

CASAS DO NORTE DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

Ronaldo de Azambuja Ströher

Este texto foi inicialmente concebido para um trabalho acadêmico como resposta ao seminário “Pós-vitruvianismo”, ministrado por Alejandro Aravena Mori, em que ele, desenvolvendo a teoria do acréscimo de um quarto elemento à tríade vitruviana,¹ preconiza a importância do *lugar* como elemento de suporte conceitual da arquitetura.

Dentro dessa premissa, mesmo considerando que a *venustas*, na tríade original sempre me pareceu o componente que melhor define a especificidade da arquitetura,² julguei importante a abordagem de uma obra em que o lugar assume o papel fundamental no jogo de decisões arquitetônicas com o qual um projeto é construído. E dentre as obras que mais chamaram minha atenção nesse aspecto, alguns projetos do arquiteto português Eduardo Souto de Moura,³ tais como as residências em Gerês, em Nevogilde, em Baião ou em Moledo, são paradigmáticas desse tipo de abordagem.

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura, nascido em 1952 na cidade do Porto e graduado em arquitetura em 1980, dispensa apresentações à comunidade arquitetônica. Seu trabalho tem sido reiteradamente publicado em livros e revistas de arquitetura.

Embora muitas abordagens possam e devam ser feitas com respeito a seus projetos, parece-me fundamental, como início de discussão, falar sobre um aspecto que pode ser caracterizado como uma resposta à crise pela qual a produção arquitetônica vem passando desde a década de 1960, e que é, no caso particular de Souto de Moura, o da busca de um “ocultamento” do objeto, uma espécie de remissão do edifício à condição de ruína, perdida no tempo e nas encostas da paisagem do norte de Portugal.

Mesmo que consideremos as duas maneiras através das quais Souto de Moura estabelece a morfologia de suas residências – o reboco branco e a exposição formal do Sul, a pedra atemporal que providencia o “enterramento” do Norte⁴ – seus projetos, em ambos os casos, revelam uma contenção e um rigor formal que fizeram com que muitos críticos associassem sua obra à de Mies van der Rohe.

Por outro lado, todo esse apuro projetual conduz a situações que remetem ao passado: se suas casa brancas podem ser perfeitamente inseridas numa tradição milenar mediterrânea, tão bem decantada pelo poema de García Lorca que se refere ao *“blanco muro de España,”* sua atitude no Norte parece buscar refúgio na perenidade dos muros de pedra que dividem propriedades e fazem a contenção dos terrenos.

Muitos arquitetos contemporâneos, também respondendo à crise disciplinar, têm procurado solução no recurso da simplificação formal e da busca de novos materiais, que não revelam nem ocultam tanto o edifício quanto sua função e seu usuário - tal como podemos ver no trabalho da dupla Herzog & de Meuron, de Peter Zumthor, de Kengo Kuma, ou de Kazuyo Sejima -, e que acaba por reuni-los no problemático rótulo de minimalistas (recusado por quase todos, diga-se de passagem).

Mas se esses arquitetos tem algo comum entre eles e entre Souto de Moura, talvez um reconhecimento da filiação aos princípios puristas de manejo dos materiais e da forma arquitetônica de Mies, o arquiteto português distancia-se de seus colegas na medida em que submete o traçado límpido miesiano à materialidade ancestral, numa estratégia que só revela a elegância tecnológica contemporânea àquele que trespassar uma parede de pedra que tanto pode ter sido recém-construída quanto ter séculos de existência.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRATÉGIA DO ENTERRAMENTO

Boa parte das discussões teóricas sobre o futuro da arquitetura na sociedade francesa do século XVIII, em resposta à crise pela qual a disciplina vinha passando desde a constatação de que o Barroco - com sua densa carga emotiva e por demais vinculado ao pensamento religioso cristão - não parecia adequado às respostas que a nova sociedade científica

esperava dos diversos campos da atividade humana, focalizavam as cogitações sobre a origem da arquitetura, isto é, sobre como seria o primeiro estabelecimento humano e qual a lógica de sua produção e das transformações estéticas que passou.

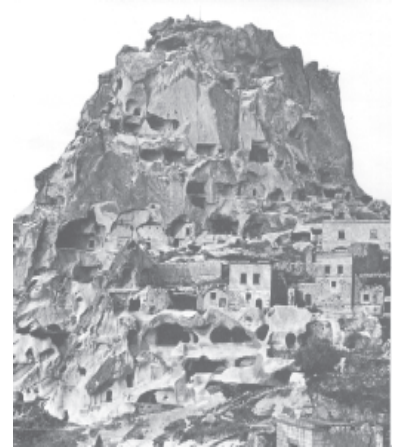
O desenho de Charles Eisen da Cabana Primitiva no frontispício do *Essai sur l'Architecture*, do Abade Laugier (1713-1769) é, ao lado do homem vitruviano de Leonardo da Vinci,⁵ uma das imagens mais conhecidas da teoria da arquitetura. Essa imagem alegórica, que mais do que mostrar um fato histórico tinha por objetivo conduzir os arquitetos, desorientados ao caminho seguro da boa arquitetura, sintetiza a visão de uma série de pensadores do período.

Estudos relativamente recentes têm indicado Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) como o responsável pela ampliação da origem única da arquitetura e sua associação a três diferentes tipos de atividade social primitiva. Quatremère divide as sociedades primitivas entre as atividades de caça, de pastoreio e de agricultura, afirmando que cada uma dessas atividades geraria uma diferente forma de habitação: a caverna, a tenda e a cabana feita de galhos. Não obstante a preferência de Quatremère, como a de quase todos os seus contemporâneos, pela arquitetura grega, que representaria a mais perfeita tradução em pedra daquela cabana primitiva de Laugier, sua teoria afirma que uma arquitetura com predomínio de massas sobre vazados como, por exemplo, a dos egípcios, seria gerada pelo lento processo de passagem e adaptação da caverna em edifício.⁶

Embora possamos, com o ceticismo característico de nossos dias, considerar fantasiosa e limitada a teoria etnológica de Quatremère, quando observamos as habitações de comunidades que se desenvolveram em sítios onde já existiam cavernas e/ou onde elas poderiam ser facilmente escavadas, como na região da Capadócia, na Turquia (Figura 1), não é difícil imaginar o processo de aprendizado que aquele ambiente proporcionou a seus habitantes.

Tampouco será difícil presumir que fatores como a busca de ordem e a densidade urbana devem ter-se encarregado de conformar, numa espécie de caixa, os primeiros abrigos construídos tanto a partir das cavernas quanto das cabanas. Assim, mesmo tendo consciência de que a habitação humana nem sempre foi caracterizada pela forma cúbica (posto que não há qualquer necessidade para que assim o seja), a História da Arquitetura irá nos mostrar como o processo de ampliação da racionalidade e a progressiva descoberta das leis que governam a natureza, parecem encontrar suas melhores expressões figurativas na geometria, fazendo com que ela tenha, cada vez mais, funcionado como uma espécie de corpo onde a alma arquitetônica se materializa.

Por isso, a gradual passagem do abrigo construído de maneira espontânea, isto é, da "caixa" vernácula habitada, tal como a vemos na Figura 2, para a "caixa" erudita renascentista (Figura 3), parece encontrar sua explicação no próprio desenvolvimento da civilização.



1
Morro com conjunto de cavernas e casas da região da Capadócia / Turquia

OLIVER, Paul. *Los Conos de Capadocia*, in COBIJO, p. 77



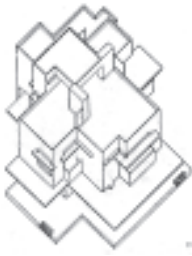
2
Edifício de adobe rebocado em Jedah / Arábia Saudita

COBIJO, p. 78



3
Palazzo Rucellai em Florença / Itália. Arq. Leon Battista Alberti

TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the Art of Building*, p. 84



4

Projeto para uma casa particular – Axonométrica e Esquema em branco e preto – Arqs. Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg

FANELLI, Giovanni. *Guide all'architettura moderna DE STIJL*, p. 142



5

Projeto para uma casa particular – Axonométrica e Esquema em branco e preto – Arqs. Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg

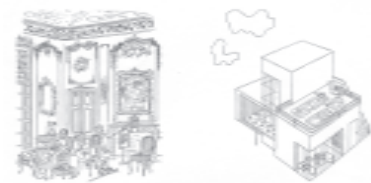
FANELLI, Giovanni. *Guide all'architettura moderna DE STIJL*, p. 142



6

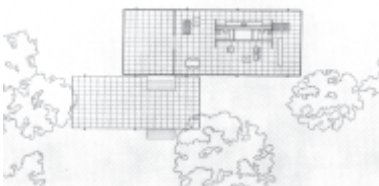
Casa Schröder, Utrecht. Arq. Gerrit T. Rietveld

FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House*, p. 75



7

Ilustração para um livro de Osbert Lancaster reproduzida num artigo de Ernst Gombrich



8

Casa Farnsworth, Illinois / USA. Planta . Arq. Ludwig Mies van der Rohe

FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House*, p. 135 e p. 126

Nesse longo processo de “desenterramento” ou de construção de uma segunda natureza, mais ordenada, mais racional e mais geométrica, o Movimento Moderno pode ser considerado como um ponto exponencial na História da Arquitetura. Ele representa, em muitos aspectos, o momento máximo da tomada de consciência que, pelo menos a partir do Renascimento, vinha caracterizando o processo de separação ou, se quisermos, de independência e predomínio do homem sobre a natureza.

E dentro da complexidade que caracteriza o Movimento, parece-me importante destacar, para o objetivo deste trabalho, dois aspectos ou duas contingências do modernismo. O primeiro deles, emblemático do caráter revolucionário do movimento, diz respeito à ruptura daquela “caixa” arquitetônica construída tão laboriosamente durante séculos. E, nesse sentido, é exemplar a montagem/desmontagem de planos feita por Van Eesteren e Van Doesburg sobre a volumetria de uma casa (Figuras 4 e 5), e sua materialização em prédios construídos, como a Casa Schröder de Gerrit Rietveld (Figura 6).

O segundo aspecto, também vinculado à postura revolucionária do movimento, diz respeito ao novo homem que seria supostamente o beneficiário de toda a ruptura com o passado: um homem sonhado no Renascimento mas que só agora conseguia, através do progresso tecnológico, colocar-se senhor do mundo e expor, de forma transparente, sua superioridade física e mental.

A ilustração pinçada por Ernst Gombrich⁷ (Figura 7) para um artigo que escreveu há algum tempo, mostrando dois tipos de arquitetura, com seus respectivos usuários, parece-me refletir muito bem a mentalidade do novo homem e sua vontade de exposição. Embora o ambiente da primeira imagem seja tipicamente barroco e, como tal, um pouco distante cronologicamente da imagem modernista que lhe é anteposta, acredito que pudéssemos substituí-lo por quase todos os interiores *belle-époque*, densamente povoados por móveis, cortinas, papéis de parede e demais objetos que caracterizavam os ambientes ecléticos do final do século e que não só foram os antecessores imediatos como o principal alvo da política de saneamento modernista.

E para tal saneamento, nada melhor do que os grandes planos de vidro, disponibilizados pela nova tecnologia, que magicamente vinculava a vedação material à transparência imaterial, transformando o vidro numa espécie de material “fetiche” do Movimento Moderno. Embora exemplos anteriores possam ser citados, parece-me importante recorrer à Casa Farnsworth (Figuras 8 e 9), de Mies van der Rohe, como paradigma da transparência da vida moderna.

Embora muitos contestem a afirmação de que a Arquitetura Moderna acabou ou, mesmo, que ela esteja em crise, os vários movimentos que têm se sucedido a partir dos anos sessenta do século XX, vêm, tanto quanto a afirmação de continuidade do Modernismo, confirmar a crise em que a disciplina parece ter mergulhado, com poucas chances de estabelecer um novo estilo hegemônico.

Mas mesmo que concordemos com a afirmação de que o Modernismo não está superado e que da soma de movimentos menores que o compunha alguma coisa ainda permanece, talvez possamos chegar à conclusão de que a maior perda nesse elenco de ideais foi aquela que se refere ao conceito do homem moderno, aquele homem para o qual a nova arquitetura e a nova cidade estavam sendo projetadas.

SOUTO DE MOURA E O ENTERRAMENTO DE MIES

A angústia do ser humano é tão antiga quanto a própria humanidade e, talvez mais do que qualquer outro povo, os gregos souberam retratar tal condição com uma amplitude só igualada após o recente desenvolvimento da Psicanálise. Conquanto possamos dizer que em períodos aparentemente eufóricos, tais como o Renascimento, os mesmos escritores e filósofos que louvavam o Humanismo mostravam a condição de perplexidade do homem abandonado pelos deuses à sua própria sorte, tal como fazia Alberti em boa parte de seus escritos; os tempos atuais, da pós-modernidade e da alta tecnologia, têm sido reiteradamente associados ao desejo, não muito claro (na verdade, uma das sensações mais fortes que o homem contemporâneo tem é a de que, cada vez mais, nada é muito claro) de ocultamento, de alternar seus momentos de exposição com os de recolhimento e de privacidade.

E como não poderia deixar de ser, a arquitetura contemporânea está a mostrar essa angústia existencial, essa vontade de não aparecer ou, quando o fizer, apresentar-se mais como uma figura discreta e enigmática do que uma caixa de vidro tipo Farnsworth.

Souto de Moura não foge dessa angústia. Embora sua arquitetura seja associada à de antecessores como Fernando Távora e Álvaro Siza, reunidos no que se convencionou chamar "Escola do Porto," seu gesto arquitetônico nos projetos a que me referi anteriormente, isto é, nas casas do Norte, vincula-se mais a uma atitude de aprendizado com sua região do que com seus professores.

E essa região inclui, é claro, todo um passado e uma rotina de realizações humanas, impessoais, que povoa com seus muros de pedra e suas ruínas a natureza pela qual Souto de Moura desloca seu intimismo.

Nesse sentido, talvez tenha sido providencial que um dos seus primeiros trabalhos⁸ tenha sido a adaptação da ruína de um pequeno celeiro, em Gerês (Figuras 10 e 11), para a descoberta desse tipo de projeto.

Um trecho da entrevista concedida a Paulo Pais revela, nas palavras do próprio arquiteto, a postura que se depreende do seu convívio com essa ruína:

"Uma coisa é aproveitar a ruína como estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês; é a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira Obra e havia uma certa 'inocência'. Fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza. E manteve a ruína



9

Casa Farnsworth, Illinois / USA. Foto externa. Arq. Ludwig Mies van der Rohe

FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House*, p. 135 e p. 126



10

Adaptação de uma ruína em Gerês - Planta baixa. Arq. Eduardo Souto de Moura

WANG, Wilfried. *Souto de Moura*, p. 16 e 17



11

Adaptação de uma ruína em Gerês - Vista exterior. Arq. Eduardo Souto de Moura

WANG, Wilfried. *Souto de Moura*, p. 16 e 17



12

CASA 2 em Nevogilde. Foto externa. Arq. Eduardo Souto de Moura

WANG, Wilfried. *Souto de Moura*, p. 47, 48 e 49.



13

CASA 2 em Nevogilde. Foto externa. Arq. Eduardo Souto de Moura

WANG, Wilfried. *Souto de Moura*, p. 47, 48 e 49



14
CASA 2 em Nevogilde. Foto externa. Arq. Eduardo Souto de Moura

WANG, Wilfried. *Souto de Moura*, p. 47, 48 e 49



15
CASA 2 em Nevogilde. Planta Baixa. Arq. Eduardo Souto de Moura

ANGELILLO, Antonio. *Eduardo Souto Moura*, p. 76



16
Casa em Moledo. Vista de baixo. Arq. Eduardo Souto de Moura

Revista PROJETO, n. 232, p. 90 e 91



17
Casa em Moledo. Vista de cima. Arq. Eduardo Souto de Moura

Revista AV Monographs n. 72, p. 97



18
Casa em Moledo. Planta Baixa. Arq. Eduardo Souto de Moura

Revista CASABELLA, n. 664, p. 39 e 33. Milano, 1999. Elemond Editori Associati.

para manter essa pretensão de ser quase obra natural, anônima.”

E a experiência parece ter sido afetiva o suficiente para a manutenção da abordagem em outros projetos que, procurados ou não pelo arquiteto, demonstram o valor da permanência não só do contexto em si como, também, da atitude projetual.

Assim, Gerês acabou por definir aquilo que se poderia chamar de maneira do arquiteto: a busca do caráter de ruína (ou, pelo menos, de preexistência) mesmo nos casos em que ela não existe.

Como bem lembra Alexandre Alves Costa (1990, p. 59):

“Na medida em que desenvolve seu trabalho, ele preserva um tipo de necessidade nostálgica por um suporte físico para a memória do sítio, seus usos prévios, trilhas, e edifícios demolidos ou a serem transformados. Tal obsessão poética e romântica pode ser levada ao extremo na criação de contextos artificiais, falsas ruínas a serem restauradas, novas paredes de velhos tempos que interceptam, ao mesmo tempo em que suportam, as novas composições, tanto separando algumas áreas quanto estabelecendo novas linhas de continuidade. A construção do sítio, que nunca é tratado como um mero cenário para um novo objeto, pode mesmo tornar-se sua dissimulação.”

A CASA 2 EM NEVOGILDE?

A invenção do sítio e da história parece ser o caso, por exemplo, da Casa 2 em Nevogilde (Figuras 12, 13 e 14), projetada em 1983, onde Souto de Moura informa (Angelillo, 1996: p. 75): “Transferir muros, deslocar terras, escolher as pedras, foi ‘quase fazer a casa’.”

Se a planta dessa casa, liberada da contenção imposta pelas ruínas e por algum terreno fortemente inclinado, possibilita um traçado tipicamente miesiano, suas fachadas mostram o tempero ancestral dado pelas “pedras escolhidas” e colocadas à feição de obra interrompida ou que está por acabar.

A estratégia projetual da Casa 2 parece ser sempre a da recusa da limpeza que gerou a planta: o límpido processo mental que caracteriza o desenho do projeto, se apresenta, depois de construído, dominado pelo material. O traço claro que na planta de Mies representa um plano mais do que uma parede, se revela, externamente, como um muro que, além de conotar permanência e ruína, nega qualquer associação com o processo industrial característico do modernismo. Isto é, mesmo que a pedra do muro seja retilinearmente aparelhada, sua colocação, com peças que “escapam” da linha de conclusão, como se fossem esperas de paredes futuras, impedem a leitura do plano acabado como encontramos, por exemplo, nas paredes de pedra de Mies ou, num exemplo mais próximo, de Álvaro Siza.

A cobertura plana, de espessura mínima, que parece querer voltar a reafirmar o purismo miesiano, é submetida por uma platibanda parcial, também de pedras, que, sem qualquer motivo aparente, se coloca sobre as portas-janelas dos dormitórios. Essa insólita marcação, impossível de

passar despercebida, levanta de imediato a questão do porquê daquele local e não outro como, por exemplo, a área social que, segundo o costume, seria o lugar apropriado para o uso da ênfase e para a inserção do ornamento (pois nesse caso a platibanda não pode ser qualificada de outra maneira senão como ornamento).

Cinco monolitos de seção quadrada e alturas crescentes (os dois menores parecem ter a mesma altura) apoiam-se sobre o muro que marca o desnível e que, ao mesmo tempo, define o plano da cancha de tênis, numa postura de monumento. Talvez haja uma razão e uma lembrança a serem evocadas por tal monumento; talvez não.¹⁰ Mas mesmo que elas existam e sejam uma espécie de segredo compartilhado pelo arquiteto e o proprietário, é impossível, até pelas indicações que os elementos circundantes nos fornecem, de deixar de interpretar tais monolitos como remanescentes altivos de algum foro romano destruído, numa atitude que indica, como diria Louis Kahn, que uma coluna quer ser mais do que uma simples coluna.

Nesse passado fabricado, podemos constatar que a nova ruína expõe-se mais, por força das condições do sítio, do que as de Gerês ou da posterior Casa em Baião. Mas essa exposição restringe-se aos domínios do lote e ao consumo interno, pois, como nos informa o arquiteto (Angelillo, op. cit., p. 75): “Da rua, apenas o portão nos abre o sítio”, escondendo do convívio urbano os intrigantes volumes que sobressaem da terra (Figura 15).

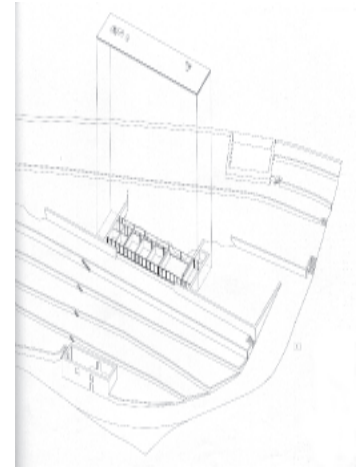
A CASA EM MOLEDO

Se na Casa 2 em Nevogilde a criação da ruína resultou de uma soma de atitudes sutis e delicadas que, aos poucos, revelam uma força extraordinária, na Casa em Moledo (Figuras 16, 17, 18 e 19) Souto de Moura mostra-se bem mais explícito.

Sabemos que a Casa em Moledo (1991-96) foi projetada quase no mesmo tempo que a Casa em Baião (1990-93 - figs. 20 e 21). Ambas têm programas relativamente semelhantes, contidos numa planta retangular de apenas um pavimento. Os terrenos, bastante amplos para inserção dessas pequenas “caixas,” assemelham-se na declividade que faz com que o pavimento seja térreo por uma face e subterrâneo pela outra.

Comparando Baião a Moledo, Chiara Baglione (1999, p. 89), informa:

“Em Baião, [...] a costura retilínea da fachada e da cobertura é disfarçada pela utilização de terra sobre a laje. Se nesse caso o tema central do projeto é representado pelo plano de vidro e alumínio contrastando com a ‘naturalidade’ dos blocos de granito dos muros, em Moledo o tema é aquele da cobertura, da casa como uma ‘mesa’. O valor da cobertura como um objeto ‘colocado’ sobre o terreno é acentuado por outro aspecto do edifício: durante a construção, foi descoberto um bloco único de pedra que o arquiteto decidiu deixar à vista, criando uma segunda fachada de vidro para o aclave da montanha. Por isso, o projeto



19

Casa em Moledo. Perspectiva Isométrica. Arq. Eduardo Souto de Moura

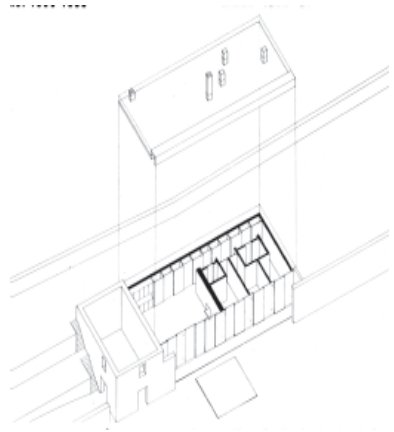
Revista CASABELLA, n. 664, p. 39 e 33. Milano, 1999. Elemond Editori Associati.



20

Casa em Baião. Vista frontal.

Revista CASABELLA, n. 664, p. 33



21

Casa em Baião. Perspectiva isométrica.

ANGELILLO, Antonio. *Eduardo Souto Moura*, p. 150



22

Cockpit Gazebo, Pill Creek, Cornwall. Arq. Norman Foster

GALFETTI, *Gustav Gili. Casas Refugio*, p. 93

assume o caráter de reconfiguração do terreno, de complementação de um sítio natural.”

Além da descoberta dessa “pedra única” e das conseqüências que ela trouxe para o projeto de Moledo, existe ainda um outro aspecto da construção que me parece importante ressaltar, citado no texto publicado pela revista Projeto (1999, p. 88/93): “Aterros, plataformas e muros de arrimo foram reconstruídos [...] para que a casa pudesse ser implantada, uma vez que o muro original era muito baixo.”

A recriação desse “muro original muito baixo,” inserindo-o numa seqüência de terraços e paredes de pedra, traz consigo algumas características de interpretação que são fundamentais à leitura do projeto. Inicialmente, a tão decantada associação com a ruína e, mais do que isso, com a própria natureza. Se, vista de cima, a plataforma que delimita a cobertura afirma a intervenção humana, vista de baixo, tanto essa pequena tira de concreto quanto o plano vertical de vidro, ambos definidores da casa propriamente dita, perdem destaque diante da exuberância murária (sem falar nas árvores, há pouco plantadas, que quando crescerem ampliarão o nível de ocultamento).

O processo de camuflagem que Souto de Moura estabelece em Moledo, fazendo com que não saibamos muito bem com que classe de objeto estamos lidando – natureza pura, natureza trabalhada, mirante, ruína, fortaleza, caverna envidraçada? – contrapõe-se propositadamente com a clareza e o conforto internos.

Podemos, é claro, constatar que os espaços internos de Moledo e os materiais que os delimitam têm, talvez, mais que o persistente muro de pedra externo, uma constância em quase todos os seus projetos residenciais.

As paredes cortam-se em ângulos retos, e os ambientes fogem da dramatização espacial das grandes perspectivas. A horizontalidade externa reflete-se nos pés direitos absolutamente normais. O uso dos materiais, enxuto e elegante, aproxima-o definitivamente a Mies, embora possamos dizer que se analisássemos seus projetos apenas pelas fotos internas, sua filiação a vários arquitetos portugueses ou espanhóis poderia ser detectada.

E nessa maneira de projetar interiores, isto é, nessa elegância miesiana, existe um apuro tecnológico sem alarde que faz com que vinculemos Souto de Moura definitivamente ao seu tempo. Na descrição da obra em Baião, por exemplo, Luca Gazzaniga (1995, p. 35) informa:

“O orçamento era apertado. Não obstante, foi possível usar esquadrias francesas Technal, materiais suíços da Sika, impermeabilização da Dow americana, calhas e condutores da Compagnie Royale Asturienne des Mines, artefatos de banheiro da Rocca espanhola, torneira italianas da Mamoli Portugal, e luminárias italianas cujo nome esqueci.”

Essa preocupação de estar em dia com a tecnologia de seu tempo faz com que, de imediato, demo-nos conta do contraste entre a proposta externa e a interna.

Uma construção feita por Norman Foster para refúgio individual, numa encosta da Cornúlia, adequadamente chamada de *Cockpit Gazebo*

(Figura 22), ilustra muito bem essa conduta no projeto. Tanto o refúgio de Foster, quanto Gerês, Baião ou Moledo de Souto de Moura, representam essa atitude do abrigo, com tecnologia e conforto absolutamente contemporâneos, disfarçado pela ruína ou pela própria natureza.

É como se num processo inverso ao da apreensão da sociabilidade, o homem contemporâneo, por perplexidade ou desilusão, colocasse sua Farnsworth dentro de uma caverna da Anatólia, fugindo do convívio social e participando da natureza apenas quando convém, sem abrir mão, no entanto, das conquistas tecnológicas e do conforto a que tanto se acostumou.

CONCLUSÃO

No início deste trabalho, foi declarada a intenção de analisar um projeto onde o lugar, ou seja, o quarto elemento acrescido à tríade vitruviana, assumisse o papel predominante no jogo das decisões que fazem parte do projeto arquitetônico.

Na verdade, foram quatro os projetos enfocados. Três deles, pela similitude que ajuda a caracterizar uma *maneira* de projetar de Souto de Moura. O quarto – a Casa 2 em *Nevogilde* – por procurar, num contexto distinto, manter ou inventar um “espírito do lugar” que parece automático nos outros três e que, de certa forma, reafirma essa *maneira*.

Além disso, talvez devamos lembrar que esse tipo de projeto não pode ser restrito a um arquiteto e, nem mesmo, a uma determinada região, o que faz com que a especificidade do lugar como fator determinante possa ser contestada.

Por isso, algumas observações parecem necessárias nesta conclusão.

Projetos como o da Casa *Farnsworth* (incluídos também todos os projetos corbusianos sobre *pilotis*), seja qual for o componente vitruviano eleito, dispensam o lugar como um princípio filosófico do objeto industrializado e passível de transposição para inúmeros contextos. Assim, podemos imaginar a Casa *Farnsworth* sobre a água (o que, de fato, acontece nas cheias do rio vizinho), sobre as areias de um deserto, sobre montes escarpados ou na borda de um penhasco. Nenhuma dessas localizações afeta seus princípios projetuais ou a exclui da categoria de paradigma arquitetônico.

Se quisermos, por outro lado, estabelecer um comparativo com outro tipo de projeto paradigmático, como, por exemplo, alguma das *prairie houses* de Frank Lloyd – essas sim, drasticamente vinculadas ao terreno – veremos que em nenhum momento o arquiteto norte-americano abre mão da *venustas* quando compõe massas, planos e elementos de fachada (sem falar nas preocupações com a *utilitas*, que o transformam, na opinião de Reyner Banham,¹¹ num paladino do conforto ambiental).

Souto de Moura, entretanto, utiliza a ancoragem das *prairie* de Frank Lloyd de maneira absolutamente radical e sem aparentes preocupações com a *venustas*.

Por outro lado, seus cuidados com materiais e limpeza espacial interna não chegam a transformar seus projetos em manifestos da *firmitas* ou da *utilitas*. Os bons acabamentos e a tecnologia propostos ficam longe do que se costuma ver, por exemplo, nos projetos de Saarinen, Calatrava, Foster ou Piano. Sua determinação miesiana de “limpar” a forma, forçando banheiros com ventilação zenital em casas onde uma abertura para o exterior – vide Baião e Moledo – seria fácil de providenciar, afastam-no definitivamente da condição de advogado da *utilitas*.

Por isso, mesmo negando o valor do sítio, Souto de Moura parece-me por ele fascinado e seus projetos, pelo menos os aqui abordados, devem suas características mais marcantes à relação com o contexto no qual, quase que literalmente, submergem.

NOTAS

- ¹ A formulação teórica abordada por Aravena parece dar continuidade ao texto do livro (1999) publicado com Fernando Pérez Oyarzún e Jose Quintanilla Chala.
- ² Melhor explicando, o componente que originalmente poderia ser traduzido por graça ou beleza, foi assumindo, com as transformações que os conceitos estéticos sofreram ao longo da História, um caráter absolutamente filosófico que poderia, grosso modo, ser hoje traduzido por preocupação com as formas e com sua capacidade de provocar sensações no observador/usuário dos edifícios. E esse tipo de preocupação, em contraposição à da Engenharia com os aspectos técnicos que acompanham a *utilitas* (quando traduzida por conforto, em vez da aceção, mais costumeira, de adequação dos espaços aos usos e costumes) e, principalmente, a *firmitas*, parece-me colocar a *venustas* como o elemento que configura a especificidade disciplinar da arquitetura.
- ³ Não obstante o fato de que Souto de Moura não parece dar ao lugar um valor tão proeminente no processo de projeto. Na entrevista feita por Paulo Pais (em *ANGELILLO*, 1996, p. 28), em resposta à pergunta “Qual é para si o valor do sítio?” Souto de Moura responde: “O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casas sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. Tentou-se ‘vender’ o sítio como entidade objetiva, com frases como: ‘A solução está no sítio’. A solução está na cabeça das pessoas. O Leonardo da Vinci dizia: ‘A Arte é coisa mental’. O sítio é coisa mental. Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projeto.”
- ⁴ Na entrevista com Paulo Pais (*op. cit.*, p. 28), Souto de Moura responde ao questionamento sobre as diferenças entre suas obras no Norte e no Sul da seguinte maneira: “Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul mais texto... Os limites são diferentes, e o conceito de território e o de propriedade são diferentes. No Porto é impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo... A propriedade está dividida pela topografia, está cheia de muros de suporte, e no entanto, Lisboa tem sete colinas e não tem tantos muros. Não sei se por coincidência, quando fiz a casa no Algarve tinha um campo de golfe, não tinha mais nada; em Tavira estou numa colina em frente à Ria Formosa, não tenho nada ao lado, tenho três pinheiros; e quando estive em Alcanena, só havia uma vinha... Mas penso que, apesar de tudo, não há uma mudança de estratégia.”
- ⁵ Refiro-me ao desenho do corpo masculino cingido por um círculo e um quadrado, conservado no Museu da Academia de Veneza, que se baseia na interpretação da figura vitruviana feita por Francesco di Giorgio, cujo código está conservado na Biblioteca Laurenciana, em Florença.
- ⁶ “Durante seus estágios iniciais, as sociedades eram necessariamente divididas entre três formas de vida. A natureza, dependendo da diversidade das regiões em que se localizavam essas sociedades, apresentava a cada uma com um desses três estados que ainda hoje distinguem as diferentes regiões do globo. Os homens eram, dependendo de suas várias localizações, ou caçadores, ou pastores, ou agricultores... Os caçadores ou pescadores não deveriam ter tido necessidade de construir qualquer habitação por um longo período de tempo. Eles devem ter achado mais simples cavar moradias na terra ou tirar partido de escavações já preparadas pela natureza... Pastores, que se mudavam constantemente... devem ter sido incapazes de usar essas moradias escavadas pela mão da natureza. Uma habitação fixa teria sido inútil; eles necessitavam moradias móveis que pudessem segui-los: desse fato surgiu, em todos os tempos, o uso das tendas. A agricultura, em contraste, demanda uma vida tanto ativa quanto sedentária. A agricultura deve ter sugerido ao homem a construção de abrigos mais sólidos e fixos. O agricultor, além do mais, morando em seu campo e vivendo do que produz, tem provisões para armazenar. O agricultor necessita de um abrigo seguro, cômodo, saudável e extenso. A cabana de madeira, com seu teto, deve ter aparecido muito cedo.” QUATREMÈRE DE QUINCY (citado por Sylvia LAVIN, 1992, p. 87-88).
- ⁷ No artigo *Stili d’Arte e Stili di Vita*, GOMBRICH (in *DOMUS*, 1992, p. 17/32) esclarece que as ilustrações foram tiradas de um livro sobre os estilos arquitetônicos, escrito por Osbert Lancaster.
- ⁸ Na cronologia de obras e projetos de Souto de Moura (WANG, 1995, p. 94), estão informados dois projetos de recuperação — em Ronfe e em Paços de Ferreira — antes do de Gerês, que seria o sétimo projeto, porém o primeiro construído.
- ⁹ Numa reportagem publicada pelo n. 538 (p. 39-41) da Revista *CASABELLA*, a Casa 2 em Nevogilde é apresentada como Casa Cardoso.
- ¹⁰ Como afirma Alexandre ALVES COSTA (*op. cit.*, p. 59): “Souto de Moura inventa histórias mesmo que não haja história, constrói os marcos deixados pelo tempo para preservá-los, providenciando narrativas com a dignidade dos materiais naturais, os arranjando numa forma tal que sentimos, por exemplo, dentro da natureza ‘feita pelo homem’, o majestoso alinhamento de campos e árvores, nas terras ocupadas durante séculos”.
- ¹¹ Esse ponto de vista é externado por BANHAM em seu livro *The Architecture of the well-tempered Environment*.

Ronaldo de Azambuja Ströher

Arquiteto formado pela FAU/UFRGS em 1967. Mestre na área de Teoria, História e Crítica da Arquitetura pelo PROPAP/UFRGS em 1999. Atualmente está cursando o Doutorado nesta mesma instituição.

REFERÊNCIAS

- ALVES COSTA, Alexandre. Giovane generazione portoghese, in *CASABELLA*, n. 564. Milano, 1990. Elemond Editori Associati.
- ANGELILLO, Antonio. *Eduardo Souto Moura* - Monografias Blau / Lisboa: Editorial Blau, Ltda, 1996.
- ARAVENA MORI, Alejandro, PÉREZ OYARZUN, Fernando, Quintanilla Chala, Jose. *Los Hechos de la Arquitectura*. Santiago de Chile: Ed. ARQ / Escuela de Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999.
- BAGLIONE, Chiara. Casa a Moledo, in *CASABELLA*, n. 664. Milano: Elemond Editori Associati, 1999.
- BANHAM, Reyner. *The architecture of the well-tempered environment*. Londres: The Architectural Press, 1969.
- FANELLI, Giovanni. *Guide all'architettura moderna - DE STIJL*. Roma: Ed. Laterza, 1983.
- FRIEDMAN, Alice. *Women and the making of the modern house*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc, 1998.
- GALFETTI, Gustau Gili. *Casas Refugio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A, 1995.
- GAZZANIGA, Luca. Due case in Portogallo, in *DOMUS*, n. 768. Milano: Ed. Giovanna M. Bordone, 1995.
- GOMBRICH, Ernst. Stili d'Arte e Stili di Vita, in *DOMUS*, n. 744. Milano: Ed. Giovanna M. Bordone, 1992.
- LAVIN, Sylvia. *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- OLIVER, Paul. Los Conos de Capadocia, in *COBILLO*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1979.
- TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the art of building*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- WANG, Wilfried. *Souto de Moura - Catálogos de Arquitectura Contemporânea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., 1995.
- Revistas
- CASABELLA, n. 538 (nov. 1987), Milano. Elemond Editori Associati.
- PROJETO, n. 232 (junho 1999) São Paulo. Arco Editorial Ltda.