

TC
cuadernos

Eduardo Souto de Moura

Arquitectura 2005-2016 · HABITAR

124-125

TC CUADERNOS · SERIE DEDALO · REVISTA DE ARQUITECTURA
Año 24 · España y Portugal 32 € · France, Germany, Italia, Netherlands, Suisse, UK 36 (IVA incl.)

Eduardo Souto de Moura

Arquitectura 2005-2016

H A B I T A R

Autores de esta edición
Graça Correia y Ricardo Merí de la Maza

SERIE DÉDALO

TC Cuadernos · Tribuna de la Construcción: nº 124-125 · Junio 2016

ISBN: 978-84-944646-7-6

Consejo Editorial

Fernando Aranda Navarro: Arquitecto

Miguel Cabanes Ginés (1965-2014): Arquitecto

José M^º Delapuerta Montoya: Arquitecto

Alfonso Díaz Segura: Arquitecto

Javier Domínguez Rodrigo: Arquitecto

Pedro Hernández: Arquitecto

Francisco Juan Vidal: Arquitecto

Agustín Malonda Alberó: Arquitecto

Carlos Martín González: Arquitecto

Carlos Merí Cucart: Arquitecto

Ramón Monfort Salvador: Arquitecto

Juan M^º Moreno Seguí: Arquitecto

Florentino Regalado Tesoro: Ingeniero de Caminos

Guillermo Rubio Boronat: Lic. en Historia del Arte

Roberto Santatecla Fayos: Arquitecto

Director

Ricardo Merí de la Maza

Autores de esta edición

Graça Correia y Ricardo Merí de la Maza

Apoyo técnico a la edición

Ernesto Correa Selva, Elia Bernardos Jimenez,

Víctor G. Romero Matarredona

Corresponsal en Alemania, Austria y Suiza

Úrsula Strasser

Diseño y realización

Estudio David Cercós

TC Cuadernos es una publicación

editada y distribuida por

General de Ediciones de Arquitectura

Director

José Miguel Rubio

Administración

Avda. Reino de Valencia, 84 · 46005 Valencia

Tel: 96 395 04 43 · Fax: 96 395 04 91

www.tccuadernos.com

ISSN-1136-906X · Depósito Legal: V-973-1992

TC Cuadernos autoriza a reproducir cualquiera de sus textos o imágenes citando siempre su procedencia.

Impreso en España

Queremos agradecer a D. Eduardo Souto de Moura la confianza depositada en nosotros para la elaboración de este número. Igualmente nuestro más sincero agradecimiento al personal del estudio Souto Moura Arquitectos por su inestimable colaboración en la preparación de esta monografía, en especial a Joana Correia y Sandra Bastos.



VI Premio FIERA · Concedido por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, a la Revista TC Cuadernos por su compromiso en la difusión y defensa de la arquitectura



Premio Especial "Aportación a la Arquitectura" 2001-2002, concedido por el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana

Sumario

- 006 EDUARDO SOUTO MOURA - Un Desasosiego Inquietante
EDUARDO SOUTO MOURA - A Disquieting Restlessness
Graça Correia
- 016 La casa en el límite
On the House's edge
Ricardo Merí de la Maza
- 024 Casa D6-2. Intervención en la calle Padre Luis Cabral en Oporto. Portugal
Intervetion in rua Padre Luís Cabral - House D6-2 in Porto. Portugal
- 034 Casa en Maia 2. Maia. Portugal
House in Maia 2, Maia. Portugal
- 054 Casa en Valongo. Ermesinde, Valongo. Portugal
House in Valongo, Ermesinde, Valongo. Portugal
- 072 Casa Bom Jesus II. Bom Jesus, Braga. Portugal
Bom Jesus II House in Braga. Portugal
- 092 Casa en Llabià. Gerona. España
House in Llabià, Gerona. Spain
- 122 Casa en Maia 3. Maia. Portugal
House in Maia 3, Maia. Portugal
- 142 Casa D6-3. Ponte de Lima. Portugal
House D6-3 in Ponte de Lima. Portugal
- 162 Casa en Sra. da Hora. Matosinhos. Portugal
House In Sra. da Hora, Matosinhos. Portugal
- 176 Casa en Vilamoura. Vila de Quarteira. Portugal
House in Vilamoura, Vila de Quarteira. Portugal
- 190 Casas "Quinta da Avenida". Oporto. Portugal
Houses "Quinta da Avenida", Porto. Portugal
- 220 Casas en Rua da Cerca. Lote 2. Foz do Douro, Oporto. Portugal
Recovering a House – Lot 2 in Foz do Douro, Porto. Portugal
- 242 Casas en Rua da Cerca. Lote 1. Foz do Douro, Oporto. Portugal
Houses in Rua da Cerca – Lot 1 in Foz do Douro, Porto. Portugal
- 264 Casa del Profesor. Carcavelos, Cascais. Portugal
Professors' Home in Carcavelos, Cascais. Portugal
- 284 Parcelación y Casas das Sete Cidades. São Miguel, Azores. Portugal
Houses in Sete Cidades. São Miguel, Açores. Portugal
- 294 Convento de las Bernardas. Tavira, Algarve. Portugal
Bernardas' Convent in Tavira, Algarve. Portugal
- 318 Edificio de Viviendas. Catareira, Oporto. Portugal
House Block at Cantareira, Porto. Portugal
- 338 Centro Terciario y Residencial. La Pallaresa, Barcelona. España
Residential and Tertiary Centre de la Pallaresa, Barcelona. Spain

EDUARDO SOUTO MOURA

Un Desasosiego Inquietante

EDUARDO SOUTO MOURA - A Disquieting Restlessness

Graça Correia

I THE DREAM BEFORE¹

Eduardo Souto de Moura fue mi profesor en la FAUP hace 30 años -el mejor profesor de Proyectos que tuve y, naturalmente, le pedí trabajo antes incluso de acabar mis estudios.

Fue, desde luego inquietante, la primera conversación que recuerdo: "*¿Graça, fuiste sola a Brasília? Me gusta mucho Brasília y la arquitectura de Niemeyer*" nadie más, desde Távora en 1º curso, me había dicho algo semejante hasta que llegué a sus clases en 4º. "*¿Entonces, que hay de la crítica posmoderna y la defensa de la ciudad tradicional?*" le pregunté, "*me gusta la ciudad tradicional, siempre y cuando sea tradicional, pero no puedo producir la tradición y el fracaso del posmodernismo fue precisamente esa mentira de realizar la historia de modo artificial, en poco tiempo*"².

A esa primera inquietud se le unió otra todavía durante aquel año lectivo de 1986/87 cuando leí, en una de las primeras entrevistas que dio a la revista española *Faces*, aquello que aún hoy sintetiza, para mí, su visión: "*Los cambios históricos fueron siempre puntuales en la arquitectura. La Turbinenfabrik, por ejemplo, realizada por Peter Behrens para la A.E.G. es un templo clásico, una expresión de continuidad. Pero las columnas se realizaron en acero: un pequeño detalle, una diferencia fundamental. Es mirando de esta manera a las cosas que me resisto a creer en la idea de ruptura. Los cambios se hacen poco a poco, con avances y retrocesos*"³.

Mientras en las aulas teóricas nos mostraba cómo los arquitectos modernos realizaron (supuestamente) tabula-rasa del pasado, en las clases prácticas, Eduardo nos enseñaba como aprendió con ellos que las ideas del pasado constituían una herramienta muy útil para ampliar el campo problemático del proyecto y clarificar de manera culta nuestra acción en el presente llevando, eventualmente, a un futuro que será el nuestro. Algo que, estoy segura, aprendió con la atención con la que siempre acompañó la obra de Siza de quien se emancipó de modo tan natural, que la enorme influencia que recibe de él no resulta, en su propia obra, evidente o explícita. Es más, creo que es en el reconocimiento de este proceso que se identifica una Escuela de Oporto -una escuela que, a quien quiere aprender, no enseña respuestas, sino una manera de llegar a ellas a través de la práctica, en una larga tradición de profesores salidos de los estudios más activos de Oporto.

En la facultad y más tarde en el estudio, Eduardo insistía que la arquitectura moderna no representaba una ruptura con el pasado, sino una renovación de los instrumentos que permiten alcanzar con mayor precisión los objetivos de toda la historia de la arquitectura: "*Se está viendo cada vez más el presente como un vínculo entre el pasado y el futuro, como decía Giedion*"⁴.

Más tarde, ya en Barcelona durante el doctorado, relacione esta convicción con el aforismo atribuido a Gaudí que Helio Piñón repetía (casualmente también entrevistado en aquella misma revista del 87): *la ciencia se aprende con principios y el arte con ejemplos*. De hecho, Eduardo enseñaba que el conocimiento en Arquitectura está inscrito en las propias obras y proyectos de arquitectura, resguardado de las interpretaciones reductoras. Sólo los profesionales de la teoría, tal vez por falta de dominio de la práctica, condicionaban (y condicionan) nuestra memoria histórica, negando indirectamente el estudio y la comprensión de un valioso legado de ideas e instrumentos muy operativos. Por eso, este desasosiego que nos enseñaba Eduardo puede hoy parecer natural, pero la verdad es que pocos como él tenían ya en aquella altura el distanciamiento necesario para desafiar el establishment, como aquellos incrédulos que, no queriendo emparejarse con tan irreverente joven arquitecto, llegaron incluso a alejarlo (temporalmente) de la Escuela de Oporto. Pero eso son aguas pasadas y el tiempo, como él dice, *es más importante o al menos tanto como el espacio en la arquitectura*.

Fue fundamental haber comenzado a trabajar con Eduardo en 1989, todavía estudiante, lo que me permitió seguir casi desde los inicios la consolidación de su papel en la arquitectura. Tenía en aquel momento, pocas obras construidas y se diseñaban en el estudio las páginas de su primera monografía para Gustavo Gili⁵, pero ya era evidente que él perseguía su propia forma de expresión y que buscaba (de manera saludable) distanciarse de la influencia indiscutible que se extendía sobre todos en Portugal -Siza Vieira.

Allí aprendí que ordenar la realidad física, en tantas ocasiones confundida con una obra de genio es, en gran parte, resultado de un aprendizaje lento y riguroso, muy culto, que la mirada afina y la convicción ética en determinados valores garantiza. Sólo de esta manera era posible ejercer la crítica a las construcciones del pasado que de manera natural venían a discusión en torno a un nuevo proyecto y la forma se pensaba siempre desde la perspectiva de su metamorfosis, siendo precisamente del rigor y precisión de su pensamiento crítico⁶, -absolutamente característico de Eduardo -que resultaba la calidad de la nueva obra. Y el pasado era entonces una pre-existencia, otra condición práctica más del proyecto,

I THE DREAM BEFORE¹

Eduardo Souto de Moura was my professor at FAUP (Faculty of Architecture of the University of Porto) 30 years ago – the best teacher of Projects that I ever had and, naturally, I asked him for a job even before finishing my studies.

It was certainly disquieting, that first conversation that I remember, "Graça, did you go alone to Brasília? I really like Brasília and the architecture of Niemeyer". No one else, from Távora in the first year, had told me anything like that until I came to his class in the fourth year. "So, what about the postmodern criticism and the defense of the traditional city?" I asked. "I like the traditional city so long as it is traditional, but I cannot produce tradition... and the failure of postmodernism was precisely this lie, making history artificially, in a short time period"².

That first concern was joined by another one, also during the 1986/87 school year, when I read in one of the first interviews he gave to the Spanish magazine *Faces*, something which, for me, still synthesizes his vision today: "The historical changes were always punctual in architecture. The AEG Turbinenfabrik, for example, by Peter Behrens, is a classical temple, an expression of continuity. But the columns are made of steel: a small detail, a fundamental difference... Looking at things this way, I refuse to believe in the idea of rupture. Changes occur gradually, moving forward and backwards"³.

While the theoretical lessons showed us how modern architects (supposedly) made a blank slate of the past, in the practical classes Eduardo taught us how he learned that the ideas of the past constituted a very useful tool to expand the problematic area of the project and clarify, in an educated way, our actions in the present, leading eventually to a future that is ours. This was something that, I'm sure, he learned with the attention with which he always accompanied Siza's work, from which he so naturally emancipated from, and the enormous influence that it exerted on Eduardo is not, in his own work, clear or explicit. Moreover, I believe that it is in the recognition of this process that one can identify a Porto School – a school that, for those who want to learn, does not teach answers, but rather a way to reach them through practice, in a long tradition of teachers who emerge from the most active architecture offices of Porto.

At university, and later in his practice, Eduardo insisted that modern architecture did not represent a rupture with the past, but a renewal of the instruments needed to achieve, with precision, the objectives of the entire history of architecture: "We're increasingly seeing the present as a link between the past and the future, as Giedion said"⁴.

Later, in Barcelona, during my doctorate studies, I've linked this conviction to the aphorism attributed to Gaudí, repeated by Helio Piñón (coincidentally, also interviewed in that same magazine of 1987): science is learned through principles, and art through examples. In fact, Eduardo taught that knowledge in architecture is registered within the construction works and the architectural projects themselves, sheltered from reductive interpretations. Only the professionals of theory, perhaps due to a lack of mastery of practice, conditioned (and condition) our historical memory, indirectly denying the study and understanding of a valuable legacy of ideas and instruments, themselves very operational. Therefore, this feeling of unease that Eduardo was teaching us may seem natural today, but the truth is that at the time, few like him, had the necessary detachment to challenge the establishment, as well as the unbelievers who, not wanting to be paired with such an irreverent young architect, ended up moving him away (temporarily) from the Porto School. But that's water under the bridge... and time, as he says, is more important or at least as important as space is in architecture.

It was essential to have begun working with Eduardo in 1989, while still a student, which allowed me to follow almost from the beginning the consolidation of his role in architecture. He had, at that time, few completed projects and at his studio were being designed the pages of his first monograph for Gustavo Gili⁵, and it was already evident that he was pursuing his own form of expression, and seeking (healthfully) to distance himself from the inevitable influence that Siza Vieira extended over everyone in Portugal.

There I learned that the ability to order the physical reality, in many cases confused with the work of geniuses, is largely the result of a slow and rigorous learning process, very cultured, that the gaze refines and the ethical conviction in certain values guarantees. Only in this way was it possible to be critical of the constructions of the past that naturally arose at the discussion of a new project and form was always thought from the perspective of its metamorphosis, being precisely the rigor and accuracy of his critical thought⁶ – absolutely characteristic of Eduardo – that led to the quality of the new work. And the past was then a pre-existence, one more practical condition of the project, such as the location or the program, which disappear in the

como el lugar o el programa, que desaparecen en presencia de la obra. En la voz de otro desasossegado, *"la cultura es un alimento mental, y el alimento para que nutra, tiene que ser asimilado"*⁷ No obstante, mientras el poeta era múltiple y dentro de sí contenía varios yos que no se encontraban, es a través de los varios yos que Eduardo afirma ser cliente de sí mismo, que se promueve la síntesis entre el sentido común y el sentido de las formas -entre intuición y abstracción -estimuladas con un pragmatismo casi desarmante que se le reconoce de inmediato, pero en inquietante contradicción.

Y así pasaron seis años al son de Miles Davis a quien yo procuraba juntar una Laurie Anderson que, a su peculiar manera, mostraba en el álbum "Strange Angels"⁸ editado precisamente en 1989 cuando entré como colaboradora en el estudio, lo que es el Progreso cuando, en realidad, parecía estar hablando de la obra que allí se hacía.

Laurie, utilizando las palabras de Walter Benjamin al reflexionar sobre el cuadro de Klee que tenía en casa, el *Angelus Novus*, describe un ángel que parece estar preparándose para alejarse de algo que mira fijamente con las alas abiertas. El ángel de la historia⁹, dice Benjamin, debe tener este aspecto -mira para el pasado que quiere recomponer, pero del paraíso sopla un vendaval que lo empuja imparablemente hacia el futuro y este vendaval es aquello que llamamos progreso.

Podría adivinar que su libro de *cabecera* es El Malogrado de Thomas Bernhard, que nunca pierde oportunidad para reagalar a aquellos que aprecia y que considera amigos. Este libro parece confirmar sus obsesiones y cuando la germanista Teresa Seruya se refiere a él, confesando que lo que la fascina en ese autor viene de la revolución que provocó con la deconstrucción radical de la narrativa, de su artificialidad expuesta, de la autorreflexión en cuanto propio arte de narrar, parece estar hablando también sobre Eduardo. La estructura progresiva de un tema y de sus variaciones como *"frases enredadas las unas en las otras"*¹⁰, en una asociación de ideas, sugiriendo que el cerebro y el pensamiento son imparables en su dinámica, no en un sentido de novedad, sino *"antes recurriendo al principio de la repetición que, tal y como el mar, el fuego o la música de Bach, nunca es repetitiva porque, de frase en frase, siempre hay una alteración"*¹¹.

II PROGRESS¹²

1 – La arquitectura de Eduardo

Su arquitectura es por encima de todo resultado de una gran inteligencia, marcada por un abordaje sensible a la cuestiones verdaderamente disciplinares sin caer en dogmas o fundamentalismos. Revela una enorme inquietud, rigor histórico, ético y estético. Rigor histórico no como erudición (lo que se traduciría en prácticas fosilizantes), sino como material de proyecto, en la profunda consciencia de la esencia dinámica de la(s) historia(s). Destaco la importancia del rigor constructivo, menos preocupado, no obstante, con la "sinceridad" constructiva, y más empeñado en construir una relación con el lugar a través de la fuerte expresión tectónica de sus propios sistemas constructivos. El lugar tiene para él una enorme importancia alejándose, en cambio, del entendimiento regionalista o contextual de Kenneth Frampton y, visto desde Oporto, o de Francia, Abu Dabi o Nueva York, no es una arquitectura de barrio, ni local, ni portuguesa -no tiene patria. Y una vez más, como decía Pessoa, *"el portugués es, esencialmente, cosmopolita. Nunca un verdadero portugués fue portugués: siempre fue todo"*¹³. Así es Eduardo.

Pero no es un romántico o un nostálgico, es un pragmático con el *corazón muy cerca de la boca*, siendo que ninguna de sus obras pretendió en alguna ocasión realizar justicia histórica o ajustes de cuentas con el pasado, sino, hacer una síntesis muy culta de todo lo que le resulta oportuno para trabajar, incluyendo al propio Siza en esa digresión. De hecho, la obra de Souto de Moura es una prueba convincente de la capacidad de síntesis -de la cultura filosófica, por la ética, o del sentido de la forma, por la estética. Tal y como aprendió con Mies, que en los diálogos de Platón encontraba la razón como instrumento de análisis y en Goethe el abordaje a través del empirismo. Tal vez por eso en un cierto momento afirma que *"durante la elaboración de un proyecto, se llega inevitablemente a un punto en el cual la razón ya no es suficiente; de hecho, -dice él- la inteligencia no es suficiente para encontrar el equilibrio necesario entre la perfección ética y la estética"*¹⁴.

2- De la observación de su método de trabajo

Trabaja como todo aquel que vive con pasión aquello que hace. Podría parecer que es obsesivo, pero la palabra obsesión puede conllevar una connotación demasiado negativa para la forma casi divertida y natural con la que lo hace. Su espontaneidad y su pragmatismo son desarmantes para aquellos que esperan ver un excéntrico, o el estereotipo de un artista.

Metodológicamente existe siempre un enfoque crítico al programa y al lugar y, a pesar de la obra ser tan extraordinariamente segura e integrada, la solución pasa muchas veces por la reconstrucción de ambos; por la manipulación de las evidencias. En todas las fases siguientes es con tenacidad, determinación y rigor que resiste tanto a un pensamiento dogmático o regulador, como a la crítica que en tantas ocasiones intenta encajarlo en etiquetas eventualmente oportunistas y supera constreñimientos políticos o culturales característicos de nuestro trabajo.

Dibuja constantemente y el dibujo es tanto su forma de pensar, como de expresarse. Se trata de un dibujo que no funciona como búsqueda gráfica, sino como un estudio de proporciones, un instrumento de trabajo fundamental. Y no se trata de un diseño intimista, o implícito, es un dibujo muy claro, siendo esta su forma de comunicación esencial, tanto con los colaboradores, como con los clientes, cerrajeros o carpinteros.

*presence of the constructed work. In the voice of another unsettled thinker, "culture is mental food, and for food to nourish it must be assimilated"*⁷. However, while the poet was multiple and within it contained various selves that never met each other, it is through the various selves that Eduardo claims to be a client of himself, that the synthesis between common sense and the sense of form is promoted – between intuition and abstraction – stimulated with an almost disarming pragmatism that in him is immediately recognizable, but in a unsettling contradiction.

And, like that, six years went by to the sound of Miles Davis, and I tried to combine with Laurie Anderson, who, in her peculiar way, showed us in the album "Strange Angels"⁸, released in 1989 precisely when I joined the architectural studio, what Progress is, when, in fact, she seemed to be talking about the work that was being done there.

Laurie Anderson, using the words of Walter Benjamin reflects on a Klee painting he had at his home, *Angelus Novus*, describing an angel who appears to be preparing himself to get away from something that he is staring at with open wings. The angel of history⁹, Benjamin says, must look like this – turns towards the past that he wants to rebuild, but from Paradise blows a gale that propels him irresistibly into the future, and this storm is what we call Progress.

I could guess that his nightstand book is *The Loser*, by Thomas Bernhard, that he never misses an opportunity to offer to those he likes and are friends. This book seems to confirm his obsessions, and when the German scholar Teresa Seruya refers to it, confessing that what fascinates her about the author comes from the revolution that it provokes with the radical deconstruction of the narrative, from its exposed artificiality, and from its self-reflection in terms of the art of storytelling itself, she also seems to be talking about Eduardo. The progressive structure of a theme and its variations as "sentences tangled one into the other"¹⁰, by an association of ideas suggesting that the brain and thought are unstoppable in their dynamics, not in the sense of novelty but rather by "turning to the principle of repetition that, such as the sea, fire or the music of Bach, is never repetitive because, from phrase to phrase, there is always an alteration"¹¹.

II PROGRESS¹²

1 - The architecture of Eduardo

*His architecture is above all the result of high intelligence, marked by a sensitive approach of the truly disciplinary issues without falling into dogmas or fundamentalisms. It reveals an enormous restlessness, and historical, ethical and aesthetic rigor. This historical accuracy is not erudition (which would result in fossilized practices), but rather it is like material for the project, in the deep consciousness of the dynamic essence of history. I stress the importance of a constructive rigor, being less concerned, however, with constructive sincerity and more determined to build a relationship with the site through a strong tectonic expression of its own building systems. The site has for him an enormous importance however, far from the regionalist or contextual understanding of Kenneth Frampton and, seen from Porto or France, from Abu Dhabi or New York, it is not a neighborhood architecture, nor local nor Portuguese – it has no country. And once again, as Pessoa said, "the Portuguese is, essentially, cosmopolitan. A true Portuguese was never Portuguese: he was always everything"*¹³. This is Eduardo.

*But he is not romantic or nostalgic; rather he is a pragmatist with his heart close to his mouth, being that none of his works tried on any occasion to find historical justice or settle accounts with the past, but rather, they make a very educated synthesis of everything that is appropriate for the work, including Siza himself in that digression. In fact, the work of Souto de Moura is convincing proof of the ability of synthesis – of the philosophical culture, by the ethics, or the sense of form, by the aesthetics. Just as he learned from Mies, that in Plato's dialogues he found reason as an analytical tool and, in Goethe, the approach through empiricism. Perhaps that is why at a certain point he says that: "during the development of a project, one inevitably reaches a point at which reason is no longer enough; in fact, -he says- intelligence is not sufficient to find the necessary balance between ethical and aesthetic perfection"*¹⁴.

2- Observing his work methods

He works like everyone who lives with a passion for what he does. It might seem that he is obsessive, but the word obsession can carry a too-negative connotation for the almost fun and natural way in which he does it. His spontaneity and pragmatism are disarming for those hoping to see an eccentric, or the stereotype of an artist.

Methodologically there is always a critical approach to the program and to the site and, despite the constructed work resulting so extraordinarily assure and integrated; the solution was often the reconstruction of both, by manipulating the evidence. In all of the following stages it is with tenacity, determination and rigor that he resists to both dogmatic or regulatory thinking, and to the critics that so often try to fit his work into possibly opportunistic labels, and overcomes the political or cultural constraints characteristic of our work.

He draws constantly, and drawing is both his way of thinking and of expressing himself. This is a drawing that is not a graphical search, but rather a study of proportions, a basic working tool. And this is not an intimate or implied drawing, but a very clear one, this being his essential form of communication, both with his collaborators as well as with customers, masons or carpenters.

La maqueta es otra herramienta imprescindible en las diferentes fases del proyecto, a diferentes escalas, a veces simultáneamente, o también durante la obra, de un detalle constructivo -un nudo de conexión entre un pilar y una viga -o de una ventana que demostró ser importante, o incluso después de acabada la obra, puede surgir una maqueta para estudiar el mobiliario.

3 -La equivalencia de valores entre la concepción y la Obra

Diría que no existen dudas de la equivalencia de valores entre esos dos momentos de trabajo y aunque Eduardo no esté físicamente presente en la obra controla todo, de manera que el alejamiento al que se ve obligado por los viajes y conferencias, se revela muchas veces conveniente (o tal vez estratégico), porque le permite la distancia necesaria para percibir muy rápidamente la solución a un determinado problema que surge inesperadamente en la obra y que bloquea a aquellos que se enfrentan con él por primera vez. Le permite relativizar y enjuiciar con gran agilidad en la conciliación de los problemas presentes -*Arquitectura es construcción y nada más*. Parafraseando a Mies, “*en alemán e todavía más interesante: BauKunst, la arquitectura, es el arte de construir: Bau es construcción y Kunst, que significa arte, es el refuerzo de esa idea*”¹⁵.

Cuando desarrollamos trabajos en conjunto lo hicimos en mi estudio, donde intenté reproducir la escala y el ambiente del pequeño estudio, que era el suyo cuando trabajaba como su colaboradora y, de hecho, creo que la razón para asociarse de esa manera en determinados trabajos, es precisamente porque le permite no incrementar de forma descontrolada la escala de su propio estudio y, a través nuestro, asumir un mayor control de todas las fases del proyecto.

4 – La importancia de “Mies” en el contexto de su trayectoria

La conexión es innegable, pero en muchas ocasiones se referencia, en mi opinión, por motivos erróneos. Mies van der Rohe afirmaba que lo importante no es la originalidad, sino la perfección -Souto de Moura insiste de forma inteligente en los mismos temas sin prisa o ansiedad en buscar una novedad en cada trabajo. Y sin embargo, como lo hace en continuidad con lo anterior (sea su propia obra, o lo que la historia le proporciona), trae siempre algo nuevo y cuando menos lo esperamos, sorprende y consigue inquietar.

Creo que se sitúa mucho más en este ámbito la proximidad entre los dos que en una proclamada lectura minimalista, que no tiene nada que ver con su enfoque y que Eduardo aleja claramente -le interesa, por el contrario, la tensión latente en toda la obra de Mies, la presencia de la dualidad, entre lo clásico y lo neoplástico, la simetría y la equivalencia, la tradición y la modernidad. Por encima de todo, esta genealogía muestra que la visión, lejos de ser un registro mecánico de medios sensoriales, es una aprehensión creativa de la realidad.

Hay una extraordinaria observación de Phyllis Labert a propósito de la obra de Mies, que recuerda la pertinencia de la inquietante frase inicial de Souto de Moura sobre la Turbinenfabrik. Phyllis describe la obra de Mies como fruto del *descarnar* la tradición clásica de la arquitectura, concebida por Mies como un lenguaje pleno de una sintaxis rigurosa y de vocablos bien escogidos. Vocablos, que ya no tienen la forma de las columnas dóricas o corintias tradicionales, sino las formas simples de los perfiles metálicos H e I o T, productos de la industria americana. Esos eran los nuevos órdenes arquitectónicos que constituían el esqueleto de un tipo inédito de edificio, revestido de una piel de vidrio. “*No se debe modernizar el Renacimiento, sólo se puede aprender de él*”¹⁶ podría haber dicho Eduardo en lugar de Phyllis.

5 – El lugar de Siza en su trayectoria

La influencia de Siza es determinante. Con una evidencia menos epidérmica que aquella que identificamos en la relación con Mies, pero creo que por motivos de idéntica naturaleza. Existe un enorme compromiso marcado por la metodología, por la inquietud y por una gran empatía entre ambos. - creo que en pocas ocasiones o tal vez nunca hablé de arquitectura con Eduardo sin hablar de Siza. Más o menos importante en esta relación, creo yo, es que (una vez más) al contrario de lo que se dice que Eduardo *quiso matar al padre*, buscaba algo distinto, Eduardo intenta tener siempre presente *lo que Siza haría aquí*, lo evoca repetidamente sin complejos, prueba de su seguridad, porque después manipula, confronta, conjuga, tensiona y sintetiza trayendo, como decía antes, algo nuevo y sorprendente.

No existe, por lo tanto, una influencia de naturaleza formal, sino un interés que juzgo es recíproco y un intercambio de ideas y conocimiento que a lo largo del tiempo pasó por la práctica de la arquitectura, y seguramente por la vida en general. Y al final, las influencias no están procesadas de una forma directa, ni resultan en un lenguaje o estilo, sino en un método. Más que las soluciones, interesa una vez más el modo de llegar a ellas.

Eduardo es, tal vez, el primer arquitecto portugués, después de un largo periodo de tiempo (después de la revolución de Abril), a actuar en arquitectura con independencia ideológica, pero con un soporte claramente formal resultante de una visualidad culta. De hecho, él cursa en la Escuela en una época en la que no se hacían tantos dibujos o proyectos y se había transformado la arquitectura en una ciencia social, de ahí su búsqueda de independencia. Por eso mira al proyecto moderno con la misma autonomía y así su entendimiento, tanto de una multiplicidad de lenguajes con los que afronta el inicio de su carrera, tanto del contexto, es siempre a través de valores que están más allá de lo regional o internacional, yo diría que en el ámbito de lo universal. A través de un enfoque de naturaleza esencialmente visual trabaja la escala, la proporción, el orden y el rigor constructivo. Y así se cruza de nuevo, naturalmente, con Siza.

The model is another essential tool in the different phases of the project, at different scales, sometimes simultaneously, or also during the construction, of a constructive detail – a connection joint between a pillar and a beam – or a window that proved to be important, or even after the end of the construction when a model can emerge for studying the furniture.

3 - The equivalency of values between the conception and the Construction Work

I would say that there is no doubt an equivalency of values between those two moments of work, and even when Eduardo may not be physically present at the worksite, he monitors everything, so that the separation forced on him by travels and conferences often turns out to be useful (or perhaps strategic), because it provides him with the necessary distance to be able to perceive, very quickly, the solution to a problem that arises unexpectedly in the work and blocks those who are facing it for the first time. It allows him to relativize and judge with great agility when solving problems – Architecture is building and nothing else. Paraphrasing Mies, “in German it is even more interesting: Baukunst, architecture, is the art of building: Bau is construction and Kunst, meaning art, is the reinforcement of the idea...”¹⁵.

When we developed projects together, we did it at my studio, where I tried to reproduce the scale and atmosphere of the small studio he had when I worked as his collaborator and, in fact, I think the reason for him to partner with another architect on certain projects is precisely that it allows him not to lose control of the scale of his own studio and, through us, assume greater control over all phases of the project.

4 - The importance of “Mies” in the context of his career

The connection is undeniable, but often referenced, in my opinion, for the wrong reasons. Mies van der Rohe said that what matters is not originality, but perfection – Souto de Moura insists intelligently on the same issues without haste or anxiety to seek novelty in each project. And yet, while doing so in continuity with what came before (either his own work, or what history gives him), he always brings something new and, when we least expect it, he surprises and disquiets us.

I think that the proximity between the two is more in this area than some heralded minimalistic reading, which has nothing to do with Eduardo’s approach and which he clearly distances himself from – he is interested, on the contrary, in the latent tension found throughout the work of Mies, the presence of the duality between classical and neoplastic, between symmetry and equivalence, between tradition and modernity. Above all, this genealogy shows that vision, far from being a mechanical recording of sensory media, is a creative apprehension of reality.

There is an extraordinary observation by Phyllis Lambert about the work of Mies, which reminds us of the pertinence of the unsettling opening sentence of Souto de Moura on the Turbinenfabrik. Phyllis describes the work of Mies as a result of fleshing out the classical tradition of architecture, conceived of by Mies as a language full of rigorous syntax and well-chosen words. Words that no longer have the shape of the traditional Corinthian or Doric columns, but the simple forms of the metal profiles H and I or T, products of the American industry. These were the new architectural orders that formed the skeleton of an unprecedented type of building, covered with a glass skin. “You can’t modernize the Renaissance, you can only learn from it”¹⁶, Eduardo could have said instead of Phyllis.

5 – Siza in Eduardo’s career

Siza’s influence is decisive. With a less epidermal evidence than the one identified in relation with Mies, but I think for identical reasons. There is a huge commitment marked by methodology, by anxiety and by great empathy between them - I think that very rarely, or perhaps never, have I spoken with Eduardo about architecture without Siza being mentioned. What is important in this relationship, I believe, is that (once again) contrary to what is said about Eduardo wanting to kill the father, he was looking for something different. Eduardo tries to keep in mind what Siza would do here, evoking him repeatedly and complex-free, a proof of his self-confidence, as he then manipulates, confronts, combines, stresses and synthesizes, thereby creating, as I said before, something new and surprising.

There is not, therefore, an influence of a formal nature, but rather an interest that I judge to be reciprocal and an exchange of ideas and knowledge that over time has passed through the practice of architecture, and probably through life in general. And, in the end, the influences are not processed in a direct way, nor do they result in a language or style, but in a method. Once again, more than just solutions, the interest lies in how to reach them.

Eduardo is, perhaps, the first Portuguese architect, after a long period of time (after the April revolution), to produce architecture with ideological independence, but with a clearly formal support resulting from a cultured visuality. In fact, he went to School in a time when neither many drawings nor projects were done and architecture was transformed into a social science, hence his quest for independence. This is why he looks at modern projects with the same autonomy and, thus, his understanding, both of a multiplicity of languages with which he was faced at the start of his career, or of the context, is always by means of values that are beyond the regional or international, I would say in the realm of the universal. Through an approach of an essentially visual nature he works on the scale, the proportion, the order and the constructive rigor, and in this way he again crosses paths, naturally, with Siza.

6 -La evolución

La palabra Desasosiego es, tal vez, aquella que mejor caracteriza su evolución, pero también las palabras de Mies¹⁷, se podrían referir a la evolución de su arquitectura que continúa siendo radical y conservadora al mismo tiempo, porque acepta las posibilidades técnicas junto a las referencias contemporáneas empleando los medios tecnológicos sin ser high-tech, y la cultura sin el efecto. Entonces es al mismo tiempo conservadora puesto que no está solamente preocupada con un propósito o concepto, o únicamente con la función, se enfoca igualmente en el significado y la expresión. Se trata además de una evolución conservadora porque intenta integrar en su resultado final cuestiones intemporales: criterios de orden, de espacio y de proporción. Y como dijo justamente el jurado del premio Pritzker: "*como la poesía, (su obra) tiene la capacidad de comunicar emociones a aquellos que se toman el tiempo para escuchar*"¹⁸.

Y escuchándola, asistimos a una evolución como la de la historia de la arquitectura, con avances y retrocesos, pero de forma precisa. Una de las características más importantes que se reconoce en este proceso es que él parte de la acción hacia un pensamiento crítico, constructivo y sin ansiedad o preconcepciones, vuelve a la acción y todos los argumentos, aunque de innegable contundencia, son irrelevantes sin el resultado de la experiencia práctica. De esta manera nunca evoluciona por objetivo, ni continuamente. Los trabajos se contaminan, aportan información recíprocamente, absorben viajes, cultura, arte, incomodidad, sabiduría y evolucionan lentamente. E inquietan, constantemente, como el estadio de Braga en la portada del anterior número monográfico publicado en esta revista. O confirman los criterios ya consolidados, como algunas de las obras que ahora vemos reproducidas, invirtiendo en los mismos temas y aparentando una continuidad como principio que da sentido a la realidad. Aquí, como Távora decía, y de nuevo sin usar su herencia en la epidermis: "*Cada vez me convenzo más de que sólo haciendo la misma cosa varias veces, en una vida o a lo largo de generaciones, es posible refinar y llegar a soluciones eternas*"¹⁹.

Aunque siempre en desasosiego, partiendo de Bouro parece "*regresar a casa*" experimentando ser 'Távora' en la Serra da Estrela, o apenas para confirmar sus inquietudes -"*yo no puedo provocar la tradición () quiero decir, no puedo inventar lo antiguo*" -nos muestra que todavía la procesión va por dentro, repitiendo en la Plaza de las Flores en Lisboa, el polémico tema de Rua do Teatro: "*no se puede inventar un centro histórico, porque no se puede inventar la historia! La historia ocurre. Es una realidad*"²⁰.

Y la realidad es que etiquetar a Eduardo o intentar domesticarlo creyendo que -en su trayectoria tantas veces (aparentemente) contradictoria -una aproximación más visible (o epidérmica) a Távora o a Siza, significa un regreso a casa, o un final, sería apenas una desvalorización de este importante protagonista de los "*cambios históricos*" en la arquitectura, limitándole "*los avances y retrocesos*"²¹.

La verdad es que él estuvo siempre en casa y que es su arquitectura apátrida y cuando, para nuestra inquietud, pensábamos que había llegado, el volvía a partir regresando, siempre para inquietarnos nuevamente.

Oporto, 12 de Mayo de 2016

NOTAS

- 1 Anderson, L. (1989). The Dream Before. in Strange Angels. [CD]. CA: Warner Bros.
- 2 Entrevista a Eduardo Souto Moura. En: Osório, M. (2012). Lúcio Costa. O projecto Moderno. Disertación de Maestría en Arquitectura, bajo orientación de Graça Correia. Porto, FAUP. Texto policopiado, p.123
- 3 Chenu, L., López, C. (1987). Un pays en voyage. A propos de deux réalisations d'Eduardo Souto de Moura. Faces - Journal d'architecture. (5/6). (Traducción libre de la autora)
- 4 Ursprung, P. (2011). Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método. Porto: Dafne editora.
- 5 Moura, E. S. (1990). Souto de Moura. (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili.
- 6 Arís, C. M. (2005). La Cimbra y el Arco. Colección La Cimbra. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- 7 Pessoa, F. (1966). Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Coelho, J. P., Lind, G. R. (org.). Lisboa: Ática.
- 8 Anderson, L. (1989). Strange Angels. [CD]. CA: Warner Bros. (más específicamente en la música *The Dream Before*)
- 9 Benjamin, W. (2010). O Anjo da História. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 10 Direitinho, J. R. (2014, 14 de Marzo). A Verdade da Mentira. In Ipslon, Jornal Público.
- 11 Idem.
- 12 Anderson, L. (2002). Progress (a.k.a Dream Before), in Live in New York. [CD]. Nova Iorque: Nonesuch/Elektra Records.
- 13 Pessoa, F. (1980). Ultimatum e Páginas de Sociologia Política. Serrão, J. (org.) Lisboa: Ática. p.3. 1ª Publicação in Revista Portuguesa nº23-24 Lisboa:13-10-1923, entrevistado por António Alves Martins.
- 14 Giangregorio, G. (a cura di). (2002). Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura. Saper credere in architettura. (14) (Col.). Napóles: Clean. (Traducción libre de la autora)
- 15 Mies van der Rohe citado por Peter Blake in Blake, P. (1996). The master Builders - Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright. Nova Iorque: WW. Norton&Company. (Traducción libre de la autora)
- 16 Beltrami, G. (2014, 3 de Março). L'archi-regina Phyllis Lambert. Il Sole 24 Ore. (60). (Traducción libre de la autora)
- 17 Mies van der Rohe citado por Peter Carter in Cohen, J. (1996). Mies van der Rohe. Londres: Spon.
- 18 "And like poetry, it is able to communicate emotionally to those who take the time to listen." The Pritzker Architecture Prize, Jury Citation in <http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/jury> [2016.05.10]. (Traducción libre de la autora)
- 19 Co, F. (2014, Janeiro). La scuola di Rua do Aleixo. Casabella (833). (Traducción libre de la autora)
- 20 Osório, M. (2012). Op.cit.
- 21 Chenu, L., López, C. (1987). Op.cit

6 - Evolution

The word Disquietness is perhaps the one that best characterizes his evolution, but also the words of Mies¹⁷ could refer to the evolution of his architecture that continues to be "radical and conservative at the same time. Radical because it accepts the technical possibilities and the most contemporary references, but uses technological means without being high-tech, and culture without the effect. It is conservative at the same time, being not only concerned with its purpose, or concept, but also with meaning; and it is not only concerned with function, but also with expression It is also a conservative evolution because he tries to integrate timeless questions into the final result: criteria such as order, space and proportion. And as the Pritzker Prize jury said, "like poetry, (his work) has the ability to communicate emotions to those who take the time to listen"¹⁸.

When listening, one witnesses an evolution like that of the history of architecture, with advances and retractions, but in a precise way. One of the most important features one recognizes in this process is that he begins from action towards critical and constructive thinking, and without anxiety or preconceptions, comes back to action, and all the arguments, although undeniably forceful, are irrelevant without the result of practical experience. Thus, he never evolves by objectives, or continuously. The works are contaminated, providing reciprocal information, absorbing travels, culture, art, discomfort and wisdom and slowly evolve. And his works disquiet us, constantly, like the stadium at Braga on the cover of his previous monographic issue of this magazine. Or they confirm the already established criteria, such as some of the works that we see now reproduced, investing on the same topics and appearing continuity as a principle that gives meaning to reality. Here, as Távora said, again without using his legacy in the epidermis: "I am more and more convinced that only by doing the same things several times, in a life or over generations, is it possible to refine and reach eternal solutions"¹⁹.

However, there is always an disquietness, starting from Bouro which seems to "return home", experiencing being Távora at Serra da Estrela, or just to confirm his concerns -"I cannot ignite tradition (...) I mean, I cannot invent the old" - shows that it is just the beginning, repeats at Praça das Flores in Lisbon the controversial theme of Rua do Teatro: "one cannot invent a historical centre, because you cannot invent history! History takes place. It is a reality"²⁰.

And the reality is that labeling Eduardo or attempting to domesticate him by asserting that - in his often (apparently) contradictory career path - a more visible (or epidermal) approach to Távora or Siza means a homecoming, or an end, would be a devaluation of this important protagonist of "historic changes" in architecture, limiting his "advances and retractions"²¹.

The truth is that he was always at home which is his stateless architecture, and when, for our concern, we thought he had come back, he left again... always returning to trouble us again.

Porto, May 12, 2016

ENDNOTES

- 1 Anderson, L. (1989). The Dream Before, from Strange Angels. [CD]. CA: Warner Bros.
- 2 Interview with Eduardo Souto Moura. In Osório, M. (2012). Lúcio Costa. O projecto Moderno. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Oriented by Graça Correia. Porto, FAUP. Polycopied Text.
- 3 Chenu, L., López, C. (1987). Un pays en voyage. A propos de deux réalisations d'Eduardo Souto de Moura. Faces - Journal d'architecture. (5/6). (free translation of the author)
- 4 Ursprung, P. (2011). Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método. Porto: Dafne editora.
- 5 Moura, E. S. (1990). Souto de Moura. (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili.
- 6 Arís, C. M. (2005). La Cimbra y el Arco. Colección La Cimbra. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- 7 Pessoa, F. (1966). Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Coelho, J. P., Lind, G. R. (org.). Lisboa: Ática.
- 8 Anderson, L. (1989). Strange Angels. [CD]. CA: Warner Bros. (specifically the song *The Dream Before*)
- 9 Benjamin, W. (2010). O Anjo da História. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 10 Direitinho, J. R. (2014, March 14th). A Verdade da Mentira. In Ipslon, Jornal Público.
- 11 Idem.
- 12 Anderson, L. (2002). Progress (a.k.a Dream Before), in Live in New York. [CD]. New York: Nonesuch/Elektra Records.
- 13 Pessoa, F. (1980). Ultimatum e Páginas de Sociologia Política. Serrão, J. (org.) Lisboa: Ática. 1ª Publicação in Revista Portuguesa nº23-24 Lisboa:13-10-1923, interview by António Alves Martins.
- 14 Giangregorio, G. (a cura di). (2002). Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura. Saper credere in architettura. (14) (Col.). Napóles: Clean. (free translation of the author)
- 15 Mies van der Rohe cited by Peter Blake in Blake, P. (1996). The master Builders - Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright. Nova Iorque: WW. Norton&Company.
- 16 Beltrami, G. (2014, 3 de Março). L'archi-regina Phyllis Lambert. Il Sole 24 Ore. (60). (free translation of the author)
- 17 Mies van der Rohe citado por Peter Carter in Cohen, J. (1996). Mies van der Rohe. Londres: Spon.
- 18 The Pritzker Architecture Prize, Jury Citation in <http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/jury> [2016.05.10].
- 19 Co, F. (2014, Janeiro). La scuola di Rua do Aleixo. Casabella (833). (free translation of the author)
- 20 Osório, M. (2012). Op.cit.
- 21 Chenu, L., López, C. (1987). Op.cit.

EDUARDO SOUTO MOURA

Um Desassossego Inquietante

Graça Correia

I THE DREAM BEFORE¹

Eduardo Souto Moura foi meu professor na Faup há 30 anos – o melhor professor de Projecto que tive e, naturalmente, pedi-lhe trabalho mesmo antes de terminar o curso.

Foi, desde logo inquietante, a primeira conversa que recorde: *“A Graça foi sozinha a Brasília? Eu gosto muito de Brasília e da arquitectura do Niemeyer”*... Mais ninguém, desde Távora no 1º ano, me tinha dito semelhante coisa até chegar às suas aulas no 4º ano. *“Então e a crítica pós-moderna e a defesa da cidade tradicional?” perguntei, “eu gosto da cidade tradicional desde que ela seja tradicional, mas não posso produzir a tradição...e a falência do pós-modernismo foi precisamente essa mentira de fazer a história de modo artificial, em pouco tempo”*².

A esta primeira inquietação juntou-se ainda outra naquele ano lectivo de 1986/87 quando li, numa das primeiras entrevistas que deu à revista espanhola Faces, aquilo que ainda hoje sintetiza, quanto a mim, a sua visão: *“As mudanças históricas foram sempre pontuais na arquitectura. A Turbinenfabrik, por exemplo, realizada por Peter Behrens para a A.E.G. é um templo clássico, uma expressão de continuidade. Mas as colunas foram feitas em ferro: um pequeno detalhe, uma diferença fundamental... É olhando desta forma para as coisas que me recuso a acreditar na ideia de ruptura. As mudanças fazem-se aos poucos, com avanços e recuos”*³.

Enquanto nas aulas teóricas nos faziam ver como os arquitectos modernos fizeram (supostamente) tábua-rasa do passado, nas aulas práticas, Eduardo mostrava-nos como aprendeu com eles que as ideias do passado constituíam uma ferramenta muito útil para ampliar o campo problemático do projecto e esclarecer de forma culta a nossa acção no presente levando, eventualmente, a um futuro que será o nosso. Algo que, estou certa, aprendeu com a atenção com que sempre acompanhou a obra de Siza de quem se emancipou de modo tão natural, que a enorme influência que dele recebe não é, na sua própria obra, evidente ou explícita. Aliás, creio que é no reconhecimento deste processo que se identifica uma Escola do Porto – uma escola que, a quem quer aprender, não ensina respostas, mas um modo de chegar a elas através da prática, numa longa tradição de professores saídos dos escritórios mais activos do Porto.

Na escola e mais tarde no escritório, Eduardo insistia que a arquitectura moderna não representava uma ruptura com o passado, mas uma renovação dos instrumentos que permitem alcançar com mais precisão os objectivos de toda a história da arquitectura: *“Está-se cada vez mais a ver o presente como um vínculo entre o passado e o futuro, como dizia Giedion”*⁴.

Mais tarde, já em Barcelona nas aulas de doutoramento, relacionei esta convicção com o aforismo atribuído a Gaudí que Hélio Pinón repetia (por coincidência também ele entrevistado naquela mesma revista em 87): *a ciência aprende-se com princípios e a arte com exemplos*. De facto, Eduardo ensinava que o conhecimento em arquitectura está inscrito nas próprias obras e projectos de arquitectura, resguardados de interpretações redutoras. Só os profissionais da teoria, talvez por falta do domínio da prática, condicionavam (e condicionam) a nossa memória da história, negando indirectamente o estudo e a compreensão de um valioso legado de ideias e instrumentos muito operativos. Por isso, este desassossego que nos ensinava Eduardo poderá hoje parecer natural, mas a verdade é que poucos como ele tinham já na altura o distanciamento necessário para desafiar o *establishment*, bem como os incrédulos que, não querendo *embandeirar em arco* com tão irreverente jovem arquitecto, chegaram mesmo a afastá-lo (temporariamente) da Escola do Porto. Mas isso são águas passadas... e o tempo, diz ele, é *mais importante ou tanto como o espaço na arquitectura*.

Foi fundamental ter começado a trabalhar com Eduardo em 1989, ainda estudante, o que me permitiu seguir quase do início a consolidação do seu papel na arquitectura. Tinha, naquela altura, poucas obras construídas e desenhavam-se no escritório as páginas da sua primeira monografia da Gustavo Gili⁵, mas era já evidente que ele perseguia a sua própria forma de expressão e que procurava (de forma saudável) distanciar-se da influência incontornável que pairava sobre todos em Portugal - Siza Vieira.

Ali aprendi que a capacidade de ordenar a realidade física, tantas vezes confundida com uma obra de génio é, em grande parte, resultado de uma aprendizagem lenta e rigorosa, muito culta, que o olhar afina e a convicção ética em determinados valores garante. Só deste modo era possível exercer a crítica às construções do passado que naturalmente vinham à discussão em torno de um novo projecto e a forma era sempre pensada na perspectiva da sua metamorfose, sendo precisamente do rigor e acutilância do seu pensamento crítico⁶, - absolutamente característico do Eduardo - que resultava a qualidade da obra nova. E o passado era então uma pré-existência, mais uma condição prática do projecto, como o lugar ou o programa, que desaparecem em presença da obra. Na voz de um outro desassossegado, *“a cultura é um alimento mental, e o alimento para que nutra, tem que ser assimilado”*⁷... No entanto, enquanto o poeta era múltiplo e dentro dele encerrava vários *eus* que não se encontravam, é através dos vários *eus* que Eduardo afirma ser enquanto cliente de si próprio, que se promove a síntese entre o sentido comum e o sentido das formas – entre a intuição

e a abstracção – estimuladas com um pragmatismo quase desarmante que se lhe reconhece de imediato, mas em inquietante contradição.

E ali passaram seis anos ao som do Miles Davis a quem eu procurava juntar uma Laurie Anderson que, à sua maneira muito peculiar, mostrava no álbum *Strange Angels*⁸ editado precisamente em 1989 quando entrei como colaboradora no escritório, o que é o Progresso quando, na realidade, parecia estar a falar da obra que ali se fazia.

Laurie, utilizando as palavras de Walter Benjamin ao reflectir sobre o quadro de Klee que tinha em casa, o *Angelus Novus*, descreve um anjo que parece estar a preparar-se para se afastar de algo que olha fixamente de asas abertas. O anjo da história⁹, diz Benjamin, deve ter este aspecto - olha para o passado que quer recompor, mas do paraíso sopra um vendaval que o propuliona imparavelmente para o futuro e este vendaval é aquilo a que chamamos *progresso*.

Poderia adivinhar que o seu *livro de cabeceira* é O Náufrago de Thomas Bernhard, que nunca perde uma oportunidade para oferecer àqueles de quem gosta e é amigo. Este livro parece confirmar as suas obsessões e quando a germanista Teresa Seruya se lhe refere, confessando que o que a fascina neste autor vem da revolução que provocou com a desconstrução radical da narrativa, da sua artificialidade exposta, da auto-reflexão quanto à própria arte de narrar, parece também estar a falar sobre o Eduardo. A estrutura progressiva de um tema e das suas variações como “frases enroladas umas nas outras”¹⁰, numa associação de ideias, sugerindo que o cérebro e o pensamento são imparáveis na sua dinâmica, não num sentido de novidade, mas “antes recorrendo ao princípio da repetição que, tal como o mar, o fogo ou a música de Bach, nunca é repetitiva porque, de frase para frase, há sempre uma alteração”¹¹.

II PROGRESS¹²

1 – A arquitectura do Eduardo

A sua arquitectura é acima de tudo resultado de uma grande inteligência, marcada por uma abordagem sensível às questões verdadeiramente disciplinares sem cair em dogmas ou fundamentalismos. Revela uma enorme inquietação, rigor histórico, ético e estético. *Rigor histórico não como erudição* (o que se traduziria em práticas fossilizantes), *mas como material de projecto*, na profunda consciência da essência dinâmica da(s) história(s). Saliento a importância do rigor construtivo, menos preocupado, no entanto, com a *sinceridade* na construção, e mais empenhado em construir uma relação com o lugar através da forte expressão tectónica dos seus próprios sistemas construtivos. O Lugar tem para ele uma enorme importância afastando-se, porém, do entendimento regionalista ou contextual de Kenneth Frampton e, vista do Porto ou de França, Abu Dhabi ou Nova Iorque, não é uma arquitectura bairrista, nem local, nem portuguesa - não tem pátria. E mais uma vez como dizia Pessoa, *“o português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo”*¹³. Assim é o Eduardo.

Mas não é um romântico ou um nostálgico, é um pragmático com *o coração muito perto da boca*, sendo que nenhuma obra sua pretendeu alguma vez fazer justiça histórica ou ajustes de contas com o passado, antes, fazer uma síntese muito culta de tudo o que lhe é oportuno para trabalhar, incluindo o próprio Siza nesta digressão. De facto, a obra de Souto Moura é uma prova convincente da capacidade de síntese - da cultura filosófica, pela ética, ou do sentido da forma, pela estética. Tal como aprendeu com Mies, que nos diálogos de Platão encontrava a razão como instrumento de análise e em Goethe a abordagem através do empirismo. Talvez por isso a certa altura ele afirma que *“durante a elaboração de um projecto, se chega inevitavelmente a um ponto no qual a razão já não é suficiente; de facto, - diz ele - a inteligência não é suficiente para encontrar o equilíbrio necessário entre a perfeição ética e estética”*¹⁴.

2 - Da observação do seu método de trabalho

Trabalha como todo aquele que vive uma paixão com aquilo que faz. Poderá parecer a alguém que é obsessivo, mas a palavra obsessão pode levar a uma conotação demasiado negativa para a forma quase divertida e natural com que o faz. A sua espontaneidade e o seu pragmatismo são desarmantes para aqueles que esperam ver um excêntrico, ou o estereótipo de *um artista*.

Metodologicamente há sempre uma abordagem crítica ao programa e ao lugar e, apesar de a obra resultar tão extraordinariamente segura e integrada, a solução passa muitas vezes pela reconstrução de ambos; pela manipulação das evidências. Em todas as fases seguintes é com tenacidade, determinação e rigor que resiste quer a um pensamento dogmático ou mesmo regulador, quer à crítica que muitas vezes o tenta encaixar em *etiquetas eventualmente oportunistas* e supera ainda os constrangimentos políticos ou culturais característicos do nosso trabalho.

Desenha constantemente e o desenho é tanto a sua forma de pensar, como de se expressar. Trata-se de um desenho que não funciona como pesquisa gráfica, mas mais como um estudo

de proporções, um instrumento de trabalho fundamental. E não é um desenho intimista, ou implícito, é um desenho muito claro sendo esta sua forma de comunicação essencial, quer com os colaboradores, quer com os clientes, serralheiros ou carpinteiros.

A maquete é outra ferramenta imprescindível nas várias fases do projecto, a diferentes escalas, por vezes simultaneamente, ou mesmo durante a obra, de um pormenor construtivo – um nó de ligação entre um pilar e uma viga - ou de uma janela que se descobriu ser importante, ou mesmo depois da obra feita, pode surgir uma maquete para estudar o mobiliário.

3 - A equivalência de valores entre a Conceção e a Obra

Diria que não há qualquer dúvida de uma equivalência de valores entre estes momentos do trabalho e mesmo que o Eduardo não esteja fisicamente presente na obra, controla tudo sendo que o afastamento a que por via das viagens ou conferências é obrigado, se revela muitas vezes conveniente (ou talvez estratégico), porque lhe permite o distanciamento necessário para perceber muito rapidamente a solução de um determinado problema que surge inesperadamente em obra e que bloqueia aqueles que se deparam com ele pela primeira vez. Permite-lhe relativizar e ajuizar com uma grande agilidade na conciliação dos problemas em causa - *Arquitectura é construção e nada mais*. Parafraseando o Mies, “em alemão é ainda mais interessante: *BauKunst, a arquitectura, é a arte de construir: Bau é construção e Kunst, significando arte, é o reforço dessa ideia...*”¹⁵

Quando desenvolvemos trabalhos em conjunto fizemo-lo no meu escritório, onde tentei reproduzir a escala e o ambiente de pequeno escritório, que era o seu quando trabalhava como colaboradora dele e, de facto, julgo que a razão de ele se associar assim em determinados trabalhos, é precisamente por lhe permitir não aumentar de forma descontrolada a escala do seu próprio escritório e, através de nós, assumir um maior controlo de todas as fases do projecto.

4 - A importância de Mies no contexto do seu percurso

A ligação é incontornável, mas muitas vezes referem-na, na minha opinião, pelos motivos errados. Mies van der Rohe afirmava que o importante não é a originalidade, mas a perfeição - Souto Moura insiste de forma inteligente nos mesmos temas sem pressa ou ansiedade em procurar uma novidade em cada trabalho. E no entanto, enquanto o faz em continuidade com o que está para trás (seja da sua obra, ou do que a história lhe proporciona), traz sempre algo de novo e quando menos esperamos, surpreende e consegue inquietar.

Julgo que se situa muito mais por aqui a proximidade dos dois do que numa proclamada leitura minimalista, que não tem nada a ver com a sua abordagem e que o Eduardo afasta claramente – interessa-lhe, ao contrário, a tensão latente em toda a obra do Mies, a presença da dualidade, entre o clássico e o neoplástico, a simetria e a equivalência, a tradição e a modernidade. Acima de tudo esta genealogia mostra que a visão, longe de ser um registo mecânico de meios sensoriais, é uma apreensão criativa da realidade.

Há uma extraordinária observação de Phyllis Lambert a propósito da obra de Mies, que vem lembrar a pertinência da inquietante frase inicial de Souto Moura sobre a Turbinenfabrik. Phyllis descreve a obra de Mies como fruto de uma *descarnificação* da tradição clássica da arquitetura, concebida por Mies como uma língua plena de uma sintaxe rigorosa e de vocábulos bem escolhidos. Vocábulos, que já não tinham a forma das colunas dóricas ou coríntias tradicionais, mas as formas simples dos perfis metálicos H e I ou T, produtos da indústria americana. Essas eram as novas ordens arquitectónicas que constituíam o esqueleto de um tipo inédito de edifício, revestido de uma pele de vidro. “*Não se deve modernizar o Renascimento, só se pode aprender com ele*”¹⁶ poderia ter dito o Eduardo no lugar da Phyllis.

5 - O lugar de Siza no contexto do seu percurso

A influência de Siza é determinante. Com uma evidência menos epidérmica do que aquela que identificamos na relação com Mies, mas acredito que por motivos de natureza idêntica. Existe um enorme compromisso marcado pela metodologia, pela inquietação e por uma grande empatia entre ambos, – julgo que poucas vezes ou nunca falei de arquitectura com o Eduardo sem se falar de Siza. Mas o mais importante nesta relação, julgo eu, é que (mais uma vez) ao contrário do que muito se diz que o Eduardo quis matar o pai, que procurou algo diferente, o Eduardo procura ter sempre presente o que faria o Siza aqui, evoca-o repetidamente sem qualquer complexo, prova da sua segurança, porque depois manipula, confronta, conjuga, tensiona e sintetiza trazendo, como dizia antes, algo de novo e surpreendente.

Não existe, portanto, uma influência de natureza formal, mas um interesse que julgo ser recíproco e um intercâmbio de ideias e conhecimento que ao longo do tempo passou pela prática da arquitectura, mas seguramente pela vida em geral. E no fim, as influências não são processadas de uma forma directa, nem resultam numa linguagem ou estilo, mas num método. Mais do que as soluções, interessou mais uma vez, o modo de chegar a elas.

O Eduardo é talvez o primeiro arquitecto português, após um longo período de tempo (após a revolução de Abril), a actuar em arquitectura com independência ideológica, mas com um suporte claramente formal resultante de uma culta visualidade. De facto, ele frequenta a Escola numa época em que não se fazia tantos desenhos ou projectos e tinha-se transformado a arquitectura numa ciência social, daí a sua procura de independência. Por isso olha para o projecto moderno com a mesma autonomia e assim o seu entendimento, quer de uma multiplicidade de linguagens com que se confronta no início da sua carreira, quer do

contexto, é sempre através de valores que estão para além do regional ou internacional, eu diria que no âmbito do universal. Através de uma abordagem de natureza essencialmente visual trabalha a escala, a proporção, a ordem e o rigor construtivo. E assim se cruza de novo, naturalmente, com Siza.

6 - A evolução

A palavra Desassossego é talvez aquela que melhor caracteriza a sua evolução, mas também as palavras de Mies17, se poderiam referir à evolução da sua arquitectura que continua a ser radical e conservadora a um mesmo tempo, pois aceita as possibilidades técnicas aliadas às referências contemporâneas fazendo uso dos meios tecnológicos sem ser high-tech, e a cultura sem o efeito. É então ao mesmo tempo conservadora pois ao não se preocupar apenas com um propósito ou conceito, ou unicamente com a função, se foca igualmente na significação e expressão. É ainda uma evolução *conservadora* porque tenta integrar no seu resultado final, questões intemporais: critérios de ordem, de espaço e proporção. E como disse justamente o júri do Prémio Pritzker: “*como a poesia, (a sua obra) tem a capacidade de comunicar emoções àqueles que despendem tempo para escutar*”¹⁸.

E *escutando-a*, assistimos a uma evolução como a da história da arquitectura, com *avanços e recuos*, mas de forma precisa. Uma das características mais importantes que se reconhece neste processo é que ele parte da acção para um pensamento crítico, construtivo e sem ansiedade ou preconceitos, volta à acção e todos os argumentos, ainda que de inegável contundência, são irrelevantes sem o resultado da experiência prática. Desta forma nunca evolui por objectivo, nem continuamente. Os trabalhos contaminam-se, acrescentam informação reciprocamente, absorvem viagens, cultura, arte, incomodidade, sabedoria e evoluem, lentamente. E inquietam, constantemente, como o Estádio de Braga na capa do último número monográfico desta revista. Ou confirmam os critérios já consolidados, como algumas das obras que agora vemos reproduzidas, investindo nos mesmos temas e aparentando uma continuidade como princípio que dá sentido à realidade. Aqui, como Távora dizia, e de novo sem usar a sua herança na epiderme: “*Cada vez me convenço mais de que só fazendo a mesma coisa várias vezes, numa vida ou ao longo de gerações, é possível refinar e chegar a soluções com eternidade*”¹⁹.

Ainda que sempre em desassossego, partindo de Bouro parece “*voltar a casa*” experimentando ser ‘Távora’ na Serra da Estrela, ou apenas para confirmar as suas inquietações – “*eu não posso provocar a tradição(...) quer dizer, não posso inventar o antigo*” – mostra-nos que *ainda a procissão vai no adro*, repetindo na Praça das Flores em Lisboa, o polémico tema da Rua do Teatro: “*não se pode inventar um centro histórico, porque não se pode inventar a história! A história acontece. É uma realidade*”²⁰.

E a realidade é que etiquetar o Eduardo ou tentar domesticá-lo acreditando que - no seu percurso tantas vezes (aparentemente) contraditório - uma aproximação mais visível (ou epidérmica) a Távora ou a Siza, signifique um regresso a casa, ou um final, seria apenas a desvalorização deste importante protagonista das “*mudanças históricas*” na arquitectura, limitando-lhe “*os avanços e recuos*”²¹.

A verdade é que ele esteve sempre em casa que é a sua arquitectura apátrida e quando, para nossa inquietação, pensávamos que já chegou, ele voltou a partir... Regressando, sempre para inquietar de novo.

Porto, 12 de Maio de 2016

ENDNOTES

- 1 Anderson, L. (1989). *The Dream Before*. in *Strange Angels*. [CD]. CA: Warner Bros.
- 2 *Entrevista a Eduardo Souto Moura*. In Osório, M. (2012). Lúcio Costa. O projecto Moderno. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, com orientação de Graça Correia. Porto, FAUP. Texto polycopiado.
- 3 Chenu, L., López, C. (1987). *Un pays en voyage*. A propos de deux réalisations d'Eduardo Souto de Moura. *Foces - Journal d'architecture*. (5/6). (tradução livre da autora)
- 4 Ursprung, P. et. al (2011). *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*. Porto: Dafne editora.
- 5 Moura, E. S. (1990). *Souto de Moura*. (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili.
- 6 Arís, C. M. (2005). *La Cimbra y el Arco*. Colección La Cimbra. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- 7 Pessoa, F. (1966). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Coelho, J. P., Lind, G. R. (org.). Lisboa: Ática.
- 8 Anderson, L. (1989). *Strange Angels*. [CD]. CA: Warner Bros. (mais especificamente na música *The Dream Before*)
- 9 Benjamin, W. (2010). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 10 Direitinho, J. R. (2014, 14 de Março). A Verdade da Mentira. In *Ipslon, Jornal Público*.
- 11 Idem.
- 12 Anderson, L. (2002). *Progress* (a.k.a Dream Before). in *Live in New York*. [CD]. Nova Iorque: Nonesuch/Elektra Records.
- 13 Pessoa, F. (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Serrão, J. (org.) Lisboa: Ática. 1ª Publicação in Revista Portuguesa nº23-24 Lisboa:13-10-1923, entrevistado por António Alves Martins.
- 14 Giangregorio, G. (a cura di). (2002). *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura. Saper credere in architettura*. (14) (Col.). Napóles: Clean. (tradução livre da autora)
- 15 Mies van der Rohe citado por Peter Blake in Blake, P. (1996). *The master Builders - Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Nova Iorque: WW. Norton&Company. (tradução livre da autora)
- 16 Beltrami, G. (2014, 3 de Março). *L'archi-regina Phyllis Lambert. Il Sole 24 Ore*. (60). (tradução livre da autora)
- 17 Mies van der Rohe citado por Peter Carter in Cohen, J. (1996). *Mies van der Rohe*. Londres: Spon.
- 18 “And like poetry, it is able to communicate emotionally to those who take the time to listen.” The Pritzker Architecture Prize, Jury Citation in <http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/jury> [2016.05.10]. (tradução livre da autora)
- 19 Co, F. (2014, Janeiro). *La scuola di Rua do Aleixo. Casabella* (833). (tradução livre da autora)
- 20 Osório, M. (2012). Op.cit.
- 21 Chenu, L., López, C. (1987). Op.cit