

Marques da Silva e Souto Moura: intervenções no Património no século XX

José Miguel Rodrigues; Rui Jorge Garcia Ramos.

1. Abertura

A arquitectura é um ofício que naturalmente tende para a acção. Está-lhe nos genes, é-lhe conatural, é algo que surgiu consigo à nascença. Assim, entendida como uma tendência congénita, será no mínimo excessivo condená-la por isso. Agir perante o que existe para que este se torne outra realidade. É o que se lhe pede – e não raras vezes, é mesmo o que se lhe exige – constituindo, este seu modo de ser, como que um instinto de sobrevivência. É claro, também, que se lhe impõe o rigor e a coragem de propor a inacção como possibilidade, isto é, a ousadia da renúncia perante a desnecessidade do encargo. Aos olhos do senso comum esta resposta – que para o ofício é uma questão ética e estética naquilo que ambas partilham de arquitectonicamente considerável – é a que se espera perante o que, sumariamente, se considera património. Aos olhos do ofício, porém, a questão implica a própria discussão da ideia de património, dos seus modos de *conservação* ou *preservação* e, no limite, de ponderar o valor relativo do que existe e se pretende fazer permanecer, por comparação com o que se propõe e fará realizar, e que, visando também convencer os *patrimonialistas* se poderia descrever como o património do futuro.

A questão que propomos abordar implica, por isso, a consideração simultânea de dois aspectos. Em primeiro lugar, a discussão da importância patrimonial das pré-existências construídas perante as necessidades do presente, ao tempo ou no futuro. Na verdade é sempre isto que está em causa e, como procuraremos mostrar, a questão é a este propósito sempre polémica, mesmo no exterior da disciplina, seja este exterior a História, a Antropologia ou a Sociologia, para dar alguns exemplos. Em segundo lugar, o problema do juízo de valor que opõe o *antes* ao *depois* que, além de polissémico (isto é, além de possuir várias escalas de comparabilidade em função dos efeitos considerados), depende sempre do *depois*, concretizado e posto em prática, escrutínio que a colocação no terreno da nova intervenção arquitectónica, invariavelmente, impede.

E pode criticar-se que é sempre assim, na vida como na arte, mas, apesar de nos ocorrerem alguns exemplos que desmentem a impossibilidade da pintura e da escultura terem sequência artística depois de declaradas finalizadas pelo artista, na arquitectura é

mesmo sempre assim, isto é, não há alternativa, não há fuga possível. Há sempre um *antes* que exige uma resposta, seja ela qual for (incluindo *nada fazer*) e a comparação com *o que era* e que, assim, constitui uma espécie de *defeito profissional* congenial à própria ideia de um ofício que, nascido para contornar a natureza e os seus efeitos, parece estar condenado a encontrar os seus meios, justamente nessa mesma natureza a que, para sobreviver (e aqui o problema do ofício funde-se com o problema do próprio homem na natureza), apenas lhe resta opor-se. A relação com o que encontra – com o *dantes* – será assim como que uma espécie de *pecado original* da arquitectura a que esta não pode nunca furtar-se.

2. Mosteiro de São Bento de Avé-Maria

Em 1894, após a morte (em 1892) da última religiosa do mosteiro, iniciava-se o penoso processo de demolição do convento de São Bento de Avé-Maria no Porto. Penoso, não tanto pela dificuldade de levar a cabo a destruição (se, por exemplo, compararmos com a muito mais penosa dificuldade de abrir o túnel que conduziria o caminho-de-ferro ao seu encontro), mas pelas perdas provocadas pela sua derrocada, desde logo perceptíveis no momento da decisão política que condenou um mosteiro setecentista à modernização da cidade, como atestam as inúmeras notícias na imprensa da época.¹

Desta operação de demolição apenas tinham restado a igreja do convento e duas alas a ela adjacentes: uma a poente, em continuidade com o corpo da igreja e com a sua largura; outra a nascente, menos profunda e perpendicular à direcção da igreja e da ala

¹ A imprensa da época, reiteradamente, dá notícia da operação de demolição da estrutura conventual que, paulatinamente, vai ocorrendo aos olhos de todos. Disto nos fala, justamente, por exemplo, o jornal *O Comércio do Porto*, em 23 de Novembro de 1888: “*Em presença do movimento que os trabalhos de construção da linha urbana estão tendo, é fatal a colocação do edifício nos terrenos de Avé-Maria. Esta obra causará uma revolução na zona em que assenta. Muitas das ruas terão de sofrer profundas alterações, principalmente as que cruzam com a nova avenida da ponte Luiz I. Se desde já não for estudado um plano harmonioso e racional, sofreremos indubitavelmente o desaire de mais alguns aleijões. Mais vale prevenir que lamentar.*”

A.S. (iniciais do autor da notícia), “A Estação Central do Porto” in *O Comércio do Porto*, ano XXXV, n.º 290, 23.11.1888, p.1.

Podem ler-se, como esta, dezenas de notícias lamentando o processo de demolição em curso e exigindo estudos urbanísticos para a área afectada. Da opinião de Marques da Silva, não se encontrou qualquer testemunho, quer no acervo do autor, quer na pesquisa realizada em torno da imprensa da época, no âmbito da preparação deste ensaio, levada a cabo pela investigadora Isabel Marques (a quem os autores agradecem a generosidade na partilha dos resultados e da informação obtida).

anterior, em conjunto configurando um “largo” (que se estabelece igualmente como “adro de igreja”) em diálogo com a rua do Loureiro para a qual se volta.²

Em Paris, em Dezembro de 1895 (ou seja, um ano antes da chegada do comboio ao Porto), Marques da Silva está por fim em condições de se apresentar ao concurso para obtenção de Diploma de Arquitecto. A candidatura pressupõe a submissão de um projecto final versando tema à sua escolha (uma liberdade permitida por regulamento novo e recente que o candidato utilizará com grande sentido de oportunidade).³ Antecipando o seu regresso ao Porto, Marques da Silva escolhe desenvolver um projecto de “*Gare Central*” que prepara um futuro projecto para a sua cidade.⁴ Segundo António Cardoso, é plausível que Marques da Silva, não só conhecesse a implantação prevista para a futura estação do Porto,⁵ como também que tivesse tido acesso à memória descritiva do Engenheiro Isidro de Campos que Marques da Silva parece ter cotejado na redacção da que elaborou, enquanto exercício académico, para a *École des Beaux-Arts*.⁶

Em Novembro de 1896, chegava o primeiro comboio ao centro da cidade. Os escombros da demolição das alas e claustros do convento foram certamente usados como inertes do aterro plano preparado para a chegada triunfal do comboio. Na fotografia que regista o evento, pode observar-se, ao lado da estrutura pavilhonar provisória, o que resta do corpo da igreja e do dormitório a poente, a ela adjacente. Ambos parecem ainda conservar as respectivas coberturas em telhado e o dormitório mantém, ainda, a torre

² Na cartografia da época, aliás, a designação Largo de São Bento parece integrar dois espaços perpendiculares entre si: o que acabamos de referir e o que se forma a poente na posição da actual fachada da estação. Ambos em forma de “largo”, delimitando um “L” e abraçando a face visível do conjunto conventual a poente e a sul, parecem corresponder, em conjunto, ao topónimo referido.

³ António Cardoso, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto, Faup publicações, 1997, p. 72.

⁴ Como refere António Cardoso: “*No programa do Diploma pormenoriza-se que a gare se destinará à cidade do Porto, vindo a situar-se no centro da cidade, estabelecendo as ligações às ramificações ferroviárias das províncias do Douro e Minho.*”

Idem.

⁵ Implantação estabelecida em portaria ministerial de 1888.

António Cardoso, op. Cit., p. 74.

⁶ Talvez atávica e pouco ambiciosa, a proposta de Isidro de Campos, embora logo refutada, foi importante ao longo de todo o processo. O seu papel ao longo do tempo parece ter sido determinante. Inicialmente constituiu o pretexto para o exercício académico de Marques da Silva em Paris. Depois, constituiu-se como a solução existente em relação à qual as propostas de Marques da Silva parecem determinadas a combater e a demarcar-se. Por fim, parece que a proposta de Isidro de Campos consegue vingar-se ensombrando a proposta final de Marques da Silva que, claramente recua em modernidade, parecendo recuperar alguns dos seus principais princípios compositivos que, ao início, desejou recusar, nomeadamente, a ocultação da modernidade (do comboio mas também da esquelética e fina cobertura de ferro e vidro) sob uma potente e robusta capa de alvenaria construída com o mesmo granito que foi penosamente extraído para abrir o túnel que trouxe o comboio à cidade (ou com as pedras que penosamente se desmontaram do convento pré-existente no local que, assim, parecem ter-se vingado da destruição a que foram votadas).

sineira outrora unicamente *em linha* (de conta) com a rua das Flores. Nesta incrível imagem (fig. 8), a frente construída do então chamado largo de São Bento, as traseiras da íngreme rua de Santo António (hoje rua 31 de Janeiro), a igreja amputada do convento e, imperturbável, ao longe, a torre dos Clérigos, parecem todos aguardar por uma solução.

Ou seja, ainda que contando com a premeditação de Marques da Silva, sendo as suas primeiras propostas académicas de 1895 e a grande campanha de demolição do conjunto conventual de 1894, à excepção da igreja e respectivos corpos anexos, não se lhe pode imputar qualquer responsabilidade na operação inicial de desmantelamento do convento de São Bento de Avé-Maria no Porto. As fotografias do século XIX e um extraordinário desenho (fig. 2 a 6) dão a ver o interesse do conjunto a partir do exterior: seja do claustro, seja a partir dos espaços públicos em redor. Percebe-se um conjunto edificado, parcelarmente construído ao longo do tempo, cuja relevância das partes que o compõe é muito diversificada: há elementos singulares que valem pela sua integração no conjunto (como o pátio murado da portaria à cota baixa, um dos primeiros elementos do convento a ser brutalmente demolido); há elementos cujo interesse possui uma certa autonomia, por si só (como o conjunto de intervenções voltado à rua do Loureiro e poupado até às últimas demolições); e há, por fim, facetas do edifício que sendo bastante circunstanciais, valeriam, tanto pelo seu carácter pitoresco único e irrepetível, como pela informação que prestariam para o conhecimento da História da cidade e do convento.⁷

Enquanto conjunto arquitectónico, é hoje muito impressionante a facilidade com que o convento foi preterido, ainda que em nome da modernização da cidade (aliás, disso também nos fala o mais significativo defensor da demolição derradeira do convento – Ramalho Ortigão – a que voltaremos). A consideração individual das suas peças sobrantes (depois da primeira demolição extensiva e massiva) parece também ter suscitado muitas dúvidas (como o referido parecer também explica), o que, pese embora a irreversibilidade da História, nos conduziu a querer voltar a reflectir sobre a decisão de demolir a parte remanescente do convento que permanecia de pé, à época da intervenção de Marques da Silva. Isto é, propomos voltar a questionar os fundamentos da sua opção, assim dando uma segunda hipótese aos escombros do convento – ainda que tão-só de natureza puramente académica – crendo que é a reflexão sobre a acção passada que permite, à disciplina, iluminar a sua acção no presente.

⁷ Nomeadamente, esta imagem permite compreender a História do “encontro” da estrutura conventual com a muralha Fernandina e a porta de Carros, a norte.

Além das fotografias e desenhos da época imediatamente anterior e contemporâneos da demolição, temos uma escritura que documenta a empreitada de pedraria da igreja conventual e corpos anexos a nascente e a poente,⁸ atribuindo, a autoria da obra, a Domingos Pires (que poderá ter sido apenas o mestre pedreiro e não necessariamente o “riscador”) e que atribui, igualmente, a iniciativa da obra, à Priora Maria Antónia de Noronha que esteve no governo abacial entre 1704 e 1722 e a quem se devem as principais campanhas de obras do período barroco. Segundo Isabel Maria Pinho, a fachada sul que queremos reanalisar, foi refeita na totalidade após o incêndio de 1783, contrastando, o seu rococó, com a forma serena do restante convento.⁹ Será lógico portanto admitir que, apenas em parte, permanecia no local, ao tempo do projecto de Marques da Silva, a construção levada a cabo por iniciativa da Priora Noronha (por coincidência, da família de Fernando Távora).

Deter-nos-emos, assim, apenas, naquilo que conseguimos observar através de fotografias da época: a solução do encontro do convento com a rua do Loureiro que, diligentemente, descia em direcção à “baixa” da cidade (fig. 9). A solução é aos olhos de hoje bastante elementar, mas simultaneamente de grande bom senso. A rua do Loureiro alarga, ao encontrar o corpo perpendicular à igreja do convento (a “sacrista” e “casa das esmolas”)¹⁰ que se deixa cortar pela sua direcção diagonal que intersecta, configurando um largo (um “pátio”)¹¹ que funciona como adro público da igreja conventual. Nesta condição, o desenho do pavimento é exemplar. Inicia-se quase plano, isto é, apenas com a pendente necessária ao afastamento das águas pluviais da construção a nascente, frente ao portal torna-se complanar (acompanhando a inclinação da rua), estabilizando-se, depois, num plano quase horizontal, que recupera a cota descendente da rua, através de escadaria com patamar intermédio, por fim, desembocando no Largo de São Bento. A disciplinar a ocupação do espaço “público”, há cilindros de granito (que hoje designaríamos “dissuasores”) que impedem a ocupação desta zona do largo a que a passagem de carros fica vedada, logicamente, na medida em que aí não existem portas de acesso. Deliberadamente, estes elementos foram alinhados com a dupla coluna que

⁸ A responsável pela identificação deste documento é Isabel Maria Pinho.

Isabel Maria Pinho, “A Renovação do Mosteiro de São Bento de Avé Maria do Porto no século XVIII” in <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/IsabelPinho.pdf>, consultado em 26.01.2015

⁹ Isabel Maria de Pinho, Op. Cit., p.

¹⁰ Designação atribuída pela memória descritiva do projecto de salvação do convento da iniciativa da irmandade.

¹¹ Idem.

sustenta o frontão interrompido que reenquadra o portal da igreja. A fachada dos dormitórios é simultaneamente requintada e seca, como só o granítico barroco do Porto alcança, repetindo uma janela proporcionada ao pano de parede que a recebe e bem emoldurada com cartelas e modinaturas em granito. Ao centro da composição, a fachada trabalha, ao modo barroco, os elementos do classicismo com grande destreza e sentido de proporção e escala (na relação com a cidade e com os corpos de menor altura do convento). Uma ligeira curva côncava convida à entrada na igreja e provoca a espessura necessária à desmultiplicação de planos sobrepostos, na verdade não muito separados uns dos outros, típica do gosto barroco. O desenho maleável do frontão sofre o efeito da curva e torna-se flexível e “quebradiço”. A fachada é, neste sentido, única e irrepetível – ou seja, inédita e original – mas ao mesmo tempo feita com os elementos de sempre de um classicismo que se pretende transfigurar, mas sem alardes. Uma solução, assim, coerentemente barroca,¹² isto é, que pretende superar códigos que considera ultrapassados, mas que, ao contrário do maneirismo, não pretende, com a concomitância do cânon e da sua superação, expressar. Um conjunto edificado, além disso, empenhadíssimo na face visível da sua expressão pública na cidade. Uma fachada barroca porque empenhada na ideia de cidade como uma plateia que, com a sua construção cenográfica, pretende iludir. Uma solução, como se disse, “de bom senso”, mas, também, grande qualidade do ponto de vista do resultado final obtido, o que, assim, nos reconduz a reflectir sobre a sua perda material, concretamente, naquele lugar específico.

Para o exercício que propomos (de reconsiderar o valor da parte sobrança da demolição do convento de São Bento), será necessário recuperar mais dois dados documentais significativos e correlacionados. O primeiro encontra-se num caderno de esboços e apontamentos de Marques da Silva (datado de 1896),¹³ no qual surgem: vários desenhos em planta e alçado cotados e representando aspectos parcelares ou modinaturas (isto é, o que hoje designaríamos por pormenores) das cantarias exteriores e restantes elementos ornamentais que compunham as fachadas que se vieram a dismantelar; e, ainda, em planta, um desenho da igreja global, mas sumário, igualmente cotado, mas apenas registando as suas dimensões mais globais num registo de quem quer somente ficar com uma impressão geral das dimensões da construção a demolir (fig. 11). Estes

¹² A nosso ver, apenas cronologicamente, podendo considerar-se rococó.

¹³ Os autores agradecem a Paula Abrunhosa a partilha deste dado documental indispensável à hipótese colocada.

esquissos, correspondendo ao levantamento de Marques da Silva da remanescente igreja de São Bento, serão, seguramente, a consequência da encomenda de uma nova igreja (em substituição da referida) que, em Agosto de 1896, lhe fora dirigida pela confraria de Cedofeita.¹⁴ O segundo dado documental é o que determina, em Outubro de 1896, a demolição da parte restante do convento e a cedência dos seus bens materiais¹⁵ à confraria de Cedofeita¹⁶ que entretanto decidira encomendar a Marques da Silva o projecto de uma nova igreja secular. Ou seja, neste momento, a construção de um novo templo, “de raiz” porque em nova localização, e o desígnio das *pedras* sobrantes que escaparam à demolição do convento, ficam nas mãos de um único arquitecto – Marques da Silva que, muito oportunamente, havia preparado os primeiros passos na profissão ainda na *École des Beaux-Arts* em 1895, propondo levar a cabo um exercício académico, mas muito verosímil, o seu parisiense *desenho* da Gare Central do Porto.

Marques da Silva encontra-se, assim, numa encruzilhada de que, tanto quanto se conhece, não deixou rasto. O projecto que desenvolveu em Paris (de que aliás existem duas versões com larguras distintas), não só não cabe no terreno disponível (mesmo ponderando a demolição integral do limite do convento), como foi sem dúvida objecto de críticas pelo arrojo evidenciado na importância conferida à cobertura vítrea da gare na fachada urbana da estação (fig. 15).¹⁷ No terreno permanecem três pré-existências que, em conjunto, não permitem afirmar que *apenas restou o corpo da igreja*. Caso opte pela sua manutenção *in situ*, como o projecto alternativo da Irmandade de São Bento demonstrava ser possível (apesar de todas as suas *debilidades* e ainda que à custa de um redimensionamento da gare), Marques da Silva perde a possibilidade de projectar a nova igreja de Cedofeita (que, assim, deixa de se justificar), ao mesmo tempo que “ganha” a possibilidade de conservar o que restava de um conjunto arquitectónico e urbano, à luz dos critérios actuais, de inegável importância. Se opta pelo seu desmantelamento fica *patrimonialmente* condicionado, pois tem que dar destino às pedras significativas do

¹⁴ António Cardoso, Op. Cit., p. 105.

¹⁵ Isto é, as *pedras* da igreja e os referidos corpos anexos, assim como todo o *património mobiliário* remanescente (nomeadamente, as alfaias, o mobiliário e as talhas).
António Cardoso, Op. Cit., p. 107.

¹⁶ Confraria que, refira-se, desde 1888, reivindicava o direito de cedência destes bens.

¹⁷ No primeiro estudo de Marques da Silva ainda realizado em Paris, como Rui Jorge Garcia Ramos notou, pode ler-se o seguinte apontamento do autor anotado a lápis e à margem do desenho. “*Está demasiado grande*”.

Cf. António Cardoso, *Estação de S. Bento, Marques da Silva*, Porto, Universidade do Porto, Instituto Arquitecto José Marque da Silva, 2007, s.p.

conjunto, isto é, às cantarias, às colunas, aos capitéis, aos entablamentos, às cornijas, às modinaturas e demais pedras e carpintarias cuja qualidade como artefactos, sendo inquestionável, um arquitecto com a cultura de Marques da Silva não pode nem quer perder (como terá ocorrido na primeira demolição dos claustros do convento na qual, na melhor hipótese, estes materiais foram transaccionados para obra “nova” estando hoje sabe-se lá aonde, entre as pedras de um palácio, de uma casa, de um solar Minhoto ou de uma quinta no Douro). Isto é, se opta pela demolição dos vestígios do convento, Marques da Silva tem que acolher *uma parte das suas pedras* no projecto para a *nova* igreja de Cedofeita (fig. 13 e 14), ao passo que, se opta pela sua conservação *in situ*, tem que acolher as *pedras* da construção remanescente num edifício a construir de raiz e, neste caso, para um programa novo: uma gare. Observada desta perspectiva, a primeira hipótese (a opção que Marques da Silva escolheu), adquire a vantagem das pedras de uma igreja servirem para a construção de outra igreja, ao passo que na segunda hipótese, Marques da Silva teria que compatibilizar uma igreja com uma gare, o que não deixando de constituir um desafio, comporta riscos previsíveis.

Para a sua tomada de decisão concorreu certamente, como não podia deixar de ser, o valor patrimonial *absoluto* das pré-existências, amputadas do conjunto de que faziam parte integrante. A este propósito, podem dar-se a ver duas perspectivas diversas, é certo também que referindo-se a fases distintas do processo de demolição do convento (na de Albrecht Haupt o convento permanece intacto, ao passo que na de Ramalho Ortigão o convento está já amputado).

A perspectiva de Haupt decorre da publicação da sua tese – *Baukunst der Renaissance in Portugal* – que entre 1886 e 1893 procedeu à inventariação e estudo da arquitectura do Renascimento em Portugal¹⁸ e que, chegando ao Porto, conclui o seguinte:

“Monumentos eclesiásticos da Renascença, poucos por aqui se encontram, e esses de ordem inferior por via de regra. Na tão singela igreja conventual de Santa Clara ainda se depara um pórtico ogival de uma certa riqueza, ostentando fórmulas manuelinas sem demasiado valor, toscas, conforme consentia o material. § E não obstante, o formoso edifício do convento de freiras de S. Bento apresentava uma arquitectura valiosa a par de original. E o habitáculo da comunidade, limitando os dois lados do adro, separado da

¹⁸ Lucília dos Santos Belchior, *Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem»: o registo dos monumentos nacionais, compreensão arquitectónica e fruição estética* (tese de doutoramento elaborada no Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2010, p. 215, 216 in <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3192> consultado em 26.01.1015.

rua por muro. Das alas, uma tem dois andares, mais baixa do que o corpo principal, anexo, da sumptuosa igreja de estilo barroco; é idêntica a sua arquitectura. § O modo como se acha tratada a arquitectura, com a sua profusão de cartelas apresilhadas, rótulos e escudetes, apresenta um não sei quê de setentrional, insólito de todo o país. E não obstante, o granito aqui acha-se dominado, quanto possível.”¹⁹

A segunda perspectiva é de 1896 e refere-se ao conjunto conventual amputado. Trata-se de uma carta de Ramalho Ortigão à rainha D. Amélia acerca do Convento de São Bento de Avé-Maria no Porto²⁰ na qual este autor dá o seu parecer quanto à viabilidade da manutenção da parte sobranceira do convento:

“Sabendo que Vossa Magestade se interessa pelo problema de engenharia de que n’este momento depende o destino da igreja da Ave Maria no Porto, tomo a liberdade de informar Vossa Magestade do estado d’essa questão (...). Em vez de estabelecer a estação central dos caminhos de ferro do Porto no lugar que se escolheu, teria sido de certo mais sensato optar por lugar em que não houvesse de se demolir uma igreja para edificar uma gare. Esse plano foi porem aprovado, e para o concluir acham-se feitas obras importantes e mui dispendiosas. O extenso tunel que une Campanhã com o largo da Feira de S. Bento está feito, e abre uma profunda bôca para a igreja, que tem fatalmente de devorar, porque ainda aproveitando o espaço ocupado pela igreja, a gare ficará pequena. Não havendo meio de salvar a igreja sem uma perda enorme de tempo e de dinheiro resta considerar se a conservação d’esse edificio no lugar em que se acha vale a pena de um tal sacrificio, ao qual a população do Porto se não sujeitaria sem os mais clamorosos protestos. Respondendo a este ponto, eu digo sinceramente a Vossa Magestade que a importancia archeologica do monumento de que se trata está bastante abaixo do conflito que suscita. O grande e sumptuoso templo da fundação do rei D. Manoel, desapareceu inteiramente devorado por um incendio. A igreja actual, construida no século passado é, em todos os pontos de vista, banal. O seu architecto, que era da aldeia de Santa Cruz do Bispo e recebeu 120 mil reis pelo seu risco, era um mestre de segunda ordem, ao lado d’outros que na mesma epoca trabalhavam no Porto. (...) Para os interesses do culto a importancia d’esta igreja também não é capital, porque há várias outras mui proximas na zona em que ella se acha: (...) Sendo pequeníssima

¹⁹ Haupt, Albrecht, *A arquitectura da Renascença em Portugal*, Lisboa, J. Rodrigues, 1924, p. 257.

²⁰ O desvelar de tão significativo testemunho deve-se ao Professor Doutor António Cardoso. António Cardoso, *Op. Cit.*, p. 750.

*parochia, prontifica-se, sendo-lhe dada a pedra da igreja da Ave-Maria, a reedificá-la tal qual ella está, em terrenos devolutos na rua da Carvalhosa. (...)*²¹

Pese embora a falta de distanciamento cronológico na época (o convento, em virtude de um incêndio, é na verdade maioritariamente uma obra posterior a 1783), ou seja, à época da demolição, a sua construção teria menos cerca de século de idade, pouco (ou nada) conservando da época da fundação *Manuelina*, a verdade é que, ao desmerecimento de Ramalho Ortigão, se pode assim opor o reconhecimento de Albrecht Haupt.

3. Hospital de Santo António

Em 1938, Marques da Silva é chamado a “concluir” o inacabado Hospital de Santo António, um edifício construído segundo um projecto (de 1769) do arquitecto inglês John Carr, pese embora este autor nunca ter vindo ao Porto o que, como sugere Paulo Varela Gomes, não deixa de ser “*senal de modernidade*”.²² O encargo que lhe é dirigido – e que Marques da Silva infelizmente interrompe em virtude da eclosão da segunda grande guerra – permitir-nos-á uma espécie de *prova dos nove* que o projecto anterior, dadas todas as circunstâncias que o rodearam, justamente, não permite (nomeadamente o facto de não ter estado ao seu alcance salvaguardar, integralmente, a pré-existência construída do convento de São Bento de Avé-Maria). É certo, igualmente, que aqui, neste caso, a questão da demolição da pré-existência, não só não se coloca, como muito menos se justifica. No projecto de acabamento do Hospital de São António a questão é a de saber

²¹ Ramalho Ortigão, *Carta à rainha D. Amélia acerca do Convento de Avé-Maria*” (anexo n.º 3 da tese do Professor António Cardoso) in António Cardoso, Op. Cit., p. 750.

Curiosamente, também, os dois autores não estão de acordo quanto ao valor de Santa Clara no Porto. Haupt conclui que “*na tão singela igreja conventual de Santa Clara ainda se depara um pórtico ogival de uma certa riqueza, ostentando fórmulas manuelinas sem demasiado valor, toscas, conforme consentia o material*”, ao contrário do Barroco da igreja conventual de São Bento de Avé-Maria onde, também segundo ele, “*o granito aqui acha-se dominado, quanto possível*”.

Haupt, Albrecht, *A arquitectura da Renascença em Portugal*, Lisboa, J. Rodrigues, 1924, p. 257.

Ramalho Ortigão sugere à Rainha D. Amélia que realoje o Seu Dispensário no Convento de Santa Clara: “*esta indicação é muito importante. Se algum edifício portuense está nas condições de merecer mais especialmente que qualquer outro, a carinhosa protecção de Vossa Majestade, êsse edificio é realmente aquelle de que se trata. O antigo convento de Santa Clara constitue, com as suas dependências, o mais dôce, o mais sugestivo, o mais poético recanto da cidade do Porto. [...] A igreja é um dos nossos mais preciosos depositos da nossa esculptura em madeira dos fins do século XVI e do século SVII.*” Já do mosteiro de São Bento de Avé-Maria, Ramalho Ortigão considera que “*A igreja actual, construida no século passado é, em todos os pontos de vista, banal. O seu architecto, que era da aldeia de Santa Cruz do Bispo e recebeu 120 mil reis pelo seu risco, era um mestre de segunda ordem [...]*”.

Ramalho Ortigão in António Cardoso, Op. Cit., p. 750.

²² Paulo Varela Gomes, *Expressões do Neoclássico* [Volume 14 de *Arte Portuguesa, da pré-história ao século XX* (Dalila Rodrigues coord.), sem local, Fubu Editores, 2009, p. 15.

como concluir o edifício com projecto e “obra nova”, sem renunciar ao valor da pré-existente e sem necessariamente levar a cabo, mimeticamente, o projecto inacabado de John Carr que, passados 169 anos, não poderia nunca no século XX ser concluído da mesma forma, isto é, com as mesmas formas, as mesmas técnicas, os mesmos materiais, as mesmas características, etc., etc. A questão colocava, além disso, outras condicionantes que se prendiam com a inserção urbanística do conjunto (nomeadamente, um grupo de construções na frente poente do recinto do Hospital que foi necessário “expropriar”), em particular, um estrangulamento no gaveto voltado ao jardim do Carregal, tão importante, que, ainda hoje, se sente como problemático e que, há não muito tempo, suscitou acesa polémica em torno do túnel urbano da rua de Ceuta, justamente no seu ponto de chegada ao hospital.

A proposta desenvolvida por Marques da Silva – à semelhança do convento barroco que este autor, caso tivesse chegado a tempo (isto é, antes da demolição), teria encontrado na cerca de São Bento – é de grande elementaridade, bom senso e sensibilidade para com a construção pré-existente (fig. 19 a 21). Foi desenhada integralmente em planta (há no espólio à guarda da FIMS um único alçado incompleto que apenas representa o existente) percebendo-se, pelos esquisos conservados, que Marques da Silva encontrara a forma expedita, funcional e arquitectonicamente moderna de relacionar antigo e novo, sem mimetismos nem sentimentalismos, mas com uma grande vontade de valorizar o que estava, até do ponto de vista da sua preponderância e valor “monumental”. Ao mesmo tempo, percebe-se igualmente como as condicionantes existentes em 1938 ditaram os detalhes da proposta.

Em linhas gerais, o que Marques da Silva propõe é uma estrutura que, alterando a escala da proposta original de John Carr (para cerca de metade), ocuparia a metade livre do quarteirão destinado ao hospital do Porto. Marques da Silva alcança esta redução diminuindo a largura dos corpos que propõe (com paredes mais estreitas e com uma disposição funcional moderna que concentra circulações ao centro, ao contrário das plantas de Carr que duplicam as circulações, fazendo-as percorrer as fachadas exteriores e interiores dos corpos construídos), ao mesmo tempo que afasta o perímetro nuclear da sua proposta, agora com quatro novos pátios quadrados (no lugar do que seriam dois na proposta antiga), através de um recuo táctico em relação ao perímetro do terreno. Com esta opção, Marques da Silva liberta o espaço necessário à ainda hoje existente difícil “dobragem” em torno do gaveto norte-poente do quarteirão (no encontro com a malha

urbana pré-existente e próximo do jardim do Carregal), ao mesmo tempo que recupera esse “espaço perdido” através de uma estrutura “em pente” formando pátios abertos, a norte e a sul da sua composição moderna que, liga à antiga, através de dois “cordões umbilicais”. A norte e a sul, estas passagens não só ligariam novo e antigo como, simultaneamente, reestabeleceriam o desígnio inicial do projecto de Carr, de ligar as suas alas inacabadas, através de uma nova circulação no sentido norte-sul. O espaço sobrance a poente, em virtude do referido recuo táctico que o projecto de Marques da Silva prolonga continuamente, permite o desenho de uma nova entrada moderna (preparada para circulação automóvel e, nesse sentido, podendo ser lida como “de serviço”), em alternativa e em nítido contraponto com a original que, mantendo a dignidade e funcionalidade que lhe era dada pela proximidade ao centro, saí assim indelével, ou até reforçada, após a nova inserção.

Da proposta conservada em arquivo, constam quatro plantas dos vários pisos *a rigoroso* (com algumas indicações quanto ao uso dos espaços) e uma série de esquisos que espantam pela vontade deliberada de exprimir a forma segundo a qual a nova estrutura se poderia desenvolver (são neste sentido, esquisos bastante expressionistas). A ausência de alçados deve-se, pela razão já apresentada, à interrupção do processo por parte da Misericórdia. Curiosamente, porém, a investigação dos contornos que explicam a sua paragem mostra como comitente e autor estariam bem cientes da sua importância. Em carta dirigida a Marques da Silva, O Vice-provedor da Misericórdia lembra que “*para o prosseguimento do estudo, e isto pela razão de V. Ex^a conhecida, de o edifício do Hospital pertencer ao nosso Património Artístico e ser, portanto Monumento Nacional*”, seria necessário “*(...) juntar-lhe um esboço dos Alçados que não deixasse dúvidas sobre o propósito de respeitar as nobres características do exterior da edificação existente.*”²³

Ao que Marques da Silva responde:

“Como tive ocasião de dizer, verbalmente a V. Ex^a a escala desses estudos é de 0,^m0025 por metro, muito pequena, especialmente para alçados, e que para uma apreciação justificada me parecia ser preciso que a escala dos desenhos, mesmo considerados como fazendo parte de um ante-projecto, não pode ser inferior a 0,^m005 por metro. (...) § Ora atendendo à grandeza e importância das edificações representadas, o ante-projecto, assim completado, [é] um trabalho de vulto que obriga a ser mais

²³ Acervo Documental da Santa Casa da Misericórdia, Dossier I 2.2 (Ampliação do Hospital Geral de Santo António), Documento n.º 2, 28.03.1939, p. 1.

profundamente estudado. § Por esta razão aumenta o trabalho de auxiliares, cuja remuneração, como V. Ex^{as} são os primeiros a concordar constituiria exclusivamente para mim pesado encargo. § Como poder avaliá-lo a priori com exactidão? Não posso responder: porque não sei a que ponto subirá a aglomeração dos estudos prévios. Poderá custar quatro contos? Poderá subir a seis? Não sei. O que posso certificar V. Ex^a é que a Santa Casa pagará, como disse, o menos possível e nem mais um centavo do que em verdade tenha sido gasto com os ditos auxiliares e material empregado.”²⁴

4. Casa Allen: crónica de um encontro anunciado

Em 1981, Eduardo Souto Moura e Marques da Silva encontram-se na casa Allen. Trata-se, evidentemente, de um encontro em “sentido figurado” já que, ambos, nunca poderiam ter-se conhecido (Marques da Silva morreu em 1947 e Souto Moura nasceu em 1952). Em 1981, quando concorreu ao concurso público para o projecto da delegação da Secretaria de Estado da Cultura no Porto, Souto Moura teria então 29 anos, sensivelmente a mesma idade de Marques da Silva quando, em 1898, procurava adaptar o seu projecto parisiense da Gare Central para o Porto ao terreno disponível na antiga cerca do convento de São Bento de Avé-Maria. O concurso – que inesperadamente²⁵ Souto Moura venceu – destinava-se a projectar as áreas necessárias às iniciativas culturais que, então, a delegação da Secretaria de Estado da Cultura no Porto desejava mobilizar nas suas novas instalações na Casa Allen (um projecto que Marques da Silva levava a cabo para o 3.º Visconde de Villar d'Allen, em 1927).

Ou seja, pese embora todas as diferenças de contexto de acção, de dimensão e impacto das suas obras na cidade e, sobretudo, das personalidades dos dois autores, a verdade é que ambos (no século XX) se encontram perante a questão da intervenção no património. Marques da Silva, por exemplo e como se viu, tem que lidar com o que resta da demolição de um convento ou com o Hospital inacabado de John Carr, ao passo que Souto Moura, neste caso, tem que lidar (não só, mas também) com uma casa de Marques

²⁴ Acervo Documental da Santa Casa da Misericórdia, Dossier I 2.2 (Ampliação do Hospital Geral de Santo António), Documento n.º 3, sem data, p. 48-49.

²⁵ “Siza refere como a autoria da proposta escolhida surpreendeu o júri, ao ponto de alguns dos seus membros chegarem a admitir tratar-se da proposta de alguém mais velho, ‘seguramente’, alguém formado antes dos anos do Inquérito.”

José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura, Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa, dois exemplos*, Porto, Afrontamento, Fundação Marques da Silva, 2013, p. 317.

da Silva. Sendo as pré-existências que ambos tiveram que enfrentar, bastante diferentes, a questão então colocada, a cada um deles, apresenta porém pontos comuns que nos permitem propor a sua comparação.

Souto Moura descreve, através do “silêncio”, o seu projecto para a Casa das Artes: “*mais do que propor, foi necessário omitir; mais do que desenhar, foi necessário raspar.*”²⁶ Na memória descritiva que publica, Souto Moura descreve o edifício como resultando de dois muros “*desfasados no sítio da porta*”²⁷ que se afastam da linha de árvores cujas raízes a construção quer preservar. Mas em “*A ambição à Obra Anónima*” (uma entrevista realizada por Paulo Pais), instado a comentar a sua descrição do projecto, Souto Moura vai mais longe:

*“O problema do desenho não existe; existe o problema do redesenho. Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir. Em relação ao sítio onde o Centro Cultural se iria inserir, parecia-me uma situação relativamente equilibrada, onde não era necessário uma grande aposta ou intervenção de um personagem para ali fundar uma linguagem. Havia um conjunto muito equilibrado, entre a Arquitectura de uma casa, entre essa casa e o jardim; a casa é do Marques da Silva e o jardim lindíssimo. Entre eles não havia um factor de desequilíbrio que necessitasse de uma intervenção acutilante para repor uma determinada ordem. Mas pareceu-me o contrário entre o lote e o bordo da cidade. Fiz a solução o mais sóbria possível, para que o desenho reforçasse esse equilíbrio existente, e para isso tive de omitir muita coisa. Fiz o maior esforço possível para intervir ao mínimo; o processo foi omitir para não desequilibrar o que já estava bem. § Mas ‘raspou’ a torre do jardim – questionou o entrevistador. § Não – responde Souto Moura – tentei alguma versatilidade de um jardim fechado, Romântico, com uma determinada escala de valores, tendo ao lado uma ‘coisa’ aparentemente isolada, contra-natura. O que estava omissa, ali, era uma certa base para que a torre fosse compatível; pelo menos ao nível dos olhos. Tentei que a torre, objecto insólito, naquele sítio, ficasse mais natural.”*²⁸

²⁶ Eduardo Souto Moura, Lisboa, Blau, 1992, p. 52.

²⁷ Idem.

²⁸ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, p. 32.

Perante a dúvida de Paulo Pais, Souto Moura esclarece-nos que não foi a torre que foi silenciada e que a sua utilização metafórica, referindo-se à antiga técnica de apagar uma linha a tinta desenhada sob vegetal, do verbo “raspar”, se referirá talvez antes tão-só à necessidade de apagar a tendência natural do projecto para ser propositivo, particularmente, no domínio das formas o que, com frequência, conduz a redundâncias formais indesejadas.

5. *Hotel em Salzburgo*

À resposta anteriormente referida sucede-se, na referida entrevista, uma questão que conduz Souto Moura ao projecto para o Hotel de Salzburgo: “(...) *como é que [neste projecto] surge uma segunda proposta tão diferente da primeira? Parece que há uma primeira proposta ‘menos Souto de Moura’, e uma segunda ‘mais Souto de Moura’, com uma casinha dissonante que faz lembrar a quarta perna das ‘mesas Souto de Moura’.*”²⁹

A questão permite-nos avançar um pouco mais na análise do *modus faciendi* de Souto Moura que, ao contrário da intervenção de Marques da Silva em São Bento, parece, neste caso, determinado a criar, ainda que “artificialmente”, as condições necessárias ao surgimento de pré-existências que lhe permitam ancorar o seu projecto.

O entrevistador refere-se a um projecto nunca construído, mas, para o qual, Souto Moura desenvolveu duas soluções bastante distintas. Para perceber as diferenças a que alude (e que conduzem Souto Moura a afirmar “*Não sei o que é essa ‘coisa de Souto de Moura’*”), bastará observar-se o modo como o projecto foi documentado na primeira publicação monográfica do autor (da Gustavo Gili) com a sua segunda monografia (da Blau).³⁰

Na primeira monografia (fig. 27),³¹ publica-se uma planta de conjunto na qual domina, na composição, um octógono. Em vez dos habituais alçados e cortes “de apresentação”, Souto Moura publica uma axonometria explodida que, assim, de modo descarnado, dá a ver o funcionamento do Hotel. A solução das fachadas, ainda que em pormenor também perceptível neste desenho (aí se percebe a utilização de vãos horizontais “à Le Corbusier”), encontra-se de facto delineada no alçado de conjunto. Aí,

²⁹ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 32.

³⁰ A este propósito observem-se os desenhos de Souto Moura que integram o seu caderno de esboços à época (fig. 29 a 31).

³¹ *Souto de Moura* (introduções de Wilfried Wang e Álvaro Siza), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 80-81.

sim, percebe-se o que levou Souto Moura a não prosseguir por este caminho. Não se tratou de “falta de espaço”, como nos primeiros projectos parisienses de Gare de Marques da Silva. Foi certamente, antes, a análise fria dos resultados que reconduziram o autor a outra solução.

Na segunda monografia (ver fig. 28),³² o projecto é publicado com uma fotografia de uma maquete e com plantas, cortes e alçados, com mais detalhe e com ênfase para as relações com os edifícios vizinhos (isto é, há cortes-alçados de conjunto que caracterizam o perfil volumétrico da proposta no seu todo e, ainda, o confronto de linguagens que, inevitavelmente, o *novo* suscita). O exame do alçado de conjunto é bastante esclarecedor (confirmando a importância de se desenhar os projectos em contexto para avaliar as suas consequências). Percorrendo-o com o olhar de quem procura escrutinar as suas relações com a envolvente, percebem-se todas as suas dificuldades. O alçado de conjunto inicia-se com uma sequência de “vilas neoclássicas exibindo, “as suas volutas” a que se segue um topo “moderno” composto por *janelas quadradas muito próximas* que a proposta de Souto Moura continua, com proporção, escala e linguagem idênticas. Provoca depois uma reentrância sob a rua que desenha a entrada marcada por dois mastros com bandeiras *rossianas*. A largura deste pano de parede, diferenciado pelo desenho de linhas horizontais (querendo talvez significar diferença material) é superior à anterior e aproxima-se da largura da rua que separa o hotel do quarteirão adjacente. Segue-se um módulo ainda mais largo (como que em progressão aritmética), num crescimento cuja explicação deve ser procurada em planta (na verdade trata-se de um corpo perpendicular ao primeiro que, por isso, tem um desenvolvimento no sentido da rua que percorre). Este módulo, mais largo, compõe-se igualmente com janelas ainda mais horizontais que, por sua vez, lhe conferem ainda mais horizontalidade, na medida em que a *cércea* se mantém. A composição conclui-se, assim, com um encontro, talvez demasiado precipitado (aqui residindo o problema da primeira proposta) com a pequena casa neoclássica pré-existente que se mantém no ângulo agudo do terreno. A relação entre a pequena casa e a proposta de Souto Moura adquire, simultaneamente, um carácter demasiado sobranceiro e distante. Sobranceiro na medida em que o edifício do Hotel adquire uma *cércea* quase dupla em relação à casinha pré-existente. Distante, na medida em que o espaço que surge entre

³² *Eduardo Souto Moura* (Luiz Trigueiros ed.; com texto de António Angelillo e entrevista realizada por Paulo Pais), Lisboa, Blau, 2000 (1.ª ed. 1994), p. 112-117.

ambas as construções parece vocacionado para as desligar, quando tudo levava a crer que o objectivo era justamente, pelo contrário, ligá-las.

A análise que propomos, não se afasta porém muito da resposta de Souto Moura – *“há um problema de tempo; é um concurso feito em 15 dias, e a aposta num concurso é sempre muito limitada. O programa era muito complexo, e o projecto é quase a materialização de um organigrama. Realmente, faltava informação e condensação no próprio desenho; era um projecto feito por somatório, com uma leitura anómala.”*³³

*“No segundo projecto, passaram-se dois ou três anos, houve tempo, visitas a outras obras, conhecimento sobre programas de hotéis, conhecimento da própria cultura austríaca (Thomas Bernhard), e da própria cidade. Aprendi informações que pude introduzir no projecto, e ganhei tempo que não tive no concurso. § A diferença que existe no segundo projecto é o desaparecimento da ‘forma’. Enquanto no primeiro projecto existe a identidade das várias formas e das partes, no segundo projecto esta tudo diluído, não se percebe quantos pisos tem o Hotel; são formas abstractas em que está diluída a escala, onde aparecem objectos que são quase como máquinas’, um conjunto de peças que faz um somatório. (...) § Aquela minha obcecação sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não tem um objectivo final. Quando consigo uma certa ordem, uma regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecem, então invento-os eu. No Hotel de Salzburgo o excesso da procura da regra implicou um salto no sentido contrário, que vem reforçar a própria leitura da regra, pelo facto de pôr a anti-regra ali ao lado. Um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário.”*³⁴

Ou seja, se a primeira proposta é filha sobretudo do funcionalismo, a segunda é filha do racionalismo e, de entre as suas várias “razões”, talvez a escala seja, de entre todas, a mais determinante. Mas, afinal, como foi alcançado este desígnio da nova proposta que o entrevistador descreveu como – podendo ser comparada à *quarta perna das ‘mesas Souto de Moura’?* (fig. 26) Qual o propósito e o efeito que a *casinha* neoclássica “Souto Moura” (acrescentamos nós) adquire no projecto? Na verdade é o próprio autor que no-lo explica na brevíssima memória descritiva com que “ilustra” este segundo projecto, ao admitir que:

³³ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 32.

³⁴ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 32, 33.

“O resultado foi a tentativa de uma implantação clara, uma volumetria não dissonante e uma fachada tipo “contentor”, capaz de diluir cinco pisos numa rua onde vilas neoclássicas exibem com dignidade as suas volutas, cornijas e entablamentos. [§] Já no fim, massacrados por pressões ‘tirolesas’, decidi-me por um terceiro corpo, quase marginal, para chegar aos índices máximos de construção pretendidos. [§] Como diz Thomas Bernhard ‘quanto mais bela é uma cidade na aparência, mais constrangedor se torna descobrir a verdadeira cara que se esconde por detrás da sua fachada’.”³⁵

6. Final

No projecto que nunca se chegou a erguer em Salzburgo é Souto Moura que, inesperadamente, reconstrói o contexto que lhe permite ancorar e dar sentido ao *novo*. Isto é, a partir de uma perspectiva certamente distinta da que os vários actores que protagonizaram o apagamento do mosteiro de São Bento de Avé-Maria partilharam, o arquitecto sentiu aqui falta de um entorno que desse sentido e escala (sobretudo escala) ao seu projecto. Marques da Silva, já o afirmámos, não pode ser responsabilizado, pelo menos de uma forma directa, por essa operação de apagamento. Este dado de facto, não explica todas as suas decisões, como esperamos se perceba, agora melhor que ao início. Se, como Souto Moura em Salzburgo, Marques da Silva tivesse sentido *falta* das pedras do convento *in situ*, não só ainda ia a tempo de as salvar, como poderia tê-las reconstruído ou, no limite do improvável, reinventado *in situ*, justamente como Souto Moura com a *pequena casinha tirolesa* que, inesperadamente, surge na versão final do seu projecto. Não o fez, é certo, e não é inevitável que o devesse ter feito. Mas as referidas pedras não lhe foram indiferentes, sabemo-lo também. Era com elas que pensava projectar um novo templo em Cedofeita, numa operação de reconstrução em *lugar novo*, cuja estranheza aos olhos de hoje, não será muito diferente da que, então, um projecto como o de Souto Moura, certamente, em Marques da Silva, teria despertado, na certeza porém de que, apesar das diferenças, é sempre a tensão *com o que existe*, como fica patenteado na casa Allen, que determina a qualidade das suas arquitecturas.

Já quase a terminar a entrevista anteriormente referida, Paulo Pais confronta Eduardo Souto Moura com os seus imitadores – “*Como vê a influência que as suas obras*

³⁵ Eduardo Souto Moura in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, p. 114.

têm sobre os estudantes?” (“Hoje entra-se numa turma de finalistas, quer do Porto quer de Lisboa, e é muito comum encontrarem-se propostas que se revêm em obras suas.”)³⁶

“Há algum reconhecimento; – responde Souto Moura – agora se elas são cópias ou fotocópias, isso não me interessa. (...) O facto de usarem aquilo [que eu faço], quer dizer que estou a construir algum legado sobre o ponto de vista dos princípios, e depois esses princípios podem ser usados. Muitas vezes dizem-me que faço muitas coisas em pedra, que sou o arquitecto da pedra.”³⁷ Souto Moura refere-se a um dos seus muitos rótulos,³⁸ curiosamente, neste caso, um, que por razões comparáveis, se atribui igualmente a Marques da Silva que, em Guimarães, continuou a construir “em granito”.³⁹ “Mas o que me interessa não é esse aspecto epidérmico; isso traduz um certo reconhecimento, e não posso dizer que isso me irrita. Fico todo contente quando vejo uma obra parecida com a minha, pois há alguém que achou útil aquilo que fiz. O que me irrita é quando isso surge sem sentido.”⁴⁰

Gostávamos de pensar que quando Fernando Távora afirma que em arquitectura “o contrário também é verdadeiro” não está a comprazer-se com a relatividade das coisas.

³⁶ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 34.

³⁷ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 34.

³⁸ Como pode se observar em: Werner Blaser, *Eduardo Souto de Moura, Stein, Element, Stone*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 2003.

³⁹ A este propósito André Tavares refere como “no contexto da arquitectura portuguesa essa profissão de fé pelo granito é um aspecto singular e assinalável.”

André Tavares, *Em granito, a arquitectura de Marques da Silva em Guimarães, the architecture of Marques da Silva in Guimarães*, Porto, Fundação Marques da Silva, 2010, p. 14.

⁴⁰ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, Op. Cit., p. 34.

Marques da Silva e Souto Moura: intervenções no Património no século XX

José Miguel Rodrigues; Rui Jorge Garcia Ramos.

Lista de Imagens

1.

Título da legenda: Largo e convento de São Bento de Avé-Maria antes da demolição suscitada pela estação ferroviária

Subtítulo da legenda: Autor desconhecido. Gravura do século XVIII, representando a rua que dava à Porta dos Carros e edifícios circundantes, tais como os extintos conventos dos Lóios e de São Bento de Avé Maria e a igreja dos Congregados, fora de portas. 190?

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cota: F-NV/FG-M/9/289(2)

2.

Título da legenda: Convento de São Bento de Avé-Maria e área envolvente

Subtítulo da legenda: Carta Tipográfica da Cidade do Porto, Escala 1/500, Folha n.º 279. 1879

Fonte: Porto, Projecta a Cidade, n.º 4, Álbum Comemorativo do 1.º Centenário da Revolta do 31 de Janeiro (1891) e da edição da Carta Topográfica do Porto (1892), Porto, Arquivo Histórico do Porto, 1991.

3.

Título da legenda: Convento de S. Bento de Avé-Maria

Subtítulo da legenda: Fotografia: Fundo Emílio Biel. 189?

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cota: F-NV/1-EB/10/79

4.

Título da legenda: Convento de São Bento de Avé-Maria mutilado após a primeira demolição

Subtítulo da legenda: Fotografia. 1890-1894

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cotas: F-NV/AVU/10/4; F-P/AVU/10/39(4)

5.

Título da legenda: Convento de São Bento de Avé-Maria: fachada norte e muralha fernandina

Subtítulo da legenda: Fotografia. 1890-1894

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cotas: F-NV/AVU/10/16; F-P/AVU/10/39(16)

6.

Título da legenda: Antiga Porta de Carros e Rua de Santo António (a muralha com a sua torre servia de cerca do Mosteiro de São Bento de Avé Maria)

Subtítulo da legenda: Arquivo Armando Couto. 1932-1932

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cota: F-P/5-AC/10/5

7.

Título da legenda: Demolição do convento de São Bento

Subtítulo da legenda: Foto. C. 1890.

Fonte: *Estação de São Bento, Porto* (caderno), FIMS, 2013, s.p.

8.

Título da legenda: Chegada do 1.º Comboio à Estação Central do Porto

Subtítulo da legenda: Foto. 1896

Fonte: Colecção Dr. Jaime Oliveira/Sr. Paulo Oliveira

9.a

Título da legenda: Parte remanescente do convento após a segunda campanha de demolições. Entrada lateral da Igreja conventual. Largo voltado à rua do Loureiro.

Subtítulo da legenda: Fotografia. 1890-1894

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cota: F-NV/AVU/10/8; F-P/AVU/10/39(8)

9.b

Título da legenda: Parte remanescente do convento após a segunda campanha de demolições. Entrada lateral da Igreja conventual. Largo voltado à rua do Loureiro.

Subtítulo da legenda: Fotografia. 1890-1894

Fonte: Arquivo família Engenheiro Alberto Álvares Ribeiro (com um particular agradecimento ao Dr. Rodrigo Meireles).

10.a

Título da legenda: Convento de São Bento de Avé-Maria: fachada da igreja

Subtítulo da legenda: Fotografia: 1890-1894

Fonte: Arquivo Municipal do Porto (<http://gisaweb.cm-porto.pt>). Cotas: F-NV/AVU/10/11; F-P/AVU/10/39(11)

10.b

Título da legenda: Convento de São Bento de Avé-Maria: fachada da igreja

Subtítulo da legenda: Fotografia: 1890-1894

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_Foto1335

11. [11_1, 11_2, 11_3 e 11_4] colocar lado a lado

Título da legenda: Desenhos de levantamento da igreja do convento de São Bento de Avé Maria

Subtítulo da legenda: Caderno de esboços de José Marques da Silva. 1896

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cotas: 11_1 FIMS-MSMS-604_0001-0002; 11_2 FIMS-MSMS-604_0003-0004; 11_3 FIMS-MSMS-604_00027; 11_4 FIMS-MSMS-604_00030-31

12.

Título da legenda: Planta do projecto da Estação de São Bento oferecido pela Irmandade de São Bento de Avé-Maria do Porto.

Subtítulo da legenda: Planta. 1893

Fonte: Fonte: Arquivo família Engenheiro Alberto Álvares Ribeiro (com um particular agradecimento ao Dr. Rodrigo Meireles).

13.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto para a nova igreja de Cedofeita

Subtítulo da legenda: Alçado. 1899

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1878-pd0319

14.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto para a nova igreja de Cedofeita: esquisso da inserção urbana

Subtítulo da legenda: Planta. 1899

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1878-pd0319

15.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto para a “Gare Central” do Porto executado em Paris I

Subtítulo da legenda: Desenho da fachada com apontamentos a lápis da planta da estação e anotações escritas (em particular, em baixo à direita “Está muito grande”. 1895-1896

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1753-pd0011

16.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto “parisiense” para a Estação de São Bento II (com estrutura de ferro e vidro dominando o sistema de composição da fachada)

Subtítulo da legenda: Desenho da fachada em papel vegetal. Data*

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS/MSMS/1753-pd0022

17.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto para a Estação de São Bento III (com estrutura de ferro e vidro aparente na fachada)

Subtítulo da legenda: Desenho da fachada em papel vegetal. 1901

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1753-pd0008

18.

Título da legenda: Projecto para a Estação de São Bento IV (ocultando a estrutura de ferro e vidro da cobertura da gare)

Subtítulo da legenda: Desenho da fachada em papel vegetal. Data*

Fonte: Fundação Marques da Silva. FIMS/MSMS/1753-pd0030

19.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto de ampliação do Hospital Geral de Santo António

Subtítulo da legenda: Esquissos em planta e quadro de áreas. 1939

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1332-pd0188

20.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto de ampliação do Hospital Geral de Santo António

Subtítulo da legenda: Planta. 1939

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1332-pd0373

21.

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto de ampliação do Hospital Geral de Santo António

Subtítulo da legenda: Planta. 1939

Fonte: Fundação Marques da Silva. Cota: FIMS_MSMS_1332-pd0192

22. [substituir por fotografia a realizar no âmbito do projecto editorial do livro]*

Título da legenda: José Marques da Silva. Projecto da Moradia Joaquim Ayres de Gouveia Allen (Casa Allen)

Subtítulo da legenda: Fotografia actual. 2015

Fonte: Fotógrafo do projecto editorial

23.

Título da legenda: Eduardo Souto Moura. Projecto para o centro cultural da Secretaria de Estado da Cultura no Porto (Casa das Artes).

Subtítulo da legenda: Projecto de Souto Moura nos jardins da Casa Allen da autoria de José Marques da Silva. Axonometria. 1981

Fonte: Arquitecto Eduardo Souto Moura. Publicado em *Souto de Moura* (introduções de Wilfried Wang e Álvaro Siza), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 32.

24.a ou b [escolher entre a ou b ou substituir por fotografia a realizar no âmbito do projecto editorial do livro]

Título da legenda: Eduardo Souto Moura. Casa das Artes

Subtítulo da legenda: Projecto de Souto Moura nos jardins da Casa Allen da autoria de José Marques da Silva. Fotografia. Sem data ou 2015*

Fonte: Fotógrafo do Projecto Editorial

25. [substituir por fotografia a realizar no âmbito do projecto editorial do livro que dê a ver a relação entre os dois edifícios: a Casa Allen e a Casa das Artes]

Título da legenda: José Marques da Silva e Eduardo Souto Moura. Casa Allen vs Casa das Artes

Subtítulo da legenda: Fotografia (aérea?). 2015

Fonte: ...

26.

Título da legenda: “Mesa Souto Moura”

Subtítulo da legenda: Fotografia. 1986.

Fonte: Arquitecto Eduardo Souto Moura. Publicado em *Souto de Moura* (introduções de Wilfried Wang e Álvaro Siza), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 69.

27.

Título da legenda: Eduardo Souto Moura. Projecto para um Hotel em Salzburgo I (primeira proposta apresentada a concurso)

Subtítulo da legenda: Projecto como foi publicado na monografia da Gustavo Gili. 1987.

Fonte: *Souto de Moura* (introduções de Wilfried Wang e Álvaro Siza), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 80-81.

28.

Título da legenda: Eduardo Souto Moura. Projecto para um Hotel em Salzburgo II

Subtítulo da legenda: Projecto como foi publicado na monografia da Blau. 1987.

Fonte: *Eduardo Souto Moura* (Luiz Trigueiros ed.; com texto de António Angelillo e entrevista realizada por Paulo Pais), Lisboa, Blau, 2000 (1.ª ed. 1994), p. 113.

29.

Título da legenda: Projecto para um Hotel em Salzburgo

Subtítulo da legenda: Caderno e esquissos. 1987.

Fonte: Arquitecto Eduardo Souto Moura? (pendente de autorização)*

30.

Título da legenda: Projecto para um Hotel em Salzburgo

Subtítulo da legenda: Caderno e esquissos. 1987.

Fonte: Arquitecto Eduardo Souto Moura? (pendente de autorização)*

31.

Título da legenda: Projecto para um Hotel em Salzburgo

Subtítulo da legenda: Caderno e esquissos. 1987.

Fonte: Arquitecto Eduardo Souto Moura? (pendente de autorização)*

Marques da Silva and Souto Moura: interventions in the Patrimony in the 20th century

José Miguel Rodrigues; Rui Jorge Garcia Ramos.

1. Opening

Architecture is an art which naturally tends towards action. It is in its genes, it is co-natural, something that was born with it. Thereby, perceived as an inborn tendency, it is at best excessive to condemn it for that. To act before what exists so that it becomes another reality. That is what is asked of it – and very often – it is exactly what is required – this constituting its way of being, like a survival instinct. Obviously, rigour and courage are also imposed on it, to propose inaction as a possibility, in other words, the audacity of renouncing, when facing the lack of need of the duty. In the eyes of common sense, this response – which for the craft is a matter of ethic and aesthetics regarding, what both share as architectonically substantial – is what is expected before what, briefly, is considered as patrimony. In the eyes of the craft, however, the matter implies the very discussion of the idea of patrimony, of its ways of *conservation* or *preservation* and, at the limit, of considering the relative value of what exists and is intended to be maintained as permanent, in comparisoned to what is proposed and will be accomplished, and which is also aimed at convincing the *traditional hereditary policies (patrimonialists)*, *could be described as the patrimony of the future*.

The matter we propose to address implies, therefore, the simultaneous consideration of two aspects. In the first place, the discussion about the patrimonial importance of the original surroundings, the pre-existing buildings constructed before the needs of the present, at the time, or in the future. In fact this is what is constantly at stake and, as we will strive to show, the question is in this regard, always polemic even externally to the subject, whether this exterior is History, Anthropology or Sociology, to mention a few examples. Secondly, the problem of the value judgement that opposes the *before to the after* which, besides being polysemic (in other words, besides possessing several comparability scales in function with the considered effects), always depends on the *after*, materialised and put into practice, a scrutiny which the deployment *in situ* of the new architectonic intervention invariably hampers.

And one may criticise the fact that it is always so, in life as in art, but although we can recall a few examples that refute the impossibility that painting and sculpture can

have an artistic sequence, after being declared finished by the artist, in architecture it is actually always that way, i.e., there is no alternative, no possible escape. There is always a *before* that demands an answer, of whatever type (including *doing nothing*) and the comparison with what *was previously* and which, thus, constitutes a sort of *professional flaw*, congenial to the very idea of a craft which, born to contour nature and its effects, seems to be condemned to find its own means, precisely in that same nature which, in order to survive, (and here the problem of the craft gets merges with the problem of the very man in nature), he can only oppose. The relationship with what he finds – with the *before* – will thereby be a kind of *original sin* of architecture, which it can never escape from.

2. Monastery of São Bento de Avé-Maria

In 1894, following the death (in 1892) of the last sister of the monastery, the painful process began – that of the demolition of the monastery of São Bento de Avé-Maria in Oporto. Distressing, not so much due to the difficulty of carrying out the destruction (if, for example, we compare it with the much more gruesome difficulty of opening the tunnel that would lead the railway to meeting with it), but due to the losses caused by its downfall, perceptible from the start at the moment of the political decision which condemned a seventeenth century monastery to the modernisation of the city, as is attested by the countless press reports at the time.¹

From this demolition operation only the monastery church and two wings adjacent to it were left: one to the west in continuity with the frame of the church and with its width;

1

The press of the time repeatedly reports the news of the demolition operation of the conventual structure which gradually occurs for everyone to see/before everyone's eyes(?). This is mentioned/stated(?) just, for example in the newspaper *O Comércio do Porto*, on 23 November 1888: “*In the presence(?) of the construction movement endeavours/works(?) of the urban line that are being done/undergoing(?), it is fatal/crucial to place/deploy the building in the grounds of the Avé-Maria. This work will cause a revolution in the area on which it rests/lays/is built/grounded(?). Many of the streets will have to undergo profound/deep changes/alterations(?), mainly the ones that intersect with the new avenue of the Luiz I bridge. If we don't come up, straight away with a harmonious and rational plan, we will undoubtedly suffer the failure of a few more cripples/monsters(?). So it is better to be safe than sorry.*”
.S. (initials of the author of the report) –A Estação Central do Porto (The Central Station of Oporto). In *O Comércio do Porto*. 35:290 (23 Nov. 1888). p.1.

One can read dozens of similar news, such as this one, lamenting the ongoing demolition process and demanding urban(?) studies for the affected area. In Marques da Silva's opinion, you couldn't find any testimony, either in the author's archive, or in the research that was accomplished in the press of the time/at the time(?), within the scope of the preparation of this essay, carried out by researcher Isabel Marques (to whom the authors wish to thank the generosity of sharing the results and the information obtained).

another one to the east, less deep and perpendicular to the course of the church and of the prior wing which, combined, configure a “square” (which is equally established as the “churchyard”) in dialogue with Loureiro street, toward which it is turned.²

In Paris, in December 1895 (a year before the arrival of the train to Oporto), Marques da Silva is finally in a position to apply to the competition to obtain the Diploma of Architect. The application presupposes the submission of a final project concerning a topic of his choice (a freedom which is endowed by a new and recent regulation that the candidate will use displaying a great sense of opportunity).³ Anticipating his return to Oporto, Marques da Silva chooses to develop a project of “*Central Station*” which prepares a future project for his town.⁴ According to António Cardoso, it is conceivable that Marques da Silva, not only knew about the deployment predicted for the future Oporto station,⁵ but that he also had had access to the descriptive memory of Engineer Isidro de Campos, which Marques da Silva seems to have collated in the composition which he had elaborated as an academic exercise for the *École des Beaux-Arts*.⁶

2

In the cartography of the time, incidentally, the name “Largo de São Bento” seems to integrate two mutually perpendicular spaces: the one we have just mentioned and the one which is formed on the western part, in the position of the actual façade of the station. Both have the shape of a “square”, demarcating an “L” and enclosing the visible face of the conventual set to the west and to the south, and together they seem to correspond to the mentioned place name.

3

CARDOSO, António - *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*. Porto: FAUP publications, 1997. p. 72.

4

As António Cardoso states: “*In the programme of the Diploma it is shown in detail that the station will be designed solely for the city of Oporto, which ended up being located in the city centre, establishing the connections to the railway ramifications of the provinces of Douro and Minho.*”

Idem.

5

Installation established by ministerial ordinance of 1888.

CARDOSO, António - op. cit., p. 74.

6

Perhaps atavistic and not very ambitious, Isidro de Campos’s proposal, though immediately refuted, was importante throughout the whole process. His role over time seems to have been determinant. Initially, it constituted the pretext for the academic exercise of Marques da Silva in Paris. Afterwards, it is constituted as the existing solution in relation to which Marques da Silva’s proposals seem determined to counter and demarcate from. Lastly, it seems that the proposal put forward by Isidro de Campos manages to take revenge, obliterating the final proposal by Marques da Silva who, clearly recoils in modernity, seeming to recuperate some of its main compositional principles which, at first, he had wished to refuse, namely, the concealment of modernity (of the train, but also of the skeletal and fine iron and glass cover) under a powerful and robust covering of masonry built with the same granite that was ruefully extracted to open the tunnel that brought the train to town (or with stones that painfully disassembled from the pre-existing convent on the site which, thus, seem to have taken their revenge of the destruction they were voted to).

In November 1896, the first train arrived to the town centre. The debris of the demolition of the wings and cloisters of the monastery were certainly used as inert waste for the flat landfill prepared for the triumphant arrival of the train. In the photograph that registers the event we can observe, next to the transitional pavilion-based structure, what is left of the frame of the church and of the dorm to the west, adjacent to it. Both still seem to preserve their respective roof coverings and the dormitory still maintains the bell tower, which was once uniquely *in line* (taking into account) with Flores street. In this incredible image (image 8), the built forefront of the then called São Bento square, the rear of the steep Santo António street (nowadays known as 31 de Janeiro Street), the amputated church of the convent and, untroubled, from afar the tower of Clérigos, all seem to await a solution.

In other words, even if still counting on Marques da Silva's forethought, his first academic proposals date from 1895 and the great demolition campaign of the conventual ensemble from 1894, with the exception of the church and corresponding attached structures, we cannot ascribe any responsibility to him in the initial operation of the decommission of the convent of São Bento de Avé-Maria, in Oporto. The photographs from the 19th century and an extraordinary drawing (Images 2 to 6) show the interest of the set from the exterior: be it from the cloister, be it from the public spaces that surround it. One can distinguish a constructed set, built in stages over time, whose relevance of the parts that constitute it is very diversified: there are singular elements that are worthy for their integration in the set (as the walled patio of the entrance in the lower part, one of the first elements of the convent to be brutally demolished); There are elements whose interest possesses a certain autonomy, single-handedly (like the set of interventions facing Loureiro street and saved until the last demolitions); and there are, finally features of the building that despite being quite circumstantial would be worth, both for their picturesque, unique and unrepeatable character, as for the information they would render to the knowledge of the History of the city and of the convent.⁷

As an architectonic whole, it is very impressive today to perceive the ease with which the convent was favoured, even if on behalf of modernising the city (indeed, that is also mentioned by the most significant defender of the ultimate demolition of the convent – Ramalho Ortigão – whom we will refer to again). The individual appreciation

7

Namely, this image allows us to understand the History of the “encounter” between the conventual structure and the Fernandina wall and the “Porta de Carros”, to the north.

of its individual remaining parts following the first extensive and massive demolition) seems to have raised a great deal of doubts (as the mentioned report also explains) which, despite the irreversibility of History, has led us to return to a reflection about the decision regarding the demolition of the remaining part of the convent that was still standing, at the time of Marques da Silva's intervention. In other words, we propose to come back to questioning of the fundamentals of his option, thereby giving a second chance to the debris of the convent – even though of a mere, purely academic nature – believing that it is the reflection about the past action that enables the subject to enlighten its action in the present.

Besides the photographs and drawings of the period that immediately preceded it, and of the period contemporary to the demolition, we still have a scripture which documents the masonry endeavour of the conventual church and attached buildings to the east and west,⁸ ascribing the authorship of the enterprise to Domingos Pires (who may simply have been the head mason and not necessarily the scribe (“riscador”) and who generally assigns the initiative of the work to the Prioress Maria Antónia de Noronha, who was a member of the abbey administration between 1704 and 1722 and to whom we owe the main campaigns of works from the Baroque period. According to Isabel Maria Pinho, the south façade which we want to re-examine was totally redone after the 1783 fire, contrasting its Rococo style with the serene way of the rest of the convent.⁹ It will therefore be logical to admit that what remained on site, only part of the construction at the time of the project by Marques da Silva, that part that was conducted by initiative of the Prioress Noronha (coincidentally a member of Fernando Távora's family).

Thus, we will only analyse here what we can observe through photographs of the time: the solution for the meeting of the convent with Loureiro street which diligently descended “downton”, to the city (image 9). The solution is, in our view, nowadays quite elementary but simultaneously of good common sense. Loureiro street widens when it meets the structure which is perpendicular to the church of the convent (the “vestry” and

8

The person responsible for the identification of this document is Isabel Maria Pinho. PINHO, Isabel Maria - A renovação do Mosteiro de São Bento de Avé Maria do Porto no século XVIII. In <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/IsabelPinho.pdf> Accessed in 26.01.2015

9

the “house of alms”)¹⁰ that lets itself be cut by its diagonal direction which it intersects, outlining a square (a “páteo”)¹¹ that functions as a public churchyard of the conventual church. In this condition, the design of the pavement is exemplary. It is almost flat when it starts, i.e. only with the necessary pendent to distance the river water away from the construction to the east, and in front of the gate it becomes coplanar (following the slope of the street), becoming stable afterwards on an almost horizontal plane that retrieves the descendent quota of the street, through the staircase with an intermediate landing, and lastly leading to São Bento Square. In order to maintain discipline, the occupation of the “public” space, granite cylinders (which nowadays we call “deterrents”) were placed on site so as to impede the occupation of this area of the square which is obviously forbidden to cars, inasmuch as there are no access doors there. Deliberately, these elements were lined up with the double pillar that supports the interrupted pediment which re-frames the gateway of the church. The façade of the dormitories is simultaneously refined and dry, as only the granite Baroque of Oporto can accomplish, repeating a window proportional to the wall cloth which receives it and well-framed with granite palettes and modillions. At the centre of the composition, the façade works, in the Baroque way, the elements of classicism with great prowess and a sense of proportion and scale in the relationship with the city and with the lower frames of the convent). A slight concave curve invites visitors into the church and causes the needed thickness for the reduction of overlapping planes, which in fact are not very far apart from each other, typical to the Baroque taste. The malleable design of the pediment undergoes the impact of the curve and becomes flexible and “brittle”. The façade is, in this sense, unique and unrepeatable – in other words, unheard of and original – but at the same time done with the usual elements of a classicism that is intended to transfigure, but without fanfare. Such a solution thus, coherently Baroque,¹² that is, which intends to overcome codes that are considered outdated but which, contrary to mannerism, and with the canon and its breakthrough, it does not intend to express. A building cluster moreover

10

Designation attributed by the descriptive memory of the rescue project of the convent, due to the initiative of the sisterhood.

11

Idem.

12

From our point of view, only chronologically, could be considered Rococo.

very committed in the visible face of its public expression in the city. A Baroque façade because it is committed to the idea of a city as an audience which, with its scenic construction it intends to delude. A solution which, as mentioned before, displays “good common sense” but also great quality from the viewpoint of the final result which is achieved, what leads us again, thereby, to reflect upon its material loss specifically in that particular location.

In order to accomplish the exercise which we would like to propose (that of reconsidering the value of the remaining part concerning the demolition of the convent of São Bento), it will be necessary to recover two more significant and correlated documental data. The first can be found in a notebook of sketches and other notes by Marques da Silva (dated 1896),¹³ where one can find: several blueprint and elevation drawings, listed and representing parcelled aspects or modillions (in other words, what we would nowadays call details) of the exterior masonry and remaining ornamental elements that composed the façades which would later dismantle; and also, in blueprint, a drawing of the whole church but a summarised one, equally listed although only recording its more global dimensions on a record of someone who merely wants to keep a general idea of the dimensions of the construction to be demolished (image 11). These sketches that correspond to the survey done by Marques da Silva of the remainder church of São Bento are surely a consequence of the commission of a new church (to replace the aforementioned one) which, in August 1896, had been commissioned to him by the confraternity of Cedofeita.¹⁴ The second documentary fact is that which determines, in October 1896, the demolition of the remaining part of the convent and the concession of its material goods to the¹⁵ confraternity of Cedofeita¹⁶ which in the meantime had decided to commission the project of a new secular church to Marques da Silva. In other words,

13

The authors wish to thank Paula Abrunhosa for sharing this indispensable documentary datum which is invaluable to the formulated hypothesis.

14

CARDOSO, António - op. cit. p. 105.

15

In other words, the *stones* of the church and the aforementioned annexed frames, as well as all the remaining *moveable patrimony* (namely the implements, the furniture and the carvings).

CARDOSO, António - op. cit. p. 107.

16

Confraternity which, it is worth mentioning, has claimed since 1888 the right to the concession of these goods.

at this moment, the construction of a new temple, built “from scratch” because it will be done in a new location and the plan for the remaining *stones* that escaped the demolition of the convent are in the hands of a single architect – Marques da Silva who had, in due time, prepared his first steps in this profession still at the *École des Beaux-Arts* in 1895, proposing to carry out an academic, but very credible exercise, his Parisian *drawing* of the Oporto Central Station.

Marques da Silva thus stands at a crossroad which, as far as is known, is untraceable. The project which was developed in Paris (of which, indeed, there are two versions with distinct widths), not only does not fit in the available land, (even considering the integral demolition of the convent’s of limit), as was undoubtedly object of criticisms for the boldness evinced in the importance given to the glazed cover of the station in the urban façade of the train station (image 15).¹⁷ *On the site* only three pre-existing buildings remain, which together do not allow us to state that *only the frame of the church survived*. In case you opt for its maintenance *in situ*, as the alternative project of the Brotherhood of São Bento was apparently possible (despite all its *frailties* and even if at the expense of the rescaling of the station), Marques da Silva wastes the opportunity to project the new church of Cedofeita (which, thereby, is no longer justifiable) whereas at the same time he “wins” the possibility of preserving what was left of an architectonic and urban group of undeniable importance in the light of the current criteria. If he opts for its dismantling he will be *patrimonially* conditioned, for he has to find what is to be done to the significant stones of the ensemble later on, i.e., to the masonry works, pillars, pilasters, entablatures, cornices, modillions and other stones and woodworks whose quality as artifacts, though unquestionable, an architect with Marques da Silva’s culture, neither can nor wants to lose (as surely happened in the first demolition of the convent’s cloisters in which, at best, these materials were transacted to the “new” work and today, who knows where they might be? Maybe among the stones of a palace, a manor house in the Minho region, or a farm in the Douro). That means that if he chooses the demolition of the convent’s remnants, Marques da Silva must receive *a part of its stones* in the project for the *new* church in Cedofeita (images 13 and 14), while if he goes for its conservation

17

In Marques da Silva’s first study still accomplished in Paris, as Rui Jorge Garcia Ramos noted, you can read the following note from the author, written in pencil and on the margins of the drawing. “*It is too big*”. Cf. CARDOSO, António - *Estação de S. Bento: Marques da Silva*. Porto: Universidade do Porto, Instituto Arquitecto José Marque da Silva, 2007. s.p.

in situ, he must receive the *stones* of the remaining construction in a building that will start from scratch, and in this case directed to a new programme: a train station. Seen from this perspective, the first hypothesis, (the option Marques da Silva's chose), gets the advantage of having the stones of a church be used in the construction of another church, whereas in the second option Marques da Silva would have to make a church compatible with a station. The latter, despite being a challenge, can bring predictable risks.

In his decision taking, he certainly took into account as would be expected, the *absolute* patrimonial value of the pre-existing buildings, amputated from those that were an integral part of the group. In this regards, we can observe two diverse perspectives, it is also certain that referring to distinct stages of the demolition process of the convent (in Albrecht Haupt's perspective the convent remains intact, whereas in Ramalho Ortigão's the convent already appears amputated).

Haupt's perspective stems from the publication of his thesis – *Baukunst der Renaissance in Portugal* – which between 1886 and 1893 proceeded to the inventorying and study of Renaissance architecture in Portugal¹⁸ and when, arriving at Oporto, he comes to the following conclusion:

“One cannot find many ecclesiastical monuments of the Renaissance around, and the ones you find are usually of a lower order. In the very unassumed conventual church of Santa Clara, we can still find an ogival portico bearing a certain richness, displaying Manueline formulae with little value, coarse and in accordance with what the material permitted. § And, nonetheless, the beautiful building of the convent of the sisters of S. Bento, the architecture displayed was not only valuable, but also original. And the community compartment limiting both sides of the churchyard, was separated from the street by a wall. Regarding the wards, one has two floors, it is lower than the main structure, an outbuilding, attached, of the sumptuous Baroque style church; it is identical to its architecture § The way the architecture has been cared for with its profusion of fastened palettes, labels and scales, presents something northern, unusual all over the country. And nevertheless, here granite finds itself overwhelmed, as much as possible.”¹⁹

18

BELCHIOR, Lucília dos Santos - *Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem»: o registo dos monumentos nacionais, compreensão arquitectónica e fruição estética*. Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010. p. 215-216. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3192> Consultado em 26.01.1015. Tese de doutoramento

19

HAUPT, Albrecht - *A arquitectura da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues, 1924. p. 257.

The second viewpoint is from 1896 and refers to the amputated conventual set. It concerns a letter addressed to Queen D. Amélia by Ramalho Ortigão about the São Bento de Avé-Maria Convent in Oporto²⁰. In this letter, Ramalho Ortigão gives his opinion as to the feasibility of maintaining the remaining part of the convent:

“Being aware that Your Majesty cares about the engineering problem on which at this moment depends the fate of the Ave Maria church in Oporto, I will take the liberty of informing Your Majesty of the state of that matter (...). Instead of having settled the railway central station at Oporto where it is now located, it would have been surely wiser to opt for a place in which there would be no necessity to demolish a church in order to construct a station. However, that plan was approved and to conclude it we find that many important and expensive works have been accomplished. The extense tunnel that connects Campanhã with the square of the S. Bento Market is concluded and it opens a deep opening towards which it fatally has to devour, because although one still seizes the space occupied by the church, the station will always be small. Having no means to save the church without suffering an immense waste of both time and money, one has but to consider whether the conservation of that building on the site where it stands, is worth such a sacrifice which the population of Oporto would not endure without the most clamorous protests. In response to this matter, I would honestly inform Your Majesty that the archaeological importance of the monument being discussed here is that it is well below the conflict that it raises. The great and sumptuous temple of king D. Manoel’s foundation has disappeared entirely, devoured by a fire. The current church, built in the past century is from all viewpoints, banal. Its architect, who came from the village of Santa Cruz do Bispo and received 120 thousand ‘reis’ for the risk taken, was a master of second-ranking, standing beside others that in the same period worked at Oporto. (...) As far as this church’s worship interests are concerned, the importance of this church is not pivotal either, because there many others in the surrounding area where it is located: (...) Taking into account the fact that the parish is terribly small, after being given the stone from the Ave-Maria church, it is willing to re-edify it exactly as it is now, on vacant land in Carvalhosa street. (...)”²¹

20

The disclosing of such a significant testimony is attributed to Professor António Cardoso.
CARDOSO, António - op. cit., p. 750.

21

Despite the lack of chronological distancing at the time (due to the fact that there was a fire, the convent is actually a construction which is mostly posterior to 1783), that is to say, at the time of the demolition, its construction would have been less than half a century old, conserving little (or nothing) of the time of the *Manueline* foundation. The truth is that to the undeserving value given to it by Ramalho Ortigão, we can thus oppose Albrecht Haupt's recognition.

3. *Santo António Hospital*

In 1938, Marques da Silva is summoned to “conclude” the unfinished Santo António Hospital, a building constructed according to a project (dated 1769) by the English architect John Carr, despite the fact that this architect never actually visited Oporto which, as suggested by Paulo Varela Gomes, is still a “*sign of modernity*”.²² The job that is assigned to him – and which Marques da Silva unfortunately interrupts by virtue of the outbreak of the second world war – will enable us to perform a sort of *litmus test* that the previous project, given all the circumstances that surrounded it, precisely, does not permit (namely the fact that it was out of his reach to safeguard completely the pre-existing structures of the convent of São Bento de Avé-Maria). It is also certain that, in this case, the matter of the demolition of the pre-existing buildings, not only is not raised, but is also not justifiable. In the finishing project of the São António Hospital, the question is to find out how to conclude the construction with a project and a “new work”,

ORTIGÃO, Ramalho - Carta à rainha D. Amélia acerca do Convento de Avé-Maria. In, CARDOSO, António - op. cit., p. 750.

Curiously, as well, the two authors do not agree on the value of Santa Clara in Oporto. Haupt concludes that “*in the so simple conventual church of Santa Clara one can still find an ogival portico of a certain wealth, bearing Manueline formulae without too much value, coarse, conforming to the material at hand.*”, as opposed to the Baroque of the conventual church of São Bento de Avé-Maria where, also according to him, “*the granite here is found as dominated as possible*”. HAUPT, Albrecht - *A arquitectura da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues, 1924. p. 257.

Ramalho Ortigão suggests that Queen D. Amélia rehoused Her Dispensary in the convent of Santa Clara: “*this indication is very important. If any Oporto building is eligible to be valued more especially than any other building, the warm protection of Your Majesty, that building is really the one being discussed here. The old convent of Santa Clara constitutes, with its premises, the sweetest, the most suggestive, the most poetic nook of the city of Oporto.. [...] The church is one of our most precious deposits of our wood sculpture from the end of the sixteenth century and from the seventeenth century.*” Regarding the monastery of São Bento de Avé-Maria, Ramalho Ortigão considers that “*The current church, built in the previous century is, from all viewpoints, banal. Its architect who came from the village of Santa Cruz do Bispo and received 120 thousand ‘reis’ for the risk he took, as a second ranking master [...]*”.

Ramalho Ortigão in CARDOSO, António - op. cit., p. 750.

without renouncing the value of the pre-existing one and without necessarily carrying out mimetically the unfinished project of John Carr which after 169 years, could never be concluded in the same way in the 20th century, with the same forms, the same techniques, the same materials, the same characteristics, etc., etc. Besides that, the issue raised other constraints that were linked to the urban planning integration of the set (namely, a group of constructions on the west front of the Hospital's compound which it was necessary to "expropriate"), in particular a bottleneck in the corner facing the garden of Carregal, so important that even today, one feels it is a problematic matter and which not long ago, gave rise to a tremendous controversy around the urban tunnel of Ceuta street, precisely in its point of arrival at the hospital.

The proposal developed by Marques da Silva – similarly to the Baroque convent that this author, had it arrived in time, (i.e. before the demolition), would have found in the São Bento enclosure – is very elementary, shows common sense and sensitivity toward the pre-existing construction (images 19 to 21). It was integrally sketched in plan (in the collection in the safe custody of FIMS there is a single incomplete wing which only represents the existing one) and one can understand from the preserved sketches that Marques da Silva had found the expeditious, functional and architectonically modern way of connecting the old and the new, without mimicry or sentimentality but with a great willingness to value what existed here, even from the viewpoint of its preponderance and "monumental" value. Simultaneously, one also realises how the constraints that existed in 1938 dictated the details of the proposal.

Overall, what Marques da Silva proposes is a structure which, changing the scale of the original proposal by John Carr (to about half), it would occupy the vacant half of the block destined to the hospital of Oporto. Marques da Silva achieves this reduction by diminishing the width of the frames he proposes (with much narrower walls and a modern functional arrangement that concentrates circulations in the centre, contrary to Carr's plants which duplicate movement, making them cover the exterior and interior façades of the constructed structures), while at the same time he moves away from the nuclear perimeter of his proposal now with four new square patios (placed where there would be two in the old proposal), through a tactical retreat in relation to the perimeter of the land. With this option, Marques da Silva frees the necessary space for the still existing difficult "folding" around the north/west corner of the block (in the point of encounter with the pre-existing urban mesh and next to the garden of Carregal), while at the same time he recovers that "lost space" through a classic "comb" ("em pente") structure forming open

patios, to the north and south of its modern composition which connects to the old one via two “umbilical chords”. To the north and south, these passages would not only link the new and the old, as they would simultaneously re-establish the initial plan of Carr’s project, of connecting its unfinished wings through a new circulation following the north-south direction. The remainder of the space to the west, in virtue of the previously mentioned tactical retreat that Marques da Silva’s project continuously prolongs, permits the design of a new modern entrance (prepared for motor traffic circulation and, in that sense, can be understood as “on duty”), as an alternative and in clear counterpoint with the original one which, keeping the dignity and functionality which was given to it by the proximity to the centre, is thus ineradicable, or even strengthened after the new insertion.

In the proposal preserved in archive, there are four plants of the various floors *a rigoroso* (with a few indications as to the usage of the spaces) and a series of sketches that will astonish you for the deliberate willingness in expressing the form according to which the new structure could be developed (in this sense they are quite expressionist). The lack of wings is due to the reason presented beforehand, to the interruption of the process on the part of the Misericórdia. Curiously however, the research of the contours that explain its halt shows how principal and author were quite conscious of its importance. In a letter addressed to Marques da Silva, the deputy director of Misericórdia recalls that for the “*pursuance of the study, and this due to the reason which Your Excellency is well aware of, the fact that the Hospital building belongs to the Artistic patrimony and is, therefore, a National Monument*”, it would be necessary to “*(...) add a draft of the Elevations that did not leave any doubts regarding the purpose of respecting the noble characteristics of the exterior of the existing edification.*”²³

Marques da Silva replies:

“As I have already stated in other occasions verbally to Your Excellency, the scale of these matters is of 0,^m0025 per square metre, very small, especially for elevations and which for a justified appreciation it would seem to me that the scale of the drawings, even if considered as part of an preliminary draft, cannot be inferior to 0,^m005 per metre. (...) § Now bearing in mind the greatness and importance of the represented constructions, the preliminary draft, thus completed, [is] a major work which implies a more in-depth

study. § For this reason, the work of assistants, whose remuneration, as Your Excellencies would be the first to agree, would constitute a heavy charge exclusively for me. § How could I evaluate it a priori with accuracy? I am not able to answer: because I do not know the level which the clustering of the previous studies will rise up to. Could it cost four “contos”? Could it rise to six? I do not know. What I can assure Your Excellency of is that the ‘Santa Casa’ will pay, as you said, as little as possible, and not a cent more of what in truth has been spent with the mentioned assistants and the material used.”²⁴

4. Allen House: Chronicle of an announced encounter

In 1981, Eduardo Souto Moura and Marques da Silva met at the Allen House. Of course, this meeting has a figurative meaning since both could not have known each other (Marques da Silva died in 1947 and Souto Moura was born in 1952). In 1981, when he enrolled in the public tender for the project of the Ministry of Culture, in Oporto, Souto Moura was 29 years old, roughly the same age as Marques da Silva when, in 1898, sought to adapt his Parisian Gare Central project to Oporto, on a terrain available in the former convent of São Bento de Avé-Maria. The contest – which, unexpectedly²⁵, Souto Moura won – was intended to design the areas necessary to the cultural initiatives that, at that moment, the delegation of Ministry of Culture in Oporto wanted to mobilize in its new facilities in the Allen House (a project done by Marques da Silva to the 3rd Vicomte of Villar d'Allen, in 1927).

That is, despite all the differences in the context of action, in dimension and impact of his works in the city and, especially, in the personalities of the two authors, the truth is that both (in the 20th century) were faced with the question of heritage intervention. Marques da Silva, for example, had to deal with what remains of the demolition of a convent or with the unfinished Hospital of John Carr, while Souto Moura, in this case, had to deal with (not only but also) a house of Marques da Silva. Having in mind the pre-existences that both had to face, quite different from each other, the question then placed to each of them had common points that allowed us to propose a comparison.

24

Ampliação do Hospital Geral de Santo António. Acervo Documental da Santa Casa da Misericórdia, Dossier I 2.2. Documento n.º 3. s.d. p. 1.

25

“Siza points out how the authorship of the proposal chosen surprised the jury, to the point of some of its members admitted that it was the motion of someone older, ‘surely’ someone formed before the years of the Inquérito.”

RODRIGUES, José Miguel - *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa, dois exemplos.* Oporto: Afrontamento, Fundação Marques da Silva, 2013. p. 317.

Souto Moura describes, through the "silence", his project for the House of Arts: *"more than propose, it was necessary to omit; more than to draw, it was necessary to scrape."*²⁶ In the descriptive document published, Souto Moura describes the building as a result of two walls *"lagged on the door"*²⁷ that deviate from the line of trees whose roots the building wants to preserve. But in *"The ambition of Anonymous Work"* (an interview conducted by Paulo Pais), when asked to comment his description of the project, Souto Moura goes further:

"The problem of drawing does not exist; There is the problem of redesign. Drawing should be a phenomenon of intelligence, and to draw from scratch is a phenomenon of stupidity, because it would be like losing a legacy of information available. Therefore, if drawing is a phenomenon of intelligence, you have to understand the phenomenon in which it will be inserted. Concerning the place where the Cultural Centre would be, it seemed a relatively balanced situation, where there was no need for a big bet or a character's intervention in order to find a language. There was a very balanced set, between the Architecture of a house, between that house and the garden; it is the house of Marques da Silva and the garden is beautiful. Among them there was a factor of imbalance that needed a sharp intervention to restore a certain order. But it seemed the contrary between the lot and the edge of the city. I have found the most sober solution as possible, so that the design could reinforce this balance, and for that reason I had to omit a considerable amount of aspects. I have made the greatest effort possible to have minimum intervention; the process was to omit in order to keep the balance of what was already good. § But you have 'scraped' the garden's tower – asked the interviewer. § No – answered Souto Moura – I have tried to find some versatility to an enclosed garden, Romantic, with a certain range of values, which had alongside a 'thing' apparently isolated, unnatural. What was missing there was a certain basis so that the tower could be compatible; at least at the eye level. "I have tried that the tower, which was an unusual object, could be more natural in that place."²⁸

26

Eduardo Souto Moura. Lisbon: Blau, 1992. p. 52.

27

Idem.

28

Eduardo Souto Moura, interviewed by Paulo Pais In Eduardo Souto Moura. Lisbon: Blau, 1992. p. 32.

Before the doubt of Paulo Pais, Souto Moura clarifies that it was not the tower that was silenced and that its metaphorical use, referring to the ancient technique of deleting a line drawn under vegetable paper, from the verb "scrape", will refer perhaps to the need to delete the project's natural tendency to be propositional, particularly, in what concerns the shapes, and that could often lead to formal unwanted redundancies.

5. *Hotel in Salzburg*

In this interview, after the previously mentioned response comes a question that leads Souto Moura to the project of the Hotel in Salzburg: "(...) *How did a second proposal [in this project] appeared so different from the first? There seems to be a first draft 'less Souto de Moura' and a second 'more Souto de Moura', with a dissonant reminiscent of the fourth leg of the 'tables of Souto de Moura'.*"²⁹

The question allows us to go a little further in the analysis of the *modus operandi* of Souto Moura that, unlike the intervention of Marques da Silva in São Bento, seems determined to create, in this case, and even if artificially, the conditions necessary for the emergence of pre-existences so that he could have the foundations of his project.

The interviewer refers to a project that was never built, but for which Souto Moura has developed two very different solutions. To understand the differences mentioned (and leading Souto Moura to state "*I don't know what is this 'thing' called Souto de Moura*"), it is enough to observe the way the project was documented in the first monograph publication from the author (in Gustavo Gili) with his second monograph (in Blau).³⁰

In the first monograph (fig. 27),³¹ it is published an assembly plant in which dominates, in its composition, an octagon. Instead of the usual elevations and cuts "of presentation," Souto Moura publishes an exploded axonometry that allows a very raw vision of the Hotel's operation. The solution of the façades, which is also perceptive in this drawing (where we see the use of horizontal spans "à Le Corbusier"), is in fact outlined in elevation. Here you can tell what led Souto Moura not to continue down this road. It was not the "lack of space", as in the first Parisian projects of the Gare from

29

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, *op. cit.*, p. 32.

30

To this purpose observe the Souto Moura designs that integrate his sketches notebook at the time (fig. 29 to 31).

31

Souto de Moura (introductions by Wilfried Wang and Álvaro Siza). Barcelona: Gustavo Gili, 1990. p. 80-81.

Marques da Silva. It was certainly the cold analysis of the results that have redirected the author to another solution.

In the second monograph (fig. 28),³² the project is published with a photograph of a model and with plans, cuts and elevations, with more detail and with emphasis on the relation with the neighbouring buildings (i.e., there are cuts-elevations of the volumetric profile of the proposal as a whole, and the confrontation of languages raised, inevitably, by the *new*). The examination of the elevation of the set is quite illuminating (confirming the importance of designing projects in context in order to evaluate their consequences). Stepping through it with scrutiny as to understand its relation with the surrounding, will make us realize all its difficulties. The elevation of the set begins with a sequence of "neoclassical villas exhibiting their volutes", and follows a "modern" top, composed of very close square windows, so that Souto Moura's proposal remains with identical proportion, scale and language. It also causes a re-entrance under the street that draws the entrance marked by two masts with *rossinian* flags. The width of this wall cloth, differentiated by horizontal lines (maybe wanting to mean a difference in the material), is higher than the previous one and is approaching the width of the street that separates the hotel from the adjacent block. It follows a still wider module (as in arithmetic progression), in a growth whose explanation should be sought in the plan (actually it is a body perpendicular to the first, so it has a development in the direction of the street that runs through). This module, wider, consists also of even more horizontal windows which, in turn, give even more horizontality, as the height is maintained. Thus, the composition concludes with a rushed encounter (the problem of the first proposal) with the pre-existing neoclassical house that remains in the acute angle of the terrain. The relationship between the little house and the proposal of Souto Moura acquires a too overlooking and distant positioning. Overlooking because the Hotel building acquires a height almost double compared to the pre-existing little house. Far, as the space that appears between both buildings seems geared to disconnect them, we are led to believe that the goal was just the contrary, i.e., to connect them.

However, the analysis we propose is not detached from the response of Souto Moura – *"there is a problem of time; it is a contest done in 15 days, and the bet in a competition is always very limited."* *The program was too complex, and the project is*

32

TRIGUEIROS, Luiz (ed.) - *Eduardo Souto Moura*. Lisbon: Blau, 2000. p. 112-117.

almost the materialization of an organisation chart. In fact, there was a lack of information and condensation in the design; it was a project done by sum, with an anomalous reading."³³

*"In the second project, after two or three years, there was enough time to do some visits to other works, to obtain some knowledge about programs of hotels, of Austrian culture (Thomas Bernhard) and of the city itself. I have learnt information that was suitable to be introduced in the project, and I had more time, contrary to what happened in the first contest. § The difference on the second project is the disappearance of the 'shape'. While in the first project there is the identity of the various shapes and of the parties, in the second project everything is diluted, so you can't tell how many floors the Hotel has; they are abstract shapes in which scale is diluted, showing objects almost like machines', a set of pieces that make a summation. (...) § My obsession of finding the rule, the search for order, the quest for the rational, is a theoretical assumption to be able to work, but does not have an ultimate goal. When I reach a certain order, a rule of construction, or a base module, it seems that all is well but is when accidents arise, and if they don't appear, then I must invent them. In the Hotel of Salzburg, the excess demand of rule meant a leap in the opposite direction, which reinforces its own reading of the rule that puts the anti-rule next door. A building is so much more reasonable when compared with its opposite."*³⁴

That is, if the first proposal comes especially from functionalism, the second one comes from rationalism and, among his various "reasons" maybe the scale is, among all, the more determinant. But, after all, how was this purpose of the new proposal, that the interviewer described as compared to the *fourth leg of the tables of Souto de Moura*, achieved? (fig. 26) What is the purpose and the effect that the *Souto Moura's* little neoclassical house acquires in this project? It was actually the author himself who explained it in a very brief descriptive document that "illustrates" this second project, by admitting that:

"The result was a clear attempt to implement a not dissonant volumetry and a "container" type of façade, able to dilute five floors in a street where neoclassical villas display with dignity its volutes and cornices. [§] In the end, massacred by 'tyrolean'

33

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, op. cit., p. 32.

34

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, op. cit., p. 32-33.

pressures, I decided to choose a third body, almost marginal, to reach the maximum desired building indexes. [§] As stated by Thomas Bernhard 'the more beautiful a town is in its appearance, the more embarrassing becomes to discover the true face behind their façade. '35

6. End

In the project that was never built in Salzburg, it was Souto Moura who, unexpectedly, reconstructed the context that allowed him to anchor and give meaning to the *new*. That is, from a perspective certainly distinct from the one shared by the various actors that staged the erasure of the monastery of São Bento de Avé-Maria, the architect felt here lack of surroundings to give sense and scale (especially scale) to his project. Marques da Silva, as we have mentioned before, cannot be blamed, at least in a direct way, by this deletion operation. In fact, this does not explain all his decisions, as we hope to show, now better than at the beginning. If, as Souto Moura in Salzburg, Marques da Silva had felt that the *stones* of the convent *in situ* were missing, not only would he be in time to save them, but also would have rebuilt it or, within the limit of the unlikely, reinvented it *in situ*, just as Souto Moura did with the small *tyrolean cottage* that, unexpectedly, appears in the final version of his project. He didn't, of course, and it is not inevitable that he should have done it. But we also know that he was not indifferent to these stones. He planned to design a new temple in Cedofeita with these stones, a reconstruction operation in a new place, whose strangeness in the eyes of today, will not be very different to the strangeness caused to Marques da Silva, then, by a project of Souto Moura, but that would still have awakened, despite the differences, the tension with what exists patented in the Allen House, which determines the quality of their architectures.

Having almost finished the previously mentioned interview, Paulo Pais confronts Eduardo Souto Moura with his imitators – "*How do you see the influence that your works have on students?*" ("*Nowadays you go into a senior class, at Oporto or Lisbon, and it is very common to find proposals inspired on your works.*")³⁶

35

Eduardo Souto Moura In *Eduardo Souto Moura*. Lisbon: Blau, 2000. p. 114.

36

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, op. cit., p. 34.

*“There is some recognition; - answered Souto Moura – but if they are copies, that doesn't interest me. (...) The fact that they use it [what I do], means that I'm building a legacy in what concerns principles, and then these principles can be used. Many times I am told that I do a lot of things in stone, I am often called the architect of stone.”³⁷ Souto Moura refers to one of his many labels,³⁸ which, in this case, it is also comparable to Marques da Silva who continued to shape "granite" in Guimarães.³⁹ *“But what interests me is not the epidermal aspect; this reflects a certain recognition, and I can't say this bothers me. I get all excited when I see a work like mine, because there is someone who found what I did useful. What irritates me is when it comes without sense.”⁴⁰**

We would like to think that when Fernando Távora states that in architecture "the opposite is also true" is not to comply with the relativity of things.

37

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, op. cit., p. 34.

38

As can be seen in: BLASER, Werner - *Eduardo Souto de Moura, stein, element, stone*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2003.

39

In this respect, André Tavares refers to as "in the context of the Portuguese architecture that faith on granite is a singular and remarkable aspect."

TAVARES, André - *Em granito, a arquitectura de Marques da Silva em Guimarães. The architecture of Marques da Silva in Guimarães*. Oporto: Fundação Marques da Silva, 2010. p. 14.

40

Eduardo Souto Moura interviewed by Paulo Pais, op. cit., p. 34.