

O E S S E N C I A L S O B R E

Eduardo Souto Moura

Margarida Cunha Belém



INCM
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

O ESSENCIAL SOBRE

Eduardo Souto Moura

O E S S E N C I A L S O B R E

Eduardo Souto Moura

Margarida Cunha Belém

Índice

7 **Introdução**

Capítulo I

9 **A paixão pela arquitectura
e a Escola do Porto**

Capítulo II

25 **Referências eternas — Álvaro Siza
e Mies van der Rohe**

Capítulo III

57 **O arquitecto premiado e o professor —
A eterna lição de aprender**

Capítulo IV

69 **Um esteta por excelência**

75 **Bibliografia**

Introdução

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura nasceu no Porto a 25 de Julho de 1952. Filho de José Alberto Souto de Moura e de Maria Teresa Ramos Machado, licenciou-se em Arquitectura em 1980 na Escola Superior de Belas-Artes na cidade onde nasceu. Em 1981 e até 1990, é convidado para professor assistente do curso de Arquitectura na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) e, a partir de 1988, é professor convidado de diversas faculdades de Arquitectura. Neste mesmo ano, da Faculdade de Paris-Belleville, em 1989 nas Escolas de Arquitectura de Harvard e Dublin, nos anos 1990 e 1991 na ETH de Zurich e em 1994 na Escola de Arquitectura de Lausanne.

Arquitecto galardoado com mais de quarenta prémios, recebe, entre outros, o prémio da I Bienal Ibero-Americana (1998), o Prémio Pessoa (1998), o Prémio Secil (2004), o FAD de Arquitectura (2005) e o Pritzker (2011). Aprende com Siza a importância e a sensibilidade do contexto, ou seja, a interpretação do local onde a obra se insere, e

com Mies van der Rohe a mestria da redução dos materiais e das formas; da Escola do Porto e do arquitecto Fernando Távora em particular, a lição das referências fundamentais do Movimento Moderno sem perder as raízes da cultura tradicional portuguesa.

Desta escola, cujo aluno privilegiado é Siza Vieira (discípulo de Távora), Souto Moura retira a importância da arquitectura e dos materiais tradicionais que sabiamente conjuga com as modernas tecnologias, tirando partido simultaneamente das novas possibilidades construtivas sem nunca *perder as raízes...*

Capítulo I

A paixão pela arquitectura e a Escola do Porto

Em arte, somos os primeiros herdeiros de toda a Terra [...] Os acidentes deterioram e o tempo transforma, mas somos nós que escolhemos.

André Malraux (1950)

A paixão veio com o tempo. Eduardo Souto Moura, o mais novo de três irmãos, estudou num colégio italiano na cidade onde nasceu. Decidiu ir para a Escola de Belas-Artes do Porto para o curso de Arquitectura por sugestão do irmão mais velho, José Souto Moura, ex-Procurador-Geral da República. Eduardo afirma que «*a arquitectura nunca foi a paixão da vida, se não fosse arquitecto seria muitas outras coisas*»¹. Mas não foi. E apaixonou-se mesmo pela *arte de construir...* o vencedor do mais prestigiado prémio de arquitectura, o Pritzker, em 2011, termina o curso da ESBAP em 1980, ano em que se instala no seu primeiro *atelier*. Em 1981, surpreendendo os seus pares, ganha o concurso

¹ Entrevista ao jornal *Sol*, suplemento revista *Tabú*, 1 de Abril de 2011, p. 46.

para a Casa das Artes no Porto e, em 1998, a sua carreira é reconhecida com o Prémio Pessoa e o da I Bienal Ibero-Americana. Ainda estudante colabora com Álvaro Siza Vieira entre 1974 e 1979. A colaboração, iniciada em 1974, é um convite para trabalharem juntos na experiência SAAL. Siza tem 41 anos e Souto Moura 22.

A sua obra é comentada e elogiada pelo impacto e a importância que provoca. Seja o estádio municipal de Braga, inspirado num teatro greco-romano e considerado pelo arquitecto a sua obra mais *completa*²; ou o trabalho para o metro do Porto que teve a sua dedicação durante 11 anos; a *Casa das Histórias* em Cascais, um museu dedicado à pintora Paula Rego, com quem colaborou na realização do projecto; ou ainda os notáveis trabalhos de reestruturação e restauro da pousada de Amares em Santa Maria do Bouro e da Cadeia da Relação na Invicta. De tantos e variados projectos prevalece indiscutivelmente a sensibilidade e o requinte naquilo que faz, imagina, constrói. Bem como o equilíbrio entre tradição e inovação, as lições eternas da Escola do Porto. Fernando Távora como referência primeira desta aprendizagem e Álvaro Siza o professor e amigo para quem traz das suas viagens livros e discos que ele não conhece³... Eduardo, amante de poesia e de música, admira sobretudo Herberto Helder e adora Miles Davis. É, segundo diz, *obstinado e perfeccionista*, convive mal com o *erro*...

² *Idem*, p. 49.

³ *Idem, ibidem*.

«à posteriori as melhores obras são as mais sofridas. Gosto de contradições, de inquietude da palavra do Pessoa ‘desassossego’.»⁴

Tendo em consideração que uma obra, qualquer obra, da mais simples à mais complexa, coloca no limite a possibilidade de se *errar*, no sentido em que, estando (quase) tudo previsto, é legítimo duvidar se as opções tomadas são indiscutivelmente as melhores ou, porque durante o processo construtivo podem surgir imponderáveis, Souto Moura fala do *erro*, ou dos vários *erros*, que efectivamente acabam por ser uma (outra) forma de aprendizagem: «Existem dois tipos de erro: um de conceito e outro de obra. Se pensarmos por um momento na história da janela, comprovamos que não só trata da história de uma linguagem ou de uma moda, mas também da intenção de criar sensações a partir do seu desenho. Nos meus projectos não altero a forma de uma janela a não ser que haja situações nas quais sinto que imponho uma limitação aos espaços que estou a projectar. Não sou um arquitecto que altera pelo mero gosto de alterar, ou para estar na ‘moda’; também não gosto do radicalismo académico ou gestual. [...] da mesma forma que as paredes, as janelas também são elementos de composição que oferecem a possibilidade de abrir, fechar, recortar e criar atmosferas determinadas num espaço concreto nos diferentes momentos do dia. A casa onde vivo agora foi de origem uma moradia que eu mesmo tinha projectado. Depois de alguns anos, a proprietária

⁴ *Idem, ibidem.*

vendeu-a e, pela primeira vez na minha vida, pude viver numa obra minha. Desta maneira dei-me conta de alguns erros de conceito que me escaparam durante a fase do projecto. A casa caracterizava-se pela forte presença de um muro de pedra, uma fachada de vidro com portas de correr e uma escada que conduz à zona de noite. Unicamente pelo desejo de criar uma certa coerência nos materiais, desenhei o dormitório com as paredes totalmente de vidro com uma grande porta de correr, necessária para escurecer o quarto. Na realidade nunca abri esta porta mais de meio metro e todas as manhãs me pergunto: ‘Por que é que coloquei uma parede de vidro de cinco metros? Só por uma questão de coerência nos materiais? [...] Com o tempo, já não me preocupo por ser menos elegante ou menos académico, e ponho mais atenção na naturalidade das coisas. Numa ocasião, uns estudantes perguntaram a Fernando Távora: ‘Professor, o que é para si a boa arquitectura?’ Távora respondeu: ‘A boa arquitectura é aquele lugar onde as pessoas se sentem bem.’ Reflectindo sobre as palavras de Távora, cheguei à conclusão que uma casa de banho com luz e ventilação natural seguramente é melhor que uma às escuras, iluminada e ventilada artificialmente. [...] Estudei e trabalhei muito com Álvaro Siza e dei-me conta que a sua arquitectura está muito mais predisposta que a minha a suportar erros. Pelo contrário, os pormenores das minhas obras estão desenhados tão ao limite que quase não podem ser modificados. Álvaro Siza trabalhou com Fernando Távora e conhece os sistemas construtivos tradicionais: primeiro constrói-se o muro, depois reboca-se e depois coloca-se a porta; o encontro entre a parede e o tecto

recobre-se sempre com outro elemento, que é uma junta, mas também é um elemento de revestimento, e assim tudo... Por este motivo, quando nos projectos de Siza aparece um erro, sempre há um terceiro material que pode ser substituído pelo anterior para ocultar o erro detectado. Começa assim, uma nova verdadeira linguagem a partir do erro.»⁵

A Escola dá-lhe a liberdade para perceber aquilo que quer fazer, e a cooperação entre alunos e professores a segurança de traçar um caminho que, sendo tão pessoal, também é feito de referências, debates de ideias, empatias e amizades. Inicia o seu trabalho como arquitecto fora da escola, com o mestre Álvaro Siza em 1974, como atrás foi referido, com o projecto SAAL, permitindo-lhe começar o seu percurso numa conjuntura única e irrepetível.

O SAAL — *Serviço de Apoio Ambulatório Local* foi lançado em Agosto de 1974 pelo arquitecto Nuno Portas, então Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do II Governo Provisório. A iniciativa, que teve lugar um pouco por todo o país, teve mais impacto em Lisboa e no Porto. Termina por razões várias devidas à conjuntura do país em 1976, mas o que ficou é praticamente consensual. Mas unânime é sobretudo a ideia de que se pode ajudar a construir uma sociedade melhor, não por prestígio, poder ou lucro, mas somente pela vontade de fazer a diferença. Técnicos de todas as áreas ofereceram-se como voluntários

⁵ Eduardo Souto Moura, *Conversas com Estudantes*, pp. 69-70.

para ajudar a melhorar as condições de vida das populações, num trabalho de colaboração com os próprios habitantes. Os arquitectos tiveram um papel fundamental ao introduzirem novas infra-estruturas e melhoramentos de salubridade nas habitações. Álvaro Siza, que convida Souto Moura para colaborar com ele neste projecto, recorda o privilégio de ser uma das pessoas que fizeram parte desse momento e fala sem complexos ou dogmas do que correu bem... e do que poderia ter corrido melhor⁶: «[...] a experiência [SAAL — e o projecto Bouça-Porto] posterior à Revolução de Abril foi muito estimulante, porque vivíamos um momento que nos tocava a todos não só como arquitectos. Ainda por cima, foi praticamente a minha oportunidade de trabalhar no centro da cidade [Porto] e num projecto para um grupo de vivendas, não para um edifício isolado, um projecto com problemas generalizados para todo o centro da cidade, para grandes sectores, etc. Por outro lado, foi também de uma grande dificuldade para a natural conflitualidade existente, os equívocos. A acção era muito apaixonada, quase fulminante, não era um momento ideal para a reflexão, era um momento para a acção, se é que se pode separar uma coisa da outra, e então uma das dificuldades vinha dos próprios arquitectos, da suposta legitimidade de pormos sobre a mesa algo que é a nossa competência profissional, uns princípios básicos e racionais que naturalmente não

⁶ Cf. Margarida Cunha Belém, *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, INCM.

podiam ser atractivos num momento como aquele, com aquela atmosfera. Então, caímos na tentação de questionarmos toda essa acumulação de experiência ou de aprendizagem que, na minha opinião, era o que nós podíamos oferecer como mais útil, mais importante, para a boa finalização da experiência iniciada. Rapidamente houve uma espécie de classificação de architectos convencionais, tecnocratas, etc., e architectos revolucionários que, para mim, continha muitos equívocos, e isso dificultou a coisa. É curioso que foram as pessoas que optaram por recuperar as casas que exigiram: ‘não queremos discutir mais estas coisas, vamos fazer os detalhes, as janelas, as portas, etc.’ Foi muito divertido ver os estudantes — porque as várias intervenções realizadas foram feitas por estudantes e professores da escola — voltarem ansiosamente à escola e dizerem: ‘temos que saber fazer detalhes de janelas e essas coisas horrorosas...’. Uma coisa que me causou muito impacto foi observar como deste interesse estritamente profissional, no respeitante à arquitectura, era importante esta pressão da discussão, este debate, porque sempre me pareceu que a qualidade da arquitectura depende da densidade dos problemas que nos são apresentados. É a partir dos condicionamentos que a arquitectura pode atingir uma certa atmosfera, complexidade, etc. No caso das vivendas sociais, o que acontecia normalmente em Portugal era que os seus problemas se resolviam mecanicamente [...] Já havia uns modelos e ponto. Enquanto a arquitectura para um destinatário de maior capacidade económica foi sempre muito discutida, não é? Porque opina o pai, a mãe, a avó, os sogros, os vizinhos, etc. Um projecto é submetido a este

bombardeamento de opiniões, exigências... e vai ganhando uma certa qualidade, uma certa complexidade. Naqueles trabalhos das vivendas sociais trabalhou-se com o mesmo grau de exigência, complexidade, com que se trabalhava nas casas burguesas. [...]»⁷

Do estudante de arquitectura para o arquitecto com *obra-feita*, Souto Moura faz da sua aprendizagem um caminho com todas as inquietações. As referências obrigatórias vêm da Escola e dos mestres Távora e Siza, do Movimento Moderno, de Mies van der Rohe. Tudo o resto vem dele. É o seu olhar, a sua capacidade de não ser capaz de fazer o que quer que seja que não goste muito, como se fosse para ele. E no entanto interage sempre com quem lhe encomenda a obra, ao ponto de fazer sentir quem o escolheu que é também, de uma certa forma, co-autor do projecto final. Diz a propósito: *«Eu não gosto muito da imagem do arquitecto que educa o cliente. Quando projecto uma casa é como se a fizesse para mim. Porquê? Porque quando projecto tento fazê-lo ao máximo nível, de modo que o resultado satisfaça, sobretudo, o meu gosto e prazer pessoal. Na realidade, ao desenhar um esquisso, sou eu quem estou a olhar para a montanha ao longe tentando incorporá-la no projecto; sou eu quem estabelece as proporções dos espaços ou as posições dos objectos; se abro uma janela na casa de banho, sou sempre eu quem se move e actua nesse cenário. Imagino-me a viver como o meu*

⁷ Álvaro Siza Vieira, *Uma Questão de Medida*, p. 33.

cliente; mudo de identidade e transformo-me, por exemplo, num médico com mulher e três filhos. Se o cliente aceita as regras do jogo, então tudo funciona à perfeição. Se o cliente decide por ele mesmo e não deixa ao arquitecto a liberdade para se expressar, ou se o arquitecto impõe as suas ideias, o resultado final não pode resultar mais do que desastroso. O arquitecto deve explicar, pacientemente, o projecto ao cliente e o porquê de algumas soluções propostas que, de nenhuma forma, podem ser modificadas. Uma vez que o projecto está acabado, muitos clientes pensam que foram eles os artífices do resultado. Em algumas ocasiões cheguei a ouvir: ‘O Eduardo simplesmente ajudou-me!’. Há situações limite nas quais o arquitecto decide abandonar o projecto imposto pelo cliente. Por exemplo, eu não sei fazer nada de que não goste e que não me emocione realmente.»⁸

No ano de 1981 é convidado para assistente do curso de Arquitectura na FAUP (Faculdade de Arquitectura Universidade do Porto) onde permanece até 1990, e considera que muita coisa mudou desde os seus tempos de estudante no ensino da arquitectura. Reflectindo sobre o que deve ser, ou não, o ensino e o papel dos professores diz: «Devo admitir que não sei se nas universidades se prepara os estudantes para poderem intervir correctamente na realidade. Fui professor durante alguns anos e não creio que uma escola deva reproduzir fielmente a realidade. Na maior parte dos casos, os projectos

⁸ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, pp. 62-63.

que se fazem numa escola não têm nada a ver com os profissionais; por outro lado, os projectos de escola não podem ser utopia. O objectivo principal de um professor deveria ser o de saber que deve apresentar fielmente a realidade através da formulação de exercícios e ideias, diferentes da realidade, porque a escola constitui uma oportunidade única para que ele e os seus estudantes possam fazer coisas diferentes. [...] Actualmente os estudantes trabalham utilizando muitas imagens; no fundo, as imagens são arbitrárias. Quando mantenho que a escola deveria ser um espaço de debate, um espaço para o encontro renovado; digo isto porque eu vivi a etapa da revolução dos cravos na escola portuguesa. Também creio que a profissão de arquitecto é dura, também no sentido físico; é como uma maratona. Trabalhar actualmente como arquitecto é quase como se todos os dias se participasse numa corrida de obstáculos, com mil coisas para resolver a toda a velocidade. Um arquitecto pode utilizar qualquer forma ou material – triângulos ou curvas, pedra ou titânio; hoje o problema da arquitectura consiste em não ter limitações nenhuma e poder fazer tudo o que se queira.»⁹

Em 1940, o arquitecto Carlos Ramos entra como docente na Escola de Belas-Artes do Porto e assume a direcção da escola em 1952. Neste mesmo ano forma-se Fernando Távora, que sendo seu discípulo e colaborador é convidado para assistente. O ensino ministrado por Carlos Ramos,

⁹ *Idem, ibidem*, pp. 71-72.

que nessa época vê condicionado o seu trabalho assim como o dos seus pares, e que ele define como *arquitectos transigentes que têm que contemporizar ou mesmo abdicar dos seus ideais para garantir a sua sobrevivência profissional*¹⁰, é uma formação que pretende marcar a diferença relativamente à Escola de Lisboa, cujas directivas estão ainda anquilosadas nos programas dos antigos mestres. Ramos considera fundamental o debate de ideias sobre arquitectura e todo o seu envolvimento na sociedade. Daí defender que a formação e o conhecimento de um arquitecto devia ser mais abrangente do que saber apenas desenhar e fazer um projecto. Colocou na porta da sua sala de aula, enquanto leccionou, um excerto de Vitruvius sobre a definição de arquitecto: «*Para se conseguir ser um bom arquitecto, é necessário ter talento e interesse pelo estudo, já que nem o talento sem o estudo, nem o estudo sem o talento podem formar um bom arquitecto. O futuro arquitecto deve estudar gramática, desenvolver a técnica de desenho, estudar geometria, instruir-se em aritmética e ser versado em história. Saber ouvir os filósofos com aproveitamento, ter conhecimentos de música, não ignorar a medicina, conseguir unir os conhecimentos do direito aos da astrologia e astronomia.*»¹¹ Do arquitecto romano até à Escola do Porto, são dois mil anos em que as regras e os princípios fundamentais que

¹⁰ Carlos Ramos, *Palestra Dedicada a Todos os Alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa*, 1935.

¹¹ Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, tradução do latim por M. Justino Maciel, IST Press, Lisboa, 2006.

regem o Movimento Moderno permanecem contemporâneos naquilo que a arquitectura é, pode e deve ser. Inicia-se assim um ensino inovador que irá conduzir a uma nova geração de arquitectos que vai despoletar um novo interesse pela arquitectura de excelência. Desta Escola sairão, entre outros, Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura.

Remo Dorigati¹², arquitecto e professor italiano, conhece Eduardo Souto Moura em 1980 num seminário organizado em Burgos (Espanha) pelo professor Javier Bellosillo da Escola de Arquitectura de Madrid. O desafio lançado a professores e alunos dos três países, Itália, Espanha e Portugal, consistia num projecto de reorganização da estrutura urbana de aldeias rurais, cuja presença histórica era notória e relevante. A presença portuguesa foi a da Escola do Porto, com Eduardo Souto Moura e os seus alunos. Dorigati recorda esse primeiro contacto com o arquitecto português pela forma extraordinariamente versátil com que os alunos do Porto reagiram ao que lhes era proposto: *«[...] ao contrário [dos espanhóis e dos italianos], os estudantes portugueses, guiados por Souto Moura, mexiam-se com prudência indo à procura de uma série de pequenos nós urbanos para intervirem com delicadas saturações morfológicas e leves mudanças funcionais que, à primeira vista, pareciam tão óbvios e naturais que era quase impossível uma crítica*

¹² Remo Dorigati: Subdirector do Departamento de Arquitectura e Planificação do Território do Politécnico de Milão.

real. Eles partiam de uma atitude empírica que se fundava sobre a hipótese de que era suficiente individualizar os centros de uma rede de espaços públicos, mesmo que fosse de uma entidade modesta, para injectar uma nova seiva vital em todo o tecido urbano. O projecto não pressupunha uma ideia de cidade a priori, mas partia da consciência de que as transformações se fundam sobre uma série de actos possíveis, que assumem a realidade económica e social do lugar como um desafio a aceitar. Tinha-me fascinado a forma imediata com a qual os portugueses reagiam diante dos problemas e de contextos tão diferentes. Aquele comportamento empírico que os levava a reagirem não com uma teoria arquitectónica codificada, mas com as prioridades físicas do espaço. [...] Na Escola do Porto, Fernando Távora tinha uma cadeira no primeiro ano de 'Teoria geral da organização do espaço'. [...] Era introduzido o conceito de se construir a forma através do processo da disposição no espaço de experiências sensíveis que podiam ser medidas pelas relações, dimensões, formas e matéria. Ao mesmo tempo aparecia a consciência de que tais fenómenos eram um produto da história e da cultura de uma civilização e que, como tais, modificam e interagem na sensibilidade humana. Apenas desta forma o espaço pode aspirar alcançar aquele princípio de continuidade que torna unitárias as diversas configurações formais. [...]»¹³

¹³ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, pp. 83-84.

Souto Moura faz parte de uma geração que a partir dos anos 50 revoluciona a maneira de pensar a arquitectura. Toda a problemática em torno dos CIAM (Congresso Internacional da Arquitectura Moderna) e dos dogmas do Movimento Moderno começam a ser questionados. Estava em causa, no fundo, a capacidade de integrar a (nova) arquitectura em contextos com a sua história própria e o modo como isto se deveria fazer. Se prevalecia nesse determinado contexto aquilo a que se chama *arquitectura vernácula*, já existente num determinado lugar, sendo por isso o novo projecto subsidiário destas referências ou, se um projecto novo, inserido onde quer que fosse, deveria acima de tudo obedecer a um estudo empírico de adaptação ao contexto físico. Fernando Távora, membro dos CIAM, fazendo da sua filosofia arquitectónica uma das grandes referências da Escola do Porto, transmite desde sempre que a universalidade da arquitectura do Movimento Moderno devia ser sempre uma base de trabalho para a arquitectura em si, o que significa que são tão importantes as ideias originais e a racionalidade dos projectos como a forma como estes vão ser integrados num determinado ambiente, em que se deverá ter em consideração as referências históricas, a paisagem, o clima, as pessoas que lá vivem, as que já viveram e as que hão-de viver... tudo o que ambiente revela, mesmo que não seja imediatamente óbvio. A boa arquitectura, afirmou, *é aquela onde as pessoas se sentem bem*. Este respeito pelo todo, capaz de integrar o particular, não é apenas uma lição fundamental. É a lição. A partir daqui vem a criatividade, a originalidade de cada arquitecto,

o seu olhar, os problemas que cada obra encerra em si mesma.

Souto Moura, depois da lição de Távora, adquire a mestria de pensar em projectos diferenciados com Álvaro Siza com quem trabalha em parceria, entre outros, no projecto de conteúdos do Pavilhão de Portugal para a Expo'98 (1995-1998), no projecto de interiores para os Armazéns do Chiado (1997-1998), no Metro do Porto (1997-2005), no pavilhão de Portugal para a exposição de Hannover (1999-2000), na estação de metro «Município – linha 1» em Nápoles (2003), no reordenamento para a Rotunda da Boavista no Porto (2003-2004) e no pavilhão para a Galeria Serpentine em Londres (2004-2005). Independentemente da escala, que oferece problemas distintos, e do próprio programa exigido em cada um dos projectos, o herdeiro privilegiado dos mestres trabalha sempre com o prazer *de não saber fazer nada de que não goste realmente, que não o emocione... verdadeiramente.*

Eduardo tem uma herança... Primeiro, a formação que recebe da Escola, a do Porto, que fez toda a diferença. Com o professor Fernando Távora e com o colega e amigo Álvaro Siza que queria ser escultor. Siza é *seduzido* pelos professores Carlos Ramos e Fernando Távora que lhe revelam a sua verdadeira vocação e, desta linhagem, Souto Moura, que também podia ter sido *muitas outras coisas para além de arquitecto*, retira o prazer do diálogo, o aprender do ofício, a atenção aos contextos, a lição essencial de olhar para o vasto universo da arquitectura sem perder a identidade que é sempre pessoal, intransmissível. Do Movimento Moderno

até hoje, as lições de história são as de pensar no colectivo, de entendimento dos detalhes, da particularidade de cada projecto e simultaneamente da capacidade de criar uma linguagem universal. No ano em que nasce Eduardo Souto Moura, Álvaro Siza tem 19 anos, Fernando Távora 29, Carlos Ramos 55, Le Corbusier 65 e Mies van der Rohe 66 anos. Em pouco mais de meio século a história da arquitectura europeia (re)escreveu-se de várias maneiras com estes homens, porque é fundamentalmente através da arquitectura que se escreve continuamente a história de todos os lugares...

Capítulo II

Referências eternas – Álvaro Siza e Mies van der Rohe

*Só através de símbolos de beleza podem
Os nossos pobres espíritos erguer-se das
Coisas temporais para as eternas.*

Abade Suger (séc. XII)

De Álvaro Siza, com quem Eduardo trabalhou a quatro mãos em vários projectos, fala-se sempre da influência. Do primeiro sobre o segundo... mas o inverso também é verdadeiro. Questionado sobre quem são actualmente os arquitectos que interessam, Siza, entre os três ou quatro nomes que refere com prazer, inclui sempre o de Eduardo Souto Moura. E não é o amigo. É o arquitecto. E para salientar que nesta opinião não há nenhuma relação de privilégio ou de reconhecimento do *mestre* pela obra do *discípulo*, Siza adianta: «*Antes de mais quero eliminar qualquer ambiguidade sobre uma hipotética relação mestre/aluno. Nunca fui professor dele na Escola. E depois, eu não sou o mestre de ninguém! Na minha actividade como professor, parece-me que sempre criei as condições para*

evitar uma pretensa influência sobre as formas, ou pela escolha dos materiais.»¹

Álvaro Siza Vieira, Mies van der Rohe, Eduardo Souto Moura e a Escola de Atenas...

Quando em 1510 Rafael pintou o fresco a *Escola de Atenas* na Sala da Assinatura do Vaticano em Roma, fez uma síntese perfeita da época em que viveu. Das ideias e dos homens, que ao recuperarem o passado inventaram o presente. Da Atenas de Péricles à Alexandria dos Ptolomeus, da Florença neo-platónica dos Médicis à Roma dos Papas, esta Escola de Atenas representa o melhor da civilização greco-romana que é a pedra-de-toque da cultura europeia. Estão aqui reunidos os artistas, os cientistas, pensadores e filósofos que transformaram a nossa maneira de ver e de pensar, de sentir e compreender o mundo. No centro desta Escola — uma recriação da Academia, estão Platão e Aristóteles. Leonardo da Vinci serve de modelo a Platão, estando assim a dialogar com o filósofo... um génio rigorosamente à sua medida.

E... se numa outra Escola imaginária, a meio caminho entre a Escola do Porto e a Bauhaus, três arquitectos, que também foram professores, pudessem dialogar entre si acerca das referências, das ideias, do seu trabalho e do trabalho dos seus pares e do que pensam realmente sobre o que é a Arquitectura? Eduardo Souto Moura (ESM) fala de si enquanto arquitecto e professor, Siza (ASV) fala do seu trabalho e do trabalho de Eduardo, Mies

¹ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, pp. 83-84 (II Capítulo — Diálogo).

van der Rohe (MVDR) fala essencialmente das suas ideias, do arquétipo que é para ele a verdadeira *Arquitectura*. Conversas que podiam ter sido... um diálogo. De excepção.

Como disse o próprio Mies van der Rohe, *em determinadas épocas da história do homem, a compreensão de certas situações amadurece. Dito de outro modo, parece que uma determinada situação particular se expande e tem o seu momento próprio, numa época própria. Essa é a razão pela qual grandes personagens, que talvez não se conheçam entre si, podem falar simultaneamente sobre as mesmas coisas.*²

A obra de um arquitecto, a partir do momento em que se torna conhecida pode ser imediatamente identificada com o seu autor? Como em relação a outras áreas, o *cinema de autor*, por exemplo... a arquitectura de Eduardo Souto Moura será hoje em dia identificável como *arquitectura de autor*...?

ASV — *Sim, mas não por causa dos materiais, ou de uma afinidade por certas formas. A arquitectura de Souto Moura é identificável pela qualidade das suas proporções, o seu equilíbrio, o sentido de medida, pela elegância e a grande clareza das escolhas. O que salta à vista é essa clareza, a inteligência das opções tomadas.*³ *Mas o que é um autor? É aquele cuja arquitectura é tão pessoal e expressiva que se destaca sempre do resto? Ou é aquele que divulga uma qualidade mais íntima, menos imediatamente*

² Mies van der Rohe, *Conversas com*, p. 19.

³ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 125.

*legível, mas bem viva, que vem do interior da matéria, da disciplina que pode ser a Architectura, o Cinema, ou qualquer outra coisa?*⁴

MVDR — *Durante toda a minha vida pensei em arquitetura. O que é e como fazê-la no nosso tempo. Acho que uma estrutura clara é uma grande ajuda para qualquer tipo de arquitetura. Sou muito céptico a respeito das expressões emocionais. Não confio nelas... e não acho que durem muito tempo.*⁵ *Acho que a arquitetura pertence a todas as épocas; expressa a essência verdadeira do seu tempo.*⁶

Ao ser analisada e comentada, a arquitetura de Eduardo Souto Moura, seja por Fernando Távora ou por vários críticos, é sempre caracterizada como uma arquitetura de grande sensibilidade e inteligência...

ASV — *Estou de acordo. A pesquisa do Eduardo levou-o a abrir vias anticonformistas. Ele não faz isso para chocar; nem para cortar com tudo o resto, mas porque se recusa a fazer o que não compreende. Admiro muito, por exemplo, a sua abordagem aos materiais. Há sempre uma surpresa. Veja-se o Departamento de Geologia da Universidade de Aveiro, por exemplo, enquanto era imposto o tijolo, e todos os edifícios do Campus são em tijolo, o dele é em betão. A sua sensibilidade perante o lugar, e o conjunto do Campus, levou-o a fazer essa escolha. Apesar de alguns problemas construtivos, daí*

⁴ *Idem, ibidem*, p. 131.

⁵ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 29.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 46.

*resultou uma demonstração brilhante, e um edifício muito conseguido.*⁷

*MVDR — Eu não queria «mudar» o tempo, queria exprimi-lo; esse foi sempre o meu verdadeiro projecto. Eu não queria mudar nada. Realmente acho que todas essas ideias sociológicas, inclusive tecnológicas, poderiam influenciar a arquitectura, porém em si mesmas elas não são a arquitectura. O que realmente precisamos é de saber como construir com qualquer tipo de material, e é isso que falta actualmente.*⁸

*ESM — Não creio que, nem enquanto Le Corbusier projectava villa Savoie ou Mies van der Rohe a casa Farnsworth, estariam a pensar: «Hoje mudo a história da arquitectura e faço uma obra-prima.» Simplesmente trabalharam toda a sua vida à volta de uma ideia de casa...»*⁹

Souto Moura, na reflexão que faz da sua própria arquitectura, tem um vasto entendimento cultural sobre o que o rodeia. Nele entram as viagens, a poesia, passando pela música, a filosofia, as artes plásticas, tudo contribui para a sua maneira de entender o passado e a época em que vive...

ASV — Completamente, isso move-o. O essencial do seu trabalho provém dessa preocupação total, de ordem intelectual, que não se refere apenas à arquitectura. [...] isso requer dele uma grande atenção sobre o momento presente e sobre o lugar, especialmente. Ele tem uma ideia de cultura global, tão

⁷ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 122.

⁸ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 75.

*difícil de manter, quando constatamos a que ponto o saber e o pensamento são fragmentados, divididos em disciplinas por vezes herméticas entre si. Ele vela por não se deixar fechar por uma abordagem disciplinar e demasiado particular dos problemas. Ele tem uma visão mais global.*¹⁰

MVDR — *Eu sempre li bastante porque deixei o colégio quando tinha catorze anos. Praticamente não tenho formação... Trabalhei para um arquitecto e anos mais tarde no atelier de Peter Behrens (1908-1911) em Berlim. Eu queria descobrir coisas, ser claro. Queria saber o que é que estava a acontecer, o que é o nosso tempo, a arquitectura... e por isso li muito. Lia coisas de todas as áreas... interessei-me muito por filosofia, pelos valores e pelos problemas do espírito. E também por astronomia e ciências naturais. Perguntava frequentemente «o que é a verdade?» até que descobri S. Tomás de Aquino e encontrei a resposta... Naquele tempo toda a gente falava de «ordem» porém ninguém conseguia dizer o que era, até que comecei a ler Santo Agostinho que falava de sociologia... era uma época de uma enorme desordem, tão grande como em arquitectura... Existem certas verdades que não se esgotam.*¹¹

Todos os arquitectos, durante o seu percurso de *aprendizes do ofício* até se tornarem *arquitectos-com-obra* evoluem no sentido de uma maturidade que os faz reconhecer a eterna lição do fazer, do falhar, da contínua aprendizagem.

¹⁰ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 128.

¹¹ Mies van der Rohe, *op. cit.*, pp. 52-53.

Uma obra com qualidade é intemporal... mas essa qualidade está relacionada com uma determinada época ou com o valor intrínseco que tem a arquitectura em si? Essa meta tão difícil de alcançar e que faz parte de pensar e construir qualquer projecto é um percurso de evolução pessoal... Souto Moura encontra-se sempre nesse processo de auto-superação.

ASV — *Deveria preferir uma obra contemporânea a uma obra do século XVI? O que posso afirmar, de qualquer das maneiras, é que, ao longo dos trabalhos de Eduardo Souto Moura, nota-se um certo desprendimento em relação ao belo e a descobertas formais. A esse nível, o Departamento de Geologia (relativamente ao C. C. do Porto) aproxima-se talvez mais de um certo anonimato. Encontramos aí mais naturalidade, mais espontaneidade e mais experiência do que no Centro Cultural do Porto. Não digo que um é melhor do que outro: em cada caso, assistimos a momentos de grande coerência, de grande qualidade. Tenho sempre em conta essa diferença entre a expressão, de uma espontaneidade imediata, e uma outra, que vem da experiência. Uma e outra são perfeitamente autênticas, mas devo dizer que entre os dois estados de alma há um que eu prefiro. De qualquer modo são momentos diferentes da criação.*¹²

MVDR — *A arquitectura pertence à época e não ao tempo, pertence a uma determinada época. Depois de entender isso, já não me importava com as «modas» na arquitectura. Eu queria encontrar*

¹² Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 130.

*os princípios mais profundos. Às vezes rejeitava coisas de que gostava muito, coisas que me falavam ao coração, porém quando tinha uma convicção melhor, uma ideia melhor, mais clara, seguia essa ideia mais clara. Por exemplo, com o tempo comecei a achar que a Washington Bridge era o melhor e o mais belo edifício de Nova Iorque. De início não tinha pensado assim, mas foi algo que cresceu com o tempo, primeiro tive que vencer a ideia de a apreciar como um objecto Belo.*¹³

Será o carácter anónimo de uma obra sinal de uma certa reflexão e evolução no percurso de um arquitecto?

*ASV — O grande desafio seria reencontrar uma forma de anonimato, condição prévia à beleza e ao esplendor dos monumentos. As cidades dotadas de formas específicas produzem uma espécie de anonimato e de atmosfera que lhes são próprias. Essa é a condição para que os momentos de maior expressão, de importância colectiva, que são os monumentos, se demarquem. O anonimato ilumina o monumento e vice-versa. O que é lamentável, na produção contemporânea, é essa busca ansiosa e absoluta pelo belo e pelo deslumbramento, que impede precisamente o belo e o deslumbramento porque se torna demasiado ostensivo. Ultrapassar essa ansiedade pessoal para adquirir um pouco mais de contenção e não forçar os limites da expressão é uma etapa do percurso de qualquer arquitecto, que é das mais difíceis de ultrapassar. Alguns nunca a ultrapassam.*¹⁴

¹³ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, pp. 130-131.

MVDR — *Se eu fosse uma pessoa subjectiva, tinha sido pintor e não architecto. Na pintura poderia exprimir o que quisesse, mas nos edifícios tenho que fazer o que deve ser feito e não o que eu gosto. Simplesmente o melhor que possa fazer. Muitas vezes rejeitei ideias que adorava, mas pensei cuidadosamente e, simplesmente, achei oportuno rejeitá-las. E não se trata da «função», mas no facto de não ser possível ser verdadeiramente subjectivo, porque os edifícios podem ficar estranhos... É preciso ser bom, seja-se pedreiro, carpinteiro, engenheiro ou architecto. Na pintura é possível exprimir a emoção mais delicada, mas com uma viga de madeira ou uma peça de pedra não é possível fazer tudo... se se procura fazer algo excessivo com ela, o material perde o seu carácter. Eu acho que a architectura é uma arte objectiva...*¹⁵

ASV — *Matisse escreveu: «Trabalho sem teoria. Tenho apenas consciência das forças que emprego e sigo, impellido por uma ideia que não fico a conhecer verdadeiramente senão à medida que ela se desenvolve com o andamento do quadro.» Eu não posso adoptar esse raciocínio de Matisse. Temos que ter uma teoria. Não é possível abordar o campo da Architectura sem se ter uma teoria de base que é a nossa formação, académica ou não, e que nos permite participar neste trabalho de equipa que é inevitavelmente a Architectura. Matisse estava só, diante da tela, que talvez fosse ele próprio a preparar. O trabalho da Architectura é completamente*

¹⁵ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 61.

diferente. Gostaria muito de poder dizer a mesma coisa que ele. Talvez até preferisse ser pintor, se pudesse sê-lo, como Matisse.¹⁶

MVDR — *Eu gosto muito dos materiais naturais e de estruturas metálicas e, raras vezes utilizei nas minhas obras paredes coloridas, ainda assim gostaria de ter «encomendado» a pintura das paredes dos meus edifícios a Picasso ou a Paul Klee...*¹⁷

A falta de «comedimento» pode ser um dos principais problemas da cidade contemporânea...?

ASV — *À cidade contemporânea sim, penso que a falta de comedimento e a ausência de relação entre as coisas fazem parte da decadência das cidades; a decadência da possibilidade de tornar as cidades habitáveis.*¹⁸

MVDR — *Há quem pense que se eu projectasse uma cidade completa esta seria entediante, que os edifícios seriam parecidos entre si e que talvez tivesse pouca variedade... mas as cidades medievais são um bom exemplo. Todas as casas são basicamente iguais, todas as plantas são idênticas. Aqueles que tinham possibilidades faziam uma sala de entrada, compravam e colocavam uma boa maçaneta na porta, outros faziam uma janela-miradouro... mas as plantas são iguais, e que riqueza têm as cidades medievais...*¹⁹

¹⁶ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 39.

ASV — *Na Baixa Pombalina, por exemplo, é a aparente monotonia dos edifícios, de que a cidade é construída, que acentua a beleza dos monumentos, dos edifícios notáveis. Em Lisboa, a riqueza topográfica é tal que não se pode propriamente falar de monotonia. É claro que a Baixa é sistemática, pré-fabricada, «monótona»... mas o desenho arquitectónico não é tudo. Joga com a topografia, e especificidade dos monumentos, com o movimento das pessoas, da multidão que passa, etc. Isso é que é a arquitectura, a cidade.*²⁰ *O trabalho do Chiado, exercício de grande exigência e reflexão, confirmou designadamente a ideia que tenho acerca da obsessão pela modernidade, pela afirmação pessoal, pela autoria. O Chiado, como arquitectura em geral, não deve obedecer a obsessões: modernismo, conservadorismo, etc. O importante é manter o sentido das proporções, mostrar comedimento, dialéctica.*²¹

MVDR — *Pergunto-me muitas vezes se nesta sociedade de consumo os edifícios serão substituídos... não, acho que devemos ser sensatos. Não é preciso construir para durar milénios, como as pirâmides, mas um edifício deveria viver tanto quanto seja possível. Não há nenhuma razão para fazê-lo simplesmente «provisório». Cada vez estou mais convencido que a arquitectura tem uma relação directa com a civilização, e acredito que esta é a nossa principal tarefa: construir uma arquitectura que exprima este tipo de civilização na qual nos*

²⁰ O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira (v. n. 36).

²¹ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 63.

*encontramos. Esse é o único caminho que eu entendo para vencer o caos. A nossa civilização depende em grande parte da ciência e da tecnologia. A questão é até onde podemos transmitir de algum modo esta realidade... Nós arquitectos encontramos-nos nesta situação peculiar: devemos expressar o tempo e, além disso, construir nele. Eu acho que a arquitectura só pode ser a expressão da sua civilização.*²²

ESM — Creio que não existe arquitectura sem natureza. Alguém, não recordo quem, disse numa ocasião numa entrevista que o mundo está constituído por dois universos particulares: a obra de Deus e a arquitectura, obra do homem. Creio que tinha razão, pois as ruas, os edifícios, a cidade e muitos dos seus espaços verdes são arquitectura pensada e criada pelo homem. Podemos pois afirmar que só existem dois autores: Deus e o arquitecto. Qual é então o papel do arquitecto? Deve extrair a energia desse lugar, estudá-lo para entender o que é que não está bem nesse lugar; para melhorá-lo deve acrescentar algo artificial a um lugar totalmente natural. Neste processo de transformação, podemos chegar a uma obra-prima quando nos damos conta de que já não podemos tirar nada, que tudo se transformou para dar vida a um jogo de equilíbrios inesperados. Podemos imaginar o Vaticano sem a obra de Bernini? Para nós, arquitectos, que já não projectamos condicionados pela estética cristã — segundo a qual a natureza é perfeita e por isso deve ser simplesmente copiada —, projectar em

²² Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 34.

*harmonia com a natureza significa simplesmente entender que elemento incomoda no contexto onde vamos operar.*²³

Eduardo Souto Moura afirma que cada projecto conta uma história...

*ASV – O projecto conta alguma coisa, evidentemente, mas é preciso que a narrativa que o acompanha conte a mesma coisa, e não seja pura ficção, exterior às condições e às circunstâncias do trabalho em curso.*²⁴

... e o arquitecto Fernando Távora dizia que um arquitecto faz o projecto antes que o projecto assumo, ele mesmo, a iniciativa pelo seu próprio pé...

ASV – Quando se chega a esse momento – e é sempre preciso lá chegar... Lembro-me de um escritor, que falava do personagem de um romance que acaba por desenvolver, ele próprio, a intriga. Falava disso como de uma experiência bem real. Nós conhecemos o mesmo processo na Arquitectura. Se o projecto é suficientemente aprofundado, então surge uma coerência que orienta o desenho. Não me refiro ao momento da inspiração, mas a esse encontro em que as imensas bases de que dispomos criam relações entre elas, até conduzir o projecto. É isso, fazer Arquitectura: uma história de relações entre os diferentes elementos que dizem respeito, de perto ou de longe, ao projecto. É por essa razão que essa ansiedade de que falávamos, em relação

²³ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 74.

²⁴ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 131.

*à produção contemporânea, é prejudicial, porque cria uma confusão na organização das relações, ela impede que uma coisa se ordene segundo os princípios propriamente ditos do projecto no seu contexto. A questão da Arquitectura é uma questão de relações.*²⁵

MVDR — *S. Tomás de Aquino disse que «a razão é o primeiro princípio de toda a obra humana». Ao entender isso, é possível actuar em consequência. É por isso que eu rejeito tudo o que não seja sensato... Eu não quero ser interessante, quero ser bom. O físico Erwin Schrodinger disse que o vigor criativo de um princípio geral depende precisamente da sua generalidade. Isso é exactamente o que eu penso quando falo de estrutura na arquitectura. Não se trata de uma solução especial, é uma ideia geral. Frequentemente me perguntam o que é que eu acho de ser copiado... Eu não tenho problema nenhum com isso. Acho que é a razão pela qual trabalhamos, é para encontrar algo que toda a gente possa utilizar. Só esperamos que seja utilizado correctamente...*²⁶

ASV — *No que diz respeito à arquitectura contemporânea, há algo que falta. É tudo um pouco alheio a um conhecimento profundo das coisas, é tudo um pouco máscara, e podemos por exemplo pensar na complexidade que é um edifício de hoje. Toda a carga tecnológica, todos os problemas de energia, como são enfrentados... toda essa complicação que faz com que um projecto, uma construção, se torne*

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 135.

²⁶ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 56.

*cada vez mais complexa. A mim dá-me sempre a sensação de que alguma coisa não está bem e que há uma ignorância fundamental que nos conduz, cada vez mais, para uma complexidade tecnológica que cria outros problemas e uma espécie de distância a respeito de algo que nós esquecemos há muito, ou pelo menos alguns de nós esquecemos.*²⁷

MVDR — *Eu não estou a trabalhar em Arquitectura... estou a trabalhar a Arquitectura como uma linguagem. Acho que é necessário ter uma gramática para ter uma linguagem. Deve ser uma linguagem viva, mas no final é possível conseguir ter uma gramática. É uma disciplina que pode ser utilizada para propósitos normais, e então seria prosa; se a sua utilização é boa, é uma prosa maravilhosa, e se alguém é realmente muito bom no uso dessa disciplina, será um poeta... Mas trata-se da mesma linguagem, essa é a característica. Um poeta não produz uma linguagem diferente para cada poema. Não é necessário. Utiliza a própria linguagem, inclusive as mesmas palavras. Na música acontece o mesmo. Eu acredito que na arquitectura também pode ser assim... quando se tem que construir algo, seja uma garagem ou uma catedral, utilizamos os mesmos meios, os mesmos métodos estruturais para tudo. Não tem nada a ver com o nível com o qual se trabalha. O que eu quero dizer é que é necessário desenvolver uma linguagem comum e não ideias pessoais. Este é o tema mais importante do nosso tempo: não temos uma linguagem comum, verdadeira.*

²⁷ O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira (v. n. 46).

*Estou absolutamente convencido que esta será a tarefa para o futuro.*²⁸

*ESM — Devem-se ter necessariamente em consideração as circunstâncias reais para poder pensar não só segundo as regras de uma «gramática universal e abstracta», mas também ser capazes de nos envolver no contexto e fazer com que o projecto nasça a partir daquelas circunstâncias precisas. A criatividade de um arquitecto consiste justamente em compreender e resolver tais contradições. Na nossa profissão nós confrontamo-nos constantemente com problemas que há que resolver, com erros e adversidades; a grandeza e a genialidade de um bom arquitecto residem na capacidade de gerir as contrariedades e as adversidades.*²⁹

ASV — Nas cidades ligar coisas desiguais é um problema essencial, porque a cidade actual é na realidade um conjunto de fragmentos muito diversos, não é forçosamente contínua mas sim bastante mais complexa; o problema é formar um todo, com ruínas, edifícios de épocas diferentes, fragmentos... tentar fazer dessas partes um todo é necessário para a nossa metodologia — e é possível. Roma, por exemplo, é um conjunto de ruínas, de edifícios barrocos, etc., e é uma cidade onde se gosta de viver. Já ultrapassámos essa fase da Architectura em que se pensava numa unidade de linguagem capaz de resolver todas as coisas. Agora, reconhecemos a complexidade da cidade, e é bom que exista essa

²⁸ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 57

²⁹ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 58

*complexidade, porque a realidade do nosso trabalho é fazer face a esses movimentos de transformação que se traduzem em formas muito diversas. É por isso que uma linguagem preestabelecida, pura, bela, etc., não me interessa.*³⁰

*ESM — Para mim a luz tem a mesma importância que o espaço; não existe arquitectura sem luz, não existe uma arquitectura escura, negra. Não se pode viver na escuridão. A luz é aquilo que resulta depois de se fazer um buraco... Não se pode começar a projectar a pensar na luz — seria um grave erro —, do mesmo modo que não se pode começar a escrever um texto a pensar desde o início que será poético. Um escritor simplesmente escreve um texto e, se todos o reconhecem como tal, só então poderá estar seguro de que é poético. A luz é arquitectura... Pode tratar-se de um parque natural, do espaço em geral, de quatro paredes com dois buracos; definitivamente, é impossível separar o conceito de luz do de arquitectura.*³¹

Existe uma mudança bastante radical no processo evolutivo da obra de Mies van der Rohe. Até ao início da I Grande Guerra trabalhou na tradição da arquitectura clássica, em 1919 dá-se uma ruptura relativamente ao que tinha feito até então...

MVDR — Quando era jovem cheguei a Berlim (1905) e, olhando à minha volta, interessei-me por Schinkel porque ele era o arquitecto mais importante da cidade. Os seus edifícios eram um excelente

³⁰ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 31

³¹ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 75

*exemplo de classicismo; o melhor que conheço. Estudei as suas obras minuciosamente e rendi-me à sua influência. Os edifícios eram maravilhosos, tinham umas proporções excelentes e pormenores muito bons.*³² *Mas a mudança começou muito antes, quando estive na Holanda a trabalhar no projecto do Museu Kroller-Muller. Lá, vi e estudei atentamente a obra de Hendrik Petrus Berlage e li os seus livros nos quais ele defendia que a arquitectura deveria ser construção, construção clara.*³³

ASV – *Quando comecei a ver e a estudar a obra de grandes arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius... o que menos me impressionou, provavelmente porque era mais difícil para uma pessoa nova como eu, foi Mies van der Rohe. Realmente não me dizia muito. Com Mies não basta ver as fotos. Umas fotos de Le Corbusier, de Wright ou de Aalto entusiasma de imediato, mas com Mies van der Rohe não acontece o mesmo. Le Corbusier era o mestre, a personalidade mais forte para a geração desses professores mais jovens. Le Corbusier dominava ainda nessa altura o CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna), a versatilidade e o alcance da sua obra, a sua universalidade... Le Corbusier no Brasil, Le Corbusier na Argélia... era a figura dominante, e este domínio foi mesmo reforçado quando chegou a Portugal a nova arquitectura de Niemeyer. Era a grande personagem para todos, para Távora, por*

³² Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 29

³³ *Idem, ibidem*, p. 31

*exemplo, e, com ele, para todos os arquitectos dessa geração. Na escola, talvez pelas mudanças no ensino da arquitectura, e através do Carlos Ramos, foi bastante influente Walter Gropius. Lembro-me de um ano em que todos nós tínhamos junto da mesa a AA (Architecture d’Aujourd’hui) sobre Gropius. Logo, quando alguns de nós alugaram um pequeno atelier colectivo e começámos a desenvolver os nossos primeiros trabalhos, mantivemos esse número monográfico da AA, onde encontrávamos os modelos e a representação gráfica, um tema chave, porque estávamos a mudar de uma representação clássica para o grafismo delicadíssimo, quase imaterial, de Gropius, Le Corbusier ou Niemeyer. Era um discurso que acompanhava toda a prática. Um grafismo quase simbólico.*³⁴

*MVDR — Não é suficiente que alguém tenha algumas ideias, não é suficiente dizer que essas ideias são arquitectura. Já passámos por isso quando eu era jovem, e ouvia aqueles grandes personagens, por volta de 1900. Tínhamos talento, tínhamos tudo o que era necessário para trabalhar no campo da arquitectura, porém, na minha opinião, éramos simplesmente subjectivos, como é hoje a maioria das pessoas. Acho que só podemos avançar se encontrarmos realmente algum terreno onde pisar. Na minha opinião, a arquitectura não é um assunto subjectivo. A tendência devia ser caminhar numa direcção objectiva...*³⁵ *Mas acho que se alguém leva a sério o seu trabalho, ainda que seja relativamente*

³⁴ O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira (v. n. 24).

³⁵ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 35.

*jovem, é sempre influenciado por outras pessoas. É um facto simplesmente inevitável.*³⁶

*ESM — Em muitas ocasiões se disse que a influência dos mestres do Movimento Moderno é muito clara na minha obra; acredito que as influências são sempre conscientes. Quando projectei uma casa em Cascais num terreno com um desnível acentuado, recordei-me de um desenho a carvão de Mies van der Rohe (casa na montanha para um arquitecto — 1934), onde um edifício linear se coloca sobre um terreno em pendente...*³⁷

A importância do Lugar e a importância que a arquitectura tem, ou não, face a um determinado contexto... É na sua essência diferente da atitude, por exemplo, de arquitectos como Frank Lloyd Wright ou Le Corbusier?

ASV — Para mim, o lugar não é nunca uma coisa fixa. Quando Wright realizou as suas famosas Prairie Houses, sabia muito bem o que fazia, porque tinha estabelecido uma ordem; nunca situava uma casa no cume da colina, mas antes a meia encosta, no meio da paisagem, já que essa pertencia ao proprietário da casa. Era um mundo muito organizado. Le Corbusier, esse, fabricava nos anos 30, objectos, modelos: era uma teorização em paralelo a uma aplicação prática, com vista a uma transformação profunda da sociedade. Ele viveu tragicamente a negação da crença nessa transformação. A minha prática é totalmente diferente: eu procuro

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 54.

³⁷ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 15.

*compreender as forças de transformação que têm um valor histórico, e trabalho a partir disso. [...] Não se pode aplicar uma linguagem preestabelecida, e é por isso que me é difícil teorizar neste momento. A noção de lugar tem igualmente importância, não só à escala do sítio, mas também nas relações que os espaços mantêm entre eles, até ao pormenor de ligação entre os materiais.*³⁸

MVDR — Wright foi uma grande influência na Europa. Sem dúvida, a casa Robie e o edifício de escritórios de Buffalo impressionaram-me muito. E quem não se impressionaria? Porém, é muito difícil seguir o seu caminho. A arquitectura de Wright transmite a sensação de que está fundamentada na fantasia. É preciso ter fantasia para poder seguir esse caminho mas acontece que, se a pessoa tem essa fantasia, ela vai seguir o seu próprio caminho...³⁹ mas eu aprendi muito com Wright. Acho que foi fundamentalmente uma libertação. Senti-me muito mais livre ao ver o que ele fazia, ver como colocava um edifício na paisagem, como utilizava livremente o espaço, etc.⁴⁰ Mas considero que ele é excessivamente individualista para se tornar um «vocabulário». Sabemos que é um génio, não há nenhuma dúvida sobre isso, mas não pode ter verdadeiros discípulos. Não é o meu caminho, prefiro um diferente, mais objectivo. Quando Le Corbusier construiu os edifícios do pós-guerra teve que trabalhar com artesãos rudimentares, e acho que esta

³⁸ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 29.

³⁹ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 55.

*é uma das razões porque os fez rudimentares. Isto passava-se em França, nos arredores de Marselha, não faria sentido fazer o mesmo, hoje, em Park Avenue, por exemplo...*⁴¹

Qual é a diferença entre boa e má arquitectura?

ASV — *Não tenho, para isso, uma resposta descritiva. Na qualidade da arquitectura, há qualquer coisa que, a meu ver, não pode ser descrita, qualquer coisa que provoca uma sensação de totalidade, de conforto, de ascensão, que eu não consigo explicar. Não consigo dizer exactamente porque me senti bem... [...] posso analisar isso, e dizer que é porque existe ali uma grande continuidade de formas, uma grande coerência e proporções magníficas... posso dizer uma quantidade de coisas. Talvez as mesmas que exprimiria a propósito de outra arquitectura que não provocasse em mim uma sensação semelhante (emocional). Não sou especialista, mas talvez aconteça o mesmo em relação à música: porque me comove ou não? Tudo isso desperta, no foro interior de cada um, reacções insuspeitas que são muito difíceis de explicar.*⁴²

MVDR — *O desenvolvimento objectivo é uma questão de educação, a partir de um bom exemplo pode-se fazer melhor as coisas, se não há exemplos, as pessoas só falam, e falam de coisas que não sabem. A consequência é que não se pode julgar o que é bom e o que não é. [...] Para mim, no início da*

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁴² Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 52.

*minha profissão, era tudo muito confuso, mais tarde o modelo e as respostas foram surgindo gradualmente. Quanto mais procurava entender profundamente os problemas, mais claros ficavam os meus projectos. Este processo foi meu, interior...*⁴³

A capacidade que um edifício tem de se adaptar a novas e diferentes funções daquelas para que estava destinado inicialmente será uma libertação, de uma certa forma, da própria arquitectura... e da máxima: *a forma segue a função?* E se a sua capacidade de adaptação vem da qualidade intrínseca do próprio edifício, é legítimo pretender ser igualmente eficaz noutras opções?

ASV – Creio que o estudo e o aprofundamento do programa de um museu, por exemplo, apesar de estarem ligados a aspectos funcionais e a todas as espécies de restrições, permitem atingir uma resposta tal que se possa libertar das suas exclusivas funções, das suas exclusivas restrições. É o próprio processo da Arquitectura. A tipologia mais impressionante na História da Arquitectura é a do convento. Passamos ao lado e dizemos «é um convento!» mesmo que entretanto ele tenha tido outras utilizações. Porque, se é claro que ele representa um organismo magistralmente adaptado às funções complexas da vida monacal – o trabalho, a espiritualidade, etc. –, ele atinge um tal rigor que foge a um programa específico. E, por isso, ele pode adaptar-se a outro programa qualquer. Os conventos foram transformados em casernas, câmaras municipais,

⁴³ Mies van der Rohe, *op. cit.*, pp. 14-15.

*hotéis, habitações, escolas, museus. Tudo o que quisermos. É esse o significado próprio do projecto cujo objectivo é o de responder claramente e também de se libertar das suas condicionantes imediatas.*⁴⁴ *A pesquisa sobre as formas, tipologias, morfologias, é uma actividade mais intensa, mais especulativa... é isso a Arquitectura. Quando se faz um edifício, há forçosamente um programa com condicionamentos que temos de admitir. Esses são aliás pontos de apoio necessários. Não trabalhamos no vazio. Mas quando as questões de função começam a ser resolvidas, começam a aparecer ideias de forma, em ligação com as condicionantes e por vezes com modelos. Posto isto, uma resposta funcional perfeita não produz, no entanto, uma forma clara. Começa nesse momento um outro tipo de desenvolvimento que consiste em libertar a forma do carácter funcional. Acontece então que o edifício, entendido como um esquema que funciona — e é verdade que funciona —, esteja em condições de acolher posteriormente outras funções. Já foi demonstrado que a forma não é assim tão dependente da função. Não há nisso nada de muito excepcional; nós temos sempre esse fenómeno debaixo de olho. Ir para lá de uma pesquisa que foi penosa, muito difícil e frustrante, e vê-la fluir como um rio; sabemos então que captámos a essência do edifício e que tudo pode nascer do livre arbítrio do arquitecto...*⁴⁵

MVDR — Eu não hesitaria em fazer uma cate-dral no interior do meu Centro de Convenções

⁴⁴ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 210.

(Chicago). Não vejo porque não, como um museu ao fim de muito tempo passar a ser qualquer outra coisa... É possível fazer isso, o centro de convenções ou o museu podem ser utilizados para outros fins. Já não se trata de «a forma segue — ou deveria seguir — a função». De qualquer modo tenho certas dúvidas sobre estas afirmações. Havia alguma razão quando se afirmou esta máxima, mas não é possível fazer uma lei a partir daí... um edifício de habitação poderia ser feito sem problemas a partir de um de escritórios. Ambos são idênticos no sentido de que há vinte ou trinta andares sobrepostos uns sobre os outros. Este é o carácter do edifício e não o que deve ter no seu interior. Por razões económicas, podiam ser utilizados vãos menores num edifício para habitação, ou tomar outras medidas como reduzi-los em dimensão. Ainda assim, seria possível viver sem problemas num edifício de escritórios com grandes vãos e conseguir um apartamento excelente.⁴⁶

ASV — Definir a forma é provavelmente impossível ou podem dar-se mil definições possíveis, sem que uma única seja satisfatória. A forma é... o fim, a ponta de um processo que nunca acaba. A forma é sempre qualquer coisa em aberto, que pode transformar-se, mudar e que, ao fim de um certo tempo, alcança os seus limites. Para mim, a forma não é uma escultura que se trabalha e que se pousa em qualquer parte; como um talento, uma proeza de arquitectura.⁴⁷

⁴⁶ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 210.

MVDR — *Quando trabalhei no atelier de Peter Behrens impressionou-me o seu grande sentido para identificar a grande forma, era esse o seu principal interesse. Mais tarde com as obras de Hendrik Petrus na Holanda, compreendi o que era realmente construção; o uso do tijolo, a honestidade dos materiais, foi uma lição para mim, só o facto de ver aqueles edifícios...⁴⁸ A maioria das catedrais, por exemplo, tem o mesmo princípio estrutural. Qual é o mal disso? Podemos modificá-lo. Na realidade não é preciso copiá-lo, mas podemos utilizá-lo como princípio estrutural... O que eu tentei sempre fazer na arquitectura foi desenvolver uma estrutura clara. Nós confrontamo-nos com os materiais, o que temos que saber é como utilizá-los correctamente. Isto não tem nada a ver com forma. O que eu faço, o que se chama vulgarmente «o meu tipo de arquitectura», deveria chamar-se simplesmente uma proposta estrutural. Quando começamos um projecto não pensamos na forma; pensamos no modo correcto de utilizar os materiais, depois aceitamos o resultado... enquanto trabalhamos deixamos que as grandes ideias fiquem no ar. Não queremos que desçam. E frequentemente nos surpreendemos com o resultado... eu recolho os factos, todos os que consigo, estudo-os e, em função disso, actuo.⁴⁹*

ESM — *Se pensarmos que o projecto é sempre «forma» e «informação», podemos entender como os esboços de estudo devem sempre verificar-se no*

⁴⁸ Mies van der Rohe, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 58-59.

*lugar. Projectar significa colher informação do sítio adequado, como dizia Leonardo da Vinci, «algo mental». Se, por exemplo, encontramos duas pedras uma perto da outra num lugar, isso não quer dizer que tenhamos que construir um edifício de pedra, mas que, simplesmente, estamos obrigados a entender qual é a verdadeira energia desse lugar.*⁵⁰

*ASV – Para mim, a forma é qualquer coisa de latente, no espaço. Está eventualmente ali, ali, ou ali. É preciso descobri-la, procurá-la. A arquitectura começa quando nos libertamos da função, do contexto, dos problemas técnicos, económicos: enfim, de todas as condicionantes. Quando atingimos isso, acontece o que já existia, mas de forma latente no espaço. A forma não é portanto o resultado de ter tomado em consideração de forma exclusiva, aplicada, rigorosa, absoluta, as condicionantes, mas de as ter superado. É aí que reside a autonomia da arquitectura.*⁵¹

A autonomia da Arquitectura...

ASV – É uma das razões de para mim não ser diferente trabalhar na Holanda, em Macau, ou no Porto. Pode ser tudo diferente, mas estou a falar de outro tipo de diferença. Pode ser mais difícil encontrar os instrumentos para actuar, mais difícil por razões que podemos imaginar: língua, desconhecimento prévio... mas isto, por outro lado, é compensado por uma grande atracção, uma grande curiosidade, um grande interesse por trabalhar num meio distinto, onde tudo é novidade. Logo, se se é capaz de conseguir o mesmo grau de

⁵⁰ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 60.

⁵¹ Álvaro Siza Vieira, *op. cit.*, p. 211.

*identificação, de informação e de conhecimento — quando trabalhamos fora do nosso meio habitual há sempre apoios locais para nos ajudar — o problema é o mesmo, ainda que o resultado seja diferente.*⁵²

MVDR — *Acho que fazer algo sensato é um desejo humano, nesse sentido não vejo nenhuma diferença entre fazer algo sensato na Califórnia, no Mediterrâneo ou na Noruega. Porque o que quer que se faça, deve ser feito com a razão. Quando se trabalha com a razão e não se tem ideias extravagantes, ou ideias arquitectónicas muito particulares, tudo pode ser feito, em qualquer lugar, com qualidade.*⁵³

A importância de se chamar... «professor».

ESM — *Há alguns anos comprei um livro sobre a história de uma das escolas mais prestigiadas e mais reconhecidas da história da arquitectura, a Bauhaus. Nas últimas páginas aparecia uma listagem com os nomes de todos os estudantes que tinham passado pela escola. Pessoalmente não conheci ninguém que tenha lá estudado. Na realidade, creio que a ideia da boa escola que produz automaticamente bons arquitectos é falsa. Conheci várias universidades estrangeiras e considero que todas são igualmente válidas. Quando digo isto penso, por exemplo, numa escola equilibrada como a do Porto... A formação de um arquitecto depende de muitas coisas, e não creio que haja uma relação tão directa entre uma boa escola e um bom arquitecto.*⁵⁴

52 *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira* (v. n. 38).

53 Mies van der Rohe, *op. cit.*, pp. 57-58.

54 Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 72.

MVDR — *Eu penso que não teria existido uma Bauhaus sem Walter Gropius, teria sido outra escola. Em Weimar já existia uma escola e, se não me engano, acho que foi Henry van de Velde, o director, quem indicou Gropius para ser seu sucessor depois de sair de Weimar. Ele é que introduziu as pessoas diferentes, todas elas. Tinham uma atitude diferente... e serem escolhidas por serem muito boas, isso deve-se a Gropius, sem dúvida. Ele foi um dos artífices do Deutsche Werkbund, especialmente depois de 1910. Na exposição do D. Werkbund em Colónia, Gropius construiu um dos edifícios mais importantes. Acho que o seu projecto e o teatro de van de Velde foram os verdadeiros edifícios da exposição. Quando deixou a Bauhaus, passou a direcção da escola para Hannes Meyer, e a Bauhaus converteu-se num instrumento político, não tanto porque Meyer a utilizara como tal, mas sim porque os mais jovens preferiram dessa maneira. Na minha opinião, Hannes Meyer não era um homem forte e foi absorvido por esses jovens. Posso entendê-lo, mas houve uma grande mudança na escola, digamos que foi uma segunda fase da Bauhaus, uma fase completamente diferente da de Gropius. Eu cheguei à Bauhaus quando a escola tinha problemas por motivos políticos.⁵⁵ Gropius e o prefeito de Dessau vieram falar comigo, explicaram-me a situação e pediram-me que eu assumisse a direcção. Pensavam que a escola fecharia se eu não aceitasse. Eu aceitei e no que me foi possível esclareci os estudantes que*

⁵⁵ Mies van der Rohe foi director da Bauhaus nas sedes de Dessau e Berlim entre 1930 e 1933.

*eles estavam ali para trabalhar, e que eu não tinha nada contra as ideias políticas deles, mas não era esse o objectivo da escola... que acabou mesmo por fechar em 1933. Seja como for, e apesar das conotações políticas em torno da Bauhaus, para mim o que lhe deu a fama que merece foi ter sido uma ideia nova.*⁵⁶

ESM — *Eu acho que é preciso «roubar» a um professor, mas não as formas ou as obsessões pessoais, mas a forma com a qual ele observa a arquitectura e a paisagem. A forma como ele define a primeira ideia de um projecto e como aos poucos a põe à prova com funções, técnicas construtivas e materiais.*⁵⁷

MVDR — *Quando eu fui director da Faculdade de Arquitectura do Instituto de Tecnologia do Illinois (1939-1958) e tive que mudar o programa, queria encontrar um método que ensinasse aos estudantes como fazer um bom edifício, nada mais. Primeiro ensinava-se a desenhar. O primeiro ano era dedicado a isso, e eles aprendiam a desenhar. Depois ensinávamos construção em pedra, tijolo, madeira e também algo sobre engenharia. Falávamos depois sobre os novos materiais, aço, etc., e no terceiro ano tentávamos ensinar o essencial sobre o sentido da proporção, de espaço... Só no último ano começavam a projectar edifícios. Não ensinávamos soluções, ensinávamos um modo de resolver problemas.*⁵⁸

ASV — *Creio que é necessário, em cada momento do processo de projectar, ter uma ideia clara das*

⁵⁶ Mies van der Rohe, *op. cit.*, pp. 61 e 63-64.

⁵⁷ *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira* (v. n. 27).

⁵⁸ Mies van der Rohe, *op. cit.*, pp. 45-46.

formas, dos volumes e do espaço prévios ao programa funcional do edifício. Quando eu estudava, ensinava-se que as análises prévias eram fundamentais, e surgia logo esse momento de angústia de confrontar o papel em branco. Nada substitui o ofício... É necessário aprender, ainda que seja para de seguida esquecer parcialmente o que se aprende.⁵⁹ O papel do desenho é libertarmo-nos de inibições, de preconceitos.⁶⁰

ESM — Que conselho posso dar a um aluno de arquitectura que está a acabar os seus estudos? Eu não dou nenhum conselho; melhor dito, posso dar o mais banal do mundo: trabalhar muito. De entre os arquitectos que conheço, os que mais admiro têm algo em comum: têm trabalhado como loucos e com grande sacrifício...⁶¹

⁵⁹ *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira* (v. n. 17).

⁶⁰ *Idem* (v. n. 18).

⁶¹ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 72.

Capítulo III

O arquitecto premiado e o professor – A eterna lição de aprender

*Para mim não existe passado nem futuro em arte.
Se uma obra de arte só pode viver no presente,
nem sequer se lhe deve prestar atenção.
A arte dos Gregos, dos Egípcios, dos grandes pintores
que viveram noutros tempos não é uma arte passada,
talvez até esteja mais viva hoje do que nunca.*

Pablo Picasso (1923)

Desde 1980 que o trabalho de Eduardo Souto Moura tem sido reconhecido por todas as entidades ligadas à arquitectura e premiado com quase meia centena de galardões e menções honrosas. Nomeadamente:

- 1980: Prémio Fundação António de Almeida;
- 1981: 1.º prémio no concurso para o Centro Cultural da S. E. C., Porto;
- 1982: 1.º prémio no concurso para a reestruturação da Praça do Giraldo, Évora;
- 1984: Prémio Fundação Antero de Quental;
- 1986: 1.º prémio no concurso para os Pavilhões C. I. A. C.;

1987: 1.º prémio no concurso para um Hotel, Salzburg;

1990: 1.º prémio no concurso «IN/ARCH 1990 para a Sicília»;

1992:

Prémio SECIL de Arquitectura;

1.º Prémio para a Construção de Auditório e Biblioteca Infantil da Biblioteca Pública Municipal do Porto;

1993: 2.º prémio no concurso «A Pedra na Arquitectura»;

1995: Prémio Internacional da Pedra na Arquitectura para a Casa em Braga, Feira de Verona;

1996: Prémio Anual da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte;

1998:

1.º Prémio I Bienal Ibero-Americana com a Pousada de Santa Maria do Bouro;

Prémio Pessoa/98;

2001: Prémio Heinrich-Tessenow;

2004:

Prémio del Jurado de la Opinión dos Prémios FAD de Arquitectura e Interiorismo 2004;

Prémio Secil de Arquitectura;

2005:

Prémio FAD de Arquitectura, Barcelona, com o projecto do Estádio de Braga;

Prémio FAD de Opinião, Barcelona, com o projecto do Estádio de Braga;

Medalha de Ouro para o Estádio Municipal de Braga – IAKS – International Association for Sports and Leisure Facilities, Colónia, Alemanha;

1.º prémio no concurso para um crematório em Kortrijk, Bélgica;

2006:

Galardão para o Estádio Municipal de Braga com o Prémio Internacional de Arquitectura atribuído pelo Chicago Athenaeum Museum, U. S. A.;

Prémio FAD «Ciutat i Paisatge» com o Projecto «Metro do Porto»;

Prémio ENOR de Portugal com o Projecto para o Metro do Porto;

Gran Prémio Enor» com o Projecto para o Metro do Porto;

2007:

Membro Honorário do Instituto Americano de Arquitectos;

Prémio carreira atribuído pela Academia Nacional de Arquitectura da Sociedade de Arquitectos Mexicanos;

2008: Galardão para a Torre Burgo com o Prémio Internacional de Arquitectura atribuído pelo Chicago Athenaeum Museum, U. S. A.;

2009: Membro Internacional da RIBA (Royal Institute of British Architects);

2011:

Prémio Secil da Arquitectura: 1.º prémio
para o projecto da Casa das Histórias
Paula Rego;
Prémio Pritzker.

Eduardo era ainda um jovem estudante quando foi premiado num concurso internacional, e vê o seu talento reconhecido com o prémio — o primeiro verdadeiramente importante —, no projecto do Centro Cultural do Porto. Aqui Souto Moura revela a sua enorme capacidade de entendimento sobre a cultura na sua ampla dimensão projectando um edifício reconhecido por colegas e críticos como sendo muito *inteligente e sensível...* estão assim lançadas as bases para um percurso que ainda não parou de surpreender.

De todos os *elogios* que foi recebendo, o Prémio Pritzker é o prémio dos prémios. Uma espécie de Nobel da Arquitectura. Atribuído pela Fundação Hyatt, esta instituição valoriza anualmente a obra de um arquitecto que tenha conseguido ser simultaneamente criativa, original e que se tenha tornado uma referência na arte de projectar. Álvaro Siza conquistou este mesmo prémio em 1992 e 19 anos depois, Souto Moura recebe-o com estas palavras do presidente do júri: «*Nas últimas três décadas, Eduardo Souto Moura produziu um trabalho do nosso tempo, mas com ecos das tradições arquitectónicas.*»¹ O arquitecto responde: «*Não sei se as*

¹ Jornal *Sol*, suplemento revista *Tabú*, 1 de Abril de 2011, pp. 46-47.

minhas obras foram excepcionais, mas este prémio é excepcional. Prefiro pensar que sou normal. Mas tem algum significado a entrega do prémio a um arquitecto do país mais marginal da Europa e talvez o menos vistoso dos arquitectos portugueses.»²

O menos vistoso dos arquitectos portugueses impressionou um vastíssimo público ligado ao desporto mais mediático e universal de sempre, o futebol, com a sua obra em Braga: o estádio municipal. Diz a propósito deste confronto com a grande escala: *«Passei da pequena à grande escala como faria um estudante que enfrenta um novo projecto, com as mesmas debilidades e a mesma falta de experiência. A construção de muitas maquetas a diferentes escalas, a colaboração de arquitectos amigos meus, em particular Carlo Nozza, levaram-me a controlar e idear o projecto do estádio de Braga. Quando construíamos as maquetas, não me dava conta da escala na qual estávamos a trabalhar dadas as grandes dimensões da obra. Perguntava-me: ‘Esta maqueta está a 1/200 ou a 1/100?’ Não sabia o que significava controlar em maqueta um projecto de uma sala com umas paredes de 120 metros de comprimento. Por isso era necessário, como sempre, voltar ao lugar e controlar as distâncias, as alturas e as medidas dos diferentes espaços. Deste modo uma pessoa dá-se conta de que só mediante uma inspecção do lugar se pode verificar como os problemas que há que resolver são distintos dos que se tinham detectado no atelier.»³* Quando em 1997 Eduardo

² *Idem*, p. 47.

³ Eduardo Souto Moura, *op. cit.*, p. 66.

Souto Moura recebe a encomenda da Câmara Municipal de Braga para apresentar um projecto para o estádio municipal, que fazia parte de um vasto conjunto de equipamentos desportivos, o estádio já tinha uma localização prevista. Souto Moura, ao analisar o lugar, mudou de ideias... e no *terreno, com as forças todas que o espaço evoca*, decide alterar a decisão dos urbanistas (arquitectos e paisagistas) que tinham projectado o complexo e mudá-lo para a zona alta da montanha, perto de uma pedreira abandonada. *A pedra e o estádio... a matéria e a obra*. Memórias de teatros gregos que Eduardo havia visitado na Grécia. A ideia de poder construir aproveitando o material nobre disponível surgiu-lhe quase imediatamente: «*Na realidade, os cortes da pedra da pedreira sugeriam-me conferir uma continuidade entre a pedra e o betão. Era como pensar em tirar a pedra e colocá-la sob uma nova forma. Era necessário entender onde começava o artefacto e onde acabava a natureza.*»⁴ A ideia inicial de construir as bancadas em pedra revelou-se inviável, mas a pedra retirada para a construção do estádio foi reutilizada no fabrico do betão. Assim, a ideia que o projecto transmite é a de que o estádio é *esculpido* na própria pedreira, deixando à vista a matéria que fazia parte do local e o novo *objecto*, apesar da utilização de um material novo, mantém a continuidade da linguagem. Dos teatros gregos Souto Moura

⁴ *Idem, ibidem*, p. 45.

apreende a lição da acústica e a sua particular inserção no terreno. Visitando vários estádios europeus, estuda a complexidade de um estádio de futebol, que, nas suas palavras, se assemelha a construir uma pequena cidade... a opção das duas bancadas (em vez de quatro) e as respectivas coberturas sugerem ao autor do projecto que «*ao longe, e graças à sua posição refundida em relação à cota do terreno, as coberturas do estádio parecem placas tectónicas sacudidas por um terramoto.*»⁵ Este estádio foi a sua obra mais premiada, surpreendendo o mundo do desporto e sendo elogiado pela própria UEFA. Talvez por ser mesmo um anfiteatro grego do século xx... E os estádios – todos eles – têm, de uma maneira ou de outra, essa capacidade de transportar o público para uma catarse colectiva, em que não se repetindo de cor o coro de uma tragédia de Sófocles, repete-se em coro a alegria ou a frustração daquilo que vai acontecendo no «palco». Eduardo, uma vez mais assumindo a importância do lugar e a gramática *abstracta e universal* da arquitectura, as técnicas construtivas todas, a importância dos materiais, e fazendo das suas ideias algo que transmite qualidade, inteligência, sensibilidade e clareza, superou largamente aquilo que deveria ser apenas mais um estádio de futebol. O *estádio-de-Braga* passou a ser – o estádio. Uma referência e um exemplo de arquitectura de excepção.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

Autor de projectos tão diferentes, a expectativa em relação a uma obra sua é sempre a mesma. Em qualquer projecto concebido por Souto Moura estão sempre em causa todas as variantes, a capacidade de diálogo com quem encomenda a obra, ou somente com quem trabalha em parceria para maximizar a eficácia do projecto, e... no limite de tudo, o seu olhar. Aqui entra o seu universo particular, aquilo que faz sentido, a pintura, a poesia, a Grécia, ou Miles Davis. Nas reestruturações do Museu Grão Vasco (Viseu) e da Cadeia da Relação (Porto), por exemplo, entramos no campo do restauro. Domínio vasto e complexo requer da parte de qualquer arquitecto uma sensibilidade especial em relação ao que já existe, isto é, conseguir transformar edifícios que são por si só uma referência na zona onde se inserem e, simultaneamente, torná-los eficazes para o seu próximo destino sem que percam o seu carácter original.

O restauro do museu Grão Vasco, que devido a múltiplas interrupções levou doze anos a ser concluído, obrigou Souto Moura a fazer um estudo aprofundado do edifício. Construído em finais do século XVI, o Paço dos Três Escalões era originalmente o palácio episcopal. Em 1940 faz-se a primeira intervenção de restauro do edifício convertendo-o em museu. Deste restauro e das alterações efectuadas, que modificaram drasticamente o edifício original, ficou um museu que não serviu os seus propósitos de albergar, entre outras, a colecção de pinturas de retábulos do pintor Vasco Fernandes (1475-1542), mais conhecido por Grão Vasco. Estes retábulos (muitos com mais de 3 metros de altura) encontravam-se simplesmente

pousados no chão, ainda assim tocando no tecto, não havendo meio de os expor convenientemente em nenhuma das salas. Souto Moura, observando os alçados e as plantas originais e em colaboração com a directora do museu, inicia um processo de transformação do edifício que não só permite a exposição do acervo, como recupera ainda parte da traça original. Todas as infra-estruturas são repensadas e alteradas, desde os elevadores às casas de banho, e as próprias escadas de acesso aos vários pisos. Um dos problemas mais complexos, segundo o arquitecto, foi a iluminação das peças da colecção que comporta as mais variadas obras. As cores e os materiais empregues obedeceram a uma escolha criteriosa, como é o exemplo da parede dourada no fundo da sala de exposições — recriando o mesmo tom do altar-mor da catedral —, que sugere uma maior profundidade visual na sala, mantendo ao mesmo tempo as referências do lugar. De palácio para museu ineficaz durante o Estado Novo, e deste para um moderno e inteligente museu, passaram as *mãos* de Souto Moura. Com a clareza, a criatividade e a elegância de sempre. No antigo paço episcopal pretendeu-se recriar ambientes, construir um museu apelativo para quem o visita e ao mesmo tempo assegurar que o trabalho de restauro, mesmo alterando o essencial, mantinha a essência do edifício.

Da escala gigante do estádio ao restauro de edifícios históricos a versatilidade de Eduardo Souto Moura não se esgota, como o prova o trabalho de equipa levado a cabo para o metro do Porto. Aqui são outros problemas, outras referências, outros lugares. O entendimento do espaço é necessariamente

diferente de tudo. O arquitecto responsável pelas novas estações de metro na zona histórica da cidade, dez ao todo, projectou a estação da Casa da Música. Alcino Soutinho projectou a estação do centro de Matosinhos, Fernando Távora a do aeroporto e Álvaro Siza a do centro histórico. A escolha destes arquitectos é da responsabilidade de Souto Moura. A *nata* da escola do Porto iniciou assim um trabalho que implicou alterações das cotas das ruas, a sistematização dos pavimentos, passeios e jardins, a própria iluminação e o mobiliário urbano. Os materiais assumem neste tipo de projecto uma importância capital, uma vez que são espaços utilizados por 30 000 a 40 000 pessoas por dia, e as opções são sempre as mais racionais, como desenhar um único tipo de escada que vai ser utilizada de maneira diferenciada em todas as estações, e tudo isto com um orçamento mínimo. Mas a obra desta estação teve um imprevisto, agradável, como conta Souto Moura: *«Durante os trabalhos de escavação no átrio principal da estação descobrimos os restos arqueológicos de um antigo aqueduto medieval. Não foi nada fácil convencer o construtor da necessidade de modificar o projecto inicial e construir um piso intermédio. A opinião pública e a imprensa local deram-nos uma ajuda na defesa da causa, de modo que projectei uma varanda de onde se pode observar o funcionamento da ‘máquina para a água’. Em todo o perímetro da ruína decidi substituir o pavimento industrial de granito cinzento por outro de cor castanha acinzentada que se parece mais com a cor natural da terra, fazendo assim com que os restos arqueológicos não*

parecessem expostos, mas como se um objecto de design se tratasse.»⁶

Eduardo Souto Moura e a eterna lição de aprender. O livre arbítrio do arquitecto... as escolhas racionais e as emocionais. Salvar as memórias arqueológicas, trabalhar em equipa, maximizar os equipamentos, respeitar a dignidade de um edifício com quatrocentos anos, retirar da pedra o necessário para construir um estádio... os exemplos deste percurso são intermináveis. Mas de todos eles fica a lição deste arquitecto-professor: trabalhar, muito. Sempre com atenção aos detalhes, aos imprevistos, ao lugar, a todas as condicionantes que cada projecto implica, porque, mesmo com a experiência adquirida, é sempre a primeira vez. Com as angústias e a paixão... que tem mesmo a primeira vez.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 37.

Capítulo IV

Um esteta por excelência

*À medida que a imaginação dá corpo
às formas das coisas desconhecidas,
a pena do poeta empresta-lhes contornos,
dando ao vazio e ao nada uma casa,
um sentido e um nome.*

Shakespeare, *Sonho de Uma Noite de Verão*, v. I

Homem de cultura e de referências, arquitecto consagrado e autor de muitas e variadas obras, professor convidado por diversas universidades, *doutor honoris causa* pela Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada do Porto, Eduardo Souto Moura marcou indiscutivelmente o universo da arquitectura.

As referências são assumidas com prazer e, ao desenhar uma casa na Quinta da Marinha em Cascais, um bloco rectangular elevado sobre pilares num terreno em pendente – nas suas próprias palavras *elevando-a ao limite da sua complexidade* –,¹ não se pode deixar de comparar esta fachada principal com a da Casa Farnsworth (1945) de Mies van der Rohe. Este projecto, que

¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

se tornou um símbolo e uma referência para a arquitectura, é, seguramente, uma das casas mais notáveis do arquitecto alemão pela combinação de *simplicidade, elegância conceptual e beleza*². Souto Moura é um eterno curioso e aprendiz. A curiosidade leva-o a viajar e a conhecer, sempre mais e melhor, o mundo que o rodeia. O aprendiz transforma-se com tudo aquilo que vê e não esquece. Herdeiro da Escola do Porto e de todas as lições, de Távora a Siza, observador atento do Movimento Moderno e dos seus protagonistas, Souto Moura é uma síntese de ideias. As ideias que pensam na arquitectura como uma arte, num domínio muito mais vasto do que ser apenas *construção-em-si*. A natureza e a luz, a matéria que o espaço evoca, os materiais e as referências históricas, Siza e Mies... a diferença na sua arquitectura está naquilo que ele acrescenta. É necessário apreender tudo e transformar. Arquitectura é o somatório (apesar de todas as condicionantes e contrariedades) que resulta numa obra que *fala por si* enquanto objecto que se gosta de ver, estar e admirar. Um objecto estético... por excelência.

Mies a propósito da Casa Farnsworth diz que: *«também a natureza deverá viver a sua vida própria. Temos de ter todo o cuidado em não a perturbar com a cor das nossas casas e com a decoração do interior. Contudo, devíamos tentar levar a natureza, as casas e os seres humanos a uma unidade mais elevada. Se se observar a natureza através das paredes de vidro da Casa Farnsworth,*

² Mies van der Rohe, *Taschen*, p. 63.

*esta ganha um significado mais profundo do que vista do exterior. Desse modo, diz-se mais sobre a natureza — torna-se parte de um todo mais vasto.»*³ Na sua casa de Cascais, Souto Moura *fazendo suas as palavras de Mies*, elabora um jogo complexo e equilibrado entre exterior e interior. Joga com os materiais, a luz, as grandes «cortinas» de vidro, permitindo assim uma continuidade na linguagem entre a casa e o terreno circundante. Esta dialéctica entre a casa e o exterior é justamente o que *a obra do homem* acrescenta à *obra de Deus*.

Mies van der Rohe dá-lhe os princípios de uma gramática abstracta e universal, a tal capacidade de *anonimato* de que também fala Álvaro Siza. A atenção aos ambientes, ao espaço onde se vai implementar um *objecto estranho*, herda fundamentalmente de Távora e da Escola do Porto uma nova maneira de pensar na arquitectura que ultrapassa alguns dos preceitos mais radicais do Movimento Moderno.

Fazendo parte de uma terceira geração relativamente aos *pais do Movimento Moderno*, este arquitecto usufrui naturalmente da evolução do final do século xx. Assim como arquitectos como Le Corbusier e Mies estão associados à época em que viveram e da enorme transformação que se operou a vários níveis na viragem do século XIX para o século xx. Le Corbusier nasce em 1885, van der Rohe um ano depois. Toda a mistura de estilos e linguagens que pautaram o século do romantismo foram estruturados, repensados,

³ *Idem, ibidem.*

elaborados segundo as novas ideias que estes homens trouxeram para a arquitectura, em paralelo com o progresso tecnológico que alterou radicalmente a própria maneira de construir. Quando uma das escolas artísticas mais importantes de sempre, a Bauhaus, encerra por questões políticas, em 1933, Mies — que era director desde 1930 — tem 47 anos. Álvaro Siza nasce neste ano. A linguagem da arquitectura como algo que deve ter a grandeza de ultrapassar o *narcisismo do seu autor*, é comum a ambos. Mas Siza dá um passo em frente; aceitando a máxima eterna deste arquitecto, *em arquitectura o menos é mais*, considera, no entanto, que uma gramática universal é um território complexo, porque cada projecto encerra em si mesmo (para lá das condicionantes obvias), um mistério que lhe é próprio...

Eduardo retira de ambos o necessário para entender a linguagem arquitectónica contemporânea, mas situa-se noutra caminho. A linguagem até pode ser a mesma... mas no final, em vez de uma prosa extraordinária, ele pretende chegar à poesia. Esta marca pessoal fez com que se destacasse das influências mais directas, porque a poesia está entre (todos) os detalhes. E na arquitectura de Souto Moura fala-se mesmo em voz baixa...

No essencial, de Távora, Siza e Mies fica o melhor: a tradição e o moderno num casamento perfeito. É de referir a importância dos detalhes muito complexos apesar da sua aparente simplicidade, o intenso estudo da luz e da cor, elementos fundamentais para Souto Moura — o arquitecto que afirmou não *existir arquitectura sem luz*. Na essência Souto Moura é... Eduardo. O homem

que projecta o que quer que seja como se fosse para ele. Que se preocupa nos seus trabalhos de restauro em criar um novo ambiente sem perder o carisma original do lugar, mesmo alterando significativamente o espaço. Confronta-se com uma escala gigante no projecto do Estádio Municipal de Braga com o mesmo olhar, que lhe permitiu criar um efeito de continuidade entre a pedreira e as tribunas, como se da pedra em bruto se tivesse esculpido o estádio... à Miguel Ângelo. Que assume nas suas últimas obras *que a pedra em si continha já a forma desejada... faltando só retirar o excesso.*

Souto Moura utiliza (ou manipula?) elementos arquitectónicos como se fossem esculturas, permitindo um jogo de ilusões em que aquilo que é nem sempre é o que parece. Não lhe interessa a autenticidade, pelo contrário, em vários projectos interessa-lhe somente o desenho de sistemas que parecem autênticos, não a representação da autenticidade.

Seguindo a máxima de Fernando Távora *a boa arquitectura é aquele lugar onde as pessoas se sentem bem*, Souto Moura encara o pensamento arquitectónico, nas suas próprias palavras, *como algo que se move numa contínua dicotomia entre a regra e a não regra, entre o clássico e o moderno, entre o neoclássico e o barroco.* E o classicismo é a regra que entende o todo e é capaz de incluir as partes, o particular, a excepção a que o lugar obriga. O Modernismo continuou este pensamento, só alterou os «materiais». Substituiu a pedra e a madeira pelo betão e pelo aço. *Ficou tudo diferente para que pudesse (tudo) continuar igual...* a A. E. G. de Peter Behrens (1909) é o Parténon passado a ferro. Hoje

uma parede de pedra pode ser uma parede de ferro, de tijolo, de betão, de vidro. Hoje uma parede de pedra até pode ser uma parede de pedra... só que já não é *técnica (technè)*. É *tecnologia*.

Eduardo Souto Moura entendeu o sentido da modernidade e a mais-valia da tradição como poucos, tornando-se muito mais do que um prestigiado arquitecto. Souto Moura é um arquitecto que é um esteta. Por excelência.

Bibliografia

- AA. VV., «Souto de Mora» in *Revista 2G*, n.º 5, 1998.
- Eduardo Souto Moura, Barcelona, editor Paco Asensio, 2004.
- ESPOSITO, Antonio, e LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- _____, *Eduardo Souto de Moura*, Phaidon, colecção «Archipockets», 2004.
- MOLA, Francesc Zamora, e SERRATS, Marta, *Eduardo Souto Moura – Arquitecto*, Lisboa, Bertrand Editora, 2010.
- MOURA, Eduardo Souto, *Construir no Tempo*, Ed. Estar.
- _____, *Conversas com Estudantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.
- NEVES, José Manuel das, *Eduardo Souto de Moura – Habitar*, Caleidoscópio, colecção «Arquitecturas».
- ROHE, Mies van der, *Conversas com*, Barcelona, Editorial Gustavi Gili, 2006.
- SIZA, Álvaro, *Uma Questão de Medida*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009.
- ZIMMERMAN, Claire, e ROHE, Mies van der, *Tachen*, 2007.

O Essencial sobre

- Irene Lisboa**
Paula Morão
- Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**
Maria Antónia Palla
- Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- Josefa D'Óbidos**
Vítor Serrão
- Mário de Sá Carneiro**
Clara Rocha
- Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- Gil Vicente**
Stephen Reckert
- O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- Os «Bebés-proveta»**
Clara Pinto Correia
- Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- O Cancro**
José Conde
- A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- O Coração**
Fernando de Pádua
- Cesário Verde**
Joel Serrão
- Alceu e Safo**
Albano Martins
- O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- Metafísica**
António Marques
- Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **O Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França

- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida da Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida da Cunha Belém

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
EDUARDO SOUTO MOURA**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autora
MARGARIDA CUNHA BELÉM
com design e capa do atelier
SILVADESIGNERS
e composição
INCM
tem o ISBN **978-972-27-2081-6**
e depósito legal **344 941/12.**
A primeira edição de **1000** exemplares
acabou de ser impressa no mês de **JUNHO**
do ano **DOIS MIL E DOZE.**
CÓD. 1018863

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Eduardo Souto Moura

Margarida Cunha Belém

Eduardo Souto Moura, que podia ter sido muitas outras coisas para além de arquitecto, tornou-se mesmo um arquitecto de excelência. Pela simplicidade quase mágica de conseguir projectar com a sensibilidade exacta no sítio certo. Seja no respeito pela história de edifícios notáveis, quando se trata de restauros, seja na absoluta originalidade da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, é sempre de arte que se trata. Da sétima e da outra, a do seu universo privilegiado, a arquitectura. Fazendo a síntese perfeita entre o sentido da modernidade e a mais-valia da tradição, a sua obra evoca sempre a máxima de Távora: *«A boa arquitectura é aquele sítio onde nos sentimos bem.»*

ISBN 978-972-27-2081-6



9 789722 720816

INCM
IMPRESSA NACIONAL CASA DA LEITURA