

05

a.obra.nasce

revista.de.arquitectura.da.universidade.fernando.pessoa

Celestino de Castro

percurso pela obra construída

ficha técnica

Título

Revista A OBRA NASCE nº5

Edição

edições Universidade Fernando Pessoa

Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto

Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269

edicoes@ufp.pt | www.ufp.pt

Direcção

Álvaro Monteiro

Conselho de Redacção

Luis Pinto de Faria

Rui Leandro Maia

Cordenação Científica

Avelino Oliveira

João Castro Ferreira

Colaboração

Pedro Noronha Nunes

Design e Impressão

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

Acabamentos

Gráficos Reunidos, Lda.

Tiragem

750 exemplares

Depósito Legal

203 705/04

ISSN

1645-8729

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

índice

6

EDITORIAL

João Castro Ferreira e Avelino Oliveira

9

ENTREVISTA

Celestino de Castro entrevistado por Pedro Noronha

22

CURRICULUM DE CELESTINO DE CASTRO

29

TRIBUTO – UM COMPANHEIRO DE GERAÇÃO

**Depoimento sobre Celestino de Castro
realizado por Nuno Teotónio Pereira**

35

ALI É RONCEVAUX

Abel Tavares

45

A GENTIL MATURIDADE NA OBRA DE UM ARQUITECTO PORTUGUÊS
MODERNO: O HOSPITAL DE GUIMARÃES DE CELESTINO DE CASTRO
Avelino Oliveira

55

O MODERNO ESQUECIDO: A CASA DO AMEAL
DO ARQUITECTO CELESTINO DE CASTRO
Cerveira Pinto

61

“FEIINHO MAS ESCORREITO” OU NEM POR ISSO O PAVILHÃO DE
CONSULTA EXTERNA DO HOSPITAL GERAL DE SANTO ANTÓNIO
DE CELESTINO JOAQUIM DE ABREU CASTRO, PORTO, 1976
Ilídio Jorge Silva

69

ENTRE A SOMBRA E O MERGULHO, UMA CASA QUE RI.
CASA BALTAZAR DE CASTRO, BRAGA, 1963–1965
João Castro Ferreira

81

A CASA JOSÉ BRAGA
Luís Pinto de Faria

editorial

No momento em que nos preparávamos para concluir esta edição fomos informados sobre o desaparecimento de Celestino de Castro, arquitecto que nos propusemos aqui estudar.

Desejávamos voltar a olhar para as obras de Celestino de Castro, na expectativa de, com ele, redescobrir os segredos da obra e das suas arquitecturas. Esta colaboração surgiu na sequência do contacto estabelecido por Pedro Nunes, no âmbito do desenvolvimento do trabalho de final de curso que recentemente concluiu.

A disponibilidade franca com que Celestino de Castro aceitou trabalhar conosco, foi mais um sinal da entrega, profissionalismo e generosidade, que marcaram todo um percurso profissional de quem arriscou uma obra ímpar.

A desinquietude que enformou o percurso de Celestino de Castro é bem necessária à construção e discussão contemporânea da nossa disciplina.

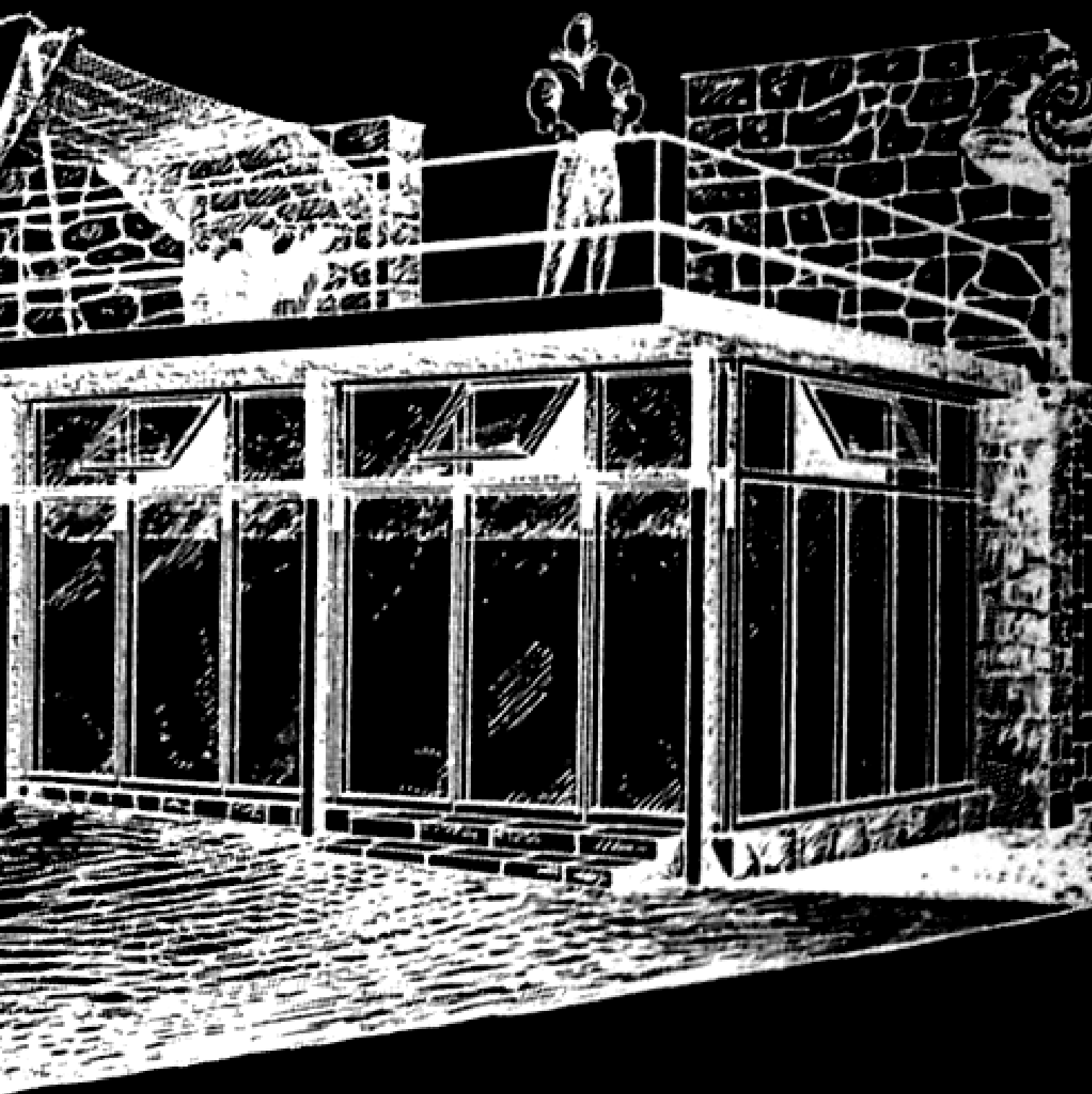
Hoje, já sem a sua companhia, estamos impossibilitados de lhe dar o agradecimento pessoal que gostaríamos. Um agradecimento que representasse a expressão pública do reconhecimento de um percurso singular, mas não isolado, que nos ajudou, entre outras coisas, a não esquecer que o “fio-de-prumo” é o instrumento e símbolo privilegiado do *mister* de arquitecto.

A ideia da realização deste número da nossa revista, dedicado à obra de Celestino de Castro, transformou-se assim numa homenagem.

Obrigado.







Depoimento do Arquitecto Celestino de Castro

Entrevista de Pedro Noronha Nunes a Celestino de Castro conduzida na sua residência, rua Fernão Álvares Oriente n.º 6 – 1º Esq., nos dias 6 de Janeiro de 2007 e 28 de Março de 2007, complementada através de esclarecimentos por via telefónica e escritas.*

*Aluno finalista do Curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa, actualmente Arquitecto recém-licenciado.



ARQUITECTO CELESTINO DE CASTRO

Fotografia tirada em 11 de Abril de 1966 em Tours (França) e gentilmente oferecida pelo próprio em 28 de Março de 2007 durante a última conversa pessoal na sua residência em Lisboa.

P.N. – Como foi a sua experiência na Escola de Belas Artes do Porto e quais as razões que o levaram a transferir-se para a Escola de Belas Artes de Lisboa?

C.C. – Gostaria antes de mais, referir que toda a minha formação académica em qualquer das duas escolas de Belas Artes, quer no Porto quer em Lisboa, decorreu num período internacional bastante trágico.

A Guerra de Espanha (1936 a 1939), com Franco a invadir a Península com exércitos marroquinos e o apoio de Hitler e também do regime fascista de Salazar, para derrubar o governo republicano recentemente eleito.

A IIª Guerra Mundial de 1 de Setembro de 1939 a 5 de Maio de 1945, provocada por Hitler e pelo nazismo, conduzida com o objectivo supremo de destruir a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, fundada com a revolução socialista de Outubro de 1917.

Mas não conseguiram, mau grado as atrocidades do horror cometidas, campos de concentração, destruição de povoações inteiras como Guernica (Espanha), Oradour-sur-Glane em França, etc., etc., etc.

E que dizer das bombas atómicas lançadas pelos Americanos sob as cidades indefesas de Hiroshima e Nagasaki, com o Japão já derrotado?

Antes de entrar para a Escola de Belas Artes do Porto, cheguei a ter umas aulas de preparação para o exame de admissão com o Pintor Manuel Rodrigues, que morava junto ao Passeio Alegre e que tinha sido colega do meu pai (Baltazar de Castro) na Escola de Belas Artes do Porto. Algumas das aulas eram ao ar livre, em que eu e o Pintor Manuel Rodrigues desenhávamos um "motivo", depois comparávamos e ele corrigia.

Quando entrei para a Escola de Belas Artes do Porto em 1937 (na altura ainda não era Superior) era só Escola de Belas Artes, o Professor de Arquitectura era, ainda, o Arquitecto Marques da Silva que já tinha sido também professor do meu pai e chegou a ser meu professor no 1º e 2º ano na cadeira de "Desenho Arquitectónico". Nas cadeiras de "Desenho de Está-

tua" e "Modelo Vivo" foi meu professor o Pintor Acácio Lino. No 3º ano, o meu professor foi o Arquitecto Manuel Marques (que projectou a Farmácia Vitália no Porto com o arquitecto Amoroso Lopes) nas cadeiras de "Arquitectura" e de "Modelação em Barro". A minha recordação da Escola do Porto é mais ligada a estes três professores e aos colegas que tive e de quem fui amigo. O professor Carlos Ramos começou a dar aulas na Escola de Belas Artes do Porto no ano em que vim para Lisboa, por isso não chegou a ser meu Professor.

Vivíamos numa casa na Avenida Marechal Gomes da Costa (Foz do Douro) no Porto desde 1933. O percurso para a Escola de Belas Artes do Porto, situada na avenida Rodrigues de Freitas, era feito no eléctrico n.º 17 desde o Pinheiro Manso até à Praça da Batalha.

Em Lisboa, a partir de 1940 a 1941, ingressei no 4º ano do Curso Especial e tive como professor na cadeira de "Construções" o professor Arquitecto Luís Alexandre Cunha que também era o Director da Escola. Os alunos chamavam-lhe o "Cunha Bruto", por ter uma postura prepotente e despota, pautando as avaliações por critérios parciais. Discriminava os alunos consoante provinham de liceus ou de escolas técnicas, não reconhecia às mulheres capacidade para o curso de Arquitectura, aprovava ou reprovava consoante as simpatias pessoais. A alternativa, para muitos, era a transferência para a Escola de Belas Artes do Porto e fazerem lá as cadeiras equivalentes às de Lisboa. Seguem esta opção Júlio Pomar, Victor Palla, e os arquitectos Artur Pires Martins, Manuel Arroio Barreira, etc.

Em 1941 a 1943/44 no Curso Superior, quem leccionava a cadeira de "Grande Composição" era o professor Luís Cristino da Silva e a cadeira de "Arqueologia", o professor Macedo Mendes. De início estranhei um pouco, até porque, os colegas de Lisboa "gozavam" comigo pela minha pronúncia, por ser do Porto. Entretanto houve uma altura em que perdi um ou dois trimestres porque estive bastante doente. O Curso Superior funcionava por pontos, onde era necessário fazer 6 pontos na cadeira de "Grande Composição" com o professor Luís Cristino da Silva, 2 pontos na cadeira de "Construções" com o professor Luís Cunha "Bruto" e 1 ponto na cadeira de "Arqueologia". Consegui obter 7 pontos no total com a cadeira de "Grande Composição". Na cadeira de

"Esboçeto", também, leccionada pelo professor Luís Cristino da Silva e que se inseria na cadeira de "Grande Composição" seriam precisos 3 pontos e eu obtive 4 pontos. Na cadeira do professor Luís Cristino da Silva era obrigatório o trabalho ser feito na escola, ao contrário do que acontecia na Escola do Porto. No fim do 4º ano éramos obrigados a fazer uma prova, tanto em "Grande Composição de Arquitectura" como no concurso de "Construção", que consistia numa prova prévia de doze horas em sala fechada (cada um na sua sala) onde tínhamos de entrar às oito horas da manhã, de seguida davam-nos o programa e depois fazíamos o Esboçeto daquilo que se iria executar.

P.N. – O que diferenciava estas duas escolas?

C.C. – No Porto a relação era mais próxima, tanto com os colegas como com os professores, sentia-me mais à vontade com eles do que aqui em Lisboa, de início.

P.N. – Em relação ao seu percurso académico, quais foram os colegas com quem manteve relação mais próxima? Em que períodos?

C.C. – Na Escola de Belas Artes do Porto, lembro-me de vários colegas dos quais fui muito amigo. Um deles foi Delfim Fernandes Amorim, um homem com muito valor, o qual apresentou no trabalho para o CODA os projectos de duas casas, uma com características urbanas e outra com características regionais, analisado pelo Professor Carlos Ramos e obtendo 19 valores.

Outros, como Luís Oliveira Martins, Júlio Resende (Pintor), que fez o exame de admissão comigo e foi meu colega somente no 1º e 2º ano na Escola de Belas Artes do Porto nas cadeiras Artísticas, e ainda Joaquim Marques Araújo, António Lobão Vital, etc., etc.

Na Escola de Belas Artes de Lisboa, lembro-me do Hernâni Gandra, Artur Bentes, etc., etc., mas o mais próximo era um colega espanhol, o Anselmo Fernandes Rodrigues que era muito ligado ao desporto (rugby), sendo sócio do Sporting.

P.N. – Quantos alunos ingressavam por ano no curso de Arquitectura?

C.C. – Quando vim para Lisboa éramos dez ou doze no 4º ano do curso especial e no Porto também andava à volta disso.

P.N. – Como era a sua relação com os colegas do Porto, mesmo depois de ter concluído o curso de Arquitectura?

C.C. – Quando fui para Lisboa, nas férias do Natal e da Páscoa eu "escapava-me" daqui para o Porto e contactava com alguns colegas, como o Arménio Losa, o Cassiano Barbosa, o Oliveira Martins, o Viana de Lima, o Agostinho Ricca e com o Delfim Fernandes Amorim, que de vez em quando me levava nas férias para a casa dele na Póvoa de Varzim (Amorim). Como o meu pai era arquitecto dos Monumentos Nacionais, eu também ia com este colega visitar as obras e gostava muito de ver construções Românicas e de transição para o Gótico, como por exemplo a Igreja de S. Pedro de Rates.

P.N. – Estagiou com o arquitecto Luís Cristino da Silva e na Direcção de Edifícios de Lisboa do Ministério de Obras Públicas. O que achou da experiência?

C.C. – Na altura era necessário fazer um estágio de dois anos. Fui falar com o Arquitecto Luís Cristino da Silva (o qual também tinha sido meu professor em Lisboa) e ele arranhou-me trabalho no seu Atelier situado na rua Alexandre Braga, que era muito perto de onde eu morava.



Fig.1 – Retrato de Luís Cristino da Silva (Rodolfo, 2002)

Trabalhei e colaborei em determinados projectos, bem como com a sua equipa, e alguma coisa aprendi. Foi o colega Joaquim Cabeça Padrão, um estagiário como eu com o qual fiz amizade, que me entusiasmou a assistir a peças de teatro, peças de ópera e sessões de poesia de João Villaret. Pouco tempo depois o Arquitecto Luís Cristino da Silva mudou de atelier para a Álvares Cabral com os mesmos colaboradores.

Depois estive no Ministério de Obras Públicas, onde estava ligado a obras de edifícios militares (quartéis, etc.). Entretanto nessa mesma altura, o Arquitecto Hernâni Gandra trabalhava com o meu pai nos Monumentos e foi a partir desse momento que começamos a estabelecer uma relação de amizade. Pouco tempo depois, arranjamus um atelier, no qual partilhávamos apenas o mesmo espaço. Com experiência profissional nestes dois estágios posso dizer, e repito, que alguma coisa aprendi.

P.N. – É verdade que traduziu a Carta de Atenas juntamente com Hernâni Gandra?

C.C. – Em 1948 foi publicada a Carta de Atenas em língua portuguesa na revista “Arquitectura”, desde o n.º 20 de Fevereiro até ao n.º 31 de Junho/Julho de 1949, traduzida por mim e pelo arquitecto Hernâni Gandra, e possivelmente, não me recordo se foi com a ajuda na parte final do arquitecto Francisco Castro Rodrigues.



Fig. 2 e 3 – revista Arquitectura nº 20



C.C. – Relação pessoal não tive nenhuma, tenho é a colecção completa da obra de Le Corbusier e os números especiais que foram publicados na revista “Arquitectura” e na revista “L’Homme et la Architecture”. Em Janeiro de 1946 comprei um livro do Le Corbusier (o n.º 2) que foi o primeiro que apa-receu, onde já incluía a Villa Savoye em Poissy.

P.N. – Para além dos livros do Le Corbusier, que já referiu, que outros livros mais o marcaram?

C.C. – Apenas como exemplo, cito o livro “La Nouvelle Architecture” de Alfred Roth, que comprei em 1947, o livro “Brazil Builds” (publicação do Museu de Arte Moderna de Nova York, cuja edição é de 1943) que eu só comprei nos fins da década de 40, as revistas “Architectural Design”, “L’Architecture d’Aujourd’hui”, “L’Homme et l’Architecture”, etc.

De passagem cito a Maison Cook (1926) de Le Corbusier, situada em Boulogne perto do rio Sena em Paris. É uma casa com janelas corridas, em que o rés-do-chão é 50% livre, no primeiro piso são os quartos e no segundo piso situa-se a sala onde tem uma escada que dá acesso a uma biblioteca. Aliás, este projecto influenciou-me nos primeiros estudos da Casa de Santos Pousada.



Fig. 4 – Maison cook de Le Corbusier – Paris

P.N. – Manteve alguma relação com Le Corbusier?



Fig. 5 – Casa em Santos Pousada – Porto

Logo após ter-se realizado, em 1948, o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura (não da iniciativa dos arquitectos mas sim fomentado pelo Estado Novo, tal como no 1.º Congresso Nacional de Engenharia enquadrados pela Exposição das Obras Públicas), no qual eu participei e apresentei com o arquitecto Herculano Neves uma tese. Logo a seguir, realizava-se em Lausanne o 1º Congresso da União Internacional dos Arquitectos (UIA), em Junho do mesmo ano. Como o meu pai foi, através do Ministério das Obras Públicas, aproveitei a boleia e nele participei também. Na viagem de ida passamos por Marselha e visitei as obras do “Bloco de Marselha” de Le Corbusier, já com os pilotis e a primeira laje construída. No regresso passamos por Paris e tive a ocasião de visitar o “Pavilhão Suíço” na cidade universitária e “La Cité de Refuge”. Foram obras que me marcaram muito, assim como, obras de Auguste Perret.

Assisti também à manifestação no dia 14 de Julho (aniversário de tomada de Bastilha em 1789), desfile que partiu da Praça da República até à Praça da Bastilha, e que foi para mim uma lição como democrata, “era um verdadeiro mar de gente”. Em 1948 a França estava ainda devastada em quase todo o território pelo exército nazi.

P.N. – Reconhece a “Habitação José Braga” no Porto, como a sua obra mais mediática? O que a distingue das restantes? Enquanto a projectou houve uma procura consciente no sentido de formatar este “ícone” da arquitectura moderna?

C.C. – Em todos os meus projectos procurei sempre fazer um trabalho honesto e empenhado e de acordo com os conhecimentos que ia adquirindo. Em finais de 1948 começa o projecto da casa no Porto, a Habitação José Braga, na rua de Santos Pousada. Em Janeiro de 1949 fui a Santos Pousada para ver o terreno com o meu tio (por afinidade) José Braga, que era o proprietário. Nesta altura realizou-se no Campo do Hípico, que era na Avenida da Boavista, perto da Fonte da Moura, um comício integrado na campanha para as eleições à Presidência da República, em que o candidato da oposição democrática era o General Norton de Matos. Aproveitei e passei por lá para ver o comício com o meu tio, mais uma lição de luta pela democracia.

Como eu era ainda muito jovem, o meu tio tinha dúvidas se eu seria capaz de realizar o projecto. Entretanto, os outros colegas que me conheciam, o Viana de Lima, o Arménio Losa, o Cassiano Barbosa, o Oliveira Martins, o Delfim Amorim, etc., apoiavam-me no seguimento dos estudos do projecto, junto do meu tio. O Cassiano Barbosa, inclusivamente, teve uma iniciativa muito interessante; combinou com o meu tio visitar o Porto para lhe mostrar as obras modernas. O meu tio chegou a hesitar porque o projecto chumbou na Câmara, nunca tinham visto uma casa com pilares isolados da parede. Eu chamava essa casa de “casa amarela”, por ter feito os esboços em papel amarelo. Nessa altura tinha como colaborador os estagiários Pedro Cid (que veio a ganhar o concurso do Pavilhão Português na Exposição de Bruxelas) e o Vasconcelos Esteves.

O projecto chegou também a ir à “Comissão de Estética” e segundo informação escrita na altura pelo Oliveira Martins, que dizia, “não desanimes que isto há de se arranjar” e depois da reunião da “Comissão de Estética”, escreveu-me novamente a dizer, “isso já está aprovado”, mas o mestre Rogério de Azevedo absteve-se. Entretanto, a casa construiu-se e eu passei a ter uma certa “aceitação”. Depois, seguiu-se a segunda casa, de que eram proprietários do terreno uma tia e um tio meu, a Casa da rua do Amial, perto da Circun-

valação. Também esteve chumbada na Câmara devido às cores e porque o Regulamento dizia que os primeiros pisos só podiam ter uma parte enterrada com um máximo de 1m de altura e no projecto tinha um pouco mais.



Fig 6. – Casa do Amial (estado actual) – Porto

A Casa do Amial começou inicialmente por ter um pé-direito de 2,80m, como a de Santos Pousada, mas depois o Regulamento já permitia, para habitações com o máximo de dois ou três pisos habitáveis, descer para 2,60m, e foi o que fiz. A casa foi chumbada na “Comissão de Estética” devido à pintura das paredes de granito ser de cor azul. Foi considerada um pouco “agressiva”, daí que pedi a colaboração do Júlio Pomar, que na minha opinião não foi uma experiência proveitosa, ao contrário do que aconteceu na Casa de Santos Pousada, onde fez uma escultura muito bonita na parte de trás.

Posteriormente comprometi-me a alterar a côr mas não deixei de pintar a pedra, mantendo a cor azul mas mais suave. Os quebra-luzes também foram pintados de branco e de cor-de-laranja claro, cores estas de origem do projecto, onde estiveram expostas na 6ª Exposição Geral de Artes Plásticas, em Maio de 1950, na 7ª EGAP, em Maio de 1953 e na 10ª EGAP, em Junho de 1956, com uns painéis de formato “Modular” de 53,5 por 43,5cm, que foi uma dimensão estudada juntamente com os colegas do Porto ligados ao ODAM.

P.N. – Quem organizava as Exposições Gerais de Artes Plásticas [EGAP’s]?

C.C. – “um largo grupo de artistas plásticos iniciou as Exposições Gerais de Artes Plásticas [EGAP’s] que reuniam todos aqueles que se negavam a pactuar com as imposições salazaristas”, extracto do livro «A Resistência em Portugal» de José Dias Coelho – que foi um dos seus organizadores e mais tarde veio a ser assassinado pela PIDE em 19 de Dezembro de 1961.

Em relação às EGAP’s, as pessoas eram convidadas e eu fui convidado para a primeira Exposição e o que apresentei foi um trabalho de um Preventório para a Quinta Escola Agrícola de Artes e Ofícios em Vila Real (Julho de 1944 a Outubro de 1946), encomendado por um antigo Governador Civil e um Anteprojecto de uma casa para Alijó. Quem me contactou para enviar os trabalhos a esta primeira exposição foi o arquitecto Hernâni Gandra.

P.N. – O que diferenciava o ODAM do ICAT?

C.C. – Como se sabe antes do ODAM fundou-se o ICAT de que eu sou um dos fundadores, embora se diga de passagem, no acto da escritura nem o meu nome nem o do Hernâni Gandra nem de outros, conotados como “gente de Esquerda” não aparecia, com o motivo de não prejudicar a sua legalização. Porque como fundadores, aparecem nomes de pessoas que nunca deram a cara nem apoio nenhum. O Formosinho Sanchez fazia parte, mas esse “era um homem honesto” e não era de “Esquerda” de maneira nenhuma.

Quem organizava o ICAT era o Keil do Amaral, o João Simões, o Paulo Cunha, o Veloso Reis Camelo e o Adelino Nunes em conjunto com outros colegas jovens, etc., etc., que já eram arquitectos há relativamente pouco tempo, tinha também uma acção didáctica e de formação, ou seja, nós tínhamos alguns projectos e submetíamos-los à apreciação dos colegas do ICAT, onde cheguei a mostrar dois projectos meus, um dos quais, a de uma Igreja para Moscavide e com base nestas discussões à volta de vários estudos de projectos, organizaram-se os concursos da Casa de Férias no Rodízio e um Café-restaurante para a praia da Costa da Caparica (Concurso Luselite), publicados na revista “Arquitectura” de 1951. Neste concurso conseguiu-se que houvesse um Delegado dos Concorrentes os quais, contactando uns com os outros, propunham um nome e depois chegava-se a uma conclusão.



Fig. 7 – arquitecto Keil do Amaral

Como os arquitectos de Lisboa tinham uma certa consideração pelos arquitectos do Porto, organizou-se uma visita de estudo entre quinze a dezasseis arquitectos, que foram ao Porto visitar obras de colegas do Norte. Estivemos em ateliers de vários colegas a ver projectos em estudo. Fomos a Ofir onde o arquitecto Alfredo Ângelo Magalhães que era autor do Hotel e de uma série de casas individuais, o qual na altura trabalhava nos Engenheiros Reunidos; quando visitei as suas obras não me motivou especialmente a sua arquitectura. Entretanto esta visita ao Porto foi noticiada na revista "Arquitectura", onde o Keil do Amaral referiu num texto seu, que dizia "foi uma lição de Arquitectura Contemporânea" em meados de 1950.

O ODAM também teve acção em relação a certas posições da Câmara, foram realizados segundo o livro do ODAM (compilado por Cassiano Barbosa, de que possuo um exemplar) exposições à Câmara para contrariar certas atitudes que a própria Câmara tomava ou impunha. Contudo, não existe semelhança nos fins porque no Porto os jovens colegas eram mais próximos do Movimento Moderno do que em Lisboa, aliás, é bom ver os estatutos do ODAM publicados no referido livro do Cassiano Barbosa. O Keil do Amaral refere-se sempre à arquitectura não como moderna (com uma

certa razão), mas sim como arquitectura contemporânea. Essa diferença levava-me a ter uma relação mais próxima com os colegas do Norte do que do Sul, no que diz respeito à arquitectura.

P.N. – Relativamente ao I.C.A.T. quem os organizava?

C.C. – A organização da actividade do ICAT era participada por todos nós independentemente da idade.

P.N. – Quem fazia os convites para as EGAP's? Notava-se alguma diferença a nível profissional?

C.C. – Havia muita gente interessada nesse tipo de exposições, o Mário Dionísio, o Avelino Cunhal, etc., etc., etc., isto é, sobretudo aqueles que eram de "Esquerda". Essas exposições tiveram muita importância, aliás, porque começou em 1946 (ver página 8 referente ao extracto do livro «A Resistência em Portugal» de José Dias Coelho) antes do Congresso de 1948 em fins de Maio e início de Junho. Era acima de tudo uma forma de contacto com outros artistas. Existiam também tertúlias onde os artistas se encontravam no Café Chiado, porque o Café Brasileira era para os escritores e poetas. Eram acima de tudo conversas de cariz cultural onde José Dias Coelho introduz, também, questões político-sociais e que se estendem noite fora no Café Chiado, ou ainda, no atelier de Frederico George (uma segunda casa para todos). Liam-se e discutiam-se livros que circulam de mão-em-mão, revistas de arte trazidas por João Abel e Sena da Silva, frequentava-mos concertos e discutíamos arte moderna. Apreendíamos a cultura e a consciência cívica que a escola não nos dava.

P.N. – A sua vida é riquíssima de experiências na arquitectura enquanto arquitecto, e viveu épocas de grandes transições. Entende que ainda é pertinente a distinção entre a modernidade e uma arquitectura mais tradicional?

C.C. – Sem dúvida nenhuma que isso se nota mais no Porto, mas em Lisboa também se sentia alguma coisa. O Keil do Amaral ainda chegou a construir o antigo Palácio das Indústrias que actualmente é o Palácio dos Congressos (que tem algum interesse), o próprio Cottinelli Telmo tem coisas muito interessantes, como por exemplo, a Standard Eléctri-

ca, o Adelino Nunes que fez o Edifício dos Correios no Estoril (que também é uma obra com interesse) e o Paulo Cunha no serviço do porto de Lisboa projectou os novos “Armazéns” que foram construídos, e ele respeitou o mesmo princípio dos antigos. Eram espaços cobertos com duas águas com caleira central.

Entretanto havia os contemporâneos, como o Formosinho Sanches, o Ruy d’Athouguia que fizeram o Bairro das Estacas que foi à 1ª Bienal de S. Paulo em 1953 onde obteve uma Menção Honrosa e tantos outros que não tenho espaço para referir.

Para mim o ano de 1953 foi um ano que me marcou muito, eu ainda trabalhava no meu atelier e ao lado do meu existia outro atelier que prestava serviço à Câmara onde se faziam projectos para o Parque de Monsanto que se deve ao arquitecto Keil do Amaral, com a colaboração do Alberto Pessoa, do Hernâni Gandra e do José Dias Coelho como desenhador. Um dia José Dias Coelho veio falar comigo ao meu atelier e a partir desta altura, 1953, aderir por seu intermédio ao P.C.P.

P.N. – A Bienal de S. Paulo foi muito importante em determinado momento?

C.C. – A 1ª Bienal de S. Paulo teve a participação de arquitectos portugueses que atrás referi. No entanto, sabemos que o arquitecto e professor Vilanova Artigas de quem eu tenho os três volumes da obra dele (a obra teórica, a obra de projecto e a obra realizada), publicou um artigo no Diário do Povo “que era o Diário do Partido Comunista Brasileiro a dizer que a Bienal era contra os artistas e o povo”. Isso não me impediu de ter concorrido com as placas referentes às casas de Santos Pousada e a Casa do Amial.

P.N. – Em relação às EGAP’s, como surgiu?

C.C. – Relembro que está escrito na página 8 onde há a explicação da existências das EGAP’s pelo escultor José Dias Coelho. Realizaram-se 10 EGAP’s entre 1946 e 1956, apenas com interregno em 1952. Eu conhecia a maioria dos artistas que participavam nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), pintores, escultores e arquitectos. Nós conhecíamos também porque trabalhávamos na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), onde cheguei a fazer parte da Direcção.

Na 2ª EGAP (Maio) José Dias Coelho apresenta duas esculturas não identificadas. Sob ordens do Ministro do Interior, a PIDE invade a SNBA em 13 Maio e retira da exposição as obras de dez autores, entre os quais, Avelino Cunhal, Mário Dionísio, Júlio Pomar, Maria Keil, Lima de Freitas, Manuel Filipe, Nuno Tavares, Rui Pimentel, etc. São chamados para declarações na PIDE e as obras só lhes foram entregues mais tarde com a proibição de voltarem a ser expostas.

P.N. – Define períodos na Arquitectura Soviética?

C.C. – Posteriormente em França, já no exílio, vim a ter conhecimento objectivo de que em Portugal não foi possível conhecer a Arquitectura no período Revolucionário, ou seja, na década de 20. Em Paris encontrei um livro extraordinário, mas não o consegui comprar e um colega francês encontrou ainda um último volume à venda que se chamava “Architecture et Révolution”, “L’architecture de l’année vingt dans l’union soviétique”, cujo autor se chamava Anatole Kopp, que tinha o formato dos livros de Le Corbusier e onde se pode constatar o que foi aquele período e a riqueza de projectos que se fizeram nessa altura na época de Lenine ainda no período posterior até que o Nazismo se implantou na Alemanha em 1933, e que confirmei tudo no Museu Lenine em Moscovo (1978 ou 79).

Após a morte de Lenine houve problemas internos dentro do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) que levaram, necessariamente, a alterações na composição dos seus órgãos. Nos anos 20 a arquitectura era nitidamente ligada ao Movimento Moderno, inclusivé, tenho um livro com fotografias do Corbusier com dois camaradas soviéticos, onde a própria arquitectura era ligada aos interesses do povo, onde os edifícios de habitação tinham sempre complementos colectivos, serviços e... quando dizem mal da Arquitectura Soviética esquecem-se ou fazem por esquecer este período. Foi já no fim deste período, dos anos 20, que Le Corbusier projectou e construiu em Moscovo o edifício da União Central das Cooperativas (Centrosoyus) e ainda concebeu o projecto magnífico do Palácio dos Soviéticos (Palais des Soviets) não aceite nem construído. Ainda no final deste período a Arquitectura Soviética já teve como antecedente um projecto para o Palácio dos Soviéticos por onde a influência conservadora/inovadora! já se manifes-

tava. Era sobre este tipo de arquitectura, mesmo dentro do PCP, que tínhamos discussões e divergências. No período do pós-guerra, o período de domínio de Estaline, certos arquitectos conservadores! quiseram criar ilusoriamente, isto é, estabelecer uma arquitectura de carácter próprio, diferente do resto do mundo mas o que se viu foram as arquitecturas do Hotel Ukraina, das Universidades da URSS e de outras espalhadas por vários países Socialistas.

Na minha opinião existem claramente três períodos na Arquitectura Soviética, a Arquitectura dos anos 20 até 1933 [atrás citada], o período do pós-guerra até à morte de Estaline [também já citada] e o terceiro período posterior à morte de Estaline. Aqui já encontramos uma retoma da arquitectura moderna, por exemplo, o Hotel Rússia, a Avenida Kalinine, o Palácio dos Soviéticos dentro das muralhas do Kremlin, a Avenida da Paz, etc., etc., isto é, até à implosão da URSS. E ainda vi também a força da escultura, no pós-guerra, que encontrei em Leninegrado depois da libertação que esteve cercada pelos alemães durante dois anos e que metade da população morreu de fome e frio. Havia lá esculturas extraordinárias em memória a todas as vítimas do nazismo e à resistência ao exército nazi.

P.N. – Por motivos políticos estive exilado em Paris, entre 1965 a 1974. De que maneira essa experiência o influenciou enquanto arquitecto? E que trabalhos desenvolveu nesse período?

C.C. – O Arquitecto José Rafael Botelho formou-se em Paris, onde fez um trabalho sobre a Península de Setúbal e que o apresentou como tese em Paris e teve uma boa classificação, no qual eu colaborei na parte referente à habitação e outros colegas noutras. Em dezanove de Dezembro de 1961 foi assassinado o meu camarada José Dias Coelho, através do qual eu tinha aderido ao PCP.

Entretanto de 1963 a 1965 estive “clandestino” e ainda cheguei a acompanhar o projecto da Casa de Braga. Em vinte e oito de Setembro de 1965 cheguei a Paris e permaneci exilado lá durante nove anos. Não cheguei a construir nada em Paris é evidente, mas trabalhei com arquitectos ligados a construções Hospitalares e colaborei num anteprojecto para um Hospital em França [Rodez]. Regressei em vinte e

nove de Setembro de 1974, mas logo após ao 25 de Abril viemos eu e mais alguns exilados e podemos ainda a participar no 1º de Maio de 1974. Veio uma notícia no Diário de Lisboa desse mesmo ano e mês, em que aparece o meu nome na lista dos exilados.

Soubemos do 25 de Abril através do Jornal “Le Monde” à tarde, porque de manhã na rádio dizia-se que havia tanques na Praça principal de Lisboa, e eu nem acreditava no que tinha ouvido. Entretanto as notícias que iam chegando confirmavam a situação e no dia trinta de Abril, eu e mais uns quinze exilados viemos na véspera do 1º de Maio. No mesmo avião em que eu vinha também estava o camarada Álvaro Cunhal acompanhado por Domingues Abrantes e por Conceição de Matos [sua mulher e companheira]. Cheguei a dizer à hospedeira de bordo “tome bem nota, a senhora está a fazer um voo histórico”. Foi com grande alegria e emoção que revi Lisboa no dia trinta de Abril de 1974. Nos primeiros tempos vivi do dinheiro que tinha guardado.

P.N. – Como surgiu a oportunidade de realizar equipamentos de saúde e quais as relações com uma arquitectura de grande envergadura e complexidade técnica?

C.C. – Em seguida ao meu regresso iniciou-se o serviço SAAL, onde entrei e depois apareceu a oportunidade de me integrar a Direcção-Geral das Construções Hospitalares [depois denominada Direcção-Geral das Instalações e Equipamentos de Saúde] na qual permaneci alguns anos até atingir o meu limite de idade. A própria Direcção-Geral constituiu por iniciativa da Comissão de Trabalhadores duas equipas de Projecto com Arquitectos, Engenheiros Cívicos, Electrotécnicos, Águas e Esgotos e alguns Desenhadores que depois fizeram projectos de hospitais [eu tinha adquirido experiência nesse sector durante os primeiros seis anos que estive em Paris em ateliers de arquitectos ligados ao sector hospitalar e posteriormente trabalhei também nos Serviços de Construções e Jardins do Senado, onde obtive certificados elogiosos]. Houve uma altura em que a Direcção-Geral das Construções Hospitalares esteve parada devido a questões partidárias por parte da Aliança Democrática [AD] e do Partido Socialista [PS], que coincidiu com a fase de anteprojecto do Hospital de Guimarães que depois parou.

Este anteprojecto chegou a ir ao Conselho Superior de Obras Públicas onde foi elogiado. Mais tarde em 1990 ainda participei num seminário Luso-Francês sobre Hospitais e o projecto escolhido foi o Hospital de Guimarães. Um arquitecto Francês disse-me que a forma do Hospital era bonita e bem encontrada. A um dos Engenheiros presentes mostrei-lhe um estudo que tinha feito sobre a insolação para justificar a inclinação das palas, em que me disse "vous avez fait une étude remarquable" e a responsável pela equipa francesa referiu "D'habitude quand on vient à des rencontres communes cellulaires on n'apprend rien: cette fois-ci on a appris quelque chose".

P.N. – Enquanto desempenhou funções na Direcção-Geral das Construções Hospitalares teve alguma função Administrativa?

C.C. – Na Direcção Geral de Construções Hospitalares, actualmente Direcção-Geral das Instalações e Equipamentos de Saúde nunca desempenhei nenhum cargo administrativo, embora tivesse sido convidado para chefe de Divisão mas não aceitei. Desempenhei apenas trabalho de projecto. A nível de projectos hospitalares cheguei a projectar e a realizar o Pavilhão de Consultas Externas do Hospital Geral de Santo António no Porto e para além do Hospital de Guimarães, alguns estudos para Centros de Saúde.

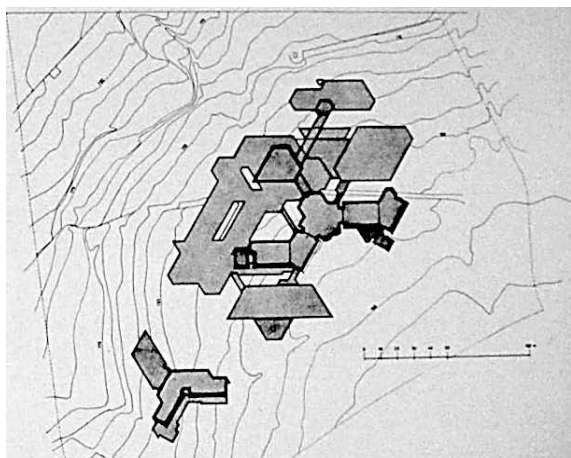


Fig. 8 – implantação do Hospital Distrital de Guimarães.

P.N. – Em relação à Casa de Braga, qual a razão de ser tão diferente das obras anteriores? Acompanhou a sua construção?

C.C. – Quando terminei a minha formação em Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e quando acabou a Guerra, comecei a assinar umas revistas onde tive de fazer uma espécie de "reconversão" no que se refere à arquitectura. O que aprendi na Escola pouco me adiantou, ou melhor, não era aquilo que eu devia seguir como exemplos "porque senti essa necessidade".

Esse período contém os projectos do Hospital de Guimarães e do Pavilhão de Consultas Externas. No projecto da Casa de Braga tentei aplicar uma solução semelhante em termos de disposição à Casa do Amial, mas depois a solução não me satisfaz. Nesta altura ainda não se tinha realizado o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa. Entretanto com a realização do Inquérito, as habitações em Pala que são quase todas em granito e onde tive a sorte de encontrar um bom pedreiro, foram influenciadas pelo Inquérito, não da zona que elaborei (zona 6) mas da zona Norte. O próprio Carlos Ramos quando se reunia connosco e a com a equipa do Porto dizia "isto é arquitectura moderna".

Podemos ver também na obra de Le Corbusier, na Maison Savoye que é diferente da Maison de Vacances "Aux-Mathes". Na própria obra de Le Corbusier existe uma evolução evidente. O projecto do Le Corbusier da Maison de Vacances, influenciou-me muito no meu projecto de concurso para uma Casa de Férias no Rodízio em Sintra, que é uma casa feita com muros de pedra e o resto são painéis de fachada em madeira que não tem nada a ver com os meus projectos iniciais nem posteriores.

Nós vemos isso em qualquer arquitecto projectista, é o que se chama de evolução. Comigo aconteceu o mesmo, não sou mais nem menos que os outros, evolui.

P.N. – Como funcionava o C.I.A.M.?

C.C. – O CIAM fundou-se em 1928 em La Sarraz. A ideia surgiu da senhora Hélène de Mandrot, que sugeriu ao Le Corbusier fazer um congresso ligado à arquitectura moderna e assim aconteceu.

Sobre o funcionamento do CIAM eu não tenho documentos, mas posso referir um documento que foi elabora-

do por vários elementos do CIAM, e não por Le Corbusier, sobre a questão da “Síntese das Artes Maiores” composta por Arquitectura, Pintura e Escultura até porque Le Corbusier era arquitecto, pintor e escultor. Aliás, Le Corbusier tem um projecto construído em Zurique (um Pavilhão) que está integrado nesse espírito da “Síntese das Artes Maiores”. O Pavilhão de L’Esprit Nouveau, na Exposição Universal em Paris (1957) de Le Corbusier, foi construído com uma estrutura de aço e é já uma contribuição plástica dele, onde já aparece a ideia do princípio da “Síntese das Artes Maiores”.

P.N. – Para além do arquitecto Le Corbusier, considera mais algum arquitecto que seja referência para se compreender a sua obra?

C.C. – Existe um arquitecto pelo qual eu tenho uma grande consideração e uma sensibilidade especial que é o Alvaró Alto. Não me esqueço que o seu edifício da Biblioteca “Vipuri” em Vyborg (1935), uma obra extraordinária, que foi destruída pelos nazis. Pelo Walter Gropius já não tenho tanta consideração, mas pela Bauhaus tenho. Depois existem outros que faziam parte do CIAM, inclusivamente, tenho um livro com o formato do Le Corbusier que se chama “La nouvelle architecture” de Alfred Roth que comprei em 1947, constituído por outros arquitectos já posteriores ao meu conhecimento da obra de Le Corbusier. Motivou-me bastante o Pavilhão que o Japão construiu na Exposição Universal de Paris (1937), um Pavilhão concebido por um arquitecto japonês que já tinha trabalhado com Le Corbusier, o arquitecto J. Sakakura além de muitos outros é evidente.

P.N. – Qual é a sua opinião em relação a uma arquitectura ligada ao envolvimento político? Acha que as pessoas têm a tendência de separar esses dois “mundos”?

C.C. – A transformação de uma sociedade, a pseudo-democrática que é a que nós temos agora sujeita ao grande capital. Se pensarmos na França, na Inglaterra na Itália e nos Estados Unidos sendo estes regimes regulados também pelo domínio do poder do capital com organizações diferentes e até mesmo políticas, embora se entendam, a maioria da arquitectura ressentem-se disso porque está a trabalhar para esses objectivos e quando trabalhar para outros objectivos será outra, isto não quer dizer de forma

nenhuma que haja uma arquitectura que venha a ser uniforme no mundo.

A arquitectura reflectirá sempre em cada país a sua particularidade, porque nós não descendemos da União Europeia, porque a União Europeia é para Portugal a perda da sua identidade e da sua independência, onde já estamos a ficar nessa situação e isso interferirá, essencialmente, no carácter dos edifícios para que se destinam. As coisas acontecem destinadas para o capital e o Alentejo é um exemplo disso, estão a destruir hectares de sobreiros que para os ecologistas são consideradas árvores protegidas e que devem ser mantidas, estão a ser destruídas por uma arquitectura que até pode ser muito linda ou muito feia, não coloco isso em causa, mas está a destruir um património do nosso país em benefício de uma coisa que não dá nada a Portugal, não produz. Porque é que às vezes há falta de água no Algarve? Porque é necessário regar aquelas imensas superfícies de Golfe. Isto não quer dizer que não existam muito bons arquitectos num sistema de organização capitalista, o que não está em causa. A arquitectura do Siza Vieira não é igual à arquitectura do Souto Moura nem a outros cá de Lisboa.

O que a arquitectura deve ter é um objectivo social e nisso a Câmara Municipal de Almada teve o cuidado de o fazer, onde conseguiu uma grande área para um Parque Central da própria cidade onde existem uma série de outras coisas, como esculturas inclusive, e tem uma série de equipamentos culturais.

A Casa da Música no Porto é um exemplo, parece-me “um pedaço de uma batata facetada com golpes”, onde notei problemas em relação ao deslocamento das pessoas para irem à sala principal.

O estádio de futebol de Braga do arquitecto Souto Moura, considero-o em termos de desenho da estrutura uma peça bem concebida, assim como, na cobertura tênsil (também custou mais do dobro do estimado) mas para a colocação das bancadas apenas em dois lados do campo de futebol, contribuiu para a acentuada inclinação das bancadas o que torna difícil e custoso o acesso às bancadas superiores.

Costumo comparar um estádio de futebol aos antigos anfiteatros romanos que tinham gente a toda a volta, claro que

isso é um caso à parte, e não diminuí o meu apreço pelo trabalho do arquitecto Souto Moura, tanto cá no nosso país como no estrangeiro.

P.N. – Pensa que as questões políticas incidem fundamentalmente sobre os programas e não tanto sobre os projectos e a sua linguagem?

C.C. – Mas com certeza. Repare-se no caso da China, da Coreia e do Vietname. Na China o projecto do Hotel das Colinas Perfumadas que se localiza no Parque do mesmo nome a oeste de Beijing, foi concebido pela I. M. PEI & PARTNERS dos Estados Unidos e construído em 1982. Aproveitando-se dos acidentes das colinas em que todo o conjunto mantém as características da arquitectura chinesa, onde atende às necessidades de um hotel turístico moderno. Em 1984 o Hotel ganhou o prémio da Associação da Arquitectura da China. Os chineses costumam dizer “um país, dois sistemas”. Nós comunistas portugueses dizemos que não intervimos na organização interna dos partidos irmãos, porque a maior contribuição que cada um pode dar é aquilo que cada um faz no seu próprio país para a evolução da humanidade. A arquitectura tem de servir a sociedade. O arquitecto Óscar Niemeyer disse há pouco tempo no Diário de Notícias “os homens estão primeiro que a arquitectura”, e eu acrescento ainda que a arquitectura deve servir o homem e hoje em dia não serve. Gostaria de transcrever uma nota da autoria do nosso poeta e escritor Almeida Garrett que diz:

“E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?”

P.N. – De que maneira encara o papel da arquitectura como modo de participação/intervenção cívica?

C.C. – Sobre esse assunto o que posso referir é sobre a profissão. Os arquitectos são de facto aqueles que estão melhor preparados, mesmo tendo um curso ligado ao planeamento ou ao urbanismo, o que também é arquitectura. Isto não impede de maneira nenhuma que exista boa arquitectura e que os arquitectos sejam indispensáveis. Acrescento

ainda a proposta de se alterar o decreto-lei 73/73 com a qual concordo plenamente, mas na minha opinião não vai ser nada fácil porque hoje em dia os Institutos Superiores Técnicos e outras Escolas de Engenharia têm formação em arquitectura onde se formam arquitectos. Até mesmo o arquitecto Pardal Monteiro leccionou no Instituto Superior Técnico e na província a concorrência dificultará a sua estrita observância.

A esmagadora maioria das construções em Portugal não são feitas por arquitectos, as próprias Câmaras não os exigem, e só nos Centros Históricos é que exigem a assinatura de um arquitecto. Antes da actual direcção da Ordem dos Arquitectos (OA) no Jornal dos Arquitectos havia uma crónica de Pitum Keil do Amaral que se chamava “A ovelha do restolho” em que focava uma série de problemas relativos à Câmara de Canas de Senhorim, entre outras, e às arquitecturas que lá apareciam que nunca eram de arquitectos.

P.N. – De todas as suas obras construídas, qual ou quais se destacam mais para si e porquê?

C.C. – Esta questão poderia talvez ser pertinente, mas seria o mesmo que perguntar ao Le Corbusier qual das suas obras gostava mais, como ao escritor José Saramago qual dos seus livros gostaria mais ou de qual dos meus filhos gostaria eu mais? Mas se eles são todos diferentes... Em relação às obras se fosse por volume era fácil a resposta. Quando as obras que fazemos já são das pessoas que as vêm e as apreciam ou não, já não são nossas, são dos outros. Costumo dizer que aquilo que nós fazemos é património dos outros, se tem algum valor tanto melhor e senão tiver pior para o autor que será criticado.





Curriculum de Celestino de Castro

1920

Nasce a 21 de Junho Celestino Joaquim Abreu de Castro, no Porto – Paranhos; Filho de Baltazar da Silva Castro (arquitecto e Director dos Monumentos Nacionais) e Mariana Amélia de Abreu e Castro (professora primária);

1924/31

Frequentou a Escola Infantil (4 aos 7 anos) e a escola primária (7 aos 11 anos) na Escola Anexa à Escola do Magistério Primário no Porto;

1931/36

No liceu esteve 6 anos (11 aos 17), os três primeiros anos no Liceu Alexandre Herculano, os três seguintes no liceu Rodrigues de Freitas;

1937/40

Fez o exame de admissão à Escola de Belas Artes do Porto em 1937, escola que frequentou até Julho de 1940 (terceiro ano do curso especial);

1940

Transfere-se (por razões de família) para a Escola de Belas Artes de Lisboa, onde veio a completar a formação académica em 1943/1944;

1944/45

Estagiou com o arquitecto professor Luís Cristino da Silva;

1944/46

Anteprojecto de um “Preventório” para a Quinta Escola Agrícola de Artes e Ofícios em Vila Real (não construído);

1945/46

Anteprojecto de uma Habitação Individual em Alijó, Sanfins do Douro (não construído);

1945/47

Estagiou na Direcção de Edifícios de Lisboa, Ministério das Obras Públicas (MOP);

1945/48

Anteprojecto de uma Piscina e Arranjo do Ringue de Patinagem do Ateneu Comercial de Lisboa (não construído);

1946

Exerce actividade profissional livre (excepto em Paris);

1946/56

Participou nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (10 exposições), realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes;

1947

Intercâmbio profissional. Um numeroso grupo de arquitectos de Lisboa [Celestino de Castro incluído] visita colegas no Porto: uma “inesperada Lição de Arquitectura Contemporânea” escreveu o arquitecto Keil do Amaral [Revista Arquitectura n.º 19]; Anteprojectos para as termas de um hotel no Gerês, em colaboração com Herculano Neves – Menção Honrosa. Projecto não construído;

1947/49

Janeiro a Outubro – Projecto de execução do Edifício de Administração da Fábrica Nacional de munições e Armas Ligeiras (F.N.M.A.L.), em Moscavide e estudo de alternativas ao anteprojecto, com a colaboração de Herculano Neves (não construído);

1947/51

Janeiro – Anteprojecto de uma igreja para Moscavide e estudo para o projecto com a colaboração com Herculano Neves. O anteprojecto foi aprovado pelo Conselho Consultivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Fez-se um novo anteprojecto para uma nova implantação a que o Patriarcado não deu seguimento.

1948

Participou no 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Maio e Junho) e em Junho/Julho no 1º Congresso da União Internacional dos Arquitectos em Lausanne; Desempenha um papel determinante no Congresso Nacional de Arquitectura e na Exposição das Obras Públicas; Publicação da Carta de Atenas em língua Portuguesa, composto por uma série de dez números na revista “Arquitectura” n.º 20 de Fevereiro ao n.º 31 de Junho/Julho de 1949, com tradução de Celestino de Castro e Hernâni Gandra; Concurso para uma Casa de Férias no Rodízio (Sintra), aberto pela revista “Arquitectura” (n.º 16 e n.º 23/24) – em colaboração com Herculano Neves. Projecto não construído;

1948/50

Habitação individual no Porto (HJB), na rua de Santos Pousada n.º 1231. Trabalho apresentado para obtenção do diploma. Publicada na Revista “Arquitectura” n.º 32. Projecto construído; Visita à “Unidade de Habitação de Marselha”;

1949

Junho a Dezembro – Estudo de ante-plano de urbanização da Vila de Trancoso (Beira Alta). Projecto não construído;

1950

Concurso Lusalite aberto pela revista “Arquitectura” (n.º 35 e n.º 38/39). Projecto não construído;

1950/52

Habitação individual no Porto (HJC), na rua do Amial, n.º 942. Projecto construído;

1951

De Março a Outubro, trabalhou na Junta de Colonização Inter-na (em Tarefa); Anteprojecto e Projecto para Centro Social a construir no núcleo das Faias em Pegões (não construído) e mobiliário tipo para casais de colonos; Anteprojectos de um grupo de habitações económicas, para Viana do Castelo, aberto pela Federação de Caixas de Previdência. Em colaboração com Pedro Cid e João Esteves (3.º prémio). Encarregados de um novo estudo para Beja que chegou à fase de anteprojecto. Projecto não construído; Anteprojectos de um grupo de habitações económicas para a Guarda, aberto pela Federação de Caixas de Previdência. Em colaboração com Pedro Cid e João Esteves (1.º prémio). Projecto não construído;

1951/55

Anteprojecto de um grupo de Casas de Renda Económica a construir em Beja (não construído); Concurso de Anteprojectos de um grupo de Casas de Renda Económica a construir na Guarda (não construído);

1951/52

Anteprojectos do plano de conjunto e dos edifícios de habitação no lado sul da Av. dos EUA, entre a Av. de Roma e a rua Guilhermina Suggia, encomenda da C.M. Lisboa em colaboração com João Simões, Hernâni Gandra, Francisco castro Rodrigues e José Huertas Lobo. Fez-se um estudo económico comparado entre vários tipos de edifícios, e um filme 16 mm a cores sobre as maquetas do plano de conjunto, de um dos edifícios de habitação e das células tipo. Estes documentos foram expostos durante os trabalhos do Congresso da Federação Internacional de Habitação e Urbanismo, reunido em 1954 em Lisboa. A municipalidade de Lis-

boa recusou os anteprojectos. Curioso notar que, Celestino de Castro enquanto observador na ANNUAL CONFERENCE do HOUSING CENTER em Londres, (Junho 1961), encontrou construída uma solução parcial semelhante à proposta, no conjunto de ROEHAMPTON ESTATE WEST. (Ver "L'Architecture d'Aujourd'hui" n.º 74, Novembro 1957 e "Architectural Design" Setembro 1953 vol. XXIII);

1952

Concurso de habitações económicas na Guarda, Lançado pela Federação das Caixas de Previdência (não construído);

1953

É o ano em que adere ao Partido Comunista Português no qual, desde aquela data, milita;

1954

Anteprojectos para as piscinas de ar livre a construir a Poente do Tamariz, promovidos pela sociedade Estoril – Plage. Projecto não construído; Anteprojectos de uma "Colónia de Férias para Trabalhadores" aberto pela F.N.A.T. em colaboração com Manuel Barreira, João Malato e Fernandes Torres. Projecto não construído;

1955/61

Participou na recolha de elementos para o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal – equipa nº6 Algarve (arquitetos Artur Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Torres) e na preparação da maquete do livro, editado em 1961;

1956

Exposição "Exhibition of Portuguese Architecture";

1956/63

Duas Habitações sobrepostas em Pala [1] no concelho de Pinhel entre a Guarda e Figueira de Castelo Rodrigo. Projecto construído;

1957/58

Delegado do Sindicato junto do Secretariado Nacional de Informação, para organizar a "Exposição Itinerante de Arquitectura Portuguesa Contemporânea" a enviar aos EUA a solicitação de Smithsonian Institution, em colaboração com Manuel Barreira;

1958/60

De Maio a Fevereiro, trabalhou no Gabinete de Urbanização da C.M. de Almada, de que foi responsável o arquitecto José Rafael Botelho; Duas habitações germinadas em Carcavelos na rua da Beira n.º 9. Projecto construído;

1960/62

De Março a Outubro, trabalhou no Gabinete Técnico de Habitação da C.M. de Lisboa. Responsável do planeamento da célula B no conjunto de "Olivais Sul" e acompanhamento das equipas de arquitectos, chamados a elaborar os projectos dos edifícios. Estudo comparado dos custos de habitações de realojamento construídas nas cidades do Porto e Lisboa;

1961

Junho – Visita de estudo a Londres como observador da ANNUAL CONFERENCE do HOUSING CENTER. Visita a Stevenage, do conjunto "Roehampton Estate" e de "Golden Lane";

1961/63

Habitação Baltazar de Castro (HBC), rua da Restauração n.º 53, Braga. Projecto construído;

1962

Relatório de Visita de Estudo feita à Direcção dos Serviços do Plano de Melhoramento da Câmara Municipal do Porto;

1962/63

Dois anteprojectos de Casa de Férias para Azenhas do Mar, Sintra (não construído);

1963/74

Em Agosto de 1963 foi forçado a ausentar-se de Lisboa e chegou a Paris em Setembro de 1965, donde regressou a tempo de participar no desfile e no comício do 1.º de Maio de 1974;

1965/74

Em Paris, trabalhou nos gabinetes dos arquitectos Lucien Billard et André Mahé/André Laborie e no momento do regresso no "Service des Batiments et Jardins du Sénat", com o arquitecto Christian Langlois;

1968

Colaboração num Projecto para um Hospital em França;

1975/76

A partir de Março de 1975 reintegrou-se na função pública: primeiro nos Serviços de Habitação – “Brigadas de Apoio Local” da C.M. Lisboa (bairro Chinês e Quinta das Salgadas) até Maio de 1976;

1976

Um grupo de colegas (Celestino de Castro incluído), eleito em Assembleia-geral do ex-Sindicato Nacional dos Arquitectos, inicia, desenvolve e conclui o trabalho de transformação deste ex-Sindicato na Associação dos Arquitectos Portugueses; Participou em órgãos directivos eleitos da A.A.P. a nível regional e nacional, até ao seu 3º Congresso;

1976/90

Na Direcção Geral das Instalações e Equipamentos de Saúde: 1. estudo prévio, anteprojecto, projecto e assistência técnica à obra do Hospital Distrital de Guimarães (1978/91). Projecto construído; 2. estudo prévio, anteprojecto, projecto e assistência técnica à obra do Pavilhão de Consultas Externas do Hospital Geral de Sto. António no Porto (1976), na rua D. Manuel II. Projecto construído; 3. estudos de Centros de Saúde evolutivos; 4. participação em congressos nacionais e seminários sobre instalações e equipamentos de Saúde. No seminário Luso-Francês realizado em Portugal, o projecto escolhido para a representação portuguesa foi o do Hospital Distrital de Guimarães, sobre o qual a chefe da delegação francesa teve o seguinte comentário: “D’habitude quand on vient à des rencontres commune cellui-cé on n’apprend rien: cette fois-ci on à appris “quelque chose” (1990);

1977

Anteprojectos para um Pavilhão Desportivo Polivalente, em Braga. Projecto não construído;

1986/90

Habitação individual em Pala (2), concelho de Pinhel. Projecto construído;

1988

De 1988 até hoje participa no Gabinete de Projecto da Festa do Avante! onde continua a exercer a actividade profissional;

1988/94

Recuperação de uma velha casa (séc. XVIII) e a sua transformação em Casa Museu Maurício Penha – escultor, em Sãns do Douro, concelho de Alijó. Projecto construído;

1988/03

Membro do Gabinete de Projecto da Festa do Avante! onde participa no planeamento base da Quinta da Atalaia, bem como nas sucessivas transformações e na realização de projectos de execução de infraestruturas e de pavilhões em várias edições da Festa, onde continua a participar;

1996

Eleito membro do Conselho Nacional de Delegados; O organismo dos arquitectos do sector intelectual de Lisboa do Partido Comunista Português, decide e realiza em Outubro, uma exposição dos seus trabalhos no Espaço Cultural Vitória;

2001/02

Todo o seu arquivo pessoal de projectos e obras foi oferecido ao Partido Comunista Português, que com o seu acordo, o cedeu à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, no ano de 2001/2002.

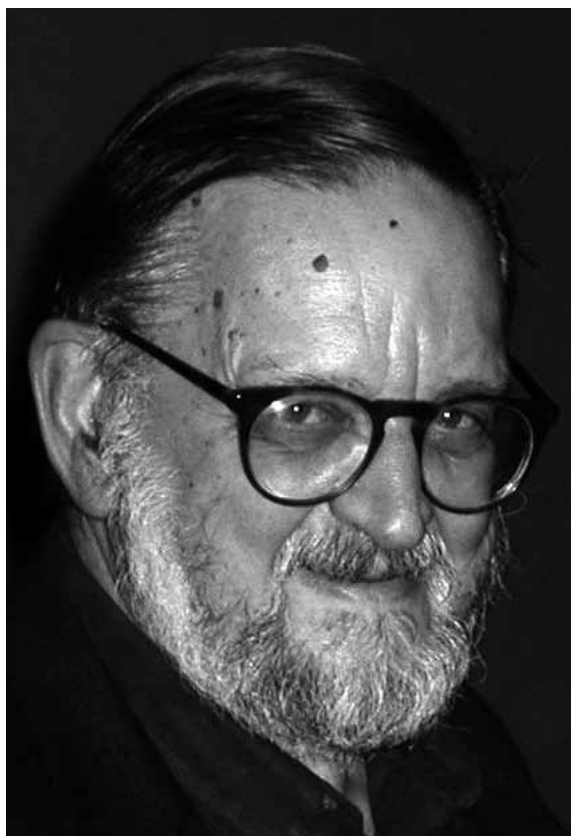


Tributo: “Um companheiro de geração”

Nuno Teotónio Pereira*

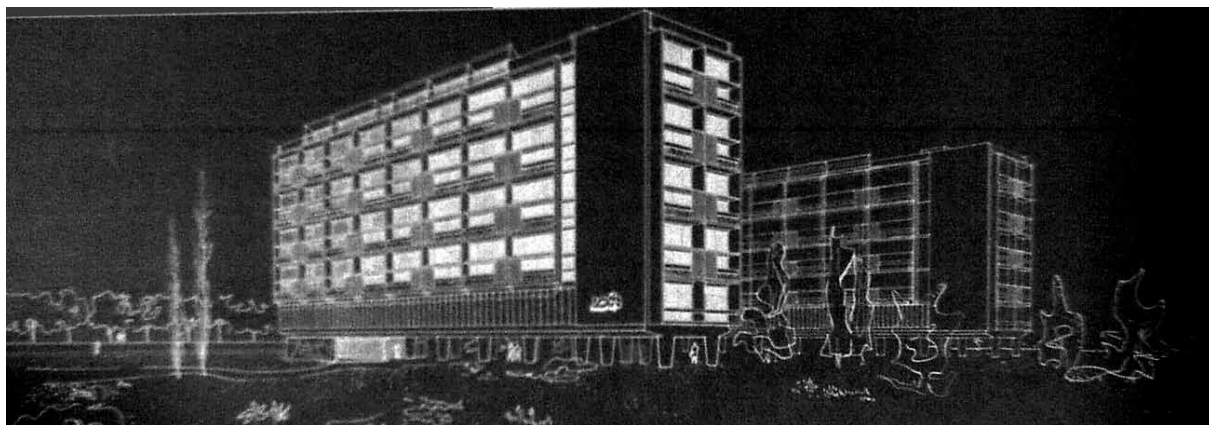
arquitecto

ntp.pvb@gmail.com



Nuno Teotónio Pereira*

*07.05.07 – Testemunho para a revista “A obra nasce”



Conheci Celestino de Castro no histórico 1º Congresso dos Arquitectos em 1948. Ele veio do Porto, integrado na aguer-rida ODDAM / Organização dos Arquitectos Modernos – que deu um decisivo contributo ao Congresso. Ali apresentou uma comunicação, juntamente com Herculano Neves, em que se denuncia, com inteligência e vigor, a “inutilidade do superficial e falso a acrescentar à obra arquitectónica, pela mentira e arte”, com que a ditadura do Estado Novo queria obrigar a uma pretendida feição nacional. E, nessa mesma comunicação, os autores proclamavam uma máxima de vida que tem marcado todo o percurso profissional e pessoal de Celestino de Castro:

“Luta, luta e mais luta, eis o que sobressai da mecânica da vida. Entremos, pois, na luta.” Foi nessa época que projectou as duas moradias no Porto que constituem marcos pioneiros da arquitectura moderna em Portugal, com a estrutura modular independente das paredes.

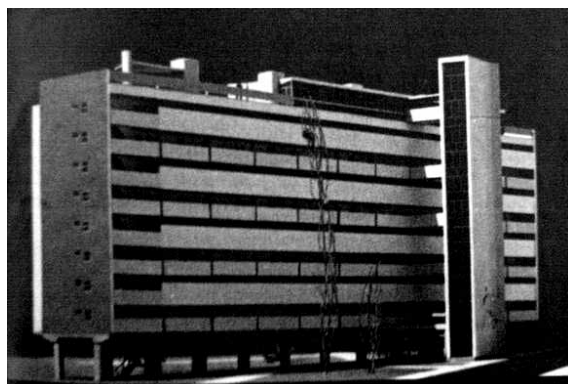
Alguns anos mais tarde volto a encontrá-lo no também histórico Inquérito à Arquitectura Popular. Ele, na equipa do Algarve, eu na da Estremadura, partilhando as emoções da descoberta de um património em vias de desaparecer.

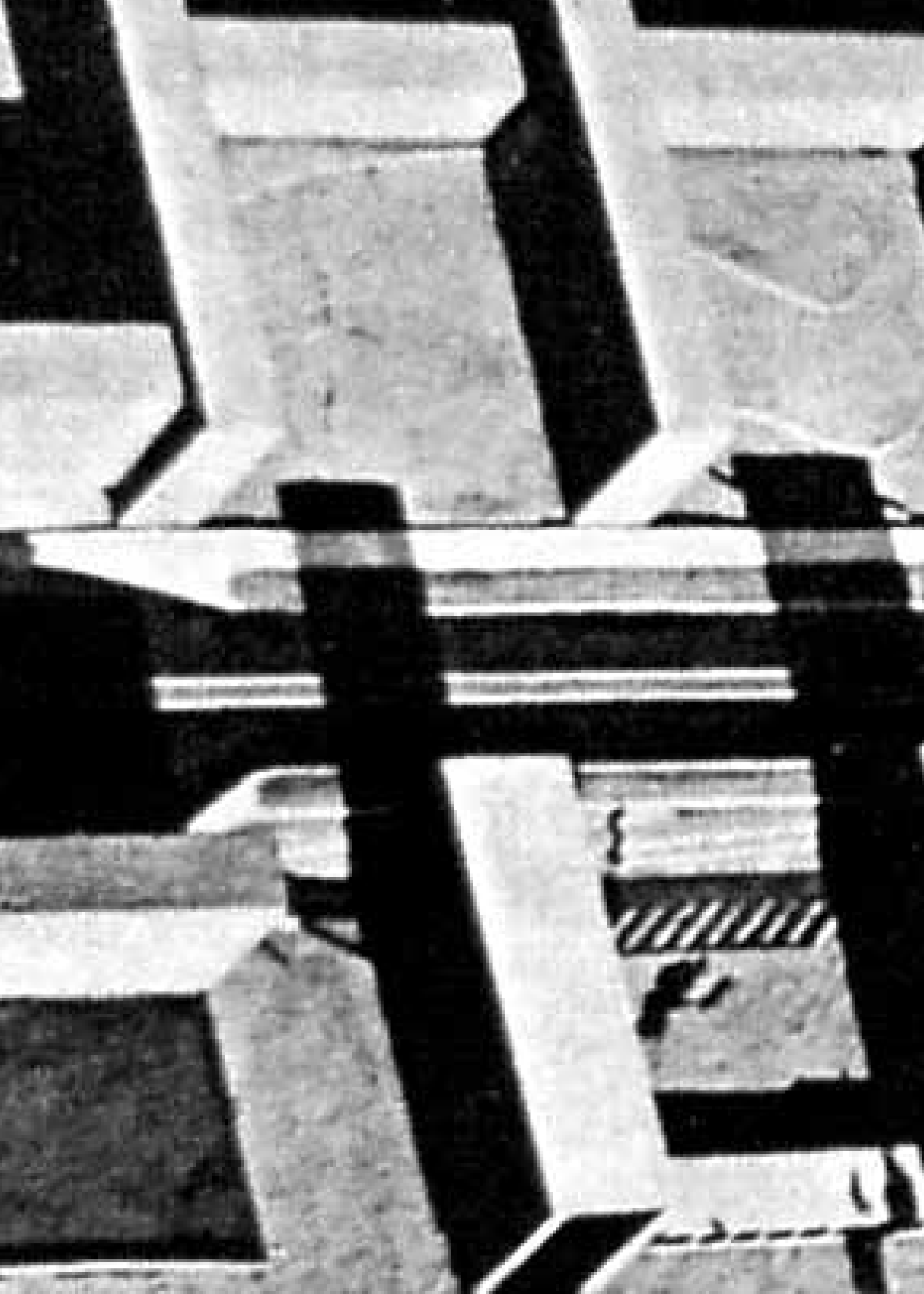
Por essa altura, já radicado em Lisboa, continuava a militância no ICAT / Iniciativas Culturais Arte e Técnica, sob a liderança entusiástica de Keil Amaral. As exposições gerais de artes plásticas, instrumentos de oposição ao regime, contaram sempre com a sua colaboração.

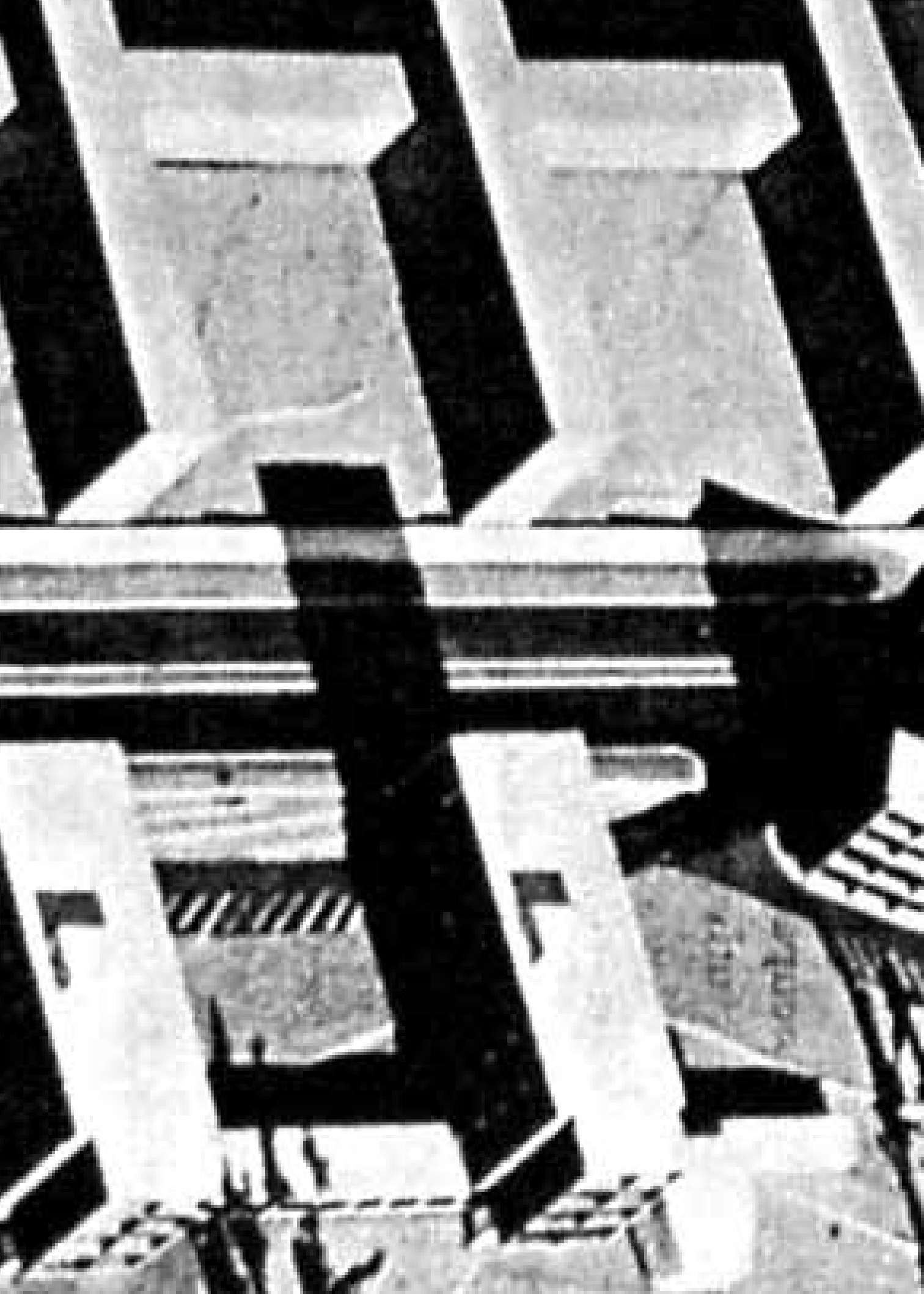
Mais tarde, Celestino de Castro dá o seu contributo para a

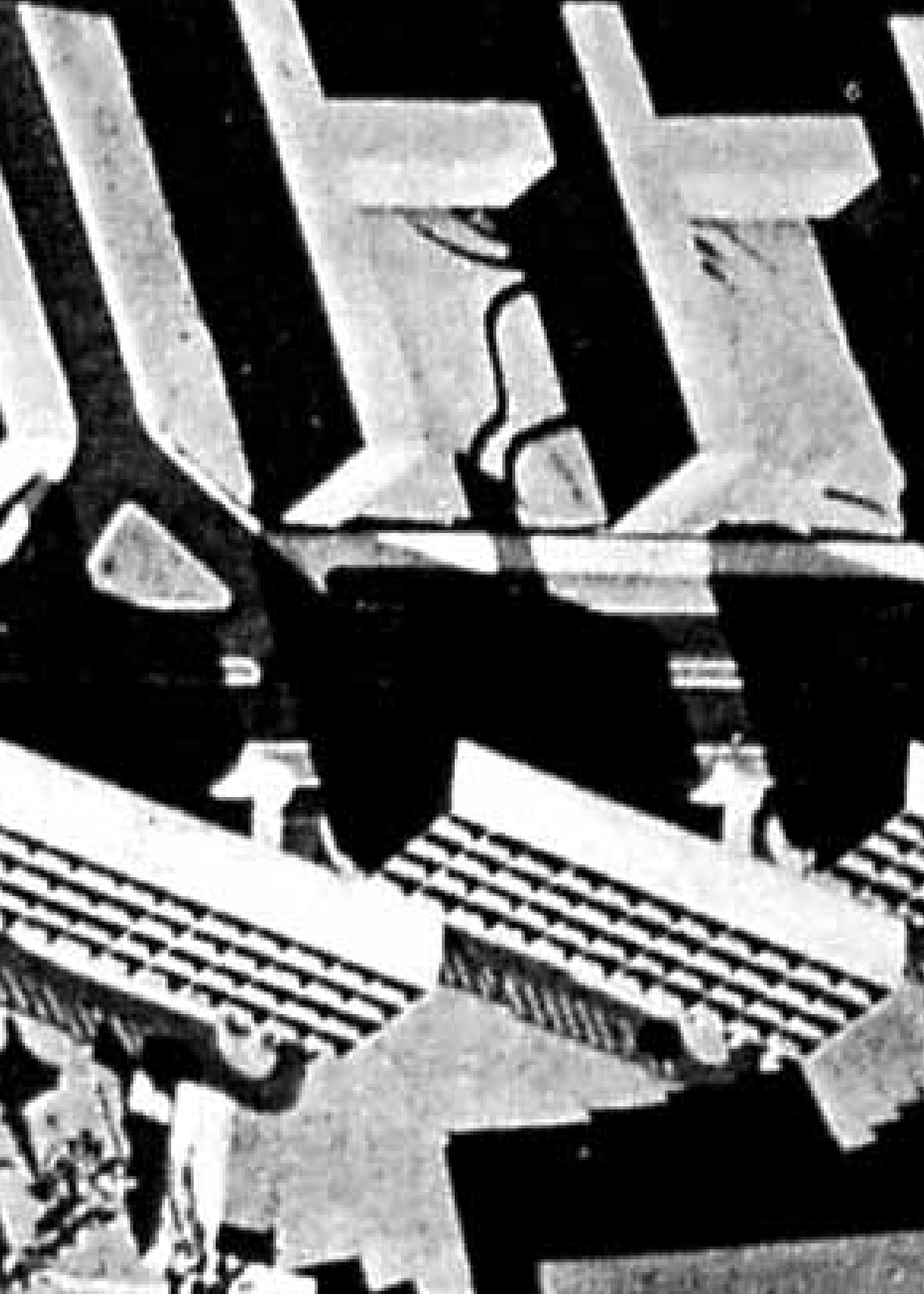
construção do bairro de Alvalade, integrando uma equipa que projectou um notável conjunto de edifícios na av. dos Estados Unidos da América.

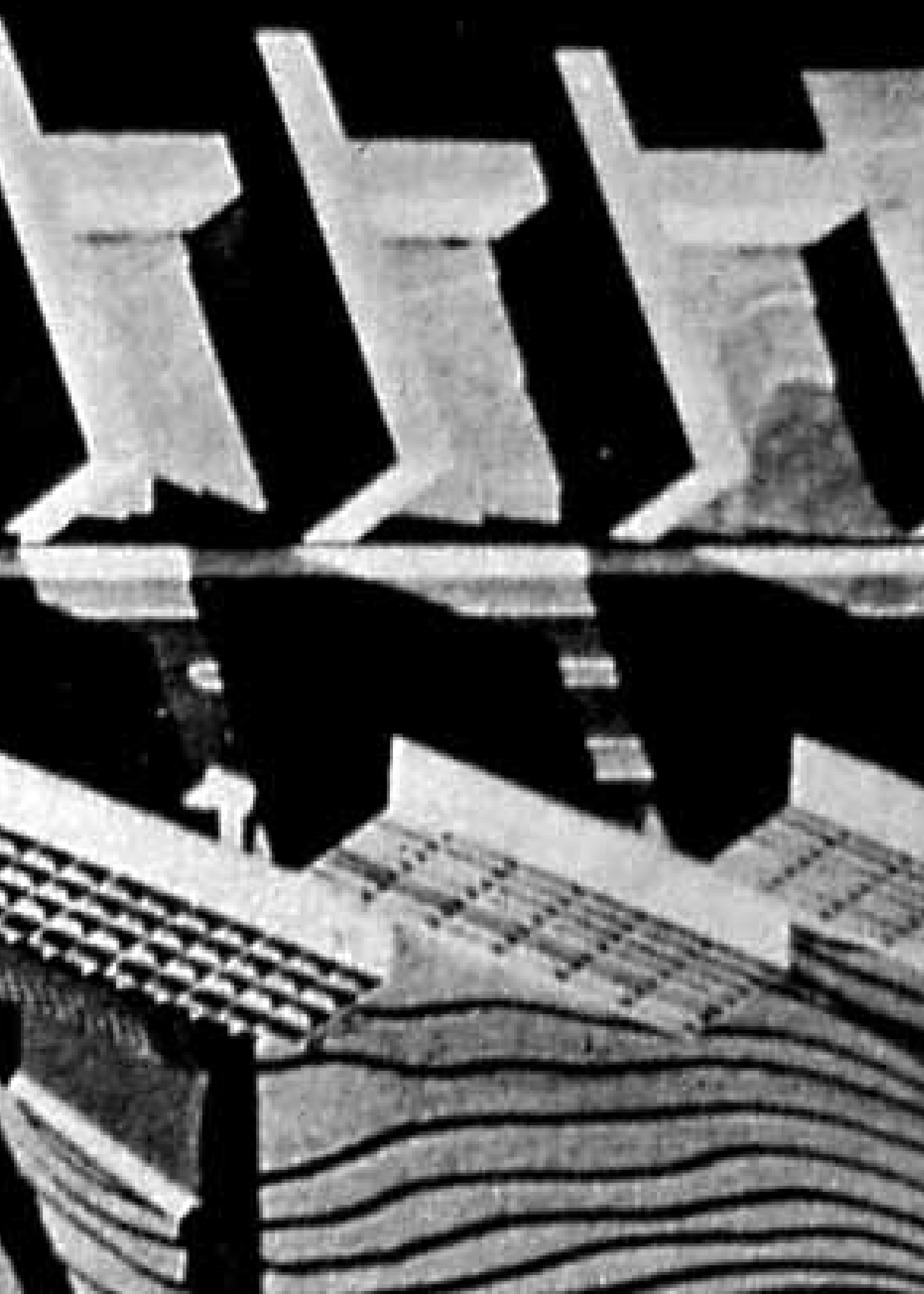
Rejeitando o então dogma da orientação leste/oeste das fachadas, defende-se aí com coragem a orientação a sul, como a mais apropriada para as condições da cidade. Viria a seguir a criação do Gabinete Técnico de Habitação da CML, onde Celestino de Castro, antes do exílio a que foi obrigado pela ditadura, desempenhou funções de relevo naquele que foi um organismo da maior importância nos anos 60 com a construção dos Olivais – empreendimento a que já chamei o sonho colectivo duma geração.











Ali é Roncevaux

Abel Tavares

Arquitecto, Docente na Universidade Fernando Pessoa

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 mestirais 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 maneio 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 pistas. As perguntas não encontrarão resposta, mas sim uma teia suspensão 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 depósito 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.

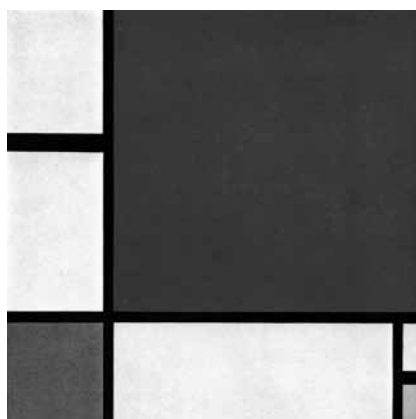


Fig.1 – Piet Mondrian, Composição com Vermelho, Azul e Amarelo. 1930.

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.

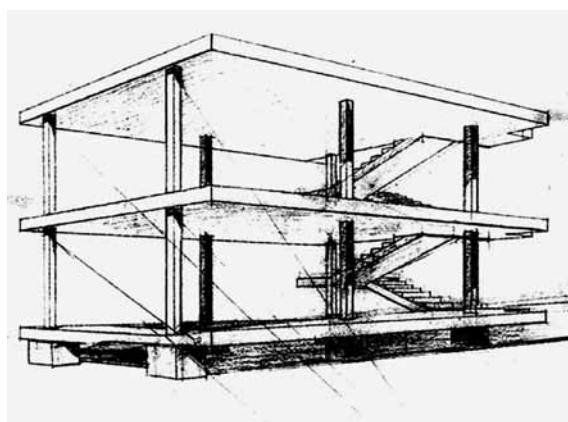


Fig.3 – Le Corbusier – estrutura padrão – casa domino, 1914

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

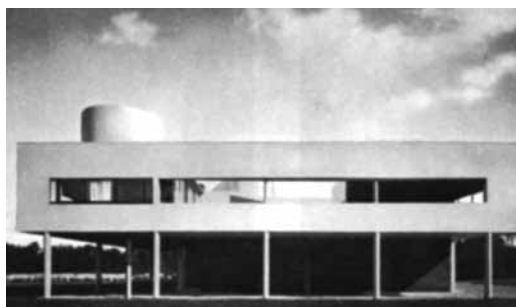


Fig.8 – Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy 1931



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.

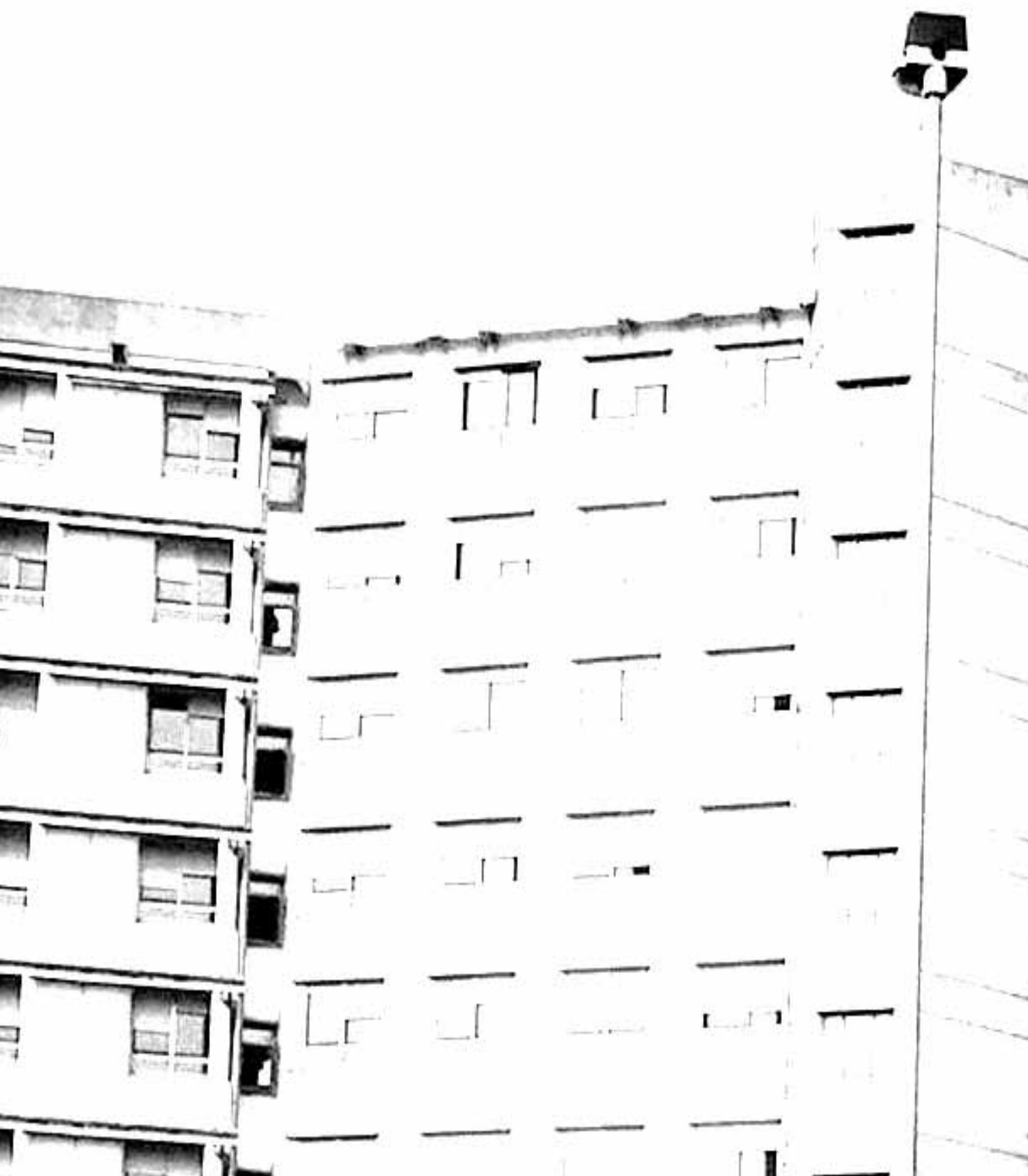
STEINER, George (2004). *Uma Ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2006.

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.; MUÑO, Carles; TERRADES, Robert; SANMARTÍ, Jaume; SASTRE, Ramon; ESTÉVEZ, Alberto T. (2005). *La Formació de l'Arquitecte*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005.









A gentil maturidade na obra de um arquitecto português moderno: O Hospital de Guimarães de Celestino de Castro

Avelino Oliveira*

Arquitecto, Docente na Universidade Fernando Pessoa, Doutorando na Universidade Politécnica da Catalunha na área de Projectos Arquitectónicos

avoliv@ufp.pt

* Artigo realizado com a colaboração de Nuno Ribeiro, aluno finalista do curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa.

RESUMO

Análise do Hospital Nossa Senhora da Oliveira, obra de Celestino de Castro, arquitecto da geração moderna portuguesa. Realizamos uma aproximação a elementos de projecto e de desenho compositivos nesta peça de arquitectura. Consideramos o espaço cronológico da carreira de Celestino de Castro, sob uma tentativa de interpretação contemporânea das influências que contaminaram este trabalho.

PALAVRAS CHAVE

Celestino de Castro, Hospital de Guimarães, arquitectura hospitalar.

ABSTRACT

This work is an analysis about the Project of Celestino de Castro for the Hospital Nossa Senhora da Oliveira located in Guimarães. We propose an approach interpretating the design elements in this architecture piece, considering the important career of the modern architect and his influences.

KEY WORDS

Celestino de Castro, Hospital in Guimarães, Hospitalar architecture

1. SOBRE UM PROGRAMA

O Hospital Distrital de Guimarães, que segue a denominação de Hospital de Nossa Senhora da Oliveira, foi um projecto do Arquitecto Celestino de Castro na sua dupla qualidade de técnico e responsável ligado ao sector público das construções hospitalares¹.

Ao analisar uma obra de arquitectura de grande escala, como é o caso, e sendo ela uma valência funcional urbana e construtiva tão complexa, tendemos a resvalar, quase sempre, para a introdução de dezenas de aspectos complementares, que não menosprezando a sua importância, muitas vezes nos impedem de observar atentamente o valor arquitectónico presente. No entanto, não nos podemos impedir de introduzir o tema com um pequeno resumo, ainda que sintético, mas obrigatoriamente descritivo. Assim, assinalamos desde logo, que nos vamos referir à obra de um Hospital implantado sobre um terreno com cerca de 86 mil metros quadrados, que se situa junto à entrada sul da cidade de Guimarães, contendo uma grande responsabilidade funcional, pois comporta, actualmente, os serviços aos utentes dos Concelhos de Guimarães, Fafe, Vizela, Cabeceiras de Basto, Celorico de Basto e Felgueiras², o que compreende um total de cerca de 400 mil pessoas, representando um total de 485 camas e dotado de quase todas as valências hospitalares. Acrescente-se também que o Hospital Distrital de Guimarães se desenvolve num conjunto de volumes, em que se destaca o seu corpo principal constituído por onze pisos, com uma área aproximada de cerca de 22 881m². No seu conjunto o Hospital tem cerca de 40.635m² de área de construção.



Fig. 1 – imagem de conjunto do Hospital Distrital de Guimarães.

2. SOBRE A CLASSIFICAÇÃO DE UMA ARQUITECTURA

Podemos rapidamente constatar que é um conjunto edificado com um desenho de influência moderna, como aliás é tendencial neste tipo de equipamentos (TOSTÕES in AA.VV, 2004, pg 325), aparentemente abstraído da sua envolvente, tanto no que toca ao desenho da implantação, como nas opções morfológicas de desenho e de composição das fachadas. Deste modo a tipologia de “edifício ilha”, comum em equipamentos hospitalares do género, está bem presente, pois o conjunto representa uma peça isolada da envolvente que proporciona uma rápida percepção da construção simbólica enquanto hospital.

O equipamento marca a entrada sul da cidade, preconizando um enquadramento urbano de referencial liminar entre o tecido urbano mais consolidado e a periferia da cidade de Guimarães. O seu edificado apresenta uma imagem uniforme, mas subjugase a uma lógica de inter-relação entre volumes onde o arquitecto procura anular o efeito de demarcação da peça como um corpo contínuo, preferindo uma disposição mais metabólica, sugerindo a concentração de funções e a sobreposição de volumes.

Observando sumariamente o conjunto podemos destacar três volumes, o primeiro, vertical, engloba as principais funcionalidades do conjunto e articula uma certa fragmentação com a pureza de uma forma prismática. Complementarmente, o segundo volume, com dois pisos serve de elemento base de suporte do corpo principal e que faz a marcação da entrada, situação evidenciada por uma pala que se estende e assume um desenho bastante característico – uma espécie de rectângulo recortado que lhe confere uma certa originalidade (fig 3 e 4). Este corpo prolonga-se ao longo de um dos lados para dar origem à zona de internamento. O terceiro volume, que pertence às funções de Medicina Física e de Reabilitação e parcialmente às Consultas Externas, é um edifício independente do corpo principal e assume a forma de um “Y” um pouco distorcido, com o elemento central destacado quase que servindo de charneira para os dois prolongamentos originados pela forma. As fachadas assumem um carácter distinto das fachadas dos restantes volumes, não só pela forma dos vãos, mas também pela adição de elementos e consequentemente pela sua leitura urbana.



Fig. 2 – Vista aérea do hospital de Guimarães

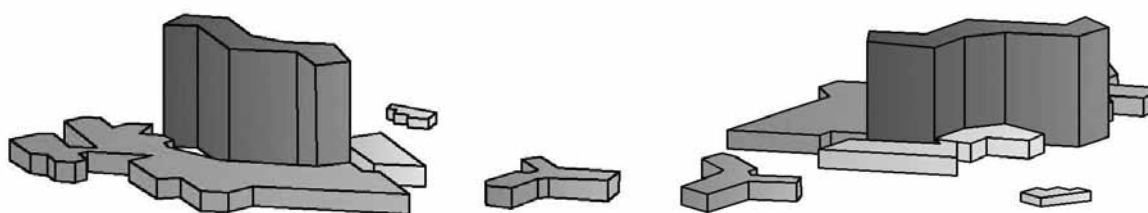


Fig. 3 e 4 – esquemas de composição de volumes (autor Nuno Ribeiro)

3. SOBRE O TEMPO E A IMPORTÂNCIA

Somos de opinião que a atitude metodológica de Celestino de Castro neste projecto será proveniente de uma maturada abordagem ao tema, e dizemo-lo convictos de que esta terá sido, provavelmente, a ultima obra significativa do arquitecto, destacando-se com naturalidade como uma peça de arquitectura “tardia” (1991) na sua carreira. Tanto assim é, que observamos uma ausência de referências publicadas do conjunto hospitalar de Guimarães, em detrimento das bem mais famosas obras deste arquitecto, como são o caso da casa de Santos Pousa-

da (1949), da Casa do Amial (1950–51), ou mesmo do Bloco de Consultas Externas do Hospital de Santo António (1989) (AA.VV., 1997, pg 334). Este facto tem implícitas duas ideias, em primeiro lugar que o Hospital de Nossa Senhora da Oliveira não merece a classificação de referência na arquitectura do século XX, e a segunda de que não merecerá um destaque maior na obra de Celestino de Castro, pois apesar de ser o maior conjunto edificado que projectou, poderá não ser o melhor.

Não nos cumpre neste texto certificar ou contrariar uma e outra ideia, mas antes debruçar o olhar sobre a obra cons-

truída em Guimarães e também sobre a estratégia de projecto que Celestino terá adoptado para introduzir uma obra de arquitectura que tem obstáculos claros e que o experiente arquitecto teve de ultrapassar. Referimo-nos, nomeadamente, à inserção urbana no tecido local envolvente e na cidade, à escala do edificado e à linguagem utilizada em articulação com as rigorosas disposições funcionais.

Para este efeito, importa realçar algumas obras portuguesas que, como um conjunto de peças de arquitectura moderna, desenvolveram programas de índole hospitalar, a que Celestino de Castro não devia ser alheio, nem desconhecedor, estabelecendo seguramente algumas pistas para a construção do processo projectual de Guimarães. É o caso do Pavilhão do IPO (1927) e da intervenção no Centro de Rovisco Pais promovido por Bissaya Barreto que são dois projectos de Carlos Ramos, mas também do hospital de Beja (1964), do Hospital de Viana do Castelo (1970) de Raul Chorão Ramalho, do Hospital de São Pedro do Sul (1969) de Fernando Estêvão da Silva, do Hospital da Figueira da Foz (1965) e mesmo do Centro de Alcoitão (1965) do seu amigo e colega Formosinho Sanchez. (cf. TOSTÕES in AA.VV., 2004, pgs 325 a 331)



Fig. 5 – Edifício do IPO – arq. Carlos Ramos – 1927

A esta lista de objectos arquitectónicos portugueses de influência moderna podemos agregar o Hospital de Nossa Senhora da Oliveira de Celestino Castro, que apesar de estar 30 anos separado da maioria, inclui-se neste conjunto de obras e neste conjunto de autores, quer pela linguagem, quer pelas referências utilizadas. E poderemos arriscar dizer que o Hospital de Guimarães encerra esta lista de representantes dos mode-

los “modernos” de tipologias hospitalares, que exceptuando os escassos exemplos de origem Nazi em Lisboa e no Porto, reflectiram na sua escala de edifícios singulares a evolução do processo moderno em Portugal (IDEM, 2004, pg 325).



Fig. 6 – Centro de Alcoitão – arq. Formosinho Sanchez – 1965



Fig. 7 – Hospital de Beja – arq. Raul Chorão Ramalho – 1964



Fig. 8 – vista aérea do Hospital de S. João –

4. SOBRE O DESENHO E AS SUAS INFLUÊNCIAS

Observando o conjunto arquitectónico do Hospital de Guimarães, emergem do projecto e do discurso de Celestino de Castro, as evidentes influências de Le Corbusier. Não só pela imponência formal que o edifício transporta, mas também pela qualidade do desenho e do partido expressivo que o autor retira da plasticidade do jogo de volumes e da interpenetração de interiores/exteriores, como aliás já Fernandez havia enquadrado a propósito das suas casas no Porto da década de 50, e da obra que desenvolveu com Gandra para a Av. Estados Unidos da América em Lisboa [FERNANDEZ, 1988, pg. 84 a 86].

A implantação parece complexa mas esconde uma simplicidade inusitada, pois emerge de uma forma regular, composta por elementos formais de base triangular que em módulos geométricos dão origem à implantação geral do conjunto (fig. 9), como aliás podemos constatar nas palavras de Celestino de Castro na sua memória descritiva de estudo prévio (1982), quando explica utilizar uma “[...] forma poligonal obtida através da repetição de um nódulo triangular que se assemelha à forma de uma concha que se vai moldando funcionalmente aos diferentes espaços.” [CASTRO, 1982],



Fig. 9 – imagem aérea do hospital de Guimarães

É desta opção conceptual que resulta a forma do edifício e muitos dos outros elementos arquitectónicos participantes no desenho do projecto. A estratégia de base apresenta

como charneira a ideia de quebrar a monotonia de um conjunto que tendencialmente seria uma forma regular rígida. O seu denso volume é assim amenizado com a presença de determinados elementos na fachada e pelas torções impostas ao volume, alimentando uma certa suavidade e leveza, para que o edifício procure assumir o seu pretendido carácter de escala humana. Esta busca de escala é observada facilmente no texto de Castro que acompanha o projecto:

“A expressão arquitectónica do Hospital Distrital de Guimarães, reflecte, [...] ainda a procura de um edifício que, pelas suas linhas gerais dadas as suas dimensões, compartimentasse e enriquecesse o seu volume, evitando a monotonia, criasse espaços diferenciados, mantivesse uma certa escala humana.” [CASTRO, 1982]

No entanto, a leitura do conjunto, dada a diversidade de corpos estruturais da unidade hospitalar, é apesar disso uniforme, e embora os edifícios apresentem ligeiras variações em elementos de composição de fachada, a forma irregular do equipamento parece ter sido criada para dar origem a espaços diferenciados. E não é só o edificado que assume estas características como também os percursos, ou o modo como o projecto organiza os aparcamentos e os trajectos de acesso às diferentes zonas do conjunto hospitalar, estas áreas jogam com o volume dos vários edifícios e das várias escalas de edifício, proporcionando diferentes imagens, e uma sucessão de acontecimentos.

“[...] A concepção das plantas das duas experiências reflectem também preocupações orientadas para o objectivo da gestão de energia: O H.D. de Guimarães, no serviço de internamento, apresenta uma forma de conjugação dos volumes que facilitando a organização interna, reduz a área das “unidades de tratamento” e por consequência o volume geral, as áreas de coberturas e de fachadas, do principal corpo do conjunto hospitalar;” [CASTRO, 1982]

É interessante reflectirmos sobre estes dois princípios estruturadores do projecto, a “quebra de monotonia” e a “uniformidade”. Na realidade, um primeiro olhar sobre o perfil principal do conjunto vimaranense transmite, quiçá superficialmente, a ideia de estarmos perante um edifício corrente, sem particular originalidade e que nem sequer

aspira ao sublime significado de um objecto "purista". Será, portanto, nessa leitura, um edifício com alguma "dureza" e decorrente das naturais cedências ao programa que a complexidade funcional obrigaria. Não nos revemos nessa observação que minora o Hospital de Nossa Senhora da Oliveira, pois quanto mais mergulhamos o olhar no desenho, maior é o nosso processo de descoberta onde encetamos a exponencial valorização da capacidade de Celestino de Castro em transformar formalmente as necessidades do edifício em matéria plástica expressiva. Em todos os detalhes, descobrimos que cada elemento tem uma função de ordem compositiva e simultaneamente funcional, ministrando uma diversidade de princípios, seja pela separação das peças das fachadas ou nas intersecções dos planos dos edifícios que resultam em volumes homogêneos, índices de luminosidade correctos, protecção dos envidraçados, etc.. Mais uma vez, estamos seguros da intencionalidade destes factores, aliás plasmados mais uma vez nas suas palavras, quando refere um determinado sentido experimental, comparando inclusive com outra obra de índole semelhante, embora de menor escala, no Porto:

"[...] A protecção dos vãos e das fachadas (SUL e Nascente-Sul) da incidência directa dos raios solares, na época estival, por elementos exteriores (horizontais e verticais) independentes das próprias fachadas e vãos. Esta protecção solar apresenta soluções diferentes nas duas experiências em curso: a do H.D. de Guimarães e a do Pavilhão de Consultas Externas do H.D. de Stº António no Porto."



Fig.10 – Detalhe da fachada do hospital



Fig.11 – Detalhe do Pavilhão de consultas externas – Hospital de Santo António – Porto.

São vários os elementos que, como as palas verticais ou horizontais, foram utilizadas nos alçados, conferindo-lhe um aspecto diferenciado e dinâmico protegendo os espaços interiores do factor solar. Na fachada central, uma leitura mais suave, fornece-nos apenas a rítmica ditada pelos vãos das janelas, entrecortada com alguns planos verticais em betão aparente. Mas mais importante é a forma quase invisível como os elementos da fachada se diluem numa visão afastada do edifício e, por outro lado, participam no desenho quando nos aproximamos do edifício. Fica a sensação que Celestino de Castro não pretendeu desvirtuar o volume, como aliás ele próprio refere: "A diferenciação quer das fachadas das enfermarias (sul e nascente-sul) e das dos Serviços nas Unidades de Tratamento (norte e noroeste), quer das coberturas de alguns serviços (sheds nos corpos da cozinha e Centrais Técnicas) participa e realça a volumetria do projecto." (1982, p.18).



Fig.12 – Imagem do topo nascente do edifício principal

Não sendo só através dos elementos apensos que as fachadas se distinguem, existe também uma leitura horizontal por todo o volume, controlada subtilmente por diferentes cores, quase que desenhando um diagrama exterior dos distintos serviços intramuros. O amarelo, o azul e o vermelho, esbatem-se em cores suaves, quase indiferenciáveis do conjunto mas assumem o seu carácter de matriz funcionalista.

E se por um lado se verifica a clara interligação entre todos os corpos, surpreende um pouco que o edifício principal não tenha a tentação de “levitar” sobre os pilotis de Corbusier, à laia da herança deixada nas unidades de habitação. E logo com Celestino, que havia convivido de perto com vários dos seus colegas da geração “moderna”, determinados desde sempre em aplicar os princípios da Carta de Atenas. Mas esta opção pelo “peso” do edifício do Hospital de Guimarães, parece mais condizente com a pureza (cf. FRAMPTON, 1990, pg. 262–263) de Cid, Pessoa e Athoughia na Sede da Calouste Gulbenkian, pois o Hospital de Guimarães está também polvilhado com alguns momentos regionalistas de influência brasileira, tão comuns de observar nos conjuntos de habitação do infante Santo, de Gandra, Manta e Pessoa ou nas obras portuenses de habitação multifamiliar de Arménio Losa e Cassiano Barbosa (DOCOMO, pg 279), e neste caso visíveis em revestimentos, detalhes construtivos e opções por materiais como a pedra e o cerâmico.

Assim, mesmo sem os pilotis, destaca-se a forma como Celestino de Castro joga com os pisos térreos soltando-os dos restantes pisos, anulando o aspecto rígido do volume num edifício de grande dimensão. Os desníveis do terreno são facilmente ultrapassados pela articulação dos espaços e dos caminhos, os acessos às entradas dos edifícios funcionam como superfícies planas pavimentadas, conferindo-lhes identidade, embora o aspecto “individualista” do edifício se imponha a tudo o que o rodeia, não assumindo qualquer tipo de ligação próxima com a envolvente, a não ser na escala urbana onde é perceptível a relação com a topografia e o papel concavo do conjunto que faz a recepção dos utentes numa abertura ampla envidraçada, que só se descobre pela aproximação mas que é inevitável pois a forma do edificado a ela nos conduz.



Fig.13 – Imagem da entrada principal do Hospital

Como já referimos é também visível alguma tendência *brutalista* nesta obra, comum aliás a vários dos seus contemporâneos (FERNANDEZ, pg. 89), não só pela constância do betão estrutural à vista presente nas fachadas e planos horizontais dos edifícios, como também na expressividade dos materiais utilizados. Sem referência directa às obras de arquitectos internacionais como Stirling, Alyson e Peter Smithson ou mesmo de Louis Khan, sem dúvida que Celestino de Castro utiliza os mesmos elementos tectónicos de grande expressividade de forma consciente:

“A utilização, em muros de suporte, lancis, escadas, nos arranjos exteriores e em paredes dos Corpos 1 e 7 do périplo de granito da região contribuirá também para valorizar o aspecto arquitectónico do conjunto.” (Castro, 1982)



Fig. 14 – imagem dos elementos de fachada

5. SOBRE UMA IDEIA DE OPINIÃO

Em jeito de opinião, apetece-nos assinalar que julgamos saber como Celestino dominava a transposição dos modelos modernos na década de 50, onde se afirmou como um dos seus representantes. Um representante daqueles a quem Portas denomina de “Geração dos nascidos a partir de 20” [1973, pg 739].

O Hospital de Guimarães parece demonstrar o acerto do apontamento de Saramago quando refere que “nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” [2000, pg. 14]. No entanto, esta obra é todo um processo de descoberta. Já havíamos chegado a Guimarães infinitas vezes por aquela via nova que nos arrasta da auto-estrada e “desemboca” junto ao Hospital de Nossa Senhora da Oliveira, mas duvido que tenhamos olhado demoradamente o conjunto. Não que o seu redor o dilua, mas antes porque o edifício não sobressai tanto quanto se poderia pensar de um volume com esta escala (medida em metros cúbicos). Não nos apaixonamos no primeiro momento, nem sequer nos emocionamos, mesmo nos seus detalhes mais brilhantes e demonstrativos da presença de um arquitecto de primeira linha. No entanto tudo parece encaixar numa lógica de simplicidade e de expressão. Acima de tudo nada ali é neutro ou simplesmente consensual – não! É uma obra que tem influências marcadas, assumidas, um desenho rigoroso e opções claras. E curiosamente, apesar dessa robustez não conseguimos deixar de lhe ver a enorme gentileza arquitectónica: no traço, na textura do betão, nos cerâmicos decorados ou não, nos espaços iluminados, nas cores expressivas ou suaves, no alçado que torna invisíveis os “brise-soleis”, nos planos horizontais que nos levam pelas entradas e pátios, e nas arestas aguçadas dos seus volumes que nos convidam a espreitar a perspectiva.

Por isso valeu a pena olhar com mais atenção para esta peça de arquitectura saída do lápis de Celestino no tempo em que os computadores substituem as minas de grafite.



Fig. 15 – imagem de uma passagem aérea entre volumes do corpo principal

NOTA: Para o desenvolvimento deste artigo devemos agradecer a amabilidade e disponibilidade do Arquitecto Celestino de Castro que pacientemente se deixou obrigar a reviver algumas das suas memórias sobre a arquitectura: os monumentos ICAT e O DAM, as escolas de arquitectura (Lisboa e Porto) e essas personagens tão fascinantes com quem conviveu como foram o Keil do Amaral, o Cassiano Barbosa, o Viana de Lima, e tantos outros.

Uma nota final para agradecer ao Pedro Noronha, aluno finalista da UFP, pela contribuição dos elementos monográficos de Celestino de Castro que nos forneceu.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV (1997), *Arquitectura do século XX – Portugal*, Catálogo Exposição de Frankfurt. Ed. Priktel.

AA.VV (2004), *Arquitectura Moderna, 1920–1970*, ed. IPPAR, Lisboa

“*Arquitectura do Movimento Moderno. Inventário Docomo-no Ibérico: 1925–1965*”, ed. Docomono/AAP, Fund. Mies Van Der Rohe

BESSET, Maurice (1971) *Le Corbusier – to live with the light*, ed. Architectural press, Switzerland

CASTRO, Celestino de e MAGALHÃES CLARO, José Arandes (1987) *Encontro de Gestão De Energia Em Edifícios Hospitalares*, fundo documental da FAUP.

CASTRO, Celestino de (1982) *Memória descritiva do projecto do Hospital de Guimarães* – fundo documental da FAUP.

FRAMPTON, Keneth (1990), *Modern Architecture – a critical history*, ed. World of art, 3ª ed., London.

FERNANDEZ, Sérgio (1988), *Percurso, Arquitectura Portuguesa: 1930–1974*, Porto, FAUP publicações (2ª ed.).

PEDREIRINHO, José Manuel (1994), *Dicionário dos Arquitectos*, Porto, Ed. Afrontamento.

PORTAS, Nuno, *A evolução da arquitectura moderna em Portugal, uma interpretação*, in “História de la arquitectura moderna”, Bruno Zévi, vol II – cap. – , 1973.

SARAMAGO, José (2000), “A Caverna”, ed. Caminho

TOSTÕES, Ana (1997), *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, ed. publicações.





“O moderno esquecido” – A Casa do Ameal do arquitecto Celestino de Castro (1948)

Manuel da Cerveira Pinto

Arquitecto, Docente na Universidade Fernando Pessoa, Mestre em Património pela Universidade do Minho, Doutorando na Universidade Politécnica de Valladolid.

cerveira@ufp.pt

RESUMO

“O Moderno Esquecido” é uma breve descrição da Casa do Ameal, da autoria do arquitecto Celestino de Castro. A obra em questão constitui paradigmático motivo de referência da arquitectura moderna da cidade do Porto e do país e é motivo para uma sucinta reflexão em torno da noção de património.

PALAVRAS-CHAVE

Património; arquitectura; o património também se constrói

ABSTRACT

“The Forgotten Modern” it's a brief incursion through the “Ameal House”, one of the most important works of Celestino de Castro. This work it's a paradigmatic reference in the modern architecture in Oporto, and in Portugal and it's motive for a brief reflexion between the notion of patrimonial heritage.

KEYWORDS

Patrimonial heritage; architecture; the patrimonial heritage It was also constructed one day.

"O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens [...]" (Távora, 1982, p. 39)

O MODERNISMO E A "ESCOLA DO PORTO"

É hoje tido como certo que a arquitectura moderna portuguesa teve o seu grande primeiro folego de desenvolvimento no Porto, onde o desejo do novo, procurado então por uma classe abastada, veio possibilitar e solicitar a criação de obras verdadeiramente inovadoras e paradigmáticas do novo movimento. De facto "desde 1945 que o Porto contava com projectos de uma inusitada modernidade como o Cinema batalha (1946) de Artur de Andrade, o Mercado do Bom Sucesso (1949) ou o Palácio Atlântico (1946–1950), do grupo A.R.S." (Tostões, 2004, p. 128). Mas, poderíamos recuar ainda mais no tempo e citar outros exemplos como a impressionante Bolsa do Pescado (1935) de Januário Godinho ou as interessantes e pioneiras garagens do Comércio (1930–32) de Rogério de Azevedo e de Passos Manuel (1937), de Mário Abreu.

Entretanto, na direcção da Escola de Belas Artes do Porto ao brilhante mestre Marques da Silva sucedia o inquieto Carlos Ramos e, em oposição a uma escola académica e opressora que havia deixado em Lisboa, criava uma abertura totalmente nova, que buscava febril e ansiosamente o desejo de modernidade. Aos poucos ia-se criando aquilo a que vulgarizou chamar-se "Escola do Porto", pela mão algo eclética mas visionária e de firme pedagogo de Carlos Ramos.

As décadas iniciais do modernismo (20 e 30) quase não tiveram repercussão em Portugal, fruto de uma vivência introvertida e periférica do próprio país e também, diga-se, da própria classe dos arquitectos que não lograram participar neste movimento, sobretudo através dos célebres CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna) que se vinham realizando desde 1927/28 e que "desempenhavam papel motor na divulgação dos ideais maquinistas, funcionalistas e progressistas do Movimento [...]" (Fernandes, 1993, p. 97). Por outro lado apenas conhecemos na década de 30 uma única obra de divulgação da arquitectura moderna que se ia fazendo nos outros países, trata-se precisamente de "A Moderna Arquitectura Holandesa", de Keil do Amaral, datado de 1936, mas apenas editado em 1943. A

própria Carta de Atenas só seria publicada em Portugal no final dos anos 40.

No entanto, como vimos, o Porto parecia tentar escapar a esta exclusão. Porém, se repararmos atentamente, os modelos mais influentes desta primeira geração modernista não são, curiosamente, tanto os de Le Corbusier, quanto os da arquitectura holandesa (Dudok) e, sobretudo, alemã (Bauhaus, W. Gropius). A influencia "corbusiana" vai-se verificar sobretudo em dois autores, Viana de Lima e Celestino de Castro.

Tendo sempre sido o tema da moradia unifamiliar o campo experimental por excelência dos arquitectos, até por ser o programa que melhor revela e deixa perceber a estrutura social onde se integra e aquele que possibilita um campo mais alargado de experimentação da linguagem. Não é por isso de admirar que seja precisamente no tema da moradia, onde se irão verificar os maiores ensaios e aplicações sistémicas do racionalismo preconizado por Le Corbusier e sobretudo nestes dois autores.

A INOVAÇÃO EM MEADOS DO SÉCULO XX

Embora com alguns apontamentos característicos e até mesmo "regionais", como por exemplo a aplicação de granito "à vista", nas fachadas laterais, como que a fazer lembra a participação de Celestino de Castro no Inquérito à Arquitectura Portuguesa, a Casa do Ameal preconiza de forma bastante clara os "mandamentos" da arquitectura de Le Corbusier. Por consequência, visto que são estruturais, os planos laterais são mais fechados que o frontal e o posterior, os quais se encontram o mais desprovidos de elementos estruturais, de forma a possibilitar grandes vãos e envidraçados. Uma organização espacial exemplar, estratificada em três pisos em que a estrutura é quase minimalista, limitando-se às referidas paredes laterais de granito e três pilares redondos centrais. Planta livre, cobertura em terraço, fachada livre recoberta por palas e quebra-sóis.

A construção exímia do terraço é provada pela permanência do relvado original e pelo irrepreensível funcionamento do mesmo, quer em termos de perfeita estanquicidade, quer térmicos e acústicos. No interior foi aplicado um "inovador"

sistema de aquecimento através de pavimentos radiantes. Todo o edifício é pensado para proporcionar uma boa relação interior-exterior, fazendo conviver e participar os jardins envolventes com os próprios espaços da habitação, quer através dos grandes envidraçados, quer pelas varandas e pátios térreos que se prolongam no exterior.

As divisórias interiores são feitas em painéis “sandwich”, substituindo as paredes tradicionais de alvenaria, apresentando também consideráveis ganhos em termos de conforto, quer térmico, quer acústico.

A relação com as três artes também não foi esquecida, sendo preponderante o estudo de cor assumido como elemento determinante de expressão plástica de todo o edifício, estudo esse efectuado pelo pintor Júlio Pomar. Assim, originalmente os paramentos de granito eram pintados de azul cobalto, as palas e quebra-sóis pivotantes eram cor de laranja e a coloração dos próprios armários embutidos havia sido previamente estudada por este pintor.

MEMÓRIA DE UM ESQUECIMENTO

Porém, apesar de tudo isto, a Casa do Ameal foi esquecida, conforme esquecido foi o seu autor.

Hoje encontra-se transformada numa “escola de condução” tendo sofrido forte e penalizadora descaracterização. A mudança de função foi bastante prejudicial para um edifício que tem a sua base teórica no quotidiano e na vivência diária familiar. E aqui discordamos da aceção de Souto de Moura quando afirma que também a arquitectura moderna é versátil e susceptível de novos usos (Graça Dias, 1999, p. 102). Talvez isso seja verdade em outros edifícios não tão marcadamente habitacionais e “familiares”. Só não poderá causar “estranheza” a adaptação verificada neste edifício a quem não conheça a linguagem própria, que preconiza a arquitectura funcionalista do movimento moderno, sobretudo no peculiar tema da habitação.

A delicada caixilharia de madeira também desapareceu, substituída por uma outra de tosco e vulgar alumínio lacado de “bordeaux”.

O mesmo aconteceu à grade do jardim e ao portão, tudo sendo agora pintado desta mesma cor. Também o azul-cobalto que assomava o granito das empenas desapareceu, substituído pela mesma anémica cor amarelada do reboco exterior, contribuindo para uma aparência banal da construção.

Os jardins e as árvores, entre as quais o enorme pinheiro que tinha à frente, também desapareceram, da mesma forma que desapareceu a escada metálica que na varanda do segundo piso ligava ao terraço. Por sua vez, todo o espaço envolvente da edificação foi ocupado por lajetas de betão a imitar pedra.

A CASA DO AMEAL, PATRIMÓNIO DO SÉCULO XX

Pelo seu pioneirismo e contribuição para a evolução da própria história da arquitectura em Portugal, mas também pela sua inusitada qualidade plástica e arquitectónica, a Casa do Ameal deveria ser objecto de atenção bem mais cuidada. As alterações aportadas não são talvez demasiado graves para o edifício, pelo menos de forma não recuperável, o que esperamos venha a suceder, já que este se encontra referida no Inquérito à Arquitectura do Século XX e mereceu também a observação dos encontros Do.Co.Mo.Mo.

O Porto possui um património moderno notável que, sistematicamente, se tem vindo a perder. A classificação da Casa do Ameal como património do século XX é não só uma questão de necessidade para a própria história da arquitectura portuguesa recente, como um imperativo ético.



Fig.1 – A Casa do Ameal, ainda na sua pureza original, tal como aparece no livro “Arquitectura Moderna Portuguesa 1920.1970” [TOSTÕES, Ana (coord.), 2004, p. 129]. Será de notar, porém que a imagem se encontra invertida.

BIBLIOGRAFIA

FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, Cotovia, 1993

GRAÇA DIAS, Manuel, *Ao Volante Pela Cidade* [dez entrevistas de arquitectura], Lisboa, Relógio d'Água, 1999

IAP XX, *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*, Ordem dos Arquitectos, 2006

SEARA, Ilda/COIMBRA, Jorge, *Sine qua non, a ideologia do habitar*, Porto, A regra do jogo, 1986

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, ESBAP, 1982

TOSTÕES, Ana [coord.], *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920.1970*, Lisboa, IPPAR, 2004

Internet:

Ordem dos Arquitectos Secção Regional Norte – [observatório] (<http://www.oasrn.org>) Rua do Ameal, 942, Porto – Vasconcelos, Pedro Abranches





“Feiinho mas escorreito”* ou nem por isso. O Pavilhão de Consulta Externa do Hospital Geral de Santo António – Celestino Joaquim de Abreu Castro, Porto, 1976

Ilídio Jorge Silva,

Arquitecto, Mestre assistente, Faculdade de Ciência e Tecnologia
da Universidade Fernando Pessoa

ilidio@ufp.pt

RESUMO

Obra tardia, dum período quase totalmente ignorado da produção de Celestino de Castro, o Pavilhão de Consulta Externa do Hospital Geral de Santo António, resume, no entanto, muita da história do Movimento Moderno português.

PALAVRAS – CHAVE

Celestino de Castro, Pavilhão de Consulta Externa, Movimento Moderno, Purismo, Brutalismo, Tardo-Moderno, Regionalismo Crítico, Post-Moderno.

ABSTRACT

A late design., springing from an all but ignored period from Celestino de Castro's work, the Pavilhão de Consulta Externa from the Santo António General Hospital, sums up most of the history of the Portuguese Modern Movement.

KEYWORDS

Celestino de Castro, Pavilhão de Consulta Externa, Modern Movement, Purism, Brutalism, Late-Modern, Critical Regionalism, Post-Modern

Quando resolvi escrever sobre o Pavilhão de Consulta Externa do Hospital Geral de Santo António, calhando falar disso a colegas, encontrei um muro tépido de expressões surpreendidas pela autoria do projecto e intrigadas pelo interesse indiscutível que existiria em analisá-lo. À primeira, ainda sem sequer ter refrescado a minha memória do edifício, retorqui galhardamente com a defesa em epígrafe.



A verdade é que, nos meus tempos de início de Faculdade, sem nunca ter sabido quem o projectara [e, à altura, o nome do arquitecto nada me teria dito, confesso], tive uma paixoneta por aquele edifício. Mais de que ser seduzido pela sua presença plástica, havia nele uma lógica perfeitamente visível da utilização da linguagem arquitectónica que me atraía muito. Vivíamos – nós, os alunos – num tempo em que, sem lhes destrinçarmos as origens, sobrepúnhamos grelhas compositivas à *la* Richard Meier, revivalismos contextualistas que de alguma forma nos tinham chegado dos Kriers, ironias linguísticas despudoradamente devedoras de Venturi e Graves, e simbolismos tipológicos Rossianos, e nos espantávamos por não chegar à simplicidade final que a escola começava a cultivar, redigirindo a primeira modernidade. Nessa altura, sim, o Pavilhão de Consulta Externa do Hospital Geral de Santo António parecia-me “feinho, mas escorreito” e ter aquilo que as visões críptico-revisteiras que enchiam os nossos estiradores não tinham.

É-me fácil agora ver o quanto o eclectismo sem consciência nem fio condutor que praticávamos (e não seríamos só nós, não...) empalidece facilmente frente ao que me parece ser uma recapitulação integrada e serena de todo um século XX modernista, por alguém que efectivamente lhe acompanhou as metamorfoses.



Senão, vejamos: aquilo que eu definiria como os vectores principais de identidade deste edifício – o seu *discurso funcional*, a sua *tectonicidade escultórica* e ainda uma detectável *referenciação vernacular e sensibilidade patrimonial* – são, na realidade, dimensões projectuais que aludem às fases identificáveis do Movimento Moderno, respectivamente ao primeiro modernismo, ao tardo-moderno e a um regionalismo crítico às portas da sua conclusão (então em vias de acontecer) post-moderna. É um ponto de situação da época e é certamente um fulcro sobre aquilo de que Celestino de Castro pode falar com propriedade, ele que é certamente um dos heróis do nosso primeiro modernismo dos anos 40 e 50 do século XX (descartando as modernidades da década de 30, nomeadamente protagonizadas pelo seu patrono de estágio, Luís Cristino da Silva, como referenciadas sobretudo à via *Art Deco* e só muito difusamente tendo relação com o Movimento Moderno – neo-plástico/Bauhausiano/Corbusiano – propriamente dito – leia-se Ana Tostões (2004a), pp.105–109), mas também participante dos processos maturadores e regeneradores do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, em 1955, da adaptação da Carta de Atenas (e da “cartilha” arquitectónica moderna em geral) que se verificou nos Olivais Sul, a que esteve ligado entre 1960 e 1962, e no *aggiornamento* post-revolucionário, verificado à volta de processos como o SRAAL, tendo integrado as Brigadas de Apoio Local dos Serviços de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa, de 1975 a 1976 (Sandra Vaz Costa, Maria Cortesão (2004), p.378).



> **discurso funcional** | parece-me claro que há sinais detectáveis da formação modernista de Celestino de Castro neste edifício. Por um lado, a própria função social e técnica a que responde o facilita (Ana Tostões (2004b), p.325). Aliás, o regresso após o 25 de Abril do arquitecto, no seu trabalho, enquadrado no funcionalismo (e serviço) público, na habitação e nos equipamentos de saúde, acusa uma recuperação, mesmo que deslocada no tempo, do ideal socialmente interventivo da arquitectura do Movimento Moderno (e das suas premissas de eficiência constructiva e económica, fortemente adequadas às circunstâncias de então), que, nele como noutros, fez reviver algumas práticas do primeiro modernismo. Aqui, há obviamente uma definição funcional (leia-se *funcionalista*) dos volumes (gabinetes/consultórios e espaços de circulação, pelo menos, são legíveis imediatamente) e uma orientação solar lógica (blocos de gabinetes voltados às fachadas Nascente, Poente e Sul, acompanhados dos *brise-soleil* “consequentes”), que lhes atribui o *local certo*. Os acessos, finalmente, modelam o edifício, que parte conceptualmente um rigoroso paralelepípedo, quer pelo “escavar” do piso térreo, para dar acesso ao núcleo central de deslocamentos verticais e horizontais do edifício (e que provoca uma sugestão de *pilotis* na zona de entrada), quer pela introdução pragmática de outros acessos, através de duas escadas apensas, uma das quais, na fachada Norte, se interliga a uma projecção desse núcleo espacial para fora do contorno simples do volume de base.



> **tectonicidade escultórica** | A maior parte dos factores plásticos e linguísticos do Pavilhão de Consulta Externa apontam, no entanto, para as dinâmicas de reformulação do dialecto modernista, internacionalmente em curso após a segunda Grande Guerra, a que chamaria genericamente de tardo-modernas. Trata-se aqui sobretudo dum projecto segundo coordenadas brutalistas, e de referência corbusiana (Kenneth Frampton (2003), pp.271–280,303–318), mas arriscar-me-ia a adivinhar outras, nomeadamente pelo próprio recorte da aludida tectonicidade escultórica que caracteriza a obra, e a que poderão não ser estranhas apontações de Khan, numa procura de uma certa monumentalidade e na caracterização de espaços *servidos* e *servidores* (Kenneth Frampton (2003), p.294), que é igualmente aplicável à definição espacial do edifício. De qualquer forma, a volumetria dura e fortemente metalinguística em termos da construção, evidenciando-lhe os processos e componentes, é a afirmação principal com que nos deparamos. A estrutura é destacada e predominante (lajes – aligeiradas e vazadas, quando projectadas e não acessíveis, numa afirmação quase expressionista de valores constructivos – vigas, pilares, platibandas, escadas) e numa dicotomia clássica (mas algo hipertrofiada) de elementos portantes e não portantes. A correspondência entre papel tectónico e materiais constitutivos e de revestimento desse elemento assenta também nesse padrão “explicativo” – o betão identifica o estrutural, o cerâmico os paramentos expostos e o reboco pintado aparece na área protegida da entrada,

sujeita a um grau menor de agressão. É notório também um quadro cromático que faz corresponder cores aplicadas a elementos específicos; para além do cinza/betão/estrutura e do branco/azulejo/parede, a cor expressiva vai do verde para as caixilharias, o amarelo para paramentos associados às deslocções verticais (nas escadas exteriores e interiores), o vermelho para a zona de entrada, e o azul para alguns elementos estruturais ou sub-estruturais (nomeadamente os relacionados com a luz, como as arestas dos *brise-soleil*, o interior das clarabóias, etc).



> **referenciação vernacular e sensibilidade patrimonial** |

Creio, finalmente, que é detectável, apesar da jactância ainda modernista com que a lógica projectual parece aludir expressamente aos factores edificatórios e funcionais, uma dimensão, culturalista em última instância, de recuperação de valores identitários, que moveu a arquitectura moderna portuguesa, pelo menos desde o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, levando-a, num processo comparativamente sereno e eclético (se pensarmos, nomeadamente, nas convulsões pró e contra ortodoxia a que se assistiu nos Estados Unidos da década de 60 à de 80 do século XX), do Moderno ao Post-Moderno, através de um *Regionalismo Crítico* (Kenneth Frampton (2003), pp.381-398, e Ana Tostões (2004a), pp.141-142).

Havendo ou não outros factores concorrentes (nomeadamente os de tradução racional do programa, que analisámos acima), a verdade é que é inegável que a implantação urbana que aqui encontramos é notoriamente conciliatória; o edifício isola-se, é certo, mas respeita o alinhamento da rua e do(s) edifício(s) que o ladeia(m) (não só o antigo

edifício da Reitoria da Universidade do Porto, mas também a casa Art Deco que lhe está a Nascente – e que na altura ainda não tinha o “Crystal Park” de permeio), e coloca-se em cêrcea respeitosa inferior, mas não categoricamente oposta, não havendo no alçado da rua uma presença de descontinuidade, radicalmente horizontal ou vertical (mecanismo de destaque tipicamente modernista).

Além disso, ao nível dos materiais e do cromatismo as escolhas suportam tantas ilações que dificilmente poderia ser aleatória. Assim, e isto fala quase por si, o edifício apoia-se, a Sul, num envasamento de alvenaria de granito, recorre ao azulejo para a maior parte dos paramentos exteriores e reveste as clarabóias, a única cobertura visível da rua, a tijoleira de barro. No que toca ao uso da cor, mais do que a já notada distinção de elementos e do seu papel por cores diferentes, e se não é dispiciendo ver no jogo betão/azulejo uma glosa ao cinza/branco do granito/reboco da antiga Reitoria, há outros ecos de correlações tradicionalistas: o verde nas caixilharias não poderia ser mais típico, assim como a escolha do bordeaux e do amarelo (próximas dos ocres naturais do reboco tradicional) para as cores aplicadas mais visíveis no exterior.

Celestino de Castro sofre da “maldição” de ter projectado duas moradias paradigmáticas muito cedo na sua carreira, e de, num certo momento, ter optado pela Vida em detrimento da arquitectura. A casa José Braga, de 1948, e a Joaquim Costa, de 1950, panfletariamente (se bem que com um ligeiro anacronismo referente à prática internacional) referenciadas ao dialecto corbusiano (e a primeira até mais directamente a uma postura Purista), são dois projectos fundamentais e sumamente inesquecíveis, que, somados ao longo exílio (e portanto *ausência* arquitectónica) de Celestino de Castro, se lhe sobrepuseram – sempre lembradas aquelas onde ele é, como arquitecto, largamente esquecido.

Faltaria corrigir a injustiça que lhe é feita; pois onde aquelas duas obras são elegantes, dogmáticas e épicas (numa época que sedutoramente o era, e nas três vertentes), uma obra como o Pavilhão de Consulta Externa do Hospital Geral de Santo António é inteligente, eclética no melhor sentido da palavra, e serena, numa altura de indecisões teóri-

cas profundas e que, plasticamente, suspeitava dum valor como a "elegância".

E, por último – embora, duma certa forma, se me tenha tornado irrelevante – resta-me dizer que, quanto mais vejo o edifício, mais concluo que escoreito é certamente, mas feio, nem por isso.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Sandra Vaz e CORTESÃO, Maria (2004). "Biografias", in AAVV, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, pp. 376-383. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura.

TOSTÕES, Ana (2004a). "Arquitectura Moderna Portuguesa: os três modos", in AAVV, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, pp. 104-155. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura.

TOSTÕES, Ana (2004b). "10 temas da modernidade", in AAVV, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, pp. 287-375. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura.

FRAMPTON, Kenneth (2003). *História Crítica da Arquitectura Moderna*. São Paulo, Editorial Martins Fontes.



0,83

H.B.C. DR. BALTAZAR

4

PROJECTO DE UMA HABIT



4/7 julho /63

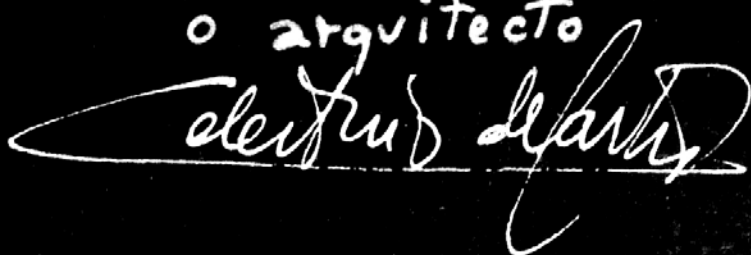
DE CASTRO

~
AÇÃO 
EM BRAGA

PORMENORES
DO
FOGÃO DE
SALA

escala 1:10

o arquitecto





Entre a sombra e o mergulho, uma casa que ri. Casa Baltazar de Castro, Braga, 1963–1965

João Castro Ferreira

Arquitecto, Mestre assistente, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade
Fernando Pessoa

jferr@ufp.pt

RESUMO

A Casa Baltazar de Castro foi projectada e construída entre 1963 e 1965 e é omissa, quase sem excepção, em toda a historiografia da arquitectura portuguesa. A operacionalidade da utilização de temas, definidos por outros autores a propósito do estudo de obras arquitectos contemporâneos, como fizemos em relação às leituras propostas por: Fernandez da obra de José Carlos Loureiro, por Moneo das obras de Stirling e Siza e por Stirling da obra de Le Corbusier, na análise da obra de Celestino de Castro, demonstra, em nossa opinião, o carácter informado e cosmopolita das reflexões que enformam a obra deste arquitecto e em particular a Casa Baltazar de Castro. Esta é uma casa na “fronteira”, quer na biografia do autor, quer na história da arquitectura portuguesa em que participa, em nossa opinião, de pleno direito. Na fronteira entre o modernismo e o pós-modernismo, entendido este como a crise das grandes narrativas, a casa Baltazar Castro exprime a inquietação da aproximação de tempos diversos, mas não dá, ainda, o passo para a construção de um novo paradigma. São disso relevadores, nomeadamente, a evolução da expressão plástica e espacial para uma cada vez maior personalização e riqueza volumétrica, o acentuar da importância dos sistemas construtivos e materiais, e a redescoberta de uma relação estreita com o solo e a envolvente próxima.

PALAVRAS-CHAVE

Celestino – Arquitectura – Moderno – Braga – Anos 60 – Portugal

ABSTRACT

Baltazar Castro House, designed by the architect Celestino de Castro, was built between the years 1963 and 1965. Although the author is a well-known architect, his house is without explanation ignored, given that no reference of it in the historiography of the modern Portuguese architecture exists. In this brief text, I try to explain that this invisibility is incoherent with the intrinsic quality of the building. This is done by first analysing a set of key concerns and ideas, defined by certain authors, in the study of other architects (contemporaries of CC), such as: Fernandez on Loureiro, Moneo on Siza and Stirling and Stirling on Le Corbusier, and then using the same concerns and ideas for analysing Celestino de Castro house. This method of analysis led me to recognise the informed and cosmopolitan character of Celestino de Castro' work and of his building in particular, since it was possible to identify on both the same key concerns and ideas. I highlight as the most significant characteristics of this house its unique and strong formal spatial expression, its volumetric complexity and the way it rediscovers a more intense relation with the ground level and the urban environment.

KEYWORDS

Celestino – Architecture – Modern – Braga – Sixties – Portugal

Why should it be so difficult to describe the experience of architecture? [SCRUTON, 1979, pp71]



Casa Baltazar de Castro, Fotografia Exterior (Nunes, 2007, pp. 87)

A Casa Baltazar de Castro (médico e irmão mais velho de Celestino de Castro) foi projectada e construída entre 1963 e 1965. Neste período o autor encontrava-se em Portugal, mas clandestino, condição que manterá até vinte e oito de Setembro de 1965, quando inicia o seu exílio em Paris, de onde só regressará após o 25 de Abril de 1974. A invisibilidade que a clandestinidade pressupõe, parece ter sido adoptada também para o edifício, uma vez que é omissa, quase sem excepção, em toda a historiografia da arquitectura portuguesa. Esta omissão poderá decorrer da ausência no estrangeiro do autor nos anos subsequentes aos da respectiva construção, mas não, da qualidade intrínseca da obra, que merece, em nossa opinião, uma maior atenção.

Quando esta casa é projectada e construída, Celestino de Castro tem já um percurso profissional de mérito reconhecido, tendo participado activamente nos principais momentos de afirmação da moderna arquitectura portuguesa: O.D.A.M.



Casa Baltazar de Castro, Fotografia Exterior (Nunes, 2007, pp. 87)

[Organização dos Arquitectos Modernos], I.C.A.T. (Iniciativas Culturais de Arte e Técnica), E.G.A.P.'s (Exposições Gerais de Artes Plásticas), I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, tradução da Carta de Atenas, Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal e sendo autor de obra que perdura, como referência incontornável para a compreensão da arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX. Será importante referir que este contributo é conseguido com um escasso número de projectos efectivamente construídos e em que se destacam as casas nas ruas de Santos Pousada e do Ameal, na cidade do Porto, de 1950 e 1953, respectivamente. Estas obras mereceram destaque da crítica, quer contemporânea, quer actual e de que são exemplos, que entendemos significativos, respectivamente: Manuel Tainha (1953, pp. 21) que a propósito da 7ª E.G.A.P. em que Celestino de Castro participa com painéis alusivos às casas do Porto escreve na revista *Arquitectura* “...consideremos as obras de Celestino de Castro [...] estamos perante uma afirmação desta probidade que os coloca dentro da linha geral das nossas melhores tradições construtivas.” e Ana Tostões que na sua tese de doutoramento (2002, pp. 389) e a propósito das mesmas obras, refere:

“A concretização da mais pura lição Corbusiana será realizada pela mão do jovem portuense Celestino Abreu de Castro (1920), na altura já radicado em Lisboa onde terminou o curso, com duas moradias urbanas exemplares”.

Ao analisar estas duas obras, Casa Santos Pousada e Casa do Ameal, Sérgio Fernandez (1988, pp. 84–85), destaca a similaridade dos princípios que regem a sua concepção, apesar da diferença do respectivo contexto:

“No primeiro caso [Santos Pousada] tratava-se de uma construção de duas frentes e no segundo [Ameal] de uma moradia isolada. Ambas se inscrevem numa planta quadrada que disciplinará os seus volumes e nas duas se fará uso de uma estrutura aparente modulada. As paredes das empenas constituirão elementos resistentes, deixando que nas outras fachadas se jogue livremente com cheios e vazios de profundo contraste. A restrição imposta pelo talhão de duas frentes é assumida com o mesmo significado...garantindo-se assim uma grande independência relativamente às construções vizinhas.”

Se aplicarmos estes critérios de análise à Casa Baltazar de Castro, constatamos de imediato diferenças substanciais: a planta não se inscreve num quadrado (ou noutra figura geométrica regular) que discipline o volume construído, a estrutura não é aparente e as empenas não têm um valor e leitura diferenciada e oposta às restantes fachadas. Curiosamente e pelo contrário, se lermos a descrição, do mesmo autor, (FERNANDEZ, 1988, pp. 149), da casa projectada por José Carlos Loureiro em 1961 para Júlio Resende,

“regista-se o desejo de iludir uma geometrização demasiado rígida; as paredes abandonam, por vezes, a ortogonalidade que o esquema adoptado sugere e os espaços articulados com alguma liberdade, são desenvolvidos em diferentes níveis. Tenta-se por esse meio, obter uma sensação de complexidade e simultânea fluidez...”

verificamos a adequação da mesma ao caso em estudo o que nos permite constatar uma evolução significativa dos princípios conceptuais na obra de Celestino de Castro que é partilhada por obras contemporâneas de outros autores.

Celestino de Castro faz parte da geração de arquitectos nascidos cerca de 1920 e formados no final da década de 40, que Ana Tostões, (2002, pp.367 e 567), designa de *“jovens modernos do congresso [...] cujas CODA [Concurso para a obtenção de diploma de arquitecto] constituíam oportuni-*

dade primeira de afirmação dos ideais modernos”. Contudo, esta geração, ao mesmo tempo que afirmava com “radicalidade” a adesão irreversível ao movimento moderno, será quase em simultâneo confrontada com a urgência da sua profunda revisão, de que, Manuel Taíinha, (1953, pp. 21) ainda a propósito da 7ª E.G.A.P., já em 1953, dá conta de forma acutilante:

“...a manipulação do facto arquitectural restringida a este vector (“radicalismo técnico e funcionalístico”) sofre de privação de matéria nutritiva que é a própria vida; e cria em si um plano de deslizamento para a abstracção cujos meandros representam uma forma subtil e irresistível de alienação.”

É neste contexto que a atenção dispensada à obra de Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright ou Ernesto Rogers (NUNES, 2007), [recordamos a incredulidade com que foi acompanhada, por muitos seguidores, a evolução da obra de Le Corbusier no pós-guerra, ou a emocionada descrição de Távora (1960) da visita a Taliesin, em que, ainda à luz da ideia de progresso, se questiona, se Giedion estaria, tal como Zevi então defende, enganado, ao colocar Frank Lloyd Wright (FLW) como anterior a Le Corbusier], é essencial, para compreender o caminho tomado pela arquitectura portuguesa na segunda metade dos anos 50 e continuado nos anos sessenta. É nesta época, que de acordo com Manuel Mendes, (1987, pp. 67):

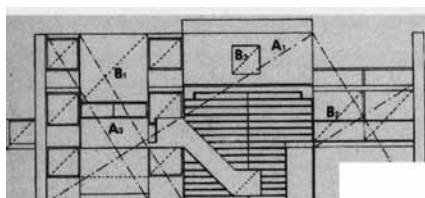
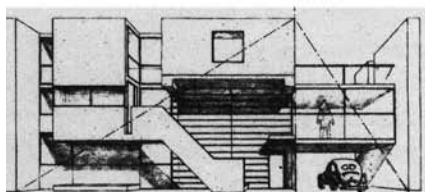
“...l’adhésion et l’enthousiasme pour la “convivialité” dès espaces de Leslie Martin, le démontage constructif de l’histoire de Stirling, l’organisation rituelle de l’espace de Khan, l’éclecticisme catalan [...]l’expérience d’auter se place entre le mythe moraliste de la fonction sociale de l’architecte et la preservation de l’architecture en tant que discipline de recherche formelle dans l’organisation de l’espace: le brutalism et le “néo-empirisme aaltien” comme information et recherche de la synthèse transitoire des “rites de l’enquête”, traduits par les références formelles de la tradition populaire et de l’acceptation critique de la “tradition du nouveau.”

Apesar disso, entendemos que para compreensão da obra de Celestino de Castro e em particular da Casa Baltazar de Castro e sem prejuízo da importância que a (re)descoberta da obra de outros autores e referências têm, a referência

mais relevante continua a ser a obra de Le Corbusier. A este propósito, entendemos útil estabelecer um paralelismo entre, o percurso de Celestino de Castro, e a obra escrita e projectada de James Stirling entre 1951 e 1958, em particular os projectos: *Core and Crosswall House* de 1951, Casa *Woolton* de 1954, Edifício multifamiliar *Ham Commom* de 1955-58 e o texto "*Garches to Jaoul: Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953*" publicado pela primeira vez em 1955.

Ao analisar o percurso de Stirling, Rafael Moneo destaca: a propósito de *Core and Crosswall House*,

"La presencia lecorbusiana se hace sentir con fuerza...no tanto en los elementos linguisticos – como la ventana horizontal y la escalera, el énfasis puesto en los trazados reguladores y en la frontalidad de la casa – sino también en los elementos constructivos y en la importancia que, de acuerdo con el Le Corbusier de los años cincuenta, se concede a los materiales....tiene una certa propensión a lo volumétrico...", [2004, pp. 12],

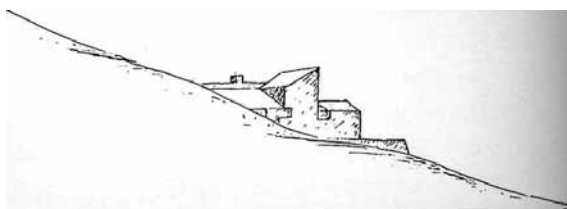


Core and Crosswall House de James Stirling – Alçado e Perspectiva (Moneo, 2004, pp. 12)

a propósito da casa *Wolton*,

"...momento en el que surgen las primeras criticas al Movimiento Moderno en Inglaterra...[la casa] hace hincapié en la riqueza de un perfil pintoresco, que es el resultado de la aparición de una habitación más alta, de una chimenea, de una ventana, de un tejado...está atenta a su conexión con

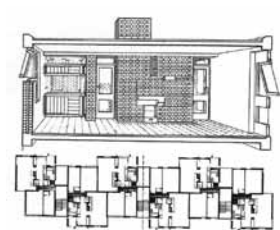
el suelo y busca asentarse el él sin esfuerzo, sin lucha, sin establecer aquella dicotomía entre lo construido y el lugar explicita el los pilotis lecorbusieriano", [2004, pp. 15],



Casa *Woolton* de James Stirling – Maquete e Perspectiva (Moneo, 2004, pp. 14)

e a propósito de *Ham Commom*:

"el proyecto que hace entrar a Stirling con fuerza el escena arquitectónica inglesa...la influencia del Le Corbusier está presente tanto en los interiores como en los exteriores...La exageración se manifiesta por la autonomía que se concede a los elementos: ventanas, vierteaguas, chimeneas...", [2004, pp. 16],



Ham Commom de James Stirling – Corte/Perspectiva, Planta e Fotografia (Moneo, 2004, pp. 16)

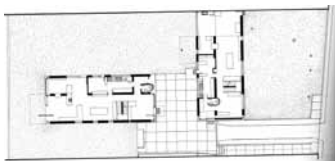
Não deixam de ser relevantes, mesmo sem ser possível estabelecer uma conexão directa, os elementos e temas de composição comuns às obras dos dois arquitectos, nomeadamente a evolução da expressão plástica e espacial para

uma cada vez maior personalização e riqueza volumétrica, com o acentuar da importância dos sistemas construtivos e materiais, e com a redescoberta de uma relação estreita com o solo e a envolvente próxima.

Em "*Garches to Jaoul: Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953*" James Stirling começa por considerar estas duas casas como as obras mais significativas de Le Corbusier em Paris, por representarem, em seu entender, os dois extremos do vocabulário arquitectónico lecorbusiano: *Garches*, racional, urbano, programático; *Jaoul* pessoal e anti-mecanicista. Esta eleição, que não é consensual, conforme se pode facilmente verificar pelo comentário de David Crowe, [ROWE, C., 1996, pp.344-345], durante uma visita conjunta a Paris em 1959, "*Jim, you mustn't rave about the Maisons Jaoul. They are just not that good, you know*", é reveladora da importância central que assume para Stirling a evolução da linguagem arquitectónica na obra de Le Corbusier.



Villa Stein em Garches, Fotografia Exterior (Palazzolo et al., , 1989, pp. 80)



Casa Jaoul, Fotografia Exterior (Palazzolo et al., , 1989, pp. 91)

Na análise que Stirling propõe destas duas casas entendemos destacar, a propósito de *Garches*: a escala heróica, a preponderância da perspectiva frontal em prejuízo das perspectivas laterais de escassa relevância, os espaços internos independentes da estrutura, em que a "explosão em termos de espaço cubista" é contida nos quatro muros perimetrais e com escasso reflexo no exterior, a habitabilidade que pressupõe um modo de viver que não se encontra ainda consolidado e que é prospectivo; a propósito de *Jaoul*, destacamos: os muros portantes, que implicam uma concepção celular subordinada às abóbadas "catalãs", a relação volumétrica com a natureza de um jogo, a atenuação da penetração de luz natural no interior, os vãos assumidos como um quarto plano tirando partido expressivo da profundidade dos paramentos, a construção assumidamente artesanal, o uso que não desafia o *statos quo* do modo de viver corrente, quer rural, quer urbano. De comum às duas casas é relevante a expressão da domesticidade pela circulação interna, organizada por um percurso complexo e intrincado, que Stirling contrapõe ao que sucede nos edifícios colectivos de Le Corbusier ou FLW ou nas casas de Mies Van Der Rohe.

A partir das leituras e análises apresentadas não é difícil sugerir um paralelismo e abordar a Casa Baltazar Castro, destacando como suas principais características:

- concepção tendencialmente celular, com volumes diversos num jogo compositivo de intersecções parciais;
- procura de uma escala "doméstica" com recurso a estrutura interna intrincada numa sucessão de surpresas articuladas por perspectivas laterais e assimétricas;
- o jogo volumétrico "explode" tridimensionalmente, com forte expressão da profundidade que se estende ao tratamento dos vãos;
- a lógica construtiva tem correspondência estrita na expressão plástica, que distingue claramente cada um dos seus componentes: estrutura resistente, paramentos de alvenaria de preenchimento, revestimento, caixilharias, elementos de sombreamento, impermeabilização, caleiras e algerozes, etc.;
- apurado detalhe e diversidade dos sistemas construtivos com particular destaque para os elementos de remate, que adquirem lógicas próprias e independentes dos materiais a

rematar [o rodapé no plano vertical que prossegue rebatido no plano horizontal do pavimento transformando-se em taveira de remate do pavimento junto do vão das escadas];

- a forte expressão do remate superior do edifício com particular destaque para as coberturas inclinadas;
- organização dos espaços internos celular com cada função a corresponder a um espaço e volume distintos;
- luz natural muito controlada, diversificada e específica em função da caracterização espacial pretendida;
- respeito das características morfológicas e tipológicas da malha urbana, mas com um força plástica que ultrapassa as dificuldades inerentes à banalidade do lote, conquistando diversidade espacial com a marcação de modo muito acentuado da verticalidade e da variedade de espaços exteriores.

A operacionalidade da utilização de temas, definidos por outros autores a propósito do estudo de obras outros arquitectos contemporâneos de Celestino de Castro, como fizemos em relação às leituras propostas por: Fernandez da obra de José Carlos Loureiro, por Moneo das obras de Stirling e Siza e por Stirling da obra de Le Corbusier, demonstra, em nossa opinião, o carácter informado e cosmopolita das reflexões que enformam a obra deste arquitecto e em particular a Casa Baltazar de Castro.

Esta é uma casa na “fronteira”, quer na biografia do autor, quer na história da arquitectura portuguesa em que participa, em nossa opinião, de pleno direito. Na fronteira entre o modernismo e o pós-modernismo, entendido este como a crise das grandes narrativas, a casa Baltazar Castro exprime a inquietação da aproximação de tempos diversos, mas não dando, ainda, o passo para a construção de um novo paradigma. Esta diferença é muito nítida quando analisamos a cuidada, rigorosa e diversificada pormenorização construtiva e a comparamos com a obra de Siza Vieira. Entendemos pertinente “*ver la obra de Siza como un compuesto de toda una série de vocablos autónomos, ligados entre sí via la trama que el arquitecto há urdido en torno a ellos*”, (MONEO, R., 2004, pp201), enquanto em Celestino de Castro as partes ainda são claramente subordinadas e posteriores a um esquema geral, utilizando uma plêiade de materiais muito variada e estabelecendo, sempre, uma articulação muito directa entre o seu uso e as respectivas características específicas. Apesar de em Siza Vieira, não detectarmos o

abandono da procura de uma narrativa integradora (sublinhamos a importância da utilização por Moneo da palavra “composto” à luz da importância que Távora, [1957], dá à diferença entre “composto” e “mistura”), esta busca é, cada vez mais heterodoxa, fundada no casuístico e articulado de contingências: “*..en el caso de Siza estamos ante un arquitecto que atiende a lo contingente, a lo inesperado...*”, (MONEO, 2004, pp200).

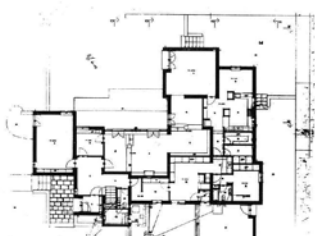


Casa Baltazar de Castro, Fotografias Interiores (Nunes, 2007, pp. 88)



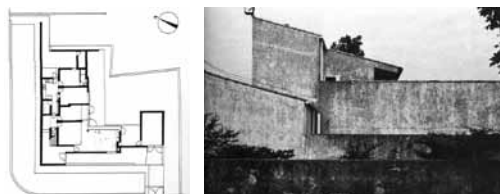
Casa Baltazar de Castro, Fotografias Exteriores (Nunes, 2007, pp. 88)

Mas a designação “fronteira” é ainda mais assertiva no plano da vida privada de Celestino Castro, uma vez que a concepção desta casa antecede a sua partida para o exílio em Paris. À luz destas circunstâncias e até em comparação com algumas características emergentes da produção arquitectónica contemporânea, não deixam de ser desconcertantes, algumas das características plásticas da casa Baltazar de Castro. Em tempos em que “os tectos andavam baixos”, em particular para quem estava, na “sombra” ou “mergulhado”, [PEREIRA, 1993], não por coincidência, muitos, optam, em particular nos programas de habitação unifamiliar, por soluções centradas em patios interiores, muito fechadas em relação à envolvente urbana, assumindo como valores prioritários o resguardo e o mutismo em relação ao exterior. São em número significativo as casas, construídas nesta época, invisíveis a partir do espaço público ou que se dissolvem na expressão de muros cegos. Recordamos, a título exemplificativo, a Casa Eng. Guilherme Álvares Ribeiro (1966–67) de Fernando Távora e as Casas Alves Santos (1966–69) de Siza Vieira, e Manuel Magalhães (1967/1970) de Siza Vieira.



Casa Eng. Guilherme Álvares Ribeiro (1966–67) de Fernando Távora, Planta e Fotografia Exterior [TRIGUEIROS, 1993, pp196]

A Casa Baltazar Castro, ao contrário dos exemplos anteriormente apontados, estabelece uma forte relação com a envolvente urbana. Sem transgredir as regras do tecido urbano em que se integra, [cércea, tipologia, uso, alinhamentos], não



Casas Alves Santos (1966–69) de Siza Vieira, Planta e Fotografia Exterior [A+U, 1989, pp205]



Casas Manuel Magalhães (1967/1970) de Siza Vieira, Planta e Fotografia Exterior [A+U, 1989, pp206]



Casa Baltazar de Castro, Fotografias Exteriores [Nunes, 2007, pp. 87]

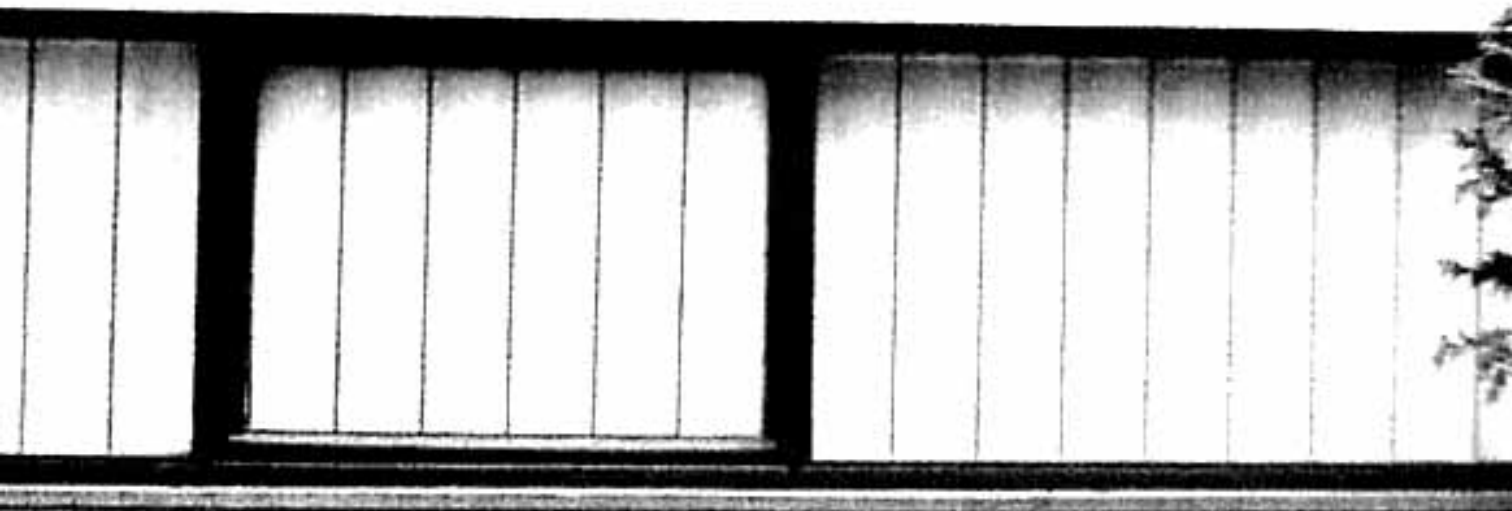
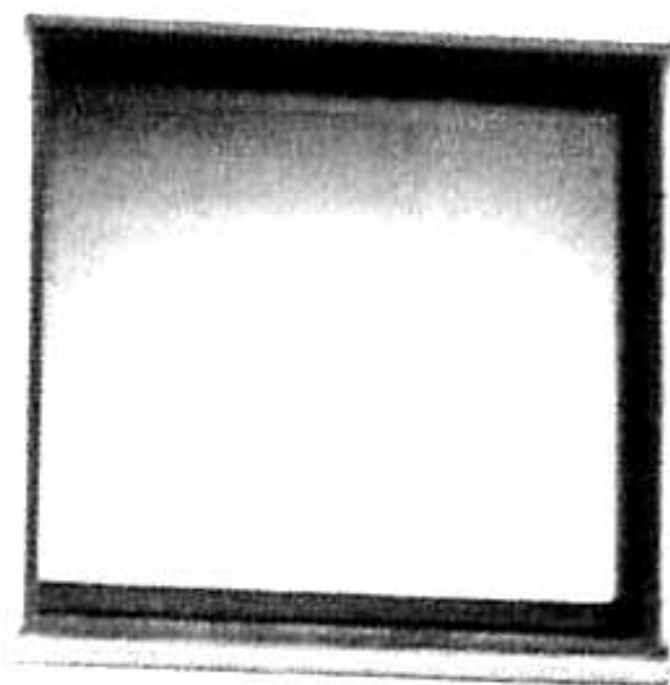
deixa de desinquietar quem passa com: a textura exuberante, a volumetria bailarina, a marcação de um movimento vertical ascensional e a articulação cuidada com a envolvente (criando espaços exteriores diferenciados) de todas as fachadas. Interpretamos esta diferença, não tanto como fruto da diferença geracional, mas da opção pela expressão da esperança em detrimento da expressão da contingência.

A superação da contingência, está bem presente no modo como é tratada e encarada o mais básico e primordial elemento de conforto, a luz natural. A luz, elemento de composição, que atravessa, sempre com importância primordial, a obra de Celestino de Castro, é tratada com um cuidado meticuloso, potenciando o seu valor, mas sem esquecer que pode cegar, [CAMUS, 1960, pp. 130–131]. Entendemos este cuidado como a expressão duma esperança num mundo melhor baseado na racionalidade, mas não no tempo de uma utopia, mas, sim, no tempo da construção – hoje.

Talvez por isso e após a fugaz análise aqui apresentada e que mais não é que o desafio para que surjam outras mais profundas e certas, subsiste, para nós, como mais importante, uma casa que se nos riu, quando ainda estudantes. Um riso que viemos a reencontrar, cerca de dezasseis anos depois, a 28 de Março de 2007, pela mão de Pedro Nunes, no nº6 da Rua Fernão Álvares Oriente, da cidade de Lisboa. A desinquietação suscitada por esta casa, nasce, de uma contida mas clara expressão da “joie de vivre”. Saibamos, hoje, em tempos mais “doces”, continuar a criar, com as nossas casas, espaços para a alegria da desinquietude. Casas que riem. Para quem passa [BENJAMIN, 2006, pp. 37–67], mas também, para quem entra, para quem está e para quem sai. Para todos. “Dwelling presupposes a poetic, phenomenological attitude to everything.” [NORBERG-SCHULZ, 2000, pp. 123]. Talvez, este, seja um sonho totalitário. Talvez, este, seja um sonho que valha a pena [ar]riscar.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter, [2006] *A Modernidade*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- CAMUS, A.. *O Estrangeiro*. Lisboa, Livros do Brasil.
- FERNANDEZ, Sérgio, [1988]. *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, , [coleção Textos Teóricos].
- MENDES, Manuel, [1987]. Porto: *Ecole et Projets 1940–1986*. In: CROSET, Pierre-Alan, [Ed.]. *Architectures à Porto*. Liège, Pierre Mardaga éditeur. Pp.42–84.
- MONED, Rafael, [2004]. *Inquietud teórica y estrategia proyectual el la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona, Actar.
- NORBERG-SCHULZ, C., [2000]. *Principles of Modern Architecture*, London, Andreas Papadakis Publisher.
- NUNES, P., [2007]. *Depoimento de Celestino de Castro*. In: *Celestino de Castro – Valores em Arquitectura*, Porto, UFP
- PEREIRA, J.P. [1993.] *A sombra. Estudo sobre a clandestinidade comunista*. Lisboa, Gradiva.
- ROWE, C., [1996]. *Eulogy: Jim Stirling*. In: CARRAGNONE, A. [Ed.]. *As I was saying – Recollections and Miscellaneous Essays – volume III – Urbanistics*. Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, pp. 341–352.
- SCRUTON, R., [1979]. *The aesthetics of architecture*, Princeton, Princeton University Press.
- STIRLING, James, [1955]. *Da Garches a Jaoul*. [tradução de Paola Zoffoli]. In PALAZZOLO, Carlo, VIO, Riccardo, [Ed.], [1989]. *Sulle tracce di Le Corbusier*. Venezia, Arsenale Editrice. Pp. 80–91.
- TAÍNHA, Manuel, [1953]. *VII Exposição Geral de Artes Plásticas 7ª EGAP* In *Arquitectura*, 2ª série, nº 48, Agosto de 1953.
- TÁVORA, F., [1957]. *Ofir*. In: TRIGUEIROS, L. [Ed.]. *Casa de férias em Ofir*. [1992] Lisboa, Editorial Blau, pp. 4–7
- TÁVORA, F., [1960]. *Abril, 9, Sábado, 1960*. In: TRIGUEIROS, L. [Ed.]. *Fernando Távora*. [1993], Lisboa, Editorial Blau, pp. 93–96.
- TOSTÕES, Ana, [2002]. *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, Lisboa, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.



A C A R T A D

A quarta reunião dos urbanistas e architectos que, degressos Internacionais de Architectura Moderna) reu Mediterraneo e tendo Atenas como porto de destino.

Dessa reunião, em que se levou a cabo o trabalho países, sob os mais diversos aspectos, através de plantas, ção iniciamos neste número.

Trata-se das conclusões tiradas dessa análise e do lamentável estado de coisas a que se chegou nos núcleos u

Já vão decorridos mais de quinze anos desde a e seu interesse aparecem cada vez maiores.

«A Carta de Atenas», como se diz numa recente p os comentários com que o grupo C. I. A. M. - FRANÇA dos tempos modernos». É uma resposta ao presente cao comentada, esclarecida suficientemente, é o instrumento co

D E A T E N A S

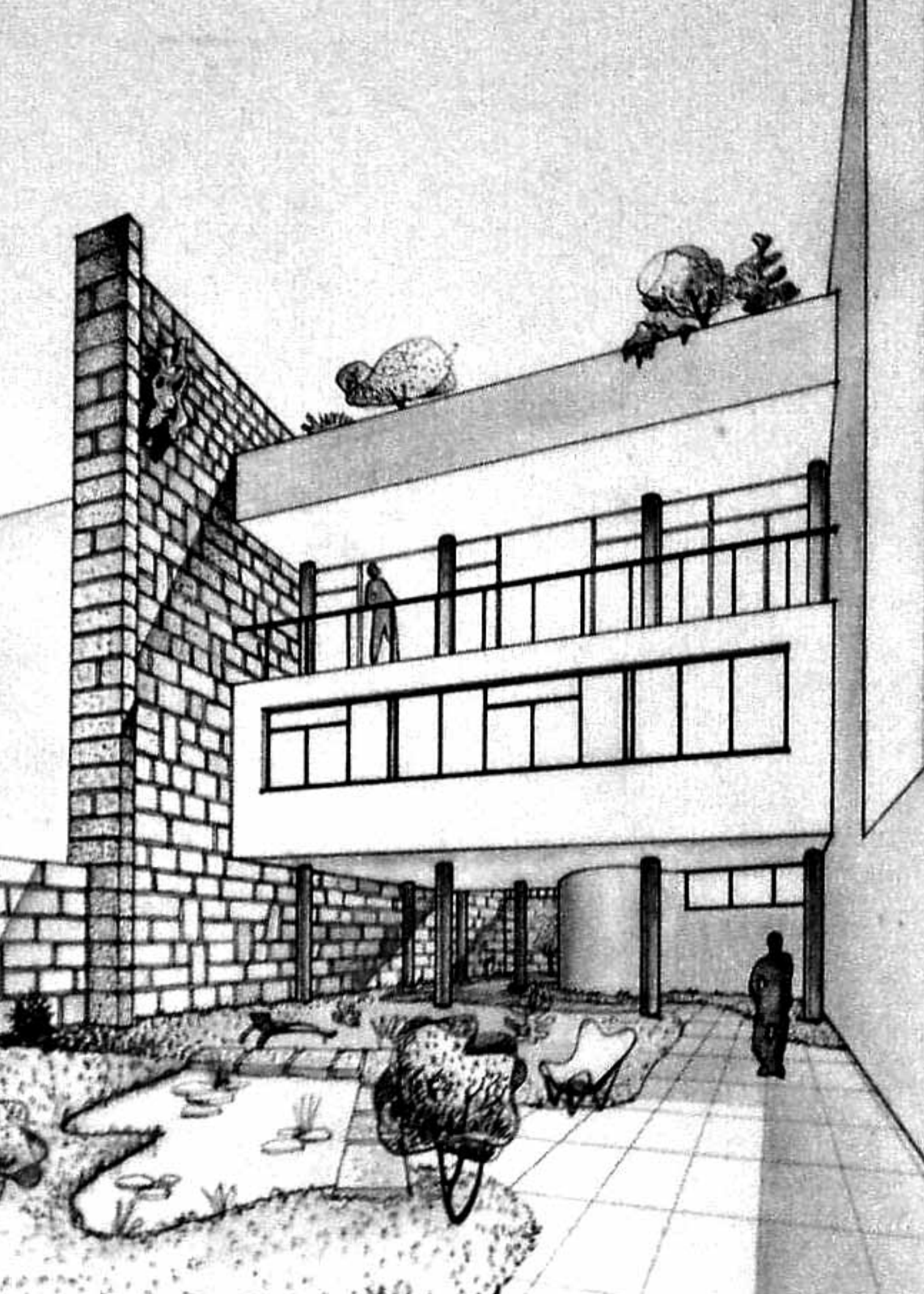
todo o Mundo, deram a sua adesão aos C. L. A. M. (Con-
sultou-se em 1932 a bordo de um navio, em cruzeiro pelo

o extenuante de analisar trinta e três cidades de dezoito
gráficos, etc., resultou um documento notável, cuja publica-

as medidas de ordem geral propostas para fazer face ao
urbanos, em matéria de condições de vida.

laboração da «Carta de Atenas» e a sua actualidade e o

publicação francesa de onde traduzimos o respectivo texto e
o fez acompanhar — «abre todas as portas ao urbanismo
das cidades. Nas mãos das autoridades, pormenorizada,
em o qual o destino das cidades será refundido.



A CASA JOSÉ BRAGA

Luís Pinto de Faria

Professor Auxiliar, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Fernando Pessoa
lpintof@ufp.pt

RESUMO

A casa José Braga, do arquitecto Celestino de Castro, é exemplo incontornável de um exercício de importação para a realidade arquitectónica Portuguesa dos valores do Movimento Moderno. Ao contrário do que acontece noutros projectos “modernos” do Porto, que associam um vocabulário internacional a uma certa noção culturalista do lugar onde intervêm, na Casa José Braga, Celestino de Castro sobre põe conscientemente o seu internacionalismo ideológico às particularidades locais. No sentido de sublinhar esta especificidade, este artigo suporta-se numa análise detalhada desta obra em particular, num conjunto de bibliografia atinente ao tema, bem como numa entrevista recentemente realizada ao autor onde o mesmo sublinha a importância da obra de Le Corbusier em geral, e da Villa Cook em particular, para a elaboração dos primeiros estudos desta moradia.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitectura – Moderno – Porto – Celestino

ABSTRACT

The José Braga house, projected by the architect Celestino de Castro, is an example of a direct importation of the values of Modern Movement to the Portuguese reality. Unlike other “moderns” from Porto, who use to associate an international vocabulary to a more cultural notion of the exact place where they project, Celestino de Castro over-lays his ideological internationalism to the singularity of the site. Trying to underline this specificity, this paper stands on a detailed analysis of the building as well as on a recent interview with the architect, where he states the importance of Le Corbusier work, specially the Villa Cook, on the development of José Braga house’s project.

KEYWORDS

Architecture – Modern – Porto – Celestino

A casa José Braga, do arquitecto Celestino de Castro, é frequentemente indicada como um dos primeiros e mais claros exemplos de *afirmação militante* dos valores éticos e estéticos associados ao Movimento Moderno, que após o final da 2ª Guerra Mundial se começavam a ousar proclamar em Portugal.

De facto, após 1945, desapareceram os últimos obstáculos que até aí “[...] tentaram impedir a expansão da Arquitectura Moderna em todo o mundo civilizado” (Barbosa, 1972:9). Os ideais políticos e sociais emergentes associados a um novo internacionalismo ideológico de matriz moderna impregnaram definitivamente diversos sectores da sociedade europeia, que então se abriam definitivamente a um mundo pacificado e culturalmente mais global.

Em Portugal, apesar do final da guerra não ter abalado a firme orientação do Salazarismo, ela contribuiu certamente para a configuração de um contexto cultural propício à afirmação dos novos ideais éticos e estéticos que até então apenas se esboçavam.

Neste contexto, dois anos depois da constituição das Iniciativas Culturais Arte e Técnica (ICAT) surgidas em Lisboa em 1946 e um ano após o aparecimento no Porto da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), os princípios declarados no I Congresso Nacional de Arquitectura, “[...] tornaram-se num álibi partilhado pelo arquitectos Portugueses de aproximação ao Movimento Moderno europeu, embora num momento em que o mesmo iniciava já então, uma inevitável revisão doutrinária” (Grande, 2006:62).

Como desabafou Mário Bonito no encerramento da 1ª Exposição da O.D.A.M. de 1951 – apresentada sob o lema “os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente” (Barbosa, 1972:s.p.) – a adopção entre nós do denominado *Estilo Internacional* pecava por tardia: como era possível resistir ainda à “nova arquitectura? “Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra, são os jovens, os novos da arquitectura e têm já 78 anos, 60 anos, 73 anos e 50 anos respectivamente” (Bonito, 1952: 148).

De facto, a aproximação ao desejo do ‘novo’ manifestou-se em primeiro lugar no Porto, “[...] cidade comercial e bur-

guesa, afastada do poder, onde uma encomenda privada, dinâmica e empreendedora, que desejava modernizar-se, vai estimular linguagens de ruptura” (Tostões, 2006:26). Já havia alguns anos desde que o Porto começara a exhibir projectos modernos, como a *corbusiana* Casa Honório de Lima (1939) de Viana de Lima (já demolida), o Cinema Batalha (1946) de Artur Andrade, o Mercado do Bom Sucesso (1949), o Palácio Atlântico (1946–1950) do grupo Arménio Losa e Cassiano Barbosa (ARS) ou a Casa Aristides Ribeiro (1949) de Viana de Lima. O Porto era onde Lisboa ia para ver «arquitectura moderna» (Pereira, 1983: s.p.).

Terá sido neste contexto singular que a casa José Braga foi projectada em 1949 e executada durante os dois anos seguintes na rua de Santos Pousada, no Porto.

Acabado de regressar da Suíça, onde teve oportunidade de participar no 1º Congresso da UIA, em Lousanne (28 de Junho), Celestino de Castro, com apenas trinta anos, recebe a sua primeira encomenda do seu tio José dos Santos Braga: tratava-se de uma moradia para “[...] uma família de três pessoas, hóspedes temporários e uma criada” (Castro, 1949:s.p.).

Por ocasião de um comício na Avenida da Boavista, do General Norton de Matos, para as eleições para a Presidência de República, em Janeiro de 1949, no qual participou, Celestino acompanha o tio numa primeira visita ao terreno: localizado numa frente urbana estabilizada, com 12 metros de largura, e um desnível para a cota do passeio de 3,5 metros, o lote estava condicionado a uma profundidade máxima da construção de 15 metros e um afastamento ao arruamento de, obrigatoriamente, 3 metros. A altura do edifício deveria ser idêntica à do edifício confinante a Sul, já que a Norte ainda não havia qualquer construção.

Apesar de a sua inexperiência ter originado no tio sérias dúvidas sobre a sua real capacidade para conduzir um projecto tão condicionado, Celestino de Castro, admirador confesso de Le Corbusier, é apoiado pelos amigos Viana de Lima, Arménio Losa e Cassiano Barbosa no sentido de prosseguir os trabalhos (Castro, 1949:s.p.). O Cassiano Barbosa, inclusivamente, teve a iniciativa de levar o tio “[...] a visitar o Porto para lhe mostrar as obras modernas” (Castro, 2007)³

Após alguns contratempos no processo de licenciamento do edifício, bem como do abandono de uma cobertura plana e solário por questões orçamentais, o projecto foi construído segundo as premissas do movimento moderno, referenciadas claramente a Le Corbusier, que eram então apreendidas a partir das publicações francesas que conseguia a custo ter acesso. Celestino de Castro destaca a Villa Cook como uma referência importante no processo de desenvolvimento não só deste projecto como também da casa do Amial.

“Aqui [Villa Cook] são aplicadas, com clareza, as novas ideias até aqui adquiridas: os pilotis, o terraço jardim, a planta livre, a fachada livre, as janelas horizontais longas com caixilharias de correr” (Boesiger, 1960:48).

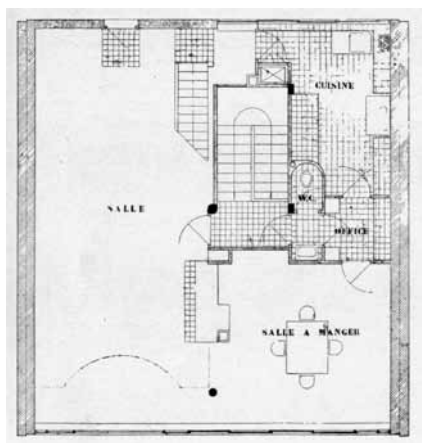


Fig. 1e2 – Villa Cook: assumida como uma referência importante no processo do projecto que será retomada na casa do Amial. (BOESIGER, 1960, p.48).

“[...]quando acabou a Guerra comecei a assinar umas revistas onde tive de fazer uma espécie de “reconversão” no que se refere à arquitectura. O que aprendi na Escola não me adiantou nada, ou melhor, não era aquilo que eu devia seguir como exemplos, “porque senti essa necessidade” [CAstro, 2007].

Interpretada a obra em análise, verifica-se que, de facto, o apelo do sentido de renovação e novidade simbolizado pela *“La nouvelle architecture”* não só inspirou como guiou Celestino de Castro por um exercício de projecto que, quase obstinadamente, percorreu os principais desafios éticos e estéticos preconizados pelo Movimento Moderno:

Apesar da volumetria e alinhamentos impostos pelo Município, a implantação do edifício sugere uma forma quadrada pura (mais perceptível na planta do segundo piso), organizada segundo planos “[...] colocados livremente, sem implicarem com os pilares da estrutura” (Castro, 1949:s.p.). Esta opção, assegurada pela utilização de lajes fungiformes, é sublinhada pelo esforço por destacar os pilares dos restantes elementos construtivos, mantendo-os por rebocar e pintados de azul.

Em contraste com as duas empenas cegas laterais, que se autonomizam, as fachadas livres do 1º e 3º piso, voltadas a poente, recuam em planos oblíquos desalinhados para, no último, dar lugar a um terraço ajardinado, e no primeiro estabelecer uma relação de continuidade, sob *pilotis*, entre aquele piso e o jardim/logradouro. No exterior da parede norte, voltada para este jardim, é destacada uma escultura em alumínio batido de Júlio Pomar.

Voltada a nascente, para o arruamento, a fachada livre manifesta-se nos vãos horizontais de grandes dimensões conjugados com cheios e vazios volumétricos que desde logo acusam os acessos principais à habitação. O telhado, de apenas uma água, revela-se imperceptível da rua, escondendo-se por de trás de uma platibanda alinhada à única construção vizinha.

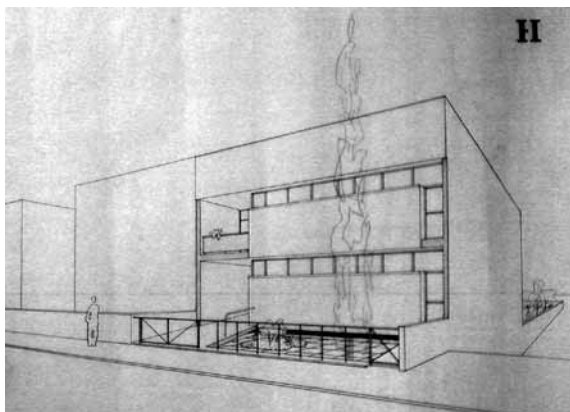


Fig. 3 e 4 – Casa José Braga: perspectiva do exterior [arquivo Celestino de Castro] / fotografia da fachada voltada ao arruamento [Figueira et al., 2001:12]

Dado o desnível do terreno original, as entradas do edifício, principal e de serviço, são efectuadas ao nível do 2º piso, permitindo um acesso de nível à sala, à cozinha, à copa e à garagem.

Ao nível do 3º piso é projectada a *zona íntima*, quartos, banhos e saleta de hóspedes, “[...] intimamente ligada com o terraço jardim, todo relvado e com alguns arbustos” (Castro, 1949:s.p.).

“Deste terraço é lícito esperar resultados seguros na protecção da estrutura resistente à acção das amplitudes térmicas, além daqueles a obter pela inegável conquista da arquitectura contemporânea: condições de natureza introduzidas na habitação – espaço, ar, sol e verdura” (Castro, 1949:s.p.).

No 1º piso, de nível com o jardim/logradouro, foram projectadas a adega, arrecadações bem como um quarto de empregada.



Fig. 5 E 6 – Casa José Braga: Fotografia da fachada voltada a nascente [BECKER, 1997: 203] / Perspectiva do exterior [arquivo Celestino de Castro]

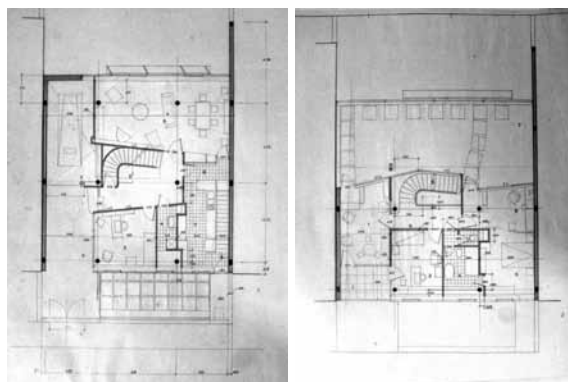


Fig. 7 E 8 – Casa José Braga: Plantas do 2º e 3º piso do edifício (TOSTÕES, 1997).

As preocupações com o controlo da incidência do sol e da ventilação, expressas na Memória Descritiva do projecto evidenciam outras das “conquistas da arquitectura contemporânea” que importava não descuar: as dependências do segundo e terceiro piso voltadas a Poente, são protegidas da acção directa dos raios solares “[...] não só pelos tapetes de relva, arbustos e árvores de folha caduca [...] como também pelo emprego de persianas metálicas móveis” (Castro, 1949:s.p.). No caso do envidraçado da sala, este é protegido por palas em madeira revestida a alumínio, composta por três barras horizontais e quatro verticais *pivotantes*. As caixilharias exteriores são todas em macacaúba, de correr, fixas ou basculantes, “[...] de forma a assegurar um bom arejamento e ventilação das várias dependências.”

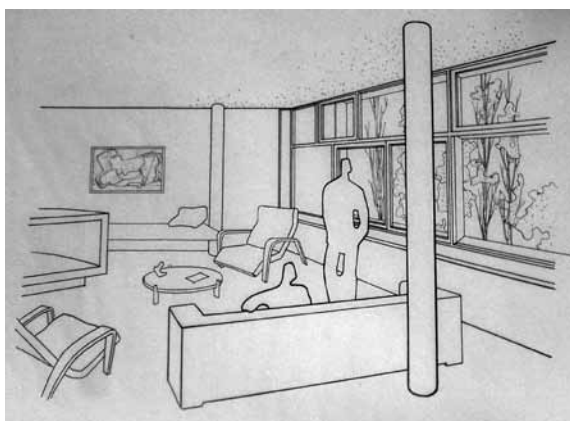
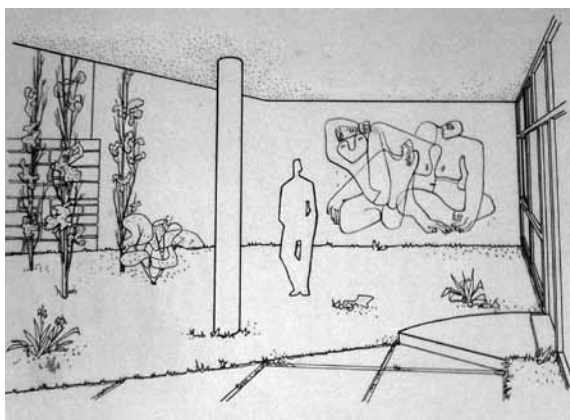


Fig. 9 e 10 – Casa José Braga: perspectivas do espaço interior (TOSTÕES, 1997).

Depois da análise deste projecto resta verificar que apesar de se tratar da primeira obra construída de Celestino de Castro – correspondendo simultaneamente ao projecto que apresentou na EBAL para obtenção de diploma de arquitecto (Becker et al., 1997:203) – este edifício tornou-se num dos mais emblemáticos do seu curriculum bem como num ícone incontornável do *moderno radical* (Figueira et al., 2001:12) da cidade do Porto.

Como será possível constatar nas restantes obras analisadas neste número da “A Obra Nasce”, apesar do percurso profissional de Celestino de Castro nunca se descolar completamente da gramática *corbusiana* ele tenderá a perder a radicalidade inicial.

Como o próprio autor reconhece, afinal “nessa altura ainda não se tinha realizado o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa. [...] e mesmo na própria obra de Le Corbusier existe uma evolução evidente. [...] Nós vemos isso em qualquer arquitecto projectista, é o que se chama de evolução. Comigo aconteceu o mesmo, não sou mais nem menos que os outros.” (Castro, 2007).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Pedro Vieira de, (1996). “Viana de Lima, arquitecto 1913–1991” [catálogo]. Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, Árvore – Centro de Actividades Artísticas, CRL.

ARQUITECTURA : Revista de Arte e Construção. Ano XXVII, 2ª Série, nº54, Abril–Maio 1955, pp. 8–13.

BARBOSA, Cassiano, comp. (1972). “ODAM : Organização dos Arquitectos Modernos : Porto : 1947–1952”. Porto, Ed. Asa.

BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana, WANG, Wilfried, org. “Arquitectura do Século XX :Portugal”. Lisboa: Prestel, 1997, p.203

BOESIGER, W. (1960). “Le Corbusier 1910–60”. Zurich, Editions Girsberger.

BONITO, Mário, (1952). “Encerramento da 1ª Exposição da ODA”. In: BARBOSA, Cassiano, comp. (1972). “ODAM : Orga-

nização dos Arquitectos Modernos : Porto : 1947–1952”. Porto, Ed. Asa, pp.147–148.

CASTRO, Celestino de, [2007] “Depoimento do Arquitecto Celestino de Castro” Entrevista de Pedro Noronha Nunes a Celestino de Castro conduzida na sua residência, rua Fernão Álvares Oriente n.º 6 – 1º Esq., nos dias 6 de Janeiro de 2007 e 28 de Março de 2007, Publicada neste número da Revista “a obra nasce”

CASTRO, Celestino de, [1949] “Memória Descritiva e Justificativa: 12 de Agosto de 1949”. Porto, Arquivo Celestino de Castro.

FIGUEIRA, Jorge, PROVIDÊNCIA, Paulo, GRANDE, Nuno, Com. [2001]. “Guia de Arquitectura Moderna : Porto 1901/2001”. Porto, Civilização.

GRANDE, Nuno [2006]. “Campo Magnético : Polaridades e Tensões na Arquitectura Portuguesa do Século XX”. In: AFONSO, João ed. [2006]. “iapXX:Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal”. Lisboa, Ordem dos Arquitectos, pp.61–64.

PEREIRA, Teotónio [1983]. Arquitectura, 4ª série, nº148, Lisboa, Jan–Fev.

TOSTÕES, Ana [2006]. “Sob o Signo do Inquérito”. In: AFONSO, João ed. [2006]. “iapXX:Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal”. Lisboa, Ordem dos Arquitectos, pp.17–36.

TOSTÕES, Ana [1997]. “Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50”. Porto; FAUP publicações.

NOTAS DE RODAPÉ

1 | Celestino de Castro colaborou e chefiou uma divisão do Departamento das Construções Hospitalares.

2 | Fonte dos sítios oficiais on-line do hospital de Guimarães e do Ministério da saúde, aplicável para os anos de 2006 e 2007.

3 | Uso, livremente, mas não sem reverência, uma expressão que o meu antigo professor e bom amigo José Quintão, usava várias vezes para descrever certo tipo de projectos (e, nomeadamente, alguns dele).

4 | entrevista ao autor, publicada neste número.

NORMAS PARA O ENVIO DE ORIGINAIS

1. A revista A OBRA NASCE entende que os trabalhos remetidos são originais, não foram ainda publicados e não foram enviados a nenhuma outra publicação.

2. O original e as cópias de cada texto serão enviadas em papel e disquete, indicando o processador de texto usado (Microsoft Word), ao Conselho de Redacção da Revista. Não se devolverão os originais nem as cópias. A direcção é:

Conselho de Redacção da Revista A OBRA NASCE

Faculdade de Ciência e Tecnologia

Universidade Fernando Pessoa

Rui Leandro Maia

Praça 9 de Abril, n.º 349 | 4249-004 Porto | Portugal

Telefone: 225071327

Endereço electrónico: rimaia@ufp.pt

3. O artigo deve ser escrito a espaço duplo, com letra de tamanho de corpo de 11-12 pontos, e uma extensão máxima de 30 páginas (10.000/12.000 palavras), incluindo gráficos, tabelas, mapas, notas (estas na mesma letra, de corpo 10), apêndice(s) e bibliografia (esta a um espaço). O artigo é precedido das seguintes informações: o título, o nome do autor/a (autores/as), o centro académico de procedência, a direcção postal, o telefone e o endereço electrónico. Nesta primeira página deve aparecer também um breve resumo (com o máximo de 150 palavras), em português e em inglês, e uma série de 5 palavras-chave, em português e em inglês, que descrevam o seu conteúdo. Todos os gráficos, quadros e mapas devem ser acompanhados de um título e de uma referência à fonte de procedência.

4. A bibliografia surge no final do artigo, ordenada por ordem alfabética de autores, segundo o modelo seguinte: apelidos (em maiúsculas), nomes próprios (em minúsculas), ano de publicação (entre parêntesis e seguindo de dois pontos; distinguindo a, b, c, no caso de um/autor/a ter mais do que uma obra citada no mesmo ano), título do artigo (entre aspas) ou do livro (em itálico), nome da revista (em itálico, no caso de artigo), lugar de publicação (no caso de livro), volume e número da revista (no caso de artigo) e páginas (precedidas de dois pontos).

5. As notas devem ir em pé de página e numeradas em ordem crescente. A primeira nota consistirá no centro académico, no telefone e no endereço electrónico do autor/a do artigo.

6. As citações devem realizar-se dentro do texto. Por exemplo: ... (Miranda, 1997: 345-348); e se o nome do autor citado fizer parte do texto, deverá ser seguido com a data de publicação e as páginas dentro de parêntesis: ... Miranda (1997: 345-348).

7. O Conselho de Redacção da Revista acusará a recepção dos originais. O artigo entregue para possível publicação será revisto pelo Conselho de Redacção da Revista e submetido à avaliação de dois especialistas anónimos, excepcionalmente em número de três quando o juízo emitido pelos dois primeiros seja de carácter diametralmente oposto. Em reuniões semestrais, o Director e o Conselho de Redacção tomarão decisões sobre a publicação de acordo com os seus critérios e os dos especialistas. A resolução, que será oportunamente notificada ao autor/a, será acompanhada das notas dos especialistas e poderá a publicação ser condicionada à introdução de modificações no texto original. Neste caso, o autor/a deverá remeter as modificações propostas ao Conselho de Redacção, dispondo de um tempo máximo de um mês, a partir da data da notificação, para as realizar e as remeter ao Conselho de Redacção Revista.

8. As provas de impressão serão enviadas ao autor/a pela sua direcção electrónica em formato pdf e deverão ser devolvidas ao Conselho de Redacção da Revista no prazo máximo de dez dias. Não se recebendo nenhuma resposta por parte do/a autor/a, o Conselho de Redacção da Revista entenderá que o artigo está preparado para publicação.

9. Para considerar a sua publicação, é imprescindível que o artigo enviado cumpra os requisitos previamente definidos.

10. Os conteúdos dos textos e as respectivas imagens são da responsabilidade dos autores.



ISSN 1645-8729

