

18

Eduardo
Souto
de Moura
Atlas
de Parede
Imagens
de Método

501

198

5

244

88

79

321

16



195

Edição: Dafne Editora
1.ª edição – Porto, 2011

Design: João Faria @ drop.pt
Tradução PB e ESM: John Bradford
Tradução DSL e PU: André Tavares
Fotografia: Arménio Teixeira
Revisão: Teresa Godinho e Paul Buck

Créditos das imagens dos textos:
9 Maurice Jarnoux-Paris Match-Scoop / 9 Gerhard Richter /
11, 119, 125 Pedro Bandeira / 12, 13, 15, 17-22 Eduardo Souto de
Moura / 23a Arménio Teixeira / 23b, 137, 139 Luís Ferreira Alves /
133 Fondation Le Corbusier-SPA / 135 Roberto Collová / 137 Joseph
Beuys, Bild-Kunst, SPA 2011 / 140 Giorgio de Chirico, SIAE, SPA 2011.

Fotografias do Atlas, excepto quando indicado, Arménio Teixeira.
Os editores agradecem a cortesia dos fotógrafos Luís Ferreira
Alves, Gabriele Basilico, Alessandra Chemollo, Paulo Catrica,
Gerhard Richter, Spencer Weiner e de Sophia Ungers.
Vitra Design Museum, Chinati Foundation, Luiz Trigueiros,
bem como a preciosa colaboração de Maria Burmester e do
atelier Eduardo Souto de Moura, particularmente Sandra Bastos,
Joana Corrêa e André Campos.

Impressão e acabamento: Norprint
Depósito legal: 336873/11
ISBN: 978-989-8217-18-9

© Dafne Editora & Eduardo Souto de Moura
Para os textos e imagens © dos respectivos autores.

Apesar de terem sido feitos todos os esforços para identificar
os detentores de direitos das imagens, houve um pequeno
número não localizado. Nesses casos presumimos que
pertencem ao domínio público. Se pretender reclamar a
propriedade de alguma imagem que aqui se apresenta sem ter
sido devidamente identificada, por favor notifique a editora de
modo a corrigir o lapso em edições subsequentes.

www.dafne.com.pt



GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

FUNDAÇÃO CIDADE DE
GUIMARÃES

TURISMO DE
PORTUGAL

Com o apoio financeiro:

Parceiro estratégico:

Câmara Municipal de **Guimarães**

CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

PRESIDÊNCIA DO GOVERNO DE PORTUGAL
Tribuna de Apoio de Cultura

ON.2

ERDF

ERDF

oficina

Tudo é Arquitectura

Pedro Bandeira

COMEÇAMOS COM UMA CONTRADIÇÃO, escrevemos palavras num livro que só deveria conter imagens. Um livro que esteve para ser um Atlas, ambição desmesurada de uma colecção imaginada infinita. Pensámos no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, no *Musée Imaginaire* de André Malraux, no *Atlas* de Gerhard Richter,¹ pensámos nos *albums* de Hans-Peter Feldmann, nos três milhares de fotografias do *Mundo Visível* de Peter Fischli e David Weiss,² ou ainda na *História da Arquitectura de Todos os Países e de Todos os Tempos* de James Fergusson, história que nos remete para a breve ilusão oitocentista que a posse de todas as imagens corresponde à posse da compreensão do mundo.³

Na mitologia grega, associada à palavra Atlas, a essa força divina e descomunal, está também uma natureza selvagem, conotada com o caos e a desordem, punida por Zeus a suportar o peso do Céu e da Terra. Qualquer Atlas tem inerente à sua ambição totalitária uma entropia, que poderemos classificar desumana, consequente com um excesso de informação inassimilável. A incomensurabilidade da informação disponível na *internet* é muito provavelmente a melhor ilustração desta utopia, ou melhor, distopia, porque a ganância intrínseca desse meio castiga-nos com uma consciência de impossibilidade. Impossibilidade de controlo, de limite, de conteúdo.

Sobretudo por causa desse excesso de informação e imagens que nos assediam permanentemente, não cessamos de tentar construir um filtro, o que revela necessariamente um entendimento cauteloso e personalizado da realidade. Mesmo quando dizer «personalizado» não deixe de significar o resultado de uma aculturação do indivíduo perante uma sociedade que é hoje indiferentemente próxima ou estrangeira. O que nos interessa é que perante a imensidão do mundo e do mundo representado, se torna impensável a construção de um Atlas que não seja legitimado a partir de uma condição, ou condicionante específica, espelhando uma realidade inevitavelmente fragmentada em micro narrativas. De imediato, se dizer Atlas é também procurar a universalidade do entendimento, a questão é se poderemos continuar a designar



André Malraux a seleccionar fotografias para *Le Musée imaginaire*, ca. 1947.



Gerhard Richter, *Folha de Atlas n.º 7*, 1962.

1
Gerhard RICHTER, *Atlas of the Photographs, Collages and Sketches*, New York, Distributed Art Publishers, 1997.

2
Peter FISCHLI, David WEISS, *Mundo visível*, Porto, Fundação de Serralves, 2001.

3
James FERGUSSON, *A history of architecture in all countries from the earliest times to the present day*, London, John Murray, 1874. (1.ª ed. 1865)

como Atlas a visão coleccionada de um mundo estilhaçado na ilusão do indivíduo, na óptica possível do individual.

Mas, do mesmo modo que *os limites da linguagem são os do mundo, que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. E que falando, limito o mundo, termino-o,*⁴ deverá ser possível dizer que aquilo a que conscientemente, ou mesmo inadvertidamente, abduco, ignoro, contribuirá também para definir o mundo, emergindo na incomunicabilidade ou no silêncio a suposta especificidade de um qualquer «eu», de um qualquer mundo, de um qualquer atlas, da tamanha ilusão *uma vez que... uma vez que... uma vez que não me posso arrancar à objectividade que me esmaga nem à subjectividade que me exila.*⁵

∞

Numa entrevista concedida por Eduardo Souto de Moura a um canal televisão, era visível em plano de fundo, na parede do seu escritório, um conjunto diversificado de imagens: desenhos de projectos recentes; a fotografia da vista de uma janela do convento de La Tourette; os depósitos de água de Bernd e Hilla Becher; uma plataforma petrolífera, talvez no Mar do Norte; duas mulheres cobertas com uma burca a tirar fotografias com telemóvel; uma secção da Torre de Pisa como se tivesse sido projectada inclinada; a Porca de Murça em que o granito bujardado a pico grosso se confunde com a trama da impressão em papel de jornal; uma fotografia de Herberto Helder, entre outros rostos e outros desenhos.

Na parede, sem uma hierarquia reconhecível, imagens decorrentes da produção própria do escritório (esquissos e faxes relativos a projectos em desenvolvimento) debatiam-se misteriosamente com imagens recortadas de jornais ou revistas.

Quando pela primeira vez abordámos Eduardo Souto de Moura, só tínhamos a certeza do que não queríamos fazer: uma monografia. Seria difícil, e muito provavelmente redundante, competir com o volume de 447 páginas da *Electa*,⁶ com o número 146 da *El Croquis*, ou ainda com as edições de Werner Blaser, de Francesc Zamora Mola, ou Aurora Cuito,⁷ entre tantas outras publicações que têm acompanhado o percurso de um dos mais mediáticos arquitectos portugueses e agora prémio Pritzker. No entanto, esses pequenos recortes de temas diversos na parede do escritório chamaram a nossa atenção pela estranheza no confronto directo com as imagens dos projectos de arquitectura. Quando propusemos realizar um Atlas, condicionado a um universo específico, sabíamos que teria de conter essas imagens-outras na suspeita, rapidamente comprovada, de que também elas serviam, na



Atelier Eduardo Souto de Moura, 2010.

4 Jean-Luc GODARD, *Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle*, França, 1967. «Deve ser possível dizer melhor, dizer que os limites da linguagem são os do mundo, que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. E que falando, limito o mundo, termino-o. E que a morte, um dia, lógica e misteriosa, virá abolir esse limite e que não haverá nem pergunta nem resposta; tudo será vago...»

5 *Idem*.

6 Antonio ESPOSITO, Giovanni LEONI (ed.), Eduardo Souto de Moura, Milano, *Electa*, 2003. *El Croquis: Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, n.º 146, Madrid, El Croquis Editorial, 2009.

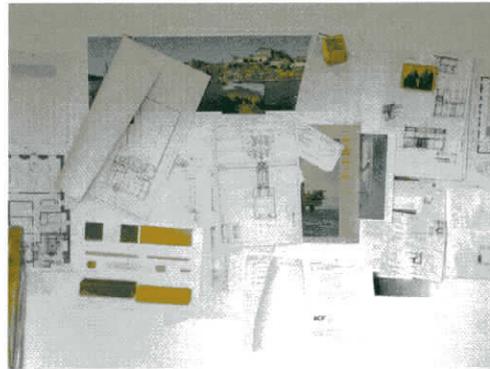
7 Werner BLASER, Eduardo Souto de Moura. Stein Element, element stone. Basel, Birkhäuser, 2003. Francesc ZAMORA MOLA (ed.), Eduardo Souto de Moura, architect, Barcelona, Loft, 2009. Aurora CUITO (coord.), Eduardo Souto de Moura, Lisboa, Dinalivro, 2004.

complexidade do saber, para o projecto de arquitectura. Afinal, como defendeu Hans Hollein há mais de 40 anos: *tudo é arquitectura*,⁸ duas burcas e dois telemóveis são arquitectura.

Sabemos que a Arquitectura, ao contrário das ciências ditas «exactas», não é o resultado garantido de um processo meramente dedutivo ou «inteligente»,⁹ demonstrado racionalmente a partir do somatório simples de diferentes partes. Antes pelo contrário, como denuncia Mark Wigley: *não há uma explicação sã, razoável, credível para o que acontece num gabinete de arquitectura, mas o gabinete é certamente ele próprio obra da inteligência arquitectónica*.¹⁰ A Arquitectura enquanto expressão criativa, a par com outras artes, será sempre o resultado de processos complexos, transdisciplinares, intuitivos, que implicam na sua expressão autoral¹¹ e poética o confronto saudável entre objectividade e subjectividade, entre ciência e arte, entre regra e excepção. E se o arquitecto persiste, na sua essência, como um «especialista em generalidades», não será de estranhar o cruzamento de imagens que, resgatadas de diferentes origens, partilham um mesmo lugar (a parede), para edificar qualquer coisa de novo e necessariamente bela... e mentirosa.

Logo à partida colocaram-se várias questões: as imagens têm um valor em si, isoladas, ou esse valor decorre da sua associação? Permanecem vinculadas à sua origem, mantêm um referente, ou podem ser legitimamente descontextualizadas? As imagens existem neste suporte pelo seu conteúdo ou pela sua forma superficial? São procuradas com intuito específico ou encontradas por casualidade? Têm um sentido efémero ou expressam a vontade de serem perenes? São um meio, um veículo, ou um fim? Conformam um todo, conformam um arquivo? São apropriáveis? Valem mais do que mil palavras? São realidade ou representação? Simulam ou substituem o objecto? E sobretudo, como se relacionam com o projecto e o pensar da Arquitectura?

Descrentes de uma realidade contrastada a preto ou branco (as imagens podem ser tudo e nada disto), imaginamos esse plano de fundo de parede como resquício de um mapa mental ambíguo, entre o determinismo e a casualidade, denunciando a mesma distância que vamos encontrar no espaço que oscila entre o projecto de arquitectura e a obra, ou entre a obra edificada e a sua posterior apropriação ou percepção. Haverá sempre um observador que legitimará o relativismo, mas, sob o título *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, procurámos estratificar, de modo ilusoriamente objectivo, as imagens que se assumem como metodologia para pensar o projecto de arquitectura.



Atelier Eduardo Souto de Moura, 2010.

8

Hans HOLLEIN, «Everything is Architecture» in Joan OCKMAN (ed.), *Architecture Culture 1943-1968*, New York, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993, p. 462. [1.ª ed. 1968, *Alles ist Architektur*] Neste manifesto interessa-nos sobretudo a vontade expressa de não esgotar a arquitectura - que deve abranger uma expressão fundada nos efeitos e nas necessidades emocionais - na existência material do edifício.

9

Eduardo Souto de Moura é ainda mais provocador: *O inferno está cheio de projectos inteligentes, mas digo mais: para ser bom arquitecto não se pode ser muito inteligente, porque atrofia. A prática da arquitectura, precisa de uma certa leviandade, precisa de uma certa falta de rigor, não se pode ter a informação toda, precisamos arriscar, ficar coxo para depois ir buscar um pau e andar melhor. Muita inteligência leva a uma visão olímpica e isso não serve...* Eduardo Souto de MOURA, entrevista a André Tavares e Pedro Bandeira, 4 de Setembro de 2010.

11

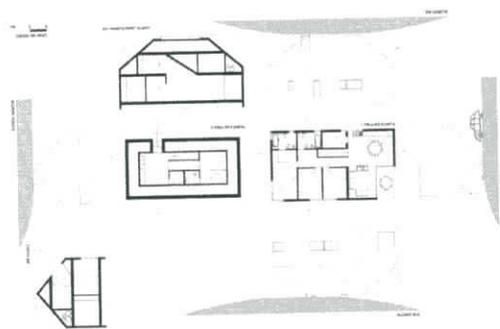
Poderá parecer intempestiva a persistência em aceitar um sentido de «autor». Sabemos que a arquitectura é hoje e cada vez mais uma prática de equipa, condicionada e excessivamente regulamentada.

Num momento em que a arquitectura parece ceder a novos paradigmas (em que a disciplina parece perder a sua autonomia; em que a regulamentação parece despir de inteligência qualquer arquitecto; em que só a especialização parece legitimar a produção arquitectónica; e em que a competitividade do preço baixo se traduz na ausência de tempo e de qualidade), este *Atlas de Parede* afirma-se como resquício de um tempo e de um método que não deixará de representar um certo sentido de resistência e, conseqüentemente, não deixará também de justificar o carácter excepcional de um arquitecto e de uma obra que só de modo ingénuo e superficial se poderá copiar. A arquitectura, esta arquitectura, como diz Álvaro Siza, precisa do tempo que hoje não há. Não existe, contudo, qualquer nostalgia neste sentido de perda. Eduardo Souto de Moura sempre soube afirmar-se contra todas as expectativas. É, quando menos se espera, imprevisível.

∞

Ao centrarmos a nossa atenção nas imagens de uma parede, procurando com elas a legitimação de um método, estamos, conscientemente, a abdicar de um outro universo de referências vinculado à palavra. Este risco (que esperamos ser minorado pelas contribuições escritas) traduz-se no preconceito que, *de uma maneira geral, os filósofos, desde Platão, sempre viram na imagem uma forma inferior de representação, ou seja, um obstáculo ao pensamento. A filosofia tradicional é dualista: a imagem está ao lado da matéria, o pensamento autêntico é imaterial. Para pensar é preciso ir para além das imagens.*¹² Poderemos até ir mais longe e afirmar que o pensamento está *aquém* das imagens, *aquém* da própria palavra. Ainda assim, talvez o que mais nos seduza no risco de nos centrarmos quase exclusivamente nas imagens seja, precisamente, abdicar de um «pensamento autêntico» (que na *República* de Platão era atribuído exclusivamente a Deus), em favor de um pensamento que não vive necessariamente do antónimo de «autêntico» mas que se deixa corromper pela subjectividade, pela superficialidade ou mesmo pela mentira. Não por acaso encontramos recortes na parede do escritório de Eduardo Souto de Moura onde se lê: *Para tornar a verdade mais verosímil, precisamos necessariamente de lhe adicionar a mentira* (Fiódor Dostoiévski); *O que tem sido acreditado por todos, e sempre, em toda a parte, tem toda a probabilidade de ser falso* (Paul Valéry); ou *Temos a Arte para não morrer da verdade* (Friedrich Nietzsche).

A mentira não poderá estar no princípio e a verdade não poderá estar no fim. Nas palavras de Eduardo Souto de Moura: *há dois patamares: um é o processo de realização em que a mentira ab-initio*



Eduardo Souto de Moura, Casa no Douro II, Mesão Frio, 2004.

12
Sylvain AUROUX, Yvonne WEIL, *Dicionário de Filosofia*, Porto, ASA, 1993, p. 205.
[3.ª ed.]

é chocante. Mas depois de o processo estar consolidado eu tenho de ter a ambição de ser poeta e fazer arte, porque acredito que arte tem de ser falsa... se for verdadeira... bem, a ética é maçadora (porque é o que se impõe), portanto a estética tem que ser falsa! Os artistas têm de trabalhar no fio da navalha, entre a verdade e a mentira. A mentira não é o ponto de suporte para dizer 'eu vou mentir', a mentira é o ponto máximo da autonomia em que eu estou a tratar das coisas só para o puro deleite, só para que Kant atinja o sublime. Sei que com a verdade não chego lá.¹³

Como se poderá facilmente perceber, regressando à nossa contradição inicial, torna-se difícil contornar a palavra, mesmo quando pretendemos enfatizar a contribuição da imagem no âmbito de uma metodologia do projecto de arquitectura. Mas esta atenção especial na imagem legitima-se, a nosso ver, na maior revolução nas metodologias do projecto de arquitectura: a invenção do desenho e da perspectiva. Se, até esse momento, o conhecimento e a produção arquitectónicas estavam, essencialmente, vinculadas à oralidade ou à palavra escrita transmitida no âmbito da corporação profissional, com a invenção do desenho rigoroso (plantas, cortes, alçados ou a perspectiva) o projecto de arquitectura adquiriu uma aura autoral, vinculando-se a um sentido de presciência, garantindo um ideal de perfeição, independente do tempo de conclusão da obra ou mesmo da sua materialização. A representação desenhada, a imagem, passou a ser aquilo que mais próximo está da ideia e do pensamento.

Hoje, as imagens que procuram comunicar a arquitectura tendem a fazê-lo de um modo abrangente e descodificado no sentido técnico. A arquitectura enquanto arte pública tem a obrigação de se fazer chegar a diferentes públicos. As mais recentes tecnologias de representação acentuaram, vertiginosamente, os índices de plausibilidade das imagens, remetendo o observador para uma dúvida permanente sobre aquilo que se designa por realidade. Mas esta dúvida, ao contrário de inquietação ou angústia, parece alimentar um fascínio sobre a ficção, não no seu sentido utópico ou distante, mas algo mais próximo, algo que se apresenta como possibilidade ou alternativa a um mundo cada vez mais aprisionado em regulamentação e normativa. E se, algo paradoxalmente, não está garantida qualquer estabilidade (política, social, económica), não será estranho afirmar que hoje estamos mais bem preparados para viver com a incerteza. As imagens, a sua subjectividade inerente, não deixarão de se associar ao melhor e ao pior da incerteza, isto é, ao desejo e ao medo: aquilo que reconhecemos apesar de, para nós, não existir.



Eduardo Souto de Moura, Hotel-Spa Aquapura, Alentejo, 2008.

¹³
Souto de Moura, *op. cit.*, 2010.

É precisamente neste espaço de subjectividade das imagens, naquilo que fica em aberto, que se permite a apropriação, a personalização do seu sentido. As imagens replicam o que é também a arquitectura: um dispositivo que acolhe ou intermedeia uma qualquer acção ou expectativa. Na sua condição de «meio» as imagens, assim como a arquitectura, não deveriam ser tomadas como um «fim» em si.

Ainda assim, talvez as imagens se prestem mais à subjectividade que os edifícios. As imagens são leves, são superfície (o que facilmente se confunde com superficialidade), são mais permissivas porque estão mais expostas à circulação e à reprodução sem a «aura» do estigma benjaminiano. Propagam-se, hoje, com a facilidade de um vírus, ignorando fronteiras (políticas, sociais, culturais), provocando no observador sedução ou rejeição e, necessariamente, desprezo. Vivemos rodeados de imagens: o século (passado) das imagens, do seu consumo massivo; e o século (futuro) das imagens, da sua produção massiva. As imagens democratizaram-se assim como a sua produção. Consequentemente, caíram os códigos e a sua especificidade no âmbito da comunicação de massas. Haverá por certo alguma resistência, residual, mas mesmo a pura ilegitimidade científica ou abstracção artística encontrarão lugar, quanto mais não seja, nas universidades, museus... ou centros comerciais. E se os arquitectos se esforçam por pôr automóveis topo de gama nas suas fotomontagens, para aumentar a credibilidade dos seus projectos, também a indústria automóvel procura edifícios iconográficos para os cenários da sua publicidade. No final ambas imagens se assemelham. *Tudo é arquitectura. Tudo é imagem.*

Sendo tudo potencialmente informação que circula, torna-se evidente que nem tudo possa ser assimilável, havendo uma clara desproporção entre aquilo que se disponibiliza e aquilo que se recebe. «Informação» não quer dizer necessariamente «comunicação», aliás, o excesso de informação pode mesmo levar à incomunicabilidade; uma entropia comum aos nossos dias que se refere à «incapacidade» humana de processar tantos dados. Mas deveremos reconhecer que essa suposta «incapacidade» é decorrente de um sistema de filtros complexo que implica, para nossa protecção e pragmatismo, uma memória extremamente selectiva mas não necessariamente racional. Não armazenamos no nosso cérebro, nem deixamos de armazenar, informação decorrente de um processo meramente lógico ou dedutivo. Existe uma intuição, por vezes irresponsável, que nos leva permanentemente a ignorar ou seleccionar imagens de modo subconsciente; imagens que



Fotografia publicitária da Mercedes-Benz, 1938, com Weissenhof Siedlung de Le Corbusier em fundo.

imersão e emergem inesperadamente, revelando uma ausência aparente de sentido. Como na memória remanescente de «rosebud», o trenó de *Citizen Kane*.¹⁴

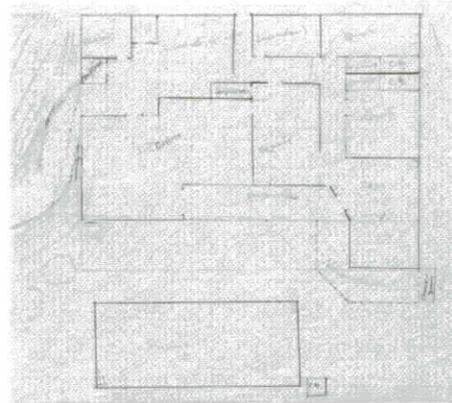
Tentaremos chegar à defesa de que esta complexidade (dedutiva/intuitiva) não só é inerente à especificidade do saber de cada um, esta complexidade é também inerente à especificidade do método e processos de pensar e projectar a arquitectura. Mais do que procurar o sentido específico de cada uma das imagens na parede de Eduardo Souto de Moura, procuramos o sentido inerente ao processo da sua selecção e combinação. Procuramos o seu sentido legitimador do projecto, sem ignorar os riscos que corremos, entre eles, o risco do «simulacro e da simulação», numa referência directa a Jean Baudrillard. Mas, como defende Eduardo Souto de Moura: *talvez o primeiro estado seja de simulação: as coisas são hoje mais leves, têm menos espessura, vivendo a imagem dispensamos o objecto, vivemos a sua representação, vivemos neste tipo de sociedade... Mas não vale a pena ser moralista, temos que saber pegar nisso, para que esse mal possa ter um estatuto diferente e chegar ao estatuto de poesia, a poesia é o que fica, escrevi há um tempo...*¹⁵

∞

Visitámos as paredes do escritório de Souto de Moura no Aleixo, visitámos as paredes da sua casa na Foz do Porto, visitámos um arquivo recôndito algures na cidade. Abrimos gavetas e cadernos. As imagens têm um prazo de validade: um tempo breve no escritório, um tempo intermédio em casa, um tempo longo no arquivo e, pela mesma ordem, tornam-se intensas, suaves e por vezes esquecidas. E claro, não é necessariamente sempre assim. A casa, projectada por Eduardo Souto de Moura, com um pé-direito baixo e um conforto invejável, poderia considerar-se também um arquivo por aquilo que acumula: as paredes intensamente preenchidas por quadros e pinturas; retratos e objectos que competem com os livros pelos lugares cimeiros das prateleiras, fotografias emolduradas, no chão, encostadas ao rodapé (existirá?); imagens que tranquilamente esperam por um lugar na parede; um tempo de afecto e de representatividade. O arquivo não é exactamente um arquivo no sentido mais rigoroso do termo. Não existe preocupação com o catálogo. Não existe preocupação com a posteridade: *a minha posteridade é a actual. Só me interessa o presente*.¹⁶ As maquetas guardam-se em caixas de esferovite fechadas com fita-cola castanha, o que lhes imprime um ar informal, quase displicente. Gavetas metálicas partilham postais, slides kodak, portfolios de colaboradores, propostas de clientes, cadernos de esboços, enfim, coisas



Arquivo do atelier Eduardo Souto de Moura, 2010.



Desenho de uma casa no arquivo de Souto de Moura.

14
Orson WELLES, *Citizen Kane*, United States, 1941.

15
Souto de Moura, *op. cit.*, 2010.

16
Idem.

muito diversificadas mas que, imprevisivelmente, parecem construir uma narrativa. Um arquivista ou historiador teria vontade de atribuir ao arquivo uma qualquer linearidade, separando assuntos, atribuindo categorias. Na nossa condição de arquitectos, quase sempre mais seduzidos pela forma do que pelo conteúdo, não hierarquizamos nada. Ficou tudo disposto no plano horizontal de uma *mesa* que, ao contrário de um *quadro* tende, nas palavras de Georges Didi-Huberman, a fixar conteúdos: *é a beleza cristalizada do quadro, a sua centrípeta beleza encontrada, fixada com orgulho, exibida como um troféu que se opõe à mesa de trabalho enquanto beleza fracturante, superfície de encontros e posições passageiras, em que sempre se pode corrigir e modificar, ou receber sem hierarquia.*¹⁷ Este Atlas de parede, enquanto dispositivo vertical, não deixa de ser uma *mesa* apesar de se apresentar agora cristalizado na sua forma de livro.

A embalagem espalmada de um maço de cigarros Camel com as pirâmides do Egipto e minaretes na linha do horizonte, uma nota de *Un Leu* romeno com um palácio suspeito, o erotismo quase pornográfico do canal de Corinto (ou do estádio de Braga), quatro garrafas de vinho que flutuam no céu nublado do Museu Grão Vasco; uma planta ingénua, provavelmente o levantamento de uma casa ou uma proposta de projecto desenhada sem habilidade por um cliente; sacos de enjoo esquisitados em mais uma e outra viagem; um toalhete de restaurante e a perspectiva de um projecto, ironicamente colado à frase *Gostou? Volte outra vez.*

Este Atlas de Parede, a mesa na sua forma cristalizada de livro, foi acompanhado por Eduardo Souto de Moura, que abdicou da última palavra na selecção e combinação final das imagens (na sua ordem e na sua associação) na expectativa de também ele ser surpreendido por uma nova narrativa construída a partir de imagens que ele conhece tão bem. Como facilmente se entenderá, não será esta a única organização possível. Poderia ter sido de *A a Z* ou de *Z a A*.¹⁸ Talvez mais coerente fosse editar este Atlas em folhas soltas como um jogo de cartas, como Charles e Ray Eames o fizeram mas, depois, dificilmente seria um livro. Condiçionados à estrutura rígida da lombada cosida e colada, decidiu-se uma opção expositiva sem que houvesse uma vontade de a explicar, para não correr o risco de condicionar o estímulo sobre outras possibilidades de leitura. Esta apresentação subjectiva das imagens não invalida a tentativa de uma análise objectiva do seu sentido específico no processo de pensar a Arquitectura (de um modo generalizado) ou na metodologia do projecto (no caso em particular).



Museu Grão Vasco, Viseu. Publicidade vinhos do Dão.



Nota de *Un Leu*, Roménia.

¹⁷ George DIDI-HUBERMAN, *Atlas: Como llevar el Mundo a Cuestas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 18.

¹⁸ Referência à organização de assuntos apresentados por Souto de Moura na conferência intitulada «O Que Aprendi Com a Arquitectura, de Z a A?» no âmbito dos 80 anos da publicação *Casabella*, conferência repetida na Casa da Música do Porto e na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2009.

Poderemos reconhecer (transversalmente) quatro grandes grupos que enquadram estas imagens: imagens que emergem no âmbito da *concepção* do projecto e que de certo modo o antecedem; imagens que emergem durante a *produção* do projecto e que com ele concorrem; imagens que emergem na *comunicação* do projecto, afirmando-se quase sempre como imagens que lhe são posteriores; e, finalmente, imagens que emergem com a materialização da obra, com a sua *recepção*, imagens que afirmam a apropriação da obra, idealizada pelo autor ou participada por outros. Na prática profissional estes grupos tendem a inter-relacionar-se de tal forma que nem sempre faz sentido esta distinção, mas abdicar radicalmente desta leitura estratificada seria como acreditar na utopia perene (inalcançável mas sempre perseguida) de que a mesma imagem poder ilustrar a fase de *concepção*, *produção*, *comunicação* e *recepção* da obra arquitectónica, fechando um ciclo perfeito. De facto, é neste sentido que a arquitectura contemporânea parece avançar: toda a argumentação na defesa das novas tecnologias dos instrumentos de representação e a concepção digital e algorítmica parece assentar no esbatimento da distância entre a concepção e materialização dos edifícios; maior previsibilidade e controlo; maior domínio e relação com produção; maior plausibilidade das imagens do projecto; e, não menos importante, maior aproximação estética e formal do objecto arquitectónico à sua própria imagem digital. A realidade parece estar a tentar imitar a simulação e, neste sentido, poderemos dizer que a forma já não segue a função, a forma segue a representação.¹⁹

Tendo em consideração que as imagens no âmbito da *produção*, *comunicação* e *recepção* da obra de Eduardo Souto de Moura têm sido amplamente divulgadas em monografias, centraremos a nossa atenção naquelas que contribuem para o campo mais alargado da sua cultura visual, acreditando que, directa ou indirectamente, consciente ou subconscientemente,²⁰ algumas destas imagens informam (estimulam e condicionam) o pensar da arquitectura. Para ultrapassar o impasse desta classificação temporal, relacionando uma selecção prévia de imagens, arriscámos definir as seguintes categorias eventualmente úteis para compreender o sentido operativo das imagens deste *Atlas de Parede*:

IMAGENS ARBITRÁRIAS

São imagens encontradas por acaso. Não que o acaso não possa ser consequente de algo premeditado, resultado do hábito, da compra de um jornal, de revistas ou postais. Mas as imagens arbitrarias



Herzog & de Meuron, VitraHaus, Weil am Rhein, 2006-2009.
Fotografia Leon Chew.



Eduardo Souto de Moura, serigrafia de desenho sobre
toalha de papel, s/d.

19 Comparem-se a este propósito as fotografias do mais recente espaço Vitra, projectado por Herzog & de Meuron, com as imagens simuladas na fase de projecto. Dificilmente se distinguem.

20 O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, consciente mas na maioria das vezes subconscientemente. Álvaro SIZA, *Imaginar a Evidência*, Porto, Edições 70, 2000, p. 37.

emergem pontualmente, são quase sempre imagens inesperadas no seu conteúdo, são imagens isoladas, não constroem uma colecção, não constroem uma narrativa para lá de si. No entanto, não deixam de ser imagens expectantes, no sentido que se recortam e guardam porque de alguma maneira se suspeita que venham a ser úteis, como ilustrar um pensamento mais perene (dois lutadores japoneses de *Sumo* enfrentam-se, para mais tarde ilustrar a relação entre arquitecto e cliente: o primeiro aproveita o movimento impetuoso do segundo para o derrubar). São quase sempre belas na sua superfície e facilmente sobrevivem ao deslocamento do seu contexto original. Por vezes guardam-se sem destino. Ficam esquecidas numa gaveta qualquer (uma criança, de joelhos, lê um livro a um elefante atento, de joelhos, e nunca saberemos porquê, mas imaginamos).

IMAGENS AFECTIVAS

São imagens que se perseguem. São imagens com que nos identificamos, quase como se pudéssemos ter sido nós a fazê-las. Somos os seus autores ficcionados. Dizem o que desejaríamos ter dito. Mas dizem melhor e disseram-no primeiro, e por isso temos-lhes respeito, pelo que preenchem da nossa incapacidade. São as imagens que se levam para casa. Come-se e dorme-se com elas e apenas lá se expõem, de forma reservada, sem nunca deixarem de ser representativas. Queremos que sejam representativas e, simultaneamente, tememos que a essa dimensão pública possa obliterar o afecto pessoal que temos por elas. Desejamos e não desejamos partilhá-las. Quase sempre o afecto destas imagens reverte no afecto pelos seus autores. Estas imagens têm necessariamente uma história, têm uma memória associada mas dificilmente têm futuro, porque não poderão ser mais do que aquilo que já são. São imagens que acreditamos estáveis. Eternas (o Ângelo de Sousa saberá, seguramente, do que estamos a falar).

IMAGENS LATENTES

São imagens que existem transversalmente a tudo o que se faz. São imagens técnicas no sentido que se permitem a uma relação directa com o projecto. São imagens de arquitectura, imagens clássicas (não necessariamente de arquitectura clássica) que estão na base da cultura arquitectónica de quase todos (*Athens 1: 36 color slides printed on Kodak film*). Podem emergir a qualquer momento, é inevitável. São resultado de uma herança visual, da cultura arquitectónica, resultado da relação com um meio específico, são impostas

a partir do exterior. A sua excepcionalidade torna-se vulgar pela redundância com que aparecem, a sua universalidade ajuda na comunicação das ideias. Por vezes a sua omnipresença incomoda, a sua perfeição incomoda, inibe a acção. Amor, ódio. Por vezes há que contestá-las, encontrar-lhes supostas contradições (Mies van der Rohe no anfiteatro grego de Epidauro; um cadernos de esquiços do Pavilhão de Barcelona com a capa de um burro a puxar uma carroça). Construimo-nos com estas imagens mas é no seu distanciamento que conquistamos a autonomia necessária ao sentido criativo de autor. São imagens reminiscentes porque, por mais que se tentem superar ou esquecer, existirão sempre como fantasmas.

IMAGENS ANALÓGICAS

São imagens que resultam de uma estratégia provocadora: imagens que tentam explicar o inexplicável. São imagens que contribuem para uma estimulação do projecto quando este parece não encontrar uma razão intrínseca e disciplinar ao seu próprio programa. Neste sentido são imagens importadas de outros contextos que, numa relação livremente comparativa, resolvem ou sintetizam a essência do projecto. Estas imagens analógicas podem ter: uma expressão formal, aproximando-se do método rossiano (os pilares de uma base petrolífera no Mar do Norte que se transformam na estrutura da estação de Metro da Trindade); ou uma expressão conceptual (as duas mulheres de burca e telemóvel com máquina fotográfica, aludindo ao paradoxo entre o pudor do que se encobre e a tecnologia do que se permite ver, imagem para um projecto no Médio Oriente?). Mas há também imagens analógicas que emergem numa fase posterior ao projecto, estas imagens podem contribuir, eventualmente, para uma explicação-outra. São a expressão da coincidência, das coincidências cada vez mais recorrentes num mundo cada vez mais repleto de imagens (compare-se a casa na Quinta do Lago com a Igreja de Nossa Senhora da Luz de Tavira, do século XVI: sabemos que o projecto da casa apareceu antes da imagem da igreja, apesar da igreja existir antes da casa).

IMAGENS RECORRENTES

São imagens que só parecem adquirir força num conjunto mais alargado de imagens semelhantes. Não têm um valor em si, isoladamente, mas conquistam um sentido decorrente da sua associação sinérgica. Não são necessariamente decorrentes de *tipos* (no sentido formal), mas são quase sempre decorrentes de *temas* num sentido abstracto (estrados de madeira ao lado de estacas de

granito empilhadas ou pão fatiado a construir uma torre; o tema da repetição modular). A sua recorrência acaba por suscitar um sentido de colecção,²¹ por vezes exaustivo, mas quase sempre informal. O reconhecimento da colecção está quase sempre associado a uma temática mais perene do que o tempo específico de um projecto, são temáticas que acompanham a obra de Eduardo Souto de Moura num sentido mais vasto (a modulação, a repetição; o eterno jogo entre regra e excepção). Há um outro tipo de imagens recorrentes que se estrutura a partir de formas de abstracção geométrica, formas que quase fazem esquecer o seu vínculo figurativo. O alçado do System Center da Microsoft, um *zoom* fechado sobre uma favela da América Latina, uma vista aérea de São Paulo, ou uma imagem de satélite de Bam, no Irão, não são mais do que de padrões, texturas, repetições que enfatizam, na leitura assumidamente superficial da imagem, o sentido de recorrência. Não são imagens políticas.

IMAGENS UTÓPICAS

São imagens que extravasam o sentido de utilidade, são a pura expressão da arte arquitectónica. São imagens que não se sujeitam a qualquer compromisso, não resultam de qualquer encomenda. Falam para dentro, são sempre autopropostas, sem seguir qualquer agenda. São, ou tentam ser, a expressão mais próxima do pensamento autoral, do pensamento arquitectónico reivindicado na sua maior autonomia disciplinar, escapando inclusive aos «actos próprios» da prática profissional. Imagens que não são pensadas para que sejam consequentes, antes pelo contrário, esforçam-se por escapar à necessidade de serem consequentes, escapam ao sentido utilitário de norma e de produtividade. São económicas porque se contentam em ser apenas imagens, apenas pensamento. Fazem parte deste conjunto esquiços, colagens, ou outros objectos (objectos de obra cuja descontextualização em galeria persegue o sentido de *ready-made*). Esquiços sobre a linguagem da arquitectura, sobre o legado da história, sobre a representatividade espelhada, invertida, sobre a ironia, sobre a perversidade (*o fascismo como obra de fachada*).

A categorização proposta não poderá ser dissociada de alguns conceitos que Eduardo Souto de Moura tem incorporado a partir de diferentes leituras. A questão da analogia deriva, evidentemente, de Aldo Rossi e do sentido de que *ninguém começa do nada*.²² Mas Rossi, com a sua *A Architectura da Cidade*,²³ legitima também um

21 Eduardo Souto de Moura foi educado no meio de colecções. O seu pai, oftalmologista, era colecionador, entre outras coisas, de «selos de homens com óculos».

22 Souto de Moura, *op. cit.*, 2010.

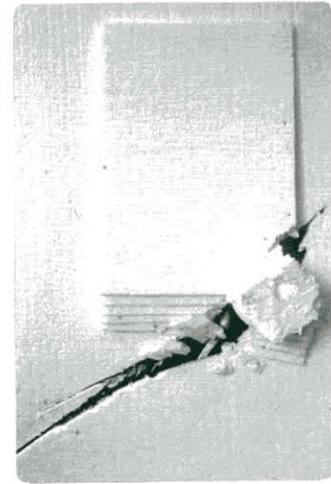
23 Aldo ROSSI, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966.

olhar sobre a forma desresponsabilizada da função. É a forma simbólica na sua geometria, na sua abstracção perene e como imagem passível de reprodução e re-contextualização, que interessa a Souto de Moura.

A partir de Rafael Moneo,²⁴ Eduardo Souto de Moura defende que a arquitectura começa por ser arbitrária, há sempre qualquer coisa de inexplicável na origem de um qualquer projecto, um *flash* na expressão corrente e informal. Mas depois: *o projecto fica tanto mais coeso ou mais forte, quanto mais nos encontramos com os meios para justificar a arbitrariedade inicial, até ela parecer evidente. O projecto é a procura das razões para o acaso. A arbitrariedade do conceito terá que ser validada por um processo ou percurso.*²⁵ Esse percurso demora o seu tempo. Consciente de que a arquitectura é, hoje, feita com imagens (a partir de imagens, para ser imagem), Eduardo Souto de Moura não deixa, simultaneamente, de lamentar a ausência de processos legitimadores da arbitrariedade em grande parte da produção arquitectónica contemporânea: *o percurso transformou-se numa coisa efémera, frívola.*²⁶

É contra este tempo efémero que Eduardo Souto de Moura se associa a Álvaro Siza na reivindicação do tempo de projecto e a Fernando Távora no tempo da história. Para Eduardo Souto de Moura, a arquitectura continua a ter um sentido perene, a expectativa de uma continuidade para lá do tempo específico do que dominamos vagamente como «contemporaneidade». Neste sentido, poderemos afirmar que não existe uma contemporaneidade sem história nem sem uma expectativa de futuro, ou então, tudo é, simplesmente, contemporaneidade. No seu conjunto, este *Atlas de Parede* reflecte o tempo de percurso e processos associados ao projecto de arquitectura. E o projecto, qualquer um, demonstrará a relação entre o saber adquirido e a vontade de presciência inerente à experimentação. O arquitecto assume-se como um mediador de imagens, entre passado e futuro, reservando para o projecto a contemporaneidade possível. O resto, se correr bem, fará parte da história.

Como poderá verificar-se na sua forma, o *Atlas* que aqui propomos não está vinculado a esta leitura confortavelmente categorizada, porque estruturada à distância e *a posteriori*. Na sua essência, o *Atlas de Parede* é um dispositivo complexo e alheio a objectivações: é estável na sua representação formal, mas dinâmico nos seus conteúdos; é pragmático enquanto método mas imprevisível nos efeitos e resultados. Como será também imprevisível o desenvolvimento específico de cada projecto. Com isto não queremos afirmar que não seja possível, com algum distanciamento,



Eduardo Souto de Moura, Vista aérea de monumento ao General Humberto Delgado, 1979



Eduardo Souto de Moura, Casa para três famílias, Quinta do Lago, Almansil, 1984-1989.

²⁴ Rafael MONEO, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

²⁵ Souto de Moura, *op. cit.*, 2010.

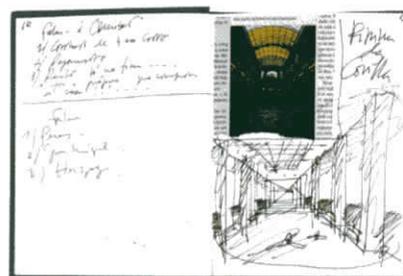
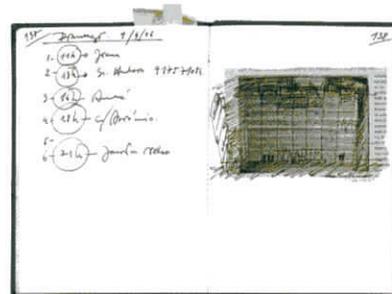
²⁶ *Idem.*

reconhecer para lá do método um conjunto de temáticas que, transversalmente, pontuam a obra de Eduardo Souto de Moura como, por exemplo: um certo romantismo associado à ruína; a ironia pós-moderna; a influência do vernáculo expresso quase sempre de modo iconográfico; a dificuldade assumida em desenhar o lugar da janela num mar de parede; a secção ou corte como exibicionismo material da cultura moderna e também cultura da máquina; alguma austeridade como procura de intemporalidade e flexibilidade na apropriação; ou, claro está, o pragmatismo associado a uma estética dita *minimalista*, outrora provocadora porque originada num tempo em que o pós-moderno parecia condicionado exclusivamente ao formalismo classicista. Do mesmo modo, se este *Atlas de Parede* é constituído, em grande parte, por peças soltas e efémeras, não se poderá ocultar que ele coabita com outras referências, mais perenes, e que só não precisam de ir para a parede porque, provavelmente, já estão interiorizadas. Neste sentido, talvez o *Atlas de Parede* seja a materialização visível daquilo que ainda está por consolidar, por apreender.

Haverá, por certo, outras leituras a fazer a partir deste *Atlas de Parede*. Mais ou menos subtilmente, poderemos interceptar referências a Wittgenstein ou Thomas Bernhard, Glen Gold ou Miles Davis, Donald Judd ou Joseph Beuys, Aldo Rossi ou Robert Venturi, entre outros. Eduardo Souto de Moura defende a analogia entre as várias disciplinas porque acredita que: *vai tudo dar ao mesmo: os problemas são todos iguais, quer na arquitectura, quer na dança ou na música...*²⁷ As relações interdisciplinares são evidentes, mas todas parecem caminhar num mesmo sentido: o pensamento da arquitectura enquanto produto e produção cultural, num sentido alargado, transdisciplinar e artístico.

Mais do que técnica, funcionalidade ou economia (características associadas de modo expedito ao seu *design minimalista*),²⁸ as obras de Eduardo Souto de Moura parecem procurar um sentido mediador de cultura, entre o indivíduo e a sociedade, entre o passado e o presente, entre o erudito e o popular e, não menos importante, entre a ciência e a arte. Temos a convicção que este *Atlas de Parede* de Souto de Moura exprime essa complexidade e esperamos que contribua para contrariar leituras simplistas que já tiveram, como infeliz consequência, a aparente *souto-de-mourização*²⁹ da arquitectura portuguesa.

Eduardo Souto de Moura não deixará de ser, inadvertidamente, responsável por este fenómeno de «contrafacção» alargada. O próprio exprimiu publicamente, com a humildade que caracteriza os



Eduardo Souto de Moura, cadernos de desenho.

27

No outro dia estava a ler a Poética Musical de Igor Stravinsky que dava um livro de arquitectura... Souto de Moura, *op. cit.*, 2010.

28

Esta é seguramente a expressão mais usada para descrever a arquitectura de Eduardo Souto de Moura fora do âmbito mais académico e não é seguramente a expressão com que Eduardo Souto de Moura melhor se identifique.

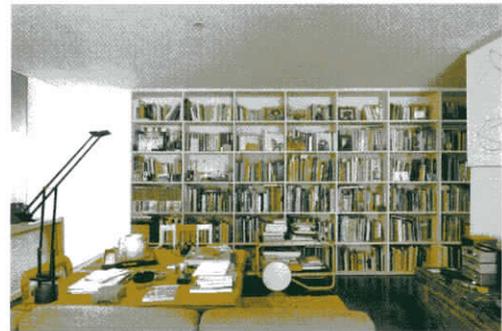
29

Nuno GRANDE, «Teatros del Mundo» in *El Croquis: Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, n.º 146, Madrid, El Croquis Editorial, 2009, p. 25.

grandes arquitectos, a importância da «cópia» na sua formação e percurso (na tradição do ensino herdado das *Beaux-Arts*). Mas se o bom aluno sabe tornar seu aquilo que era dos outros, o mau aluno estará condenado à *vergonha de quem rouba e depois não consegue carregar*, para citar um velho e sarcástico ditado popular.

Eventual «vítima» da contrafacção – o que não deixa de ser simultaneamente sinónimo de reconhecimento e notoriedade –, a arquitectura de Eduardo Souto de Moura rapidamente circula e é mediatizada, transformando-se ela própria em imagem nos atlas de quaisquer outros arquitectos, fechando deste modo um ciclo no extenso universo da cultura arquitectónica. O modo como a sua obra é «recebida» não está ausente deste *Atlas de Parede*: depois de concluída a obra é apropriada e tantas vezes registada que revela interpretações capazes de surpreender o próprio arquitecto. Uma inevitabilidade, porque a arquitectura só pode ser um «fim» em si para os arquitectos, para todos os outros será sempre um «meio», sujeito à eventualidade.

Recentemente, Luís Ferreira Alves, fotógrafo e amigo de Eduardo Souto de Moura, deslocou-se a casa de um cliente para a fotografar. Esperando a visita, o cliente, que já habitava a casa, retirou do interior para o jardim praticamente todos os seus pertences, não por uma questão de pudor ou privacidade, mas para que a fotogenia da casa vazia estivesse mais ao agrado do fotógrafo e do arquitecto. É possível que tenha sido bem sucedido, mas no sorriso de Eduardo Souto de Moura ao contar esta história adivinhava-se a vontade de fotografar a pilha de móveis e objectos no exterior, mais do que ver a casa vazia. Este *Atlas de Parede* é essencialmente sobre essa vontade discreta de complexidade e contradição. ♦



Eduardo Souto de Moura, edifício de habitação na Praça de Liège, Porto, 1994-2001.



Eduardo Souto de Moura, casa em Valongo, 2003-2007.