

# Ali é Roncevaux

## Abel Tavares

Arquitecto, Docente na Universidade Fernando Pessoa

[abel@ufp.pt](mailto:abel@ufp.pt)

### RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão em torno da questão da memória e das referências no âmbito da disciplina de Projecto, num momento em que estas tendem a ser circunstanciais e voláteis. O acesso fácil e rápido a uma quantidade ilimitada de informação é um doce veneno para a memória. A celebração da obra do arquitecto Celestino de Castro é o mote para reflectir sobre o enquadramento actual da formação do arquitecto.

### PALAVRAS - CHAVE

Lugar, memória, referências, Movimento Moderno, casa José Braga, Estilo Internacional.

### ABSTRACT

This text proposes a reflection on memory and references as questions to consider when approaching the project design. The easy and quick access to an unlimited quantity of information works like a sweet poison to the memory. The celebration of the work of Celestino de Castro is the reason to reflect on the actual perspective of the education of an architect.

### KEYWORDS

Locus, memory, references, Modernism, José Braga's house, International Style.

## I. MEMÓRIA

A propósito de Celestino de Castro, arquitecto a quem é dedicado este numero de *A Obra Nasce* e no âmbito de um tema que me é especialmente caro, o ensino de Projecto (ou para ser mais abrangente da disciplina de Projecto), dirijo-me nomeadamente aos estudantes de arquitectura, tantas vezes prisioneiros da *caverna de Platão* ou à deriva em mares virtuais, recordo aqui as palavras de António Lobo Antunes quando o interpelaram em 2003 sobre o seu processo criativo: “Sabe, a criatividade não existe. Existe memória.”

**A produção criativa é refém da memória.** É um trabalho paciente e demorado sobre as referências e estas são um conjunto de peças de um puzzle que a cada novo enunciado se reinventa. Digo demorado porque o vagar é essencial para esse trabalho, feito de avanços e recuos. Talvez esta proposição sobre a problemática do processo criativo esteja sentenciada a transformar-se num arquétipo do passado. Actualmente o tempo de assimilação é insuficiente para a quantidade de informação a que diariamente acedemos. **A memória está a perder espessura, densidade e peso.** Um dia ficará transparente. Nesse dia, para onde olharemos?

Olhando para a obra do arquitecto celebrado, e pese embora a evidência das suas referências, esta indicia uma escola de mestres que sabiam da *arte*. Faziam escola nos ateliers dos mestres. Aprendiam fazendo.

Na conferência inaugural do simpósio internacional subordinado ao tema *a formação do arquitecto* Oriol Bohigas (2005) dizia que se aprende a projectar estudando os projectos. Penso que não. Não fosse o arquitecto um artífice e “a santidade do pormenor diminuto” (Steiner 2004) teria desaparecido, ou seja, tem de haver um espaço de conflito e proposta. Um espaço e tempo, uma certa delonga, para apreender o *fazer*, no sentido de dar existência ou forma a algo. Esse espaço é o exercício de projecto.

Em que medida o estudo de obras singulares, num enquadramento curricular, compreende a substância da disciplina de Projecto, no sentido do método? Sendo incontornável esse estudo, penso, no entanto, que fica aquém do potencial interactivo do produto do processo. Assim como o manuseio des-

tro de ferramentas, das primordiais às mais sofisticadas, não responde às exigências críticas do processo de Projecto.

O que se pretende nesta breves linhas não é encontrar respostas, mas tentar mapear a reflexão sobre a disciplina de Projecto, dispor sobre a mesa alguns olhares, sinais e pis-tas. As perguntas não encontrarão resposta, mas sim uma teia suspensa em algumas ideias.

## II. ALI É RONCEVAUX

Imagine que o espaço deste discurso está sinalizado pelas seguintes citações:

“A Europa é o local onde o jardim de Goethe quase confina com Buchenwald, onde a casa de Corneille dá para o largo no qual Joana d’Arc foi barbaramente assassinada.” (Steiner, 2004)

Assim escrevia George Steiner a propósito do espaço europeu, do lugar da narrativa europeia.

“Mesmo grandes escritores, não conseguem alterar a força de palavras simples. O nosso grande exemplo é Ernest Hemingway. [...]”

Estou a pensar num trecho do romance “The Sun Also Rises”. Este título vem, obviamente, do Livro do Eclesiastes, na Bíblia. Chama-se “Fiesta”, na edição inglesa.

Dois amigos estão sentados no autocarro e julgam amar-se. Julgam ser inteiramente honestos um com o outro:

*Atravessamos a floresta para depois subir a encosta, um prado verde e ondulado à nossa frente, e montanhas escuras por trás. Muito diferente das montanhas queimadas donde viemos. Eram montanhas arborizadas, das quais as nuvens escorregavam. O prado verde estendia-se, separado por vedações, com o branco da estrada a brilhar por entre as árvores, cruzando o prado para Norte. No cimo da montanha, vimos os telhados vermelhos e as casas brancas de Burguete, dispersas pelo prado. Ao longe, no espinhaço da primeira montanha escura, encontrava-se o telhado*

*metálico do mosteiro de Roncevaux.*

– *Ali é Roncevaux – disse eu.*

– *Onde?*

– *Lá ao longe. Onde começam as montanhas.*

– *Está frio aqui – disse Bill.*

– *Estamos muito altos – disse eu – Pelo menos a 1200 metros.*

– *Está um frio horrível – disse Bill.*

Roncevaux é um lugar onde, na canção medieval de Roland, Roland e os seus amigos, traídos por um deles, são mortos na emboscada dos Sarracenos.

A genialidade de Hemingway está no facto de não chegar a dizer isso. Só a palavra de Roncevaux nos diz que os dois amigos se trairão. A amizade está a chegar ao fim. Depois a repetição:

– *Está frio aqui – disse Bill.*

– *Está um frio horrível.*

Naturalmente, está a falar-se do frio no coração deles.

Só um grande artista é capaz de dizer tudo sem explicitar nada.

A questão é que os meus alunos de Oxford, de Cambridge, os de Genebra e os de Harvard, já não sabem o que significa “Roncevaux”.

A próxima edição terá de trazer uma nota de rodapé, que liquida tudo. Enquanto que no tempo de Hemingway, com o seu vasto público, era um romance muito popular e partiam do princípio que o nome “Roncevaux”...

Era conhecido.

Não era preciso explicar. Dentro de pouco tempo, O nome “Elsinore” precisará de uma nota de rodapé. Não saberão nada, nem o que é “La Mancha”.

Isto é assustador.” [Steiner, 2000]

Trata-se de uma citação de uma entrevista a George Steiner, um Steiner pessimista que nos fala da perda da *memó-*

*ria colectiva*, leia-se referências, e do que isso possa significar em particular para a Europa. Para além desta questão da *memória colectiva*, como sendo um conjunto referências comuns, há uma mensagem sublinear neste exemplo de Steiner: a **inabilidade das pessoas entenderem ou emocionarem-se perante a criação artística**. A *legendagem* é limitadora e condicionante.

### III. LUGAR E MEMÓRIA

Lugar e memória: duas palavras inscritas na obra de Celestino de Castro. O lugar não no sentido do *contexto*, tema especialmente querido a várias *escolas de arquitectura*, mas antes um depositário de posições contraditórias por vezes radicais. A memória como celebração do homem livre, intelectualmente livre de escolher as suas referências, de prosseguir o seu caminho crítico e prepositivo. E que melhor lugar para o fazer que a sua obra.

Corria o ano de 48 e do 1º Congresso Nacional de Arquitectura sai “uma vontade colectiva de mudança. “Momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos.”” (Tostões 1994). Um grupo de jovens arquitectos protagonizará posições radicais, aproveitando a *bênção* do regime. Em Julho desse mesmo ano Celestino de Castro vai a Lausanne ao 1º Congresso da União Internacional dos Arquitectos. Com vinte e oito anos, Celestino Joaquim de Abreu Castro, dá início ao projecto da casa José Braga. Esta obra é um manifesto.

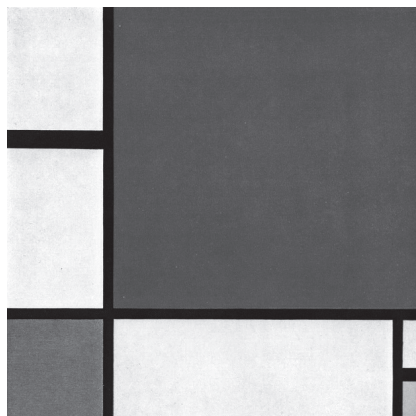


Fig.1 – Piet Mondrian, Composição com Vermelho, Azul e Amarelo. 1930.

#### IV. CASA JOSÉ BRAGA 1948 – 51

41° 9' 35,16" N – 8° 35' 55,99" W

Obra de grande rigor projectual e construtivo, evidenciando o domínio do desenho e da composição. Do plano da fachada voltada à rua Santos Pousada, marcadamente neoplástica (fig.1), fina epiderme de separação entre o espaço público e privado, irrompe convexo o vazio da entrada, enfatizando o contraste entre luz e sombra e simultaneamente a transposição do plano para o volume (fig.2).

É de grande mestria a forma como resolve a entrada de luz nesta fachada, garantindo a intimidade da habitação face à rua, rasgando em toda a extensão o pano com caixilharia de janelas, permitindo desta forma a entrada da luz baixa de Nascente junto ao tecto.



Fig.2 – Gerrit Rietveld, casa Schröder, Utreque 1924

Chamo especial atenção para o desenho das carpintarias exteriores e suas qualidades construtivas, desde o desenho de pormenor à execução.

Contraponto à opacidade e rigidez plana da fachada Nascente, a fachada Ponte é mais transparente e flexível, promovendo uma relação de continuidade com o jardim, deixando adivinhar o interior.

Esta é, à semelhança de outras obras do arquitecto Celestino de Castro, uma obra de referência.

Há que estudá-la.

O Movimento Moderno, sinónimo de rigor funcional e ético, sob o lema *a forma segue a função*, revela-se nesta obra. É curioso verificar que a planta, condensador de questões programáticas e funcionais, desenhada sobre uma estrutura métrica rigorosa, não denuncia a liberdade expressiva do alçado. Note-se que as duas janelas quadradas na fachada Nascente não são desenhadas nas plantas. Não desempenham um papel funcional, são fundamentalmente elementos de composição, por conseguinte *ornamentos*. Palavra banida do léxico da arquitectura moderna. A fachada, independente da carga estrutural (fig.3), pode agora ser desenhada com total liberdade, assumindo um carácter puramente plástico. Alguns exercícios de composição geométrica estabelecem a ordem e hierarquia entre cheios e vazios mostrando preocupações com questões de ordem estética.

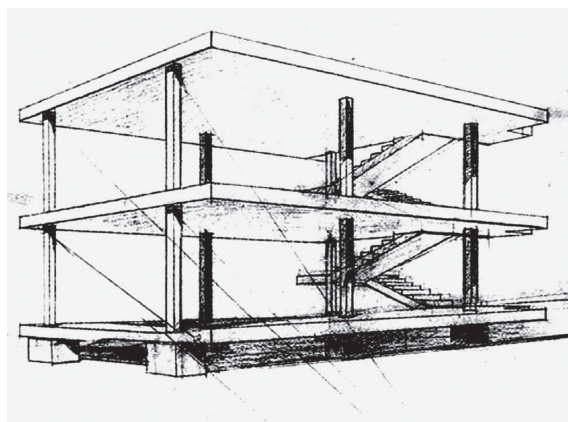
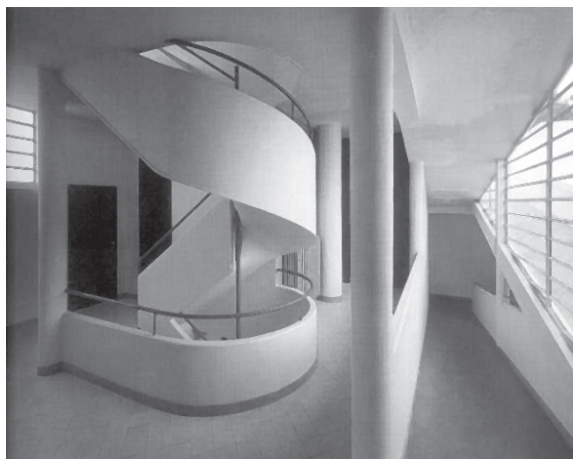


Fig.3 – Le Corbusier – estrutura padrão – casa domíno, 1914

As *frias máquinas de habitar* revelavam uma arquitectura generosa, onde a átrios sucediam corredores e a corredores sucediam escadas e a escadas sucediam rampas (fig.4), onde se oferecia o céu (fig.5) e a terra (fig.6).

Há que estudá-la, há que estudá-la.



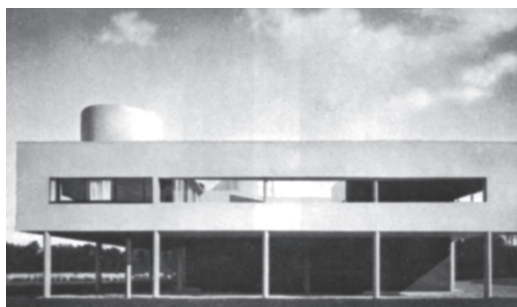
**Fig.4** – Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy 1931



**Fig.7** – Le Corbusier, casa La Roche/Jeanneret, Paris 1923



**Fig.5** – Le Corbusier, L'unité d'Habitation, Marseille 1952



**Fig.8** – Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy 1931



**Fig.6** – Le Corbusier, L'unité d'Habitation, Marseille 1952



**Fig.9** – Le Corbusier, casa Currutchet, Argentina 1949

**BIBLIOGRAFIA**

FIGUEIRA, Jorge; GRANDE, Nuno; PROVIDÊNCIA, Paulo (2001). *Porto 1901–2001, Guia da arquitectura moderna*. Porto: Civilização Editora, 2001.

TOSTÕES, Ana (1994). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP publicações, 1997.

BOESIGER, Willy (1976). *Le Corbusier – Estúdio paperback*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988.

Canatà, Michele; Fernandes Fátima (2002). *Guia da Arquitectura Moderna–Porto*. Porto: Edições Rsa, 2002.

STEINER, George (2004). *Uma Ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2006.

STEINER, George (2000). *van de Schoonheid en de Troost–O Belo e a Consolação*. Lisboa: Programa transmitido pela SIC.

QUETGLAS, Josep (1999). *Pasado a Limpio, II*. Girona: Editorial Pre-Textos, 1999.

BOHIGAS, Oriol; ÁBALOS, Iñaki; MANSILLA, Luís M.; MURO, Carles; TERRADES, Robert; SANMARTÍ, Jaume; SASTRE, Ramon; ESTÉVEZ, Alberto T. (2005). *La Formació de l'Arquitecte*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005