# Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha

O Projecto Moderno Hoje

Maria João de Ferreira Lopes | Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura | FAUP . 2010 / 2011

Orientador | Professor Doutor Carlos Manuel Castro Cabral Machado

. Agradecimentos

ao Professor Doutor Carlos Machado pelo acompanhamento, disponiblidade e rigor,
à minha família pelo apoio incondicional, em especial ao meu irmão,
ao Hugo pela paciência e carinho,
à Ariana e a todos os meus amigos pelos momentos de alegria e descontracção.

*à minha mãe e avó*

. Resumo

O presente estudo tenta perceber como os arquitectos Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha, entendidos neste trabalho como representantes da arquitectura portuguesa e brasileira, respondem ao momento de crítica do Movimento Moderno, em comparação com o panorama internacional. Para compreender a pertinência dos dois percursos é relevante salientar as características que os definem, de modo a perceber o motivo pelo qual consideraram este movimento como uma opção viável nos dias de hoje.

Neste sentido, após a exposição dos temas que dominam e condicionam as suas decisões projectuais e consequentemente as suas obras, segue-se uma retrospecção do Movimento Moderno nos respectivos países e a tentativa de estabelecer correspondências entre eles. Olhar para os antecessores de Souto de Moura e Mendes da Rocha, é fundamental para uma melhor percepção da realidade moderna dos países em questão. Deles fazem parte, Ruy Athouguia, Fernando Távora, Lucio Costa, Óscar Niemeyer e Vilanova Artigas. A escolha destes arquitectos prende-se com a natureza dos seus discursos, que irão condicionar o desenvolvimento da arquitectura moderna nestes contextos particulares.

Desta forma é realizada uma reflexão sobre os caminhos traçados por Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha, onde está implícita a sua experiência individual, as influências de anteriores arquitectos (portugueses e brasileiros) e a contribuição dos grandes mestres do Movimento Moderno, nomeadamente Le Corbusier e Mies van der Rohe. Assim, pretende-se mostrar com esta dissertação, que estes caminhos podem servir de exemplo para outros arquitectos, procurando reestabelecer um pensamento arquitectónico adequado aos problemas que afectam a sociedade de hoje.

. Abstract

*This study tries to understand how the architects Eduardo Souto de Moura and Paulo Mendes da Rocha, perceived in this work as representatives of the Portuguese and Brazilian architecture, answer to the moment of criticism of the Modern Movement, in comparison with the international scene. To appreciate the relevance of the two paths it is important to highlight the features that define them, in order to understand the reason why this movement is considered as a valid option for nowadays.*

*Therefore, a presentation of the themes that dominate and influence their design decisions, and consequently their projects, is followed by a retrospective of the Modern Movement in each country and by an attempt to compare them. It is fundamental to consider the antecessors of Souto de Moura and Mendes da Rocha, in order to achieve an improved perception of the modern reality in the two countries. These include Ruy Athouguia, Fernando Távora, Lucio Costa, Óscar Niemeyer and Vilanova Artigas. The choice of these architects is justified by the nature of their set of principles, which will influence the development of the modern architecture in these particular contexts.*

*A reflection on the paths paved by Eduardo Souto de Moura and Paulo Mendes da Rocha is performed under these lines, where their individual experience, influences from previous (Portuguese and Brazilian) architects, and contributions from the masters of the Modern Movement, namely Le Corbusier and Mies van der Rohe, are implicit. It will be shown in this dissertation that these directions can be useful as a model for other architects that aim to reestablish an architectonic thinking suitable to the problems that affect contemporary society.*

# Índice


**0.0** Introdução 11

0.1. Objectivo 13

0.2. Metodologia 15

**1.0** Moderno e Pós Moderno em Eduardo Souto Moura e Paulo Mendes da Rocha 17

1.1. Sobrevivência da disciplina . Eduardo Souto Moura 19

. O Moderno Clássico 21

. O Plano . O Muro . O Fragmento 23

. Fragmento . Aldo Rossi 27

. Estrutura . Construção . Materiais . Mies . Fingimento 29

. Naturalidade . Obra Anónima . Ruína 33

1.2. Resistência ao desastre . Paulo Mendes da Rocha 41

. A Beleza da Forma 43

. Arquitectura . Conhecimento . Fundação do Lugar 47

. Plano Horizontal . Sombra . Abrigo 49

. Construção . Arquitectura . Cidade 53

1.3. Souto de Moura, Mendes da Rocha e o Movimento Moderno 59

**2.0** Correspondência no Movimento Moderno Português e Brasileiro 65

2.1. O sentido e a clareza da forma . Ruy Athouguia e Óscar Niemeyer 67

. Do Bairro das Estacas à Fundação Caloustre Gulbenkian 69

. Do Complexo de Pampulha a Brasília 71

. Um caso particular: Vilanova Artigas e o núcleo Paulista 75

2.2. A caminho de uma identidade colectiva . Fernando Távora e Lucio Costa 79

. Da Casa sobre o Mar ao Pavilhão de Ténis 81

. Do chômage ao edifício MES 85

**3.0** Um percurso até ao Projecto Moderno Hoje 93

**4.0** Considerações finais 105

**5.0** Bibliografia e Créditos Fotográficos 109

# 0.0

## Introdução

Esta dissertação é resultado de uma vontade pessoal em tentar compreender as diferentes vias que a arquitectura moderna tomou no período pós-guerra, direccionando o campo de estudo para as obras de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha. Perante um contexto em que se procura um caminho alternativo ao Movimento Moderno, os dois arquitectos defendem uma postura de continuidade com os paradigmas da arquitectura moderna.

*Qual será, então, a expressão do Projecto Moderno nos dias de hoje?*

Perante um cenário em que os edifícios se destacam *"pela incoerente mistura de referências heterogéneas - tipologias, imagens, materiais, poéticas"*,[1] Souto de Moura e Mendes da Rocha tentam estabelecer um pensamento coerente e adequado, propondo assim uma forma eficaz de resolver problemas.

Na opinião de Eduardo Souto de Moura, neste momento, existem apenas duas maneiras possíveis de trabalhar: *"either you consider the city as a support, (...); or you consider the city to be a tabula rasa on which we can do anything we desire"*,[2] pressupondo que considerar a cidade como um suporte é compatível com o Movimento Moderno. A primeira encontra-se de acordo com os ensinamentos de Rossi e a segunda com a visão de Koolhaas… *e agora, que caminho escolher?*

Cabe aos jovens arquitectos reencaminhar a arquitectura para um campo onde predominam as questões essenciais: a necessidade de ser genuína e oportuna. Para isso torna-se fundamental considerar os percursos de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha, como um possível caminho a traçar.

## 0.1. Objectivo

Tendo em conta que não é objectivo desta dissertação relatar exaustivamente os acontecimentos do Movimento Moderno, interessa-nos direccionar a nossa abordagem para os percursos de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha. Por isso o objectivo deste trabalho centra-se na compreensão das obras destes dois arquitectos, como herdeiros e continuadores deste movimento.

Apesar de Eduardo Souto de Moura (1952- ) não pertencer à mesma geração de Paulo Mendes da Rocha (1928- ) e de ambos traçarem diferentes percursos, estes partem de uma matriz moderna comum.

Para compreender na totalidade a maneira de projectar de cada um será necessário analisar os seus antecedentes, bem como as suas obras. No caso de Ruy Athouguia e Óscar Niemeyer, apesar de as suas arquitecturas reflectirem o contexto em que estão inseridas, procuraram atingir uma linguagem universal mais relacionada com o próprio Movimento Moderno, sem valorizar expressamente a tradição e as culturas nacionais. Como também evidencia a arquitectura de Vilanova Artigas, a partir da qual tomou uma posição crítica face à arquitectura moderna brasileira, expondo as contradições da modernidade perante a realidade vigente no país. Por outro lado, Lucio Costa e Fernando Távora tentaram obter respostas nas suas respectivas raízes históricas.

Assim sendo, a arquitectura moderna desenvolve-se de um modo particular nos contextos português e brasileiro, criando-se um desfasamento em relação ao panorama internacional, no qual os valores modernos

1 Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno Arquitectura da segunda metade do século XX*, GG, 2001, p. 259
2 Eduardo Souto de Moura, "Dopo Aldo Rossi", d'Architetture, n.º 23, revista italiana d'architettura, Abril, 2004, p.190

começavam a ser postos em causa. Por isso, sempre que for oportuno, é com este intuito que o contexto internacional deve ser considerado, como complemento para a compreensão do objecto de estudo.

No entanto, é fundamental não esquecer o contributo de arquitectos como Le Corbusier e Mies van der Rohe, que se revelaram de extrema importância para a compreensão dos caminhos tomados pelos arquitectos em estudo, pelo que não podem, nem devem, ser ignorados.

Após esta retrospectiva é possível perceber o caminho tomado pelos dois arquitectos e a partir daí tentar compreender o porquê da persistência da ideia de Modernidade. Nos dias de hoje é possível denotar uma tendência para recuperar esse movimento outrora criticado. Perante um contexto de opiniões divergentes, muitos começam a olhar para as obras de Rem Koolhaas, Herzog e De Meuron, Zaha Hadid, com desconfiança procurando no passado (Movimento Moderno) uma resposta para a arquitectura presente.

## 0.2. Metodologia

O tema da Dissertação inclui o estudo da obra de dois arquitectos, que surgiram de maneira diferente no desenvolvimento do trabalho. A admiração pela obra de Eduardo Souto de Moura surge com o estudo da Ruína do Gerês (1980) na disciplina de História da Arquitectura Contemporânea. Enquanto que a escolha de Paulo Mendes da Rocha deve-se à sua obra notável que nem sempre é reconhecida no meio académico.

No início do trabalho, o principal objectivo consistia em comparar as produções de cada um e perceber de que modo coincidiam, mas rapidamente se tornou evidente que a análise das suas diferenças era muito mais interessante e enriquecedora. Assim é possível ver como a partir de pontos de vista semelhantes os arquitectos atingem resultados diferentes.

Para a realização deste trabalho é necessário ter em conta duas culturas que apesar de diferentes acabam por se contagiar ao longo da história. Por isso, para uma melhor compreensão do trabalho, este desenvolve-se em três partes. Numa primeira fase é exposto o problema através da análise de obras correspondentes a cada arquitecto. São escolhidas obras marcantes nos percursos de ambos, de modo a tornar evidente as suas posições enquanto continuadores do Movimento Moderno. A segunda fase consiste numa procura de correspondências no Movimento Moderno Português e Brasileiro. Desta forma são destacadas duas posições diferentes, por um lado temos Ruy Athouguia, Óscar Niemeyer e Vilanova Artigas e por outro temos Fernando Távora e Lucio Costa. O debate criado entre estas figuras sobre a maneira como o Moderno deve ser encarado tem bastante pertinência, pois é com base nestes depoimentos que Souto Moura e Mendes da Rocha desenvolvem a sua arquitectura. Para cumprir o objectivo proposto é necessário alargar o campo de estudo, por isso na terceira fase propõe-se traçar um possível percurso até ao Projecto Moderno Hoje. Assim, esta fase é desenvolvida segundo três pressupostos: a evolução da arquitectura moderna no panorama internacional, o desenvolvimento do moderno português e brasileiro e por fim uma reflexão sobre os casos de estudo: Souto de Moura e Mendes da Rocha.

Assim sendo esta dissertação inicia e termina com os arquitectos em estudo. Primeiro é necessário recuar no tempo para compreender certas atitudes e no final expõe-se cronologicamente o desenvolvimento de um possível percurso, dentro do movimento moderno, que pode servir de modelo para as gerações futuras.

# 1.0

Moderno e Pós-Moderno em Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha

## 1.1. Sobrevivência da disciplina . Eduardo Souto de Moura

*"Para mim numa determinada fase é necessário recolher um inventário, e neste momento as obras que estou a fazer são um inventário de materiais, de formas, de estratégias, para permitir a sobrevivência. Porque o que se discute hoje é a própria sobrevivência da disciplina, da Arquitectura. A Fotografia em grande formato, essa, pode vir a seguir..."*[3]

Eduardo Souto de Moura conclui a sua formação académica em 1980, no período pós-25 de Abril onde havia a necessidade *"de construir, enquanto que a Europa propunha "desconstruir"."*[4] Perante um Pós-Modernismo que se estava a difundir, internacionalmente mas também a nível nacional, Souto de Moura mantém a sua adesão aos princípios do Movimento Moderno. Através da análise da sua obra, principalmente dos projectos de início de carreira, pode-se verificar as temáticas e as contradições presentes no seu discurso que irão ser exploradas ao longo deste capítulo.

A arquitectura de Eduardo Souto de Moura resulta de um processo complexo,[5] um conjunto de referências de variados campos, que possibilita a construção de uma identidade teórica múltipla e fiável. Como dizia Le Corbusier, *"a arquitectura significa formular com clareza os problemas"*.[6] Eduardo Souto de Moura desenvolve a sua arquitectura sobre este princípio, encarando a arquitectura Moderna*, "en el sentido puro y duro* [como a única que lhe] *ofrecía un lenguaje capaz de resolver los problemas".*[7]

Como iremos analisar em seguida, Eduardo Souto de Moura procura a *sobrevivência da disciplina* através de *"uma espécie de eclectismo do Moderno"*,[8] recorrendo a todos os elementos que lhe estão disponíveis. Apesar de se interessar pela *"Obra no seu ponto de vista global, unitário"*,[9] reconhece que *"neste momento não* [consegue] *encontrar regras que* [lhe] *permitam ter um método, o que não quer dizer (...) que não queira fazer Arquitectura com os suportes necessários (como foi feita no Classicismo)".*[10]

3 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, Blau, 1994, p. 32

4 Eduardo Souto de Moura , "Um Quadradinho a Menos (Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura, Sergio Fernandez)", *JA "A Condição Pós-Moderna"*, n.º 208, p. 18

5 *"Face ao incremento da complexidade, precisamos mais do que nunca de um pensamento simplificador; mas que não seja mutilante. Quando a realidade resiste à simplificação, temos de nos voltar para a complexidade."* Edgar Morin citado por Eduardo Souto de Moura, "Casas", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p.93

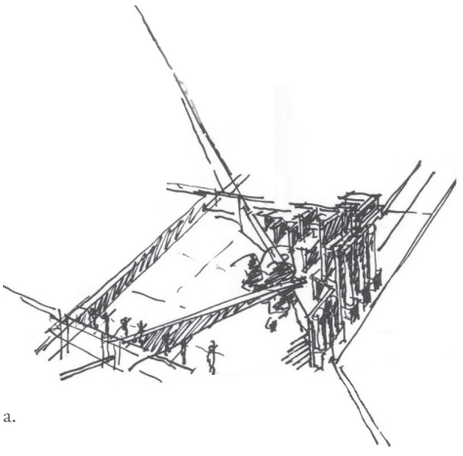
6 Le Corbusier, citado por Eduardo Souto de Moura, "Nexus", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p.365

7 Eduardo Souto de Moura, "La naturalidad de las cosas, [una conversación con Eduardo Souto de Moura]", entrevista por Luis Rojo de Castro, *Eduardo Souto de Moura*, El Croquis, n.º 124, 2005, El Croquis Editorial p. 7

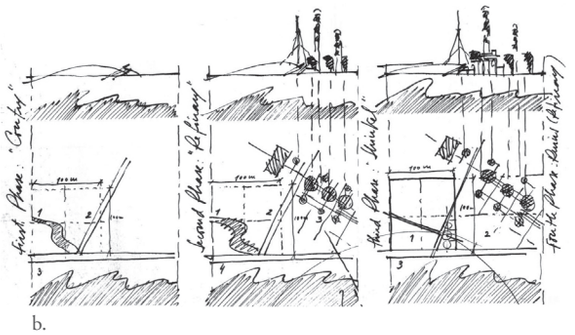
8 Giovanni Leoni,"À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 21

9 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit, p.32

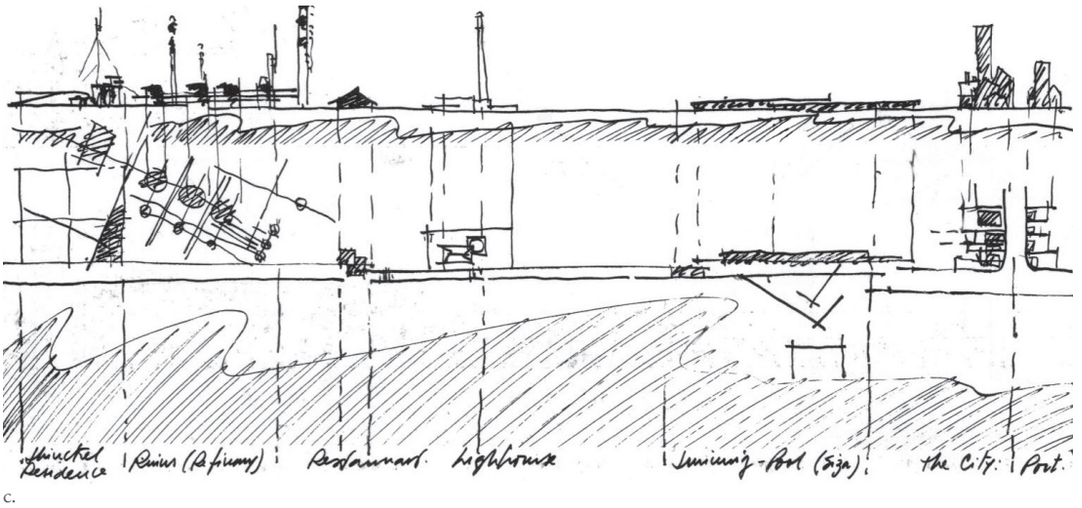
10 Eduardo Souto Moura, Idem, p.32



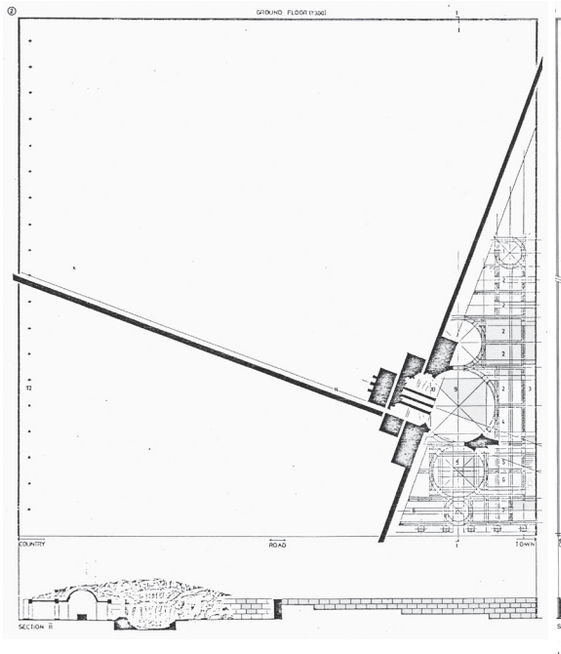
a.



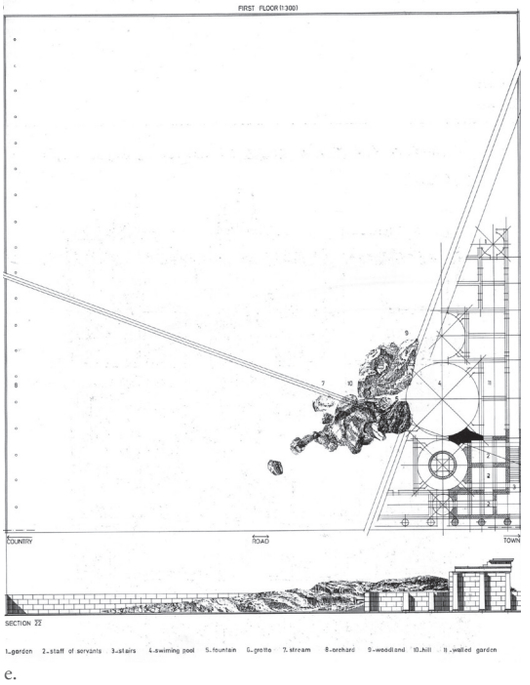
b.



c.



d.



e.

1 E. S. de Moura (ESM), *"Uma Casa para Karl Friedrich Schinkel"*, 1979 | a. ESM, Esquisso da proposta | b. A intenção, "The Tale" | c. "The Country: Portugal; The City: Oporto, Leça" | d. Planta do Rés-do-chão e Corte longitudinal | e. Planta do 1º Piso e Alçado Principal

## . O Moderno Clássico

No projecto realizado por Eduardo Souto de Moura para o concurso *"Uma casa para Karl Friedrich Schinkel"* (1979), é evidente a conjugação de dois momentos da história, o classicismo e o modernismo. Este facto deve-se à forte convicção de Eduardo Souto de Moura que *"o Classicismo é a regra que compreende tudo e é capaz de incluir as partes, o particular, a excepção que o sítio força em nós".*[11] Este projecto é desenvolvido de acordo com quatro fases: "country", "refinary", "Schinkel", "Ruins (Refinary)"; expondo, assim, a sua intenção projectual. Assim sendo, Souto de Moura confronta o natural (o mar) com o artificial (área industrial da refinaria de Leça da Palmeira). "*Apetece-me fazer um contraponto entre uma linguagem clássica e uma paisagem industrial, que no fundo não são tão diferentes como parecem".*[12]

Fig. 1 a.

Fig. 1 b.

Fig. 1 c.

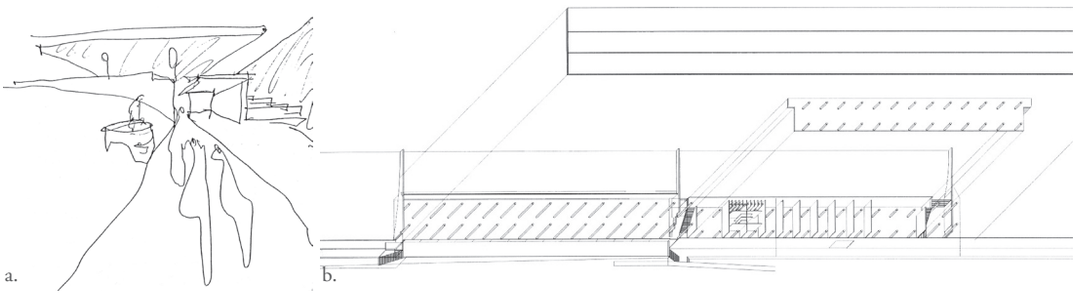
Eduardo Souto de Moura encontra no Movimento Moderno um discurso de continuidade com o Classicismo, no entanto *"com meios técnicos e intenções diferentes, mas com um campo em comum: as proporções, a relação da estrutura com a forma, a linguagem depurada".*[13] Esta opinião é partilhada por Mies van ser Rohe que afirma que *"o caminho até à Antiguidade encontra-se ao nosso alcance".*[14] Através de Mies, Souto de Moura reconhece as potencialidades das obras de Schinkel e Behrens. *"(...), deles interessa-me o valor pela regra e o que é ainda mais importante: a sua capacidade para ser alterada e até distorcida sem deixar de ser operativa como sistema. (...) Quando falamos de ser racional, não precisamos de nos enclausurar na razão cartesiana. Estou mais interessado na razão Grega, por exemplo, precisamente porque não é lógica: há outros elementos que formam a razão. A razão é um corpo contraditório".*[15]

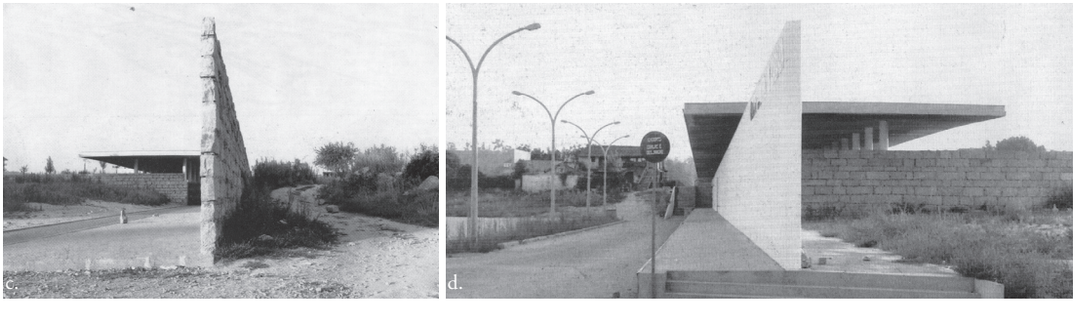
No entanto, se por um lado Eduardo Souto de Moura se interessa pela passagem do sistema clássico à modernidade, por outro procura simultaneamente introduzir a naturalidade nas suas obras. Sendo que na sua opinião o *"Classicismo liga a artificialidade do conceito com a naturalidade do sítio",*[16] encontrando a *"sintonia com a envolvente",*[17] como é visível neste projecto e também ao longo da sua obra.

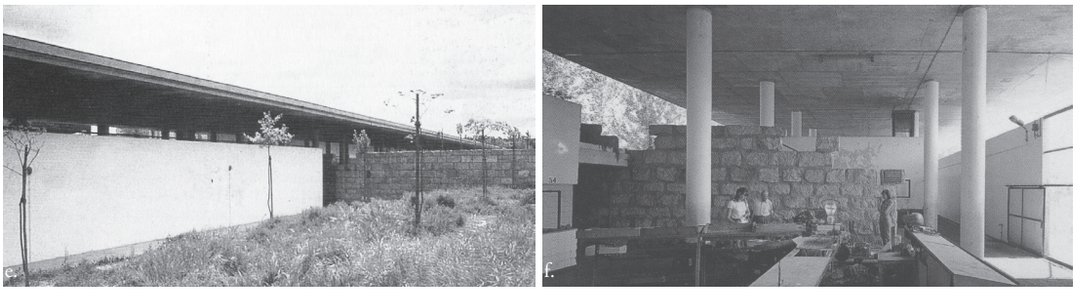
Os muros de pedra que atravessam a composição da *Casa para Karl Friedrich Schinkel* tornam possível a coexistência entre "*o espaço fluido do século XX e o espaço fechado hierarquizado clássico",*[18] revelando os princípios neoplásticos que dominam o início da sua obra.

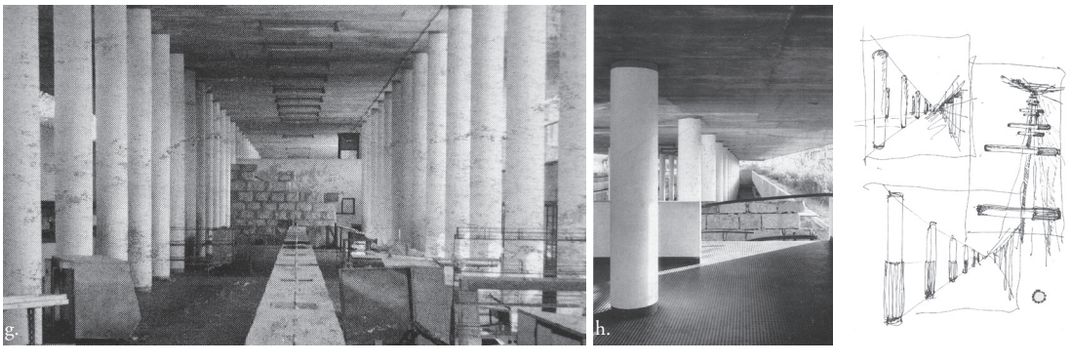
Fig. 1 d. e.

11 Eduardo Souto de Moura, "Fragmentos", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 366
12 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in Eduardo Souto de Moura, op.cit., p. 32
13 Eduardo Souto Moura, Idem, p. 31
14 Mies van der Rohe citado por Teresa Ferreira, in *Schinkel e a arquitectura contemporânea : um contributo para o estudo da obra de Schinkel*, Prova final do curso de Arquitectura, 2010, p. 93
15 Eduardo Souto de Moura, "La naturalidad de las cosas, [una conversación con Eduardo Souto de Moura]", entrevista por Luis Rojo de Castro, *Eduardo Souto de Moura*, El Croquis, n.º 124, op. cit,p. 12
16 Eduardo Souto de Moura, "Fragmentos", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 366
17 Eduardo Souto de Moura, "Não há duas sem três", *JA "Livro do Desassossego"*, n.º 217, Out/Dez 2004, p. 29
18 Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Projectos de formação 1977-1983", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 57




2 E. S. de Moura, Mercado Municipal de Braga (1980) | a. E.S.Moura, Esquisso da proposta | b. Axonometria do Mercado | c. Muro de granito (alçado Sul) | d. Muro rebocado branco (alçado Norte) | e. Muro transversal de granito (exterior) | f. Muro transversal de granito (interior) | g. Interior do Mercado | h. Pilares, estudo executado pelo arquitecto para a sua configuração




3 O tema dos muros neoplásticos | a. Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona (1929) | b. Álvaro Siza, Piscinas de Leça (1961) | c. E. S. de Moura, Mercado de Braga (1980)

## . O Plano . O Muro . O Fragmento

*"Neste momento não consigo encontrar regras que me permitam ter um método, (...). Portanto uso a disparidade e a fragmentação unicamente como estratégia de reconhecimento do terreno onde trabalho".*[19]

Apesar de Eduardo Souto de Moura se interessar pelo discurso unitário, racional e rigoroso[20], acha que *"é muito mais importante fazer-se o que se pode fazer, do que o que deve ser".*[21] O Neoplasticismo surge como um meio para a construção de uma linguagem, não se traduzindo numa arquitectura artificial, mas sim numa arquitectura adequada. *"O uso do neoplasticismo, (...) não é por motivos de ordem filosófica, é ao contrário. O neoplasticismo serve-me como meio de poder fazer uma linguagem, uma arquitectura que me interessa, que é partir ou fragmentar. Não conseguia ter uma arquitectura unitária, é como recurso".*[22]

Fig. 2 a. b.

O uso do plano no seu sentido abstracto materializa-se num muro ou parede, na arquitectura de Eduardo Souto de Moura. Este elemento permite criar ambientes distintos que conjugados com o uso de texturas e materiais diferentes, conferem uma identidade própria a cada um. Neste contexto a *"abstracção* [é] *considerada como necessária* [para] *a formalização não figurativa ou historicista da arquitectura, como um modo de superar o eclectismo".*[23]

No Mercado Municipal de Braga (1980-84) o plano (muro, fragmento) constitui o corpo central da composição, sempre aliado a diferentes conjugações de materiais. Este edifício tinha como base a articulação de três planos distintos: o plano vertical, o plano suspenso (laje de cobertura), e os planos dos pavimentos (laje de piso térreo e mezzanine). No que respeita ao plano vertical é de salientar os dois muros longitudinais, que atravessavam a totalidade do edifício prolongando-se para além desse, sendo um em betão e rebocado a cor branca e outro constituído por blocos de granito. De acordo com a planta do edifício são ainda identificáveis mais três muros, perpendiculares aos anteriores. Contudo nenhum dos muros intersecta ou toca na laje de cobertura, revelando, por um lado, a sua individualidade e, por outro, o interior do edifício.

Fig. 2 c. d.

Fig. 2 e. f.

Se os muros não suportam a cobertura, é no interior do edifício que percebemos como ela se sustenta, duas filas paralelas de 32 pilares possibilitam a sua aparente suspensão. A própria configuração do pilar contribui para esta separação, visto que os "anéis" que se encontram nos seus extremos, mostram a delicadeza com que é feito esse contacto, individualizando o pilar em relação aos planos que o delimitam.

Fig. 2 g. h.

Neste projecto, e como em tantos outros, é impossível não mencionar o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1929) como uma das suas referências principais. No Pavilhão a relação que se estabelece entre a cobertura plana e as paredes é similar à que é estabelecida no Mercado. No entanto Souto de Moura afirma que os muros soltos, neoplásticos *"têm mais a ver com a piscina de Leça"*,[24] de Álvaro Siza.

Fig. 3

No caso da Secretaria de Estado da Cultura (1981-88), conhecida como Casa das Artes, o uso

19 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit., p. 32

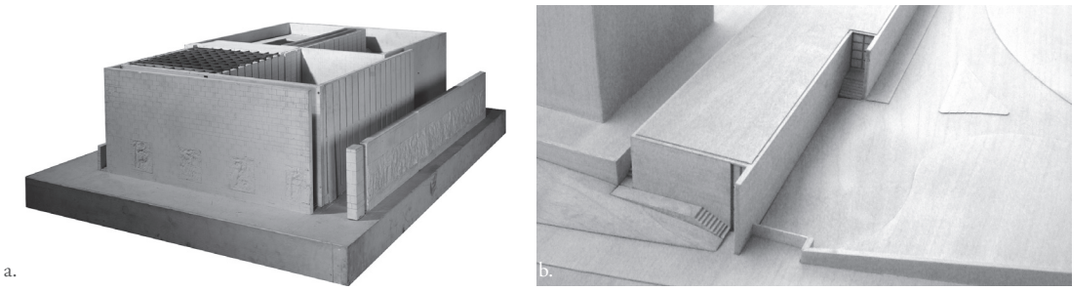
20 *"A mim interessa-me o discurso unitário, o discurso racional, o discurso rigoroso, (…)"* , Eduardo Souto de Moura, Idem, p. 34

21 Eduardo Souto de Moura, Idem, p.32.

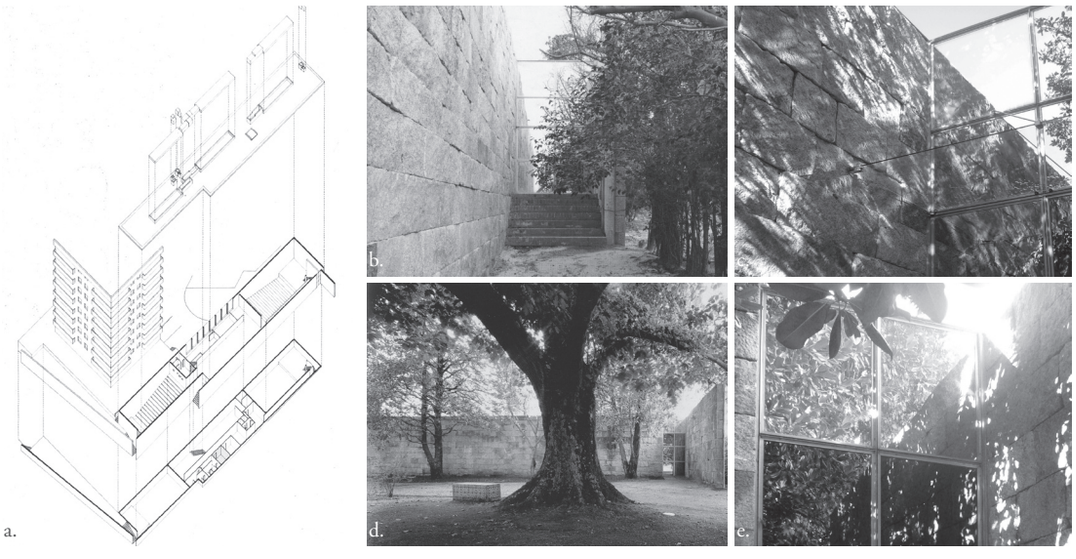
22 Eduardo Souto de Moura, "A poética da materialidade.", Entrevista por Rui Duarte, *Arquitectura e Vida*, n.º 19, Setembro 2001, p. 28

23 Carlos Machado, "A Presença do Passado", in *Eduardo Souto de Moura: concursos/competitions, 1979-2010*, FAUP, 2011, p. 36

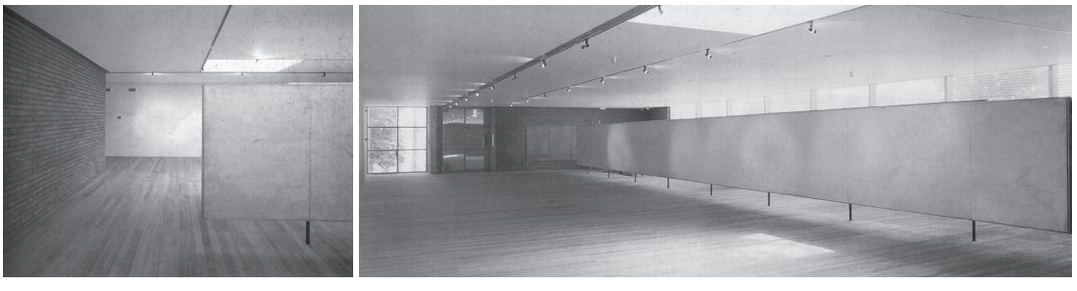
24 [cont.] *"Deixei de trabalhar com o Siza para fazer o Mercado e não fazia ideia de como é que havia de o rematar. Quando há muito espaço, desenha-se uns muros."* Eduardo Souto de Moura, "Entrevista Arq.to Souto Moura", entrevista por Ana Peixoto, *Sobre o reuso do moderno: análise de três projectos,* Prova final do curso de Arquitectura, 2007, p. 163




4 a. Giuseppe Terragni, Danteum (1938) | b. E. S. de Moura, Casa das Artes (1981)




5 E. S. de Moura, Casa das Artes (1981) | a. Axonometria da Secretaria | b. Muro exterior que conduz à entrada | c. Efeito espelhado do muro representado com a letra b | d. Muro exterior , perpendicular ao muro b | e. Efeito espelhado do muro representado com a letra d.



6 Interior da Casa das Artes, Plano suspenso




7 Muro exterior transportado para o interior, nas obras de E. S. de Moura | a. Casa das Artes (1981) | b. Casa Nevogilde II (1983) | c. Casa em Alcanena (1987)

das paredes aparentemente soltas não sugere a obra de Mies, como seria de esperar, mas a de Terragni. Ao observarmos a relação que se estabelece entre a parede e a laje de cobertura verificamos que a espessura da laje não é visível no alçado, contrariamente ao Mercado e ao Pavilhão. Desta forma, encontramos semelhanças com o Danteum de Terragni, visto que em ambas os planos encerram o volume.

Fig. 4

Na Casa das Artes e como acontece no Mercado de Braga, o arquitecto português opta por uma forma clara, quebrando-a pela extensão dos muros. Admite que com este projecto descobriu uma das particularidades presentes na sua arquitectura, *"que consiste em trabalhar por fragmentos: pedra por um lado, vidro por outro, uma parede rebocada na direcção da rua"*.[25]

Fig. 5 a.

O tema do plano está igualmente presente nesta obra e reflecte-se na maneira como orienta e organiza o espaço, tanto no exterior como no interior. No exterior, o muro do jardim é desdobrado dando origem a um percurso que conduz o utilizador até à entrada. Esta é marcada pelos degraus e pelo plano de vidro, compreendido entre os dois planos. A utilização de elementos espelhados permite encarar os muros como entidades desvinculadas. Através deles a beleza do jardim é reflectida, dando uma noção de continuidade espacial. No interior do edifício destaca-se a parede que se encontra suspensa, livre do contacto entre o chão e o tecto. Este plano mostra a extrema individualização dos elementos arquitectónicos. A inexistência de rodapés e roda-tectos reforça a separação entre os materiais,[26] no entanto a obra é lida na sua globalidade.

Fig. 5 b.

Fig. 5 c. d. e.

Fig. 6

Este edifício é visto pelo autor como um catálogo de materiais,[27] através do qual é possível criar um catálogo visual. A composição dos muros exteriores é no fundo a conjugação dos dois muros do Mercado, que nele aparecem como entidades incompatíveis. Na Casa das Artes esta combinação é evidente no topo seccionado do muro onde se percebe claramente a separação dos materiais que o formam. Por um lado, temos um aparente muro maciço de granito, por outro temos tijolo rebocado a branco. No entanto estes são separados por uma argamassa, que acompanha o muro mesmo quando este penetra no interior do edifício. Este tema está presente em outras obras de Eduardo Souto de Moura onde as potencialidades do plano são exploradas, tanto no exterior como no interior. São exemplos disso a Casa Nevogilde 2 e a Casa em Alcanena.

Fig. 7 a.

Fig. 7 b. c.

Com base nestes dois projectos a linguagem neoplástica demonstrou ser extremamente operativa num primeiro momento da sua obra. A casa de Alcanena (1987-92) contribui de igual forma para a consolidação desta linguagem. "*A casa não se apresentou unitária, mas repartida em três corpos"* [28], onde os muros se estendem para lá do edifício, tema já anteriormente referido. Ao analisar este projecto, a Casa de Campo de Mies van der Rohe (1924) surge como uma referência pertinente. O vocabulário utilizado é elementar, associa muros de tijolo, coberturas planas e panos de vidro verticais. *"En la planta de la casa, he abandonado el princípio habitual de las habitaciones cerradas y he definido una serie de efectos espaciales más que una sucesión de piezas*

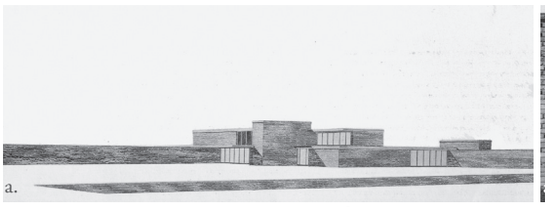
Fig. 8

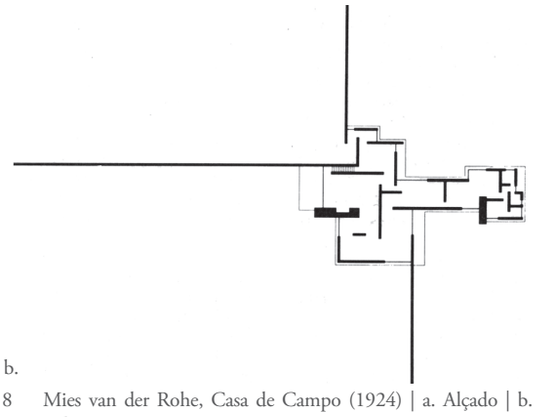
25 Antonio Angelino, "Centro cultural para a Secretaria de Estado da Cultura.", *Architécti*, n.º 11-12, Outubro/Novembro/Dezembro,1991, p. 13

26 *"O centro cultural do Porto é uma exploração da qualidade dos materiais. Todos os planos são diferentes também no que diz respeito às cores das suas matérias: movemo-nos assim numa artificialidade natural."*, Eduardo Souto de Moura, entrevista, *AMC Architecture* nº13, p.33 (tradução livre)

27 *"Depois foi trabalhá-lo com materiais em que o espaço, dentro daquelas limitações abstractas, pudesse ter um conjunto de valores diferentes; até porque um dos objectivos não foi fazer uma solução unitária, mas foi usar essas limitações para criar situações diferentes, daí usar materiais diversos, pertencendo a famílias diferentes: Nacionais, estrangeiros, bem acabados, mal acabados, do norte, do sul, com texturas diferentes."*, Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit, p. 30
Apesar da pluralidade ou diversidade das diferentes partes cremos que é possível uma leitura unitária desta obra.

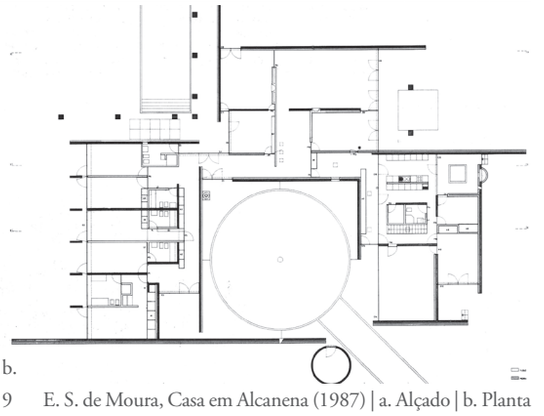
28 Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura*, Blau, 1994, p. 104



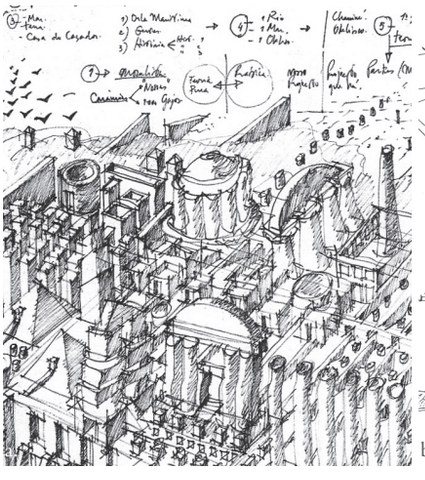



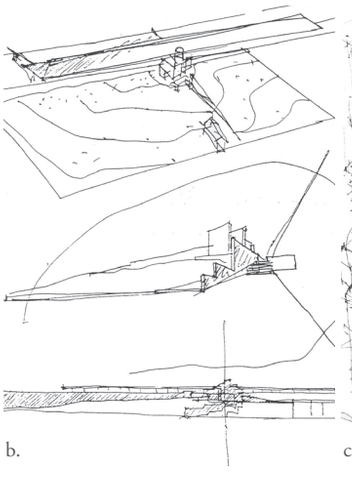

8 Mies van der Rohe, Casa de Campo (1924) | a. Alçado | b. Planta

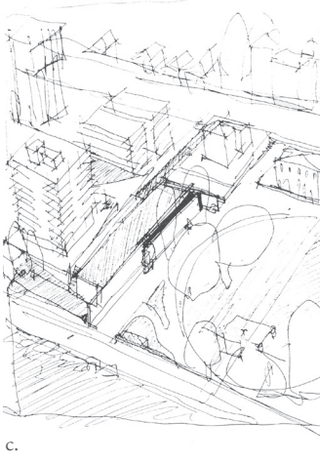



9 E. S. de Moura, Casa em Alcanena (1987) | a. Alçado | b. Planta

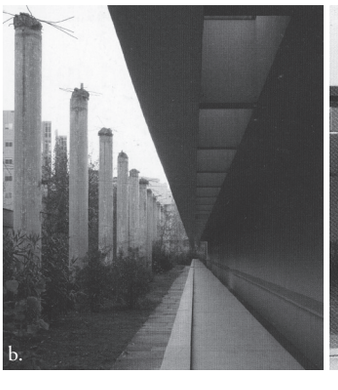





10 Um contributo para *A Arquitectura da Cidade,* de Aldo Rossi (1966) | a. b. Mercado Municipal de Braga (1980) | c. Casa das Artes (1981)




11 A readaptação do programa | a. Rua/Mercado: E. S. de Moura, Mercado de Braga (1980) | b. Rua/Jardim: E. S. de Moura, Reconversão do Mercado (1997)



12 E. S. de Moura, Reconversão do Mercado, Centro Cultural (1997)

*individuales. El muro pierde su carácter de cierre y no sirve ya más que para articular el organismo de la casa".*[29]

Fig. 9

Assim aconteceu em Alcanena. Souto Moura, tal como Mies, usou o plano com a intenção de obter espaços fluidos e contínuos, espaços que convidam ao movimento e que proporcionam uma abertura controlada face à paisagem.

## . Fragmento . Aldo Rossi

A teoria de Aldo Rossi torna-se para Eduardo Souto de Moura uma referência fundamental na forma de pensar o projecto e a cidade. *"Se Siza me deu a mecânica do projecto, Rossi deu-me a epistemologia, o suporte conceptual para a leitura da realidade" ; "ser rossiano, para mim, significa compreender a cultura, compreender a história da cidade, dos lugares, da memória, e cruzá-los segundo uma lógica afectiva".*[30]

Contudo para que haja esta compreensão é necessário ler e compreender o lugar na medida em que cada um possui características únicas, como defende Rossi. Neste sentido, para Eduardo Souto de Moura não existem soluções tipo. Um edifício tanto pode lançar a malha de uma cidade em expansão – Mercado de

Fig. 10 a. b.

Braga[31] –, como assumir uma postura diferente optando por não perturbar uma ordem pré-existente – Casa

Fig. 10 c.

das Artes.[32] Tudo depende do lugar e da leitura que se faz deste e da cidade. Desta forma, a sua leitura é sempre feita a partir de fragmentos, de estratos sobrepostos, que informam e ajudam a conformar os projectos.

No caso do Mercado de Braga, *"estamos perante uma "arquitectura da cidade", pontuando e ligando como um "monumento"".*[33] O conceito de *monumento* é essencial no desenvolvimento e caracterização da cidade. No entanto *"a cidade é algo que permanece através das suas transformações e as funções (…) que a cidade sucessivamente satisfaz são momentos na existência da sua estrutura".*[34] Deste modo, Aldo Rossi defende a capacidade dos edifícios em acomodar novas funções ao longo da sua vida, adaptando-se assim à lógica evolutiva da cidade, entidade viva e sempre em mutação. Assim, o edifício é igualmente lido como um somatório de fragmentos, como é visível no exemplo que se segue.

Passados 20 anos, o Mercado Municipal de Braga deixou de responder às novas exigências da cidade, por isso foi pedido ao arquitecto que o transformasse. Optou então, por manter o eixo de atravessamento, que definia o mercado original, "*porque o conceito de Mercado como rua funciona, as pessoas continuam a passar. O*

Fig. 11

*que não funciona é o mercado. Então faço uma rua com jardim."* [35] Depois converteu os espaços do Mercado em

Fig. 12

escolas de Dança e Música, transformando-o num centro cultural.

A propósito do Mercado, podemos também referir o Edifício Gallaratese (1969-73), visto que equivalem ambos a *um fragmento de cidade capaz de propor malha urbana.* Apesar do programa habitacional desta obra, é na galeria térrea que está a essência do projecto, o percurso. É esta ideia que o aproxima do

29 Mies van der Rohe citado por Jean-Louis Cohen in *Mies van der Rohe,* Akal Arquitectura, p. 37

30 Eduardo Souto de Moura citado por Jorge Figueira, in "Para lá do "Contemporâneo" – Regressando a Rossi", *JA "Livro do Desassossego",* n.º 217, Out/Dez 2004, p.52

31 *"O sítio era aquele e só aquele.(...) Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais do terreno que ligavam a cidade."* Eduardo Souto de Moura, "Mercado Municipal Braga .1980-84", Memória descritiva, in *Eduardo Souto de Moura*, Blau, 1994, p. 43

32 *"Qualquer tipo de intervenção naquele lugar, não devia interferir com o jardim existente."* Eduardo Souto de Moura, "Casa das Artes - S.E.C. Porto - 1981-88", Memória descritiva, in *Eduardo Souto de Moura*, Blau, 1994, p. 52

33 Jorge Figueira, in "Para lá do "Contemporâneo" – Regressando a Rossi", *JA "Livro do Desassossego",* n.º 217, op.cit., p.52

34 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, 2001, p.72

35 Eduardo Souto de Moura, "Entrevista Arq.to Souto Moura", entrevista por Ana Peixoto, *Sobre o reuso do moderno: análise de três projectos,* op.cit, p. 162




13 Arquitectura da Cidade | a. Aldo Rossi, Edifício Gallaratese (1969) | b. E. S. de Moura, Mercado de Braga (1980) | c. E. S. de Moura Reconversão do Mercado de Braga (1997)



14 Ruína Inventada, muro arruinado no interior do Mercado




15 Ruína Artificial | a. E. S. de Moura, Casa na Avenida da Boavista (1987) | b. Aldo Rossi, Capela Molteni (1981)

Mercado. Ambos apresentam uma configuração semelhante, apostando numa geometria depurada em que predominam as formas puras, *"l'unione della geometria con l'uso, e la storia dell'uso, permette anche la comprensione di ciò che è architettura"*.[36]

Fig. 13

Efectivamente, Eduardo Souto de Moura identifica-se com os princípios rossianos incorporando o fragmento no projecto. Este materializa-se, frequentemente, sobre a forma de ruína como é evidente no muro parcialmente destruído no interior do Mercado. Contudo, a admiração do arquitecto português pela ruína surge não romanticamente, *"mas lida rossianamente como uma forma construída que, consumida pelo tempo e libertada dos significados, voltou como matéria projectável"*.[37]

Fig. 14

No projecto para a Casa na Avenida da Boavista (1987-94), Souto de Moura aproveita *"pedras de um colégio de freiras e de uma ruína, a que chamavam "A Bela Adormecida""*.[38] Estes fragmentos, colocados aleatoriamente no muro de pedra, são utilizados como material de projecto, à semelhança do que Aldo Rossi faz na capela de Molteni (1981), em Giussano. No entanto, neste último exemplo os fragmentos são desenhados, constituem um artifício de modo a encontrar uma solução adequada ao projecto. Aspecto partilhado com Souto de Moura que também recorre à ruína artificial no Mercado de Braga.

Fig. 15 a.

Fig. 15 b.

## . Estrutura . Construção . Materiais . Mies . Fingimento

Como verificamos no ponto anterior, a obra (prática e teórica) de Aldo Rossi constitui uma grande influência no percurso de Eduardo Souto de Moura, e é através dele que este redescobre a obra de Mies.[39] No texto *"El orden Griego"* (1959), Rossi afirma que a História se encontra intimamente ligada com a técnica e por isso não se pode considerar separadamente. Para chegar a essa conclusão centra o seu estudo na antiguidade grega e defende que conhecendo a técnica do Templo Grego é possível conhecer a essência da técnica na arquitectura.[40] Deste modo, quando Mies van der Rohe afirma que *"Nuestra auténtica esperanza es que éstas (arquitectura y técnica) crezcan juntas; que un dia la una sea expresión de la otra"*,[41] faz com que Rossi interprete a sua proposta como uma continuação do trabalho iniciado na arquitectura grega.

Mies vê na tradição clássica um conjunto de processos construtivos sob os quais pode desenvolver a sua arquitectura, *"I don't design buildings, I develop them"*,[42] assegurando assim a continuidade da arquitectura moderna associada ao correcto emprego dos materiais. *"De esta manera se ha de interpretar lo que Mies ha escrito: «... Los nuevos materiales no son necesariamente los mejores. Cada material adquiere significado solamente*

36 Aldo Rossi, "Unità d'abitazione al quartiere Gallaratese Milano, 1969-70", in *Aldo Rossi, architetture 1959 – 1987 /a cura di Alberto Ferlenga*, Electa, 1987, p. 46

37 Giovanni Leoni, "À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura", in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit., p.17

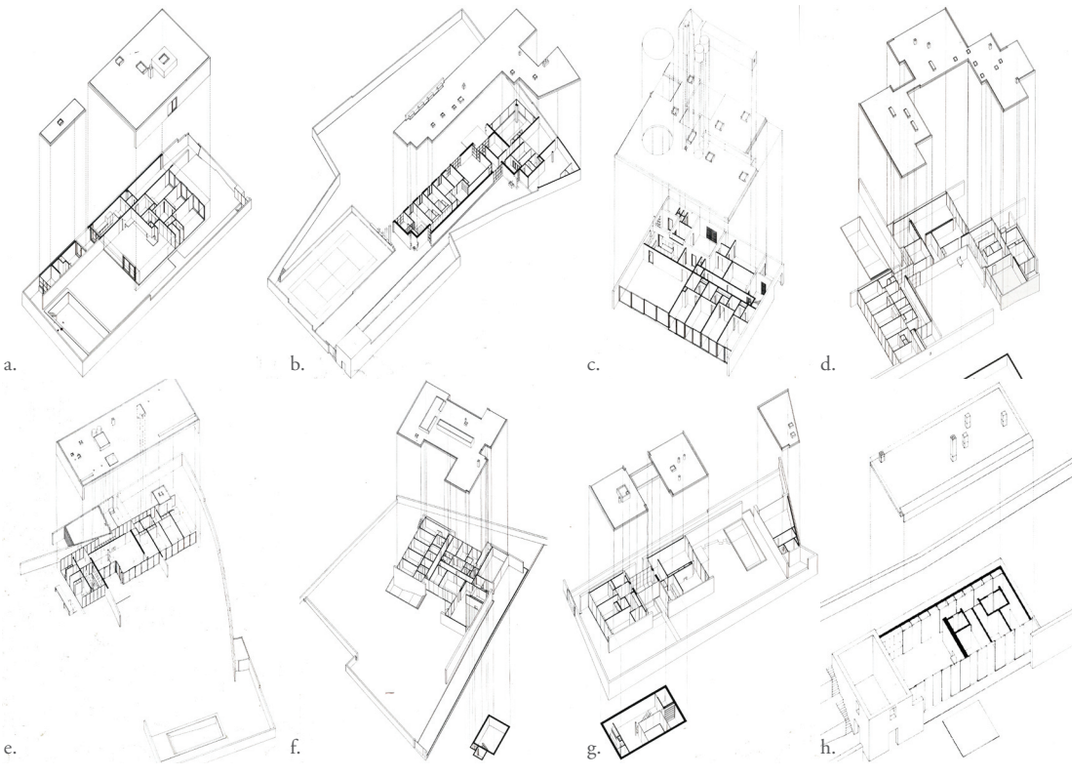
38 Eduardo Souto Moura, "Casa na Avenida da Boavista", memória descritiva, in *Eduardo Souto de Moura*, Blau, 1994, p. 129

*39* *"Rossi had a profound understanding of history and he made an intelligent critical analysis of the Modernist Movement, succeeding in combining the two and expressing his theory in a biographical manner; he thus indicated an operative track in a period in which we did not know where to turn, panicked by the blank page.(...) What I find to be extraordinary from his lesson are the tools that he offers us to analyze and understand things. In this sense I feel "Rossian" and I owe a lot to him, having also discovered Mies through him, even if there is an apparently infinite void between Mies and Rossi."* Eduardo Souto de Moura, "Dopo Aldo Rossi", *D'Architetture*, n.º 23, revista italiana d'architettura, Abril, 2004, p.189

40 Aldo Rossi, "El orden griego" (1959), in *Para una arquitectura de tendência, Escritos: 1956-72*, Gustavo Gili, 1977, p. 47

41 Aldo Rossi, Idem, p. 46

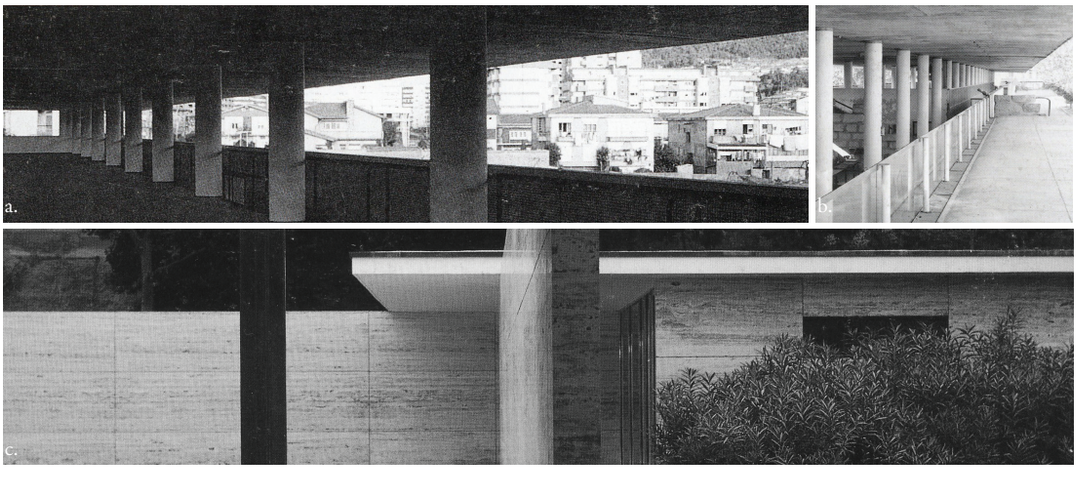
42 Mies van der Rohe citado por José Miguel Rodrigues, in *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura : tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa : dois exemplos*, FAUP, 2006. Dissertação de Doutoramento em arquitectura apresentada à FAUP.




16 Habitações Unifamiliares de E. S. de Moura, onde é visível o sistema construtivo predominante na sua obra | a. Casa 1, em Nevogilde, Porto (1982) | b. Casa 2, em Nevogilde, Porto (1983) | c. Casa Quinta do Lago, Algarve (1984) | d. Casa em Alcanena, Torres Novas (1987) | e. Casa em Miramar, Vila Nova de Gaia (1987) | f. Casa na Avenida da Boavista, Porto (1987) | g. Casa na Maia, Porto (1990) | h. Casa em Baião (1990)




17 Exemplo de pilares que surgem isolados na obra de E. S. de Moura | a. Reconversão de uma Ruína no Gerês (1980) | b. Casa das Artes (1981) | c. Casa de Miramar (1987) | d. Casa no Bom Jesus, Braga (1989) | e. Casa na Maia (1990) | f. Casa em Cascais (1994)




18 Estrutura Pontual | a. b. E. S. de Moura, Mercado de Braga (1980) | c. Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona (1929)

*por la manera como lo utilizamos (Each material is only what we make it).»"* [43]

Eduardo Souto de Moura partilha esta visão e considera que o *"único discurso posible sobre la arquitectura es el de la construcción; cualquier otro es demasiado impreciso y subjectivo."* [44] *"En el caso de Mies me interesa mucho esa búsqueda suya, de toda una vida, intentando la forma perfecta (...): el arquetipo de la arquitectura".*[45] A linguagem arquitectónica de Eduardo Souto de Moura aproxima-se do discurso miesiano, tendo como base a lógica construtiva e compositiva. No entanto existem pontos de divergência, Eduardo Souto Moura utiliza preferencialmente a estrutura composta por paredes maciças, em detrimento do sistema porticado que é, na sua obra, praticamente inexistente. *"O sistema construtivo é quase sempre o mesmo: parede, tecto e pavimento em contínuo, em betão armado (...)".*[46] Contudo, por vezes encontramos *"(...) um pilar metálico [ou não] fora do contexto".*[47] Normalmente este surge por motivos funcionais e estruturais, compensado a estrutura e resolvendo a infra-estrutura. Deste modo une a forma à estrutura como se tratasse de um único corpo, como defende Mies van der Rohe.

Fig. 16

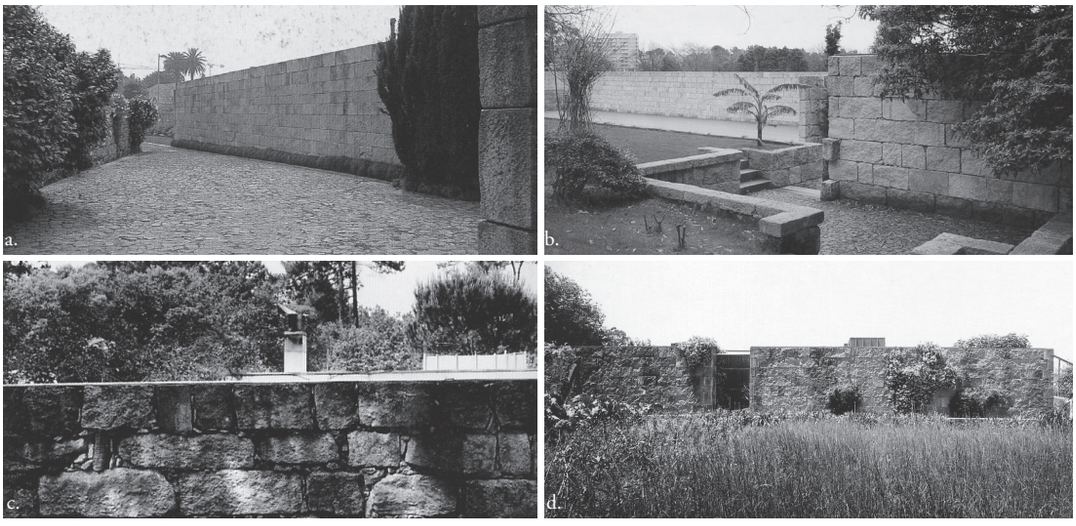
Fig. 17

Contudo no Mercado de Braga Souto de Moura, ao contrário do que é usual, o pilar é usado como a única estrutura portante. Ainda assim existe uma alusão aos dois sistemas estruturais, *"as paredes de memória neoplástica e a colunata de estilo clássico",*[48] como é visível no Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe. Ambos são constituídos por pilares e planos, todavia os planos não suportam qualquer carga estrutural, ao contrário dos apoios pontuais. Esta atitude, que se baseia na simulação, é recorrente ao longo de toda a história da arquitectura, por isso a obra de Mies van der Rohe, tal como a de Souto de Moura, não é excepção,[49] visto que existe por vezes, nas suas arquitecturas, uma falsa aparência de modo a responder às exigências do projecto. Esta característica é bastante evidente na maneira como o arquitecto português lida com a parede dupla. "*A segunda parede, para fazer a parede dupla, ou é em tijolo para rebocar, ou em pedra, conforme o ambiente. Hoje os muros são pictóricos, imagens minerais, porque o que protege e é eficaz, fica por trás, não se vê".*[50] Por isso a segunda parede surge na sua obra como uma pele que se sobrepõe a um muro de betão, ocultando a sua verdadeira constituição. Uma pele que não é aplicada sobre um sistema *"Dom-ino"*, mas sim sobre muros/paredes maciças, com o objectivo de criar ambientes distintos. No entanto, no caso da Reconversão da Ruína do Gerês (1980-82), essa pele não existe, visto que Souto de Moura optou por manter os elementos estruturais à vista, numa tentativa de integrar a ruína intacta no seu lugar, como um objecto de contemplação.

Fig. 18

Fig. 19

43 Aldo Rossi, "El orden griego" (1959), in *Para una arquitectura de tendência, Escritos: 1956-72*, op. cit., p. 48
44 Eduardo Souto de Moura, "La naturalidad de las cosas, [una conversación con Eduardo Souto de Moura]", entrevista por Luis Rojo de Castro, Eduardo Souto de Moura, *El Croquis*, n.º 124, op. cit., p. 9
45 Eduardo Souto de Moura, Idem, p. 11
46 Eduardo Souto de Moura, "Casas", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 92
47 Eduardo Souto de Moura, Idem, p.92
48 Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Projectos de formação 1977-1983", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 58
49 *"Mies simulo la verdad: pilares de bronce que no son de bronce (…), fachadas com pilares que no llegan al suelo, ascensores que parecen de mármol, etc." "(…) basta ver la estereotomía del pabellón de Barcelona; parece que es cuadrado. De sus obras ninguna es cuadrada."* Eduardo Souto de Moura, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura", 2G, n.º 5, 1998/1, Gustavo Gili, p.131
50 Eduardo Souto de Moura, "Casas", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 92



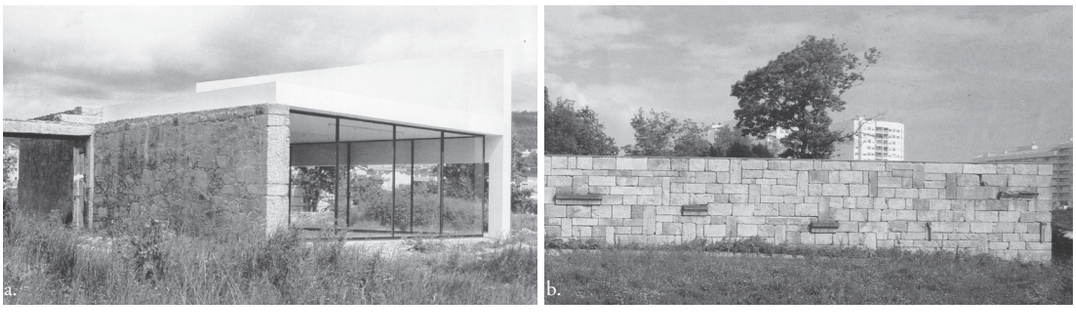

19 Imagens minerais | a. Casa Nevogilde II (1983) | b. Anexos na Rua da Vilarinha (1986) | c. Casa em Miramar (1987) | d. Casa da Maia (1990)




20 Naturalidade | a. Casa das Artes (1981), naturalidade simulada | b. Reconversão de uma Ruína no Gerês (1980) naturalidade auntêntica



21 E. S. de Moura, Reconversão de uma Ruína no Gerês (1980), Contemplação da Ruína




22 Ruína Operativa | a. Café do Mercado de Braga (1982) | b. Casa na Avenida da Boavista (1987)

## . Naturalidade . Obra Anónima . Ruína

A naturalidade, na obra de Eduardo Souto de Moura, resulta da relação equilibrada entre Artefacto e Natureza. Através da manipulação do sítio,[51] aliada à construção da obra, é possível atingir esse novo estado de equilíbrio. Quando o lugar já não prescinde do Artefacto, significa que a arquitectura alcançou o seu estado de naturalidade, *"el silencio de las formas perennes"*.[52]

Porém essa naturalidade, que se traduz numa arquitectura adequada, pode implicar simulação como
Fig. 20 a. b. acontece na Casa das Artes ou basear-se na autenticidade como na ruína do Gerês. No primeiro caso, *"O problema do desenho não existe; existe o problema do redesenho"*.[53] Percorrendo o jardim existe uma sensação de ausência, visto que o muro que define o limite exterior do edifício assemelha-se a um muro de meação, camuflando-o perante o olhar do espectador. Essa ausência de esforço, normalmente traduz-se "*sempre* (em) *soluções tortuosas,* (em) *massacres de espessuras (...)"*.[54] Neste aspecto existe uma aproximação de Souto de Moura ao discurso miesiano, na medida em que a *"simplicidade da construção, a clareza tectónica e a pureza dos materiais conservam o esplendor da beleza original"*.[55]

A Reconversão da Ruína do Gerês foi um caso paradigmático e irrepetível no que respeita à exposição da pré-existência, demonstrando *uma certa inocência*. Souto de Moura confessa ter ficado *"Fascinado pela quase identificação da Arquitectura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza"*.[56] Desta forma, o arquitecto procura atingir *"a naturalidade das coisas"*,[57] mantendo a
Fig. 21 essência da ruína.

*"Uma coisa é aproveitar a ruína como estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês"*,[58] outra é
Fig. 22 a. aproveitá-la como material disponível para uma futura construção, como aconteceu com o Café do Mercado
Fig. 22 b. de Braga (1982) e na Casa da Avenida da Boavista, já referida. Eduardo Souto de Moura vê na ruína uma oportunidade compositiva que se baseia na sua reutilização *como matéria projectável*. "*La ruína és la huella anterior, un vestígio, la marca de acción previa que asegura la continuidad con lo neuvo"*,[59] esta atitude revela os ensinamentos de Rossi e de Siza, que vêem no fragmento histórico um modo de assegurar a continuidade na arquitectura, *"o novo resulta do velho mas o velho também se modifica na presença da luz do novo"*.[60] Neste
Fig. 23 sentido, a participação de Eduardo Souto de Moura nas operações do S.A.A.L. em São Victor, juntamente com Álvaro Siza, foi essencial para definir uma estratégia operativa em relação às pré-existências. Portanto Siza constrói *"sobre as plataformas de anteriores construções, e mediatizadas pelas paredes arruinadas"; "re-apropria-se*

51 *"O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento (...) E o sítio é aquilo que se quer que ele seja (...) A solução está na cabeça das pessoas (...) O sítio é uma coisa mental. Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projecto."*, Eduardo Souto Moura, "'A Ambição à Obra Anónima', numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 30

52 Eduardo Souto de Moura, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura", 2G, n.º 5, op. cit., p.135

53 Eduardo Souto de Moura, Idem, p. 32

54 Eduardo Souto de Moura, "Casas", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 93

55 Giovanni Leoni, "À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura", in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit., p.33

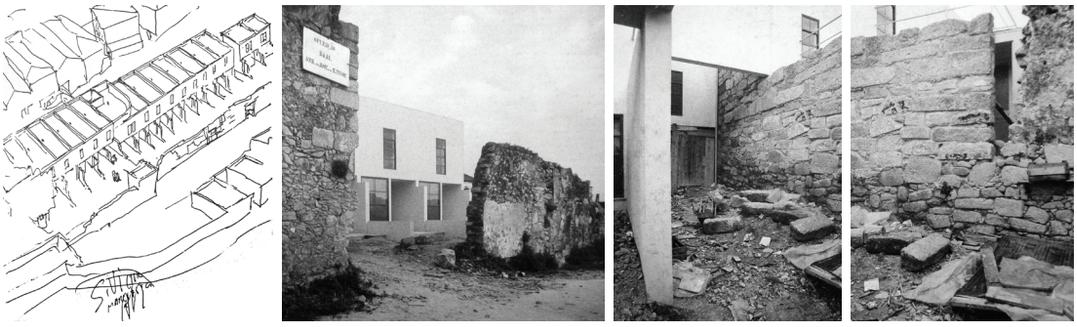
56 Eduardo Souto Moura, "'A Ambição à Obra Anónima', numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 31

57 Eduardo Souto de Moura, "Casas", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 93

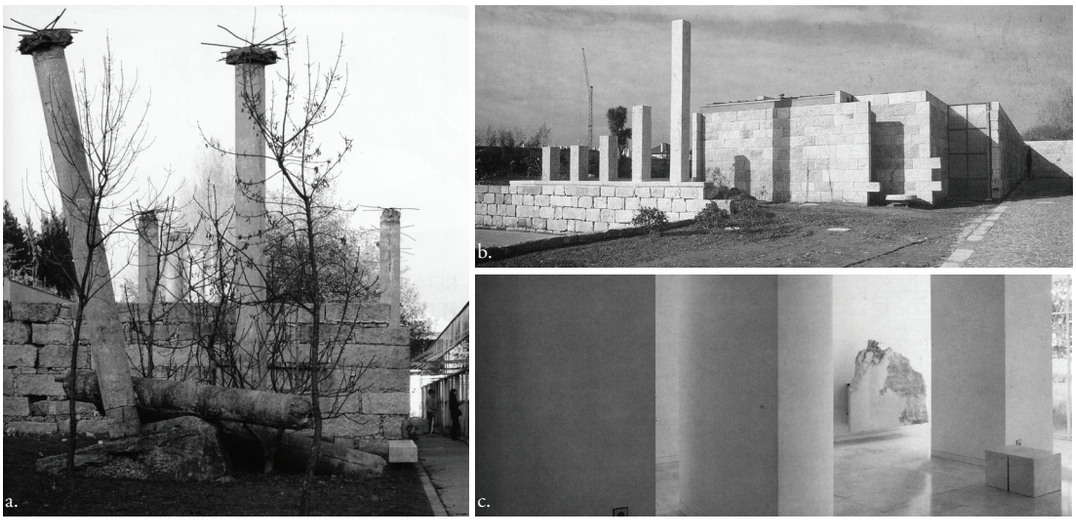
58 Eduardo Souto Moura, "'A Ambição à Obra Anónima', numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de* Moura, op. cit., p. 31

59 Eduardo Souto de Moura, "La naturalidad de las cosas, [una conversación con Eduardo Souto de Moura]", entrevista por Luis Rojo de Castro, Eduardo Souto de Moura, *El Croquis*, n.º 124, op. cit, p. 20

60 Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, FAUP, 1988, p. 144



23 Álvaro Siza, Operações no S.A.A.L. em São Victor (1974-79), em colaboração com Eduardo Souto de Moura.




24 Ruína Inventada | a. E. S. Moura, Reconversão do Mercado de Braga (1997) | b. Casa Nevogilde II (1983) | c. Clínica Dentária (1981)




25 Ruína Inventada | a. Álvaro Siza, Piscina da Casa Alcino Cardoso, Lugar da Gateira, Moledo do Minho (1971) | b. Álvaro Siza, Casa Beires, Póvoa do Varzim (1973)

*destas estruturas para um novo uso enquanto que preserva os vestígios que testemunham as suas anteriores vidas"* [61], esta atitude é igualmente visível nas obras de Souto de Moura, anteriormente referidas.

Todavia, *"Souto de Moura inventa histórias quando não existe história, constrói os sinais do tempo para os preservar e qualifica a sua narrativa com a dignidade dos materiais naturais ..."* [62] Esta atitude desde cedo se evidenciou na sua arquitectura, com o projecto para o concurso *"Uma casa para Karl Friedrich Schinkel",* no qual perante a falta de uma ruína verdadeira o arquitecto propõe uma ruína inventada, de modo a criar um suporte histórico que contextualize a obra. Ao longo da sua obra são muitos os exemplos de ruínas inventadas (Mercado de Braga, Casa Nevogilde 2, Reconversão do Mercado), que surgem da necessidade de estabelecer uma ligação entre a natureza e o artefacto através da simulação da memória. Obras como a Casa de Beires e a piscina da Casa Alcino Cardoso, ambas de Álvaro Siza, surgem como referências no método projectual de Souto de Moura.

Fig. 24

Fig. 25 a. b.

Assim, a ruína pode adquirir diferentes papéis (contemplativa, operativa, inventada), de acordo com a necessidade do projecto. Desta forma, a ruína é mais um dos instrumentos a que Souto de Moura recorre para justificar as suas opções projectuais, porque afinal *"O fim dos edifícios é serem boas ruínas"*.[63]

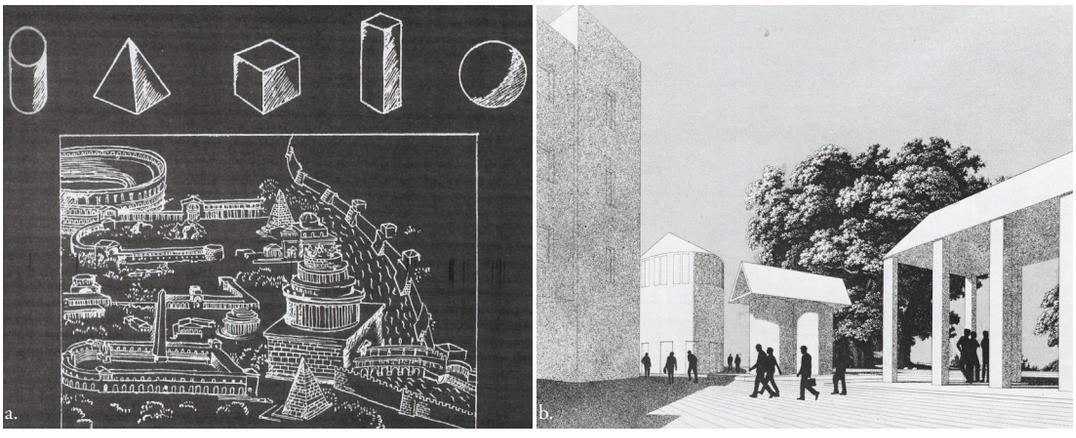
•

Através deste perfil torna-se claro que Eduardo Souto de Moura desenvolve uma consciência arquitectónica na qual está inerente a consideração e o respeito pela pré-existência, pelo passado e pela história. Estes princípios encontram-se igualmente expressos nas obras de Fernando Távora, de quem foi aluno, e de Álvaro Siza, com quem colaborou de 1974-79. No entanto não podemos esquecer a contribuição do arquitecto Aldo Rossi, que na opinião de Souto de Moura *"recuperou componentes que aparentemente estavam esquecidos no Movimento Moderno: a história, que estava implícita, mas nunca era evocada"*.[64] Estes arquitectos, juntamente com Mies van der Rohe, foram os principais responsáveis pelo seu interesse pela Antiguidade e pelo Movimento Moderno.

Ao longo dos seus projectos, Eduardo Souto de Moura procura considerar todos os elementos passíveis de serem integrados na obra, de modo a criar *"um suporte físico que a anteceda, memória do lugar, de antigos usos, de percursos ou construções demolidas ou a transformar. Esta obsessão poética e romântica pode ser levada ao extremo da criação de contextos artificiais, falsas ruínas a restaurar, novos muros de outrora que interceptam, apoiando, as novas composições, separando zonas ou estabelecendo linhas de continuidade"*.[65]

Desta forma Eduardo Souto de Moura tenta estabelecer uma relação coerente entre a arquitectura moderna e o passado. Dois momentos aparentemente incompatíveis que são confrontados na sua obra de modo a atingir a naturalidade já mencionada. Na sua opinião, a obra aproxima-se da natureza através de princípios deixados pelo classicismo, nomeadamente pela *proporção*, pela *relação entre estrutura e forma* e pela

61 Peter Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, op. cit., p. 144
62 Alexandre Alves Costa, "Reconhecer é Dizer", in *Architecti* nº5, Julho de 1990, p. 103
63 Perret citado por Eduardo Souto Moura, "'A Ambição à Obra Anónima', numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit, p. 31
64 Eduardo Souto de Moura e Jorge Figueira, "Chão, Moderno, Híbrido I", *JA A Arquitectura Portuguesa Chã*, n.º 200, p. 23
65 Alexandre Alves Costa, "Reconhecer é Dizer", in *Architecti* nº5, Julho de 1990, p. 92




26 Volumes puros | a. Le Corbusier, As formas da Antiga Roma, *Por uma Arquitectura* | b. Aldo Rossi, Praça San Navarro (1967)



27 E. S. de Moura, Edifício Burgo, Porto (1991)



28 E. S. de Moura, Estádio Municipal de Braga (2000), Relação abstracta entre objecto e a envolvente

*linguagem depurada.* Assim, o arquitecto usa a abstracção *"como decorrente (...) da observação do real (...) e que*

Fig. 26 *conduz a uma simplificação ou estilização que podemos também ler em Le Corbusier (...)"* [66] e Aldo Rossi.

Souto de Moura procura o essencial, que só pode ser encontrado a partir da construção. Como afirma Mies van der Rohe, *"Nuestra tarea, en essencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente: construcción".*[67] A construção, enquanto domínio da técnica aliada à arquitectura, é a única maneira de esta ser *"o verdadeiro símbolo do nosso tempo"*.[68] É esta condição que Eduardo Souto de Moura procura alcançar na sua arquitectura, uma obra que revela a sua essência através da *"forma que resiste ao tempo",*[69] a estrutura. Daí a insistência no seu desenho, tão evidente

Fig. 27 ao longo de toda a sua obra, em especial na Torre do Burgo. Neste projecto está patente uma absoluta clareza construtiva em que a forma e a estrutura atingem a sua expressão máxima, sendo impossível dissociá-las.

É também por isso que, Eduardo Souto de Moura se interessa pela ruína que, liberta de todo o seu significado e de tudo o que é superficial, atinge o seu estado máximo quando predomina o que é essencial, a estrutura. Por isso, propõe que se desenhem boas ruínas, pois é nelas que se inicia e acaba um novo tempo.

Com a obra no Gerês, Eduardo Souto de Moura, percebe a importância da ruína como ferramenta projectual que não pretende *"recuperar o que é irrecuperável: o passado".*[70] No entanto, é vista como *"um passado abstracto, destituído de parte da sua dimensão figurativa pela acção do tempo".*[71] Na Reconversão do Gerês, *"(...) a ruína enquanto estado intermédio entre arquitectura e natureza -, aceita (e incorpora), como condição de um novo equilíbrio, a arquitectura moderna como uma continuidade dos seus princípios, como se razão e natureza coincidissem no desvelar simultâneo da sua estrutura formal e da sua singularidade enquanto lugar único no território".*[72] Nesta perspectiva a ruína é entendida como um processo que permite a passagem do artificial ao natural, atingindo-se a obra anónima. No entanto não podemos esquecer que a própria ruína introduz regras, a tábua rasa não existe, esta condiciona e é condicionada pelo espaço envolvente. Por isso Souto de Moura vê na arquitectura anónima, uma arquitectura que percebe as relações do lugar, e que as interpreta de maneira a uni-la com o ambiente que a rodeia. Para ser anónima tem de existir um processo de omissão e de abstracção *"para não desequilibrar o que já estava bem".*[73] Desta forma a abstracção prolonga-se para além das formas do

Fig. 28 passado para integrar o próprio terreno, enquanto material de projecto, como acontece no Estádio de Braga (2000-03). Esta relação abstracta entre o objecto e o contexto a partir da conjugação das pré-existências e do 'espírito do lugar', vai de encontro aos princípios defendidos por Aldo Rossi: a arquitectura como uma realidade contínua.

Souto de Moura defende que a arquitectura de hoje deve ser *"o domínio da disciplina nos aspectos fundamentais, desenho e construção, e consequentemente a faculdade para transmitir poèiesis sem intencionalidade. Apenas assim ela aparece, e é útil".*[74] Eduardo Souto de Moura procura assim uma arquitectura que para ser

66 Carlos Machado, "A Presença do Passado", in *Eduardo Souto de Moura: concursos/competitions, 1979-2010*, op. cit., p. 37
67 Mies van der Rohe, "Tesis de Trabajo", in *Escritos, Diálogos y Discursos,* Murcia, Galería-Librería Yerba, 1981, p. 27
68 Mies van der Rohe, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, 1999, p. 178
69 Jorge Figueira, in "Para lá do "Contemporâneo" – Regressando a Rossi", *JA "Livro do Desassossego"*, n.º 217, op. cit., p.52
70 Alexandre Alves Costa, "O Património e o Futuro", 1996, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, Vol. 38, 3/4, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 1998, p. 112
71 Carlos Machado, "A Presença do Passado", in *Eduardo Souto de Moura: concursos/competitions, 1979-2010*, op. cit., p. 41
72 Carlos Machado, Idem, p. 41
73 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 30
74 Eduardo Souto de Moura, "O museu da ilustração", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 367



29 E. S. de Moura, Contrastes e Contradições | a. Casa 1, lugar do Porto Manso, Baião (1990) | b. Casa Unifamiliar, Travessa do Souto, Moledo do Minho, Caminha (1991) | c. Reconversão do Convento Santa Maria do Bouro numa pousada, Amares (1996)

anónima tem de ser primeiramente adequada, onde o detalhe é aquele que a obra requer, nem mais nem menos.

Tendo em conta a apropriação que o arquitecto faz da história e a sua visão perante a construção torna-se claro que a sua arquitectura é feita de contrastes (passado/moderno) e contradições (o sentimento romântico/linguagem abstracta), aproximando-se do axioma de Távora, *"em arquitectura o contrário é também verdade"*.[75] A arquitectura de Eduardo Souto de Moura traduz-se num processo de continuidade, visto que à medida que projecta tenta conciliar aspectos do passado com os do presente, através de um olhar abstracto sobre a realidade.

Fig. 29

75 Fernando Távora citado por Giovanni Leoni, "À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 33

## 1.2. Resistência ao desastre . Paulo Mendes da Rocha

*"A arquitectura tem, antes de mais nada, de lutar muito no sentido da resistência ao desastre. Temos de nos defender da tendência para degenerar".*[76]

Paulo Mendes da Rocha, segundo Josep Mª Montaner, *"tem devolvido à arquitectura brasileira o protagonismo e a fragrância que teve nos anos quarenta".*[77] Para isso em muito contribui a sua formação (concluída em 1954) e as experiências vividas com o seu pai [78] (engenheiro civil especializado em recursos hídricos) que o marcaram de maneira significativa. O conjunto de memórias adquiridas ao longo dos anos possibilitou a construção do seu léxico arquitectónico e da sua visão sobre o mundo. Contudo, é no moderno que é praticado nos anos 50 no Brasil que Paulo Mendes da Rocha *"encontra parte das raízes do seu discurso formal, mas também ideológico".*[79]

A obra de Paulo Mendes da Rocha é atravessada por dois temas: Novidade e Desastre.[80] No âmbito da novidade reside uma *"necessidade incomensurável de prosseguir na transformação da natureza, (...) paisagem nova".*[81] A paisagem é interpretada como uma realização humana, deixando de lado a *"ideia cândida da natureza preexistente",*[82] que Mendes da Rocha expõe como uma condição de desastre.

Perante a necessidade de associar o homem à natureza, a sua obra revela o *"domínio do saber técnico,* [a] *intensidade conceptual,* [o] *mecanismo da abstracção,* [a] *vontade de inserção urbana e* [a] *vocação social da arquitectura".*[83] Por isso, temas como território, técnica, natureza, cidade e América estão sempre presentes no seu discurso.

Como veremos em seguida, Paulo Mendes da Rocha apresenta uma arquitectura fiel aos princípios modernos, assumindo uma postura de resistência na esperança de reforçar a hipótese regenerativa da arquitectura.

76 Paulo M. da Rocha, "A Casa contemporânea é a casa vertical", Entrevista por Ana Vaz Milheiro, in Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, FAUP, 2005, p. 333

77 Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, *Mendes da Rocha*, Blau, 1996, p. 8

78 *"Quando convoco esse tipo de lembrança, recordo da formação e da educação não pelo lado afetivo da paternidade. Eu estava perto de um engenheiro muito ativo em sua especialidade, e vi muita coisa porque ele me levava."(...) "Objetivamente, o que eu vivi é que esse grande amigo meu, meu pai, engenheiro, desde menino me levava para fora da barra, para ver dragas, rebocadores, tubulão pneumático para cravar no porto de São Sebastião etc."* Paulo Mendes da Rocha, citado por Fernando Serapião in Arcoweb. Publicada originalmente em *PROJETODESIGN* , n.º 316 Junho de 2006

79 Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, FAUP, 2005, p. 336

80 Ana Vaz Milheiro, Idem, p. 333

81 Ana Vaz Milheiro, Ibidem, p. 335

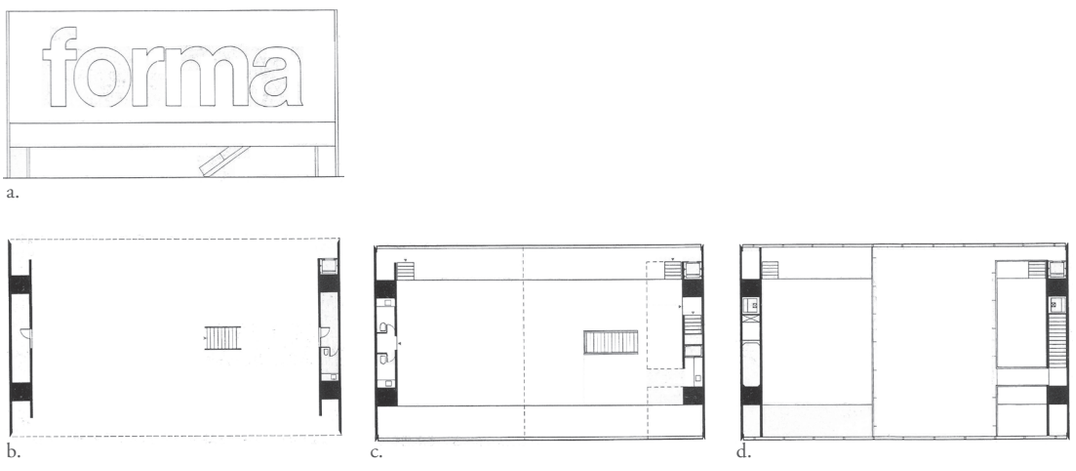
82 Ana Vaz Milheiro, Ibidem, p. 335

83 Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, "Mendes da Rocha", op. cit., p. 6



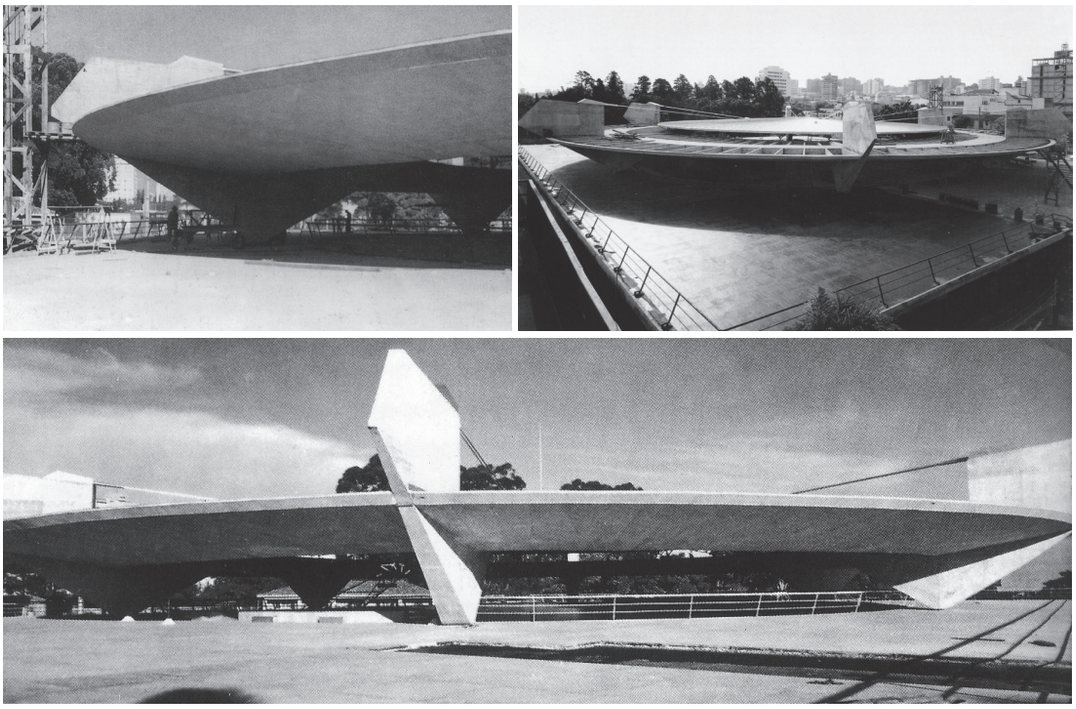

a. b. c.

30 P. M. da Rocha, Loja Forma, São Paulo (1987) | a. b. a Loja como uma caixa suspensa | c. Escada de acesso ao edifício




a. b. c. d.

31 P. M. da Rocha, Loja Forma, São Paulo (1987) | a. Alçado Principal da Loja | b. Planta de Rés do Chão | c. Planta do 1º Piso | d. Planta 2º Piso (mezzanine)



32 P. M. da Rocha, Ginásio do Clube Atlético Paulistano, São Paulo (1958) | Extensão do espaço público

## . A beleza da Forma.

*"Não há projecto mais urbano, moderno, síntese mais feliz, que esta forma que bóia e viaja perto do chão, ancorada na metropolitana São Paulo".*[84]

A Loja Forma, em São Paulo, assume-se com uma caixa suspensa apoiada apenas nos seus extremos laterais, vencendo assim um vão de trinta metros. *"A colocação da "caixa" no ar é tão radicalmente assumida que o acesso é uma peça retráctil, uma espécie de escada de portaló, de recolher",*[85] acentuando o carácter técnico do edifício [86] e ao mesmo tempo a sua separação em relação ao terreno.

Fig. 30 a. b.

Fig. 30 c.

Fig. 31

Através da suspensão do volume cria-se um prolongamento do passeio até ao fundo do lote. Esta proposta de continuidade espacial entre o tecido urbano e a obra arquitectónica tinha já sido experimentada no Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958). Como nos esclarece o próprio arquitecto: *"(...) aquele espaço estava na rua Augusta, já uma rua de comércio considerada interessantíssima. Imaginei que as construções fechadas que se usam para esses ginásios cobertos, porque o concurso era para a revisão de toda área, não cabiam ali. (...) Tinha de ser algo festivo, que pudesse viver com a alegria daquela rua. Isso é que introduziu a procura por uma forma que tivesse ar de varanda sobre plataforma, com uma solução muito sutil por causa da escala. Daí o surgimento daquela frente inesperada. A frente parece um teatro, um espetáculo de certa grandiosidade, um desfile que nunca acaba".*[87]

Fig. 32

Perante esta vontade de união entre a obra e a cidade, o espaço que se cria devido à elevação da loja Forma surge como resposta às condicionantes do projecto, acolhendo o estacionamento,[88] que refaz *"uma geografia que pode ser interpretada como a possibilidade de resgate de uma qualidade do território".*[89]

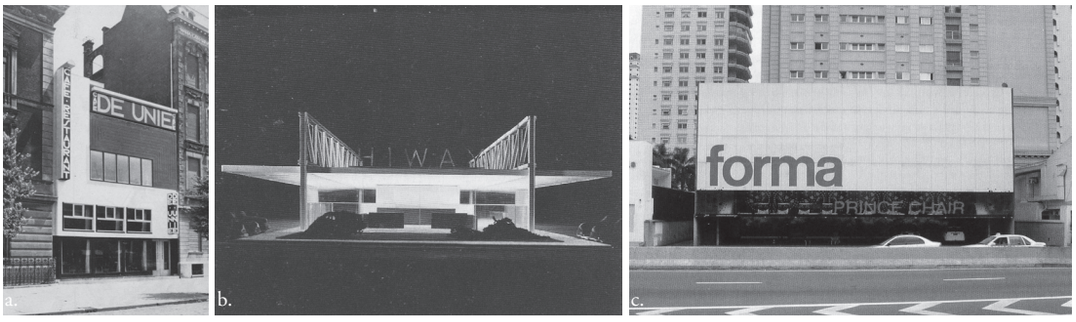
Aliado a este aspecto existia a necessidade de que o edifício fosse visível para todos, peões e condutores.[90] Para que tal acontecesse a vitrine teria de estar num espaço de *"visibilidade suprema (...)"* [91] favorecendo assim a sua suspensão. O projecto fica então dependente do correcto posicionamento da montra.

Uma das particularidades deste projecto é a presença de um enorme outdoor que combinado com a forma simples do edifício faz com que este ganhe destaque no meio da confusão de São Paulo. Neste sentido é conveniente mencionar o *Café De Unie* de Peter Oud (1924) e o *Restaurante Cantor Drive-in* de Mies van der Rohe (1945), em que o *lettering* é associado à arquitectura sem a comprometer, assim como acontece na Loja Forma. Deste modo alguma relação que se pudesse estabelecer com o pós-modernismo é dissipada com estes exemplos. Paulo Mendes da Rocha acredita que *"Você tem que escolher de que lado está",*[92] e defende *"um*

Fig. 33 a. b.

Fig. 33 c.

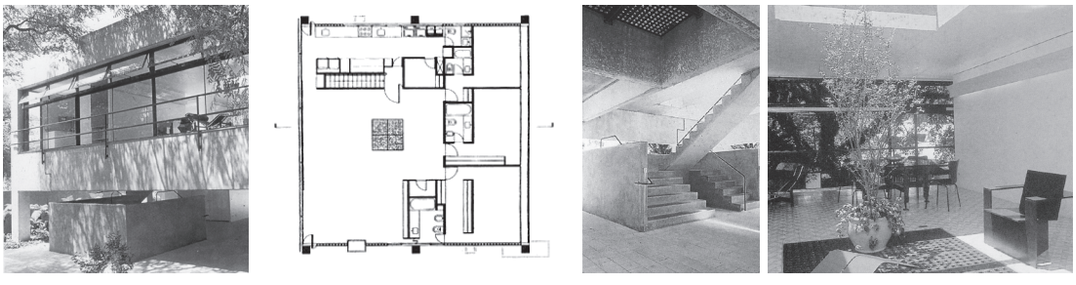
84 Manuel Graça Dias, "02", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, Março/Abril, 2000, p. 91
85 Manuel Graça Dias, Idem, p. 91
86 *"O que nós fizemos foi simplesmente uma escada retráctil como nos aviões."* Paulo Mendes da Rocha, citado por Ana Vaz Milheiro, in "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, Março/Abril, 2000, p. 93
87 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: agora posso contar", entrevista por Fernando Serapião, *Projecto Design*, n.º 316, Junho, São Paulo, 2006, p.61
88 *"O estacionamento melhor era todo o terreno. Portanto, livrar todo o terreno, e colocar a vitrine no lugar adequado, ficou sendo a questão. Isso leva ao projecto quase que directamente.",* Paulo Mendes da Rocha, citado por Ana Vaz Milheiro, in "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, op. cit., p. 93
89 Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 339
90 *"(...) havia aquele lugar, um terreno com trinta metros de frente e vinte e cinco metros de fundo e uma avenida absolutamente movimentada com tráfego intenso de automóveis a certa velocidade.",* Paulo Mendes da Rocha, itado por Ana Vaz Milheiro, in "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, op. cit, p. 92
91 *"(...) você vai ver que essa vitrine tem de ser levantada do chão, para que os automóveis da pista do outro lado também a possam ver."* , Paulo M. da Rocha, Idem, p. 93.
92 Paulo M. da Rocha, citado por Ana Vaz Milheiro, "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, op.cit, p.92



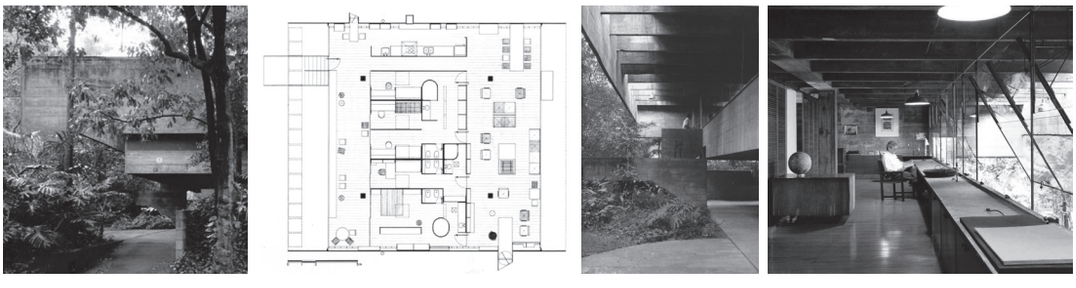

33 a. Peter Oud, Café De Unie, Rotterdam (1924) | b. Mies van der Rohe, Cantor Drive-in Restaurant, Indianapolis (1945) | c. P. M. da Rocha, Loja Forma, São Paulo (1987)



34 P. M. da Rocha, Loja Forma, São Paulo (1987) | Betão, Aço e Vidro, materiais que compõem a obra. Fluidez dos espaços interiores.



35 P. M. da Rocha, Casa Antônio Gerassi, São Paulo (1989)



36 P. M. da Rocha, Casa Butantã, São Paulo (1964)

*moderno duro e cru, que só uma tradição, como a da cultura brasileira, poderia promover".*[93]

A nível de construção, uma das características mais comuns nos projectos de Paulo Mendes da Rocha é o uso do betão armado à vista. No entanto, no caso da Loja Forma o seu uso é minimizado, ou pelo menos não tão evidente, devido à importância da transparência dos espaços. Por isso, esta obra adquire um grande contraste: por um lado o betão, visto como um elemento sólido e maciço; por outro, o vidro, transparente; e finalmente o aço que introduz uma aparente leveza.

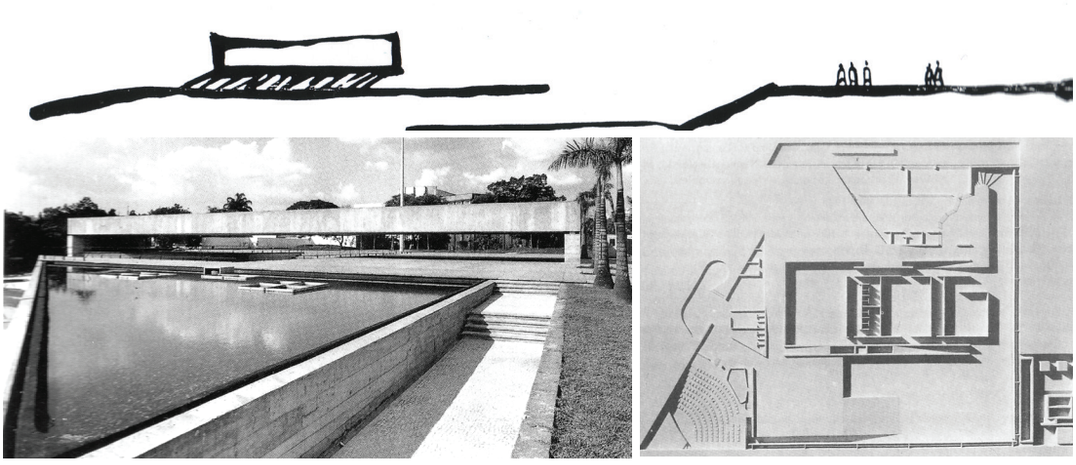
Fig. 34 Os elementos estruturais são claros e evidentes, *"Sua estrutura, de aço, apoiada sobre os contrafortes de concreto armado, é fechada com lâminas de cristal e alumínio".*[94] Através do rigor estrutural, Mendes da Rocha consegue que a dimensão das lajes não interfira com a linguagem da fachada, permitindo a sua libertação. Esta *caixa* é constituída por vários planos aparentemente independentes, mas que no conjunto constitui uma totalidade homogénea. Por conseguinte o espaço interior revela-se amplo e fluido.

Esta Loja sintetiza na forma os requisitos do programa, as sugestões do lugar e a disciplina da construção. Contribui também para o pensamento projectual contemporâneo, com os conceitos de rigor, precisão e universalidade como critérios válidos para a concretização da arquitectura de hoje e do futuro. *"Somos cada vez maiores no tempo, somos cada vez mais abrangentes na nossa possibilidade de pensar. Pensamos cada vez mais com coisas que estavam enterradas e que surgem à luz do presente e isso abre possibilidades para o futuro. Tanto o futuro como o passado ampliam-se, fazendo com que não haja presente. Tudo o que fazemos é futuro".*[95]

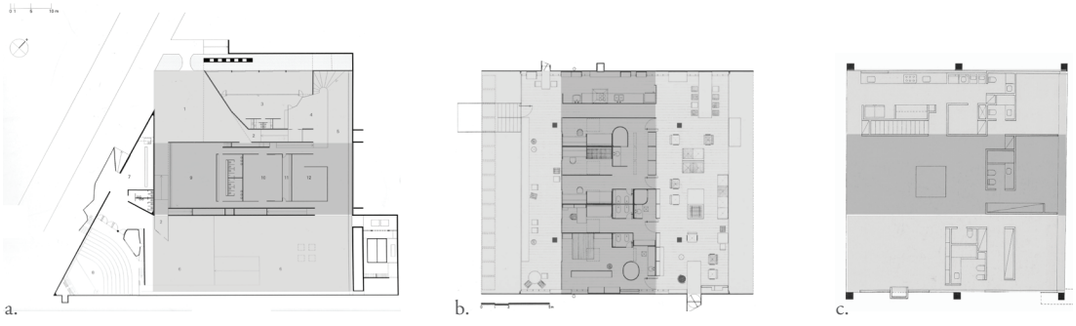
Fig. 35 Associada a esta obra não podemos deixar de mencionar a Casa Gerassi (1989), visto que ambas possuem a mesma espacialidade e estrutura formal. Devido à solução projectual adoptada é possível obter, tal como na Loja Forma, um espaço interior fluído, sem barreiras. Ambas baseiam-se num prisma rectangular puro, suspenso e apoiado apenas nas extremidades. Assim acontece, igualmente, com a Casa

Fig. 36 Butantã, construída vinte e cinco anos antes da Casa Gerassi, onde os princípios se mantêm, nomeadamente a espacialidade contínua e homogénea onde prevalece a continuidade visual entre o interior e o exterior. A propósito desta, Mendes da Rocha afirma que *"O projecto é a cobertura de um lugar. A delimitação da porção de terra que vincula a moradia ao mundo, ao infinito. As referências do projecto neste caso, assim como na loja Forma, não são as construções vizinhas nem a história do lugar, mas a casca da terra, um fragmento de geografia sobre a qual a ação do projeto deixa a sua marca".*[96] Nos três exemplos mencionados (Loja Forma (1987), Casa Gerassi (1989) e Casa Butantã (1964)) predominam as formas simples, puras, reduzidas formalmente às superfícies planas. Todas elas mostram como o projecto pode instaurar uma nova ordem no lugar, apenas é preciso olhar para a arquitectura como provedora de abrigo.

93 Ana Vaz Milheiro, "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, op. cit., p. 92
94 Paulo M. da Rocha, "Memória Descritiva" citada por Ana Vaz Milheiro in "Estranho Modo de Vida", *JA "A Cidade e as Serras"*, n.º 195, op. cit., p. 92
95 Paulo Mendes da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", *JA "Férias"*, nº 227, Abr/Mai/Jun 2007, p. 63
96 Depoimento de Paulo Mendes da Rocha a Luis Espallargas Gimenez, in Helio Piñón, *Paulo Mendes da Rocha*, Romano Guerra, 2002, p.10



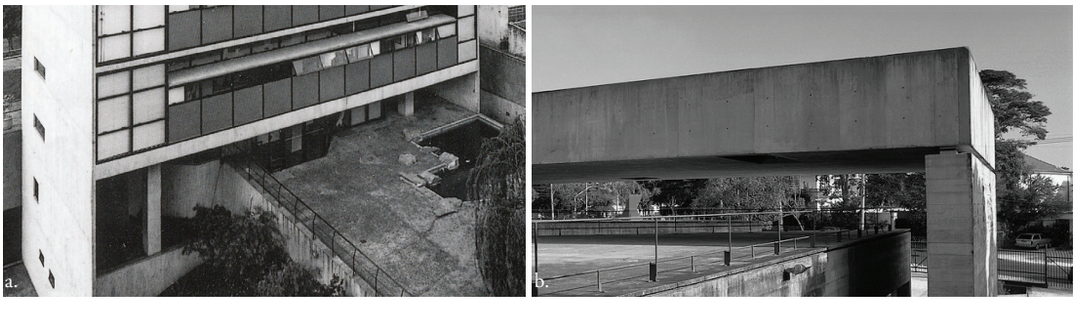
37 P. M. da Rocha, Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo (1988)




38 Correspondências espaciais | a. Museu Brasileiro de Escultura (1988) | b. Casa Butantã (1964) | c. Casa Gerassi (1989)



39 Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo (1988) | A configuração da praça e a única construção acima do nível desta: o Pórtico




40 a. P. M. da Rocha, Edifício Jaraguá, São Paulo (1984) | b. Pórtico do Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo (1988)

O Museu Brasileiro de Escultura (1988) sintetiza grande parte das características presentes na obra de Paulo Mendes da Rocha. *"Construir el território no es ocuparlo sino inventarlo"* [97] é a chave deste projecto.

O terreno destinado à construção do museu possuía dimensões bastante reduzidas, por isso a estratégia foi maximizar a área útil construída sem reduzir a área livre existente. A solução adoptada garante que não haja qualquer tipo de espaços residuais e fragmentários, na medida em que a planta do museu coincide com o perímetro do lote. Esta atitude mostra como o edifício refaz o terreno, impossibilitando a sua separação, criando uma profunda relação espacial entre eles. A configuração da planta reflecte o mesmo princípio existente na Casa Gerassi e na Casa Butantã: o rectângulo, quase quadrado do Museu, divide-se em três partes com a mesma largura, unidas por uma galeria que lhes é perpendicular, revelando que os mesmos princípios podem ser aplicados a diferentes programas.

Fig. 37

Fig. 38 a.

Fig. 38 b. c.

Na sua essência o projecto desenha a paisagem, e a relação entre objecto construído e terreno faz-se pelo corte, como é possível verificar noutros projectos deste autor. Através do corte é possível relacionar os desníveis com o programa funcional, conjugando da melhor maneira a geometria com a funcionalidade.

A solução encontrada para o Museu consiste na concretização de uma grande praça [98] ao nível da rua, enquanto que no subsolo estão localizadas as instalações do museu: galeria, administração, depósito, arquivo, bar e livraria. Para a construção da praça foi necessário reconfigurar a topografia do terreno[99], permitindo desta forma a criação de espelhos de água e jardins, onde estão instaladas as grandes esculturas.

A única construção que existe acima do nível da praça é uma viga de betão aparente, que atravessa o terreno numa extensão total de sessenta metros, apoiada unicamente nas extremidades. A relação que o pórtico estabelece com a praça é semelhante à relação que a plataforma (garagem) do Edifício Jaraguá (Paulo Mendes da Rocha, 1984) tem com as suas empenas. A criação desta praça de acesso foi uma forma de suavizar a presença do prisma e alargar o passeio público, assim como acontece no Museu.

Fig. 39

Fig. 40

A técnica tem um papel fundamental na obra de Paulo Mendes da Rocha, neste caso é reafirmada através do pórtico, contudo ele também possui um grande valor simbólico. Através dele é possível determinar o sítio, inaugurar o lugar, abrir as portas para o abrigo – o Museu. Esta estrutura é constituída por três elementos: dois pilares e uma viga que são levados ao seu essencialismo, aludindo ao sistema trilítico característico na antiguidade clássica. A busca pelo essencial reflecte-se em toda a sua obra, tal como na obra de Mies van der Rohe. Ambos procuram uma clareza estrutural e uma adequação dos materiais, de modo que nem sempre é possível separar a forma da estrutura. A sua síntese é uma constante ao longo da obra de Mendes da Rocha, traduzindo-se numa arquitectura que se caracteriza pela forma estrutural.

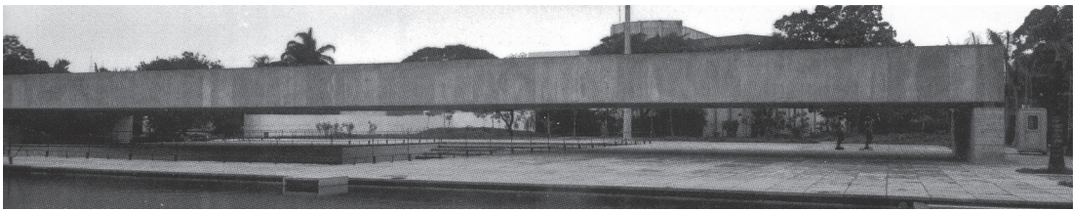
Fig. 41

O conceito de Museu desvia-se do que é convencional, visto que existe um contraste entre a monumentalidade do espaço exterior (Praça e Pórtico) e a escala intimista do interior e do seu acesso. A

97 Maria Isabel Villac, *La construccion de la mirada*, citada por Annette Spiro in Pós v.16, n.º 25, São Paulo, Junho 2009, p. 45

98 *"No MuBE a idéia foi fazer uma praça toda aberta. Depois inseriram as regras. A mentalidade da burguesia que abandona o centro da cidade põe regra em tudo. Não se pode mudar o mundo, mas se pode tentar."* , Paulo Mendes da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha. Entrevista" in, *30-60-Cuaderno Latino Americano de arquitectura. Espacios Culturales*, ITP Divisions Editorial. V10, 2006, p.81

99 *"O arquitecto desenha uma paisagem numa cidade sem paisagem."*, Sophia Telles, "O museu da escultura", in, *Revista AU*, n.º32, 1990, p.44-57



41 P. M. da Rocha, o Pórtico do Museu Brasileiro de Escultura



42 P. M. da Rocha, Espaços Interiores do Museu Brasileiro de Escultura




43 O betão armado | a. P. M. da Rocha, Museu Brasileiro de Escultura (1988), exterior | b. P. M. da Rocha, Museu Brasileiro de Escultura (1988), interior | c. Le Corbusier Unité d'Habitation (1947), exterior | d. Le Corbusier Unité d'Habitation (1947), interior.

Fig. 42

fluidez dos espaços interiores conjuga as características do espaço moderno com a tradição primitiva, numa alusão à gruta. Os focos de luz natural irrompem ocasionalmente e abruptamente no ambiente, instigando o sentimento de curiosidade do utilizador e sugerindo a passagem da praça (exterior) para o museu (interior).

Paulo Mendes da Rocha usa a tradição como memória inerente às experiências de adaptação do homem a uma determinada condição local. O uso dos materiais em estado bruto aliado a soluções elementares de iluminação, ventilação e transformação do solo natural, conferem à obra um carácter tectónico característico da Escola Paulista. A arquitectura paulista propunha um retorno aos aspectos essenciais, *"procuravam então uma beleza que fosse comunicada pelas qualidades intrínsecas do objecto arquitectónico, unificado pela proposta técnica-espaço, sem se lançarem em desvaneios formais, tão próprios da escola carioca, que por momentos ofuscou tudo o que de diferente o Brasil produziu"*.[100] Aposta, também, na estrutura da crosta terrestre, através da relação que o edifício estabelece com a natureza, revelando *"uma interpretação do próprio território e do carácter portentoso da paisagem brasileira",*[101] presente na obra de Vilanova Artigas, mas que acaba por ganhar grande destaque na obra de Mendes da Rocha. Assim, este arquitecto recupera o uso do betão num sentido próximo à utilização

Fig. 43

feita por Le Corbusier na Unite d'Habitation, em Marselha (1947). O betão é a fachada, o acabamento, a laje, a cobertura, o pilar, o interior e o exterior.

A ideia base do Museu Brasileiro da Escultura reside na intenção de criar um edifício de interesse social reafirmando a necessidade de construir uma "cidade para todos". Para isso é preciso construir a paisagem de modo a ser permeável à experiência humana.[102] A integração do Museu na malha urbana de São Paulo é facilitada devido à predominância do plano horizontal e do forte purismo geométrico, que conferem à obra um *"racionalismo estabilizador e sobre tudo planificador."* [103]

## . Plano Horizontal . Sombra . Abrigo

O uso do plano/linha horizontal por Paulo Mendes da Rocha é uma estratégia recorrente e uma direcção espacial constante nas suas obras. A sua arquitectura surge como um manifesto contra o caos urbano, *"A arquitetura deve se libertar de ter que exprimir-se nos exemplos isolados dos palácios e catedrais. Agora estamos diante da completa arquitetura das cidades, da construção da paz"*.[104] Por isso Mendes da Rocha defende a recuperação da linha horizontal, entendida como a única capaz de estabelecer continuidade ininterrupta entre espaços exteriores e interiores, entre público e privado, atingindo *"a visão de uma desejada cidade para todos"*.[105] Desta forma, critica os edifícios isolados, que individualizam o território, e propõe libertar a capa do solo para o uso social, atribuindo igualdade de direitos e promovendo a paz.

No entanto, este plano, que paira sobre o território e que Mendes da Rocha usa recorrentemente,

100 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", in Rogério Ribeiro, Ana Isabel Ribeiro, Catarina Rosendo (coord.), *A Cidade é uma Casa. A Casa é uma cidade*, Catálogo de uma exposição, 2001 p. 63

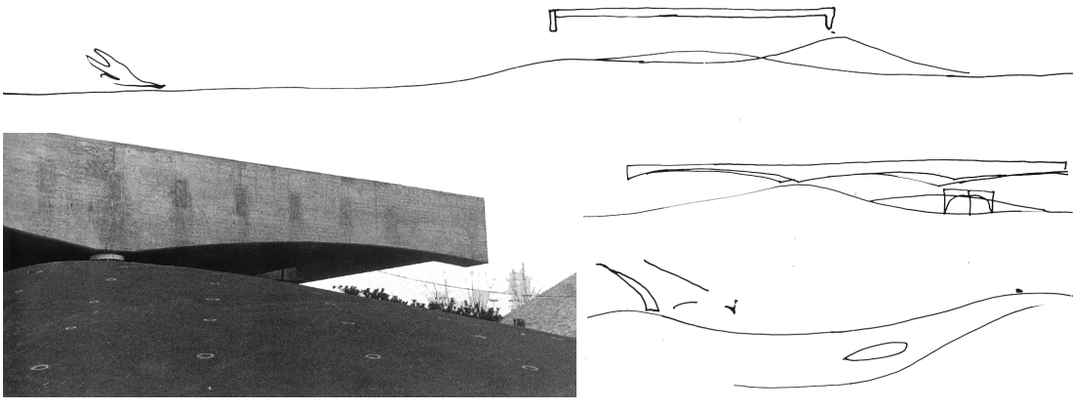
101 Ana Vaz Milheiro, idem, p. 61

102 "*A arquitectura constrói espaços para amparar a imprevisibilidade da vida, não para determinar comportamentos. A cidade é o lugar de liberdade. Você não pode constranger as pessoas no espaço público com dificuldade.",* Paulo Mendes da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: uma cidade degenerada", Entrevistado por Ana Paula Sousa, Carta Capital, São Paulo, 15 agosto 2007, p. 65

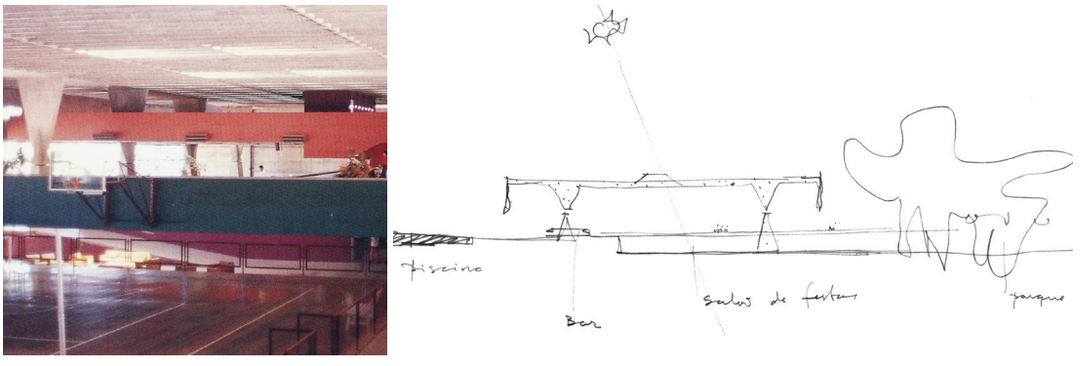
103 Denise Chini Solot, "A Paixão do Início na Arquitectura de Paulo Mendes da Rocha", *3º Seminário DOCOMOMO Brasil*, São Paulo, de 8 a 11 de dezembro de 1999, p.9

104 Paulo Mendes da Rocha, "A Cidade para todos", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha : fifty years*, Rizzoli, 2007, p.174

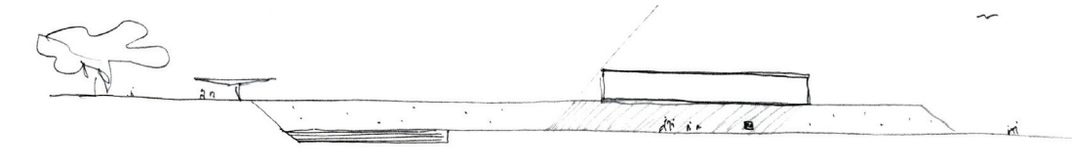
105 Paulo M. da Rocha, "A cidade para todos", in "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", *JA "Férias"*, nº 227, Abr/Mai/Jun 2007, p. 64



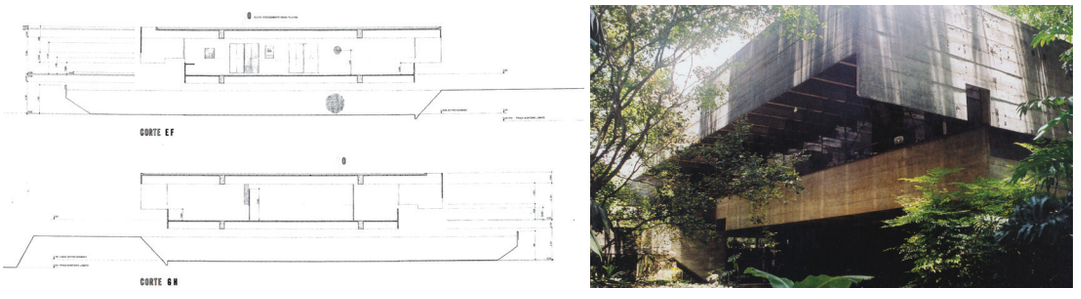
44 P. M. da Rocha, Pavilhão do Brasil, “Expo 70”, Osaka (1969)




45 P. M. da Rocha, Sede Social Joquei Clube Goiás, São Paulo (1963)



46 P. M. da Rocha, Clube Orla, Guarujá (1963)




47 P. M. da Rocha, Casa Butantã, São Paulo (1964)




48 Projectos de Mies van der Rohe | a. Casa 50x50 pés (1950) | b. Edifício Crown Hall (1950) | c. Galeria Nacional de Berlim (1962)

tem características próprias, tratando-se de um elemento protector. A sua estrutura é reduzida ao mínimo, possibilitando espaços amplos e livres de apoios estruturais. Esta ideia de cobertura extensa, já mencionada a propósito do pórtico do Museu Brasileiro de Escultura, evoca outras obras, como é o caso do Pavilhão do Brasil (1969) construído a propósito da "Expo 70" em Osaka. O Pavilhão, em essência, consistia numa grande área sombreada que protegia uma topografia artificial ondulada, que ocultava os poucos espaços fechados requeridos. A cobertura plana e horizontal não limitada nas extremidades pressupõe uma continuidade total entre interior e exterior. A laje no seu centro era constituída por nervuras que formavam clarabóias translúcidas que reafirmavam a espacialidade contínua, tanto na horizontal como na vertical. O projecto surge como resposta ao sítio, visto que é ele que o desenha. *"A nova arquitectura se adapta e reforça o espírito físico do lugar. A natureza indomada é parte intrínseca da arquitectura e não um resíduo paisagístico. As obras não estão em um terreno, elas são um terreno".*[106]

Fig. 44

Outras obras mostram-se igualmente relevantes para demonstrar a importância do plano horizontal na obra deste arquitecto. A Sede Social Joquei Clube Goiás (1962) em Goiânia e o Clube Orla Guarujá (1963) em São Paulo são dois exemplos que se destacam. O primeiro exemplo, à imagem do Pavilhão de Osaka, evidencia mais claramente a ideia de grande plano horizontal protector: a cobertura define o âmbito no qual o programa é resolvido, abrigando-o em volumes que mantêm total independência do plano superior. No entanto, o Clube Orla mostra outra estratégia projectual já presente em Artigas. Esta consiste em tornar o plano de cobertura habitável, onde o dinamismo do espaço interior contrasta com discrição do exterior.

Fig. 45

Fig. 46

Contudo, a utilização deste plano não se reflecte apenas nos equipamentos públicos, também se manifesta nas habitações unifamiliares. É o caso da Casa Butantã, já mencionada, que consiste num plano horizontal quadrado (ou quase), sustentado por quatro apoios recuados em relação ao plano da fachada.

Fig. 47

Apesar de não existir uma transposição directa do procedimento projectual, é importante referir alguns exemplos da obra de Mies van der Rohe, nos quais estão presentes soluções semelhantes, grandes espaços com o mínimo de apoios. A Casa 50 x 50 pés (1950-51) é um projecto importante no qual o arquitecto alemão ensaia uma nova ideia sobre as estruturas de grande vão. Esta experiência irá culminar com o projecto para a Galeria Nacional (1962-68) em Berlim.

Fig. 48 a.

O edifício Crown Hall (1950-56) em Chicago surge na continuação dos exemplos anteriores, visto que através de um sistema estrutural de sentido único é possível obter um interior livre de colunas. Mies van der Rohe acredita que este projecto é a sua obra mais perfeita e é a *"afirmação mais clara da sua filosofia sobre um edifício de espaço universal".*[107] Por fim a Galeria Nacional, à semelhança dos projectos já referidos, consiste num pavilhão quadrado, forrado em vidro e sem qualquer apoio interior. Desta forma, é possível evidenciar o carácter polivalente da obra, onde se podiam ajustar muitas funções.

Fig. 48 b.

Fig. 48 c.

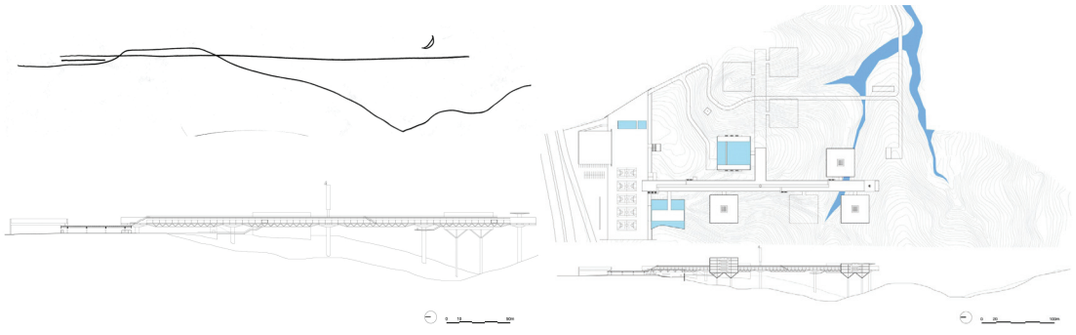
A permeabilidade e a clareza tectónica presente nos edifícios de Mies reflectem-se igualmente na sua obra de Paulo Mendes da Rocha, que vê no território uma maneira de orientar o projecto e, através deste, humanizar a natureza, criar a sombra, o abrigo.

106 Enrique Browne, "Algunas características de la nueva arquitectura latinoamericana", in, *Modernidad y post-modernidad en America Latina*, Escala, 1991, p.31

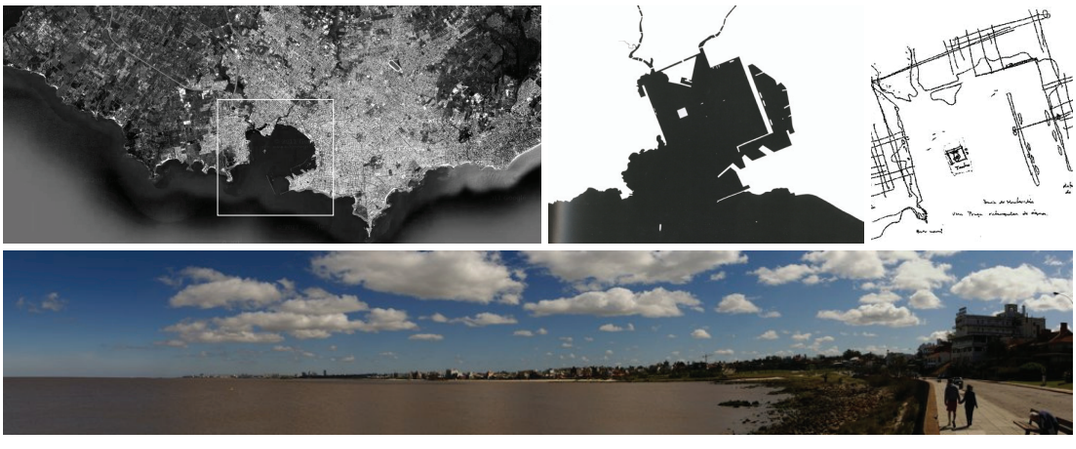
107 Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe: 1886 – 1969*, Taschen, 2006, p.71



49 P. M. da Rocha, Baía da Vitória, Vitória (1993)



50 P. M. da Rocha em colaboração com o atelier MMBB arquitectos, Campus Fundação Getúlio Vargas, São Paulo (1995)



51 P. M. da Rocha, Baía de Montevideo, Uruguai (1998)

## . Construção . Arquitectura . Cidade

Como já foi referido, as intenções projectuais de Paulo Mendes da Rocha exprimem uma visão crítica da realidade e ao mesmo tempo procuram considerar a imprevisibilidade da vida humana que habita os seus espaços. O *projecto de humanidade* proposto por este arquitecto não se resume só à sua obra, visto que é expresso em toda a obra da Escola Paulista. É a visão do mundo que o arquitecto brasileiro transmite através da sua arquitectura, *"uma visão que ultrapassa a estrita necessidade para ser essencialmente oportuna".*[108] Esta necessidade que o arquitecto tem em ser preciso e cirúrgico revela-se de maneira evidente quando confrontado com a relação entre o projecto e o lugar, como é particularmente visível nos seus projectos de maior escala. À medida que a arquitectura é construída, o próprio lugar constrói-se com ela. Para Paulo Mendes da Rocha, *"a primeira e primordial arquitectura é a geografia"* [109] a partir da qual é possível resgatar a qualidade do território, visto que a *"natureza não se corrige, pode-se usufruir das virtudes que ela esconde. Como diz o filósofo: «Confrontar a natureza e obriga-la a revelar os seus mistérios»".*[110]

Fig. 49 a 51

Após a escolha do lugar é necessário pensar na construção e *"Há uma questão da Arquitectura, que persegue e desafia o espírito: a contradição entre a liberdade de criação e a coerção da racionalidade da técnica".*[111] A arquitectura e a técnica são domínios que na opinião de Paulo Mendes da Rocha, se complementam, tornando-se fundamentais para a execução do projecto. A construção *"ampara a indeterminação, a imponderabilidade da liberdade individual"* [112] e controla a liberdade que é dada ao arquitecto de modo a evitar desastres e angústias.

A paixão pela técnica e pela engenharia deve-se ao facto que desde criança, por intermédio do pai, Paulo Mendes da Rocha contactou com a mais avançada engenharia naval, responsável pelas transformações na natureza em benefício do homem. E é sobre este princípio transformador que constrói a sua arquitectura.

No entanto, Paulo Mendes da Rocha defende que a *"arquitectura é sempre um discurso entre aquilo que queremos e o que já fizemos".*[113] Neste sentido, insere-se no processo histórico com uma visão crítica sobre o papel da arquitectura, sem assumir a história como produtora de modelos, mas sim de conceitos e experiências: *"Minha arquitectura sempre foi inspirada em ideias, não evoca modelos de palácios ou de castelos, mas a habilidade do homem em transformar o lugar que habita com fundamental interesse social, através de uma visão aberta voltada para o futuro."*[114]

De acordo com Mendes da Rocha, através da história e das acções humanas vamos encontrar na fundação das cidades o domínio da configuração do território. Uma disposição espacial, um modo humano na natureza. O arquitecto defende *"a construção da paz e superação da pobreza e da miséria"*[115], como ponto

108 Ana Elisa Moraes Souto, *Projecto Arquitectónico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha 1958 – 2000*, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitectura-PROPAR, 2010, p. 162

109 Paulo M. da Rocha, "A cidade para todos", in "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", *JA "Férias"*, nº 227, op. cit, p. 64

110 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", *JA "Férias"*, nº 227, op. cit, p. 48

111 Paulo M. da Rocha, "A cidade para todos", in "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", JA, nº 227, op. cit., 2007, p. 64

112 Paulo M. da Rocha, "A Cidade para todos" citado por Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha: fifty years, New York*, op.cit., p.171

113 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha. Entrevista" in, *30-60-Cuaderno Latino Americano de arquitectura. Espacios Culturales*, Córdoba, ITP Divisions Editorial. V10, 2006, p.80

114 Ana Elisa Moraes Souto, op.cit., p. 49

115 Paulo M. da Rocha, "A cidade para todos", in "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", JA, nº 227, op. cit. 2007, p. 64





52 P. M. da Rocha em colaboração com o atelier MMBB arquitectos, Poupatempo Itaquera, São Paulo (1998), a força transformadora do homem.

fundamental para a criação de uma nova consciência sobre o estado do homem, do conhecimento, da nova condição na natureza.

•

A questão da geografia é fundamental para Paulo Mendes da Rocha. Ao longo da análise dos temas que percorrem a sua obra, é notável a sua tentativa de requalificar o território a partir do projecto.

*"Quinze minutos depois de um terremoto, você acha que pode comentar com os vizinhos que sobraram: que beleza a natureza, que espetáculo. (...) Claro que a natureza é um trambolho. A idéia de êxito da técnica é justamente não destruir. É o paradigma que fica para a arte, para construir o habitat humano, para que o planeta fique melhor do que era. Não podemos preservar a natureza, temos que transformar para melhor".*[116] Desta forma, olhando para as suas obras verifica-se que existe uma *"representação crítica da natureza, onde um desnudamento propositado da capa do solo é o recurso utilizado para mostrar e acusar os aspectos modificados consolidados nas suas transformações ao longo da história."* [117] Assim sendo o arquitecto defende uma revisão crítica *"de um passado colonial que destruiu o território de modo talvez difícil de recuperar: as águas, as montanhas, os espaços".*[118] Deste modo alerta para a necessidade de "*reconfigurar o território como uma reflexão americana diante da cultura clássica européia*",[119] estabelecendo uma *"personalidade, da concretude do que seja ser homem contemporâneo para todos os povos do mundo"*.[120]

Neste sentido, encara a arquitectura como "*um modo peculiar de conhecimento"*,[121] por isso defende
Fig. 52 que se deve ver a arquitectura *"como o engenho que resolve problemas"*.[122] Portanto o domínio da técnica e da tecnologia são temas sempre presente nas suas obras, é através dele que a cidade se constrói reflectindo-se na expressão do homem na terra. Esta atitude é particularmente evidente nas suas propostas urbanas. Uma arquitectura que demonstra a inteligência do homem na capacidade transformar a natureza e a abertura de *"novos horizontes para nossa imaginação quanto à forma e o engenho das coisas que haveremos de construir"*.[123] Desta forma surge uma nova natureza, a cidade, onde o estado natural é um estado construído pelo homem.

Tendo em conta esta ideia é importante considerar Mies van der Rohe pois este acredita que a beleza pode ser encontrada na tecnologia: *"A tecnologia é muito mais do que um método. É um mundo em si. Como método é superior em quase todos os aspectos. Mas apenas quando é deixada a si própria, como nas gigantescas estruturas de engenharia, é que a tecnologia revela a sua verdadeira natureza. Aí é evidente que não é apenas um instrumento útil, mas que é algo que tem um sentido e uma forma eficaz - tão eficaz, de facto, que não é fácil nomeá-la... Sempre que a tecnologia cumpre a sua real natureza eleva-se a arquitectura"*.[124] Esta visão é igualmente

116 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: Somos o projecto de nós mesmos", entrevistado por Haifa Saggag, *Revista AU*, n.º 131, São Paulo, Fevereiro, 2005, p. 55

117 Alexandre Cafcalas, "Da Natureza Necessária Urbanscapes Paulistas, Todavia Modernas por Defeito", Arq/a n.º 26, ano V, Julho/Agosto 2004, p. 72

118 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: entre as águas e as pedras de Veneza", entrevistado por Dalva Thomaz, in http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/arquitetura.htm

119 Paulo M. da Rocha, Idem

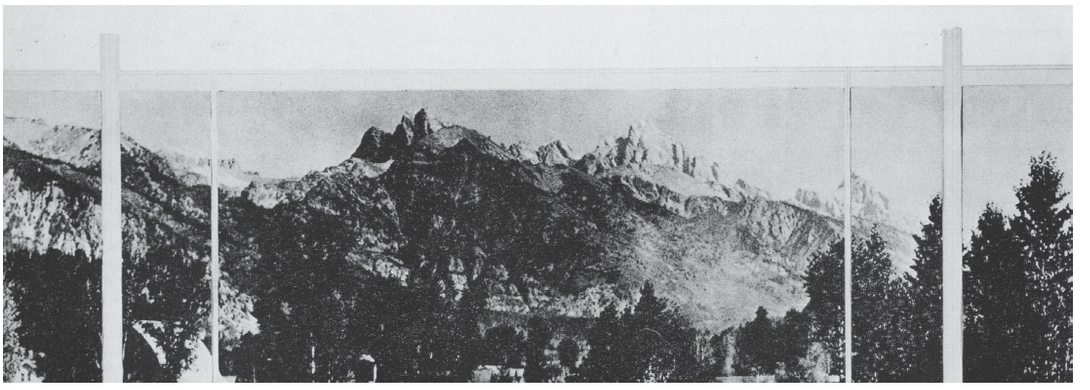
120 Paulo M. da Rocha, "América, Arquitectura e Natureza", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha : fifty years*, op.cit., p. 16

121 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha. Entrevista" in, *30-60-Cuaderno Latino Americano de arquitectura. Espacios Culturales*, ITP Divisions Editorial. V10, 2006, p.80

122 Paulo M. da Rocha, in Cecília Santos, "Paulo Mendes da Rocha: os lugares como páginas da dissertação de uma existência", *Arquitextos*, n.º 38. Texto especial 191, p.2

123 Paulo M. da Rocha, "América, Arquitectura e Natureza", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha: fifty years*, op. cit., p.17

124 Mies citado por Kenneth Frampton, "Eduardo Souto de Moura: O Salto do Cavalo", in *Eduardo Souto de Moura: concursos/competitions, 1979-2010*, op. cit., p. 17



53 Mies van der Rohe, Casa Resor (1938), Estados Unidos, Vista para a paisagem da Sala de Estar



54 Mies van der Rohe, Interior da Galeria Nacional de Berlim (1962)



55 P. M. da Rocha, Interior da Casa Butantã, São Paulo (1964)



56 P. M. da Rocha, Interior da Casa Gerassi, São Paulo (1989)

defendida por Paulo Mendes da Rocha, que encara a tecnologia como meio para a construção de estruturas adequadas à vida humana.

A *"insistente busca do espaço fundador, da estrutura essencial, do arquétipo primitivo construído com a mais refinada e polida tecnologia e materialidade, conduz ao grande espaço único".*[125] O *espaço único,* na obra de Mendes da Rocha, pode ser interpretado segundo dois níveis: a nível da cidade ou do próprio edifício.

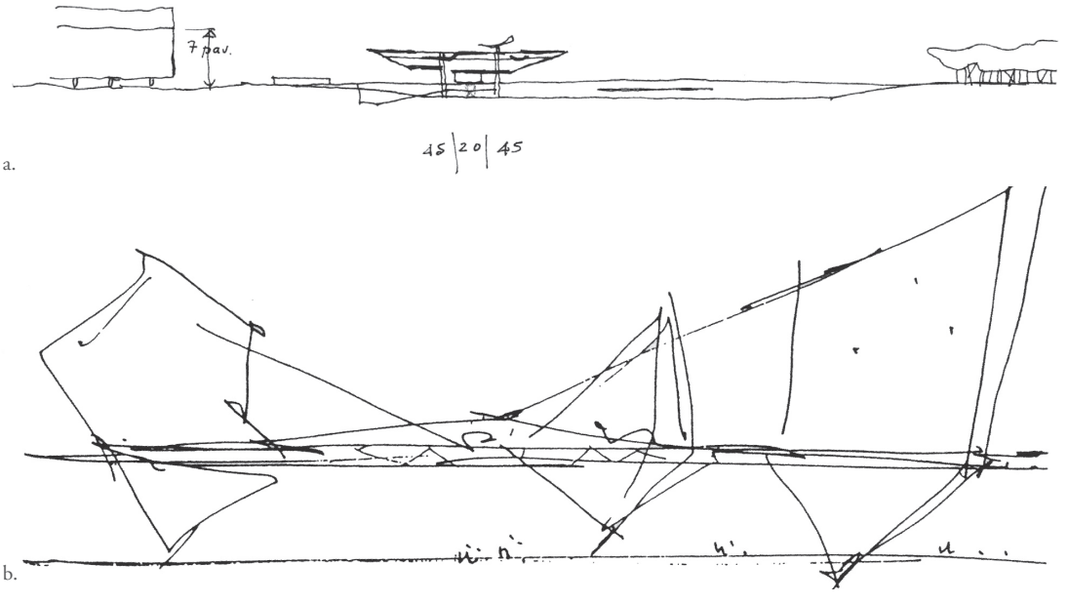
No primeiro caso, o arquitecto defende que *"não há espaço privado"*,[126] propondo assim a utopia do território contínuo, onde não há muros nem vedações. Mendes da Rocha trabalha sobre dois planos horizontais distintos, que se vão tocando pontualmente, o plano da superfície, *a casca da terra*, e o plano da construção, elaborado pelo homem. Esta nova condição responderia a uma das maiores preocupações do povo brasileiro, a necessidade de uma casa para todos, sendo que a casa seria a própria cidade. A continuidade visual seria levada ao extremo em detrimento da sectorização, que caracteriza as cidades actuais. A elevação dos seus edifícios surge como resposta a uma ambição social, que só através da arquitectura é possível concretizar, porque esta *"é a projecção do homem civilizado no mundo".*[127]

Fig. 53 a 56

Por outro lado o *espaço único* é, igualmente, visível no interior dos edifícios. Esta procura tanto se reflecte nos equipamentos públicos como nos privados. Mendes da Rocha acredita no projecto social e defende que a arquitectura deve englobar a imprevisibilidade humana, para isso os espaços têm de ser polivalentes e universais, como defende Mies van der Rohe. Este insiste *"no conceito de "espaço universal" - ou seja, uma estrutura espacial como o pavilhão capaz de aceitar quase todo o tipo de função (...)".*[128] As posições destes dois arquitectos aproximam-se, na medida em que apresentam uma postura que revela *o divórcio entre forma e função (...)".*[129] Mies propõe mesmo que se reformule o princípio de Sullivan: *"The purposes for which a building is used are constantly changing and we cannot afford to tear down the building each time. That is why we have revised Sullivan's formula 'form follows function' and construct a pratical and economical space into which we fit the functions".*[130] Paulo Mendes da Rocha reforça esta ideia dizendo que *"O que desenha a imprevisibilidade da vida é uma construção, nítida e rigorosamente técnica, mas que não determina fim, modo e meio, programa".*[131]

A arquitectura de Mendes da Rocha mostra-se como uma abertura e não como um fechamento. Na sua obra procura-se uma *"manifestação de uma forma peculiar de conhecimento sobre o universo real, o habitat do homem".*[132] Por isso a pesquisa do arquitecto brasileiro concentra-se na interpretação do *"projecto como um lugar, um mirante, de onde se pode ver a realidade, antes de tudo como uma projecção futura".*[133]

125 Josep Mª Montaner, "A obra de Paulo Mendes da Rocha no panorama internacional", in *Mendes da Rocha*, op. cit., p. 11
126 Paulo M. da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: uma cidade degenerada", Entrevistado por Ana Paula Sousa, Carta Capital, São Paulo, 15 agosto 2007, p. 65
127 Camila Rodrigues Ormonde, *Arquitectura moderna de São Paulo : dos anos 50 a 70*, Prova final do curso de Arquitectura, 2006, p. 108
128 Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno Arquitectura da segunda metade do século XX*, GG, 2001, p.22
129 Josep Maria Montaner, Idem, p.22
130 Mies van der Rohe entrevistado por Chrisrian Norberg-Schulz, in Fritz Neumeyer, *The Artless Word, Mies van der Rohe on the Building Art*, p.339
131 Paulo M. da Rocha, "A Cidade para todos", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha: fifty years,* op.cit., p.171
132 Villac, Maria Isabel. "Arquitectura, memória e projecto: uma unidade em processo", in *Mendes da Rocha*, op. cit., p. 21
133 Paulo M. da Rocha, "A cidade para todos", in "Paulo Mendes da Rocha, Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, 11 de Maio de 2007", JA, nº 227, op. cit., p. 64




a.

b.

57 Esquisso P. M. da Rocha | a. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1975) Ginásio do Clube Atlético Paulistano, São Paulo (1958)



58 Esquissos de E. S. de Moura, Esquissos para o Pavilhão Multiusos, Viana do Castelo (2000)

## 1.3. Souto de Moura, Mendes da Rocha e o Movimento Moderno

Como já foi referido, os dois arquitectos em estudo mantiveram-se sob os princípios da arquitectura moderna. Contudo, apesar de a sua base ser comum, acabaram por desenvolver caminhos divergentes, reflexo do contexto cultural e social em que estão inseridos, como veremos a seguir.

Em relação à formação de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha, estas ocorrem em momentos de crítica à arquitectura moderna. Por um lado, nos anos 80, Souto de Moura lida com um *"enorme pluralismo"*[134] estabelecendo uma visão própria do mundo em que conjuga diversas linguagens (neoplasticismo, minimalismo...) ligando-as ao classicismo através da regra, das proporções, etc... Por outro, no início dos anos 50, Mendes da Rocha vê-se inserido num contexto em que predomina a crítica, internacional e nacional, à arquitectura moderna brasileira. Adere aos ideias paulistas, que defendem uma arquitectura de carácter social, admitindo a hipótese de a "*obra de arquitetura (...) ser racionalista, (...) ser construtivista, (...) ser funcionalista, (...) ser, se puder, até certo ponto na justa medida, minimalista".*[135] Desta forma torna-se difícil enquadrar as suas arquitecturas num só modelo, tendência ou movimento. Visto que, estes arquitectos recorrem a todos os instrumentos disponíveis de modo a construir uma linguagem coerente e que responda às necessidades da cidade, do homem e do próprio projecto.

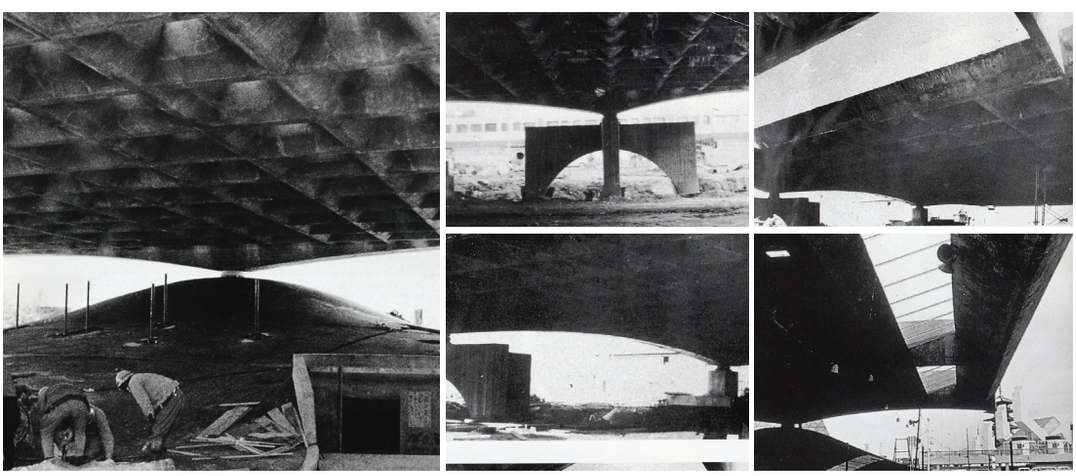
Por isso é importante olhar para as suas obras para entender os seus motivos. Tomemos como exemplo o projecto para o concurso *"Uma Casa para Karl Friedrich Schinkel"* e a Reconversão de uma Ruína no Gerês, de Eduardo Souto de Moura. Estes projectos mostram uma atitude projectual que não tem equivalência na arquitectura de Paulo Mendes da Rocha. A ruína como fragmento histórico, verdadeira ou inventada, é recorrentemente utilizada pelo arquitecto português, como suporte da sua arquitectura, que surge da necessidade de unir a obra à sua envolvente. Paulo Mendes da Rocha não se identifica com esse problema, não é sua intenção contextualizar o edifício, mas sim transformar o lugar em que o homem habita com uma atitude crítica e social. Enquanto Mendes da Rocha projecta *o lugar*, Souto de Moura projecta *no lugar*. É aqui, no papel da história na arquitectura que reside a maior diferença entre as obras destes dois arquitectos. Enquanto para Eduardo Souto de Moura o lugar tem um passado, se não tem inventa-se, para Paulo Mendes da Rocha a intenção é regressar ao lugar primordial (ao convívio não contaminante entre a arquitectura e a natureza).

Fig. 57

Através do esquisso em secção Paulo Mendes da Rocha expõe a sua visão da construção do território e consequentemente da sua arquitectura. De acordo com os seus registos gráficos é identificável a sua preocupação na transformação do plano da geografia e da construção humana. Neste sentido, na maior parte das vezes esses planos são distintos, como acontece na Loja Forma, mas sempre que possível são inseparáveis e alterados em favor do projecto, como no Museu Brasileiro de Escultura. Eduardo Souto de Moura, ao contrário, considera todas as forças presentes no terreno, todos os fragmentos que contam um pouco da sua história.

134 Eduardo Souto de Moura, "La naturalidad de las cosas, [una conversación con Eduardo Souto de Moura]", entrevista por Luis Rojo de Castro, Eduardo Souto de Moura, *El Croquis*, n.º 124, 2005, El Croquis Editorial p. 6-18

135 Paulo Mendes da Rocha, "Paulo Mendes da Rocha: entre as águas e as pedras de Veneza", entrevistado por Dalva Thomaz, in http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/arquitetura.htm



59 P. M. da Rocha, Interior do Pavilhão do Brasil, “Expo 70”, Osaka (1969)



60 E. S. de Moura, Casa Bom Jesus, Braga (1989)

Também, Souto de Moura atribui grande importância ao desenho. No entanto o que é interessante no seu registo é a procura de referências não arquitectónicas para a construção da forma, como é o caso do sapo e da girafa no Pavilhão Multiusos em Viana do Castelo. O arquitecto constrói conceitos nos quais se poderá apoiar. No caso de Mendes da Rocha, o esquisso retrata a grandiosidade dos feitos humanos, através de formas que levitam sobre o plano da superfície, num puro desejo liberdade que para ele significa não estar preso às características do lugar.

Fig. 58

A forte ligação da arquitectura de Eduardo Souto de Moura com a história, com a memória e com o tempo, já foi sendo mencionada ao longo deste capítulo. Contudo, a delicadeza que se sente quando se olha para as imagens do Pavilhão de Osaka, mostra que a arquitectura de Paulo Mendes da Rocha vai para além da pura e dura técnica transcendendo para o plano da simbologia, evidente também no pórtico do MUBE. Paulo Mendes da Rocha defende que a *"arquitectura transita no plano das artes e exibe um carácter poético capaz de dizer sobre as razões do fazer"*.[136] Porque na *"sua expressão poética a arquitectura se transforma na linguagem do desejo, do vir a ser, na beleza que se quer imprimir às coisas ao se descrever a monumentalidade do existir humano nas suas providências históricas"*.[137] Sobre este assunto o arquitecto brasileiro refere a marquise circular do Clube Atlético Paulistano que apesar de não se querer assemelhar a um peristilo grego, demonstra o *"mesmo desejo de se realizar um interregno entre interior e exterior, uma forma de acolher certos comportamentos, experiências, significados humanos como se a própria natureza quisesse nos amparar de um outro modo, que antes já havia, mas ainda não muito bem desenhado"*.[138] Por isso a arquitectura é a relação entre o que já foi feito e o que ainda se quer fazer, de modo a construir *"a consciência que novos tempos exibem novos conhecimentos"*.[139]

Fig. 59

Neste sentido temos, por um lado, Souto de Moura que trabalha na continuidade e por outro temos Mendes da Rocha que trabalha na descontinuidade. No primeiro reside um processo de abstracção, através da qual tenta encontrar a *"medida certa entre a arquitectura e território, rotura e tradição"*.[140] Neste contexto torna-se oportuno mencionar a Casa Bom Jesus, pois nela o arquitecto retrata o seu método, *"Duas casas, dois materiais, duas linguagens, e as passagens realmente interessantes são aquelas nas quais as duas casas e as suas diferentes regras se encontram"*, gerando-se a contradição na qual o arquitecto encontra as suas respostas. No segundo, existe a necessidade de reconfigurar o território, como reflexo do poder construtivo do homem, no entanto a sua obra fica marcada pela mudança, não entre moderno e antigo, mas *"Como diz Luís Espallargas, algumas coisas são inovadoras por desconhecidas, outras por despertar novamente o primordial"*.[141]

Fig. 60

Em relação ao projecto moderno Eduardo Souto de Moura defende que *"Ainda não apareceu nada para o substituir"*,[142] enquanto que para Paulo Mendes da Rocha *"o que há são (os) tempos modernos que serão para nós, o tempo dos vivos"*.[143] Contudo, existe uma diferença nos seus discursos que é importante assinalar, Paulo Mendes da Rocha, como é compreensível através da afirmação anteriormente citada, não considera

136 Paulo Mendes da Rocha, "A Cidade para todos", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha : fifty years*, Rizzoli, 2007, p.174
137 Paulo Mendes da Rocha, "A Cidade para todos", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York*, 2007, p.174
138 Paulo Mendes da Rocha, Idem, p.174-5
139 Paulo Mendes da Rocha, Ibidem, p.175
140 Eduardo Souto de Moura, "Não há duas sem três...", *JA "Livro do Desassossego"*, n.º 217, Out/Dez 2004, p. 28
141 Carlos Eduardo Comas, "Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90", in AU, http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/97/paulo-mendes-da-rocha-o-prumo-dos-90-23748-1.asp
142 Eduardo Souto de Moura (Ana Vaz Milheiro, Carrilho da Graça, Jorge Figueira, Graça dias), "Chão, Moderno, Híbrido I", *JA "A Arquitectura Portuguesa Chã"*, n.º 200, p. 21
143 Paulo Mendes da Rocha, video - http://www.youtube.com/watch?v=iTsLBVHyvI8

outro movimento que não seja o moderno, porque este foi o único que se desenvolveu de forma clara no seu país. Enquanto que Eduardo Souto de Moura, profundamente influenciado por Aldo Rossi, considera fundamental a inclusão da história no projecto em conjugação com os ideais modernistas. Esta ideologia suporta a sua linguagem arquitectónica.

Assim sendo, a vertente mais social de Paulo Mendes da Rocha contrasta com o romantismo de Eduardo Souto de Moura, contudo a base que os caracteriza e une é inevitavelmente moderna. Neste sentido ambos consideram que o Movimento Moderno disponibiliza as ferramentas necessárias para a realização de uma linguagem arquitectónica coerente. Quando confrontados com a realidade Pós-moderna, estes desvalorizam os seus princípios. As suas opiniões coincidem quando afirmam que o pós-moderno foi, mais do que tudo, uma maneira eficaz de rever e de fazer o levantamento da condição da arquitectura moderna nos respectivos países.[144] Tanto Eduardo Souto de Moura, como Paulo Mendes da Rocha, mostram uma atitude de sobrevivência e de resistência perante uma arquitectura sobre a qual é preciso ponderar.

A especificidade presente nos respectivos modos de ver deveu-se em muito à maneira como ambos os países, Portugal e Brasil, interpretaram o Movimento Moderno. Por isso é oportuno recuar no tempo de modo a perceber a base dos seus percursos. Essa análise irá ser feita através da consideração de arquitectos de ambos os países, que se manifestaram por vezes com ideologias semelhantes. Desta forma surge neste trabalho uma tentativa de cruzar atitudes projectuais portuguesas e brasileiras, tentando estabelecer correspondências entre elas.

144 *"E não aderindo à situação pós-moderna, o projecto pós-moderno interessa-me, porque faz o levantamento da situação. O diagnóstico está feito, a terapêutica é que não acho que seja ajustada, com frontões e colunas a imitarem ..."*, Eduardo Souto de Moura, "A poética da materialidade", entrevistado por Rui Duarte, *Arquitectura e Vida*, nº 19, Setembro 2001, p. 28
*"Há um aspecto positivo do chamado movimento Pós-Moderno: a sua ideia de rever. Acho que rever é muito interessante."*, Paulo Mendes da Rocha, "Exercício de Modernidade" in *Revista AU*, nº 8, São Paulo, Outubro/Novembro, 1998, p. 30

# 2.0

Correspondência no Movimento Moderno Português e Brasileiro

## 2.1. O sentido e a clareza da forma . Ruy Athouguia e Óscar Niemeyer

As atitudes projectuais de Ruy Athouguia (n.1917) e Óscar Niemeyer (n.1907), apesar de distintas, surgem como comparáveis, na medida em que procuram na construção da forma uma arquitectura verdadeira, expressiva e universal, onde esta está sempre aliada, ao que é essencial, a estrutura.

Todavia, enquanto que o primeiro encara a arquitectura como uma *forma aberta*, o segundo encara-a como uma *forma livre*. Esta distinção verifica-se devido ao contexto em que os arquitectos estão inseridos. A atitude projectual de Ruy Athouguia, em conjunto com a de outros arquitectos portugueses, reflecte o que mais tarde viria a ser proposto no Congresso de 1948, no qual se defendia que *"a ARQUITECTURA deve exprimir-se numa linguagem INTERNACIONAL"*.[145] Desta forma, quando questionado sobre o Congresso e o decorrente Inquérito à Arquitectura Portuguesa, Ruy Athouguia afirma que: *"Não influenciou directamente o que eu estava a fazer porque eu já o estava a fazer"*.[146] Assim sendo desenvolve uma arquitectura onde predomina *"uma extrema depuração* [que] r*evelará preocupações contextuais assumidas requintadamente com um sinal de extrema disciplina na sua racionalidade"*.[147]

Ao contrário do discurso rigoroso e racional de Athouguia surge o percurso de Óscar Niemeyer onde predomina uma grande liberdade plástica, resultado da procura *"de uma linguagem própria, independente e autônoma, da matriz europeia"*.[148] A sua obra reflecte a procura de *"uma nova afirmação cultural, uma expressão arquitectónica de formas livres que o potencial técnico do concreto armado possibilitaria, uma liberdade que deitasse suas raízes na rica e diversificada paisagem do Brasil e, especificamente, no contorno repleto de curvas das montanhas, praias e baías da sua amada cidade maravilhosa."*[149]

Portanto é necessário realçar que apesar destes arquitectos aderirem ao Movimento Moderno, as suas arquitecturas representam uma adaptação deste ao contexto nacional de cada um. Se por um lado Ruy Athouguia menciona o modo como lhe agrada desfolhar o Inquérito à Arquitectura Popular (1955/61) chegando mesmo a afirmar que *"… aquilo é que é arquitectura moderna",*[150] por outro, a arquitectura de Óscar Niemeyer identifica-se claramente com a paisagem carioca procurando estar em sintonia com a natureza que a envolve, *"Como disse Le Corbusier certa vez: "Oscar, você tem as montanhas do Rio em seus olhos"."*[151]

Em seguida, através da análise das suas obras estas posições tornaram-se mais claras. No entanto fica patente a ideia de que apesar de se assumirem como arquitectos modernos, o seu percurso difere do Movimento Moderno que caracterizou o início dos anos vinte.

145 *"Esta linguagem será viva, poética, expressiva e variada"*, Mário Bonito, "Regionalismo e Tradição". Sindicato Nacional dos Arquitectos. 1948, p. 167, citado por Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, FAUP, 2005, p.225

146 Graça Correia, *Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto*, Caleidoscópio, 2008, p.36

147 Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, FAUP, 1997, p. 182

148 Lauro Cavalcanti, "Oscar Niemeyer: A trajetória de uma revolução", in Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, Viana & Mosley, 2009, p. 146

149 David Underwood, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, Cosac & Naify, 2002, p.28

150 Ruy Athouguia, "Ruy Athouguia "Não gosto que me baptizem"", entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, ARQ/A, n.º 3, Set/Out, 2000, p. 28

151 David Underwood, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, op. cit., p.28




61 Ruy Athouguia e Formosinho Sanchez, Bairro das Estacas, Alvalade, Lisboa (1949)



62 Ruy Athouguia, Casa Sande e Castro, Cascais, Lisboa (1954)

## . Do Bairro das Estacas à Fundação Calouste Gulbenkian

Com o projecto para a Célula VIII – Bairro de Alvalade em Lisboa (1949-1952), mais conhecido por Bairro das Estacas, realizado em parceria com o arquitecto Formosinho Sanchez, Ruy Athouguia revolucionou a construção do quarteirão fechado ao entendê-lo como espaço público.[152] O piso térreo é vazado, visto que os edifícios assentam sobre pilotis, deste modo existe uma grande permeabilidade visual; "*o trânsito automóvel e de peões é separado e a ideia tradicional de rua desaparece*"[153] Observando a obra na sua globalidade, é possível detectar a presença dos cinco pontos enunciados por Corbusier, *"no entanto, (...) não bastava uma colagem normativa para alcançar a obra de arte",*[154] porque tal como este, também Athouguia procura *o sentido da forma*.

Fig. 61

Nos seus projectos, Ruy Athouguia atinge a forma visual através da utilização do sistema "Dom-ino" e é a partir deste que constrói a sua linguagem.[155] No que diz respeito ao Bairro das Estacas, a aplicação deste sistema tornou possível a libertação da fachada, *"permitindo vazios, sombras, uma transparente membrana (...), ou uma janela de qualquer dimensão dependendo da exposição solar, vista ou composição visual".*[156]

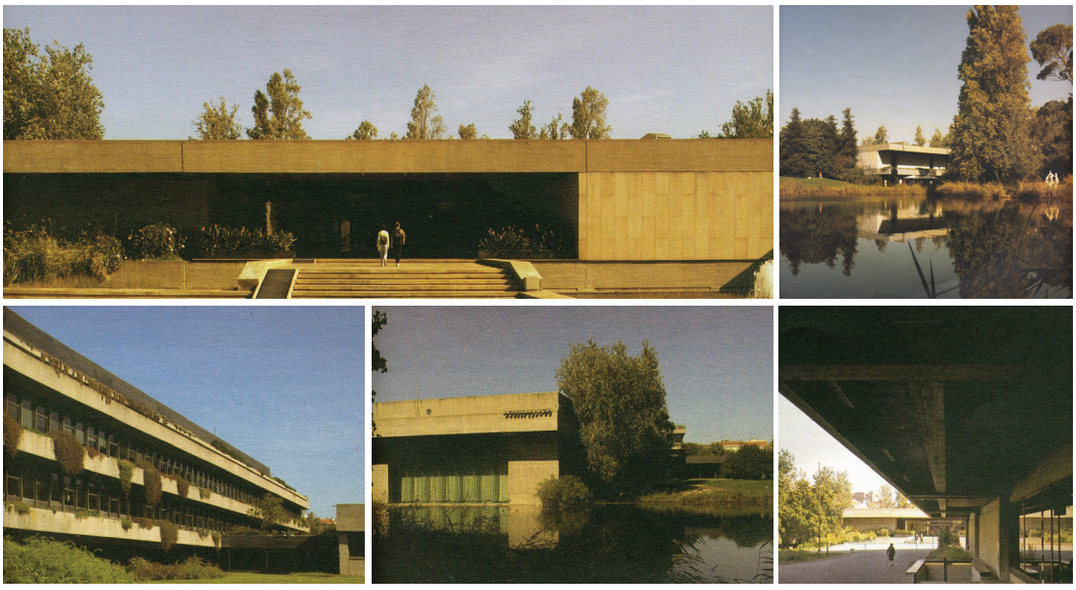
As partes que compõem o Bairro das Estacas são simples, claras e identificáveis. A aparente banalização na repetição dos módulos *standard* é compensada pelo cuidado na proporção, escala, luz, cor e detalhe.[157] Esta atitude é constante ao longo das suas obras. Contudo, para além da figura de Le Corbusier, o arquitecto português encontra na obra de Mies van der Rohe pontos de convergência, visto que ambos possuem a vontade de *"estruturar a arquitectura a partir desta tensão entre precisão essencial e liberdade criativa".*[158]

Fig. 62

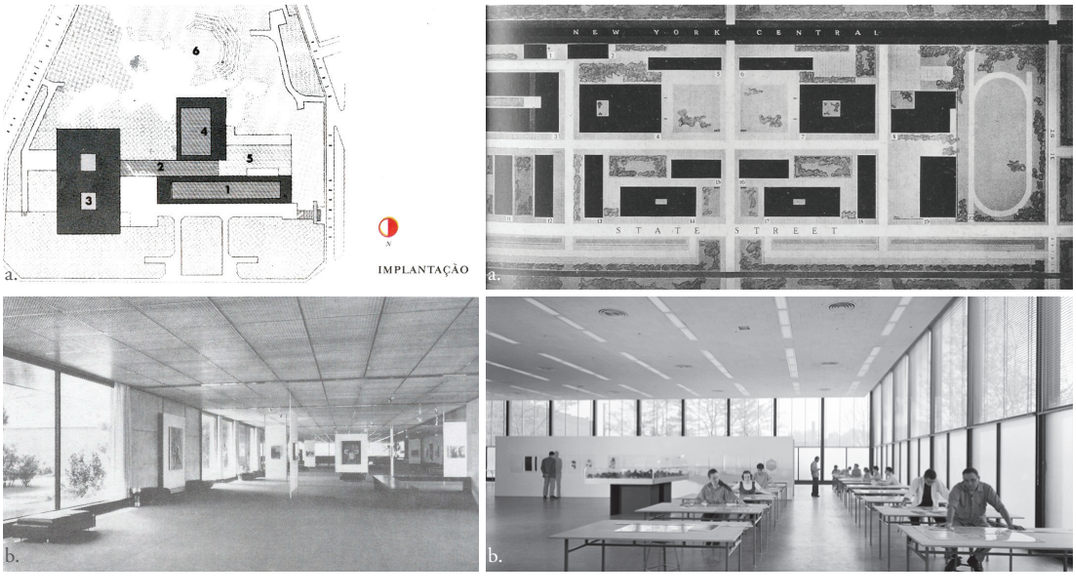
A Casa Sande e Castro (1954-56) introduz uma mudança no modo como o arquitecto entende a construção da forma, revelando uma componente neoplástica. O carácter abstracto dos planos, herdados do Neoplasticismo e presentes também na arquitectura de Mies, faz com que os espaços exteriores e interiores se fundam, revelando assim uma nova construção espacial, reforçada pelo recurso a texturas. As obras construídas durante esta década revelam, apesar do "atraso" ideológico em que Portugal se encontrava, *"novas possibilidades para as ideias primárias de planta livre, horizontalidade, abstracção, superfícies planas, pilares e, claro, as novas concepções espaciais".*[159]

Nos anos 60, Ruy Athouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid projectam a Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1968) em Lisboa. As três propostas apresentadas a concurso *"traduzem, com diferente sentido de radicalismo, a crise de valores esboçada no final do decénio, resultado do questionamento do racionalismo do Estilo Internacional e da necessidade de uma aproximação humanista pela via organicista, permitindo uma permeabilidade de influências das diversas tendências e revisões operadas no seio do Movimento Moderno".*[160]

152 Ruy Athouguia, "Ruy Athouguia "Não gosto que me baptizem"", entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, ARQ/A, n.º 3, op. cit., p. 23
153 Graça Correia, *Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto*, op. cit., p.100
154 Graça Correia, Idem, p.104
155 *"(...) porque a própria forma da arquitectura deve constituir a linguagem (...)."* Ruy Athouguia, "Ruy Athouguia "Não gosto que me baptizem"", entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, ARQ/A, n.º 3, op. cit., p. 28
156 Graça Correia, *Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto*, op. cit., p.102
157 Graça Correia, Idem, p. 100
158 Graça Correia, Ibidem, p. 67
159 Graça Correia, Ibidem, p. 188
160 Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, op. cit., p. 189

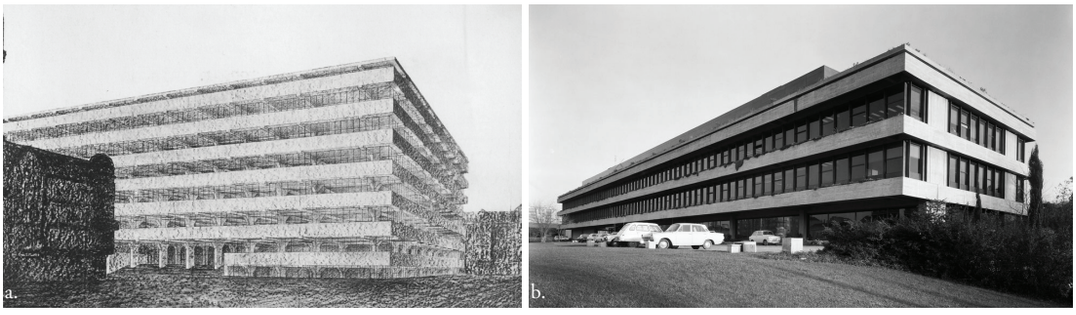


63 Ruy Athouguia, Alberto Pessoa, Pedro Cid, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1959)




64 a. Implantação da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1959) | b. Interior da Fundação, Galeria Expositiva

65 a. Implantação do Complexo Illinois Institute of Technology (1939) | b. Interior Crown Hall, edifício de arquitectura no Illinois Institute of Technology in Chicago (1956)




66 a. Mies van der Rohe, Concrete Office Building (1923) | b. Ruy Athouguia, Fundação Calouste Gulbenkian (1959)

Fig. 63

A Fundação deveria ser *"um local acolhedor, onde numa Atmosfera de nobre intimidade e perfeita harmonia, as obras de arte convivessem umas com as outras..."*.[161] De acordo com estas premissas, os arquitectos realizaram um edifício onde predominava uma enorme clareza e sobriedade. Como resposta às exigências do projecto e do local, a implantação surge ordenada mas fragmentada, de modo a adequar-se à topografia. A combinação dos elementos que constituem a volumetria e escolha dos materiais exteriores (essencialmente betão, vidro e granito) favorecem a monumentalidade presente no edifício. No entanto, a relação que o projecto estabelece com a sua envolvente é de carácter contemplativo, ao contrário do que aconteceu na casa Sande e Castro, onde o exterior participa no interior.

Nesta obra é, igualmente, evidente a influência de Mies van der Rohe nomeadamente quando comparada com o Campus Illinois Institute of Technology (1939) em Chicago, onde é visível uma forte semelhança na implantação dos dois projectos. Considerando o interior do Crown Hall (1950, edifício de arquitectura integrado no campus) e o da Fundação apercebemo-nos de que as parecenças são inequívocas. Assim o projecto de Athouguia constitui um caso em que foi possível aderir ao *espaço universal*, obtendo grandes espaços, livres de apoios, mostrando uma grande clareza estrutural. Este tema, largamente tratado na arquitectura de Mies van der Rohe, vê-se reflectido nesta obra, bem como a subtileza das proporções e a perfeição dos acabamentos.

Fig. 64 a./65 a.

Fig. 64 b./65 b.

Fig. 66

Assim, a investigação de Athouguia *"visou a coerência, a proporção, o ritmo e repouso, a precisão do detalhe, a integridade da organização e o respeito pela escala humana"*,[162] como demonstram as obras acima citadas. Ruy Athouguia aposta na procura de uma linguagem de carácter internacional, contudo não despreza os valores do sítio e sempre que é pertinente tenta integrar o projecto ao lugar, estabelecendo novas espacialidades, como acontece na Casa Sande e Castro. No entanto a arquitectura para Athouguia é acima de tudo *"uma arte que utiliza as técnicas de construção para se exprimir"*,[163] daí a sua preocupação com o rigor conceptual e construtivo, que remetem para as obras de Mies van der Rohe e Le Corbusier.

## . Do Complexo de Pampulha a Brasília

Fig. 67

No contexto brasileiro, o contacto directo com Le Corbusier é fundamental para o desenvolvimento da arquitectura neste país. Por isso não é de estranhar que a obra de Óscar Niemeyer seja claramente influenciada por este, no entanto defende que é necessário evoluir. Através do Complexo de Pampulha, Niemeyer demonstra a especificidade presente na sua arquitectura onde é *"a favor de uma quase total liberdade plástica (...) uma liberdade que confere uma oportunidade – tanto quanto desejável – para o êxtase, o sonho e a poesia"*.[164] Deste modo os arquitectos brasileiros rapidamente encaram *"arquitectura mais livre anunciada na obra de Pampulha"*,[165] como uma alternativa à influencia corbusiana. A forma livre que caracteriza a obra do

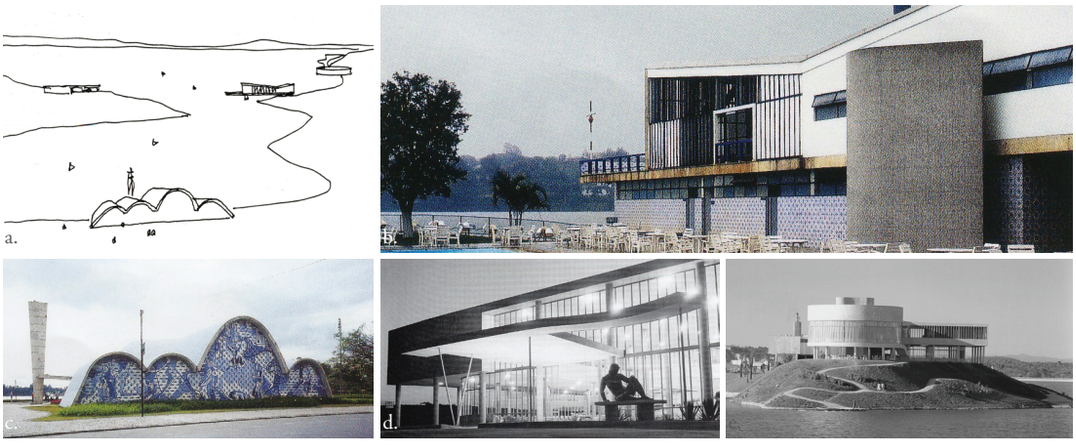
161 Graça Correia, *Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto*, op. cit., p.264

162 Graça Correia citada por Pedro Ferreira Mendes, "Ruy d'Athouguia o arquitecto de formas abertas", *Arquitectura e Construção*, Agosto de 2008, p. 82

163 Ruy Athouguia, "Ruy Athouguia "Não gosto que me baptizem"", entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, *ARQ/A*, n.º 3, op. cit, p. 28

164 Óscar Niemeyer, "Forma e Função na Arquitectura", 1956, in Ana Tostões, *Teoria e crítica de arquitectura : século XX*, Ordem dos Arquitectos, 2010, p. 419

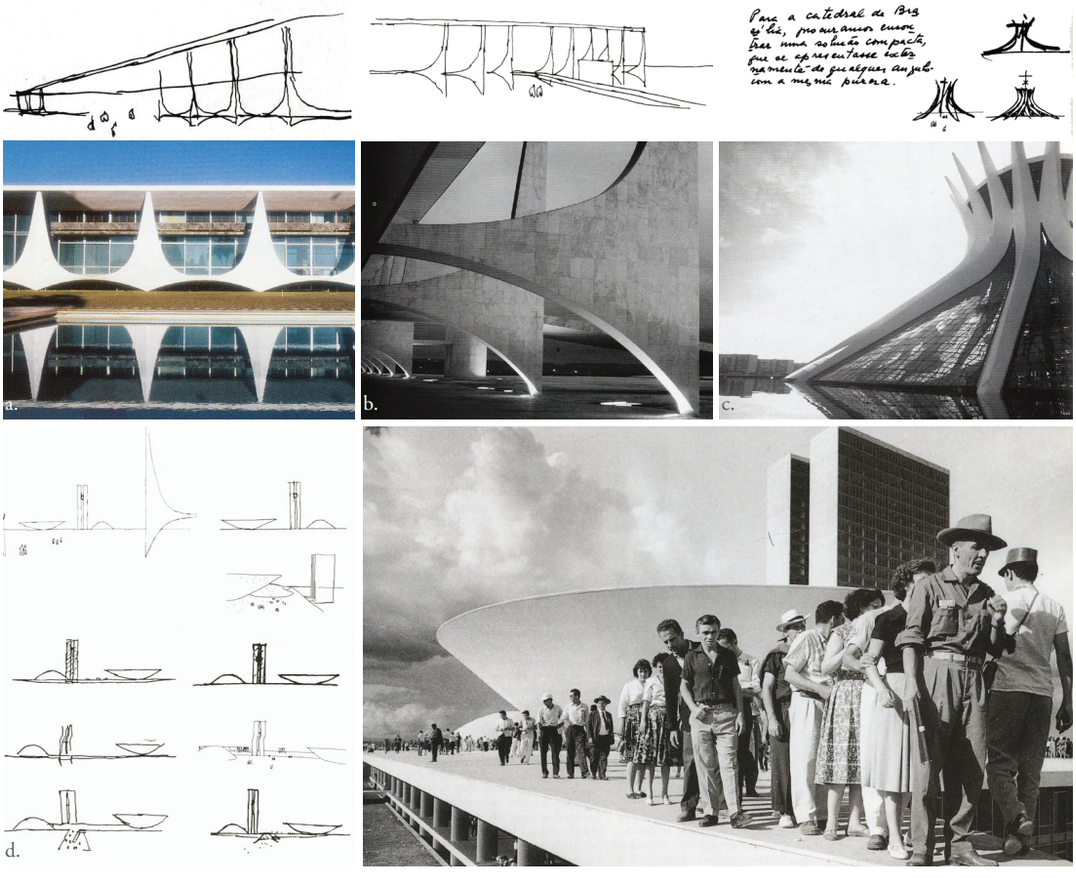
165 Óscar Niemeyer, "Extraits de l'interview accordee par Oscar Niemeyer aux jornaux bresiliens (octobre 1973)". L'Architecture d'Aujourd'hui, nº171, Janvier/Fevrier 1974 [Tradução: Ana Raquel Fernandes], in Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil:*




67 Óscar Niemeyer | a. Complexo de Pampulha (1940) | b. Yacht Club | c. Igreja São Francisco de Asis | d. Casino | e. Salão de Baile



68 Óscar Niemeyer, Hotel de Ouro Preto, Minas Gerais (1938)




69 Óscar Niemeyer em Brasília | a. Palácio da Alvorada (1958) | b. Palácio do Planalto (1956) | c. Catedral de Brasília (1958) | d. Congresso Nacional (1960)

arquitecto brasileiro pode ser entendida como *"um exaustivo redesenho do legado purista de Le Corbusier (...)* [encontrando, assim] *o nexo gráfico e formal com a paisagem brasileira"*.[166] Como é evidente em Pampulha, o arquitecto procura a harmonia entre o natural e o artificial, encontrando na curva uma forma de os relacionar. Deste modo, Niemeyer cria um caminho próprio onde manifesta *"a sua ilimitada força de invenção"* [167] através do desenho da estrutura, na qual predomina *"uma ideia de técnica plástica, mantendo convicta a confiança de que é solução racional"*.[168]

Porém, no início da sua carreira, Niemeyer encontra-se intimamente ligado a Lucio Costa, pois é através dele que reconhece na arquitectura colonial brasileira os princípios para conquistar o moderno. No Hotel de Ouro Preto (1938), Niemeyer tenta conciliar a arquitectura moderna com a arquitectura colonial, através da presença da linha curva em contraposição ao ângulo recto racionalista e não recusa o uso de elementos tradicionais, como a telha de barro ou *"as rótulas coloniais usadas com felicidade"*.[169] No entanto *"Niemeyer rejeita recorrer ao pastiche e realiza uma obra eminentemente moderna. Ao manter a escala e a palheta cromática da cidade, reafirma o tempo contemporâneo, em obra que acaba se fundindo ao entorno"*.[170] Desta forma vai de encontro ao que Lucio Costa defendia *"de que a boa arquitectura de uma época sempre se coadunaria com as boas construções de tempos pretéritos"*.[171] Contudo para Niemeyer a tradição consiste num ponto de partida, reinventando-a *"a partir da constatação que, em qualquer era, as construções são realizadas com as tecnologias então disponíveis. E que as técnicas exigem, igualmente, novas formas. Prefere usar a história como filiação à sua linha evolutiva, ao invés de absorvê-la como compromisso limitador"*.[172]

Fig. 68

As obras de Brasília representam para Niemeyer o culminar de um percurso que se traduzia na relação intrínseca da arquitectura com a tecnologia do betão armado, o único material capaz de lhe oferecer a máxima liberdade no acto da criação. Desta forma a arquitectura deveria unir *"as fantasias do arquitecto com o apuro da técnica,* [de modo a] *criar o espetáculo arquitectural"*.[173] Assim se desenvolve a sua arquitectura, assumindo-se pela sua própria estrutura, *"(...) devidamente integrada na concepção plástica original"*.[174] Nesta fase surge o desafio de uma grande empreitada numa escala monumental nunca antes experimentada. *"Lembro com que prazer desenhei as colunas do Palácio Alvorada* [1958] *e com que prazer maior ainda as vi depois repetidas por toda a parte. Era a surpresa arquitectural contrastando com a monotonia dominante"*.[175] O conjunto que Niemeyer projecta é único, símbolo de uma nação, da nova capital que surgia no meio do Brasil. *"Afinal, o que ficou da arquitectura foram as obras monumentais, as que marcaram o tempo e a evolução da técnica. As que, justas ou não sob o ponto de vista social, ainda nos comovem"*.[176] Deste modo a dimensão social não é considerada no acto de projectar, porque *"Para ele a justiça social devia ser obtida pelas lutas, pois simplificar a feição dos prédios, com o*

Fig. 69

*relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 280

166 Rodrigo Queiroz, "Projecto moderno e território americano: a arquitectura de uma nova paisagem", docente da FAUUSP, http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/166.pdf

167 Joaquim Cardozo. "Dois episódios na arquitectura brasileira". Módulo, nº4, Março 1956: 35. In Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 275/6

168 Ana Vaz Milheiro, Idem, p. 276

169 Philip L. Goodwin, *Brazil builds : architecture new and old : 1652-1942*, The Museum of Modern Art, 1944, p.87

170 Lauro Cavalcanti, "Oscar Niemeyer: A trajetória de uma revolução", in Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, op. cit., p. 145

171 Lauro Cavalcanti, Idem, p. 146

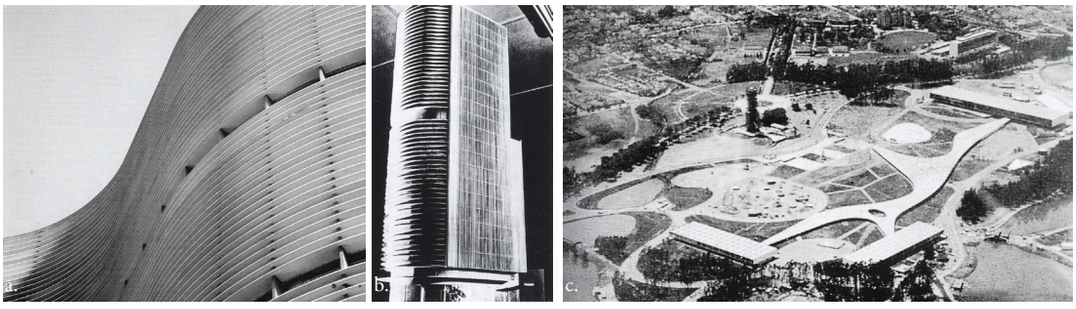
172 Lauro Cavalcanti, Ibidem, p. 145

173 Óscar Niemeyer, "Minha Arquitectura – Testemunho", in Oscar Niemeyer, Meu sósia e eu, Campo das Letras, 1999. p.35

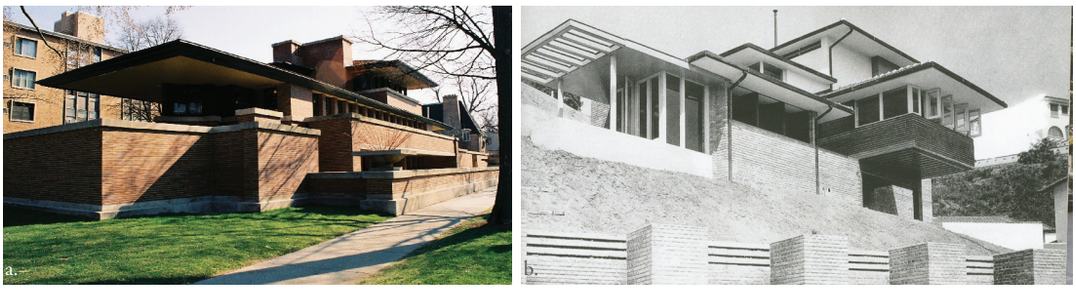
174 Óscar Niemeyer, "Depoimento" [Módulo, nº9, Fevereiro 1958]. Binário, nº6, Setembro 1958, in Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 299

175 Óscar Niemeyer, "Minha Arquitectura – Testemunho", in Oscar Niemeyer, Meu sósia e eu, op. cit., p.36

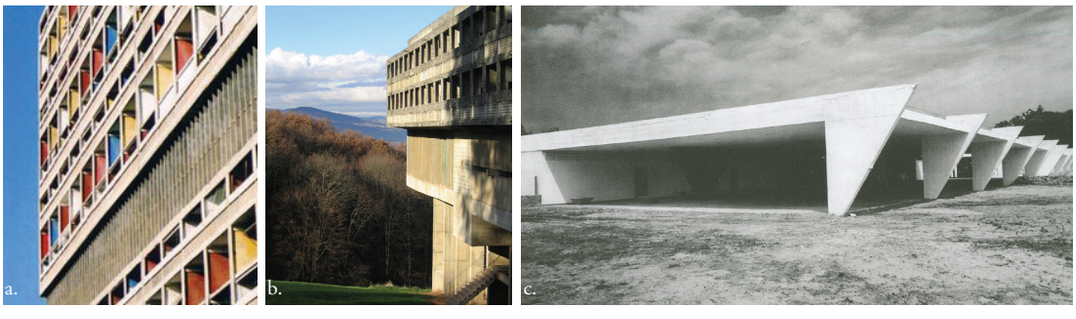
176 Óscar Niemeyer, Idem, p.39



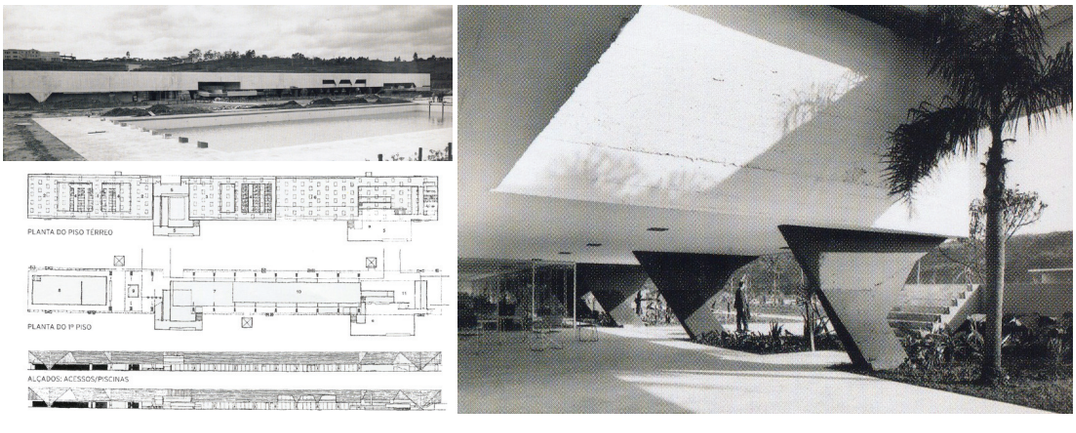
70 Óscar Niemeyer em São Paulo | a. Edifício Copan (1951) | b. Edifício Montreal (1951) | c. Parque Ibirapuera (1951)



71 a. Frank Lloyd Wright, Casa Robie (1909) | b. Vilanova Artigas, Casa Rio Branco Paranhos (1943)



72 a. Le Corbusier, Unité d'Habitation (1947) | b. Le Corbusier, La Tourette (1953) | c. Vilanova Artigas, Ginásio Itanhaém (1959)




73 Vilanova Artigas, Vestiário São Paulo Futebol Clube, São Paulo (1960)

*intuito de facilitar a sua multiplicação, teria como consequência, em um regime capitalista, o empobrecimento da arquitectura sem favorecer os mais pobres".*[177] Vilanova Artigas vai propor exactamente o contrário, a arquitectura *"visa à beleza e à invenção",*[178] como defende Niemeyer, mas também inclui um forte sentido ético.

## . Um caso particular: Vilanova Artigas e o núcleo Paulista

Em 1958, Óscar Niemeyer realiza uma *"auto-crítica onde declarava que "as soluções compactas, simples e geométricas" agora lhe interessavam mais que uma buscar excessiva pela originalidade".*[179] Este depoimento na opinião de Vilanova Artigas *"marca (...) o ponto de partida para uma nova fase do desenvolvimento da arquitectura nacional que, (...) mostra o seu rico conteúdo, capaz de novas e mais elevadas manifestações formais".*[180]

Fig. 70 Edifícios como Copan, Montreal, e o Parque Ibirapuera projectados por Niemeyer em 1951, demonstram já esse espírito de mudança através de um novo sentido da estrutura na concepção da sua arquitectura. Desta forma a autocrítica foi prontamente elogiada por Artigas, mestre e colega de Paulo Mendes da Rocha.

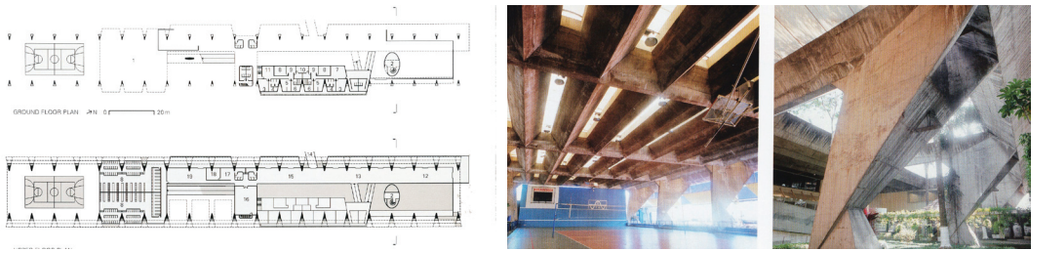
Vilanova Artigas (n.1915), ao contrário de Niemeyer, expressou a sua ideologia política e social por intermédio da arquitectura, e cada fase da sua obra correspondeu *"a um pensamento e a uma tendência*

Fig. 71 *arquitectónica".*[181] A Casa Rio Branco Paranhos projectada em 1943, revela que Artigas se aproxima, numa primeira fase, à linguagem de Frank Lloyd Wright, através da qual *"procurou cruzar a proposta moderna, (...) e simultaneamente introduzir o espectro da cultura arquitectónica local".*[182]

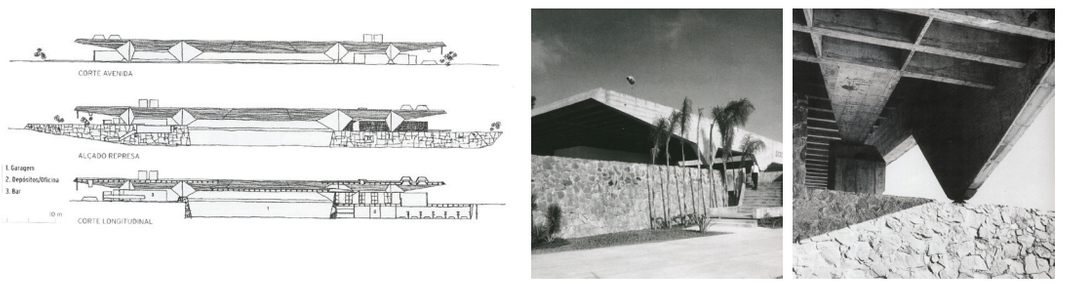
Enquanto isso, em 1940, Niemeyer projectava o complexo de Pampulha, no qual se *"ensaiava já uma arquitectura "brasileira", livre do mecaniscismo da função e por isso entregue a certa euforia da forma que a tecnologia construtiva acompanhava ou permitia".*[183] Neste sentido, Artigas identifica-se com esta procura de uma linguagem nacional o que o faz com que as residências que desenha a partir de 1944 sejam alvo de uma influência corbusiana, muito em parte introduzida pela escola do Rio de Janeiro. O vínculo entre Artigas e os arquitectos cariocas convergia, naquele momento, na procura de uma arquitectura de carácter nacional. Esta preocupação torna-se constante nas declarações de Artigas. Contudo, enquanto que na arquitectura carioca a identidade brasileira decorria maioritariamente da *"interação entre o passado colonial e a natureza tropical",*[184] na opinião de Artigas essa identidade tinha de decorrer do *"contexto político-econômico cujo principal desafio era superar o limite dado pelo subdesenvolvimento".*[185]

Enquanto na primeira fase da sua obra existe a simplicidade no emprego dos materiais, e na segunda uma estética baseada no uso das técnicas contemporâneas, é apenas na terceira que Vilanova Artigas revela o seu carácter original, devolvendo *"à arquitectura moderna a sua vocação primordial, a de abrigo, livre de exibicionismos artificiosos, concentrada na resolução do espaço interior".*[186] A obra de Artigas estava em sintonia

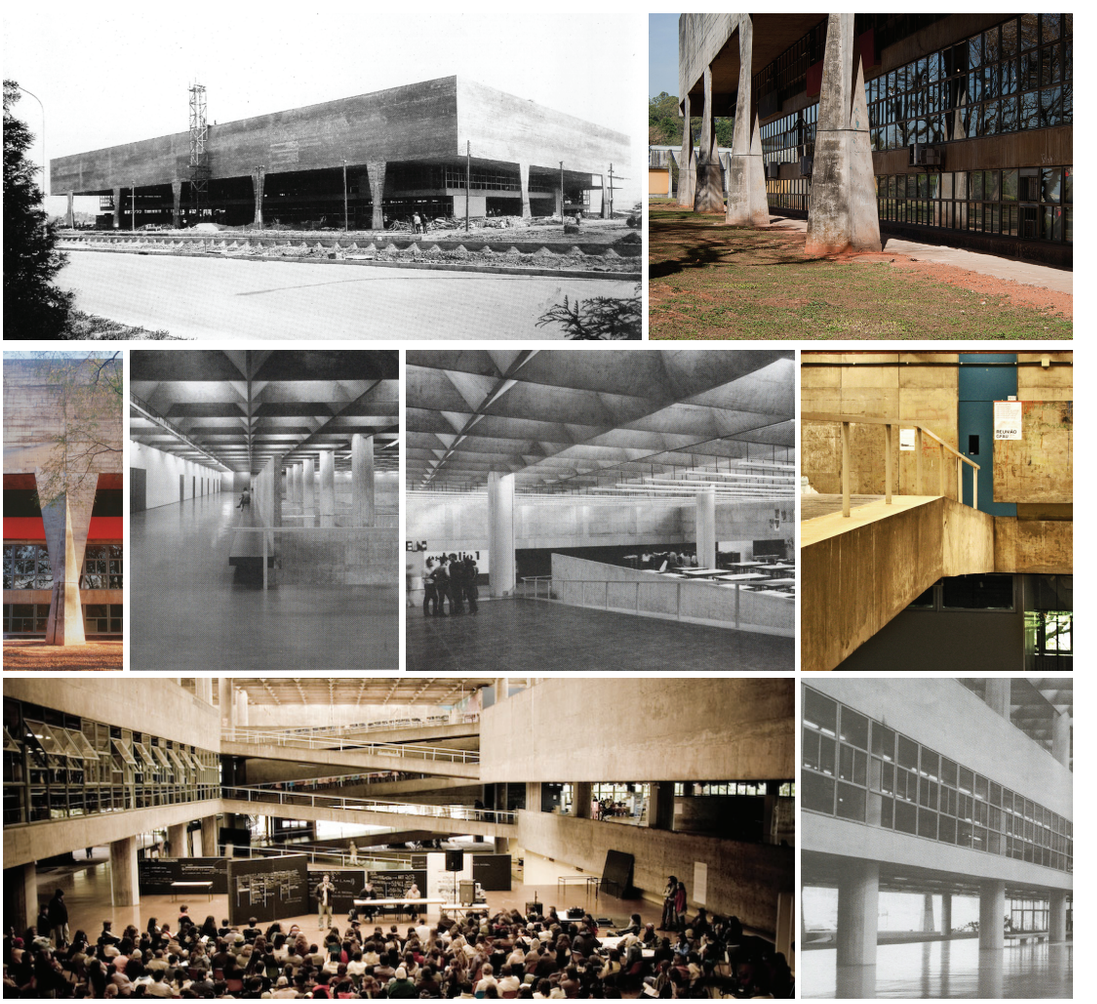
177 Lauro Cavalcanti, "Oscar Niemeyer: A trajetória de uma revolução", in Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, op. cit., p. 148
178 Óscar Niemeyer, "Minha Arquitectura – Testemunho", in Oscar Niemeyer, Meu sósia e eu, op. cit., p.33
179 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", in Rogério Ribeiro, Ana Isabel Ribeiro, Catarina Rosendo (coord.), *A Cidade é uma Casa. A Casa é uma cidade*, Catálogo de uma exposição, 2001 p. 59
180 Vilanova Artigas, "Revisão Crítica de Niemeyer", *Caminhos da arquitetura*, Cosac Naify, 2004, p. 100
181 Maria Sanvitto, *Vilanova Artigas: enfoque analítico.* PROPAR Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992,p.2
182 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", op. cit., p. 58
183 Ana Vaz Milheiro, Idem, p. 58
184 Ana Koury, *Grupo de Arquitectura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefévre e Sérgio Ferro*, Romano Guerra Editora, 2003, p.46
185 Ana Koury, Idem, p.46
186 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", op. cit., p. 63/4




74 Vilanova Artigas, Anhembi Ténis Clube, São Paulo (1961)




75 Vilanova Artigas, Garagem de Barcos do Santapaula Iate Clube, São Paulo (1961)



76 Vilanova Artigas, Edifício da FAUUSP, São Paulo (1961)

com as de Le Corbusier, especificamente com a Unidade de Habitação de Marselha (1947) e o Convento de La Tourette (1950).

Fig. 72

Nesta fase mais madura da sua obra, a sua postura identifica-se mais com uma expressão *tectónica* do que propriamente com a expressão *plasmática*, característica de Niemeyer, reforçando assim as diferentes abordagens dentro da mesma estratégia: *"fixar uma "moral tecnológica" enquanto matriz projectual"*.[187] O arquitecto brasileiro opta pela abstracção das linhas rectas, geometria pura e grandes vãos suportados por poucos pontos de apoio. Desta forma explora o lado *"da técnica, da indústria, com a qual tinha uma intimidade pela sua formação politécnica"*.[188] Assim sendo procura na construção em monobloco *"a unidade do objecto arquitectónico. Discreto no seu contorno, contudo dinâmico no interior (...)"*.[189] Este modelo surge na continuidade da *casa bandeirista* (construção tradicional de São Paulo), pois *"Nela emergia a condição de abrigo pela unidade do telhado que cobria todo o programa"*.[190] À semelhança de Lúcio Costa, Artigas defende que se recupere a tradição construtiva popular com vista a integrá-la na modernidade.[191]

Fig. 73/74

Fig. 75/76

Projectos como o Vestiário do São Paulo Futebol Clube (1960), o Anhembi Ténis Clube (1961), a Garagem de barcos do Santapaula Iate Clube (1961), e o edifício da FAU (1961), todos em São Paulo, desenvolvem este conceito que consiste numa cobertura como um grande abrigo. Este elemento, já estudado por Rino Levi, ganha na arquitectura de Artigas uma *"expressão e identidades novas, representado e construído com novas tecnologias"*.[192] Desta forma apropria-se do betão armado *"como expressão estética de uma sociedade estabelecida sobre um modelo do qual ele ideologicamente discorda (...)"*.[193] Esta cobertura contrasta com o seu pano de fundo, a natureza. Na ausência desta o arquitecto *"resolve representá-la de forma construída, desenhando-na de forma abrigada debaixo do volume de cobertura"*.[194] Assim, os apoios da cobertura são encarados como elementos naturais a partir dos quais a arquitectura contacta com a paisagem, defendendo que *"É preciso fazer cantar os pontos de apoio"*.[195]

Vilanova Artigas acrescentou a ética à arquitectura brasileira, por isso acredita que a obra arquitectónica resulta de *"um humanismo novo que deve ser o humanismo de quem faz o projecto do futuro de nossa pátria, de nosso povo"*,[196] apelando, assim, à criação de uma identidade nacional.

187 Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 316
188 Miguel Buzzar, *João Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho de arquitectura brasileira (1938-1962).* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, 1996, p. 317/18
189 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", op. cit., p. 64
190 Ana Vaz Milheiro, Idem, p. 63
191 Ana Vaz Milheiro, Ibidem, p. 59
192 Alexandre Cafcalas, "Da Natureza Necessária Urbanscapes Paulistas, Todavia Modernas por Defeito", Arq/a n.º 26, ano V, Julho/Agosto 2004, p. 71
193 Alexandre Cafcalas, Idem, p. 71
194 Alexandre Cafcalas, Ibidem, p. 71
195 Auguste Perret citado por Vilanova Artigas, "Entrevista por ocasião da Exposição Tradição e Ruptura", in *Caminhos da Arquitectura*, op. cit., p. 168
196 Vilanova Artigas, Idem, p. 169

## 2.2. A caminho de uma identidade colectiva . Fernando Távora e Lucio Costa

Fernando Távora (n.1923) e Lucio Costa (n.1902) criaram um percurso baseado na necessidade do conhecimento da tradição cultural como fundamento para uma arquitectura moderna. Ambos desenvolveram uma teoria capaz de justificar as suas produções e desenhar os caminhos a serem percorridos pelas novas gerações. Para isso contribuíram os vários textos que ambos foram publicando ao longo da sua vida.[197]

No entanto é importante referir que Lucio Costa realiza um percurso que tem como ponto de partida o *Neocolonial* e que se estende até ao *Moderno*, enquanto Fernando Távora inicia a sua obra com uma posição claramente moderna que mais tarde encontra continuidade no estudo da *Casa Portuguesa*.

A atitude projectual de Fernando Távora *"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 (...) e consubstancia a atitude conciliatória de aplicação da Carta de Atenas e da Arquitectura Internacional com a mais profunda tradição da arquitectura rural".*[198] Desta forma, o *Inquérito à Arquitectura Popular* (1955) teve um papel crucial na obra deste arquitecto, pois tinha como objectivo *"estudar com seriedade a produção arquitectónica espontânea do País. Propunha-se o contacto com as fontes reais da tradição, a análise das razões da diversidade e, assim, a desmistificação da ideia ainda defendida da existência de um estilo Português".*[199] Assim sendo Távora procura reunir três pontos fundamentais: a História, como auxílio na resolução de problemas do presente; a Tradição, como busca autêntica intrínseca ao conhecimento; o Moderno como contribuição do presente.

No contexto brasileiro, Lucio Costa rapidamente se apercebe de que o revivalismo que defendia era apenas uma série de colagens inconscientes. A viagem que realizou a Minas Gerais (1924) foi um momento determinante porque através do *"confronto directo com as reais construções do passado* [foi possível identificar] *o carácter postiço e superficialmente formal"* [200] do estilo neocolonial. Desta forma, procura abrir o campo de discussão à realidade actual dando respostas às necessidades presentes, para assim se encontrar uma arquitectura adequada ao contexto brasileiro. Contudo não podemos deixar de mencionar a viagem de Lucio Costa a Portugal, em 1948 (que repete em 1952 e 1961), com o intuito de conhecer a arquitectura tradicional do país. Deste modo, reconhece as potencialidades da arquitectura civil portuguesa, *"É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor".*[201] Este interesse justifica uma possível contaminação ideológica entre os dois países. Assim sendo, Lucio Costa, tal como Fernando Távora, procura a *"justeza das proporções e* [a] *ausência de "make-up"",*[202] de modo a assegurar a localidade das suas realizações. Através da análise das respectivas obras, estas características serão mais evidentes. Contudo, apesar de não pertenceram à mesma geração, o percurso de Lúcio Costa é comparável ao de Fernando Távora, à semelhança de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha.

197 *Razões da Nova Arquitectura* (1934), *Documentação Necessária* (1938) e *Muita construção, alguma arquitectura e um milagre* (1951) de Lúcio Costa; *O Problema da Casa Portuguesa* (1947) e *Da Organização do Espaço* (1966) de Fernando Távora.

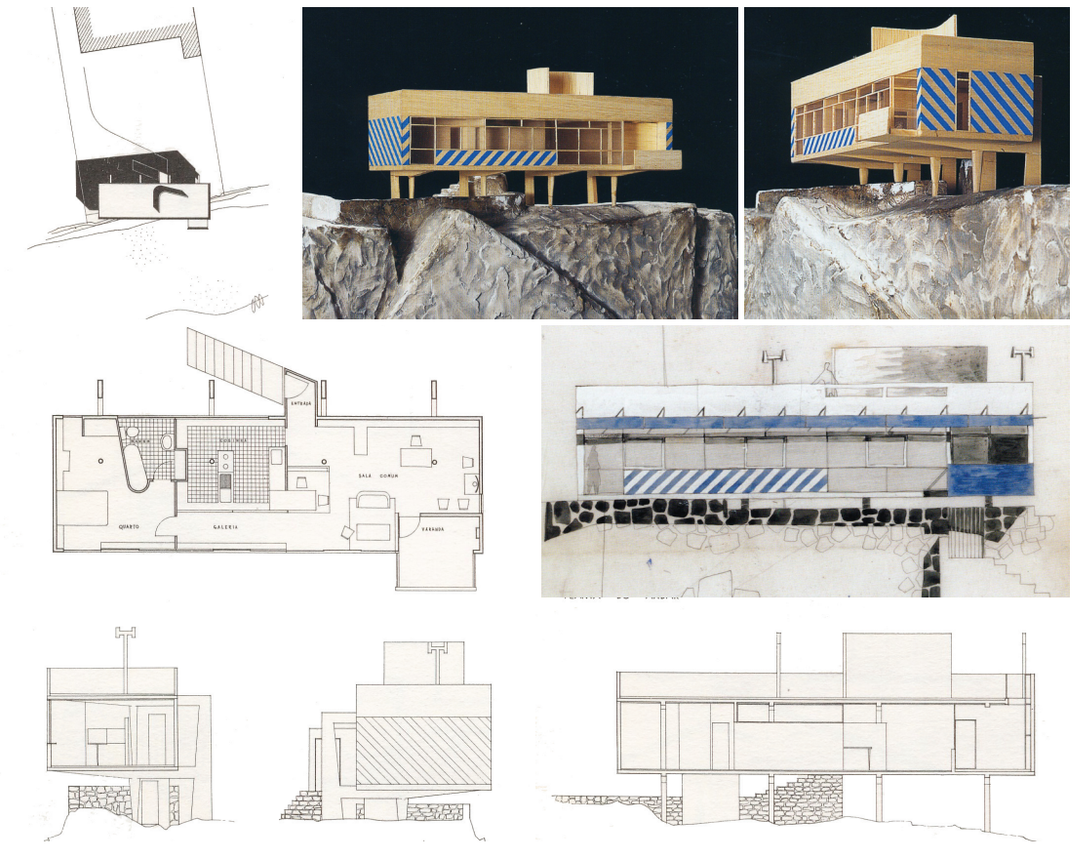
198 Catálogo da Exposição Depois do Modernismo, Lisboa, 1983, p. 124 IN citado por Bernardo José Ferrão, "Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987", *Fernando Távora*, Blau, p.23

199 Sérgio Fernandez, *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, FAUP, 1988, p. 108

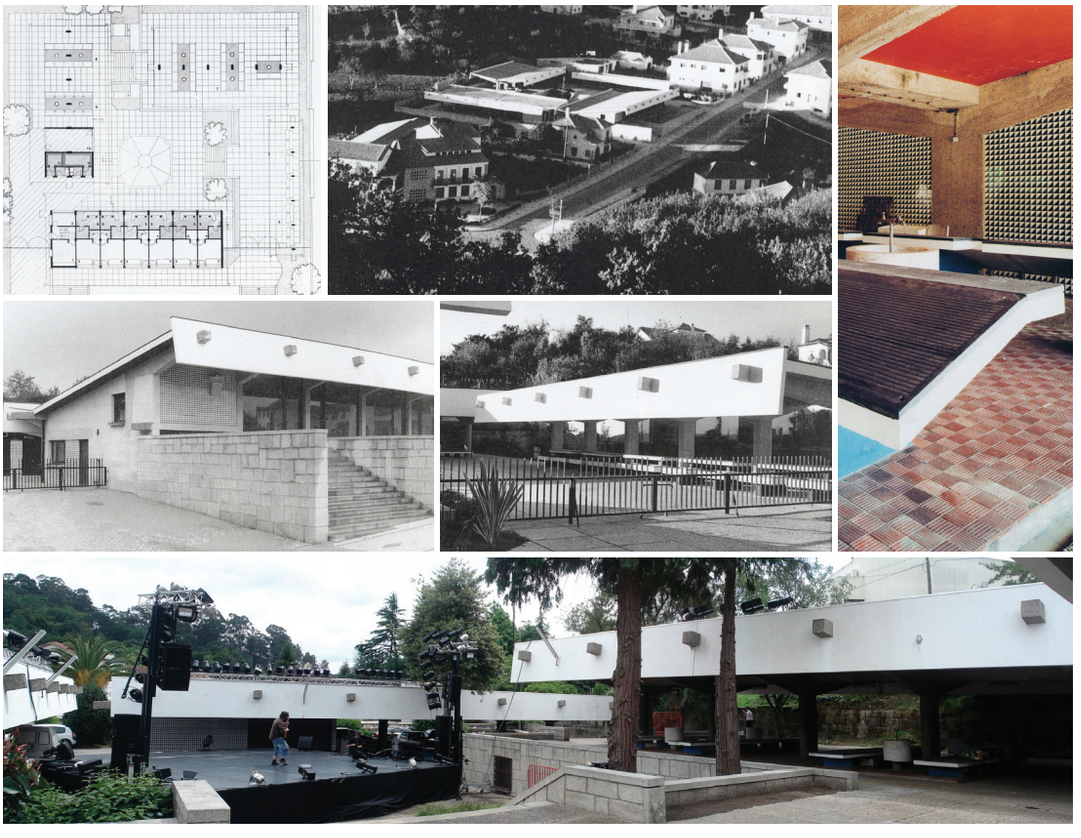
200 Guilherme Wisnik, "Lucio Costa entre o empenho e a reserva", in *Lucio Costa*, Cosac & Naify, 2001, p. 14

201 Lucio Costa, "Documentação Necessária", 1937, in Lucio Costa, *Registro de uma Vivência*, Empresa das Artes, 1995

202 Lucio Costa, idem.




77 Fernando Távora, Casa Sobre o Mar (1952), projecto realizado no âmbito do CODA



78 Fernando Távora, Mercado da Feira, Vila da Feira (1953)

## . Da Casa sobre o Mar ao Pavilhão de Ténis

Em 1947, Fernando Távora publica *"O Problema da Casa Portuguesa",* onde defende que deve existir um estudo aprofundado da arquitectura portuguesa e uma consequente adequação regionalizada do Movimento Moderno. Porém, nas suas primeiras obras,[203] Távora opta por uma atitude claramente moderna realizando um percurso necessário, pedagógico, ao longo do qual vai criando bases que sustentam as suas convicções em relação à importância da matriz tradicional para a prática da arquitectura contemporânea.

No entanto o problema lançado teoricamente em 1947 encontra o seu primeiro exemplo prático em 1952, na Casa sobre o Mar. Através dele Fernando Távora pretende *"consciencializar o espectador para uma arquitectura moderna como alternativa ao eclectismo ditatorial predominante na realidade portuguesa".*[204]

Fig. 77

Na Casa sobre o Mar é reconhecido uma *"aplicação quase literal dos princípios de Le Corbusier"*[205], porque *"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 Arquitectura que surge plena de vitalidade e de força."*[206] A utilização de pilotis associados a uma estrutura modular permite libertar a planta e as fachadas, possibilitando que os alçados incorporem grandes vãos envidraçados.

O programa era desenvolvido num volume puro, de forma paralelepípeda, que pousava sobre os rochedos, *"uma estrutura partindo da rocha sustenta o volume onde se habita e parece querer entregá-lo ao mar".*[207] Porém, esta construção pura e artificial coabita com elementos de origem tradicional (o revestimento exterior em azulejo [208]) e com muros pedra. Este confronto denuncia a vontade de compatibilizar a modernidade e a tradição, como princípio para uma arquitectura sensível aos valores do contexto, físico e cultural.

O Mercado da Feira (1953-59), a Casa de Férias em Ofir (1956), a Escola do Cedro (1958) em Gaia e o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1958) são obras onde o encontro entre Tradição e Modernidade alcançava já a materialização, reflectindo a crise de valores que se vivia no CIAM.[209] O Mercado da Feira enquadra-se no percurso de Fernando Távora como uma obra em que a teoria se cruza com a prática, atingindo assim *"...a "síntese" desejada".*[210] Este projecto resulta do equilíbrio singular entre moderno e tradicional, a partir do cruzamento de referências locais e globais e na sua aplicação e combinação no processo projectual. Por isso, mais do que um edifício coerentemente concebido para um determinado programa, este mercado cria um espaço colectivo ao serviço da comunidade. Neste projecto Fernando Távora combina, de

Fig. 78

203 Plano de Zona Residencial Campo Alegre, Porto (1949); Unidade Residencial Ramalde, Porto (1952-1960) Sobre este último projecto, Távora faz a seguinte referência: *""plano moderno, e moderno implicava continuidade dos espaços, edifícios abertos" desenhado "para permitir um mínimo de vida própria" onde alguns vêem uma contestação do recém-construído Bairro de Alvalade, em que estavam presentes preocupações alternativas, como as da caracterização de um ambiente urbano e da reaproximação a uma tradição do habitar."* Bernardo José Ferrão, "Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987", in Luiz Trigueiros, *Fernando Távora*, Blau, [cop.1993], p. 26

204 Bernardo José Ferrão, Idem, p. 32

205 *"...aplicação quase literal dos princípios de Le Corbusier na qual, com alguma ingenuidade, o forro de azulejos à Porto vinha substituir uma integração que o autor não podia fazer."* Sérgio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, op. cit., p. 125

206 Fernando Távora, "O problema da casa portuguesa", in Luiz Trigueiros, *Fernando Távora*, op. cit., p. 13

207 Fernando Távora, Memória descritiva: "Uma casa sobre o mar", Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Ano I Número 0 Outubro de 1987, p.32

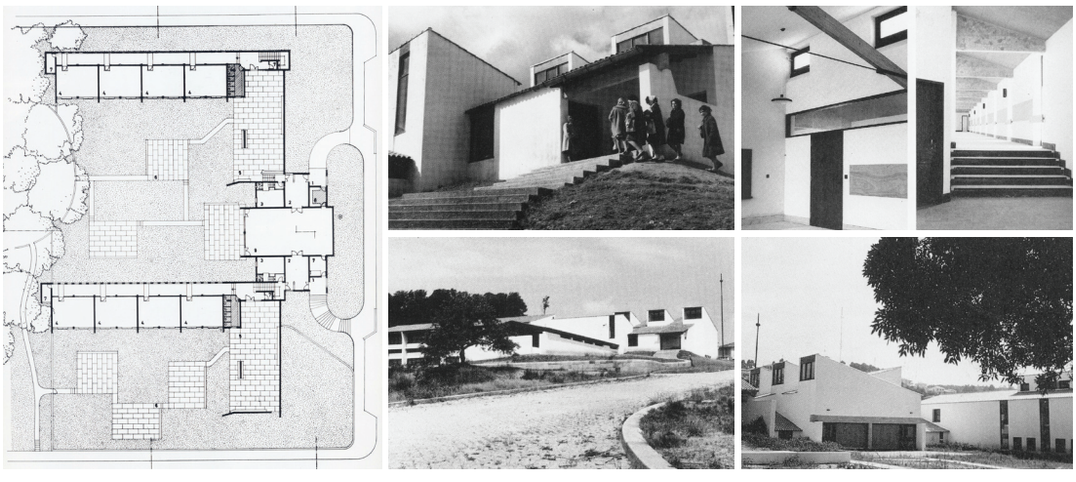
208 *"Revestindo as fachadas o azulejo tradicional: há que esperar da sua correcção, da beleza da sua cor, do seu brilho (nada como ele sabe reflectir os poentes da Foz), um dos elementos de maior interesse desta construção."* Fernando Távora, Idem, p. 32

209 Fernando Távora participou nos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM), em Hoddesdon - 1951, Aix-en-Provence - 1953, Dubrovnik - 1956 e no congresso dos Team X em Otterlo – 1959, onde apresenta a Casa de Férias de Ofir.

210 Nuno Portas, "Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional" in revista Arquitectura nº71 1961, p. 12 e 16



79 Fernando Távora, Casa de Ofir, Esposende (1956)



80 Fernando Távora, Escola do Cedro, Vila Nova de Gaia (1958)




81 Fernando Távora, Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, Porto (1958)

forma natural e consistente, materiais industriais com materiais tradicionais: o betão com o revestimento em granito e azulejo, o pavimento em betonilha aparente com a escadaria em granito e com os balcões em betão cobertos de ardósia.

Fig. 79

A Casa de Férias em Ofir surge como uma proposta inédita no caminho da revisão do moderno em Portugal e na Europa. Fernando Távora retoma as lições da arquitectura Tradicional *"no manuseamento de materiais, nas soluções construtivas, na escala adoptada e até no uso de elementos-símbolo como a chaminé da lareira, aqui, de acentuado volume"*.[211] No que diz respeito ao programa e aos materiais, o arquitecto trabalha cada elemento do conjunto arquitectónico, respeitando a sua individualidade. As aberturas de maior dimensão encontram-se viradas para o jardim enquanto nas restantes fachadas predominam as aberturas pontuais e de reduzidas dimensões. Estas permitem a entrada de uma luz ténue, onde a obra de Le Corbusier em Ronchamp surge como referência.[212] Fernando Távora desde cedo se preocupa em atingir a veracidade em arquitectura, nomeadamente através de uma cuidada escolha dos materiais.

Fig. 80

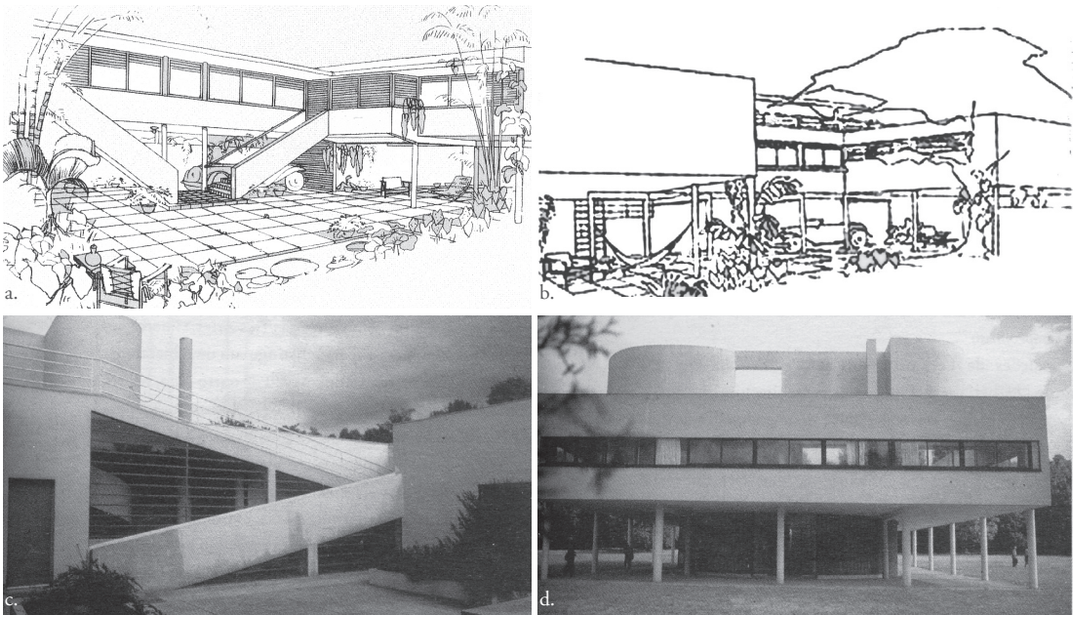
Tal como acontece na Casa de Ofir, na Escola do Cedro o arquitecto tenta conjugar e responder aos condicionamentos físicos, sociais e culturais que lhe são apresentados, *"Mas procurando atender a tudo, procurei hierarquizar os condicionamentos e integrá-los num todo que fosse algo mais do que uma soma de partes distintas."*[213] Esta atitude reflecte-se particularmente na construção, onde a dialéctica dos novos materiais (betão e ferro) com os tradicionais (madeira e pedra), se traduz num jogo de equilibrados contrastes que enriquece o diálogo de volumes e de planos que constituem o edifício. Com este projecto, o arquitecto apercebe-se de que a arquitectura não é uma virgem branca, ao contrário do que ele idealizava, e que a arquitectura deve servir o homem e ser capaz de proporcionar *"felicidade* (ao) *meio que a vê nascer"*.[214]

Fig. 81

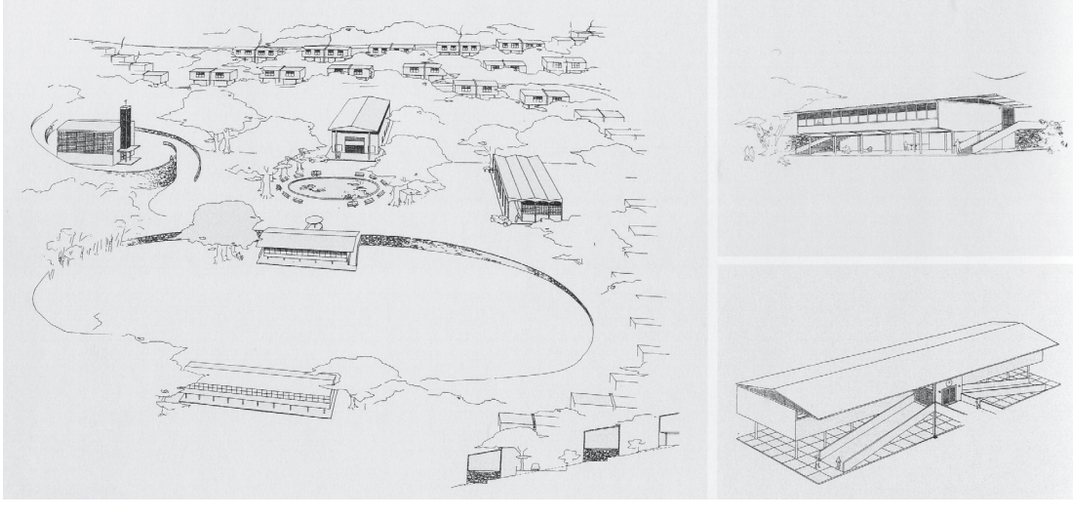
O Pavilhão de Ténis está inserido no projecto da Quinta da Conceição. Esta obra, à semelhança das anteriores, mantém o vínculo entre a arquitectura vernacular e as directivas experimentais do movimento moderno. O edifício adequa-se perfeitamente ao terreno, permitindo a leitura do conjunto.[215] No que se refere à construção mantém-se a dialéctica já retratada noutras obras. Neste caso os elementos da estrutura são facilmente identificáveis, no entanto não comprometem a compreensão total do volume.

Existe de facto um conjunto de características que são transversais a estas quatro obras e que se repetem ao longo do percurso de Távora. Esta postura que compreende o tradicional e o moderno, garantem-lhe uma arquitectura onde *"el peso de la cultura popular entendido desde los materiales locales, la aceptación táctil de cada material o la utilización de soluciones constructivas tradicionales, serán incorporados en una sintaxis moderna, casi neoplástica o japonesa en los detalles y unos modos propios del Le Corbusier contemporáneo"*.[216]

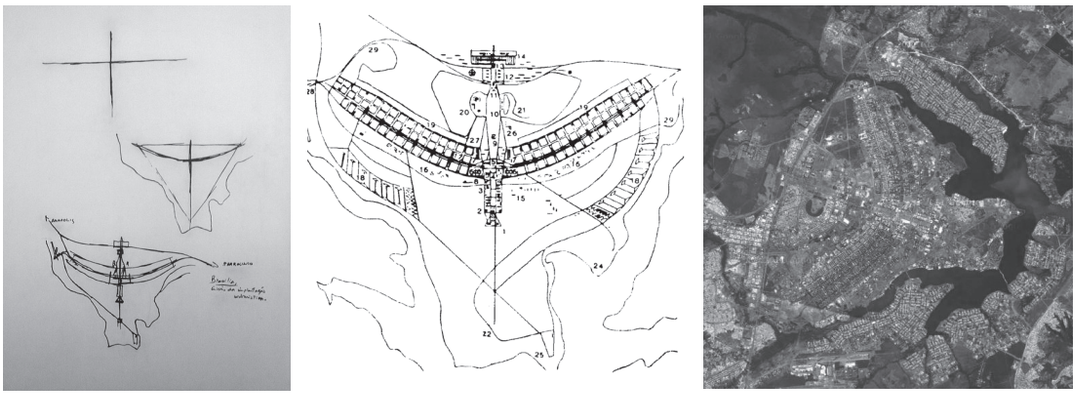
211 Sérgio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, op. cit., p. 127
212 Sérgio Fernandez, Idem, p. 128
213 Fernando Távora, Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961) in *Arquitectura* n.º 87, Abril 1963, p. 175
214 Fernando Távora, Idem, p. 175
215 *"Perfeitamente agarrado ao terreno, com um extenso muro de granito no qual a construção se integra, a vencer o desnível, propõe, no fundamental, um amplo espaço aberto assinalado por uma zona de sombra situada entre uma expressiva cobertura de telha e uma varanda balançada, cuja guarda tratada com betão descofrado, se sublinha com um forte elemento de madeira; o desenho vigoroso da guarda da varanda, fortemente iluminada, neutralizará a presença da zona de balneários, já de si diluída no muro referido."* Sérgio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, op. cit., p. 153
216 Javier Frenchila. "El pabellón del tenis". In: Revista DPA 14, 1998, p. 28




82 a. b. Lucio Costa, Casas sem Dono (1932-5) | c. d. Le Corbusier, Vila Savoye, França (1928)



83 Lucio Costa, Conjunto de Monlevade (1934)



84 Lucio Costa, Plano Piloto de Brasília (1957)

## . Do chômage ao edifício MES

Para Lucio Costa os anos de *chômage,* como ele os definiu, ficaram marcados pelas escassas encomendas, visto que os clientes ainda optavam pelas casas de estilo. Perante esta situação, o arquitecto recusa-se a voltar ao revivalismo que caracterizou o seu início de carreira, surgindo assim, as Casas sem Dono.[217] Este período é crucial para a sua formação, pois leva-o a estudar a obra e os escritos de Walter Gropius, Mies van der Rohe, e sobretudo de Le Corbusier por lhe parecer *"que ele abordava a questão sob o seu triplo aspecto, social, tecnológico, artístico: numa palavra, o aspecto plástico, entendido no seu sentido mais vasto".*[218]

Fig. 82

Por isso, nesses projectos é visível uma assumida influência corbusiana onde predomina a fachada horizontal, a planta livre e o jogo de volumes puros. Os acessos em rampa ou escada, numa clara alusão às obras de Le Corbusier do período dos anos 20, são elementos que unificam o conjunto, onde impera uma plástica depurada, que anula elementos do vocabulário decorativo neocolonial.[219]

Comparando os princípios expostos nos textos de Lucio Costa com a sua prática arquitectónica verifica-se que a sua arquitectura foi consistente com as suas teorias, constituindo uma visão complexa e particular sobre a arquitectura moderna. Uma arquitectura que aceita os ensinamentos de Le Corbusier, aplicando e defendendo a sua doutrina. *"É justamente em um ambiente marcado pela contradição, e sob a forma de um "milagre", como definiu Lucio, que a arquitectura moderna se instala no país fazendo frutificar em solo próprio as sementes plantadas por Le Corbusier".*[220]

Fig. 83

O projecto para o conjunto da Vila de Monlevade (1934) vem revelar a preocupação de Lucio Costa em consolidar as raízes da construção nacional. Através deste projecto, o arquitecto consegue fundir processos construtivos distintos: os pilotis e a alvenaria de taipa. Os aspectos construtivos ganham um protagonismo inquestionável no seu percurso, reflectindo-se ao longo de toda a sua obra. Esta atitude torna-se o primeiro elo de ligação, claramente identificável, entre o passado e o presente, servindo muitas vezes como elemento simbólico na busca da representação do tempo na arquitectura.

Este conjunto talvez tenha sido o primeiro projecto, a uma escala urbana, em que Lucio Costa tenta aplicar conceitos ligados à Arquitectura Moderna. Contudo, aqui ainda é visível a preocupação com a recuperação de formas ou relações tradicionais no encadeamento dos espaços, aspecto que já não se revela na elaboração do Plano para Brasília, o ícone moderno do urbanismo no Brasil.

Fig. 84

Fig. 85

O Ministério da Educação e da Saúde Pública (1937) constitui um grande sucesso da arquitectura moderna brasileira no estrangeiro, devido à sua extensa publicação. A equipa brasileira, na qual se distinguiam as figuras de Lucio Costa e Óscar Niemeyer, conseguiu desenvolver um projecto genuinamente moderno, influenciado pelos desenhos de Corbusier, mas com uma identidade própria, resultante das circunstâncias locais e da própria cultura brasileira.

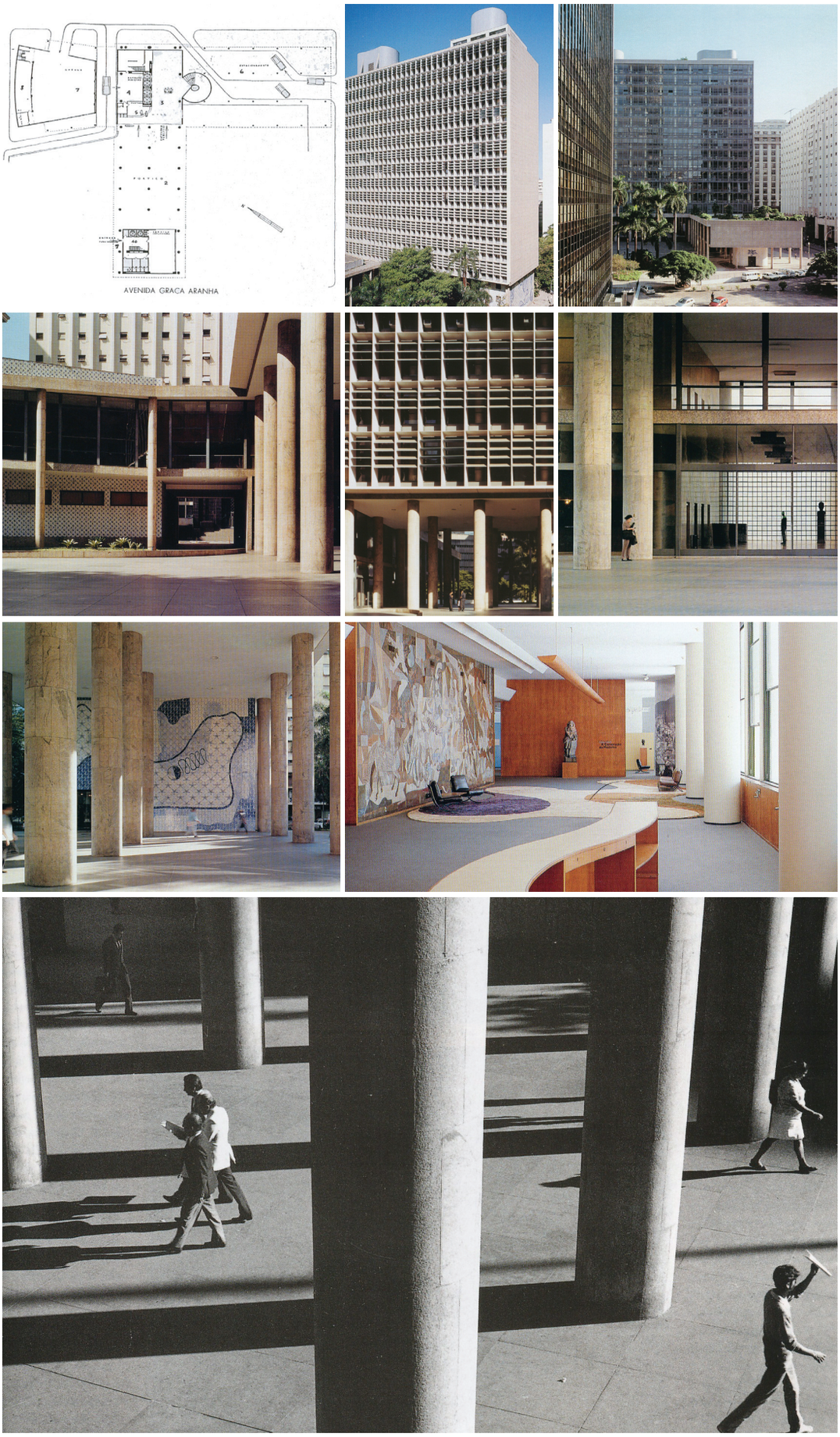
A adaptação dos princípios modernos à realidade brasileira é evidente em algumas decisões. A

217 *"a clientela continuava a querer casas de estilo – francês, inglês,colonial – coisa que eu então não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – Casas sem Dono."* Lúcio Costa, *Chômage 1932–36.* Lúcio Costa. *Registro de uma vivência*, p. 83.[http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740]

218 Lúcio Costa, Idem, p. 83

219 *"O "enfeite" é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto se pode servir dele como ignorá-lo"*, Lúcio Costa, Idem, p. 115

220 Guilherme Wisnik, *Espaços da Arte Brasileira – Lucio Costa*, Cosac & Naify, 2001, p. 8.




85 Lucio Costa, Óscar Niemeyer, entre outros, Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro (1935)

fachada norte do edifício, permanentemente exposta ao sol tropical, teve de ser protegida por *brise-soleils* horizontais; enquanto que a fachada sul, que em nenhum momento do ano recebe sol directo, foi concebida como um pano de vidro integral. O edifício conta ainda com alguns pormenores criativos, onde a leveza aliada à tradicional "pedra-de-galho" e aos seus painéis de azulejo "azul e branco",[221] é aplicada à modernidade que, se por um lado é atípica para os padrões das vanguardas europeias, por outro prefigura um paradigma do que será a melhor arquitectura moderna Brasileira entre os anos 1940 — 1964.

O Ministério foi considerado por Philip Goodwin *"o edifício mais avançado da América"* e um dos primeiros edifícios públicos do Movimento Moderno em todo o mundo. Após a exposição de Nova Iorque (1939), a imprensa norte americana destacou a contribuição da arquitectura brasileira no desenvolvimento do elemento inovador de Le Corbusier: o *brise-soleil*. Os arquitectos brasileiros não incorporaram apenas as ideias do mestre Le Corbusier, reinventaram-nas. Do resultado da associação dos princípios do Movimento Moderno com a herança nacional surgiu uma linguagem própria, uma linguagem brasileira. "*Aqui não ha beleza superficial sómente. Cada pormenor original é consequencia de um carinhoso e atento estudo dos mais complicados problemas de construção moderna*".[222]

•

Neste capítulo foram expostas as arquitecturas de cinco autores, portugueses e brasileiros. O seu contributo foi fundamental na maneira como interpretaram a arquitectura moderna, nos respectivos países, de modo a construir uma identidade nacional. Deste modo ficou claro as posições dos dois grupos aqui considerados. Se por um lado Fernando Távora e Lúcio Costa encontram na conjugação da arquitectura moderna com o passado tradicional um caminho para a continuidade, por outro Ruy Athouguia, Óscar Niemeyer e Vilanova Artigas olham para as novas possibilidade técnicas que a arquitectura moderna pode oferecer sem a preocupação de *"adoptar ou repudiar quaisquer formas ou elementos tradicionais"*.[223] Como já foi referido, importa deixar claro que apesar de este último grupo seguir um caminho mais ligado ao Movimento Moderno, acaba sempre por adequá-lo à realidade do seu país. Esta atitude é bastante evidente na arquitectura de Niemeyer, mas surge igualmente na arquitectura de Athouguia e Artigas. Contudo é no segundo grupo que a crítica a este movimento de torna mais clara.

Esta retrospectiva é fundamental para integrar os percursos de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha, visto que estes são fruto destas linhas projectuais. A maior parte das características presentes nas suas arquitecturas podem ser encontradas nas obras dos seus antecessores.

Eduardo Souto de Moura surge no contexto da Escola do Porto, por isso é claramente influenciado por Fernando Távora e Álvaro Siza, havendo assim uma compatibilidade de princípios, mais do que uma continuidade.[224] Souto de Moura considera Távora uma influência preponderante, visto que o seu

221 *"Sob o edificio principal, em ângulo reto com ele, acha-se um bloco baixo onde se encontram o auditorium e as salas de exibição. As paredes são de azulejo branco e azul, especialmente desenhado. Sobre o telhado, um terraço-jardim, para uso do Ministerio. Outros azulejos formam um grande mural com base na parede oeste do edifício principal",* Philip L. Goodwin, *Brazil builds : architecture new and old : 1652-1942,* op. cit., p.108

222 Philip L. Goodwin, Idem, p.106

223 Graça Correia, *Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto*, op. cit., p.116

224 Eduardo Souto Moura, "A Ambição à Obra Anónima", entrevista por Paulo Pais, in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p. 27




86 a. Ruy Athouguia, Bairro das Estacas, Lisboa (1949) | b. Fernando Távora, Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, Porto (1958)

ensinamento "*não se referia tanto ao projecto como aos seus princípios: o papel do desenho, a compreensão do lugar, a importância da história.*"[225] Esta postura possibilita encarar a arquitectura como uma realidade contínua, que não ignora o passado, porque só através da sua consideração é que se estabelecem as bases para a produção contemporânea.

*"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. Comecei a estudar as suas obras em relação ao Siza apercebendo-me que o Távora tinha um método mais abstracto, não era plástico, fazia composições com diferentes materiais".*[226] Neste sentido Souto de Moura aproxima-se mais da arquitectura de Fernando Távora, adoptando o mesmo discurso neoplástico e o mesmo caminho em direcção à abstracção da forma, numa tentativa de conciliar o lugar, a história, a cultura.

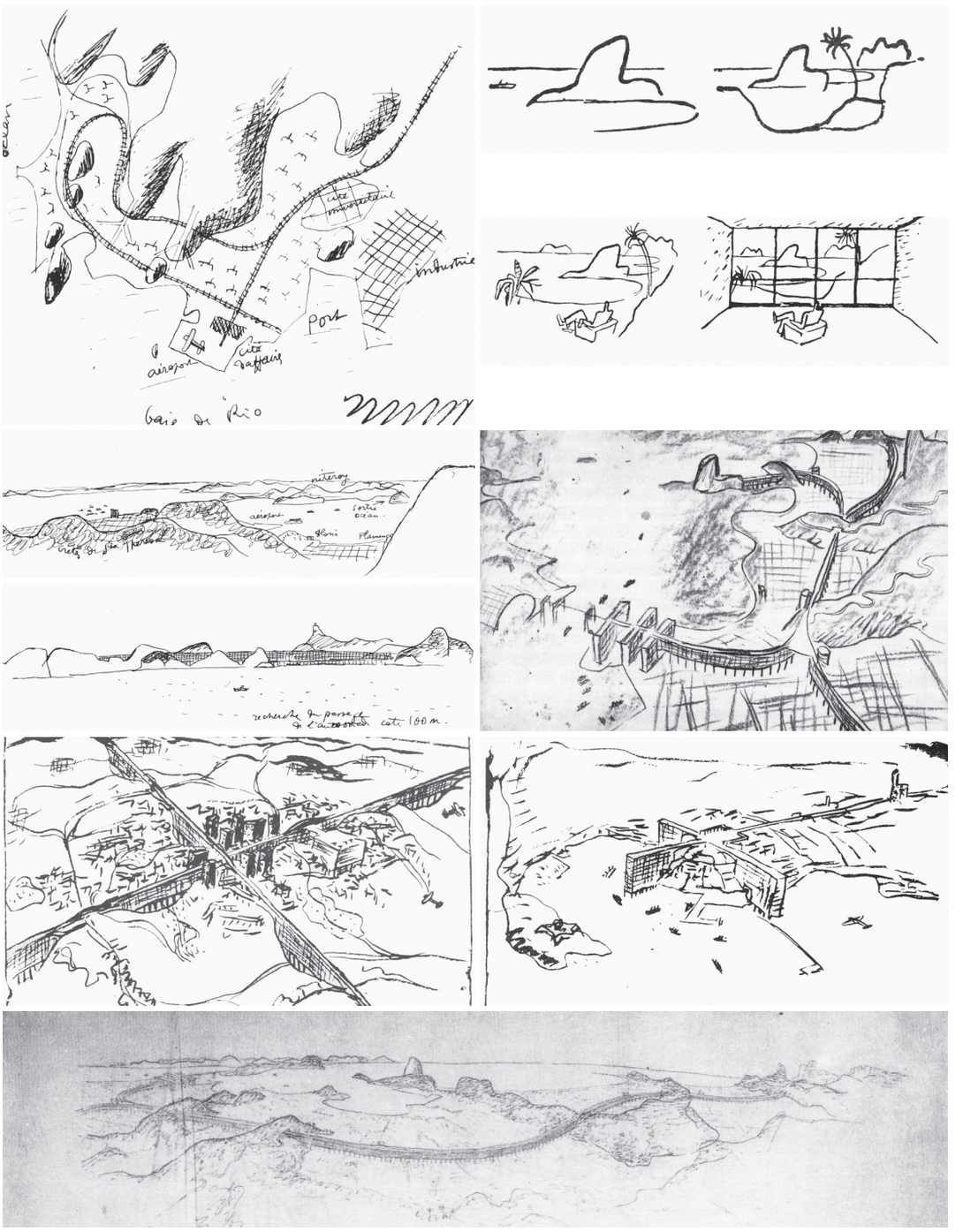
Por conseguinte interessa-lhe o *"Texto Natural"*,[227] o equilíbrio entre o artefacto e a natureza, presente igualmente nas obras de Álvaro Siza. Siza fornece-lhe a *mecânica do projecto*, onde a relação que a arquitectura estabelece com o lugar e com as pré-existências, é fundamental para o desenvolvimento do projecto.

Por outro lado, Ruy Athouguia transmite-lhe outro tipo de conhecimento, dele interessa-lhe a racionalidade metodológica presente na sua obra. *"O que me interessa no Bairro das Estacas é a sua referência de hoje. É o método, 50 anos depois (...). Um bloco dispõe-se perpendicularmente aos outros, com comércio no r/c; faz uma rua que se liga a outras, ao bairro, à cidade. Tudo isto entre 1949 e 1955; passados 50 anos, por muito que nos custe, a Carta de Atenas ainda não tem uma alternativa viável."*[228]

Desta forma olhando para estes arquitectos é perceptível o modo como influenciaram o caminho de Eduardo Souto de Moura. De Távora herdou o interesse pela história e pelos materiais, de Siza a naturalidade consequente da integração do edifício na paisagem e de Athouguia a construção de um método intemporal. Neste sentido Souto de Moura procura conjugar a visão de Távora com a de Athouguia, que representam duas maneiras de encarar o Movimento Moderno em Portugal. As suas atitudes encontram-se bem sintetizadas nas
Fig. 86 respectivas obras, nomeadamente no Bairro das Estacas (1949) e no Pavilhão de Ténis (1958), já mencionados. Enquanto a primeira se encaixa no contexto do congresso, onde existe *"uma experimentação de uma linguagem (...), mas de expressão mais internacional"*,[229] a segunda traduz-se numa *"proposta de reflexão a propósito da natureza e aplicação dos materiais"*.[230] Por isso Souto de Moura procura reunir o melhor dos dois.

No caso de Paulo Mendes da Rocha, a sua obra fica, particularmente, marcada pelos ensinamentos de Vilanova Artigas. O brutalismo de Artigas abriu novos caminhos: a forma austera e compacta, o emprego de avançada tecnologia da construção, a mobilização do terreno e os amplos espaços interiores foram algumas das características exploradas por este e que se reflectiram, igualmente, nas obras de Mendes da Rocha. No entanto, este retoma o caminho traçado desde Lúcio Costa na tentativa de resgatar a cultura moderna no Brasil, procurando *"fazer hoje o passado de amanhã"* [231] através da aplicação de uma *"qualidade construtiva de*

225 Eduardo Souto Moura, "Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 32
226 Eduardo Souto Moura, Idem, p. 13
227 Eduardo Souto de Moura, "Não há duas sem três...", *JA "Livro do Desassossego"*, n.º 217, Out/Dez 2004, p. 31
228 Eduardo Souto de Moura, Idem, p. 30
229 Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, op. cit., p. 107
230 Ana Tostões, Idem, p. 107
231 Lauro Cavalcanti, "Oscar Niemeyer: A trajetória de uma revolução", in Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, op. cit., p. 145




87 Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro (1929)

*"não mentir", de construir com rigor e sobriedade"*,[232] posição igualmente defendida por Niemeyer e Artigas.

A posição de Niemeyer é particularmente característica, na medida em que, para quem desconhece a história da arquitectura brasileira, assume que a sua arquitectura nasce do gesto, e que as formas surgem, unicamente, por capricho. A verdade é que a sua arquitectura surge *"contra a hegemonia da "máquina de habitar" e da facilidade com que o Movimento Moderno transformara a sua vocação redentora inicial em academismo, enunciando princípios que nada mais eram do que elementos de composição: o uso de pilotis, a janela corrida, a cobertura plana, e a planta e fachadas livres"*.[233] Assim Niemeyer subverte *"uma das máxima do início do movimento: "a forma deve seguir a função"* [e transforma-a numa] *"das funções principais: a da beleza e do poder de emocionar o usuário e os passantes"*.[234] Artigas demonstra partilhar desta subversão, mas de um ponto de vista diferente, visto que encara a forma como espaço social que alberga *"o projecto colectivo"*.[235] Por isso enquanto Niemeyer se liberta, Artigas contém-se, tomando uma atitude menos plástica e mais racional.

Ao longo da história da arquitectura moderna brasileira é evidente a forma como o projecto transcende o desenho do edifício e engloba também o desenho do território e da paisagem. Desde Lúcio Costa até Paulo Mendes da Rocha, existe essa vontade de desenhar um novo território a partir da transformação da natureza, como evidenciam o projecto para o Plano Piloto de Brasília (1956) de Lúcio Costa, o Parque Ibirapuera em São Paulo (1951/54) de Óscar Niemeyer, o Edifício da FAUUSP (1962) de Vilanova Artigas ou o Museu de Arte Contemporânea da USP (1975) de Paulo Mendes da Rocha, entre outros. Neste sentido abrem-se novos caminhos para uma leitura do território, revitalizando a cultura moderna brasileira. Contudo, já em 1929 Le Corbusier tenta com o plano urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro quebrar a *"divisão esquizofrénica entre arquitetura e urbanismo"*.[236] Desenvolve assim uma nova perspectiva na relação entre forma e paisagem, criando um diálogo franco entre arquitectura e geografia.

Fig. 87

Neste sentido as considerações aqui feitas complementam a reflexão iniciada no primeiro capítulo. Torna-se claro que o contexto a que cada arquitecto pertence é crucial para o entendimento da sua obra. Assim sendo, os percursos de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha não nos surgem isolados nem livres de influências, o percurso dos seus antecessores em muito contribui para o desenvolvimento das suas arquitecturas. No entanto, não se limitam a seguir um caminho predefinido, sentem a necessidade de visualizar o futuro e de criar condições para que a arquitectura se desenvolva de modo a evitar o desastre e garantindo a sobrevivência da disciplina.

É também possível reconhecer uma continuidade nos discursos dos arquitectos, portugueses e brasileiros, com o dos mestres do movimento moderno, mais concretamente com Le Corbusier e Mies van der Rohe. Cronologicamente, desde Lúcio Costa até Eduardo Souto de Moura é possível identificar influências e similaridades com as obras destes arquitectos. Desta forma, torna-se conveniente olhar, ainda que não aprofundadamente, para o Movimento Moderno Internacional, para perceber como a arquitectura moderna evolui e as suas variantes. Tendo em conta que é nesta que encaixam os contextos, português e brasileiro, que são, respectivamente, a base de formação de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha.

232 Guilherme Wisnik, "Lucio Costa entre o empenho e a reserva", in *Espaços da Arte Brasileira – Lucio Costa*, op. cit., p. 15
233 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", op. cit., p. 59
234 Lauro Cavalcanti, "Oscar Niemeyer: A trajetória de uma revolução", in Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, op. cit., p. 158
235 Ana Vaz Milheiro, "O estilo", op. cit., p. 65
236 Paulo Mendes da Rocha, "Genealogia da imaginação", in Rosa Artigas, *Paulo Mendes da Rocha: fifty years,* op. cit., p. 72

# 3.0

## Um Percurso até ao Projecto Moderno Hoje

Na verdade, nunca houve apenas um caminho dentro do Movimento Moderno. De facto, este correspondeu a um momento de grandes transformações, que no entanto foram operadas por vários arquitectos provenientes de contextos distintos, e estiveram sempre sujeitas a evoluções, revisões e críticas. Por isso é necessário olhar para o Movimento Moderno de maneira muito mais abrangente,[237] sem esquecer que o modernismo *"reordenou os fundamentos da disciplina, e instaurou novas liberdades para o futuro"*.[238] Apesar de ser multifacetado, existiu um período onde os temas base *"atingiram um momento de clareza, e novas regras fundamentais são estabelecidas"*.[239] Estamos a falar, concretamente, dos anos 20, onde arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, procuravam criar uma arquitectura que se identificasse com a sociedade industrializada, para que esta se ajustasse à realidade. Perante a crise Europeia, que viria a culminar na segunda guerra mundial, a arquitectura moderna expande-se, nomeadamente para o continente americano (Estados Unidos e América Latina). Esta situação deveu-se em muito ao êxodo dos arquitectos europeus para esses países, como por exemplo, o contacto de Le Corbusier com a cultura brasileira (1929), e o de Mies van der Rohe com a cultura norte americana. Estas circunstâncias como é óbvio reflectiram-se nas suas obras.

Em 1932, um arquitecto e um crítico (Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock) organizam a exposição "*The Internacional Style: Architecture from 1922*", na qual estavam reunidas algumas das mais significantes obras da época. Neste evento tentaram implementar, sem sucesso, um estilo único no contexto arquitectónico internacional. Desta forma, propunham a *"aplicação dos princípios gerais e universais das vanguardas a cada um dos diferentes contextos culturais, sociais e materiais"*,[240] atingindo uma solução tipo.

Na segunda metade do século XX, *"o exclusivismo do modelo maquinista vai passando para um modelo aberto em que o contexto, a natureza, o vernáculo, a expressividade das formas orgânicas e escultóricas, as texturas dos materiais, e outros factores passam a predominar"*,[241] reflexo da revisão formal dos princípios do Movimento Moderno, defendido igualmente pelos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna a partir dos anos cinquenta.

Desta forma, *"a arquitectura moderna difunde-se por todo o mundo e acumula resultados cada vez mais numerosos e diversificados;* [perdendo] *as características de um movimento unitário"*.[242] Assim sendo é possível perceber que o Movimento Moderno se traduziu também num conjunto de intenções de carácter local. Desta forma, é nesta diversidade que se encaixa o contexto português e brasileiro, sendo de realçar o contacto entre ambos e com o panorama internacional.

237 *"O corbusier não é nada do que se diz! Por exemplo, refere-se que o edificio mais abstracto de sempre, seria o pavilhão de Barcelona do Mies. E, no entanto é um edifício fortemente contextual!(...)Por exemplo: o Movimento Moderno é o Classicismo mas com outros materiais – ferro, betão...",* Eduardo Souto de Moura , "Um Quadradinho a Menos (Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura, Sergio Fernandez)", *JA "A Condição Pós-Moderna"*, n.º 208, p. 25

238 William J. R.Curtis, "Conclusion: modernity, tradition, authenticity", in *Modern Architecture since 1900*, p. 685 (Tradução Livre)

239 William J. R.Curtis, Idem, p. 686 (Tradução Livre)

240 Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno Arquitectura da segunda metade do século XX*, GG, 2001, p.56

241 Josep Maria Montaner, Idem, p.36

242 Leonardo Benevolo, *O último capitulo da arquitectura moderna*, Edições 70, 1985, p. 11

O atraso industrial de Portugal e a ausência de uma ideologia moderna, devido à ditadura que se instaura em 1933, leva a que a reflexão sobre a realidade arquitectónica seja *"confinada ao debate de conteúdo medíocre do estilo português e nacional"."* [243] Contudo, a partir dos anos 40 começamos a encontrar alguns sinais de mudança. Arquitectos como Ruy Athouguia e Fernando Távora, entre outros, distanciam-se da arquitectura do Regime e introduzem a procura de uma linguagem própria que se apoiava nos princípios modernos incutidos por Le Corbusier e Mies van der Rohe.

No entanto, a informação que chegava a Portugal sobre o panorama arquitectónico na Europa passava para segundo plano quando confrontado com as publicações sobre a arquitectura moderna brasileira que deslumbrava os arquitectos de todo o mundo pela sua ousadia. Interessa então destacar o catálogo *Brazil - Builds: Architecture New and Old 1652-1942,* publicado em 1943, que *"chega a Portugal muito provavelmente via Nuno Teotónio Pereira, cerca de 1945".*[244]

O Movimento Moderno chegou ao Brasil, muito em parte devido à emigração e ao entusiasmo e criatividade das gerações de arquitectos mais jovens. *"Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio".*[245] Se por um lado na Europa, num contexto de guerra, a arquitectura estava ao serviço de uma ordem social; já no Brasil, num ambiente economicamente favorável, esteve maioritariamente destinada a efeitos de propaganda política. *"Como Banham afirmou em 1962, o Brasil foi o primeiro país a criar "um estilo nacional de arquitectura moderna.""* [246] Desta forma, os arquitectos brasileiros aproveitam este momento para ultrapassar por completo o período neocolonial. O edifício do Ministério da Educação e Saúde, projectado por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer em colaboração com Le Corbusier, é o exemplo máximo desta condição. Esta obra é dada a conhecer, entre outras, através do catálogo *Brazil-Builds*, onde se pode compreender a interpretação da arquitectura moderna feita pelos arquitectos brasileiros, tendo causado na cultura europeia e principalmente na cultura portuguesa um grande impacto.

A partir do *I Congresso Nacional de Arquitectura* (1948), os portugueses começam a ver com bons olhos as *"conquistas progressistas modernas na antiga colónia".*[247] Existe, por parte dos arquitectos portugueses, uma vontade de agarrar o léxico moderno e *"o facto de alguns desses elementos terem origem em Le Corbusier, (...) tornava mais vivo o apelo da arquitectura produzida no Brasil na retomada do modernismo Português".*[248]

Desta forma, o período entre 1948 e 1955 fica marcado pela tentativa de colocar a arquitectura portuguesa a par do panorama internacional, onde predominava a revisão dos valores modernos, como já foi referido. Por isso, com o *Inquérito da Arquitectura Popular Portuguesa* em 1955*,* arquitectos como Fernando Távora aperceberam-se do valor e do contributo que arquitectura tradicional poderia dar à arquitectura

243 Manuel Botelho, "Os anos 40: Ética e Estética e a Estética da ética", Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Ano I Número 0 Outubro de 1987, p.7
244 Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 270
245 Philip L. Goodwin, *Brazil builds : architecture new and old : 1652-1942,* op. cit., p.84
246 Elisabetta Andreoli, Adrian Forty ; Vanessa Faleck, *Arquitectura moderna brasileira*, Phaidon, 2004, p. 11
247 Ana Vaz Milheiro, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, op. cit., p. 416
248 Nuno Teotónio, "A Influência em Portugal da Arquitectura Brasileira", in *Escritos: 1947-1996*, FAUP, 1996, p. 304

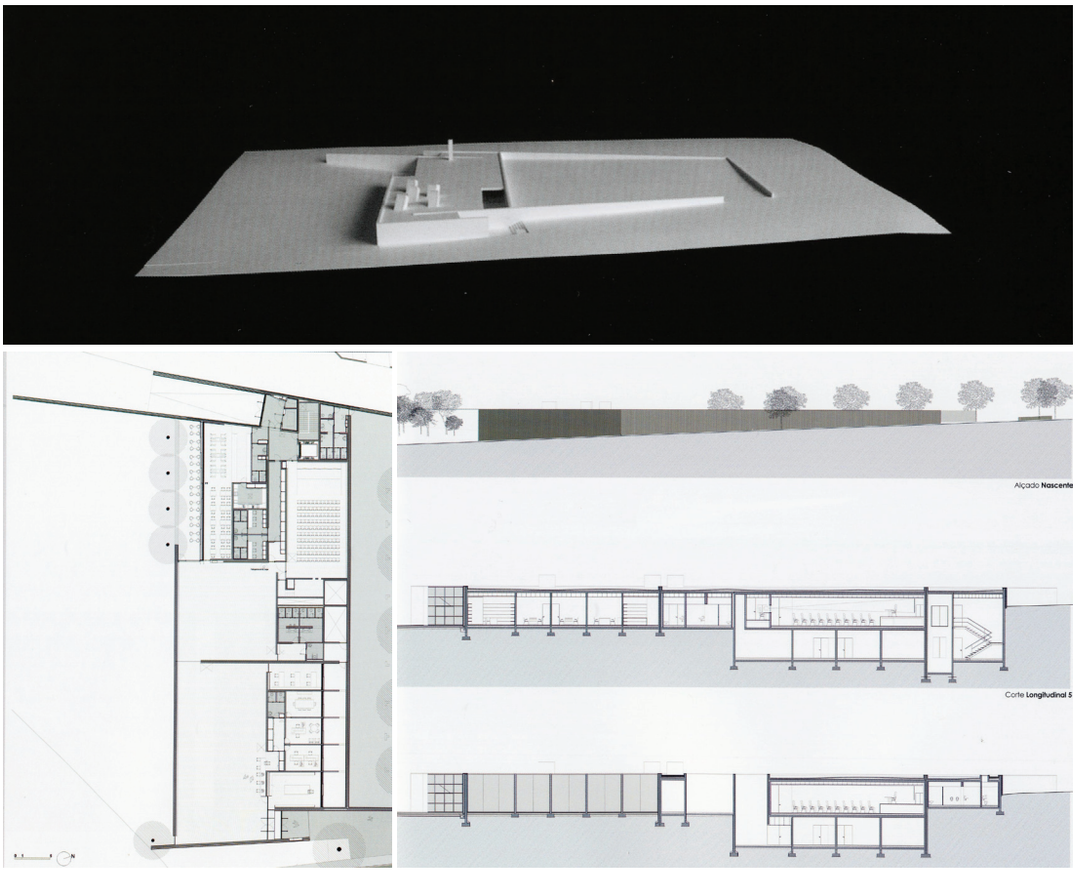
moderna. Inicia-se assim, uma nova etapa na arquitectura moderna portuguesa, que corresponde a um momento de paragem e reflexão sobre os modelos internacionais, e de consciência sobre a adequação desses modelos aos contextos e necessidades particulares de cada lugar.

Esta nova consciência culturalista surge como resposta à crise do *Estilo Internacional*: *"estava agora aberto o caminho para o diálogo esclarecido dos arquitectos Modernos com a cultura portuguesa."*[249] A participação de Fernando Távora e Viana de Lima nos últimos CIAM (1959) tornou claro que a arquitectura portuguesa compartilhava um sentido generalizado de necessidade de apuramento dos valores modernos. Visto que já no IX CIAM (em Aix-en-Provence, 1953) se defendia uma mudança de paradigma que englobasse uma maior complexidade e incluísse os termos de *identidade e diversidade*.

Na segunda metade do século XX, a crítica ao movimento moderno na Europa reflecte-se igualmente no contexto brasileiro, onde a insatisfação está presente mas desloca-se mais no espaço do que no tempo: vai do Rio de Janeiro para São Paulo. Este período foi fortemente marcado pela acelerada industrialização de São Paulo e pela construção de Brasília (1960). "*Brasília assinala no país tanto o momento inaugural do triunfo paradigmático do urbanismo da Carta de Atenas como a debilitação da influência da ideia de carácter na arquitectura brasileira*".[250] É neste panorama que a arquitectura paulista, liderada por Vilanova Artigas, se afirma como um segundo modelo que, ao diferenciar-se do modelo carioca, estabelece novos rumos para a arquitectura brasileira, com um carácter fortemente social.

Portugal e o Brasil produziram uma arquitectura própria e enraizada consequentemente nos princípios modernos. Será que esses princípios ainda são válidos nos dias de hoje? Os percursos de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha vêm provar que sim, por isso dedicaremos esta última parte a estes arquitectos, retomando pontos já focados de modo a tornar claro as suas contribuições para o que é encarado neste capítulo como um possível percurso até ao Projecto Moderno.

249 Jorge Figueira, *Escola do Porto: um mapa crítico*, Ed. DARQ, cop. 2002, p. 42
250 Carlos Comas, "Lucio Costa: da atualidade de seu pensamento", in AU, nº38, Outubro/Novembro 1991, p.70




88 E. S. de Moura, Espaço Miguel Torga, São Martinho de Antas, Sabrosa (2008)

• • •

À medida que os perfis de Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha iam sendo desenvolvidos surgia a necessidade de identificar algumas influências que foram pertinentes nos seus percursos. Desta forma não é novidade que estes arquitectos, à semelhança dos enunciados no capítulo anterior, tenham sido profundamente afectados pelas figuras de Le Corbusier e Mies van der Rohe.

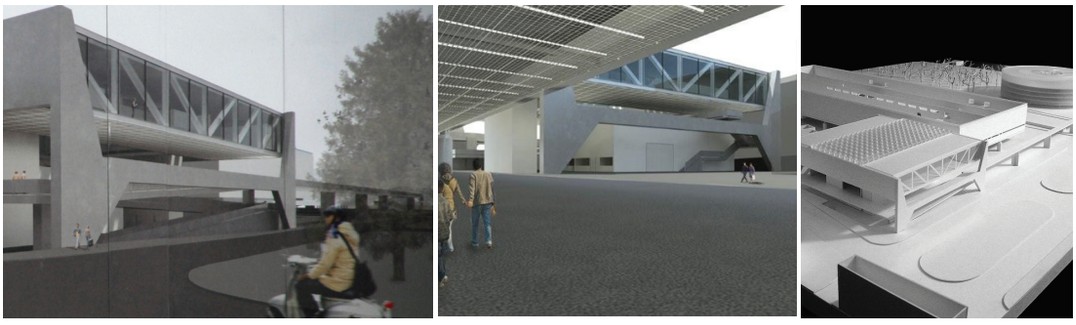
No âmbito deste trabalho, as obras de Souto de Moura e Mendes da Rocha surgem como forma privilegiada de encarar o Projecto Moderno Hoje. Embora pertençam a culturas diferentes, como já foi analisado, demonstram-se possuidores de uma ideologia e de uma atitude que se mantém coerente ao longo das suas carreiras. No entanto se ambos se consideram modernos, são-no de forma distinta. Contudo, as suas visões aproximam-se quando olhamos para o papel da técnica nas suas obras. Identificam-se com a ideologia de Mies através da qual tentam conciliar forma e estrutura, atingindo a simplicidade e a clareza da construção.

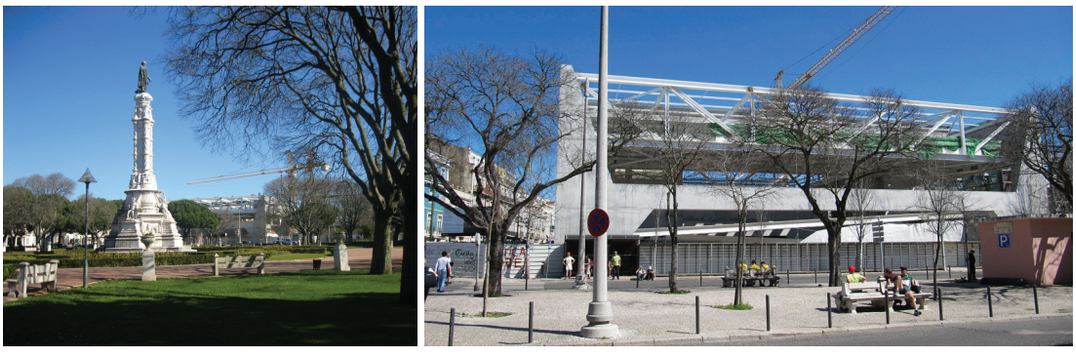
Observando as obras mais recentes de cada um é interessante verificar que a maioria dos princípios enunciados nesta dissertação continuam a ser adequados para a resolução dos problemas colocados pelo homem e pelo projecto. Deste modo, em forma de conclusão, iremos considerar o Espaço Miguel Torga em Sabrosa de Eduardo Souto de Moura e Museu dos Coches em Lisboa de Paulo Mendes da Rocha.

Fig. 88 Através do Espaço Miguel Torga Souto de Moura retoma os valores neoplásticos que caracterizaram o início da sua obra. Neste sentido existe a continuidade de uma linguagem já ensaiada na Casa das Artes, em 1980, por isso as semelhanças entre ambos os projectos são evidentes. *"A proposta assenta na construção de muros (elementos característicos da zona), que desenham os limites do edifício e definem a sua imagem"*.[251] No entanto, estes quebram os seus limites procurando interagir com a envolvente. A forma como os planos são individualizados, o modo como é feita a entrada, o topo do muro seccionado, o uso do xisto como pele em contraste com a linguagem estrutural em betão armado, são aspectos, igualmente presentes na Casa das Artes. Passados mais de 30 anos, esta obra continua a ser actual e adequada servindo de modelo para este novo projecto.

Fig. 89 O Museu dos Coches, por seu lado, mostra como a atitude do arquitecto se mantém, mesmo mudando de contexto. Paulo Mendes da Rocha considera que *"Vivemos uma revisão crítica da política colonial. Não como quem resmunga, mas como quem reconsidera, do ponto de vista da construção de um mundo possível. A França não sabe o que fazer com os argelinos. A Espanha está lidando com os marroquinos. Nós, com os favelados"*.[252] Neste sentido esta necessidade de revisão não se reduz ao contexto brasileiro mas abrange todo o mundo. Por isso, neste caso, Mendes da Rocha transpões as suas convicções para a cidade de Lisboa, propondo um projecto que reconfigura o lugar, melhorando assim a leitura da cidade. O arquitecto defende assim que todos os projectos, à semelhança do que já foi sendo referido, devem incidir sobre a envolvente, e por isso o museu não é excepção. *"O novo museu favorece essa integração, de um amplo logradouro público, desde os Jerónimos até aos pastéis de Belém. No espaço, como memória, está lá a Rua do Antigo Cais da Alfândega, o que quer dizer que*

251 Eduardo Souto de Moura, Memória Descritiva in *Eduardo Souto de Moura*, Archinews n.º 16, Abril, Maio e Junho, 2010, p. 80
252 Paulo Mendes da Rocha, "A essência das cidades é o encontro", entrevista por Karla Monteiro para o Jornal Globo em 31 de Outubro de 2011, http://cadernosdereportagem.blogspot.com/2010/10/essencia-das-cidades-e-o-encontro.html









89 P. M. da Rocha, Museu dos Coches, Lisboa (2008)

*o Tejo chegava até ali, aquele terreno todo foi ganho ao mar. Quem não perceber isso não estará a visitar museu nenhum. O Museu dos Coches é tudo isso. É a memória da cidade na sua instabilidade histórica*".[253] A memória é aqui entendida como recordação das realizações humanas ao longo da história, pela capacidade técnica do homem *em ganhar terreno ao mar*.

Os vários projectos que foram sendo mencionados nesta dissertação, em conjunto com estes, expõem diferentes formas de encarar o Projecto Moderno. Na elaboração dos perfis destes arquitectos é identificável uma continuidade nos princípios que defendem, através dos quais propõem visões oportunas sobre a arquitectura nos respectivos países. O projecto Moderno não é mais do que um instrumento a que estes arquitectos recorrem como forma de amparar e sustentar a sua produção. Este permite a construção de uma linguagem, de um método, de um conhecimento que proporciona ao arquitecto o discernimento para criar uma arquitectura adequada e oportuna. Desta forma, para construir o presente e o futuro é necessário que o arquitecto seja culto, para responder de forma inteligente aos desafios que lhe são apresentados. Eduardo Souto de Moura e Paulo Mendes da Rocha realizam uma arquitectura que procura o que é essencial, porque a arquitectura é tornar o necessário no belo, o banal no especial, tudo através da força do pensamento. Porque é o pensamento aquilo que nos distingue dos demais. Somos Homens, é esta a nossa condição, sejamos o projecto de nós mesmos.

253 Paulo Mendes da Rocha, "Novo Museu dos Coches", entrevista por Alexandra Carita e Paulo Paixão para o Jornal Expresso a 7 de Maio de 2009, http://aeiou.expresso.pt/o-novo-museu-sera-um-amplo-logradouro-publico=f501534

# 4.0

## Considerações Finais

## "Where do we go from here? ..." [254]

Esta é a questão colocada por Mies van der Rohe em 1960, contudo poderia ser colocada nos dias de hoje, pois tem igual pertinência. Retomando a reflexão iniciada na introdução deste trabalho, torna-se evidente no panorama da arquitectura actual que existe uma ausência de ideologia que a suporte.

Perante a crítica ao Movimento Moderno e a consequente introdução do Movimento Pós-Moderno, é notório o afastamento entre a forma e a construção. Deste modo a crítica ao modernismo gerou uma enorme diversidade, onde carece a existência de um método. Assim é comum, nos dias de hoje, que a arquitectura se caracterize pela imagem exterior, pela pele do edifício. A fachada assume um carácter autónomo em relação à estrutura, levando a que esta se traduza num somatório de elementos superficiais.

Ao percorrer a cidade do Porto, por exemplo, são muitos os cenários de arquitecturas desconexas, desligadas do seu contexto que em pouco ou nada contribuem para uma melhor percepção da cidade. O arquitecto Eduardo Souto de Moura tem consciência da condição actual da arquitectura, na qual *"simulamos os materiais, os sistemas construtivos, as linguagens, não para dizer mas para condizer"*.[255] Perante esta realidade, *"os jovens em geral e os estudantes de arquitectura em particular, (...) têm a tendência de aceitar sem um juízo crítico"*[256] a arquitectura que lhes é apresentada. Por isso esta dissertação tem como objectivo apelar à reflexão e à consciencialização de uma realidade em que assuntos essenciais do projecto passam para segundo plano.

A crescente preocupação e o esforço por parte dos arquitectos em descobrir novos efeitos, impressões, linguagens, contrasta com a posição de Eduardo Souto Moura e Paulo Mendes da Rocha. Ambos apresentam um discurso mais "conservador", quando comparados com arquitectos como Rem Koolhaas, Zaha Hadid ou Herzog & de Meuron (na sua fase mais madura), onde o conceito apela à imagem.

*"Existem arquitectos que, hoje em dia, estão muito em voga, que invadem, com as suas imagens, os inúmeros meios de comunicação ao seu dispor. E que elaboram, sem cessar, um torrente de projectos e de obras para com estes inundar os meios que não cessam de se multiplicar. E conseguem, assim, maravilhar o Ocidente. (...) Eduardo Souto, arredado de tudo isto, pertence à Arquitectura"*.[257] Tal como este, Paulo Mendes da Rocha vai à essência da arquitectura, não fazendo a cosmética da obra. Desta forma, Souto de Moura e Mendes da Rocha mantiveram-se sob a matriz moderna que os formou, servindo de exemplo para as gerações futuras, que procuram na arquitectura de hoje referências a seguir.

*"…In all these years i have learned more and more that architecture is not a play with forms. I have come to understand the close relationship between architecture and civilization. I have learned that architecture must stem from the sustaining and driving forces of civilization. And that it can be, at its best, an expression of the innermost structure of its time"*.[258]

254 Mies van der Rohe, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, 1999, p. 182
255 Eduardo Souto de Moura, "Fragmentos", in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, p. 367
256 Vilanova Artigas, "Os caminhos da arquitetura moderna", in José Tavares Correia de Lira, Rosa Artigas, *Caminhos da arquitetura,* op. cit., 2004, p. 49
257 Alberto Campo Baeza, "Souto, Souto, Souto", in *Eduardo Souto de Moura: concursos/competitions, 1979-2010*, FAUP, 2011, p. 29
258 Mies van der Rohe, op. cit., p. 182

# 5.0

## Bibliografia e Créditos Fotográficos

## Livros


. ARTIGAS, João Vilanova; *Caminhos da arquitectura*, São Paulo : LECH, 1981.

. ARTIGAS, Rosa; *Paulo Mendes da Rocha: fifty years*, New York : Rizzoli, 2007.

. BARATA, Francisco e CAMPOS, André (comiss.), *Eduardo Souto de Moura : concursos : competitions, 1979-2010,* Porto: FAUP, 2011.

. BARBOSA, Alfredo; CASTÁN, Santiago; THOMSON, Graham; *Souto de Moura* / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza ; Barcelona : Gustavo Gili, 1990.

. BENEVOLO, Leonardo, *O último capitulo da arquitectura moderna,* Lisboa: Edições 70, 1985.

. CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work,* London : Phaidon, 1999.

. CORREIA, Graça, *Ruy D'Athouguia: a modernidade em aberto*; Pref. Eduardo Souto de Moura. Caleidoscópio, 2008.

. CURTIS, William J. R, *Modern architecture since 1900,* New York: Phaidon, 2003.

. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni; *Eduardo Souto de Moura*. Milano: Electa, 2003.

. FERNANDEZ, Sérgio, *Percurso : arquitectura portuguesa : 1930-1974*, Porto: Faup Publicações, 1988.

. FIGUEIRA, Jorge; *Escola do Porto : um mapa crítico*, Coimbra : Ed. DARQ, cop. 2002.

. GOODWIN, Philip L., *Brazil builds : architecture new and old : 1652-1942*, New York, The Museum of Modern Art, 1944.

. MILHEIRO, Ana Vaz; *A construção do Brasil : relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 2005.

. MOLA, Francesc Zamora, *Eduardo Souto de Moura : architect*. Barcelona : Loft, 2009.

. MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno Arquitectura da segunda metade do século XX*, Barcelona, GG, 2001.

. NIEMEYER, Oscar, *Meu sósia e eu*, Porto : Campo das Letras, 1999.

. PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos : 1947-1996 selecção*, Porto : Faup Publicações, 1996.

. PERETTI, Laura; *Eduardo Souto de Moura : temi di progetti=themes for projects*: mostre di architettura al Museo d´Arte - Milano : Skira, 1998.

. PETRINA, Alberto Petrina, *Tributo a Niemeyer*, Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

. PIÑÓN, Helio, *Paulo Mendes da Rocha*, São Paulo, Romano Guerra, 2002.

. RIBEIRO, Rogério, et. al., (coord.), *A Cidade é uma Casa. A Casa é uma cidade,* Catálogo de uma exposição, Câmara Municipal de Almada, 2001.

. ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

. SILVA, Vander Savio Lemes da; *Mendes da Rocha* / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac - Lisboa: Blau, 1996.

. TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988

. TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, Porto: Faup Publicações, 1997.

. TOSTÕES, Ana; *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* ; trad. Ana Bicho ...[et al.]. - Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2010.

. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Eduardo Souto Moura*. Lisboa : Blau, 1994.

. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.

. UNDERWOOD, David, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

. VANEZ, Rita; *Descontinuidade: arquitectura contemporânea portuguesa:* Eduardo Souto de Moura, Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà, Nuno Grande, Porto: Livraria Civilização Editora, 2005.

. ZIMMERMAN, Claire, *Mies van der Rohe: 1886 – 1969*, Taschen, 2006.

. WISNIK, Guilherme, *Espaços da Arte Brasileira – Lucio Costa*, Cosac & Naify, São Paulo, 2001.

## Periódicos

.TOUSSAINT, Michel, *Jornal dos Arquitectos* – nº's 195, 200, 207, 208, 210, 214, 217, 225, 227 - Lisboa, Ordem dos Arquitectos.

. 2G, n.º5, *Eduardo Souto de Moura - Obra reciente*, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

. 2G, n.º45, *Paulo Mendes da Rocha - Obra reciente*, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gilli, 2008.

. ARCHINEWS, n.º16, *Eduardo Souto de Moura*, Dir.: Carlos Alho, Lisboa: Insidecity, 2010.

. ARQUITECTURA E VIDA, n.º19, *A Poética da Materialidade*, Dir.: Rui Barreiro Duarte, Lisboa, Setembro 2001.

. EL CROQUIS, n.º124, *Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El Croquis editorial, 2008.

. EL CROQUIS, n.º146, *Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El Croquis editorial, 2009.

. MAIS ARQUITECTURA, n.º19, Dir.: Sílvia Vieira, Lisboa: Editora Arcatura, Dezembro 2007.

. TC CUADERNOS, n.º64, *Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, Dir.: Fernando Aranda Navarro, Valência: Generales de la Construcción, 2004.

## Artigos e Textos

. CAFCALAS, Alexandre, "Da Natureza Necessária Urbanscapes Paulistas, Todavia Modernas por Defeito", Arq/a n.º 26, ano V, Julho/Agosto 2004.

. MOURA, Eduardo Souto de, "não há duas sem três" in *Jornal dos Arquitectos,* n.º 217, Dir.: Manuel Graça Dias, Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2006. p. 54-65.

. MOURA, Eduardo Souto de, "Dopo Aldo Rossi" in *d'Architettura*, n.º 23, rivista italiana d'archittectura, Abril de 2004.

. ROSSI, Aldo, "Arquitectura para Museus" e "El Orden Griego" in Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia - escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

. SOLOT, Denise Chini, "A Paixão do Início na Arquitectura de Paulo Mendes da Rocha", 3º Seminário DOCOMOMO Brasil, São Paulo, de 8 a 11 de dezembro de 1999, p.9

## Teses e outras Provas Académicas

. BARBOSA, Joana. 2006. *O Detalhe Mínimo na Obra de Eduardo Souto de Moura*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura.

. ORMONDE, Camila Rodrigues, *Arquitectura moderna de São Paulo: dos anos 50 a 70*, Prova final do curso de Arquitectura, 2006.

. CASTRO, Carlos. 2006. *Fragmento: Representação da Memória na Arquitectura,* Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura.

. MOURA, Eduardo Souto de. 1980. *Relatório de Estágio de Arquitectura de Eduardo Souto de Moura*. s.I.: s.n.,1980.

. RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura : tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, Dissertação de doutoramento em arquitectura apresentada à FAUP, Porto: Faup, 2006.

. SOUTO, Ana Elisa Moraes, *Projecto Arquitectónico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha 1958 – 2000*, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitectura-PROPAR, Porto Alegre 2010.

## Créditos de Imagem

1 MOURA, Eduardo Souto, Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura, 1980, Centro de Documentação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p.57/58

2 a. GUELL, Xavier, , Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona : Gustavo Gili, 1990, p. 15 | b. ARQ/A, n.º 45, Memórias difusas, Dir.: Luís Santiago Baptista, Lisboa: Futurmagazine Editora, ano VIII, Maio de 2007, p.39 | c. e d. MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona : Gustavo Gili, 1990, p. 20 | e. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.44 | f. 2G, n.º5, Eduardo Souto de Moura – Obra Reciente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.83 | g. e h. MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona : Gustavo Gili, 1990, p. 24/25

3 a. CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London : Phaidon, 1999, p. 24 | b. EL CROQUIS (68-69+95), Alvaro Siza : 1958-2000 : getting through turbulence, Dir.: Fernado Márquez Cecilia y Richard C.Levene, Madrid : El Croquis, 2000 | c. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.41

4 a. http://www.cisapalladio.org/ | b. Foto de Autor, Eduardo Souto de Moura - Concursos | Exposição, Galeria de Exposições da FAUP

5 a. e b. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.52/53 | c. Foto de Autor | d. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.81 | e. Foto de Autor

6 MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona : Gustavo Gili, 1990, p. 37/34

7 a. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.82; MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 36 | b. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.100; TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.34 | c. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.111; TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.107

8 a. RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry, Mies in Berlin, New York: The Museum of Modern Art, 2002, p.195 | b. TESTA, Peter, A arquitectura de Álvaro Siza, Porto: FAUP, 1988, p.32

9 a. e b. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.110/12

10 a. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.64 | b. e c. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.13/11

11 a. CUITO, Aurora (coord.), Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Dinalivro, 2004, p.52 | b. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura : architect, Barcelona: Loft, 2009, p.165

12 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.74

13 a. http://www.bing.com/maps/; ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted, Aldo Rossi : obras y proyectos, Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p.80; FERLENGA, Alberto, Aldo Rossi : architetture : 1959-1987, Milano: Electa, 1987, p.48 | b. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.11; CUITO, Aurora (coord.), Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Dinalivro, 2004, p.50/51; MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 25 | c. http://www.bing.com/maps/; CUITO, Aurora (coord.), Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Dinalivro, 2004, p.53; ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.73

14 MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 24

15 a. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.131 | b. ADJMI, Morris (ed.), Aldo Rossi : the complete buildings and projects 1981-1991, London: Thames and Hudson, 1992, p.32

16 de a. a h. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.97/ 101/ 106/ 113/ 117/ 121/ 131/ 141

17 a.;b.;c.;d. e e. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.40/ 63/ 125/ 142/ 158 | f. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura : architect, Barcelona: Loft, 2009, p.57

18 a. e b. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.191/47 | c. SOLÁ-MORALES, Ignacio de, Mies van der Rohe : el Pabellón de Barcelona, Barcelona: GG, [cop.1993], p.47

19 a. e b. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.75/96 | c. e d. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.116/130

20 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.80 | b. Foto de Autor

21 Foto de Autor

22 a e b. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.48/127

23 SANTOS, José Paulo dos (ed.), Álvaro Siza : obras y proyetos,1954-1992, Barcelona: Gustavo Gili, [cop.1993], p. 109/ 110/ 111

24 a. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura : architect, Barcelona: Loft, 2009, p.157 | b. MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 49 | c. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.191

25 Foto de Autor; SANTOS, José Paulo dos (ed.), Álvaro Siza : obras y proyetos,1954-1992, Barcelona: Gustavo Gili, [cop.1993], p. 32/37

26 a. FERLENGA, Alberto, Aldo Rossi : architetture : 1959-1987, Milano: Electa, 1987, p.40 | b. LE CORBUSIER, Por uma arquitectura, São Paulo: Perspectiva, 2009, p.108

27 ARQ/A, n.º 49, Paisagens Sintéticas, Dir.: Luís Santiago Baptista, Lisboa: Futurmagazine Editora, ano VIII, Maio de 2007, p.32/ 35/ 36/ 37

28 FERNANDES, Fátima, CANNATÀ, Michele, Estádio municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura, Porto: Civilização ed., 2007, p. 4/ 120/ 147

29 a. e b. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.71/ 139 | c. http://www.flickr.com/photos/leonl/6083820452/;http://www.flickr.com/photos/leonl/6083851324/;http://www.flickr.com/photos/leonl/6083860336/

30 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.71/72

31 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.72

32 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.26/ 24; ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.84

33 a. OUD, J. J. P., a cura di Umberto Barbieri a cura di Umberto Barbieri, Bologna: Zanichelli, 1990, p.57 | b. CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London : Phaidon, 1999, p. 80 | c. JA, n.º227, p. 61

34 ABITARE, n.º 374, Brasil, Dir.: Roberto Minetto, Milano: Editrice Abitare Segesta, p.158; SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.74; ARQUITECTURA E VIDA, n.º66, Técnica e Sensibilidade, Dir.: José Charters Monteiro, Novembro 2005, p.47
35 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.77/ 78
36 MODERNISM MAGAZINE, Paulo Mendes da Rocha Live Brutalism, Volume 10, n.º. 2, Summer 2007, http://www.kristinaraderschad.de/krad/wp-content/uploads/2009/11/raderschad_modernism_casa_pmr.pdf, p. 60/ 54/ 55
37 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.86/ 92; BASTOS, Maria Alice Junqueira, Pós-Brasilía : rumos da arquitectura brasileira: discurso prática e pensamento, São Paulo : Perspectiva, 2003, p. 233
38 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.89; MODERNISM MAGAZINE, Paulo Mendes da Rocha Live Brutalism, Volume 10, n.º. 2, Summer 2007, http://www.kristinaraderschad.de/krad/wp-content/uploads/2009/11/raderschad_modernism_casa_pmr.pdf, p. 60; SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.78
39 ARQUITECTURA E VIDA, n.º66, Técnica e Sensibilidade, Dir.: José Charters Monteiro, Novembro 2005, p.44; ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.87
40 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.55; http://www.pedrokok.com.br/2008/08/mube-sao-paulo-sp/mube6/
41 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.61
42 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.63; http://www.flickr.com/photos/clas/312728626/; http://www.plataformaarquitectura.cl/cpgarq/displayimage.php?album=1&pos=2025; ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.91
43 a. e b. SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.63/64 | c. http://modomoderno.wordpress.com/tag/le-corbusier/ | d. http://flickrhivemind.net/Tags/b%C3%A9tonbrut/Interesting
44 SILVA, Vander Savio Lemes da, Mendes da Rocha / int. por Josep Mª Montaner e Maria Isabel Villac, Lisboa :Blau, 1996, p.30/31
45 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.124/ 125
46 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.40
47 JA, n.º227, p.58/ 60
48 a. CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London : Phaidon, 1999, p. 80 | b. http://openbuildings.com/buildings/crown-hall-profile-2653 | c. http://adpromomark.blogspot.com/2010/09/promomark-newsletter-septimo.html
49 http://www.metroo.com.br/projects/view/3/2
50 http://www.mmbb.com.br/projects/view/46
51 http://www.bing.com/maps/; ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.218/ 219; http://www.flickr.com/photos/53615265@N03/5009507759/sizes/l/in/photostream/
52 http://www.mmbb.com.br/projects/details/39/1;http://issuu.com/leonardofinotti/docs/07804_mendes_da_rocha_-_poupatempo_itaquera__s_o_p#download~
53 CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London : Phaidon, 1999, p. 30
54 CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London : Phaidon, 1999, p. 97
55 MODERNISM MAGAZINE, Paulo Mendes da Rocha Live Brutalism, Volume 10, n.º. 2, Summer 2007, http://www.kristinaraderschad.de/krad/wp-content/uploads/2009/11/raderschad_modernism_casa_pmr.pdf, p. 60/ 54/ 55
56 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.183
57 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.80/ 130
58 MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura : architect, Barcelona: Loft, 2009, p.327
59 ARTIGAS, Rosa, Paulo Mendes da Rocha : fifty years, New York: Rizzoli, 2007, p.75/ 78/79
60 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003, p.122/ 125/ 126; TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1996, p.134
61 JA, n.º 217, "Livro do Desassossego", Out/Dez 2004, p. 78/ 79/ 82/ 83; Foto de Autor; CORREIA, Graça, Ruy D'Athouguia: modernidade em aberto, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008, p.106
62 JA, n.º 203, "From Bauhaus to our Home", Nov/Dez 2001, p. 24/ 27
63 JA, n.º 217, "Livro do Desassossego", Out/Dez 2004, p. 73/ 75
64 a. JA, n.º 217, "Livro do Desassossego", Out/Dez 2004, p. 72 | b. CORREIA, Graça, Ruy D'Athouguia: a modernidade em aberto, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2008, p. 278
65 a. CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London: Phaidon, 1999, p. 115 | b. http://www.acsa100.org/bookcontent.html
66 a. CARTER, Peter, Mies van der Rohe at work, London: Phaidon, 1999, p. 19 | b. http://www.flickr.com/photos/biblarte/4745513880/
67 ISCTE, (coord.), Oscar Niemeyer 2001, Lisboa: ISCTE, 2001, p.34/ 44/ 54; BOTEY, Josep. Ma., Oscar Niemeyer : obras y proyectos, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.39/ 46
68 BOTEY, Josep. Ma., Oscar Niemeyer : obras y proyectos, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.48; GOODWIN, Philip L., Brazil builds : architecture new and old : 1652-1942, New York : The Museum of Modern Art, 1944, p. 133; http://www.booksofa.com/oscar-niemeyer-lucio-costa-libro
69 ISCTE, (coord.), Oscar Niemeyer 2001, Lisboa: ISCTE, 2001, p.69/ 72/ 77/ 83/ 89; BOTEY, Josep. Ma., Oscar Niemeyer : obras y proyectos, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.129/ 166; ABITARE, n.º 374, Brasil, Dir.: Roberto Minetto, Milano: Editrice Abitare Segesta, p.119
70 BOTEY, Josep. Ma., Oscar Niemeyer : obras y proyectos, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.61/ 66/ 109
71 a. TOSTÕES, Ana (coord.), Sede e museu Gulbenkian : ensaios, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.104 | b. IRIGOYEN, Adriana, Wright e Artigas: duas viagens, São Paulo : Atieliê Editorial, 2002, p. 142
72 a. http://colourfulcambridge.com/inspiration-new.asp | b. http://www.scottwaddellarch.com/photos.html | c. KAMITA, João Masao, Vilanova Artigas, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 123
73 KAMITA, João Masao, Vilanova Artigas, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 126/ 127
74 KAMITA, João Masao, Vilanova Artigas, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.84/ 85
75 KAMITA, João Masao, Vilanova Artigas, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 129
76 ARTIGAS, João Batista Vilanova, Caderno dos riscos originais: projecto do edifício da FAUUSP na cidade universitária, São Paulo : FAUUSP, 1998, p. 46; JA, n.º 201, "Faire École 1", p. 86/ 89; http://architectureandarts.tumblr.com/post/8994619073/college-of-architecture-and-urbanism-of-the; KAMITA, João Masao, Vilanova Artigas, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 91; http://www.flickr.com/photos/kuk/524221913/

77 ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Fernando Távora : opera completa, Milano: Electa, 2005, p. 94/ 95; Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Ano I n.º 0 Outubro de 1987, p.32

78 TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1993, p.57/ 59/ 60; ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Fernando Távora : opera completa, Milano: Electa, 2005, p.104

79 TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1993, p.78/ 79/ 80/ 82/ 83

80 TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto Moura, Lisboa : Blau, 1993, p.86/ 87/ 90

81 MOURA, Eduardo Souto de, Souto de Moura / introducciones Wilfried Wang, Álvaro Siza, Barcelona : Gustavo Gili, 1990, p. 14; Fotos de Autor

82 a. WISNIK, Guilherme, Lucio Costa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.10 | b. | c. e d. JA, n.º 203, "From Bauhaus to our Home", Nov/Dez 2001, p. 63

83 ANDREOLI, Elisabetta, Arquitectura moderna brasileira, London : Phaidon, 2004, p. 98

84 http://www.flickr.com/photos/glaucioalmeida/533720580/; http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.125/3602; http://www.bing.com/maps/

85 WISNIK, Guilherme, Lucio Costa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.54; ANDREOLI, Elisabetta, Arquitectura moderna brasileira, London : Phaidon, 2004, p. 116/ 117; ABITARE, n.º 374, Brasil, Dir.: Roberto Minetto, Milano: Editrice Abitare Segesta, p.111

86 Foto de Autor; Foto de Autor

87 SANTOS, Cecília Rodrigues dos, Le Corbusier e o Brasil, São Paulo: Tessela, 1987, p. 10/ 11/ 91/ 93/ 94/ 103/ 115

88 Archinews n.º 16, Eduardo Souto de Moura, Abril, Maio e Junho, 2010, p. 77/ 78/ 79; Fotos de Autor

89 http://diariodebordointercambio.blogspot.com/2010_10_01_archive.html; http://1011esaytfranciscopeinadorp7.blogspot.com/2010/11/jueves-181010-no-hay-clase-pero-hay-que.html; Fotos de Autor.