UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

José Luís Leal Lima

A Casa de Chá da Boa Nova.
A Fotografia de Arquitetura
na perceção do edifício.

Dissertação realizada sob orientação de
Professor Doutor António Sérgio Koch
e coorientação de
Professora Doutora Isabel Clara Neves

novembro 2022

José Luís Leal Lima

A Casa de Chá da Boa Nova.
A Fotografia de Arquitetura
na perceção do edifício.

Dissertação de Mestrado
Arquitetura

Dissertação apresentada na Universidade Lusófona do Porto
para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura
Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona do porto
no dia 10/11/2022, perante o júri seguinte:
Presidente: Professor Doutor Pedro Cândido Almeida D'Eça Ramalho
(Professor Catedrático da Universidade Lusófona do Porto)
Arguente: Professor Doutor Pedro Francisco Fernandes da Silva Maia
(Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes do Porto e da Universidade Lusófona do Porto)
Orientador: Professor Doutor António Sérgio Koch de Araújo e Silva
(Professor Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto)

novembro 2022

É autorizada a reprodução integral desta tese/dissertação apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Ce que je suis, ce que je fais, ce que je ne suis pas capable de faire, c'est comme une terrasse, une terrasse qui donne sure autre chose, c'est cette chose qui est belle.

Fernando Pessoa por Álvaro Siza

O que sou, o que faço, o que eu não sou capaz de fazer, é como um terraço, um terraço que dá para outra coisa, é esta coisa que é bela.

Fernando Pessoa por Álvaro Siza

Aos meus pais

Aos meus irmãos

Enumerar é esquecer. Não quero esquecer
de ninguém de quem não me lembre.
Confio ao silêncio a injustiça.

Fernando Pessoa

Resumo

No final do século XIX a arquitetura e a fotografia deram início a uma relação de cumplicidade que, adotando vários contornos, chegou até aos nossos dias. Analisando esta relação do ponto de vista da arquitetura, a cumplicidade com a fotografia tornou-se de tal modo essencial que, imaginar a arquitetura sem a presença da fotografia, seria uma experiência mental difícil de resolver.

Foi este cenário que contextualizou o nosso trabalho, no qual tomámos como objeto de estudo a Casa de Chá da Boa Nova de Álvaro Siza. Perceber como este edifício foi "captado" pelos olhares de vários fotógrafos; saber refletir sobre o que ficou captado, no sentido de compreender se desoculta ou descobre dimensões que moravam na obra construída pelo arquiteto; colocar em diálogo olhares diferentes; e construir uma narrativa que se constitua como um "meta-olhar" sobre a obra e as suas representações fotográficas, são objetivos que pretendemos atingir com o nosso trabalho.

Para concretizar os objetivos acabados de referir desenvolvemos uma metodologia que passou pela análise documental, mas também por uma vertente experimental. Com base na primeira elaborámos três narrativas sustentadas em três reportagens fotográficas sobre a Casa de Chá da Boa Nova. Posteriormente, na vertente experimental, realizámos a nossa *promenade* visual da Casa de Chá da Boa Nova, que acompanhámos da respetiva narrativa. Tendo como referência fotografia de arquitetura, posteriormente colocámos em diálogo as narrativas construídas a propósito das três reportagens fotográficas e a narrativa por nós construída.

Partindo do pressuposto de que a fotografia é, em si mesma, um signo pudemos concluir que as narrativas produzidas com base no olhar do fotógrafo e a narrativa construída a partir da nossa *promenade* se constituem como olhares com uma natureza diferente. Esta diferença deve ser assumida como um sinal da riqueza polissémica do edifício arquitetónico, revelada pela fotografia.

Palavras-Chave: Arquitetura, Fotografia de arquitetura, *Promenade*, Narrativas visuais.

Abstract

At the end of the XIX century, architecture and photography began a bond of complicity whilst taking numerous paths, reaching todays state. Looking into this bond from the architectural point of view, the complicity with photography became utterly essential that thinking about architecture without it would be a mental task hard to achieve.

It was this setting that created the context for our thesis, in which we took the Casa de Chá da Boa Nova, of Álvaro Siza, as the study object. Understanding how this building was "captured" from the eyes of countless photographers; reflecting on what was captured, to understand whether it unhides or enables dimensions from the work of the architect; create dialogues between the different narratives; build a narrative that founded as a "meta-eye" over the work and its photographic representations are objectives meant to be achieved with our work.

To achieve these objectives, we developed a methodology that began with a documental analysis followed by an experimental side. With this in mind we created three narratives supported by three different approaches about the Casa de Chá da Boa Nova. Later, on the experimental side, we created a visual *promenade* about the Casa de Chá, which was sided by its narrative. With the architectural photography as reference, a dialogue was created between the three narratives and the one created by us.

Assuming that photography is a sign, we were able to conclude that the narratives produced based on the photographer's eye and the narrative created from our *promenade* represent views with a difference stance. This difference must be taken as sign of polysemic value of the building, revealed by the photography.

Keywords: Architecture, Architectural photography, *Promenade*, Visual narratives.

Índice

Resumo xi
Abstract xiii

I – Introdução 1
1.1. Contextualização 3
1.2. Justificação da problemática 4
1.3. Objetivos 5
1.4. Estado da Arte 5
1.5. Metodologia 12
1.6. Estrutura do Trabalho 14

II – A Casa de Chá da Boa Nova 15
2.1. O espaço 17
2.2. O edifício 21
2.3. As narrativas visuais 27
2.3.1. A narrativa de Hisao Suzuki 27
2.3.2. A narrativa de Fernando Guerra 35
2.3.3. A narrativa de Duccio Malagamba 47

III – Uma *promenade* visual e sonora da Casa de Chá da Boa Nova 61
3.1. Apresentação dos pressupostos do trabalho experimental 63
3.2. Planificação da nossa *promenade* 66
3.3. A narrativa da *promenade* 69
3.4. A reportagem fotográfica da *promenade* 75

IV – Desfecho 97
4.1. Reflexões a partir dos diálogos 99
4.1.1. As reportagens fotográficas em diálogo 99
4.1.2. Mais um interveniente no diálogo 102
4.2. Retomar dos objetivos estabelecidos 106
4.3. Considerações finais 108

Referências Bibliográficas 110

I

Introdução

Qualquer um pode hoje fotografar a Cidade, ou fragmento da Cidade.

Mas poucos podem transmitir, por imagem, a atmosfera da Cidade- a sua respiração, por assim dizer. […]

É necessário sensibilidade e entrega ao espanto: a qualidade de ver como pela primeira vez, de descobrir e de inventar, registando, contudo, e apenas a verdade. A APARIÇÃO do que está em fugidia autenticidade.

Álvaro Siza

Contextualização

O que aconteceria se retirássemos da arquitetura, tal como existe nos dias de hoje, a fotografia?

Esta questão constituiu o nosso ponto de partida, funcionando como a linha a explorar pelo trabalho.

O aparecimento da fotografia foi um momento marcante na história da evolução do pensamento e da ação humana pelas potencialidades que veio permitir, pelos problemas que colocou relativos à natureza dos objetos e dos sujeitos. Com o aparecimento da fotografia, a arte teve que se reinventar e desbravar novas técnicas, novas temáticas; com o aparecimento da fotografia a relação do "eu" com o "eu" e com o "outro", multiplica-se num verdadeiro jogo de espelhos: o "eu" existente, o "eu" fotografado, o "outro" que fotografa; com o aparecimento da fotografia a imediatez é capturada, guardada, e tornada acessível num tempo futuro.

A relação da arquitetura com a fotografia foi, podemos dizer, imediata: a fotografia serviu para documentar as obras arquitetónicas existentes, enriqueceu os arquivos e foi colocada ao lado do desenho técnico e da pintura enquanto ferramenta ao serviço do restauro de obras. Esta função documental pode ainda ser encontrada, nos dias de hoje. Arquitetos usam a fotografia num momento anterior ao da construção do projeto, de modo a informá-lo quanto às características do espaço e respetivo envolvente; a fotografia acompanha a fase de trabalho documentando-o; por último, é submetida a esta mesma finalidade de documentar que o arquiteto recorre à fotografia no momento que se segue à materialização do projeto. Deste modo o produto fica "guardado na sua primeira "aparição", que o tempo se encarregará de modificar.

Desde o seu aparecimento a fotografia foi-se especializando e é nesta sequência que surge a fotografia de arquitetura. A expressão que acabamos de escrever exige algum esclarecimento tendo em conta o objetivo do nosso trabalho. Falar em fotografia de arquitetura não é falar da fotografia da arquitetura. A expressão é usada para designar uma área de fotografia que se dedica a fotografar objetos arquitetónicos, de modo a "descobrir a sua essência".

Justificação da problemática

Fundamentando-se na premissa de uma complementaridade entre a arquitetura e a fotografia, nos termos que expusemos atrás, há um conjunto de problemas que emergem e que se constituem como domínios possíveis de objeto de reflexão.

Em primeiro lugar saber se a "essência" que a fotografia traz para a luz do dia corresponde àquela que presidiu à construção do objeto arquitetónico. Esta questão envolve aspetos relacionados com a criação artística e com a autonomia do objeto produzido em relação ao seu criador e à sua intencionalidade. É uma questão transversal e que não se confina ao domínio da arquitetura, não obstante inclui-la. Esclarecê-la poderá conduzir à descoberta do "estatuto" da fotografia de arquitetura.

Uma segunda questão passível de ser abordada, relaciona-se, de algum modo, com a que acabamos de apresentar. Assim, assumindo a fotografia de arquitetura com um "desvelar" da "essência" do edifício criado pelo arquiteto, importa refletir sobre a situação em que não existe uma sintonia entre o espírito encerrado na obra e o(s) revelado(s) pela fotografia. Deste modo a relação de fotografia de arquitetura com o edifício existente permite a criação de um olhar diferente e autónomo que dialoga e, quem sabe, rivaliza com a própria obra e com o seu criador. Neste sentido a fotografia de arquitetura institui-se como um objeto artístico em si mesmo, que, poderá ou não, relegar a obra primeira para um plano secundário, ou, até, equiparar-se-lhe.

Nesta reflexão sobre a fotografia de arquitetura, assumida não como complemento/ferramenta do arquiteto, mas como desocultação da essência da obra existe um outro problema que, a nosso ver enriquece a constelação que estamos a construir.

Gostaríamos de ter presente, neste momento, a situação em que a obra de um arquiteto é tratada fotograficamente por vários sujeitos. Será que os "olhares" sobre a obra, com origem em vários sujeitos, coincidem entre si, ou não? Se a existência de coincidência nos levaria a estabelecer um diálogo de "outros" com um mesmo, a não coincidência poderá significar um diálogo entre diferentes "olhares": o do autor do projeto, e o dos diferentes "outros" que fotografaram a obra e que desvelam, cada um, uma essência diferente, porque corresponde a um olhar diferente sobre o mesmo.

Deste modo, abordar a fotografia de arquitetura pode significar pôr em diálogo estes diferentes olhares encontrando pontos de convergência, pontos de divergência, e descobrindo a partir deste confronto, uma espécie de "meta-olhar"[1] a ser integrado no diálogo que lhe deu origem.

[1] O termo meta-olhar caracteriza um espaço construído no subconsciente do utilizador sem que este tenha a necessidade de estar presente fisicamente nele, ou seja, que pode surgir, por exemplo, através de uma descrição ou de um conjunto de imagens.

As questões acabadas de apresentar justificaram o nosso interesse pela fotografia de arquitetura.

Retomamos neste momento a questão que serviu de ponto de partida para a realização deste trabalho, para lhe dar uma primeira resposta. Com efeito parece-nos legítimo afirmar que a arquitetura não é a mesma se lhe retirarmos a fotografia. É esta constatação que justifica a nossa opção pela problemática que acabamos de delinear, de um modo mais próximo de um esboço do que de uma reflexão teórica sustentada e que guardamos para outra parte deste trabalho. Importa sublinhar que a afirmação acima mencionada não pretende remover da arquitetura qualquer medida de valor, mas questionar a importância e o impacto que envolve as duas áreas, em conjunto.

Objetivos

Os objetivos que estão subjacentes à realização deste trabalho prendem-se com a constelação de problemas que acabamos de apresentar.

Assim, contextualizados pela temática da fotografia de arquitetura pretendemos alcançar os objetivos seguintes:

1- Refletir sobre a fotografia de arquitetura, enquanto um "olhar" de alguém sobre a construção, desocultando e/ou descobrindo dimensões que nela tinham/ou não a sua morada.
2- Pôr em diálogo os diferentes olhares fotográficos sobre o mesmo objeto arquitetónico.
3- Elaborar, a partir destes olhares, uma narrativa que se constitua como um "meta-olhar".

Estado da arte

No ano de 1839 Daguérre e Talbot inventam duas técnicas que se revelaram fundamentais para o desenvolvimento da fotografia (Ackerman, 2001) na medida em que permitiam a captura da imagem de um objeto. Se a invenção de Daguérre apresenta limitações na medida em que possibilitava a captação de uma única imagem, a técnica de Talbot abriu as

portas à existência de múltiplas cópias de primeira imagem[2] e consequentemente permitiu a divulgação da informação visual e o despertar da fotografia em massa.

Podemos dizer que começou aqui a parceria entre a fotografia e arquitetura[3], uma parceria que se tornou particularmente intensa desde meados dos anos 20 até à década de 70 do século passado (Zimmerman, 2014) e que chegou até aos dias de hoje, em que parece existir um consenso quanto ao facto da arquitetura moderna não poder ser entendida sem o papel, em paralelo, da sua fotografia. Dave Campany a este respeito escreve «The cultural value of buildings is what we call "Architecture" and that it is inseparable from photography» (2015, p.2). Por sua vez, Iñaki Bergera, na apresentação que fez na conferência subordinada ao tema Fotografia e Arquitetura Moderna, realizada no Porto entre 22 e 24 de abril de 2015, afirma:

> Digging into collections and archives of modern architecture everywhere it is not difficult to find files and correspondence in which magazine editors request photographs from architects and photographers. Sometimes the architects take the initiative and send sets of photographs to colleagues, magazine, or book editors in order to suggest a possible publication of their work. (p.30)

A relação umbilical entre o advento da arquitetura moderna e a fotografia conheceu diferentes momentos que nos propomos passar a analisar de modo a estabelecer o quadro do que Figueiras (2018) chamou de "ubíquo tema da fotografia de arquitetura" (p.54), expressão que entendemos como traduzindo o facto da fotografia de arquitetura se encontrar, nos nossos dias, em todos os lugares.

Num primeiro momento a fotografia serviu, essencialmente como documentação dos edifícios arquitetónicos e sua divulgação. Ao contrário do edifício que não consegue ser transportado, a sua representação fotográfica, replicada até à exaustão, é divulgada à escala global, fazendo com que, o que por ela é representado ganhe valor cultural. Esta tendência encontra-se bem evidente, ainda nos dias de hoje. Souto de Moura refere que, perante a dificuldade de mostrar a arquitetura "porque não se pode colocar os edifícios dentro de outros edifícios"[4], o recurso ao fotógrafo revela-se crucial, "por a melhor forma de mostrar arquitetura ser através da fotografia"[5].

[2] "That of Louis-Mandé Daguerre, which captured the object on a silver-plated metal ground(daguerreotype), achieved a significantly greater precision of detail but was limited to unique positive images. That of William Henry Fox Talbot, based on the production of a paper negative from which large numbers of positive prints could be made" (Ackerman, p.1).
[3] Segundo Zimmerman (2014) o próprio William Talbot fotografa edifícios enquanto Kan Friedrich Schinkel surge como o primeiro arquiteto a utilizar a fotografia. De salientar que Schinkel morreu dois anos após a invenção de Talbot.
[4] Informação disponível em: https://www.jpn.up.pt/2008/04/29/souto-moura-e-ferreira-alves-mostram-principio-e-fim-de-um-projecto/ (acesso a: 10/06/2022).
[5] Dísponivel em: https://www.jpn.up.pt/2008/04/29/souto-moura-e-ferreira-alves-mostram-principio-e-fim-de-um-projecto/ (acesso a: 10/06/2022).

Por esta razão, os arquitetos tornam-se em clientes de fotógrafos e a arquitetura torna-se, de um modo irreversível, cúmplice da sua representação fotográfica. "Architects began to design with photographic representation in mind for good or bad the public began to understand the built world around them in a photographic form" (Campany, 2015, p.2). Bandeira (2007), a este respeito, refere que no início do século XX, mais do que documentar a obra, a fotografia era uma forma de afirmar a autoria da obra, de publicitar novas técnicas ou realizações excecionais, de propagandear ideias e o próprio autor arquiteto[6]. Assim «Muitos dos edifícios paradigmáticos da história da arquitectura nunca estiveram veiculados a um sentido de "utilidade", não são úteis em si, são úteis pelo que representam, revelando uma componente essencialmente mediática» (Bandeira, 2007, p.70)[7].

Se as passagens que acabámos de transcrever são ilustrativas da importância que a fotografia tem no domínio da arquitetura e constituem um testemunho da relação simbiótica e de cumplicidade que mantêm entre si, não nos devemos deixar levar pela tentação de considerar que esta simbiose foi aceite de um modo pacífico e homogéneo. Com efeito, o entusiasmo das possibilidades encerradas pela fotografia não foi unânime. Barry Bengdoll, no estudo que realizou sobre a fotografia de Edouard Baldus escreveu que:

> The photographer remained for the architect a maneless presence (…), just as the master architect of a complex project might sign a drawing done by anyone in his office. So, the photographer or dessin photographique as it was often called, could be signed by the author of the representation. (1995, p.101)

Num artigo que escreveu a propósito de Le Corbusier e fotografia, Colomina (1987), referindo-se ao trabalho prévio à construção do objeto arquitetónico, transcreve palavras do arquiteto suíço que dão conta do seu posicionamento em relação ao uso da fotografia enquanto ferramenta de apropriação do mundo exterior. Assim, a propósito do "olho mecânico"[8], Le Corbusier escreve:

> When one travels and works with visual things – architecture, painting or sculpture – one uses one's eyes and draws so as to fix deep down in one's experience what is seen. Once the impression has been recorded by the pencil, it stays for good – entered, registered, inscribed. The camera is a tool for idlers, who use a machine to do the seeing for them. (Colomina, 1987, p.8)

[6] Pedro Bandeira refere o caso de Mies que se deixa fotografar a contemplar a estrutura da Farnsworth; Neutra sentado no chão da David Coveney House; Alvar Aalto a ler o jornal no terraço da sua casa; Buckminster Fuller com a sua mulher na sala da sua casa geodésica.
[7] Pedro Bandeira dá como exemplo o pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, a existência esteve condicionada ao formato da fotografia a preto e branco entre 1930 e 1986.
[8] A expressão foi por nós recolhida a partir do título que Beatriz Colomina dá à primeira secção do artigo que estamos a usar.

Infere-se as palavras transcritas, algum desprezo revelado, em relação à fotografia e que já podia ser encontrado em Adolf Loos (1910)[9] e Walter Benjamin (1931)[10]. Não se pense, contudo, que se trata de uma realidade que só encontrámos no passado e num contexto internacional. Lembramos, aqui, as palavras do próprio Álvaro Siza que escolhemos para epígrafe deste capítulo e que nos dão conta de uma espécie de condescendência em relação à capacidade que a fotografia tem em captar a respiração da Cidade, a "Aparição do que está lá em fugidia autenticidade" (2019, p.37). Bandeira (2018), ainda no contexto nacional, fala de uma cultura de resistência da arquitetura em relação à fotografia que considera ser típica da arquitetura do Porto e que exige "a manutenção de uma certa marginalidade em relação à sedução fácil baseada na superficialidade das imagens, mas também em relação aos fenómenos de mediatização tomados por modas e tendências" (p.1).

E, na realidade, esta atitude até é compreensível, pois nada parece ser mais paradoxal do que a relação entre a fotografia e a arquitetura. A fotografia de arquitetura, parafraseando Bandeira (2007) está simultaneamente próxima e distante do objeto arquitetónico: distante, porque é bidimensional, porque é apenas fragmento de espaço, de tempo, uma superfície de papel, mas próxima, porque se lhe reconhece o que significa. A fotografia, pela sua natureza bidimensional, revela-se incapaz de dar conta da tridimensionalidade própria do objeto arquitetónico.

> Fazer sentir o que é uma obra de Arquitectura através de algumas imagens é tarefa quase impossível. Os olhos abrangem um campo vasto, sem limites quando a cabeça gira ou o corpo se desloca percorrendo corredores e escadas, parando por instantes. Raramente se fixam: a tentação da disponibilidade do espaço e do tempo é irresistível.
>
> A essência da Arquitetura encontra-se pelo movimento. Por isso o registo fotográfico se distancia da experiência da Arquitectura, está obrigado a fragmentá-la, com uma precisão de escolha tal que a memória a refaça. (Álvaro Siza, 2018, p.147)

Dentro desta forma de entender a fotografia de arquitetura, a presença do fotógrafo tende a tornar-se invisível (Bengdoll, 1995; Bandeira, 2007, 2008). Assumido como instrumento a que recorrem arquitetos e publicações sobre arquitetura, ao fotógrafo compete, através da imagem, potenciar a obra arquitetónica em termos de divulgação e de reconhecimento. Neste contexto, o entendimento é o de que a entrada em cena do fotógrafo se faz no final, quando a obra já está feita e não durante o processo de construção do projeto. Esta

[9] "It is my greatest pride that the interiors which I have created are totally ineffective in photographs … I have to forego the honour of being published in the various architectural magazines" (citado em Colomina, 1986, p.11).
[10] No artigo "A Short History of Photography", Walter Benjamin, em 1931, alertava para os problemas que decorriam do facto da fotografia se tornar ela própria arte rivalizando, assim, com o objeto artístico que representa.

fase é uma fase marginal, que privilegia os esquissos, verdadeira ferramenta do processo criativo do arquiteto.

> Durante décadas, o desenho era tido como imprescindível para pensar a arquitetura, reivindicando a relação mais curta entre a ideia e a obra. Além disso, perseguindo uma tradição *beaux arts,* é no esquisso que se afirma a autoria do arquitecto (que raramente dispensa assinar e datar os seus desenhos para a posteridade). (Bandeira, 2008, p.1)

A regra de ouro será a de que uma fotografia de arquitetura será boa se a obra de arquitetura for boa, facto que abriu caminho para uma imagem propagandística e acrítica da fotografia de arquitetura, que contribui para um certo desprezo e desconfiança com que os fotógrafos são olhados pelos arquitetos, apesar de paradoxalmente tal desconfiança não ser extensível aos fotógrafos enquanto pessoas, com quem os arquitetos acabam por estabelecer relações de amizade (Bandeira, 2018).

Este modo de entender a relação entre a arquitetura e a fotografia, tende a alterar-se na sequência do desenvolvimento técnico e estético que, entretanto, se foi registando no domínio da fotografia, nomeadamente a manipulação dos objetos captados pela câmara fotográfica, o enquadramento, a composição, o detalhe, aspetos que permitiram perceber que a fotografia influencia o modo como percecionamos a realidade e, consequentemente o modo como percecionamos o edifício (Solà- Morales, 1995). Esta alteração traduz-se num outro entendimento acerca do que a fotografia é: não um ícone, uma imagem, mas um indício, o que quer dizer, nas palavras de Ignasi de Solà- Morales, "que aquello que constituye su referente no está imediatamente relacionado, como figura, com las formas que la fotografia desarrolla" (1995, p.184). Para o mesmo autor:

> A través de las fotografías no estamos *viend*o las ciudades. Menos aún a través de los fotomontajes. Sólo vemos imágenes, en su estática y encuadrada impresión. Pero a través de la imagen fotográfica somos capaces de recibir indicios, impulsos físicos que se dirigen en una determinada dirección la construcción de un imaginario que establecemos como el de un lugar o una ciudad determinada. (Solà – Morales, 1995, p.185)

Impõe-se, assim, uma outra conceção de fotografia de arquitetura que, na feliz expressão de Pedro Bandeira, renega a objetividade, o tratamento transparente, para passar a introduzir a criatividade, a subjetividade, criando não uma imagem, mas imagens, muitas vezes com diferentes significados, em função do lugar político, social e cultural do observador. E acrescentamos nós, dos observadores, dado que para além do fotógrafo importa ter presente aqueles que contemplam o produto.

Assim, a visão maniqueísta que separa a experiência direta, honesta e verdadeira dos edifícios, da experiência, por vezes, manipulada, proporcionada pelas imagens fotográficas, acaba por cair por terra e, com ela, a ideia, cara a muitos arquitetos, de que a obra terá que "falar por si mesma numa escala de um para um" (Bandeira, 2008, p.1).

Deste modo, e como salienta Zimmerman (2014) a fotografia de arquitetura tem efeitos na receção e na produção de nova arquitetura. "Photographic modes and habits of seeing penetrated architectural practice (…) photography was a proximate cultural practice that provided a specific model of modern architecture" (2014, pps. 7 e 12). Entramos, assim, numa nova fase de entendimento da relação da fotografia com a arquitetura, na qual aquela deixa de ser utilizada apenas para documentar e passa a ser integrada no processo de produção do projeto, como seu instrumento conceptual, alterando o modo como se perceciona a prática da arquitetura e a sua relação com o mundo (Neto, 2018). Encontrámos, neste contexto, os estudos de Mies van der Rohe, que explora o potencial da representação proporcionada pela fotografia através de fotomontagens, ou ainda de Le Corbusier, que após um período de desvalorização da fotografia, intervinha sobre as representações das suas obras. São também vários os exemplos de relações que arquitetos estabelecem com um fotógrafo em particular, por considerarem que melhor do que outros consegue captar a essência do objeto arquitetónico por eles projetado. É neste contexto que se fala de Le Corbusier e da sua relação com o fotógrafo Lucien Hervé, que o arquiteto contratou para fazer o registo fotográfico da sua obra arquitetónica e plástica; de Peter Zumthor e da sua ligação com o fotógrafo Hans Danuser, que, como nenhum outro, conseguia captar as atmosferas criadas pelo arquiteto, de tal modo que as suas fotografias documentam quer a arte da fotografia quer a arte da arquitetura. Como refere Pedro Leão Neto, a fotografia de arquitetura, quando revela que o fotógrafo possui "um entendimento significativo acerca do espaço arquitetónico e consegue comunicar a obra através de uma abordagem com caráter documental e artístico…" (2018, p.26) apresenta um potencial único, não só para transmitir as ideias que os arquitetos projetam nas suas obras, mas também para transmitir a poética dos espaços, deixando de funcionar como signos da arquitetura, para evocar a alma, a essência, dos espaços arquitetónicos.

Uma vez que o objetivo desta secção é o de traçar, ainda que em linhas muito gerais, o modo como o tema da fotografia de arquitetura é assumida nos dias de hoje, impõe-se uma curta referência ao que se passa no contexto nacional na atualidade. Podemos começar por contatar que, à semelhança do que acontece no resto do mundo, existem relações de cumplicidade entre arquitetos e fotógrafos, nas quais estes últimos pautam a sua atuação profissional não apenas pela intenção de ilustrar, mas também de criar. Podemos, assim, falar da relação entre o fotógrafo Luís Ferreira Alves e Souto de Moura. Nas palavras de Pedro Leão Neto, a fotografia de Luís Ferreira Alves destaca-se pela "forma como compreendeu e

interpretou as ideias do arquiteto e deu a conhecer a magia dos seus espaços e a luz e superfície da sua arquitetura" (2018, p.31). Sem deixar de documentar, a fotografia de Luís Ferreira Alves apresenta uma marca autoral que coexiste com o respeito pelo estilo do arquiteto, sem lhe ser subserviente. O trabalho de Ferreira Alves influenciou fotógrafos como João Morgado, José Campos, Fernando Guerra e Ivo Tavares, entre outros. Outra figura que merece uma referência é a do fotógrafo José Manuel Rodrigues que fotografou obras de Álvaro Siza como a Igreja de Marco de Canaveses. Tendo uma experiência de trabalho com arquitetos em Amsterdão, José Manuel Rodrigues foi influenciado pela pintura holandesa e a forma como esta foi capaz de decompor a luz. No seu trabalho é a dimensão da luz que se eleva para nos levar a percecionar a dimensão espacial da arquitetura. Por último destacámos Fernando Guerra que, graças à sua plataforma virtual - "Últimas Reportagens" - é, nos dias de hoje, o fotógrafo português mais conhecido em todo o mundo. A singularidade do trabalho de fotografia de arquitetura realizado por Fernando Guerra é o seu lado cénico. Trabalhando com fotografia digital, Fernando Guerra modifica a realidade fotografada, utilizando céus que ocupam mais espaço do que as próprias obras, introduzindo vultos e sombras de grande dramatismo.

A referência à fotografia de Fernando Guerra serve para realizarmos a passagem para a parte final desta secção onde, de uma forma resumida, analisamos uma questão relacionada com o tema da fotografia de arquitetura, que tem a ver com os limites da autonomia entre a prática artística do fotógrafo e a capacidade da fotografia em produzir um discurso crítico e enriquecedor sobre a arquitetura (Neto, 2018). Por outras palavras, indo o fotógrafo de arquitetura para além de uma intenção documental, ultrapassando a banalidade e realismo, não se correrá o risco de a obra ofuscar o original? A questão coloca-nos perante a fotografia de arquitetura enquanto objeto artístico e o edifício arquitetónico, ele próprio um objeto artístico, que, por falar a propósito deste, se pode emancipar e revelar um valor maior. Partilhámos com Neto (2018) a opinião de que a fotografia não deve abdicar da sua autonomia, do seu olhar sobre o edifício que se institui como um outro olhar e proporcionando outros olhares. É a possibilidade da afirmação destes olhares diferentes que se apresenta como uma mais-valia quando o objeto de estudo é o espaço arquitetónico e, acrescenta-se, quando o objeto de estudo é a fotografia de arquitetura.

Metodologia adotada

O trabalho a desenvolver insere-se no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura.

A arquitetura é o campo em que nos situamos e é a partir dele que nos propomos refletir sobre a fotografia de arquitetura. É, pois, o olhar da arquitetura que usámos para tentar perceber o papel desempenhado pela fotografia de arquitetura.

De modo a realizar esta reflexão adotamos como metodologias o estudo de caso.

No contexto da metodologia de investigação o estudo de caso tem vindo a ganhar uma popularidade crescente sobretudo no domínio da Investigação em Ciências Sociais e Humanas. Aqui propomo-nos utilizá-la no domínio da arquitetura. Como a expressão que lhe dá nome, permite perceber, esta metodologia assenta no estudo de um caso. A respeito do significado que assume o termo "caso", Coutinho e Chaves escreveram:

> Quase tudo pode ser um "caso": um indivíduo, uma personagem, um pequeno grupo, uma organização, uma comunidade, ou mesmo uma nação! Pode também ser uma decisão política, um processo, um incidente ou acontecimento previsto, enfim, um sem fim de hipóteses mil. (2002, p.223)

> Flyvbjerg (2011) apresenta o estudo de caso referindo a definição apresentada no dicionário Merriam-Webster (2009).

> Case study. An intensive analysis of an individual unit (a person or community) stressing developmental faces in relation to environment. (2009, p.301)

Podemos perceber que o estudo de caso é uma metodologia que reflete sobre um todo cujas fronteiras são definidas – o caso – explorando esse todo na sua complexidade e profundidade. É neste contexto que alguns autores o tratam como uma metodologia que implica uma visão holística (Coutinho & Chaves, 2002; Osório & Meirinhos, 2010) que se traduz na necessidade em recolher a maior quantidade e diversidade de dados e que se materializa na necessidade de recorrer a várias técnicas para proceder à sua recolha. Às características acabadas de referir acrescenta-se o facto de se desenvolver em ambiente natural.

Existem diferentes tipos de estudo de caso. Stake (1998) refere a existência de três tipos: o estudo de caso intrínseco, o estudo de caso instrumental e o estudo de caso coletivo. O primeiro é usado quando se pretende compreender um caso particular. Ao segundo recorre-se quando o caso é estudado de modo a compreender uma problemática mais ampla e, por último o estudo de caso coletivo que envolve o estudo de vários casos a fim de uma melhor compreensão do problema de investigação através da comparação entre casos. Yin (1993), por sua vez apresenta uma tipologia organizada em função da unidade de análise que pode ser um único caso ou múltiplos casos e de finalidade de análise que pode ser descritiva, exploratória e explanatória Bogdan e Biklen (1994) apresentam uma tipologia elaborada em função do

número de casos. Assim, encontramos os estudos de casos únicos, baseados num único caso e os estudos de caso múltiplos que englobam mais do que um caso.

Feita a apresentação teórica da metodologia, importa, agora, esclarecer o nosso posicionamento tendo como referência o nosso propósito que é, lembramos, o de perceber o papel desempenhado pela fotografia de arquitetura na sua relação com o arquiteto e com o seu produto arquitetónico.

Optamos por um estudo de caso único (Bogdan & Biklen, 1994; Stake, 1995; Yin, 1993) orientado por uma análise descritiva (Yin, 1993).

O caso escolhido é o da Casa de Chá da Boa Nova, obra de Álvaro Siza que, no âmbito deste trabalho é um instrumento a partir do qual pretendemos compreender o papel desempenhado pela narrativa fotográfica ao nível da arquitetura.

Várias foram as razões que nos levaram a optar por este edifício da autoria de Álvaro Siza. Por um lado, o facto de estarmos perante um arquiteto que, de um modo diferente de outros arquitetos, parece ter adotado uma atitude de algum desprendimento em relação à fotografia, uma vez que não existe um contrato formal com um fotógrafo a quem incumbe de fazer fotografias da sua obra. Não obstante, em torno da obra de Siza "orbitam" fotógrafos que, por iniciativa própria, e não só, vão fotografando e construindo reportagens fotográficas das obras deste arquiteto. Este modo de operar aponta para uma maior liberdade do fotógrafo em relação ao arquiteto o que eventualmente poderá abrir caminhos ao aparecimento de "olhares" mais subjetivos preparados para "ver" de um outro modo.

Mas existem mais duas razões que nos levaram a optar por esta obra de Álvaro Siza. Em primeiro lugar o facto de estarmos perante um arquiteto de nível internacional, vencedor de vários prémios e cujos projetos se encontram dispersos um pouco por todo o mundo. Este facto fez com que as suas obras fossem eleitas como objeto de investigação e de reflexão o que se materializa na existência de uma vasta produção bibliográfica que se considera ser uma mais-valia para o nosso trabalho. Outra razão prende-se com a nossa proximidade à obra que constitui o nosso caso de estudo. Esta proximidade permitir-nos-á construir prova documental própria que acreditamos poder revelar-se fundamental no trabalho a desenvolver.

Terminamos esta secção com uma referência a instrumentos de investigação aos quais pretendemos recorrer: a análise documental, a observação e a experiência

A análise documental tem como objeto, para além da bibliografia sobre a arquitetura na sua relação com a fotografia, as reportagens fotográficas que incluem a Casa de Chá da Boa Nova. As reportagens fotográficas em que nos baseámos, e que assumimos como narrativas visuais, são da autoria de três fotógrafos de arquitetura: Hisao Suzuki, Fernando Guerra e Duccio Malagamba. Oportunamente, justificaremos a nossa opção por estas três reportagens. Por sua vez a observação, tem como objeto a Casa de Chá enquanto obra arquitetónica de

autoria de Álvaro Siza Vieira, através de observação e de notas de campo, teremos a oportunidade de ter um contacto direto com o espaço e a envolvente a tentar captar a "essência" que lhe foi impressa pelo autor. Com base na observação e nas notas de campo recolhidas, construiremos uma dimensão mais experimental do nosso trabalho que consistirá na planificação e execução de uma reportagem fotográfica da nossa autoria. Esta reportagem, que será estruturada em torno da noção de *promenade*, corresponde à nossa narrativa visual que será, posteriormente, confrontada com as narrativas visuais atrás referidas, numa tentativa de compreender o diálogo que eventualmente poderá ser estabelecido entre as várias reportagens e entre elas e o objeto arquitetónico que é a Casa de Chá da Boa Nova.

Estrutura do trabalho

Este trabalho surge organizado em três partes, precedidas de uma introdução. Na introdução, procedemos a um enquadramento global; apresentamos o contexto em que nos inserimos, esboçamos a problemática, e justificámo-la, fazendo, ainda, uma apresentação dos objetivos que orientaram o nosso trabalho e uma breve referência ao estado da arte. Terminamos com algumas notas sobre a metodologias que adotamos. Depois de uma breve caracterização do estudo de caso, elencamos as razões que nos levaram a realizar as escolhas e terminamos com uma breve abordagem de técnicas de investigação a que pretendemos recorrer.

A segunda parte será dedicada ao estudo do caso, que é a Casa de Chá da Boa Nova. Começaremos por uma secção dedicada à apresentação do espaço e do edifício e, posteriormente, a construção de narrativas a partir das reportagens de três fotógrafos: Hisao Suzuki, Fernando Guerra e Duccio Malagamba. Na terceira parte desenvolvemos o nosso trabalho experimental a propósito da Casa de Chá que consistirá em realizar uma *promenade* visual da nossa autoria. Terminamos com um capítulo dedicado às considerações finais. Aqui, depois de colocar em diálogo as narrativas elaboradas a propósito das três reportagens fotográficas, um diálogo que será enriquecido com a intervenção narrativa da nossa promenade, retomaremos os objetivos inicialmente apresentados e procedemos à sua articulação com os dados obtidos de modo a retirar conclusões.

II

A Casa de Chá da Boa Nova

Começo um projeto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece). Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (uma descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição).

Álvaro Siza

O ponto de partida para este capítulo foi uma frase de Álvaro Siza. Nenhum sítio é deserto[11], diz o arquiteto, o que o leva a percecionar-se a si e à sua obra, como um dos seus habitantes. Num trabalho que adota a Casa de Chá da Boa Nova como caso de estudo, impõe-se uma secção dedicada à análise do sítio e da sua história. Esta análise possibilitará a tomada de consciência de como o sítio influenciou o projeto e do como foi por ele transformado. Um projeto de uma casa, diz ainda Álvaro Siza, é quase igual ao projeto de outra casa na sua estrutura: paredes, janelas, portas, telhado[12]. Contudo é único. É esta singularidade do projeto da Casa de Chá que integrará a segunda secção deste capítulo e na qual pretendemos acompanhar a história da sua construção. As afirmações de Álvaro Siza a propósito da fotografia na sua relação com a arquitetura, nem sempre se apresentam como um todo coerente. Por vezes vemos o arquiteto encantando com a essência do edifício revelada pela fotografia e outras vezes cético em relação às potencialidades daquela quando confrontada com o projeto e a sua execução e construído. Se alguns arquitetos desenvolvem uma relação de proximidade com a fotografia e até com um ou mais fotógrafos, no caso de Álvaro Siza tal não acontece. Apesar de tudo, a sua obra tem sido objeto de reportagens fotográficas e são estas reportagens, que encaramos como narrativas visuais, que constituirão uma terceira secção. Foram selecionados três fotógrafos: Hisao Suzuki, Fernando Guerra e Duccio Malagamba. As suas reportagens a respeito da Casa de Chá da Boa Nova serão, num primeiro momento, apresentadas, seguindo-se a respetiva análise que permitirá a construção de uma narrativa escrita.

2.1. O espaço

Leça da Palmeira situa-se em Matosinhos, cidade vizinha do Porto. Se esta, nas palavras de Álvaro Siza, encontra no rio o seu ponto de referência, com colinas "galgadas por casas"[13], Matosinhos é uma cidade de "portas guardadas por uma anémona gigante"[14]. É aqui que se faz a entrada pelo lado sul, tendo à esquerda a costa Atlântica.

Leça da Palmeira é uma zona de urbanização industrial, vestígios do funcionamento da refinaria e da área portuária. Atualmente Leça da Palmeira é marcada por zonas de prédios habitacionais. Apresenta uma orla marítima onde proliferam rochedos e areia e a sua geografia atual é marcada pela intervenção humana.

Destacamos, em primeiro lugar a Capela de Boa Nova, nome que decorre do local -Boa Nova- antigamente chamado de S. Clemente das Penhas. A Capela da Boa Nova está localizada

[11] Álvaro Siza, Profissão poética, 1988(p.8)
[12] Álvaro Siza, Textos 01, 2009(p.25)
[13] Álvaro Siza, Textos 03, 2019(p.60).
[14] Idem (p.70).

no meio dos rochedos com o mar visível em 180º. Entre 1916 e 1926 existiu, junto à Capela, uma torre quadrangular branca, encimada por uma lanterna verde, com luz branca, que serviu de farolim naquela que era conhecida como a "costa negra". A Figura 1 dá conta da configuração do espaço durante esta altura. Com a construção do Farol de Leça a torre, onde existia um farolim, que vemos por detrás da capela, foi abandonada e demolida e onde existiu o farolim é possível encontrar, nos dias de hoje, um marco geodésico, Figura 2.

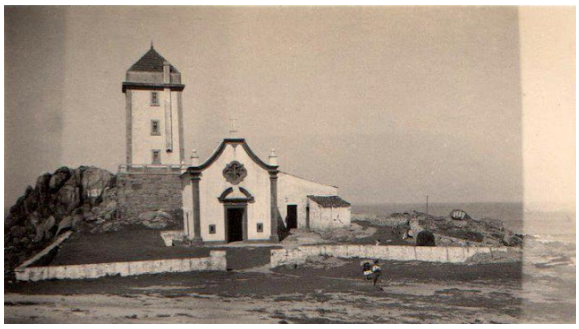


Figura 1 - Capela da Boa Nova com o farolim entre 1916 e 1926

Figura 2 - Capela da Boa Nova nos dias de hoje

O Farol da Boa Nova, ou farol de Leça foi inaugurado em 1927 e, nos dias de hoje, funciona como um monumento de arqueologia industrial. Na Figura 3 podemos observar o modo como o farol se inscreveu na paisagem e a sua articulação com a Capela de Boa Nova, aqui apresentada pela parte detrás.

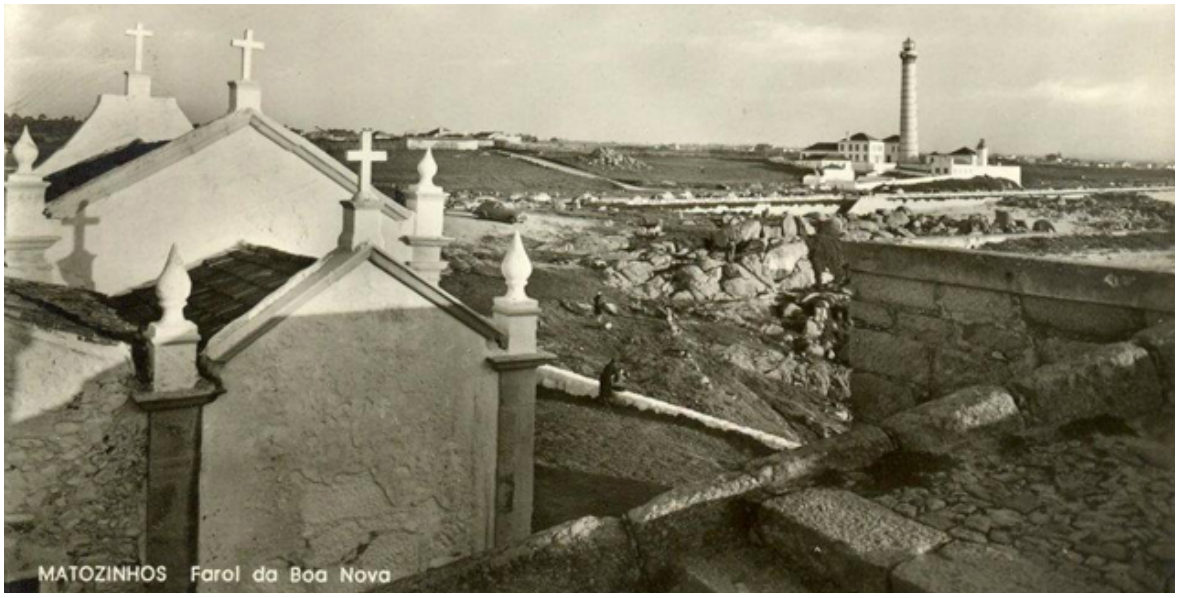


Figura 3 - Farol de Leça contextualizado com a Capela da Boa Nova

Nesta época a Casa de Chá da Boa Nova não integrava a paisagem, contudo, será a sua construção, ocorrida entre 1958 e 1964 que dará origem a uma nova alteração da geografia

daquele espaço. Na Figura 4 podemos ver a Casa de Chá em construção, com o farol em segundo plano.

Figura 4 - Casa de Chá da Boa Nova em construção

Na Figura 5 (p.20) podemos observar o edifício da Casa de Chá já construído e integrado na paisagem. Salienta-se o facto de, numa fase inicial, a refinaria, que hoje é um dos elementos da paisagem, ainda não existir. Com efeito a refinaria de Leça, agora sem funcionar, foi projetada em 1966 e inaugurada oficialmente em 5 de junho de 1977, o que significa que a sua inserção no local ocorreu posteriormente à construção da Casa de Chá da Boa Nova.

Figura 5 - Casa de Chá relacionada com a Capela e o Farol

Na Figura 6 podemos ver como, na atualidade, os elementos acima destacados se relacionam no espaço. Estes elementos encontram-se evidenciados através da luminosidade.

Figura 6 – Relação no espaço dos diferentes elementos

2.2. O edifício

Em 1956 a Câmara Municipal de Matosinhos abre um concurso público para a construção de um edifico destinado a funcionar como café e restaurante e que se devia localizar na orla marítima de Leça da Palmeira, a norte do Porto de Leixões. O objetivo era o de atrair pessoas para essa zona, que consideravam pouco explorada e sem interesse.

Em 1956 Álvaro Siza tem 25 anos e integrava a equipa de trabalho de Fernando Távora, um conceituado e prestigiado arquiteto português.

Em 1955, a arquitetura portuguesa vive um período de profundas e entusiásticas reflexões e que se havia de prolongar até 1960. A respeito deste momento diz Álvaro Siza:

> En aquel momento, había em Oporto y Lisboa un grupo de arquitectos jóvenes con un gran entusiasmo y una gran curiosidad por entrar en contacto con el contexto internacional- Recuerdo que las revistas de arquitectura se centraban entonces en el debate entre la recuperación de una arquitectura local, nacional y la incorporación a las tendencias internacionales, de una arquitectura más abstracta y funcionalmente determinada. (El Croquis 68/69, p.20)

De modo a elaborar o projeto, Fernando Távora visita o local e é ele que escolhe o sítio no qual o edifício será implantado. Contra o que seria de esperar Fernando Távora escolhe o que poderemos designar de fim de linha, uma acumulação de rochas varridas pelo vento e batidas pelas ondas, localizada a sul da Capela da Boa Nova e conhecida como o Cabo do Mundo.[15] O primeiro ano foi dedicado à execução do projeto, uma execução que Fernando Távora não pôde acompanhar uma vez que se encontrava no estrangeiro. Os seus colaboradores realizam um trabalho orientado para o programa funcional do edifício e quando Fernando Távora regressa, numa única noite elabora a memória descritiva do projeto que vai a concurso e do qual sai vencedor. Durante o ano seguinte a equipa dedica-se a fazer o projeto de execução e é neste momento que Álvaro Siza acaba por ter um papel importante. As suas reservas relativamente ao projeto elaborado pela equipa, levam-no a, também numa única noite, proceder a uma reformulação radical. O termo radical, escolhido por nós, pretende traduzir a ideia de que as propostas de Álvaro Siza são o contrário do que se poderia esperar e o contrário das soluções pensadas pela equipa. Contudo, a apreciação positiva feita por Fernando Távora que, entretanto, regressara, de nova visita ao estrangeiro, foi o suficiente para dar início à construção da Casa de Chá.

As obras de construção do edifício ocorreram entre 1958 e 1964. Na década de 90 uma forte tempestade fez com que as ondas atingissem o edifício, destruindo quer o exterior quer o interior. Segue-se um período de abandono do edifício, que Álvaro Siza crítica[16]. Em 2013 o próprio Álvaro Siza elabora um projeto de remodelação da Casa de Chá da Boa Nova, que mantém as suas características arquitetónicas originais. Em 2014 o edifício reabre, agora como o restaurante Boa Nova, sem a casa de chá, cujo espaço passa a ser destinado a funcionar como uma área de jantar adicional.

Para compreender a Casa de Chá da Boa Nova, como refere Portas (1965, citado em Revista Portefólio, 1992) importa, antes de mais incrustá-la no sítio, com a qual estabeleceu um compromisso de respeito pela envolvente e assumiu uma autonomia. Situada num promontório, espécie de mirante, numa estreita relação com o Atlântico, numa fusão de terra, água e ar, a Casa de Chá da Boa Nova, vista de fora e à distância tem uma singularidade que capta a atenção do viajante que dela se aproxima de qualquer que seja o lado de origem: nunca desaparece do seu campo de visão, contudo, qualquer que seja o ângulo, o edifício nunca se revela totalmente. Esta particularidade desmultiplica-se numa outra: todas as fachadas são

[15] Programa Visita Guiada, de 2014. Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p1623/e172893/visita-guiada (acesso a: 19/05/2022).
[16] Siza lamenta "abandono" da Casa de Chá da Boa Nova (público online de 4 de agosto de 2012. Disponível em https://www.publico.pt/2012/08/04/jornal/siza-vieira-lamenta-abandono-da-casa-de-cha-da-boa-nova-25017829 (acesso a: 02/06/2022).

tratadas da mesma maneira, evitando, deste modo, a perceção de uma fachada principal. É como se a estrutura fosse redonda e todas as aproximações igualmente importantes.

Esta ideia podemos ilustrá-la acompanhando os alçados que constituem o edifício.

O alçado oeste surge a poente, virado para o mar. Visto de frente o alçado oferece uma linha de continuidade que, visto a partir de cada um dos ângulos apresenta, como teremos a oportunidade de ver, uma subtileza que é dada pelo telhado.

Figura 7 - Alçado oeste

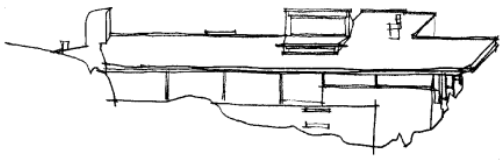


Figura 8 - Esquisso do Alçado oeste

O alçado corresponde à zona pública do edifício e podemos dividi-lo em duas zonas funcionais. Do lado Norte, há o espaço ocupado pelo restaurante e do lado sul, o espaço inicialmente projetado para funcionar a sala de chá, hoje também espaço de restaurante. À homogeneidade de funções correspondem espaços com características diferentes. Do lado norte, o edifício apresenta um setor envidraçado, e um pátio que funciona uma varanda. Do lado sul, encontramos um espaço com uma parede e um parapeito. Olhando de frente percebe-se que o alçado é composto por uma zona mais aberta ao exterior e outra mais recatada. A distribuição do edifício, vista a partir do utilizador, permite perceber que as características do terreno rochoso parecem preencher uma diagonal na direção norte-sul o que conduz à ideia de que o lado norte do alçado "mergulha" nas rochas ou dele "emerge".

Pormenor relevante é o telhado. No alçado Sul o telhado é de uma água única, com inclinação para poente. Visto de cada um dos lados existe uma pequena reentrância que cria um corte na sua continuidade. Relevante é, também, o facto de o telhado terminar num beiral que avança para além das paredes do edifício numa inclinação que parece fechar a linha do horizonte, permitindo, a partir do ponto de vista do utilizador, no interior, uma espécie de moldura do mar. Do lado Norte o telhado parece pousar "levemente" nas rochas, enquanto do lado Sul, mantendo sempre uma saliência pronunciada em relação às paredes do edifício

permite criar, agora, do ponto de vista do utilizador exterior, a ideia de que o edifício "enterrado" nas rochas, mantém presente uma atmosfera de intimidade e interioridade.

Evidente, ainda no alçado Oeste, é a vista da chaminé e das elevações que Álvaro Siza criou no telhado. É impossível não nos lembrarmos das águas-furtadas que encontramos em muitos edifícios da Cidade do Porto. Aqui, as duas saliências, que se destacam no telhado funcionam como pontos de entrada de luz para o interior do edifício e como pontos que da perspetiva do utilizador interior, lhe permitirá, mais uma vez, emoldurar o mar. O efeito da luz no interior do edifício faz a transição entre os dois espaços principais, ou se quisermos, a articulação entre a sala de jantar maior, situada do lado direito, que abre diretamente para os rochedos, permitindo a transição do interior para o exterior, e do lado esquerdo a sala de jantar mais pequena, outrora o espaço onde funcionava a sala de chá. Ao contrário do que acontece do lado Norte do alçado, aqui o utilizador não tem acesso direto ao exterior, impossibilitado pela existência de um parapeito. Este facto permite que a transição interior/exterior, que encontramos na zona norte do alçado, se processe de uma maneira mais "recatada"

> Notam-se as duas janelas altas, sobre o telhado a capturar a luz para o átrio central marcando o eixo de articulação do projeto, assim como os distintos enquadramentos desenhados nos caixilhos da área pública: maiores à esquerda na sala restaurante e mais contidos à direita na sala de chá. (Soares, 2001, p.41)

No lado oposto encontramos o alçado nascente, dominado pela descontinuidade, pelo diálogo de diferentes opostos: verticalidade *vs* horizontalidade, aberto *vs* fechado, o que se vê *vs* o que não se vê. Em termos de funcionalidade do edifício, este alçado é preenchido, no interior, pelo espaço dedicado à cozinha.

Figura 9 – Alçado nascente

Figura 10 - Esquisso do Alçado nascente

O lado Sul é ocupado pela entrada no edifício que é feita a partir do acesso proporcionado pela escadaria. Ela própria fragmentada, espécie de Calvário laico na feliz expressão de Gomes (1992, citado em Revista Portefólio, 1992). Subindo a escadaria, no canto do alçado nascente com o alçado sul encontramos a entrada no edifício. O telhado de água única e o beiral prolongam-se e a sua inclinação quase que obriga o visitante "a baixar a cabeça". É um espaço de transição interior/exterior, mas onde mais uma vez se destaca a intenção do edifício de emoldurar a paisagem exterior. Os volumes brancos existem numa profusão de heterógena volumetria, estabelecendo relações de proximidade – do lado sul do alçado – que percecionados de um nível superior e de mais distância parecem intersecionar-se. Do lado Norte destaca-se a chaminé preenchendo o espaço, mais uma vez, o telhado que aqui manifesta uma exuberância mantendo, contudo, o traço de água única. A exuberância é dada pelo número de telhados em diferentes níveis cortados por diferentes volumes. O beiral é de menor extensão e parece chegar ao solo e à vegetação. Visto de fora, o edifício lembra o casario português não fosse o estar de costas viradas para a rua.

Dedicamos agora a atenção aos alçados norte e sul. A horizontalidade que dominou os alçados a poente e a nascente é agora substituída pela diagonal mais pronunciada no alçado Sul do que no alçado Norte. No alçado Sul as paredes de betão e as superfícies envidraçadas conjugam-se.

Figura 11 – Alçado sul

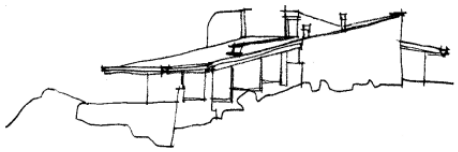


Figura 12 - Esquisso Alçado sul

Se o betão liga este ao alçado nascente, a superfície envidraçada vai ligar ao alçado poente. Existe, deste modo, uma transição que é possibilitada a partir de cada um dos lados do alçado sul. Relevante, e também passível de ser tratado como elemento de transição, o telhado e o beiral que repetem, aqui, o que já acontecera no alçado poente, permitindo uma zona de proteção da intimidade e, ao mesmo tempo, proporcionando uma espécie de moldura da paisagem natural. Também aqui o telhado parece tocar nos rochedos.

O alçado norte também como uma zona de transição: muros brancos dividem espaço com estruturas envidraçadas. Enquanto aqueles permitem a ligação do alçado norte ao alçado nascente, estes permitem a transição para o alçado poente. A diagonal é aqui menos pronunciada, resultado da adaptação do edifício à topografia.

Figura 13 – Alçado norte

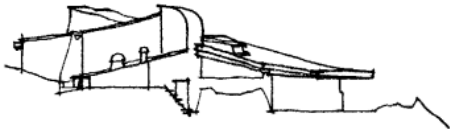


Figura 14 - Esquisso Alçado norte

Assente num terreno que mantém um desnível em relação ao mar, que permite uma diferença de cotas que não é muito grande, "mas é suficiente para ampliar as vistas sobre o Atlântico" (Soares, 2001, p.23), a Casa de Chá, tem sido objeto de uma retórica poética à qual não podemos ficar indiferentes. A seu respeito Nuno Portas escreveu que se trata de uma construção que traduz uma certa «ideia na maneira de entrar que faz chegar a uma esplanada árida, trepar nas rochas, "baixar a cabeça" sob o alpendre, penetrar e descer entre o denteado de um tecto e o ritmo marcado entre as paredes» (1965, citado em Revista Portefólio, 1992). Por sua vez Gomes (1992, citado em Revista Portefólio, 1992) deixa-se impressionar pela forma surpreendente como se assiste à variedade dos planos, "o seu mergulhar tacteante entre as rochas nas quais as coberturas querem pousar", como se em si mesma a construção se contorcesse de modo a deixar imaculadas as rochas (Soares, 2001). Quanto a nós salientamos aquilo que nos parece ser o caráter caleidoscópico da obra, a mesma, mas sempre diferente.

A Casa de Chá da Boa Nova, juntamente com a Piscina das Marés, ali ao lado, também projetada por Álvaro Siza, foram as duas primeiras obras do século XX a serem catalogadas como património nacional.

2.3. As narrativas visuais

2.3.1. A narrativa visual de Hisao Suzuki

Fotografar um esspaço envolve capturar
a passagem das estações, as mudanças
na luz e a forma do vento.

Hisao Suzuki

Foram várias as razões que nos levaram a escolher a reportagem de Hisao Suzuki sobre a Casa de Chá da Boa Nova. Em primeiro lugar, porque se trata da primeira reportagem feita do edifício da autoria de Álvaro Siza. Encontrámo-la na revista espanhola El Croquis com os números 68/69 (1958-1994) e 68/69+95 (1958-2000), revista que Hisao Suzuki integra desde 1986. Em segundo lugar, por causa do tipo de fotografia que Suzuki usa, a fotografia analógica. Em terceiro lugar, porque são fotografias a preto e branco. Por último, porque são fotografias correspondentes à primeira fase da Casa de Chá, quando o edifício ainda não havia registado a reabilitação realizada em 2013.

Nascido no Japão, Suzuki vive atualmente em Espanha e chega ao mundo da fotografia de arquitetura depois de ter percorrido a área de fotografia de culinária. Atualmente, Suzuki é uma das grandes referências na área das publicações de arquitetura.

Na participação que fez na série de conferências de XI Workshop Internacional de Arquitetura e Paisagismo organizado pelo gabinete RCR Arquitetes, em Olot, intitulada de "A imagem silenciosa", Suzuki fala acerca do seu entendimento sobre a fotografia de arquitetura: "fotografar um espaço envolve capturar a passagem das estações, as mudanças da luz e a forma do vento"[17]. A luz é para Suzuki um veículo narrativo, que transmite sensações[18] definindo uma hora mágica, de acordo com as estações do ano, o momento concreto do dia, agindo, por isso, de um modo diferente de um utilizador casual, de um modo planeado, o que faz com que as fotografias adquiram um valor diferente daquele que o arquiteto imprimiu ao edifício. Para além do estudo da luz, que acompanha com o estudo do local de modo a encontrar o(s) ponto(s) de vista adequado(s), Suzuki insere no seu plano de trabalho a conversa com o arquiteto que projetou o edifício de modo a entender o que aquele procurou transmitir, uma vez que

[17] Texto da revista da autoria de António Garcés disponível em: https://www.llegir.cat/2018/08/hisao-suzuki-fotografiar-un-espai-implica-captar-el-pas-de-les-estacions-els-canvis-de-llum-i-la-forma-del-vent/ (consultado em 01/06/2022)
[18] A expressão Hora Mágica é utilizada para designar o período de tempo compreendido entre o momento em que o sol se põe e a noite. O nome foi escolhido para designar um período de tempo que não corresponde forçosamente a uma hora, durante o qual a aluz ganha qualidades singulares: uma vez estática, incorpórea, capaz de fornecer transcendência qualquer ato de vida quotidiana. https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/sobre-la-luz-como-vehiculo-narrativo-en-la-obra-de-terrence-malick-e-hisao-suzuki.html (consultado em 01/06/2022)

dificilmente a fotografia conseguirá refletir as sensações vividas no espaço se o fotografo não entender o que o arquiteto procurou transmitir com o seu trabalho.

A fotografia analógica foi um outro ponto relevante na nossa escolha de Suzuki, pelas qualidades objetivas que imprime ao produto final e, ainda, pelo facto de, no âmbito das narrativas que nos propomos analisar se revelarem únicas na técnica a que recorre, uma vez que as restantes reportagens que explorámos se baseiam na técnica digital.

A fotografia analógica fundamenta-se no processo descoberto durante o século XIX que, desde aí pouco evoluiu (Oliveira, s/d). Com o aparecimento da fotografia digital, a fotografia analógica foi ficando circunscrita a um núcleo cada vez mais reduzido constituído por aqueles que são incapazes de se adaptar à tecnologia digital e por aqueles que continuam a ver no analógico potencialidades que pretendem explorar. Wanderlei (2016), numa comunicação sugestivamente intitulada "Fotografia analógica e nostalgia da contemporaneidade" escreve

> A fotografia analógica é uma forma de nostalgia dos sujeitos contemporâneos: possibilita criar vivências, experiências e realidades marcadas pelo imperfeito e incorporado o erro, evoluindo na imprevisibilidade da própria materialidade do suporte (o negativo). (p.1)

Em comparação com a fotografia digital, a fotografia analógica adquire uma atmosfera de afetividade impregnada de imaginação, de nostalgia reflexiva, de que nos fala Boym.

> Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones: it loves details, not symbols. At best reflective nostalgia can present a ethical and creative challenge, not merely a pretext for midnight melancholia. (2001, p.XVIII)

É uma nostalgia que, ainda de acordo com a mesma autora, surge ligada a narrativas individuais, focada na meditação, na passagem do tempo percecionado, não na sua mensurabilidade captada por relógios e calendários, mas na sua textura. É esta nostalgia que a fotografia analógica consegue incorporar num registo de poética criativa e que a torna na ferramenta de eleição em projetos artísticos.

Passamos, agora, à análise das nove fotografias da autoria de Hisao Suzuki que adotam como objeto a Casa de Chá da Boa Nova. Relembramos, neste momento, que o nosso interesse se limita ao exterior do edifício. As fotografias que iremos utilizar encontram-se em dois números da revista El Croquis: Nº68/69 abrangendo, o período de trabalho de Álvaro Siza compreendido entre (1958-1994); El Croquis Nº68/69 + 95, abrangendo o período de (1958-2000).

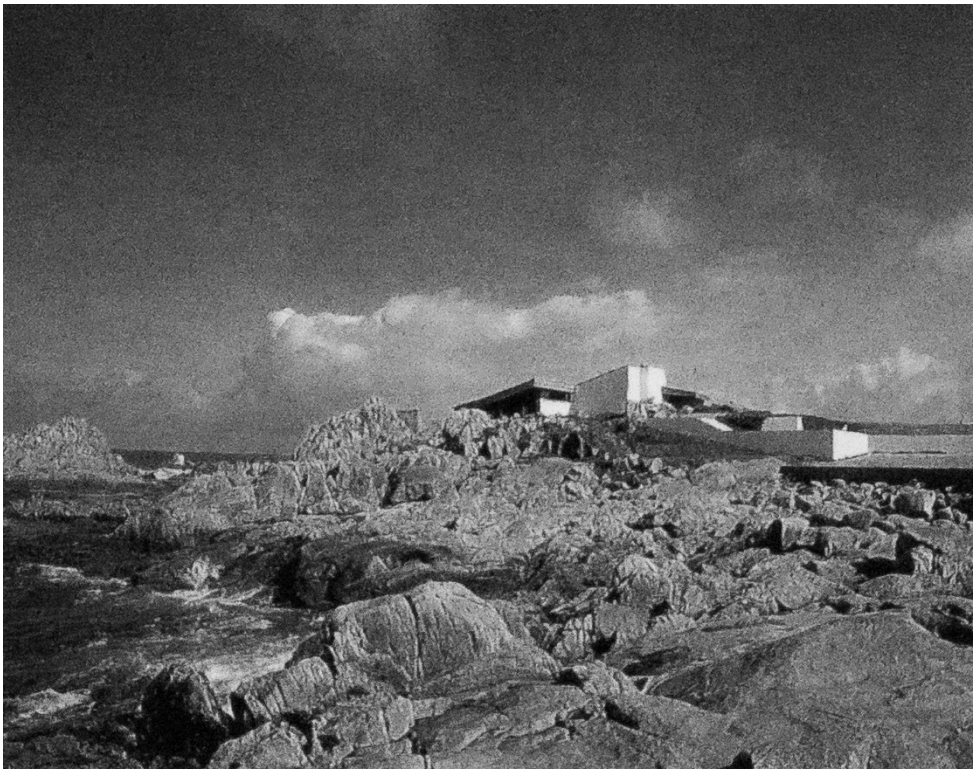
Como podemos verificar as fotografias usam a luz diurna e natural e a perspetiva privilegiada pelo fotógrafo foi o nível do olhar do utilizador que, em relação à estrutura assume a proximidade espacial. São exceções as duas fotografias 1 e 2 que se encontram na página 30 e a (primeira) fotografia 3 da página 31. De salientar, em primeiro lugar, dois aspetos: a quase ausência, nas fotografias, de vestígios de presença humana: o edifício, a vegetação, as rochas e o mar constituem os únicos elementos presentes. A exceção é a primeira fotografia, na qual encontrámos a presença de carros. Em segundo lugar, é relevante a preocupação em dar conta das diferentes visões do edifício a partir dos diferentes pontos cardeais e o modo como este surge "incrustado" nas rochas.

A reportagem de Hisao Suzuki revela uma preocupação documental empenhada em colocar em evidência a "novidade" do edifício, sobretudo no que se refere ao seu carácter fragmentado, à sua inserção na envolvente, às soluções inovadoras que adota em termos arquitetónicos. Entre o contexto e o pormenor vão-se percebendo as diferentes faces do edifício como se de um caleidoscópio se tratasse.

Não conseguimos obter informações sobre o contexto em que o percurso do fotografar se efetuou, por esta razão, baseamo-nos apenas no objeto fotográfico que temos à frente e cuja qualidade, estamos conscientes, não é a melhor. Analisando as fotografias e interpretando, em algumas delas, a presença de luz solar, destacamos o seu carácter frio e cru, na linguagem de Barthes a sua dimensão denotativa (1977). As potencialidades inseridas na fotografia analógica parecem-nos não terem sido exploradas nesta reportagem sobre a Casa de Chá da Boa Nova, o que, no nosso entendimento, pode ser explicado por dois factos. Por um lado, a necessidade de documentar a novidade impôs-se à sua exploração poética pela fotografia; por outro lado importa referir que Suzuki está ainda nos seus primeiros anos de trabalho como fotógrafo de arquitetura.

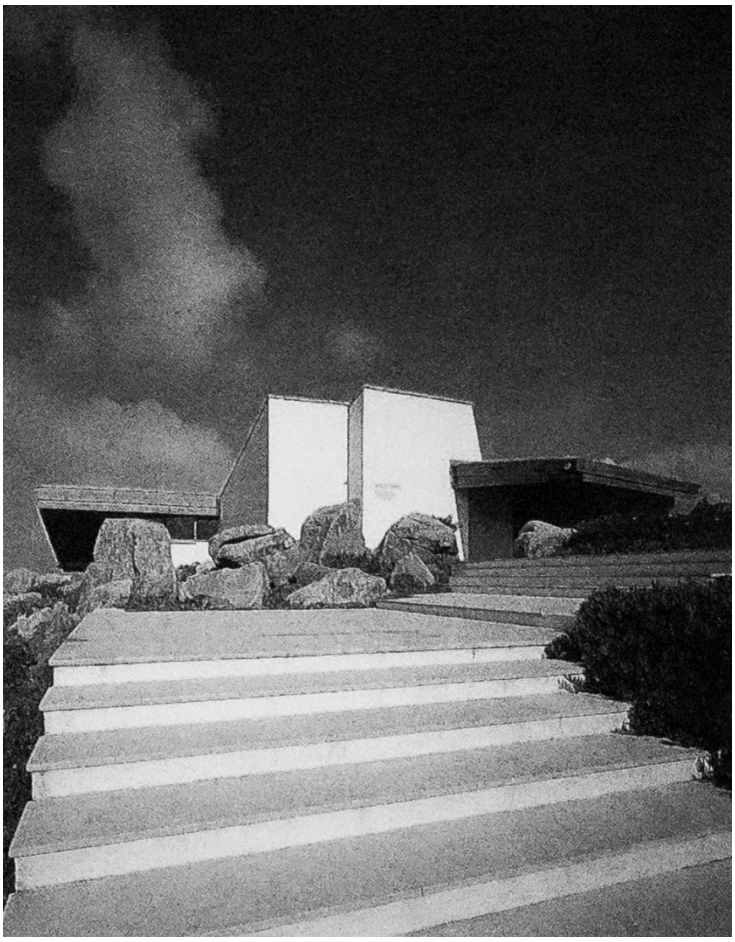
1

2



Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki

3



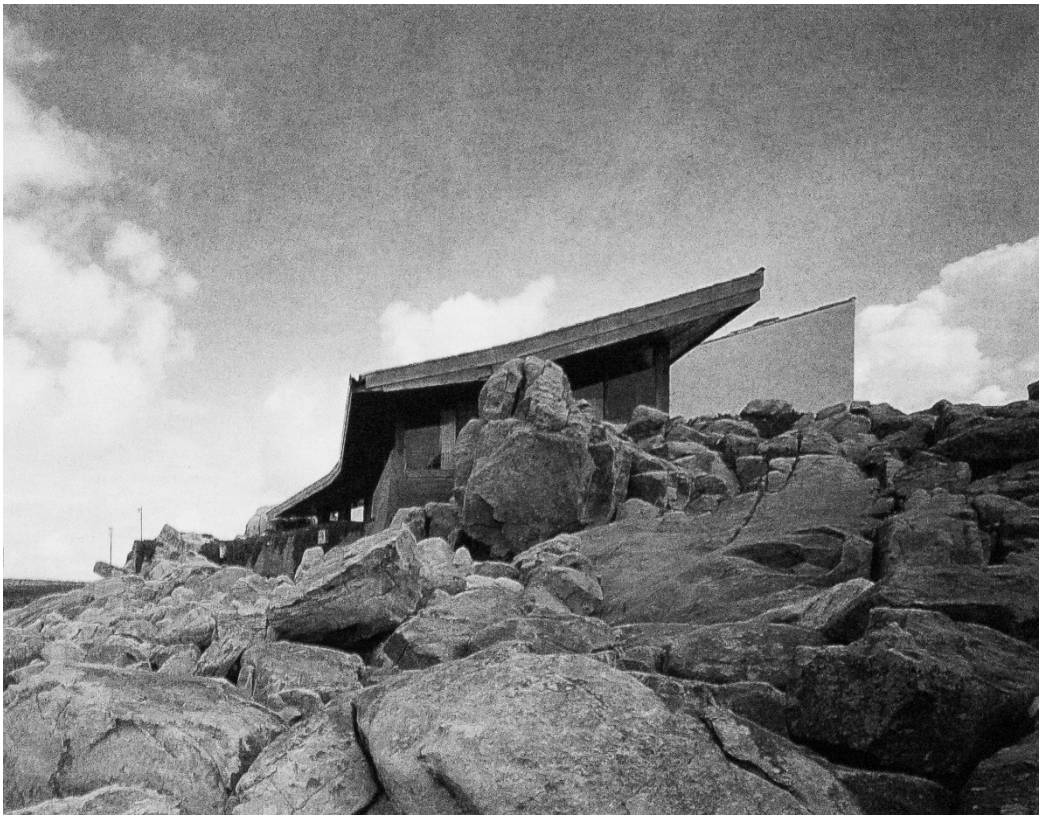
4

5

6

Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki

7



8

9

Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki

2.3.2 A narrativa visual de Fernando Guerra

A escola que se vendia na fotografia de arquitetura
era uma fotografia do objeto pelo objeto,
era tudo despovoado porque se considerava
que introduzir outros elementos iria estragar
a percepção daquilo que era a obra.
Uma obra para mim só interessa se estiver ocupada.

Fernando Guerra

Fernando Guerra nasceu em Lisboa em 1970. Formado em Arquitetura pela Universidade Lusíada, o seu gosto pela fotografia acompanhou-o desde a adolescência acabando por se tornar na sua profissão. Enquanto fotógrafo, no âmbito da realidade portuguesa, Fernando Guerra foi um dos pioneiros de fotografia de arquitetura. Juntamente com o irmão, Sérgio Guerra, arquiteto, cria o site "Ultimas Reportagens", uma espécie de biblioteca de reportagens fotográficas da sua autoria que se tornou, nos dias de hoje, um ponto de referência para arquitetos, estudantes de arquitetura, fotógrafos de arquitetura, e pessoas em geral. A propósito do site ao qual se refere com se fosse uma "Cápsula temporal" e como o seu legado à posteridade diz:

> *Eu ofereço as fotografias a toda a gente – estudantes ou pessoas que estão a fazer pesquisas sobre Arquitetura. A ideia do "Ultimas Reportagens" é guardar a informação perpetuamente, mesmo depois de morrer. No fundo, a minha obra não é nenhum prédio que possa ser demolido ao fim de trinta anos.*[19]

Questionado sobre o modo como o seu trabalho divulgado nesta plataforma sem qualquer tipo de restrição, pode ser utilizado, difundido e até alterado, por vezes, retirando a presença do autor, Fernando Guerra afirma que embora gostasse que a utilização acontecesse após uma informação prévia, concede prioridade à partilha:

> *Claro que eu não gostaria que a Coca-Cola utilizasse uma fotografia minha sem falar comigo, mas eu acredito que o trabalho segue o seu caminho" até porque, "quem não estiver preparado para a partilha, hoje em dia está no negócio errado.*[20]

Princípio da partilha do qual Fernando Guerra tem consciência e do qual têm consciência os arquitetos que contratam os seus serviços como forma de potenciar o seu trabalho em termos de divulgação e reconhecimento.

[19] Instante decisivo-Uma conversa com Fernando Guerra. Documento disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-183934/instante-decisivo-uma-conversa-com-fernando-guerra
[20] Idem.

Esta visão, de algum modo romanceada do site "Últimas Reportagens", não é unânime. Se os seus proprietários, nomeadamente Fernando Guerra o encara como um legado que permanecerá para além da sua morte, Bandeira (2008) apresenta uma visão mais amarga deste modo de trabalhar de Fernando Guerra que, considera ser alguém que soube compreender o poder da massificação e da imagem como forma de divulgação. Por esta razão é estabelecida, de acordo com Bandeira (2008) uma total dependência entre o arquiteto e a fotografia da sua obra, de tal modo que "Dir-se-ia que se não foi fotografado por FG+SG é porque não existe", uma regra que só aqueles arquitetos suficientes convictos daquilo que fazem ousam ignorar (Bandeira, 2008).

O lugar que Fernando Guerra ocupa, nos nossos dias, no campo de fotografia de arquitetura é, contudo, incontornável. O próprio Pedro Bandeira, que assume uma atitude critica em relação à dependência que Fernando Guerra, graças ao seu trabalho, acaba por criar entre a arquitetura e a fotografia de arquitetura, considera que o fotógrafo impôs ao seu trabalho uma maneira própria que "ultrapassa a suposta banalidade e realismo do documento fotográfico mais convencional".

A fotografia de arquitetura realizada por Fernando Guerra é, ela própria, no entender de Pedro Bandeira, moldada por uma "ambição artística" que se objetiva em novidades que o fotografo introduz: a presença de vultos, de sombra, a introdução de técnicas de fotografia recorrendo a *drones*, o que lhe mereceu o epíteto de "Fotografo Voador" ou de "Fotógrafo das Nuvens", e o trabalho de pós-produção que conduz ao dramatismo de alguns dos céus das suas fotografias.

No documentário[21] realizado por Sara Nunes intitulado "O Fotógrafo Voador", Fernando Guerra refere: "Aquilo que me interessa são as pessoas, e a Arquitetura pelo meio."

Numa entrevista publicada no *ArchDaily* o fotografo afirma "As pessoas das minhas fotografias são como atores e as casas são como um palco". Fernando Guerra, deste modo distancia-se de uma certa maneira de entender a fotografia de arquitetura:

> *A fotografia de arquitetura sempre foi muito chata e aborrecida, os fotógrafos passavam pelas obras, faziam registos de passagem, não havia muita permanência, os edifícios estavam sempre despidos de pessoas e de vida, porque era assim que tinha de ser*.[22]

Foi a quase inevitabilidade deste modo de ser que Fernando Guerra veio interromper com o seu trabalho inovador e criativo no âmbito da fotografia de arquitetura, razão pela qual

[21] Trailer disponível em: https://pt-pt.facebook.com/buildingpictures.pt/videos/o-fot%C3%B3grafo-voador_the-flying-photographer/378701896281183/ (acesso a: 31/05/2022).
[22] Reportagem sobre Fernando Guerra. Documento disponível em: https://pontofinalmacau.wordpress.com/2014/09/07/mostrar-um-edificio-vazio-e-irrelevante/ (acesso a: 31/05/2022).

escolhemos a sua reportagem fotográfica sobre a casa de Chá da Boa Nova para incluir no nosso trabalho. Para o efeito, consultamos o site "Últimas Reportagens" que possuiu uma secção dedicada às fotografias da obra de Álvaro Siza. Organizada por datas de execução do projeto, indo da atualidade para o passado, a reportagem da Casa de Chá da Boa Nova, no conjunto das reportagens dedicadas à obra de Álvaro Siza, ocupa o último lugar.

A reportagem é constituída por vinte e sete fotografias do edifício: vinte e cinco fotografias do exterior e duas do interior. Dadas as condições em que enquadrámos o nosso trabalho focámo-nos apenas nas vinte e cinco fotografias do exterior para construir a nossa narrativa a propósito da reportagem da autoria de Fernando Guerra.

Para a construção da nossa narrativa tivemos como base o conceito de modelo mental desenvolvido por Shore (1998)[23].

Analisando o conjunto de fotografias conseguimos perceber que o aspeto exterior do edifício foi aquele que mais atraiu a atenção do fotógrafo e simultaneamente aquele pelo qual o fotógrafo pretende que o visitante se sinta atraído. O número reduzido de fotografias de interior ilustram esta ideia, transmitindo a impressão de que é no exterior que se "joga" a relevância do edifício em termos de arquitetura.

A luz, fator importante no trabalho de Fernando Guerra, é um elemento do seu modelo mental que esteve subjacente à reportagem. Seguindo a ordem pela qual as fotografias nos surgem, podemos perceber que foram tiradas em diferentes momentos – manhã, tarde, noite – contribuindo deste modo, para a construção de uma perceção do edifício ao longo do dia. Portanto, podemos dizer que estamos perante uma reportagem que possibilita, àquele que vê, a realização de uma *promenade* quase impossível[24] realizada em função da luz, na medida em que num período qualquer do tempo a reportagem nos permite perceber como a luz resultante do movimento da terra, incide sobre o edifício e influencia o modo como este é percecionado.

Fator relevante do modelo mental que orientou o trabalho de Fernando Guerra foi a ilustração de uma das características do trabalho que Álvaro Siza e que é evidente na Casa de Chá da Boa Nova: a inserção do edifício na envolvente. Aqui, Fernando Guerra, de um modo diferente daquele que encontrámos noutras reportagens é, assumir o edifício como foco, se analisarmos com atenção as vinte e cinco fotográficas percebemos que não existem outros edifícios que sejam colocados em diálogo com a Casa de Chá, à exceção da fotografia número 13 que se encontra na página 43 e na qual a Capela da Boa Nova, que integra no que definimos como *lugar*, surge representada.

[23] O conceito de modelo mental surge desenvolvido por Stephen Shore no livro "The Nature of Photographs".
[24] Adjetivamos como "quase impossível" na medida em que ter a perceção do edifício em diferentes momentos do dia implicaria estar a observar o edifício durante o dia.

A reportagem fotográfica de Fernando Guerra obriga-nos a focar no edifício, como acontece nas fotografias tiradas da perspetiva de fotógrafo "voador", quando há a possibilidade de dar uma visão mais alongada do edifício. É o edifício em si que fascina o fotógrafo, que o assume como o protagonista do ato de fotografar.

A Casa de Chá, mais do que um exemplo do modo de trabalhar de Álvaro Siza, onde a envolvente desempenha um papel determinante na construção do projeto, é também um exemplo do modo como o edifício nela mergulha e com ela se mistura sem, contudo, perder a sua autonomia. A narrativa visual de Fernando Guerra, é marcada por uma intenção evidente em salientar este aspeto. O edifício naturalmente mergulhado nas rochas – fotografias 9 a 17 e 19 a 25. É o diálogo entre o edifício e as rochas que parece ter atraído a atenção do fotógrafo. O facto do fotógrafo se ter colocado perante o edifício durante um dia, permite-lhe mostrar como este diálogo funciona em função da luz. A narrativa visual de Fernando Guerra assume, por esta razão, uma dimensão poética onde a luz desempenha um papel fundamental. Parafraseando Giorgio Chirico, "a luz e a sombra obrigam a que o mistério dos volumes comecem a falar"[25]. Esta afirmação, no caso das fotografias de Guerra, é válida quer para a luz natural, veja-se as fotografias 18, 21 e 22, quer para a luz natural e artificial, fotografias 23 e 24, quer para a luz artificial, veja-se a fotografia 25. O diálogo com as rochas é como que transportado para uma outra dimensão que confere ao edifício um carácter paradoxal, no qual o etéreo e o concreto, a robustez e a fragilidade, o parado e o pronto a partir, se juntam num mesmo lugar.

Mas não é apenas o diálogo com a rocha que Fernando Guerra destaca na sua narrativa visual, é também o diálogo com o mar. De um modo direto ou indireto pelas rochas, ou pelas gaivotas que pousam e partem da chaminé, o mar é um protagonista no diálogo com a Casa de Chá. Por vezes, esse diálogo é próximo e íntimo, como se pode perceber nas fotografas 19 e 20, ilustrando por esta razão uma das marcas desta obra de Álvaro Siza.

O mergulhar do edifício nas rochas não significa, contudo, e como já referido, a sua fusão na envolvente. A autonomia característica da arquitetura do edifício é preservada no modelo mental subjacente à reportagem fotográfica. Esta autonomia é transmitida pelas primeiras fotografias tiradas a partir de um fotógrafo que voa sobre o que está a fotografar. As oito primeiras fotografias mostram-nos a autonomia do edifício. A perceção que temos é a de que se fossemos Gulliver na terra de Lilipute, poderíamos retirar a obra do sítio em que foi inserida. É como se a obra pudesse sair na sua integridade, deixando também na sua integridade o lugar por ela ocupado.

[25] Recorremos às palavras do pintor transcrito "Breve História da Sombra".(p.150)

Como referimos no início, o lugar ocupado por Fernando Guerra no contexto da fotografia de arquitetura deve-se a algumas inovações que introduziu, nomeadamente a sua ideia de que mostrar um edifício vazio é irrelevante. A reportagem que realizou sobre a Casa de Chá da Boa Nova não é, como também referimos, uma reportagem de interior, mas de exterior. Neste sentido o edifício não tem que ser ocupado, mas tem de ser inserido no seu contexto real e a verdade vital deste contexto não deve ser escamoteada. A narrativa visual por esta razão não "toca" no real, não transforma na sua vitalidade, vemos carros, vemos autocarros, vemos pessoas a caminhar entre as rochas e na praia, vemos empregados na Casa de Chá.

A narrativa visual de Fernando Guerra a respeito da Casa de Chá da Boa Nova é uma narrativa que começa por convidar a ver o edifício durante um dia inteiro e não num momento em especial. É uma narrativa visual que nos convida, em segundo lugar, a começar a vê-lo a partir de cima. É uma narrativa visual que nos convida a entender a obra no seu diálogo constante com os elementos naturais que integram a envolvente, diálogo cujo conteúdo se altera em função do tempo e da luz.

A narrativa visual de Fernando Guerra traduz simultaneamente a imersão do edifício nas rochas e a autonomia do edifício em relação às rochas e consegue construir em nós, que a vemos, a imagem de que o edifício localizado naquela espécie de promontório é uma espécie de jangada de pedra à semelhança da de José Saramago, pronta a partir do lugar em que está.

1

2

3

4

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra

5

6

7

8

9

10

11

12

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra

13

14

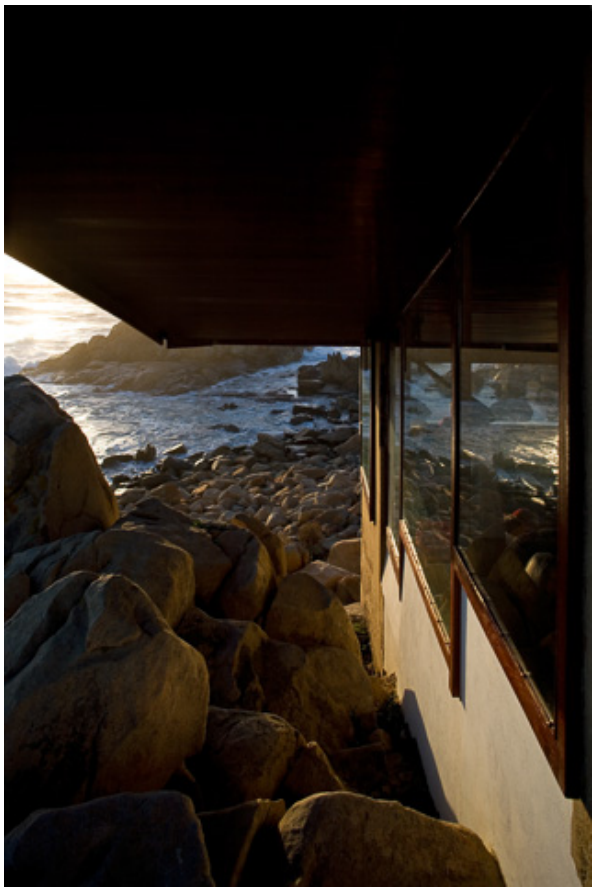
15

16

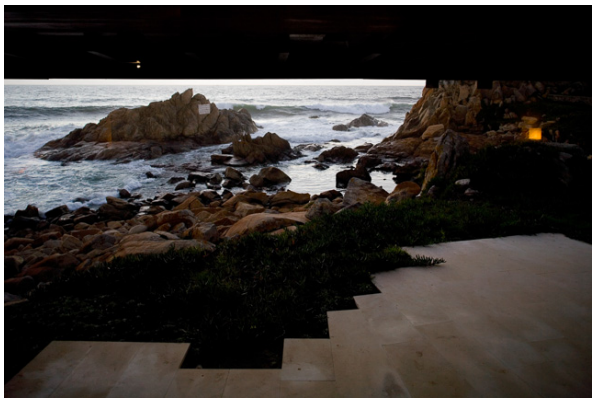
17

18

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra



19



20

21

22

23

24

25

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra

2.3.3. A narrativa visual de Duccio Malagamba

After my career and my experience as an architect, photography turned into a way to explore buildings with measure and depth. A true instrument of study, investigation and even criticism…

Duccio Malagamba

Nascido em Itália, em 1960, Duccio Malagamba, tal como Fernando Guerra, teve uma formação inicial em Arquitetura e é o trabalho que desenvolve no início da sua carreira enquanto arquiteto que o conduz à fotografia, não como um hobby a ir desenvolver na adolescência, mas como uma ferramenta de trabalho.

> *A few years later [durante os quais trabalhou como arquiteto] I won a research scholarship about Spanish Contemporary Architecture and for that I had to take pictures again.*
> *As a result of that experience ai started to consider that I could be an architect using the camera instead of a pencil.*[26]

A arquitetura e a fotografia são, para Malagamba, as suas duas maiores paixões e é esta dupla paixão que considerou ser fundamental para desempenhar a função de fotógrafo de arquitetura[27]. O exercício da profissão é dominado pelo conceito de "ensaio fotográfico", que traduz o seu modo de atuar: um modo preciso, lento e rigoroso.

> *Cuidadosamente preparado hasta conseguir una extensa radiografía de la obra del arquitecto.*
> *Duccio es un fotógrafo que suele dedicar-se entre 2 y 7 días a cada ensayo, dependiendo de las condiciones meteorológicas y de la complejidad del proyecto. Eso le permite estudiar atentamente la luz durante todo el ciclo del día y buscar puntos de vista poco usuales, además de estudiar el protagonismo de los usuarios en el interior de los edificios.*[28]

É também um modo que assume, claramente, o papel do fotógrafo e, portanto, da sua subjetividade. Se o diálogo com o arquiteto e a visita ao local se revelam os momentos iniciais do seu "ensaio fotográfico", segue-se-lhes um momento em que começa a construir a sua própria visão do edifício.

[26] Entrevista a Duccio Malagamba. Disponível em: https://www.archdaily.com/44350/ad-photographers-duccio-malagamba (acesso a: 24/06/2022).
[27] Conferencia DUCCIO MALAGAMBA, Semana Cultural eAM' https://www.youtube.com/watch?v=roL7_ZMnz3k (acesso a: 24/06/2022).
[28] Entrevista a Duccio Malagamba. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.044/3549/en?page=2 (acesso a: 24/06/2022).

> *"A vision that, while keeping reality as a starting point contains certain doses of fiction as, for me, it is absurd to try and chase an objective description of architecture by means of photography.*
> *It's clear to me that a building can only be known by visiting it, so I am not worried by the "documentary" aspect of my work."* [29]

Álvaro Siza surge como um dos seus arquitetos de eleição, e como alguém que longe de continuar a sua atividade aprofundando a linguagem e descrever o que já desenvolveu em anos anteriores, inventa, apesar da idade avançada, novas soluções e projetos inovadores. Atrai-o também o modo como Álvaro Siza, apesar do desenvolvimento da fotografia e nomeadamente a fotografia de arquitetura, não se deixou "contaminar", como refere Malagamba.

> *"Hay muchos estudios [de arquitectura] hoy en día que se preocupan muchísimo de la Imagen que circula de sus obras. Siza, en cambio, maneja en ese sentido su estudio como si estuviera en el siglo pasado. A él le preocupa que sus edificios se construyan, que salgan bien, pelo la difusión de su trabajo le preocupa más bien poco."* [30]

Uma consulta à página oficial de Duccio Malagamba permite-nos perceber que existem sessenta e oito reportagens fotográficas que realizou a partir de projetos de autoria de Álvaro Siza, sendo trinta e seis de edifícios que se encontram em Portugal. É neste conjunto que se inclui a reportagem fotográfica de Duccio Malagamba sobre o Restaurante "Casa de Chá da Boa Nova", constituída por um total de trinta e cinco fotografias, vinte e oito de exterior e sete de interior.

Como já referimos, dadas as linhas que estabelecemos para o nosso trabalho construímos a nossa narrativa com base nas fotografias de exterior. Uma vez que, tal como aconteceu com Fernando Guerra, estas fotografias fazem parte da página oficial do autor, a ordem com que aí surgem colocadas será a ordem que estar subjacente à nossa análise e interpretação.

Na construção da narrativa vamos ter em conta o conceito de modelo mental desenvolvido por Shore (1998), tal como fizemos com a construção da narrativa a propósito da reportagem de Fernando Guerra.

Testemunho do modo de ensaio que caracteriza o trabalho de Duccio Malagamba temos que dividir as vinte e oito fotografias em dois conjuntos: o conjunto constituído pelas fotografias da Casa de Chá envolta em nevoeiro, [doze fotografias] e o conjunto constituído pelas restantes fotografias[dezasseis] nas quais o edifício surge representado sob um sol radioso e um atmosfera límpida e, em alguns casos, quase cristalina.

[29] Entrevista a Duccio Malagamba. Disponível em: https://www.archdaily.com/44350/ad-photographers-duccio-malagamba (acesso a: 24/06/2022).
[30] Entrevista a Duccio Malagamba. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.044/3549/en?page=2 (acesso a: 24/06/2022).

No pressuposto de que o modelo mental dá conta, entre outros aspetos, do modo como o fotógrafo pretende que "entremos" no lugar e, nos desloquemos ao longo dele, Duccio Malagamba, aproxima-nos da Casa de Chá da Boa Nova, pela Capela da Boa Nova. A fotografia 1 permite colocar em evidência o modo como o moderno se relaciona com o clássico, e também, como o moderno se insere numa envolvente onde, para além da capela, num primeiro plano, encontramos o mar e as rochas, numa linha mais longínqua, o Porto de Leixões. É uma visão do edifício numa zona de transição entre o alçado norte e o alçado poente na qual, se realça a interseção da Casa de Chá nas rochas, como se tratasse de um "corpo estranho" à natureza, que aí foi colocado formando um conjunto harmonioso.

Do ponto de vista do trabalho do arquiteto sabemos que este aspeto da relação com a envolvente é uma das marcas de Álvaro Siza, que as fotografias de Duccio Malagamba também procuram ilustrar. Com efeito, o conjunto de fotografias que se segue, 2, 3, 4, 5, 6, são, também elas, fotografias onde a relação do edifício com a topografia é colocada em evidência. Como podemos constatar são fotografias do alçado poente, tiradas a partir do caminhar do fotógrafo ao longo das rochas, ora aproximando-se, ora afastando-se, sem perder o diálogo do edifício com a envolvente, o mar, novamente as rochas, mas também novamente a Capela da Boa Nova, o Farol da Boa Nova, o porto e o casario.

A reportagem fotográfica de Duccio Malagamba inverte aquele que é o acesso normal do visitante à Casa de Chá. Com efeito, o acesso à Casa de Chá, faz-se a partir do alçado nascente. Duccio Malagamba faz a reportagem fotográfica a partir de um modelo mental que altera este modo habitual e comum de aceder ao edifício.

Podemos considerar que é um convite a uma entrada diferente no *lugar*, mas podemos também considerar que se trata de um modo de entrar que respeita a intencionalidade do arquiteto. Sabemos que o projeto de Álvaro Siza "chocou" na altura em que foi apresentado pelo facto de "colocar o edifício" de costas viradas para a rua, como se tudo o que de importante se passasse nas traseiras da casa. A reportagem fotográfica de Malagamba procura representar esta ideia, como podemos ver na primeira sequência de fotografias atrás representada: na fotografia 2 vemos o alçado norte, a transição para o alçado poente, e a transição deste para o alçado sul. Malagamba propõe-nos fazer a "entrada impossível" que é, apesar de tudo, encontrar o edifício a partir da zona intencionalmente mais importante.

A zona de transição que é o alçado sul, na reportagem de Malagamba é tratada como uma zona de transição para o alçado nascente. O elemento mar, cede o lugar ao elemento terra. Nas fotografias que se seguem, 8, 10, 11 e 12, Malagamba confronta-nos com a heterogeneidade volumétrica do edifício e da sua relação com a topografia e com a flora. As imagens revelam uma poética conseguida pela cor, do azul do céu, do amarelo da flora autóctone da costa marítima portuguesa. Se antes a Casa de Chá surgia incrustada nas rochas, agora como que se

de uma outra face se tratasse, surge incrustada na terra e na vegetação como uma segunda colina. O branco que cobre as paredes de alvenaria de pedra "recorta" o edifício e evidencia-o, ao mesmo tempo que não o deixa perder a sua ligação com o passado, como se constata na fotografia 13. Surge a presença humana, que é captada no seu existir quotidiano, andando dizendo adeus, descansando ao sol, observando, indicando que a inserção do edifício não acontece apenas no plano do terreno, mas também no plano das pessoas. Na narrativa visual de Duccio Malagamba as pessoas estão lá fisicamente, não são postas lá.

As últimas fotografias deste primeiro conjunto são fotografias de distanciamento que curiosamente correspondem à imagem da Casa de Chá do visitante comum, estamos a falar das fotografias 15 e 16. Na narrativa visual de Malagamba afastamo-nos da Casa de Chá a partir do caminho que é usado pela maioria das pessoas para dela se aproximar. A câmara abre novamente o ângulo para captar o edifício na sua envolvente. As últimas fotografias propõem-nos camadas de diálogos: um diálogo temporal, entre o passado representado pela Capela da Boa Nova e o presente representado pela Casa de Chá; um diálogo entre o artificial e o natural, entre a Casa de Chá, construção e projeto do ser humano, e elementos naturais como o mar, a terra, a vegetação, a areia.

Vamos agora deter a nossa atenção no conjunto de fotografias em que a Casa de Chá da Boa Nova nos é apresentada envolta no nevoeiro.

Enquanto fenómeno atmosférico, o nevoeiro é uma marca da costa marítima portuguesa, sobretudo da orla marítima do norte e centro de Portugal. No sentido figurado, o nevoeiro é sinónimo de obscuridade, de mistério, de encantamento e no caso português, o nevoeiro é sinónimo de uma salvação que está para vir. É nesta ideia que se filia o sebastianismo que Fernando Pessoa apresenta como "movimento religioso, feito em volta duma figura" (Pessoa, 1979, p.8), no caso é o jovem rei D. Sebastião, que morreu na batalha de Alcácer-Quibir e com ele morre Portugal na sua nacionalidade já que entra num período de domínio castelhano. Por isso, num sentido simbólico, Portugal perde a sua grandeza, quando perde D. Sebastião e só voltará a tê-la com o regresso dele, obviamente simbólico.

> D. Sebastião voltará, diz a lenda, por uma manhã de névoa, no seu cavalo branco, vindo da ilha longínqua onde esteve esperando a hora da volta. A manhã de névoa indica, evidentemente, um renascimento anunciado por elementos de decadência, por restos de noite onde viveu a nacionalidade (Pessoa, 1979, p.8)

Teixeira de Pascoaes associa o Sebastianismo à saudade e por via desta associação a saudade liga-se ao nevoeiro. Escreve Pascoaes: "E a saudade, com a sua face de desejo e esperança, é já a sombra do Encoberto amanhecida, dissipando o nevoeiro da legendária manhã." (1998, p.119). A passagem de Teixeira de Pascoaes que transcrevemos, contextualiza parte desta narrativa que dedicamos ao conjunto de fotografias da Casa de Chá da Boa Nova envolvida em nevoeiro.

Só o exercício "lento" da profissão de fotógrafo de arquitetura associado ao seu caráter ensaístico, permite a Malagamba obter do edifício um conjunto de fotografias como aqueles que temos pela frente. O seu modelo mental revela-se orientado por um desejo de "captar" o edifício numa atmosfera que, apesar de lhe ser habitual[31], não surge noutras reportagens fotográficas. Nestas fotografias, a narrativa visual de Duccio Malagamba induz-nos a uma releitura de edifício na qual, sem prender o seu sentido e significado arquitetónicos, lhe acrescenta uma aura de mistério, de fantástico, de lenda, que transporta a Casa de Chá da Boa Nova para um plano transcendente. Se relembrarmos neste momento as palavras de Teixeira de Pascoaes, que atrás transcrevemos, podemos dizer que a narrativa de Duccio Malagamba é uma narrativa que liga a Casa de Chá da Boa Nova à singularidade da alma portuguesa e da história de Portugal.

O modo como a Casa de Chá surge a partir do nevoeiro que se dissipa, é a imagem que, por certo, os navegadores portugueses terão tido da costa aquando da sua partida para os descobrimentos, e aquela que os pescadores de regresso da pesca devem ter logo pela manhã.

A reportagem de Duccio Malagamba não se esgota numa narrativa visual do edifício. Apesar deste ser, sem dúvida alguma, o protagonista, não encontramos um fotógrafo muito preocupado com os pormenores com as zonas de transição, com a ilustração de uma ou outra novidade arquitetónica, um ou outro detalhe técnico. A narrativa visual da Casa de Chá é uma narrativa holística de uma poética paradoxalmente natural e metafísica.

[31] Lembramos que o nevoeiro é característico da zona costeira de Portugal, nomeadamente a zona onde a casa de Chá se insere.

1

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba

2

3

4

5

6

7

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba

8

9

10

11

12

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba

13

14

15

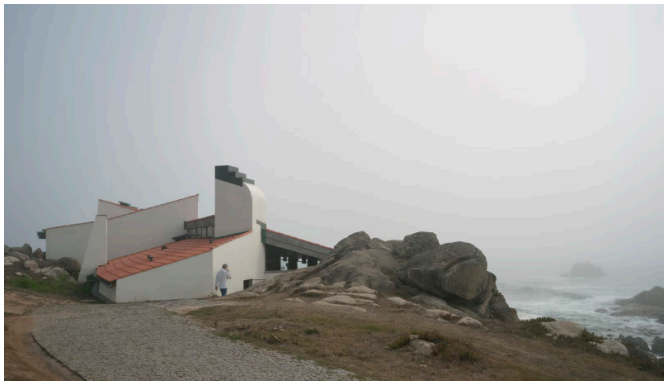
16

17

18

19

20

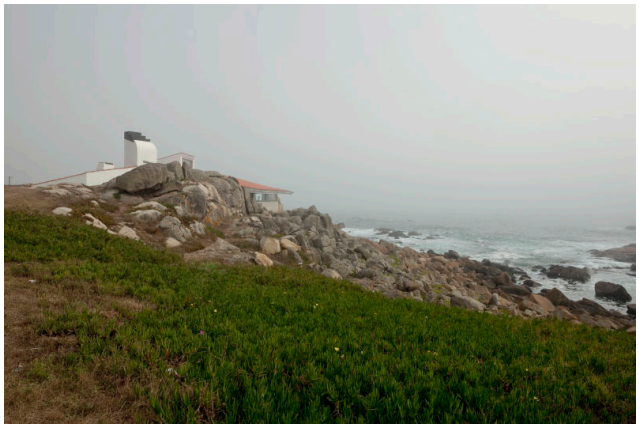


Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba

21

22

23



24

25

26

27

28

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba

III

Promenade visual da Casa de Chá da Boa Nova

A musical ordem do espaço,
a manifesta verdade da pedra.
a concreta beleza
do chão subindo os últimos degraus,
a luminosa contenção da cal,
o muro compacto
e certo
contra toda a ostentação.
e refreada
e contínua e serena linha
abraçando o ritmo do ar,
a branca arquitetura
e nua
até aos ossos.
por onde
entrava o mar.

Poema da Casa de Chá
Eugénio de Andrade

Neste capítulo pretendemos dar conta do trabalho que realizámos a propósito do nosso caso de estudo. É um capítulo que decidimos dividir em duas partes: uma parte teórica dedicada à planificação do trabalho e uma parte prática dedicada à sua execução e à apresentação dos resultados. A primeira parte será construída a partir da análise documental e notas de campo que elaborámos aquando de visitas que fomos realizando à Casa de Chá da Boa Nova. A análise documental incidiu sobre registos do objeto arquitetónico em estudo, bem como sobre as reportagens fotográficas que o adotaram como foco de análise e que explorámos no capítulo anterior. Por sua vez, as notas de campo incidiram sobre a Casa de Chá e a sua envolvente. A segunda parte deste capítulo tem uma componente prática elaborada com base em notas de campo e na reportagem fotográfica da nossa autoria. Nela, damos conta da nossa *promenade* da Casa de Chá, fazemos a descrição do nosso movimento ao longo da paisagem que acompanhámos com o registo das impressões vividas por nós, relacionando-as com as palavras de Álvaro Siza a propósito do trabalho do arquiteto em geral e da Casa de Chá em particular.

3.1. Apresentação dos pressupostos do trabalho experimental

A abordagem da relação entre a fotografia e a arquitetura que nos propusemos explorar utilizando como objeto de estudo a Casa de Chá da Boa Nova, obra de Álvaro Siza, foi enquadrada por um conjunto de objetivos, oportunamente apresentados, e que se subordinavam à descoberta de múltiplos olhares, narrativas visuais, que posteriormente seriam colocadas em diálogo. Na secção anterior demos conta das reportagens levadas a efeito por fotógrafos que de um modo mais próximo ou distante, mais sistemático ou espontâneo, "captaram" na fotografia a Casa de Chá da Boa Nova.

De modo a enriquecer este diálogo, e seguindo a sugestão apresentada, optamos por incluir no nosso trabalho uma vertente prática que caracterizam como experimental.[32] Assim, decidimos realizar a nossa própria reportagem da fotográfica. Inspirámo-nos, para o efeito, no trabalho de Sofia Augusto (2016) onde encontrámos um conjunto de ferramentas que nos pareceram conter potencialidades que exploradas, nos podiam conduzir a uma outra narrativa. Essas ferramentas são: a linguagem visual e a dicotomia *lugar* vs *não lugar*.[33]

Adotando como objeto artístico de estudo a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, a autora utiliza a linguagem visual proporcionada pela fotografia e a linguagem

[32] O uso que fazemos do termo "experimental" tem a ver com o facto da reportagem a realizar para além de uma vertente visual, incluir, também, uma vertente sonora. Deste modo, a nossa reportagem, sendo fotográfica, apresenta-se como uma rutura às realizadas. Cf. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-experimental

[33] O trabalho que fazemos referência tem como base o estágio realizado pela autora na Scopio Editions, uma editora independente inserida no grupo de investigação constituído pelo Centro de Comunicação e Representação Espacial da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. A SCOPIO desenvolve-se do Tema de arquitetura, cidade e território a partir de Fotografia Documental. O termo "não lugar", de Marc Augé, surge com a necessidade de distinguir um ambiente "identitário, relacional e histórico" de um ambiente sem estas características.

sonora proporcionada pela gravação do som que envolve o edifício, para conseguir obter uma perceção mais próxima da vivência dos que aí habitam ou passam.

A associação da imagem ao som, realizada pelo trabalho desenvolvido por Sofia Augusto, parece-nos uma ferramenta cuja utilização nos pode conduzir a uma perceção e narrativa diferentes a propósito do objeto arquitetónico que é a Casa de Chá da Boa Nova.[34] Com efeito, as narrativas visuais que encontrámos e às quais já tivemos a oportunidade de fazer referência, são construídas a partir do privilégio concedido à visão enquanto o modo como o sujeito – o fotógrafo – se relaciona com o objeto artístico. São, por isso, um testemunho do que Valentim (2012) designa de uma hegemonia da visão que é suportada por um conjunto de invenções tecnológicas que "privilegiam o uso da imagem em detrimento das demais formas de apreensão" (Azevedo & Castro, 2019, p.843). Como refere Bessel:

> A água, o ar, a luz, a terra: todos os aspetos do mundo que estão abertos aos cinco sentidos, à emoção, a um tipo de geografia afetiva que repercute os poderes de ressonância que possuem os lugares sobre a imaginação (2014, p.26).

A realidade não é apenas experimentada e captada pela visão. A realidade é experimentada pelos cinco sentidos. E é este pressuposto que pretendemos adotar no nosso trabalho. Nesta sequência a nossa reportagem, para além da vertente visual possibilitada pela fotografia, será complementada pela palavra do arquiteto. Deste modo procuramos construir um outro tipo de reportagem que se assume como uma rutura em relação às reportagens exclusivamente fotográficas, contribuindo, deste modo, para a construção de uma narrativa que se colocará em diálogo com as narrativas elaboradas a partir das reportagens já existentes e que adotam como objeto artístico a Casa de Chá da Boa Nova.

Esta referência que acabámos de fazer conduz-nos até uma outra ferramenta que Sofia Augusto utilizou e que, pensamos, poder mostrar-se profícua ao nível da vertente prática deste trabalho. Estamos a falar da dicotomia entre o *lugar* e o *não lugar*. No seu trabalho, que tem como uma das suas vertentes o edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, o *lugar* é constituído pelos jardins onde se encontra o centro da FAUP e o Pavilhão Carlos Ramos. O jardim, segundo a autora, cercado por um muro, que delimita o *lugar* – do que não está incluído no lugar – o *não lugar*, que no caso são as estradas que por ali passam.

As Figuras 15 e 16 ilustram a aplicação destas ferramentas ao nosso trabalho prático. Na Figura 15 apresentámos a localização da Casa de Chá da Boa Nova.

[34] Inicialmente era esta a nossa intenção, contudo, posteriormente tivemos que abdicar desta vertente sonora e substituímos pelas palavras dos autor.

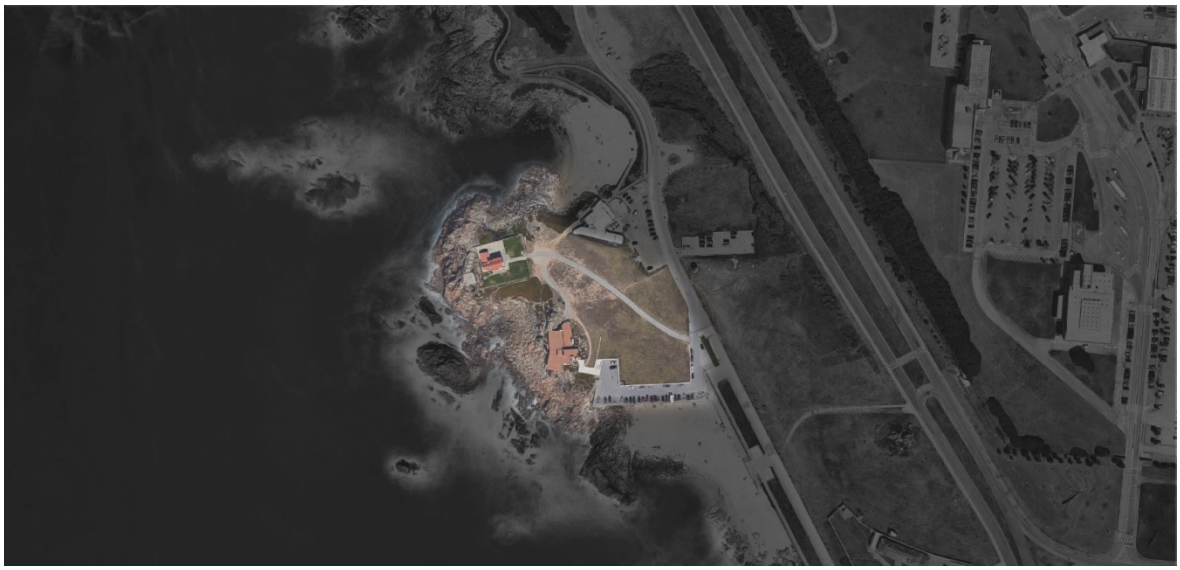


Figura 15 - O lugar e o não-lugar.

Entendemos o *lugar* como espaço onde se encontra o edifício, os acessos e a Capela da Boa Nova – representado a cor na figura. No nosso caso de estudo, o que está na penumbra é o que definimos como não-*lugar*: o Oceano Atlântico, a Praia da Senhora da Boa Nova, a Praia Azul e a Avenida da Liberdade, de duas vias que, por sua vez, confina com a antiga Refinaria da Petrogal. Na Figura 16 temos o primeiro esquisso da planta da Casa de Chá, que nos permite perceber a implantação do edifício nas rochas.

Figura 16 - Primeiro Esquisso da Planta da Casas de Chá da Boa Nova.

Os esquissos que se encontram na Figura 17 levam-nos a perceber a variação das cotas envolvida na entrada e no caminhar, no *lugar* e que se revelaram importantes para o delinear da nossa *promenade* fotográfica.

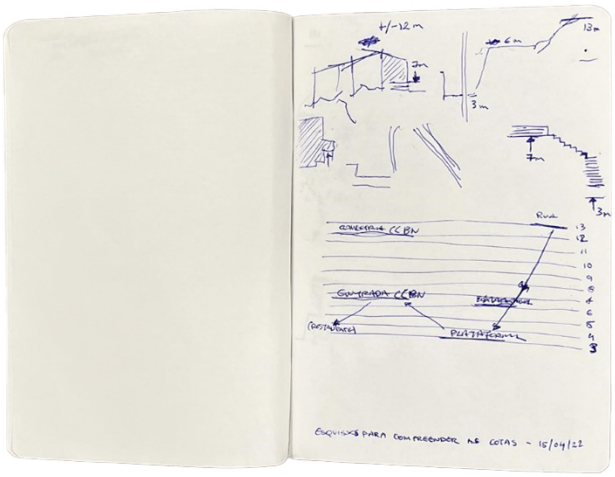


Figura 17 - Esquisso das cotas do lugar.

3.2. Planificação da *promenade*

O conceito de *promenade* é um conceito chave em arquitetura e que Flora expõe (2010).

> It appears for the first time in Le Corbusier's description of the Ville Savoye at Poissy (1928) where it supersedes the term "circulation", so often used in his early work "In this house occurs a veritable promenade architectural, offering aspects constantly varied, unexpected and sometimes astonishing". Taken at a basic level the promenade refers, of course, to the experience of walking through a building. (p.19)

O conceito de *promenade* inclui espaço, movimento, tempo, entendidos como elementos em relação recíproca, que influenciam o modo como percecionamos o mundo exterior. Le Corbusier terá tido consciência desta relação recíproca entre tempo, espaço e movimento encerrada no conceito de *promenade*, razão pela qual o terá preferido à noção de circulação (Low, 2016). O conceito de *promenade*, enquanto movimento através do espaço, traduz, por isso, uma visão dinâmica da arquitetura que se opõe a uma visão estática e que abre para a possibilidade de desenhar diferentes caminhos para a *promenade*, que corresponderão a princípios diferentes da estrutura arquitetónica e da sua envolvência.

Os diferentes caminhos de que falámos atrás são desenhados a partir de referências diferentes: ponto de chegada; modo de chegada; por veículo ou por locomoção pedestre; depressa e devagar; segundo o ciclo da luz solar; adotando a luz artificial como referência. A multiplicidade de caminhos, as variáveis que nele são incluídos correspondem a diferentes

promenades e a outras tantas perceções do edifício. A propósito da *promenade* na Villa Savoy criada por Le Corbusier, Low (2016) escreve:

> The "careful curatorship of routs" in the Villa Savoye involves a change in speed and temporal cycles: it begins with the arrival by car from the intense rhythm of the city, before changing to biological time through the slower pace of walking and then finally to the arrival on the roof with its window to the landscape, to finally reconnect with nature and its long-term cycles. (Low, 2016, p.18)

É este entendimento de *promenade* que nos propomos desenvolver no trabalho prático. Algumas ideias importam, desde já, deixar esclarecidas. A primeira tem a ver com o carácter exclusivamente exterior da nossa *promenade*. O nosso movimento através do espaço abrange o que definimos como *lugar*.[35] É o exterior do objeto artístico e a sua relação com a envolvência que nos interessa, não o seu interior. O nosso movimento através do espaço será fotografado e, por isso, a nossa *promenade* surge materializada num produto visual. Por estas razões, mais do que uma *promenade* arquitetónica, o que nos propomos realizar, é uma *promenade* visual, de onde decorre o título escolhido para este capítulo. Ao juntar o movimento à fotografia às palavras do arquiteto, procuramos reunir os elementos que nos conduzem até uma outra perceção do edifício que é a Casa de Chá da Boa Nova.

É esta perceção que pretendemos, posteriormente, colocar em diálogo com as perceções criadas a partir das três reportagens fotográficas que constituíram o ponto de partida do nosso trabalho. Na linha do que foi feito por Le Corbusier, passamos à apresentação do roteiro da nossa *promenade*.

O roteiro que elaborámos surgiu na sequência de várias visitas que fizemos ao *lugar.* Partindo da limitação que foi estabelecida entre o *lugar* e o *não-lugar*, admitindo que a chegada seria feita de carro pela Avenida da Liberdade, estabelecemos que seria aqui que daríamos início ao percurso pedestre, adotado como meio de inserção e do caminhar no *lugar*. Portanto, a nossa entrada seria feita do interior para a beira-mar, de este para oeste, do nascente para o poente. Estabelecemos, depois, os pontos que nos pareceram relevantes para obter da Casa de Chá e da sua envolvência um conjunto de fotografias que pudessem ilustrar os pontos relevantes da nossa *promenade*. Na Figura 18 encontram-se assinalados, através de números, os pontos que estabelecemos para tirar fotografias. As setas dão a indicação da direção em que se pretende tirar a fotografia. Ligando os pontos entre si, obtivemos o percurso da *promenade* que surge representado através de uma linha vermelha. Encontrando-nos ainda numa fase de planificação, considerámos que seria importante delinear um outro percurso a ser utilizado no caso de maré-cheia. Este percurso alternativo surge representado a verde.

[35] Ver página 65.

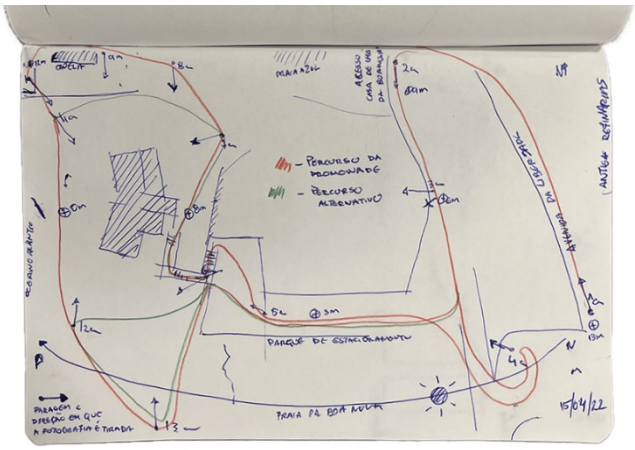


Figura 18 - Esquisso da previsão da promenade.
Fonte: Autor

No dia 11 do maio concretizámos, pela primeira vez, a *promenade* cuja planificação acabámos de apresentar. Neste momento considerámos que os resultados poderiam ser mais ilustrativos se a *promenade* fosse realizada numa altura de maré-baixa e quando o sol se estivesse a pôr no horizonte.

O dia 11 de maio foi um dia de muito sol. Chegámos ao local no período de maré - baixa e iniciámos a nossa *promenade* pelas 16 horas. Tal como tínhamos planificado, a nossa entrada no *lugar* deu-se por via pedestre. Na Figura 19 surge representada a *promenade*, tal como foi realizada

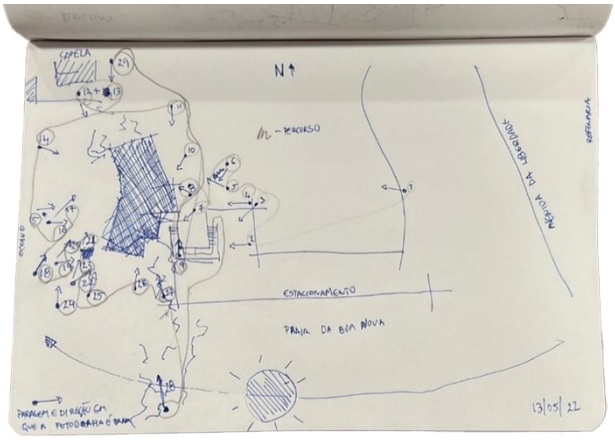


Figura 19 - Esquisso da promenade concretizada[36].
Fonte: Autor

A análise da figura permite perceber que houve alguns aspetos que alterámos.

[36] As fotografias tiradas a partir dos pontos 19 e 20 foram anuladas.

Confrontando as duas figuras é possível verificar que, em relação ao roteiro traçado foram introduzidas algumas alterações. Estas alterações resultaram, em primeiro lugar, da necessidade de aproveitar o mais possível a maré-baixa dado que nos permitia obter fotografias que seriam difíceis de conseguir numa circunstância de maré-alta. Na sequência destas alterações, quando confrontados com a realidade, depressa percebemos que os pontos de referência inicialmente previstos se revelaram insuficientes para "captar" a riqueza da estrutura na sua relação com a envolvência. Deste modo, e como se pode verificar, os treze pontos de referência que adotámos no plano, acabaram por se transformar em vinte e nove pontos.

Devemos salientar, ainda, duas ideias. Em primeiro lugar, e como é possível perceber da análise da Figura 19, o mesmo ponto de referência foi utilizado para mais do que uma fotografia. A mudança de ângulo permitiu a descoberta de outras facetas. Tal como um viajante que mudando a direção do seu olhar descobre a existência de um aspeto de paisagem até aí desconhecido, também nós, aquando da nossa *promenade*, percebemos que a mudança de ângulo nos conduziu à descoberta de uma outra perspetiva que poderia enriquecer a abordagem à Casa de Chá da Boa Nova e deste modo enriquecer o diálogo que pretendemos estabelecer com reportagens fotográficas já existentes. Uma outra ideia tem a ver com o facto de alguns pontos de referência que constavam do plano inicial não terem sido concretizados. Falamos dos pontos 1, 2 e 4 que não concretizámos uma vez que quisemos aproveitar ao máximo a possibilidade criada pela maré - baixa. Na sequência desta *promenade* obtivemos um conjunto de dezassete fotografias realizadas a partir dos pontos assinalados.

3.3. A narrativa da *promenade*

"A essência da arquitetura exprime-se pelo movimento." (Álvaro Siza, 2016), bem distante da fotografia que, parafraseando as palavras do arquiteto, fragmenta a experiência da arquitetura. Por isso, a essência da fotografia, que curiosamente se realiza pelo movimento daquele que fotografa, consistirá em tornar possível o "refazer" pela memória, do próprio e do outro, do movimento que exprime a essência da arquitetura.

A *promenade* que realizámos, e na qual utilizámos a fotografia como seu registo visual, dá conta do nosso movimento através do *lugar*. Neste momento damos início à narrativa que pretende dar conta deste movimento. É nossa intenção que a *promenade* vivenciada por nós, seja também vivenciada pelo leitor, ao mesmo tempo que, a partir dela, a estrutura arquitetónica seja desvelada e se deixe desvelar na sua essência. Mais do que um mapeamento, mais do que um documentário, mais do que uma ilustração, a narrativa que produzimos da

promenade que executámos pretende ser o percorrer de um caminho com o leitor ao lado, de modo que as perceções e as sensações sejam partilhadas.

Chegámos ao local num período de maré-baixa. A entrada no *lugar* foi feita por via pedestre e tivemos o nosso primeiro contacto com a Casa de Chá, inserida na envolvente, a terra, o mar, o cheiro do mar e o ruído natural dos carros a passar na Avenida da Liberdade [fotografia páginas 76 e 77]. A estrutura acompanhando a inclinação da colina em direção ao mar, continuidade de formas na continuidade do espaço. Esta é uma marca do trabalho de Álvaro Siza que escreveu:

> *The relationship between nature and construction. (…). This relationship, which is a constant source in any project, is for me a kind of obsession (…) architecture doesn't end at any particular point, it goes from the object to the space and, consequently, to the relationship between spaces, until it meets nature (…) Architecture only has meaning in its relationship with the nature.* (1998, p.1)

Fomo-nos aproximando do edifício e daquela que é a zona de acesso principal [fotografias páginas 78 e 79]. Estamos perante uma zona de transição: transição espacial, viragem do Sul para o nascente, e transição de materiais arquitetónicos. Vista de um nível inferior somos confrontados com muros brancos, que escondem as escadas que nos conduzem, de um modo anguloso, até à entrada do edifício, esmagada sobre um telhado de madeira, escondida num pátio fundo. As paredes brancas dos dois volumes retangulares, dividem o espaço com rochas, que surgem à nossa frente e à nossa esquerda. Sobre o acesso escreve Álvaro Siza:

> *There was little depth, as the road was very close to coast. Moreover, there was a plastered wall over a kilometer and hall in length, which clearly separated the coast road level from that of the beach. In addition to the wall, only a narrow path divided the road area from the beach: how could access be gained? The solution was design zigzag walkways, producing a contradictory sense of depth, which was crucial in defining the access point to the enclosure.* (2021, p.21)

As rochas em frente a nós parecem interromper o edifício, remetendo-o para um segundo plano, mas, simultaneamente e de maneira quase paradoxal, ao mesmo tempo que interrompem, as rochas colocam o edifício em evidência e mostram-no na sua autonomia. Existe um caráter fragmentado no que observamos: a janela, que integra o alçado sul, as torres brancas de betão, as escadas, ora seguindo em frente, ora obrigando a um virar para a direita. Contudo, este caráter fragmentado não compromete a unidade do edifício, à maneira do que acontece na arte cubista de um autor como Georges Braque, que retira a unidade da

fragmentação das imagens[37]. Nesta silhueta, onde o natural se funde com o edifício, numa harmonia elegante e ao mesmo tempo de uma pura simplicidade, a presença do mar no horizonte. A respeito das paredes brancas da Casa de Chá da Boa Nova Álvaro Siza diz:

Architectures from the South, from Alentejo, made up of white surfaces.[38]

Parece impossível, de facto, não trazer o Alentejo à memória, como lembra o arquiteto. Mas impossível, é também, não sermos atraídos pelo caráter limpo, despojado, fragmentário e silencioso, honesto, nas palavras do júri do prémio Pritzker, das formas, onde o registo de como as coisas eram continua a ser a raiz do que é[39]. Que o diga o mar, batendo nas rochas, o respeito pelas cotas traduzido no edifício em simbiose com a natureza. Vista de perto a Casa de Chá da Boa Nova perde o seu caráter de forma derramada na topografia, de um doce deslizar na natureza: parte-se em fragmentos. Iluminadas pela luz do Sol, as paredes brancas criam sombras que enriquecem as formas e as transformam, num processo em que a repetição nunca é repetição. As sombras criadas são geradoras de espaços de transição do exterior para o interior, de uma cota mais alta para uma mais baixa e permitem ao caminhante percecionar o "comportamento da construção", que assim se transforma numa espécie de corpo com vida. São sombras geométricas e precisas, que carregam uma espécie de melancolia e mistério que o som do mar e o barulho das ondas e da vida em redor, acentuam.

> *Só o tempo- esse arquiteto que não tolera erros- e o sol, filtrado pelas cortinas de origem e pelas árvores e arbustos que invadem o jardim, transformam os espaços em contínua expansão e inscrevem desenhos em paredes, tetos e pisos: manchas de luz e sombra que se movem sem pressa.* [40]

Subimos as escadas à nossa direita e deslocamo-nos para o alçado nascente, as refinarias, construídas depois da Casa de Chá, e hoje em dia abandonadas, destacam-se. Chegamos ao alçado nascente [fotografia páginas 80 a 83]. Vista deste ponto, a Casa de Chá parece fundir-se no solo a ponto de ser consumida pela flora. A relação com a natureza continua a estar presente e cria a sensação que podemos caminhar por cima do telhado. A chaminé branca ergue-se como a proa de um navio, criando um jogo de sombras no qual participam as janelas que culminam o telhado. Ao longe, a presença dos seres humanos permite-nos ter a

[37] Poderíamos apresentar várias obras deste pintor francês do início do século XX que ilustram o que acabámos de referir. Existem, contudo, duas obra que considerámos ilustrativas da ideia de fragmentação e de unidade, Houses at L' Eastaque de Cézanne (1880) e Houses at L' Eastaque, de Georges Braque.
[38] Álvaro Siza, El Croquis, 68/69, (p.20).
[39] Paráfrase do texto de Álvaro Siza de17 de outubro de 2016: "O meu bisavô fotógrafo deixou imagens de Demerara e de Belém do Pará. O registo de como eram é a raiz do que hão-de ser"
[40] Álvaro Siza in Siza Álvaro, 03 Textos, (p.124)

perceção da escala e do cenário no qual a estrutura se insere. Parece ter existido, da parte do arquiteto, uma intenção em ter presente os efeitos produzidos pelo meio natural no espaço. A comunhão com a natureza continua e estamos, poderíamos dizer, perante outros fragmentos da estrutura, no qual, à semelhança do que era percetível nos momentos anteriores da *promenade*, o *lugar*, com a sua especificidade, condicionou e interferiu no projeto.

> *These emerging buildings further depend, in their definition, on the relationship with topographical features, green masses, extensive or concentrated, or with a tree, or the sea [...]* [41]

O alçado nascente, do ponto de vista arquitetónico, distingue-se pela heterogeneidade e pelo caráter fragmentado de que falámos atrás. Visto de longe, é uma sucessão de volumes e de materiais que se interseccionam. Visto de perto, as diferentes partes de que é constituído, são mais bem percecionadas na sua heterogeneidade de materiais, de formas e até de funções. Mas, o termo "fragmento", percebemos ao caminhar, pode induzir em erro. Transmite a ideia de que os diferentes elementos são autónomos, independentes no seu modo de existir, contudo, não é deste modo que o sentimos, mas antes como sequências de um percurso, que experienciamos pelo movimento no espaço e que nos faz envolver na construção poética do espaço.

> *There is an almost an imperceptible yet perpetual ballet being performed on the Earth's surface, and those who follow the movement of the chorus, or the solos cannot take part, Allegro, Andante, Adagio….*[42]

É a atmosfera na qual se encerra o conceito de arquitetura para Álvaro Siza e que este traduz de uma forma admirável na sua analogia com a música. Tal como os diferentes andamentos de uma sinfonia têm, em si mesmo, uma singularidade, apresentam um curso comum, por vezes profundo, que os ligam entre si e que conferem à sinfonia, tomada no seu todo, uma harmonia que traduz a sua identidade. É assim que acontece com a Casa de Chá da Boa Nova, quando realizámos a *promenade* e, neste aspeto em particular, o alçado nascente traduz um testemunho evidente da dança que Álvaro Siza realiza entre formas de volumetria diferente e de materiais diferentes.

Mas a partir do alçado nascente, podemos testemunhar um outro traço que caracteriza o trabalho de Álvaro Siza e que é o diálogo do edifício com os edifícios que o envolvem. Escreve o arquiteto no prefácio da obra *Profissão Poética*:

[41] Álvaro Siza, "E vice-versa", in *Des mots de rien du tout.* (cit. Carlos Machado, *Álvaro Siza*: Toto, p.39).
[42] Ibidem.

> *Nenhum sítio é deserto. Posso ser sempre um dos seus habitantes. A ordem é a aproximação de opostos.* (1988, p.8)

As fotografias que tirámos permitem-nos perceber este diálogo. Conseguimos ver a parte superior da Capela da Boa Nova e vestígios da torre onde outrora existiu um farolim. Este diálogo é a resposta a uma preocupação que Álvaro Siza teve presente desde o início da sua profissão: a necessidade de restabelecer a continuidade entre a natureza e as cidades que considera se ter perdido, sobretudo nos países desenvolvidos.[43]

Afastámo-nos, agora do edifício e deslocámo-nos até à Capela da Boa Nova [fotografia página 84], onde parámos para observar o alçado norte da Casa de Chá [fotografias páginas 86 e 87]. É neste alçado que se processam as cargas e descargas destinadas ao abastecimento do restaurante. A visão a partir da Capela da Boa Nova, não nos permite perceber a existência deste acesso, o que mostra uma intencionalidade, por parte do arquiteto, em mantê-lo como um acesso discreto. As rochas que constituem a característica fundamental deste alçado, mostram um edifício que, a nascente, se esconde por detrás das rochas e que, a poente, emerge das rochas de um modo transfigurado, uma vez que o betão deu lugar ao vidro e à madeira, como se de um processo de metamorfose se tratasse. Estamos, novamente numa zona de transição, que contemplamos a partir de um afastamento do edifício. Aproximámo-nos, para contemplar o alçado poente [fotografia página 88].

De costas viradas para a cidade, de frente para o mar, o edifício revela outra face. Se o alçado nascente havia sido dominado pela heterogeneidade de volumes, o alçado poente é dominado pela homogeneidade volumétrica. Estamos perante um edifício que parece evoluir no espaço seguindo uma diagonal. A diagonal dá a impressão de que a norte o edifício se "encaixa" nas rochas, enquanto a sul é "obrigado" a aprofundar-se para ir ao encontro das rochas e manter o equilíbrio e harmonia com o alçado a norte. Olhando, a sensação que temos, à medida que caminhámos ao longo da rocha, é a de que a geometria se foi adequando às características da topografia. Nas palavras de Álvaro Siza, a propósito do projeto da Casa de Chá, percebemos esta ideia:

> *An architecture of long lines and long walls, seeking an encounter with the rocks in the right place. The aim was outline a geometry on that organic image: to discover what was available and ready to receive geometricity.* (2021, p.20)

O vidro e a madeira, transformam-se, aqui, nos materiais mais exuberantes, permitindo ao utilizador da Casa de Chá contemplar o mar e quase senti-lo junto a si, uma vez que a norte

[43] Cf. Imagining the Evidence (pp.17-18).

o alçado apresenta uma porta que abre diretamente para um pátio pelo qual se pode aceder às rochas. A zona sul, onde existe uma varanda é mais recatada e íntima, contudo, esta intimidade é proporcionada ao longo de todo o alçado pelo telhado que se desenvolve para além do edifício funcionando como uma espécie de guarda-sol que, simultaneamente permite um diálogo de luz, a partir do interior, mas também a partir do exterior. Num dia de Sol, como aquele que tivemos a oportunidade de experimentar, o alçado poente reveste-se de uma atmosfera de refúgio de um tempo ao qual parece ter ficado imune.

À medida que nos deslocámos ao longo do alçado poente, a Casa de Chá é posta em diálogo com a Capela da Boa Nova. É um diálogo que já havíamos observado, a partir do alçado nascente e que intencionalmente proporcionámos, quando nos afastámos para observarmos o alçado Norte. Neste momento, o diálogo surge em toda a sua plenitude. Lembrámos que Álvaro Siza é um arquiteto cujas obras são projetadas tendo em conta o que já existe. Estamos, novamente, numa zona de transição, agora para o alçado sul.

Tal como o alçado norte o alçado sul revela-se na sua heterogeneidade de volumes e de materiais [fotografia páginas 90 a 90]. Tal como o alçado norte, também o alçado sul é um momento e espaço de transição. Os materiais, vidro e betão, tornam a juntar-se, mas na ordem inversa: se no alçado norte a transição se fazia do betão para o vidro, aqui, a transição faz-se do vidro para o betão. Assim, das grandes janelas envidraçadas que protegem o espaço dedicado, hoje, à sala de jantar mais pequena do restaurante, passamos às paredes brancas de betão. O edifício torna a assumir uma forma fragmentada num diálogo harmonioso com a natureza.

Regressámos ao nosso ponto de partida e ao fim da *promenad*e que nos propusemos realizar. Resta, afastarmo-nos, [fotografia páginas 94 e 95]. Olhando a Casa de Chá da Boa Nova, desta perspetiva, conseguimos perceber o modo como o projeto respeita a natureza e a identidade do local. Apesar de situado numa colina, a Casa de Chá não se destaca, mas inclui-se na paisagem com uma existência firme, mas discreta, contra toda a ostentação, de que nos fala Eugénio de Andrade, "uma serena linha abraçando o mar".[44]

> *The project unfolded with utmost attention to the tangible balance involving nature, a chapel, and a slightly further ahead, a lighthouse. It is not by mere coincidence that the restaurant is low: the chapel could not be obscured for affective reasons, but also due to the fact that the actual design of the building rendered it impossible. The main aim, therefore, was to let the chapel take prominence without the restaurant becoming a construction devoid of character: harmony between the autonomy of the building and what had existed before needed to be established.* (Siza, 2021, p.18)

[44] Verso do poema transcrito na epígrafe do capítulo.

3.4. A reportagem fotográfica da *promenade*

Figura 20 - Promenade (a vermelho o percurso realizado)

Chegámos a partir de norte.

Aproximámo-nos do acesso à Casa de Chá.

Fizemos a transição para o alçado nascente.

Primeiro afastámo-nos, para de seguida nos aproximarmos.

Caminhámos ao longo do alçado nascente.

Afastamo-nos novamente para observarmos o alçado norte.

Fomo-nos aproximando para o compreender.

Estamos perante o alçado poente e caminhámos nas rochas em direção ao alçado sul.

Ainda entre as rochas fomos ao encontro do alçado sul.

Andando ao longo do alçado, regressámos ao ponto de chegada.

E partimos da Casa de Chá da Boa Nova.

IV

Desfecho

"No one sees the barn", he said finally. A long silence followed. "Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn. "He fell silent once more. People with cameras left the elevated site, replaced at once by others." We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. "Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies". There was an extended silence... "What was the barn like before it was photographed?" he said.

Don DeLillo, White Noise, (1985)

Para a epígrafe do último capítulo escolhemos uma passagem de um livro de Don DeLillo, *White Noise*, no qual o autor nos transmite a ideia de uma América onde todos são consumidores de signos. É uma imagem que podemos considerar transversal às sociedades atuais: todos somos, de facto, consumidores de signos, de tal modo que, tendo alguém visto o signo a propósito do celeiro, entenda-se a fotografia, ser-lhe á impossível ver, algum dia, o celeiro em si mesmo, para além dos signos que o representam. Num trabalho no qual refletimos sobre a fotografia de arquitetura, partindo da Casa de Chá da Boa Nova, obra de Álvaro Siza, pensamos que a afirmação de DeLillo dá conta de uma ideia importante que elegemos como ideia estruturadora deste último capítulo no qual começaremos por fazer uma reflexão que porá em diálogo as narrativas que construímos a partir das três reportagens visuais que analisámos e interpretámos e às quais acrescentámos a narrativa da nossa *promenade* visual sobre a Casa de Chá da Boa Nova. De seguida, retomaremos os objetivos que estabelecemos para o nosso trabalho de modo a dar-lhes uma resposta. O capítulo termina com um espaço dedicado às conclusões.

4.1. Reflexões a partir dos diálogos

4.1.1. As reportagens fotográficas em diálogos

Por diversos momentos, ao longo da dissertação, afirmámos a importância que a fotografia tem para a arquitetura. Aliás, recordámos aqui, aquela que foi a nossa situação de partida: imaginar o que seria, nos dias de hoje, a arquitetura sem a fotografia de arquitetura. A relação, caracterizada muitas vezes como umbilical, tem assumido diferentes formas: a fotografia de arquitetura é vista por alguns arquitetos como um instrumento a que recorrem de modo a potenciar a obra arquitetónica em termos de divulgação e de reconhecimento, para outros a fotografia de arquitetura, a partir do momento em que se deixa influenciar pela subjetividade do fotógrafo e pela sua criatividade, parafraseando Álvaro Siza, consegue captar o que está para além do evidente, descobrir recantos por onde o próprio arquiteto passou sem os ver (2019, p.82). Neste caso, a fotografia de arquitetura constitui-se, ela própria, como arte, capaz de criar outras imagens a propósito de um edifício.

As três reportagens fotográficas que tivemos em conta adotam como objeto a Casa de Chá da Boa Nova, de Álvaro Siza. Como pudemos perceber, aquando da construção das narrativas de cada uma delas, são reportagens que foram realizadas a partir de diferentes distâncias temporais em relação ao edifício.

Enquanto a reportagem fotográfica de Suzuki é realizada no final do século XX, as reportagens de Fernando Guerra e Duccio Malagamba são realizadas numa fase posterior, respetivamente, momentos antes e depois do edifício já ter sofrido remodelações (em 2013) –

da autoria do próprio Álvaro Siza – na sequência dos estragos nela provocados por uma tempestade e pelo abandono. Neste momento já nos encontramos no século XXI, quando a Casa de Chá reabre como restaurante.[45] Para além do distanciamento temporal, outro aspeto que distinguiu as três reportagens, tem a ver com o contexto de cada um dos fotógrafos. Suzuki é um fotógrafo que trabalhou no âmbito da Revista El Croquis. É nesta qualidade que faz reportagens fotográficas da Casa de Chá. Por sua vez, as reportagens de Fernando Guerra e de Duccio Malagamba surgem inseridas nas páginas da internet de cada um dos fotógrafos. Assim, enquanto as fotografias de Suzuki estavam condicionadas pelo aspeto gráfico da revista e dos temas tratados, as reportagens de Fernando Guerra e Duccio Malagamba são mais "livres"[46] e, por esta razão, mais criativas na construção de uma perceção do edifício que influenciará a perceção que dele construirá aquele que vê a reportagem fotográfica.

A reportagem de Suzuki, pode ser inserida no âmbito do documentário fotográfico, aliás, em sintonia perfeita com o objetivo da revista onde são publicadas. Ao observar as nove fotografias parece-nos evidente uma intenção em ilustrar a novidade da linguagem arquitetónica utilizada por Álvaro Siza; a inserção do edifício na envolvente; o diálogo permanente e respeitoso com os elementos naturais (rochas) e artificiais (Capela da Boa Nova), a adequação perfeita à topografia, o carácter fragmentado e harmonioso do edifício. Como tivemos já a oportunidade de referir, esta singularidade da reportagem de Suzuki – construída há cerca de 30 anos – é compreensível à luz da maior proximidade temporal com a construção do edifício, considerando as restantes narrativas abordadas, e da importância que teve no campo da arquitetura portuguesa e na divulgação do trabalho de Álvaro Siza para além-fronteiras.

Porque, para Suzuki, o documentar a novidade tornou-se no objetivo principal, o facto de trabalhar com o formato analógico e com fotografias a preto e branco não foram utilizadas como ferramentas colocadas ao serviço da criação de um ambiente de afetividade e de nostalgia, de uma vivência do tempo que não pode ser reduzida à sua dimensão mensurável. Ao observarmos as nove fotografias que surgiram nos dois números da Revista El Croquis, somos colocados de um modo objetivo perante o edifício.

Algo de diferente ocorre nas reportagens de Fernando Guerra e Duccio Malagamba. Cada uma delas, construída a partir de um modelo mental próprio, dá conta de uma perceção do edifício a partir daquele que manipula a câmara.

Para Fernando Guerra, a Casa de Chá da Boa Nova, no seu exterior, é o foco de atenção do fotógrafo. É por aí que deve ocorrer a entrada do "observador" se possível, a partir do ar,

[45] Note-se o título que acompanha a reportagem da autoria de Duccio Malagamba.
[46] Por esta razão de construção de narrativa de cada um destes fotógrafos, o conceito de modelo mental, foi por nós utilizado para estruturar a narração no pressuposto que existia uma intencionalidade no autor-fotógrafo em relação à perceção do edifício, que quisemos explorar.

como um pássaro, para ver como edifício mergulha na envolvente e com ela dialoga ao longo do ciclo de luz do dia. Apresentar o edifício durante o dia em função da luz faz com que este adquira uma atmosfera onde o etéreo, a robustez e a fragilidade se encontram.

A reportagem de Fernando Guerra não nos transmite a ideia de uma fotógrafo que caminha ao longo do edifício. As suas fotografias têm um aspeto sincopado, capturando momentos e espaços. Analisando o modo como as fotografias se sucedem no site "Ultimas Reportagens" podemos perceber o que acabou de ser dito: fotografias de alçados diferentes surgem misturados, do mesmo modo que fotografias de longe e de perto surgem baralhadas. Assim, embora a reportagem de Fernando Guerra procure realçar as singularidades, as especificidades do projeto de Álvaro Siza, parece existir um outro objetivo, que é o de dar conta de uma perceção subjetiva – a do fotógrafo, curiosamente de formação em arquitetura- bem longe de um mero documentário fotográfico. Deste modo, quando vemos a Casa de Chá da Boa Nova a partir das reportagens fotográficas de Fernando Guerra, mais do que o edifício com toda a sua novidade arquitetónica, vemos o edifício no seu contexto real. Digamos que Fernando Guerra traz até nós uma verdade da Casa de Chá que está para além da verdade arquitetónica. É o que designamos de verdade vital, do edifício: no seu exterior mergulhando de um modo perfeito nas rochas, envolvido pelos ondas da praia e pelas pessoas que caminham em torno, e ainda pelos animais que nele pousam. Vista a partir da lente fotográfica de Fernando Guerra, o edifício, localizado no promontório, assume a fragilidade robusta de uma jangada em simbiose perfeita com a topografia, mas pronta a partir, na sua integridade, mar adentro em busca de um lugar natural.

A reportagem de Duccio Malagamba mostra que o contacto com o edifício deve ser feito a partir do já existente. É a partir da Capela da Boa Nova, edifício do século XVII, que Duccio nos faz contactar com a Casa de Chá: o novo a partir do velho. Ao contrário do que vimos acontecer na reportagem de Fernando Guerra, a reportagem de Duccio Malagamba quer que observemos o modo como o edifício projetado por Álvaro Siza se insere no *lugar* e como estabelece diálogo com todos os elementos aí existentes: o mar, as rochas, o Porto de Leixões. Também ao contrário da reportagem de Fernando Guerra, Duccio Malagamba faz-nos, através da sua reportagem, caminhar ao longo do edifício, do alçado norte para o alçado poente, deste para o alçado Sul, contornando-o até ao alçado nascente. Aquele que vê as fotografias sucederem-se na página oficial de Duccio Malagamba sente-se a realizar uma espécie de *promenade* em volta do edifício, uma *promenade* constituída por momentos de aproximação e de distanciamento inseridos no caminhar, que se faz no respeito pela intencionalidade do arquiteto, percebendo o edifício a partir do mar, culminando na saída a partir daquele que é habitualmente a entrada. Tal como acontece na reportagem de Fernando Guerra encontrámos uma inten*ç*ão em ilustrar alguns aspetos das soluções inovadoras de Álvaro Siza, há uma

subjetividade que é posta ao serviço da valorização da poesia associada ao edifício. Essa poesia, como referimos no capítulo anterior, é conseguida através da cor e das formas inseridas na topografia, bem como através do diálogo com elementos do passado, que nunca é perdido ao longo da reportagem. Mas a poética da Casa de Chá da Boa Nova está associada ao conjunto de fotografia que Malagamba tira do edifício envolto no nevoeiro. O nevoeiro que envolve a Casa de Chá confere-lhe, simultaneamente, uma aura de mistério que "empurra" o edifício para uma transcendentalidade e uma portugalidade filiando-a à singularidade da alma portuguesa objetivada no messianismo sebastianista.

Chegamos, assim, ao final desta secção na qual pusemos em diálogo as três reportagens fotográficas a propósito da Casa de Chá da Boa Nova. Em jeito de conclusão, podemos dividir estas três reportagens em dois conjuntos: o primeiro constituído pela reportagem de Hisao Suzuki, o segundo constituído pelas reportagens fotográficas de Fernando Guerra e de Duccio Malagamba. Se a reportagem de Suzuki assumia o carácter de um documentário, e, portanto, foi dominada pela objetividade subordinada à ilustração e divulgação da obra de Álvaro Siza, as reportagens de Fernando Guerra e de Duccio Malagamba assumem-se como subjetivas sem perder de vista a ilustração da obra do arquiteto. Estas duas últimas reportagens constituem-se perceções do edifício e enquanto tal e convidam-nos a olhar para ele de determinada maneira. Mas, precisamente porque, como refere Susana Ventura, a criação de uma fotografia de arquitetura "não é a representação *tout court* de um edifício"[47], a fotografia de arquitetura é responsável pela manipulação do nosso olhar e da nossa imaginação sobre o edifício e a sua experiência. O que queremos dizer é que ao visionarmos as reportagens fotográficas a respeito da Casa de Chá da Boa Nova, entramos em contacto com uma aura que interfere, ou pode interferir na experiência direta do edifício. Foi esta razão que nos levou a confrontar as reportagens, que acabámos de colocar em diálogo, com a nossa própria reportagem.

4.1.2. Mais um interveniente no diálogo

Existem dois aspetos que distanciam a reportagem que fizemos das reportagens visuais de Hisao Suzuki, Fernando Guerra e Duccio Malagamba. Em primeiro lugar, o facto de ser uma reportagem de uma *promenade* que, como tivemos a oportunidade de dizer, foi planificada de acordo com critérios previamente definidos, critérios esses que se subordinavam a um interesse arquitetónico. A fotografia, portanto, o visual, assumiu um papel secundário enquanto modo de ilustrar os diversos momentos dessa *promenade* não improvisada. Em segundo lugar trata-se de uma reportagem na qual procurámos que o arquiteto fosse um dos

[47] A ambiguidade da fotografia de arquitetura enquanto prática artística. Ensaio crítico a partir da exposição ficção e fabricação, MAAT (19 março – 19 agosto) Documento disponível em: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/cronicas/a-ambiguidade-da-fotografia-de-arquitectura-enquanto-pratica-artistica (acesso a: 14/06/2022).

intervenientes na *promenade*, utilizando para o efeito as suas palavras. Por último, foi uma *promenade* na qual quisemos que o leitor estivesse presente, como alguém com quem vamos partilhando as nossas perceções e sensações.

Podemos considerar que o modelo mental que estruturou as reportagens de Fernando Guerra e Duccio Malagamba foi, na nossa reportagem, substituído por um planeamento de uma *promenade* arquitetónica. A narrativa que produzimos não foi, por esta razão, a narrativa de uma reportagem visual, mas a narrativa de uma *promenade*, de um movimento que fomos realizando através do lugar, ilustrado por registos visuais e pelo cruzamento com afirmações de Álvaro Siza, tendo como objetivo a partilha, com o leitor, das experiências sensoriais que fomos vivenciando.

Entrámos no *lugar*, segundo o percurso de um qualquer viajante que decidisse ir ver a Casa de Chá da Boa Nova. Não foi uma entrada a partir da perspetiva do "voar" ou a partir da perspetiva do que existia, foi uma entrada comum que nos dava a perspetiva da Casa de Chá estendida ao longo da topografia, em comunhão harmoniosa com a colina, como se de uma segunda pele se tratasse, ilustrando o entendimento de Álvaro Siza sobre a relação umbilical da Arquitetura com o espaço.

Acedemos ao edifício pela zona pensada por Álvaro Siza e que nos conduz ao acesso principal da Casa de Chá. Estamos numa zona de transição entre o alçado sul e o alçado nascente, chegamos fazendo o percurso por uma rampa de acesso que em determinado momento se transforma numa escadaria que vai mudando de ângulo. Percebemos, pela palavra do arquiteto que se tratou da solução encontrada para resolver o problema da profundidade que era quase inexistente. As escadas em ziguezague permitem criar a ilusão de profundidade no acesso ao interior.

Neste momento da *promenade* fomos inundados pelo carácter fragmentado dos volumes, pela diversidade de materiais: o vidro, a madeira, a alvenaria rebocada a branco, as rochas e o mar, que em nada comprometem a unidade do edifício. As palavras de Álvaro Siza mostram a sua inspiração na arquitetura portuguesa, nomeadamente no recurso ao branco das paredes, das plataformas de acesso e dos volumes que encontramos nesta parte do edifício.

Percorrendo o alçado nascente, somos atraídos pelo "mergulho" na terra. Vista deste ponto da *promenade* o edifício continua a evidenciar o seu carácter fragmentado, conseguido através de um jogo de volumes horizontais e volumes verticais que permitem um jogo de sombras proporcionado pela luz. Este carácter fragmentado encontra-se subordinado, contudo, à criação de uma harmonia, tal como acontece na música. A analogia é estabelecida pelo próprio Álvaro Siza: tal como na música, onde os diferentes andamentos de uma sinfonia apesar de diferentes entre si, contribuem para uma unidade que é própria da sinfonia e que a

torna singular no conjunto das obras de um compositor, a diversidade de fragmentos que caracteriza o alçado, contribui para uma harmonia no edifício.

É a partir do alçado nascente que entrámos em contacto com o outro edifício que se insere no lugar: A Capela da Boa Nova, e a torre onde outrora existiu o farolim. As palavras de Álvaro Siza fazem-nos perceber que a arquitetura por si projetada assume o *lugar* como algo que nunca é deserto e por isso, o seu conceito de arquitetura é importante para que o projeto se construa em diálogo com o que já existe. Este diálogo, concebe-o Álvaro Siza, como um diálogo dominado pelo respeito, por esta razão a Casa de Chá da Boa Nova, seja de que perspetiva for, não se eleva em relação à Capela da Boa Nova.

O alçado norte é uma zona de transição pelo qual se faz a entrada de mercadoria necessária ao funcionamento do restaurante. Observámos este alçado a partir da Capela da Boa Nova e conseguimos perceber como a sua inserção nas rochas torna o acesso aí existente, quase impercetível.

Fomos aproximando-nos do edifício à medida que o nosso movimento se foi dirigindo para o mar. Fomos, assim, entrando em contacto com o alçado poente. Havíamos estabelecido, aqui, vários pontos da nossa *promenade* a partir dos quais pretendíamos tirar fotografias. As fotografias revelam-nos um edifício que, em relação ao que já havíamos observado, se transfigura não só na forma, mas também nos materiais. Existe no alçado poente uma homogeneidade volumétrica marcada por uma linha diagonal que nos mostra como edifício se "encaixa" harmoniosamente no espaço definido pelas rochas. Ouvindo Álvaro Siza, estamos perante outro conceito fundamental do seu entendimento sobre a arquitetura: o encontro da geometria do espaço com a geometria do projeto.

Caminhando em direção ao alçado sul, vamos ao encontro de um novo espaço de transição marcado pela heterogeneidade de volumes e de materiais, agora a transição entre o vidro e o betão, quando no alçado norte havia sido a transição entre o betão e o vidro. E novamente a presença das rochas que se interpenetram na presença do edifício.

Regressamos ao final da *promenade*, para olhar novamente a Casa de Chá, incluída na paisagem de um modo firme, mas discreto, numa "harmonia tangível envolvendo a natureza, a capela e o farol da Boa Nova" (Álvaro Siza, 2021, p.18).

Colocando em diálogo a narrativa da nossa *promenade* com reportagens visuais de Suzuki, Guerra e Malagamba, há aspetos que as distinguem. Vamos começar por relacioná-la com a reportagem de Suzuki.

Se observarmos as fotografias produzidas a propósito de uma e outra, podemos perceber em alguns casos, a existência de uma quase coincidência. É como se nós, na nossa *promenade*, tivéssemos sido atraídos pelos mesmos aspetos do edifício. Facto que não nos pode

deixar surpreendidos numa vez que a reportagem de Suzuki se submete a uma intenção de documentar o trabalho do arquiteto. Contudo existem algumas diferenças relevantes.

Em primeiro lugar, tratando-se de uma *promenade*, as fotografias que tirámos, ilustram um caminhar ao longo do edifício que vai colocando em evidência a sua organicidade. O que queremos dizer é que a reportagem visual sustentada na *promenade* realizada, nos leva à perceção do edifício como um todo e ao modo como se vai transfigurando ao longo do caminhar. Em segundo lugar, e porque a nossa *promenade* pressupunha a intenção do arquiteto, a narrativa construída tonou possível a perceção da novidade da linguagem arquitetónica de Álvaro Siza e a sua compreensão.

Colocando a narrativa da nossa *promenade* em diálogo com as narrativas produzidas a respeito das reportagens fotográficas de Fernando Guerra e Malagamba, não podemos deixar de destacar algumas ideias.

Como tivemos a oportunidade de referir, as reportagens fotográficas de Malagamba e Guerra subordinam-se ao modelo mental de cada um dos fotógrafos e esse modelo mental privilegia determinadas conceções, como as que se referem ao modo como se "entra" no *lugar*, ao protagonismo do edifício, à relação que este estabelece com a envolvente, ao papel despenhado pela luz ou pela atmosfera e até ao modo como "se deve sair" do *lugar*.

Na nossa *promenade* o modelo mental foi substituído pelo conceito de *promenade* e por uma especificação dos pontos a partir dos quais consideramos relevante obter uma fotografia. Estes pontos foram estabelecidos a partir da relevância arquitetónica do edifício e foram sendo ilustrados pelas palavras do próprio arquiteto. Deste modo, se por um lado é possível encontrar algumas coincidências entre as fotografias que tirámos e as fotografias de Fernando Guerra e Duccio Malagamba, por outro lado, distanciámo-nos das narrativas que foram construídas a propósito das reportagens fotográficas de cada um.

A nossa narrativa, sendo uma narrativa da *promenade*, permite perceber, e como já dissemos a propósito da narrativa de Suzuki, a Casa de Chá como um todo que se vai metamorfoseando à medida que nos deslocamos ao longo do percurso estabelecido. Por outras palavras, a nossa narrativa confere ao edifício uma dimensão orgânica, de corpo que se vai transfigurando no nosso caminhar, que se faz, ora aproximando-nos, ora afastando-nos. A nossa narrativa trata, também, o uso do espaço como um elemento característico e necessário para a sua interpretação. A presença da figura humana dá-nos a compreender um conjunto de dimensões nos quais a medida humana estabelece uma relação de proporção entre o espaço e edifício a ele se fundiu.

4.2. Retomar dos objetivos

Começamos por relembrar os objetivos que estabelecemos no início desta dissertação e que nos propusemos alcançar:

> *1 – Refletir sobre a fotografia de arquitetura enquanto um "olhar" de alguém sobre a construção desocultando e/ou descobrindo dimensões que nela tinham ou não a sua morada.*
>
> *2 – Pôr em diálogo diferentes olhares fotográficos sobre o mesmo objeto arquitetónico.*
>
> *3 – Elaborar, a partir destes olhares, uma narrativa que se constitua como um "meta-olhar".*

Começamos, assim, pelo objetivo número um que estabelecia como meta refletir sobre a fotografia de arquitetura enquanto um "olhar" de alguém sobre a construção desocultando e/ou descobrindo dimensões que nela tinham/ou não a sua morada.

O trabalho que realizámos e as leituras que fizemos permitiram-nos concluir que na arquitetura, tal como em qualquer outra manifestação artística, o edifício projetado e depois construído tem um carácter polissémico muito rico. Esta afirmação, corresponde à afirmação de que, tal como uma pintura, ou um texto, uma vez construído ficam livres e disponíveis para várias interpretações que deles possam ser feitas, o mesmo acontece com o edifício. Neste contexto, a Casa de Chá da Boa Nova não é uma exceção. Analisando as reportagens fotográficas de Fernando Guerra e de Duccio Malagamba[48] percebemos que nos propõem diferentes leituras do edifício que correspondem à subjetividade e criatividade que assumiram aquando da elaboração do seu trabalho. Cada uma delas dá-nos a ver o impercetível, o invisível, o virtual que na perspetiva de Solá-Morales se entretecem no tecido sensível dos edifícios e ao mesmo tempo orientam o nosso olhar levando-nos a um outro "ver" dos edifícios. No caso de Fernando Guerra, a sua reportagem fotográfica permitiu-nos perceber a Case de Chá como uma jangada frágil e robusta, localizada num promontório, imersa na rocha, parada, mas pronta a partir. No caso de Malagamba, a Casa de Chá é apresentada na sua simbiose em harmonia com o ambiente ao qual o fotógrafo associa, nas fotografias do edifício envolto no nevoeiro, uma atmosfera de mistério e de portugalidade.

A questão que se impõe é a de saber se esta intencionalidade está presente aquando da construção do projeto e sua posterior execução. Para responder a esta questão convém termos presente as palavras de Álvaro Siza que fizemos com que acompanhasse a nossa *promenade*.

[48] Aqui, colocam de lado as fotografias de Hisao Suzuki dada o seu carácter documental.

Parece evidente podermos concluir que estes "olhares" nos revelam dimensões que não estiveram presentes na mente do arquiteto, o que significa que as reportagens fotográficas permitiram a construção de um olhar que é criativo, que se filia na subjetividade do fotógrafo. Mas também não podemos esquecer o modo como esse olhar é posteriormente interpretado, conduzindo a outras interpretações e, por isso mesmo, a outros olhares. O que queremos dizer é que as reportagens fotográficas, sendo indícios de um olhar próprio e criativo do fotógrafo, se disponibilizam a interpretações, a outros olhares que podem não corresponder ao olhar do fotógrafo. Entramos, deste modo, numa espécie de jogo de espelhos no qual o objeto arquitetónico, o olhar que dele é criado pelo fotógrafo, e os olhares criados a partir do olhar do fotógrafo, permitem a construção de uma aura em torno do edifício.

O que acabámos de afirmar conduz-nos ao objetivo número dois: pôr em diálogo diferentes olhares fotográficos sobre o mesmo objeto arquitetónico.

Os diferentes olhares fotográficos surgem-nos personificados em três fotógrafos de arquitetura: Hisao Suzuki, Fernando Guerra e Duccio Malagamba. A atitude que cada um tem adota em relação à Casa de Chá da Boa Nova é diferente. Hisao Suzuki documenta o edifício de modo que as suas fotografias se ineriam numa publicação dedicada à obra do arquiteto Álvaro Siza; Fernando Guerra está focado no edifício e em capturar "aspetos" que considera relevantes, não apenas do ponto de vista da linguagem arquitetónica de Álvaro Siza, mas na perspetiva de observador do edifício que se deixa atrair por alguns aspetos que considera relevantes. Por sua vez Duccio Malagamba privilegia o diálogo do edifício com a envolvente histórica e natural dando ênfase ao modo como a perceção da Casa de Chá é permeável a atmosferas diferentes que permitem interpretações diferentes.

Cada uma das reportagens fotográficas conduziu-nos, por esta razão, a um olhar diferente sobre o edifício: olhar o edifício como um exemplo de uma arquitetura inovadora; olhar o edifício num promontório, uma espécie de jangada pronta a libertar-se do espaço em que está mergulhada; olhar o edifício como um símbolo de portugalidade.

O terceiro objetivo que estabelecemos foi conseguido através da dimensão experimental que incorporamos no nosso trabalho e que se traduziu na realização de uma *promenade* visual da Casa de Chá d Boa Nova. Recorrendo ao conceito de *promenade* arquitetónica, decidimos experimentar uma *promenade* da Casa de Chá da Boa Nova que complementou o movimento próprio de uma *promenade*, com o recurso à fotografia e às palavras do arquiteto.

Construímos, desta *promenade*, uma narrativa que, no nosso entender, se constitui como um outro olhar sobre a Casa de Chá da Boa Nova, privilegiando o movimento, as fotografias e as palavras do arquiteto, chegamos ao carácter orgânico do edifício, percebemos, à medida que nos movimentávamos, como estávamos perante um organismo em vida, que

altera a sua aparência, se metamorfoseava de um modo dinâmico em função do nosso movimento, adotando diferentes formas sem, contudo, perder a sua unidade.

4.3. Considerações Finais

Começamos por retomar o que se designa por ubiquidade da fotografia de arquitetura. A fotografia de arquitetura está, atualmente, por todo o lado: em programas, em exposições, em conferências. Os livros de fotografia de arquitetura, bem como as revistas da especialidade ocupam parte dos escaparates das livrarias. Na internet os espaços dedicados à fotografia de arquitetura – e só temos presentes aqueles que se relacionam com fotografia de arquitetura – são inúmeros e quotidianamente "alimentados" com informações novas. Deste modo a fotografia de arquitetura acaba por se instituir como um dos principais acessos à arquitetura, o que nos coloca perante um facto incontornável: a quase impossibilidade de ter uma experiência direta da arquitetura (Singh, 2003). Com efeito, e tomando a Casa de Chá da Boa Nova como exemplo, até onde nos conduziria a sua experiência direta? Por outras palavras, como percecionaríamos a Casa de Chá da Boa Nova, sem as fotografias que dela foram feitas? Como referia Don DeLillo no texto que escolhemos para epígrafe deste capítulo final: como seria o celeiro antes de ser fotografado? Uma vez em contacto com os signos, ou seja, as fotografias do edifício, deixa de ser possível "ver" o edifício. Mas, será esta constatação razão suficiente, para se adotar uma posição negativa em relação à fotografia de arquitetura? Admitindo que a fotografia de arquitetura manipula, como qualquer outro signo, a visão que temos a cerca do mundo, no caso, acerca do edifício, qual a razão que justifica que a arquitetura se deva interessar por estas obras, ou seja, pelas fotografias de arquitetura?

Para responder a esta questão devemos ter presente, em primeiro lugar, que da parte de alguns arquitetos continua a persistir uma certa recusa da fotografia de arquitetura, por considerarem, como tivemos a oportunidade de ver, que a relação do observador com o edifício deve ser uma relação pessoal e presencial. Outros veem nela uma forma privilegiada de divulgação do seu trabalho. Para estes a fotografia é vista como um instrumento ao serviço da arquitetura. Mas, quando a fotografia de arquitetura começa a ter um estatuto autónomo e a constituir-se como uma abordagem subjetiva e criativa ao edifício, será que o arquiteto se deverá interessar?

O trabalho que desenvolvemos permitiu-nos responder de forma afirmativa a esta questão. Quando ultrapassa o "mero" relato visual, neutro e objetivo do edifício, a fotografia de arquitetura "descobre" ou, se quisermos, desoculta aspetos e permite leituras do edifício que, podendo não estar presentes na mente do arquiteto aquando da fase de elaboração do projeto e, depois, na execução, enriquecem a perceção que dele é construída por parte do utilizador/observador. Neste sentido, a fotografia de arquitetura constituiu-se como uma mais-

valia, na medida em que é um outro modo de ver o edifício, revelando a sua riqueza de sentidos. A Casa de Chá da Boa Nova, em toda a sua novidade arquitetónica, constitui-se como um objeto artístico, e enquanto objeto artístico, e parafraseando o título da uma obra de Umberto Eco, é uma obra aberta. A fotografia de arquitetura criativa e subjetiva e não mero registo visual, parte deste carácter aberto para, utilizando uma outra linguagem, interpretar a obra, enriquecendo-a com a interpretação que faz e com as interpretações que dela própria, enquanto objeto artístico, permite.

Referências Bibliográficas

Aranda, C. (2014). *Mostrar um edifício vazio é irrelevante*. Macau, Ponto Final. Disponível em: https://pontofinalmacau.wordpress.com/2014/09/07/mostrar-um-edificio-vazio-e-irrelevante/ (acesso a: 31/05/2022).

Augé, M. (2018). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus,. *tradução Maria Lúcia Pereira.*

Augusto, F.S. (2016). Perspetivas sobre a representação fotográfica da arquitetura e dos lugares. Dissertação de Mestrado em Comunicação Audiovisual apresentada na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Porto: Documento disponível em: https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8692/1/DM_SofiaAugusto_2016.pdf

Azevedo, B. & Castro, S. (2019). *A influência do som na perceção e apropriação do espaço pelo cego*. In, Simpósio Brasileiro de Qualidade do Projeto no Ambiente Construído. 6, 2019 (pp.842-852)

Bandeira, P. (2007). *Arquitetura como Imagem, obra como representação: subjetividade da imagem arquitetónica* – Tese de doutoramento em arquitetura – Universidade do Minho

Bandeira, P. (2018). *Fotografia de Arquitetura, Defeito e Feitio.* Antecapital

Barros, Hugo. (2009). *El dibujo de Álvaro Siza: pequeña historia.* Universitat Politècnica de València.

Barthes, R. (1977). *Image. Music. Text.* London: Fontana Press.

Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Basulto, D. (2009). *AD Photographers: Duccio Malagamba.* ArchDaily. Disponível em; https://www.archdaily.com/44350/ad-photographers-duccio-malagamba (acesso a: 24/06/2022).

Bengdoll, B. & Daniel, M. (1995). *The photographs of Édouard Baldus.* New York: Metropolitan Museum of Art.

Benjamin, W. (1931). *A Short History of Photography.* Disponível em: https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf (consultado a 29/03/2022)

Bergera, I. (2015). Photography and Modern Architecture in Spain. Focusing the Gaze In. Photography & Modern Architecture Conference. Proceedings A. Trevisan, M.H. Maia, & C.M. Moreira. (pp.30-43). April – 22-24th, (2015). Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

Bessel, J-Marc. (2014). *O gosto do mundo. Exercícios de Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação. Uma Introdução à Teoria e aos Métodos.* Porto. Porto Editora.

Boym, S. (2001). *The Future of nostalgia.* New York Basic Books.

Campany, D. (2015). *Architecture as Photography: Document, publicity, commentary, art.* Disponível em: https://davidcampany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/ (acesso a: 03/03/2022).

Coddou, F. (2010) *Duccio Malagamba*. Vitruvius. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.044/3549/en?page=2 (acesso a: 24/06/2022).

Colomina, B. (1987). Le Corbusier and Photography*. Assemblage* No4 (Oct.1987), (6-23). MIT Press.

Coutinho, C.P. & Chaves, J. H. (2002). O estudo de caso na investigação educativa em Portugal, *Revista Portuguesa de Educação*, 15(1), 221-243.

Cruz, V. (2017). *Retratos de Siza.* Coimbra: Lápis de memórias.

Flora, S. (2010). *Le Corbusier and the Architectural Promenade.* Basileia: Birkhausen.

Flyvbjerg, B. (2011). Case Study, in N. Denzin & Y. LincoIn. *The Sage Handbook of Qualitative Research* (301-316). Thousand Oaks Sage Publications.

Garcés, A. (2018). *Hisao Suzuki: "Fotografiar un espai implica captar el pas de les estacions, els canvis de llun i la forma del vent".* Llegir.cat

Helm, J. (2014) *Instante Decisivo – uma conversa com Fernando Guerra.* ArchDaily.

Jodidio, P. (2013). *Álvaro Siza.* Köln, Taschen

Kenneth, F., Portas, N. & Castán,S. (1988). *Profissão Poética*. Barcelona: GG.

Low, M. (2016). The Architectural Promenade and the perception of time*. South African Journal of Art History*, Volume 31, Number 12, 2016 (pp.12-33)

Mangas, F. (2008). *O fotógrafo da grande arquitetura que já foi banqueiro.* Diário de Notícias. Disponível em: https://www.dn.pt/arquivo/2008/o-fotografo-da-grande-arquitectura-que-ja-foi-banqueiro-993584.html

McCance, D. (2017). An Interview with Álvaro Siza*.* Vol. 50, No. 1, *The "Mosaic" Interviews*, University of Manitoba (pp.115-128)

Meirinhos, M. & Osório, A. (2010). O Estudo de Caso como estratégia em educação*. EDUSER: Revista de Educação*, 2(2), 49-65.

Neto, L. P. (2018). *Um outro olhar sobre a obra de Álvaro Siza Vieira. Fotografia documental e artística: Um olhar contemporâneo sobre a arquitetura portuguesa.* Porto: Scopio Editions

Neto, L. P. (2017) *Crossing Borders, Shifting Boundaries. Photography and Architecture*. Sophia Volume 2, Issue 1. Matosinhos, Scopio Editions.

Oliveira, M.E. (s/d.). *Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital.* Documento disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf

Pascoaes, T. (1998). *A Arte de ser português*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Pessoa, F. (1979). *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional.* Lisboa: Ática.

Pinho, M. (2008). *Souto Moura e Ferreira Alves mostram "Princípio e Fim de um projeto".* Porto, JornalismoPortoNet.

Prat, Jaume. (2013). *Sobre la luz como vehículo narrativo en la obra de Terrence Malik e Hisao Suzuki.* Barcelona, ARQA. Documento disponível em: https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/sobre-la-luz-como-vehiculo-narrativo-en-la-obra-de-terrence-malick-e-hisao-suzuki.html

Rodrigues, S.P.V. (2012). *O corpo sem órgãos*. Tese de doutoramento em filosofia-estética. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Documento disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/10104/1/Tese%20de%20Doutoramento_Capa_Volume%20I.pdf

Santos, L. (2012). *Siza Vieira lamenta "abandono" da Casa de Chá da Boa Nova.* Maia, Público

S.A. (1992). A Casa de Chá da Boa Nova*. Revista Portfólio* 1.

Shore, S. (2007). *The Nature of Photographs.* London, Phaidon Press Limited

Singh, R. (2003). The Architectural Sign and the Architectural Gaze. Thesis, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, Heft 4 (pp.31-36).

Siza, A. (2021). *Imagining the Evidence.* Lisboa: Monade.

Siza, A. (2009). *01 Textos*. Editora Parceria.

Siza, A. (2018). *02 Textos*. Editora Parceria.

Siza, A. (2019). *03 Textos.* Editora Parceria.

Siza, A. (1988). *Profissão Poética.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

Siza, A., Machado, C. & Nishizawa R. (2007). *Álvaro Siza*. Japan, TOTO Shuppan.

Soares, L.M. (2001). *A arquitetura de Álvaro Siza: três casos de estudo.* Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Solà-Morales, I. (1995). Terrain vague*, Territórios* (pp.182-193). Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. S.A.

Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research.* Thousand Oaks, C.A.: Sage Publication.

Stoichita, V. I. (1997) *Breve historia de la sombria.* Londres, Ediciones Siruela.

Valentim, S.M.R. (2017). Os sentidos de paisagem. Tese de doutoramento – Área de concetração: Paisagem e Ambiente. FAUUSP. São Paulo, 2012. Documento disponível

em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-01022013-143130/publico/tese_silviav_original.pdf

Ventura, S. (2019). A ambiguidade da fotografia de arquitetura enquanto prática artística. Ensaio crítico a partir da exposição Ficção e Fabricação, (MAAT), *Jornal dos arquitetos* Documento disponível: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/cronicas/a-ambiguidade-da-fotografia-de-arquitectura-enquanto-pratica-artistica (acesso a: 14/06/2022).

Wanderlei, L. (2016). *Fotografia analógica e nostalgia da contemporaneidade.* Comunicação apresentada no XVI Encontro de Grupos de Pesquisa em Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo.

Yin, R. (1993). *Application of case study research.* Berverly Hills, CA. Sage Publishing.

Zimmermann, C. (2014). *Photographic Architecture in the Twentieth Century.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Videografia:

Arquigrafias: Tereza Siza conversa com Álvaro Siza – Casa da Arquitetura (2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A61QlVXJbg8 (acesso a: 19/04/2022).

Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira – Visita Guiada Ep. 10. RTP (2014). Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p1623/e172893/visita-guiada (acesso a: 19/05/2022).

Conferencia Duccio Malagamba, Semana Cultural Eam' (2017). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=roL7_ZMnz3k (acesso a: 24/06/2022).

O fotógrafo voador – Trailer – Building Pictures (2022). Disponível em: https://www.buildingpictures.pt/en/special-films/theflyingphotographer (acesso a: 31/06/2022).

Índice de Figuras

Figura 1 - Capela da Boa Nova com o farolim entre 1916 e 1926 18
Fonte: https://portojofotos.blogspot.com/2016/05/244-boa-nova-leca-da-palmeira.html

Figura 2 - Capela da Boa Nova nos dias de hoje 18
Fonte: Autor

Figura 3 - Farol de Leça contextualizado com a Capela da Boa Nova 18
Fonte: https://portojofotos.blogspot.com/2016/05/244-boa-nova-leca-da-palmeira.html

Figura 4 - Casa de Chá da Boa Nova em construção 19
Fonte: https://portojofotos.blogspot.com/2016/05/244-boa-nova-leca-da-palmeira.html

Figura 5 - Casa de Chá relacionada com a Capela e o Farol 20
Fonte: Autor

Figura 6 – Relação no espaço dos diferentes elementos 21
Fonte: Google Earth

Figura 7 - Alçado Oeste 23
Fonte: Autor

Figura 8 - Esquisso do Alçado Oeste 23
Fonte: Soares, 2001 (adaptado)

Figura 9 – Alçado nascente 24
Fonte: Autor

Figura 10 - Esquisso do Alçado nascente 24
Fonte: Soares, 2001 (adaptado)

Figura 11 – Alçado Sul 25
Fonte: Autor

Figura 12 - Esquisso Alçado Sul 25
Fonte: Soares, 2001 (adaptado)

Figura 13 – Alçado Norte 26
Fonte: Autor

Figura 14 - Esquisso Alçado Norte 26
Fonte: Soares, 2001 (adaptado)

Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki 30
Fonte: El Croquis 68/69

Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki 32
Fonte: El Croquis 68/69

Reportagem Fotográfica 1 - Hisao Suzuki 34
Fonte: El Croquis 68/69

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra 40
Fonte: ultimasreportagens.com

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra 42
Fonte: ultimasreportagens.com

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra 44
Fonte: ultimasreportagens.com

Reportagem Fotográfica 2 - Fernando Guerra 46
Fonte: ultimasreportagens.com

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba 52
Fonte: ducciomalagamba.com

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba 54
Fonte: ducciomalagamba.com

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba 56
Fonte: ducciomalagamba.com

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba 58
Fonte: ducciomalagamba.com

Reportagem Fotográfica 3 – Duccio Malagamba 60
Fonte: ducciomalagamba.com

Figura 15 - O lugar e o não-lugar. 65
Fonte: Google Maps

Figura 16 - Primeiro Esquisso da Planta da Casas de Chá da Boa Nova. 65
Fonte: Autor

Figura 17 - Esquisso das cotas do lugar. 66
Fonte: Autor

Figura 18 - Esquisso da previsão da promenade. 68
Fonte: Autor

Figura 19 - Esquisso da promenade concretizada. 68
Fonte: Autor

Figura 20 - Promenade (a vermelho o percurso realizado) 75
Fonte: Autor

A reportagem fotográfica da promenade 76
Realizada pelo autor.