

# Bodiansky a esplanada do Café Aurora e o sonho de tantas noites de verão

---

**Tiago Saldanha Quadros**

Portugal. Director de Arquitectura da BABEL – Organização Cultural, é mestre em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. É autor de *24 Obras na Vida de uma Exposição. Xangai 2010* (Edições Afrontamento, 2012) e *Macau Sessions. Dialogues on Architecture and Society* (BABEL – Organização Cultural, 2015). Reside e trabalha em Macau.

---

### **Bodiansky, a esplanada do Café Aurora e o sonho de tantas noites de Verão**

Comecei a escrever este texto nos Verões da minha infância. No Vidago. E em Chaves. No Largo General Silveira, debaixo das estrelas. A ver partir a última locomotiva. Meticulosamente, a recolher pinhões nos relvados da piscina do *Palace*. A fumar os primeiros *Definitivos* com o *Groom* do Hotel dos meus avós. No muro de trás. À noite, na esplanada do Café Aurora a ouvir os adultos. Nadir Afonso e o meu pai. A ouvi-los falar sobre os problemas da pintura. Das características essenciais que separam a arquitectura da pintura. Dos critérios espaciais e tipológicos, e da gravidade que assegura a natureza essencialmente estrutural e construtiva do projecto arquitectónico. Das propriedades concretas da terra e do céu. Da fenomenologia do “espaço natural”.



*Fig. 1 - Parque do Vidago, Vidago, 2017, fotografia de Tiago Saldanha Quadros.*

Nesse *Reino Maravilhoso* vivi a “casa” como visão de uma consciência incondicional. Lugar ameno feito de planícies, vales, colinas, montanhas e riachos. A este propósito, Norberg-Schulz<sup>1</sup> defende que quando entre os homens se estabelecem relações, carregadas de significado, a paisagem natural origina a paisagem cultural. Norberg-Schulz considera que o homem, para poder habitar a terra, deverá compreender a interação céu/terra enquanto conceito existencial, considerando que “o céu é a parábola da terra”.

*Vers une architecture*, livro publicado em 1923, assinala a primeira declaração teórica de Le Corbusier, onde se defende que uma casa é uma máquina para viver e por isso deve ser tão perfeita e funcionalmente eficaz como um automóvel, um avião ou um navio. Antes deste amadurecimento teórico que leva ao anúncio dos cinco princípios em 1927, Le Corbusier desenvolve pesquisas plásticas noutros domínios artísticos, criando o purismo, género de pintura com o qual conseguirá ultrapassar alguns dos problemas que o cubismo, com as suas formas fraccionadas, não permitia resolver. As formas puras retratadas nas naturezas mortas de Le Corbusier são transportadas para as casas que antecedem a Villa Savoye – o atelier Ozenfant, de 1922, ou a Villa La Roche, de 1923, interessando-lhe sobretudo a possibilidade de síntese e redução da arquitectura aos seus elementos geométricos mais simples.

Em Portugal a recepção destes conceitos era, nessa altura, ainda muito difusa. De acordo com José Manuel Rodrigues, o século XX português despertou com um grande debate entre Ventura Terra e Raul Lino, corporizado pela visão academista das *beaux-arts*. “Estas duas visões confrontam-se no concurso para a realização do Pavilhão Português da Exposição Universal de Paris de 1900.”<sup>2</sup> Com efeito, no início do século XX em Portugal, ainda poucos arquitectos manifestavam disponibilidade para integrar e desenvolver novas práticas. De um modo geral, vivia-se em ambiente de reacção à mudança. A experimentação moderna convivia com os revivalismos oitocentistas e a criação arquitectónica persistia em adaptar as necessidades do presente a métodos e processos pretéritos, baseando o desenho em ideologias estéticas do passado. Quando

---

<sup>1</sup> NORBERG-SHULZ, Christian (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Nova Iorque: Rizzoli.

<sup>2</sup> RODRIGUES, José Manuel, et al (2010). *Teoria e Crítica da Arquitectura do Século XX*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 8.

em 1938 Nadir Afonso ingressa na Escola de Belas Artes do Porto, o ambiente em torno da Escola e do ensino da arquitectura é já de ténue abertura à modernidade. Professores como Carlos Ramos (1897-1969) e Rogério de Azevedo (1898-1983) vão dar espaço para uma geração de arquitectos crescer em contacto com os princípios do Movimento Moderno.

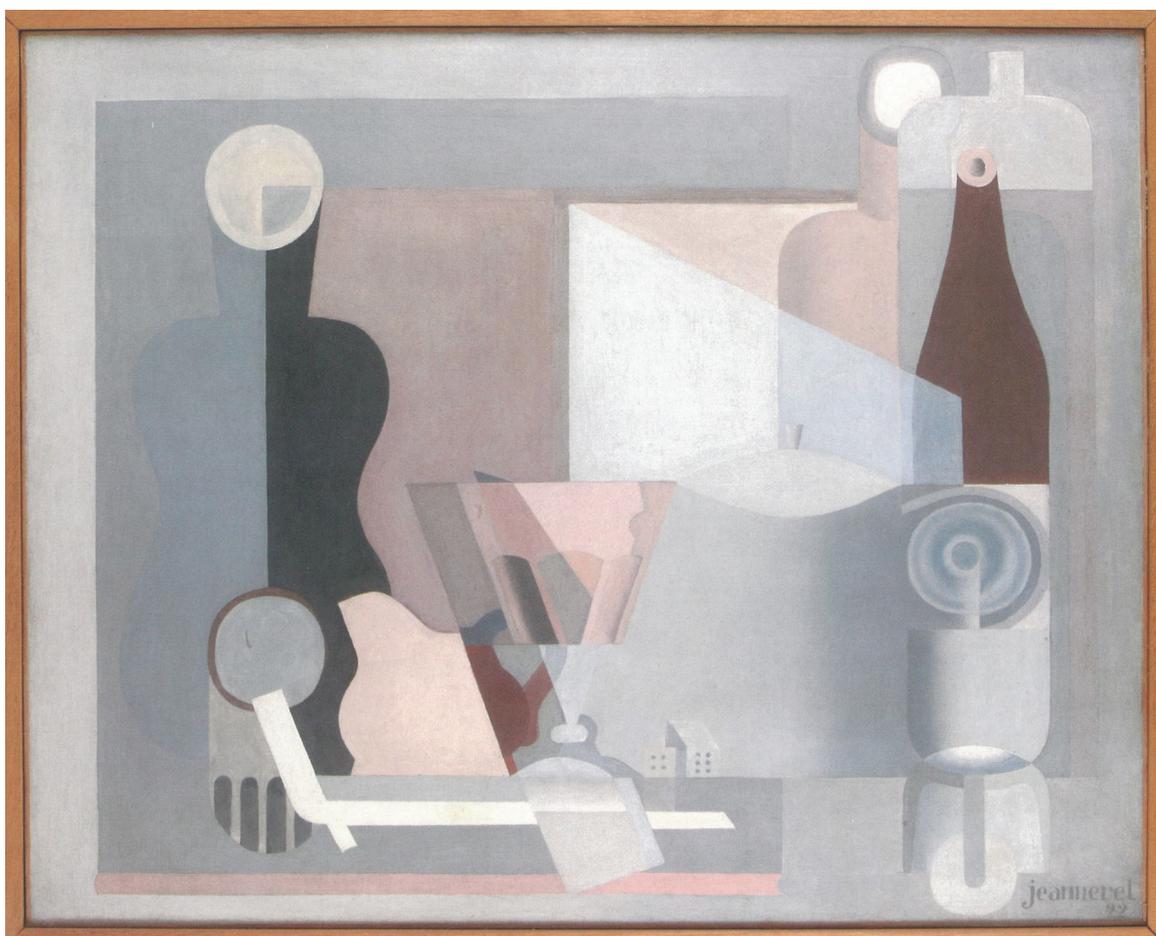


Fig. 2 - Le Corbusier, *Nature morte pâle à la lanterne*, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, 1922, Fundação Le Corbusier.

Por sua vez, em França, Le Corbusier ensaiava, na década de 30, um afastamento face ao purismo, procurando na sua arquitectura formas mais complexas. No Pavilhão Suiço da Cidade Universitária de Paris, construído entre 1930 e 1932, o betão dos pilotis já não é polido, nem tão pouco pintado de branco, exibindo antes a textura resultante da cofragem. O abandono das superfícies lisas indica o caminho que viria a ser percorrido nos anos seguintes, o da desagregação da forma pura. Com efeito, à

medida que Le Corbusier se ocupa de programas de grande escala, os seus edifícios adquirem uma expressividade que decorre das formas e dos materiais. A Unidade de Habitação de Marselha, de 1946-52, é disso exemplo. A esse respeito, “Le Corbusier referia-se a 1943 como “um ano com nada de especial a seu respeito, situado talvez no ponto de inflexão entre o culminar dos erros e o despontar de um novo começo”. Não por acaso, nesse mesmo ano surgiam em Portugal dois sinais de mudança: Nuno Teótonio Pereira (1922-), jovem de 21 anos, iniciava a sua colaboração na revista *Técnica* (dos estudantes do Instituto Superior Técnico) inaugurando entre nós a divulgação dos conceitos da arquitectura *Moderna* ; e Keil do Amaral (1910-75) começava a impor-se como uma referência ética na classe dos arquitectos publicando o relato da viagem realizada entre 1936-1937 à Holanda onde divulgava, para o grande público, a arquitectura moderna holandesa focando a urbanidade, surpreendentemente qualificada, a participação dos cidadãos na resolução dos grandes temas e elegia uma expressão arquitectónica corrente como a chave para o futuro.”<sup>3</sup>

Ana Tostões defende que os anos 40 representam o fim de um ciclo e, ao mesmo tempo, o início de um novo tempo. De esperança e confiança renovadas no futuro. É neste contexto, de viragem do pós-guerra, que Nadir Afonso vai concluir os seus estudos na Escola de Belas Artes do Porto e realizar os seus primeiros trabalhos de pintura identificados com o surrealismo: “Nos seus óleos da segunda metade da década de 40, a sua pintura abstracta está curiosamente dulcificada por elementos e formas que se diriam tomadas do dicionário surrealista. Existe certa preferência pela linha curva, pela superfície curva (e só raramente pelo volume) que revelando já o géometra, não oculta, pelo contrário, evidencia o artista deleitado ainda pelos prazeres da Natureza.”<sup>4</sup> Obras como *Composição Irisada*, de 1946, indicam já um pendor abstraccionista muito forte, que desenvolverá mais tarde, como refere Adelaide Ginga: “(...) numa linguagem racional e ordenada, próxima da harmonia estética de Max Ernst, Paul Klee e dos pintores holandeses de De Stijl, como Mondrian.”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> TOSTÕES, Ana, et al (2010). *Teoria e Crítica da Arquitectura do Século XX*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 301.

<sup>4</sup> GUEDES, Fernando (1985). *En Chaves o en Paris* in *Nadir Afonso*, Granada: La Madraza, p. 28.

<sup>5</sup> GINGA, Adelaide (2010). *Nadir Afonso. O perturbante ponto de interrogação num “Poema em linha recta”* in *Nadir Afonso Sem Limites*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, p. 19.



Fig. 3 - Nadir Afonso, *Composição Irisada*, óleo sobre tela, 74,5 x 74,5 cm, 1946, Coleção Particular.

Movido por uma certa abertura da Escola de Belas Artes do Porto à modernidade, bem como, muito provavelmente, seduzido pela abordagem comum de Le Corbusier à pintura, Nadir parte para Paris em 1946, num primeiro instante decidido a estudar artes plásticas. Depois de matriculado na École des Beaux-Arts, Nadir Afonso procura trabalho no recém formado *atelier* ATBAT de Le Corbusier. Na Rue de Sèvres-Babylone, Nadir Afonso irá trabalhar com Le Corbusier e André Wogensky, que asseguravam a direcção dos *atelier*, coadjuvados porém pelo engenheiro Vladimir Bodiansky. A diversidade das formações académicas dos elementos que formavam as equipas era evidente. E é nesse contexto que Nadir Afonso irá crescer enquanto jovem

arquitecto, dando, também, continuidade ao seu trabalho em pintura. Aliás, a sua colaboração no *atelier* ATBAT de Le Corbusier, aproxima-o de artistas como Picasso, Calder, Max Ernst ou Fernand Léger. E nesse sentido, coloca-o no centro do mundo em que Nadir Afonso precisava de viver.

Se para Le Corbusier a pintura, a escultura e a arquitectura pertenciam a universos comuns, veja-se, a título de exemplo, como Le Corbusier levou o cubismo a evoluir para formas arquitectónicas que baptizou como puristas, para Nadir Afonso a pintura e a arquitectura pertenciam a mundos diferentes. Quando, anos mais tarde, em 1958 Nadir Afonso publica o livro *La Sensibilité Plastique par Nadir Afonso* torna-se evidente que Nadir se situa “(...) na continuidade do pensamento estético desde o século XVIII, com Kant, afirmando a separação conceptual entre Arte e Técnica, entre Arte e Utilidade, entre Arte e Ciência.”<sup>6</sup>

Voltaria a encontrar Nadir Afonso a escassos anos de iniciar o meu percurso na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. De regresso à esplanada do Café Aurora. Estávamos nos inícios da década de 90 e o contexto era o mesmo de todos os Verões. Nessa noite, de quietude amena, Nadir falou de Paris. Da década de 40. Falou da sua relação com Le Corbusier, do seu envolvimento em projectos como a Unidade de Habitação de Marselha e a Fábrica Duval em Saint Dié, projecto com o qual viria a apresentar o seu CODA (concurso para a obtenção do diploma em arquitectura) sob a orientação de Le Corbusier, com o tema *A arquitectura não é uma Arte*. Michel Toussaint defende que o projecto para a Fábrica Duval em Saint Dié poderá ter levado Nadir Afonso a definir algumas das questões essenciais que mais tarde viria a formular em torno da Arte. “E isto porque o seu entendimento do papel da harmonia e da geometria como os verdadeiros pilares da Arte não deixam de remeter para o exemplo de Le Corbusier, pois este, desde os tempos do manifesto *Après le Cubisme* (1918) que escreveu com Amédée Ozenfant, explorou a geometria como meio de ordenação do espaço.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> TOUSSAINT, Michel (2010). *Nadir Afonso e a Arquitectura* in *Nadir Afonso Sem Limites*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, p. 38.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

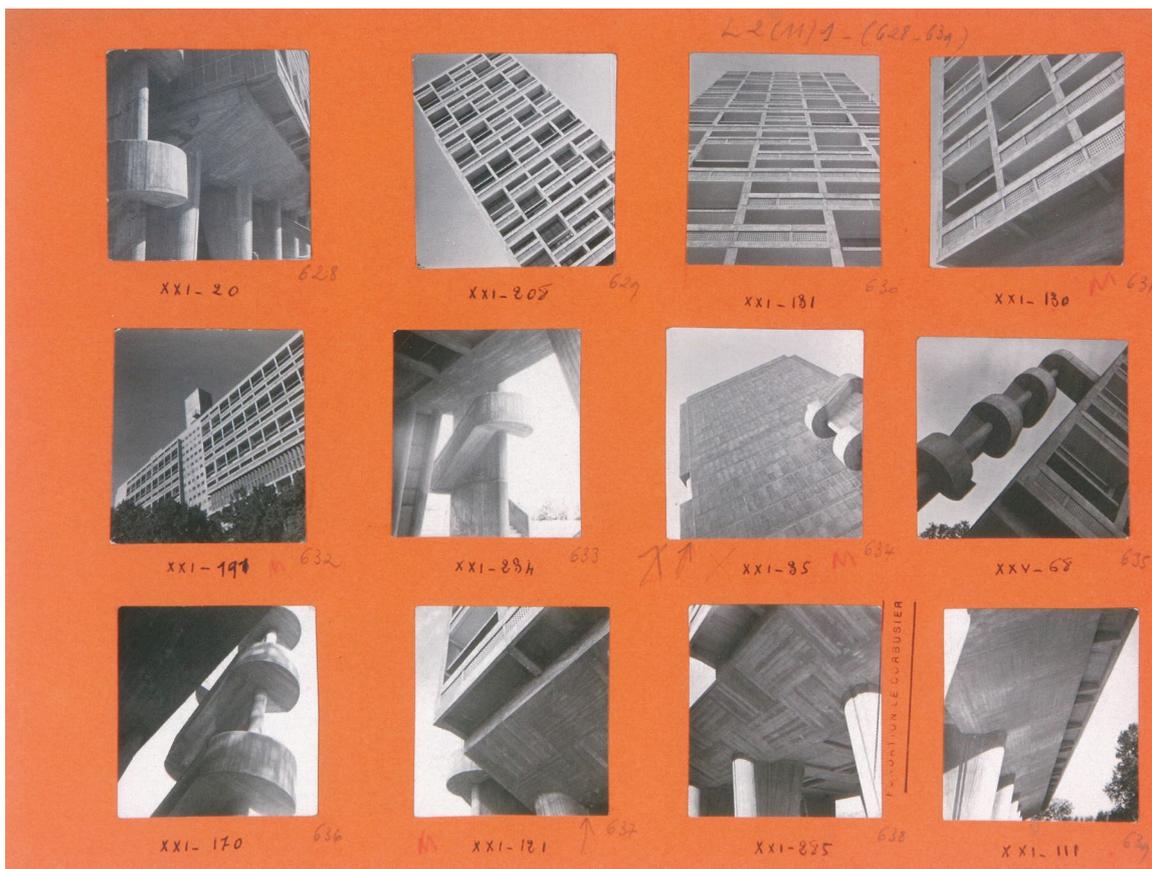


Fig. 4 - Le Corbusier, *Unidade de Habitação*, Marselha, 1945-52, provas de contacto de fotografias de Lucien Hervé da construção, em suporte de cartão, 24 x 32 cm, c. 1950, Fundação Le Corbusier.

As noites na esplanada do Café Aurora foram para mim como um sonho feito de *assuntos prometidos*, onde cada uma de todas as conversas acrescentavam vida e mundo. Ainda nessa noite. Nadir Afonso falou-me de Bodiansky. Da sua irascibilidade. Do sistema de correio pneumático da cidade de Paris, dos comboios e do facto de Le Corbusier viver afastado do centro da cidade. E da fantástica corrida que fez pairando, em suspensão, sobre os estiradores da grande sala da Rue de Sèvres-Babylone. Com o projecto para a Fábrica Duval em Saint Dié debaixo do braço. Decidido a defender o seu CODA. Mas sobretudo muito mais esclarecido acerca das *coisas que estavam para acontecer*.

Macau, 30 de Novembro de 2018