

Intervir no preexistente:

A ruína na obra de Eduardo Souto de Moura

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Ano Letivo 2018/2019

Alexandra Filipa Vieira Bastos Gomes da Silva
Docente Orientador:
Professor Doutor Rui Tavares

Agradecimentos

À minha mãe e irmã por todo o apoio e carinho nesta última etapa.

Aos amigos do coração.

Ao orientador Rui Tavares pela crítica e pelas palavras.

A presente dissertação integra um estudo sobre a intervenção no preexistente, nomeadamente, o tema da ruína na obra de Eduardo Souto de Moura. A dissertação divide-se em três momentos: *O Tema*, *O Autor* e *O Estudo de casos*.

Pretende-se perceber o papel que as preexistências possuem na obra do arquiteto e de que forma as assume nos projetos. É a ruína, enquanto elemento operativo de projeto, que se objetiva compreender. Este estudo incide na análise de obras construídas de Eduardo Souto de Moura com o intuito de interpretar as diversas abordagens e estratégias de projeto adotadas perante a ruína. Para a compreensão da sua prática de projeto é necessário o entendimento sobre a relação da arquitetura com o lugar e a natureza e é, ainda, essencial para interpretar a problemática da ruína na sua obra.

The present Master dissertation integrates a study about the intervention in the preexisting, namely, the theme of ruin in the work of Eduardo Souto de Moura. This dissertation is divided in three moments: *The Theme*, *The Author* and *The case study*.

It's intended to understand the role that preexistences play in the architect's work and how they're assumed in his projects. It's the ruin, as an operative element of project, that aims to understand. This study focuses on the analysis of works signed by Eduardo Souto de Moura in order to interpret the various approaches and project strategies adopted towards the ruin. To understand his work process it's necessary an understanding about the relation between architecture, place and nature and it's essential to interpret the theme of ruin in his work.

Sumário

Introdução	9
1. O TEMA	13
1.1 A Ruína	15
1.2 Intervir no preexistente	21
2. O AUTOR	35
Eduardo Souto de Moura	37
2.1 Formação e figuras de referência	41
2.2 O passado e as preexistências na construção do presente	51
2.3 Construir Lugar	61
3. O ESTUDO DE CASOS	75
3.1 Oscilação entre ruína operativa e ruína inventada	77
Reconversão de uma ruína no Gerês	79
Mercado Municipal de Braga	83
Café do Mercado	93
Reconversão do Mercado Municipal de Braga	97
Casa 2 em Nevogilde	113
3.2 Ruína contemplativa	119
Casa em Baião	121
Casa em Moledo	125
3.3 Intervenção no património	129
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro	131
Reconversão do Convento das Bernardas	155
Considerações finais	179
Referências Bibliográficas	183
Referências Iconográficas	187

A presente dissertação parte do interesse que as intervenções no preexistente desde cedo suscitaram na realização de cada trabalho ou proposta. Especialmente, a capacidade de coordenar a liberdade intrínseca ao ato criativo e as particularidades do sítio a intervir, para que estas operem como estímulos e não como imposições ou restrições, e de que forma a sua compreensão e apropriação iniciam o processo criativo.

A observação e análise da vasta obra de Eduardo Souto de Moura permite compreender que o respeito pela história, pelo lugar e pelas preexistências é uma presença constante ao longo de todo o seu percurso arquitetónico. No entanto, o que motivou particularmente o desenvolvimento deste trabalho foi a temática da ruína na obra do arquiteto, que percorre transversalmente o seu percurso.

A ruína, enquanto parte de uma construção que se degradou, é o resultado de um processo de transformação no tempo. A ruína evoca o passado, alude ao regresso à natureza e constitui-se como imagem representativa da efemeridade do homem e das coisas. Contudo, a ruína pode tornar-se instrumento e matéria de projeto: um elemento que valoriza o lugar e a obra, como símbolo de um significado e de uma memória.

A cidade é uma unidade que evolui através da consolidação de testemunhos que resulta da sobreposição de diferentes tempos, sendo possível a perceção de fragmentos de épocas anteriores. A ruína, na obra de Eduardo Souto de Moura, é uma porção deste processo de fragmentação e fragmento a ter em consideração no ato de projeto.

Um dos aspetos mais singulares da sua obra é a abordagem que faz ao sítio e a sua conceção de instrumentalização, sobretudo na criação de elementos que remetem para uma memória ou preexistência simuladas pela presença da ruína e, por outro lado, a liberdade na manipulação do existente, seja o sítio ou a ruína, para a adequação da nova construção.

É a ruína, enquanto elemento operativo de projeto, que se pretende analisar e compreender. Objetiva-se a análise das diferentes abordagens à preexistência e à ruína e a relação da mesma com a nova construção, através do estudo de diversas obras que se relacionam diretamente com a temática da ruína e compreender de que modo está relacionada com a memória e a criação de lugares com significado. Este estudo tem como objetivo compreender o papel que a ruína possui na obra de Eduardo Souto de Moura e de que modo o arquiteto a assume nos seus projetos. Apesar de as circunstâncias serem naturalmente distintas, tal como as estratégias adotadas, é possível encontrar pontos comuns entre as mesmas.

O desenvolvimento deste trabalho processou-se através de tarefas variadas: a procura de referências bibliográficas relacionadas com a temática da ruína e da intervenção no preexistente, a importância da história e do conhecimento de

obras passadas para a construção no presente; e a recolha de elementos gráficos (imagens, fotografias e desenhos), textos (artigos e entrevistas) e vídeos (entrevistas e conferências).

A dissertação divide-se em três momentos essenciais – O Tema, O Autor, O estudo de casos e uma reflexão final.

O primeiro momento, dedica-se à reflexão dos temas e questões que se revelam essenciais para a análise e compreensão das obras em estudo de Eduardo Souto de Moura. Aborda-se o conceito de ruína, tema primordial deste trabalho, e a sua relação com a paisagem e a memória e é feita uma breve exposição das mais relevantes e diferentes visões relativamente à mesma ao longo tempo. Em seguida, abordam-se questões relativas à intervenção no preexistente, onde são expostas as diversas teorias e posturas de intervenção no preexistente desde a Antiguidade Clássica. No entanto, não é objetivo deste trabalho realizar um estudo exaustivo sobre esta matéria. Esta primeira parte enquadra tematicamente os casos de estudos.

O segundo momento, inicia-se com a apresentação do percurso académico e profissional de Eduardo Souto de Moura e as figuras que de alguma forma se tornaram referências essenciais para o desenvolvimento do seu pensamento e da sua obra, especificamente no entendimento da importância do passado, do lugar e das preexistências. Posteriormente, analisa-se como o conhecimento da história e de obras passadas, adaptados às necessidades atuais, e as preexistências são um instrumento indispensável para o ato projetual. Do mesmo modo que a lição do passado fornece respostas e bases para a construção no presente, também as preexistências detêm diretivas e orientações para a intervenção do arquiteto. Por último, e para compreender especificamente como o arquiteto trabalha a ruína, é essencial entender como Eduardo Souto de Moura encara o sítio a intervir e a relação da obra com a natureza. Variadas estratégias e intenções do arquiteto serão aqui referidas que se revelarão essenciais para a análise das suas obras.

O terceiro momento, por sua vez, incide diretamente sobre o estudo das obras de Eduardo Souto de Moura. A escolha dos casos de estudo visa a perceção das diversas estratégias de projeto inerentes a cada um e a sua relação com a ruína. É possível constatar que as atitudes perante a preexistência e a ruína são diversificadas, contudo, por vezes, encontram-se posturas semelhantes em obras distintas. A relação entre a obra e a ruína e a resposta a cada circunstância é o principal objeto deste estudo, de modo a compreender o processo de apropriação do lugar e de que forma a ruína, entendida como um elemento operativo de projeto, é interpretada em cada obra.

Optou-se por dividir a análise das obras em três partes, agrupando-as segundo as suas semelhanças, para uma melhor compreensão das estratégias tomadas. Não se pretende, porém, categorizar as obras segundo definições que as possam reduzir

a conceitos generalistas e que não reflitam toda a sua complexidade. Trata-se apenas de uma questão operativa de trabalho que permita uma maior facilidade na relação entre obras.

O primeiro grupo será dedicado à análise das primeiras obras de Eduardo Souto de Moura – a Reconversão de uma ruína no Gerês, o Mercado Municipal de Braga e o Café do Mercado e a sua reconversão em Mercado Cultural (apesar de ser uma obra bastante posterior, optou-se por a incluir neste grupo por uma questão de coerência e também por apresentar pontos comuns às obras estudadas neste grupo) e a Casa 2 em Nevogilde. O segundo grupo incidirá sobre duas casas projetadas na década de 90 que apresentam uma nova abordagem à ruína – a Casa em Baião e a Casa em Moledo. O terceiro, e último grupo, concentra as intervenções no património – a Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro e a Reconversão do Convento das Bernardas.

É necessário ressaltar que a análise de algumas obras, pela sua dimensão e complexidade ou relevância para os temas em estudo, será mais extensa do que outras, no entanto, cada obra será estudada de igual modo e segundo as suas especificidades.

1. O TEMA

A ruína é constantemente associada a diversos significados. Por um lado, simboliza a destruição, a passagem do tempo, alude ao passado, e relembra a efemeridade das formas. Por outro, pode simplesmente despertar um sentimento nostálgico e melancólico justamente pelos seus sinais de destruição.

A vida de um edifício transporta todo o tempo que passou e não apenas o tempo em que foi construído e usado. Esta marcação temporal é exibida, no seu extremo, através das ruínas - vestígios e fragmentos do edifício que, apesar da erosão ou da ação humana, sobreviveram à passagem do tempo.

Uma ruína resulta da transformação por desatualização, degradação, destruição ou desmoronamento de um edifício, por causas naturais ou acidentais, intencionalmente construído pelo homem. A última etapa antes da sua extinção final, da sua dissipação final na Natureza de onde surgiu.

“A nossa palavra “ruína” vem directamente, e sem mudança, da palavra latina ruína, que quer dizer “queda”, “desmoronamento”, mas significa também “o que fica depois do desmoronamento”¹

A ruína pode ser definida como os vestígios de um edifício degradado pelo tempo de tal forma que passa a fazer parte integrante do lugar a que pertence. A ruína é um fragmento de uma arquitetura do passado² – o que ficou da transformação, degradação ou destruição de uma construção – que se faz presente pela capacidade que tem em manter-se viva, de permanecer de alguma forma até aos dias de hoje. Constitui-se como a última forma elementar construída que resiste ao confronto com o tempo. Como refere Aldo Rossi: *“Estando, precisamente, em Sant’Andrea de Mântua, tive esta primeira impressão da relação do tempo, no duplo significado atmosférico e cronológico, com a arquitectura; via o nevoeiro entrar na basílica (...) como o elemento imprevisível que modifica e altera, como a luz e as sombras. Como as pedras desgastadas e polidas pelos pés e pelas mãos de gerações de homens. (...) sabia que havia sido tornada possível por uma forma precisa que combatia o tempo a ponto de por ele ser destruída.”³*

A *“(...) luta da natureza contra a arte humana (...) a desforra da Natureza que, (...) triunfa sobre a violência humana e retoma a posse dos lugares que, por pouco tempo, o desenho arquitectónico lhe impôs.”* O que significa que a partir do momento em que a obra é construída não resiste muito tempo no seu estado inicial, é

1 ALARCÃO, Jorge – “A colaboração de Arquitectos com Arqueólogos”. In TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro (coord.) – *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares: actas do seminário internacional de arquitectura e arqueologia*. Porto: FAUP publicações, 2011, p. 11.

2 TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro – “Intervenção arquitectónica em contexto arqueológico. A lição das ruínas”. In ALARCÃO, Pedro (coord.) – *Intervenção arquitectónica em contexto arqueológico: propostas e desafios para a cidade de Braga*. Porto: FAUP publicações, 2014, p. 12.

3 ROSSI, Aldo – *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 23.

imediatamente sujeita à ação da natureza que atua, consome e desgasta, até esta se tornar um fragmento, uma ruína.

A arquitetura, enquanto obra construída, não persiste muito tempo no seu estado inicial, tornando-se objeto de ação no tempo e, através de um longo processo, o seu desgaste e consequente ruína são parte de um processo de aproximação à natureza. A ruína, enquanto pedaço de uma arquitetura que resta e se degrada, pode ser comparada com a própria Natureza, tal como compara Thomas Burnett a montanha a uma “ruína da Natureza”, “(...) emblema de desmoronamentos e imperfeições, nua e vertical, corroída e manchada, desordenada e informe, velha (...)”⁴

A ruína, obra desgastada que traz impressa a marca do tempo, constitui-se como o último estágio de uma construção, resultado de um processo onde o tempo atua e desgasta a matéria. Este é o derradeiro estágio da construção, pedaço que subsiste, objeto degradado pelo tempo, cuja fase final é o regresso à natureza.

“Interessam-me as ruínas, é o que mais gosto na arquitectura, porque são o estado natural de uma obra, de uma obra que acaba; não se pode mudar nada, a ruína é aquilo que é.”⁵, como o fim de um ciclo que se iniciou na natureza e termina na natureza, em que o edifício “(...) deixa de ser Arquitectura e passa a ser Natureza.”⁶ Ruína, como refere Eduardo Souto de Moura, é a forma elementar de uma construção que resulta da constante confrontação com o tempo e outros fatores adversos; é a forma final capaz de resistir, que se confirma pela permanência.

“Detesto a ideia romântica de ruína, mas adoro ruína como adoro animais, porque se movem e resistem, têm energia.”⁷ Esta capacidade de permanecer e de se manter erguida na sua forma fragmentária e incompleta transporta para a ruína a ideia de organismo vivo. Condição que se reforça pela forma como esta se transforma permanentemente na interação com a natureza.

“Há duas maneiras de ler as ruínas. A posição romântica do que foi e o que deixou de ser (do que foi mas já não é) que tem a ver com a decadência romântica e a outra é ao contrário, é a parte positiva: é o que posso fazer aqui? O que é que isto me sugere para eu poder construir e completar?”⁸ Da ruína que permanece podemos tentar compreender as potencialidades que surgem da sua nova condição. Não só da

4 CARENA, Carlo – “Ruína/restauro”. In ROMANO, Ruggiero (dir.) – *Enciclopédia Einaudi*, Volume 1 Memória-História. Lisboa: INCM, 1984, p. 111.

5 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 436.

6 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima, numa conversa com Eduardo Souto de Moura”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 31.

7 MOURA, Eduardo Souto de – ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. (Curta Metragem)

8 MOURA, Eduardo Souto de – ANDERSEN, Thom - *Reconversão*. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. (Curta Metragem)

sua condição enquanto forma fragmentária, como também das novas relações que estabelece com a natureza que a envolve.

Fragmento, título que Aldo Rossi dá a um dos seus textos, é definido como uma pequena peça destacada, por fratura de um corpo qualquer, obra da qual se perdeu grande parte.⁹ Contudo, este fragmento não significa algo partido, destruído ou em pedaços, mas uma parte liberta que transmite esperança e que fica associada à possibilidade de novas formas e ideias. Aldo Rossi no seu livro *Autobiografia Científica*, expõe a Abadia de San Galgano, na Toscana, como um exemplo claro da sua posição, demonstrando que nesta ruína nota-se claramente o processo de passagem da arquitetura em natureza “é, talvez o exemplo mais comprovado de uma architettura tornada natureza, onde o abandono é o início do projetar, onde o abandono se identifica com a esperança.”¹⁰

Assim, podemos considerar que a ruína como derradeiro estágio de qualquer construção, cuja fase final é o regresso à natureza, é símbolo de esperança, podendo passar a ser interveniente direto no projeto, deixando de ser entendida apenas como um objeto.

Numa visão romântica, entende-se a ruína como um organismo que encara o seu final. É aceite como o fim do edifício, como realização plena e inquestionável, como destino natural do seu percurso de fim de vida que se vai marcando na sua materialidade, no seu corpo. O seu verdadeiro valor está na transformação da sua forma e na acumulação de novos significados.

Para além do sentido físico, a ruína transporta também um grande valor simbólico. A ruína assume um importante papel de evocação do passado, enquanto repositório de acontecimentos e testemunha da passagem do tempo, que, apesar da sua degradação, continua a evocar e a perpetuar um significado.

Quando observamos uma ruína, é imediata a evocação a um nostálgico passado, a interpretação de “como era”. Esta evocação apenas acontece como memória perante a impossibilidade de restabelecer esse passado, como foi no seu tempo; a ruína é, portanto, a representação de uma memória do que outrora foi.

Uma ruína, outrora um edifício, que, de maior ou menor importância para uma determinada sociedade, tem ou teve dentro de si muitas memórias, ou melhor dizendo, permitiu que aqueles que o vivenciaram e que por ele passaram construíssem memórias. Ainda que para uns com mais relevo e para outros com menos, ou talvez, para muitos nenhuma importância, a ruína, dependendo do estado em que se

9 “(...) un piccolo pezzo staccato per frattura da um corpo qualunque. E com ciò esso esprime una speranza (...)”. ROSSI, Aldo – “Frammenti”. In FERLENGA, Alberto (ed.) – *Aldo Rossi: Architetture: 1959-1987*. Milano: Electa, 1987, p. 7.

10 ROSSI, Aldo – *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 85.

encontra, pode ser restaurada, reabilitada ou conservada, de forma a preservar essas mesmas memórias.

A ruína compreende o imaginário coletivo, a memória do lugar, é símbolo da memória coletiva, enquanto elemento que traduz a identidade de uma cultura ou de um período de tempo.

Enquanto símbolos e marcos visíveis da velocidade do curso do tempo, as ruínas são *“uma parte lógica da paisagem”*¹¹, *“(…) um corpo urbano em extinção e um tempo e uma estrutura de memórias.”*¹²

A ruína pressupõe um discurso essencialmente cultural e exerce uma dialética com a paisagem.¹³ A Natureza nunca é vista na sua verdadeira essência, mas sim *“(…) através de uma cultura.”*¹⁴, o mesmo será dizer paisagem, segundo a definição de Blanc-Pamard e Raison. Em relação às ruínas referem que é superior o seu poder sugestivo do que o seu valor objetivo. E tendo em consideração que a paisagem *“não é apenas expressão das relações entre a sociedade e o ambiente natural, mas também entre o presente e a herança do passado”*¹⁵, esta aceção é acentuada pela ruína.

*“Para uns, um sinal de decrepitude, para outros a própria imagem de decrepitude; para uns a glória de qualquer coisa, para outros, o testemunho da disfuncionalidade; para uns, coisa preciosa, para outros, lixo; para uns celebração, para outros mau exemplo, coisa a evitar. O diabo”*¹⁶. Contudo, a ruína pode ser sempre um novo princípio: *“As coisas em ruínas dão forma às novas estruturas, transfiguram-se, modificam-nas.”*¹⁷ Podemos aceitá-las passivamente ou podemos atuar e atribuir às ruínas um valor ativo na cidade, e dessa forma criar um diálogo entre o passado e o presente, preservar a memória, sem negar a história e a tradição, garantindo-lhe uma continuidade.

11 MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain – “The Ruins of Detroit. In Arqa: Arquitectura e Arte” – *Ruínas Habitadas*, nº112. Lisboa: Futurmagazine, março/abril de 2014, p. 24.

12 FERNANDES, Gomes – *A ruína: crónica romanceada*. Porto: Caixotim, 2004, p. 8.

13 *“Paisagem” designa uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta da acção e da interacção dos factores naturais e/ou humanos.*” Artigo 1.º da Convenção Europeia da Paisagem. Apud. MATOS, Ana Cardoso de – “Paisagem, Caminho-de-Ferro e Património”. In CARDOSO, Isabel Lopes – *Paisagem e Património*. Porto: Dafne Editoria, 2013, p.129.

14 Blanc-Pamard e Raison citados por CARENA, Carlo – “Ruína/restauro”. Op. cit. p. 107.

15 *Ibidem*.

16 DOMINGUES, Álvaro – “Ruinofilia: percurso crítico pelas imagens das ruínas portuguesas”. In Arqa: Arquitectura e Arte – *Ruínas Habitadas*, nº112. Lisboa: Futurmagazine, março/abril de 2014, p. 112.

17 SIZA, Álvaro – “Quinta da Malagueira”. In SIZA, Álvaro – *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p.78.

A ruína vai percorrendo os vários períodos da história. Desde a Idade Média, na qual é associada à noção de ambiente e assume relevo essencialmente na pintura, como cenário das representações religiosas, até ao Renascimento, baseado num carácter mais científico, com o gosto pela arte do passado e os seus vestígios. O auge da valorização da ruína em termos estéticos vai surgir no Romantismo, associado aos conceitos do belo, sublime e também do horrendo.

O final do século XVIII é marcado por dois movimentos contraditórios: o neoclassicismo que *“defende a regularidade, a clareza e a rigorosa conformidade com as fontes antigas”*, e o romantismo que se interessa pelo *“culto da emoção, da excepção e do exotismo.”*¹⁸

No século XVIII, o interesse pelo antigo e pelas ruínas alargou-se pela Europa. Na primeira metade do século XVIII, dá-se o aparecimento da arqueologia e sucede-se a descoberta das cidades Pompeia e Herculano, permitindo uma base científica para a história da arte. Redescobre-se a antiguidade clássica não romana, nomeadamente o Egipto e a Grécia, cultivando-se também o gosto pelas culturas orientais.¹⁹

Assiste-se, portanto, a um historicismo que dispunha de um conjunto de estilos do passado, adotados segundo critérios de programa ou por mera convenção.²⁰

Associado a este interesse pelo passado, entendido numa visão operativa dos estilos do passado aplicados às necessidades do presente, verifica-se o aparecimento de um novo conceito estético, baseado na ideia do belo e do sublime. No entanto, trata-se, agora, de uma noção de beleza associada ao terrível e ao horrendo, a beleza associada à natureza e às características e visões assustadoras que esta pode proporcionar, e cujo objetivo é apelar á emoção.²¹

A sensibilidade romântica tinha, com efeito, descoberto nos monumentos do passado um campo de fruição. Pitoresco, relativo a pintura e pictórico, constitui um ideal estético de grande debate cultural inglês a partir do século XVIII. Perante uma sociedade e paisagem urbana que indiciavam a industrialização, as pinturas e gravuras

18 BENEVOLO, Leonardo – “O Neoclassicismo e o Historicismo”. In BENEVOLO, Leonardo – *Introdução à arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 203.

19 *Ibidem*, p. 204.

20 *Ibidem*.

21 “Ao atentar no fenómeno constatamos que ele repudia as tradições e vai contra o classicismo, sobretudo quando este se apresenta como “modelo”, não aceita também o racionalismo do século XVIII, favorecendo um universalismo que pode surgir através de contradições manifestadas no tempo e no espaço, e atribui ao indivíduo o direito total à liberdade de pensamento, mesmo quando este se mostra irracional nas suas estrutura. Verifica-se a existência de uma relação com o sentimento da natureza, que se pode apreender na contemplação do universo, da paisagem, ou na emoção intrínseca ao próprio indivíduo, dado que o “ser” ou o “sentir” é uma preocupação constante de todos os românticos.” ANACLETO, Regina – *História da Arte em Portugal*, volume 10: Neoclassicismo e Romantismo. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 93.

representam cenários de paisagens naturais que enquadram edifícios arruinados.²²

Primeiramente, em Inglaterra, na segunda metade do século XVIII é abandonada a antítese tradicional entre jardim e arquitetura de um lado e paisagem natural do outro, isto é, entre natureza desenhada e natureza selvagem, e define-se como a poética do pitoresco, que teve as suas maiores expressões no jardim à Inglesa e na Arquitetura do Cottage.

Nasce um novo conceito que reúne numa única visão estética, a natureza, poesia, pintura, jardim e arquitetura, denominado Art of Landscape (Arte da Paisagem). Trata-se de uma nova relação entre arquitetura e natureza, entendidas em harmonia e não em oposição. A arquitetura passa a fazer parte integrante da paisagem e capaz de evocar associações literárias e históricas. A arquitetura era, portanto, entendida como parte fundamental e indissociável de um ambiente, fundamentalmente a nível histórico, pelo que assume uma função de evocação. Enquanto testemunha do tempo, os edifícios deviam simular a ação deste, e como resultado surgiu um interesse pelas ruínas, assente em dois motivos essenciais: ruínas como elementos demonstrativos da passagem do tempo e ruínas como estádio intermédio entre arquitetura e natureza, isto é, elementos de identificação com a natureza.

A ruína revela-se num verdadeiro interesse pelo fragmento em si. Desenvolve-se um verdadeiro gosto pelas ruínas, chegando mesmo a ser falsificadas. Para além de apelarem ao prazer estético, representam as marcas imprimidas pela passagem do tempo, num apelo ao trágico e à perturbação. O arquiteto na época romântica *“(...) vai riscar jardins, onde muitas vezes se inserem pequenas e caprichosas construções, ruínas fingidas, cascatas com simbologia adequada, etc.; jazigos ligados à concepção romântica da morte e com uma utilização emblemática característica (...)”*²³ As ruínas medievais, mais próximas temporalmente, são consideradas mais adequadas para a tradução desses sentimentos do que as ruínas antigas.²⁴

22 “Em último plano, temos uma paisagem pitoresca na qual está integrado o edifício. Em primeiro plano, está o mundo em vias de industrialização, sofrendo a agressão frontal e violentamente.” CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 118.

23 ANACLETO, Regina. Op. cit., p. 97.

24 CHOAY, Françoise. Op.cit., p. 117.

1.2 Intervir no preexistente

Entendemos que intervenção é qualquer tipo de ação que se efetue sobre uma preexistência, seja ela de conservação, restauro, reutilização ou reabilitação, e que surge da interpretação que o autor faz da mesma.²⁵

De facto, como elucida Ignasi Solà-Morales “(...) *todo problema de intervención es sempre um problema de interpretación de uma obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean sempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. Según la forma em que la intervención se produzca, los resultados serán unos u otros.*”²⁶ Intervir significa, portanto, interpretar. A intervenção estará sempre sujeita à subjetividade da interpretação do arquiteto, e, por essa razão, cada intervenção é um ato singular, único e pessoal que resulta da interpretação que este faz da preexistência.^{27 / 28} Intervenção esta que deve ser tão informada quanto possível sobre as expectativas do momento em que encontra como sobre o passado onde atua.

Uma determinada intervenção é apenas uma das múltiplas possibilidades de concretização de uma ideia, que pretende responder a um problema real e específico. Dessa forma, a concretização de uma determinada ideia de intervenção poderá exprimir uma grande diversidade de relações com a preexistência - acrescentar, agregar, ampliar, sobrepor, inserir, englobar.²⁹ No entanto, a qualidade da intervenção não tem uma correspondência direta com o tipo de relação entre estruturas (antiga e nova), mas com a melhor ou pior capacidade de adequação ao carácter e dinâmica do preexistente. O essencial é entender que devemos incentivar esta relação (seja ela de continuidade e analogia ou diferença e contraste) rigorosa, coerente e sincera entre estruturas.

25 SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogia. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. In SOLÀ-MORALES, Ignasi – *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 15.

26 *Ibidem*.

27 “*Interpretações diferentes: conclusões diferentes – as conclusões dependem da forma de olhar, do sítio para onde se olha, e das obsessões (muitas vezes biográficas) de cada observador individual.*” TAVARES, Gonçalo – *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013, p. 65.

28 “(...) *para mim, um projecto é, em cada caso, uma proclamação, uma avaliação e uma declaração de intenções. (...) um projecto é sempre, e acima de tudo, a expressão de um juízo sobre a arquitectura, sobre a cidade como é, como foi, como poderia ser.*” GRASSI, Giorgio – “Projecto para a Cidade Antiga”. In CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima – *Construir no Tempo. Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo e Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora, 1999, p. 17.

29 “*Prolongar las estructuras existentes, añadir, agregar, unir, ampliar, superponer, montar para construir algo nuevo es muy eficaz: la infraestructura urbana, arquitectónica y paisagística ya está ahí, solo hay que aprovecharla.*” LACANTON, Anne; VASSAL, Jean Philippe – “La libertad estructural, condición del milagro”. In 2G: Revista Internacional de Arquitectura – *Lacaton & Vassal*, nº60. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 174.

A intervenção em edifícios preexistentes assume-se sempre como um exercício de grande complexidade e dificuldade, uma vez que traduz sempre uma transformação do seu sentido. Contudo, não devemos negar nem anular aquilo que uma preexistência transporta e por esse motivo, “(...) *construindo o útil e evocando o essencial*.”³⁰, devemos tentar entender e reavivar a dinâmica do edifício preexistente.

Por outro lado, o arquiteto deve decidir o que aproveita da preexistência. Nem sempre se justifica preservá-la na sua totalidade, uma vez que os edifícios antigos têm condicionantes formais e programáticas que não são compatíveis com os novos e atuais programas e necessidades determinados para a nova intervenção.

É certo que toda a existência é alterável, à preexistência não se obriga a permanência física se não for oportuno para a nova intervenção, o que significa que, em determinados casos, se possa admitir a destruição parcial ou total de uma estrutura.³¹ Contudo, acreditamos que uma transformação deverá tentar trabalhar com o existente, na medida em que influencie positivamente a nova interpretação.³²

Sabemos que não há caminhos definidos a seguir, uma doutrina arquitetónica absoluta para a intervenção em edifícios, que assegure uma indiscutibilidade dos projetos,³³ uma vez que, como refere Solà-Morales “*La relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las intenciones de la nueva intervención. Es un enorme engaño, pues, pensar que puede establecerse una doctrina permanente y, más aún, una definición científica de la intervención arquitectónica*.”³⁴

Dessa forma, pensamos que não existirá uma teoria, mas várias formas de intervir no preexistente. Desse modo, as possibilidades e posturas de intervenção são várias: por vezes adota-se uma lógica de continuidade e coexistência, que tenta encontrar uma harmonia entre a nova intervenção e o existente, incluindo o projeto

30 SÁ, Mariana – “Contruir o útil e evocar o essencial”. In ALARCÃO, Pedro (coord.) – *Intervenção arquitetónica em contexto arqueológico: propostas e desafios para a cidade de Braga*. Porto: FAUP publicações, 2014, p. 28.

31 “No hace mucho hice una casa para una familia adinerada. Compraron una casa antigua pensando en arreglarla, confiando en el prestigio de lo antiguo como signo de representación. Pero la casa, como construcción, no tenía interés. Les convencí de que lo mejor era derribarla y aprovechar aquello que tenía de bueno: la implantación, el volumen, la relación con el paisaje. Es la idea de una casa antigua, pero mucho mejor, porque yo, con los medios de que hoy disponemos, puedo hacer una casa mejor que las que se hacían antiguamente (...).” TÁVORA, Fernando – “Nulla sine linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora”. In DPA: Documents de projectes d'arquitectura – *Távora*, nº 14, Barcelona: Edicions UPC, 1998, p. 10.

32 “La tarea de la arquitectura está siempre anclada a algo previamente existente.” SOLÀ-MORALES, Ignasi de – “Lugar: permanencia o producción”. In SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 108.

33 O que não significa que não se deva atuar no património de forma ativa e consciente.

34 SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op.cit., p. 35.

no existente de forma a integrá-lo, sem distinção do novo e o antigo; outras vezes, elege-se uma lógica de contraste, assumindo tempos distintos numa construção, confrontando técnicas, sistemas e materiais, assumindo claramente uma diferença entre o novo e o antigo, assumindo o tempo contemporâneo na intervenção mantendo, no entanto, uma lógica de continuidade; e por último a exclusão da preexistência, não existindo qualquer relação com a mesma.

É importante referir que o programa é também um fator determinante da própria metodologia de intervenção. Portanto, a capacidade do edifício preexistente se adaptar ou ser adaptado ao novo programa interfere na opção do tipo de intervenção a tomar. Como já foi dito, muitos edifícios antigos não se adaptam aos programas atuais ou solicitados, o que por vezes determina as modificações na preexistência, como por exemplo alterações no interior do edifício preexistente, ampliações ou introdução de novos corpos de forma a responder às exigências do novo programa.

Cada caso possui especificidades únicas e cada preexistência e circunstância serão diferentes de todas outras. É necessário, portanto, avaliar e analisar aquilo que é essencial manter por estar estreitamente ligado à memória e identidade do lugar e aquilo que é passível de alterar ou destruir por não se adaptar às necessidades da nova intervenção. Caberá ao arquiteto, então, ler e reconhecer os aspetos potenciais do preexistente que vociferam participar e dialogar na intervenção contemporânea.

Posturas e Teorias de Intervenção

Durante a Antiguidade Clássica e a Idade Média, a intervenção surgia de uma relação não premeditada em que não existia nenhuma consideração sobre a arquitetura preexistente.³⁵ Esta era pragmaticamente aceite como material disponível sobre, e com o qual criar uma nova arquitetura. Os edifícios preexistentes poderiam ser destruídos para reutilização dos seus materiais ou ocupados e modificados de forma a satisfazerem programas diferentes. Mesmo quando se tratavam de construções com reconhecido valor simbólico, as intervenções realizavam-se geralmente segundo um forte sentido utilitário, nas quais se sobrepunha um novo uso. Françoise Choay recorda na sua obra *Alegoria do património*, durante o século IX, a ocupação da arcada do Coliseu de Roma para habitação, a ocupação do Circo Máximo por habitações e os teatros de Pompeia e de Marcelo por espaços comerciais.³⁶ Relembra ainda “(...) os monumentos antigos não são apenas “reciclados”: são, com uma mesma simplicidade desenvolta, desmantelados em bocados e fragmentos e reinseridos de seguida em novas construções, para as embelezar e decorar. (...) colunas, capitéis, estátuas e frisos esculpidos são assim retirados dos edifícios (...) Desde o século VI, Roma é a mina mais importante de materiais prestigiosos (...)”³⁷ Nesta época, mais do que memorial, a reutilização dos edifícios antigos constatou-se meramente funcional e utilitária. No entanto, graças a esta reutilização, verifica-se a permanência global ou parcial de edifícios antigos.

É no Renascimento que a proteção e preocupação pelos edifícios da antiguidade ganham expressão. Os modelos da antiguidade clássica tornam-se referência para este período.³⁸ O Renascimento centra-se nas ruínas dos monumentos clássicos esquecendo os modelos medievais e “(...) dirigindo-se para os edifícios

35 “(...) en todo lo que sucede antes (do renascimento), la relación entre la intervención y el edificio previamente existente es, en realidad, una relación absolutamente no premeditada. Una relación en la que no hay ninguna consideración por la condición existente, como no se trate de la consideración según la cual el edificio es una pura base material sobre la que instrumentar una nueva arquitectura. Lo que sucede en la arquitectura griega, romana, e incluso en arquitecturas anteriores, es que se construye sobre otras arquitecturas previas sin más consideraciones, o que se utilizan las arquitecturas como simples canteras, como simple cantidad de materiales disponibles para realizar una nueva operación de arquitectura. En cualquier caso, no hay ninguna consideración historiográfica sobre el valor de lo existente, sino la simple consideración material del edificio (...)” SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op. cit., p. 16.

36 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 32.

37 *Ibidem*, p. 36.

38 “Brunelleschi, segundo a Vida de Vasari (...) quando estava em Roma a desenhar e a medir as ruínas, via em “imaginação... como ela era antes de estar em ruína” CARENA, Carlo – “Ruína/restauro”. Op. cit., p. 108.

antigos, os metamorfoseia em objectos de reflexão e de contemplação."³⁹ É nesta fase que se começa a ter consciência do valor histórico das construções e da necessidade de valorizar e preservar o passado⁴⁰, posição que tem em Leon Battista Alberti um importante precursor. Se até ao Renascimento as intervenções se sucedem sem qualquer sensibilidade pelas preexistências, resultando da simples necessidade de atualização funcional, na Renascença surgem os primeiros pensamentos teóricos, procurando um esforço por estabelecer um cuidadoso diálogo entre a nova arquitetura e a arquitetura preexistente.

A Revolução Francesa desencadeou um vandalismo ideológico, que causou inúmeras destruições. Neste período, verificou-se o desaparecimento e acelerada degradação, por vandalismo de muitas obras de arte e monumentos, que apressou a discussão sobre a metodologia de conservação e restauro; a definição de critérios de intervenção, meios de preservação e salvaguarda do património.⁴¹

Instaurada a Revolução Industrial verifica-se um período de profundos avanços técnicos e transformações, que motiva a emergência de uma nova sensibilidade face ao património histórico, suscitando a procura de critérios de intervenção sobre a arquitetura preexistente e a necessidade de legislar as práticas de proteção dos monumentos. Como reconhece José Aguiar *"As tradições são postas em causa pela revolução industrial, mas, no momento em que se anuncia um mundo novo, (re) descobre-se o valor do que se perde. (...) A luta pela salvaguarda patrimonial coexistirá intimamente com o advento da própria modernidade, surgindo a "consagração" de um novo tipo de culto: o dos monumentos.*"^{42 / 43}

A Revolução Industrial provoca a consagração do monumento histórico. Contudo, assiste-se à disseminação de duas correntes opostas, estabelecidas em França e Inglaterra.⁴⁴ Em França, a industrialização é legitimada *"(...) pela consciência da modernidade."*⁴⁵ A aceitação do progresso, da mudança dos meios de produção,

39 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 39.

40 *"Em termos históricos, no entanto, é habitual referir o Renascimento italiano como a primeira etapa na construção dos actuais parâmetros que informam a teoria da conservação."* AGUIAR, José – "Restauro e (ou) Conservação". In AGUIAR, José – *Cor e cidade histórica: Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações, 2002, p. 35.

41 *Ibidem*, p. 36.

42 *Ibidem*, p. 38.

43 Como esclarece Françoise Choay *"(...) a consciência da chegada de uma nova era e das suas consequências criou, face ao monumento histórico, uma mediação e uma distância consecutivas, ao mesmo tempo que libertava energias adormecidas em prol da sua conservação."* CHOAY, Françoise. Op.cit., p. 118.

44 *"A consagração do monumento histórico surge assim diretamente ligada à chegada da era industrial, tanto na Grã-Bretanha como em França. Mas esta chegada e as suas consequências não são interpretadas da mesma forma nos dois países (...) Daí resultam diferenças quanto aos valores atribuídos por ambos os países aos monumentos históricos"* CHOAY, Françoise. Op.cit., p. 119, 120.

45 *Ibidem*, p. 120.

com todos os efeitos consequentes, desenvolve-se a par da valorização dos monumentos pelo seu valor nacional e histórico⁴⁶, resultando numa visão museológica destes.⁴⁷ Por outro lado, em Inglaterra, permanece uma grande proximidade e valorização das tradições, o que explica o revivalismo. Várias figuras reagem contra o processo de industrialização e encaram os monumentos do passado como indispensáveis à vida do presente, “(...) *não sendo nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem tão somente portadores de saber e prazer, mas parte do quotidiano.*”⁴⁸

No século XIX surgem, então, duas teorias antagónicas, estabelecidas em França e Inglaterra, defendidas por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900), respetivamente.⁴⁹

“*Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento.*”⁵⁰ É neste contexto que Viollet-le-Duc desenvolve uma das primeiras teorias de restauro de monumentos, a intervenção sobre a preexistência como a possibilidade de a devolver ao seu estado ideal.

Relativamente ao restauro, estabelece duas premissas de intervenção: a eliminação de todas as partes e adições de épocas posteriores à inicial no sentido de devolver ao edifício a sua unidade estilística e imagem original, e ainda, com base num cuidadoso estudo, a possibilidade de restituição de parte de um monumento a partir dos fragmentos restantes.

Viollet-le-Duc entende que restaurar um monumento significa proceder à sua reconstrução, ou à reintegração das partes omissas, tendo por referência o seu estilo original.

46 “O objectivo central da política de salvaguarda desse período consistia na preservação dos valores históricos de carácter nacionalista transmitidos pelos monumentos: assim o maior interesse de conservação seria a garantia da sobrevivência da identidade nacional (...) No quadro desta concepção, uma cópia fiel adquiria um valor similar, ou muito próximo, de um original. Para compreender a História era fulcral conhecer os monumentos, uma vez que estes eram tomadas como documentos de maior importância para a sua legibilidade. Partia-se do princípio que um determinado tempo, com a sua lógica estilística particular, se representava nos monumentos, pelo que deveria ser para esse momento (especialmente valorizado) que se deveria orientar o processo, assim tornado estilístico, do restauro.” AGUIAR, José – “Restauro e (ou) Conservação”. Op. cit., p. 40.

47 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 120.

48 *Ibidem*, p. 121.

49 Como refere José Aguiar “A procura de aproximações teoricamente mais sólidas conduzirá à gradual definição da nova disciplina a que os continentais (sobretudo os italianos e os franceses) chamarão Restauro e os ingleses Conservação.” AGUIAR, José – “Restauro e (ou) Conservação”. Op. cit., p. 38.

50 VIOLLET-LE-DUC, Eugène citado por CHOAY, Françoise in CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 131.

No entanto, as partes reconstruídas eram muitas vezes idealizadas e não deixavam de incluir uma certa dose de suposição.⁵¹ Contudo, é importante referir que muitas das obras francesas intervencionadas encontravam-se num estado avançado de degradação. Além disso, o interesse nesta prática incentivou o estudo da história das técnicas e dos materiais de construção, pela realização de levantamentos fotográficos e desenhos, para o entendimento das obras do passado.⁵² Assim, procedia sempre a um rigoroso trabalho de levantamento e documentação do existente e, por isso, as suas intervenções contemplavam uma acurada investigação histórica de base.

Esta doutrina de restauro, que reclama um rigor e fidelidade estilística absolutos, defende a intervenção enquanto meio de recompor o edifício naquilo que se considera o seu estado ideal, que confere aos objetos restaurados um valor histórico, mas não a sua historicidade.⁵³ Importa, sobretudo, compreender que esta doutrina se relaciona com o estabelecimento de uma nova arquitetura, que nascerá, para o arquiteto, de ruptura com o passado⁵⁴, aproveitando os seus ensinamentos, metodologias e princípios de forma a encaminhar a evolução criativa. *“Viollet-le-Duc sente nostalgia pelo futuro e não pelo passado.”*⁵⁵

John Ruskin, uma das figuras centrais do romantismo inglês, desenvolve uma teoria antagónica a Viollet-le-Duc, que assentava numa atitude anti-intervencionista. Afirma que o valor da memória é fundamental e que a arquitetura é um elemento fundamental para identidade de uma sociedade. *“Podemos vivir sin ella (arquitetura), pero no podemos sin ella recordar.”*⁵⁶ A arquitetura funciona como um meio que dispomos para conservar vivo o laço com o passado ao qual devemos a nossa identidade. Atribui aos edifícios legados pelas gerações passadas um carácter sagrado, um carácter único e insubstituível, e as marcas que o tempo imprime nos mesmos fazem parte da sua essência.⁵⁷

No seu livro *The Seven Lamps of Architecture*, John Ruskin, refere-se ao restauro praticado pelos seguidores de Viollet-le Duc como a *“destrucción más completa que pueda sufrir um edificio, destrucción acompañada de uma falsa descripción del monumento destruido. (...) es imposible, tan imposible como resucitar*

51 “Os monumentos históricos fundam, na prática, um intervencionismo militante de que se tornou conveniente denunciar ritualmente a arbitrariedade: fachada gótica inventada da catedral de Clermont-Ferrand, coruchéus acrescentados a Notre-Dame de Paris e à Sainte-Chappelle, esculturas destruídas ou mutiladas substituídas por cópias, reconstituições fantasistas do castelo de Pierrefonds (...)” CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 131.

52 *Ibidem*, p. 132.

53 *Ibidem*, p. 133.

54 *Ibidem*, p. 132.

55 *Ibidem*.

56 RUSKIN, John – “La Lámpara del Recuerdo”. In RUSKIN, John – *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 1987, p. 206, 207.

57 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 130.

á los muertos, restaurar lo que fué grande ó bello en arquitectura."⁵⁸

Considera que a única ação permitida na intervenção é a conservação preventiva da ruína. Intervenção que deve ser invisível e que não interfira com a pátina resultante do envelhecimento e exposição dos materiais às condições da natureza, aceitando o reforço estrutural e a realização de reparações pontuais. Os edifícios, se submetidos a uma manutenção adequada, não necessitam de qualquer restauro.⁵⁹ Não contempla o direito a intervir nos monumentos do passado, *"No tenemos el derecho de tocarlos"*⁶⁰ e considera que cabe ao presente a sua conservação, pois estes pertencem aos que os contruíram e às gerações futuras.⁶¹

O restauro e a ação de reposição eram encarados como uma falsificação e negação do seu sentido histórico e de todo o processo de acumulação de significados que o edifício sofreu durante a sua existência. Critica a atitude do arquiteto que tenta restaurar um edifício, afirmando que o seu restauro significa *"(...) ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido."*⁶², ou seja, nega esta possibilidade porque compreende que o tempo, o autor e o contexto são irrepetíveis. Da mesma forma que recusa a cópia ou qualquer ação de reposição física, mesmo que significasse uma reposição fiel, porque nunca será capaz de restituir todo o significado que pudera conter. Considera que os edifícios têm direito a uma morte natural, devendo apenas ser conservados no estado em que nos foram transmitidos e nunca repostos num estado anterior.

Ruskin considera que o único destino dos edifícios é a ruína e a sua desagregação natural provocada pela passagem do tempo.⁶³ Um edifício atinge o ponto máximo da sua importância após vários séculos de existência,⁶⁴ e são precisamente as marcas deixadas ao longo do tempo nos seus elementos que conferem valor à obra.

Portanto, compreender o percurso de um edifício numa base biológica, que pressupõe nascimento, vida e morte, e a aprendizagem que se pode retirar de cada uma dessas fases, justifica a sua teoria de não intervenção.

A partir do final do século XIX, em Itália, novas teorias relativamente ao restauro. Não é objetivo desta dissertação o estudo exaustivo de todas as figuras relevantes no

58 RUSKIN, John – "La Lámpara del Recuerdo". Op. cit., p. 226, 227.

59 *"Velad com vigilância sobre um viejo edificio; guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro. Contad las piedras como haríais con las joyas de una corona (...)"* RUSKIN, John – "La Lámpara del Recuerdo". Op. cit., p. 229.

60 *Ibidem*.

61 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 130.

62 *Ibidem*, p. 131.

63 *Ibidem*.

64 *"(...) á mi modo de ver, que un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor hasta que no han pasado sobre él cuatro ó cinco siglos."* RUSKIN, John – "La Lámpara del Recuerdo". Op. cit., p. 225, 226.

que diz respeito à intervenção das preexistências. No entanto, considera-se essencial referir aquelas que estiveram na sua origem e que trouxeram uma contribuição fundamental. Nesse sentido, enquanto autores que iniciam a questão da intervenção nos monumentos, com posições claramente opostas, optou-se por analisar os princípios de Viollet-le-Duc e John Ruskin mais aprofundadamente.

Contudo, podemos, ainda, referir nomes como Camillo Boito (1836-1914), cuja contribuição é também importante, sustentando-se nas ideias defendidas por Ruskin, por um lado, e Viollet-le-Duc, por outro, estando na base da doutrina designada como Restauro Científico.⁶⁵ De Ruskin, Camillo Boito defende a noção de autenticidade do monumento. Afirma que a pátina dos edifícios antigos deve ser mantida, assim como todos os acrescentos e alterações de que foi alvo ao longo do tempo - os seus estratos.⁶⁶ Camillo Boito propõe a consolidação e uma ação mínima; o edifício era preferencialmente consolidado, só depois reparado e, em último caso, restaurado. Os acrescentos ou renovações só seriam admissíveis por motivos de força maior, como por exemplo razões estruturais. Assim, admite o restauro como complemento necessário e indispensável à subsistência do edifício, depois de esgotados outros meios de conservação, no entanto, contrapondo Viollet-le-Duc ao recusar a reconstrução estilística.⁶⁷ Estabeleceu outro princípio essencial, a distinção entre o novo e o antigo, ou seja, o restauro deve ser claramente identificado e distinguir-se dos elementos originais.⁶⁸

Ao mesmo tempo que Camillo Boito inaugura uma nova posição de restauro, Luca Beltrami (1854-1933), discípulo de Boito, inicia uma outra, o restauro histórico, que assentava na especificidade de cada caso e na necessidade de um conhecimento documental profundo, assim como um rigoroso estudo da obra em questão.⁶⁹ Defendia a individualidade de cada intervenção sendo, assim, impossível de definir um modelo universal.

Gustavo Giovannoni (1873-1947), por sua vez, retoma a essência do pensamento de Boito, e destaca-se por realçar a importância das relações contextuais

65 *"Camillo Boito, como Viollet-le-Duc e ao contrário de Ruskin, acreditava na importância da reutilização para a salvaguarda dos monumentos. A sua principal contribuição teórica, para a história da Conservação, consistiu em procurar resolver a difícil conjugação dessas duas ideias-chave: reconciliar as teorias estritamente conservacionistas de Ruskin com as práticas positivistas de restauro, condicionando estas últimas à total garantia de reposição da autenticidade histórica e arquitectónica do monumento."* AGUIAR, José – "Restauro e (ou) Conservação". Op. cit., p. 46.

66 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 137.

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*, p. 137, 138.

69 *"(...) não aceitava a sua reconstituição hipotética com base em referências estilísticas, nem a sua reprodução sem provas físicas e documentais sólidas. Luca Beltrami opôs-se frontalmente às teorias violletianas, mas importa destacar que também não partilhava das teses fatalistas de Ruskin, nem da defesa do ruinismo."* AGUIAR, José – "Restauro e (ou) Conservação". Op. cit., p. 44.

que os monumentos travam com o sítio da sua implantação, com a arquitetura e o urbanismo da sua envolvente.⁷⁰ Giovannoni protagoniza, então, uma doutrina em torno da conservação e do restauro do património urbano, que tinha como princípio *“garantir a sobrevivência da autenticidade dos monumentos enquanto documentos históricos e enquanto obras de arte, recusando a sua renovação de acordo com os paradigmas arquitectónicos contemporâneos, por esta afectar drasticamente a salvaguarda desses valores.”*⁷¹ Portanto, defende a intervenção mínima, e a prática de uma consolidação estrita e a necessidade de uma manutenção regular.⁷²

Desenvolve ideias relacionadas com a conservação dos conjuntos urbanos e defesa dos centros históricos, aos quais atribui a mesma importância que o monumento isolado, opondo-se, ao isolamento urbano dos monumentos,⁷³ destacando a importância da salvaguarda do contexto onde se inserem os monumentos, introduzindo o conceito de respeito ambiental, valorizando as arquiteturas menores, que formam a matriz urbana e ambiental que os envolve.⁷⁴ Condena as reformas urbanistas modernas que destruíram o centro histórico para criar vias monumentais, isolando, assim, os monumentos destituídos do seu contexto urbano.⁷⁵ Desta forma, sustenta a possibilidade de salvaguarda dos centros históricos, contrapondo à estratégia anterior, *sventramenti*, baseada nas demolições massivas do tecido urbano, a sua teoria *diridamento*, que consiste na possibilidade de intervenções localizadas, como a demolição seletiva e estratégica, de forma a criar melhores condições ambientais,

70 *Ibidem*, p. 50. *“Defendió así la conservación del asentamiento urbano real de los monumentos y sus relaciones históricas con el entorno, enunciando el concepto de ambiente como definición urbana visual de aquél en cuanto constitutiva de su propia naturaleza. Extendiendo el concepto de monumento hasta el de conjunto histórico, pidió para éstos la conservación de su trama y de sus alineaciones tradicionales, y la restauración de su caserío, oponiéndose así a la alternativa única de reconstrucción o inserción nueva como sistema.”* CAPITEL, Antón – “Monumento e Ciudad”. In CAPITEL, Antón – *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 39.

71 AGUIAR, José – “Restauro e (ou) Conservação”. Op. cit., p. 50.

72 Considera a existência de cinco modelos possíveis de atuação num edifício. Por ordem de prioridade: a consolidação, a atuação capital do restauro e idealmente a única, a recomposição, a remoção de acrescentos ou desmontagem de partes não originais, o completamento e por último a inovação. AGUIAR, José – “Restauro e (ou) Conservação”. Op. cit., p. 50.

73 *“(…) o conceito de monumento histórico não poderia designar um edifício singular no exterior do contexto edificado no qual se insere. A própria natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, a sua envolvente, resulta dessa dialéctica entre a ‘arquitetura maior’ e o que a rodeia. (...) isolar ou ‘libertar’ um monumento acaba por significar, a maior parte das vezes, mutilá-lo. As imediações do monumento estão envolvidas com ele numa relação essencial.”* CHOAY, Françoise. Op. cit. p. 172.

74 *“Donde realmente surge la modernidad en Giovannoni es en su capacidad para definir con los criterios actuales los problemas de la ‘defensa de los centros históricos’, la introducción del concepto de ‘respeto ambiental’ y la valoración de las ‘arquitecturas menores’.”* RIVERA, Javier – “Conceptos. Teoría e Historia de la Restauración Arquitectónica. Desde sus orígenes hasta nuestros días”. In RIVERA, Javier – *De Varia de Restauración: Teoría y Historia de la Restauración Arquitectónica*. Madrid: Abada Editores, 2008, p. 169.

75 Gustavo Giovannoni opôs-se à abertura da Via della Conciliazione, a nova entrada monumental ao Vaticano, que resultou da destruição dos antigos Borghi, assim como o contraste visível entre estes e a amplitude da Praça de S. Pedro. CAPITEL, Antón – “Monumento e Ciudad”. Op. cit., p. 39.

sem prejudicar a geometria do tecido urbano.⁷⁶

A uma escala europeia de debate sobre o restauro e conservação, destaca-se a importante contribuição, fundamentalmente teórica, do austríaco Aloïs Riegl (1858-1905), com a sua obra intitulada *O Culto Moderno dos Monumentos* (1903).

Veio trazer uma nova dimensão aos conceitos de monumento e monumento histórico, introduzindo novos valores reconhecidos aos monumentos que determinam a atividade de conservação e restauro. A sua aceção de monumento⁷⁷ difere de monumento histórico porque enquanto o primeiro é construído como ato intencional de rememoração, o monumento histórico não contempla essa intenção quando construído. Os monumentos históricos são monumentos não intencionais, *"Pues el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo atribuimos."*⁷⁸, como afirma Aloïs Riegl, somos nós próprios, indivíduos contemporâneos que o reconhecemos; o seu caráter de monumento depende da valorização que a sociedade que lhe é contemporânea lhe reconhece sendo, por isso mesmo, subjetivo.⁷⁹ No entanto, reconhece-se a ambos o valor rememorativo.⁸⁰

De acordo com uma teoria de valores, estrutura duas categorias principais associadas aos monumentos: os de rememoração, ligados ao passado e à sua memória, e os de contemporaneidade, referentes ao presente.⁸¹ Dentro da categoria dos valores rememorativos, que surgem pelo reconhecimento da sua pertença ao passado histórico, Aloïs Riegl enumera três valores que consequentemente reclamam atuações de conservação e restauro distintas: o valor da antiguidade, o valor histórico e o valor rememorativo intencional. Por outro lado, relativamente aos valores da contemporaneidade, afirma que se relacionam com a possibilidade, na sua generalidade, servirem necessidades atuais, adaptação essa que pode passar

76 *"Con ello se lograban nuevas plazas para cumplir funciones modernas y de salubridad, se salvaban gran número de calles y casas, se restauraban éstas en sus interiores y exteriores, se prohibían las sobreelevaciones añadidos y cambios de cubicidad, etc., consiguiendo así conservarlas en condiciones próximas a las originales (...) Según estos proyectos, se pudieran salvar valiosos barrios en Italia (...)"* RIVERA, Javier – "Conceptos. Teoría e Historia de la Restauración Arquitectónica. Desde sus orígenes hasta nuestros días". Op. cit., p. 171.

77 Aloïs Riegl considera que monumento é entendido como *"(...) una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras."* RIEGL, Aloïs – "Los valores monumentales y su evolución histórica". In RIEGL, Aloïs – *El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y Origen*. Madrid: Visor, 1987, p. 23. Verifica-se, portanto, o reconhecimento da função intencional e do objetivo de rememoração.

78 *Ibidem*, p. 29.

79 *"(...) sempre não intencionais e dependentes do juízo ou subjectividade, da época que os avalia."* AGUIAR, José – "Restauro e (ou) Conservação". Op. cit., p. 48.

80 RIEGL, Aloïs – "Los valores monumentales y su evolución histórica". Op. cit., p. 29.

81 CHOAY, Françoise. Op. cit., p. 139.

pela resposta às necessidades materiais, valor instrumental, ou espirituais, valor de novidade e valor artístico relativo.

O Movimento Moderno manifesta-se no início do século XX numa vontade de renovar a arquitetura, rejeitando os modelos de arquitetura eclética e revivalista, e pretendia estabelecer um sistema formal e programático autónomo. Ignasi Solà-Morales (1942-2001), em *Del contraste a la analogia. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*, reconhece o contraste como base do pensamento moderno.

A partir da definição categórica de Alois Riegl clarifica que o que tipifica a arquitetura do Movimento Moderno no século XX é o contraste entre o valor da novidade⁸² e o valor da antiguidade⁸³, isto é, o contraste entre o novo e o vetusto.⁸⁴ Assim, quando é necessário relacionar a intervenção com o preexistente fá-lo por contraste.⁸⁵ Salienta-se que, para além das arquiteturas inseridas em contexto urbano no século XX, os profissionais do restauro e conservação dos monumentos, através dos seus debates e publicações, utilizam o contraste como categoria básica de relação entre o velho e o novo.⁸⁶ Defendiam, portanto, a distinção entre o novo e o antigo e que todas as partes acrescentadas deveriam identificar a sua contemporaneidade através, por exemplo, da utilização de materiais e cores distintos do edifício original.⁸⁷

Referindo-se ao projeto do edifício anexo à Câmara de Gotenburgo de Erik Gunnar Asplund Solà-Morales enuncia que este “(...) *no puede ser explicado sobre la base de una simple noción de contraste. Al contrario, lo que parece marcar la pauta del trabajo del arquitecto sueco a lo largo de los cinco sucesivos proyectos es la interpretación de los rasgos dominantes en el edificio antiguo con el fin de hacerse eco de ellos en la parte que se trataba de añadir.*”⁸⁸

82 RIEGL, Alois – “Los valores de contemporaneidad en relación con el culto a los monumentos”. In RIEGL, Alois – *El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y Origen*. Madrid: Visor, 1987, p. 80.

83 *Ibidem*, p. 49.

84 SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogia. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op. cit., p. 38.

85 Ignasi Solà-Morales dá o exemplo dos projetos de Mies van der Rohe para Friedrichstrasse (1919) e Alexanderplatz (1921), de Ludwig Hilberseimer para o centro de Berlim (1927) e Le Corbusier para a área central de Paris (1936), que através de técnicas de fotomontagem ou representações perspéticas análogas salientam o contraste entre a “velha” e a “nova” arquitetura. Uma contraposição que traduz diferenças de textura, materiais, geometrias e densidades das tramas urbanas. SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogia. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op. cit., p. 35, 36.

86 *Ibidem*, p. 40, 41.

87 Destacam-se os princípios desenvolvidos por Camillo Boito, no final do século XIX, no seu ensaio *Conservare ou restaurare*, confrontando as doutrinas de Viollet-le-Duc e John Ruskin, que estão na base da sua doutrina designada como restauro científico, que através de Gustavo Giavannoni, discípulo de Boito, influenciou a redação da Carta de Atenas de 1931.

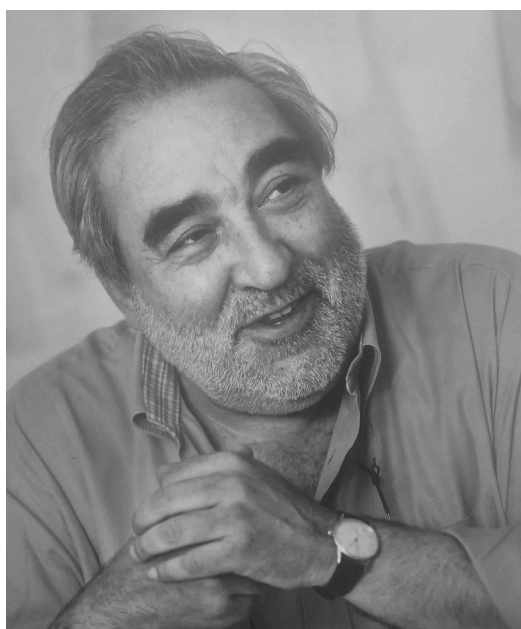
88 SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogia. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op. cit., p. 42.

Ainda que para Solà-Morales ainda exista a predominância de atitudes de contraste nas intervenções de edifícios antigos reconhece que o procedimento análogo, produzido por uma correspondência dimensional, tipológica, compositiva e construtiva entre as partes, de modo a unificar o conjunto, é a abordagem mais adequada, no qual “(...) *el necesario nuevo diseño sea capaz de interpretar el eco de lo antiguo, la simpatía del monumento, y buscar así la solución en una armonía analógica que, evitando los equívocos históricos, no se siente necesitado de exhibir artificiosas diferencias ni distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella com lo antiguo.*”⁸⁹ Portanto, deve-se encontrar um equilíbrio entre a intervenção contrastante e a intervenção mimética de forma a atingir o melhor caminho e solução. Como resultado de uma interpretação das características dominantes do edifício antigo, tanto a distribuição da planta (ao prolongar o sistema de pátios) como a ordem da fachada (prolongando o ritmo de vão e pilastras), esta é uma solução que se desenvolveu segundo a “(...) *analogía entre los dados que se consideraron relevantes en la estructura antigua y las formas que se proponían para la nueva ampliación. La diferencia y la repetición se daban simultaneamente a través de una controlada dosificación de las relaciones entre semejanza y diversidad propias de toda operación analógica.*”⁹⁰ Assim, na intervenção por analogia, produzida por situações de afinidade entre as partes, a diferença e a repetição acontecem simultaneamente.

89 CAPITEL, Antón – “Analogía y contradicción”. In CAPITEL, Antón – *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 49.

90 SOLÀ-MORALES, Ignasi – “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”. Op. cit., p. 43.

2. O AUTOR



1. Eduardo Souto de Moura

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura nasceu no Porto, em 25 de Julho de 1952. Foi entre a cidade do Porto e as férias na casa da avó na zona de Braga que passou quase toda a sua infância. O colégio italiano onde estudou foi o fio condutor que o ligou à arte, pois como o próprio arquiteto refere *“creio que influenciou porque havia uma especial atenção para a arte. Lembro-me que se se fazia um ditado ou se copiava um trecho, sempre tínhamos que começar a página com uma imagem; estava obrigado a este exercício do desenho.”*⁹¹

Frequentou, posteriormente, a Escola Superior de Belas Artes do Porto; matricula-se no curso de Arquitetura em 1970, mas confessa ter sido influenciado pelo irmão mais velho *“Foi ele que me disse: Tu devias ser pintor ou arquitecto!; depois o meu pai escolheu a profissão mais segura entre as duas. Assim entrei para a Escola de Belas Artes.”*⁹² Seguiu, portanto, o curso de Arquitetura embora afirme que a Arquitetura não é a grande paixão da sua vida, que *“se não fosse arquitecto seria muitas outras coisas”*⁹³, revelando um gosto particular pela fotografia. Licenciou-se em Arquitetura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1980. Foi aluno de Alberto Carneiro no primeiro ano, na disciplina de desenho, de Fernando Távora professor de projeto, no seu segundo ano e, posteriormente, de Alcino Soutinho. Figuras que, durante o seu percurso profissional, se revelarão importantes referências.

Colabora com o arquiteto Noé Diniz, em 1974, e ainda enquanto estudante, Eduardo Souto Moura inicia a sua colaboração com Álvaro Siza Vieira, em 1975, prolongando-se até 1979, permitindo-lhe participar nas iniciativas SAAL, particularmente no Bairro São Victor. Esta colaboração foi estruturante no seu início de carreira, sendo nesta experiência de trabalho que se confronta com a ruína. Entre 1979 e 1980, colabora, ainda, com o o arquiteto Fernandes de Sá.

Após a sua colaboração com Álvaro Siza Vieira, e ainda enquanto estudante, é convidado para realizar um projeto, não como assistente, mas como autor: o Mercado Municipal de Braga. Na mesma altura realiza o projeto para um amigo, a reconversão de uma ruína no Gerês.

No ano da conclusão da sua licenciatura, recebeu o seu primeiro prémio atribuído pela Fundação Engenheiro António de Almeida, e inicia a atividade de arquitetura como profissional liberal.

Em 1981, venceu o concurso do projeto do Centro Cultural da Secretaria de Estado e da Cultura no Porto (Casa das Artes), que permitiu o seu reconhecimento internacional, reforçado com a conquista do primeiro lugar no concurso para um

91 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 435.

92 *Ibidem*.

93 MOURA, Eduardo Souto de – “Eduardo Souto de Moura: os sonhos inventam-se”. In Obvious Magazine, (Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/04/eduardo_souto_moura_os_sonhos_inventam-se.html).

projeto de um hotel em Salzburgo, na Áustria, em 1987.

De 1981 a 1990, trabalhou como professor assistente do curso de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, instituição à qual regressou em 2003.

Durante os anos 80 e 90 do século XX, foi professor convidado de diversas escolas e faculdades de Arquitetura europeias: em Paris-Belleville (1988), escolas de Arquitetura de Harvard e Dublin (1989), ETH de Zurique (1990-1991) e Lausanne (1994).

Eduardo Souto de Moura tem inúmeras obras espalhadas pelo país e pelo estrangeiro, de entre as quais se podem enunciar o Mercado Municipal de Braga (1980-1984), a Casa das Artes (1981-1991), o Estádio Municipal de Braga (2000-2003), a Casa do Cinema de Manoel de Oliveira (1998-2002), o Edifício Burgo no Porto (1990-1991), a Ponte dell' Accademia (1985), em Veneza, a Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais (2005-2009), o Crematório de Kortrijk, na Bélgica (2005-2011).

Desde o início da sua profissão projetou várias casas: Casa 1 (1982-1985) e 2 (1983-1988) em Nevogilde, Porto, Casa na Quinta do Lago, Algarve (1984-1989), Casa em Miramar, Vila Nova de Gaia (1987-1991), Casa em Alcanena, Torres Novas (1987-1992), Casa na Avenida da Boavista, Porto (1987-1994), Casa no Bom Jesus do Monte, Braga (1989-1994), Casa na Maia (1990-1993), Casa em Baião (1990-1993), Casa em Tavira (1991-1995), Casa em Moledo (1991-1998), Casas-Pátio, Matosinhos (1993-1999), Casa na Serra da Arrábida, Azeitão (1994-2002), Casa em Cascais (1994-2002), 2 habitações unifamiliares, Ponte de Lima (2001-2002), entre muitas outras.

Dignas de reconhecimento são também as suas intervenções patrimoniais no Mosteiro de Santa Maria do Bouro, reconvertido em Pousada, em Amares (1989-1997), no edifício da Alfandega Nova, atual Museu dos Transportes e Comunicações (1993-2002), na antiga Cadeia da Relação, reconvertida no Centro Português de Fotografia, no Porto (1997-2001), no Convento das Bernardas, em Tavira, reconvertido num complexo e habitacional (2006-2012) e a reconversão de uma herdade em São Lourenço do Barrocal numa unidade hoteleira (2008-2016). É importante referir, ainda, as intervenções na Faixa Marginal de Matosinhos (1995-2002) e no Metro do Porto (1997-2005).

Recebeu vários prémios e distinções e participou em vários seminários e conferências em Portugal e no estrangeiro. Entre 1980 e 2019, contabilizam-se inúmeros prémios, e devido ao elevado número, apenas destacaremos alguns.

Galardoado com três Prémios Secil de Arquitectura, em 1992, com o projeto da Casa das Artes, em 2004, com o projeto do Estádio Municipal de Braga e, em 2010, com a obra Casa das Histórias Paula Rego. Entre 1992 e 1996, recebeu variados outros prémios: 1º Prémio para a construção de Auditório e Biblioteca Infantil da Biblioteca Pública Municipal do Porto, em 1992; Menção Honrosa para o Centro

Cultural da S.E.C. e Casa de Alcanena, em 1993; Prémio Internacional da Pedra na Arquitetura para a Casa em Braga, Feira de Verona, em 1995, e foi nomeado, em 1996 para o “Premio Europeo de Arquitectura Pabellón Mies van der Rohe, entre outros.

Em 1998, além de ter recebido o Prémio Pessoa, foi finalista no Prémio IBERFAD com a Pousada de Santa Maria do Bouro, projeto que nesse mesmo ano lhe valeu o 1º Prémio na I Bienal Ibero-Americana e Menção Honrosa “Pedra na Arquitectura”, em 1999.

Em 2001, recebeu o Prémio Heinrich-Tessenow – Medal in Gold. Em 2005, com o projeto do Estádio Municipal de Braga recebeu o Prémio FAD de arquitetura, Barcelona e a Medalha de Ouro atribuída por IAKS (International Association for Sports and Leisure Facilities), Alemanha e foi Finalista do “Prémio Europeu de Arquitectura Pabellón Mies van der Rohe 2004”. Com a mesma obra, em 2006, recebeu o Prémio Internacional do Chicago Athenaeum Museum; ainda em 2006, foi-lhe atribuído o Prémio FAD “Ciutat i Paisatge” com o projeto do Metro do Porto. Em 2008 recebeu o Prémio Internacional de Arquitetura para a Torre Burgo, atribuído pelo Chicago Athenaeum Museum.

Em 2011, tornou-se no segundo arquiteto português a receber o Prémio Pritzker (Álvaro Siza Vieira em 1992) e, em 2013, o Prémio Wolf. Em 2016, foi premiado na X Bienal Ibero-Americana de Arquitetura e Urbanismo (BIAU), em Madrid. Foi-lhe atribuído o Prémio de Intervenção no Património Arquitetónico, em 2017, pela intervenção no antigo Convento das Bernardas, e recebeu o Piranesi Prix de Rome 2017, da Academia Adrianea de Arquitetura e Arqueologia Onlus. Em 2018, venceu o Leão de Ouro na Bienal de Veneza pelo complexo de São Lourenço do Barrocal. Em 2019, o arquiteto é o vencedor do Prémio Arnorld W. Brunner, da Academia Americana de Artes e Letras.

Atualmente, continua a trabalhar em Arquitetura, em atelier próprio, instalado num edifício propositadamente construído para ser atelier de arquitetura partilhado por Fernando Távora (então ainda vivo) e por Álvaro Siza Vieira, debruçado sobre o Rio Douro, continuando a receber estudantes estagiários da faculdade e de outras partes do mundo.

2.1 Formação e Figuras de Referência

Eduardo Souto de Moura recorre, consciente ou inconscientemente, a figuras e referências, que de algum modo e em determinado período do seu percurso, académico e profissional, o terão influenciado, direta ou indiretamente, no desenvolvimento da sua obra. Estas influências teóricas e práticas contribuíram para a estruturação do seu pensamento e construção de um discurso profundamente marcado pela consideração da história, pelo passado e pelas preexistências.

O arquiteto Fernando Távora, seu professor no segundo ano do Curso de Arquitetura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, surge como uma importante influência: *“A primeira coisa que me tocou no Távora foi mesmo o seu hábito de desenhar (...) Depois tocou-me a sua cultura (...) Para nós, ele representava o que significa ser culto em arquitectura.”*⁹⁴ Fernando Távora defendia e ensinava o valor do desenho como um instrumento indispensável à prática da arquitetura, e fruto dos seus ensinamentos, Souto de Moura privilegia o desenho como ferramenta transformadora do sítio, e não somente como exercício linguístico.⁹⁵ O desenho torna-se, portanto, elemento central da arquitetura, que o coloca em confronto com a realidade e orienta o processo de projeto.⁹⁶

Também as aulas de desenho que teve com Alberto Carneiro no primeiro ano do Curso de Arquitetura transmitiu-lhe fortes ensinamentos que se viriam a refletir na forma como este emprega os materiais nas suas obras, ao pedir representações de emoções e sensações através do desenho: *“Não se desenhava a Vénus de Milo, desenhava-se o som, o sabor, desenhar uma madeira a bater no metal, (...) como desenhar uma emoção.”*⁹⁷

Herdou de Fernando Távora princípios como *“(...) o papel do desenho, a compreensão do lugar, a importância da história.”*⁹⁸, que conduziram a sua formação

94 MOURA, Eduardo Souto de – “Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura a cargo de Antonio Esposito e Giovanni Leoni”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 11.

95 TRIGUEIROS, Luiz – “A Formação”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p.30 *“(...) para mim, até então, a arquitectura tinha sido uma actividade intelectual, já que não se desenhava, mas se falava, se lia, se discutia para chegar à condição mental para poder desenhar (...) Chega Távora e diz “Pessoal, temos de desenhar” (...) Foi ele que nos abriu o mundo da disciplina, das relações da arquitectura com o mundo, o mundo físico e também cultural.”* MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 435.

96 *“O desenho é uma espécie de energia do processo. (...) Não é o desenho que traz as soluções, mas é o desenho que sugere (...) O desenho é mais um instrumento que nos filtra alguns caminhos, leva-nos a ponderar como vamos actuar no território, porque nos faz confrontar com a realidade.”* MOURA, Eduardo Souto de – “À conversa com... Eduardo Souto de Moura, Arte de Adequação”. In + (mais) Arquitectura, nº19. Lisboa: Arcatura, dezembro de 2007, p. 31.

97 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista a Eduardo Souto de Moura”, 4 de maio de 2015, entrevista concedida a Ana Sousa Dias. (Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-eduardo-souto-moura/>)

98 MOURA, Eduardo Souto de – “Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura a cargo de Antonio Esposito e Giovanni Leoni”. Op. cit., p. 11.

e a sua arquitetura. Eduardo Souto de Moura reconhece o papel do arquiteto na sua formação, revelando-se fundamental na sua valorização da História, *“No desenvolvimento da minha pesquisa Távora aparece mais tarde ajudando-me a compreender que a história é fundamental para o projecto, que um arquitecto tem que ser culto.”*⁹⁹ e referindo-se a Fernando Távora como *“una figura histórica que resuelve un impasse de la cultura arquitectónica portuguesa.”*¹⁰⁰. A História é utilizada como ferramenta de projeto, servindo como referência e estímulo, e entendida não como um problema, mas como uma solução.

A obra de Fernando Távora não renuncia o passado, antes evoca-o.¹⁰¹ *“A obra de Távora nunca abandonou a fidelidade afirmada ao Movimento Moderno, amadureceu nela como o seu autor. E ao contrário de outros, talvez mais velhos e mais imaturos, transformou a fidelidade em coisa inclusiva e não exclusiva. Daí a sua continuidade e a sua coerência e sobretudo a sua permanente contemporaneidade.”*¹⁰² A sua modernidade compreende um compromisso entre o moderno e a tradição popular portuguesa: *“(…) a sua obra é um exemplo das tensões criadas pela necessidade cultural de aceitar o Movimento Moderno e, simultaneamente, de respeitar as raízes do nacionalismo como factor contrário ao regionalismo fascizante (…)”*¹⁰³ Defendia que nem o passado, nem as características do lugar deviam ser esquecidas, e assim, torna-se *“necessário que a arquitectura moderna da cidade “traduza exatamente (….) segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve”*¹⁰⁴, ou seja, uma obra arquitetónica tem de ser entendida no contexto envolvente e alertando para *“(…) a necessidade de um conhecimento da realidade portuguesa, como condição indispensável a uma projecção moderna e simultaneamente enraizada (…)”*¹⁰⁵

A valorização do contexto e a interpretação do lugar assomam-se fundamentais para Fernando Távora: *“El lugar es siempre aprovechado por Távora para extraer de él sus mejores características, manipulándolo, o incluso transformándolo, para*

99 *Ibidem*, p. 13.

100 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista a Eduardo Souto de Moura”. In 2G: Revista Internacional de Arquitectura – *Eduardo Souto de Moura: Obra reciente*, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 128.

101 *“A obra de Fernando Távora evoca sempre o passado: evoca-o naturalmente quando recupera um edifício ou quando acrescenta algo de novo a uma velha construção, mas evoca-o também quando constrói de raiz ou aborda a temática da cidade.”*. FERRÃO, Bernardo – “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p. 23.

102 COSTA, Alexandre Alves – “Legenda para um desenho de Nadir Afonso”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p. 17.

103 FERRÃO, Bernardo – “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987”. Op. cit., p. 23.

104 *Ibidem*, p. 26.

105 *Ibidem*, p. 28.

potenciarlas y fundir edificio y sítio em el próprio projecto."¹⁰⁶ Portanto, reconhecia a necessidade de articular a realidade da arquitetura moderna com a realidade portuguesa, conciliando de forma consciente as técnicas contemporâneas e tradicionais. Esta vai ser uma preocupação herdada por Eduardo Souto de Moura: o Moderno podia fornecer instrumentos e materiais, mas teriam de ser validados segundo a leitura do lugar e a especificidade de cada local, dos materiais e dos processos construtivos locais, da cultura e história.

Fernando Távora contribui para *"uma geração que considera a crítica e a história como instrumentos de projecto, que entende a arquitectura como um processo de conhecimento, e se recusa a separar a teoria e a realidade."*¹⁰⁷

Ainda como estudante, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, Eduardo Souto de Moura inicia a sua colaboração com Álvaro Siza Vieira, em 1975, prolongando-se até 1979, sendo este um período fundamental no início da sua profissão, *"Projectar com o Siza foi para mim uma grande oportunidade de experimentar sem censuras, de participar em concursos (...)"*.¹⁰⁸

A experiência com Álvaro Siza permitiu-lhe participar ativamente no programa SAAL¹⁰⁹, particularmente no Bairro de São Victor (1974-1977). É durante este período de aprendizagem e experimentação que Souto de Moura reconhece e reflete sobre a valorização e respeito pelas preexistências e a temática da ruína.

*"É um problema essencial ser capaz de juntar coisas diferentes, como na cidade de hoje, que é, na realidade, feita de fragmentos muito diversos. Numa cidade o problema é formar um todo com ruínas, edifícios de períodos diferentes, fragmentos. A cidade não é necessariamente contínua, mas muito mais complexa. Procurar fazer das suas peças um todo é necessário para desenvolver a nossa metodologia."*¹¹⁰ É possível verificar, como atesta Álvaro Siza citado por Alexandre Alves Costa, que a cidade é composta por fragmentos e intervir na cidade deve passar pela compreensão e integração dessas porções no projeto.

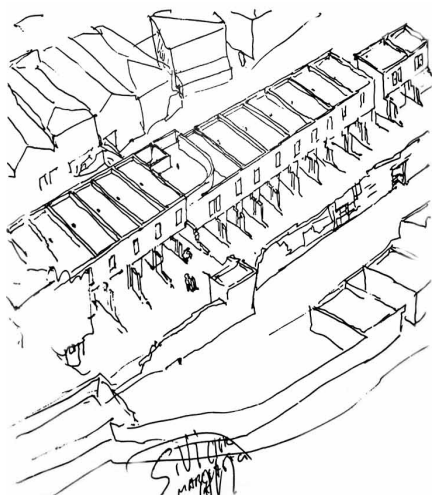
106 ORUETA, Juan Antonio Ortiz – "Los manifiestos de Fernando Távora. Tres proyectos para una síntesis". In MENDES, Manuel (coord.) – *Sobre o 'Projeto-de-Arquitetura' de Fernando Távora*. Porto: FIAJMS, 2015, p. 100, 101.

107 MONTANER, Josep Maria citado por FERREIRA, Carolina – "Fernando Távora e o projecto do espaço urbano português". In MENDES, Manuel (coord.) – *Sobre o 'Projeto-de-Arquitetura' de Fernando Távora*. Porto: FIAJMS, 2015, p. 51.

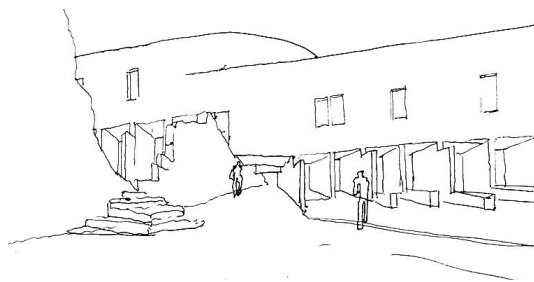
108 MOURA, Eduardo Souto de – "Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura a cargo de Antonio Esposito e Giovanni Leoni". Op. cit., p. 13.

109 Serviço Ambulatório de Apoio Local.

110 SIZA, Álvaro citado por COSTA, Alexandre Alves – "Álvaro Siza". In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997, p. 27.



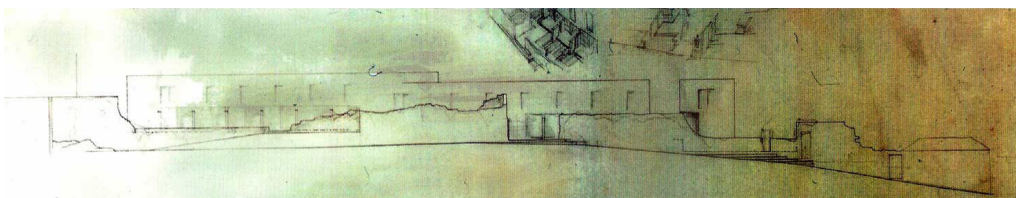
2. Esquisso do Bairro de São Victor, Álvaro Siza.



3. Esquisso do Bairro de São Victor, Álvaro Siza.



4. Vista dos muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.



5. Desenho do alçado com vista dos muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.



6. Vista com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.



7. Vista geral com os muros preexistentes – Bairro de São Victor. Álvaro Siza.



8.



9.



10.

8. | 9. | 10. Pormenores do encontro do novo edifício com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.

O projeto do Bairro de São Victor foi uma experiência que terá influenciado o percurso de Eduardo Souto de Moura, em relação à intervenção no existente e, mais concretamente, no tema da ruína. De facto, a intervenção de Álvaro Siza foi um exemplo de como intervir no existente, tratando-o como matéria de projeto.

Situada no centro da cidade do Porto, a zona de São Victor foi incluída no programa SAAL, que tinha como objetivo renovar zonas degradadas e criar estruturas destinadas à habitação, de modo a suprir as falhas que existiam a esse nível. O terreno existente disponível para a renovação desta zona resultava da demolição de um conjunto de ilhas, inicialmente destinado à construção de um parque de estacionamento, contudo reivindicado para a construção de habitações.

A estratégia passou pela construção de um bloco de habitações em banda, em confronto com as ruínas que permaneceram da demolição, e a ruína é encarada como um fragmento de permanência do passado.

Os fragmentos que subsistiram da demolição foram parte essencial da estratégia de projeto de Álvaro Siza, e a preexistência foi utilizada para estruturar a sua intervenção. “(...) renunciando assim à tábua rasa modernista.”¹¹¹, assenta sobre as ruínas das ilhas, sobrepondo-se a estas, contudo conservando-as, como se o novo se apoiasse sobre o antigo. É perceptível a estruturação do antigo como forma de enquadramento e suporte do novo: a intervenção é implantada sobre as plataformas das construções anteriores. Dos fragmentos restantes, muros arruinados serviram a definição de percursos e estabeleceram relações e ligações com a malha envolvente. A preexistência foi conservada no seu estado de degradação, não apenas com um sentido estruturador do projeto, mas também numa atitude figurativa, de perpetuação da memória do passado. Os muros preservados que contrastam com o bloco habitacional assumem uma função simbólica. Além de evocarem as construções anteriores, essa memória detém um significado particular. A intervenção de Álvaro Siza veio substituir as habitações com condições precárias, sendo a ruína associada a estas mesmas carências vividas nas ilhas. Ao manter estes vestígios na construção das novas habitações, estes adquirem uma forte carga simbólica, remetendo os habitantes para a condição anterior.

“Assim, em S. Vítor consolidam-se ruínas, mantêm-se caminhos e atravessamentos antigos que se contrapõem enfaticamente à afirmação convicta de uma nova lógica tipológica e construtiva. No entanto, a nova regra nasce, mesmo que por oposição, da preexistência, ajudando a conformar o sítio e acumulando significados. Noutra situações da mesma operação, Siza, irá adoptar tipologias

111 FRAMPTON, Kenneth citado por BARATA, Paulo Martins – “Renovação de São Victor-SAAL Porto. 1974-1977”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997, p. 185.

tradicionais ou restaurará rigorosamente edificações em ruínas."¹¹²

Nesta mesma operação, outro tipo de intervenção é abordado na restauração de três casas que se encontravam parcialmente destruídas. Nestas recuperações os vestígios *existentes adquirem um novo uso e são preservados e completados com a nova proposta, "(...) de uma maneira disjuntiva mas respeitosa, deixando fragmentos do embasamento da pedra e arquivares conforme "achadas"*.¹¹³

No Bairro de São Victor, observa-se a coexistência de dois tempos, o novo e o antigo. A ruína é articulada com uma nova gramática formal e construtiva e contribuiu para o enraizamento da nova estrutura, numa associação simbiótica em que o novo nasce a partir do preexistente.

*"Se então já não podemos ter "princípios primeiros" para justificar a nossa actividade, o que nos resta para justificar nossos projectos? Precisamente aquelas condições de pertencer (...), que nos são reveladas à medida que, ao passear no bairro reparamos que ali, ali havia uma loja, que ali, ali há vestígios, há ruínas, há histórias"*¹¹⁴

A participação no projeto do Bairro de São Victor foi, para Eduardo Souto de Moura, um marco fundamental que iria influenciar a sua prática de projeto. O respeito pelo preexistente, resultante deste período de aprendizagem com Álvaro Siza, refletiu-se nos seus projetos posteriores, onde a valorização da preexistência, existente ou simulada, surge como elemento justificativo das suas obras e permite solidificar a inserção da nova intervenção, e simultaneamente com o intuito de criação de um significado inerente ao lugar que valorize a própria obra. É a partir desta colaboração que Eduardo Souto de Moura contacta e descobre a ruína¹¹⁵, tornando-se recorrente no seu percurso posterior questões relativas a esta temática. É possível verificar semelhanças entre a atitude de Álvaro Siza e a estratégia que foi adotada por Eduardo Souto de Moura em diversas obras no que diz respeito à temática da ruína e o caráter do lugar.

Eduardo Souto de Moura formou-se após o 25 de Abril, período em que o país defrontava a reconstrução para suprir défices como *"(...) vivendas, hospitales,*

112 COSTA, Alexandre Alves – "Reconhecer e Dizer". In COSTA, Alexandre Alves – *Textos Datados*. Coimbra: Edarq, 2007, p. 92.

113 TESTA, Peter – "Preexistências". In TESTA, Peter – *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP, 1988, p. 141.

114 VATTIMO, Giani citado por BARATA, Paulo Martins – "Renovação de São Victor-SAAL Porto. 1974-1977". Op. cit., p. 185, 186.

115 *"(...) descobri a ruína exactamente em S. Vitor e nos croquis do Siza. Depois houve uma série de viagens em Itália, onde fomos ver os templos gregos. Fazíamos desenhos, concursos de desenhos. Depois estivemos uma semana em Roma a desenhar monumentos (...) Fomos ver a Vila Adriana, de onde eu tirei a ideia para o muro do Mercado, aquele muro gigantesco, que é aquele croquis do Corbusier."* MOURA, Eduardo Souto de in FIGUEIRA, Jorge – *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne, 2011, p. 52.

escuelas (...) algo parecido a lo que había sucedido en Europa tras la guerra."¹¹⁶, que coincidiu com a sua colaboração com Álvaro Siza, e período em que emergia internacionalmente o Pós-Moderno.

Eduardo Souto de Moura afirma que não se interessou pelo Pós-Moderno porque *"las condiciones de nuestro país eran completamente distintas."*¹¹⁷, mas também pela arbitrariedade que o caracterizava.¹¹⁸ Perante a falta de identidade do movimento e multiplicidade de formas, cores e imagens, decide enveredar pelo caminho oposto passando a interessar-se por outras disciplinas e no minimalismo americano (Donald Judd, Dan Flavin).¹¹⁹

Era imperativo, em Portugal, naquele momento, *"(...) encontrar las formas, el programa y los sistemas constructivos más adecuados (...)"*¹²⁰ e Eduardo Souto de Moura encontra no Movimento Moderno *"(...) un lenguaje capaz de resolver los problemas."* Assim, é no Movimento Moderno que encontra a linguagem e os instrumentos que lhe permitem transpor o conceito minimalista à arquitetura - permite-lhe traduzir espacialmente a essencialidade e a exatidão características do minimalismo - que implica não a simplificação, mas a dissimulação de sistemas complexos ou a expressão mínima dos sistemas construtivos, uma evidente ausência de esforço construtivo e clareza tectónica, o que despoletou, consequentemente, o seu interesse pelo arquiteto Mies van der Rohe.

*"A sua vocação analítica e a obsessão de encontrar uma "gramática" construtiva operativa, em anos de crescente volatilidade teórica, levam-no ao encontro de Mies van der Rohe."*¹²¹ Aquando os seus primeiros projetos, o Mercado Municipal de Braga e a Casa das Artes, Eduardo Souto de Moura interessa-se pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe *"(...) para poder desenhar uma forma alongada, minimal, com duas paredes que contêm um espaço."*¹²² Em Mies van der Rohe, Eduardo Souto de Moura admira e adapta a sua arquitetura à *"simplicidade da construção"*, à *"clareza dos meios tectónicos"* e à *"pureza dos materiais"*. *"Uma clareza que aceita fingimentos (...)"*¹²³ como Eduardo Souto de Moura observou: "Mies simuló la verdad:

116 MOURA, Eduardo Souto de – "La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)". In *El Croquis – Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005, p. 7.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele". Op. cit., p. 436.

120 MOURA, Eduardo Souto de – "La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)". Op. cit., p. 7.

121 FIGUEIRA, Jorge – "Uma Paisagem Exacta". In FIGUEIRA, Jorge – *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 38.

122 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele". Op. cit., p. 436.

123 LEONI, Giovanni – "À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura". In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 33.

pilares de bronce que no son de bronce – son de hormigón que envuelve pilares de acero em su interior–, fachadas com pilares que no llegan al suelo, ascensores que parecen de mármol, etc.”¹²⁴ Nas palavras de Eduardo Souto de Moura, Mies foi um arquiteto que procurou alcançar a verdade na arquitetura – o seu arquétipo – mas não a conseguiu alcançar na totalidade¹²⁵, tendo que esconder e simular. No entanto, se para Mies a procura da verdade era objetivo, para Souto de Moura o seu objetivo não é a autenticidade, afirmando que a falta da mesma não é algo que o perturbe, preferindo optar por uma simulação dessa autenticidade: *“Me preocupa más crear um sistema que parezca auténtico. (...) la re-presentación de una autenticidad, no la autenticidade misma. (...) no estoy interesado em el problema ético de ser auténtico (...) Me preocupa, em cambio, fortalecer uma simulación de esa verdad.”*¹²⁶

Analisando o muro longitudinal da Casa das Artes que fronteira o jardim aparentemente este é em pedra. Contudo, visto o seu topo verifica-se que na realidade é um muro de duas faces; não é composto unicamente por pedra, mas também por tijolo. A autenticidade da pedra é simulada pelo arquiteto. Esta dissimulação e falsa aparência advém da procura da naturalidade da obra e simultaneamente responder às exigências do projeto.

A influência do discurso miesiano na linguagem arquitetónica de Souto de Moura é nitidamente perceptível, particularmente na lógica construtiva e compositiva. Um dos fundamentos da arquitetura de Mies é o neoplasticismo que estabelece o princípio da elementaridade e tensão entre planos. Eduardo Souto de Moura encontra, assim, linhas orientadoras da sua arquitetura na obra de Mies. Partilha a sua obsessão por uma arquitetura de planos, superfícies e linhas. Em Mies encontra um sistema que lhe permite construir integradamente e adota, numa fase inicial da sua obra certos gestos linguísticos e formais claramente miesianos, no entanto adaptando-os à realidade vernacular, local. Combinando a realidade local portuguesa com a associação de materiais tradicionais e industriais, como o ferro, o aço, o betão e o vidro, procura mais do que a clareza construtiva, a naturalidade da obra.

Conhece Aldo Rossi em 1976, ainda durante o seu período formativo, quando participa num seminário em Santiago de Compostela. *“A primeira aula do Rossi em*

124 MOURA, Eduardo Souto de – “La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)”. Op. cit., p. 18.

125 *“En el caso de Mies me interesa mucho esa búsqueda suya, de toda una vida, intentando descubrir la forma perfecta, platónica: el arquétipo de la arquitectura. Pero me interesa más su actitud que el resultado, que sabemos que no alcanzaría.”*. MOURA, Eduardo Souto de – “La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)”. Op. cit., p. 11.

126 MOURA, Eduardo Souto de – “La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)”. Op. cit., p. 9.

Santiago de Compostela foi uma coisa demolidora que me marcou para sempre."¹²⁷

Aldo Rossi afigura-se como uma das mais importantes influências para Eduardo Souto de Moura relativamente ao modo como interpreta a realidade: *"Se Siza me deu a mecânica do projecto, Rossi deu-me a epistemologia, o suporte conceptual para a leitura da realidade."*¹²⁸ Aldo Rossi tornou-se uma figura determinante para Souto de Moura no que diz respeito à visão da cidade como uma sobreposição de estratos de diferentes tempos e também na importância que atribui à história: *"Recuerdo las dificultades que tuve antes de leer La Arquitectura de la ciudad, llama a las cosas por su nombre, classifica espácios, concede importância a la jerarquia: aquí las viviendas, aquí lo que han de ser monumentos. Él introduce una cuestión que estaba completamente olvidada: la historia."*¹²⁹ Em *A Arquitetura da Cidade*, clarifica a estrutura da cidade e as regras da transformação urbana, estabelece hierarquias e classifica os espaços. Aldo Rossi explora conceitos como lugar, tipo, forma, monumento e permanência procurando uma compreensão da cidade, das tipologias e da história da arquitetura. Ao determinar regras e instrumentos de projeto, Rossi influencia profundamente Eduardo Souto de Moura em relação à forma de pensar a cidade e o projeto.

Também as obras de Aldo Rossi – *A Arquitetura para os museus* E *Autobiografia Científica* – representam referências importantes para Eduardo Souto de Moura. Compreende que a arquitetura é uma disciplina autónoma, as formas arquitetónicas provêm da cultura visual de cada arquiteto. *"Fundamentalmente foi o conhecimento do texto "Arquitetura para os museus": pela primeira vez dei-me conta que a arquitectura é uma disciplina autónoma, deve-se projectar para um museu com critérios que são culturais."*¹³⁰

127 MOURA, Eduardo Souto de – "A poética da materialidade". In *Arquitectura e Vida*, nº19, Lisboa, setembro de 2001, p. 26.

128 MOURA, Eduardo Souto de citado por FIGUEIRA, Jorge – "Para Lá do «Contemporâneo», Regressando a Rossi". In FIGUEIRA, Jorge – *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 144.

129 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista a Eduardo Souto de Moura". Op. cit., p.130.

130 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele". Op. cit., p. 435.

2.2 O passado e as preexistências na construção do presente

As cidades, construídas pelo Tempo que vai modificando e acrescentando, são elementos vivos e submetem-se a contínuas mudanças. São uma acumulação de diferentes camadas e estratos ao longo do tempo, uns adicionados, outros apagados, outros sobrepostos e está em constante mutação.

A cidade compreende um núcleo de memórias consolidadas ao longo do tempo e evolui através dos testemunhos das várias gerações, repleto de significado e permanência, *“A história da cidade é a história das civilizações”*¹³¹. Resultado de acréscimos e sobreposições, na cidade é possível perceber fragmentos de tempos passados, sendo esta, portanto, detentora de história. A arquitetura como testemunho físico da História e elemento perpetuador de memórias, transporta conhecimento e permite a continuidade entre passado, presente e futuro.

Como Álvaro Siza Vieira refere *“O arquitecto trabalha com a memória disso não há dúvida, conscientemente, mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”*¹³²

A arquitetura do presente deverá apoiar-se nos fragmentos do passado, admitindo a sua transformação e atualização na criação contemporânea, possibilitando a evolução *“Si no introduces el tiempo no puedes trabajar para el futuro ni puedes conocer lo que pasó.”*¹³³ As obras do passado incitam o arquiteto, e é no passado que se encontra tudo aquilo que é necessário para seguir em frente, para prosseguir em direção ao futuro.¹³⁴ Existe um passado que auxilia o arquiteto na elaboração de um projeto no presente, *“(…) a preciosa lição que nos oferece o passado, essa não morre, fica e aguarda que alguém a colha e a transporte para o futuro.”*¹³⁵

A partir da análise de obras de arquitetura já existentes é possível encontrar soluções e criar bases para o projeto do presente. Contudo, as soluções arquitetónicas passadas *“(…) não são em caso algum apenas lembranças, mas estímulos e armas para prosseguir.”*¹³⁶ Assim, o olhar para o passado não se trata de repetir uma arquitetura de uma época anterior, que tornar-se-ia falsária, mas da capacidade de

131 ROSSI, Aldo – *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 2001, p. 189.

132 SIZA, Álvaro – “Repetir nunca é repetir”. In SIZA, Álvaro – *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 35-37.

133 TÁVORA, Fernando – “Nulla sines linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora”. Op.cit., p. 12.

134 BATTISTA, Nicola di – “A Lição do Passado”. In CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima – *Construir no Tempo. Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo e Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora, 1999, p. 11.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

interpretar o legado histórico que possui tudo o que contribui para imaginar o futuro¹³⁷, sem renunciar ao que a atualidade é capaz de nos oferecer. Facilmente se poderá reduzir a uma reprodução do passado, no entanto a história deve ser compreendida como um instrumento, matéria de arquitetura, que revela respostas e não como um modelo para cópias. *“O Passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se airoso e produtivamente: vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios”*¹³⁸ Não se trata de utilizar o passado e a tradição de forma mimética, mas de compreender e transportar para uma situação concreta do presente, com os meios e materiais atuais porque como diz Fernando Távora, *“Não é justo nem razoável que nos fechemos, numa ignorância procurada às obras dos grandes mestres de hoje, aos novos processos de construção, a toda uma arquitetura que surge plena de vitalidade e força.”*¹³⁹

Torna-se, portanto, indispensável para o arquiteto a análise perspicaz da lição do passado, servindo-se e pondo em prática esse saber simultaneamente com o profundo estudo da contemporaneidade, de forma a contribuir para soluções atuais específicas, que muitas vezes não são compatíveis com as do passado. Como refere Fernando Távora, que reconheceu o valor da História e da cultura do passado, *“(...) há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos e aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas”*¹⁴⁰. O passado clarifica, permite compreender, legitimar, tirar dúvidas e dar certezas, é matéria que recordamos, consciente ou inconscientemente, possibilitando novas questões e soluções na construção do presente. No entanto, a história só é válida quando *“(...) pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna uma auxiliar e não uma obsessão.”*¹⁴¹

A arquitetura não se desenvolve em abstrato, serve-se e suporta-se na relação com o passado e com o preexistente. *“Viver o nosso tempo com tudo aquilo que é do passado, nos pertence e nos convence, mas sem renunciar a nada daquilo que a actualidade é capaz de nos oferecer.”*¹⁴² O conhecimento da história, os ensinamentos passados devem ser absorvidos e compreendidos criteriosamente e utilizados como ferramenta de construção do presente, adaptando-os e apropriando-os à realidade atual. Portanto, *“(...) as obras do passado, por mais longínquas ou remotas que sejam,*

137 *Ibidem*.

138 TÁVORA, Fernando – “O problema da Casa Portuguesa”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p.13.

139 *Ibidem*.

140 TÁVORA, Fernando – *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 58.

141 TÁVORA, Fernando – “O problema da Casa Portuguesa”. Op. cit., p. 12.

142 BATTISTA, Nicola di – “A Lição do Passado”. Op. cit., p. 12.

nunca chegam a ser coisas mortas, ou apenas excelentes testemunhos de civilizações desaparecidas."¹⁴³, pelo contrário, a herança do passado incita-nos "(...) a avançar na busca de novas metas e novas sínteses para novas obras capazes de juntar-se às existentes e competir com elas."¹⁴⁴

A história e o conhecimento do passado devem ser considerados instrumentos de projeto, passíveis de manipulação e interpretação em prol da arquitetura contemporânea. Apesar da contínua evolução da arquitetura, é necessário não abandonar os referentes nem as lições do passado; o legado arquitetónico não deve ser esquecido ou desprezado. Pelo contrário, o progresso só é possível através da associação das lições do passado e os conhecimentos e realidades contemporâneas, para assim, obter respostas e soluções para os problemas do tempo presente. A evolução da arquitetura passa indubitavelmente pelo alicerçar dos saberes passados, pois estes adaptados aos novos conhecimentos, materiais e instrumentos constituem a base para novas soluções. Como afirma Álvaro Siza Vieira "(...) la innovación pasa inevitablemente por la tradición."¹⁴⁵

Afirmando que "não há desenho, há redesenho, e há sempre que pegar em situações. Depois, é perceber as soluções em relação às épocas e aos problemas, as questões sociais, ideológicas."¹⁴⁶, Eduardo Souto de Moura compreende a importância do passado e das fontes históricas, no entanto optando por uma atitude de continuidade assente numa visão contemporânea e numa adaptabilidade ao presente e as constantes necessidades da sociedade. Portanto, o passado, como matéria de arquitetura, passível de interpretação e utilização com o propósito de uma continuidade na construção do presente e do futuro.

Começa por referir que o seu trabalho se confronta com o problema do redesenho, defendendo que não se deve desenhar do zero pois existe um passado repleto de soluções arquitetónicas às quais o arquiteto deve recorrer na elaboração de um novo projeto. Menciona ainda que os arquitetos que não recorrem a esse legado acabam por perder informação fundamental para a resolução de problemas de projeto e do contexto. Afirma também que se deve adaptar às diferentes exigências dos variados programas e contextos, confrontando a sua estratégia de trabalho com as soluções arquitetónicas existentes. Assim, ver e analisar o que existe com a intenção de encontrar pistas que o auxiliem na criação de um novo projeto, garantindo, ao mesmo tempo, uma relação harmoniosa entre a obra e o contexto.

143 *Ibidem*.

144 *Ibidem*.

145 SIZA, Álvaro – "El Sentido de las cosas. (una conversación con Álvaro Siza)". In *El Croquis – Álvaro Siza 2001-2008*, nº140, Madrid, 2008, p. 20.

146 MOURA, Eduardo Souto de – "A poética da materialidade". Op. cit., p. 29.

O estudo e conhecimento das obras do passado contribui para a formação de uma cultura arquitetónica própria, possibilita registar e principalmente compreender e apreender lógicas construtivas, relações espaciais, escalas e proporções através dos quais abordar os temas contemporâneos e resolver problemas específicos.

Eduardo Souto de Moura refere os arquitetos têm à sua disposição um *dicionário* que funciona como apoio às decisões tomadas no momento do projeto, defendendo que esse dicionário, geralmente, ajuda a confirmar as decisões tomadas em projeto. Afirma que esta foi uma estratégia de trabalho transmitida por Álvaro Siza Vieira, quando trabalhou como seu colaborador, apresentando como exemplo a conceção de uma janela: *“As referências servem-me como confirmação, uma atitude que amadurecida trabalhando com Siza. Desenhava uma janela e perguntava: “Siza, dois ou três centímetros?” e ele respondia: “Vai ver o café São Paulo!” Trabalhar com estas preexistências mentais permite ter sempre um termo de comparação e de limitar a angústia na fase de projecto.”*¹⁴⁷

*“Viajo e construo um Neufert mental, um dicionário.”*¹⁴⁸ Eduardo Souto de Moura não se acanha em demonstrar as suas referências das suas obras. É o próprio arquiteto que revela a importância das viagens a outros países, ou mesmo o nosso, a visita a obras contemporâneas ou do passado, afirmando que estas viagens servem, por um lado para conhecer, por outro para resolver problemas específicos. *“As viagens, o encontro com o passado e a contemporaneidade, as visitas a projectos de outros mas também aos seus, mais antigos, e as leituras, várias e ecléticas, providenciam instrumentos críticos.”*¹⁴⁹

Denota-se que para a elaboração do Estádio Municipal de Braga Eduardo Souto de Moura sentiu necessidade de visitar e estudar obras realizadas no passado, de forma a compreendê-las, com a intenção de prover-se de ferramentas que lhe proporcionassem respostas produtivas e eficazes para os problemas formais e funcionais da obra. Não com o intuito de copiar essas mesmas referências, mas para entender como estas podem adaptar-se a um novo contexto e escala. *“Quando decidi projectar o estádio fiz uma viagem à Grécia para estudar pormenorizadamente os teatros concretamente a sua acústica. No teatro grego há um primeiro cenário criado por uma fila de árvores que cumpre a dupla função de conforto visual e acústico.”*¹⁵⁰

Refere que a viagem a Epidauro foi fundamental, *“(...) estudando pelos livros pensava que os teatros gregos fossem abertos na direção da paisagem mas não é*

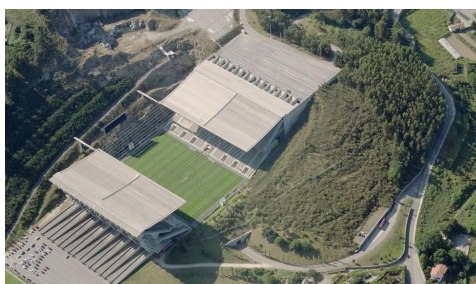
147 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 435.

148 *Ibidem*, p. 438.

149 SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 16.

150 MOURA, Eduardo Souto de – “Estádio Municipal de Braga, Portugal, 1997-2004”. In NUFRIU, Anna (ed.) – *Conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 45.

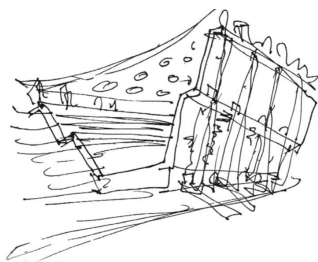
verdade. (...) um anél de árvores (...) que abraça e fecha o espaço arquitectónico.”¹⁵¹, assim como visitou vários estádios de Itália, Espanha e França.¹⁵² No início do projeto pensou fazer uma pala contínua, semelhante à pala que Álvaro Siza Vieira desenhou para o Pavilhão de Portugal. No entanto, optou por uma cobertura autónoma para cada uma das tribunas, acabando por indicar como referência as pontes incas que teve oportunidade de observar durante a sua viagem a Machu Picchu, no Peru.¹⁵³



11. Vista aérea – Estádio Municipal de Braga.



12. Teatro de Epidauro, Grécia.



13. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura, Estádio Municipal de Braga.



14. Pala Pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira.



15. Vista da cobertura do Estádio Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.



16. Ponte Inca, Perú.

12. | 14. | 16. Imagens de referência.

151 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 438.

152 MOURA, Eduardo Souto – “Estádio Municipal de Braga, Portugal, 1997-2004”. Op. cit., p. 47.

153 “Initially the roof was to look like continuous visor (ref. Siza / Expo), but it was eventually modeled on the Peruvian Inca bridges.” MOURA, Eduardo Souto de – “Braga Municipal Stadium”. In BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 179.

O projeto nasce do cruzamento entre a tradição e a tecnologia, da análise de exemplos históricos determinantes de onde se colheram os conhecimentos necessários para a elaboração da obra, como refere o arquiteto *“O máximo de qualidade é conseguir tudo o que é bom da tradição e tudo o que é bom do futuro. Esse cruzamento da tradição e das inovações tecnológicas é que nos permitem fazer coisas que os outros não puderam fazer, é o futuro.”*¹⁵⁴

Referindo-se à Casa na Quinta do Lago Eduardo Souto de Moura refere a importância da observação de obras realizadas anteriormente na prática de projeto: *“Também não foram indiferentes algumas obras já construídas. Redesenhamos sempre o nosso passado para o bem e para o mal.”*¹⁵⁵ Sobre a casa 2 em Nevogilde, *“(...) fui aos Foros de Roma e à Vila Adriana; uma viagem específica para resolver um problema.”*¹⁵⁶ Sobre os muros do Mercado Municipal de Braga (data) afirma *“Fomos ver a Vila Adriana, de onde eu tirei a ideia para o muro do Mercado, aquele muro gigantesco, que é aquele croquis do Corbusier.”*¹⁵⁷



17. Villa Adriana, Itália.



18. | 19. Muros del Pelice, Villa Adriana, Itália.



20. Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura, 1984.



21. | 22. Muros do Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.



154 MOURA, Eduardo Souto de – “A poética da materialidade”. Op. cit., p. 29.

155 MOURA, Eduardo Souto de – “A Casa na Quinta do Lago”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 88.

156 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 435

157 MOURA, Eduardo Souto de in FIGUEIRA, Jorge – *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne, 2011, p.52.

Eduardo Souto de Moura compreende a importância da história e dos conhecimentos passados para o ato projetual, refletindo o seu respeito pelo lugar e pelas preexistências. Do mesmo modo que a lição do passado fornece respostas e bases para a construção no presente, também as preexistências detêm diretivas, pistas e orientações para a intervenção do arquiteto.

Como refere Eduardo Souto de Moura *“(...) desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir.”*¹⁵⁸, assim o ato criativo nunca parte do zero, existem sempre dados e referências no lugar a intervir.

Para Eduardo Souto de Moura as preexistências não compreendem apenas o construído, o físico, mas também as características do lugar a intervir, a sua história e a sua memória. Podem ser um edifício, os seus vestígios ou ruínas, as características naturais do terreno, a história associada ao local de intervenção e às memórias deste. Todos estes elementos são instrumentos indispensáveis ao projeto. As preexistências são analisadas para que sejam compreendidas como matéria de projeto, contribuindo como fatores colaborantes, sem provocarem imposições ou restrições.

O respeito pela história, pelo lugar e pelas preexistências é uma constante na obra de Eduardo Souto de Moura e as suas intervenções são claras em relação ao respeito pelo preexistente.

Projetar e intervir a partir do preexistente é condição essencial para a criação de uma obra integrada em profundidade no seu contexto. A interpretação do contexto é um elemento central de reflexão do seu processo de projeto. Cada um dos seus projetos nasce a partir de uma circunstância específica e cada abordagem é naturalmente diferente. *“A forma só não tem existência anterior porque são únicas e irrepetíveis as condições que a geraram, porque os conteúdos são vários ou reinterpretáveis caso a caso (...)”*¹⁵⁹

Como explica Fernando Távora, a organização do espaço implica sempre uma atitude de escolha, de reconhecimento do que deve ser aproveitado e o que deve ser recusado ou corrigido, contudo, sem nunca pôr a circunstância *“(...) totalmente à margem, no sentido de criar formas pretensamente “geniais” ou “diferentes” que, por vezes, nada mais satisfazem do que o egoísmo dos seus autores (...)”*¹⁶⁰ Esta afirmação de Fernando Távora leva-nos de encontro ao pensamento de Eduardo Souto de Moura que procura responder às condições e circunstâncias que cada caso

158 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima”. Op. cit., p. 32.

159 COSTA, Alexandre Alves – “Reconhecer e Dizer”. Op. cit., p. 92.

160 TÁVORA, Fernando – *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 26.

apresenta e, referindo novamente Fernando Távora¹⁶¹, *“A dificuldade da posição a tomar está exatamente em saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer ou mesmo contrariar (...)”*¹⁶²

Eduardo Souto de Moura procura a lógica no existente e *“(...) vai, obra a obra, concretizando como que respostas únicas na circunstancialidade da encomenda, do lugar, do tempo.”*¹⁶³ e através da relação entre a obra e o contexto ressalta as características do preexistente e por isso *“(...) aceita trabalhar em todos os sítios, e com qualquer programa, na medida em que cada acção sua se torna ocasião para exprimir juízos sobre as características físicas e sobre as implicações culturais das pré-existências.”*¹⁶⁴

O lugar tem sempre características que o direcionam, é dotado de significados e detém pistas para a ação do arquiteto. Os dados inerentes ao lugar não são restrições ao processo de projeto, mas pelo contrário são o seu início e a sua base.

Nenhum lugar ou preexistência é um dado objetivo e intocável, não permitindo, por isso que condicionem ou ditem as regras do ato projetual e, dessa forma, Eduardo Souto de Moura, considera-os como o início do processo criativo.

Eduardo Souto de Moura entende que o lugar nunca é um contexto vazio, sem significados, possui sempre dados decorrentes da ação do tempo e de apropriações, usos e memórias que o caracterizam e individualizam. *“Os projectos de Souto de Moura vão, antes de mais, à procura dum “campo” de relações a descobrir entre as coisas em que o projeto pode introduzir deslocações moderadas para a revelação das características primárias do lugar e para a mudança de significado do sistema contextual: o projecto constitui-se, em síntese, como “refundador” do ambiente.”*¹⁶⁵

A preexistência surge no seu projeto como legitimação da intervenção, capaz de integrar e comunicar, evoca memórias e promove relações no espaço. A sua obra nasce sustentada pelo significado inerente à preexistência, que a partir da sua revelação e desenvolvimento de vestígios constrói paisagem, procurando a relação com a natureza e a anonimidade da intervenção.

Para Eduardo Souto de Moura as preexistências são elementos indissociáveis do processo de projeto. A sua apropriação, bem como do lugar como matéria de projeto operativa, possibilita a coesão das soluções arquitetónicas pretendidas. Para

161 Diz-nos, ainda, Fernando Távora que o homem não sendo obrigado a responder passivamente à circunstância *“(...) tem de tomar uma atitude, até porque esta pode apresentar aspectos terrivelmente negativos e seria uma posição cobarde cultivar tais aspectos em lugar de os combater (...)”*. *Ibidem*, p. 24.

162 *Ibidem*.

163 COSTA, Alexandre Alves – “Reconhecer e Dizer”. Op. cit., p. 92.

164 ANGELILLO, Antonio – “Obras de Eduardo Souto de Moura. Uma interpretação”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 14.

165 *Ibidem*, p. 16.

o arquiteto, o lugar contém sempre dados próprios que o definem, nunca se tratando de um contexto isento de significações e história. É desta forma que encontra no lugar e nas suas características o ponto de partida para uma intervenção responsável e consciente, capaz de integrar o meio existente. Os fatores mencionados são entendidos como impulsionadores, são ignição do processo criativo e não uma restrição.

Esta importância dada por Eduardo Souto de Moura à história e ao passado, e conseqüentemente ao lugar e preexistências, repercute-se no seu gosto pela ruína. *“(...) desde os primeiros projectos, que infringem as formas recentemente inventadas ou assumem fragmentos do existente como matéria de projecto, para a construção de preexistências inexistentes sobre as quais implantar o mercado de Braga, até à reutilização, por vezes (...) de escombros e ruínas para o novo projecto de várias casas.”*¹⁶⁶

166 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – “Projectos sobre o existente 1982-2002”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 293.

Para a análise das obras em questão do arquiteto Eduardo Souto de Moura segundo a problemática da ruína revela-se essencial compreender a sua visão da relação da arquitetura com a natureza e a importância do lugar no condicionamento da sua prática projetual. Nesse sentido, este capítulo constitui-se como uma nota introdutória onde se pretende analisar como este encara o sítio a intervir e ainda a relação da arquitetura com a natureza.

O lugar é entendido como um elemento que possui uma história, é uma estrutura dotada de significados que possuem indícios a ter em consideração no ato de projetar.¹⁶⁷ A arquitetura deve tornar-se parte integrante do território e constituir-se em continuidade com o existente. Nas obras de Eduardo Souto de Moura é clara a compreensão de uma vontade em atender às circunstâncias e de aí encontrar motivações ou regras para a conformação da obra, procurando estabelecer um diálogo com o preexistente.

Eduardo Souto de Moura entende que o sítio a intervir não é uma entidade objetiva, pode ser manipulado e alterado, não com a intenção de descontextualização e criação de uma arquitetura independente e autónoma, mas para uma melhor adequação entre arquitetura e o contexto. Defende que a arquitetura deve, portanto, constituir-se em continuidade com o existente e que, para a integração destas duas realidades, o sítio de intervenção pode ser suscetível de apropriação e manipulação. Assim, é objetivo da intervenção partir das qualidades específicas que cada lugar apresenta e dessa forma recompô-las numa nova ordem, numa unidade capaz de valorizar o sítio e conferir-lhe um novo significado. Pretende que a sua intervenção reponha o equilíbrio entre o preexistente e a construção e que não se constitua numa ação alienada em relação à estrutura e caráter do sítio. Assim, a ação de manipulação do sítio passa pela percepção das regras inerentes a este, de forma a adequar a arquitetura e o lugar e desenvolvendo-se na procura do equilíbrio com o preexistente.

Nos projetos de Eduardo Souto de Moura compreendemos uma vontade de atender à circunstância e de nela encontrar motivações ou regras para a conformação da obra. A sua arquitetura fundamenta-se na realidade física, procurando estabelecer um diálogo com o preexistente; uma arquitetura que não parte de um alheamento do lugar, na qual a construção surge inesperadamente como um objeto desligado do contexto que o rodeia.

Eduardo Souto de Moura transforma o sítio, o projeto é encarado como um elemento estruturador do contexto, dotando de qualidade espaços específicos. “*Para*

¹⁶⁷ Para um conhecimento aprofundado ver o conceito de *Genius Loci* introduzido na teoria da arquitectura no âmbito da fenomenologia do lugar como expressão da interação entre lugar e identidade, tal como propõe Christian Norberg-Schulz e adotado igualmente por Aldo Rossi. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian – *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. Londres: Academy Editions, 1980; ROSSI, Aldo. – *L'architettura della città*. Marsilio: Pádua, 1966.

Eduardo Souto de Moura, o contexto representa aquela entidade onde os materiais e os espaços entram em contacto com o próprio lugar mental."¹⁶⁸

Eduardo Souto de Moura considera que o sítio não dita as soluções, não é um elemento condicionador do projeto, existe principalmente como um instrumento de trabalho. Encara o lugar como uma realidade disponível para apropriação e manipulação. *"O sítio é um instrumento. (...) E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. (...) Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projecto."*¹⁶⁹ O sítio não é intocável, a preexistência não é intangível, são dados disponíveis passíveis de serem transformados, e a sua manipulação é assumida como uma condição do processo de projeto. Por isso, nos seus projetos, parte sempre de uma leitura do lugar e assume a sua manipulação como uma condição da arquitetura uma vez que esta é um processo de reconstrução da realidade física onde se intervém. *"El terreno nunca es virgen, y cuando veo que la arquitectura que me interesa no está bien en su lugar, manipulo el terreno, el lugar."*¹⁷⁰ portanto, o sítio pode ser manipulado de forma a servir a sua estratégia de projeto. É necessário entender o sítio onde se vai intervir, se é necessário ou não *"(...) uma intervenção acutilante para repor uma determinada ordem."*¹⁷¹

Na prática de projeto de Souto de Moura é possível verificar que a passagem de sítio a lugar acontece através da intervenção do arquiteto, o que pressupõe a transformação do primeiro. O sítio e as preexistências são considerados por Eduardo Souto de Moura ferramentas indispensáveis para o projeto, que tanto influenciam a solução arquitetónica como admitem a sua manipulação em prol do desenvolvimento da mesma.

A intenção do arquiteto deve passar pela adequação entre arquitetura e lugar, numa relação de cooperação que revele que a construção interpreta as circunstâncias e assenta nas condições do lugar ou, quando necessário, transformar o sítio de forma a que esta correlação seja manifestada. A inserção da obra na estrutura do terreno é muitas vezes a estratégia adotada por Eduardo Souto de Moura. No Estádio de Braga esta correspondência está manifestada. Primeiramente, como foi referido acima, e pelas palavras do arquiteto, um terreno nunca é virgem, e, neste caso, este pensamento é claramente evidente. O terreno destinado à construção do estádio era uma pedreira, uma montanha intervencionada, fruto da ação do homem. A implantação do estádio, inicialmente pensada junto a um curso de água, foi questionada, após a

168 DORIGATI, Remo – "Um arquitecto, dois maestros e uma janela. Uma interpretação da obra de Eduardo Souto de Moura". In NUFRIO, Anna (ed.) – *Conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 90.

169 MOURA, Eduardo Souto de – "A Ambição à Obra Anónima". Op. cit., p. 30.

170 MOURA, Eduardo Souto de – "La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)". Op. cit., p. 22.

171 MOURA, Eduardo Souto de – "A Ambição à Obra Anónima". Op. cit., p. 32.

visita ao lugar. Como refere o arquiteto *“Ao princípio pensei situar o estádio onde estava previsto, mas depois comecei a inspecionar o lugar e dei-me conta de que era muito mais interessante transladar o estádio para a parte alta da montanha, para que estivesse perto de uma pedreira abandonada. Na realidade, os cortes da pedra da pedreira sugeriam-me conferir uma continuidade entre a pedra e o betão.”*¹⁷² O terreno é trabalhado, estabelecendo uma continuidade entre o que lá estava e o que ia ser construído, entre a preexistência e a nova construção, e assim, tornam-se elementos indissociáveis, o estádio torna-se dependente do lugar, tal como o lugar não prescinde da presença da obra. Souto de Moura reconhece a manipulação do sítio e a transformação do mesmo para que este e a nova estrutura se adequem mutuamente.

Neste momento, é pertinente destacar a importância que a natureza possui na obra de Eduardo Souto de Moura. Natureza que considera ser *“un conjunto de cosas naturales, nuestro envolvente, que abarca desde el reino mineral, vegetal o animal hasta los propios artefactos que pasaron a ser elementos afectivos de nuestro mundo cotidiano.”*¹⁷³ A procura de um equilíbrio entre a construção e o natural é fundamental, e a relação entre ambos é essencial para a adequação da arquitetura: *“Esta necesidad o propuesta de fundir lo artificial y lo natural, que yo creo estar en la base de la arquitectura, no tiene que ver con el regreso a una posición clásica o aristotélica según la cual el arte debe imitar a la naturaleza. Esa fusión es la modernidad, el proyecto de la modernidad, lo que hace actuar a esta naturaleza, lo que debe imitar el arte.”*¹⁷⁴

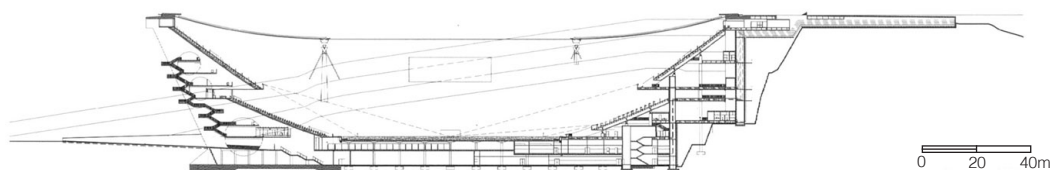
Por isso, transforma o sítio, sem hesitação, encara-o como uma ferramenta de trabalho considerando que esta ação permite alcançar o desejado equilíbrio entre o natural, o lugar, e o artificial, a arquitetura. A transformação do sítio, aliada à construção de uma obra, numa relação de interdependência, permite a criação desse equilíbrio. A intervenção deve resultar desta influência mútua, adequar o lugar e a arquitetura, alcançando um estado em que o lugar já não poderia existir sem a presença da obra. *“Y la arquitectura, cuando es buena y se construye – no quiero decir que yo lo consiga, más bien lo intento –, nos muestra cómo esse terreno, esse sitio, no podía existir sin la presencia de esa obra. Hay que descubrir lo que es inapropiado, y cómo debe ser el edificio para que ambos, lugar y arquitectura, resulten adecuados entre sí.”*¹⁷⁵ O lugar, como resultado da relação equilibrada entre artefacto e natureza,

172 MOURA, Eduardo Souto – “Estádio Municipal de Braga, Portugal, 1997-2004”. Op. cit., p. 45.

173 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista a Eduardo Souto de Moura”. Op. cit., p. 137.

174 *Ibidem*.

175 MOURA, Eduardo Souto de – “La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)”. Op. cit., p. 22.



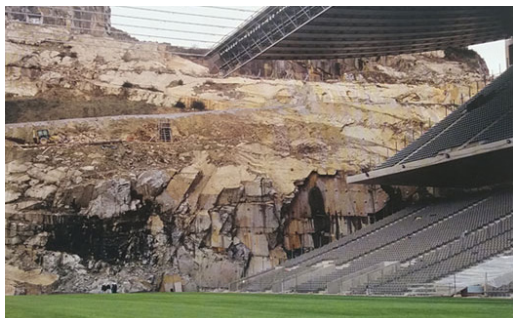
23. Corte longitudinal – Estádio Municipal de Braga.



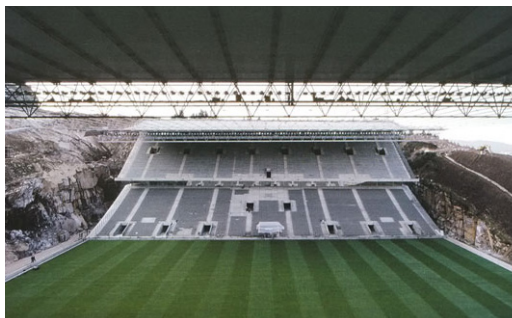
24. Vista aérea – Estádio Municipal de Braga: relação com a topografia.



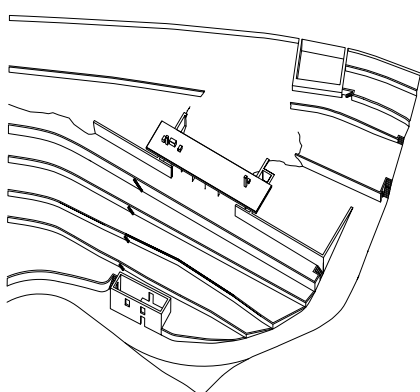
25. Pormenor do encontro entre o estádio e a pedra – Estádio Municipal de Braga.



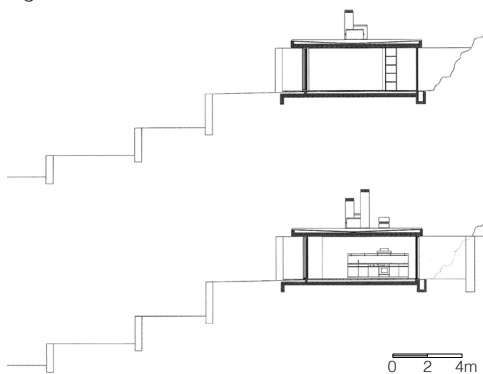
26. Pormenor – Estádio Municipal de Braga.



27. A relação com a topografia – Estádio Municipal de Braga.



28. Axonometria – Casa em Moledo.



29. Cortes transversais – Casa em Moledo.



30. A inserção da obra no terreno – Casa em Moledo.



31. A reestruturação do terreno – Casa em Moledo.

já não prescinde desse mesmo artefacto, nem tão pouco o artefacto prescinde desse lugar. Para Eduardo Souto de Moura isso significa que a obra atingiu um estado de naturalidade: “(...) *quando um objecto artificial simula uma permanência perene e comunica uma sensação de que aquele sítio intacto não poderia prescindir daquele objecto preciso, significa que a Arquitectura conseguiu o estatuto de “Natureza”, de coisa natural.*”¹⁷⁶ Estado em que a obra se torna presença indispensável no sítio, que, por sua vez, também já não poderia existir sem a presença da obra.

Em Moledo, o terreno destinado à implantação da casa, como o arquiteto refere servia a ideia de projeto, uma casa enterrada nos socacos existentes. Porém, apesar das plataformas existentes sugerirem o projeto, o desnível era insuficiente e não permitiam a construção de uma casa como um socaco. Assim, “*como não podia realizar o projecto que queria (...)*”¹⁷⁷, duplica a altura das terraplanagens de forma a garantir as dimensões necessárias para a construção da casa, assegurando a integração da obra no existente. No entanto, e segundo as palavras do autor, esta ação de manipulação *do terreno não deve ser perceptível, de forma a parecer que aquele sítio sempre foi assim. “Todo esto es una forma de dar más sentido a las cosas, aunque después el trabajo del arquitecto no se evidencie, pues esa manipulación del terreno no se debe sentir ya que perdería interés. (...) Esta idea del paisaje, de la topografía, de los jardines casi naturales, es importante, porque provoca un estado de continuidad del paisaje verdaderamente interesante.*”¹⁷⁸

O sítio é também criação do arquiteto e, de facto, a sua recriação mental permitiu a concretização da solução arquitetónica que, no entanto, foi também determinante para a manipulação do sítio, porque é o que justifica o redesenho dos socacos.

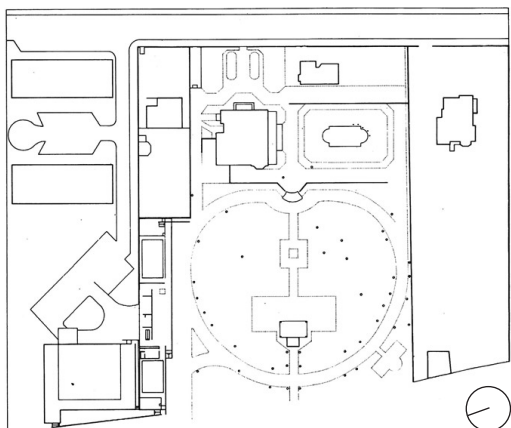
Agora, o lugar é assim. Em Moledo, o artefacto já não prescinde do lugar, nem o lugar prescinde do artefacto, que alcançou o estado de naturalidade referido anteriormente. “*Cuando naturaleza y artefacto coexisten en perfecto equilibrio, entonces se alcanza el estadio supremo del arte o el silencio de las cosas. La misma palabra naturaleza puede tener otras connotaciones; sin embargo, es el silencio de las formas perennes.*”¹⁷⁹ O silêncio das formas perenes é um silêncio que resulta do equilíbrio entre os artefacto criado pelo homem e a natureza existente. O objetivo é alcançar um estado em que o sítio já não poderá existir sem a presença da obra

176 MOURA, Eduardo Souto de – “Não há duas sem três...” In *Jornal dos Arquitectos – Livro do Desassossego*, nº217. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004, p. 29.

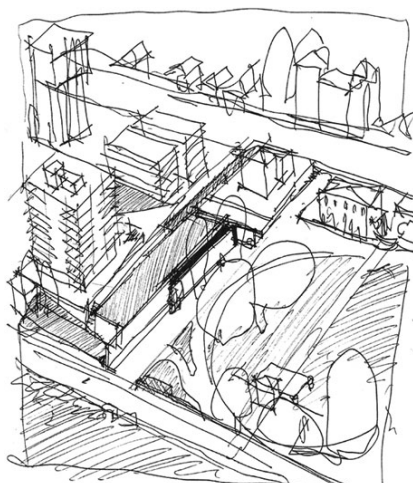
177 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 144.

178 MOURA, Eduardo Souto de – “La naturalidad de las cosas. (una conversación con Eduardo Souto de Moura)”. Op. cit., p. 10.

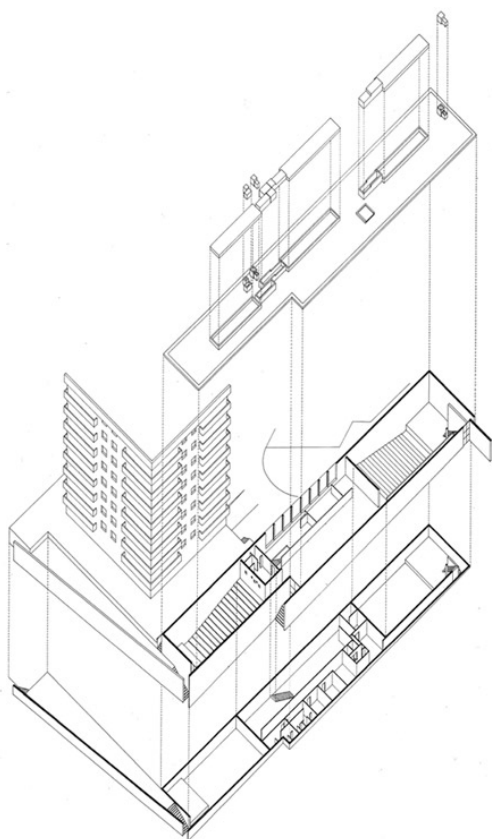
179 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista a Eduardo Souto de Moura”. Op. cit., p. 135.



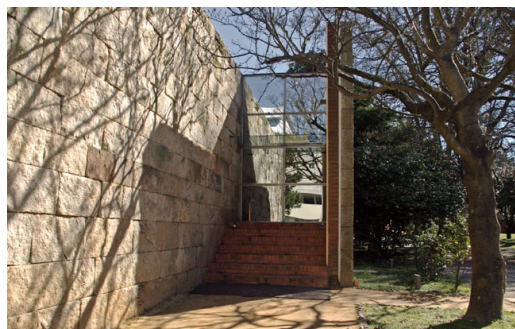
32. Implantação – Casa das Artes.



33. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura – Casa das Artes.



35. Axonometria – Casa das Artes.



34. Entrada definida pelos muros longitudinais – Casa das Artes.



36. Muro longitudinal de granito – Casa das Artes.



37. O anonimato da intervenção, vista do jardim – Casa das Artes.



38. Fachada envidraçada da biblioteca – Casa das Artes.

sendo esta uma presença indispensável porque passou a pertencer ao fluxo do lugar. Souto de Moura procura este silêncio, uma arquitetura anónima, uma obra natural, que entende como a fusão entre arquitetura e natureza, compreendida como o equilíbrio entre o artificial e o natural, como se a obra sempre tivesse existido no lugar.

A Casa das Artes foi a proposta de Eduardo Souto de Moura para um concurso que intentava a construção de um centro cultural num espaço já consolidado, um lote no centro da cidade do Porto, situado numa zona residencial no Campo Alegre, entre a rua Ruben A. e a rua de António Cardoso. No lote distribuíam-se uma habitação da autoria de Marques da Silva, um edifício neoclássico, um jardim e ainda os anexos, num “(...) contexto urbano de escassa qualidade e invasor pela presença de edifícios altos (...)”¹⁸⁰

Tal como aconteceu na reconversão de uma ruína no Gerês, Eduardo Souto de Moura, depara-se com a intervenção numa preexistência, apesar de esta não se apresentar em ruína. Contudo, contrariamente à obra no Gerês, que consistiu na recuperação de uma construção existente, na Casa das Artes, a situação é distinta, uma vez que é pedida a articulação de uma nova proposta com a realidade existente.

*“Havia um recinto enorme, um jardim, um prado e, em posição axial, a casa, as árvores à esquerda e à direita, adossado ao muro de vedação, os anexos: a casa do café, a casa para a lenha. Não era necessário fazer nada, já estava tudo definido e equilibrado.”*¹⁸¹ A Casa Allen e o jardim tornam-se, assim, suporte da sua intervenção, optando por uma estratégia marcada pelo anonimato.

Eduardo Souto de Moura refere que a arquitetura anónima é um tema que lhe interessa, pois *“são arquitecturas desprovidas de uma mensagem directa, capazes de atmosferas lindíssimas, personagens que não falam mas dão a entender tudo, sem autor e sem intencionalidade; exprimem-se mas não por imposição de um arquitecto.”*¹⁸², ou seja, o arquiteto não deve pretender que a sua obra se evidencie em relação ao existente, *“(...) deve limitar-se a fazer uma coisa sem pretender que seja arte (...)”*¹⁸³, de forma a garantir a continuidade com o existente. Uma arquitetura que não ambiciona um protagonismo absoluto e impositivo, onde está implícito um desejo de continuidade com o existente, revelando-se de forma comedida sem, no entanto, deixar de ser afirmativa. Quase como se a presença do arquiteto permanecesse anónima, de supressão do “eu” em nome da congruência final da obra. Uma arquitetura que esteja assimilada pelo lugar onde se insere, estar de tal modo integrada no existente que a

180 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – “Projectos de formação 1977-1983”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 58.

181 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa das Artes”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 77.

182 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 437.

183 *Ibidem*.

individualidade do arquiteto não se manifesta.

Como menciona Eduardo Souto de Moura a sua intervenção devia interferir o mínimo com a preexistência, especialmente com o jardim. *“Fiz o maior esforço possível para intervir ao mínimo; o processo foi omitir para não desequilibrar o que já estava bem.”*¹⁸⁴ Procura a naturalidade da intervenção e dissimula a sua obra para que esta não perturbe o equilíbrio existente, camuflando-a na envolvente. *“Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples com rigor de resposta.”*¹⁸⁵

Referenciando a preexistência, e *“para não alterar a identidade do recinto (...)”*¹⁸⁶ a obra, nasce no lugar dos antigos anexos, e insere-se no jardim sem perturbações. Assim, recuperando a materialidade dos anexos, são perceptíveis, a partir do exterior, apenas dois longilíneos muros de pedra, que seguem a linha de árvores, e dialogam serenamente com a envolvente. O muro de granito, material tradicional, que pode ser facilmente confundido com os muros empregues para a delimitação dos lotes, permite que o novo volume se insira com naturalidade e equilíbrio no jardim, possibilitando a dissimulação da obra no lugar.¹⁸⁷ No desencontro dos muros de granito, encontra-se perpendicularmente a entrada revelada unicamente pelos degraus e pelo plano de vidro espelhado que reflete a paisagem e esconde o pavimento. Como afirma Eduardo Souto de Moura esta é uma obra anónima: *“A entrada está escondida entre as duas paredes, e o edifício é anónimo, do jardim não se dá pela sua presença.”*¹⁸⁸

O programa do Centro Cultural organiza-se num volume horizontal e desenvolve-se em dois pisos. No piso térreo encontra-se a sala expositiva, que se revela assim que se entra no edifício, e o acesso ao auditório e à sala cinematográfica, extremos nascente e poente respetivamente, espaços com pé direito duplo, ambos com acesso direto do exterior. No piso inferior, no espaço central da construção, acedido através de uma escada de ferro, situam-se as áreas de serviço.

O volume do Centro Cultural, apesar de dissimulado no lugar, comporta em si uma intenção de remate e transição entre a propriedade da habitação e a torre, um edifício de habitação em altura. O muro de granito que compõe o limite mais interior da

184 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima”. Op. cit., p. 32.

185 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa das Artes – S.E.C. Porto. 1981-1988”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 52.

186 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa das Artes”. Op. cit., p. 77.

187 *“(...) o edifício fecha-se sobre o jardim preexistente e deste modo quase se anula perante a sua presença. O edifício funciona deste ponto de vista como um qualquer outro muro de vedação do jardim.”* RODRIGUES, José Miguel – “Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos”. In RODRIGUES, José Miguel – *O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura: Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto: Afrontamento, 2013, p. 317.

188 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa das Artes – S.E.C. Porto. 1981-1988”. Op. cit., p. 52.

nova construção é totalmente encerrado contrastando com o muro oposto a sul, aberto para a cidade, “(...) *por meio das vidraças da biblioteca (...)*”¹⁸⁹ relacionando, assim, a escala da propriedade e a escala da cidade. “*Havia um conjunto muito equilibrado, entre a Arquitectura de uma casa, entre essa casa e o jardim; a casa é do Marques da Silva e o jardim é lindíssimo. Entre eles não havia um factor de desequilíbrio que necessitasse de uma intervenção acutilante para repor uma determinada ordem. Mas pareceu-me o contrário entre o lote e o bordo da cidade. Fiz a solução o mais sóbria possível, para que o desenho reforçasse esse equilíbrio existente, e para isso tive de omitir muita coisa.*”¹⁹⁰

Nesta obra, Eduardo Souto de Moura procura a naturalidade e intenta minimizar o impacto da sua intervenção na realidade preexistente, omitindo deliberadamente a sua obra, valorizando e respeitando o equilíbrio entre a preexistência e a nova proposta. A Casa das Artes encontra-se dissimulada no lugar, lugar que mantém um equilíbrio calmo e uma sensação de tranquilidade derivada pela ausência de esforços resultante da cuidada relação entre artefacto e natureza. Nem a Casa Allen, nem o jardim, nem a nova construção se debatem para se colocarem em evidência em relação às outras. Dessa forma, o que existe é o silêncio, uma coexistência de elementos de tempos diferentes sem nenhum deles ambicionar protagonismo.

A um sítio específico deve corresponder uma arquitetura específica. A interpretação do sítio é fundamental e torna-se imperativa a leitura das suas particularidades e singularidades e, assim, da adequação da intervenção ao sítio, deve resultar uma arquitetura que reflita essa mesma especificidade. A partir das obras referidas anteriormente, é possível compreender que a relação entre arquitetura e paisagem é essencial na prática de projeto de Souto de Moura, uma vez que a manipulação do sítio a intervir está muitas vezes relacionada com o contexto mais vasto da paisagem. O estádio destaca-se relativamente à paisagem, como o próprio afirma “(...) *há situações que precisam de imagens muito fortes – acho que o Estádio de Braga é uma imagem forte (...)*”¹⁹¹, contudo caracterizando-a, “*Uma pedreira pode deixar-se “incrustar” por um Estádio e um Estádio pode “reinventar” uma pedreira (...)*”¹⁹². Porém, verifica-se noutras obras, como a casa em Moledo, a subordinação da arquitetura em relação à paisagem porque como refere Eduardo Souto de Moura há “(...) *outras – casas, outras obras – que quase têm que passar despercebidas.*

189 ANGELILLO, Antonio – “Obras de Eduardo Souto de Moura. Uma interpretação”. Op. cit., p. 16.

190 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima”. Op. cit., p. 32.

191 MOURA, Eduardo Souto de – “À conversa com... Eduardo Souto de Moura, Arte de Adequação”. Op. cit., p. 27.

192 GRANDE, Nuno – “Eduardo Mãos de Tesoura”. In DAVID, Ana (coord.) – *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008, p. 6.

*Aí o tema é não ter de fazer um texto. É preciso o silêncio.*¹⁹³ A casa em Moledo e o Estádio de Braga permitem compreender que a questão da manipulação do sítio a intervir está, frequentemente, associada à relação entre arquitetura e paisagem.

Torna-se, ainda, relevante referir a importância do contexto na sua prática de projeto, nomeadamente a diferença entre o norte e o sul do país.

Como refere Eduardo Souto de Moura no Norte há sempre uma referência, *“(...) existe sempre um muro, uma árvore, um penedo...”*¹⁹⁴. A arquitetura doméstica no norte basear-se-á no tema do muro, resultado da topografia, desempenhando um papel importante de referência de projeto. Como marcação do limite do lote e elemento auxiliar no desenho da casa (muitas vezes a direção dos muros é transposta como direção principal da casa) ou ainda quando não se tratam de muros de definição de lotes, como em Baião e Moledo, mas muros de suporte, as casas aproveitam e redefinem esses mesmos muros. No sul a situação é distinta: enquanto que no norte as casas dissimulam-se por entre as referências e conformam um carácter mais intimista, no sul as casas garantem uma maior abertura ao exterior e são constituídas por vários volumes, que se relacionam com a topografia e as vistas do terreno, ao contrário das casas do norte de único um volume. *“O sul é diferente do norte. (...) os meus trabalhos no Porto e no Norte são mais simples. As casas são quase todas de um só volume (...) No Algarve sou influenciado pela cultura mediterrânica e as casas são brancas, mais plásticas, mais escultóricas.”*¹⁹⁵

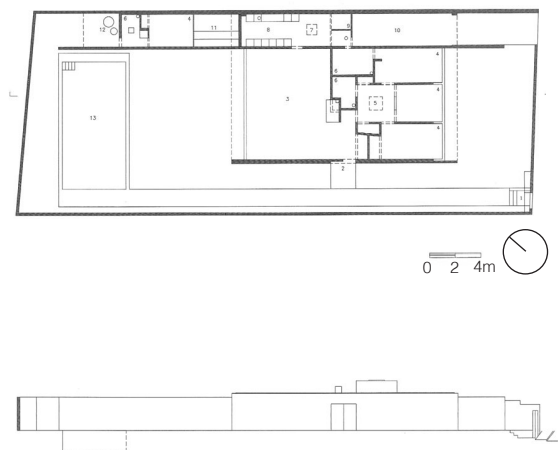
No entanto, a sua estratégia e os seus princípios de intervenção não se alteram, é imprescindível a leitura dos sítios onde intervém e a compreensão das suas diferenças físicas e culturais, originando, assim, obras diferentes e contextualizadas.¹⁹⁶ As soluções são inevitavelmente distintas, não pela mudança da estratégia, mas porque a um sítio e cultura diferentes correspondem arquiteturas diferentes: *“Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul há mais texto... Os limites são diferentes,*

193 MOURA, Eduardo Souto de – “À conversa com... Eduardo Souto de Moura, Arte de Adequação”. Op. cit., p. 27.

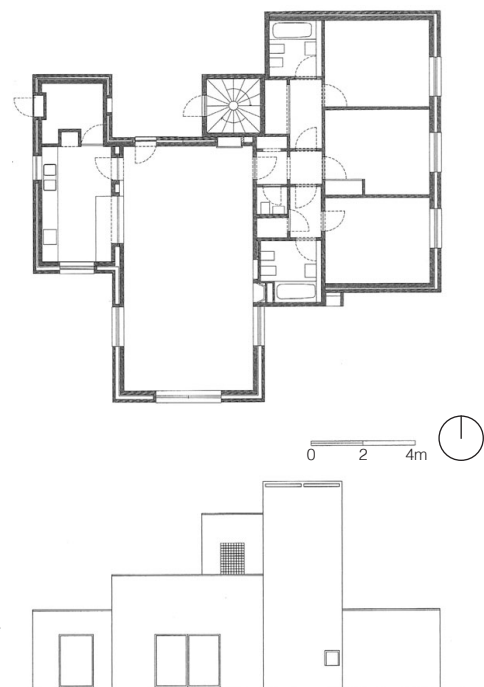
194 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima”. Op. cit., p. 30.

195 MOURA, Eduardo Souto de – “Laureado Prémio Pessoa 1998 – Eduardo Souto de Moura”. In Jornal Expresso, 31 de outubro de 2010. (Disponível em: <https://expresso.pt/premio-pessoa/laureados/2010-10-31-Laureado-Premio-Pessoa-1998---Eduardo-Souto-de-Moura>).

196 *“Depois a minha arquitectura também mudou de escala, e se a minha gramática e a minha linguagem estavam bem para as casas de um piso, trabalhando na cidade as condições mudaram e comecei a perceber que as diversas preexistências conduziam a formas diversas. (...) comecei a perceber gradualmente que tinha que mudar e num certo momento projetei uma casa no sul, onde faz muito calor, onde é impossível construir uma casa toda de vidro e onde, pelo tipo de mão-de-obra, pelos materiais, pelo sistema construtivo, pela paisagem, pelo programa, pelo clima, estava obrigado a desenhar portas e janelas.”* MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 436.



39. Planta do piso térreo e alçado sudoeste – Casa 1 em Nevogilde (1982-1985).



40. Planta do piso térreo e alçado sul – Casa em Tavira (1991-1994).



41. Fachada sudeste, vista da rua – Casa 1 em Nevogilde.



42. Fachada norte e oeste – Casa em Tavira.



43. Fachada sudeste e muro de limitação do lote – Casa 1 em Nevogilde.



44. Fachada sul – Casa em Tavira.

e o conceito de território e de propriedade são diferentes."¹⁹⁷, procurando sempre promover uma relação harmoniosa entre obra e envolvente.

O que foi referido anteriormente permite compreender a importância da temática da ruína na obra de Eduardo Souto de Moura assente em dois pontos distintos: por um lado, prende-se com a condição do lugar e os significados inerentes a este, por outro encontra-se associada à relação da arquitetura com a natureza. A ruína é sempre entendida como memória da passagem do tempo e da identificação da arquitetura com a natureza; a integração plena do artefacto arruinado, integrando a própria natureza.

Isto significa que Eduardo Souto de Moura utiliza a ruína para enfatizar as memórias e os significados presentes no lugar chegando mesmo a criar elementos que evoquem uma memória. Neste sentido, ao admitir a manipulação do sítio de modo a adequar a construção e o lugar, Eduardo Souto de Moura reconhece a possibilidade da criação de referências que caracterizam e singularizam o lugar. É pela procura de um significado que surge a presença da ruína, em algumas das suas obras, como legitimação da própria intervenção: a ruína atribui significados e valida e valoriza a intervenção. A ruína, forma resultante da passagem do tempo pela arquitetura, é símbolo de um significado, que nos remete para uma presença anterior, e é utilizada para sublinhar e preservar uma memória presente no lugar, ou mesmo para criar essa memória de forma a dar força à sua intervenção. A valorização da ruína, seja ela inventada, utilizada como ruína operacional ou como contemplação, baseia-se na importância da preservação da memória, como símbolo da passagem do tempo e como elemento que nos remete para uma presença anterior à intervenção.

Por outro lado, a identificação da ruína com a natureza é outra das razões para a sua utilização, uma vez que permite atingir o estado de naturalidade ambicionada pelo arquiteto. Naturalidade aqui entendida como identificação e equilíbrio entre o natural e o artificial, referido anteriormente, no sentido de alcançar um equilíbrio recíproco entre a arquitetura e o lugar. Um estado de equilíbrio entre o artefacto e a natureza, onde o artefacto passa a ser natural. *"Creo que las ruinas tienen esse escenario ideal de serenidad y la gente se encuentra a gusto paseando entre ellas. (...) Esa serenidad procede de la adecuación del envolvente. Como no se requiere ningún esfuerzo, la gente no apreende el esfuerzo de las energías que las envuelven."*¹⁹⁸ Esse equilíbrio e

197 *"No Porto é impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo... A propriedade está dividida pela topografia, está cheia de muros de suporte, e no entanto, Lisboa tem sete colinas e não tem tantos muros. Não sei por coincidência, quando fiz a casa no Algarve tinha um campo de golfe, não tinha mais nada; em Tavira estou numa colina em frente à Ria Formosa, não tenho nada ao lado, tenho três pinheiros: e quando estive em Alcanena só tinha uma vinha... Mas penso que apesar de tudo não há uma mudança de estratégia."* MOURA, Eduardo Souto de – "A Ambição à Obra Anónima". Op. cit., p. 30.

198 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista a Eduardo Souto de Moura". Op. cit., p. 134.

tranquilidade são, para o arquiteto, o resultado de uma ausência de esforços entre a ruína e a sua envolvente.

No entanto, este interesse não surge como uma visão da ruína “(...) *romanticamente entendida como uma alusão a uma significação perdida mas lida rossianamente como uma forma construída que, consumida pelo tempo e libertado dos significados, voltou como matéria projectável.*”, matéria esta que contém regras ou sentidos construtivos com os quais se poderá trabalhar. Contudo, apesar de entender a ruína como matéria projectável, capaz de servir uma nova construção, em algumas obras, essa mesma matéria é, pois, manipulada e utilizada sem receios na sua apropriação, mas, ao mesmo tempo, utilizada para fundamentar a sua obra e remeter para uma presença anterior à intervenção, conservar uma memória, como vamos ver mais adiante.

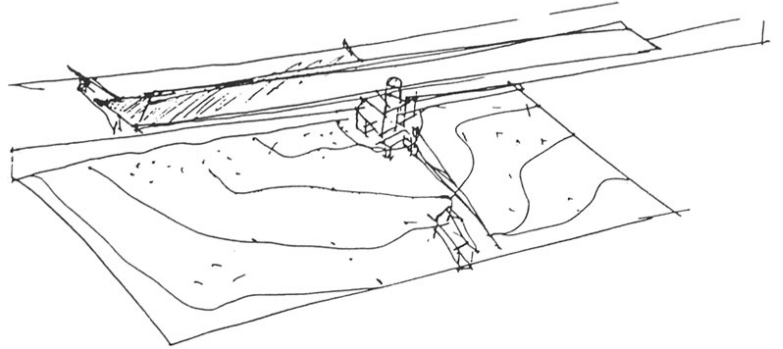
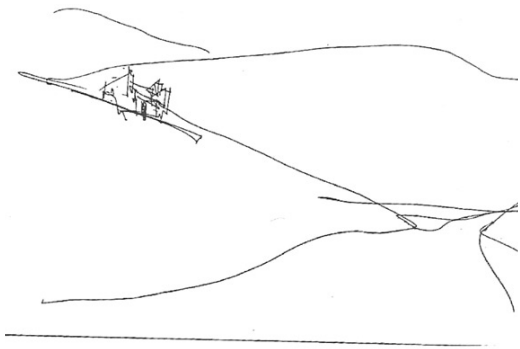
A ruína é utilizada como elemento de projeto, um elemento operativo, de conceção e estruturação do projeto, podendo esta ser existente ou não.

Por esse motivo, e a partir da análise das obras em estudo, é possível compreender diferentes estratégias relativamente à mesma. É necessário, portanto, compreender como a ruína é encarada em cada projeto, de forma a entender as atitudes e interpretações do arquiteto perante a mesma.

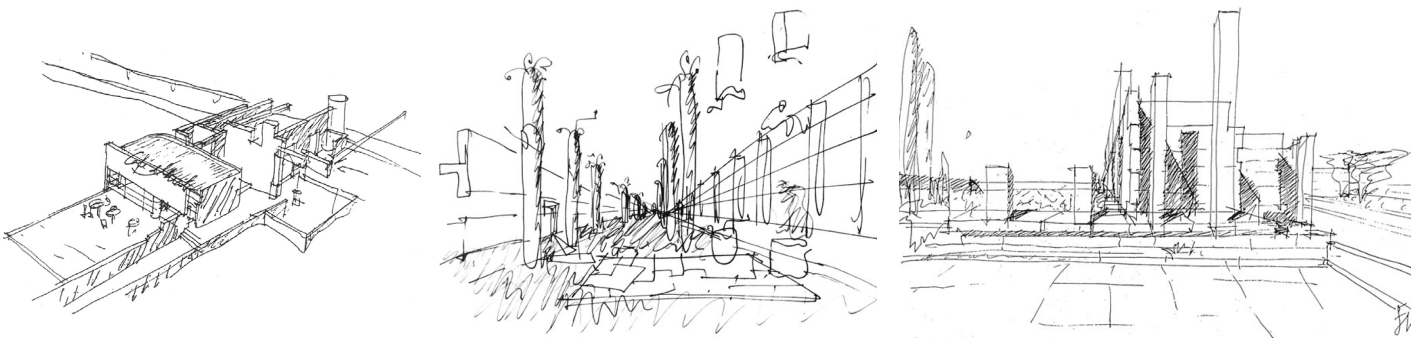
Nesse sentido, a ruína assume diferentes papéis nas suas obras de acordo com a necessidade e estratégia adotada para o projeto, podendo ser operativa, contemplativa ou inventada. É necessário ressaltar que estes conceitos não pretendem classificar ou etiquetar as obras; são apenas categorias, chaves interpretativas da atitude do arquiteto para compreender as obras do arquiteto em análise.

A ruína operativa é uma das formas de conceber a mesma para Eduardo Souto de Moura encarando-a, pela disponibilidade no local, material disponível para a construção de uma nova obra. Por outro lado, quando a ruína não existe Eduardo Souto de Moura cria uma falsa ruína. Um falso fragmento que simula a forma resultante da passagem do tempo pela arquitetura. Noutros casos, a ruína existente é utilizada como elemento de contemplação, não sendo por isso intervencionada, como se fosse uma memória fixa, um fragmento de memória.

3. O ESTUDO DE CASOS



3.1 Oscilação entre ruína operativa e ruína inventada





50. Reconversão de uma ruína no Gerês, ruína preexistente, vista da rua.



51. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do exterior.



52. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do interior para a paisagem.

Reconversão de uma ruína no Gerês (1980-1982)

A habitação unifamiliar, seja para recuperar ou construir um novo edifício, foi durante muitos anos um tema central na atividade profissional de Eduardo Souto de Moura. A reconversão de uma ruína no Gerês foi a primeira obra de Eduardo Souto de Moura após a colaboração com Álvaro Siza Vieira. Esta foi uma intervenção que viria a marcar o seu percurso arquitetónico relativamente à intervenção sobre preexistências bem como o tema da ruína.

O arquiteto depara-se com um celeiro abandonado, em estado de ruína, situado numa encosta, no Gerês. Eduardo Souto de Moura recusa a reconstrução da ruína, optando por completar os elementos existente de forma a tornar a ruína num espaço habitável. Eduardo Souto de Moura adapta, portanto, “*um antigo casebre agrícola*”¹⁹⁹ a uma habitação de dimensões mínimas, e como refere o autor “*Por dentro foi o que a planta deu (30 metros quadrados)*”²⁰⁰. O projeto é comandado pela ruína, adaptando-se de forma absoluta a esta.

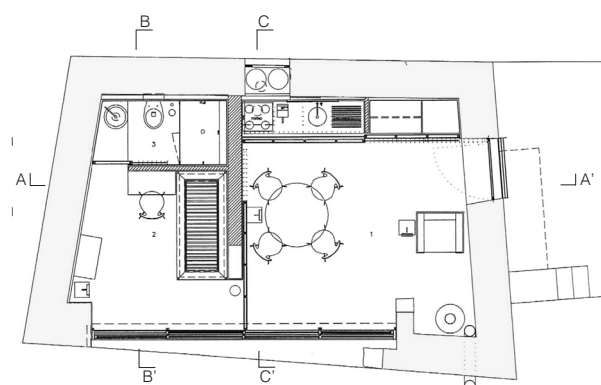
Eduardo Souto de Moura aproveita os muros existentes (paredes) de granito maciço e o espaço da antiga porta, substituindo-a por uma nova. Utiliza uma laje de cobertura em betão (contrariamente ao antigo telhado que ruíu) praticável (as paredes elevam-se acima da laje), podendo ser acedida através de uma pequena escada junto à rua. A fachada poente, virada para o rio e barragem, é caracterizada por um plano de vidro contínuo com painéis de correr, relacionando a casa com a paisagem, e expondo os espaços principais da casa (as zonas de serviço encostam-se ao muro posterior).

O espaço da casa, com um único piso, é, então, constituído por uma zona de estar que reúne uma cozinha e uma sala, e uma zona de dormir, com um quarto e uma pequena instalação sanitária. Um pilar com uma dimensão mínima é colocado aproximadamente à mesma distância das extremidades do plano de vidro, e no enfiamento da parede que divide a zona de estar e a zona de dormir, e correspondendo, assim, à sua largura. Apesar de um programa reduzido, o esquema da organização espacial da casa, que possibilita uma fachada orientada para a paisagem prevalece nos seus projetos de habitações posteriores, apesar da diversidade de soluções que variam conforme as circunstâncias, o programa e especificidades do sítio.

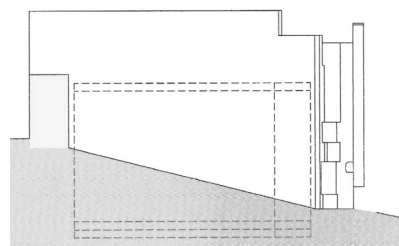
Eduardo Souto de Moura recusa a reconstrução da preexistência completando-a, através da introdução de um número mínimo de elementos, apenas para tornar a ruína habitável, mantendo o seu carácter de abandono. Trata-se de uma visão operativa da ruína, que serve a construção de uma nova casa, embora, neste caso, se verifique

199 DORIGATI, Remo – “Um arquitecto, dois maestros e uma janela. Uma interpretação da obra de Eduardo Souto de Moura”. Op. cit., p. 90.

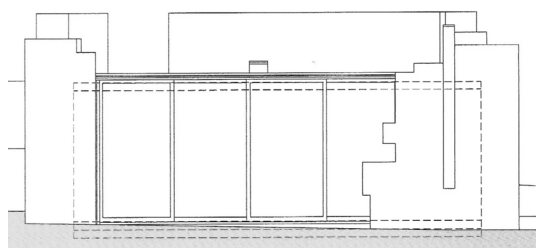
200 MOURA, Eduardo Souto de – “Reconversão de uma Ruína no Gerês. 1980-1982”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 41.



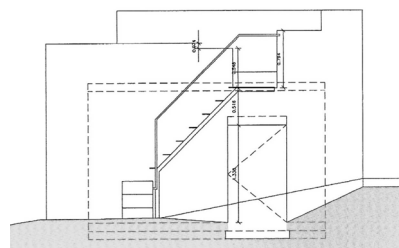
Planta.



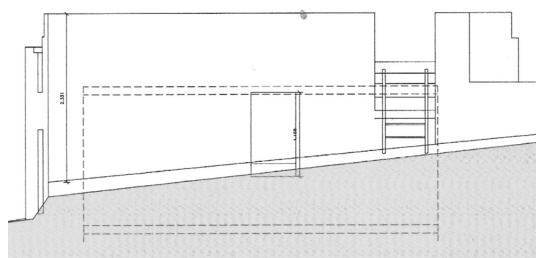
Alçado norte.



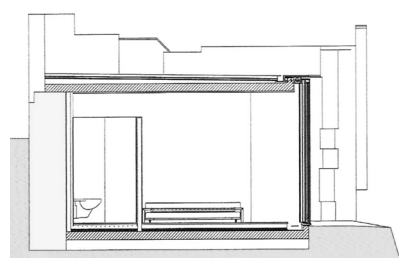
Alçado oeste.



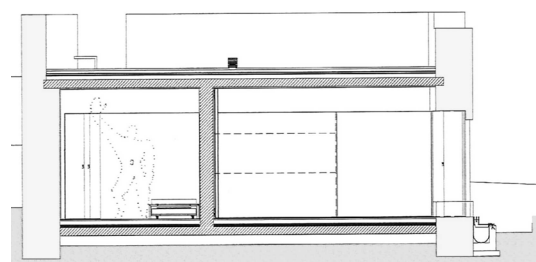
Alçado sul.



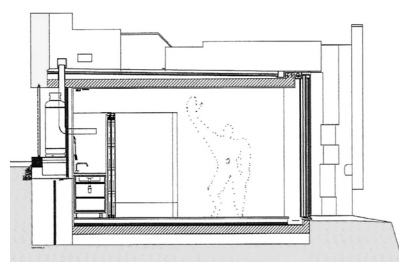
Alçado este .



Corte BB' .



Corte AA'.



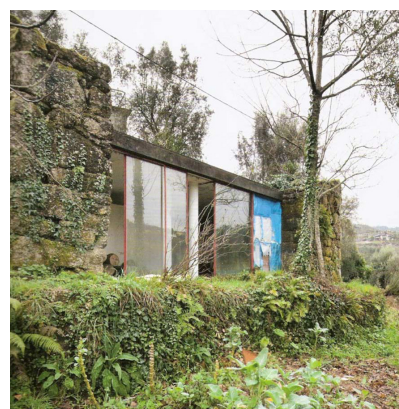
Corte CC'.

53. Desenhos de projeto – Reconversão de uma ruína no Gerês.

0 1 2m



54. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista da rua.



55. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do exterior.

sobretudo um processo de completar o existente, que deve manter o seu carácter pitoresco e de abandono. As pedras da antiga construção mantiveram-se e a ruína é encarada como processo de passagem do artificial ao natural.

De facto, esta visão da ruína operacional pressupõe que, apesar de as pedras existentes servirem como material de projeto, a construção continua a manter o seu aspeto de abandono. Efetivamente, como refere em *Ambição à Obra Anónima*²⁰¹, Eduardo Souto de Moura considera que existe uma identificação da ruína, enquanto material artificial, com a natureza e, nesse sentido, o carácter/aspeto de abandono reforça essa ligação, que com o passar do tempo continuaria o seu processo natural de degradação. “(...) é a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira Obra e havia uma certa ‘inocência’. Fascinado pela quase identificação da Architectura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Architectura e passa a ser natureza. E mantive a ruína para manter essa pretensão de ser quase obra natural, anónima.”²⁰²

A estratégia utilizado por Eduardo Souto de Moura relaciona-se com o defendido por Aldo Rossi sobre a ruína ser a passagem da obra à natureza, uma vez que o arquiteto pretendia que a reconversão da ruína fosse *quase obra natural, anónima*.

Eduardo Souto de Moura “(...) optou por evitar qualquer sinal de arbitrariedade.”²⁰³ Preservou o aspeto arruinado e abandonado da ruína, conciliando o novo e o preexistente, de forma a atingir a ambicionada arquitetura anónima, optando por não revelar e evidenciar a sua intervenção, não sendo, por isso, visível a partir da rua.

Adaptando o projeto à ruína, introduz artifícios de forma a completa-la, obtendo a “(...) conjugação entre o artifício e a naturalidade, o modelo de uma arquitetura anónima e quase natural.”²⁰⁴ Trata-se, portanto, de uma obra caracterizada pelo anonimato, procurando o equilíbrio entre a estrutura existente e os novos elementos, e ainda preservando o carácter e essência da ruína. A ruína comporta agora uma nova função, a sua permanência é prolongada, contudo a sua memória e naturalidade mantêm-se, apesar da introdução de novos artifícios.

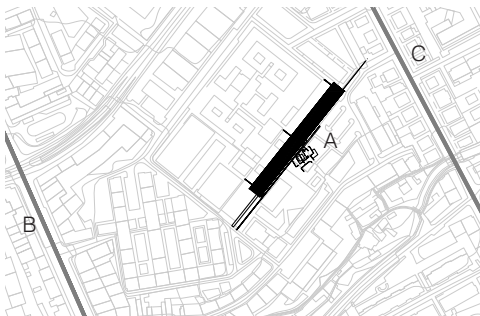
Pode considerar-se que esta obra irá influenciar o seu percurso no que diz respeito à intervenção no preexistente e no confronto com a ruína, enunciando alguns temas e questões que estarão presentes nos seus trabalhos posteriores, como a relação com a preexistência, o tema da ruína e o equilíbrio entre o existente e a nova construção, assim como a relação com a natureza e o anonimato da intervenção.

201 TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 31.

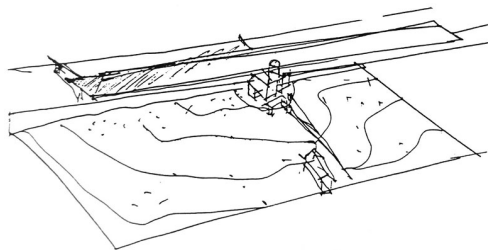
202 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima”. Op. cit., p. 31.

203 MILHEIRO, Ana Vaz – “As casas de Eduardo Souto de Moura”. In MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 11.

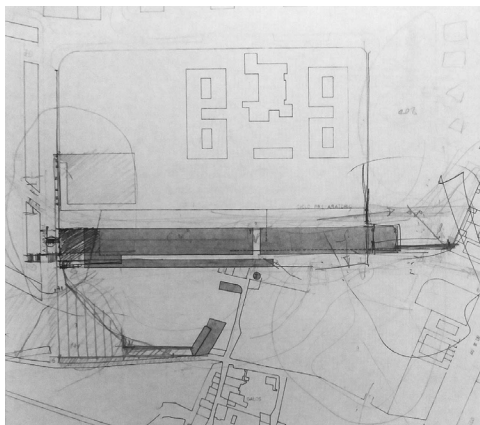
204 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – “Projectos sobre o existente 1982-2002”. Op. cit., p. 293.



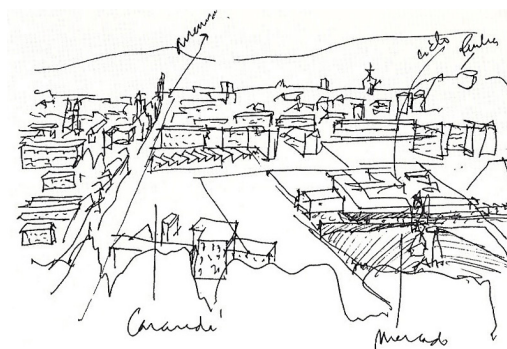
56. Implantação do Mercado Municipal de Braga sob planta cartográfica atual.
A- Mercado | B- Avenida da Liberdade
| C- Avenida 31 de Janeiro



57. Esquisso de estudo para o Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.



58. Estudo da implantação do Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.



59. Esquisso de estudo para o Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura. Vista geral.



60. Vista aérea do Mercado Municipal de Braga, 1984.

O terreno escolhido para a construção do mercado de Braga, entre duas avenidas paralelas, de entrada na cidade, as atuais Avenida da Liberdade e Avenida 31 de Janeiro, era uma antiga quinta murada, a Quinta das Gavieiras, ainda com vestígios das construções: um edifício de habitação, terrenos e estruturas agrícolas. Na zona mais elevada do terreno localizavam-se os vestígios da antiga habitação, que demarcava o encontro entre os dois percursos longitudinais que atravessavam o terreno e o ligavam à cidade. Esta preexistência definiu o local de implantação do mercado: *“Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá.”*²⁰⁵. Os caminhos preexistentes definem os eixos principais da composição, e relacionando-se com a habitação arruinada da quinta surge o mercado. O mercado como cruzamento de caminhos.

O local de implantação do mercado situava-se numa zona da cidade, cuja malha urbana ainda não se apresentava consolidada, era *“(...) um não – lugar, sequer uma periferia (...)”*²⁰⁶ e as duas avenidas referidas não beneficiavam de que qualquer ligação transversal. Próximo do antigo bairro operário Araújo Carandá, já anunciava indícios de desenvolvimento urbano, através, principalmente, da construção de edifícios em altura. Contudo, apresentava várias características e estruturas rurais, e uma elevada desorganização do tecido urbano, e portanto, *“(...) incapaz de oferecer material para a construção do projecto (...)”*²⁰⁷. Não obstante, Eduardo Souto de Moura institui a sua estratégia de projeto, que permanecerá constante em algumas obras posteriores, e utiliza a preexistência e o lugar como suporte para definir a sua intervenção. *“No futuro desenvolvimento da sua obra manterá uma espécie de necessidade nostálgica de um suporte físico que a anteceda, memória do lugar, de antigos usos, de percursos ou construções demolidas ou a transformar.”*²⁰⁸

Eduardo Souto de Moura opta por criar um mercado que funcione como uma rua coberta, que estruture e organize aquela área em crescimento, e seja *“(...) capaz de propor uma malha urbana”*²⁰⁹. Projeta, portanto, um equipamento, que lance a malha de uma cidade em expansão: um mercado que permite o diálogo com a envolvente urbana, e possibilita a ligação transversal entre dois eixos da cidade.

“Fundamentalmente podemos concluir que o mercado será uma rua, ou, se quisermos, duas ruas, onde alternadamente se comprarão os três produtos fundamentais: as hortícolas, as carnes e os peixes. Tais percursos prolongam e dão sentido a eixos existentes e projetados, daí a importância a ter no arranjo dos espaços

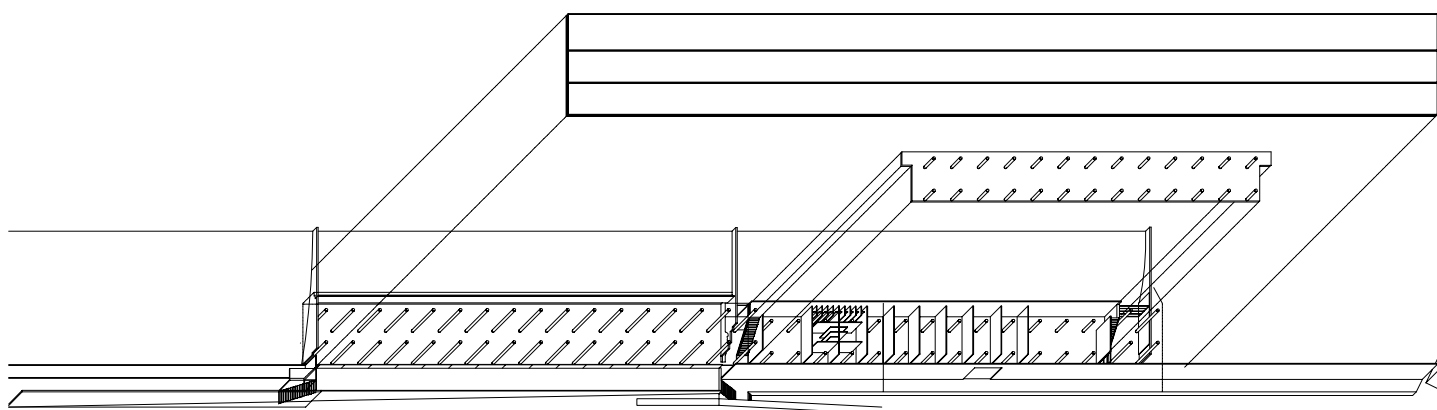
205 MOURA, Eduardo Souto de – “Mercado Municipal de Braga. 1980-1984”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 43.

206 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – “Projectos de formação 1977-1983”. Op. cit., p. 58.

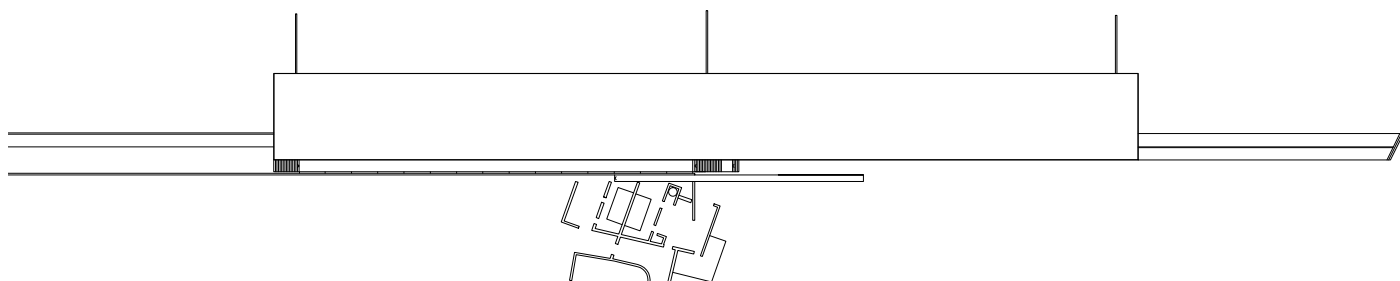
207 *Ibidem*.

208 COSTA, Alexandre Alves – “Reconhecer e Dizer”. Op. cit., p. 92.

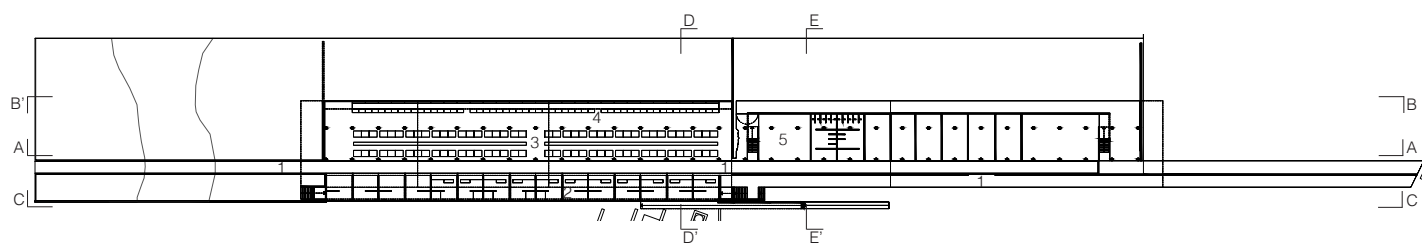
209 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – “Projectos de formação 1977-1983”. Op. cit., p. 58.



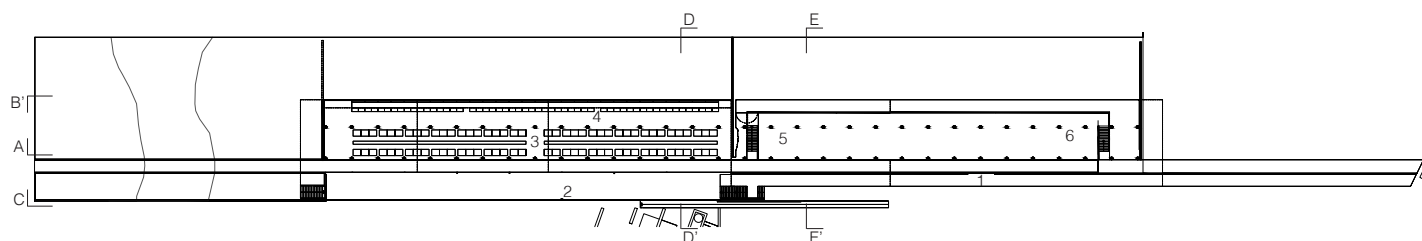
Axonometria do Mercado Municipal de Braga.



Planta de cobertura – Mercado Municipal de Braga.



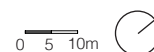
Planta do piso térreo – Mercado Municipal de Braga.

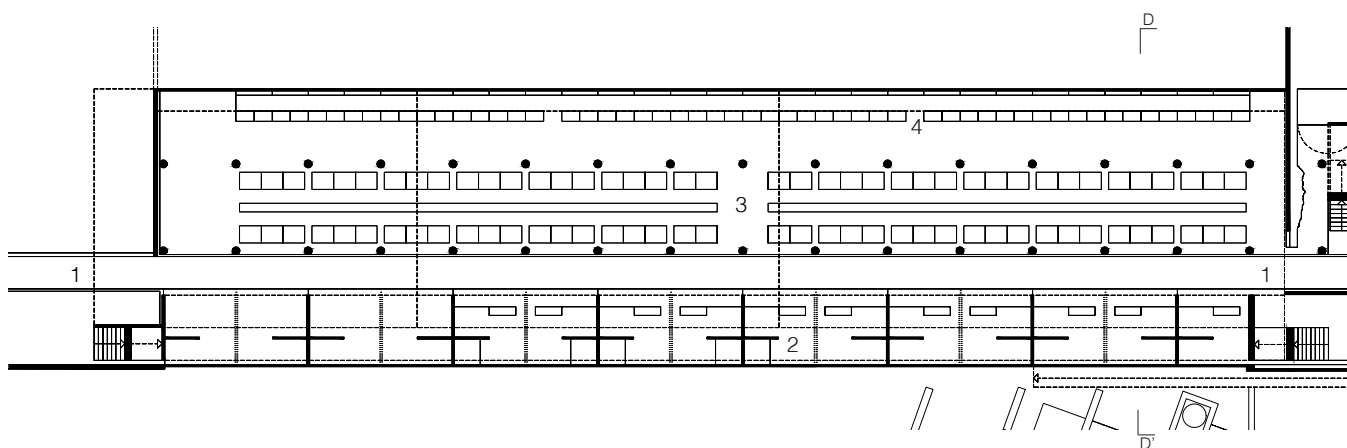


Planta piso 1 – Mercado Municipal de Braga.

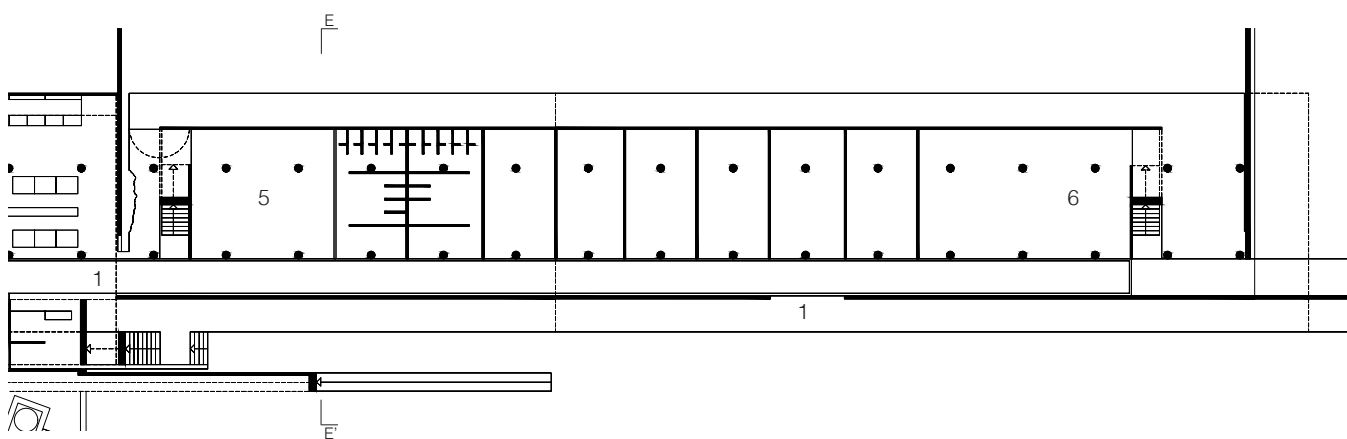


Corte AA' – Mercado Municipal de Braga.



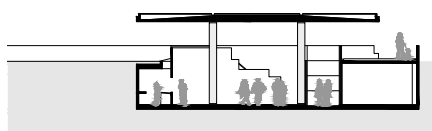


Planta Piso térreo – Mercado Municipal de Braga: Setor de venda ao público.

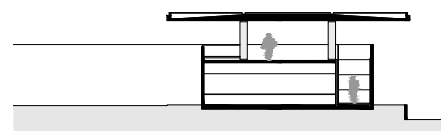


Planta Piso térreo – Mercado Municipal de Braga: Setor de áreas de serviço e armazenamento.

- 1 – Entradas para o Mercado
- 2 – Lojas
- 3 – Comércio diário
- 4 – Bancas do peixe
- 5 – Áreas de serviço e armazenamento
- 6 – Apoio ao comércio



Corte DD' – Mercado Municipal de Braga.



Corte EE' – Mercado Municipal de Braga.

0 5m



Corte BB' – Mercado Municipal de Braga.



Corte CC' – Mercado Municipal de Braga.

61. Desenhos de projeto – Mercado Municipal de Braga.

0 5 10m





62. Sucessão de pilares. Interior do Mercado Municipal de Braga, zona de comércio diário. Vista para o muro central fragmentado.



63. Stoa de Attalos.



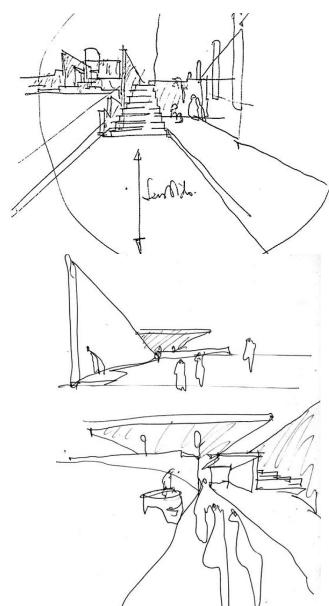
64. Mercado Municipal de Braga – Muro longitudinal de betão e muro do extremo nordeste.



65. Muro extremo sudoeste.



66. Mercado Municipal de Braga – Muro longitudinal de pedra e muro do extremo sudoeste. Vista para uma das entradas e acesso ao percurso exterior a uma cota superior.



67. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

exteriores, daí o não termos projetado um mercado para uma parte da cidade, mas sim uma parte da cidade que também é mercado."²¹⁰

De forma a reforçar a ideia de percurso latente no seu conceito de projeto, e após o estudo das "(...) *tipologias dos mercados medievais, das ruas cobertas, do mercado árabe* (...) "²¹¹, Eduardo Souto de Moura seguiu o modelo das *stoas*²¹² gregas. Para reforçar esta ideia de percurso, opta por uma peça longitudinal não encerrada e de estrutura pontual, traçando uma rua coberta integrada num edifício de caráter marcadamente longitudinal.

O Mercado conciliava um percurso à cota térrea, que servia os clientes e atravessava longitudinalmente o mercado, de um extremo ao outro, e um outro exterior, suportado pelo muro longitudinal de granito, a uma cota superior, acedido através de umas escadas, que possibilitava o atravessamento paralelo sem contacto direto com o espaço do mercado, no entanto proporcionando visibilidade para as áreas de venda.

Eduardo Souto de Moura desenvolveu o projeto recorrendo à utilização de dois longos muros paralelos, elementos estruturadores dos percursos, e de duas filas de pilares.

O espaço interior da construção era, então, marcado e ritmado por uma sucessão de pilares, de secção circular: duas filas de pilares distanciadas seis metros entre si, que integravam, cada uma, 32 pilares, dispostos modularmente de cinco em cinco metros. A modelação com um ritmo constante conferia ordem à disposição interior do edifício. Esta rede de pilares que se prolongava por 155 metros, permitia uma grande flexibilidade e liberdade na organização dos espaços do mercado, definidos pelos planos verticais. Os pilares sustentavam a laje de betão de cobertura de 165 metros, possibilitando, assim, a existência de paredes independentes da estrutura do edifício.

Dois longos muros, que aludiam a um dos caminhos preexistentes no lugar, prolongavam-se para além dos limites do volume, organizavam e estabeleciam as zonas de circulação e distribuição aos diferentes espaços do mercado. A extensão destes planos era essencial na intervenção, uma vez que desenhavam o percurso pedonal, reforçavam a circulação linear e a horizontalidade do volume. Estes compreendiam duas diferentes materialidades, um em pedra, material tradicional, que contrasta com um outro, em betão rebocado de cor branca.

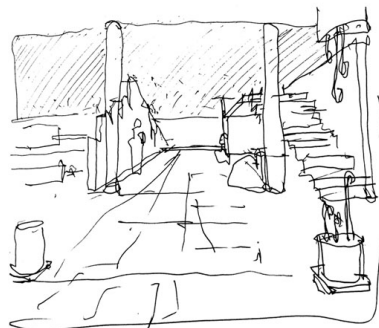
210 MOURA, Eduardo Souto de – Memória descritiva do Mercado, cedência do atelier de Eduardo Souto de Moura.

211 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Arquitecto Souto Moura". In PEIXOTO, Ana – *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007, p. 161.

212 As stoas eram edifícios públicos da Grécia Antiga, com uma extensão considerável e porticadas. Albergavam variadas funções de caráter coletivo: eram utilizadas para passeio, para comércio, galerias de exposição ou ponto de encontro em torno de locais públicos.



68. Muro central fragmentado que separa os dois setores do Mercado Municipal de Braga.



69. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.



70. Interior do Mercado Municipal de Braga – vista para a área de comércio diário e bancas de peixe.



71. Percurso interior do Mercado à cota térrea. Vista para as lojas.



72. Percurso exterior do Mercado a uma cota superior. Vista norte.



73. Percurso exterior do Mercado a uma cota superior. Vista Sul.

A completar a composição, encontravam-se três muros ortogonais aos longitudinais: dois muros encerravam o edifício, e um terceiro, e único com aspeto fragmentado como referência à memória da quinta, atravessava a estrutura do mercado e dividia-o em dois sectores. Os planos verticais assomam-se essenciais para a definição do espaço, e nunca tocando a cobertura, esta parece flutuar, sendo na realidade sustida por pilares.

No muro transversal a sudoeste encontra-se uma das entradas do mercado. No encontro dos muros longitudinais, junto ao muro central fragmentado, é estabelecida uma outra entrada de acesso às áreas de venda. Uma última, no muro longitudinal de betão, permitia a entrada na zona exclusiva aos comerciantes, de armazenamento e áreas de serviço.

O muro central de granito separava as duas zonas do mercado. A primeira, a Sudoeste, que se desenvolvia num espaço com pé direito duplo, compreendia a área comercial, a segunda, a nordeste, estruturava-se em dois pisos, destinando-se o superior também à venda ao público, enquanto que o piso térreo abrangia zonas de apoio e serviço aos comerciantes com diferentes funções: administração, armazenamento dos produtos, cafetaria e sanitários privados. Importa, ainda, referir que o muro central assinalava os momentos de articulação das cotas, tanto no interior do edifício, uma vez que junto a este se localizavam as escadas de acesso ao piso superior, como no percurso exterior que se desenvolvia contiguamente ao muro e debruçava sobre o espaço das vendas.

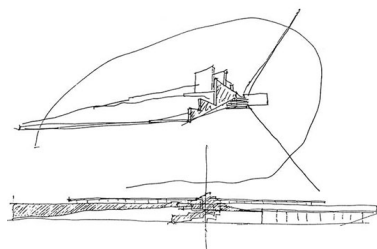
É aos muros, em particular os muros longitudinais, que cabe a tarefa de apontar uma direção a seguir; um dos muros transversais, o central, também desempenha igual função, indicando um ponto importante no edifício : um ponto de transição entre as cotas principais do edifício, e aponta, ainda, para uma antiga construção agrícola em ruína aproveitada para a construção do café). Os muros transversais indicam o limite físico do espaço do mercado. Se os muros tinham como propósito a conformação dos espaços de circulação, os pilares, para além de suportarem a cobertura, indicavam os momentos de paragem, conferindo ordem à disposição do interior do edifício e dá sentido à disposição das bancas.

O percurso exterior em mezanino sobre o espaço de vendas, simultaneamente cobertura do volume das lojas, composto por quinze módulos, facilitava um atravessamento rápido e distanciando da área de comércio. Duas escadas de acesso a este percurso, nos extremos do conjunto dos módulos para lojas, garantiam a continuidade da circulação longitudinal.

Na arquitetura de Eduardo Souto de Moura predomina a estrutura parietal composta por paredes maciças, ao passo que a estrutura pontual aparece, ocasionalmente, por necessidades estruturais e funcionais. Contudo, o Mercado de Braga é uma exceção, onde ambos os sistemas se encontram representados, mas



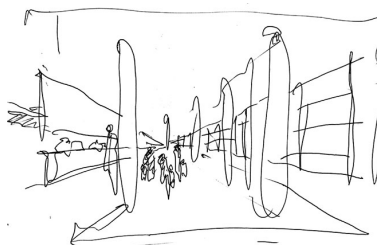
74. Vista exterior do Mercado Municipal de Braga – Muro central e a dissociação da cobertura e os planos verticais.



75. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.



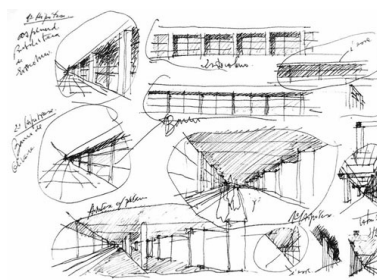
76. Pormenor do muro central fragmentado. Mercado Municipal de Braga.



77. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.



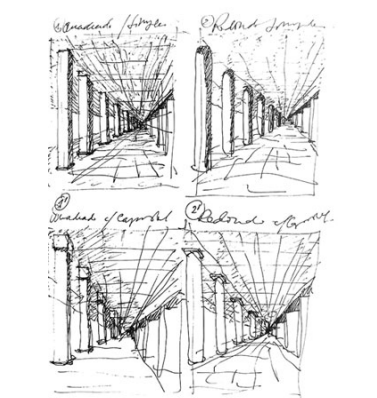
78. Vista do interior do Mercado Municipal de Braga para as lojas.



79. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.



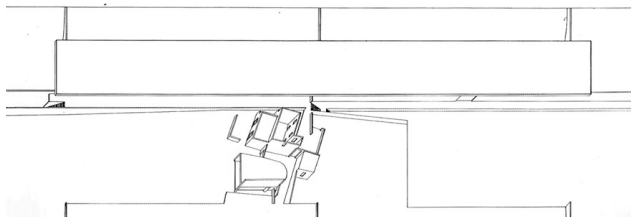
80. Piso superior do Mercado Municipal de Braga. A cobertura sustentada pelos pilares.



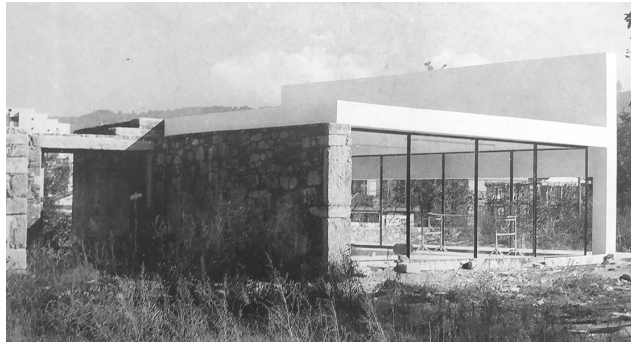
81. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

apenas os apoios pontuais possuem uma função estrutural. O arquiteto coloca em confronto os dois sistemas, o maciço e o pontual. Porém, ambos se assumem como sistemas autônomos e com propósitos distintos.

Eduardo Souto de Moura utiliza a ruína para enfatizar as memórias no local, chegando mesmo a criar essa memória para fundamentar a sua intervenção, uma vez que o muro central não era um elemento que existia anteriormente de forma concreta. Assim, simula a preexistência do muro, único que possui um aspeto arruinado, que separa os dois sectores do mercado, numa referência aos vestígios da quinta, e simula a sua aparência de degradação, pela irregularidade dos seus limites. Construído com o aspecto de uma ruína, o muro central alude à memória e caminhos da quinta. Como um ato simbólico, Eduardo Souto de Moura introduz o muro inacabado, no centro da composição, como referência à antiga quinta, demonstrando a importância da memória, decidindo, assim, incorporá-la na própria obra.



82. Relação do Café do Mercado com o Mercado Municipal de Braga.



83. Café do Mercado. À esquerda elementos da casa preexistente mantidos entre o Mercado e o Café.



84. Fachada principal do Café do Mercado.



85. Café do Mercado.

Na zona mais elevada do terreno de implantação do mercado, numa colina sobre a cidade, subsistia uma habitação arruinada, onde foi construído o café do Mercado. Assim como o mercado nasceu da memória e preexistências do lugar, as ruínas da casa serviram a construção do café, contudo Eduardo Souto de Moura opta por uma estratégia operativa de aproveitamento das ruínas da construção agrícola existente.

Apesar de algumas paredes terem sido conservadas, como referência à preexistência, as pedras da antiga estrutura da quinta foram reutilizadas como material de construção: *“Em relação ao café, é a ruína operacional; é como o Coliseu de Roma que fornece pedras para quase toda a Roma Barroca. No café, a Obra não tem nada a ver com a ruína, mas tem a ver com o material disponível que dá para fazer uma Obra com a qual me identifico hoje.”*²¹³

Junto ao mercado e relacionando-se diretamente com os vestígios em ruína da quinta, que determinaram algumas diretrizes do projeto, o café compreendia um pequeno espaço de cafetaria com uma cozinha e instalações sanitárias.

Articulados entre si, os planos com diferentes materiais, os muros de pedra, as paredes de betão e o vidro, compunham a composição, aliando a memória e a contemporaneidade. Duas fachadas, caracterizadas pelos materiais contemporâneos, que combinam o betão rebocado de cor branca e o plano de vidro, dialogam com a parede curva de pedra, que parecia remeter à estrutura preexistente, aludindo à memória da quinta, e estabelecendo relação com os elementos em pedra conservados entre o café e o mercado.

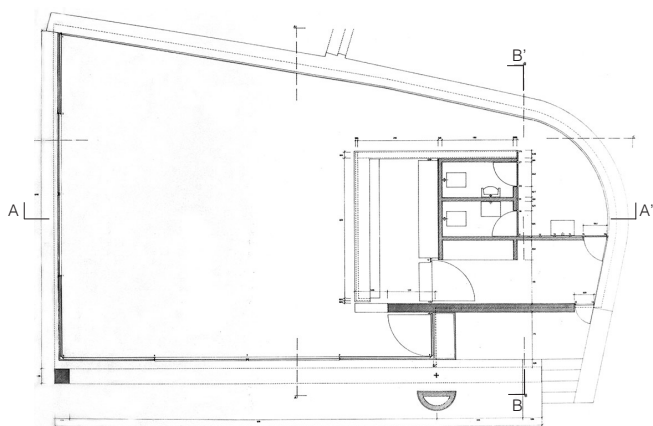
Com a forma de um cubo surgiu o Café do Mercado que, comparativamente ao edifício do mercado possuía uma escala bastante mais reduzida, e por isso passaria despercebido. Por esse motivo, Eduardo Souto de Moura entendeu que deveria destacar o plano branco que marcava a entrada.

Assim, através de um plano de betão branco, a fachada principal do café foi destacada em relação à dimensão do próprio edifício. Eduardo Souto de Moura defende que esta estratégia de realce da fachada, que contraria a própria escala do edifício, é necessária para relacionar a obra com o contexto de forma equilibrada.

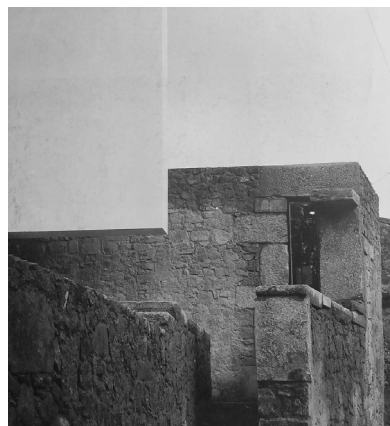
*“Em relação ao café, entendi que havia uma ligação muito forte, com a Geografia, com a colina, com o ribeiro que passava à frente, com a quinta; e que não devia fazer um bonequinho ali pousado. Tinha que ter uma certa dimensão. É fundamentalmente conseguir a escala pela fachada”*²¹⁴

²¹³ MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima, numa conversa com Eduardo Souto de Moura”. Op. cit., p. 31.

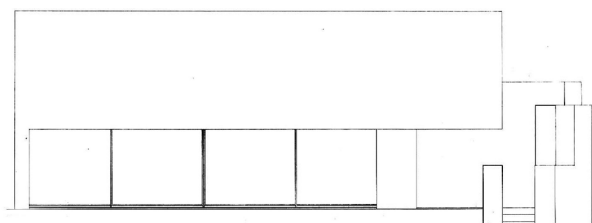
²¹⁴ *Ibidem*.



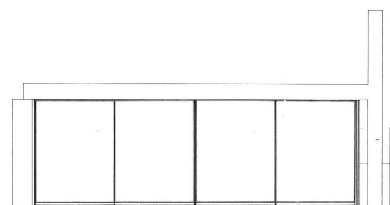
Planta – Café do Mercado.



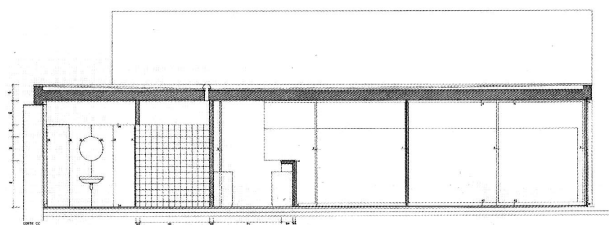
87. Pormenor do Café do Mercado.



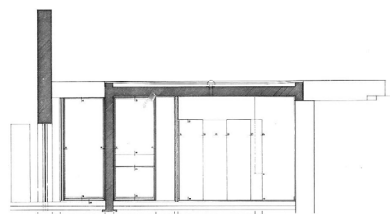
Alçado sul – Café do Mercado.



Alçado oeste – Café do Mercado.



Corte AA' – Café do Mercado.



Corte BB' – Café do Mercado.

86. Desenhos de projeto – Café do Mercado.



88.

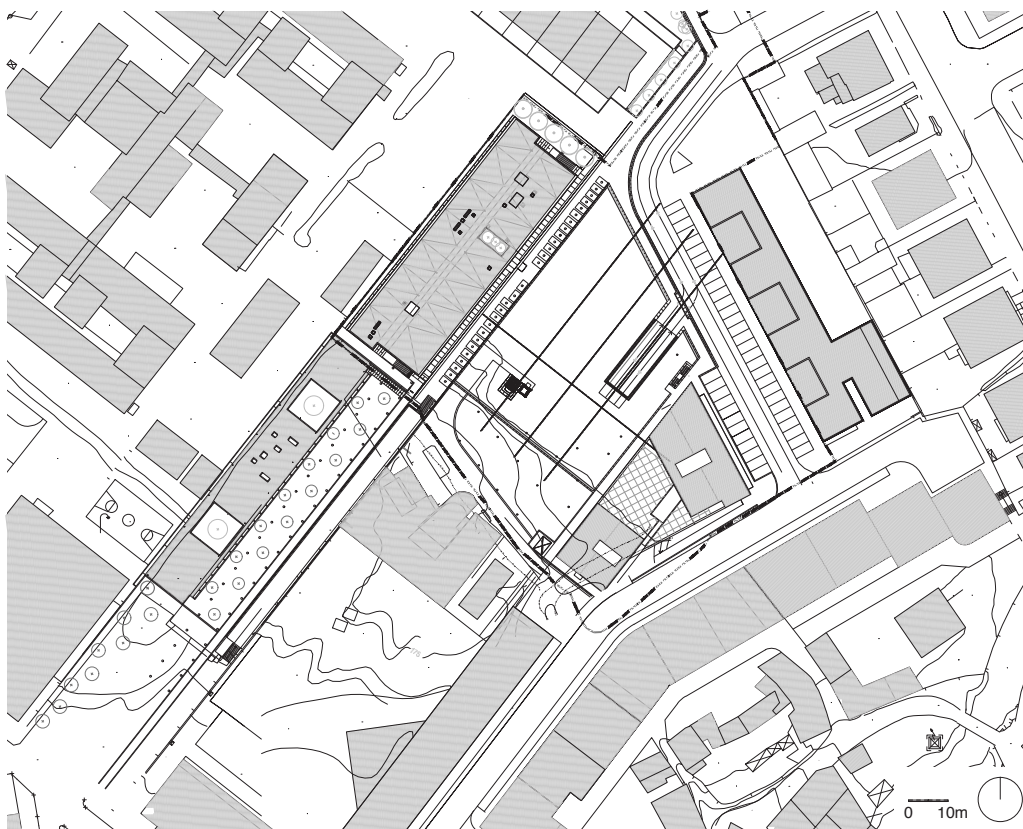


89.

88. | 89. Edifício atual no local do Café do Mercado, inserido numa discoteca.

Eduardo Souto de Moura utiliza as ruínas da quinta como material físico operativo para a construção da sua própria obra, de forma a servir a estratégia de projeto. Nesta intervenção a sua intenção não era preservar a ruína, mas recorrer às suas pedras para a elaboração do projeto do café. Porém é possível compreender o valor que as preexistências têm na obra de Eduardo Souto de Moura e o respeito que mostra à memória do lugar.

O Café do Mercado partilhou o mesmo destino do Mercado Municipal, no entanto, foi progressivamente absorvido na malha da cidade, estando agora inserido numa discoteca e num grande pavilhão que se impõem naquele local. As suas ruínas ainda são visíveis, mas a grande dimensão do edifício anula a presença dos seus vestígios, acabando por passar quase despercebidos.



90. Reconversão do Mercado Municipal de Braga em Mercado Cultural do Carandá.
Implantação – Escola de Dança e Escola de Música.

Reconversão do Mercado Municipal de Braga (1997-2001/2004-2010)

O Mercado Municipal de Braga, pouco tempo depois da sua construção, encontrava-se abandonado e desprovido da sua função como mercado. O período de funcionamento foi curto e a utilização da estrutura comercial foi escassa e inviabilizada por diversas razões. Segundo Eduardo Souto de Moura, alguns utilizadores do mercado chegaram a comentar que o espaço era “*desagradável e frio*”²¹⁵ e, para além disso, os comerciantes que ali trabalham queixavam-se de rendas muito elevadas. A existência do Mercado Municipal da Praça do Comércio e a expansão de outros estabelecimentos comerciais condicionou a sua adesão. O contexto urbano que envolvia o mercado foi marcado por um crescimento desordenado e acelerado, e encontrava-se “*(...) sufocado por escolas, discotecas e por uma imparável especulação imobiliária.*”²¹⁶ Todas estas mudanças ocorridas na cidade vieram justificar o abandono do mercado.

Assim, é proposta a sua demolição, solução defendida por Eduardo Souto de Moura, referindo que “as pessoas e as coisas têm um tempo de vida. (...) *prefiro que ele (o mercado) desapareça do que morra lentamente por arteriosclerose. Cumpriu a sua missão e presentemente não é usado; que fique na memória das pessoas*”²¹⁷. O Mercado, apesar do seu estado degradado não perdeu a sua projeção internacional, considerado como “*(...) um ícone arquitectónico de fama internacional (...)*”²¹⁸ Assim, pelo reconhecimento conquistado e como obra de referência arquitetónica é repensada a sua demolição por parte da Câmara Municipal, e a pedido da mesma Eduardo Souto de Moura inicia a Reconversão do Mercado Municipal de Braga, que se realizou em duas fases intercaladas por um intervalo de nove anos (Escola de Dança- 1997-2001 e Escola de Música - 2004-2010).

Por entre a densa malha urbana, o edifício manteve-se como uma estrutura que permitia o atravessamento pedonal, uma rua que ligava dois pontos da cidade. De facto, reaproveitado e revalorizado pela população, o espaço do mercado funcionava como *ponte* entre duas áreas da cidade, como afirma o arquiteto “*comenzó a ser utilizado como lugar de paso, de conexión entre dos zonas de la ciudad. Fue entonces cuando surgió esta idea de emplear aquello como una calle, como un lugar de pasaje, lo que un día fue arquitectura se transforma en ciudad.*”²¹⁹

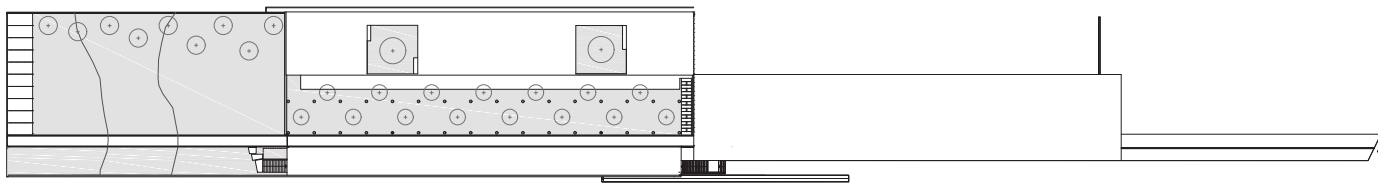
215 FIGUEIRA, Jorge – “A Ruína da própria obra como projecto”. In Jornal Público online, 23 de fevereiro de 2002. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/02/23/jornal/a-ruina-da-propria-obra-como-projecto-167726>).

216 MOURA, Eduardo Souto de – “Mercado de Braga e café do mercado”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 76.

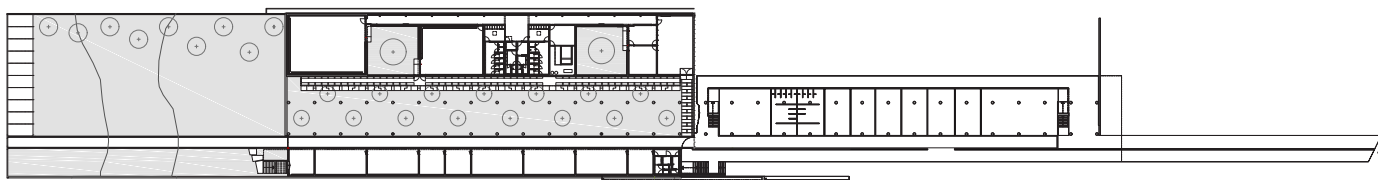
217 MOURA, Eduardo Souto de – “A Ambição à Obra Anónima, numa conversa com Eduardo Souto de Moura”. Op. cit., p. 31.

218 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, “Projectos de formação 1977-1983”. Op. cit., p. 58.

219 MOURA, Eduardo Souto de – “De lo Privado a lo Público. Cambios de escala. Extracto de una Conversación con Eduardo Souto de Moura” (entrevista por Ricardo Merí de la Maza). In TC Cuadernos – *Eduardo Souto de Moura: obra reciente*, nº64. Valencia: Ediciones Generales de Construcción, 2004, p.233.

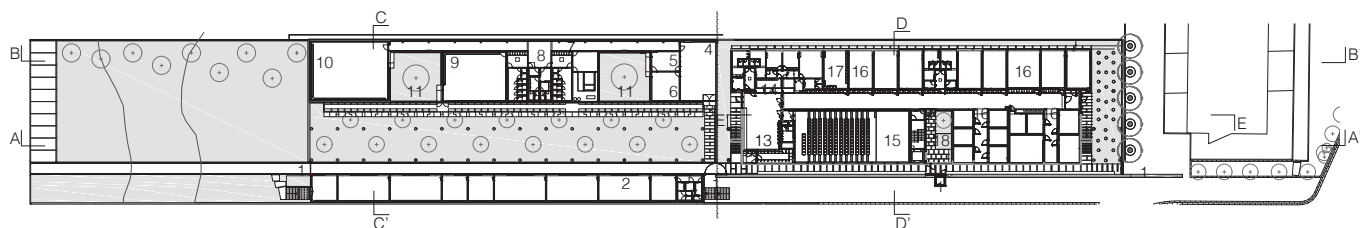


Planta de Cobertura – Reversão do Mercado Municipal de Braga, 1º fase: Escola de Dança e Mercado.

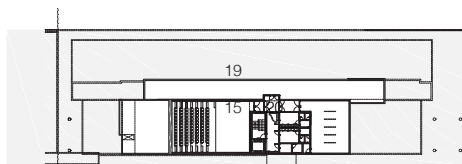


Planta piso térreo – Reversão do Mercado Municipal de Braga, 1º fase: Escola de Dança e Mercado.

91. Desenhos de projeto - Reversão do Mercado Municipal de Braga, 1º fase: Escola de Dança e Mercado.



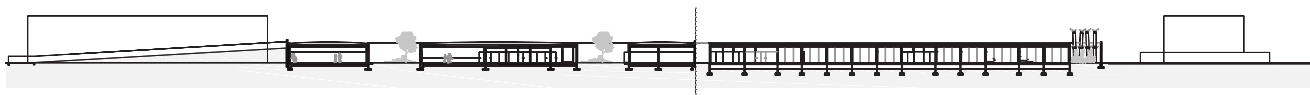
Planta piso térreo – Reversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança e Escola de Música.



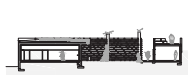
Planta piso -1 – Reversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança e Escola de Música.



Escola de Dança e Escola de Música – Corte longitudinal A.



Corte BB' – Escola de Dança e Escola de Música.



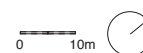
Corte CC' – Escola de Dança e Lojas.



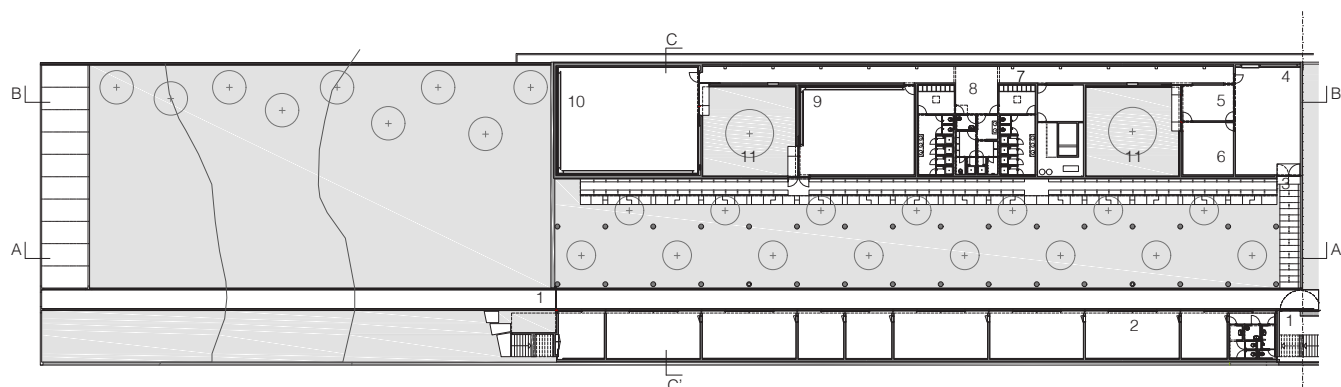
9. Corte DD' – Escola de Música.



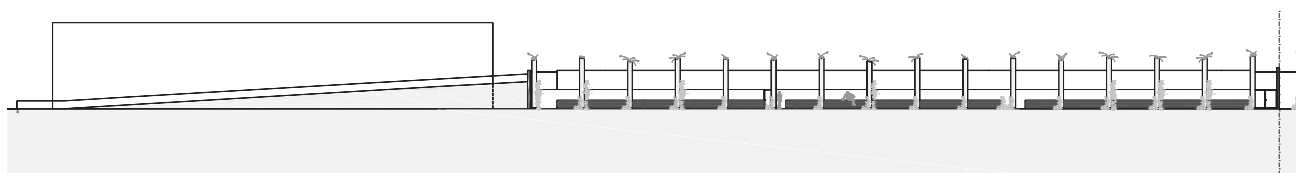
10. Corte EE' – Escola de Música.



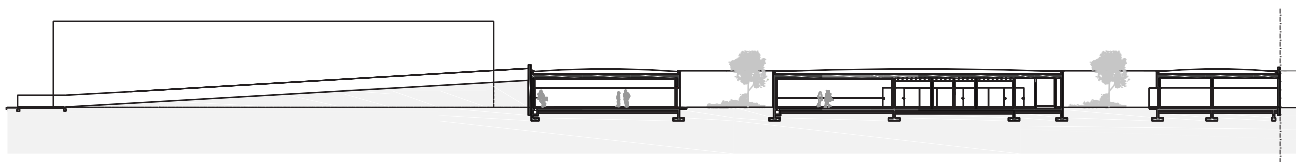
92. Desenhos de projeto – Reversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança e Escola de Música.



Escola de Dança – Planta do piso térreo.



Corte AA' – Escola de Dança.

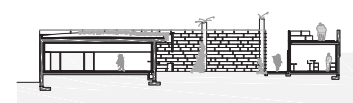


Corte BB' – Escola de Dança.

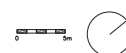
- 1 - Entradas para o Mercado
- 2 - Lojas

- Escola de Dança
- 3 - Entrada
- 4 - *Foyer*
- 5 - Secretaria
- 6 - Sala dos professores
- 7 - Corredor
- 8 - Balneários
- 9 - Estúdio (1)
- 10 - Estúdio (2)
- 11 - Pátio

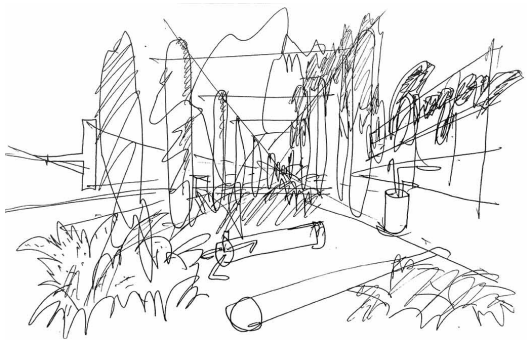
- Escola de Música
- 12 - Entrada
- 13 - *Foyer*
- 14 - Secretaria
- 15 - Auditório
- 16 - Salas de aula
- 17 - Biblioteca
- 18 - Pátio
- 19 - Galeria técnica
- 20 - Camarins



Corte CC' – Escola de Dança e Lojas

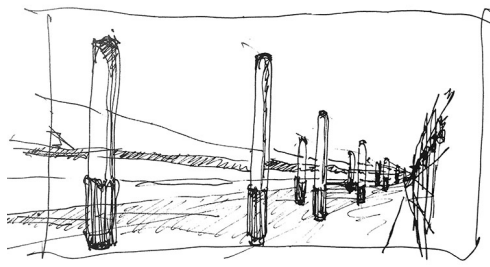


93. Desenhos de projeto – Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança.



94.

94. | 95. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.



95.

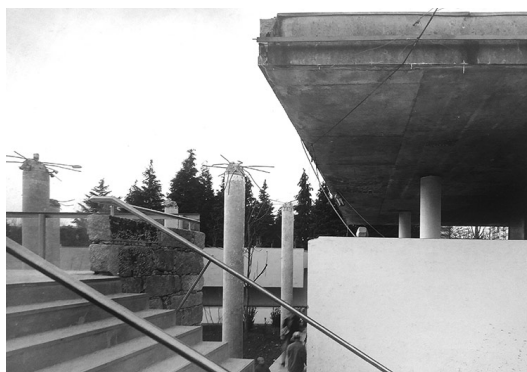


96.

96. | 97. Obras de demolição da cobertura. Reconversão do Mercado Municipal de Braga – 1ª fase.



97.



98. Ponto de transição entre o Mercado e a Escola de Dança. Reconversão do Mercado Municipal – 1ª fase.



99. Mercado recentemente reconvertido. 1ª fase – Escola de Dança e Mercado Municipal.



100. Reconversão do Mercado Municipal – A inversão de espaços: o interior transforma-se em exterior - jardim.

Assim, o conceito primordial prevaleceu e, recuperando-o, transforma o edifício criando uma rua com um espaço de jardim, conservando a ligação entre as avenidas.

É nesta perspetiva que o arquiteto aceita conceber a reconversão do Mercado de Braga: da mesma forma que no primeiro projeto a partir das ruínas e memórias da antiga quinta construiu o mercado e influenciaram diretamente a opção projetada, também na intervenção seguinte a preexistência servirá como material disponível para a construção do novo projeto. No entanto, esta preexistência tem uma particularidade interessante – é uma obra sua. Contudo, este facto não impede que o arquiteto analise e recolha os aspetos fundamentais do preexistente que, a seu ver, contribuirão para a criação de uma estratégia de projeto. Desta forma, destaca-se a visão operativa e pragmática do arquiteto, que utiliza aquilo que melhor serve a sua estratégia de projeto. Assim, serve-se das preexistências do mercado, retira o que entende estar a mais e, preservando o essencial, mantém o que considerou útil para o novo projeto: o atravessamento pedonal, os pilares, as bancas do peixe, o volume dos módulos das lojas e o antigo percurso exterior na cobertura deste e os muros de pedra. Estes elementos, mantidos na nova intervenção, foram considerados vestígios de uma existência anterior, que conservaram a imagem simbólica que caracterizava o espaço e a sua memória. Eduardo Souto de Moura conserva os elementos do projeto anterior que considera capazes de integrar uma nova proposta, bem como de persistir como memória do edifício preexistente.

A reconversão assenta numa inversão dos espaços: o espaço interior do mercado (a zona de bancas de venda) dá, então, lugar a um jardim exterior, que se assemelha a uma rua pedonal, e dessa forma preserva o carácter de percurso e de acesso público que detinha anteriormente. O que era anteriormente mercado passa a ser um jardim urbano e o espaço envolvente ao edifício passa a ser construção. O Mercado reconverte-se no negativo de si próprio.

*“En un principio pensé en volver a construir la cubierta (...)”*²²⁰ afirma Eduardo Souto de Moura, colocando a hipótese de reconstrução. No entanto, com problemas estruturais e em risco de ruir a cobertura acaba por se revelar dispendiosa e é demolida.

A demolição da cobertura fez sobressair os pilares que a suportavam, ainda em bom estado de conservação e são mantidos, decisão tomada em obra, considerando que estes eram uma parte sólida do Mercado e que interessava manter. Agora elementos sem função e sem remate no topo, é visível a sua armação em ferro, característica que o arquiteto decide evidenciar depois de observar o efeito visual que estes criavam: *“El lugar tendrá una lectura completa cuando dentro de unos años*

²²⁰ *Ibidem.*



101. Entrada para as Escolas – Vista para o muro central fragmentado, escadas e pilares preexistentes.



102. Entrada sudoeste – Vista para as escadas de acesso ao percurso superior e pilares tombados.



103. Entrada sudoeste – Percurso que atravessa o Mercado Cultural.



104. Lojas, jardim e fachada da Escola de Dança.



105. Antiga banca do peixe, agora fachada da Escola de Dança – vista do interior para o jardim



106. Antiga banca do peixe, agora fachada da Escola de Dança.

los pilares dejen de ser autosuficientes y pasen a intercalarse entre los árboles. Fue en una fase posterior cuando después de tirar la cubierta me gustó cómo quedaron los pilares con los hierros a la vista, casi como una referencia a árboles minerales."²²¹

Ritmando o percurso e o espaço do jardim e funcionando como uma simulação da ruína que perpetuará a memória do antigo mercado, os pilares semidestruídos, num sentido mais prático, servem de apoio à iluminação.²²² Foram colocados, no extremo sul, alguns pilares tombados, de caráter puramente contemplativo, como elemento evocador da memória do antigo mercado.

Como foi referido anteriormente, os muros de pedra que compunham o Mercado foram preservados, tanto os longitudinais, que definiam fortemente o percurso e caracterizavam o projeto original, como os transversais que delimitavam os setores do mercado. O muro central que separava as duas zonas do mercado foi preservado assim como a simulação do estado de arruinamento que detinha anteriormente. O muro transversal marca presentemente a entrada nas Escolas e evoca, simultaneamente, as memórias da Quinta das Gaveiras e do Mercado Municipal. Por essa razão este muro representa a sobreposição de memórias que se observa na reconversão. Os muros longitudinais que asseguravam a intenção de projeto de criar um percurso, um edifício-rua, e os muros transversais que encerravam o mercado persistiram. O muro longitudinal que ladeava o conjunto de módulos e marcava o acesso pelo extremo sudoeste, reforçado e recuperado, permaneceu em granito.

Como referência ao uso original do mercado, as antigas bancas de peixe compõem a fachada principal da Escola de Dança.²²³ Reconstruída, a estrutura serve o novo uso e é elemento gerador do novo corpo. Por detrás nasce o edifício construído como um volume sóbrio, fechado sobre si mesmo, em betão rebocado. No lado oposto, o corpo composto pelos quinze módulos que ladeava o percurso foi também conservado, aludindo novamente para o edifício original e permitindo a perdurabilidade da memória do mercado. A sua cobertura conserva a função de percurso pedestre e permite uma visão para o jardim, espaço originalmente interior.

Composto por um átrio de entrada a partir do qual se acede à secretaria e ao gabinete de direção, o edifício mantém um sistema de organização e circulação linear, semelhante ao que acontecia no mercado, através de um extenso corredor que permite a distribuição para o restante programa. Assim, um pátio, arrecadações,

²²¹ *Ibidem*.

²²² *"No Mercado mantive o que era sólido, que eram os pilares. (...) marcavam-me o percurso (...) Deixei-os como memória do Mercado. Foi muito criticado porque achavam aquilo uma aberração muito romântica."* MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Arquitecto Souto Moura". In PEIXOTO, Ana – *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007, p. 163.

²²³ Atualmente, estas bancas destinam-se, por exemplo, a atividades culturais temporárias como mercados biológicos e feiras do livro.



107. Vista para o jardim – a interrupção subtil da banca para a entrada secundária na Escola de Dança.



108. Percurso superior – Vista para o jardim.



109. Entrada sudoeste – Muro longitudinal de pedra. Início do percurso que atravessa o Mercado Cultural.



110. Composição de pilares no extremo sudoeste e muro transversal de pedra preexistente.



111. Entrada sudoeste – Muro longitudinal de pedra.



112. Pátio da Escola de Dança.

vestiários e instalações sanitárias, um estúdio de dança, e novamente um pátio e um segundo estúdio de dança no extremo constituem a escola. Os dois pátios quadrados referidos e as claraboias garantem a iluminação natural da construção, que contribuem para a permanência da fachada principal da escola, anteriormente alçado interior do mercado, de forma a que esta se conserve praticamente intacta, à exceção da abertura de duas entradas do edifício. A continuidade da bancada é, subtilmente e quase de modo impercetível, interrompida pela entrada secundária e a entrada principal acontece junto ao muro central fragmentado.

Eduardo Souto de Moura desconstrói a sua obra original e deixou parte dela com o intuito de evocar sentimentos e apelar à memória do lugar. A ruína é de certo modo inventada e utilizada neste projeto como componente cénica, não decorrente da passagem do tempo, mas encenada pelo arquiteto, uma manipulação acentuada pela dramatização intencional. De facto, Eduardo Souto de Moura encena literalmente uma ruína na sua nova intervenção. Um dos exemplos mais claros é a composição de pilares junto à entrada sudoeste, representativos de estado de arruinamento. Com o passar dos anos a natureza invadiu também esta escultura cénica.

Esta opção prende-se com o interesse do arquiteto pelas ruínas, afirmando que *"Gosto das ruínas porque é o estado definitivo do edifício. É para aquilo que tendem. O fim de um edifício é uma ruína (...) Achei que o mercado ia dar uma boa ruína e foi por aí que peguei. A mim interessam-me as ruínas não no sentido romântico das teorias de Ruskin, deixar as ruínas tal como estão, não tocar nos edifícios, já fazem parte da natureza... Eu gosto das ruínas no sentido pedagógico, porque os edifícios caem e o que fica são as partes importantes, as frágeis vão à vida como acontece na natureza."*²²⁴ A partir desta afirmação podemos entender que se o mercado já não tem razão de existir, deve manter-se as partes importantes, como os pilares e a estrutura enquanto percurso. Contudo, aproveita a intervenção de reconversão do mercado para aproximar o edifício do estado de ruína.

Na reconversão do mercado, Eduardo Souto de Moura destrói para construir, manipula o existente, *"(...) it is a sort of manipulation that I implement in my projects. I alter the pre-existence to adapt it to what I want."*²²⁵ Recorrendo à preservação, destruição e reconstrução de diversos elementos do edifício encena a ruína a partir da sua obra, que considera ser o último estágio da construção e processo de aproximação à natureza. *"Interessam-me as ruínas, é o que mais gosto na arquitectura, porque são o estado natural de uma obra (...)"*²²⁶

224 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Arquitecto Souto Moura". In PEIXOTO, Ana – *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007, p. 165.

225 MOURA, Eduardo Souto de – "Homecoming. A conversation with Eduardo Souto de Moura". In *El Croquis, Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº146, Madrid, 2009, p. 21.

226 MOURA, Eduardo Souto de – "Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele". Op. cit., p. 436.



113. Mercado Municipal de Braga, 2008 – Muro longitudinal de betão.



114. Escola de Música – muro longitudinal de betão recuperado em pedra.



115. Escola de Dança e Mercado Municipal, 2008 – Antes da 2ª fase da reconversão.



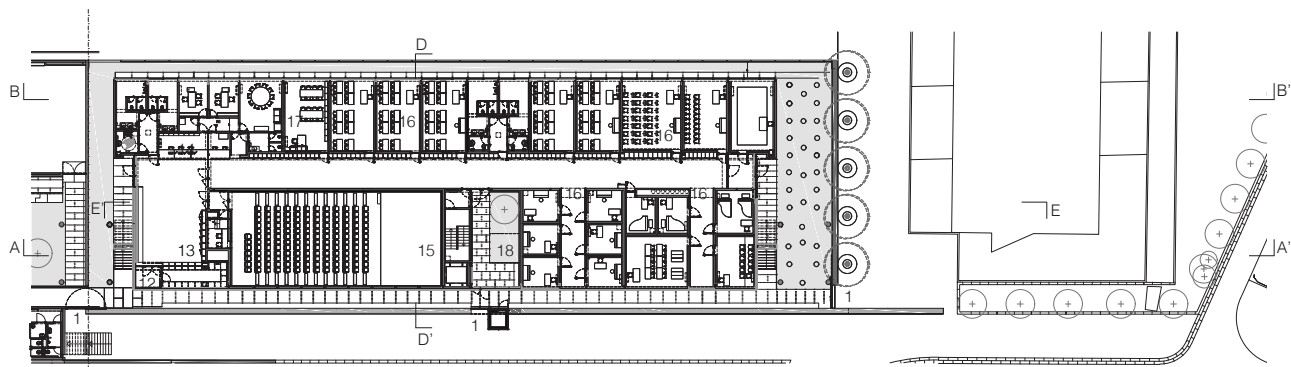
116. Entrada principal para o Mercado Cultural – ponto de entrada para as duas Escolas.



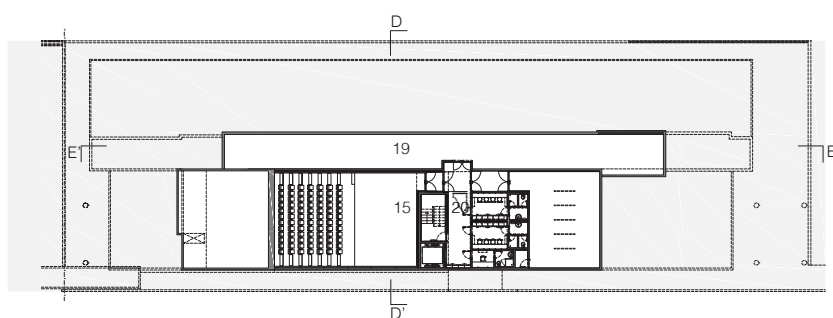
117. Ponto de entrada para as duas Escolas. Percurso que atravessa todo o Mercado.



118. Muro longitudinal que limita o Mercado Cultural na zona nordeste.



Planta piso térreo – Escola de Música.



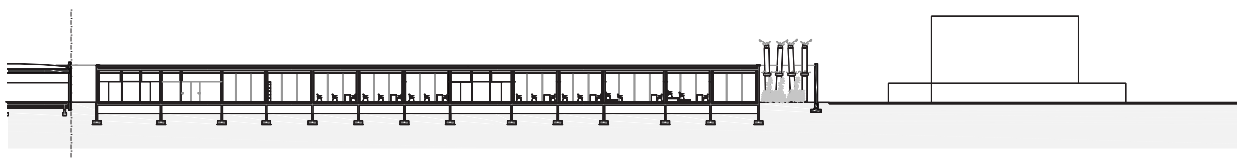
Planta piso -1 – Escola de Música.

1 - Entradas para o Mercado

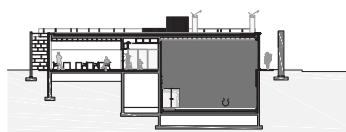
- Escola de Música
- 12 - Entrada
- 13 - Foyer
- 14 - Secretária
- 15 - Auditório
- 16 - Salas de aula
- 17 - Biblioteca
- 18 - Pátio
- 19 - Galeria técnica
- 20 - Camarins



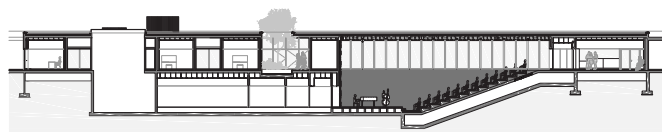
Corte AA' – Escola de Música.



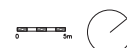
Corte BB' – Escola de Música.



Corte DD' – Escola de Música.



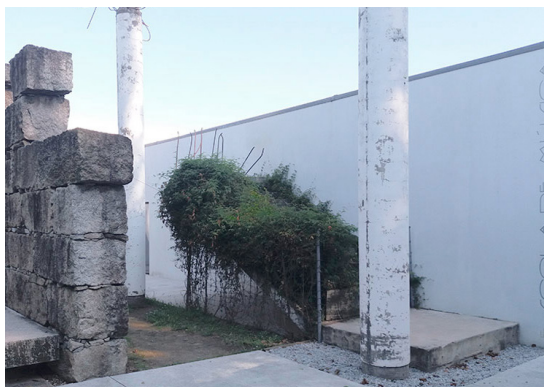
Corte EE' – Escola de Música.



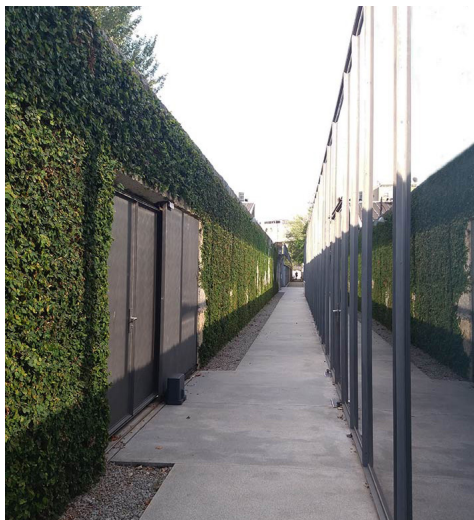
119. Desenhos de projeto – Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Música.



120. Escola de Música e muro longitudinal.



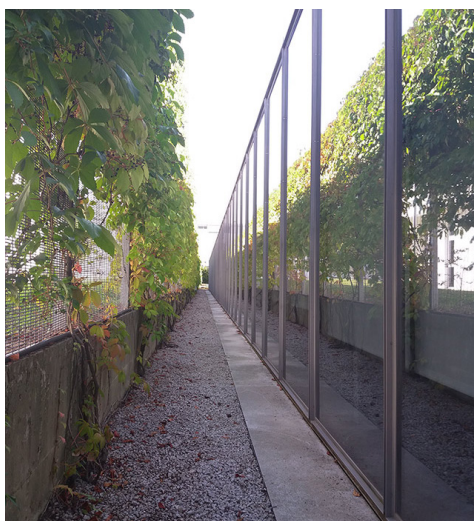
121. Escadas e pilares preexistentes – topo sudoeste.



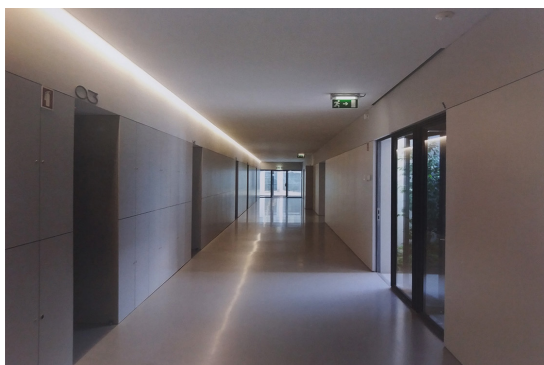
123. Fachada principal da Escola de Música e entrada secundária no muro longitudinal.



122. Escadas e pilares preexistentes – topo nordeste.



124. Fachada tardoz da Escola de Música.



125. Corredor da Escola de Música.



126. Auditório da Escola de Música.

Numa segunda fase, é iniciada a construção da Escola de Música (2004-2010), completando a reconversão do Mercado Municipal e formando o Mercado Cultural do Carandá. Esta intervenção, resulta da demolição parcial do que restava do antigo mercado, e contrariamente à Escola de Dança, a estratégia operativa assumida por Souto de Moura não é tão visível.

Na primeira fase, os elementos do edifício do mercado intervêm no projeto, são aproveitados na nova estrutura, como as bancadas que definem a fachada do edifício. As preexistências não são utilizadas na construção do novo edifício, não são intervenientes diretos na estrutura da escola de música, assumindo um carácter preferencialmente contemplativo. Eduardo Souto de Moura conserva algumas partes do antigo mercado, como o muro transversal do extremo norte, as escadas e os pilares, que foram transferidos para o topo do edifício junto a um dos acessos verticais mantido, conferindo-lhes um carácter escultórico. Contudo, a intenção de preservar a memória do edifício original é perceptível, uma vez que os elementos preservados evocam a memória do antigo mercado. Aqui, surge novamente a simulação da ruína como processo evocativo do edifício anterior.

Flanqueado pelos dois acessos verticais preexistentes, que conservam um aparente estado de arruinamento, o volume da Escola de Música é implantado no local do segundo sector do mercado, no entanto alargando-se para noroeste, quase até ao limite do terreno. As duas fachadas longitudinais são totalmente envidraçadas e os topos são em betão rebocado e pintado de branco.

O antigo muro longitudinal de betão rebocado pintado de branco, que acompanhava o segundo sector do mercado, foi recuperado em pedra, persistindo a intenção do projeto inicial - um percurso longitudinal que permite o total atravessamento da composição. Neste plano, é definida uma entrada no edifício, marcada por um pequeno volume, no mesmo ponto de acesso ao espaço de serviços e armazenamento do antigo mercado.

Tal como acontecia no mercado, o alinhamento do muro longitudinal recuperado com o muro transversal central em granito marca o acesso principal do conjunto no seu ponto médio. Este ponto, que distribui a entrada em ambas as escolas, reforça a ideia do Mercado Cultural do Carandá como um espaço único.

Relativamente ao espaço interior, a Escola de Música desenvolve-se em dois pisos. A entrada no edifício localiza-se, então, junto ao muro central fragmentado, contiguamente às escadas preexistentes. Um pequeno vestíbulo faz a transição para o átrio de entrada, que combina as funções de sala de convívio e receção e permite a distribuição aos diferentes espaços da escola. Adjacentes ao átrio encontram-se a secretaria, o bar, os sanitários, e a entrada para o auditório. A partir deste ponto acede-se a um corredor central que faz a distribuição do restante programa. Contrariamente à Escola de Dança, este corredor realiza uma distribuição bilateral,



127. Entrada secundária da Escola de Música.



128. Pátio da Escola de Música.



129. Pátio da Escola de Música com vista para o muro longitudinal



130. Pilares do antigo Mercado no pequeno jardim na zona nordeste da Escola de Música.



131. Pilares do antigo Mercado no pequeno jardim na zona nordeste da Escola de Música.



132. Vista geral do jardim na zona nordeste da Escola de Música – pilares e escadas do antigo Mercado.

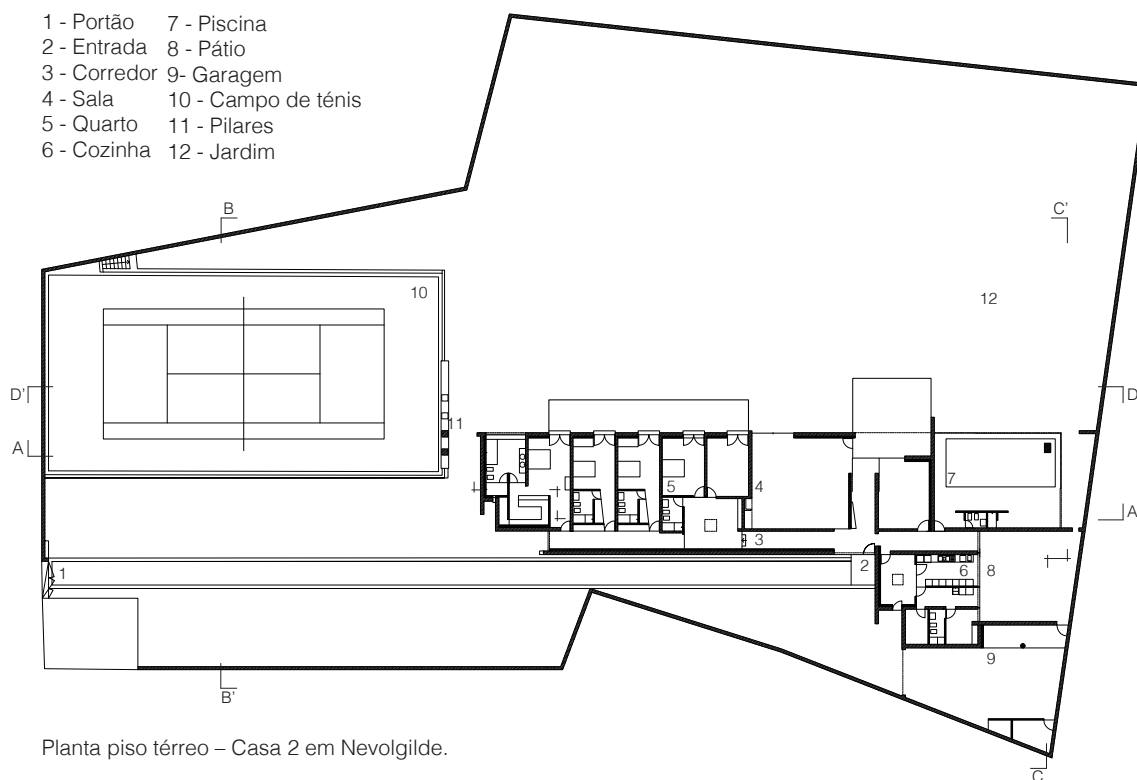
ao longo de todo o edifício. No lado norte organizam-se a biblioteca, oito salas de aula e sanitários e na zona sul, onze salas de aula. Na área sul do volume estão também dispostos os acessos verticais e um pátio, alinhado com a abertura no muro longitudinal, já referida anteriormente, podendo, assim, ser acedido pelo interior do edifício ou pelo exterior através de uma entrada mais central do edifício (entrada secundária da Escola de Música). O elevador e as escadas contíguos ao pátio, e acessíveis a partir deste, permitem o acesso direto ao piso inferior, onde se localizam a galeria técnica, camarins e sanitários, uma arrecadação e ainda uma entrada para o auditório. O auditório apresenta-se como um elemento autónomo dos espaços de ensino, de forma a propiciar a realização de eventos culturais não diretamente relacionados com as funções da escola.

Os pilares do antigo mercado, removidos para a construção da escola de música, foram transpostos para um pequeno espaço exterior, existente entre o muro transversal no extremo nordeste e o edifício. Um dos acessos verticais preservados e os pilares, presentes neste espaço, evidenciam a importância da memória do lugar e das preexistências para Eduardo Souto de Moura.

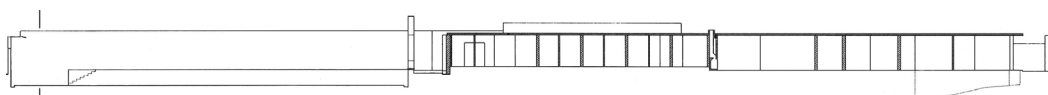
As preexistências são valorizadas e incluídas na nova intervenção, coexistindo de forma consonante. As escadas conservadas e os pilares, apesar de alterada a sua disposição e função iniciais, preenchem o pequeno jardim e evocam a memória do mercado. Apesar de não intervirem diretamente na construção, os elementos preexistentes preservados sustentam a intervenção com o seu poder evocativo da memória do mercado.

Apesar de apresentar um papel de maior destaque comparativamente à escola de dança, que se encontra dissimulada nas preexistências do mercado, a atitude assumida na construção da escola de música assemelha-se à solução adotada na escola de dança. O volume criado não se evidencia, estando ocultado pelo muro longitudinal, assegurando, assim, a uniformidade e o diálogo harmonioso entre as duas fases da reconversão sem alterar a ideia original de projeto.

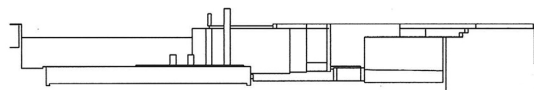
- 1 - Portão 7 - Piscina
- 2 - Entrada 8 - Pátio
- 3 - Corredor 9 - Garagem
- 4 - Sala 10 - Campo de ténis
- 5 - Quarto 11 - Pilares
- 6 - Cozinha 12 - Jardim



Planta piso térreo – Casa 2 em Nevogilde.



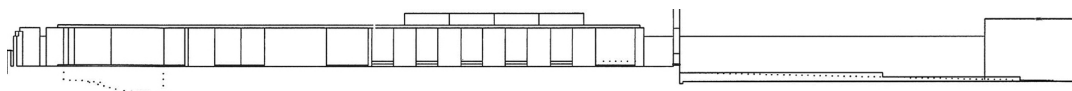
Corte AA' – Casa 2 em Nevogilde.



Corte BB' – Casa 2 em Nevogilde.

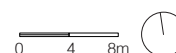


Corte CC' – Casa 2 em Nevogilde.



Corte DD' – Casa 2 em Nevogilde.

133. Desenhos de projeto – Casa 2 em Nevogilde.



134. Casa 2 em Nevogilde – fachada sul virada para o jardim.

Na casa 2 em Nevogilde, o tema da simulação da ruína e do inacabado é retomado e surge novamente como suporte à estratégia de projeto, já ocorrido no Mercado Municipal de Braga, através da construção do muro central fragmentado, no entanto, neste caso “(...) numa ascensão doméstica essencialmente figurativa.”²²⁷

O lote de implantação da casa, irregular e situado num contexto urbano, resultou da composição de vários fragmentos de terreno. É totalmente encerrado por muros de pedra e a partir da rua “(...) apenas o portão nos abre o sítio.”²²⁸

Um extenso percurso, paralelo a um dos muros construídos, permite o acesso à casa, que “(...) surge na continuidade natural (dos muros) (...)”²²⁹, e desenvolve-se longitudinalmente, também paralela aquele eixo. A direção principal da casa remete para a direção de um dos muros do lote, no entanto fazendo uma viragem e lançando um braço que no seu extremo, a garagem, se adapta à geometria do lote.

O percurso termina quando encontra a entrada, que distribui para a cozinha e espaços comuns, e garante o acesso direto a um corredor estruturante que percorre a casa, contíguo à fachada norte, terminando num pátio, no extremo oeste. No corredor surge uma ligeira mudança de cota, que marca a separação entre os espaços comuns, com um pé direito mais alto, e a zona privada e mais íntima da habitação, os quartos, com um pé direito mais baixo. Na transição para a zona privada dos quartos, o corredor alarga-se formando um espaço que Eduardo Souto de Moura define como pátio pela claraboia que o ilumina, cuja forma segue o quadrado central desenhado no pavimento.

Nesta habitação, Eduardo Souto de Moura reutilizou diferentes elementos existentes nos fragmentos de terrenos adquiridos e inseriu-os na sua obra, (re) construindo a preexistência, pelo que “*Transferir muros, deslocar terras, escolher as pedras, foi “quase fazer a casa.”*”²³⁰

É possível afirmar que os muros possuem uma particular importância nesta obra. Pela observação da planta da habitação verifica-se a presença de muros aparentemente soltos, ligados entre si por diversos elementos, como planos de vidro e portas. De facto, os muros assumem-se essenciais nesta intervenção. A fachada sul virada para o jardim é um muro de pedra que simula um processo de degradação, composto por uma sequência de aberturas e planos de granito. Os planos de pedra articulam-se com os planos de vidro que revelam o interior dos espaços interiores, como se se tratasse de uma fragmentação do próprio muro, aparentando um estado

227 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni – “Casas 1982-2002”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 89.

228 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa 2 em Nevogilde. Porto. 1983-1988”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 75.

229 *Ibidem*.

230 *Ibidem*.



135. Articulação dos planos de pedra e planos de vidro – fragmentação do muro da fachada sul.



136. Plano de pedra evidenciado na zona dos quartos.



137. Fachada este – plano de pedra cego. Vista para os pilares colocados no muro que separa o jardim e o campo de ténis.



142. Pilares de alturas variadas e acesso exterior ao jardim.



138. Remate fragmentado das paredes.



139.



140.



141.

139. | 140. | 141. Elementos preexistentes dispersos pela casa. A simulação da ruína



143. Vista exterior – acesso ao jardim.

de ruína. O muro termina na zona da sala e, no espaço onde anteriormente existia a piscina interior²³¹, é visível apenas um plano envidraçado com caixilharia em tom vermelho, utilizada em todas as aberturas da habitação, e um pilar estrutural de secção retangular.

No espaço correspondente à sala a testa da laje é evidenciada e a sua espessura não é escondida, mas acompanhada por um rufo. Contudo, na zona dos quartos a situação é distinta, uma vez que a espessura da laje é ocultada. Nesta zona um plano de pedra é evidenciado sobrepondo-se ao rufo e elevando-se em relação a este, como que preservando um vestígio ou aludindo a um entablamento que anteriormente existiu, criando assim uma falsa ruína.

A simulação da ruína ou da obra inacabada é também perceptível nos muros que são construídos simulando processos naturais de fragmentação, revelando estereotomias aparentemente resultantes da ação do tempo - pedras que não se alinham e que se prolongam na interseção das paredes. Um conjunto de pilares de granito com diferentes alturas, apoiado no muro de contenção, que marca a diferença de cota entre o jardim e o campo de ténis, é um outro elemento que alude à ruína e que simula, novamente, um estado de arruinamento.

A introdução destes variados elementos expressa a intenção de Souto de Moura de criar componentes cénicos que caracterizam a composição, que aludem a uma preexistência e sugerem o estado de ruína da obra, que como afirma o autor a casa “(...) é a simulação de uma ruína.”²³² Esta conceção é reforçada pela disposição de diversos elementos junto à casa, como fontes, tanques e pedras tombadas no chão, que contribuem para uma maior aproximação à ruína.

Os muros que compõem as fachadas norte e este da habitação distinguem-se da fachada sul. Durante o percurso de acesso à casa apenas são visíveis o campo de ténis e os planos de pedra cegos da habitação, de onde se destaca apenas a abertura no topo do corredor, que, embora simulando um aspeto arruinado, assumem-se como muros sóbrios e despojados. Estes diferem da fachada sul virada para o jardim, composta por uma sucessão de planos e aberturas que revelam os espaços interiores.

Esta situação parece ser semelhante ao que acontece na Casa das Artes e aparenta relacionar-se com o tema da invisibilidade da intervenção. Também nesta obra, a fachada contígua ao percurso de entrada na casa das artes é totalmente encerrada, enquanto que a fachada oposta se abre para a cidade.

231 Esta obra foi remodelada, entre 2007 e 2009, sendo o projeto novamente encomendado a Eduardo Souto de Moura. A intervenção consistiu numa requalificação da cozinha e dos espaços adjacentes, a remoção da piscina interior, tendo sido construída uma outra no exterior. O espaço ocupado pela piscina deu lugar a uma sala e uma cave.

232 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Biográfica a cargo de Monica Daniele”. Op. cit., p. 438.



144. Percurso de acesso à casa a partir do portão.



145. Fachada este e norte da casa – vista para o plano de vidro do topo de corredor de acesso aos quartos.



146. Campo de ténis e pilares de alturas variadas.



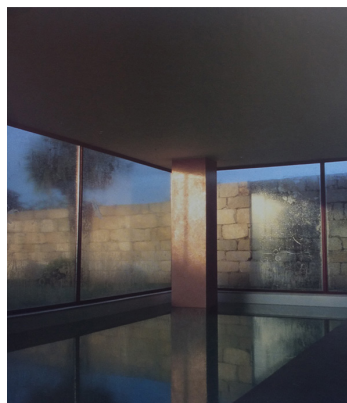
147. Fachada norte da casa – plano cego



148.
148. |149. Vistas do interior da casa.



149.

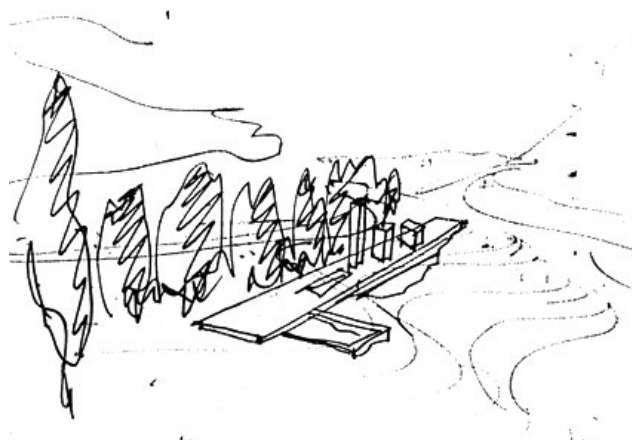
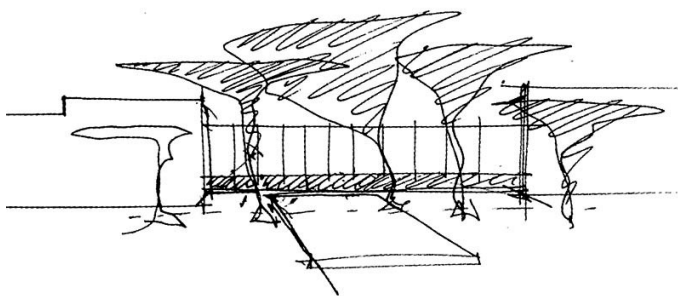


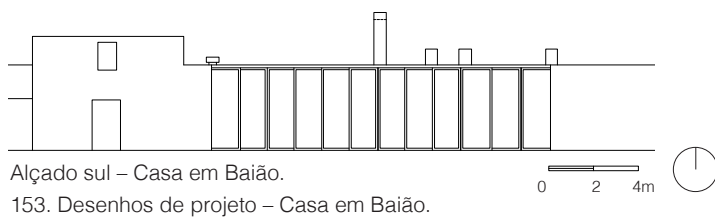
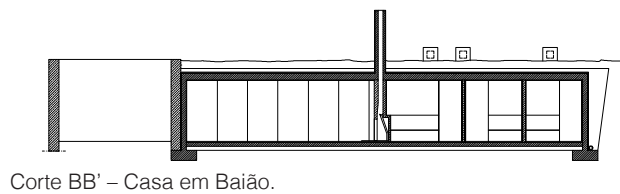
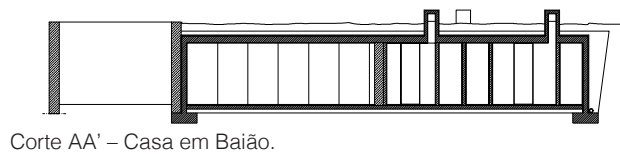
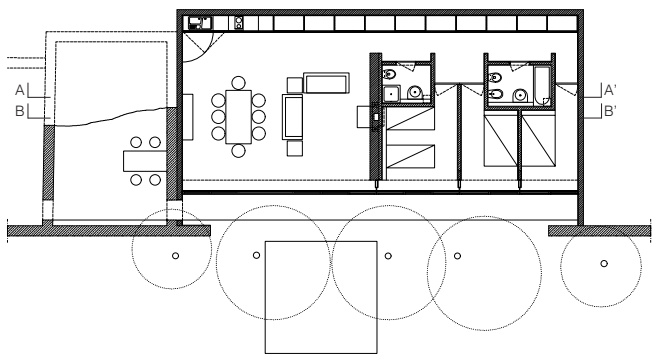
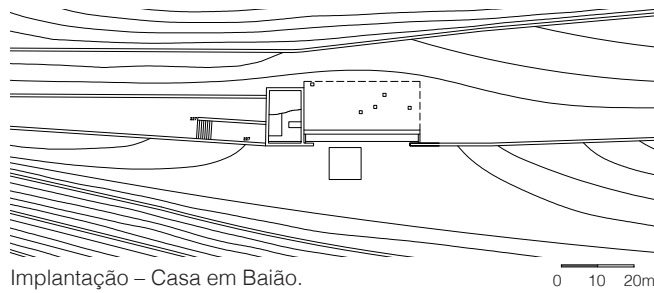
150. Vista da piscina interior.

De facto, em ambas as obras há um claro contraste entre as zonas expostas ao percurso e as fachadas opostas que se abrem, apesar de situações distintas, para o jardim ou para a cidade.

Eduardo Souto de Moura preserva os vestígios presentes e apropria-se destes, introduzindo-os na sua intervenção como suporte para a nova obra. A referência e a utilização das preexistências, da memória do lugar ou, mesmo como nesta obra, a criação de uma memória/falsa ruína permite a conservação de uma memória passada, que não deve ser desvalorizada, mas pelo contrário introduzida como elemento evocador.

3.2 Ruína contemplativa





153. Desenhos de projeto – Casa em Baião.



154. A casa inserida no socalco – Casa em Baião.

No projeto para duas casas unifamiliares, a casa em Baião e a casa em Moledo, na década de 90, a abordagem que Eduardo Souto de Moura apresenta em relação à ruína difere das intervenções realizadas até este momento.

O projeto previa uma habitação de férias, de dimensões mínimas, já explorado pelo arquiteto na reconversão de uma ruína no Gerês, e orçamento limitado.

O programa resume-se a um piso com três quartos e duas instalações sanitárias e um espaço comum para sala e cozinha, por onde é feita entrada.

O terreno destinado à construção da casa, situado numa encosta orientada para o rio Douro, é estruturado em socalcos sustentados por diversos muros de suporte. Junto a um dos muros de pedra subsistia uma pequena construção em ruína, um fragmento de uma antiga casa.

Nesta obra a ruína não é utilizada como material disponível para uma nova estrutura, como no projeto para o Café do Mercado. Eduardo Souto de Moura recusou a recuperação da ruína e a nova construção encosta-se à mesma, que não sofre qualquer intervenção, conservando o estado de abandono e desgaste no tempo, enfatizando o seu carácter contemplativo. *“Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado foi a base do projecto.”*²³³

Um dos muros de pedra existentes de suporte dos socalcos foi parcialmente desmontado e uma parcela de terreno foi extraída para dar lugar à casa, adotando a forma natural do socalco. *“Uma “casa portuguesa” integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem (...)”*²³⁴

Eduardo Souto de Moura reinterpreta o terreno e, a partir da escavação da terra, a casa constitui-se como uma caixa de betão inserida no socalco justaposta à ruína. Eduardo Souto de Moura reconstrói a imagem do mesmo e o resultado é uma *“(…) casa em negativo.”*²³⁵. O muro de suporte removido deu lugar à fachada envidraçada da casa: único elemento que denuncia a sua presença. As pedras retiradas do socalco foram reaproveitadas para a construção de uma parede interior da habitação que reforça a separação entre a zona comum e a zona privada da casa.²³⁶

De forma a garantir a sua intenção de projeto, Eduardo Souto de Moura manipula o terreno e refaz o socalco, procurando a integração da casa com a envolvente, revelando a importância atribuída pelo autor à relação da obra com a paisagem.

Numa procura da naturalidade da obra, a casa dilui-se nas preexistências e encontra-se dissimulada no terreno e é parte integrante do mesmo. De facto, a

233 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa em Baião. Baião. 1990-1993”. In TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 150.

234 *Ibidem*.

235 *Ibidem*.

236 *“Na realidade, as pedras retiradas simplesmente sofreram uma rotação encontrando-se no interior.”* MOURA, Eduardo Souto de – “Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo”. Op. cit., p. 144.



155. O terreno estruturado em socalcos e a dissimulação da obra – Casa em Baião.



156. A cobertura ajardinada e as paredes da ruína evidenciadas em relação à casa – Casa em Baião.



157. A ruína preexistente – Casa em Baião.



158. O plano envidraçado – Casa em Baião.



159. Acesso aos quartos – Casa em Baião.



160. Interior – a parede construída com as pedras retiradas do muro de suporte – Casa em Baião.



161. O plano de vidro recuado em relação ao muro – Casa em Baião.



162. A ruína invadida pela natureza – Casa em Baião.



163. A ruína como jardim fechado – Casa em Baião.

casa é anunciada apenas pelo plano de vidro, uma vez que a cobertura é ajardinada e permite que a casa se funda com o terreno. Vista do exterior a casa parece ser constituída somente por pedra e encerrada por vidro. As paredes de betão estão camufladas pelo terreno e o plano de vidro, recuado em relação ao alinhamento do muro, prolonga-se até ao topo da laje ocultando-a. Assim, é apenas perceptível o vidro, elemento artificial que parece indicar a continuidade do natural uma vez que reflete a paisagem, que ampara a ruína preexistente e torna a intervenção o menos visível.

A casa aparenta ser abraçada pelos muros de suporte e pelas paredes desgastadas da ruína, dissimulando-se na totalidade. Quando observada de cima, a ruína, cujas paredes fragmentadas se elevam ligeiramente acima do terreno, destaca-se em relação à casa sendo-lhe, assim, conferida uma maior importância.

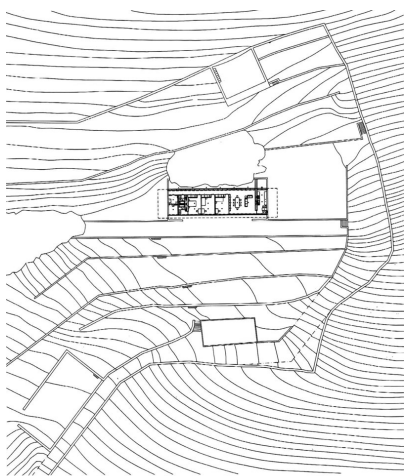
A estratégia de projeto baseia-se no equilíbrio entre o preexistente e o novo, a natureza e o artifício, projetando uma casa que não se evidencia e cujo volume se omite no terreno. A obra pretende dissimular-se ao máximo e não perturbar a presença da ruína valorizando, assim, a preexistência e preservando o carácter do lugar. Esta obra não se evidencia e aproxima os diferentes tempos, o do fragmento e o da habitação construída adjacente a este.

Na reconversão de uma ruína no Gerês podem ser encontrados aspetos comuns à casa em Baião. No entanto, apesar da intenção de uma arquitetura invisível e a conservação da relação com a natureza, a estratégia tomada relativamente à ruína é ligeiramente diferente. Em Baião, a ruína não é intervencionada e é utilizada como suporte para apoiar a nova intervenção e evocar memória; no Gerês é entendida como suporte capaz de abrigar e evocar.

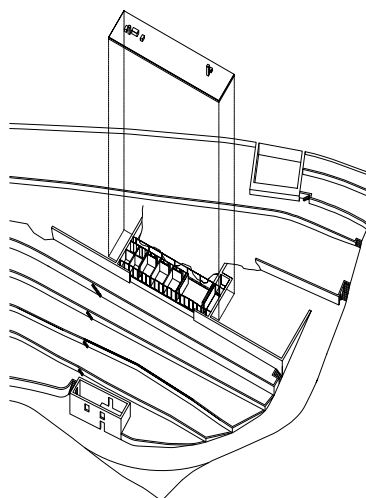
Eduardo Souto de Moura preserva a imagem fragmentada e abandonada da ruína em Baião construindo ao lado, enquanto que Gerês introduz artifícios de forma a tornar a ruína num espaço habitável. Não obstante, na reconversão da ruína no Gerês há uma procura da naturalidade na introdução do artifício, de forma a esta permanecer intacta. Em ambos os casos a ruína é reconhecida como elemento alusivo à memória e história do lugar e mantém a sua relação com a natureza.

Uma obra é vulnerável à ação da natureza ao longo do tempo, que atua sobre esta, e a consome até se tornar em ruína. Eduardo Souto de Moura recusa intervir na ruína de Baião e consolida-a como um jardim fechado, permitindo que continue o seu processo natural de arruinamento. A ruína mantém-se no seu estado, o derradeiro de uma obra, no qual esta passa a pertencer à natureza: *“colocarás a tua ruína nas mãos da natureza para que esta a aperfeiçoe e a embeleze... Só o tempo melhora as ruínas”*²³⁷. A ruína em Baião é fixada no tempo e assume um carácter essencialmente contemplativo, que suporta a nova construção.

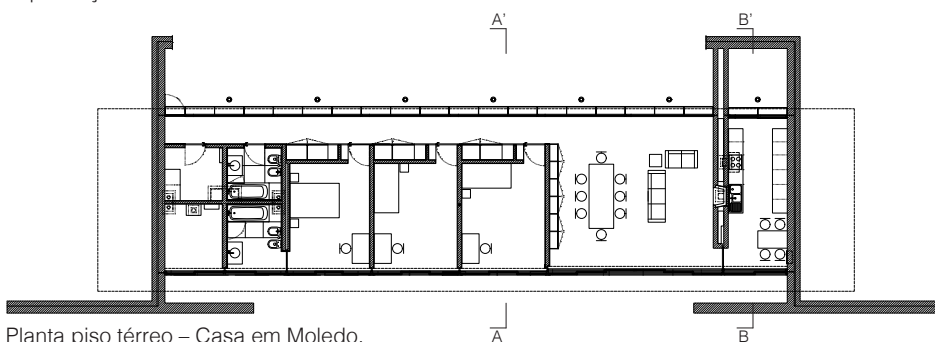
237 GILPIN, William citado por CARENA, Carlo – “Ruína/restauro”. Op. cit., p. 120.



Implantação – Casa em Moledo.



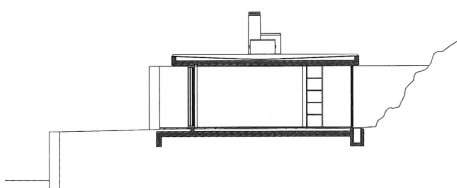
Axonometria – Casa em Moledo.



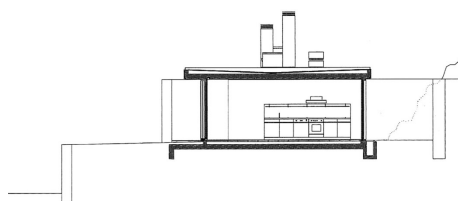
Planta piso térreo – Casa em Moledo.



Alçado – Casa em Moledo.

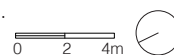


Corte AA' – Casa em Moledo.



Corte BB' – Casa em Moledo.

164. Desenhos de projeto – Casa em Moledo.



165. Alçado principal: a casa como um socalco – Casa em Moledo.

A casa em Moledo recupera várias questões apresentadas na casa em Baião. Eduardo Souto de Moura repete a planta retangular com um piso, o sistema de distribuição, o plano envidraçado que ocupa a toda a fachada frontal e introduz a casa no terreno.²³⁸ Eduardo Souto de Moura opta por uma reconstrução do terreno que sirva a intenção de projeto, contudo de uma forma mais profunda do que em Baião.

O terreno destinado à construção da habitação encontrava-se estruturado em socalcos com um metro e meio de altura, não sendo suficiente para permitir a ideia de projeto. Propõe a remodelação completa do terreno e manipula-o de forma a encaixar a casa nos socalcos. Assim, altera a topografia da encosta e reconstrói as terraplanagens, duplicando em planta as suas dimensões, com desníveis de três metros de altura, possibilitando que a casa se adapte ao socalco. As pedras dos novos muros são as mesmas que estavam no terreno antes da intervenção.²³⁹ Os socalcos constituem o lugar e a casa é um socalco: a casa é inserida no terreno integrando-se na paisagem. Através da transformação do lugar, Eduardo Souto de Moura solidifica a sua ideia de intervenção adaptando e, ao mesmo tempo, preservando a preexistência, apropriando-se dela de modo a servir o seu projeto.

Uma parte do muro de suporte foi retirado para dar lugar ao plano contínuo de vidro da habitação, situação idêntica a Baião, contudo esta não se encosta completamente ao terreno, abrindo-se para um cenário natural de pedra. A fachada posterior é envidraçada, orientada para um maciço rochoso, que alcança todo o corredor de acesso aos três quartos, enfatizando a relação entre a natureza e a forma construída. A fachada virada para a paisagem, uma quinta fortemente arborizada, é também e tal como em Baião, encerrada por um vidro.

A casa, abraçada por um muro de pedra e recuada em relação à linha do muro, conforma um pátio de transição entre o interior e o exterior. A cozinha e a sala são espaços distintos e a presença de duas fachadas envidraçadas, correspondentes aos lados maiores da habitação, permite a continuidade do espaço da sala que funciona como um *corredor* entre elementos naturais, inserindo, desta forma, a natureza na arquitetura.

Contrariamente a Baião, o vidro da fachada não esconde a espessura da laje e a cobertura não é ocultada, “(...) *como caída del cielo* (...)”²⁴⁰, contrastando com a irregularidade do natural e a rugosidade da pedra. A laje de cobertura pousa sobre as paredes de betão e emoldura o plano de vidro da fachada principal da casa.

238 “A casa de Moledo é um exercício, uma variação sobre o projecto da casa de Baião. A ideia é a mesma, os materiais não.” MOURA, Eduardo Souto de – “Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo”. Op. cit., p. 144.

239 *Ibidem*.

240 CASTRO, Luis Rojo – “La invención de problemas”. In *El Croquis – Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005, p. 22.



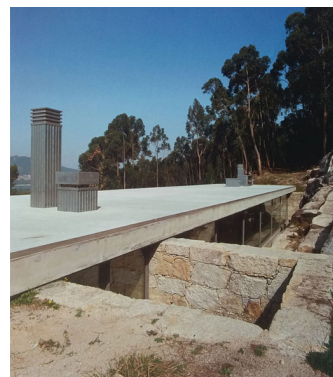
166. O terreno estruturado em socalcos e a dissimulação da obra – Casa em Moledo.



167. Alçado principal. – Casa em Moledo.



168.
168. | 169. A cobertura e relação com o preexistente – Casa em Moledo.



169.



170. A sala como *corredor* entre elementos naturais – Casa em Moledo.



171. Relação interior e exterior – Casa em Moledo.



172. A interpretação do terreno: a casa como um socalco – Casa em Moledo.



173. Ruína preexistente que marca o percurso – Casa em Moledo.

Em Moledo, o arquiteto utiliza caixilhos em madeira, em vez de alumínio como em Baião, “(...) onde os painéis de vidro escondem a espessura da laje.”²⁴¹ e “(...) como a madeira não pode ter montantes com três metros de altura (...)”²⁴², não permitindo a sua ocultação, “(...) deixei visível o pavimento da cobertura.”²⁴³

No entanto, apesar de reforçado na casa em Baião pela presença de uma cobertura ajardinada, o caráter dissimulado da obra mantém-se, sendo apenas denunciada pelo envidraçado do alçado. A dissimulação da obra em Moledo é fortalecida pela criação de um percurso de entrada na casa que através da forte arborização existente no terreno oculta a presença da habitação. A natureza ora oculta, ora evidencia o plano de vidro que revela a casa.

O terreno funciona como um instrumento de projeto, contudo o essencial é preservado: a memória do lugar, as terraplanagens e as pedras dos muros. O caráter do lugar, dos socacos permaneceu mesmo com a alteração que estes sofreram. O preexistente é profundamente manipulado, porém a sua essência e as suas características são conservadas. Esta transformação permitiu a construção de uma nova obra, que agora faz parte do lugar, sem alterar a naturalidade existente, garantindo o equilíbrio entre o natural e o artificial. “O construído parece natural, mas o natural foi afinal construído. Em Moledo aquele lugar, agora, é assim.”²⁴⁴

Em Moledo, Eduardo Souto de Moura opta por preservar uma ruína, localizada num ponto mais baixo do terreno, destacando-a da nova construção. O percurso de acesso à casa, na cota baixa, é relativamente extenso e a ruína surge sensivelmente a meio deste. Contrariamente a Baião, em que a ruína, apesar de encerrar um caráter contemplativo apoia a nova construção e funciona como um jardim fechado, aqui a ruína possui um caráter exclusivamente contemplativo, quase escultórico, uma vez que não encerra nenhuma função ou programa. A ruína é um elemento isolado que pontua um percurso de acesso à habitação, iniciado a partir de uns degraus encostados à ruína, referenciando-o no lote grandes dimensões, que mantém o aspeto de abandono acentuado pela vegetação que invade as paredes.

Em Moledo, a relação entre a ruína e o novo é menor do que em Baião, no entanto, a opção de conservação da ruína pode prender-se com a necessidade de revelar e conservar a memória do lugar. Porém, é possível afirmar que a manutenção da ruína relaciona-se, essencialmente, com a reutilização de uma construção preexistente para referenciar um momento de um percurso alternativo de acesso à casa.

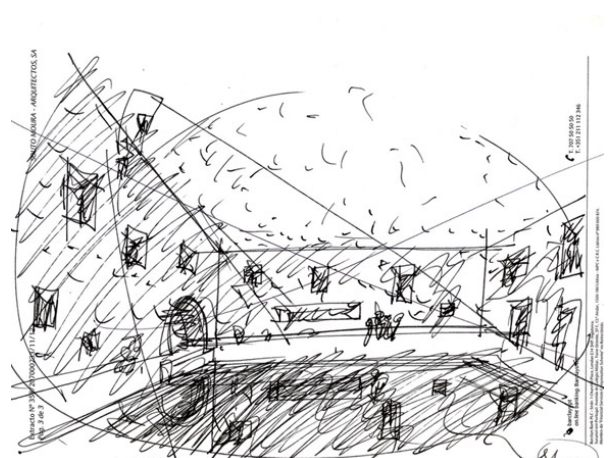
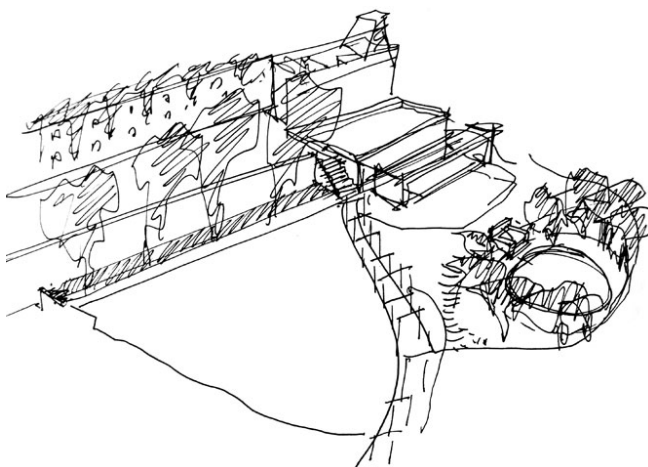
241 SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 41.

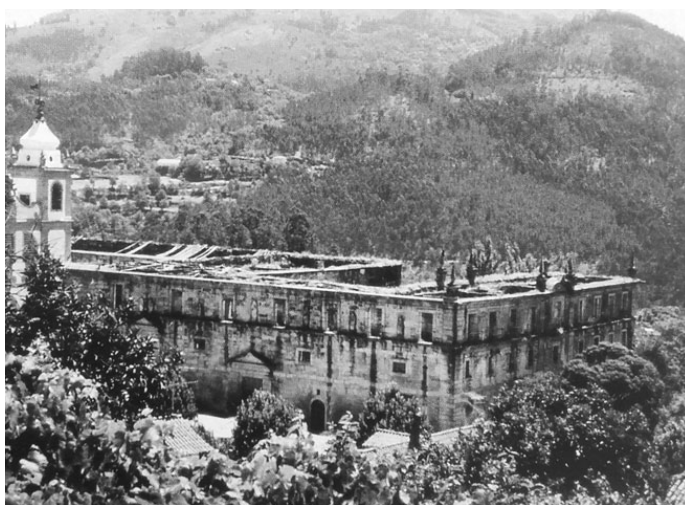
242 MOURA, Eduardo Souto de – “Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo”. Op. cit., p. 144.

243 *Ibidem*.

244 SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 43.

3.3 Intervenção no património





176. O antigo Mosteiro de Santa Maria do Bouro arruinado – vista norte.



177. A igreja e o antigo Mosteiro arruinado – vista norte.



178. Pormenor do antigo Mosteiro – o telhado arruinado.

Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro (1989-1997)

A Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro em Pousada representa um momento fundamental no percurso de Eduardo Souto de Moura, uma vez que se confronta com uma obra de grande escala em relação aos programas de habitação e pequenos equipamentos projetados até aquele momento, deparando-se com uma intervenção no património. O projeto requeria a reconversão de uma estrutura monástica, que se encontrava num adiantado estado de degradação e completamente abandonado, com a exceção da igreja e sacristia, que se encontravam em bom estado de conservação por terem sido continuamente utilizadas pela comunidade. A intervenção visou essencialmente a consolidação/reconversão do antigo edifício e a ampliação do conjunto com um novo corpo.

O Mosteiro, localizado na margem esquerda do rio Cávado, na encosta de São Mamede, na Vila do Bouro, em Amares, foi objeto de uma intervenção arqueológica executada sob a direção técnica e científica da Universidade do Minho, ao longo de mais de dois anos. Esta investigação revelou o seu crescimento e evolução e permitiu descobrir os vestígios arqueológicos mais antigos que remontam para os finais do século XII, princípios do século XIII. O Mosteiro foi profundamente reconstruído e ampliado após um momento de decadência durante o final do século XV e primeira metade do século XVI e, ao longo dos séculos XVII e XVIII, foi permanentemente alterado. Com a extinção das ordens religiosas, em 1834, o edifício é abandonado, começando o seu processo de degradação.²⁴⁵ O edifício manteve-se abandonado até à sua recuperação, encontrando-se em estado de ruína.²⁴⁶

*“(...) não estou a restaurar um mosteiro, estou a construir uma pousada com as pedras de um mosteiro.”*²⁴⁷ Esta afirmação de Eduardo Souto de Moura sintetiza a sua estratégia de intervenção: construir um novo edifício com o material preexistente. A intervenção, iniciada em 1989 e inaugurada em 1997, não foi abordada como uma recuperação da estrutura original, mas uma nova construção que se servia das ruínas existentes. Como afirma o arquiteto *“O projecto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício. Trata-se de uma nova construção, onde intervêm vários depoimentos (uns já registados, outros a construir) e não da recuperação do edifício na sua forma original.”*²⁴⁸

245 FONTES, Luis Oliveira – “A Arqueologia”. In GUERREIRO, Duarte; BOBONE, Vasco d'Orey (coord.) – *Pousada de Santa Maria do Bouro*. Lisboa: ENATUR S.A., 1997, p. 17.

246 “O Edifício monacal mantém o seu aspecto imponente, de volumosas paredes. Mas tudo o mais se encontra degradado, esburacado, partido. (...) Resta um dever nacional – restaurar, dar-lhe vida e dignidade.” GIL, Júlio – *As mais belas igrejas de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1988, p. 23.

247 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. In AA.VV. – *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 46.

248 MOURA, Eduardo Souto de – “Reconversão do mosteiro de Santa Maria do Bouro numa pousada”. In AA.VV. – *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 5.

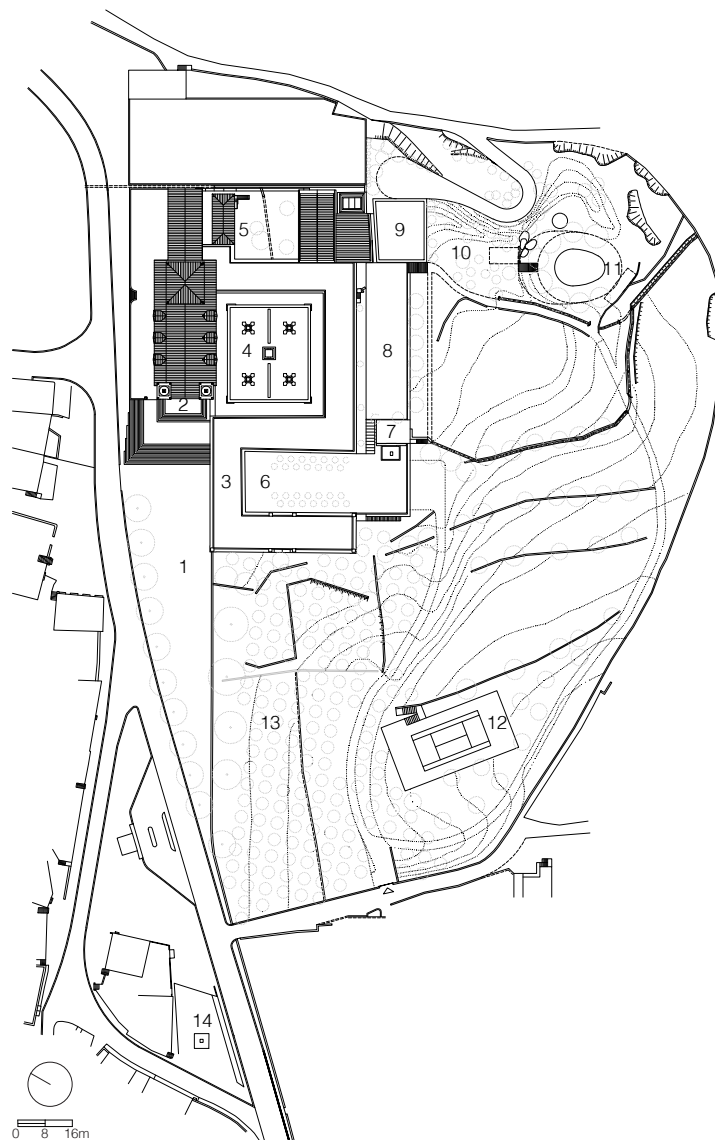


179. Vista sul – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.



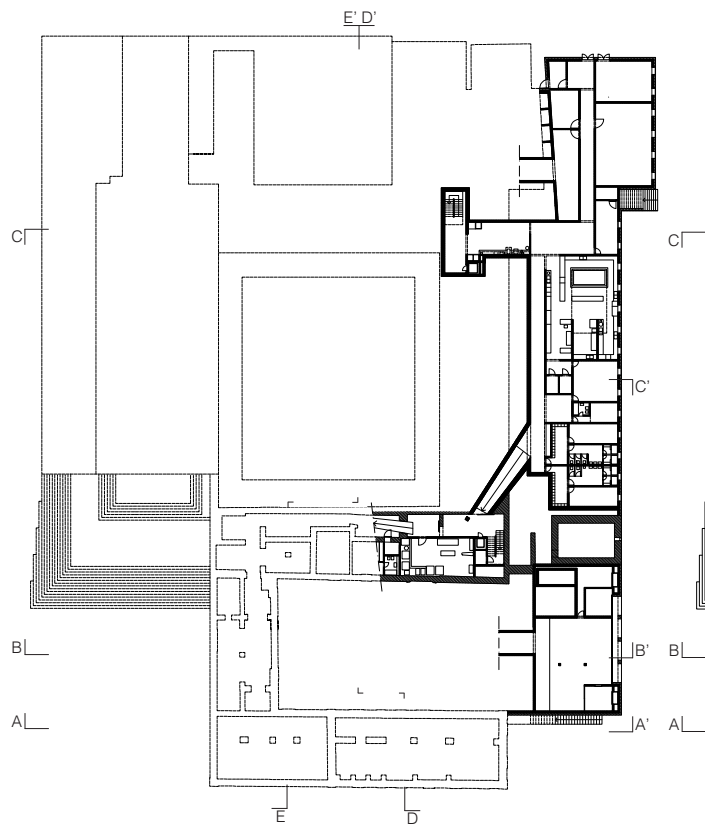
180. Esquema de plantas da evolução histórica do Mosteiro.

- Idade Média: séc. XII - séc. XV.
- Idade Moderna: reconstrução no final do séc. XVI - princípio do séc. XVII.
- Idade Moderna : remodelação e ampliação no séc. XVI - princípio do séc. XVII.
- Séc. XX.
- Demolição.

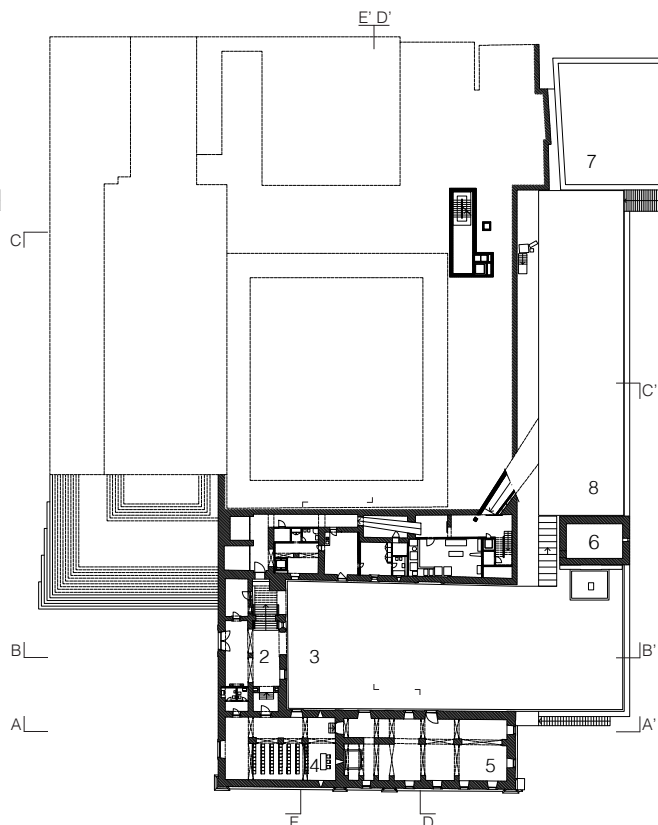


181. Implantação.
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

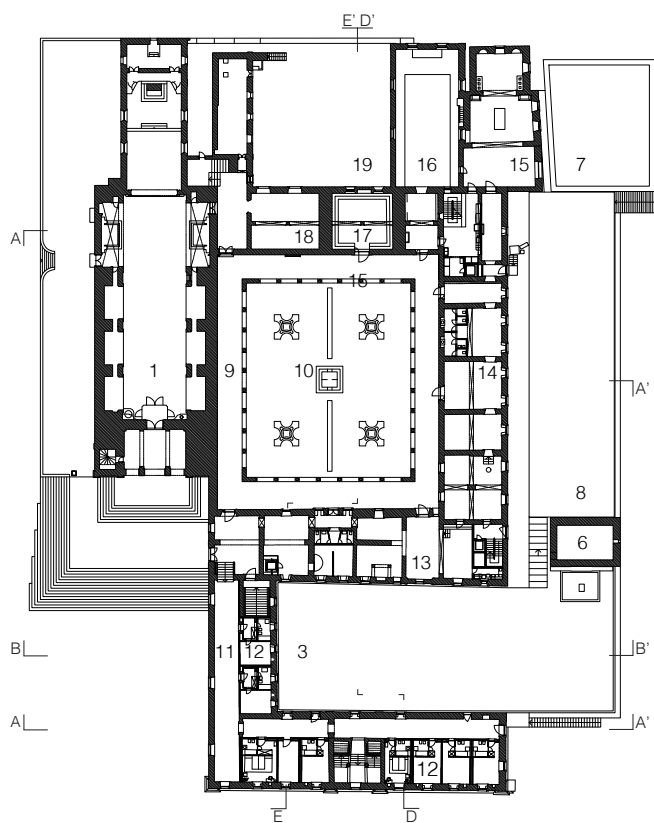
- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1 - Adro | 8 - Terraço |
| 2 - Igreja | 9 - Espelho de água |
| 3 - Mosteiro | 10 - Olival |
| 4 - Claustro | 11 - Piscina |
| 5 - Campo de cultivo | 12 - Campo de ténis |
| 6 - Pátio do Laranjal | 13 - Laranjal |
| 7 - Moinho | 14 - Pelourinho |



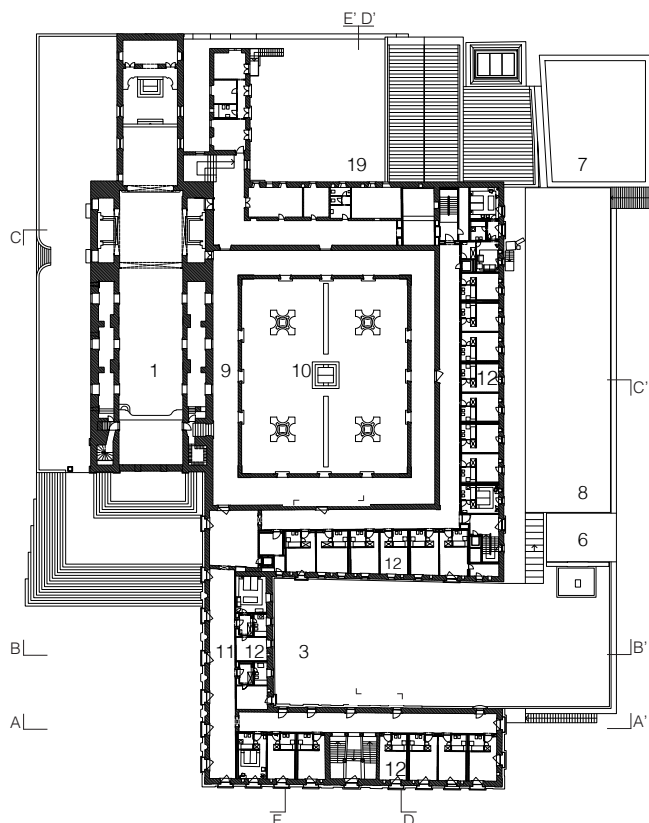
Planta piso -1.
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.



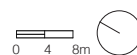
Planta piso térreo.
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

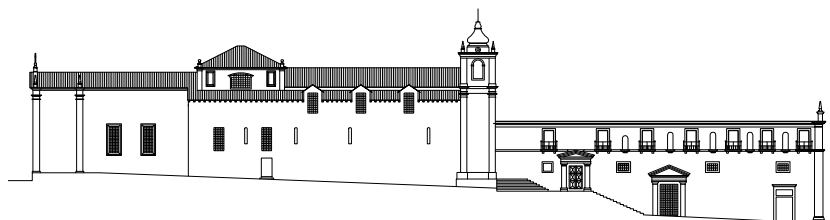


Planta piso 1.
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

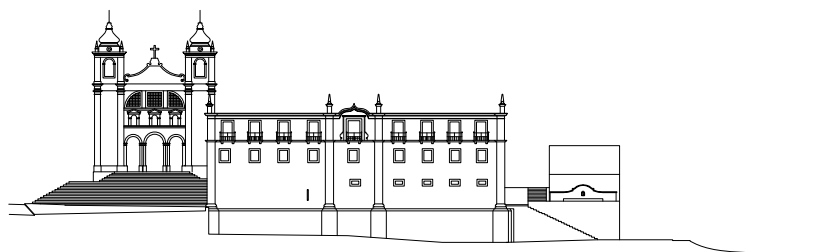


Planta piso 2.
Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

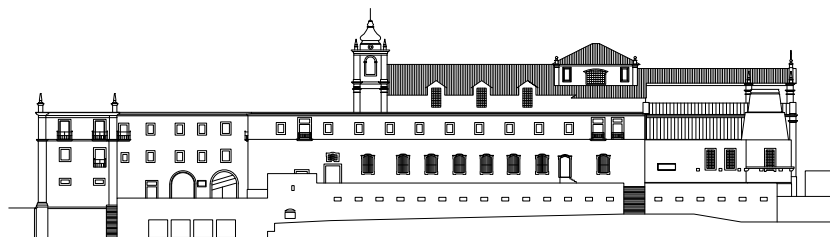




1. Alçado norte.



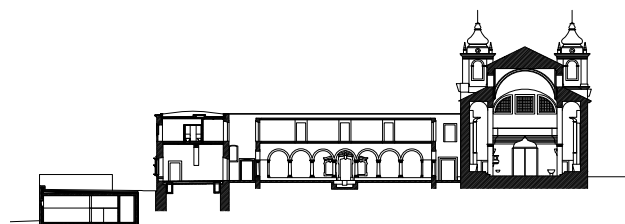
Alçado oeste.



Alçado sul.



Alçado este.



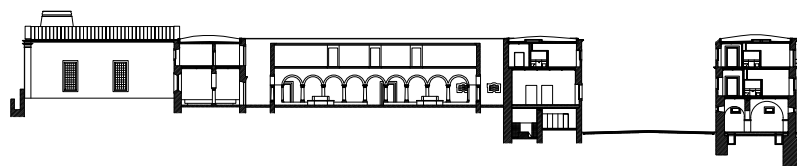
Corte CC'.



Corte AA'.



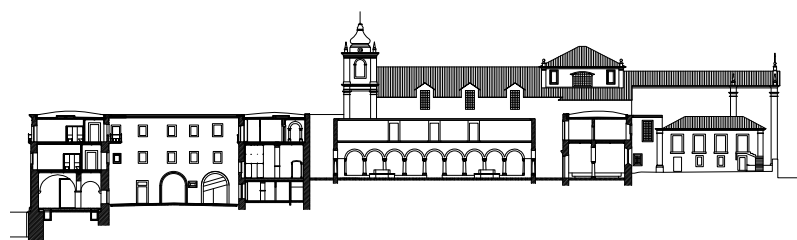
Corte BB'.



Corte DD'.

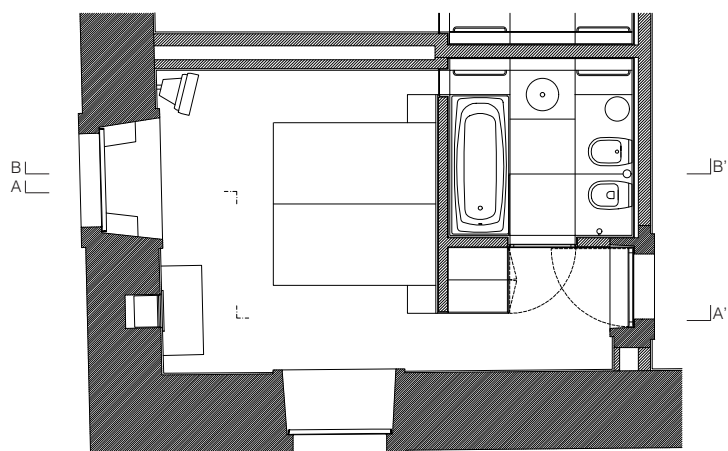
Piso -1:
cozinha, lavandaria, ar condicionado, serviços.

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1 - Igreja | 11 - Sala de espera |
| 2 - Entrada | 12 - Quartos |
| 3 - Pátio do Laranjal | 13 - Sala de estar |
| 4 - Auditório | 14 - Sala de bilhar |
| 5 - Sala de exposições | 15 - Sala de jantar |
| 6 - Moinho | 16 - Restaurante |
| 7 - Espelho de água | 17 - Capela |
| 8 - Terraço | 18 - Sacristia |
| 9 - Claustro | 19 - Campo de cultivo |
| 10 - Pátio | |

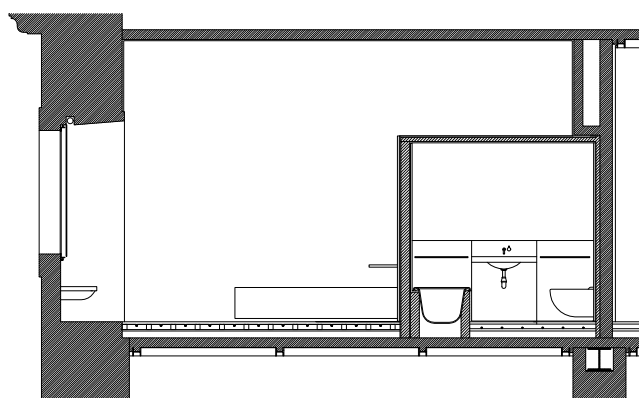


Corte EE'.

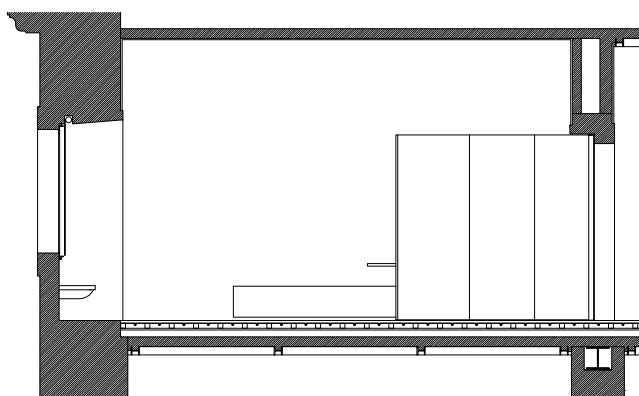
0 4 8m



Planta – Quarto.



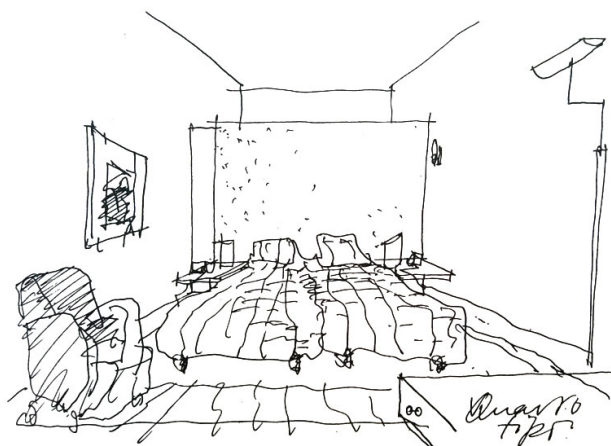
Corte AA'.



Corte BB'.

0 1 2m

183. Desenhos de projeto – Quarto. Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.



184. Esquisso de Eduardo Souto de Moura.



185. Esquisso de Eduardo Souto de Moura.



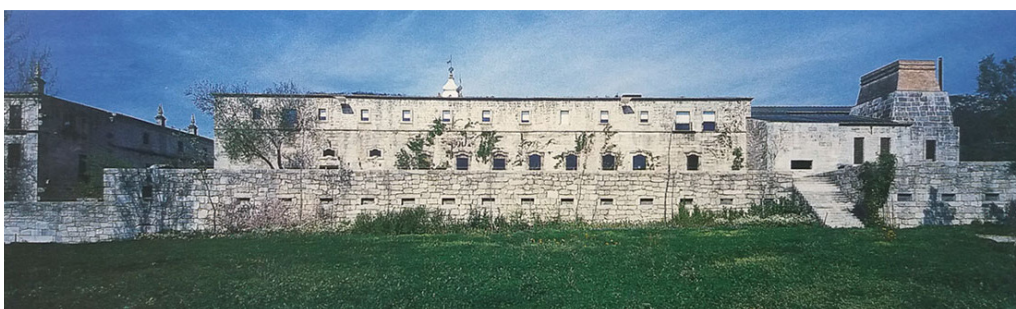
186. Quarto – instalação sanitária como armário.



187. Corredor dos quartos.



188. Fachada norte, este e Igreja – recuperação do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.



189. Fachada sul – Reconversão do Mosteiro de Snata Maria do Bouro.



190. Fachada oeste – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

No que respeita à estratégia de projeto em relação à ruína, Eduardo Souto de Moura recusa a sua mera consolidação e as pedras do mosteiro serviram a construção de um novo edifício. O valor da ruína está no seu caráter operativo, *“Para o projecto as ruínas são mais importantes que o “mosteiro”, já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o foi durante a história.”*²⁴⁹ Assim, afirma que as ruínas do mosteiro são material disponível e podem ser manipuladas de forma a servir o projeto. A ruína foi entendida como vestígio de um edifício que perdeu a sua funcionalidade enquanto mosteiro, que por sua vez, ganhou uma presença de caráter expressivo, de sentido material e visual. A ruína é entendida como artifício manufaturado pelo homem que regressa ao seu estado natural e disponível para uma nova construção, tratando-se de *“(…) um exercício de construção com as pedras existentes (…)”*²⁵⁰ Só depois de *“fixado o seu caráter de ruína”*²⁵¹ o mosteiro é adaptado a pousada, numa intervenção que *“apaga-se em absoluto minimalismo expressivo.”*²⁵² Contudo, é essencial referir que apesar de considerar o Mosteiro como material disponível para a nova construção, ainda lhe é possível reconhecer a forma, ou seja, não se trata de uma ruína em completo estado de degradação à qual não se consegue identificar a forma construída. No Bouro existe uma manipulação da matéria, mas a integridade e forma são respeitados.

Eduardo Souto de Moura questiona-se sobre a escolha de *“(…) uma imagem para o mosteiro”*²⁵³, *“(…) se deveria restaurar uma das muitas idades presentes na ruína (…)”*²⁵⁴ e conclui que deveria *“(…) construir um edifício próximo da cultura contemporânea (…)”*²⁵⁵ e, assim, constrói o edifício de acordo com o tempo que entende ser o de hoje, suportando-se no material, apropriando-se e manipulando os elementos disponíveis. Como o próprio arquiteto revela esta é uma nova construção e não uma restauração. *“Fiz um edifício moderno, como queria e com as pedras que estavam disponíveis.”*²⁵⁶ Entende a sua intervenção como mais uma fase na história do edifício, que é constituído precisamente pela sucessão de tempos e transformações, necessária para a sua utilização no presente.

249 *Ibidem*.

250 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro”. In ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 340.

251 COSTA, Alexandre Alves – “Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985”. In Monumentos, nº33. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, abril de 2013, p. 105.

252 *Ibidem*.

253 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 45.

254 ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni – “Projectos sobre o existente 1982-2002”. Op.cit., p. 294.

255 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 46.

256 *Ibidem*.



191. Vista norte – a aparência de edifício abandonado.



192. Fachada norte – vista para a entrada na Pousada.

Eduardo Souto de Moura intervém no património motivado por uma reconversão funcional, que passa por uma adaptação da estrutura existente a uma nova função.

O arquiteto não ignora o momento da ruína, no sentido em que insere esta mesma fase, aparentemente de conotação negativa, na linha de evolução histórica do mesmo. Não elimina esta fase, mantendo a memória em que o edifício esteve arruinado e sem uso, estado este que, normalmente, não é integrado na intervenção como uma fase importante do edifício. Pensamos que uma questão importante na sua intervenção é a aceitação e inclusão desta fase do edifício. Como em qualquer ser humano ou qualquer existência é evidente a atuação do tempo, que vai deixando marcas e que fazem parte dessa mesma existência. Eduardo Souto de Moura aceita as várias fases por que o mosteiro passou, mas não retira esse momento: a fase em que o mosteiro se arruinou como produto do tempo que criou a ruína.

Opta por atribuir ao edifício a imagem que pensa ser a mais característica: uma ruína. A intervenção pretendia continuar a história do edifício, mas partindo da sua situação atual: o como as pessoas estavam habituadas a vê-lo. É essencial mencionar que para esta decisão contribui a memória coletiva da população relativamente ao mosteiro. Compreendendo o impacto que a ruína do mosteiro tinha sobre a envolvente, sendo já parte integrante dela, Eduardo Souto de Moura optou por conservar a imagem que a população tinha do local e do Mosteiro e que predominou nos últimos anos: um edifício abandonado.

A distribuição funcional repartiu-se pelo edifício preexistente: aproveita as antigas estruturas para a instalação dos quartos e dos espaços comuns e acrescenta um novo corpo, uma ampliação que se mostrou necessária para a colocação dos espaços de serviços e áreas técnicas do edifício.

Eduardo Souto de Moura integra com pragmatismo o programa da pousada nos espaços do mosteiro: *“é muito simples: cozinha-cozinha, farmácia-bar, biblioteca-auditório, refeitório-restaurante, claustro-claustro, celas-quartos.”*²⁵⁷

O piso -1 corresponde ao novo corpo construído e no piso térreo, de acesso à Pousada encontra-se a entrada na fachada norte, na ala oeste o auditório e a sala de exposições, na ala este reúne-se várias funções relacionadas com o novo corpo de serviços. Estes dois braços conformam o Pátio do Laranjal. A partir da escadaria acede-se ao primeiro piso, ao nível do claustro, onde é possível aceder ao corredor dos quartos na ala este ou às áreas comuns da ala oeste que se prolongam pela ala sul. Ainda neste mesmo piso, a sacristia e a sala do capítulo mantêm as suas funções originais. O segundo, e último piso, destina-se aos quartos.

257 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 46.



193. Pátio do Laranjal.



194. Escadaria de acesso ao piso 1.



195. Fachada sul – vista para o espelho de água e terraço.



196. Sala de jantar.



197. Vista para o moinho e terraço.



198. Linha de água e caminho preexistente.

Da orgânica conventual mantêm-se algumas funções analógicas: as alas dos quartos continuam localizadas nos pisos superiores, o restaurante mantém a sua função inicial, ainda que ampliada a sala de jantar para a antiga cozinha, que se articula com os espaços de serviço inseridos no novo corpo.

Um terraço, cobertura do novo corpo de serviços, relaciona-se com os espaços de lazer interiores da pousada e articula-se com o Pátio do Laranjal e a zona da piscina, num percurso pautado pela presença da água. Entre estes espaços localiza-se o moinho preservado como ruína, com um certo carácter pitoresco, em que a vegetação desempenha um papel importante neste efeito. No extremo oeste do terraço encontra-se o espelho de água, construído pelo arquiteto, que fronteia os espaços de restaurante e sala de jantar. Nos espaços exteriores são recuperados alguns elementos preexistentes como os percursos e as linhas de água.

Inicialmente, Eduardo Souto de Moura opta por fazer a distinção entre a sua intervenção e a preexistência, atitude facilmente perceptível nos degraus de mármore vermelho que marcam as diferenças de cota, resultantes de alterações nas fundações. A opinião inicial de *"Antigo é antigo, novo é novo. Se for novo, faço as coisas de uma maneira... se for antigo, faço-as de outra."*²⁵⁸ foi-se alterando à medida que o projeto avançou²⁵⁹, afirmando que *"Alterei muito o projecto e, no fim, concordei com o Távora quanto ao radicalismo do projecto inicial."*²⁶⁰ A partir deste momento compreende que esta era uma atitude excessiva e as decisões foram tomadas muito mais naturalmente.²⁶¹ Assim, a estratégia passou a basear-se numa estreita relação entre o novo e o antigo. Perante os excessos que esta atitude pressupunha, e sobre os quais só tem consciência no momento da construção, aprende com Fernando Távora, aquando uma visita à pousada, que tem de existir um afastamento do projeto inicial, confirmando-o, a pouco e pouco, na obra.

258 *Ibidem*, p. 50.

259 "(...) enquanto que no projecto havia quase que o medo de não dizer a verdade e tudo o que era moderno tinha que ser assumido, dizendo "isto é moderno, isto não é antigo", medo de se querer falsificar, e então comecei a entender que o edifício tinha de se todo moderno, porque um hotel não pode ser antigo, começava a ficar agressivo e forçado, porque estavam constantemente bombardeados com informações a dizer "isto não existia, isto é de agora e tal" e então comecei a aperceber-me de que estava a entrar num caminho perigoso e comecei a amaciar o edifício, a fazer coisas parecidas com as que lá estavam, que era a vocação natural do edifício." MOURA, Eduardo Souto de – "Património: A perspectiva do Arquitecto". In BARCA, Isabel (org.) – *Actas das Primeiras Jornadas Internacionais de Educação Histórica. Perspectivas em Educação Histórica*. Centro de Estudos em Educação e Psicologia: Universidade do Minho, 2001, p. 80.

260 MOURA, Eduardo Souto de – "Santa Maria do Bouro, uma história contínua". Op. cit., p. 53.

261 "E chegou uma altura em que comecei a ter a sensação de fazer parte da história do mosteiro. E as decisões começaram a surgir naturalmente, sem grande reflexão.". *Ibidem*, p. 50.



199. Sala de estar – degraus de mármore vermelho.



200. Sala de estar – degraus de mármore vermelho.



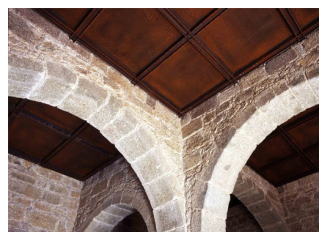
201. Escadas de granito de acesso ao terraço.



202. Sacristia da Igreja – os caixotões em madeira do teto.



203. Corredor dos quartos – caixotões do teto em aço corten.



204. Pormenor do teto de uma sala de estar.



206.



205. Pormenor do corredor dos quartos – o rodapé em aço inox, caixilharia minimalista e caixotões do teto em aço corten.



207.

206. | 207. Elementos originais do Mosteiro dispostos pelos espaços da Pousada.

Esta mudança de pensamento é demonstrada, por exemplo, nas escadas de mármore vermelho referidas em comparação com as escadas de acesso ao terraço em granito, atenuando o contraste entre o novo e o antigo.

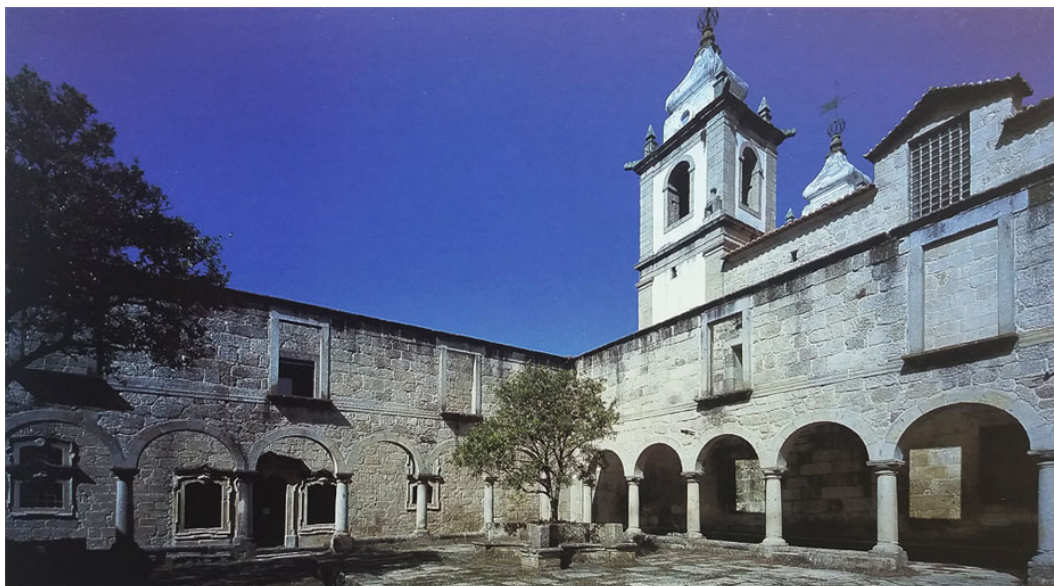
Existem momentos em que assume claramente as suas intervenções, enquanto que noutras situações as suas alterações na preexistência são atenuadas, de forma a não enfatizar a diferença entre o novo e o antigo. Tal como os novos pavimentos não se distinguem dos antigos quando *“o projecto previa pôr o antigo ao lado do novo, separado por uma junta. Mas, depois, fiz os novos iguais aos antigos e tornou-se mais vulgar, mais normal.”*²⁶² Contudo, existem momentos em que a sua intervenção é claramente evidenciada: como referido os degraus em mármore vermelho, utilizados propositadamente para revelar o novo nível do pavimento, os caixotões em aço corten, presentes nos tetos das várias salas e corredores, numa clara analogia aos caixotões em madeira do teto da sacristia da igreja, atribuindo um aspeto antigo a um elemento novo, as caixilharias em ferro ou ainda os rodapés em aço inox, embora procurem uma leitura mínima de modo a não adquirirem demasiada evidencia no conjunto.

As fachadas do edifício, que preservaram os seus sinais de antiguidade, contrastam com o interior do edifício, reconstruído através de processos modernos, embora Eduardo Souto de Moura tenha tentado manter a organização espacial e os elementos construtivos que ainda existiam. Sob esta capa de ruína, o edifício é completamente refeito no seu interior. *“O aparente romantismo da posição, humildemente passiva em relação à interpretação dos valores da história do edifício, esconde a transformação absoluta da construção em obra de autor, na sua totalidade”*²⁶³ Ao longo da história da arquitetura, são muitos os edifícios onde a ampliação, subtração ou deslocação de elementos é recorrente, como é o exemplo do mosteiro de Bouro. Eduardo Souto de Moura na construção da Pousada faz o mesmo: ampliou o edifício, deslocou escadas, retirou portas e janelas de um sítio, colocando-os em outros onde eram necessários e mudou alguns arcos do piso térreo para o primeiro andar onde está atualmente o claustro. No entanto, é quase invisível a transformação que o edifício sofreu, exceto nos momentos que fomos referindo anteriormente.

Alguns vestígios originais foram mantidos e dispostos nos espaços da pousada, como testemunho do passado e do estado anterior do edifício. No interior do edifício, toda a decoração é marcada pela sua quase ausência, coerente com o espírito minimalista que caracteriza toda a sua intervenção.

²⁶² *Ibidem*.

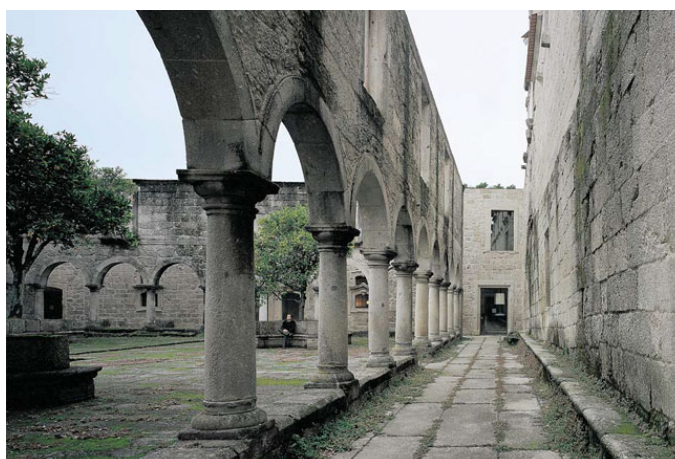
²⁶³ COSTA, Alexandre Alves – “Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985”. Op. cit., p. 105.



208. Pátio do claustro.



209. Claustro antes da intervenção.



210. Claustro depois da intervenção – sem reposição da galeria.



211. As pedras dispostas no chão do pátio do claustro.



212. Vista este do pátio do claustro.

É fundamental referir que apesar de reconhecer as ruínas como matéria de projeto, não existe um total alheamento em relação à preexistência. Eduardo Souto de Moura refere que *“Há uma ala que é toda nova, onde usei as mesmas pedras e manipulei as portas e janelas para o que me interessava. Mas aí não quis ter protagonismo por isso se calhar as pessoas nem notam... Aquilo caiu tudo num Inverno durante a obra e eu reconstruí-a imitando o que era, mas mais ou menos parecido, e já pude pôr mais umas portas... O fogão da sala é novo e depois não sei se repara nas padieiras... toda aquela ala, o bar, é tudo novo. Mas aí é mais disfarçado. Achava que a intervenção não devia ter grandes protagonismos.”*²⁶⁴ É perceptível, então, uma visão operativa, mas recusando uma atitude de alienação ou abstração em relação às mesmas: refaz a ala de forma a servir o projeto, e reposiciona alguns elementos, no entanto sem alterar a lógica da forma e sem negar as preexistências.

No que respeita aos quartos, as instalações sanitárias foram concebidas como armários, para não alterar a escala do espaço original.²⁶⁵

A estratégia operativa relativamente à preexistência revela-se diferente no claustro. O segundo piso do claustro não foi reconstruído e a sua intervenção consiste apenas na consolidação dos vestígios existentes, através de *“(...) uma estrutura em betão que imita a pedra; não é betão revestido de pedra, mas o próprio betão que reproduz de forma figurativa a pedra.”*²⁶⁶ Eduardo Souto de Moura recusa a reconstrução do claustro, anulando a possibilidade da reintegração formal das galerias, optando por preservar as suas paredes enquanto elementos escultóricos. Estes vestígios são consolidados e a sua intervenção não vai para além disso.

O claustro revela-se como um elemento autónomo ao programa da pousada, e apresenta-se como um espaço de estar, mas comporta, principalmente, um carácter contemplativo, retomando, portanto, o tema da ruína contemplativa, congelada no tempo. As pedras pousadas no chão acentuam este carácter de ruína.

Poder-se-ia dizer que existe um duplo sentido no carácter contemplativo do claustro. Por um lado, a afirmação da imagem da ruína, por outro parece querer devolver ao claustro a sua função original de espaço dedicado à reflexão.

264 MOURA, Eduardo Souto de – “Entrevista Arquitecto Souto Moura”. In PEIXOTO, Ana – *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007, p. 165.

265 *“Em relação às casas de banho dos quartos, a ideia era fazê-las parecer um armário, para não destruir a escala do espaço original.”* MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 50.

266 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro”. Op. cit., p. 340.



213. Fachada sul – vista para o terraço e fachada do novo corpo de serviços.



214. Fachada do novo corpo de serviços e as pequenas aberturas.



215. O novo corpo de serviços como muro de contenção.



216. A piscina localizada numa cota mais baixa.

A leitura do caráter paisagístico e a interpretação topográfica do lugar assegurou a ampliação necessária e a sua inserção orgânica no terreno. Dessa forma, a partir do traçado preexistente foi traçado um muro que define simultaneamente o alçado do novo volume e uma plataforma, o terraço, que recuperava um espaço exterior semelhante ao que outrora existiu ao longo da fachada do edifício.

Como foi referido, a construção de um novo corpo, em semicave, na zona sul, cuja cobertura funciona como terraço, mostrou-se necessária para albergar os espaços necessários para os serviços e áreas técnicas do edifício. Este é introduzido adossado ao terreno “(...) onde, dantes, havia uma parede, para permitir a transição entre o mosteiro e a quinta.”²⁶⁷, integrando-se subtilmente no terreno. Nesta situação é possível verificar a intenção do arquiteto de não denunciar a sua intervenção.

O material utilizado para este novo corpo é a pedra, que permite a identificação e relação com o conjunto, quase podendo ser considerado parte do mesmo, apesar das pequenas aberturas horizontais à escala da pedra. Quando observado de cima não é perceptível a sua existência; a partir da cota mais baixa, parece mais um muro de contenção do terreno do que uma nova construção. O corpo difunde-se na paisagem, e a própria vegetação que cobre as paredes contribui para dissimular a sua presença.

Esta opção de integrar o corpo na topografia do terreno foi já referida a propósito da casa em Baião e em Moledo, apesar de nestes casos o terreno já estar estruturado em socacos, no Bouro nota-se claramente a intenção de ocultar o novo volume de modo a não perturbar e desequilibrar o conjunto, solução que se torna quase invisível, anónima.

Na introdução de elementos novos, nomeadamente a piscina, nota-se uma atitude semelhante à adotada na construção do novo corpo. Eduardo Souto de Moura refere: “Naturalmente parece estranho que um mosteiro tenha piscina e não queria pô-la na cota mais alta, assim utilizei uma depressão do terreno que não se vê da esplanada, mas apenas das janelas do piso superior.”²⁶⁸ Assim, situa a piscina²⁶⁹ numa pequena depressão rodeada de vegetação, de modo a esconder a sua presença.²⁷⁰ Também o campo de ténis está localizado a uma cota baixa, na zona oeste do terreno.

267 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 46.

268 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro”. Op. cit., p. 341.

269 Em relação à piscina Eduardo Souto de Moura refere o lago de Tibães: “Há um mosteiro perto deste, em Tibães, que tem um lago... um bosque e um lago exatamente com a forma que usei para esta piscina. E quase não se dá por isso, porque está rodeada de verdura como se fosse uma sala.” MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 53.

270 “Plantei árvores de crescimento rápido e, das janelas, não se consegue ver nada desta forma de utilizar a água.”. Ibidem.



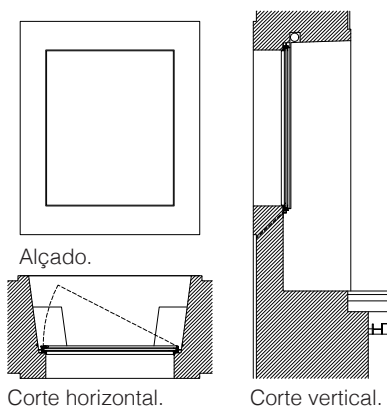
217. Fachada este – pormenor da cobertura vegetal.



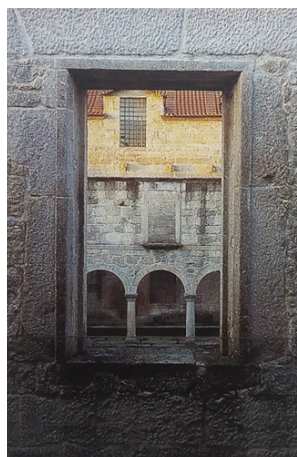
218. As janelas como buracos na parede e tratamento da pedra da fachada.



219. Pormenor de uma janela – a caixilharia minimalista.



220. Pormenor construtivo de uma janela.



221. Vão do claustro.



222. Vão do claustro e janela.

As janelas do conjunto foram pensadas como buracos na fachada, “*buracos sem reflexos*”²⁷¹. De facto, a caixilharia minimalista utilizada, quase impercetível, colocada numa posição recuada ao plano da fachada, não denuncia a sua presença, recupera a imagem dos vãos da ruína encontrada e realça o sentido de construção arruinada. Também as janelas dos corpos envolventes ao claustro apresentam esta ideia de buraco que quando confrontadas com os vãos do claustro contribuem para o carácter de ruína.

“*Afinal, nas janelas o pormenor é mínimo. Não vou fazer telhados com águas inclinadas.*”²⁷² Como afirma Eduardo Souto de Moura o telhado, outrora de quatro águas, não foi reconstruído, optando, ao invés, por uma cobertura plana, coberta por uma manta vegetal, que acentua o aspeto de ruína da construção, retomando a sua recordação do mosteiro: “*Quando era criança, costumava ir ao mosteiro e era assim; eu adorava as árvores a crescer das paredes. Aquilo era o mosteiro e não aquilo que o mosteiro devia ser: as pedras do mosteiro e não o mosteiro.*”²⁷³

O projeto para a pousada nasceu da própria materialidade do edifício existente, congelando a sua imagem (ruína) e interrompendo o seu processo de degradação. Poder-se-ia dizer que mais do que construir uma pousada com as pedras do mosteiro, Eduardo Souto de Moura constrói uma ruína habitada, à semelhança do que tinha feito na ruína no Gerês. Como Alexandre Alves Costa afirma “*(...) o edifício preexistente é apropriado, depois de fixado o seu carácter de ruína. É o espaço da ruína que é habitado.*”²⁷⁴

A intenção de manter a imagem da ruína determinou a reconstrução do edifício: a manutenção e consolidação das paredes exteriores, tal como se encontravam, sem revestimento (o edifício seria significativamente diferente se rebocado); a recusa da reconstrução dos telhados tradicionais, optando por coberturas planas, cobertas com vegetação que com o passar do tempo vão ocupar de forma natural os planos das fachadas; as janelas com uma caixilharia mínima e invisível do exterior, que remetem para buracos nas paredes contribuem também para a imagem de edifício abandonado que residia na sua memória e na memória coletiva da comunidade. A conjugação de diferentes tratamentos da pedra: pedras que apresentam um corte mais regular e outras mais irregular poderão remeter para a sucessão do tempo e para as distintas intervenções no edifício, e a própria passagem do tempo no edifício.

A intenção de não revelar a recuperação do edifício e manter o aspeto de abandono conduz o arquiteto a tornar a sua intervenção silenciosa. Exteriormente, a

271 COLLOVÀ, Roberto – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 61.

272 *Ibidem*, p. 46.

273 MOURA, Eduardo Souto de citado por COLLOVÀ, Roberto – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 61.

274 COSTA, Alexandre Alves – “Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985”. Op. cit., p. 105.



223. A varanda em aço corten no Pátio do Laranjal.



224. A janela horizontal da sala de jantar.

sua intervenção torna-se quase invisível, anónima. A intervenção de Eduardo Souto de Moura não se impõe e sobrepõe de uma forma anuladora ao existente. E por essa mesma razão é quase impercetível a sua intervenção.

Porém, isto não acontece de forma absoluta. Alguns elementos evidenciam a atuação no edifício, como a pequena varanda no Pátio do Laranjal e a janela da sala de jantar que se afigura claramente nova, “(...) *fiz uma janela rectangular que é exatamente na linguagem que se usa hoje no modernismo e não propriamente uma janela vertical.*”²⁷⁵ São dois elementos que parecem contrariar a intenção geral de Eduardo Souto de Moura, porém podem ser entendidos como um manifesto, um acusar da sua própria intervenção que se permanece invisível em quase todo o conjunto. O anonimato não significa ausência de intervenção; significa a permissão do reconhecimento histórico do tempo, em que há vários momentos, vários fragmentos. Por esse mesmo motivo, sendo a sua intervenção mais uma fase no edifício, que requer uma reconversão programática, que pressupõe adições e subtrações, como foi acontecendo ao longo do tempo, Eduardo Souto de Moura adiciona também formas concretas do seu tempo, que não comprometem este reconhecimento. Sendo esta uma das questões essenciais na arquitetura anónima: a percepção deste reconhecimento do tempo e não o reconhecimento da autoria, inserindo, assim, elementos necessários na reconversão que assinalam o tempo em que está a intervir e não propriamente o autor.

A grande consciência é a de que projeta no tempo presente, e não num tempo que existiu, e o que cria neste momento é mais um tempo, que se junta a todos os outros que existiram. “*Eu tenho de fazer o que os outros fizeram, foram evoluindo e consciencializaram-se da sua época e dos seus problemas e tentaram resolvê-los sem complexos.*”²⁷⁶ Desta forma, é aceite a inevitável transformação do mosteiro, determinada por um novo programa e por um novo tempo, tentando encontrar o equilíbrio entre forma e programa ao longo do projeto.

Eduardo Souto de Moura desde o início da sua intervenção assume a sua estratégia operativa face à ruína entendendo-a como material manipulável de forma a servir o seu projeto, mas não parte de um alheamento total em relação à preexistência. A solução foi abster-se do reconhecimento do carácter do edifício enquanto mosteiro porque afinal “*As partes em ruínas eram mais importantes do que o ‘convento’ em si*”²⁷⁷, fixando a sua imagem, a de uma ruína abandonada.

Eduardo Souto de Moura nega a sua intervenção como a construção de uma ruína romântica: “*Dizem que quero fazer uma ruína romântica, mas não é verdade.*”²⁷⁸, porém as próprias opções de projeto contradizem a sua afirmação. Não denunciando os sinais da sua intervenção, Eduardo Souto de Moura mantém o edifício num aparente estado de abandono, uma ruína congelada no tempo.

275 MOURA, Eduardo Souto de – “Património: A perspectiva do Arquitecto”. Op. cit., p. 81.

276 *Ibidem*, p.

277 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro”. Op. cit., p. 340.

278 MOURA, Eduardo Souto de – “Santa Maria do Bouro, uma história contínua”. Op. cit., p. 46.



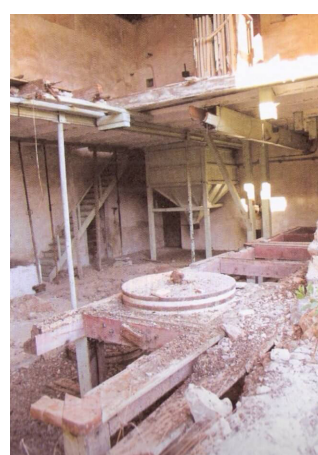
225. Vista aérea do conjunto.



226. Chaminé de tijolo construída pela Fábrica.



227. Portal manuelino – entrada lateral da Igreja do Convento.



228. Interior da Igreja do Convento apropriada pela Fábrica.



229. Fachada sul da Igreja – vista para a zona onde se localizava o antigo claustro do Convento.



230. Volume a oeste construído pela Fábrica.

Reconversão do Convento das Bernardas (2006-2012)

O projeto da Reconversão do Convento das Bernardas volta a colocar Eduardo Souto de Moura frente à intervenção no património, mas, contrariamente ao Mosteiro do Bouro, para a adaptação a um programa de habitação plurifamiliar.

O Convento de Nossa Senhora da Piedade, conhecido como Convento das Bernardas, foi construído entre 1509 e 1528. O edifício situa-se em Tavira, no Campo da Atalaia, sendo definido a nascente pelo rio Gilão e a poente por várias linhas de água do mesmo rio.

Não existem muitas informações sobre como seria o Convento das Bernardas, assumindo-se, portanto, alguns pressupostos, baseados naquilo pelo qual os conjuntos cistercienses se regiam. A estrutura original do convento organizar-se-ia em torno de um claustro de dois pisos, conformado por alas onde se distribuíam os espaços da celas, cozinha e refeitório, e ainda a igreja a norte, de planta retangular com entrada lateral, um portal manuelino.

O Convento sofre alguns estragos, apesar de não se ter conhecimento da sua dimensão, devido ao terramoto em 1755. Com a extinção das ordens religiosas o Convento foi abandonado e destruído parcialmente por um incêndio em 1863. Durante o século XIX inicia-se o seu processo de degradação que culmina com a abertura de uma fábrica. Entre 1890 e 1968, o edifício é recuperado, funcionando como Fábrica de Moagem e Massas a Vapor. Após a sua abertura, o edifício conventual é sujeito a diversas transformações. As mudanças consistiram, essencialmente, na demolição das paredes de compartimentação interiores, no sentido de conseguir maiores áreas para a instalação de máquinas, a abertura de vãos de maiores dimensões que garantissem uma melhor iluminação, novas construções a oeste para habitação e escritórios dos novos proprietários, demolição do corpo arquitetónico central que ladeava o claustro a sul, e o próprio claustro, e a construção de uma chaminé em tijolo, com grande expressividade. Portanto, verifica-se que a introdução da estrutura fabril sujeitou o edifício a significativas alterações, pelo que o que resta atualmente é um conjunto onde permanecem poucos elementos intactos do edifício original, predominando a sobreposição dos dois usos que a construção serviu. Pequenos negócios foram funcionando naquele espaço após o encerramento da fábrica até à data de aprovação do projeto de reconversão em 2009.²⁷⁹ O edifício adquirido pela empresa Entrepasto – Gestão Imobiliária entregou o projeto a Eduardo Souto de Moura que propôs a construção de habitações, ideia aprovada pelo dono de obra.

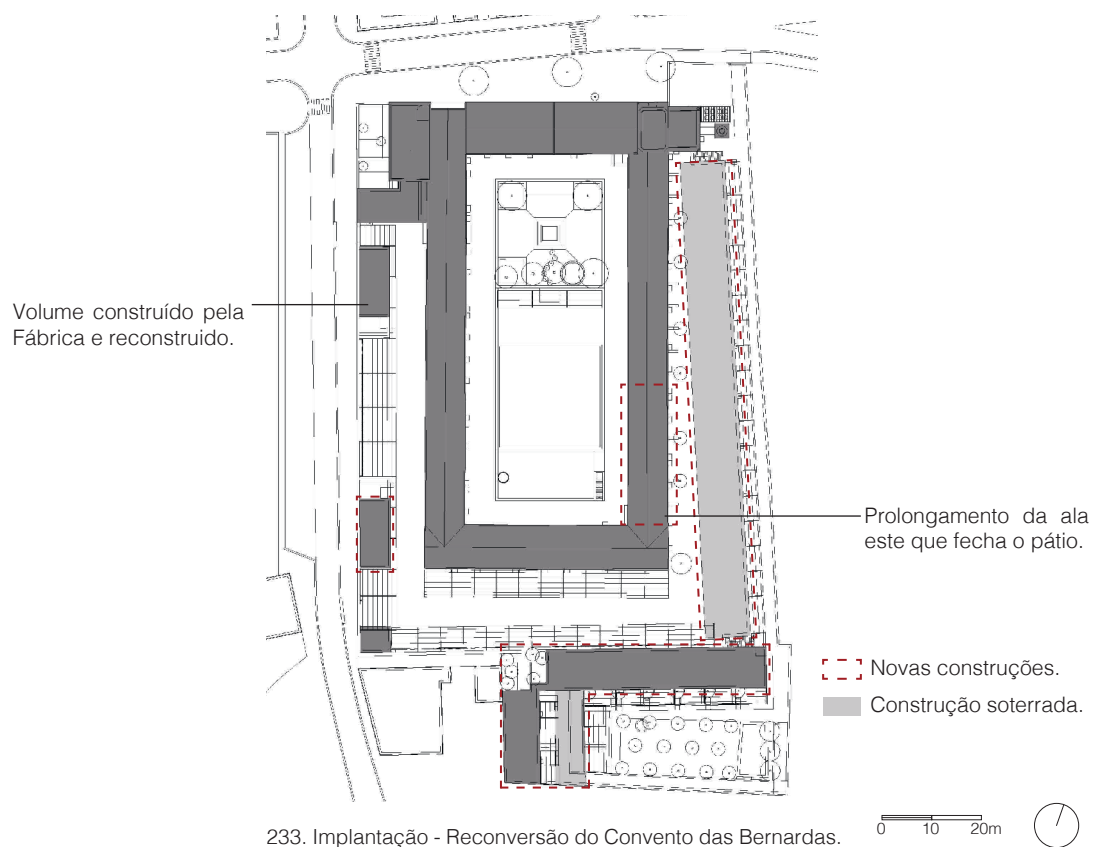
²⁷⁹ A fase de projeto acontece entre 2006 e 2009; a fase de construção inicia-se em 2009 e termina em 2012.



231. Aberturas da Fábrica de grandes dimensões .



232. Aberturas (superiores) do Convento de pequenas dimensões.



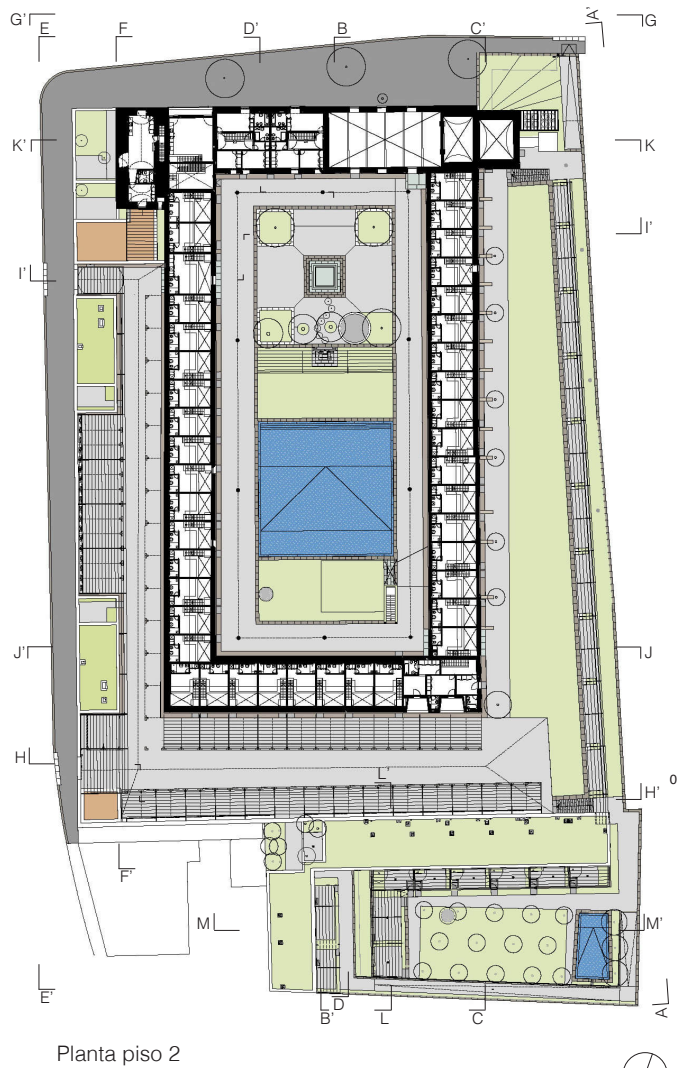
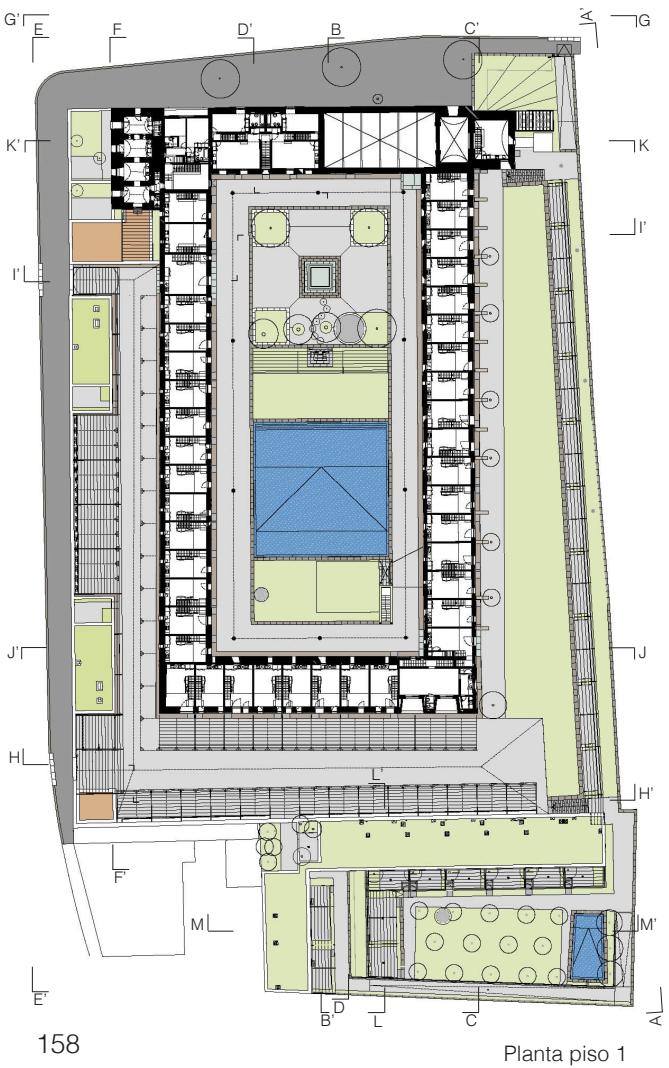
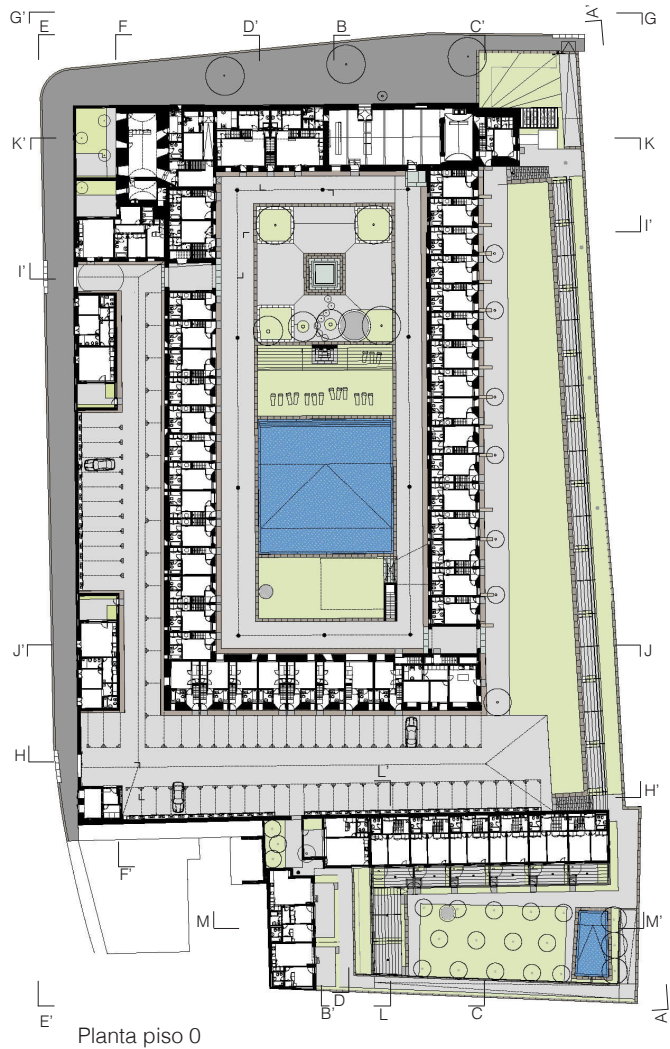
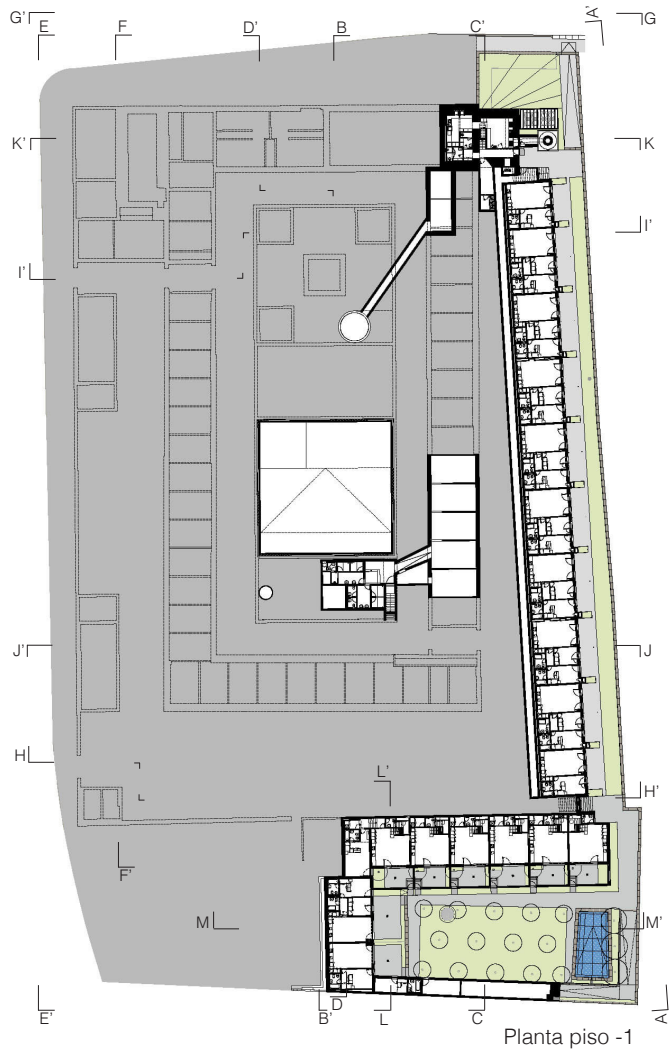
233. Implantação - Reconversão do Convento das Bernardas.

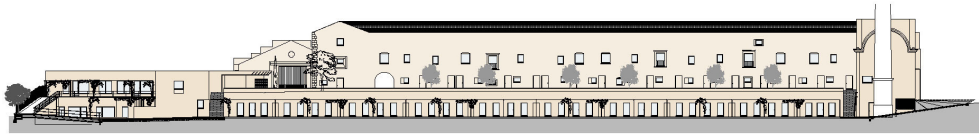
A estratégia de projeto relativamente à preexistência revela uma visão operativa, segundo a qual Eduardo Souto de Moura utiliza as ruínas para a sua nova construção. É necessário ter em conta que a adaptação ao novo programa acarretava profundas transformações ao nível dos espaços interiores. No entanto, foi precisamente nesse aspeto que se baseou a sua intervenção: apesar de todas as modificações necessárias, tenta preservar a imagem exterior, não a imagem original do convento, mas aquela que encontrou - um convento reapropriado por uma fábrica.

É essencial realçar que, na reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, a adaptação da estrutura ao novo programa foi efetuada com bastante naturalidade, devido à existência de coincidência de espaços e funções. Ainda que distantes no tempo, o programa de uma pousada e o programa de um mosteiro, os espaços que ocupam são compatíveis entre si: no piso térreo encontramos os espaços comuns, no piso superior os quartos/celas. No entanto, no Convento das Bernardas o programa de habitação proposto pressupunha uma estrutura completamente distinta da existente, que também já se encontrava bastante alterada relativamente à estrutura original.

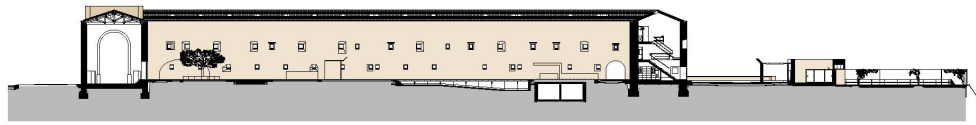
Eduardo Souto de Moura não pretendeu recuperar um convento ou uma fábrica, mas intervir num edifício que foi convento e fábrica. Não pretende uma recuperação do convento original, aceitando a sua forma e estado presente, consequentes de posteriores usos e adições. Um edifício desgastado, no qual duas ocupações são lidas, quer pela realidade conventual nas suas volumetrias, quer pelos elementos sobreviventes do convento e da fábrica que caracterizam o edifício. A exemplo, o portal manuelino da igreja que o identifica como convento e a grande chaminé que o identifica como fábrica, ambos recuperados pelo arquiteto, o que demonstra que não é pretendido apagar a memória do Convento, nem tão pouco a da fábrica. Nesse sentido, a sua intervenção tem como objetivo a reconversão programática, passando por uma adaptação da estrutura arquitetónica existente a uma nova função. Dessa forma, o que constatamos é que é possível a adaptação da estrutura a uma nova função, sem descaracterizar o edifício preexistente.

O projeto de intervenção no Convento das Bernardas assenta na recuperação do edifício existente e novas construções. A intervenção parte de três pressupostos: os dois primeiros relacionam-se com o pátio, que se deve manter livre de construção e a ala este deve ser continuada de forma a fechar o grande pátio. Por último, a inevitabilidade da construção de novos corpos para responder ao número de habitações exigidas: um volume a este soterrado, um a sul e outro a oeste. Podemos afirmar que estas intenções se prendem com a imagem a dar ao edifício.





1. Corte AA'.



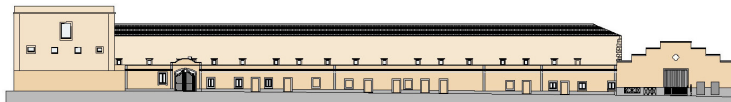
1. Corte BB'.



1. Corte CC'.



1. Corte DD'.



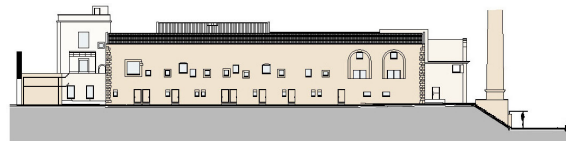
Corte EE'.



Corte FF'.



Corte GG'.



Corte HH'.



Corte II'.



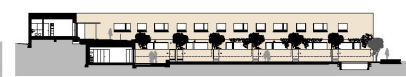
Corte JJ'.



Corte KK'.



Corte LL'.



Corte MM'.

0 10 20m



235. Fachada norte e oeste antes da intervenção.



236. Portal manuelino depois da intervenção – entrada para a receção do complexo habitacional.



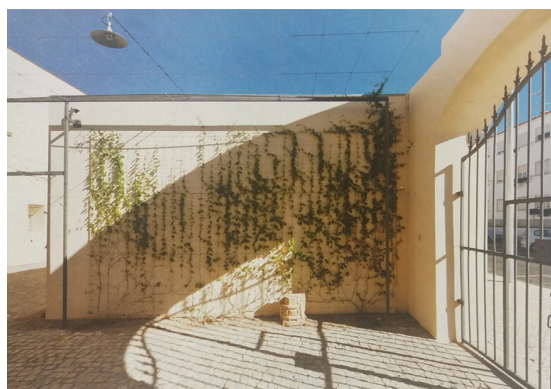
237. Fachada este antes da intervenção.



238. Chaminé da antiga Fábrica depois da intervenção.



239. Portão de entrada no conjunto, construção a oeste antes da intervenção.



240. Portão de entrada no conjunto, construção a oeste depois da intervenção.



241. Fachadas norte e oeste do complexo habitacional.



242. Fachadas este e sul do complexo habitacional.



243. Entrada para o Pátio – ala oeste.



244. Fachada norte do interior do Pátio – espaço do antigo claustro do Convento.



245. Pátio – vista para as alas este, sul e oeste.



246. Fachada este e sul.



247. Pátio – vista para as alas norte e oeste.



248. Pormenor da ala este – entradas para as habitações.

Foi o seu primeiro contacto com o edifício preexistente que definiu logo pontos de partida. Eduardo Souto de Moura revela que admirava imenso a proporção do pátio e, desse modo, a sua escala devia ser mantida, o que contrariava a hipótese de construção do volume central que existia anteriormente e que ladeava o claustro a sul. Admitindo a construção do corpo central, o pátio seria transformado em dois, um fechado e um aberto. Assim, mantendo a sua ideia inicial, não constrói o volume central conservando toda a sua dimensão. A sua intenção era continuar a ala este do convento completando o troço em falta e, assim, fechar o pátio.

Nesta intervenção particular Eduardo Souto de Moura não pretendeu evidenciar a diferença entre o existente e o novo construindo um corpo diferente, moderno que pudesse ter incompatibilidades com a construção preexistente. Dessa forma opta por utilizar o mesmo material e a mesma técnica como se fosse um restauro²⁸⁰, um corpo “*dissimulado, do tipo Fabricamos Antiguidades.*”²⁸¹ O novo volume da ala este surge como uma continuação do existente, criando uma relação de inclusão entre o novo e o antigo. Nesse sentido, *levantou* paredes de terra e pedra como as existentes e abriu vãos como fez no resto do edifício.²⁸² Não é perceptível a diferença de tempos presente naquele alçado, pois a ala foi completada com a mesma linguagem do existente e foram reproduzidas as mesmas formas e desenho de vãos existentes no restante edifício.

O projeto inclui 78 habitações que são distribuídas pelas alas do Convento e em três novos volumes, nas áreas oeste, este e sul. Os únicos espaços interiores que mantêm o seu desenho original são a Torre e a nave da Igreja. Da Torre, uma das zonas mais intactas e conservadas, aproveita-se a estrutura conventual, as paredes de grande espessura e os pavimentos de pedra e ainda as abóbadas de tijolo, para a instalação de quatro habitações “(...) *submetidas às preexistências*”²⁸³. Nesta intervenção, como o próprio arquiteto refere, o novo desenho dos espaços adapta-se à realidade preexistente. A nave da Igreja foi reutilizada como receção do complexo habitacional, a antiga sacristia foi transformada em cafetaria e o espaço anteriormente ocupado pelas freiras nas cerimónias religiosas deu lugar a habitações.

Todo o interior das alas do Convento foi demolido apesar de grande parte ter sido destruído aquando a ocupação da fábrica. Posto isto, o edifício fica reduzido

280 MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017. (Disponível em: <https://vimeo.com/248785481?ref=fb-share&1>)

281 MOURA, Eduardo Souto de – “Reabilitação”. In NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 22.

282 MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura” – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017. (Disponível em: <https://vimeo.com/248785481?ref=fb-share&1>)

283 MOURA, Eduardo Souto de – “Reabilitação”. Op. cit., p. 21.



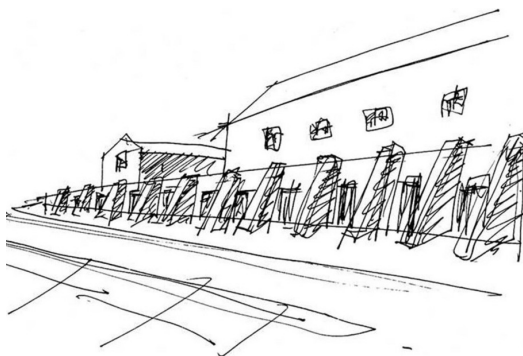
249. Alçado este – o Corpo das Salinas como plataforma do edifício.



250. A cobertura do Corpo das Salinas. Vista ala este.



251. Alçado este – relação com as salinas.



252. Esquismo de Eduardo Souto de Moura.



253. Alçado este.



254. Pormenor – a ideia dos contrafortes presente no muro que define as habitações.



255. Pormenor da fachada este.

apenas aos planos verticais, as fachadas, sendo reconstruído o interior livremente. No edifício conventual mantém-se exatamente a volumetria existente acrescentando apenas, como foi referido, um novo volume – um prolongamento da ala este que se une à ala sul e encerra o pátio interior. Nesta intervenção denota-se uma clara intenção de não modificar a volumetria existente, adaptando o novo ao existente, sem o descaracterizar.

A volumetria estreita e comprida do antigo convento motivou a escolha de uma tipologia de acesso direto para as habitações localizadas nas alas do antigo convento. O pé-direito do antigo Convento permitia a criação de três pisos, sendo necessário o máximo aproveitamento de espaço disponível para responder ao número de fogos exigidos. Eduardo Souto de Moura considerou fundamental manter a escala e a forma do edifício e, nesse sentido, opta por criar um terceiro piso, mas em mezanino, iluminado por um lanternim, conservando a leitura de dois pisos no alçado, revelando uma grande preocupação em não desvirtuar a imagem exterior do edifício. É no interior que se sente mais a presença do novo.

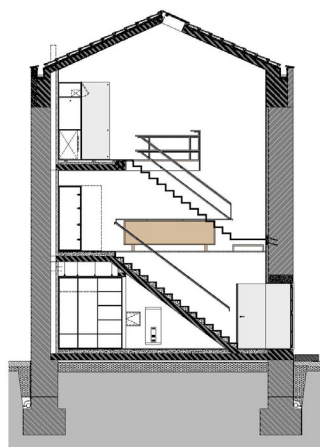
As áreas das alas do Convento eram insuficientes para albergar o número de habitações exigido pelo cliente, pelo que Eduardo Souto de Moura reconhece a necessidade da construção de novos volumes. Estes demonstram igualmente a intenção de continuidade da nova intervenção em relação ao preexistente.

O Corpo das Salinas, a este, tira partido da topografia para dissimular a sua presença, apresentando-se como uma espécie de plataforma que funciona como base do edifício. Esta intenção de o *camuflar* no terreno revela uma preocupação do ponto de vista de unidade do conjunto. Implantado numa cota inferior à do antigo convento e aproveitando o desnível de três metros, está adossado à antiga cerca do convento e constitui-se como uma banda contínua de habitações de um só piso, numa clara intenção de não se destacar, não interferindo, portanto, com a imagem geral do edifício preexistente. Este corpo tem uma única frente virada a nascente, relacionada diretamente com as salinas, por onde se faz a entrada, e para onde todos os espaços da casa se orientam.

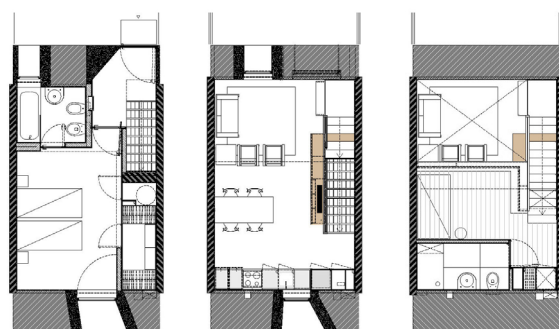
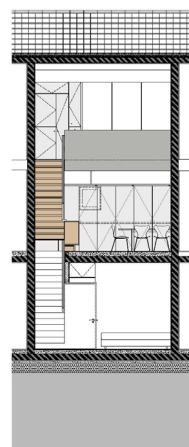
Este remete para um muro contínuo que com a própria inclusão de contrafortes reforça esta ideia de muro de suporte. A partir da observação do esquiço está claramente presente a intenção de colocar contrafortes no alçado deste volume, o que reforça ainda mais a ideia de este funcionar como muro ou base de suporte do edifício. A ideia dos contrafortes permanece na construção, contudo em forma de muro, que funcionam como armários, que ritmam o alçado deste volume e definem o espaço exterior de cada habitação. Desta forma, a leitura que se consegue fazer deste novo corpo é a de um muro contínuo, pontuado por contrafortes, que aparentam suportar a volumetria do edifício preexistente desenvolvido numa cota superior e desenhado com uma clara intenção de não se evidenciar.



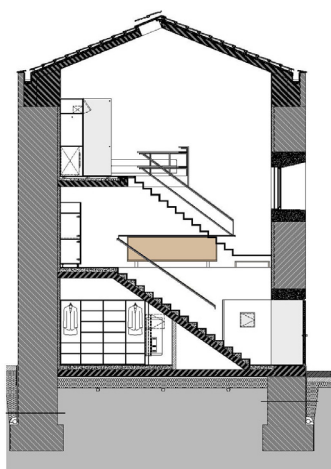
Planta piso térreo. Planta piso 1. Planta piso 1.
256. Tipologia dos apartamentos triplez das alas este e oeste.



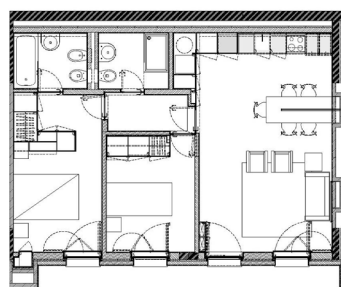
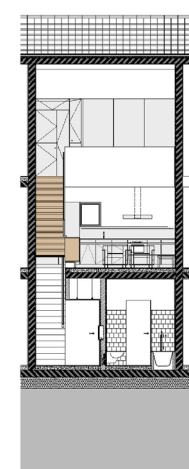
Cortes.



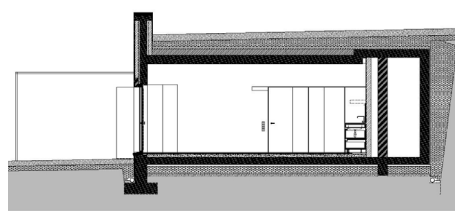
Planta piso térreo. Planta piso 1. Planta piso 1.
257. Tipologia das habitações da ala Sul.



Cortes.



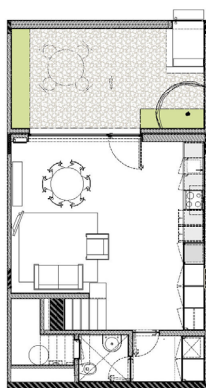
Planta piso térreo.
258. Tipologia das habitações do Corpo das Salinas.



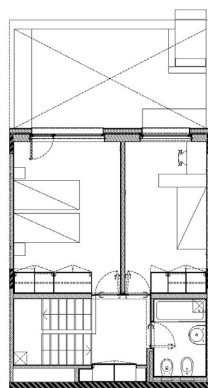
Corte.



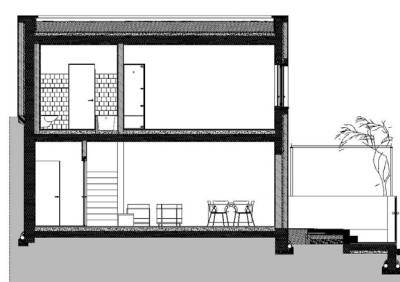
Alçado.



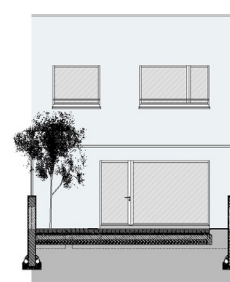
Planta piso térreo.



Planta piso 1.



Corte.



Alçado.

259. Tipologia das habitações do Pátio das Laranjeiras.



260. Interior da habitação da ala este.
Piso térreo – quarto.



261. Interior da habitação da ala este.
Piso 1 – sala e *kitchenette*.



262. Interior da habitação do Corpo das Salinas.
Piso térreo – sala e *kitchenette*.



263. Interior da habitação do Corpo das Salinas.
Piso térreo – quarto.



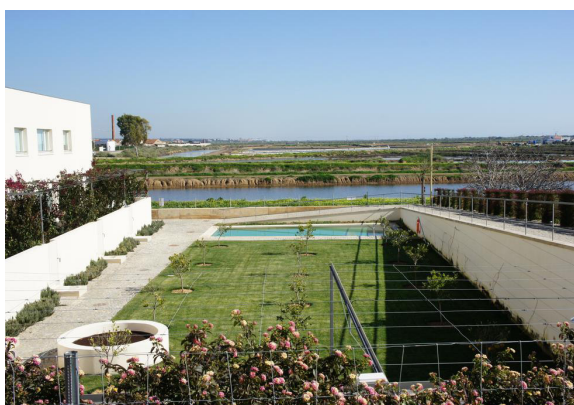
264. Interior da habitação do Pátio das Laranjeiras.
Piso térreo – sala e *kitchenette*.



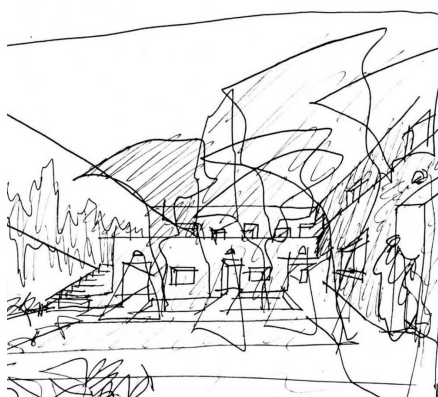
265. Interior da habitação do Pátio das Laranjeiras.
Piso 1 – quartos.



266. Volume sul do Pátio das Laranjeiras.



267. Volume sul do Pátio das Laranjeiras. Vista para as salinas.



268. Esquisso de estudo de Eduardo Souto de Moura.



269. Volume sul do Pátio das Laranjeiras – Piso superior recuado.



270. Passagem na interseção dos dois braços do volume do Pátio das Laranjeiras.

É possível estabelecer um paralelo com o novo volume da Pousada de Santa Maria do Bouro, tratado também como um muro de contenção, de modo a não se evidenciar ou assumir predominância em relação ao mosteiro. Podemos verificar, portanto, que este novo corpo em Tavira tem na base os mesmos objetivos: dissimular a sua presença.

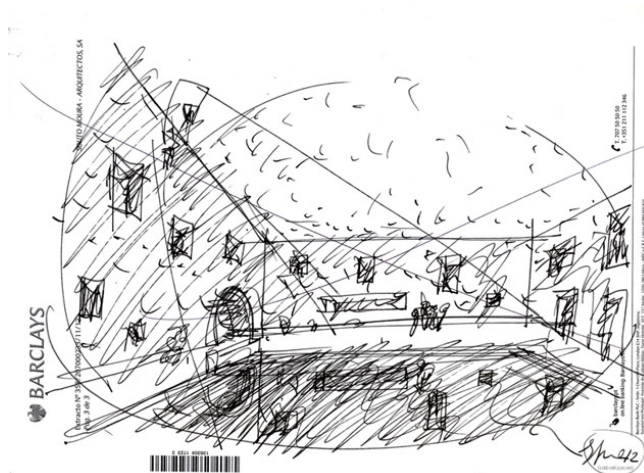
O novo corpo do Pátio das Laranjeiras, construído a sul, constitui-se como conjunto de casas com pátio em forma de “L” e é desenvolvido em dois pisos com uma única frente.

Este novo corpo surge após a recusa do arquiteto à proposta do cliente em acrescentar mais um piso ao convento. Deste modo, propõe a compra de um terreno a sul do conjunto: o antigo pomar do convento, um jardim de laranjeiras.

O braço mais curto deste volume é tratado de maneira diferente: o piso superior é recuado, e as casas desenvolvem-se apenas num piso, também com um pátio exterior. Este novo volume é tratado, por sua vez, com alguma autonomia em relação ao edifício existente. Porém, a independência em relação à preexistência não evidencia uma rutura, uma vez que a ligação entre todos os elementos do novo conjunto habitacional é garantida pelo tratamento dos espaços exteriores e pela cor usada tanto neste corpo como no das salinas. Nestas casas a ideia inicial era fazer pátios com muros altos e janelas com pequenas dimensões. Contudo, Eduardo Souto de Moura viu-se forçado a alterar o seu desenho uma vez que os clientes exigiam vistas para as salinas. Assim, aumenta as suas dimensões, passando estas a ser retangulares, e reduz a altura dos muros dos pátios para dois metros.

A questão referida anteriormente sobre o tratamento do espaço exterior foi um tema fundamental para Eduardo Souto de Moura neste projeto. O seu objetivo era abri-lo para a cidade e transformar o pátio em praças e os caminhos em ruas.²⁸⁴ Para isso cria todo um sistema de percursos, rampas e escadas que contrariam o antigo edifício de clausura e o abrem para a cidade. O elemento de ligação entre as partes corresponde ao espaço exterior, garantindo a interseção entre o novo e o antigo. Na interseção dos dois braços do volume do Pátio das Laranjeira verifica-se a ausência de construção no piso térreo. Dessa forma, Eduardo Souto de Moura cria um espaço de passagem que garante a ligação a outras partes do conjunto habitacional e, por sua vez, o liga à cidade.

284 “É um edifício que está inserido dentro da cidade, tinha clausura, tem muros e o objetivo antes de mais para mim era abri-lo à cidade e transformar o pátio em praças e os caminhos em ruas.” MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017. (Disponível em: <https://vimeo.com/248785481?ref=fb-share&1>)



271. Esquisso de estudo de Eduardo Souto de Moura.



272. Arco preexistente na ala oeste – antes da intervenção.



273. Zona norte do Pátio – lajeado quadrado que remete para o antigo claustro do Convento.



274. Arco preexistente na ala oeste depois da intervenção – entrada para o Pátio.



275. Zona sul do Pátio – piscina quadrada.



276. Arco construído à semelhança do preexistente na ala este.

O acesso ao pátio central é garantido também por duas passagens, dois arcos, situados em lados opostos. O arco situado na ampliação da ala este foi construído à semelhança de um já existente na ala Oeste do Antigo Convento. Todos estes elementos referidos permitem confirmar a intenção do arquiteto: a intenção não era construir um edifício isolado, mas construir uma parte do território.

O pátio central é dividido em dois, sendo a metade norte constituída por um lajeado quadrado, limitado por árvores em cada canto que remete para a escala do antigo claustro do convento e na metade sul é introduzida uma piscina, novamente quadrangular, inspirada “(...) nas cisternas portuguesas de Marrocos”²⁸⁵. Apesar de não construir o volume central, que existiria anteriormente, a ideia continuou presente no projeto. Desta forma, são criados dois espaços num só, separados apenas por uma linha de palmeiras já existentes sem, contudo, separá-los completamente e alterar a escala e proporção que Eduardo Souto de Moura tanto admirava.

Relativamente às construções a oeste, anexados ao muro exterior, uma reconstruída outra construída pelo arquiteto, foram construídas com a mesma linguagem dos volumes que a fábrica criou aquando a sua ampliação.

Podemos ainda mencionar um outro pormenor: a cobertura é reconstruída segundo o desenho original de duas águas e revestida com telha plana. O parque de estacionamento exigido é desenvolvido no exterior, paralelamente às alas oeste e sul.

A alteração da cor original do edifício teve um propósito. “A ideia do arquitecto evoluiu, inclusivamente chegou a pensar na caiação, mas a manutenção seria muito complicada. A cor inicial era escura, a de agora será bem mais clara”²⁸⁶ Eduardo Souto de Moura pretendia caiar as paredes, o que permitia o efeito desejado pelo arquiteto: a perceção dos diferentes materiais do edifício, o betão e a pedra, as janelas antigas e as posteriores que abriu, uma certa transparência que a cal proporcionava.²⁸⁷

Inicialmente, Eduardo Souto de Moura pensou utilizar a cor primitiva avermelhada, pelo contraste que estabelecia com as salinas brancas. No entanto, excluída a hipótese de caiar as paredes, “o cliente com alguma razão disse eu não vou andar a pintar todos os anos, a caiar o convento”²⁸⁸ e, dessa forma, é proposto pelo cliente a utilização de uma tinta plástica “que nos resolve o problema durante

285 MOURA, Eduardo Souto de – “Reabilitação”. Op. cit., p. 22.

286 GUERREIRO, António (engenheiro responsável pela obra) – “Souto de Moura deu luz ao que era sagrado”. In Jornal Público, 4 de agosto de 2011. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/08/04/jornal/souto-de-moura-deu-luz-ao-que-era-sagrado-22627282>)

287 MOURA, Eduardo Souto de – “Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura” (Conferência), Universidade Columbia, EUA, 2012. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>)

288 MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017.



277. Ala norte – pormenor da telha e textura da parede.



278. Antigas janelas encerradas do Convento.



279. Ala este – pormenor das janelas de diferentes dimensões.



280. Ala sul – pormenor das janelas de diferentes dimensões.



281. Pormenor da Ala sul – as grandes aberturas da Fábrica.



282. Pormenor da Ala este.

cinco anos.”²⁸⁹ Experimentou tinta plástica, que “é completamente opaca, é uma cor surda”²⁹⁰, anulando a materialidade das paredes, “ficou surdo-mudo, uma entidade muito agressiva, do ponto de vista que não havia essa comunicação da sua própria identidade com as pessoas, e as pessoas a lê-la (...) Não posso fazer isso, não posso fazer aqui um muro com esta dimensão completamente opaco”²⁹¹. Nesse sentido, afirma que “precisava de uma cor transparente para sentir a vibração dos diferentes materiais de construções diferentes”²⁹². Dessa forma, decide utilizar um reboco leve “praticamente uma pintura de saibro, para se notar o aparelho de pedra, uma velatura”²⁹³ seguida de uma pintura de cor clara, cor da areia do reboco, que permite produzir sombras e texturas diferentes e deixa adivinhar o depoimento das diferentes épocas, as janelas à escala dos mosteiro, as grandes aberturas da fábrica e agora as novas janelas e portas, “como o edifício era e como ficou, em que existe em cada época com o seu material e não escondemos o betão que foi necessário para fazer as tais 120 janelas, para reforçar e está lá pintado.”²⁹⁴, revelando os diferentes materiais das diferentes épocas: terra, pedra e betão. Através de um extenso processo de investigação de aplicação de cores, procurou-se uma que refletisse menor opacidade e que, consequentemente, desse maior expressão à textura da superfície.

Outra grande alteração nas fachadas do edifício foi a abertura de novos vãos, cerca de 200 janelas, para viabilizar a operação e transformar o convento em apartamentos. “O mosteiro tinha janelas mínimas, 40 ou 50 centímetros, a fábrica abriu imensas janelas. Tivemos que compatibilizar três tipos de aberturas. Foi um trabalho interessantíssimo (...)”²⁹⁵ As paredes, de terra e pedra, revelam não ter resistência para o número elevado de vãos, pelo que a abertura de novos vãos não se demonstrou tarefa fácil.²⁹⁶ Inicialmente os engenheiros sugeriram, devido à condição das paredes, contruir de novo o edifício. Contudo, segundo Eduardo Souto de Moura, “Ensaíamos uma solução que era encher uma armadura metálica, malhasol, projetar

289 *Ibidem*.

290 *Ibidem*.

291 MOURA, Eduardo Souto de – “Espaços & Casas nº 247, Convento das Bernardas”, 2013. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXrW-FK9d3g>)

292 MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017.

293 *Ibidem*.

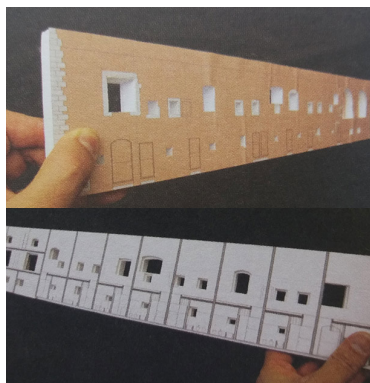
294 MOURA, Eduardo Souto de – “Espaços & Casas nº 247, Convento das Bernardas”, 2013.

295 MOURA, Eduardo Souto de – “Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura”, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017.

296 Inicialmente os engenheiros sugeriram, devido à condição das paredes, construir de novo o edifício. “Os engenheiros ficaram em pânico porque as paredes eram de pedra com saibro, terra e estavam a cair. Portanto a primeira operação antes de abrir janelas foi endireitar as paredes que estavam completamente deformadas.”. *Ibidem*.



283. Estudos de alçados.



284. Estudos de alçados.



285. Fotografia da obra – a abertura dos novos vãos.



286. Fotografia da obra – pormenor da composição e textura das paredes.



287. Fachada sul – pormenor.



288. Fachada norte – pormenor.



289. Entrada na Ala oeste – Pormenor vãos.



290. Ala oeste – Pormenor vãos.

betão e depois deixar um negativo e depois cortar a peça."²⁹⁷, revelando, ainda, que esta foi uma solução que permitiu o reforço estrutural das paredes preexistentes: *"O ponto mais frágil da construção, que é abrir portas e janelas, transforma-se no mais forte. Com a abertura das portas e a estrutura das portas e das janelas passam a ser a estrutura do edifício"*²⁹⁸

Desde o início do projeto não pretendeu criar de novo todas as aberturas, pelo contrário, a abertura de novos vãos é considerada quando estritamente necessária. Foram feitos vários estudos para o desenho das janelas. Eduardo Souto de Moura faz um estudo dos vãos necessários e sobrepõem os resultados às fachadas comparando com as aberturas existentes. Os novos alçados são então construídos segundo três níveis: os vãos existentes a manter, os vãos existentes a encerrar e, por último, a abertura de novos vãos quando necessário. O arquiteto tentou reutilizar o máximo de vãos existentes, quer do convento, quer da fábrica, desde que obtivesse uma relação coerente com o interior das habitações. Quando não era possível esta correspondência encerrou e abriu novos vãos, criando aberturas de dimensão idêntica à dos vãos existentes. Os vãos encerrados mantiveram as suas molduras de cantaria marcadas no alçado. Esta última ideia reforça aquela que é, porventura, a maior intenção da sua intervenção: a de não apagar o que existe, sobrepondo a este um novo tempo, como anteriormente novos tempos o fizeram. A reutilização do máximo de vãos existentes demonstra claramente a posição de revelar todas as épocas presentes no edifício.

Aos vãos não se encontra uma métrica regular, sendo essa mesma a intenção, a de manter a imagem existente, onde os vãos aparecem com diferentes formas e dimensões. Pretendia-se manter a irregularidade já inerente nos alçados e a imagem resultante da apropriação do convento pela fábrica e, desse modo, não enfatizar a distância entre o antigo e o novo.

Os novos volumes traduzem também a procura da continuidade e a sua inserção tenta não perturbar o edifício preexistente, incluindo-se na estrutura do conjunto através da interpretação das suas regras. Eduardo Souto de Moura consolida o preexistente, aceitando a sua volumetria e formas. Para garantir a continuidade do existente, às novas paredes é dada a mesma espessura das antigas (ampliação na ala este). Neste sentido, podemos concluir que pretende manter a imagem encontrada, um convento apropriado por uma fábrica, dois tempos que se fundem num só, no tempo em que intervém.

297 MOURA, Eduardo Souto de – "Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura", Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017.

298 *Ibidem*.

O projeto apresenta três tempos: o convento, a fábrica e a sua intervenção. Tempos diferentes, mas que demonstram precisamente que os edifícios são constituídos pela sucessão de tempos e usos, não existindo uma ideia de rutura, mas a procura da continuidade. Podendo, talvez, afirmar-se que a intenção passa também por revelar esta dimensão da sucessiva ocupação do edifício.

A introdução sucessiva de usos diversos ao longo da história do edifício é entendida como um processo que merece continuação. Esta adaptação flexível do edifício histórico às necessidades correntes é, na verdade, a principal explicação da sua sobrevivência. *“Tem que ser tratado de maneira a ser usado porque sabemos que o uso é aquilo que o mantém. A grande garantia da manutenção do património é o uso.”*²⁹⁹

299 MOURA, Eduardo Souto de – “Espaços & Casas nº 109”, 2011. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2-ak8DjMHU>)

Eduardo Souto de Moura compreende que o ato criativo nunca parte de um contexto vazio e sem significações; o lugar a intervir contém sempre dados decorrentes da ação do tempo, de usos e apropriações, e memórias a ele associado que o caracterizam e singularizam. Dessa forma, realizar um projeto requer um profundo conhecimento do lugar a intervir e uma forte relação com as suas preexistências. Ao longo das obras analisadas, podemos comprovar que este pensamento está claramente presente no seu processo de trabalho.

As opções projetuais que toma são informadas por esses dados intrínsecos ao lugar não sendo, porém, imposições pois são estes que lhe fornecem algumas das diretrizes e determinados fundamentos da estratégia de projeto adotada. Eduardo Souto de Moura utiliza as preexistências como material de projeto, apropriando-se e manipulando-as em prol das suas intenções de projeto.

Como cada circunstância é naturalmente distinta de todas as outras e possui as suas próprias especificidades e, como se ressaltou no início do trabalho, cada intervenção é também resultado da interpretação do arquiteto, sendo única e distinta de todas as outras.

No que respeita ao tema da ruína na obra de Eduardo Souto de Moura conclui-se que, de facto, acompanha o seu percurso enquanto arquiteto. Desde a sua participação com Álvaro Siza Vieira no processo SAAL, nomeadamente, no Bairro de São Victor e o seu primeiro projeto, a Reconversão de uma ruína no Gerês, que a ruína tem sido uma presença constante nas suas obras – seja na recuperação de uma estrutura, uma nova construção com o material preexistente, a articulação do novo com a ruína ou a própria invenção da mesma.

Posto isto, o que se poderia considerar uma simples opção estética ou o gosto pelo efeito pitoresco, verifica-se que esta é uma questão mais complexa e que envolve a própria estratégia de projeto de Eduardo Souto de Moura. Através da análise das suas obras, constatámos que a ruína é um elemento operativo de projeto e é abordada de forma criteriosa e individual.

Em algumas obras, a ruína surge como um processo de identificação do artificial e o natural quer pela relativa liberdade de manipulação do sítio e as suas características, quer pelo desejo de naturalidade que o arquiteto ambiciona, em prol de uma obra coesa e adequada. No entanto, é essencial destacar a diferença entre os projetos situados num contexto mais rural e os localizados numa envolvente urbana – nos primeiros trabalhos existe uma acentuação do efeito pitoresco, como na ruína no Gerês e a casa em Baião; enquanto, por exemplo, no Mercado de Braga é procurada, sobretudo, a afirmação do carácter do lugar. Por outro lado, a ruína pode ser simplesmente material disponível para uma nova construção, como no Café do Mercado, quando a estrutura não se adapta ao novo uso. Pode, ainda, ser inventada pelo desejo de remeter para uma determinada memória, como o muro central do

Mercado de Braga ou, como na Casa 2 em Nevogilde, a construção de uma casa que simula uma ruína.

Na sua primeira obra – a reconversão de uma ruína no Gerês – Eduardo Souto de Moura, adota uma estratégia operativa face à ruína, contudo, limita-se a completá-la e tornar a ruína habitável, preservando o seu carácter de abandono. Este é resultado do que o arquiteto refere como o fascínio pela identificação da arquitetura com a natureza com o objetivo da naturalidade da intervenção.

No Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura, inventa a ruína: introduz o muro central fragmentado como referência à quinta preexistente – um elemento que simula o aspeto de arruinamento que remete para a memória do lugar.

O Café do Mercado apresenta uma estratégia perante a ruína diferente da adotado no Mercado: as ruínas de uma antiga habitação da quinta são utilizadas como matéria disponível para uma nova construção.

A reconversão do Mercado Municipal de Braga em Mercado Cultural dividida em duas fases, resultou na construção de uma Escola de Dança e uma Escola de Música. Na primeira fase, a Escola de Dança, Eduardo Souto de Moura demonstra uma visão operativa e utiliza o preexistente encarado como material disponível para a nova construção, mas, ao mesmo tempo, simula uma ruína a partir da sua própria obra. Nesta intervenção é interessante compreender que existe uma sobreposição de memórias, primeira a quinta depois o mercado e em último a Escola de Dança. Na construção do Mercado simula a ruína que remete para memória da quinta e os elementos reutilizados e deixados para a construção da Escola de Dança remetem para a memória do Mercado.

Na Casa 2 em Nevogilde, o arquiteto retoma o tema da ruína inventada – um muro de pedra inacabado que compõe a fachada principal da casa, o remate fragmentado das paredes e os elementos preexistentes dispostos pela casa.

Na década de 90, Eduardo Souto de Moura, projeta duas casas onde tanto a estratégia de implantação é semelhante – as casas são inseridas no terreno – como a estratégia perante a ruína. Em ambos os casos, a ruína é deixada inalterada, no entanto, em Baião, a ruína suporta a nova construção, enquanto que em Moledo a ruína serve apenas para pontuar um percurso de acesso à mesma. Nestas duas casas a ruína é deixada apenas como um elemento contemplativo e não sofre qualquer intervenção. Em Baião, a ruína é consolidada tal como se encontrava e não serve qualquer função. A ruína é preservada, deste modo, no seu carácter de abandono, situação já observada no Gerês. Contudo, neste caso o preexistente é intervencionado e completado de forma a tornar a estrutura habitável. Em Baião, a ruína não sofre qualquer intervenção o que enfatiza o seu carácter contemplativo. Em Moledo, apesar de não existir uma relação direta com a habitação, a ruína relaciona-se com a construção da paisagem, traduzida nos socacos nos quais é apoiada.

As intervenções no património analisadas, embora soluções marcadamente distintas, apresentam a mesma estratégia de projeto – ambas se apresentam como ruínas operativas e, portanto, material disponível para a nova construção.

Na sua primeira intervenção no património – a Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro em Pousada – constatámos que este foi um trabalho quase de carácter experimental que se vai desenvolvendo ao longo da obra em que se reconhece as incertezas do autor relativamente à intervenção no património – se deve ou não destacar todas as alterações na preexistência.

No entanto, é possível verificar um aspeto particular que já tinha sido abordado noutros projetos do arquiteto – o anonimato da intervenção. Apesar de no interior ser visível a intervenção do arquiteto, exteriormente a sua intervenção é aparentemente inexistente.

No caso da Reconversão do Convento das Bernardas, contrariamente à Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, a imagem dada ao edifício não é o de uma ruína, mas a estratégia é semelhante. Eduardo Souto de Moura aproveita a antiga estrutura e realiza apenas as alterações necessárias para a sua utilização no presente e as novas construções são introduzidas de modo a não se imporem em relação ao preexistente.

Verifica-se que o anonimato presente nos seus trabalhos se resume à instalação das novas estruturas de acordo com as regras da construção preexistente e a renúncia dos sinais da sua intervenção no edifício sem, contudo, deixar de afirmar o seu tempo. No Bouro através da construção da varanda em aço corten e a janela da sala de jantar; em Tavira, por exemplo, a abertura de novos vãos, embora à semelhança dos preexistentes, não escondem o betão que foi necessário para a sua abertura.

A abordagem à ruína é, portanto, diversificada e específica em relação às intenções de cada projeto, mas é considerada sempre como um instrumento de projeto que de diferentes formas se relaciona com a estratégia de projeto e apoia e suporta a nova construção.

Livros

AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: White&Blue, 2001.

AGUIAR, José – *Cor e cidade histórica: Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações, 2002.

ALARCÃO, Pedro (coord.) – *Intervenção arquitectónica em contexto arqueológico: propostas e desafios para a cidade de Braga*. Porto: FAUP publicações, 2014.

ANACLETO, Regina – *História da Arte em Portugal*, volume 10: Neoclassicismo e Romantismo. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

BARCA, Isabel (org.) – *Actas das Primeiras Jornadas Internacionais de Educação Histórica. Perspectivas em Educação Histórica*. Centro de Estudos em Educação e Psicologia: Universidade do Minho, 2001.

BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006.

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima – *Construir no Tempo. Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo e Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora, 1999.

CARDOSO, Isabel Lopes – *Paisagem e Património*. Porto: Dafne Editoria, 2013

COSTA, Alexandre Alves – *Textos Datados*. Coimbra: Edarq, 2007.

CAPITEL, Antón – *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

DAVID, Ana (coord.) – *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003.

FERLENGA, Alberto (ed.) – *Aldo Rossi: Architetture: 1959-1987*. Milano: Electa, 1987.

FERNANDES, Gomes – *A ruína: crónica romanceada*. Porto: Caixotim, 2004.

FIGUEIRA, Jorge – *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

FIGUEIRA, Jorge – *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne, 2011.

GIL, Júlio – *As mais belas igrejas de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1988

GUERREIRO, Duarte; BOBONE, Vasco d'Orey (coord.) – *Pousada de Santa Maria do Bouro*. Lisboa: ENATUR S.A., 1997.

MENDES, Manuel (coord.) – *Sobre o 'Projeto-de-Arquitetura' de Fernando Távora*. Porto: FIAJMS, 2015.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.

NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013.

NUFRIO, Anna (ed.) – *Conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

RIEGL, Aloïs – *El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y Origen*. Madrid: Visor, 1987.

RIVERA, Javier – *De Varia de Restauratione: Teoria y Historia de la Restauración Arquitectónica*. Madrid: Abada Editores, 2008.

RODRIGUES, José Miguel – *O mundo ordenado e acessível das formas da Arquitectura: Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto: Afrontamento, 2013.

ROMANO, Ruggiero (dir.) – *Enciclopédia Einaudi*, Volume 1 Memória-História. Lisboa: INCM, 1984.

ROSSI, Aldo – *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 2001.

ROSSI, Aldo – *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2015.

RUSKIN, John – *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011.

SIZA, Álvaro – *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009.

SIZA, Álvaro – *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi – *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

TAVARES, Gonçalo – *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

TAVARES, Lino; ALARCÃO, Pedro (coord.) – *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares: actas do seminário internacional de arquitetura e arqueologia*. Porto: FAUP publicações, 2011.

TÁVORA, Fernando – *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2008.

TESTA, Peter – *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP, 1988.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.

Publicações Periódicas

+ (mais) *Arquitectura*, nº19. Lisboa: Arcatura, dezembro de 2007.

2G: *Revista Internacional de Arquitectura – Eduardo Souto de Moura: Obra reciente*, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

2G: *Revista Internacional de Arquitectura – Lacaton & Vassal*, nº60. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Arqa: *Arquitectura e Arte – Ruínas Habitadas*, nº112. Lisboa: Futurmagazine, março/abril, 2014.

Arquitectura e Vida, nº19, Lisboa. Setembro de 2001.

AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011.

DPA: *Documents de projectes d'arquitectura – Távora*, nº 14, Barcelona: Edicions UPC, 1998.

El Croquis – *Álvaro Siza 2001-2008*, nº140. Madrid, 2008.

El Croquis – *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005.

El Croquis – *Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº146, Madrid, 2009.

Jornal dos Arquitectos – Livro do Desassossego, nº217. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.

Monumentos, nº33. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, abril de 2013.

TC Cuadernos – *Eduardo Souto de Moura: obra reciente*, nº64. Valencia: Ediciones Generales de Construcción, 2004.

Artigos on-line

ANTUNES, Marisa – *Eduardo Souto de Moura: os sonhos inventam-se*.

Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/04/eduardo_souto_moura_os_sonhos_inventam-se.html.

FIGUEIRA, Jorge – *A Ruína da própria obra como projecto*, 23 de fevereiro de 2002.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/02/23/jornal/a-ruina-da-propria-obra-como-projecto-167726>.

FILIFE, Carlos – *Souto de Moura deu luz ao que era sagrado*, 4 de agosto de 2011.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/08/04/jornal/souto-de-moura-deu-luz-ao-que-era-sagrado-22627282>.

Laureado Prémio Pessoa – Eduardo Souto de Moura, 31 de outubro de 2010
Disponível em: <https://expresso.pt/premio-pessoa/laureados/2010-10-31-Laureado-Premio-Pessoa-1998---Eduardo-Souto-de-Moura>.

Documentos vídeo

ANDERSEN, Thom - Reconversão. Portugal: Curtas Metragens CRL, 2012. (Curta Metragem)

Entrevista a Eduardo Souto de Moura, 4 de maio de 2015, entrevista concedida a Ana Sousa Dias. (Entrevista) Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-eduardo-souto-moura/>.

Espaços & Casas n.º 109, 2011. (Vídeo de apresentação) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2-ak8DjMHU>.

Espaços & Casas n.º 247, Convento das Bernardas, 2013. (Vídeo de apresentação) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXrW-FK9d3g>.

Inauguração da Casa da Arquitectura – à conversa com Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura, 19 de novembro de 2017. (Conferência) Disponível em: <https://vimeo.com/248785481?ref=fb-share&1>.

Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura, Universidade Columbia, EUA, 2012. (Conferência) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>.

Publicações Académicas

PEIXOTO, Ana – *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007.

MOREIRA, Bruno – *Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura. Oito tópicos de Arquitectura: a contradição como parte do projecto*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007.

1. Eduardo Souto de Moura
Fonte: SILVA, Helena Sofia, SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p.8.
2. Esquisso do Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: TESTA, Peter – *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP, 1988, p.138.
3. Esquisso Bairro de São Victor. Álvaro Siza.
Fonte: SANTOS, José Paulo dos (ed.) – *Álvaro Siza: Obras y Proyectos, 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 109.
4. Vista dos muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997. p. 211.
5. Desenho do alçado com vista dos muros preexistentes. Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; PORCU, Chiara (ed.) – *As Cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.
6. Vista com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997. p. 184.
7. Vista geral com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Álvaro Siza: 1965-1976*. Lisboa: Blau, 1997. p. 185.
8. Pormenor do encontro do novo edifício com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; PORCU, Chiara (ed.) – *As Cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas, 2001.
9. I 10. Pormenor do encontro do novo edifício com os muros preexistentes – Bairro de São Victor, Álvaro Siza.
Fonte: SANTOS, José Paulo dos (ed.) – *Álvaro Siza: Obras y Proyectos, 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 110.
11. Vista aérea – Estádio Municipal de Braga.
Fonte: <http://www.pressminho.pt/governo-atribui-estatuto-de-interesse-publico-a-academia-de-braga/>.
12. Teatro de Epidauro, Grécia.
Fonte: <https://visitworldheritage.com/en/eu/the-epidaurus-festival/0a2b1b4d-b47b-4581-8b70-34f0a8cd4ff2>.
13. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura, Estádio Municipal de Braga.
Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 408.
14. Pala Pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira.
Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele – *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Civilização, 2007, p. 17.
15. Vista da cobertura do Estádio Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.
Fonte: MOLA, Francesc Zamora (ed.) – *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009, p. 249.
16. Ponte Inca, Perú.
Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 401.
17. Villa Adriana, Itália.
Fonte: <https://imageri.pw/villa-adriana-tivoli.html>
18. Muros del Pelice, Villa Adriana, Itália.

Fonte: http://www.tesoridiroma.net/luoghi_roma/villa_adriana.html.

19. Muros del Pelice, Villa Adriana, Itália.

Fonte: http://mauro-faldi.jalbum.net/Tivoli/Villa%20Adriana/slides/IMG_7156.html.

20. Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura, 1984.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 76.

21. I 22. Muros do Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*.

Barcelona: GG, 2003, p. 63.

23. Corte longitudinal – Estádio Municipal de Braga.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 185.

24. Vista aérea – Estádio Municipal de Braga: relação com a topografia.

Fonte: <https://www.cm-braga.pt/pt/0201/comunicacao/noticias/item/item-1-2452>.

25. Pormenor do encontro entre o estádio e a pedra – Estádio Municipal de Braga.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 191.

26. Pormenor – Estádio Municipal de Braga.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 195.

27. A relação com a topografia – Estádio Municipal de Braga.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 193.

28. Axonometria – Casa em Moledo.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenho cedidos pelo mesmo.

29. Cortes transversais – Casa em Moledo.

Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas:*

VI bienal de arquitectura de São Paulo. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 72.

30. A inserção da obra no terreno – Casa em Moledo.

Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura

Viva SL, 2011, p. 62.

31. A reestruturação do terreno – Casa em Moledo.

Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas:*

VI bienal de arquitectura de São Paulo. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p.68.

32. Implantação – Casa das Artes.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 52

33. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura – Casa das Artes.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 13

34. Entrada definida pelos muros longitudinais – Casa das Artes.

Fonte: <https://www.culturante.pt/pt/patrimonio/casa-das-artes/>.

35. Axonometria – Casa das Artes.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 52.

36. Muro longitudinal de granito – Casa das Artes.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 111.

37. O anonimato da intervenção, vista do jardim – Casa das Artes.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*.

- Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 110.
38. Fachada envidraçada da biblioteca – Casa das Artes.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 119.
39. Planta do piso térreo e alçado sudoeste – Casa 1 em Nevogilde (1982-1985).
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 24.
40. Planta do piso térreo e alçado sul – Casa em Tavira (1991-1994).
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 66,67.
41. Fachada sudeste, vista da rua – Casa 1 em Nevogilde.
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 22.
42. Fachada norte e oeste – Casa em Tavira.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 173.
43. Fachada sudeste e muro de limitação do lote – Casa 1 em Nevogilde.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 66.
44. Fachada sul – Casa em Tavira.
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 64.
45. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Reconversão de uma ruína no Gerês.
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 19.
46. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Mercado Municipal de Braga.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 11.
47. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Café do Mercado.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 48.
48. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Reconversão do Mercado Municipal de Braga.
Fonte: REBELO, Camilo (ed.) – *Mesa: Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011, p. 60.
49. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Casa 2 em Nevogilde.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 16.
50. Reconversão de uma ruína no Gerês, ruína preexistente, vista da rua.
FONTE: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 17.
51. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do exterior.
FONTE: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 60.
52. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do interior para a paisagem.
FONTE: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 63.
53. Desenhos de projeto – Reconversão de uma ruína no Gerês.
FONTE: MOURA, Eduardo Souto de; MILHEIRO, Ana Vaz (ed.); AFONSO, João (ed.); NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 20, 21.

54. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista da rua.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 56.
55. Reconversão de uma ruína no Gerês, vista do exterior.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 61.
56. Implantação do Mercado Municipal de Braga sob planta cartográfica atual.
Fonte: Planta cedida pela Câmara Municipal de Braga como base de esquema.
57. Esquisso de estudo para o Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 11.
58. Estudo da implantação do Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 71.
59. Esquisso de estudo para o Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto de Moura. Vista geral.
Fonte: REBELO, Camilo (ed.) – *Mesa: Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011, p. 54.
60. Vista aérea do Mercado Municipal de Braga, 1984.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 76.
61. Desenhos de projeto – Mercado Municipal de Braga.
Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.
62. Sucessão de pilares. Interior do Mercado Municipal de Braga, zona de comércio diário. Vista para o muro central fragmentado.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 77.
63. Stoa de Attalos.
Fonte: <https://travel.syggic.com/pt/poi/estoa-de-atalo-poi:2638>
64. Mercado Municipal de Braga – Muro longitudinal de betão e muro do extremo nordeste.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 42.
65. Muro extremo sudoeste.
Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 21.
66. Mercado Municipal de Braga – Muro longitudinal de pedra e muro do extremo sudoeste. Vista para uma das entradas e acesso ao percurso exterior a uma cota superior.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 64.
67. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.
Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 65 e <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>.
68. Muro central fragmentado que separa os dois setores do Mercado Municipal de Braga.
Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – *Eduardo Souto de Moura: Obra*

reciente, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 83.

69. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 60.

70. Interior do Mercado Municipal de Braga – vista para a área de comércio diário e bancas de peixe.

Fonte: CUITO, Aurora (coord.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Dinalivro, 2004, p.52.

71. Percurso interior do Mercado à cota térrea. Vista para as lojas.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 25.

72. Percurso exterior do Mercado a uma cota superior. Vista norte.

Fonte: OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *A Freguesia de S. Lázaro*. Braga: Junta de Freguesia de S. Lázaro, 1999, p. 38.

73. Percurso exterior do Mercado a uma cota superior. Vista Sul.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 23.

74. Vista exterior do Mercado Municipal de Braga – Muro central e a dissociação da cobertura e os planos verticais.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 22.

75. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 11.

76. Pormenor do muro central fragmentado. Mercado Municipal de Braga.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 24.

77. Esquisso de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>.

78. Vista do interior do Mercado Municipal de Braga para as lojas.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 78.

79. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 64.

80. Piso superior do Mercado Municipal de Braga. A cobertura sustida pelos pilares.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 44.

81. Esquissos de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 72.

82. Relação do Café do Mercado com o Mercado Municipal de Braga.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 67.

83. Café do Mercado. À esquerda elementos da casa preexistente mantidos entre o Mercado e o Café.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 27.

84. Fachada principal do Café do Mercado.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 68.

85. Café do Mercado.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 29.

86. Desenhos de projeto – Café do Mercado.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 49 e ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 70.

87. Pormenor do Café do Mercado.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 28.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 49.

88. I 89. Edifício atual no local do Café do Mercado, inserido numa discoteca.

Fonte: Arquivo pessoal.

90. Reconversão do Mercado Municipal de Braga em Mercado Cultural do Carandá. Implantação – Escola de Dança e Escola de Música.

91. Desenhos de projeto - Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 1º fase: Escola de Dança e Mercado.

92. Desenhos de projeto – Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança e Escola de Música.

93. Desenhos de projeto – Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 2º fase: Escola de Dança.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

94. Esquisto de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 81.

95. Esquisto de estudo, Eduardo Souto de Moura.

Fonte: MOLA, Francesc Zamora (ed.) – *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009, p. 156.

96. Obras de demolição da cobertura. Reconversão do Mercado Municipal de Braga – 1ª fase.

Fonte: MOLA, Francesc Zamora (ed.) – *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009, p. 158.

97. Obras de demolição da cobertura. Reconversão do Mercado Municipal de Braga – 1ª fase.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 80.

98. Ponto de transição entre o Mercado e a Escola de Dança. Reconversão do

Mercado Municipal – 1ª fase.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 72.

99. Mercado recentemente reconvertido. 1ª fase – Escola de Dança e Mercado Municipal.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 74.

100. Reconversão do Mercado Municipal – A inversão de espaços: o interior transforma-se em exterior - jardim.

101. Entrada para as Escolas – Vista para o muro central fragmentado, escadas e pilares preexistentes.

102. Entrada sudoeste – Vista para as escadas de acesso ao percurso superior e pilares tombados.

103. Entrada sudoeste – Percurso que atravessa o Mercado Cultural.

104. Lojas, jardim e fachada da Escola de Dança.

105. Antiga banca do peixe, agora fachada da Escola de Dança – vista do interior para o jardim.

106. Antiga banca do peixe, agora fachada da Escola de Dança.

107. Vista para o jardim – a interrupção subtil da banca para a entrada secundária na Escola de Dança.

108. Percurso superior – Vista para o jardim.

109. Entrada sudoeste – Muro longitudinal de pedra. Início do percurso que atravessa o Mercado Cultural.

110. Composição de pilares no extremo sudoeste e muro transversal de pedra preexistente.

111. Entrada sudoeste – Muro longitudinal de pedra.

Fonte: Arquivo pessoal.

112. Pátio da Escola de Dança.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 89.

113. Mercado Municipal de Braga, 2008 – Muro longitudinal de betão.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=26455.

114. Escola de Música – muro longitudinal de betão recuperado em pedra.

Fonte: Arquivo pessoal.

115. Escola de Dança e Mercado Municipal, 2008 – Antes da 2ª fase da reconversão.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=26455.

116. Entrada principal para o Mercado Cultural – ponto de entrada para as duas Escolas.

117. Ponto de entrada para as duas Escolas. Percurso que atravessa todo o Mercado.

118. Muro longitudinal recuperado em pedra que limita o Mercado Cultural na zona nordeste.

Fonte: Arquivo pessoal.

119. Desenhos de projeto – Reconversão do Mercado Municipal de Braga, 2ª fase: Escola de Música.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

120. Escola de Música e muro longitudinal.

121. Escadas e pilares preexistentes – topo sudoeste.

122. Escadas e pilares preexistentes – topo nordeste.
123. Fachada principal da Escola de Música e entrada secundária no muro longitudinal.
124. Fachada tardoz da Escola de Música.
- Fonte: Arquivo pessoal.
125. Corredor da Escola de Música.
- Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 92.
126. Auditório da Escola de Música.
- Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 93.
127. Entrada secundária da Escola de Música.
- Fonte: Arquivo pessoal.
128. Pátio da Escola de Música.
129. Pátio da Escola de Música com vista para o muro longitudinal.
- Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011, p. 32
130. Pilares do antigo Mercado no pequeno jardim na zona nordeste da Escola de Música.
131. Pilares do antigo Mercado no pequeno jardim na zona nordeste da Escola de Música.
132. Vista geral do jardim na zona nordeste da Escola de Música – pilares e escadas do antigo Mercado.
- Fonte: Arquivo pessoal.
133. Desenhos de projeto – Casa 2 em Nevogilde.
- Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenho cedido pelo mesmo e MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 28.
134. Casa 2 em Nevogilde – fachada sul virada para o jardim.
- Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 48.
135. Articulação dos planos de pedra e planos de vidro – fragmentação do muro da fachada sul.
- Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 49.
136. Plano de pedra evidenciado na zona dos quartos.
- Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 47.
137. Fachada este – plano de pedra cego. Vista para os pilares colocados no muro que separa o jardim e o campo de ténis.
- Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 49.
138. Remate fragmentado das paredes.
- Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*.

Barcelona: GG, 2003, p. 100.

139. Elementos preexistentes dispersos pela casa. A simulação da ruína.

Fonte: GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 50.

140. GUELL, Xavier (ed.) – *Souto de Moura: introducciones/introductions Wilfried Wang/ Álvaro Siza* (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 48.

141. Elementos preexistentes dispersos pela casa. A simulação da ruína.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 99.

142. Pilares de alturas variadas e acesso exterior ao jardim.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 100.

143. Vista exterior – acesso ao jardim.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p.

144. Percurso de acesso à casa a partir do portão.

Fonte: Arquivo pessoal.

145. Fachada este e norte da casa – vista para o plano de vidro do topo de corredor de acesso aos quartos.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 78.

146. Campo de ténis e pilares de alturas variadas.

Fonte: Arquivo pessoal.

147. Fachada norte da casa – plano cego

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 75.

148. Vistas do interior da casa.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 81.

149. Vistas do interior da casa.

Fonte: <http://www.cidadevirtual.pt/blau/nevo.html>.

150. Vista da piscina interior.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 74.

151. Esquisto de Eduardo Souto de Moura – Casa em Baião.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 135.

152. Esquisto de Eduardo Souto de Moura – Casa em Moledo.

Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 69.

153. Desenhos de projeto – Casa em Baião.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

154. A casa inserida no socalco – Casa em Baião.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 148, 149.

155. O terreno estruturado em socalcos e a dissimulação da obra – Casa em Baião.

156. A cobertura ajardinada e as paredes da ruína evidenciadas em relação à casa – Casa em Baião.

157. A ruína preexistente – Casa em Baião.

158. O plano envidraçado – Casa em Baião.

Fonte: <https://sembrareneldesierto.wordpress.com/2016/05/10/casa-portuguesa/>.

159. Acesso aos quartos – Casa em Baião.

Fonte: TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, p. 150.

160. Interior – a parede construída com as pedras retiradas do muro de suporte – Casa em Baião.

Fonte: <https://sembrareneldesierto.wordpress.com/2016/05/10/casa-portuguesa/>.

161. O plano de vidro recuado em relação ao muro – Casa em Baião.

Fonte: <http://casaembaiiao.blogspot.com/>.

162. A ruína invadida pela natureza – Casa em Baião.

163. A ruína como jardim fechado – Casa em Baião.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 133.

164. Desenhos de projeto – Casa em Moledo.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo e MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (ed.) – *Vinte e Duas Casas: VI bienal de arquitectura de São Paulo*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 70,72.

165. Alçado principal: a casa como um socalco – Casa em Moledo.

Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011, p. 62.

166. O terreno estruturado em socalcos e a dissimulação da obra – Casa em Moledo.

Fonte: El Croquis – *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005, p. 66,67.

167. Alçado principal. – Casa em Moledo.

Fonte: SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, 40.

168. A cobertura e relação com o preexistente – Casa em Moledo.

Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – Eduardo Souto de Moura: Obra reciente, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 44.

169. A cobertura e relação com o preexistente – Casa em Moledo.

Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – Eduardo Souto de Moura: Obra reciente, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 48.

170. A sala como *corredor* entre elementos naturais – Casa em Moledo.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 139.

171. Relação interior e exterior – Casa em Moledo.

Fonte: SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, 45.

172. A interpretação do terreno: a casa como um socalco – Casa em Moledo.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 139.

173. Ruína preexistente que marca o percurso – Casa em Moledo.

Fonte: MOREIRA, Bruno – *Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura. Oito tópicos de Arquitectura: a contradição como parte do projecto*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: Faup, 2007, p. 160.

174. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 340.

175. Esquisso de Eduardo Souto de Moura – Reconversão do Convento das Bernardas. Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 233.

176. O antigo Mosteiro de Santa Maria do Bouro arruinado – vista norte. Fonte: ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed) – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: GG, 2003, p. 305.

177. A igreja e o antigo Mosteiro arruinado – vista norte. Fonte: MOLA, Francesc Zamora (ed.) – *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009, p. 121.

178. Pormenor do antigo Mosteiro – o telhado arruinado. Fonte: MOLA, Francesc Zamora (ed.) – *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009, p. 121.

179. Vista sul – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira>.

180. Esquema de plantas da evolução histórica do Mosteiro.

181. Implantação – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

182. Desenhos de projeto – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

183. Desenhos de projeto – Quarto. Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

184. Esquisso de Eduardo Souto de Moura.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 67.

185. Esquisso de Eduardo Souto de Moura.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 65.

186. Quarto – instalação sanitária como armário.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 67.

187. Corredor dos Quartos.

Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011, p. 57.

188. Fachada norte, este e Igreja – reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 37.

189. Fachada sul – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 30.

190. Fachada oeste – Reconversão do Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 37.

191. Vista norte – a aparência de edifício abandonado.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 6, 7.

192. Fachada norte – vista para a entrada na Pousada.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 9.

193. Pátio do Laranjal.

Fonte: SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 35.

194. Escadaria de acesso ao piso 1.

Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – Eduardo Souto de Moura: Obra recente, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 59.

195. Fachada sul – vista para o espelho de água e terraço.

Fonte: SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – *Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 39.

196. Sala de jantar.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 59.

197. Vista para o moinho e terraço.

Fonte: <https://ducciomalagamba.com/en/architects/eduardo-souto-moura/160-hotel-pousada-monastery-amares-santa-maria-bouro-2/#DM-045-160>.

198. Linha de água e caminho preexistente.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 32.

199. Sala de estar – degraus de mármore vermelho.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 51.

200. Sala de estar – degraus de mármore vermelho.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 49.

201. Escadas de granito de acesso ao terraço.

Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – Eduardo Souto de Moura: Obra recente, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 65.

202. Sacristia da Igreja – os caixotões em madeira do teto.

Fonte: GIL, Júlio – *As mais belas Igrejas de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1988, p. 21.

203. Corredor dos quartos – caixotões do teto em aço corten.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 49.

204. Pormenor do teto de uma sala de estar.

Fonte: CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima – *Construir no Tempo. Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo e Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar Editora, 1999, p.41.

205. Pormenor do corredor dos quartos – o rodapé em aço inox, caixilharia minimalista e caixotões do teto em aço corten.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 65.

206. I 207. Elementos originais do Mosteiro dispostos pelos espaços da Pousada.

Fonte: AA.VV., Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 55, 56.

208. Pátio do claustro.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 73.

209. Claustro antes da intervenção.

Fonte: GUERREIRO, Duarte; BOBONE, Vasco D'Orey (coord.) – *Pousada de Santa Maria do Bouro*. Lisboa: ENATUR S.A., 1997, p. 14.

210. Claustro depois da intervenção – sem reposição da galeria.

Fonte: El Croquis – *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005, p. 35.

211. As pedras dispostas no chão do pátio do claustro.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 71.

212. Vista este do pátio do claustro.

Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011, p. 56.

213. Fachada sul – vista para o terraço e fachada do novo corpo de serviços.

Fonte: 2G: Revista Internacional de Arquitectura – *Eduardo Souto de Moura: Obra reciente*, nº5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 54.

214. Fachada do novo corpo de serviços e as pequenas aberturas.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 30.

215. O novo corpo de serviços como muro de contenção.

Fonte: AV Monografias – *Souto de Moura, 1980-2012*, nº 151. Madrid: Arquitectura Viva SL, 2011, p. 55.

216. A piscina localizada numa cota mais baixa.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira>.

217. Fachada este – pormenor da cobertura vegetal.

Fonte: <https://olhares.sapo.pt/foto8380497.html>.

218. As janelas como buracos na parede e tratamento da pedra da fachada.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 23.

219. Pormenor de uma janela – a caixilharia minimalista.

Fonte: El Croquis – *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº124, Madrid, 2005, p. 43.

220. Pormenor construtivo de uma janela.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

221. Vão do claustro.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 71.

222. Vão do claustro e janela.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 76.

223. A varanda em aço corten no Pátio do Laranjal.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 22.

224. A janela horizontal da sala de jantar.

Fonte: AA.VV., *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*: Eduardo Souto de Moura. Lisboa: White&Blue, 2001, p. 25.

225. Vista aérea do conjunto.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.6.

226. Chaminé de tijolo construída pela Fábrica.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.19.

227. Portal manuelino – entrada lateral da Igreja do Convento.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.8..

228. Interior da Igreja do Convento apropriada pela Fábrica.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.19.

229. Fachada sul da Igreja – vista para a zona onde se localizava o antigo claustro do Convento.

230. Volume a oeste construído pela Fábrica.

231. Aberturas da Fábrica de grandes dimensões .

232. Aberturas (superiores) do Convento de pequenas dimensões.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=15692

233. Implantação - Reconversão do Convento das Bernardas.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenho cedido pelo mesmo como base de esquema.

234. Desenhos de projeto - Reconversão do Convento das Bernardas.

Fonte: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.

235. Fachada norte e oeste antes da intervenção.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=15692.

236. Portal manuelino depois da intervenção – entrada para a receção do complexo habitacional.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.40.

237. Fachada este antes da intervenção.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=15692.

238. Chaminé da antiga Fábrica depois da intervenção.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.77.

239. Portão de entrada no conjunto construção a Oeste antes da intervenção.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=15692.

240. Portão de entrada no conjunto construção a oeste depois da intervenção.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.50.

241. Fachadas norte e oeste do complexo habitacional.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 245.

242. Fachadas este e sul do complexo habitacional.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769152/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>.

243. Entrada para o Pátio – ala Oeste.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.51.

244. Fachada norte do interior do Pátio – espaço do antigo claustro do Convento.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 247.
245. Pátio – vista para as alas este, sul e oeste.
Fonte: <https://www.subtilitas.site/post/168332410939/eduardo-souto-de-moura-bernardas-convent-the>.
246. Fachada este e sul.
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769152/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>.
247. Pátio – vista para as alas norte e oeste.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 67.
248. Pormenor da ala Este – entradas para as habitações.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 80.
249. Alçado este – o Corpo das Salinas como plataforma do edifício.
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769152/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>.
250. A cobertura do Corpo das Salinas. Vista ala este.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 253.
251. Alçado este – relação com as salinas.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 254.
252. Esquisso de Eduardo Souto de Moura.
Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 234.
253. Alçado este.
Fonte: https://www.gites.fr/gites_convento-das-bernardas-g_tavira_h2342477_en.htm.
254. Pormenor – a ideia dos contrafortes presente no muro que define as habitações.
Fonte: https://jardinsurbanos.com/portfolio_page/convento-bernardas/.
255. Pormenor da fachada este.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 81.
256. Tipologia dos apartamentos triplex das alas este e oeste.
257. Tipologia das habitações da ala sul.
258. Tipologia das habitações do Corpo das Salinas.
259. Tipologia das habitações do Pátio das Laranjeiras.
FONTE: Atelier Eduardo Souto de Moura. Desenhos cedidos pelo mesmo.
260. Interior da habitação da ala este. Piso térreo – quarto.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 86.
261. Interior da habitação da ala este. Piso 1 – sala e *kitchenette*.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 88.
262. Interior da habitação do Corpo das Salinas. Piso térreo – sala e *kitchenette*.
Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal:*

Eduardo Souto de Moura. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 99.

263. Interior da habitação do Corpo das Salinas. Piso térreo – quarto.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 98.

264. Interior da habitação do Pátio das Laranjeiras. Piso térreo – sala e *kitchenette*.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 114.

265. Interior da habitação do Pátio das Laranjeiras. Piso 1 – quartos.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 121.

266. Volume sul do Pátio das Laranjeiras.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769152/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>.

267. Volume sul do Pátio das Laranjeiras. Vista para as salinas.

Fonte: http://www.eureka-reservation.com/portugal/hotels_tavira/hotel_convento-das-bernardas-residence/.

268. Esquismo de estudo de Eduardo Souto de Moura.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 235.

269. Volume sul do Pátio das Laranjeiras – Piso superior recuado.

Fonte: http://www.eureka-reservation.com/portugal/hotels_tavira/hotel_convento-das-bernardas-residence/.

270. Passagem na interseção dos dois braços do volume do Pátio das Laranjeiras.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 127.

271. Esquismo de estudo de Eduardo Souto de Moura.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 233.

272. Arco preexistente na ala oeste – antes da intervenção.

Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=15692.

273. Zona norte do Pátio – lajeado quadrado que remete para o antigo claustro do Convento.

Fonte: <https://bpiexpressoimobiliario.pt/apartamento/t2/faro/tavira/tavira-santa-maria-e-santiago/a11128836>.

274. Arco preexistente na ala oeste depois da intervenção – entrada para o Pátio.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 53.

275. Zona sul do Pátio – piscina quadrada.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 230.

276. Arco construído à semelhança do preexistente na ala este.

Fonte: <https://www.subtilitas.site/post/168332410939/eduardo-souto-de-moura-bernardas-convent-the>.

277. Ala Norte – pormenor da telha e textura da parede.

Fonte: <https://www.cs-telhas.pt/portfolio-plasma>.

278. Antigas janelas encerradas do Convento.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal:*

Eduardo Souto de Moura. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 8.

279. Ala este – pormenor das janelas de diferentes dimensões.

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/7137161/Convento-das-Bernardas-Tavira-Eduardo-Souto-Moura>.

280. Ala sul – pormenor das janelas de diferentes dimensões.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 108.

281. Pormenor da Ala sul – as grandes aberturas da Fábrica.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 105.

282. Pormenor da Ala este.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 252.

283. I 284. Estudos de alçados.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 26.

285. Fotografia da obra – a abertura dos novos vãos.

286. Fotografia da obra – pormenor da composição e textura das paredes.

Fonte: <http://www.sctr.pt/portfolio/convento-das-bernardas-tavira/>.

287. Fachada sul – pormenor.

Fonte: BOEHM, Frank; MOURA, Nuno Graça (ed.) – *Souto de Moura 1980-2015*. Neuss: Stiftung Hombroich / Bund Deutscher Architekten BDA, 2015, p. 248.

288. Fachada norte – pormenor.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 33.

289. Entrada na Ala oeste – Pormenor vãos.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 53.

290. Ala Oeste – Pormenor vãos.

Fonte: NEVES, José Manuel das (ed.) – *Convento das Bernardas: Tavira – Portugal: Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p. 4.