





**Uma concepção totalitária – “Ars Architectos”**  
Cultura, ideologia e tecnologia construtiva  
na década de 1930 em Portugal

João Paulo Fialho de Almeida Pereira Delgado

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de  
Doutor em Arquitectura

Doutora Sara Eloy Cardoso Rodrigues, Professora Auxiliar,  
Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL

Doutor António Costa Pinto, Investigador Coordenador,  
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Doutor António Manuel Adão da Fonseca, Professor Catedrático,  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões, Professora Associada,  
Departamento de Engenharia Civil, Arquitectura e Georrecursos do IST da Universidade de Lisboa

Doutor Rui Jorge Garcia Ramos, Professor Associado,  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Doutora Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro, Professora Auxiliar,  
Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL

Doutor Paulo Alexandre Tormenta Pinto, Professor Auxiliar,  
Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL



## **Apoios**

Investigação realizada com o apoio financeiro de  
**FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia**

Bolsa: **SFRH/BD/81847/2011**



## Dedicatória

Para  
Teresa, Inês, Manuel e Isabel

e

À memória de

Pedro de Abreu

e de

João Pedro Cabral





## Agradecimentos

Agradeço a

Teresa, Inês, Manuel e Isabel, por tudo o que me dedicaram ao longo destes anos.

Minha Mãe, meu Pai e minha Irmã, pelos amparos continuados; toda a Família, mais próxima ou mais distante, sem a qual este trabalho não podia ter existido.

Orlando de Azevedo, colega e amigo com quem mais intensamente debati o conteúdo desta tese, pela comentário intransigente e pelo apoio seguro; Joana Gonçalves Pereira, pelo acolhimento que ultrapassa a inerência; Miguel Malheiro e Luís Santiago, co-autores de outras obras relativas à Arquitectura como Edificação, pelo companheirismo.

Alexandra Chaves e Lígia Lopes, pelo encorajamento e pelas sugestões certeiras; Graça Correia e Joana Pimentel, pelas cartas de recomendação que muito concorreram para a obtenção da bolsa da FCT de que beneficiei; Henrique Fabião, pelo acesso a documentos inéditos relativos à actividade artística do Porto dos anos 1930; Tina Forjaz, António Sá Machado e Jorge Croft, amigos de sempre, pelas conversas relativas ao conteúdo do texto e à realização das peças gráficas.

Arqs. Vasco e Duarte Morais Soares, pelo calor com que me acolheram e pelas longas conversas com que me obsequiaram, bem como pelo acesso à parte do espólio “Ars” que cuidadosamente preservam; Professor Eng. Joaquim Sarmento, pela magnífica entrevista, gentilmente acompanhada por uma inesquecível lição sobre a história do betão armado e magistralmente ilustrada com um desenho que me ofereceu; Arq. António Menéres, pela partilha de conhecimentos relativos à vivência de Matosinhos durante a construção do Mercado.

Mariana Martins e José Fidalgo, antigos alunos tornados mestres, pelas visitas reais e virtuais pelas obras e pelos textos; Virgílio Torres e Alexandra Nogueira, bem como todos os amigos que passaram ou ficaram na *Acanto*, pelo conhecimento e entusiasmo com que apoiaram a resolução dos problemas informáticos inerentes à elaboração das peças desenhadas.

Professores António Costa Pinto, António Trinidad Muñoz e Danilo Udovicki-Selb, pelas partilhas de conhecimentos, generosamente realizadas à distância com alguém que nunca conheceram pessoalmente; Prof. Arq. Ana Vaz Milheiro, pela elevação e acutilância das críticas e dos debates; todos os colaboradores do ISCTE e do DINÂMIA, bem como de todos Arquivos e Bibliotecas que consultei e dos edifícios que visitei, pelo extremo profissionalismo, mantido muitas vezes em situações distantes das ideais.

De um modo geral, todos os que directa ou indirectamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Por fim, mas mais importante: Professor e Arquitecto Paulo Tormenta Pinto, o Orientador, pela imensa disponibilidade e pela superior dedicação.

A todos fico a dever o bem que aqui possa estar.



## ÍNDICE

Abreviaturas, siglas e acrónimos .....	XXI
Resumo .....	XXIII
Abstract .....	XXV
INTRODUÇÃO .....	1
Argumento, circunstância, problemática .....	3
<i>Argumento: uma concepção totalitária</i> .....	3
<i>Circunstância: a década de 1930 em Portugal</i> .....	5
<i>Problemática: cultura, ideologia e tecnologia construtiva</i> .....	11
Caso de estudo .....	12
Objectivos, pressupostos, metodologias .....	13
<i>Objectivos do estudo</i> .....	13
<i>Primeiro pressuposto conceptual: olhar projectos à luz da perplexidade que os anima</i> .....	15
<i>Segundo pressuposto conceptual: cultura tectónica e desenho anatómico</i> .....	17
<i>Metodologias</i> .....	19
Fontes primárias e referências bibliográficas .....	20
<i>Fontes primárias</i> .....	20
<i>Revisão bibliográfica: uma constatação do estado do conhecimento</i> .....	21
Motivação .....	29
Relevância e originalidade do estudo .....	31
Algumas considerações relativas à terminologia e à ortografia .....	32
Organização do documento .....	34
PARTE I – OS “ARS” E OS ANOS 30 EM PORTUGAL .....	35
Capítulo 1.º – “Ars Architectos”: caracterização de um caso de estudo .....	37
1.1. Registos biográficos e percursos académicos .....	37
1.2. Razões de uma escolha .....	41
Capítulo 2.º – Portugal de 1929 a 1940: caracterização de uma circunstância .....	51
2.1. 1929: a emergência de uma terceira via .....	51
2.1.1. Salazar e a construção do Estado Novo .....	54
2.1.2. Salazarismo e nacionalismo .....	59
2.1.3. <i>Presença</i> e Segundo Modernismo .....	61
2.2. 1940: apogeu ou queda? .....	67
2.2.1. Os efeitos subversivos da guerra .....	67
2.2.2. Novo realismo e comprometimento político .....	71
2.3. Entre 1929 a 1940: o regulamento de betão armado de 1935 .....	75
2.3.1. A redacção do regulamento e a evolução tecnológica .....	75
2.3.2. A modernidade do regulamento de betão armado de 1935 .....	83

2.4. A arquitectura perante as obras públicas e a modernidade do regime .....	88
Capítulo 3.º – Condição hipertextual e desafio hermenêutico.....	95
3.1. Desafio hermenêutico .....	95
3.1.1. Complexidade hipertextual.....	96
3.1.2. Denominação .....	99
3.1.3. Sensibilidade.....	101
PARTE II – OS “ARS” E A MODERNIDADE DOS ANOS 30.....	103
Capítulo 1.º – Vanguarda e experimentalismo: uma matriz interpretativa.....	105
1.1. Trajecto da arquitectura europeia de entre-guerras: um desafio topo-odológico.....	105
1.2. Lugares e percursos de uma matriz.....	111
1.2.1. A vanguarda dos anos 20, principal referencial .....	111
1.2.2. O modo alternativo do experimentalismo.....	113
1.3. Vanguarda e experimentalismo, as coordenadas de uma matriz ordenadora .....	117
Capítulo 2.º – A forma, aventura da vanguarda.....	119
2.1. A forma e a aventura .....	119
2.1.1. A forma e a abstracção, primeira linha genealógica .....	122
2.1.2. A forma e a função, a forma e a técnica, segunda linha genealógica.....	126
2.2. A forma e a revolução, colapso conceptual.....	137
2.2.1. Revolução política.....	137
2.2.2. Princípios da vanguarda artística.....	139
Capítulo 3.º – A figura, nova ordem do experimentalismo.....	141
3.1. A figura e a ordem .....	141
3.1.1. A figura, da retórica clássica à arte e à arquitectura do Renascimento .....	143
3.1.2. A figura e a arquitectura, degradação e reemergência .....	149
3.2. A figura e o <i>Rappel à l'ordre</i> no segundo quartel do séc. XX.....	154
3.2.1. <i>Rappel à l'ordre</i> .....	154
3.2.2. A figura e o realismo mágico .....	158
3.2.3. Um caso exemplar: Terragni e o <i>Novecento</i> italiano.....	167
3.3. A situação num país democrático: França .....	177
3.3.1. 1925: <i>Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes</i> .....	178
3.3.2. 1937: <i>Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne</i> .....	181
Capítulo 4.º – Modernismo, modernismo reaccionário, modernismo português.....	189
4.1. Modernismo.....	189
4.2. Modernismo reaccionário: o caso de Piacentini.....	195

---

4.2.1. A literatura de arquitectura italiana no Portugal dos anos 30.....	195
4.2.2. Piacentini e <i>Architettura d'oggi</i> .....	201
4.3. Modernismo português dos anos 30: um dos rostos fugazes da modernidade.....	211
PARTE III – OS “ARS” NO EPICENTRO DO SEGUNDO MODERNISMO.....	221
Capítulo 1.º – Aporia: o impasse e a saída .....	223
1.1. Modernismo como aporia: a vertigem da experiência do impossível.....	223
1.1.1. Uma definição de aporia .....	225
1.1.2. Aporia e linguagem .....	227
1.1.3. Competência e performance.....	228
1.2. O poder dedáleo e a arquitectura dos anos 30.....	231
Capítulo 2.º – Um brado de sinceridade: de Mais Além para “Ars” .....	235
<i>Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal</i> .....	235
2.1. A constituição do Grupo Mais Além.....	239
2.1.1. Em defesa da arte.....	239
2.1.2. Os elementos do Grupo Mais Além .....	245
2.1.3. Redacção do manifesto, concretização do folheto, designação do colectivo .....	249
2.2. Arte e crítica: <i>Presença</i> projecta o Grupo Mais Além e os seus arquitectos.....	255
2.2.1. Mais Além, <i>Presença</i> e “Ars”: uma primeira abordagem .....	255
2.2.2. As exposições de 1929 e 1931 .....	257
2.2.3. Adolfo Casais Monteiro, Mais Além e os futuros “Ars” .....	263
2.3. A modernidade arquitectónica portuguesa como sinceridade e originalidade .....	268
2.3.1. A centralidade de “Ars Arquitectos” .....	268
2.3.2. Três projectos exemplares: organização da apresentação.....	269
Capítulo 3.º – Sinceridade e originalidade: o Museu-Biblioteca de Gaia .....	277
<i>Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal</i> .....	277
3.1. O episódio do Museu-Biblioteca de Gaia .....	281
3.1.1. Génese de um projecto condenado .....	281
3.1.2. Raul Lino e os “Ars”: uma arquitectura para a política do espírito.....	285
3.1.3. Arrojadamente contemporânea: uma obra para o tempo ou para o lugar? .....	294
3.2. A frustrada argumentação dos “Ars” .....	302
3.2.1. José de Figueiredo e Hipólito Raposo: vértices de um debate.....	302
3.2.2. Uma concepção totalitária: memorial a Hipólito Raposo .....	313
3.2.3. Três textos espelhados .....	317
3.3. O projecto do concurso .....	321
3.3.1. Vila Nova de Gaia em 1934 .....	321
3.3.2. Atitude projectual.....	323

3.3.3. Tecnologias construtivas adoptadas .....	329
Capítulo 4.º – Calvário reencontrado: a Capela de N.ª S.ª de Fátima no Porto .....	335
<i>Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal</i> .....	335
4.1. Um <i>Decálogo</i> do Estado Novo: paradoxo e aporia .....	341
4.1.1. Um <i>Decálogo</i> para quê, um <i>Decálogo</i> para quem? .....	341
4.1.2. O <i>Decálogo</i> e a linguagem paradoxal do Modernismo .....	346
4.1.3. O <i>Decálogo</i> entre a expressão artística, a publicidade e a propaganda política ....	349
4.2. Sob as abóbadas de Cristal: os “Ars” e o Nacional-Sindicalismo dos anos 30.....	355
4.2.1. A juventude portuguesa dos anos 30 e o Nacional-Sindicalismo.....	355
4.2.2. Cavaleiros do resgate no Palácio de Cristal do Porto.....	359
4.2.3. A reacção da imprensa do Porto ao banquete do Palácio de Cristal .....	361
4.3. A revolução sem catástrofe: Salazar e a criação do SPN .....	364
4.3.1. Nem novos nem velhos, nem sindicatos nem patrões: Salazar! .....	364
4.3.2. Camisas-de-onze-varas: impactos mútuos entre o MNS e o Salazarismo .....	368
4.3.3. Era difícil, mas não era impossível: o papel de António Ferro e do SPN.....	370
4.4. A Saudade: Portugal no confronto entre ideologia, cultura e tecnologia.....	372
4.4.1. O temperamento paradoxal: raízes antropológicas de uma divergência.....	372
4.4.2. Saudade e sebastianismo: os dois mitos palingénéticos portugueses .....	377
4.4.3. O compromisso pragmático e oportunista .....	383
4.5. O projecto.....	389
4.5.1. Programa iconográfico da fachada da Capela de Fátima.....	389
4.5.2. Proporções da fachada: a arquitectura como uma das artes gráficas.....	397
4.5.3. A R. das Valas e o edifício.....	401
4.5.4. Tecnologias construtivas adoptadas .....	405
Capítulo 5.º – Saber querer progredir: o Mercado Municipal de Matosinhos.....	409
<i>Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal</i> .....	409
5.1. A justificação de uma solução estrutural .....	415
5.1.1. Arquitectura de engenheiros e engenharia de arquitectos.....	415
5.1.2. Fontes bibliográficas de engenharia e arquitectura em Portugal nos anos 30 .....	423
5.1.3. Uma filosofia da construção.....	429
5.2. Implicações ideológicas da construção do edifício .....	435
5.2.1. A figura e a presença .....	435
5.2.2. A figura e a estrutura .....	437
5.2.3. Um nacionalismo municipalista.....	441
CONCLUSÃO.....	453
Síntese ilativa .....	455
Resposta às questões chave da investigação .....	460

---

Subsídios para um estado da questão.....	461
Limitações do estudo empreendido .....	463
‘Extrodução’: proposta para investigações futuras.....	464
BIBLIOGRAFIA.....	469
ANEXOS.....	485
Anexos A - Cronograma comparado: “Ars Architectos” nos anos 30 .....	487
Anexos B - Grupo “Mais Além” .....	491
Anexos C - Museu-Biblioteca, Vila Nova de Gaia .....	505
Anexos D - Capela de N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup> de Fátima, Porto .....	551
Anexos E - Mercado Municipal de Matosinhos .....	561





## Índice de Figuras

- Figura 1: Notícia de O Comércio do Porto de 1 de Setembro de 1934, anunciando a aprovação do projecto de “Ars Architectos” para o Museu-Biblioteca de Gaia, bem como a proximidade da data do início da sua construção (O Comércio do Porto, 1934, p.2).....4*
- Figura 2: Primeira página do Diário de Lisboa de 7 de Setembro de 1936, dando conta da passagem do dirigível alemão LZ 129 Hindenburg sobre o território português (Fonte: HDML). .....6*
- Figura 3: Publicidade aos voos transatlânticos do dirigível alemão LZ 129 Hindenburg, comparando-os às viagens dos Descobrimentos (Vieira, 1999b p. 27). .....8*
- Figura 4: Corte transversal do ante-projecto de 1936 para o Mercado Municipal de Matosinhos, de autoria de “Ars-Arquitectos” (Fonte: AMM).....8*
- Figura 5: Dirigível em exposição na nave central do Palácio de Cristal do Porto (Alvão, 1984 p. 130)..... 10*
- Figura 6: Perspectiva aérea do ante-projecto de 1936 para o Mercado Municipal de Matosinhos, de autoria de “Ars-Arquitectos” (Fonte: AMM)..... 10*
- Figura 7: Casario, de Dominguez Alvarez (Castro, 2005 p. 42)..... 14*
- Figura 8: Auto-retrato, de Dominguez Alvarez (Castro, 2005 p. 2). ..... 14*
- Figura 9: Alçado principal do ante-projecto de 1934 para o Museu-Biblioteca de Gaia, de autoria de “Ars-Arquitectos”. Desenho original dos “Ars” (Fonte: EMS)..... 18*
- Figura 10: Perspectiva exterior do ante-projecto de 1934 para o Museu-Biblioteca de Gaia, de autoria de “Ars-Arquitectos”, tal como publicada na notícia de O Comércio do Porto de 1 de Setembro de 1934 (O Comércio do Porto, 1934, p.2). ..... 18*
- Figura 11: Fortunato Cabral e Cunha Leão entre outros participantes, identificados na legenda original, da exposição Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto, em Novembro de 1929. (Ferreira J., 1982, p. 29).....42*
- Figura 12: Cunha Leão e Morais Soares entre outros participantes, identificados na legenda original, da Segunda exposição dos alunos de Belas Artes, em Janeiro de 1931 (Silva, 1987, p. 151). A legenda original designa, erroneamente, a exposição como sendo do grupo Mais Além. ....42*
- Figura 13: Páginas centrais do artigo que Adolfo Casais Monteiro escreveu para o Magazine Civilização, n.º 35, de Maio de 1931, dedicado à Segunda exposição dos alunos de Belas Artes. Nestas páginas surgem dois desenhos de arquitectura, respectivamente de Cunha Leão e de Morais Soares, entre trabalhos de pintura de Adalberto Sampaio, Bruno Reis e Ventura Porfírio (Monteiro, 1931, pp. 50-51). .....44*
- Figura 14: Interior do Mercado Municipal de Matosinhos em construção, fim da década de 40 (Alvão F. L., 1944-01-01/1952-12-31). Apesar de projectada desde 1936, a obra só começou oficialmente em 1 de Outubro de 1946.....44*
- Figura 15: Capa do livro Revolução social, de Eugénio de Belonôr, com o subtítulo Consequências da noção cristã de propriedade sobre a orgânica do trabalho. Repare-se na posição do nome “Ars” em*

<i>relação ao do autor (Belonôr, 1933)</i> .....	46
<i>Figura 16: Página 209 de Auriverde Jornada, onde, na parte inferior, Raul Lino (1937) inicia a sua apreciação negativa do Museu Biblioteca de Gaia. As linhas da parte superior fazem uma referência elogiosa ao conjunto urbano de Brescia, construído em 1932 por Marcello Piacentini. Lino absteve-se de mencionar o nome de qualquer dos autores cujas obras menciona</i> .....	48
<i>Figura 17: António Cruz Caldas: Projecto de cartaz para a UN, 1934. Salazar é representado em paralelismo com Nuno Álvares Pereira. A figura do Condestável conjuga o santo e o guerreiro (Fonte: AHMP)</i> .....	56
<i>Figura 18: A revista Ilustração n.º 14 noticia a tomada de posse, em 5 de Julho de 1932, do VIII governo da Ditadura, o primeiro de Salazar. À esquerda na imagem, Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas e Comunicações (Fonte: HDML)</i> .....	60
<i>Figura 19: Capa do número 28, de Agosto – Outubro de 1930, da Presença, o primeiro do Volume II (Ferreira D. M., 1993)</i> .....	62
<i>Figura 20: Capa do catálogo do I Salão dos Independentes, realizado em Maio de 1930. Ostenta a ambição de apresentar uma “breve resenha do movimento moderno em Portugal” (Aa. Vv., 1930)</i> .....	64
<i>Figura 21: Imagem da Exposição do Mundo Português, de 1940. Em primeiro plano, silhueta da Nau Portugal. Ao fundo, Padrão dos Descobrimentos, de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida (Vieira, p. 211)</i> .....	66
<i>Figura 22: Capa de Álvaro Cunhal para a edição de 1941 de Esteiros, de Soeiro Pereira Gomes. O neo-realismo declinado na literatura e nas artes plásticas (Gomes, 1941)</i> .....	72
<i>Figura 23: Publicação, em Diário do Governo, do Regulamento de Betão Armado, ou RBA (Dec. n.º 25948/35 de 16 de Outubro, 1935)</i> .....	76
<i>Figura 24: Artigo de Maio de 1935, ano de redacção do RBA, sobre a construção da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de Porfírio Pardal Monteiro, com cálculo de estabilidade de Bêlard da Fonseca (1935, p. 14)</i> .....	78
<i>Figura 25: A revista francesa Travaux de Junho de 1939 dá notícia da construção do viaduto sobre o vale de Alcântara, em Lisboa, com relevo para os nomes dos seus mentores, Salazar e Duarte Pacheco, e do seu projectista, Barbosa Carmona (1939, p. 230)</i> .....	82
<i>Figura 26: Barragem da Ribeira de Santa Catarina, para rega do Vale do Rio Sado, com projecto de arquitectura de Cassiano Branco. Foi baptizada com o nome de Salazar (Pinto, 2008, p. 87)</i> .....	82
<i>Figura 27: Júlio Pomar: O almoço do trolha, 1946-1950 (Gonçalves, 1993b, p. 29). Na sociedade portuguesa, foi frequente a ascensão social de muitos operários da construção civil</i> .....	90
<i>Figura 28: Imagem gráfica para a representação da noção dos anos 30 como um hipertexto em filigrana</i> .....	100
<i>Figura 29: Kazimir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1913. Investigação empreendida até à raiz da experiência plástica e estética (Faern, 1996)</i> .....	106
<i>Figura 30: Kazimir Malevich: Auto-retrato, 1933. Experiência de devolução de uma aparência de realidade (Faern, 1996)</i> .....	106

- Figura 31: Konstantin Melnikov: Pavilhão soviético para a Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925 (Cabanne, 1986, p. 72). ..... 108
- Figura 32: Konstantin Melnikov: Proposta para o concurso para a sede do Narkomtiazhprom, Moscovo, 1934 (Hulten, 1979, p. 310). ..... 108
- Figura 33: Primeiro esboço de uma matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda, experimentalismo e tradição. .... 116
- Figura 34: Capa e página do número de Novembro-Dezembro de 1918 da revista *Mercure de France*, onde foi postumamente publicado o texto de Apollinaire intitulado *L'Esprit nouveau et les poètes* (Apollinaire, 1991, p. 943). ..... 120
- Figura 35: Prancha 21 da versão portuguesa de *Punkt und Linie zu Fläche*, livro de 1926 de Kandinsky, onde primeiro se fixaram os princípios elementares de uma gramática das formas abstractas (Kandinsky, 1989, p. 165). ..... 124
- Figura 36: Trabalho produzido por estudantes da Bauhaus, no curso preliminar ministrado por Moholy-Nagy. Cerca de 1923 (Droste, 1992, p. 60). ..... 124
- Figura 37: Karl Friedrich Schinkel: Igreja de Friedrich Werder, Berlim, 1825 – 1830. Proposta neogótica, à esquerda, e neoclássica, à direita. Distinção nítida entre forma ontológica e forma representacional (Frampton, 1995, pp. 74-76). ..... 128
- Figura 38: Gottfried Semper: Ilustração de *Die vier Element der Baukunst* de 1851. Quatro elementos tectónicos essenciais – fundação e pavimento; estrutura e cobertura; paredes; lareira ou fogo – correspondem a quatro procedimentos construtivos básicos: alvenaria, carpintaria, tecelagem e olaria (Frampton, 1995, p. 85). ..... 130
- Figura 39: Otto Wagner: Edifício para a Caixa Postal de Viena, 1904. Corte construtivo. Uma abóbada metálica envidraçada resolve em simultâneo a exigência da tecnologia construtiva e a organização da experiência espacial (Bernabei, p. 153). ..... 132
- Figura 40: Otto Wagner: Edifício para a Caixa Postal de Viena, 1904. Vista da sala. A estrutura de metal e vidro da Caixa Postal não é usada exclusivamente por razões práticas, mas pelo modo lógico como adequa essas razões às qualidades estéticas pretendida (Russel, 1983, p. 257). ..... 132
- Figura 41: Hans Scharoun: Aguarela, 1920 (Neumeyer, 1991, p. 6). ..... 134
- Figura 42: Mies van der Rohe: Perspectiva para um arranha-céus em Friedrichstrasse, Berlim, publicada na pág. 124 do n.º 4 de *Frülicht*, em 1922 (Neumeyer, p. 7). ..... 134
- Figura 43: Bruno Taut, Monumento a uma nova lei, 1919 (Béret, 1979, p. 47). ..... 136
- Figura 44: Arbeitsrat für Kunst: Capa de panfleto de propaganda, 1919 (Béret, 1979, p. 47). ..... 136
- Figura 45: Masaccio: A expulsão do Paraíso. C. 1472. Fresco. Capela da Brancacci. Santa Maria del Carmine. Florença (Jason, 1982, p. 394). Os gestos e as atitudes correspondem a sentimentos, neste caso ira, pudor e medo. .... 142
- Figura 46: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Os diversos tipos humanos, concebidos de modo genérico e não individualizado, participam em narrativas que

<i>evidenciam os seus movimentos de espírito e de alma.....</i>	144
<i>Figura 47: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Pormenor relatando o episódio de Adão e Eva.....</i>	146
<i>Figura 48: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Detalhe de relação entre as figuras humanas e arquitectónicas.....</i>	146
<i>Figura 49: Brunelleschi: Ospedale degli Innocenti, loggia. 1427 (Kleiner, 2013, p. 213). Esta arquitectura terá fornecido a Fra Angelico o referencial tipológico e a metáfora visual para a sua Anunciação.....</i>	148
<i>Figura 50: Marc-Antoine Laugier: Frontespício da segunda edição de Essai sur l'Architecture (Frampton, 1995, p.31). .....</i>	150
<i>Figura 51: Jean-Jacques Lequeu: Le Rendezvous de Bellevue, fim do séc. XVIII. A capacidade de choque é proporcional ao grau de identificabilidade de cada uma das figurações (Kaufmann, 1974, p. 233). .....</i>	152
<i>Figura 52: James Thomson: Casa “irregular”, meados do séc. XIX. É evidente a deliberada falta de equilíbrio compositivo (Kaufmann, 1974, p. 71). .....</i>	152
<i>Figura 53: Duas pranchas do livro de Franz Roh comparam o tema do cavaleiro enquanto problema pictórico do expressionismo, neste caso em Kandinsky, e do post-expressionismo, em Carrà (Roh, 1927)....</i>	160
<i>Figura 54: Capa da edição de Junho de 1927 da Revista de Occidente, onde o artigo de Roh se encontra publicado. O carimbo marca a data de entrada na BPMP, 20 de Julho de 1927. O mesmo número publica recensões a Der prozess, de Kafka e a Journal des faux-monnayeurs, de Gide. ....</i>	164
<i>Figura 55: Júlio: Família, 1928-1932. O tema, a composição, a ambiência doméstica e a minúcia do detalhe sugerem uma eventual influência do pensamento de Franz Roh no pintor português (Martins, 2005, p. [10]). .....</i>	166
<i>Figura 56: Piero de la Francesca: Profeta, 1452-1466 (Bardi, 1980a, p. 119). A representação arquitectónica da figura humana serve de referência ao Auto-retrato de Terragni. ....</i>	168
<i>Figura 57: Giuseppe Terragni: Auto-retrato com uniforme militar, 1929 (Ciucci, 1996, p. 106). O arquitecto apresenta-se na figura de condutor de homens, protagonista de uma tarefa construtiva colectiva.....</i>	170
<i>Figura 58: Em 1936, Giuseppe Terragni, à direita na imagem, acompanha o crítico Massimo Bontempelli, ao centro, à sala de reuniões da Casa do Fascio de Como (Ciucci, 1996, p. 211). A arquitectura como figuração do fascismo, ou “casa de cristal”, e apoteose de Mussolini. ....</i>	174
<i>Figura 59: Dois aspectos da Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, realizada em 1925 em Paris. Em cima, Porta da Concórdia, de Pierre Patou. Em baixo, vários pavilhões, expressão de outros tantos experimentalismos (Cabanne, 1986, p. 57).....</i>	176
<i>Figura 60: A linha Maginot, construída a partir de 1928, figuração reactiva da ideia do regresso à terra propugnado em França durante os anos 30. ....</i>	180
<i>Figura 61: Capa da revista Ilustração de 1 de Julho de 1937 (Fonte: HDML), com fotografia aérea do recinto. A linha axial que atravessa o Sena é o Champ de Mars. O pavilhão de Portugal situa-se no plano médio da fotografia. Em plano de fundo, o pavilhão da Alemanha, de Albert Speer. ....</i>	182

- Figura 62: *C'est encore eux qui se disputent!* Desenho humorístico da revista *Candide*, de 15 de Julho 1937, alusiva ao confronto ideológico patente entre os pavilhões da Alemanha e da União Soviética (Cimadono & Lecardane, 2014, p. 3). ..... 184
- Figura 63: A Torre Eiffel garantia um tom geral de racionalidade ao recinto da exposição de Paris de 1937, e a luz eléctrica criava um ambiente de *féerie démocratique e cosmopolita* (Cimadono & Lecardane, 2014, p. 20). ..... 186
- Figura 64: Pablo Picasso: *Guernica*, 1937. Um sol que é uma lâmpada eléctrica, ou bombilla, ilumina a tragédia da aniquilação de uma comunidade agrária perante o bombardeamento da mecanização. (Bardi, 1980b, p. 139). ..... 186
- Figura 65: Base da matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda, tradição, experimentalismo revisionista e reaccionário. .... 188
- Figura 66: Proposta da matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda e tradição, e as vias alternativas da forma e da figura. .... 190
- Figura 67: O modernismo dos anos 30, entre os quais se encontrou o modernismo português, ou MP, como tentativa de equilíbrio entre tecnologia, T, e cultura, C. .... 192
- Figura 68: O modernismo dos anos 30, entre os quais se encontrou o modernismo português, ou MP, como tensão aporética gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico, T, e o peso de uma herança cultural, C, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico, I. .... 194
- Figura 69: Página do livro de Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, com recusa intransigente de um modernismo de compromisso com a tradição clássica, ou reaccionário (Sartoris, 1935, p. 11). ..... 198
- Figura 70: Página do índice de imagens do livro de Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, evidenciando quer a organização por grupos nacionais, quer a extrema variedade dos projectos apresentados. .... 200
- Figura 71: Página de imagens do livro de Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, com fotografia dos Halles de Reims, projecto de Maigrot. .... 206
- Figura 72: Capa do primeiro número da revista *Arquitectos*, Fevereiro de 1938 (*Arquitectos*, 1938). O pavilhão de Keil do Amaral situa-se no plano médio da fotografia. Em plano de fundo, o pavilhão da Alemanha, de Albert Speer e, em primeiro plano, elemento de estatuária do pavilhão de Itália, projecto da equipa liderada por Marcello Piacentini. .... 212
- Figura 73: Estúdio Mário Novais: Pavilhão de Portugal visto do Sena, 1937. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 101062.ic]). ..... 213
- Figura 74: Estúdio Mário Novais: A torre Eiffel vista do Pavilhão de Portugal, 1937. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 101058.ic]). ..... 214
- Figura 75: Estúdio Mário Novais: Pavilhão de Portugal. Terraço. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 100016.ic]). ..... 214
- Figura 76: Capa do periódico humorístico *Sempre Fixe*, de 1 de Outubro de 1936 (Keil do Amaral F. P., 1992, p. 46). Esta representação irónica pode ser encarada como uma das críticas mais ajustada ao projecto de Keil do Amaral e, por extensão, a todo o modernismo português dos anos 30. .... 216

- Figura 77: Logograma do modernismo português, com especial relevo para a obra dos “Ars”. .....218*
- Figura 78: A Catedral da Luz ensaiada nos céus de Berlim, em 1936. Colunas projectadas por holofotes de combate anti-aéreo criaram um templo intangível e feérico na escuridão (Krier, 2013 p. 10). .....224*
- Figura 79: Auto-retrato de Marques de Oliveira, existente no Museu Nacional Soares dos Reis, cerca de 1915-20 (Fonte: Fp).....238*
- Figura 80: Bilhete-postal da segunda década do séc. XX, com imagem do lado sul do Jardim de S. Lázaro, a Av. Rodrigues de Freitas e a fachada barroca do antigo convento de São Lázaro, atribuído a Nicolau Nasoni (Fonte: Cp). .....240*
- Figura 81: Bilhete-postal segunda década do séc. XX, com imagem do lado nascente do Jardim de S. Lázaro, com o edifício que, em 1929, albergava tanto a BPMP como a EBAP (Fonte: Cp). .....240*
- Figura 82: Panfleto distribuído pelas ruas da Baixa do Porto em Abril de 1929, com o manifesto Em defesa da arte, do Grupo Mais Além (Fonte: BPMP). ..... 241*
- Figura 83: Dominguez Alvarez: D. Quixote, 1934 (Castro, 2005). .....244*
- Figura 84: “Pregão de revolta”, poema dedicado Ventura Porfírio, patente no livro de Adolfo Casais Monteiro, publicado em 1934, Poemas do tempo incerto (Monteiro, 1934 p. 79). .....246*
- Figura 85: Ventura Porfírio: Ilustração para Presença, capa do número 52, de Julho de 1938. ....246*
- Figura 86: Adalberto Sampaio: Capa para o Magazine Civilização de Julho de 1932. O monograma entrelaça as iniciais AS com a designação do colectivo. ....248*
- Figura 87: Adalberto Sampaio: Vitral da fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto, 1934. ....250*
- Figura 88: Notícia publicada em Ilustração, n.º 4, de 16 de Fevereiro de 1926, com relato dos records estabelecidos pelo voo do hidroavião espanhol Plus Ultra, ou “Mais Além” (Fonte: HMDL). .....252*
- Figura 89: Fotografia dos participantes da 2.ª EABAP, de 1929, junto às suas obras no Salão Silva Porto. A maioria pertencia ao Grupo Mais Além (Viana, 2002). Para a identificação dos retratados, ver Figura 11. ....252*
- Figura 90: Capa do catálogo da 2.ª EABAP, realizada no Salão Silva Porto, em Novembro de 1929, e em que a maioria dos participantes pertencia ao Grupo Mais Além (Castro, 2005 p. 15). .....254*
- Figura 91: Capa do catálogo da 2.ª EABAP, realizada no Ateneu Comercial do Porto em Janeiro de 1931. Nesta exposição participaram muitos elementos do Grupo Mais Além. Este exemplar do catálogo pertenceu ao arq.º Bernardino Basto Fabião (Fonte: EBF). .....256*
- Figura 92: Quatro páginas do catálogo referenciado na figura anterior. Canto superior esquerdo: texto de apresentação. Canto superior direito: várias dedicatórias a Bernardino Basto Fabião, incluindo a de Moraes Soares, felicitando-o pela realização do cartaz. Canto inferior esquerdo: dedicatórias de Alvarez, Porfírio e Teixeira Lopes. Canto inferior direito: assinatura de Adolfo Casais Monteiro e dedicatória de Cunha Leão. ....260*
- Figura 93: Imagem que intitula o artigo de Adolfo Casais Monteiro sobre a 2.ª EABAP, no Magazine*

Civilização, de Maio de 1931. Julgamos que se trata de uma utilização editorial do cartaz da exposição, da autoria de Bernardino Basto Fabião. ....	262
Figura 94: Mário Moraes Soares: Biblioteca. Trabalho publicado no Magazine Civilização para ilustrar o artigo que Casais Monteiro de dedicou à 2.ª EABAP (Monteiro, 1931 pp. 49-53). ....	264
Figura 95: Fernando da Cunha Leão: Casa de um pintor. Trabalho publicado no Magazine Civilização para ilustrar o artigo que Casais Monteiro de dedicou à 2.ª EABAP (Monteiro, 1931 pp. 49-53). Estes dois trabalhos são também referenciados na crítica da Presença número duplo 31-32, referente a Março-Junho de 1931.....	264
Figura 96: Localização dos projectos tratados, sobre a Carta Militar 122 de 1948 (Fonte: IGeoE). De sul para norte: MBG – Museu-Biblioteca em Gaia – proj. Agosto 1934, Cap.º 3.º; CFP – Capela de Fátima no Porto – proj. Outubro 1934, Cap.º 4.º; MMM – Mercado Municipal de Matosinhos – proj. Junho 1936, Cap.º 5.º. ....	272
Figura 97: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - plantas, cortes transversais e fachadas. Reconstituição gráfica CAD.....	273
Figura 98: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - alçados laterais Reconstituição gráfica CAD. ....	274
Figura 99: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - cortes longitudinais. Reconstituição gráfica CAD. ....	275
Figura 100: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta de localização. Carta Militar. ....	276
Figura 101: “Ars Architectos”: MBG, 1934-. Reconstrução virtual e fotomontagem. ....	276
Figura 102: Aspecto exterior da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde Raul Lino pronunciou a palestra “Espírito na Architectura” em 30 de Maio de 1935. ....	284
Figura 103: Notícia do jornal brasileiro A Noite, de 31 de Maio de 1935, com notícia da palestra “Espírito na Architectura” de Raul Lino, realizada no dia anterior. (Fonte: HDB).....	284
Figura 104: Projecções 5 e 6 da conferência “Espírito na Architectura” de Raul Lino.....	286
Figura 105: Projecção 9 da conferência “Espírito na Architectura” de Raul Lino. Igreja de São João Baptista, em Neu-Ulm, na Baviera. Dominikus Böhm, 1926.....	288
Figura 106: Projecção 8 da conferência “Espírito na Architectura” de Raul Lino. Igreja do Santo Salvador, Middle Park, Eltham, RU. Cachemaille-Day, 1933. ....	288
Figura 107: Fotografia de José de Figueiredo na edição de 30 de Novembro de 1912 da revista ilustrada O Occidente (Fonte: HDML).....	304
Figura 108: Manipulação fotográfica do Notícias Ilustrado de 25 de Dezembro de 1932, dando conta do rosto de Salazar nos painéis de Nuno Gonçalves.....	304
Figura 109: Hipólito Raposo: Pedras para o Templo, 1933. Capa de “Ars”. ....	308
Figura 110: Augusto Pires de Lima: Revolução, 1933. Capa de “Ars”. ....	308

<i>Figura 111: Hipólito Raposo: Areias de Portugal, 1935. Capa de “Ars”.</i> .....	312
<i>Figura 112: “Ars Architectos”: Cópia do memorial enviado ao Dr. Hipólito Raposo, 13 de de Setembro de 1963 (Fonte: EMS).</i> .....	314
<i>Figura 113: Vista da escarpa da Serra do Pilar em Gaia, cerca de 1930. A ponte de Luiz I situa-se à esquerda na imagem. Bilhete-postal ilustrado.</i> .....	316
<i>Figura 114: A Av. da República em Gaia, vista da Serra do Pilar, cerca de 1934. O Jardim do Morro situa-se à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.</i> .....	316
<i>Figura 115: Vista sul do edifício dos Paços do Concelho de Gaia, projectado em 1916 pelo arquitecto Francisco de Oliveira Ferreira, na confluência da Av da República com a R. de Álvares Cabral, cerca de 1930. O terreno do concurso para o MBG situa-se à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.</i> .....	318
<i>Figura 116: Vista nascente do edifício dos Paços do Concelho de Gaia, à esquerda na imagem, cerca de 1930. O terreno do concurso para o MBG situa-se imediatamente à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.</i> .....	318
<i>Figura 117: “Ars Architectos”: Folha com vários esboços da volumetria do edifício para o MBG, 1934. (Fonte: EMS).</i> .....	320
<i>Figura 118: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	324
<i>Figura 119: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do piso intermédio. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	324
<i>Figura 120: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do piso 1. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	325
<i>Figura 121: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	325
<i>Figura 122: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, alçado frontal. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	326
<i>Figura 123: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, alçado lateral. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	326
<i>Figura 124: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perfil transversal. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	327
<i>Figura 125: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	327
<i>Figura 126: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, axonometria global. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	328
<i>Figura 127: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte transversal axonométrico. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	328
<i>Figura 128: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perspectiva global. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	330
<i>Figura 129: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perspectiva global rectificada. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	330
<i>Figura 130: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte longitudinal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	331
<i>Figura 131: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	331



- Figura 132: Anúncio da fábrica de fibrocimento nacional “Lusalite”, de Lisboa, publicado no n.º 55 da revista *Arquitectura Portuguesa & Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, de Outubro de 1939. ....332
- Figura 133: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta de localização. *Carta Militar*.....334
- Figura 134: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, fotografia de conjunto. ....334
- Figura 135: “Ars Architectos”: Figuras relativas ao cálculo e principais detalhes de cimento, *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, 1934*. ....336
- Figura 136: “Ars Architectos”: Alçado principal e corte transversal, *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, 1934*...336
- Figura 137: Vista exterior da *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto*, de “Ars Architectos”. ....338
- Figura 138: Vista interior da *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto*, de “Ars Architectos”. ....338
- Figura 139: SPN: Decálogo do Estado Novo, 1934 (*Vieira, 1999b p. 37*). Versão para ser afixada em repartições públicas.....342
- Figura 140: Versão modernista do Decálogo do Estado Novo. Compare-se a diferença de linguagem gráfica em relação à da imagem anterior. ....344
- Figura 141: Imagens de Pina Menichelli e de Lydia Borelli, publicadas em *As grandes trágicas do silêncio de António Ferro (Ferro, 1917)*.....350
- Figura 142: Anúncio publicado nos jornais portugueses entre 1933 e 1934. Quando se arranca o rosto revela-se a máscara (*Fonte: HDML*). ....350
- Figura 143: Rolão preto discursa no comício-banquete do MNS no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, em 18 de Fevereiro de 1933 (*Medina, 1978 p. 21*). ....356
- Figura 144: Uma estranha parada sentada. Mesa de honra do comício-banquete do MNS no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, em 18 de Fevereiro de 1933. Rolão Preto entre militares e académicos. Atrás da mesa, os retratos de Sidónio Pais e de Salazar (*Medina, 1978 p. 13*). ....356
- Figura 145: Cruz Caldas: Capa para o periódico humorístico *Pirolito*, 1933. Repare-se na alusão racista, que equipara preto a macaco e usa o trocadilho “Preto a querer ser gente” (*Fonte: AHMP*). ....358
- Figura 146: Cruz Caldas: Caricatura de Rolão Preto no Palácio de Cristal do Porto, 1933. Perante o olhar satisfeito do Preto-macaco, outros macacos preparam a jaula para o banquete, com bandeirolas e garrafas de champagne (*Fonte: AHMP*).....358
- Figura 147: Cruz Caldas: Capa para o periódico humorístico *Maria Rita*, 3 de Junho de 1933. Alusão aos descatos de 28 de Maio de 1933, após o comício do MNS em Braga (*Fonte: AHMP*).....366
- Figura 148: Stuart de Carvalhais: Desenho humorístico publicado na edição mensal do *Diário de Lisboa*, Julho de 1933 (*Fonte: HDML*).....366
- Figura 149: Fotografia publicada no *Magazine Civilização de Maio* de 1937. Saudade e sebastianismo sintetizados no pescador poveiro, “tipo padrão da nossa raça”..... 376

<i>Figura 150: Capa da revista Ordem Nova, 1926. A capa exprime a noção de novo reactivo que imperou durante os anos 30.....</i>	<i>386</i>
<i>Figura 151: Recorte da página 5 do Jornal de Notícias de 12 de Fevereiro de 1936, relatando a inauguração da Capela de N.ª S.ª de Fátima, do dia anterior. Repare-se no modo gráfico como surge representada a fachada do templo.....</i>	<i>390</i>
<i>Figura 152: “Ars Architectos”: Fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima. Este desenho corresponde a um estudo posterior à data da inauguração, destinado à instalação de sinos.....</i>	<i>392</i>
<i>Figura 153: Página incluindo uma estampa a cores, destacável e colecionável, do retábulo Fons Vitae, publicada na edição de 1 de Fevereiro de 1931 da revista Ilustração (Fonte: HDML). A pintura apresenta Maria e João perante a cena da crucificação. Repare-se no posicionamento gradativo das personagens menores, à esquerda e à direita da cruz, e compare-se com o alçado da figura anterior. ....</i>	<i>394</i>
<i>Figura 154: Comparação compositiva hipotética entre uma das fachadas do conjunto do mosteiro da Batalha e a fachada da CFP.....</i>	<i>396</i>
<i>Figura 155: “Ars Architectos”: Planta de implantação apresentada com o requerimento de licença. A capela localiza-se ao centro na imagem, sobre a palavra “das”. Repare-se na relação de escala com o edifício vizinho, à direita na imagem. ....</i>	<i>396</i>
<i>Figura 156: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, recomposição geométrica da fachada - Passos I a IV.....</i>	<i>398</i>
<i>Figura 157: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, recomposição geométrica da fachada - Passos V a VIII. ....</i>	<i>399</i>
<i>Figura 158: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.....</i>	<i>400</i>
<i>Figura 159: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.....</i>	<i>400</i>
<i>Figura 160: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, alçado frontal. Reconstituição gráfica CAD. ....</i>	<i>402</i>
<i>Figura 161: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, alçado lateral. Reconstituição gráfica CAD. ....</i>	<i>402</i>
<i>Figura 162: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perfil transversal. Reconstituição gráfica CAD. ....</i>	<i>403</i>
<i>Figura 163: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.....</i>	<i>403</i>
<i>Figura 164: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perspectiva global. Reconstituição gráfica CAD....</i>	<i>404</i>
<i>Figura 165: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, axonometria global. Reconstituição gráfica CAD. ....</i>	<i>404</i>
<i>Figura 166: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, corte longitudinal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.....</i>	<i>406</i>
<i>Figura 167: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.....</i>	<i>406</i>
<i>Figura 168: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta de localização. Carta Militar.....</i>	<i>408</i>
<i>Figura 169: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, vista aérea.....</i>	<i>408</i>

- Figura 170: Notícia em O Comércio de Leixões, 1936, p.1..... 410
- Figura 171: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Alçado principal. A importância da abóbada na solução é facilmente perceptível..... 412
- Figura 172: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Plantas. A abóbada cobre a parte central do edifício. .... 412
- Figura 173: Francisco Correia de Araújo: estrutura para um hangar de três abóbadas delgadas contínuas, no aeroporto de Pedras Rubras (Viseu, 1993 p. 58)..... 416
- Figura 174: Joaquim Sarmiento: estrutura para a arquibancada do Estádio das Antas, 1952-1976. (Viseu, 1993 p. 64) ..... 416
- Figura 175: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Perspectiva aérea. Os alçados de topo prolongam-se em balanços em “bow-window”..... 420
- Figura 176: “Ars Architectos”: Revisão do ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1939. Perspectiva aérea. Os balanços são suprimidos, mas a abóbada mantém-se. .... 420
- Figura 177: Capa do livro de Luigi Santarella Il cemento armato, na edição de 1931 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo. .... 422
- Figura 178: Capa do livro de Issenmann Pilarski Voiles minces, voûtes-coques, na edição de 1937 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo..... 422
- Figura 179: Página de um dos artigos de Issenmann Pilarski na revista Travaux. Ábaco de possibilidades de realização de coberturas em BA, com recurso a superfícies de revolução..... 428
- Figura 180: Imagem do livro de Issenmann Pilarski Voiles minces, voûtes-coques, na edição de 1937 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo. Detalhe de realização das armaduras, das cofragens e dos cimbres na construção de uma superfície de revolução, não plana, numa cobertura em BA..... 428
- Figura 181: Página, pertencente ao arquivo dos “Ars”, relativa ao periódico espanhol El Sol de 5 de Julho de 1936. Publicação de uma entrevista a Eduardo Torroja dedicada a “las bóvedas membranas” (Fonte: EMS)..... 430
- Figura 182: Vista norte-poente do edifício dos MMM, cerca de 1950. O terreno envolvente não está ainda urbanizado. Bilhete-postal ilustrado..... 434
- Figura 183: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perspectiva correspondente à figura anterior. Reconstituição gráfica CAD..... 434
- Figura 184: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perspectiva cortada correspondente à figura anterior. Reconstituição gráfica CAD..... 434
- Figura 185: Capa da revista Ilustração de 1 de Novembro de 1928. Repare-se no tipo de perspectiva da fotografia da esquerda, em plano picado, bem como na fotografia tomada do interior do hangar. .... 436
- Figura 186: Notícia de O Comércio de Leixões, de 5 de Maio de 1940, relativa à construção do MMM

<i>de “Ars Architectos”. A perspectiva é associada a um “programa colossal”.</i> .....	438
<i>Figura 187: Notícia de O Comércio de Leixões, de 28 de Abril de 1940, relativa a um projecto para uma piscina na praia de Leça. O grafismo do desenho permite atribuir a autoria a “Ars Architectos”.</i> ....	440
<i>Figura 188: Notícia de O Comércio de Leixões, de 9 de Junho de 1940, relativa a um projecto para um campo de jogos nas proximidades do rio Leça. O grafismo do desenho permite atribuir a autoria a “Ars Architectos”.</i> .....	440
<i>Figura 189: Vista aérea do porto de Leixões na década de 50. Leça da Palmeira fica à esquerda na imagem, e Matosinhos à direita. Bilhete-postal ilustrado.</i> .....	442
<i>Figura 190: Desenho interpretativo, sobre a vista aérea da imagem anterior, relativa ao papel desempenhado pelo edifício do MMM na estrutura urbana de Matosinhos à direita. Reconstituição gráfica manual.</i> .....	442
<i>Figura 191: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	444
<i>Figura 192: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta do piso 1. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	444
<i>Figura 193: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	445
<i>Figura 194: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	445
<i>Figura 195: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil transversal 1. Reconstituição gráfica CAD.</i> ...	446
<i>Figura 196: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil transversal 2. Reconstituição gráfica CAD.</i> ...	446
<i>Figura 197: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado posterior. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	447
<i>Figura 198: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado principal. Reconstituição gráfica CAD.</i> ....	447
<i>Figura 199: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado poente. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	448
<i>Figura 200: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado nascente. Reconstituição gráfica CAD.</i> ...	448
<i>Figura 201: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	450
<i>Figura 202: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, axonometria posterior. Reconstituição gráfica CAD.</i> ..	450
<i>Figura 203: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, corte longitudinal axonométrico. Reconstituição gráfica CAD.</i> .....	452
<i>Figura 204: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, axonometria principal. Reconstituição gráfica CAD.</i> ...	452
<i>Figura 205: Definição da modernidade dos anos 30, como a expressão de uma tensão gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico e o peso de uma herança cultural, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico.</i> .....	456

*Figura 206: Hipóteses de vivência do modernismo dos anos 30, como a expressão de uma tensão gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico e o peso de uma herança cultural, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico. ....458*

*Figura 207: Reprodução da página 10 de O Comércio do Porto de 4 de Junho de 1940. ....467*

## Índice de Tabelas

<i>Tabela 1: Cronologia comparativa do percurso biográfico e académico dos três elementos dos “Ars”, tendo por base os respectivos processos individuais de estudantes da EBAP.....</i>	<i>38</i>
<i>Tabela 2: Quadro da evolução dos regimes autoritários e nacionalistas na Europa, no período compreendido entre guerras, adaptado e sintetizado a partir da explanação de Fernando Rosas (1992 p. 13). .....</i>	<i>53</i>
<i>Tabela 3: Elementos caracterizadores do arco temporal seleccionado para o presente trabalho: 1929 - 1940. ....</i>	<i>95</i>
<i>Tabela 4: Quadro comparativo dos valores plásticos presentes na pintura do Expressionismo e na do Post-Expressionismo, de acordo com Franz Roh (1925, pp. 119-120). .....</i>	<i>162</i>
<i>Tabela 5: Lista das obras constantes na Biblioteca António Brito, constante na BFBAUP. Foram seleccionadas as obras do período correspondente a 1929-1945. ....</i>	<i>197</i>
<i>Tabela 6: Lista dos participantes na 2.ª EABAP, tal como constam no catálogo. As três últimas colunas referem-se à pertença declarada ao Grupo Mais Além (MAL), à prévia participação na 1.ª EABAP (1.ª EA) e à subscrição do manifesto (Manif).....</i>	<i>259</i>
<i>Tabela 7: Cronologia comparada e resumida dos eventos e dos edifícios dos “Ars” debatidos na Parte III, com relação aos capítulos correspondentes. ....</i>	<i>269</i>
<i>Tabela 8: Livros citados por Correia de Araújo nas memórias descritivas do projecto de BA do Mercado Municipal de Matosinhos. ....</i>	<i>424</i>
<i>Tabela 9: Artigos da revista Travaux citados por Correia de Araújo nas memórias descritivas do projecto de BA do Mercado Municipal de Matosinhos. ....</i>	<i>424</i>

## Abreviaturas, siglas e acrónimos

<b>“Ars”</b>	– “Ars Architectos” [Fortunato Cabral, Morais Soares, Cunha Leão]		
<b>ADUP</b>	– Arquivo Digital da Universidade do Porto	<b>FAUP</b>	– Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
<b>AEV</b>	– Acção Escolar Vanguarda	<b>FBAUP</b>	– Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
<b>AHMP</b>	– Arquivo Histórico Municipal do Porto	<b>FEUP</b>	– Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto
<b>AMG</b>	– Arquivo Municipal de [Vila Nova de] Gaia	<b>HDB</b>	– Hemeroteca Digital Brasileira
<b>AMM</b>	– Arquivo Municipal de Matosinhos	<b>HDML</b>	– Hemeroteca Digital Municipal de Lisboa
<b>ANBA</b>	– Academia Nacional de Belas-Artes	<b>I GG</b>	– Primeira Grande Guerra [1914-1918]
<b>Av.</b>	– Avenida [topónimo]	<b>II GG</b>	– Segunda Grande Guerra [1939-1945]
<b>BA</b>	– Betão armado	<b>ISCTE</b>	– Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
<b>BAB</b>	– Biblioteca António Brito	<b>IST</b>	– Instituto Superior Técnico
<b>BAFCG</b>	– Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian	<b>LNEC</b>	– Laboratório Nacional de Engenharia Civil
<b>BFAUP</b>	– Biblioteca da FBAUP (ver abaixo)	<b>LP</b>	– Legião Portuguesa
<b>BMG</b>	– Biblioteca Municipal de [Vila Nova de] Gaia	<b>MBG</b>	– Museu-Biblioteca de Gaia
<b>BMM</b>	– Biblioteca Municipal de Matosinhos [Floribela Espanca]	<b>MMM</b>	– Mercado Municipal de Matosinhos
<b>BPMP</b>	– Biblioteca Pública Municipal do Porto	<b>MNAA</b>	– Museu Nacional de Arte Antiga
<b>CAD</b>	– <i>Computer Aided Design</i>	<b>MNS</b>	– Movimento Nacional-Sindicalista
<b>CDFAUP</b>	– Centro de Documentação da FAUP (ver abaixo)	<b>MP</b>	– Mocidade Portuguesa
<b>CFP</b>	– Capela de [Nossa Senhora de] Fátima no Porto	<b>N.ª S.ª</b>	– Nossa Senhora
<b>CMG</b>	– Câmara Municipal de [Vila Nova de] Gaia	<b>PCP</b>	– Partido Comunista Português
<b>CML</b>	– Câmara Municipal de Lisboa	<b>Pe.</b>	– Padre
<b>CMM</b>	– Câmara Municipal de Matosinhos	<b>pseud.</b>	– pseudónimo
<b>CMP</b>	– Câmara Municipal do Porto	<b>R.</b>	– Rua [topónimo]
<b>CODA</b>	– Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto	<b>RBA</b>	– Regulamento de Betão Armado [de 1935]
<b>CSBA</b>	– Conselho Superior de Belas-Artes	<b>REBA</b>	– Regulamento de Estruturas de Betão Armado [de 1967]
<b>Dec.</b>	– Decreto	<b>RU</b>	– Reino Unido
<b>DG</b>	– Diário do Governo	<b>séc.</b>	– século
<b>DINÂMIA</b>	– Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território	<b>SNI</b>	– Secretariado Nacional de Informação
<b>EABAP</b>	– Exposição de Alunos de Belas-Artes do Porto	<b>SPN</b>	– Secretariado de Propaganda Nacional
<b>EBAP</b>	– Escola de Belas-Artes do Porto	<b>TLP</b>	– Tradução literal proposta [em títulos de obras ainda não traduzidas]
<b>EBF</b>	– Espólio Basto Fabião	<b>TP</b>	– Tradução proposta
<b>EMS</b>	– Espólio Morais Soares	<b>UN</b>	– União Nacional
<b>ESAP</b>	– Escola Superior Artística do Porto	<b>UP</b>	– Universidade do Porto
<b>ESBAP</b>	– Escola Superior de Belas-Artes do Porto	<b>URSS</b>	– União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
<b>EUA</b>	– Estados Unidos da América [do Norte]	<b>UTL</b>	– Universidade Técnica de Lisboa





## Resumo

### Uma concepção totalitária – “Ars Architectos

#### Cultura, ideologia e tecnologia construtiva na década de 1930 em Portugal

Tendo por base o estudo do trabalho do colectivo designado “Ars Architectos”, a presente tese propõe-se apresentar uma perspectiva totalizante da modernidade arquitectónica dos anos 30 em Portugal, de forma a integrar dimensões normalmente dissociadas: a cultural, a ideológica e a tecnológica.

O colectivo de arquitectos era constituído por António Fortunato Cabral (1903-1978), Mário Moraes Soares (1908-1975) e Fernando da Cunha Leão (1909-1990), e realizou vários projectos significativos na região norte do país.

O que autonomiza estes arquitectos como relevantes no panorama da arquitectura em Portugal é a confluência de três factores, difíceis de encontrar em simultâneo: a proximidade com alguns dos artistas plásticos e dos críticos de arte mais proeminentes da sua geração; a afinidade com correntes direitistas de oposição ao regime vigente; por fim, a estreita colaboração com alguns dos melhores engenheiros civis do Porto.

Através do estudo dos edifícios seleccionados, a tese procura compreender qual o verdadeiro impacto cultural e ideológico da introdução das novas tecnologias na arquitectura moderna portuguesa, e, ao mesmo tempo, entender qual a verdadeira dimensão da relação entre a arquitectura e a engenharia em Portugal, por um lado, e arquitectura e o poder político, por outro.

Para dar resposta a estas questões centrais, a tese socorre-se da interpretação cruzada e simultânea de duas abordagens metodológicas complementares. A primeira abordagem assume um carácter contextualizador, por forma a garantir um enquadramento histórico e conceptual. A segunda abordagem, mais directamente relacionada com os projectos estudados, assenta na análise gráfica e no desenho anatómico dos edifícios.

#### Palavras-chave:

Arquitectura moderna; Década de 1930 em Portugal; Cultura, ideologia e tecnologia construtiva; “Ars Architectos”.



## **Abstract**

### **A totalitarian conception – “Ars Architectos”**

#### **Culture, ideology and building technology in the 1930s Portugal**

Taking the study of “Ars Architectos” work as its foundation, this thesis aims at presenting an integrated view of 1930s Portugal architectural modernity. The main goal is to incorporate scopes usually presented as disconnected, such as those of cultural, ideological and technological nature.

“Ars Architectos” was an architectural team formed by António Fortunato Cabral (1903-1978), Mário Soares Morais (1908-1975) and Fernando da Cunha Leão (1909-1990). Together, they have designed a number of significant projects in the northern region of Portugal.

What distinguishes these architects as relevant in the Portuguese architectural scene is the confluence of three factors, difficult to find simultaneously: a proximity with some of the most prominent artists and art critics of their generation; an affinity with the right-wing opposition to the existing regime; finally, a close collaboration with some of the best Portuguese civil engineers.

Through the study of three selected buildings, this thesis seeks to understand how the introduction of new building technologies clashed with both cultural and ideological issues. At the same time, the thesis questions the true extent of the relationship between architecture and engineering in Portugal, on one hand, and architecture and political power on the other.

To address these key issues, the thesis uses two complementary methodological approaches. The first approach assumes a contextualizing character in order to secure a historical and conceptual framework. The second approach, directly related with the selected projects, is based on a graphical analysis and an anatomic understanding of the buildings.

#### **Keywords:**

Modern architecture; 1930s Portugal; Culture, ideology and building technology; “Ars Architectos”.



## INTRODUÇÃO



## Argumento, circunstância, problemática

### Argumento: uma concepção totalitária

Em fins de Agosto de 1934, três antigos colegas da Escola de Belas Artes do Porto, agrupados sob a designação de “Ars Architectos”, apresentaram a concurso um projecto para um Museu-Biblioteca em Gaia.

Imediatamente a seguir, no dia 1 de Setembro, um importante jornal do Porto dava conta que este grupo tinha vencido a competição, e que, para além disso, se esperava que o projecto se tornasse, em breve, realidade. Em lugar de destaque deste diário surgiu uma notícia intitulada “O progresso de Gaia – Vai ser construído o Museu-Biblioteca cujo projecto foi já aprovado” (O Comércio do Porto, 1934 p. 2).

O texto era ilustrado com uma perspectiva do projecto (Figura 1), a qual se completava com uma legenda onde figurava o nome dos jovens architectos. Rezava essa legenda:

O projecto que foi aprovado, em concurso, para o Museu-Biblioteca de Vila Nova de Gaia, da autoria dos distintos architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral.

O texto do corpo da notícia ia mais longe. Não se limitava a informar do acontecimento e a divulgar o nome dos vencedores do concurso, mas arriscava oferecer uma opinião elogiosa:

Damos hoje uma *foto* do projecto aprovado que é, como os leitores de *O Comércio do Porto* verificarão, duma elegância rara e duma concepção felicíssima.

Os distintos architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral, autores do projecto, esmeraram-se, na verdade, na realização da *maquette* aprovada pela Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, que evidencia espírito requintadamente moderno.

E, para concluir:

A vizinha vila vai possuir um edifício moderno e lindíssimo, que apetecerá visitar. O progresso de Gaia, que se vem afirmando, assim, terá, com a construção do novo Museu-Biblioteca, mais uma prova de quanto é patente e real.

No entanto, e contrariamente ao entusiasmo que esta recepção deixava antever, logo no dia 13 de Setembro os autores sentiram a necessidade de defender o seu projecto, nomeadamente as opções que se encontravam manifestas na fachada. Alegaram eles (“Ars Architectos”, 1934b):

Esta fachada, no seu conjunto, resultou dum estudo demorado da distribuição dos serviços e mereceu toda a dedicação dos architectos que se empenharam em tirar o maior partido possível das condições do problema.

O parágrafo permite perceber que os autores quiseram apresentar o desenho do edifício como uma harmonização entre o plano artístico e o plano racional, este último directamente ligado com a resolução de um problema técnico e programático. Sublinharam eles:

**O progresso de Gaia**

# Vai ser construído o Museu-Biblioteca

cujo projecto já foi aprovado



ARQUITECTURA ADS  
C.M. DE V.N. DE GAIA  
MUSEU-BIBLIOTECA AM

*O projecto que foi aprovado, em concurso, para o Museu-Biblioteca de Vila Nova de Gaia, da autoria dos distintos architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral.*

Referiu-se *O Comercio do Porto* em 29 do mês pretérito, à aprovação do projecto submetido a concurso para o Museu-Biblioteca de Vila Nova de Gaia, publicando algumas das considerações que faziam parte da memória descritiva daquele trabalho.

Damos, hoje, uma *toto* do projecto aprovado que é, como os leitores de *O Comercio do Porto* verificarão, duma elegancia rara e duma concepção felicissima.

Os distintos architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral, autores do projecto esmeraram-se, na verdade, na realização da *maquette* aprovada pela Comissão Administrativa da Camara Municipal de Vila Nova de Gaia, que evidencia espirito requintadamente moderno.

A visinha vila vai possuir um edificio moderno e lindissimo, que apetecerá visitar. O progresso de Gaia, que se vem afirmando, assim, terá, com a construção do novo Museu-Biblioteca, mais uma prova de quanto é patente e real.

Figura 1: Notícia de *O Comercio do Porto* de 1 de Setembro de 1934, anunciando a aprovação do projecto de “Ars Architectos” para o Museu-Biblioteca de Gaia, bem como a proximidade da data do início da sua construção (*O Comercio do Porto*, 1934, p.2).



Esta fachada que é propriamente a parte artística do projecto foi estudada pelos seus autores com carinho e sinceridade. É um conjunto harmónico de volumes e de linhas, todo derivado do estudo lógico das próprias necessidades de distribuição e de iluminação.

Antecipando uma provável exigência de alteração do seu projecto, remataram, com veemência:

É uma concepção totalitária, que não admite alterações, e seria com profundo desgosto que os architectos veriam mutilada a sua obra.

Architectos modernos, nacionalistas desde o berço – se isso é possível – com que direito se negaria o carácter de nacional à sua obra sendo ela absolutamente original?

Teremos, mais à frente neste trabalho, a oportunidade de nos determos detalhadamente no texto que acabámos de citar. Interessa-nos, neste momento, acentuar que os autores do projecto estavam convictos da coerência da sua obra, ao ponto de não hesitarem em descrevê-la como nada menos que um corpo indivisível que não desejavam ver decepado: uma concepção totalitária.

Como percebemos, foram três as categorias que os architectos consideraram como sendo as condições de totalidade do projecto que defendiam:

- A modernidade;
- O nacionalismo;
- A conexão entre arte e técnica.

Estas categorias invocam três dimensões interdependentes: a cultural, a ideológica e a tecnológica. O facto de os “Ars” aludirem a estas dimensões permite-nos presumir que elas seriam importantes também para um conjunto vasto de interlocutores, reais ou imaginados, tal como já tínhamos presenciado através da leitura da notícia d’*O Comércio do Porto*. Podemos, por isso, conjecturar que compreender estas grandezas no projecto pode ser um contributo para as compreender também no conjunto social e cultural de uma circunstância concreta.

A importância deste argumento é a de reconhecer que um edifício – ou mesmo um projecto – pode constituir fonte de um conhecimento que extravasa o âmbito disciplinar estrito da sua concretização e/ou fruição enquanto facto plástico e/ou construído. Realizar ou analisar um edifício – e não deixa de ser relevante que a linguagem corrente se refira a qualquer destas duas actividades como “estudar um projecto” – pode ser equivalente a participar na epistemologia peculiar que é suscitada pela arquitectura.

### **Circunstância: a década de 1930 em Portugal**

Como ponto de partida para a compreensão do tempo e do espaço a que nos dedicamos – a década de 1930 em Portugal – e dentro do âmbito dos assuntos tratados no presente trabalho, propomos a leitura de uma outra notícia, publicada num outro jornal da época (Figura 2). No dia 7 de Setembro de 1936, exactamente dois anos após os acontecimentos que atrás afluímos, lia-se nas colunas centrais da primeira página de um importante periódico da capital (Diário de Lisboa, 1936 p. 1):

# Diário de Lisboa

NÚMERO AVULSO 50 CENTAVOS APANHADOR: A. ESTER <b>MANZONI DE SEQUEIRA</b> ADMINISTRAÇÃO – Rua da Balsa, 17, 2.º Endereço Telegráfico: DIPOA	DIRECTOR <b>JOAQUIM MANZO</b>	Propriedade da RENASCENÇA GRAFICA Matéria, composição e impressão <b>RUA LUZ SORIANO, 44</b> TELEFONES – 5 0871, 5 0872 e 5 0873 Endereço telegráfico: DIPOA
--	----------------------------------	--

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

**A** MANHÃ realizou-se em Matosinhos, próximo de Andara, na Suíça, a assembleia tradicional do «Núcleo do Dever».

Qual o fim da reunião?

Relembrar os nomes dos que foram condenados às galés, por motivos religiosos. Estão já identificados três mil deuses mortos. Constar-se-ão as «mentações» dos galeiros, no século XVII. Reproduziram-se um quadro reatando uma cena da leitura da Bíblia, contemporânea das perseguições, utilizando-se para isto figuras de cera.

Claro que, no nosso dia, o homem não precisa qualquer progresso sobre os céegos fanáticos de antanho. A consciência religiosa encontra-se exposta à mesma guerra de extermínio. Se a verdade não fosse mais duradoura que o ódio, já da terra teria desaparecido a confiança na sua longa perpetuidade.

**P**ASSA hoje o aniversário da proclamação da Independência do Brasil, data solene da noção fraterna, que em todos os países portugueses se encontra ecos de simpatia e de entusiasmo. «O Diário de Lisboa» – que do fundo do alma tem sempre defendido o estreitamento das relações luso-brasileiras e deseja que elas se firmem cada vez mais em bases sólidas e perduráveis – associa-se calorosamente às comemorações festivas do Brasil, numa hora de tanta alegria para o seu nobre e legítimo orgão cívico. E saúda com afecto e admiração a ilustre embaixador brasileiro em Lisboa, dr. Arnaldo Jorge, personalidade eminente, cuja presença entre nós constitui um seguro penhor duma obra de concórdia, de inteligência e de leal amizade.

**O** «CORREIO DA NOITE», importante diário do Rio de Janeiro, faz-se uma entrevista concedida pelo sr. Presidente da República ao distinto jornalista D. Antonio San Payo. Das brilhantes afirmações de luso-brasilismo, proferidas pelo venerando Chefe de Estado, impressionam sobretudo aquelas que dizem respeito ao seu desejo sincero de contribuir para a rápida solução de pequenos problemas de natureza prática, até hoje mal cuidados, entre os quais um importantíssimo: o das taxas postais.

Ozão que tão simpática e valiosa boa-vontade, secundada pelos esforços do sr. ministro das Obras Publicas, arrume de vez o caso, que só é nocivo para a expansão do intercâmbio intelectual de Portugal e Brasil.

**A** REDUÇÃO nos preços das chamadas telefónicas começou já a dar os seus frutos, e particularmente nesta quadra de verão. Veremos nos arredores de Lisboa e, para o efeito das comunicações telefónicas, quasi o mesmo que residir na capital.

## O «HINDENBURGO»

Pelas 12 horas e meia, destacou-se dos lados do Cabo Espichel o grave e pesado «Hindenburg» vindo da America do Sul, com a tranquilla confiança de implantar nos ares um simbolo do genio criador.

Seguiu pelo eaboarrio do Tejo, com a afusada carapaça argentea e luminosa, deixando cair sobre as aguas a sua sombra que descia de trezentos metros de altura, estabelecendo entre o céu e a terra uma escada que, se não iguala a de Jacob pelo pé, levanta a do homem pelo amor da ciencia e da fraternidade dos povos.

O rio, lento e inacio entre as suas margens, offercia um rutillo espectacular em que os tons do azul profundo e do azul manto-de-Virgem se coavam com as verdes diluções em radiações de perola até à sinopla herbálica radcada nas superficies plasticas onde as Taglides tomam corpo, ascendendo para as estancias dos «Lasiadas», sob a nudez candida da eterna inspiração.

Quando o sol passa sobre Portugal, como um rei que entra na sua cidade mais bella, o Tejo torna-se quinhentista: Vasco da Gama embarca para a India e as turbas apinhadas nas suas parias dizem alto: — Tudo e grande nesta terra onde cada estrela recebe a homenagem dum coração apaixonado.

Enquanto o «Hindenburg», com o seu perfil geometrico e rigoroso de filho dos numeros, das formas e das linhas afirmava necessariamente a posse dos elementos e a derrota das fatalidades, as colinas da Outra Banda, no seu debrom moreno e beira-dagua—ravinadas, tostadas, pinhalgadas de povoados minúsculos e revetidas de arvozedo poeirento e nostalgico—murmuravam, sob a tremulina azulada, vaporosa:

— Aquel estamos, desde Alfonso Henriquez, a espera de algum que nos incorporo no Tejo, não para decoração aguerdica, mas sim qual clarim de batalha ou pendão de armada fulgurante.

Lisboa, que geralmente se consome em vãs guerras de palavras sem brilho, saboreando captivos demorados, ao ver passar o «Hindenburg», imaginou uma travessia de aeronaves pelos espaços fôra, à busca de perigos e de cerca imaginários:

— Por San Tiago!

O laboeta percebe que o Rocio e a rua do Guro são pequinos, como o reçoço de Ompahle, para a sua vocação de marinheiro euremanhudo e discutido:

— Mar largo, mar imenso das caravilas e dos arquipelagos, abreme o teu sol!

O «Hindenburg» não é coisa que se compare com a formação dum astro ou o aparecimento de Andromeda, na imensidade. Trata-se dum pedaço de materia e forma a boiar entre dois continentes, sob o signo da algebra.

Em todo o caso, que vassa caminhada do tempo para o espaço! A Alemanha que, durante tantos anos, foi o país da especulação e das nebulosas, desiludido-se das suas quimeras, resolvendo apontar ao reino da Natureza o reino do Sonho.

O «Hindenburg» marca um enorme salto de construção e é de prevê que seja para nós a fuga do velho presidio terrestre onde os horizontes ficam sempre aquém dos nossos desejos.

Tejo das areias de ouro, relê as cronicas do tempo antigo e revive o Oceano na esteira do «Hindenburg»!

## O «Hindenburg» em Lisboa



O nosso reporter fotografico Dante Soldado surpreendeu a «épigone dos ares» sobre o Tejo colocoado no Mto de Santa Catarina, onde a povo antigamente se «deu navio» e onde agora pode ser avista e dirigivel — tanto mais que é natural que Lisboa passe a ser «escola normal dos «zeppelins» e dos híbridos elementares nas ares cõas transatlânticas.

(Ver noticia na 4.ª pagina)

**T**ITULESCO, que dirigiu a evolução dum dos grandes países da Europa contemporanea, era uma figura prestigiosa em Genebra e em algumas das capitais da Europa.

Foi um dos inspiradores da organização europea que teve a sua origem em Versailles. Ao lado de Benito e de Venizelos presidiu à transformação das pequenas nações dos Balcanes, colaborando decididamente na preparação da Pequena Entente e da Entente Balcanica que libertou dos senhores do imperio austro-hungaro um facto preponderante em politica internacional.

O governo de Bucarest reatou presidir dos seus serviços. Titulesco, acusado de fazer uma politica excessivamente russifica, não foi prevenido da decisão tomada a seu respeito. Este destino protocolar parece que não delzoou muito satisfeito o conhecido diplomata romeno que, agora na adversidade, prepara os argumentos com que deseja inutilizar os seus centros.

**C**OM belas illustrações de Eduardo Malta, appareça nas livrarias «O Véio d'Oito», romance de Henrique Galvão. Alcançou o primeiro premio, no ultimo concurso de literatura colonial.

Debate-se nas suas paginas, traçadã quasi com ardor profetico, o drama de Portugal em Africa—luz de todos os instantes, desesperada e esperançosa ao mesmo tempo, cruel, ardente e estimalante pela febre do colono, que deseja vencer a natureza, a rotina, a studez e a tantas vezes a derrota.

Henrique Galvão que nos fala do que viu e sentiu, revela no seu livro além da arte e da emoção, o que podemos denominar o espirito lusitano do sacrificio.

**D**ENTRO da area de Lisboa ha uma unica feira que com ar de ro-maria mantém todas as tradições; a da Luz que começou ontem e se prolonga por toda a semana, até domingo proximo.

Este ano apresenta a feira da Luz menos barracas, dizem-nos que devido ao qumento de escargos; não, em compensação, foram em maior numero os visitantes, tanto que foi necessario ampliar o serviço de «eléctricos».

**O** «DIÁRIO de Lisboa» tem sido muito prejudicado pelo atraso, sofrido em Lisboa, pelos telegramas dos nossos embaixados especiais a França e à fronteira franco-espanhola, atraso que em varios casos é de muitas horas.

Não sabemos a que attribuir tal demora. Mas chamamos a atenção das entidades competentes e pedimos que tal não volte a repetir-se.

Figura 2: Primeira página do Diário de Lisboa de 7 de Setembro de 1936, dando conta da passagem do dirigível alemão LZ 129 Hindenburg sobre o território português (Fonte: HDML).

Pelas 12 horas e meia, destacou-se dos lados do Cabo Espichel o grave e pausado «Hindenburg» vindo da América do Sul, com a tranquila confiança de implantar nos ares um símbolo do génio criador.

A notícia continuava, logo no parágrafo seguinte:

Seguiu pelo estuário do Tejo, com a afusada carapaça argêntea e luminosa, deixando cair sobre as águas a sua sombra que descia de trezentos metros de altura, estabelecendo entre o céu e a terra uma escada que, se não iguala a de Jacob pela fé, levanta a do homem pelo amor da ciência e da fraternidade dos povos.

Não era a primeira vez que os dirigíveis alemães sobrevoavam Portugal, desde a instituição das suas viagens transatlânticas regulares, em 1930. Não seria também a última, até à suspensão definitiva das viagens, acontecida em Abril de 1940, interrupção para a qual terá concorrido não só o desastre que destruiu este mesmo LZ 129 *Hindenburg* em Maio de 1937, mas também o início da conflagração mundial.

Assim, ao longo de toda a década de 1930, tanto nos jornais da capital como nos do Porto podiam ser encontrados registos de passagens de dirigíveis alemães no território português. Em todos estes relatos os cronistas deram conta do profundo impacto visual, psicológico e estético que as aeronaves provocavam nos seus observadores.

Este texto do *Diário de Lisboa*, no entanto, é aquele que leva mais longe a tradução poética da experiência deste avistamento: o dirigível, objecto inanimado, incrusta-se no céu como um símbolo, e esse símbolo era o de um génio criador. Esta interpretação vai ao ponto de estabelecer uma comparação com as viagens portuguesas, no que, aliás, era acompanhado pela publicidade da época (Figura 3):

Quando o sol passa sobre Portugal, como um rei que entra na sua cidade mais bela, o Tejo torna-se quinhentista: Vasco da Gama embarca para a Índia e as turbas apinhadas nas suas praias dizem alto:

-- Tudo é grande nesta terra onde cada estrela recebe a homenagem de um coração apaixonado.

Para o colunista, aquilo que o dirigível fazia no céu já Portugal tinha conseguido em terra, pela virtude do coração das suas gentes, o mesmo que por mar as levava à Índia.

O texto parece querer demonstrar a possibilidade de revivificação dessa empresa, utilizando como exemplo recente o caso da Alemanha:

O «Hindenburg» não é coisa que se compare com a formação de um astro ou o aparecimento de Andrómeda, na imensidade. Trata-se de um pedaço de matéria a boiar entre dois continentes, sob o signo da álgebra.

Em todo o caso, que vasta caminhada do tempo para o espaço!

A Alemanha que, durante tantos anos, foi o país da especulação e das nebulosas, desiludiu-se das suas quimeras, resolvendo ajuntar o reino da Natureza ao reino do Sonho.

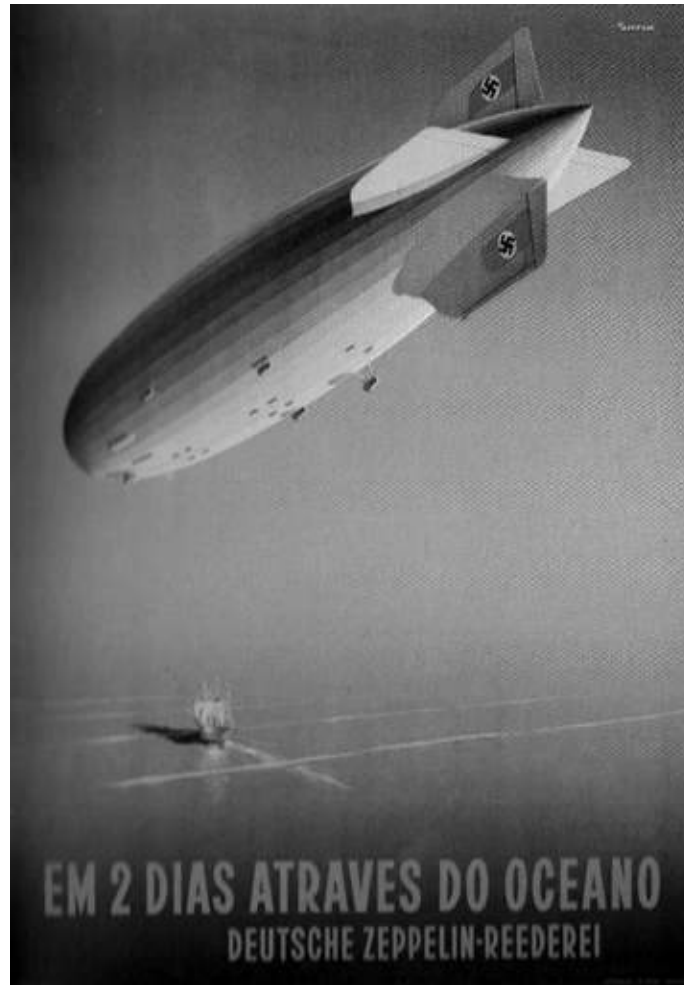


Figura 3: Publicidade aos voos transatlânticos do dirigível alemão LZ 129 Hindenburg, comparando-os às viagens dos Descobrimentos (Vieira, 1999b p. 27).

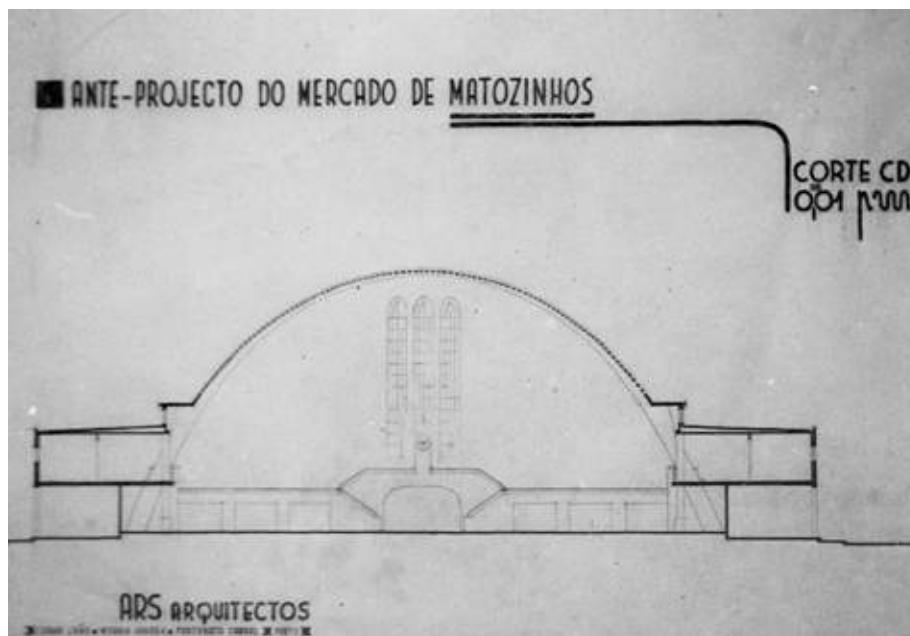


Figura 4: Corte transversal do ante-projecto de 1936 para o Mercado Municipal de Matosinhos, de autoria de “Ars-Arquitectos” (Fonte: AMM).

Temos então que, de acordo com o colunista, a Alemanha tinha trilhado um percurso que conciliara as ciências positivas – o reino da Natureza – com a sua tradição intelectual, identificada como sendo uma de especulação, de nebulosas e de quimeras – um reino do Sonho.

Por outras palavras, através de “uma vasta caminhada” a Alemanha fora capaz de entrelaçar a especificidade do seu tempo – a tecnologia mais avançada – com a peculiaridade do seu espaço – a sua cultura própria. Quanto à questão ideológica, ela está presente até mesmo no facto de esta caminhada se deixar reconhecer.

A circunstância com que o presente trabalho se confronta é então o das várias tentativas de conciliação entre o reino do sonho e o reino da natureza – entre o imaterial e o positivo, ou entre aquilo que outros autores coetâneos chamaram o mito e iluminismo – tal como vivido na década de 1930 em Portugal.

A notícia do *Diário de Lisboa* conclui com as seguintes frases:

O «Hindenburg» marca um enorme êxito de construção e é de prever que seja para nós a fuga do velho presidio terrestre onde os homens ficam sempre aquém dos nossos desejos.

Tejo das areias de ouro, relê as crónicas do tempo antigo e revive o Oceano na esteira do «Hindenburg»!

Sublinhemos que existe para o presente trabalho a intenção de se concentrar em tecnologias distintas das que eram necessárias para produzir o aeróstato LZ 129 *Hindenburg*. Como veremos, o betão armado era a tecnologia que, com ímpeto disruptivo, emergia como preponderante na construção de edifícios em Portugal. Contudo, também alguns objectos construídos com esta tecnologia poderiam ser descritos com as palavras que o jornalista usou para o dirigível alemão:

Perfil geométrico e rigoroso de filho dos números, das formas e das técnicas [afirma] serenamente a posse dos elementos e a derrota das fatalidades.

Um destes edifícios será porventura o do Mercado Municipal de Matosinhos, nas imediações do porto de Leixões, cujo projecto os “Ars” apresentaram em Junho de 1936, poucos meses antes do sobrevo do dirigível que referimos.

Confrontado já mais tarde, em Dezembro de 1939, com a necessidade de justificar a opção pela arrojada abóbada de betão armado que cobria o edifício, bem como pelas inusitadas dimensões que estavam previstas (Figura 4), Francisco Correia de Araújo, o engenheiro responsável pelo cálculo da estrutura registou (Araújo, 1939):

A cobertura do grande espaço destinado a mercado será constituída por uma abóbada delgada, parabólica, com 33 m de corda, 11 m de flecha e 5 cm de espessura.

A escolha deste tipo de cobertura baseou-se, apenas, em razões de ordem económica: trata-se de uma abóbada daquelas a que os franceses chamam “auto-portantes” e a sua auto-sustentação origina tão pequenos esforços, que são insignificantes as secções necessárias para os absorver.

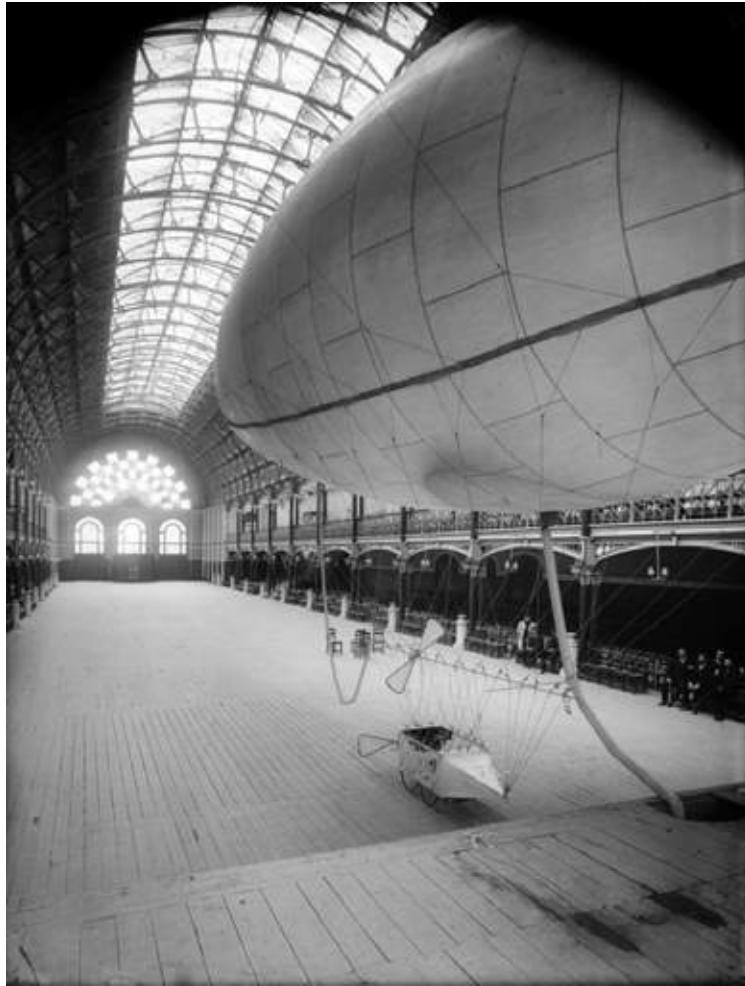


Figura 5: Dirigível em exposição na nave central do Palácio de Cristal do Porto (Alvão, 1984 p. 130).

---



Figura 6: Perspectiva aérea do ante-projecto de 1936 para o Mercado Municipal de Matosinhos, de autoria de “Ars-Arquitectos” (Fonte: AMM).

---

Dir-se-ia que, na ausência de uma tecnologia que lhes permitisse colocar um dirigível a voar, os “Ars” e os seus engenheiros propuseram a hipótese de lhe construir um hangar, já não junto às “areias de ouro do Tejo” mas nas margens no rio Leça, no novo e mais importante porto do país (Figura 6).

É provável que esta transposição de um conteúdo para um continente tivesse sido suscitada por uma experiência estética eventualmente já vivida por algum deles, nomeadamente nas grandes exposições do Palácio de Cristal do Porto (Figura 5).

### **Problemática: cultura, ideologia e tecnologia construtiva**

Argumento e circunstância circunscrevem o campo de uma problemática determinada, cujas respostas este trabalho procurará através do estudo da obra dos “Ars”, ou de parte dela.

Já documentámos, ainda que provisoriamente, o modo como a preocupação em encontrar um equilíbrio entre as dimensões culturais, ideológicas e tecnológicas marcou a década de 1930. Sublinhamos agora que esta preocupação, mais do que uma busca diletante, se tornou, em determinado momento, numa obrigação transformada em norma de conduta social, estética e política. Assim, por exemplo, rezava o primeiro mandamento do chamado *Decálogo do Estado Novo*:

O *ESTADO NOVO* representa o acordo e a síntese de tudo o que é *permanente* e de tudo o que é *novo*, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a *vanguarda* moral, social e política [ênfases no original].

A problemática instaura-se no modo como este e outros preceitos equivalentes se tornaram, ou não, patentes nos projectos e nos edifícios, e pode ser equacionada através da seguinte questão, considerada fulcral na investigação realizada:

- Existirá, para a arquitectura portuguesa da década de 1930, alguma manifestação clara do reconhecimento da importância das novas tecnologias construtivas, nomeadamente para a criação de um novo âmbito cultural que correspondesse a uma transformação profunda das espacialidades e das linguagens arquitectónicas?

Contudo, a resposta cabal a esta pergunta implica a resposta simultânea a estourtas questões:

- Qual o verdadeiro impacto cultural e ideológico da introdução das novas tecnologias na arquitectura moderna portuguesa?
- Qual a verdadeira dimensão da relação entre a arquitectura e a engenharia em Portugal, por um lado, e arquitectura e poder, por outro?

Se a resposta a todas estas questões indicar que existiu em Portugal uma consciência, ainda que difusa, de um nexos de coerência entre uma nova forma de entender a estrutura e uma nova espacialidade, por um lado, e uma nova linguagem, por outro, e que essa consciência gerou nos arquitectos portugueses não só uma exaltação estética, mas, acima de tudo, uma inquietação ética, interessa então responder a uma questão subsequente, formulável do seguinte modo:

- Como colidiu esta consciência com a necessidade de dar resposta à exigência, expressa ou insinuada, de uma linguagem dita de regime?

Parece claro que o discernimento dos problemas relacionados com a linguagem arquitectónica e da sua legitimação numa manifestação construtiva e estrutural são centrais para se poder encontrar uma resposta satisfatória a estas questões.

A complexidade deste assunto aumenta se se partir do pressuposto que o regime – a que por facilidade de exposição, começámos por chamar Estado Novo – nunca soube ou nunca quis estipular orientações inequívocas para a linguagem da arquitectura oficial, deixando essa tarefa aos próprios projectistas e às diversas instâncias censórias da burocracia administrativa.

Como conjectura da investigação, parte-se do princípio de que, junto destas instâncias, como em quase todo o panorama cultural português da época, se oscilava entre duas tendências contraditórias, genericamente apelidáveis de “modernistas” e de “tradicionalistas”. Aos arquitectos subsistia, em cada momento, a dificuldade de discernir que tendência seguir, de modo a conseguirem realizar e aprovar os seus projectos.

## **Caso de estudo**

Como temos referido, a tese socorre-se do estudo da obra do colectivo designado “Ars – Architectos”, sendo que o termo “Ars” não constitui uma sigla ou um acrónimo, mas corresponde à palavra latina para designar “Arte”. O grupo foi constituído por três arquitectos formados na Escola de Belas Artes do Porto, assim identificáveis:

- Fortunato Cabral
  - Nascido em 28 de Março de 1903, na freguesia de Cedofeita, Porto;
- Mário Morais Soares
  - Nascido em 31 de Outubro de 1908, na freguesia de Águas Frias, Chaves;
- Fernando da Cunha Leão
  - Nascido em 21 de Julho de 1909, na freguesia de Sobreira, Paredes.

Estes arquitectos desenvolveram, entre a década de 30 e a década de 50, uma actividade de grande relevo no panorama da produção arquitectónica moderna portuense. Desta produção, destacam-se vários edifícios notáveis, com uma componente programática especialmente incidente nos equipamentos e na habitação colectiva.

São exemplos principais o Mercado Municipal (1936-1952) e o Edifício Adão Polónia (1942-1944), em Matosinhos, assim como o Palácio Atlântico (1944-1950) e o Mercado do Bom Sucesso (1949-1952), no Porto.

Também relevante é o facto de esta equipa ter projectado a Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto. O projecto iniciou-se em 1934 e o edifício foi inaugurado em Fevereiro de 1936, podendo considerar-se como o primeiro projecto da arquitectura moderna religiosa em Portugal, precedendo a igreja homónima projectada por Pardal Monteiro, em Lisboa.

Na maioria dos projectos, é fácil detectar três preocupações constantes: o enquadramento urbano, o apuro formal e volumétrico e a qualificação da espacialidade. No entanto, é também evidente uma



quarta preocupação, ou seja, o modo como os três factores atrás apontados se entrelaçam intimamente com a lógica de uma investigação estrutural e construtiva.

Os trabalhos dos “Ars – Architectos” revelam um entendimento dos materiais que construíram a modernidade portuguesa, como o betão armado e o vidro, e evidenciam uma apropriação formal dos sistemas e das técnicas. Este aspecto é especialmente importante se se tiver em conta que, na sua maioria, foram projectados em períodos de grande escassez económica, como a depressão da década de 30, a guerra civil espanhola e durante e logo após a Segunda Guerra Mundial.

Apesar de terem sido concebidos e erigidos em épocas de relativa penúria, ou talvez por isso mesmo, a maior parte das obras dos “Ars – Architectos” apresentam hoje, mais de meio século após a sua construção, duas características importantes: por um lado, encontram-se em estado de conservação quase perfeito, por outro, albergam ainda os programas para os quais foram originalmente concebidos.

Do percurso dos integrantes de “Ars – Architectos” durante os anos 30, o presente trabalho debruçar-se-á com detalhe nas suas ligações às actividades artísticas e políticas da sua época. Quanto à arquitectura, serão debatidos em especial três obras:

- Museu-Biblioteca, em Gaia
  - Projectada em Agosto de 1934,
  - Não construída;
- Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto
  - Projectada em Outubro de 1934,
  - Inaugurada em 11 de Fevereiro de 1936;
- Mercado Municipal, em Matosinhos
  - Projectada em Junho de 1936, com revisões sucessivas,
  - Inaugurada em 27 de Maio de 1952,
  - Aberta oficialmente ao público em Agosto de 1953.

## **Objectivos, pressupostos, metodologias**

### **Objectivos do estudo**

O estudo almeja facultar uma perspectiva totalizante da modernidade portuguesa dos anos 30, através do estudo de um conjunto determinado de edifícios, produzidos sob determinadas circunstâncias por um grupo específico de autores; reciprocamente, o estudo pretende fornecer uma compreensão desse mesmo conjunto de edifícios, através do entendimento daquela modernidade.

Neste duplo sentido, em que se pretende o entendimento do geral pelo particular e do particular pelo geral, o estudo que agora se apresenta tem por orientação os seguintes objectivos globais:

- Contribuir para a compreensão da noção de modernidade, tal como entendida e vivida em Portugal, na década de 30 do séc. XX;
- Contribuir para o aprofundamento do conhecimento relativo ao período histórico da arquitectura portuguesa, correspondente à década de 30 do séc. XX;

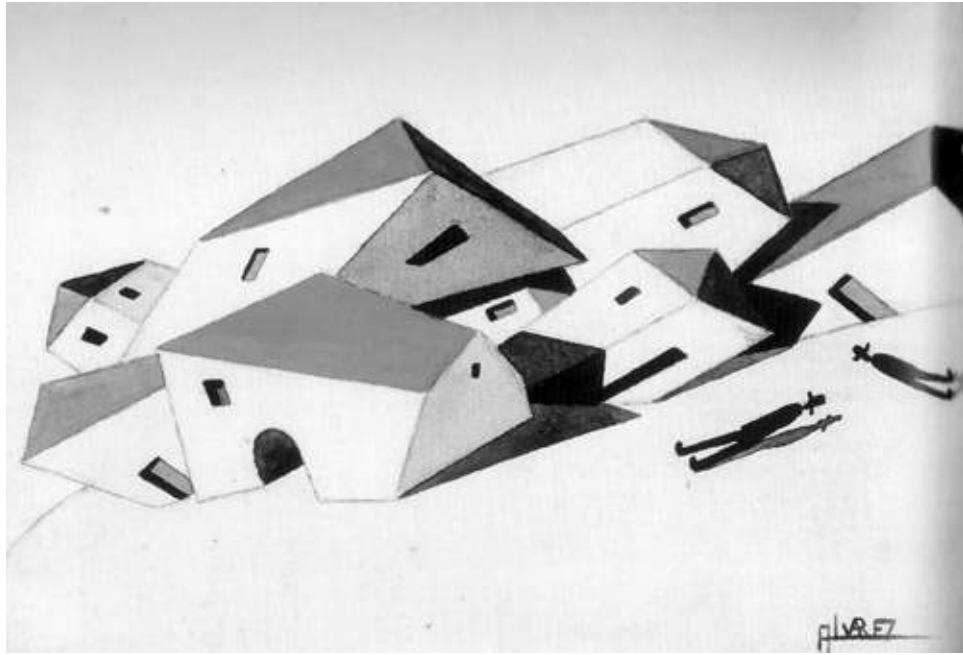


Figura 7: Casario, de Dominguez Alvarez (Castro, 2005 p. 42).

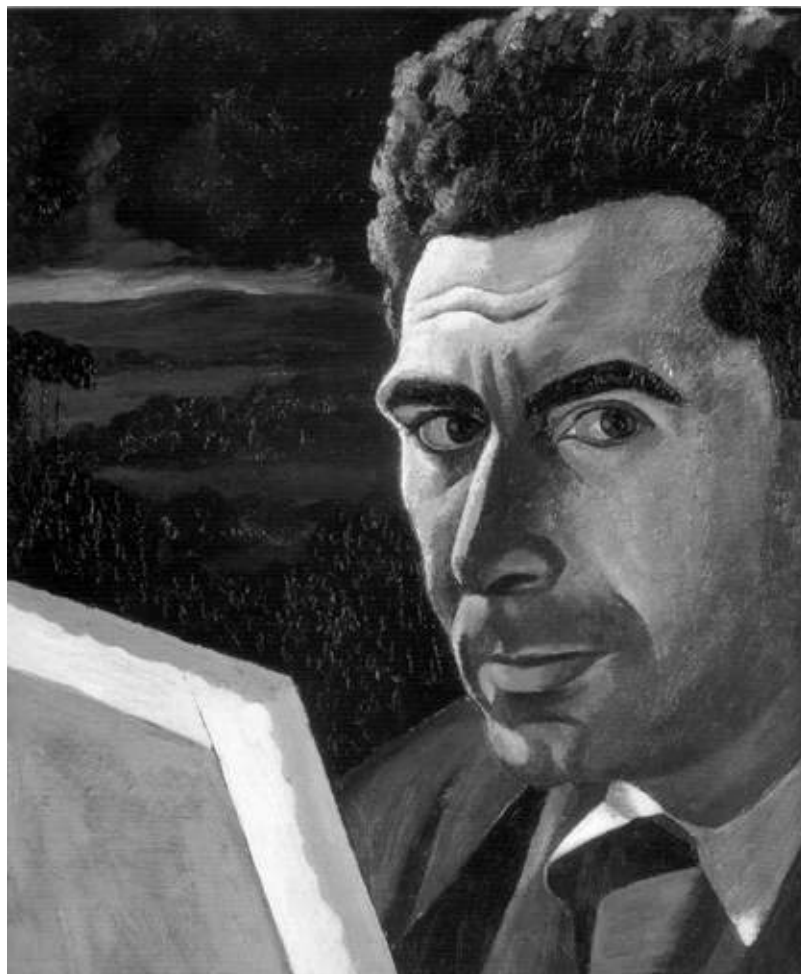


Figura 8: Auto-retrato, de Dominguez Alvarez (Castro, 2005 p. 2).

- Contribuir para o enriquecimento da história da tecnologia da construção em Portugal;
- Contribuir para o reforço de uma cultura tectónica em Portugal, de um modo que permita ampliar o horizonte crítico da produção arquitectónica corrente;
- Contribuir para a criação de uma metodologia de utilização de novas tecnologias de representação gráfica destinadas ao levantamento, à análise e à compreensão dos edifícios do período em causa.

Para além destes, o estudo pretende atingir os seguintes objectivos específicos:

- Revelar, através de representações gráficas, a relação de continuidade entre espaço, forma, estrutura e construção na obra de “Ars – Architectos”.
- Entender o modo como os métodos construtivos empregues influenciaram na longevidade dos edifícios estudados e, por extrapolação, os construídos no território português nas década de 30 situação especialmente evidente nas antigas colónias submetidas a períodos prolongados de guerra e escassez.

### **Primeiro pressuposto conceptual: olhar projectos à luz da perplexidade que os anima**

Consideramos que as obras que acima referenciamos exigem uma abordagem que se ajuste às condições da sua produção. Nesse sentido, a arquitectura dos anos 30 não diverge de outros empreendimentos artísticos da sua época, como a literatura, o cinema, a música ou a pintura.

Assim, por exemplo, perante a dificuldade em enquadrar a obra pictórica de Dominguez Alvarez – colega dos “Ars” na Escola de Belas-Artes, onde com eles ingressou em 1926 – o crítico e poeta Vasco Graça Moura (1987 p. 5) optou por utilizar esta frase: “Devemos olhar de novo esses quadros à luz da perplexidade que os anima”.<sup>1</sup>

O que há de relevante nesta curta formulação é que equaciona a perplexidade enquanto característica inerente ao objecto observado, mais do que enquanto sentimento experienciado pelo observador. De acordo com este enunciado, a perplexidade dá alento aos quadros antes de chegar os espectadores, como se apresentar um enigma fosse mais importante do que fornecer a sua própria resposta.

É fácil sentir esta perturbação perante obras como *Casario* (Figura 7), mas ela emerge mesmo nos trabalhos mais convencionais de Alvarez, ou, por isso mesmo, acima de tudo neles. Assim, por exemplo, a atmosfera aparentemente quotidiana do auto-retrato de Alvarez (Figura 8) é o suporte neutro ideal para veicular aquilo a que podemos chamar pequenas charadas pictóricas. Vejamos apenas quatro, das muitas que podemos detectar:

- A. Perspectiva – porque é que tanto o rosto e o ombro do pintor como o tardo da pequena tela pertencem a sistemas representacionais distintos?
- B. Composição – porque é que o rosto está tão próximo do plano do quadro?

---

<sup>1</sup> Procurámos em vão a origem da citação de Diogo Pires Aurélio, cuja proveniência Vasco Graça Moura não referencia. No mesmo livro que recolhe o texto de Moura encontramos também uma contribuição de Pires Aurélio, mas nem aí descortinamos este trecho. Insistimos, contudo, na transcrição da frase, tendo em conta não só o modo como ajuda a sustentar a nossa argumentação, como também a reconhecida probidade intelectual de Vasco Graça Moura.

- C. Profundidade de campo – porque é que o cabelo, em primeiro plano, e o arvoredo, em fundo, têm o mesmo tratamento plástico?
- D. Iluminação – porque é que a figura é submetida a uma luz descendente, e a pequena tela representada uma outra, ascendente?

As soluções destas charadas, suspeitamos, podem não ser tão importantes como o desconforto contido na sua formulação, sensação incrementada pela utilização de modos expressivos correntes e rotineiros. Arriscaríamos dizer: académicos. No entanto, as respostas, quando encontradas, caracterizarão tanto o observador que as venha a propor como o autor que as tenha suscitado.

Queremos com isto afirmar que, perante as charadas pictóricas que acima enunciámos, se podem admitir, pelo menos, dois tipos de resposta. Uma resposta possível é atribuir essas charadas a uma mera inépcia ou a uma incapacidade técnica. Não há dúvida que, se atentarmos apenas à fruição do objecto em causa, essa é uma solução viável, que nos incluiria – caso a adoptássemos – num determinado grupo de espectadores e de críticos.

Podemos circunscrever assim este grupo: o daqueles que consideram que todas as respostas estão contidas no objecto. De modo mais abrangente, mas também mais radical: aqueles que consideram que as soluções exteriores ao objecto não devem ser consideradas na sua fruição e avaliação.

Esta última formulação enuncia, por antítese, a sua alternativa, ou seja, a da procura das motivações e das soluções para os problemas artísticos fora dos limites estritos dos objectos que os sugerem. Reciprocamente, esta alternativa caracterizará também um outro grupo de espectadores e de críticos.

É significativo que não existam muitos estudiosos da obra de Alvarez que não sejam impelidos para esta segunda alternativa. Esta compulsão pode explicar a quase obsessão pelos dados biográficos do pintor, ou pela sua escassez relativa.

Assim, constatamos que nenhum crítico é indiferente ao facto de Alvarez ter vivido na primeira metade do séc. XX, de ser filho de imigrantes galegos, de padecer de tuberculose, de ter pintado numa cave cujo pé-direito era inferior à sua elevada estatura – e a um longo etecetera de detalhes físicos, psicológicos e sociológicos, onde se inclui o facto de ter obtido a nota máxima na sua prova final da Escola de Belas-Artes do Porto, avaliação que será, afinal, evidente atestado da sua competência técnica.

O subsídio destas peculiaridades biográficas informa a leitura da obra, e cada nova contribuição parece trazer uma nova luz ao mistério. Por isso, dir-se-ia que o trabalho de Alvarez só admite estas duas hipóteses: ser rejeitado na sua aparente imaturidade, no seu desajuste e na sua perplexidade, ou, para uma fruição plena, suscitar a investigação paralela, a narrativa e, por vezes também, a anedota. De um modo que é igualmente misterioso, o trabalho de Alvarez engendra um modo específico de ser recepcionado: estudá-lo é já aceitá-lo.

A fase mais importante da obra de Alvarez decorreu pelos meados dos anos 30, por volta do mesmo momento em que os “Ars” apresentaram a concurso o projecto para o Museu-Biblioteca de Gaia.

Para um observador hodierno, perplexidade é igualmente o que anima os desenhos deste projecto, em especial o alçado principal e a perspectiva correspondente. Como já referimos, este último elemento foi publicado com referências entusiásticas pelos principais jornais do Porto, após a divulgação dos resultados que anunciou os “Ars” como únicos concorrentes e também como vencedores.

Para a nossa sensibilidade contemporânea, contudo, estes desenhos carecem de alguns valores compositivos importantes, pois que ela reclama – até mesmo na dissonância – nexos evidentes de coerência, de equilíbrio e de lógica. Tudo neste projecto é distinto disso, mas também do quanto nós estabelecemos como sendo a norma da arquitectura moderna.

Tal como fizemos como o auto-retrato de Alvarez, tomemos alguns exemplos no alçado (Figura 9 e Figura 10), e analisemo-los o mais objectivamente que nos for possível:

- A. Duas palas salientes horizontais intersectam três arcos parabólicos rasgados verticalmente;
- B. A simetria tripartida formada pelo conjunto dos arcos é negada por dois volumes cilíndricos que lhe estão adjacentes;
- C. O primeiro volume, opaco e vertical, estanca as linhas de fuga geradas pelo segundo, cristalino e horizontalizante.

Para além destes, os exemplos multiplicam-se. Podíamos tornar a falar das palas, que se requebram noutras palas, mas também em nichos e em arcos. Podíamos igualmente aludir à justaposição insólita de elementos puramente gráficos, como emblemas e letreiros, sem que seja perceptível um critério de hierarquia: aquilo que percebemos ser o escudo municipal posiciona-se rasteiro, junto ao passeio confinante, mas, em contrapartida, uma estátua alça-se, sem motivo aparente, num pedestal colocado acima da linha de remate da platibanda.

Se continuássemos com esta descrição, em lado algum encontraríamos o consolo de um princípio ordenador evidente, ou sequer de uma regularidade conciliatória. Para resumir esta situação, surge-nos um termo que com propriedade podia ser igualmente aplicado a *Casario*: desconchavo.

Também nesta arquitectura – como na pintura de Alvarez – temos que optar pela rejeição liminar ou pela aceitação incondicional. Se a aceitarmos, como é o caso desta tese, teremos que admitir que a sua compreensão exige aquilo que é comum designar-se como contextualização. Acima de tudo, teremos que ser capazes de “olhar de novo estes projectos à luz da perplexidade que os anima”.

### **Segundo pressuposto conceptual: cultura tectónica e desenho anatómico**

Nesta circunstância, uma abordagem referenciada a uma cultura tectónica, no sentido outorgado por Keneth Frampton e por nós mais à frente clarificado, vai permitir uma ferramenta conceptual para o estudo da problemática exposta, fornecendo ao mesmo tempo um contributo especificamente disciplinar. De acordo com esta abordagem, a maneira como determinadas atitudes ou ideias arquitectónicas são tornadas tangíveis por intermédio da construção surge como tão importante como o modo como estas atitudes ou ideias se expressam por palavras.

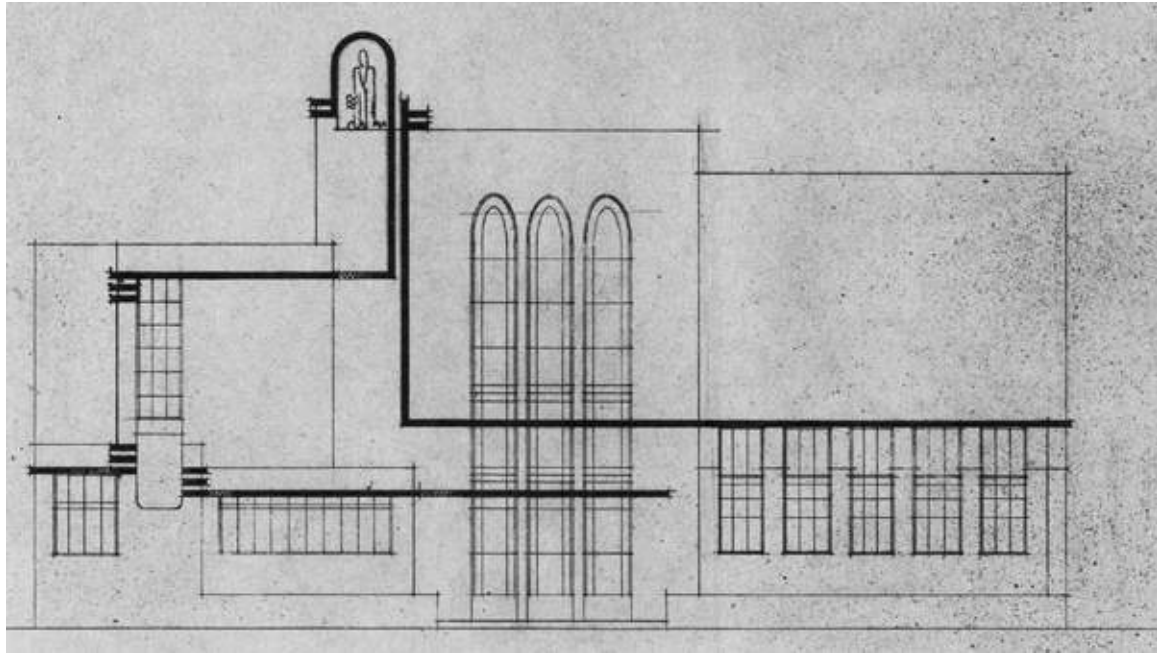


Figura 9: Alçado principal do ante-projecto de 1934 para o Museu-Biblioteca de Gaia, de autoria de “Ars-Arquitectos”.  
Desenho original dos “Ars” (Fonte: EMS).

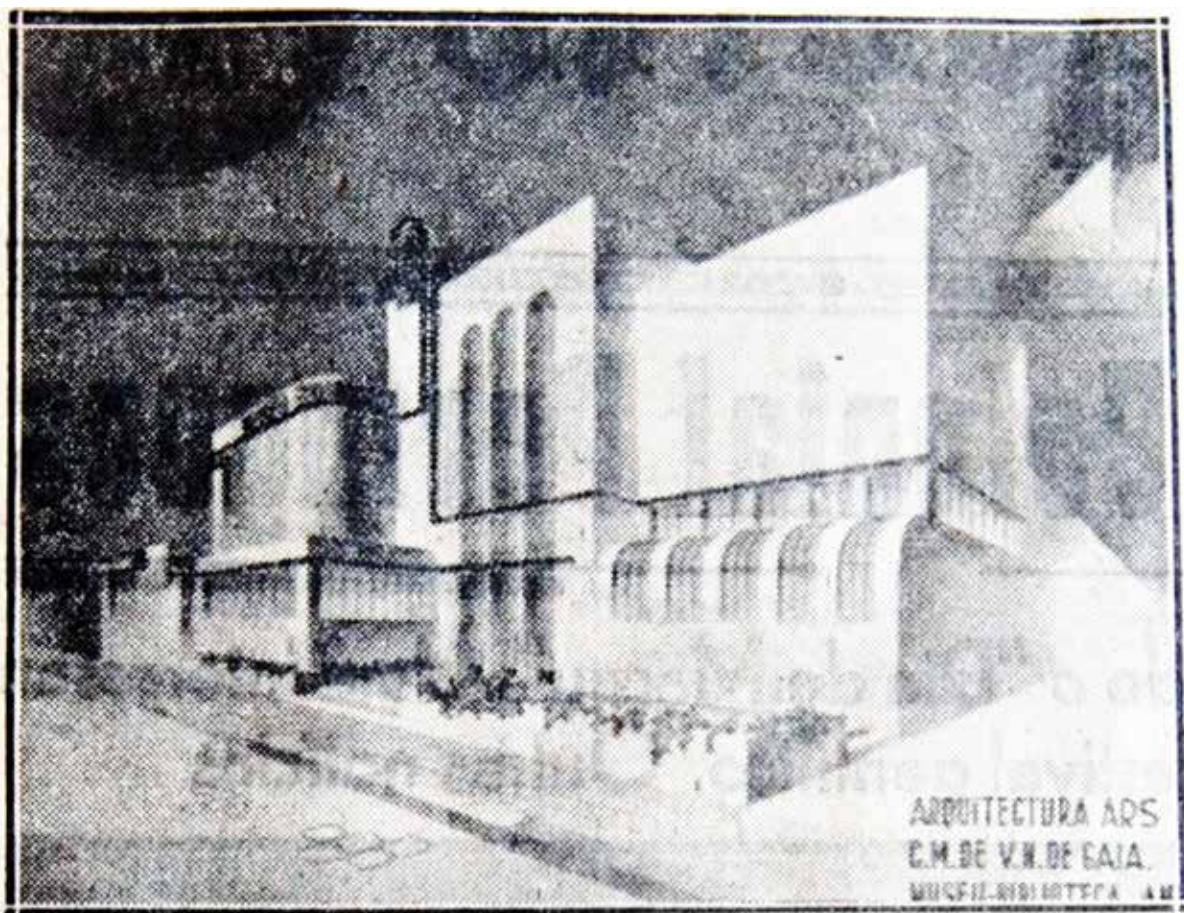


Figura 10: Perspectiva exterior do ante-projecto de 1934 para o Museu-Biblioteca de Gaia, de autoria de “Ars-Arquitectos”, tal como publicada na notícia de O Comércio do Porto de 1 de Setembro de 1934 (O Comércio do Porto, 1934, p.2).

Para a compreensão, estudo e transmissão das atitudes ou ideias, corporizadas em factos construídos, a cultura tectónica encontra apoio num modo de expressão gráfica específica, que é a da dissecação de carácter anatómico. Esta, através de desmembramentos controlados e intencionais, procura a reconstituição paradoxal da integridade do corpo analisado, culminada com a atribuição de uma ordenação, de uma sistematização e de uma hierarquização.

Por esta razão, o desenho anatómico vai constituir uma ferramenta de análise e de exposição essencial à tese, uma vez que vai permitir uma actividade de estudo e de registo do corpo dos diversos edifícios analisados, procurando, justamente, perceber quanto dele é, intencional e deliberadamente, estrutura, forma, espaço e luz – características consideradas como positivas, porque intrínsecas – e quanto dele é apenas um acessório justaposto, ou “máscara” – considerada como negativa, porque acrescentada, imposta e postiça.

O estudo da construção arquitectónica é, para além de muitas outras coisas, o estudo da sua pormenorização e do seu detalhe. Esse é, por natureza, um estudo em profundidade e, por esta razão, não pode ser um estudo em extensão. Neste contexto, a tese não se pretende constituir como uma investigação relativa a toda a construção ou a toda a pormenorização da arquitectura do segundo quartel do séc. XX português, mas antes uma inquirição acerca do modo como os “Ars” lidaram com as questões acima enunciadas.

## **Metodologias**

Com base nestes dois pressupostos conceptuais, pretendemos que as conclusões a extrair do estudo surjam da interpretação cruzada e simultânea de duas abordagens metodológicas complementares.

Tendo por base o primeiro dos pressupostos conceptuais, uma primeira abordagem assumirá um carácter contextualizador, através do qual se tentarão os seguintes enquadramentos:

- Enquadramento histórico e cultural;
- Enquadramento conceptual e estético;
- Enquadramento social e laboral;
- Enquadramento tecnológico e regulamentar.

A segunda abordagem, mais directamente relacionada com os edifícios, assenta nos procedimentos que a seguir se enunciam.

- Recolha bibliográfica.
- Recolha iconográfica e documental de elementos relativos aos imóveis, centrada não só nas peças desenhadas, mas também em peças escritas de cariz mais operativo, como cadernos de encargos, mapas de medições, orçamentos e programas de concurso de empreitada.
- Selecção dos edifícios a estudar, tendo em conta a sua relevância e a disponibilidade de elementos de investigação.
- Observação directa dos edifícios escolhidos e conseqüente levantamento desenhado e fotográfico.
- Recolha de informação técnica relativa aos sistemas e técnicas construtivas empregues e a materiais utilizados, utilizando fontes tradicionais, como regulamentos, livros e revistas da época, mas procurando também outras menos exploradas, como catálogos comerciais.

- Redesenho exaustivo dos edifícios estudados, evidenciando os seguintes aspectos: lógica de implantação, orientação solar, lógica estrutural, relação entre o espaço, a forma e a lógica construtiva, relação entre linguagem arquitectónica e pormenorização construtiva adoptada.

Os desenhos serão apresentados com recurso a programas informáticos, de modo a se conseguirem representações tridimensionais das obras.

## Fontes primárias e referências bibliográficas

### Fontes primárias

Os principais mananciais de informação da presente investigação são os próprios edifícios, aqui considerados tanto na sua dupla qualidade de monumento e de documento, como na de origem e de repositório de conhecimento. Algumas das noções que adiante discutiremos, como a relação entre a estrutura e o espaço ou a distinção entre forma e figura, por exemplo, foram deflagradas pela experiência directa dos edifícios referenciados, mais do que através de qualquer outro catalisador.

Como já referimos, um dos projectos estudados não chegou a ser concretizado (“Ars Architectos”, 1934a). Tanto para este como para os restantes, foi essencial a consulta directa dos processos de licenciamento, conduzida nos Arquivos Municipais do Porto, de Gaia e de Matosinhos. Em todos estes casos nos foi possibilitado o acesso aos elementos físicos, cujas cópias digitais nos foram depois disponibilizadas.

Foi também nos Arquivos Municipais de Gaia e de Matosinhos que se consultaram as actas das diversas reuniões camarárias que ditaram quer a realização dos concursos de ante-projectos para os edifícios respectivos, quer a sua eventual adjudicação ou suspensão. No caso de Gaia, foi necessário o acesso directo aos livros de actas. Em Matosinhos, parte dos livros encontra-se já digitalizados, pelo que esta consulta directa se mostrou desnecessária.

O projecto para o Mercado foi objecto de prova de Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, ou CODA, por parte de Fortunato Cabral. Consultámos os documentos físicos que constituem essa prova, directamente no Centro de Documentação da FAUP, entidade que é responsável, desde 1986, pela preservação dos registos de CODA dos estudantes de arquitectura da antiga Escola de Belas-Artes do Porto.<sup>2</sup>

Uma vez que esta prova foi requerida em Outubro de 1941, e que o projecto concreto sofreu muitas alterações ao longo do tempo, os documentos preservados no Centro de Documentação apresentam-se como um referencial precioso relativamente à fase de desenvolvimento do trabalho, tal como se encontrava no início da década de 40. Este referencial é apenas prejudicado pela condição lacunar do processo em causa.

---

<sup>2</sup> Na data de apresentação deste trabalho, as provas de CODA encontravam-se também já disponíveis em linha no endereço electrónico do Repositório Temático da Universidade do Porto (ADUP - FAUP): <http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/39800>.



Muitas das lacunas verificadas, tanto neste projecto como noutros dos “Ars”, puderam ser parcialmente preenchidas pela consulta directa do arquivo particular da família Morais Soares, o qual integra diversas peças escritas e desenhadas, bem como correspondência, registos de expediente e outros materiais dispersos.

A consulta deste espólio foi muito valorizada pelas conversas informais tidas com Vasco Morais Soares e Duarte Morais Soares, respectivamente filho e neto de Mário Morais Soares. Sendo ambos arquitectos, são detentores de um conhecimento directo de muitos acontecimentos relacionados com os “Ars”. Para além disso, Duarte Morais Soares realizou um trabalho académico sobre o grupo, cuja importância referenciamos mais adiante.

Especialmente enriquecedora foi também a entrevista que nos foi concedida pelo Prof. Eng.º Joaquim Sarmiento, antigo colaborador dos “Ars”. Este, que foi o primeiro doutorado em Portugal na área do betão armado, constituiu a mais directa e mais fidedigna fonte de clarificação de muitos aspectos relacionados com o desenho e com o cálculo de estabilidade do Mercado de Matosinhos, em cujos trabalhos participou directamente.

Como veremos mais adiante, a memória descritiva do projecto de estabilidade deste mercado encontra-se profusamente referenciada em termos bibliográficos. Todas as obras citadas nessa memória, quer no que diz respeito a livros sobre betão armado, quer a revistas científicas dedicadas à construção civil, encontram-se ainda hoje disponíveis na biblioteca da FEUP. A consulta destas fontes, a que podemos chamar “ante-primárias”, revelou-se como essencial para a compreensão das metodologias de abordagem ao cálculo e ao desenho de estruturas, tal como era entendido e divulgado na Europa dos anos 30.

Já tivemos a oportunidade de citar alguns periódicos publicados na época a que nos dedicamos. No âmbito da nossa discussão, interessa-nos compreender as condições de recepção da arquitectura moderna portuguesa, como modo de testar os limites de resistência ou de acolhimento dessa mesma arquitectura, se não na opinião pública, pelo menos na opinião publicada.

Em relação aos jornais do norte do País, socorremo-nos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, a qual, por beneficiar do regime de Depósito Legal, dispõe de pelo menos uma cópia de todas as publicações portuguesas. Também nesta biblioteca tivemos a possibilidade de consultar directamente um exemplar do manifesto *Em defesa da arte*, do Grupo Mais Além.

Em relação aos jornais da capital, foram consultadas as versões electrónicas publicadas em linha no sítio da Hemeroteca Digital Municipal de Lisboa. Os jornais brasileiros foram também consultados em linha, desta feita na Hemeroteca Digital Brasileira.

### **Revisão bibliográfica: uma constatação do estado do conhecimento**

#### a) Ideologia e modernidade tecnológica e cultural na década de 1930

São vários os autores que investigam a condição paradoxal na noção de modernidade nos 30, em especial no que concerne aos impactos mútuos entre os aspectos culturais, ideológicos e tecnológicos da produção artística e arquitectónica.

A primeira noção instrumental que a tese debate é a da natureza profunda dessa modernidade. Devemos a consciência dialéctica da distinção entre modernidade de vanguarda e modernidade de experimentalismo à obra seminal de Manfredo Tafuri *Teorias e história de arquitetura*, publicado pela primeira vez em 1968, sob a designação original italiana *Teorie e storia dell'architettura*.

Também no que diz respeito à situação italiana, especialmente importante para compreender a congénere portuguesa, a escola de pensamento inaugurada por Renzo de Felice reequacionou a noção específica de modernidade patente quer no futurismo, quer no fascismo. Esta reflexão culminou na exposição “Futurismo & Futurismi”, organizada em Veneza em 1986, a qual representou um momento fundamental na reavaliação das conexões entre as vanguardas e os poderes políticos.

Enquadrando a exposição, o congresso intitulado “Futurismo, cultura e política” dedicou-se a explorar a dimensão política do movimento e da cultura futurista, tanto em Itália como noutros países. O volume que recolhe as comunicações apresentadas nesse congresso (De Felice, 1988) agrupa alguns dos estudiosos mais importantes destes assuntos e constitui ainda hoje uma referência determinante para a compreensão do fenómeno.

Dos ensaios publicados, o que maior impacto produziu no presente trabalho foi o de Emilio Gentile, // *futurismo e la politica: dal nazionalismo modernista al fascismo (1907-1920)* (Gentile, 1988).

A reavaliação das relações entre a modernidade e o fascismo trouxeram novas perspectivas para os estudos monográficos relativos aos arquitectos italianos das décadas de 1930 e 1940. Um exemplo relevante é o da exposição dedicada a Giuseppe Terragni, organizada por *La Triennale di Milano* em 1996, e do catálogo que a acompanhava, o qual, sob a direcção de Giorgio Ciucci, ofereceu um renovado enquadramento da vida e da obra de Terragni.

Desta compilação, de que consultámos a edição castelhana (Ciucci, 1996), especialmente relevante foi o ensaio de Ellen R. Shapiro designado *Ogetti y Terragni: classicismo, racionalismo, fascismo*. Neste estudo, a escritora americana compara o trajecto político de Terragni com o do crítico conservador Ugo Ogetti, de um modo que ainda está por fazer em Portugal com personalidades equivalentes, como Raul Lino, por exemplo.

Também significativo é o contributo de Paolo Fossati, o qual, em *El pintor, oficial y caballero* sublinha as qualidades figurativas da pintura de Terragni, chamando a atenção para os vínculos de continuidade existentes entre manifestações pictóricas e arquitectónicas do período que estudamos, ainda que aparentemente divergentes na intenção e na expressão (Fossati, 1996).

Jeffrey Herf, no seu livro de 1984 intitulado *Reactionary modernism: technology, culture and politics in Weimar and in the Third Reich*, equacionou o problema à luz de uma dialéctica caracteristicamente alemã, a qual contrapõe a noção de *Kultur*, ou de cultura considerada enraizada e autêntica, à de *Zivilization*, ou de civilização entendida como cosmopolita e falsa.

A importância do pensamento de Herf no presente trabalho é verificável desde logo na adopção do título desta tese. Para este autor, na Alemanha posterior à I Grande Guerra geraram-se duas correntes distintas, no manancial do pensamento relativo à incorporação da tecnologia na cultura tradicional.

A primeira corrente, por Herf designada como agrária e bucólica, considerava a tecnologia como totalmente incompatível com *Kultur*. Já para a segunda corrente, a dos chamados modernistas reacionários, a tecnologia era parte integrante e determinante de *Kultur*, estando indissociavelmente ligada à comunidade máscula do *Fronterlebnis* – a experiência da frente de combate, ou da vanguarda – e não à decadência burguesa ou à passividade ruralizante (Herf, 2003).

Desta última tendência, Herf destaca a importância de três pensadores: Oswald Spengler, para quem a tecnologia era não só uma prerrogativa mas um direito das culturas fáusticas arianas; Ernst Jünger, para quem a I Grande Guerra teria reconciliado definitivamente a cultura alemã com a tecnologia; Martin Heidegger, o qual postulou a importância da técnica como exterior ao âmbito da *Zivilization*.

Beneficiando dos estudos que referenciamos, as investigações de Roger Griffin têm vindo a assumir preponderância internacional. O seu livro de 2007, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, lança luz sobre o paradoxo da existência de uma concepção reacionária da modernidade, uma vez que dá ênfase a uma noção de “novo palingenético”, o qual não é já puramente iluminista e progressista, mas, pelo contrário, se encontra sobrecarregado com um elemento mítico e irracional (Griffin, 2010).

Este “novo”, equacionado enquanto um renascimento ou um ressurgimento, propugnado após um longo período visto como de decadência e de uma morte dada como quase certa, destinar-se-ia a proporcionar a reconstrução dos países em causa, quase todos afectados por guerras e revoluções, bem como por uma situação económica profundamente depressionária.

A utilização dos modos específicos da arquitectura dos anos 30 nesta consolidação dos Estados, naquilo que se vem cristalizando na noção anglo-saxónica de *nation building*, têm sido explorados por diversos autores. Um caso particularmente elucidativo para a situação portuguesa, tanto por semelhança como por contraste, é o apresentado no livro *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the Early Republic*, de Sibel Bozdogan, onde se problematiza a instrumentalização da arquitectura moderna turca pelo regime de Mustafa Kemal Atatürk, entre 1923 e 1938, ou seja, num período em muitos pontos sobreponível ao que agora estudamos (Bozdogan, 2001).

Também a comparação com situação na União Soviética dos anos 30 nos fornece paralelismos preciosos. Devemos a Vladimir Paperny e ao seu trabalho *Architecture in the age of Stalin : Culture Two* a consciência da existência na arquitectura soviética daquilo a que este autor chama uma “Cultura Dois”, uma modernidade “segunda”, equivalente ao que entre nós se chama Segundo Modernismo.

Para este autor, existe um período ainda mal estudado, entrincheirado entre o Construtivismo e o Realismo Soviético, que corresponde a uma modernidade que reequaciona a vanguarda, mas que não é ainda totalmente neoclássica, tal como costumamos considerar característica da arquitectura do regime (Paperny, 2011). De modo surpreendente, mas muito profícuo em relação à situação portuguesa, o autor defende que essa atitude de revisão se ficou a dever mais à vontade dos arquitectos envolvidos do que à acção censória do ditador.

Para alguns autores, é na democrática França dos anos 30, e não na Itália Fascista, na Alemanha Nazi ou na União Soviética, que se pode detectar a demonstração mais eloquente, porque mais

inesperada, da uma forte interacção entre arte e ideologia, ou seja, de uma arte que abandona todas as pretensões de ser “arte pura” para se tornar numa “arte aplicada”.

Devemos a *Modernity and nostalgia: art and politics in France between wars*, obra publicada em 1995 por Romy Golan, a compreensão das razões que levaram os artistas franceses, ou radicados em França, a abandonaram gradualmente uma estética maquinista e abstracta, para adoptarem uma arte mais orgânica e figurativa, por vezes mesmo naturalística (Golan, 1995).

Golan concentra-se nas áreas de sobreposição entre a actividade das vanguardas e a produção mediana e corrente, para investigar os contributos destes temas na pintura, na escultura e na arquitectura, tal como nas obras de Leger, Picasso, Le Corbusier ou Ozenfant, bem como na dos Surrealistas e dos “naïfs”; para além disso, estabelece uma comparação com a literatura, com as artes decorativas e com as exposições mundiais e coloniais.

Karen Fiss aprofunda o trabalho de Golan, em *Grand Illusion: the Third Reich, the Paris Exposition, and the cultural seduction of France*, de 2010, e utiliza o caso da Exposição de Paris de 1937 para compreender o modo como as relações entre os intelectuais franceses e os seus congéneres alemães contribuíram para este desenvolvimento (Fiss, 2010).

#### b) Ideologia e modernidade tecnológica e cultural na década de 1930 em Portugal

O estudo dos impactos mútuos suscitados entre os aspectos ideológicos, tecnológicos e culturais da modernidade portuguesa dos anos 30 não se encontra tão desenvolvido como noutros países europeus, em especial ao que à arte e à arquitectura diz respeito. Veja-se, por exemplo, o caso da evidente falta de estudos monográficos que enquadrem, sob este ponto de vista, uma obra plástica e literária com a importância da de António Pedro.

No entanto, uma boa parte do trabalho encontra-se já realizada. Sob o ponto de vista histórico, já no fim da década de 70 do século passado João Medina debatia as ligações e os conflitos entre o regime de Salazar e os movimentos da extrema-direita portuguesa, no seu fundacional *Salazar e os fascistas: Salazarismo e Nacional-Sindicalismo* (Medina, 1978).

Também vários estudiosos do fascismo enquanto fenómeno sociológico, tal como multiplamente manifesto em Portugal nos anos 30, já o analisaram com alguma profundidade, descobrindo-lhe uma aceitação considerável junto de amplas camadas da intelectualidade e das classes médias. Destes, o de maior importância para esta tese foi *Os Camisas Azuis: ideologia, elites e movimentos fascistas em Portugal, 1914-1945*, de António Costa Pinto, que nos fundamentou a definição das bases etárias e sociológicas de apoio, tanto do Integralismo Lusitano e do Movimento Nacional-Socialista, como da União Nacional (Pinto, 1994).

No entanto, a extrapolação do plano sociológico para outros planos parece ainda não estar realizada. Quem eram estes jovens intelectuais das classes médias dos anos 30, e como compaginavam eles as suas convicções políticas com a sua produção artística?

Em relação aos anos 10 e 20, uma resposta detalhada a esta questão pode ser encontrada no estudo de Cecília Barreira, *Nacionalismo e modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, onde se

revelam os múltiplos equívocos estabelecidos entre extremismo ideológico e vanguardismo cultural, ambiguidades especialmente plasmadas na actividade da revista *Ideia Nacional* (Barreira, 1981).

Cecília Barreira é também uma das autoras incluídas na compilação de textos que a revista *Análise Social* publicou, no seu volume XVIII da terceira série, agrupando as comunicações ao colóquio organizado em Dezembro de 1981 pelo Gabinete de Investigações Sociais, sob a designação genérica *A formação do Portugal contemporâneo: 1900-1980*.

Da riqueza e profusão destes textos foram-nos especialmente importantes os de Miguel Esteves Cardoso (*Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a Saudade, o Sebastianismo e o Integralismo Lusitano*, 1982) e de Eduardo Lourenço (*Fascismo e cultura no antigo regime*, 1982). Se o primeiro nos forneceu uma chave dicotómica para a compreensão dos fenómenos que discutiremos nesta tese, o segundo apresentou-nos uma perspectiva que nos foi determinante para a compreensão do regime instituído por Salazar.

Manuel Villaverde Cabral, que foi aliás um dos organizadores do colóquio acima referido, escreveu, duas décadas depois desse acontecimento, o texto a que deu o título *A estética do nacionalismo: modernismo literário e autoritarismo político em Portugal no início do século XX*. No entanto, tal como no caso do livro de Cecília Barreira, este estudo (Cabral, 2000) concentra-se nas duas primeiras décadas do séc. XX, como se nos anos 30 todos os intelectuais e artistas tivessem esquecido as suas referências ideológicas anteriores, ou como se a nova geração que lhes sucedeu se tivesse subitamente tornado politicamente neutra.

Esta situação de “década esquecida” parece reforçada nas intenções e no título da grande exposição organizada em 1982 pela Fundação Calouste Gulbenkian *Os anos 40 na arte portuguesa*. De grande abrangência, a exposição ocupou-se das expressões artísticas no domínio da pintura, escultura, desenho, caricatura, teatro, cinema, artes gráficas, literatura, bailado e música, sem esquecer a arquitectura. Dela resultou um catálogo em seis volumes, onde, ao se fazerem as necessárias contextualizações, se refere a década anterior, sem contudo lhe reconhecer grande especificidade (Aa. Vv., 1982).

Para encontrar e enquadrar essa particularidade cultural, socorremo-nos das investigações de Luís Reis Torgal, plasmadas tanto na sua obra em dois volumes *Estados Novos Estado Novo* (Torgal, 2009), como no seu labor enquanto organizador do seminário *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória*, de 2008. As comunicações deste seminário foram compiladas em livro, sob a mesma designação. Destas, o texto *Arte e modernité: i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo*, de Massimo Morigi e Stefano Salmi, foi especialmente útil para esclarecer as conexões entre Itália e Portugal no período que estudamos (Morigi, et al., 2008).

Dos vários estudos monográficos que têm surgido sobre alguns dos arquitectos portugueses que operaram durante o período que estudamos, destaca-se o livro de 2008 de Paulo Tormenta Pinto, *Cassiano Branco 1897-1970: arquitectura e artifício*, onde se enfatizam os aspectos figurativos e dramáticos da obra de Cassiano, nomeadamente o forma como, na evolução do seu modo de projectar, os edifícios se vão gradualmente transformando, de elementos de acompanhamento cénico em autênticos personagens da vida urbana (Pinto, 2008).

c) Cultura tectónica

A historiografia e a crítica da arquitectura dedicam uma atenção relativamente pequena à relação entre as lógicas estruturais e construtivas, por um lado, e os sistemas conceptuais de geração, recepção e fruição do espaço e da forma, por outro. A investigação de Edward R. Ford, enquanto *Associate Professor* da Escola de Arquitectura da Universidade da Virgínia, configurada nos dois volumes de *The details of modern architecture* (Ford, 1996), serve de principal referência ao estudo que agora se pretende empreender.

Na investigação referida, publicada entre 1990 e 1996, o autor dissecou obras e projectos dos “Mestres Architectos” dos séculos XIX e XX, partindo da premissa de que, por muito diferentes que sejam os resultados, todos se regem por cinco princípios fundamentais ou dogmas, a que chama *doctrines*.

Ford enumera assim estes princípios: a eficiência do material (a melhor estrutura deve ser a que, com o mínimo de material, cubra o máximo de espaço); a equivalência entre estrutura e arquitectura (se a forma é o resultado da estrutura, então a estrutura deve tornar-se evidente); a transparência (se a estrutura é a ossatura do edifício, o revestimento é a pele que a cobre, e, como uma cortina, deve deixar atravessar a luz), a construção monolítica (aqui no sentido dos seus elementos possuírem um único estrato, que nada deve esconder, como na catedral gótica); a “standartização” (para ser do seu tempo, a construção deve ser industrializada e, para tal, os seus componentes devem ser reduzidos a um número mínimo de peças tipo, a reproduzir no máximo de vezes).

A investigação de Ford pode resumir-se na demonstração de como estes princípios foram ou não respeitados pelos “Mestres Architectos”, e essa demonstração é feita com auxílio de desenhos axonométricos, que reconstróem os edifícios através da representação simultânea de forma, espaço e construção.

Se o trabalho de Edward R. Ford fornece a principal referência gráfica, a obra seminal de Keneth Frampton *Studies in tectonic culture* (Frampton, 1995), fornece o necessário enquadramento conceptual. Aqui, o autor pretende mediar a visão instituída de que a arquitectura é essencialmente uma manifestação espacial com uma outra segundo a qual os modos construtivos e o seu potencial expressivo e poético são também determinantes para a sua concepção e fruição.

De modo a fundamentar esta posição, Frampton analisa diversos casos de estudo, tanto da arquitectura tradicional e clássica, como da moderna e contemporânea. A exposição é acompanhada por uma grande quantidade de fotografias e ilustrações, escolhidas expressamente para elucidar o modo com os vínculos de concordância entre os aspectos tectónicos e tácteis, por um lado, e as dimensões cenográficas e visuais, por outro, concorrem para uma experiência plena do espaço.

Andrea Deplazes, docente de Arquitectura e Construção na ETH de Zurique, estabeleceu em 2005 uma síntese das abordagens de Ford e de Frampton, apresentando uma visão totalizadora da arquitectura na sua investigação intitulada *Constructing architecture: materials, processes, structures – a handbook* (Deplazes, 2005).

Todo o programa de Desplazes assenta no pressuposto de que a ideia de tectónica incorpora a relação conceptual estabelecida entre a física da assemblagem técnica e a metafísica do espacialidade arquitectónica, aspectos especificamente disciplinares e que interagem mutuamente, influenciando-se e transformando-se entre si.

#### d) Cultura tectónica em Portugal

No panorama nacional, é em *Arquitectura timorense*, um trabalho desenvolvido nos anos sessenta pelo antropólogo Ruy Cinnatti, para o então Instituto de Investigação Científica Tropical e para o Museu de Etnologia, que surge aquele que se constituirá, porventura, como o exemplo máximo de um entendimento holístico dos factos construídos.

O livro analisa os assentamentos humanos de Timor, a sua relação com o clima, a topografia e a orientação, e investe no estudo das edificações e do seu modo de construção, não deixando de analisar os materiais, as ferramentas e as condições de produção. Estabelecem-se conexões entre a construção do edifício e outras manufacturas, como a cestaria, a tecelagem e a olaria, bem como com outras actividades de cariz simbólico e ritual, como a tatuagem do corpo (Cinnatti, et al., 1987).

Textos e imagens concorrem para elucidar a íntima interacção entre forma e modo edificatório, uma vez que os resultados da investigação são apresentados com recurso exaustivo a desenhos tridimensionais cortados, da autoria dos arquitectos Leopoldo de Almeida e Sousa Mendes. Neste ponto é flagrante o contraste com o congénere *Inquérito à arquitectura popular portuguesa*, onde quase não se encontram referências desenhadas a métodos e processos construtivos.

A dissertação que Ana Tostões apresentou em 2002 à Universidade Técnica de Lisboa para a obtenção do grau de Doutor em Engenharia do Território, intitulada *Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa* (Tostões, 2002), apresenta uma visão panorâmica da temática.

A abordagem de Tostões privilegia questões normalmente esquecidas pela crítica, como a evolução das técnicas construtivas e dos regulamentos que condicionam o cálculo estrutural, e neste sentido constitui-se como uma referência preciosa. No entanto, a opção gráfica não se dedicou a uma visão integradora dos edifícios nas suas componentes plásticas e edificatórias, e por isso se afasta da análise que agora se pretende iniciar.

Um estudo muito recente pode surgir como referência gráfica, apesar de se dedicar a um período muito anterior aos meados do séc. XX. Em 2004, Joaquim José Lopes Teixeira elaborou as suas provas de aptidão pedagógica e capacidade científica para a Faculdade de Arquitectura do Porto, com o título *Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do porto entre os séc. XVII e XIX* (Teixeira, 2004), onde reproduz uma apresentação exaustiva dos edifícios de habitação tradicional portuense.

O desenho tem papel preponderante e contribui decisivamente para compreender a anatomia e a estratigrafia dos objectos, reforçando o entendimento da sua coerência tipo-morfológica. Contudo, e ao contrário da abordagem que agora se tenciona empreender, os desenhos são elaborados por processos exclusivamente manuais, o que, se muito contribui para a sua fruição estética, impossibilita a compilação de dados objectivos e factuais que o desenho em CAD permite.

e) “Ars – Architectos”

Como já referimos, a obra dos “Ars” não tem sido ainda suficientemente enquadrada e estudada. Uma excepção notável é a já atrás referida prova de final de curso, apresentada em 2004 por Duarte Morais Soares à Escola Superior Artística do Porto. Sob o título *Ars – Architectos*, o autor forneceu uma perspectiva monográfica do colectivo portuense, a qual permite um enquadramento detalhado da obra, bem como uma sistematização e uma cronologia rigorosas. O estudo mereceria, com toda a certeza, ser publicado sobre a forma de livro.

Visto ser neto de um dos integrantes do colectivo, o autor utiliza em seu proveito, mas com grande honestidade intelectual, o conhecimento em primeira mão que os laços familiares propiciam. Oferece, assim, preciosas contextualizações culturais, sociais, económicas e políticas, só possíveis com o conhecimento directo dos protagonistas envolvidos.

Nesta monografia (Soares, 2004) são analisadas e contextualizadas diversas obras relevantes, sob o ponto de vista formal e conceptual. Apesar de se abordar a importância das opções materiais, a sua pormenorização escapa ao âmbito e ao espírito do trabalho.

Tomando como referência bibliográfica principal o trabalho de Duarte Morais Soares acima referido, António Filipe da Costa Ribeiro elaborou em 2008 uma prova de final de curso para a Faculdade de Arquitectura do Porto, designada *O Mercado Municipal de Matosinhos e o Mercado do Bom Sucesso: uma contribuição para o que foi ser moderno em Portugal entre os anos 30 e 50*.

Como o título indica, trata-se aqui de problematizar as condições da modernidade em Portugal, bem como o grau de profundidade ou de superficialidade com que os pressupostos do Movimento Internacional eram recebidos, compreendidos e assimilados no país, em contraposição com os ditames das visões mais tradicionalistas. Para tal, os dois edifícios referenciados são tomados como casos de estudo.

Nestas condições, incluem-se naturalmente a preocupação com as circunstâncias e as possibilidades materiais da época, bem como com o entendimento do programa, componentes basilares do Movimento Moderno. Uma vez mais, é abordado o papel da incorporação de uma poética da tecnologia na produção dos objectos analisados, mas não existe um investimento na sua elucidação gráfica, claramente fora do propósito do trabalho (Ribeiro, 2008).

Relativamente à importância das relações entre os jovens estudantes de Belas-Artes do Porto – nomeadamente na formação do Grupo Mais Além, a que pertenceram os três elementos dos “Ars” – para o chamado Segundo Modernismo português, a principal obra de referência, infelizmente também não publicada, é a tese de Doutoramento que António Trinidad Muñoz apresentou em 2003 ao Departamento de História de Arte da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade da Extremadura, em Espanha. Intitulada *Introducción al Modernismo pictórico portugués: la originalidad de Dominguez Alvarez (1906-1942)*, a investigação dedica grande minúcia aos primórdios do Grupo Mais Além, e documenta uma enorme quantidade de informação hemerográfica e bibliográfica (Trinidad Muñoz, 2003).



## Motivação

A elaboração da tese surge na sequência da actividade profissional do candidato, que apresenta três facetas distintas mas complementares e interligadas: a de projectista, a de docente universitário e a de investigador interessado pelas questões conceptuais e teóricas relativas à disciplina arquitectónica. Apesar das três facetas se encontrarem interligadas, no âmbito desta introdução parece relevante destacar as duas últimas.

A actividade docente foi desenvolvida na Universidade Lusíada do Porto, onde o candidato leccionou, entre 2003 e 2012 e enquanto regente, as unidades curriculares do 3.º ano relativas às tecnologias da construção, designadas Construções II, até 2006 e, desde então, Edificações e Sistemas Construtivos. Em fase anterior, nos anos lectivos de 2001/02 e 2002/03, o candidato tinha já assumido as funções de regente da disciplina de Projecto do 3.º ano, responsabilidade que sucedeu a dez anos de docência de aulas práticas desta disciplina, tanto no 1.º como no 3.º ano. A relação com Projecto prolongou-se, desde 2006, desta vez para as aulas práticas do 5.º ano do curso.

A actividade de investigador iniciou-se em 1994, com a frequência do curso de mestrado em “Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna”, na FAUTL, com consequente elaboração da dissertação de Mestrado intitulada *O lugar da Arquitectura: arquitectura e ordens fenomenológicas*, sob a orientação da Professora Doutora Maria João Madeira Rodrigues. A reflexão propiciada por este mestrado foi basilar para toda a restante actividade, uma vez que lhe fundamentou convicções e determinou opções.

No sentido de esclarecer as motivações para a presente tese, parece pertinente explicar, de modo sucinto, os pontos do percurso académico que mais directamente a influenciaram.

A investigação que conduziu à elaboração da dissertação de mestrado (Delgado, 1998) partiu da constatação de que a arquitectura se debate frequentemente no domínio do paradoxo, como se fosse sua tarefa última tornar complementares situações e conceitos aparentemente antagónicos – essência/aparência, ou beleza/utilidade, por exemplo.

Pretendeu-se então demonstrar que esta situação, longe de se constituir para a arquitectura como um sinal de enfraquecimento ou de irrelevância perante um mundo tecnológico especializado em extremo, é justamente o que lhe confere o necessário núcleo duro disciplinar, permitindo-lhe não só “tomar lugar” na topologia geral dos saberes, como também superar a lógica implacável das polaridades conceptuais da cultura hodierna.

Por outras palavras, a dissertação tentou demonstrar que é da própria natureza da arquitectura colocar-se para lá de qualquer lógica bipolar. Perante o hiato existente entre pares conceptuais, a arquitectura participa dos dois termos em confronto – espaço/tempo, espaço/forma, espaço/matéria, arte/técnica, etc. –, mas é sempre outra coisa ainda, aquilo a que se pode chamar um “*tertium quid*”.

Ao superar qualquer bipolaridade considerada, a arquitectura tem superado também as diversas crises de legitimação cultural, como aquela recentemente instaurada pelas filosofias da desconstrução. Por isso, se concluiu que a arquitectura se pode constituir como uma outra possibilidade de pensamento, distinta da filosofia ou da ciência.

Da investigação surgiu então a convicção, posteriormente registada e reforçada (O lugar da arquitectura : notas para uma estética da edificação, 1999 p. 263), de que a verdadeira experiência arquitectónica, tanto na produção como na sua fruição, deve ser sempre totalizadora, e deve tentar integrar os factores intangíveis e os factores tangíveis na plenitude que constrói o edifício.

A frequência do curso de mestrado e a realização do trabalho de dissertação influenciaram decisivamente a regência e a docência da disciplina de Projecto do 3.º ano. Neste contexto específico, procurou-se transmitir e inculcar uma visão integradora dos fenómenos urbanos e arquitectónicos, estabelecendo-se relações de continuidade e de concordância entre cidade, espaço público urbano, edifício e detalhe arquitectónico (Delgado, 2004 pp. 102-104).

Na sequência da investigação de Mestrado e da experiência pedagógica enquanto docente de Projecto do 3.º ano, a orientação conferida às unidades curriculares relativas às tecnologias da construção partiram do pressuposto de que a Arquitectura é a arte da edificação, ou seja, o modo de fazer o edifício.

Foi procurada uma abordagem que considera o edifício como a materialização de um conjunto de sistemas e de subsistemas, necessariamente relacionados, coordenados e integrados entre si e com a forma tridimensional e a organização espacial do todo. Por outras palavras, como um sistema de sistemas.

Neste contexto, consolidou-se a noção de sistema como o conjunto de partes que, interligadas ou interdependentes, servem um propósito comum e formam uma unidade mais complexa e coerente. O percurso lectivo tentou sempre um confronto simultâneo entre as duas famílias de sistemas presentes na arte da edificação: os sistemas conceptuais e os sistemas físicos.

Assim, insistiu-se na ideia de que os sistemas físicos são os responsáveis pela definição, integração e reforço das ordens inteligíveis – de organização espaço-funcional – e das ordens sensíveis – de manifestação perceptual – impostas pelos sistemas conceptuais.

A abordagem acima descrita teve por propósito fundamental capacitar os estudantes para um desenho arquitectónico informado por uma consciência das implicações mútuas e recíprocas entre as formas propostas e a sua viabilidade estrutural e construtiva. Para além disso, pretendeu-se fornecer aos estudantes uma nova ferramenta de análise e crítica da arquitectura, através da compreensão da razão de ser construtiva das formas arquitectónicas, tanto tradicionais, como contemporâneas.

Os trabalhos práticos propostos destinaram-se a propiciar o estudo aprofundado do conceito de sistema construtivo, contraposto ao conceito complementar de nó construtivo. Em consonância, os trabalhos estimularam o aprofundamento das competências técnicas e gráficas dos estudantes, em especial em relação a dois tipos idóneos de representação específica: o corte construtivo e o pormenor - tipo.

Esta linha de investigação culminou com a publicação de um livro que colige exercícios realizados pelos estudantes das unidades curriculares referidas, ao mesmo tempo que estabelece o seu enquadramento conceptual (Delgado, et al., 2013).

Recentemente, e já no âmbito da investigação que conduziu à preparação da presente tese, surgiu a oportunidade de participar na elaboração e na apresentação de uma comunicação que relacionava os temas acima mencionados com um dos edifícios da autoria de “Ars Architectos” (Supporting modern architecture: sources for the Matosinhos Market structural design, 2013). A comunicação foi apresentada na *Second International Conference on Structures and Architecture*, realizada em Guimarães em Julho de 2013.

Como se percebe, o percurso académico descrito condicionou o tema da tese que agora se propõe, uma vez que o que aqui se procura é justamente o estudo e a análise de um caso que se considera paradigmático de uma atitude perante a arquitectura que integra espaço, forma, estrutura e construção, por um lado, com as dimensões culturais, ideológicas e tecnológicas, por outro.

### **Relevância e originalidade do estudo**

Nos últimos anos têm surgido vários trabalhos de investigação relativos à arquitectura moderna portuguesa, tanto panorâmicos como monográficos. No entanto, em todos eles parece estar subjacente uma dificuldade em caracterizar essa modernidade.

- Um primeiro factor de relevância do estudo será, por isso, fornecer um enquadramento conceptual para a especificidade da situação portuguesa, nos anos 30.

Apesar de existirem vários estudos sobre diversos arquitectos portugueses, a obra dos “Ars – Architectos” tem sido relativamente esquecida, exceptuando-se alguns trabalhos de dissertação de Final de Curso, entre os quais os acima referenciados.

- Um segundo factor de relevância do estudo será, por isso, o de analisar e contextualizar uma obra de importância muito equivalente à de outros autores coetâneos, como Januário Godinho, Viana de Lima, Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

Por outro lado, os estudos panorâmicos e monográficos têm-se concentrado nos aspectos formais, espaciais, linguísticos, ideológicos e simbólicos da arquitectura moderna portuguesa. Em relação a este período, como em relação a outros, são raros os trabalhos que evidenciem os nexos de coerência entre os aspectos atrás referidos e as questões estruturais e construtivas.

- Assim, um terceiro factor de relevância será o de abordar esta relação íntima e estreita da produção, fruição e crítica do objecto arquitectónico, tendo como ponto de partida um corpo de trabalho onde, manifestamente, esta relação foi procurada e conseguida.

Os trabalhos de investigação relativos à arquitectura moderna portuguesa utilizam, de um modo geral, o discurso escrito como modo de transmissão e de expressão. Este veículo é, quase sempre, complementado com representações fotográficas e iconográficas coevas. São muito poucos os exemplos que se apresentam como adequados para compreender as questões construtivas.

- Um quarto factor de relevância do estudo será, por isso, o de analisar, compreender e apresentar os objectos através de representações tridimensionais, coerentes e articuladas, em escalas que permitam a leitura simultânea de forma, espaço e lógica edificatória.

Tal como ficou atrás referido, a generalidade dos edifícios dos “Ars – Architectos”, tendo sido construída em contextos económicos relativamente depressivos, resistiu de forma admirável à passagem do tempo. À luz dos modos de construir actuais, em que os edifícios se deterioram mesmo antes de começarem a ser utilizados, essa durabilidade apresenta contornos quase enigmáticos. Assim, e sob o ponto de vista diacrónico, a importância destes factos está também relacionada com questões de sustentabilidade económica e ecológica da construção.

- Um quinto factor de relevância do estudo será o de permitir entender as causas da grande durabilidade destas construções, distribuindo responsabilidades por todos os intervenientes e compreendendo as suas modalidades de interacção.

A grande maioria dos edifícios desta fase da arquitectura portuguesa necessitará de intervenções de reabilitação relativamente importantes, a curto ou médio prazo, tanto no território nacional como nas antigas colónias africanas e asiáticas. Neste sentido, o conhecimento profundo das tecnologias construtivas empregues será, sem dúvida, de importância capital.

- Um sexto factor de relevância do estudo será o contribuir para a possibilidade de intervenções mais fundamentadas, tanto do ponto de vista material como do ponto de vista conceptual, em edifícios e conjuntos realizados no período em causa.

### **Algumas considerações relativas à terminologia e à ortografia**

Num trabalho desta natureza apresentam-se sempre várias hipóteses alternativas para as terminologias a adoptar, havendo por isso a necessidade de estabelecer algumas normas consistentes que orientem o processo de escrita e de leitura. Algumas destas normas foram já adoptadas na redacção dos parágrafos anteriores, mas temos agora que as fixar.

No presente trabalho, o primeiro critério diz respeito à designação do próprio colectivo que serve de caso de estudo. Tal como já amplamente registámos, o grupo de arquitectos que estudamos designava-se “Ars – Architectos”, e será assim referenciado ao longo deste trabalho.

Por comodidade de exposição, utilizaremos também a forma reduzida “Ars”. Esta forma será muitas vezes antecedida pelo artigo definido masculino plural “os”, referido a “arquitectos”. Assim, escreveremos expressões como «o projecto *dos* “Ars”», apesar de termos ouvido também quem dissesse «o projecto *de* “Ars”», formulação que consideramos não só válida como caracteristicamente portuense.

Assim, usaremos também expressões como «o percurso *dos* “Ars”», ou «a atitude *dos* “Ars”» de um modo metonímico, ou seja, como substituição e simplificação de uma denominação detalhada dos seus três integrantes: Fortunato Cabral, Mário Morais Soares e Fernando da Cunha Leão. Sempre que considerarmos que este critério representa uma esquematização excessiva de uma atitude, de um pensamento ou de uma actividade exclusiva de cada um dos integrantes, nomeá-los-emos individualmente.

Em termos de dicção, o mais comum é este “Ars” ler-se como a palavra “ares”. Ao longo de conversas e entrevistas ouvimos também pronunciações que nos pareceram mais próximas de “arche”. Em contrapartida, nunca ouvimos versões parecidas com “arce” ou “arze”, por exemplo.

Como também já referimos, a designação não constitui uma sigla ou acrónimo. Por isso, nunca redigiremos “ARS” ou “A.R.S.”, em maiúsculas, nem pronunciaremos “á-erre-esse”. Contudo, alguns contemporâneos referenciaram-nos o conjunto como “Arquitectos Reunidos em Sociedade”, sem que nos soubessem elucidar da origem desta denominação. Ao longo da nossa investigação, nunca lemos um único documento em que o colectivo assim se autodenominasse.

Outro critério adoptado diz respeito ao grupo de estudantes de Belas-Artes formado no fim da década de 1920, designado “Mais Além”. Este nome aparece muitas vezes grafado como “+ Além” ou “+além”, ou qualquer outra versão em que o recurso ao sinal de adição se encontra patente. No entanto, adoptámos o critério de referenciar o grupo com a forma mais extensa, que é o modo como surge registado no seu manifesto *Em defesa da arte*. Esta regra, com maiúsculas iniciais, é também perflhada pelos principais estudiosos do grupo, nomeadamente António Trinidad Muñoz.

Ao longo do texto que agora iniciamos, teremos necessidade de nos referirmos frequentemente à revista literária *Presença*. Como é sabido, os responsáveis por essa publicação adotaram sempre o critério tipográfico de grafarem o seu título sem recurso à maiúscula inicial. Apesar de muitos autores adoptarem o mesmo critério nos seus próprios estudos sobre a revista, ele não será aqui adoptado, uma vez que tal grafia nos pareceu geradora de confusões desnecessárias.

Outro critério que nos surge como digno de referência diz respeito ao arco temporal do estudo, correspondente à década de 1930. Este período, em termos cronológicos estritos, equivale aos dez anos compreendidos entre 1931 a 1940. Por motivos que adiante apresentaremos, vimo-nos na necessidade de o extravasar ligeiramente, incluindo os anos de 1929 e 1930. Assim, querendo referir este arco específico e consoante o contexto, escreveremos tanto “década de 1930” como “década de 30” ou “anos 30”, referindo-nos com estas duas últimas designações sempre ao séc. XX.

Dentro deste arco cronológico, e tendo em conta o contexto histórico e político particular que nos propomos debater, utilizaremos por vezes o termo “regime”. Tentaremos sempre adoptar uma nomenclatura rigorosa, mas parece-nos útil aqui registar que esse regime assim se designou, sucessivamente: Ditadura Militar, desde a sublevação de 28 de Maio de 1926 até ao sufrágio do General Carmona como Presidente da República em 1928; Ditadura Nacional, desde aí até ao plebiscito constitucional de 1933; Estado Novo, desde 1933 até à revolução de 1974.

Durante o período que analisamos, as designações das entidades administrativas nacionais, como países, estados e impérios, sofreram profundas alterações. Contudo, adoptaremos uma nomenclatura que cumpra critérios simultâneos de simplicidade, clareza e rigor. Sempre que possível, utilizaremos as designações históricas, como Áustria e Alemanha, ou as formas abreviadas, como União Soviética ou Reino Unido, por exemplo. No entanto, tentaremos sempre evitar equívocos, como confundir estas duas últimas com Rússia ou Inglaterra, respectivamente.

A ortografia usada neste texto é a anterior às alterações do Acordo Ortográfico de 1990. Verificámos que a maior parte dos textos dos anos 30 que vamos citar, com origem tanto em Portugal como no Brasil, apresentavam variações muito pequenas em relação à norma ortográfica que adoptámos, que é a de 1945, com alterações de 1973. Para além disso, a grafia dos anos 30 apresentava por vezes ligeiras oscilações de critério, até mesmo dentro de um mesmo texto. Assim, por exemplo, na mesma acta ou na mesma notícia de jornal é possível ler “Matozinhos” e, um pouco mais à frente,

“Matosinhos”. Por estas razões, optámos por transcrever todos os textos de acordo com essa norma única, com excepção dos títulos dos livros ou outras obras impressas.

Em relação aos textos em língua estrangeira, apresentaremos no corpo do texto a versão da obra consultada, a qual será, sempre que possível, a versão original. Proporemos, em nota de pé de página, uma tradução da nossa responsabilidade. Estas traduções serão precedidas com a indicação TP ou TLP, querendo dizer “tradução proposta” ou “tradução literal proposta”, consoante os casos.

## **Organização do documento**

A presente tese organiza-se em três Partes, antecedidas por esta Introdução e finalizadas com uma Conclusão.

A Parte I apresenta, de modo mais detalhado do que aquele que aqui foi já feito, o grupo de arquitectos cujo caso estudaremos, justificando as razões para a sua escolha. Um segundo capítulo dessa Parte I dedicar-se-á à caracterização da circunstância analisada – Portugal entre 1929 e 1940 – na multiplicidade seus aspectos culturais, ideológicos e tecnológicos. Um capítulo final fará a exposição dos reptos hermenêuticos que esta circunstância específica coloca à presente investigação.

A Parte II pretende esclarecer as características particulares da modernidade dos anos 30, através de uma análise dicotómica a estabelecer em dois momentos. Numa primeira fase, iremos contrapor a condição dos anos 30, a que chamaremos experimentalista, a uma modernidade de vanguarda, própria dos anos 10. Num segundo momento, iremos atribuir a cada um destes modos um âmbito peculiar: se a vanguarda se preocupou com o problema da forma e da abstracção, o experimentalismo debateu-se com os problemas suscitados por uma noção antitética: a figura.

Esta Parte II tentará relacionar esta noção de figura com o clima generalizado de *Rappel à l'ordre* que se viveu na Europa depois de 1925, e confrontá-la-á com os casos concretos verificáveis não só em países com regimes totalitários, como a Itália, como em países democráticos, com regimes liberais e parlamentares, como a França. A Parte II encerra-se com a atribuição de um lugar específico para a modernidade portuguesa dos anos 30.

Estabelecida a segurança deste *topos*, a Parte III confrontá-la-á com o pensamento, a acção e a obra dos “Ars”. Este confronto será feito em quatro capítulos, cada um dedicado a uma situação, um episódio ou um acontecimento considerados paradigmáticos para a arquitectura portuguesa. Serão apresentados os três edifícios já referenciados, tanto através de textos como de desenhos de análise. Nesta Parte III, um capítulo prévio introduz a noção de aporia como categoria operativa fundamental para a compreensão dos anos 30 em Portugal.

A tese complementa-se com um conjunto de anexos, na sua maioria referentes aos acontecimentos e aos edifícios tratados na Parte III.

**PARTE I – OS “ARS” E OS ANOS 30 EM PORTUGAL**





## Capítulo 1.º – “Ars Architectos”: caracterização de um caso de estudo

### 1.1. Registos biográficos e percursos académicos

Na Introdução a este trabalho tivemos já a oportunidade de referenciar sucintamente os três arquitectos que utilizaremos como caso de estudo. Seremos agora um pouco mais específicos, desenrolando e comparando alguns dados biográficos e académicos.

Perante a complexidade interpretativa que a circunstância nos coloca, e que debateremos mais à frente, a escolha destes três arquitectos revela-se-nos como extremamente útil, uma vez que o seu percurso pessoal, académico e profissional os permite identificar como paradigmáticos do período que escolhemos, tanto enquanto estudantes de Belas-Artes, como enquanto arquitectos portugueses.

Como ponto de partida da investigação, referenciámo-nos nos respectivos processos académicos da Escola de Belas-Artes do Porto, hoje preservados pelos Serviços de Documentação da FBAUP.

A FBAUP é a entidade encarregue dos registos da ESBAP, instituição designada Escola de Belas-Artes do Porto quando os três futuros integrantes dos “Ars” nela ingressaram. Já os elementos constantes nas provas do Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, ou CODA, se encontram arquivados no Centro de Documentação da FAUP. Como também referimos na Introdução, desde 1986 esta é a entidade responsável pela preservação dos registos das provas de CODA realizadas pelos estudantes de arquitectura da antiga EBAP.

Os elementos constantes nos processos individuais permitem-nos a confirmação da naturalidade e da filiação de cada um dos integrantes dos “Ars”, nomeadamente através de certidões de nascimento ou registos de baptismo. Fornecem-nos também algumas referências relativas às suas origens sociais.

Deste modo, percebemos que António Fortunato de Matos Cabral, ou **Fortunato Cabral**, era o mais velho do grupo, uma vez que nasceu em 28 de Março de 1903, na freguesia de Cedofeita, no Porto. Era filho de Fortunato António de Matos Cabral e de Maria dos Prazeres de Matos Cabral. À data da inscrição na EBAP, o pai de Fortunato Cabral surge identificado como Guarda Municipal, e a mãe como doméstica (Serviço de Documentação FBAUP, 1926-1942b, p. 1).

Mário Cândido de Moraes Soares, ou **Mário Moraes Soares**, nasceu em 31 de Outubro de 1908, na freguesia de Águas Frias, Chaves. Os seus pais, ambos nomeados nos documentos como sendo proprietários, foram Joaquim Maria de Moraes Soares e de Maria de Jesus Faria (Serviço de Documentação FBAUP, 1926-1956, p. 1).

O mais novo dos três, Fernando Manuel Correia da Silva da Cunha Leão, ou **Fernando da Cunha Leão**, filho de Francisco da Cunha Leão Sobrinho e de Maria Coreia da Silva Leão, ambos também proprietários, nasceu em 21 de Julho de 1909, na freguesia de Sobreira, Paredes, perto do Porto (Serviço de Documentação FBAUP, 1926-1942a, p. 1).

Como dado geracional a que daremos grande relevo ao longo deste trabalho, convém sublinhar que todos nasceram na primeira década do séc. XX. Enquanto mero padrão de comparação, diremos que os três, se eram ainda demasiado novos para participarem na I GG, eram também já demasiado velhos para serem recrutados para a combater na II GG, caso Portugal nela tivesse participado. Vivenciaram, contudo, os efeitos da Grande Depressão na plenitude da juventude. Também nessa fase das suas vidas testemunharam o processo de ascensão de Salazar ao poder.

Por conveniência de exposição, sintetizámos na Tabela 1 um quadro cronológico que compara todas as informações biográficas constantes nos três processos individuais de estudante da EBAP.

<i>Evento</i>	Fortunato Cabral	<i>Doc</i>	Morais Soares	<i>Doc</i>	Cunha Leão	<i>Doc</i>
Nascimento	28 Março <b>1903</b>	1	31 Outubro <b>1908</b>	1	21 Julho <b>1909</b>	1
Matrícula 1.º Ano Curso Preparatório	6 Outubro 1926	4	27 Setembro 1926	4	6 Outubro 1926	4
Matrícula 1.º Ano Curso Especial Arq	25 Setembro 1929	12	16 Setembro 1929	8	24 Setembro 1929	11
Pedido de pensão Ventura Terra	(*) 20 Julho 1931	2	--	--	31 Julho 1931	15
Pedido de isenção propinas	10 Setembro 1931	16	10 Setembro 1931	12	10 Setembro 1931	16
Pedido de indicação de situação acad.	19 Setembro 1931	18	7 Setembro 1931	11	19 Setembro 1931	17
Pedido de anulação de faltas	9 Junho 1932	19	--	--	11 Julho 1932	18
1.º Pedido de admissão a CODA	30 Março 1939	21	30 Março 1939	14	30 Março 1939	19
2.º Pedido de admissão a CODA	30 Outubro 1941	23	28 Outubro 1955	16	30 Outubro 1941	31
Tema da prova do CODA	(a) Mercado Municipal	24	Restaurante	17	(a) Paços de Concelho	22
Nota de avaliação da prova	<b>16</b>	27	<b>18</b>	20	<b>17</b>	25
Diploma de arquitecto	20 Fevereiro 1942	27	31 Janeiro 1956	20	20 Fevereiro 1942	25

Notas a esta tabela:

- A indicação Doc refere-se ao número de ordem atribuído pelo Serviço de Documentação da FBAUP a cada um dos documentos constantes em cada processo individual de estudante.
- (\*) O documento 2 do processo de Fortunato Cabral indica esta data como situada em 1921, o que é claramente uma gralha. No seu pedido, Fortunato Cabral refere que frequenta o 2.º ano do Curso Especial de Arquitectura, facto impossível de ocorrer antes de 1931.
- (a) Projecto de “Ars Architectos”.

*Tabela 1: Cronologia comparativa do percurso biográfico e académico dos três elementos dos “Ars”, tendo por base os respectivos processos individuais de estudantes da EBAP.*

A Tabela 1 torna evidente o paralelismo do percurso académico dos três arquitectos, desde o ingresso na EBAP, em 1926, até ao dia em que, pela primeira vez, apresentaram os seus requerimentos de admissão à prova final de habilitação ao título profissional, o chamado CODA. Os três formalizaram os respectivos requerimentos para esta prova em 30 de Março de 1939, usando a mesma minuta e até a mesma máquina de escrever.

Como se percebe pela leitura do quadro cronológico comparativo, os três foram admitidos no Curso Preparatório da EBAL no mesmo ano lectivo de 1926/27. Fortunato Cabral, o mais velho, tinha então 23 anos; Morais Soares estava prestes a completar 18; Cunha Leão tinha celebrado o seu 17.º aniversário poucos meses antes do início das aulas.

Mais tarde, todos ingressaram no Curso Especial de Arquitectura em Outubro de 1929 – ano que, recordemos, serve de baliza inicial para o nosso estudo. No dia 24 desse mês fatídico, a Bolsa de Nova Iorque entrou em colapso, episódio cuja gravidade referiremos várias vezes ao longo desta tese (Figura 11).

No catálogo da II EABAP, datado de Janeiro de 1931, os três apresentaram-se como sendo alunos do 2.º ano do curso de arquitectura, o que condiz com os dados que aqui citamos (Figura 12).

É provável que tenham concluído as disciplinas do ciclo de formação em arquitectura no ano escolar subsequente, 1931/32, uma vez que datam de Julho de 1932 os últimos registos desta fase. Julgamos que foi por esta altura que concluíram as actividades eminentemente lectivas da EBAP.

Antes, em Setembro de 1931, exactamente no mesmo dia 10, todos tinham apresentado um pedido de isenção de propinas, fundamentado numa alegação de penúria económica que foi devidamente atestada pelas respectivas Juntas de Freguesia. Parece provável que a situação depressionária internacional e a política de austeridade fiscal imposta por Salazar tenham estado na origem desta situação de carência.

Os processos de Fortunato Cabral e de Cunha Leão registam que foram pensionistas do fundo Ventura Terra, destinado a estudantes da carenciados EBAP. Este registo não consta do processo de Morais Soares, mas tudo indica que tenha também beneficiado desta bolsa de estudos.

Se admitirmos que os futuros “Ars” terminaram as suas actividades escolares na EBAP em Junho ou Julho de 1932, aduzimos que Fortunato Cabral tinha então 29 anos e que Morais Soares tinha 24, idade de Cunha Leal estava prestes a completar. O primeiro projecto estudado no presente trabalho, o do Museu Biblioteca de Gaia, foi realizado exactamente dois anos depois, entre Julho e Agosto de 1934.

Em fins de Outubro de 1941, quando os “Ars” se encontravam já em plena actividade profissional, os percursos académicos divergiram, uma vez que Morais Soares não acompanhou Fortunato Cabral e Cunha Leão quando estes apresentaram, pela segunda vez, os respectivos requerimentos de admissão ao CODA.<sup>3</sup>

Recordemos a importância deste concurso, citando directamente o texto do organismo que é hoje responsável pelo seu tratamento e divulgação, o Arquivo Digital da Universidade do Porto (ADUP - FAUP):

Em conformidade com as sucessivas reformas no ensino das Belas Artes em Lisboa e no Porto, desde 1911 até aos anos de 1970, o *Concurso para a Obtenção do Diploma de Architecto*

---

<sup>3</sup> As vicissitudes das alterações curriculares do curso de Arquitectura da EBAP durante os anos 30, apesar de constituírem um tema aliciante e pertinente para a nossa discussão, escapam ao âmbito deste trabalho. Foram já abordadas em profundidade por Gonçalo Canto Moniz (2011), na tese de doutoramento a que deu o nome de *O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*. Para compreendermos o modo como a prova de CODA pretendia estabelecer a ligação entre o percurso pedagógico da EBAP e a prática da arquitectura consultámos a tese de Eduardo Fernandes (2010), intitulada *A escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*.

(CODA) consistia num projeto completo de arquitectura apresentado por cada candidato ao terminar um tirocínio de dois anos sob orientação de um arquitecto diplomado, a defender perante um júri que lhe concederia o “diploma do Curso de Arquitectura”.

Os dois candidatos submeteram projectos realizados pelo gabinete: no caso de Fortunato Cabral (1941) foi o Mercado Municipal de Matosinhos, com o qual obteve a classificação de 16 valores; no de Cunha Leão (1941) foi o Paço do Concelho de Paredes, com 17 valores. Os diplomas de ambos, cujas cópias constam dos respectivos processos individuais, encontram-se firmados com a data de 20 de Fevereiro de 1942.

Morais Soares só veio a solicitar a sua prova final em 28 de Outubro de 1955, já depois da dissolução dos “Ars”. Apresentou o projecto de um edifício para restaurante e casa de chá em Amarante (Soares M. M., 1955), trabalho que foi avaliado com 18 valores.

## 1.2. Razões de uma escolha

Como percebemos pela leitura dos elementos académicos que consultámos, em termos de absoluto rigor legal nenhum dos três integrantes dos “Ars” era já arquitecto diplomado durante o período que estudamos. Consideramos este facto digno de menção, e até mesmo um elemento relevante para a atribuição de autoria de muitos projectos e edifícios realizados durante os anos 30.

As sucessivas mudanças curriculares e legislativas implicavam um atraso considerável na preparação da prova de CODA, e muitos arquitectos acabavam por protelar a sua realização. Isto implicava que alguns projectos seus viessem a ser assinados por outros profissionais, nomeadamente ligados à engenharia e à construção civil. No entanto, não foi esta situação, relativamente generalizada, que conduziu à escolha dos “Ars” enquanto caso de estudo.

Recordemos que este trabalho se dedica a investigar os impactos mútuos dos aspectos culturais, ideológicos e tecnológicos na arquitectura dos anos 30 em Portugal. Por esta razão, interessam-nos casos em que estes impactos se manifestassem de forma particularmente nítida.

Assim, a escolha dos “Ars” foi determinada pelo modo como este grupo de arquitectos se envolveu com, ou mesmo protagonizou, episódios ou acontecimentos significativos no panorama da cultura, da ideologia ou da tecnologia construtiva no nosso país. Neste momento limitar-nos-emos a enunciar os traços gerais episódios ou acontecimentos.

Em capítulos posteriores, todos da Parte III desta tese, desenvolveremos convenientemente cada um destes temas. No entanto, a sua apresentação neste momento deste documento contribuirá para a compreensão de passagens relevantes da presente Parte, bem como da subsequente.

A primeira ordem de factores que conduziu à nossa escolha está relacionada com a dimensão cultural da acção dos “Ars”, e diz respeito à participação dos seus três integrantes no grupo artístico designado Mais Além. Esta participação permitiu-lhes, desde muito cedo, tomar posições de confronto em relação às formas artísticas vigentes.

A sua dupla condição de elementos do grupo Mais Além e de estudantes da EBAP levou-os a integrar exposições com um certo impacto na cidade do Porto, bem como ao convívio com os artistas mais significativos da sua geração.

Dentro deste conjunto de artistas, quase todos nascidos na segunda metade da primeira década do séc. XX, encontrava-se Dominguez Alvarez, que já mencionámos anteriormente na Introdução, mas também os pintores Ventura Porfírio e Adalberto Sampaio, o escultor Américo Braga e, por fim mas não menos importante, os futuros arquitectos Arménio Losa e Januário Godinho.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> José Cândido Dominguez Alvarez: 1906 – 1942, Porto. António Ventura Porfírio: 1908, Castelo de Vide – 1998, Portalegre. Adalberto Sampaio 1910 – 1998, Porto. Américo Soares Braga: 1909, Matosinhos – 1991, Oaxaca, México. Arménio Taveira Losa: 1908, Braga – 1988, Porto. Januário Godinho de Almeida: 1910, Ovar – 1990, Porto.



Figura 11: Fortunato Cabral e Cunha Leão entre outros participantes, identificados na legenda original, da exposição Alguns alunos de Belas Artes expõem no Silva Porto, em Novembro de 1929. (Ferreira J., 1982, p. 29)



Segunda exposição do grupo + além (Ateneu Comercial, 1931). De pé, da esquerda para a direita: Manuel Teixeira Lopes (escultor), Américo Braga (ceramista), Januário Godinho (arquitecto), Artur Justino Alves, Luís Reis, †Dominguez Alvarez†, Ventura Porfírio, Fernando Leão, Guilherme Camarinha, não identificado, Abel Moura, Fabião (arquitecto), não identificado, Trindade Chagas, não identificado. Sentados: Bruno Reis, Adalberto Sampaio (pintor e ilustrador), Laura Costa (pintora), Hermínia Medina (pintora), Amélia Mesquita Cardoso (pintora, irmã de Edgar Cardoso), Arménio Losa (arquitecto), Morais Soares (arquitecto), Agostinho Salgado.

Figura 12: Cunha Leão e Morais Soares entre outros participantes, identificados na legenda original, da Segunda exposição dos alunos de Belas Artes, em Janeiro de 1931 (Silva, 1987, p. 151). A legenda original designa, erroneamente, a exposição como sendo do grupo Mais Além.

Para além disso, e de modo extremamente significativo para a nossa tese, essa participação no grupo garantiu-lhes acesso a um dos mais importantes críticos da sua geração, Adolfo Casais Monteiro,<sup>5</sup> que os referenciou directamente, tanto nas páginas de uma revista literária com o peso da *Presença*<sup>6</sup> (Monteiro, 1993), como num magazine de maior circulação e maior penetração, o *Civilização*<sup>7</sup> (Monteiro, pp. 49-53) (Figura 13).

O facto de terem sido publicados e publicitados por Casais Monteiro coloca-os naquilo a que chamaremos o epicentro do Segundo Modernismo português. Parece-nos que faltam argumentos que relacionem a arquitectura da época com aquilo a que se convencionou chamar Segundo Modernismo, e os “Ars” oferecem-nos sobejados argumentos para estabelecer essa ligação (Figura 14).

A segunda ordem de factores para a escolha, e que os autonomiza em relação a outros protagonistas da sua geração, tem relação directa com a questão ideológica, e é o facto de terem sido próximos de sectores da sociedade que se opunham a Salazar pela ala direita do espectro político, nomeadamente do Movimento Nacional-Sindicalista.

Se a participação no Grupo Mais Além se encontra absolutamente documentada, através de assinaturas em manifestos e catálogos ou de registos fotográficos, e devidamente comprovada em investigações académicas,<sup>8</sup> já o mesmo não pode ser dito em relação à ligação ao MNS. Como se diria num tribunal, a maioria das provas desta ligação são apenas circunstanciais.

Estas provas podem ser atestadas pelo intenso labor gráfico dos “Ars” na elaboração de várias capas de livros de outros simpatizantes dos sectores a que agora nos referimos, nomeadamente Augusto Pires de Lima<sup>9</sup> (1933), Hipólito Raposo<sup>10</sup> (1933) e Eugénio de Belonôr (1933) (Figura 15). Em relação a este último, a composição gráfica da obra respectiva confronta mesmo o seu nome com a designação “Ars”, quase reclamando paridade na autoria do escrito.

Algo mais substancial pode ser referido, uma vez que a proximidade a estes sectores é referenciada em pelo menos dois trabalhos académicos. Assim, ela encontra-se mencionada quer por Duarte Morais Soares (2004), quer por António Trinidad Muñoz (2003, p. 638). Este autor, aliás, chega a aludir a uma amizade entre Cunha Leão e Rolão Preto,<sup>11</sup> dirigente do MNS.

<sup>5</sup> Adolfo Vítor Casais Monteiro: 1908, Porto – 1972, São Paulo, Brasil. Repare-se na similitude de idades entre Casais Monteiro e dos artistas referenciados na nota anterior.

<sup>6</sup> A crítica, que elogia directamente os trabalhos dos estudantes de arquitectura que viriam a formar os “Ars”, encontra-se publicada na edição 31-32 da *Presença*, de Março-Junho de 1931.

<sup>7</sup> A revista fazia assim a sua própria apresentação, no frontispício de cada novo número, nomeadamente nesta edição 35, de Maio de 1931: “CIVILIZAÇÃO é o «magazine» português mais completo, mais artístico, melhor colaborado e de maior tiragem”.

<sup>8</sup> Consultámos o extenso capítulo que Antonio Trinidad Muñoz dedica ao Grupo Mais Além, evidenciando o papel central que Fernando Cunha Leão desempenhou na formação desse colectivo artístico (Trinidad Muñoz, 2003, pp. 593-640).

<sup>9</sup> Trata-se de um nome relativamente recorrente na bibliografia da cidade do Porto. Não conseguimos esclarecer qual das personalidades de nome Augusto Pires de Lima escreveu a obra referida. Por uma questão de afinidade geracional, julgamos que se trata de Augusto Pedrosa Pires de Lima: 1906, Areias, Santo Tirso.

<sup>10</sup> José Hipólito Vaz Raposo: 1885, São Vicente da Beira – 1953, Lisboa.

<sup>11</sup> Francisco de Barcelos Rolão Preto: 1893, Gavião – 1977, Lisboa.

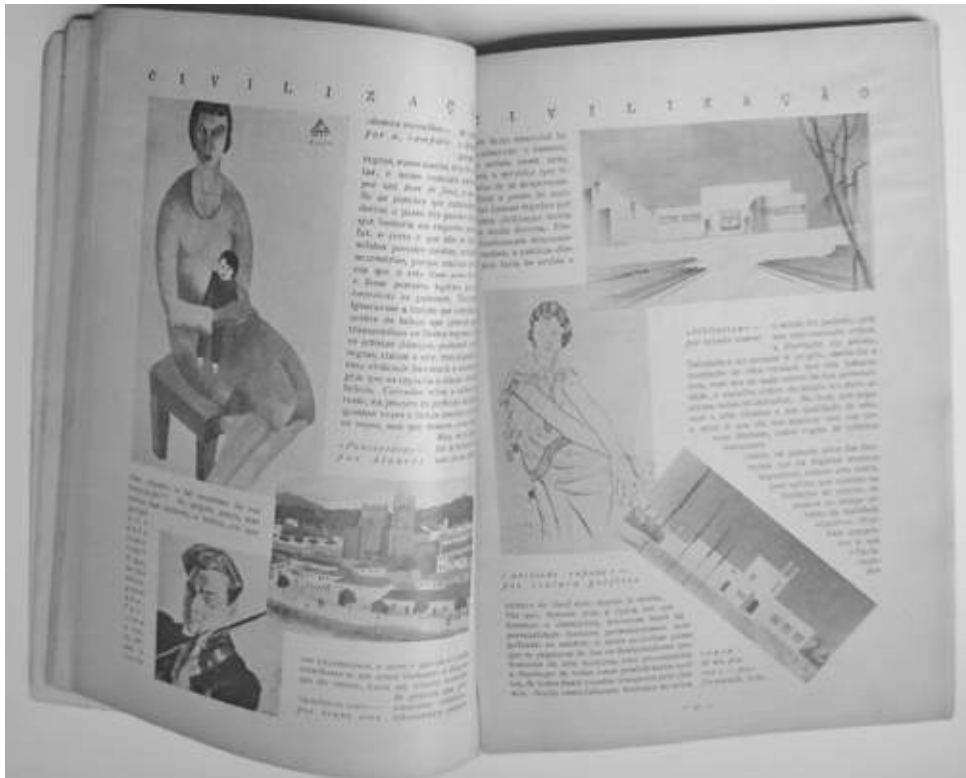


Figura 13: Páginas centrais do artigo que Adolfo Casais Monteiro escreveu para o Magazine Civilização, n.º 35, de Maio de 1931, dedicado à Segunda exposição dos alunos de Belas Artes. Nestas páginas surgem dois desenhos de arquitectura, respectivamente de Cunha Leão e de Moraes Soares, entre trabalhos de pintura de Adalberto Sampaio, Bruno Reis e Ventura Porfírio (Monteiro, 1931, pp. 50-51).



Figura 14: Interior do Mercado Municipal de Matosinhos em construção, fim da década de 40 (Alvão F. L., 1944-01-01/1952-12-31). Apesar de projectada desde 1936, a obra só começou oficialmente em 1 de Outubro de 1946.



Queremos aqui sublinhar que, no âmbito deste trabalho, não nos interessa a condição efectiva de uma filiação oficial no MNS ou em qualquer outra agremiação semelhante. Interessa-nos, acima de tudo, a condição de proximidade, ou de simpatia, em relação a atitudes de oposição a Salazar e ao seu regime, por via de uma alternativa de direita.

Como tentaremos demonstrar, interessa-nos acima de tudo o modo como o confronto entre estes dois campos gerou uma determinada expressão arquitectónica, nomeadamente na Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto.

Assim, arriscamos dizer que aquilo que nos intriga não é só a complexidade da posição ideológica, em si e por si – o que já não seria pouco –, mas acima de tudo o modo como se foi entrelaçar com as restantes dimensões do problema que debatemos.

Parece-nos, por isso, altamente provável que os três integrantes dos “Ars” se tenham sentido atraídos pelo ímpeto que, em determinados momentos dos anos 30, o MNS adquiriu, especialmente se tivermos em linha de conta o gosto pela provocação e pelo confronto que eventualmente possam ter adquirido com a participação no grupo Mais Além.

Na encruzilhada deste entrelaçar entre questões ideológicas e culturais se situa a terceira ordem de factores para a escolha dos “Ars” como caso de estudo. Em determinado momento do início da sua carreira, eles foram alvo das acirradas críticas de um arquitecto com a importância de Raul Lino.<sup>12</sup>

Como veremos, estes juízos foram emitidos durante uma série de conferências que Lino proferiu durante uma viagem ao Brasil, situação já de si excepcional no panorama da arquitectura portuguesa. Essas conferências foram mais tarde exaradas em livro, *Auriverde Jornada* (Lino, 1937), que as regista e transcreve (Figura 16).

Sublinhemos desde já o que adiante fundamentaremos: as críticas a que nos referimos, bem como a linha de argumentação que nelas subjaz, caracterizam melhor a personalidade de Lino do que o objecto visado. Também por isso, consideramos que o episódio que mencionamos, mais concretamente o que envolve o concurso e o projecto para o Museu Biblioteca de Gaia, a que já aludimos, se constituiu como um evento fulcral para o entendimento dos anos 30.

Por último, o quarto factor que determinou a escolha dos “Ars”, ou seja, o envolvimento dos “Ars” com alguns dos melhores engenheiros de estruturas de BA do Porto, nomeadamente Francisco Correia de Araújo e Joaquim Sarmiento.<sup>13</sup> O arrojo tecnológico envolvido na concepção do Mercado Municipal de Matosinhos denuncia esta forte ligação, e a excepcionalidade do edifício no panorama da arquitectura portuguesa seria, só por si, para tornar a escolha dos “Ars” como ideal para o tratamento deste assunto.

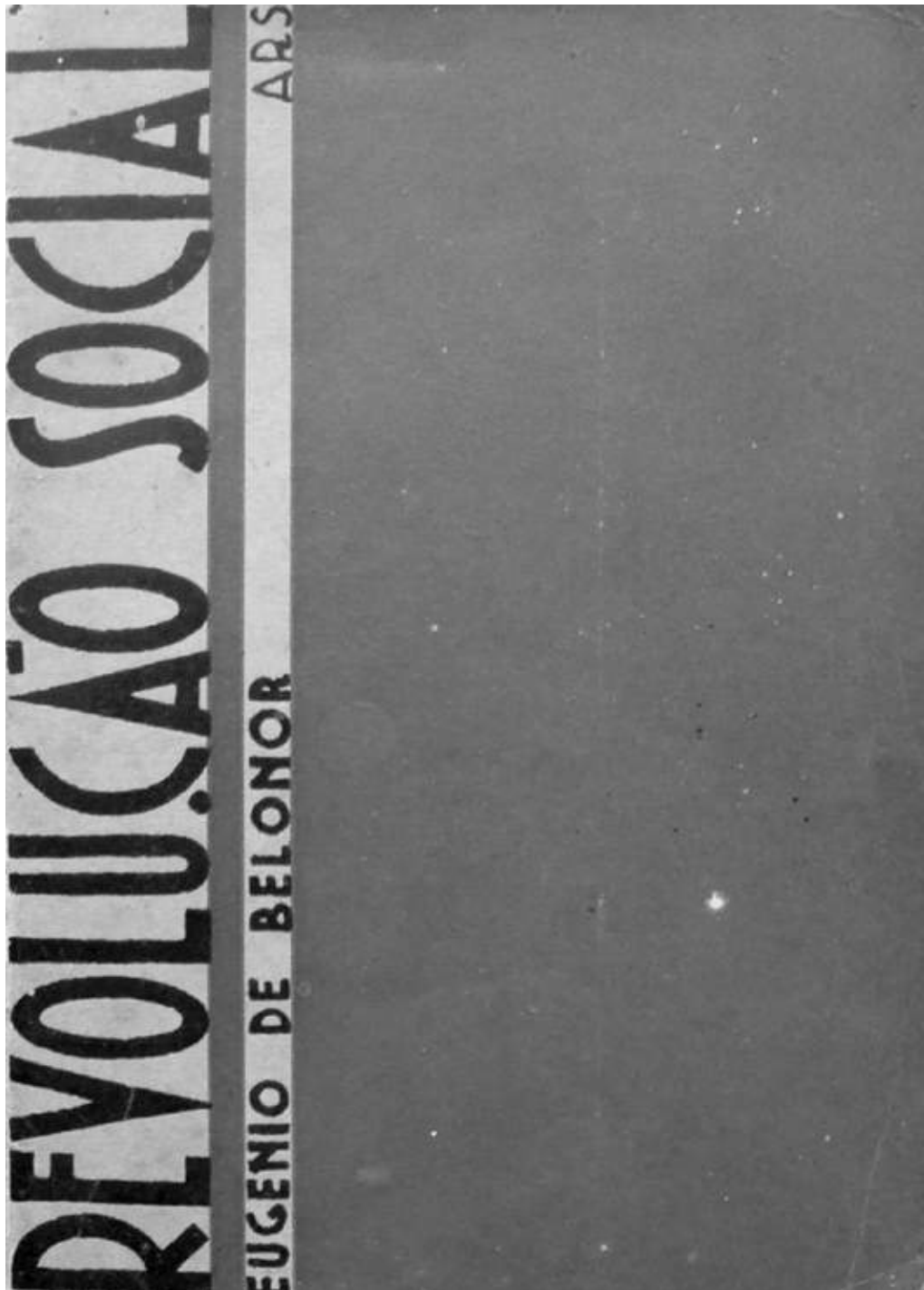
Em resumo, para a nossa escolha, concorreu a evidência de três dimensões na acção dos “Ars”:

- Cultural;
- Ideológica;
- Tecnológica.

---

<sup>12</sup> Raul Lino da Silva: 1879 – 1974, Lisboa.

<sup>13</sup> Francisco Sarmiento Correia de Araújo: 1909 – 1981. Joaquim Augusto Ribeiro Sarmiento: 1916, Porto.



*Figura 15: Capa do livro Revolução social, de Eugênio de Belonôr, com o subtítulo Consequências da noção cristã de propriedade sobre a orgânica do trabalho. Repare-se na posição do nome “Ars” em relação ao do autor (Belonôr, 1933)*

Essas dimensões tornaram-se patentes em quatro episódios ou acontecimentos distintos, os quais, tomados como centrais para o entendimento dos anos 30 em Portugal, resumiremos em quatro frases-chave:

- Formação do Grupo Mais Além;
- Recrudescimento do Nacional-Sindicalismo;
- Publicação de *Auriverde Jornada*;
- Afirmação da engenharia portuguesa.

Por sua vez, consideramos que estas dimensões e o impacto destes acontecimentos se encontram plasmados em três projectos, tal como já referido na Introdução a este trabalho:

- Museu Biblioteca em Gaia;
- Capela de N.ª S.ª de Fátima no Porto;
- Mercado Municipal em Matosinhos.

Como percebemos, queremos apresentar os “Ars” como formando um colectivo que desenvolveu uma acção que foi, ela própria, já totalitária, uma vez que envolveu a plenitude das facetas das suas vidas de arquitectos.

Interessa aqui dedicar algumas palavras ao sentido desta plenitude, ou totalidade, evidenciando a ambiguidade de sentidos que comporta. Para tal, socorremo-nos das lapidares definições de André Lalande (1991, pp. 1137-1138).

Por totalidade, queremos, por um lado, sublinhar o sentido de universal concreto, por oposição a um universal de similitude. Por outras palavras, queremos referir o sentido kantiano de conjunto completo de elementos que formam um todo, síntese de unidade e de pluralidade.

Por outro lado, queremos acentuar o sentido orgânico, especialmente patente no adjectivo “totalitário”, característico dos ideais políticos que consideram o Todo social como possuidor de um valor em si e, conseqüentemente, atribuem aos indivíduos o papel de meros órgãos ao serviço dessa totalidade.

No prefácio que escreveu para a edição francesa do livro que compilava as entrevistas concedidas por Salazar a António Ferro, Paul Valéry<sup>14</sup> (1934, p. 19) não podia ser mais claro ao descrever o papel de um ditador, tanto enquanto presumido representante como conjecturado intérprete desse Todo social:

*Il demeure seule volonté libre, seule pensée intégrale, seul possesseur de la plénitude de l'action, seul être jouissant de toutes les propriétés et prérogatives de l'esprit, en présence d'un nombre immense d'individus réduits indistinctement – quelle que soit leur valeur personnelle – à l'état de moyens ou de matière, – car il n'y a pas un autre nom pour toute chose que l'intelligence peut prendre pour son objet.*<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry: 1871, Sète – 1945, Paris, França.

<sup>15</sup> TP: “Ele subsiste enquanto única vontade livre, único pensamento integral, único detentor da plenitude da acção, único ser em pleno gozo de todas as propriedades e prerrogativas do espírito, na presença de um número imenso de indivíduos reduzidos indistintamente – seja qual for o seu valor pessoal – à condição de meios ou de matéria, – uma vez que não existe outro nome para as coisas que a inteligência pode tomar para seu objecto”.

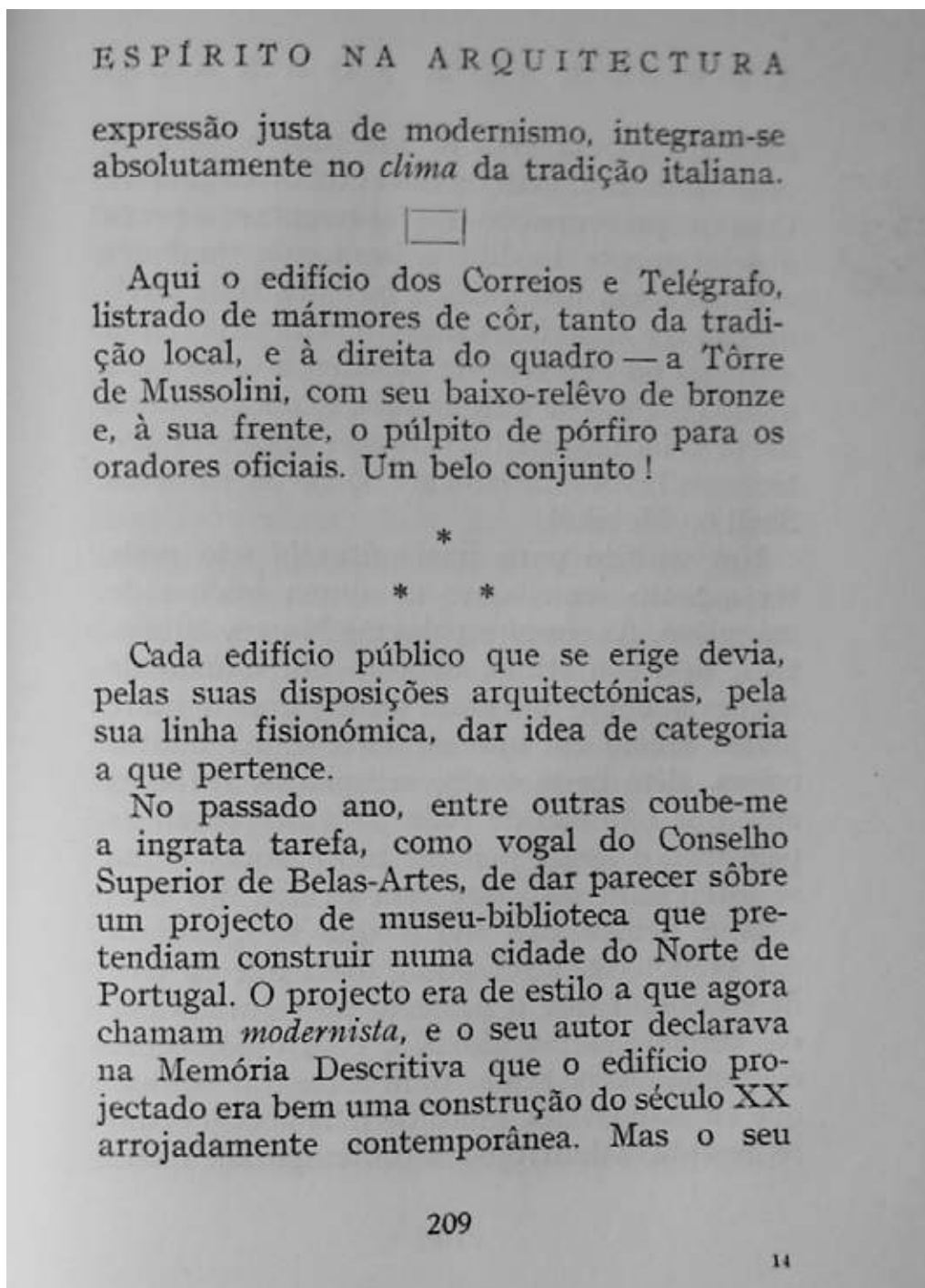


Figura 16: Página 209 de Auriverde Jornada, onde, na parte inferior, Raul Lino (1937) inicia a sua apreciação negativa do Museu Biblioteca de Gaia. As linhas da parte superior fazem uma referência elogiosa ao conjunto urbano de Brescia, construído em 1932 por Marcello Piacentini. Lino absteve-se de mencionar o nome de qualquer dos autores cujas obras menciona.

Julgamos que é na vivência desta tensão aporética, tão específica dos anos 30 – entre a representação do Todo social e a afirmação do Indivíduo; entre a aspiração nostálgica de pertencer à totalidade de um corpo coeso e a obstinada recusa em ser considerado um mero órgão –, que os “Ars” se evidenciam como caso de estudo.

Aí reside a principal razão da nossa escolha.



## Capítulo 2.º – Portugal de 1929 a 1940: caracterização de uma circunstância

### 2.1. 1929: a emergência de uma terceira via

O nosso estudo centra-se na década de 30 do século XX, mais concretamente entre 1929 e 1940. A data de início do estudo é fácil de delimitar, uma vez que coincide com o ano de matrícula dos três futuros elementos de “Ars” no Curso Especial de Arquitectura da EBAP. Para além disso, 1929 corresponde ao ano das cerimónias de homenagem ao pintor Marques de Oliveira<sup>16</sup> – as quais, como veremos, determinaram a visibilidade do grupo Mais Além, ao qual os três pertenceram.

Já a data de fim deste estudo pode parecer mais arbitrária. Por este motivo, parece-nos importante salientar os motivos da sua selecção. Para melhor o fazer, começemos por sublinhar a pertinência da data tomada como início do arco temporal deste estudo, uma vez que a escolha da data final lhe está estritamente ligada. Se, como afirmámos, o interesse do ano de 1929 para o grupo Mais Além garantiria, por si só, uma baliza para este trabalho, existem outros elementos que lhe reforçam a relevância para este estudo.

Vejamos então quais são esses elementos, partindo das questões de impacto internacional para aquelas de âmbito mais local.

Em termos da história mundial, 1929 referencia o colapso da Bolsa de Nova Iorque, ocorrido no dia 24 de Outubro. Por isso, e como é sobejamente sabido, esta data marca o início do período designado como Grande Depressão. Pela sua duração no tempo, de cerca de uma década, o nome deste período é muitas vezes substituído por expressões como “os anos 30”, ou “a década de 1930”, que designam, afinal, o arco temporal do nosso estudo.

Para além desta equivalência, outro factor determinou o nosso interesse pelo ano de 1929. A derrocada do sistema financeiro internacional, com todas as crises que se lhe associaram, gerou também uma crise de confiança no sistema económico a que genericamente se convencionou chamar capitalista. Por extensão, ficou também abalada a confiança nos sistemas político-económicos de cariz liberal.

Lembremos que, na época, as concepções do liberalismo económico e político correspondiam quase sempre, no espírito das populações, a regimes de representação parlamentar, de que os Estados Unidos, o Reino Unido e a França eram exemplos e paradigmas. Assim, também a credibilidade deste tipo de regimes ficou afectada.

Esta desconfiança veio acrescentar-se a um temor de espectro oposto, infundido na Europa pela revolução russa de 1917, e pelas ondas de choque que, produzidas na Rússia, geraram dezenas de convulsões, insurreições e revoltas, com resultados muitas vezes desastrosos para vários países ainda abalados pelo rescaldo da Grande Guerra.

---

<sup>16</sup> João Marques da Silva Oliveira: 1853 – 1927, Porto.

Em termos europeus, mas não só – e o Brasil constituiu um exemplo notável de um alinhamento internacional –, este encadeamento favoreceu o recrudescimento de opções políticas que se assumiam simultaneamente como antimarxistas e como antiliberais. Estas propostas deram origem a regimes que se entendiam como uma terceira via, ou seja, como uma alternativa aos dois grandes sistemas de pensamento ou de acção política que tinham marcado a transição do séc. XIX para o séc. XX.

A hipótese da terceira via foi formulada por vários intelectuais europeus, de modos mais ou menos metafóricos e coloridos. Assim postulou, por exemplo, o escritor francês Pierre Drieu la Rochelle<sup>17</sup> (1929, p. 1):

*Il faut que l'Europe, pour vivre, trouve [...] sa formule vitale, originale, entre New-York et Moscou, entre le super-capitalisme et le super-socialisme.*<sup>18</sup>

Um pouco depois, em 1930, Ortega y Gasset<sup>19</sup> (s/d, p. 136) ponderou a questão da superioridade dessa terceira via, protagonizada pela Europa:

Não importaria que a Europa deixasse de mandar se houvesse alguém capaz de substituí-la. Não há nem sombra disso. Nova Iorque e Moscovo não são nada de novo em relação à Europa. Uma e outra são duas parcelas do mandamento europeu que perderam o seu sentido ao dissociarem-se do resto. Na realidade, provoca arrepios falar de Nova Iorque e Moscovo.

Um caso paradigmático de uma contraproposta de terceira via foi o da Itália, onde a um chamado Biénio Vermelho, período compreendido entre 1919 e 1920 e marcado por sublevações marxistas e anarquistas, se sucedeu uma violenta reacção de milícias nacionalistas, autodenominadas *fasci*. Esta reacção culminou em 1922 com a chamada Marcha sobre Roma, organizada por elementos desses *fasci* – os fascistas – e com a chegada de Mussolini<sup>20</sup> ao poder, em Outubro desse ano (Williams, 1989, p. 36).

Os regimes alternativos, que de modo simplista decidimos aqui chamar autoritários e nacionalistas, mas a que, por assimilação com o caso italiano, também poderíamos chamar fascistas, foram buscar pelo menos dois influxos diferentes e até contraditórios. Essa confluência foi assim sintetizada por Fernando Rosas (1992, p. 13):

Todos eles [regimes autoritários nacionalistas] resultaram de diferentes tipos de alianças e combinações, nacionalmente diferenciadas, entre as reacções antiliberais dos sectores possidentes, em germinação desde antes da guerra, e a «novidade» pequeno burguesa e plebeia do fascismo, fenómeno típico da crise posterior ao conflito.

Perante esta síntese, estamos autorizados a considerar este fenómeno como duplamente reaccionista, uma vez que tanto se opunha à revolução russa de 1917, como se afastava também da revolução francesa de 1789 e da americana de 1755, podendo por vezes mesmo contestar a revolução inglesa de 1649.

---

<sup>17</sup> Pierre Eugène Drieu La Rochelle: 1893 – 1945, Paris, França.

<sup>18</sup> Tradução proposta: “Para que a Europa sobreviva, deve encontrar [...] a sua fórmula vital, original, entre Nova Iorque e Moscovo, entre o super-capitalismo e o super-comunismo.” Neste artigo, Drieu la Rochelle não propugnava um nacionalismo estrito, francês por oposição ao alemão, por exemplo, mas um nacionalismo europeísta. Foi esta concepção que conduziu muitos intelectuais franceses à extrema-direita, primeiro, e ao colaboracionismo, depois.

<sup>19</sup> José Ortega y Gasset: 1883 – 1955, Madrid, Espanha.

<sup>20</sup> Benito Amilcare Andrea Mussolini: 1880, Predappio – 1945, Mezzegra, Itália.



Convém aqui sublinhar dois factores, dizendo um respeito à generalização do fenómeno reaccionário, e outro à sua consolidação com base na Grande Depressão.

Em primeiro lugar, devemos vincar que a tentativa de imposição de regimes autoritários nacionalistas se verificou um pouco por toda a Europa, sendo os casos em que tal não sucedeu mais excepcionais do que frequentes. A Tabela 2, que não é exaustiva, mostra o ritmo da sucessão de algumas destas tentativas, no período compreendido entre os dois grandes conflitos mundiais, independentemente do seu grau de sucesso.

Protagonista <sup>21</sup>	País	Ano
Sidónio Pais	Portugal	1917
Almirante Horthy	Hungria	1919
Czar Boris III	Bulgária	1919
Marechal Piłsudski	Polónia	1920
Mussolini	Itália	1922
Primo de Rivera	Espanha	1923
Pangalos	Grécia	1926
Gomes da Costa	Portugal	1926
Rei Alexandre I	Jugoslávia	1928
Rei Carlos II	Roménia	1930
Hitler	Alemanha	1933
Dollfuss	Áustria	1934
Metaxas	Grécia	1935
Franco	Espanha	1936

*Tabela 2: Quadro da evolução dos regimes autoritários e nacionalistas na Europa, no período compreendido entre guerras, adaptado e sintetizado a partir da explanação de Fernando Rosas (1992 p. 13).*

A experiência sidonista é também apresentada na Tabela 2, de modo a evidenciar o seu papel precursor. Algumas datas são aproximadas, uma vez que nem sempre correspondem a abruptas mudanças de regime, mas sim a processos graduais e relativamente lentos e conturbados. Assim, por exemplo, a sublevação de Franco, que conduziu à guerra civil, aconteceu em 1936 mas só se efectivou plenamente em 1939.

A leitura da Tabela 2 parece tornar evidente uma prevalência dos países de uma primeira periferia europeia, mas devemos recordar que em muitos países mais nucleares, de que a França foi um exemplo

<sup>21</sup> Sidónio Bernardino Cardoso da Silva Pais: 1872, Caminha – 1918, Lisboa, Portugal. Miklós Horthy de Nagybánya: 1868, Kenderes, Hungria – 1957, Estoril, Portugal. Boris III, título de Boris Klemens Robert Maria Pius Ludwig Stanislaus Xavier de Saxe-Coburgo-Gota: 1894 – 1943, Sófia, Bulgária. Józef Klemens Piłsudski: 1867, Żułów, na actual Lituânia – 1935, Varsóvia, Polónia. Theódoros Pangalos: 1878 – 1952, Salamina, Grécia. Manuel de Oliveira Gomes da Costa: 1863 – 1929, Lisboa. Alexandre I da Jugoslávia, título de Aleksandar Karađorđević: 1888, Montenegro – 1934, Marselha, França. Carlos II, título de Carol Caraiman de Hohenzollern-Sigmaringen: 1893, Sinaia, Roménia – 1953, Estoril, Portugal. Adolf Hitler: 1889, Braunau am Inn, Áustria – 1945, Berlim, Alemanha. Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, 1870, Jerez de la Frontera, Espanha – Paris, França, 1930. Engelbert Dollfuss: 1892, Texingtal – 1934, Viena, Áustria. Ioánnis Metaxás: 1871-1941, Grécia. Francisco Franco Bahamonde: 1892: Ferrol – 1975, Madrid, Espanha.

eloquente, se travaram disputas, tanto nas ruas<sup>22</sup> como nas urnas, em que as respectivas direitas, com projectos de cariz nacionalista, autoritário e até xenófobo, ganharam fortes representações. Esta tendência só foi parcialmente contrabalançada pela chamada “política de frente”, que preconizava a coligação entre socialistas e comunistas como modo de combater o avanço do fascismo (Preston, 1998, p. 166).

O segundo factor, importante para o nosso trabalho e também confirmável no quadro que apresentámos, é o de que esta generalização se começou a verificar muito antes do colapso da Bolsa em 1929. O que esta derrocada fez foi alimentar o fenómeno reaccionário, uma vez que pareceu dar-lhe razão no que tinha de mais antiliberal.

Cumulativamente, e de modo indirecto, após o colapso financeiro internacional os movimentos de terceira via podiam afirmar que, ao combater os evidentes abusos do capitalismo, esvaziavam também a razão de ser do marxismo, entendido como uma consequência imediata desses excessos.

Para além disso, a crise financeira, por demonstrar que um evento em Nova Iorque seria capaz de provocar ondas de choque em todo o mundo, tornou patente o carácter transnacional – “apátrida” e “nómada”, como diriam alguns na altura – do capitalismo. Perante esta evidência, que se somava às doutrinas e às práticas reciprocamente internacionalistas do marxismo, a terceira via podia afirmar as hipotéticas virtudes e vantagens do seu próprio nacionalismo.

### 2.1.1. Salazar e a construção do Estado Novo

É perante este quadro internacional que a transição de 1929 para 1930 se revela também como uma charneira decisiva para Portugal, no sentido que marca a afirmação do poder de Salazar.<sup>23</sup> Essa afirmação vai permitir que, em apenas alguns anos, Salazar venha a ser incensado como o homem providencial que salvou a Nação de um ocaso quase certo: um novo Condestável, tal como o artista plástico Cruz Caldas<sup>24</sup> o ilustrou num cartaz de 1934 (Figura 17).

Para justificar esta convicção, lembremo-nos que o exercício orçamental referente a 1928-29, da responsabilidade de Salazar, foi aquele em que se conseguiu um *superavit* pouco habitual em Portugal. Para sublinhar a excepionalidade deste evento, seria necessário aqui evocar toda a sucessão de acontecimentos, muitos deles com graves impactos económicos para Portugal, que caracterizaram os primeiros anos na Ditadura Militar.

Uma vez que essa tarefa seria desproporcionada para o âmbito deste trabalho, limitemo-nos a referenciar César Oliveira (1992, p. 22), referindo que os três primeiros anos da ditadura corresponderam a um período em que se digladiaram as facções daqueles que, como o Comandante Mendes Cabeçadas,<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Referimo-nos concretamente à chamada “Crise de 6 de Fevereiro” de 1934, quando uma coligação antiparlamentarista, formada por ex-combatentes e por grupos de extrema-direita, se propôs ocupar pela força a Assembleia Nacional (Williams, 1989 p. 90).

<sup>23</sup> António de Oliveira Salazar: 1889, Santa Comba Dão – 1970, Lisboa.

<sup>24</sup> António Cruz Caldas: 1903 – 1948, Porto.

<sup>25</sup> José Mendes Cabeçadas Júnior: 1883, Loulé – 1965, Lisboa.

desejavam uma regeneração da República de 1910, e os grupos dos que, pelo contrário, tinham por aspiração fundar uma nova ordem política, económica e social, assente num regime de terceira via, de tipo autoritário.

O triunfo desta última opção ficou afirmado em 25 de Março de 1928, com o plebiscito para o cargo de presidente da República, do qual resultou a confirmação do então General Óscar Carmona.<sup>26</sup> Esta eleição, a primeira de muitas destinadas a conferir legitimidade ao regime, marcou o momento em que este passou a autodesignar-se como Ditadura Nacional.

Foi no rescaldo desta situação, e talvez por causa dela, que Salazar impôs a sua ditadura financeira. Tendo tomado posse da pasta respectiva logo em 27 de Abril de 1928, após insistência de Duarte Pacheco,<sup>27</sup> Salazar conseguiu manter-se em exercício, mesmo perante as quedas sucessivas de dois chefes de Governo.

Assim, Salazar sobreviveu tanto à saída do General Vicente de Freitas, demitido em Julho de 1929, como, logo em Janeiro de 1930, à do General Ivens Ferraz.<sup>28</sup> E fê-lo apesar de ambos somarem um currículo de militares do 28 de Maio a um prestígio de veteranos da I GG.

Invulgar nas três décadas anteriores da vida política portuguesa, a acumulação de resultados governativos conseguida por Salazar foi por muitos considerada como próxima de um milagre. Por esta razão, o ano de 1929 sinaliza o momento específico em que começou a germinar e a difundir-se a ideia de que Salazar seria o homem providencial de que o país necessitava: parecia que Portugal tinha encontrado alguém com uma predestinação especial para enfrentar os desafios que se deixavam antever, num momento particularmente delicado da economia mundial.

Existem ainda dois outros acontecimentos concomitantes que contribuíram para a consolidação da influência de Salazar na vida pública portuguesa (Oliveira, 1992, p. cit.).

O primeiro destes acontecimentos foi o desaparecimento simultâneo dos dois protagonistas do golpe de 1926. Se o Marechal Gomes da Costa, falecido em 17 de Dezembro de 1929 com 66 anos, poderia não ser um estorvo para os planos de Salazar, já o General Sinel de Cordes,<sup>29</sup> monárquico conservador e quatro anos mais novo do que o Marechal, podia ainda ser um obstáculo de monta para estes desígnios, caso não tivesse morrido em 29 de Janeiro de 1930. Na falta destes dois chefes carismáticos, as Forças Armadas precisarão de encontrar novas referências ideológicas, enquadramento que Salazar se prestará a fornecer.

O segundo acontecimento, em termos de importância relativa, é a morte do Cardeal Patriarca de Lisboa, Dom António, em Agosto de 1929, e a sua subsequente substituição por Gonçalves Cerejeira,<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> António Óscar de Fragoso Carmona: 1869 – 1951, Lisboa.

<sup>27</sup> Duarte José Pacheco: 1901, Loulé – 1943, Setúbal.

<sup>28</sup> José Vicente de Freitas: 1869, Calheta, Madeira – 1952, Lisboa. Artur Ivens Ferraz: 1870 – 1933, Lisboa.

<sup>29</sup> João José Sinel de Cordes: 1867, Barcarena, Oeiras – 1930, Lisboa.

<sup>30</sup> António Mendes Bello: 1842, Gouveia – 1929, Lisboa. Manuel Gonçalves Cerejeira: 1888, Lousado, Vila Nova de Famalicão – 1977, Lisboa.



Figura 17: António Cruz Caldas: Projecto de cartaz para a UN, 1934. Salazar é representado em paralelismo com Nuno Álvares Pereira. A figura do Condestável conjuga o santo e o guerreiro (Fonte: AHMP).

em Dezembro desse mesmo ano. São conhecidas as afinidades entre Salazar e Cerejeira, e julgamos que podemos afirmar que este último desempenhou na Igreja Católica o mesmo papel de integração ideológica que Salazar viria a executar perante as Forças Armadas.

Estes acontecimentos concorreram, ainda que indirectamente, para a fixação do regime, e permitiram uma estabilização de que Salazar muito terá beneficiado. Logo em 21 de Janeiro de 1930, o General Domingos Oliveira<sup>31</sup> foi substituir o já referido Ivens Ferraz na chefia de Governo e, tal como os seus antecessores, reconduziu Salazar na pasta das Finanças. Para além deste cargo, atribuiu-lhe também o posto interino de ministro das Colónias.

Foi nesta qualidade que Salazar pugnou pela promulgação do Acto Colonial, ocorrida em 8 de Julho de 1930. Com este diploma legislativo, o regime criou o conceito de Império Colonial Português, pôs termo à autonomia dos delegados do Governo, encerrou concessões privadas e transformou os territórios em unidades político-administrativas submetidas ao escrutínio do Estado central, através do Ministério das Colónias (Ramos, *et al*, 2009, p. 658). Deste modo, o regime pôde vincar o seu carácter simultaneamente centralizador e expansivo, para não dizer totalitário.

Esta vocação intrínseca e ineludível de controlo da vida pública, fosse ela financeira ou administrativa, política ou social, foi também responsável pela criação da União Nacional, em 30 de Julho de 1930. Durante a cerimónia da fundação desta agremiação, a qual, a breve trecho, viria a ser transformada no partido único do regime, Salazar (1961, pp. 73-74) proferiu um discurso intitulado *Princípios Fundamentais da Revolução Política*, no qual criticou as desordens da época, que considerou serem resultantes “do individualismo, do socialismo e do parlamentarismo”, “laivados de actuações internacionalistas”.

Para concluir a enumeração dos factores económicos, políticos e sociais que caracterizam a transição de 1929 para 1930, e a autonomizam enquanto momento charneira na vida do país, devemos acrescentar alguns parágrafos relativos à situação da resistência ao regime, em especial aquela que foi operada pelo chamado “revirinho”. Com este termo genérico, queremos englobar todas as acções da oposição republicana, directa ou indirectamente resultantes da acção política dos partidos ou movimentos provenientes do período anterior a 1926.

Os investigadores parecem unânimes em considerar que, por esta altura, a resistência organizada era já muito pequena e desarticulada e que as forças partidárias republicanas se encontravam “moral e politicamente desacreditadas” (Oliveira, 1992, pp. 24-25).

Esta situação agudizara-se especialmente depois da dupla revolta de Fevereiro de 1927, ocorrida no dia 3 no Porto e no dia 7 em Lisboa. A ditadura reprimiu esta intentona com todos os meios policiais e militares ao seu alcance, incluindo aéreos. A intensidade do confronto pode ser aferida pelos números: dele resultaram, entre soldados e civis, mais de 100 mortes e de 400 feridos (Vieira, 1999a, p. 208).

Se a intentona de Fevereiro de 1927 teve alguma consequência na política da ditadura, foi o efeito perverso de lhe demonstrar a necessidade de apertar o controlo policial da situação. Este

---

<sup>31</sup> Domingos Augusto Alves da Costa Oliveira: 1873 – 1957, Lisboa.

endurecimento foi tão eficaz que, quando em Junho de 1930 Cunha Leal,<sup>32</sup> em reacção ao Acto Colonial, se viu envolvido numa tentativa de sublevação, percebeu que ela foi imediatamente “abortada por uma polícia cada vez mais activa” (Vieira, 1920-1930, p. cit.).

Por todas estas razões, percebemos que estes últimos anos da década de 1920 se caracterizam também pelo quase desvanecimento dos partidos com origem no período cessado em 1926.

O mesmo se pode dizer também dos grupos históricos de agremiação política da esquerda em Portugal. César de Oliveira (1992, pp. 25-27) fornece-nos alguns dados importantes para enquadrar esta situação, desta feita relativamente ao Partido Socialista, ao movimento anarco-sindicalista e ao Partido Comunista.

De acordo com este autor, o Partido Socialista, fundado em 1875, não tinha na altura grande apoio popular, e viria a dissolver-se por iniciativa própria em 1933, num congresso realizado em Coimbra. Quanto aos anarco-sindicalistas, fortemente activos durante o primeiro quartel do séc. XX, sucumbiram também sob a repressão policial da ditadura. O golpe mais duro terá sido, porventura, a perda do seu órgão de difusão, o periódico *A Batalha*, na sequência da revolta de Fevereiro de 1927 (Oliveira, p. 26), que atrás referimos. A partir de Janeiro de 1934, data da sua última acção, o anarco-sindicalismo português perderá toda a expressão.

Já o Partido Comunista, ou PCP, se constituiu como um caso à parte, apesar de aparentemente similar, uma vez que, tal como os anarquistas, quase desapareceu na transição de 1929 para 1930. No entanto, ao ser capaz de se reerguer para marcar a actividade política dos anos posteriores, viria a tornar-se distinto e especial na política portuguesa.

Como adiante veremos, a mudança da situação internacional ocorrida por volta de 1940 muito contribuirá para este recrudescimento. Contudo, a ideia que convém agora reforçar é esta: por volta de 1930 e de acordo com os seus próprios registos, o PCP não contava com mais de meia centena de filiados activos.

Para termos uma ideia da escala da irrelevância da organização comunista neste período da história portuguesa, avancemos que o Movimento Nacional-Socialista, ou MNS, de extrema-direita, contou com perto de mil convivas num único banquete realizado no Porto, em 1933, e que este movimento realizou vários outros eventos de igual magnitude noutras cidades, nomeadamente em Lisboa e em Coimbra (Medina, 1932/1935, 1978, pp. 26-28). Apesar do número de filiados do MNS ser difícil de determinar, alguns autores (Ramos, *et al*, 2009, p. 635) contabilizaram o total de simpatizantes em cerca de trinta mil. Como oportunamente justificaremos, este dado será importante para o decurso do nosso trabalho.

Em resumo, podemos afirmar que, sob o ponto de vista político, económico e social de Portugal, a transição de 1929 para 1930 marca o início de um período em que Salazar não encontrava resistência de monta à prossecução das suas intenções, fosse essa oposição proveniente do interior do círculo dos fautores e apoiantes do 28 de Maio, fosse dos adeptos do “revirinho”, ou fosse ainda dos partidos tradicionais de luta operária. Perante esta súmula, podemos afirmar que começa aqui o salazarismo.

---

<sup>32</sup> Francisco Pinto da Cunha Leal: 1888, Pedrógão de São Pedro – 1970, Lisboa.

### 2.1.2. Salazarismo e nacionalismo

De um modo sucinto, podemos sintetizar as linhas mestras e as aspirações do salazarismo, tal como foram sendo traçadas na transição de 1929 para 1930 e, a partir daí, ao longo dos primeiros anos da década de 30 (Oliveira, p. 27). Eram elas:

- *Autoritarismo* – uma *nova ordem política e jurídica*, baseada na autoridade do Estado e na subordinação ao poder executivo;
- *Corporativismo* – uma *nova organização económica e laboral*, submetida ao interesse nacional – tal como fosse sendo definido pelo Estado – para a qual deviam concorrer, de modo não antagónico, tanto as forças do capital como as do trabalho;
- *Colonialismo* – um *novo quadro de relação* entre os territórios colonizados e o Estado central, entendido como polarizador das actividades administrativas, económicas e comerciais.

Autoritarismo, corporativismo e colonialismo foram então os pilares em que assentou o salazarismo. No entanto, uma ideia a que já aludimos alicerçava todas estas, e essa era a de nação. Pela importância que terá na argumentação desta tese, e para melhor lhe compreendermos os aspectos culturais subjacentes, devemos deter-nos por instantes nesta ideia.

Comecemos por referir que o regime de Salazar nunca poupou esforços para apaziguar a tensão gerada no facto de, por um lado, ser tributário de uma sublevação armada que desmantelou instituições licitamente sufragadas, e de, por outro, se apresentar como estritamente circunscrito pela moral e pelo direito.

Por outras palavras, Salazar tentou sempre encontrar uma legitimação que o sustentasse e justificasse, tanto no plano interno como no internacional. É esta procura que explica a criação de plebiscitos e de sufrágios a que, indirectamente, se foi submetendo.

Neste contexto, a ideia de nação foi um dos instrumentos de validação moral e social da doutrina política e da construção jurídico-institucional do salazarismo, a cuja fabricação fornecia, simultaneamente, um sistema coeso de representação e uma expressão simbólica (Ramos do Ó, 1992, pp. 391-394). Acrescentamos: a ideia de nação defendia o regime da angústia causada pela consciência das suas eventuais arbitrariedades e irrepresentabilidades.

Portugal foi assim projectado como pátria homogénea, nascida e mantida para além da histórica, cuja coesão resultava da vontade e do trabalho de gerações sucessivas, de classes distintas e de muitas proveniências, para lá de conflitos e de cisões temporárias. A nação era o que resultava desse pacto transgeracional, interclassista e multiétnico, e a sua coesão moral impunha a equivalente unificação simbólica, poética e, por isso mesmo, também narrativa e ficcional. Essa unificação tinha expressão no nacionalismo, fosse ele político, social ou cultural.

Referindo-se a esse nacionalismo do regime, a que chama “a sua grande ideia”, Ramos do Ó (1992, p. 394) resume assim a situação:

Nos alvares dos anos trinta, o regime propunha já mobilizar-se para fazer viver a sua grande ideia. Tratar-se-ia – de imediato o adivinhamos – de conseguir *institucionalizar a portugalidade*. Estava descoberta uma fonte inesgotável [itálicos no original].



Figura 18: A revista *Ilustração* n.º 14 noticia a tomada de posse, em 5 de Julho de 1932, do VIII governo da Ditadura, o primeiro de Salazar. À esquerda na imagem, Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas e Comunicações (Fonte: HDML).

É esta portugalidade institucionalizada que está perfeitamente patente no cartaz de Cruz Caldas, que já apresentámos (Figura 17). Em parte, foi também ela que granjeou a Salazar a possibilidade de, pela primeira vez, chefiar um governo da Ditadura, mais propriamente o VIII, nomeado a 5 de Julho de 1932 e praticamente reconduzido integralmente em 11 de Abril de 1933, com a adopção da Constituição que instituiu o Estado Novo (Figura 18).

Nesses “alvores dos anos trinta”, e para além dos cartazes ou dos panfletos de execução relativamente fácil, a leitura histórica de apreensão mais tangível era a proporcionada pelo património edificado. Os edifícios históricos – ainda que recompostos, reabilitados, adulterados – encontravam-se já prontos para veicular o modo particular de percepção da realidade que o nacionalismo exigia.

Assim, é à luz desta ideia que podemos ler todo o programa de recuperação de monumentos nacionais: o Palácio Nacional, em Queluz, e o Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães; a Sé de Lisboa e a Sé do Porto; os vários castelos, como o de S. Jorge, em Lisboa; alguns palácios, como o dos Carrancas, no Porto (Nunes, 2008, p. 62). Ao longo da década, de modo gradual mas célere, essa leitura foi sendo transferida também para as novas obras públicas.<sup>33</sup> É a aceleração da consciência desta situação que explica a criação simultânea da Academia Nacional de Belas-Artes, ou ANBA, e do Conselho Superior de Belas-Artes, ou CSBA, logo em 5 de Março de 1932, criação interpretável como o acto fundador da política cultural do salazarismo.

Apesar de não se enquadrarem ainda numa matriz ideológica nítida – cujos contornos se delinearão apenas a partir de 25 de Setembro de 1933, com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional,

<sup>33</sup> Como adiante veremos, as “reparações extraordinárias de monumentos nacionais” tiveram, a partir de 1935, enquadramento na alínea g) do 2.º parágrafo da Base I a Lei n.º 1914/35 de 24 de Maio, chamada de Reconstituição Económica, em situação de paridade com as grandes instalações territoriais de electricidade e de telecomunicações, bem como como as infra-estruturas rodoviárias, ferroviárias, portuárias e aeroportuárias.



ou SPN –, a ANBA e o CSBA surgiram como contraponto das propostas alternativas que se iam formulando desde o fim dos anos 20, de que o grupo Mais Além e depois os “Ars” podem ser considerados como caso exemplares.

### 2.1.3. *Presença* e Segundo Modernismo

Estabelecido este enquadramento geral, parece-nos importante iniciar agora uma caracterização sumária dessas propostas autónomas – a que podemos chamar da modernidade cultural, literária e artística – e compreender de que modo a transição de 1929 para 1930 também neste aspecto se distinguiu.

Para o fazer, optámos por isolar um dado que, em nossa opinião, nos ajuda a autonomizar esta charneira. O ano de 1930 marca uma ruptura importante no panorama cultural e artístico português, uma vez que é o data da cisão entre os colaboradores da revista *Presença*, opondo, a partir da edição nº 27, de Junho-Julho, o núcleo formado por José Régio e João Gaspar Simões ao grupo de dissidentes que incluía Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca.<sup>34</sup>

Coincidentemente, a edição 27 encerrou o Tomo I da 1.ª Série da publicação e, com o número 28, de Agosto – Outubro de 1930, se iniciou o Tomo II. Pouco depois, o lugar que Branquinho deixara vago no corpo directivo foi ocupado por Adolfo Casais Monteiro.<sup>35</sup> Como veremos, a acção deste último será também de grande relevância para o evoluir dos acontecimentos e dos projectos sobre os quais nos debruçamos (Figura 19).

Apesar de não quisermos estabelecer comparações abusivas e desproporcionadas – acima de tudo, injustas –, não podemos deixar de referir que esta substituição na *Presença* pode ter significado para a modernidade nacional algo de parecido com o que a confirmação de Salazar representou para a política do país.

Depois da primeira vanguarda artística e literária, protagonizada pela geração de *Orpheu*, e do período de pulverização de orientações que a sucedeu, a *Presença*, ao assumir-se como sendo tanto “de arte” como “de crítica”, procurou estabelecer uma normativa matricial: um padrão de referência que aglutinasse, interpretasse e axializasse não só as tendências precedentes, mas também as suas contemporâneas e, em certa medida, ainda mesmo algumas das futuras.

Terá sido esta missão axial – expressão que traduziríamos por “colocar nos eixos”, ou seja, propor uma ordem para o caos instaurado pela geração de *Orpheu* – que mais repugnou aos dissidentes. Terá sido ela também que, manifestamente, atraiu Casais Monteiro. Julgamos que é através desta leitura que podemos entender a lapidar expressão de Eduardo Lourenço (2003, p. 131), cunhada em 1958, para quem a *Presença* representou uma “contra-revolução”, ou seja, uma manifestação da fase “bonapartista” da modernidade portuguesa.

<sup>34</sup> José Régio, pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira: 1901 – 1969, Vila do Conde. João Gaspar Simões: 1903, Figueira da Foz – 1987, Lisboa. Miguel Torga, pseudónimo de Adolfo Correia da Rocha: 1907, São Martinho de Anta – 1995, Coimbra. Edmundo Bettencourt: 1889, Funchal – 1973, Lisboa. António José Branquinho da Fonseca: 1905, Mortágua – 1974, Cascais.

<sup>35</sup> Adolfo Vítor Casais Monteiro: 1908, Porto – 1972, São Paulo, Brasil.



Figura 19: Capa do número 28, de Agosto – Outubro de 1930, da Presença, o primeiro do Volume II (Ferreira D. M., 1993).

De acordo com a nossa interpretação, a *Presença* foi bonapartista e contra-revolucionária por contingência ética, intelectual e geracional. Num texto dirigido a Lourenço em 1960, e por ele integralmente transcrito (Lourenço, p. 228), Adolfo Casais Monteiro equacionou:

Pergunto-me se era possível continuar a revolução se não houvesse essa contra-revolução. Quer dizer, é através desta, graças a esta, talvez, que continua o que de outro modo seria apenas epigonismo, prolongamento desvitalizado.

Esta frase constitui, em si, um manifesto geracional, e poderia ilustrar várias manifestações literárias, artísticas e arquitectónicas da época. Arriscamos dizer que poderia ser a epígrafe póstuma daquilo a que se convencionou chamar o Segundo Modernismo português. O seu alcance pode visualizar-se deste modo: depois do desmoronamento e perante os escombros, seguiu-se a obrigação crítica de organizar e reconstruir.

No entanto, sublinhemos, só compreenderemos totalmente a comparação com a acção de Napoleão se soubermos encontrar, no lado mais moderno e iluminado deste labor, o carácter progressivo – isto é, nem regressivo nem cíclico – da reforma proposta. Para justificar as nossas interpretações, parecem-nos importante reler aqui outras palavras de Casais Monteiro (1933, p. 10), estas redigidas em 1931, e incluídas num texto significativamente chamado “A arte contra a ordem”:

O homem do nosso tempo veio encontrar um mundo de destroços; mas de tais destroços a lição a tirar não foi a que se repusesse pedra sobre pedra, tentando tornar as coisas tais como eram antes da derrocada, mas que só valeria a criação livre, a criação autónoma; porque só ela permitiria uma obra que, repousando sobre alicerces só para ela mergulhados na terra, fosse a imagem e a semelhança daquele que a erguesse.

Para juízo da importância que atribuímos à tarefa que Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro, afirmaremos que, sem o seu labor quase administrativo de amanuense metódico – “coimbrão”, diríamos nós, forçando a ironia – talvez a posterioridade de *Orpheu* e dos seus protagonistas tivesse sido muito menor, para não dizer quase inexistente.<sup>36</sup>

É este esforço aglutinador e estruturador que nos permite compreender a participação directa dos colaboradores da *Presença* na organização do I Salão dos Independentes, em 1930. É significativo que a capa do catálogo refira que inclui uma “breve resenha do movimento moderno em Portugal” (Figura 20).

Ostentar esta expressão num título de uma publicação equivalia a admitir, em primeiro lugar, que existia algo a que se pudesse chamar “movimento moderno em Portugal” e, em segundo, que esse algo se poderia sintetizar numa “breve resenha”. Estas duas conjecturas, não totalmente isentas de ilusão, mas também de alguma ironia, são caracteristicamente tributárias da acção da *Presença*.

---

<sup>36</sup> Sentimo-nos autorizados a usar o termo “amanuense” de modo não depreciativo, tendo em conta a relevância que, na *Presença*, foi dada à obra *La trahison des clercs* (TLP: *A traição dos amanuenses*) de Julien Benda, em especial no texto de João Gaspar Simões intitulado “Realidade e humanidade na arte”, publicado na edição n.º 16, de Novembro de 1928.

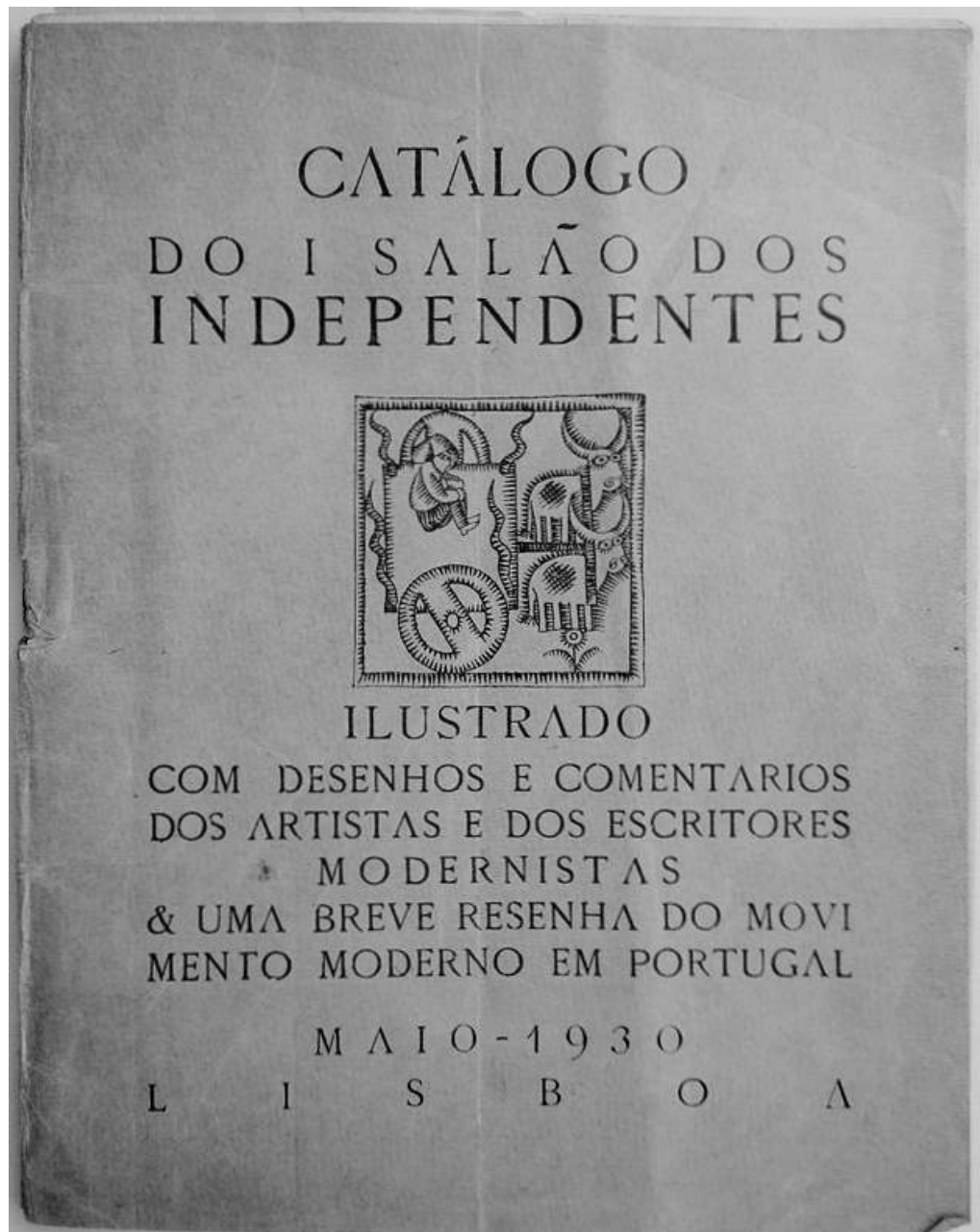


Figura 20: Capa do catálogo do I Salão dos Independentes, realizado em Maio de 1930. Ostenta a ambição de apresentar uma “breve resenha do movimento moderno em Portugal” (Aa. Vv., 1930).

De um modo relevante para o nosso estudo, a vontade de aglutinar individualidades e de estruturar tendências – quase um patrocínio, ou uma curadoria – parece também estar patente na comparência de Casais Monteiro, em 28 de Janeiro de 1931, na inauguração da 2.ª Exposição de Alunos de Belas Artes do Porto.

Tal como detalhadamente trataremos mais à frente, Casais Monteiro esteve neste evento – em que os três elementos dos futuros “Ars” activamente participaram – não só para proferir uma conferência, mas também para recolher elementos para um texto crítico que publicará na *Presença*, na edição de Março-Junho desse ano.

A conclusão de um ciclo que a *Presença* traçou na vida cultural e artística portuguesa é justamente o que encontramos na outra extremidade do arco temporal que definimos para o nosso trabalho. Este desfecho começou a vislumbrar-se com o fim do segundo tomo da publicação, na edição n.º 54, de Novembro de 1938.

Aquela que até aí modestamente se chamara “folha” ainda reapareceu, numa segunda série iniciada em Novembro de 1939, com a designação de “revista”, condicente com uma ambição patente no novo formato e no maior número de páginas. Desta nova série publicaram-se apenas dois números, correspondentes aos meses de Novembro de 1939 e de Fevereiro de 1940. Após este último número, a publicação desapareceu.

Em 23 de Junho de 1940, alguns meses após a derradeira edição da *Presença*, foi inaugurada a Exposição do Mundo Português (Figura 21). Na madrugada desse mesmo dia, a cerca de um milhar e meio de quilómetros, Adolf Hitler passeava-se pela primeira vez em Paris, tendo o arquitecto Albert Speer e o escultor Arno Breker<sup>37</sup> como seus cicerones na cidade ocupada e rendida: menos de 24 horas antes, a França havia assinado um armistício com a Alemanha.

---

<sup>37</sup> Berthold Konrad Hermann Albert Speer: 1905, Mannheim, Alemanha – 1985, Londres, RU. Arno Breker: 1900, Elberfeld - 1991, Düsseldorf, Alemanha.



*Figura 21: Imagem da Exposição do Mundo Português, de 1940. Em primeiro plano, silhueta da Nau Portugal. Ao fundo, Padrão dos Descobrimentos, de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida (Vieira, p. 211).*

## 2.2. 1940: apogeu ou queda?

O fim da *Presença*, a inauguração da Exposição do Mundo Português, a capitulação de França. São então estes os três eventos que escolhemos para ilustrar o início de um novo período anímico e histórico, em Portugal e no mundo. São, por isso, também as marcas do limite cronológico do nosso trabalho. Tal como tentámos para o limiar inicial, encetemos então a caracterização deste marco (Ramos, *et al*, 2009, p. 662):

Em 1940, Salazar parecia ter o país a seus pés. Além de presidente do Conselho de Ministros, era ministro das Finanças, dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. A oposição estava desmantelada. A Exposição do Mundo Português [...] registou três milhões de visitantes entre Junho e Dezembro de 1940.

O ano de 1940 poderia ter sido o ano em que o regime entrava em estado de equilíbrio quase total, numa situação de harmonia que fosse equivalente à síntese que, como adiante veremos, parece ter sido operada pelos arquitectos e artistas da Exposição, e que tão eloquentemente surge modelada no Padrão dos Descobrimentos, de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida<sup>38</sup>.

O monumento parece querer comemorar, entre outras coisas, a ratificação do Acordo Missionário entre Portugal e a Santa Sé, a qual, tal como a da Concordata, ocorreu em Roma em Maio de 1940. Se a Concordata funcionou para Salazar como instrumento de consolidação do apoio político internacional do regime, já o alcance do Acordo Missionário foi um pouco maior, uma vez que assegurava um reconhecimento, ao mais alto nível da diplomacia internacional, da soberania portuguesa sobre as possessões coloniais (Varela, 2008, p. 35).

### 2.2.1. Os efeitos subversivos da guerra

No entanto, noutras frentes os desequilíbrios aumentaram. Sob o ponto de vista do comércio externo, foi-se tornando cada vez mais difícil prosseguir a acção desenvolvida durante quase uma década – isto é, a estabilização e a blindagem da economia perante a pressão exterior. As assimetrias daqui decorrentes foram determinantes para uma mudança de ciclo económico, social e cultural.

Tanto do lado da oferta como da procura, com efeitos benéficos ou negativos, a chamada “economia de guerra” expôs a situação portuguesa de um modo totalmente novo. António Louçã (2008, pp. 70-71) sintetiza assim as mudanças substanciais sofridas pela prática dos mecanismos comerciais bilaterais:

Em primeiro lugar, a preocupação de escoar a produção exportável foi substituída por essa outra, diametralmente oposta, de assegurar os *stocks* [...]. A viragem repercutiu-se também sobre os meios de pagamento: aumentou a avidez pelas matérias-primas importadas e o interesse do importador em pagá-las com dinheiro ou com ouro. Para o exportador, pelo contrário, havia todo o interesse em ser compensado em espécie.

---

<sup>38</sup> José Ângelo Cottinelli Telmo: 1897, Lisboa – 1948, Cascais. Leopoldo Neves de Almeida: 1898 – 1975, Lisboa.

Na economia europeia isto traduziu-se na necessidade de operar uma compensação multilateral em mercadorias, uma vez que se tornou impossível prever o valor futuro das divisas. O que Portugal podia comprar a um outro país, por exemplo a Alemanha, dependia daquilo que lhe podia vender, e vice-versa, num complexo jogo negocial. Trocava-se estanho por folha-de-flandres, folha-flandres por conservas, conservas por estanho (Loução, p. 72). Ou, ainda, volfrâmio por aço.

Neste jogo, Portugal, como outros países neutros, viu-se na contingência de privar a sua própria população de bens e de produtos locais, habitualmente abundantes, para dar resposta à desmesurada procura por parte dos países beligerantes, que por eles se predispunham a realizar trocas desmesuradamente vantajosas (Loução, p. 73). Em consequência, o preço interno desses bens aumentou e as pressões inflacionistas foram, a partir daí, inevitáveis e constantes.

Toda esta situação económica criou ineludíveis efeitos subversivos, numa primeira fase de carácter social mas, imediatamente a seguir, também políticos. Para Fernando Rosas (1992, p. 17), o início da guerra, após uma década de relativa estabilidade, veio confrontar o Estado Novo com a sua primeira crise séria. Obrigado a conter o crescimento dos salários como modo de aliviar a procura de bens essenciais, o regime viu-se a braços, a partir de 1940, com um aumento de reivindicações populares, as quais, por sua vez, foram conferir novo fôlego à possibilidade de uma oposição efectiva (Oliveira, 1992, p. 44).

Ora, por essa altura, a oposição que se encontrava organizada era a do PCP. Dissemos atrás que este partido tinha sido capaz de se reerguer para marcar a actividade política portuguesa. Na realidade, o que aconteceu foi um pouco mais complexo do que isso, uma vez que o PCP foi totalmente refundado, justamente em 1940 (Madeira J., 2008a, pp. 78-87).<sup>39</sup>

Foi este novo PCP que pôde tirar vantagem da nova situação. Com a oposição de extrema-direita exilada ou assimilada pela situação, sem a concorrência de anarco-sindicalistas ou de socialistas, na ausência de uma oposição democrática estruturada, os comunistas conseguiram alargar a sua base de implantação, tanto em termos geográficos como sociais, logrando fomentar, a partir de 1941, um surto de greves de relativa importância (Oliveira, 1992, p. 44).

Para este alargamento de bases muito contribuiu a equiparação da situação internacional àquela vivida em Portugal. Nos países invadidos ou anexados pela Alemanha, resistir ao ocupante significava ser-se antifascista, ou seja, ser-se contrário a um regime que, com razão ou sem ela, com relativa facilidade se conseguia fazer equiparar ao salazarismo.

Recordemos que o antifascismo, enquanto ideologia autónoma e terminologia política, surgiu no VII Congresso do *Komintern*, ou Internacional Socialista, em Julho de 1935, no qual se proclamou a necessidade de favorecer as alianças de “frente popular” para lutar contra o avanço da direita na Europa. Em Portugal, na ausência ou na relutância de outros grupos para formar qualquer frente, o PCP viu-se protagonista solitário dessa missão.

---

<sup>39</sup> Não cabe aqui esboçar a história atribulada desta refundação, operada em conflito violento com o anterior PCP, mas interessa assinalar que, após a sua saída da prisão em Novembro desse ano, Álvaro Cunhal (1913, Coimbra – 2005, Lisboa) abandonou o antigo partido para aderir ao novo. É deste partido refundado que Cunhal virá a ser dirigente – seguramente o mais importante de sempre – a partir do Congresso de Novembro de 1943 (Madeira p. 87).



A tarefa de resistência ao regime por parte dos comunistas tornou-se ainda mais prestigiada quando, em Junho de 1941, ao arrepio do pacto Molotov-Ribbentrop, a Alemanha invadiu a União Soviética. Com esta estratégia, a Alemanha não só abriu uma nova frente de combate para leste, como, indirectamente, encaminhou a União Soviética para uma coligação contranatura com as potências aliadas.

Este novo vínculo de Estaline<sup>40</sup> com países que lhe seriam adversos, porque representantes de visões políticas democráticas e parlamentares, conseguiu granjear para o PCP uma simpatia que de outro modo podia não ter conseguido (Oliveira, p. cit.). A guerra, no espírito de muitos, passou a figurar-se como um conflito entre ditadura cobarde e agressora, de um lado, e democracia heróica e resistente, do outro. Nesta dicotomia, e por muito tempo ainda, a União Soviética e o PCP ficaram representados do lado da democracia.

Reforcemos que, de resto, a população portuguesa não precisava de muitos argumentos para tomar partido, uma vez que tinha perante os seus olhos a evidência dos resultados da política de agressão nacionalista de Hitler. Nas cidades e vilas fronteiriças, no Porto e em especial em Lisboa, os portugueses confrontavam-se com a presença de milhares de refugiados europeus, muitos deles portadores dos vistos que vários diplomatas portugueses, incluindo o cônsul Aristides de Sousa Mendes,<sup>41</sup> lhes haviam passado, ao arrepio das indicações oficiais do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Para além das consequências económicas e sociais da guerra, uma outra circunstância totalmente fortuita contribuiu para a luta subversiva, pelos reflexos que teve na deterioração do quotidiano das populações portuguesas e, conseqüentemente, na generalização do sentimento de insatisfação: em 1940, as condições meteorológicas determinaram que os resultados agrícolas tivessem sido os piores dos anteriores cinco anos, pelo menos. Depois de um Verão de más colheitas, seguiu-se um Inverno particularmente intenso e extremo, o que agravou as precárias condições dos assalariados agrícolas (Madeira J. , 2008b, p. 110).

Um violento temporal desse mesmo Inverno extremo foi o responsável pelo afundamento da nau *Portugal*, elemento integrante da Exposição do Mundo Português. Assim se encerrou, em Dezembro de 1940, um certame cujo significado de baliza cultural queremos agora sublinhar, em traços genéricos.

Para isso, optámos por ouvir as palavras do discurso do comissário geral da Exposição, Augusto de Castro,<sup>42</sup> tal como transcritas por Ramos do Ó (1992, p. 435):

O certame é o resultado de um facto moral que se pode resumir neste milagre: a ressurreição da fé colectiva, num país que já a tinha perdido. Como tal, esta Exposição, mais do que uma criação simbólica de amadores, de artistas, de obreiros, é um facto político.

Com esta frase, Augusto de Castro sublinhou tanto a dimensão moral e social do evento, como também a sua profunda implicação ideológica. Imediatamente a seguir, deu a sua explicação para a razão de ser destas implicações:

<sup>40</sup> Josef Vissarionovitch Stalin, nascido Iossif Vissarionovitch Djughashvil: 1879, Gori, Geórgia – 1953, Moscovo, Rússia, então URSS.

<sup>41</sup> Aristides de Sousa Mendes do Amaral e Abranches: 1885, Cabanas de Viriato – 1954, Lisboa.

<sup>42</sup> Augusto de Castro Sampaio Corte-Real: 1883, Porto – 1971, Estoril.

Há aqui dentro um Portugal Novo, que se encontra reconciliado e aproximado, numa aspiração ideal, como o Portugal Velho.

O facto moral e o político era então esse acordo social, cultural e estético, essa “reconciliação de alma” entre os dois países – o velho e o novo – que, desde os inícios do séc. XX, vinham coabitando em Portugal:

Dessa reconciliação de alma deriva, pode dizer-se, o próprio estilo plástico da Exposição: fusão de motivos modernos e de hierática presença da tradição histórica e arquitectónica do Passado. Portugal não procura apenas reviver: procura viver.

Ora, as ressonâncias políticas dessa reconciliação tinham, para Augusto de Castro, um único responsável e um único protagonista:

V. Ex<sup>a</sup> [Salazar] ensinou o caminho. Os realizadores da Exposição procuraram a fórmula arquitectónica e estética.

Esse responsável era alguém que ensinava. Neste caso, ensinava um caminho. Era, por isso, um professor de quem “os realizadores da Exposição” aprendiam lições e, de seguida, lhes davam tradução tangível, pela aplicação de uma fórmula.

Optámos pela transcrição directa das palavras de Augusto de Castro, porque consideramos que elas podem ser tomadas, com apenas algumas reservas, pelo seu valor facial. Ressalvando eventuais “milagres” ou “ressurreições”, parece-nos que o certame marca o justo momento em que não só parecia que Salazar tinha o “país a seus pés”, mas também que várias das facções estéticas portuguesas – as quais, recordemo-lo, vinham litigando desde o início do século – pisavam, finalmente, um terreno comum de entendimento.

Acreditamos também que, se não fosse a guerra, o estilo encontrado na Exposição viria a desenvolver-se e a cristalizar-se em algo muito parecido com aquilo que Keil do Amaral<sup>43</sup> tanto admirara na Holanda: um acordo entre artistas modernos e tradicionais, e, mais do que isso entre artistas, população e poder.

Para confirmarmos esta nossa convicção, intercalamos aqui um breve parágrafo, para nos apoiarmos por instantes na observação das obras que o próprio Keil realizou durante a década de 40: a aerogare do aeroporto de Lisboa, de 1942; o restaurante e a piscina infantil do Campo Grande, de 1945; o clube de ténis e o restaurante de Montes Claros, de 1950. Em todos estes projectos, Keil procurou, com elegância e maturidade mas sem compromissos tíbios, uma arquitectura que se nos afigura tão devedora de uma modernidade como de um enraizamento.

No entanto, em 1940, quando Augusto de Castro contemplava a Exposição, olhava para uma solução de um problema colocado na década de 30: os desafios ideológicos, culturais e tecnológicos inerentes ao acordo entre “Portugal Novo” e “Portugal Velho”. Este era um problema de antes da guerra, o qual, como já percebemos e adiante reforçaremos, podia ser resolvido, ou pelo menos apaziguado, com obras públicas.

---

<sup>43</sup> Francisco Caetano Keil Coelho do Amaral: 1910 – 1975, Lisboa.

O cavar da guerra fez emergir um novo conflito social. Já não se tratava do desacerto existente entre o Portugal novo e o Portugal velho, ou, como enunciara Almada Negreiros em 1926, “o conflito entre a nossa terra e a época em que viemos a este mundo”<sup>44</sup>. O problema, mais grave ainda, estava no enunciado dialéctico da luta entre um Portugal rico – ou meramente remediado – e um Portugal pobre – ou antes, profundamente indigente. Para este conflito, resolver a expressão dos edifícios não era já solução suficiente.

### 2.2.2. Novo realismo e comprometimento político

Para lá do plano cultural, estético e plástico proposto pela realização da Exposição, nível oficial – de que, sejamos claros, os arquitectos muito beneficiaram durante os anos 30 – outro plano, similar mas paralelo, se foi desenvolvendo sub-repticiamente e, de início, sem tradução arquitectónica. Tentemos entendê-lo, usando a referência a uma obra musical (Ramos, *et al*, 2009, p. 655):

A oposição constituiu, assim, um mundo intelectual paralelo, em contraponto ao oficial: por exemplo, como resposta ao «Mundo Português», logo o compositor Fernando Lopes-Graça escreveu a cantata *História Trágico-Marítima*.

Contrapor o intangível ao concreto, a música ao estafe, uma cantata a um gigantesco recinto expositivo, a *História Trágico-Marítima* ao Duplo Centenário é, quanto a nós, a marca dessa alteração fundamental de poéticas e de estéticas, dos anos 30 para os anos 40.

O acento de alternativa é dado pelo tom da cantata (Lopes-Graça, 1974) – trágico, como expectável, por vezes patético, raramente épico – e pelas próprias palavras, da autoria Miguel Torga. Para reforçarmos a nossa posição, vejamos apenas as primeiras estrofes de um dos poemas então musicados, intitulado *Tormenta*:<sup>45</sup>

Noite medonha, aquela! / O mar, tanto engolia a caravela, / Como a exibia à tona, desmaiada!  
/ No abismo do céu, nem uma estrela! / E a Cruz de Cristo, a agonizar na vela, / Suava sangue  
sem poder mais nada!

Mas se a peça musical de Lopes Graça<sup>46</sup> e de Torga parecia, apenas, propor uma versão estética e histórica alternativa à da narrativa oficial, já outras correntes de expressão artística e cultural deste plano paralelo se contaminaram por um compromisso político e social mais evidenciado, e foram encontrar eco no sentimento antifascista que se generalizava.

Estas correntes, de modo genérico chamadas neo-realistas, utilizavam de maneira intencional e dialéctica os conflitos sociais – contrapondo camponeses a proprietários, operários a industriais – por forma a dar relevo às duas principais categorias políticas do marxismo: primeiro que tudo, a da consciência de classes, mas também, imediatamente a seguir e como objectivo último, a da luta de classes. Reforçar estas categorias era atacar a noção corporativa de colaboração harmoniosa entre as forças do capital e do trabalho, a qual, como vimos, constituía um dos pilares essenciais do Estado Novo.

<sup>44</sup> Em conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono, Lisboa, Novembro de 1926, e publicada no periódico *Folha do Sado*, a 5, 12, 19, 25 de Dezembro de 1926 e a 9 e 16 de Janeiro de 1927 (Almada Negreiros, 1993).

<sup>45</sup> Recolhemos estas estrofes de *Antologia Poética* (Torga, 2013). A *Cantata* é datada de 1942.

<sup>46</sup> Fernando Lopes-Graça: 1906, Tomar – 1994, Parede.



*Figura 22: Capa de Álvaro Cunhal para a edição de 1941 de Esteiros, de Soeiro Pereira Gomes. O neo-realismo declinado na literatura e nas artes plásticas (Gomes, 1941).*

Não surpreende que tenha sido no plano literário que essa nova tendência se tenha começado a manifestar. A actividade editorial era, na altura, uma das formas menos dispendiosas de produzir cultura, e também aquela que permitia chegar com maior facilidade e maior recato aos lares das classes médias. É significativo que seja aparentemente fácil pensar numa arquitectura do Estado Novo, mas, em contrapartida, seja mais penoso falar de uma literatura do regime. Reciprocamente, foi o inverso que aconteceu com o neo-realismo, logo desde a sua emergência em 1939, com o romance *Gaibéus*, de Alves Redol.<sup>47</sup>

O romance de Redol foi seguido, em 1941, pela novela *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes.<sup>48</sup> Esta obra foi responsável por apontar a direcção também nas artes plásticas, uma vez que a sua primeira edição foi ilustrada por Álvaro Cunhal (Figura 22). Com este trabalho, o dirigente comunista pretendeu dar tradução gráfica a um texto que representava, em estilo cru e directo, a realidade das crianças que trabalhavam nas pequenas fábricas das margens do estuário do Tejo.

Uma nova geração de artistas plásticos, nascidos já no dealbar o segundo quartel do séc. XX, veio a seguir nesta direcção, trilhada nomeadamente por Júlio Pomar,<sup>49</sup> com *O Gadanheiro*, de 1945, e *O Almoço do Trolha*, de 1947. Estas são, por muitos, consideradas como as pinturas-manifesto deste chamado Terceiro Modernismo português (Gonçalves, 1993b, p. 29).

Não temos dúvidas que o neo-realismo se afirmou por oposição ao regime. No entanto, a sua projecção não seria tão grande se, desde o início e com extrema veemência, não tivesse também escolhido o Segundo Modernismo da *Presença* como alvo prioritário das suas críticas e polémicas. As razões desta divergência residiam numa contraposição entre uma arte de compromisso social, propugnada pelos neo-realistas, e aquilo que estes consideravam ser a atitude presencista, a que chamavam “subjectivista e idealista”, ou de uma “arte pela arte” (Torres, 1976, pp. 17-19).

É certo que, perante as operações de propaganda do SPN – em que os artistas eram entendidos como estando ao serviço dos interesses do poder –, os intelectuais presencistas sempre quiseram manter uma escrupulosa distância da política organizada. Como adiante veremos, a *Presença* considerava que aos artistas, na sua relação com a sociedade, lhes bastavam as suas próprias qualidades intrínsecas. Destas, importavam de sobremaneira a originalidade e a sinceridade.

Assim, a utilidade social das obras de arte teria a justa proporção das qualidades dos artistas que as produzissem. Reiteremos aqui as palavras de Monteiro, que já atrás referenciámos: só a criação livre e autónoma permitiria “uma obra que, repousando sobre alicerces só para ela mergulhados na terra, fosse a imagem e a semelhança daquele que a erguesse”.

Esta posição, como veremos, será determinante para o enquadramento do nosso estudo: se o artista fosse original e sinceramente socialista, a sua obra seria original e sinceramente socialista. Em contrapartida, a obra seria nacionalista, se também assim o artista o fosse. A posição inversa – ou seja, a da arte produzida como um serviço a qualquer ideologia – seria, para os presencistas, muito perigosa: uma arte de compromisso político seria sempre uma arte facilmente instrumentalizável pelo poder.

<sup>47</sup> António Alves Redol: 1911, Vila Franca de Xira – 1969, Lisboa.

<sup>48</sup> Joaquim Soeiro Pereira Gomes: 1909, Gestaçõ – 1949, Lisboa.

<sup>49</sup> Júlio Pomar: 1926, Lisboa.

Estas atitudes foram tomadas, de um lado e de outro, num ambiente de duro confronto verbal e intelectual. A disputa envolveu o próprio Álvaro Cunhal, numa célebre polémica que, entre Abril e Junho de 1939, o dirigente comunista manteve com José Régio nas páginas do periódico *Sol Nascente* e, especialmente, na revista literária *Seara Nova*.<sup>50</sup>

A polémica concluiu-se por Junho de 1939, ainda seis meses antes da saída de *Gaibéus* (Torres, 1976, p. 20), mas apenas a um escasso ano do anunciado fim da *Presença*. Deste conflito, saiu triunfante o neo-realismo. No entanto, o principal beneficiado imediato terá sido o regime, tão hábil nas discórdias próprias quanto nas desavenças alheias.

Após a guerra, o neo-realismo ganhou uma nova preponderância enquanto corrente paralela ao regime (Ramos, *et al*, 2009, p. 655):

Em 1945, aliás, pôde quase parecer que não era possível pretender um estatuto de intelectual sem uma atitude de oposição ou distanciamento ao regime – o que se ficou a dever à conjuntura de meados de 1940, com a Segunda Guerra Mundial a provocar uma viragem de modas ideológicas, mas que só foi possível graças a uma infra-estrutura de associação, comunicação e ensino que sustentou uma vida intelectual independente do regime.

Quanto a nós, é esta alteração de mentalidades, sinalizada nos acontecimentos que referenciamos, que nos autoriza a demarcar 1940 como data de baliza do nosso trabalho. O ano de 1945 confirmou 1940, com duas brutais tomadas de consciência de mudança de era. Chamemos-lhes *Auschwitz* e *Hiroxima*, dois vocábulos sonoros, quase *slogans* por direito próprio, mas ainda assim incapazes de conter tudo aquilo que ambicionam significar.

Para todos aqueles que, até aí, seguiram qualquer dos nacionalismos – fossem eles de cariz político, social ou cultural –, Auschwitz e Hiroxima terão representado dois reflexos de um mesmo sentimento. As imagens dos campos de concentração hão-de ter constituído a prova mais eloquente dos excessos a que um nacionalismo podia conduzir. Em contrapartida, a primeira bomba atómica – juntamente com a segunda, pela sua evidente gratuidade – há-de ter servido como o mais eloquente aviso dos extremos que as novas superpotências estavam dispostas a atingir para conter esses nacionalismos.

Em qualquer dos reflexos, um único sentimento, quase absoluto: o horror.

Não nos admira, pois, que as modas se alterassem.

---

<sup>50</sup> A análise detalhada desta polémica, começada aliás n’*O Diabo*, escapa ao âmbito deste trabalho. Registamos apenas que as cartas de José Régio à *Seara Nova* se encontram nos números 608, 609 e 611 dessa revista, sendo todos de Abril de 1939. A réplica de Cunhal encontra-se no nº 615, de 27 de Maio. A resposta de José Régio foi publicada no nº 619, e a nova posição de Álvaro Cunhal no nº 629. Sobre a relação de Régio com os temas políticos e sociais, consultámos também a obra de António Ventura (2003).

### **2.3. Entre 1929 a 1940: o regulamento de betão armado de 1935**

Traçámos a nossa perspectiva dos pontos limítrofes do arco cronológico que condiciona o nosso estudo. Concentrámo-nos em questões ideológicas e culturais, apenas dois vértices do assunto mais vasto que desejamos abordar. Fomos evitando, deliberadamente, o outro factor da nossa investigação, aquele que diz respeito à tecnologia construtiva. Debatidos os dois primeiros, torna-se agora mais fácil enquadrar este último, tentando perceber de que modo marcou o período a que nos dedicamos.

Parece relevante que seja no ano de 1935, justamente no meio do período em causa, que encontramos um marco para a tecnologia construtiva portuguesa. Se, para os outros factores, nos deparámos com momentos de ruptura drástica, neste aspecto lidamos com algo totalmente diferente, ou seja, com o avanço de um processo gradual que, atravessando várias fases históricas, em determinado momento se cristalizou num evento administrativo.

O momento de cristalização é o dia 16 de Outubro de 1935, data desse acontecimento administrativo: a publicação do Decreto n.º 25948, que aprovou e mandou executar o novo Regulamento de Betão Armado, ou RBA (Figura 23). As próximas páginas serão dedicadas a explicar quais as razões pelas quais consideramos este diploma como o principal referencial para a introdução dessa nova tecnologia construtiva em Portugal, o betão armado, ou BA.

#### **2.3.1. A redacção do regulamento e a evolução tecnológica**

O diploma de 1935 não foi o primeiro a regular o emprego do BA em Portugal. A sua entrada em vigor revogou o decreto n.º 4036, de 28 de Março de 1918, o qual, por sua vez, aprovara as chamadas “Instruções regulamentares para o emprego do beton armado”. No espaço de tempo que separara a publicação dos dois documentos, lapso de cerca de dezassete anos, a tecnologia de utilização deste processo construtivo havia evoluído de uma forma muito significativa.

A leitura do preâmbulo do diploma de 1935 dá-nos conta do conjunto de factores que, perante esta evolução, tinham tornado urgente a actualização da normativa anterior. Em resumo, foram estas as alterações apontadas (Dec. n.º 25948/35 de 16 de Outubro, p. 1493):

- O incremento da colaboração entre estaleiros e laboratórios;
- O aperfeiçoamento da qualidade dos cimentos;
- O desenvolvimento de novos tipos de cimento, nomeadamente os de endurecimento rápido e os de alta resistência;
- O aprofundamento do conhecimento das relações entre a composição do betão e as suas propriedades físicas;
- Os avanços da teoria e da experiência na resistência de materiais;
- Os progressos da siderurgia, e conseqüente melhoria do aço.

O projecto de regulamento foi submetido a Duarte Pacheco, então titular do Ministério das Obras Públicas e das Comunicações, em 20 de Fevereiro de 1935. A comissão responsável pela sua elaboração foi constituída por seis técnicos portugueses, cuja idoneidade nos parece insuspeita, tendo em

Quarta-feira 16 de Outubro de 1935

I Série—Número 240



# DIÁRIO DO GOVERNO

PREÇO DÊSTE NÚMERO — 4\$50

Toda a correspondência, quer oficial, quer relativa a anúncios e à assinatura do *Diário do Governo*, deve ser dirigida à Direcção Geral da Imprensa Nacional. As publicações literárias de que se recebem 2 exemplares anunciam-se gratuitamente.

ASSINATURAS	
As 3 séries . . . Ano 240\$	Semestre . . . . . 130\$
A 1.ª série . . . . . 80\$	“ . . . . . 45\$
A 2.ª série . . . . . 80\$	“ . . . . . 45\$
A 3.ª série . . . . . 80\$	“ . . . . . 45\$

Aviso: Número de duas páginas 400; de mais de duas páginas 430 por cada duas páginas

O preço dos anúncios (pagamento adiantado) é de 2\$50 a linha, acrescido do respectivo imposto do selo. Os anúncios a que se referem os §§ 1.º e 2.º do artigo 2.º do decreto n.º 10112, de 24-ix-1934, têm 40 por cento de abatimento.

## SUMÁRIO

Ministério das Obras Públicas e Comunicações:

Decreto n.º 25:948 — Aprova e manda pôr em execução o regulamento do betão armado.

### MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES

Gabinete do Ministro

Decreto n.º 25:948

Pelo decreto n.º 4:036, de 28 de Março de 1918, foram aprovadas as «Instruções regulamentares para o emprego do betão armado», cujas disposições têm servido de base para a elaboração dos projectos e execução das provas referentes às construções onde o betão armado devesse ser empregado.

Vão porém decorridos cerca de dezassete anos. Neste espaço de tempo a técnica evoluiu e há que tê-lo em conta: os resultados dos ensinamentos derivados de colaboração mais activa entre os estaleiros e os laboratórios, o aperfeiçoamento da qualidade dos cimentos e o aparecimento de novos tipos com endurecimento rápido ou de alta resistência, um conhecimento mais profundo das relações entre a composição do betão e as suas propriedades físicas, os adiantamentos da teoria e da experiência na resistência de materiais, emfim os progressos da siderurgia, eis, entre outros, um conjunto de factores que concorreram para impor a necessidade urgente de uma actualização das referidas instruções.

Reconheceu-o o Governo, nomeando uma comissão encarregada de elaborar um projecto de regulamento do betão armado, projecto esse que, com data de 20 de Fevereiro do corrente ano, foi submetido à apreciação do Ministro das Obras Públicas e Comunicações e serviu de base, com ligeiras modificações, ao novo regulamento agora a publicar.

Deve considerar-se que, encontrando-se presentemente em elaboração projectos baseados nas antigas Instruções, preciso é fixar um período transitório, durante o qual tais projectos possam ser aceites para aprovação das instâncias competentes.

Nestes termos:

Usando da faculdade conferida pelo n.º 3.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo o seguinte:

Artigo 1.º É aprovado e mandado pôr em execução o regulamento do betão armado, que faz parte integrante do presente decreto e vai assinado pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações.

Art. 2.º O Ministério das Obras Públicas e Comunicações, por intermédio dos seus organismos técnicos competentes, pode mandar embargar as obras que estejam sendo executadas com inobservância das disposições do referido regulamento.

Art. 3.º Os projectos em elaboração à data da publicação do presente decreto e que sejam entregues para apreciação superior até 31 de Dezembro do corrente ano poderão ser organizados de harmonia com as Instruções que estavam vigorando no início dos referidos projectos.

Art. 4.º Fica revogada a legislação em contrário e nomeadamente as «Instruções regulamentares para o emprego do betão armado», aprovadas pelo decreto n.º 4:036, de 28 de Março de 1918.

Publique-se e cumpra-se como nêlo se contém.

Paços do Governo da República, 16 de Outubro de 1935.— ANTÓNIO ÓSCAR DE FRAGOSO CARMONA — António de Oliveira Salazar — Duarte Pacheco.

## Betão armado

Relatório

Sumário. — Tipo de regulamento adoptado. — Bases de trabalho. — Projecto e direcção das obras. Coeficiente dinâmico das pontes. — Normas gerais do cálculo e coeficiente de equivalência  $m$ . — Limites de fadiga do betão à compressão e à flexão. — Tensões tangenciais. — Distribuição de cargas concentradas. — Lajes armadas em cruz. — Largura das vigas em T. — Cálculo dos suportes. — Lajes sem nervura ou fungiformes. — Fiscalização e provas.

Tipo de regulamento adoptado

A comissão nomeada por despacho ministerial de 1 de Março de 1933 para examinar o projecto do regulamento do betão armado, ao dar conta dos seus trabalhos, deseja começar pela justificação do tipo ou modelo de regulamento que adoptou.

Existem dois tipos distintos de regulamento.

Um é o que se limita a indicações gerais e dá ao engenheiro e ao construtor a maior liberdade, desde que efectuem os cálculos de acordo com os princípios da teoria da resistência dos materiais. Pertencem a este tipo o regulamento francês (1906), o belga (1923) e ainda, até certo ponto, os regulamentos da Suíça (1915) e da Itália (1932).

O outro tipo é o que entra em pormenores mais ou menos desenvolvidos sobre normas de cálculo, sobre materiais e o seu emprego. Procedem segundo este tipo todos os restantes países e entre estes convém salientar dois, que, pela sua população, cultura, prodigioso desenvolvimento das obras de betão armado, estudos teóricos, investigações experimentais e número de publicações sobre a especialidade, ocupam lugar proemi-

Figura 23: Publicação, em *Diário do Governo*, do Regulamento de Betão Armado, ou RBA (Dec. n.º 25948/35 de 16 de Outubro, 1935).



conta a manifesta qualidade do documento. Esta competência está patente desde logo no modo detalhado e profundo como nos surge redigido o relatório que o integra.

Uma vez que todos os técnicos assinaram o referido relatório, os seus nomes são-nos hoje facilmente acessíveis. Parece-nos importante deixá-los aqui registados pela ordem com que foram referenciados: Manuel Terra P. Viana, João Alberto Barbosa Carmona, Augusto Vieira da Silva, António Maria Fernandes, José Bélard da Fonseca, Raul Jales de Guimarães.<sup>51</sup> Esta ordem parece indicar uma hierarquia, seguramente não apenas etária.

Perante este conjunto de signatários, algumas dúvidas se levantam. Quem eram estes técnicos? Que habilitações possuíam? Que contributos poderão eles ter dado para o evidente rigor que o articulado do diploma e o seu relatório revelam? Que entendimento do espírito do RBA, bem como da época em que foi escrito, nos poderá trazer o conhecimento do percurso de cada um?

No sentido de tentarmos encontrar uma resposta para estas questões, detenhamo-nos um pouco naquilo que podemos descortinar na biografia de cada um deles.

Do primeiro signatário, Manuel Pereira Viana, não conseguimos apurar data ou localidade de nascimento, o que é surpreendente, tendo em conta a sua carreira académica e política. Sabemos que foi um oficial da Armada Portuguesa de considerável preparação técnica, uma vez que se formou em matemática pela Universidade de Coimbra e em engenharia pela *École Nationale des Ponts et Chaussées* de Paris.

Sabemos também que Pereira Viana exerceu, entre Maio e Dezembro de 1909, as funções de ministro da Marinha e do Ultramar. O cargo foi-lhe atribuído no antepenúltimo governo da monarquia constitucional, presidido por Wenceslau de Lima – o Governo da Politécnica do Porto, como lhe chamavam os adversários políticos (CEPP, 2003).

Na realidade, tal como Wenceslau de Lima, Viana foi docente da Escola Politécnica do Porto, onde foi regente da cadeira de Hidráulica e Máquinas e, a partir de 1889, da de Resistência de Materiais e Estabilidade de Construção (Aa. Vv., 1945, p. 231).

Como adiante veremos, a compreensão da resistência de materiais era essencial para o cálculo das estruturas em BA. Terá sido então na condição de estudioso desta matéria, acrescida do facto de ter publicado diversas obras sobre temas de engenharia, que terá conferido a Viana tanto o conhecimento como o prestígio necessários para participar na comissão. A sua posição de primeiro signatário poderá indicar também que terá sido seu presidente.

João Barbosa Carmona foi diplomado em engenharia pelo IST, e tirou o curso de artilharia na Escola do Exército. Participou na Primeira Guerra, tendo permanecido no exército português até 1929, atingindo o posto de major. À data da redacção do regulamento, era director do Serviço de Pontes da

---

<sup>51</sup> Manuel Terra Pereira Viana: ? – ?. João Alberto Barbosa Carmona: 1894 – 1958, Lisboa. Augusto Vieira da Silva: 1869 – 1951, Lisboa. António Maria Fernandes: 1892 – ?. José de Mascarenhas Pedroso Bélard da Fonseca: 1899, Chamusca – 1969, Lisboa. Raul Jales de Guimarães: 1894, Lisboa – ?.

## A NOVA EGREJA DE S. JULIÃO

Arquitecto : *Porfirio Pardal Monteiro*

Publicamos hoje,—graças à gentileza do seu auctor, o illustre architecto Pardal Monteiro, uma das obras que Lisboa aguarda com mais vivo interesse, porque representará um dos expoentes mais notorios de arte moderna, no nosso paiz:—a nova Igreja de S Julião, em construção já adeantada, como se verifica nas gravuras que publicamos, na Avenida de Berna.

Não foi sem dificuldade, e sem aturado estudo, que certas inovações da tecnica e da arte de construir se applicaram aos nossos templos católicos. Hoje, no estrangeiro, estes são frequentes, mas, ent-e nós a Igreja de S. Julião será o primeiro; é logo consi-derado em proporções que podem quasi dizer-se monumentaes, e situado numa das zonas mais importantes de Lisboa, onde rareavam os templos; aquele centralizará portanto uma grande area, intensamente povoada.

Foi a nosso ver muito bem resolvido o problema da colocação. Discutiu-se se deveria ou não ficar com a fachada principal voltada à Avenida de Berna; se assim tivesse ficado, aquela arteria, apesar da sua largura, não oferecia perspectiva bastante; e da Avenida da Republica, pelo entiamto da Avenida Barbosa du Bocage, ver-se-hia apenas um retalho da ala direita do templo, cortado pelo casario, de ambos os lados. Assim, com a frente voltada a essa arteria e a perspectiva do principal relevo incrustada entre essas duas alas de casario, a igreja atinge, como elemento urbano, um raio decorativo que em qualquer outra posição perderia. E da Avenida de Berna se observarão os pormenores da sua ala esquerda, como da Capela-Mor, numa ligeira obliquidade que longe de prejudica-los lhes dará maior realce.

Um problema que nos parece urgente resolver é o do ajardinamento da parte do poligono não adquirida para a construção. A obra tem, muito justamente, o patrocínio do Ministério das Obras Públicas, o que demonstra o valor que lhe reconhece o Estado. Permitir que até à Igreja



Um aspecto da construção

venham as construcções, seria grave erro; não abundando nas Avenidas Novas os espaços ajardinados, seria ali o local indicado para criar um deles, com vantagem para os habitantes de tal zona, e sobeja explicação no valor architectonico da obra.

Um importante núcleo de valores se reúne para formar tão importante obra. Além de Pardal Monteiro, e do Engenheiro Belard da Fonseca, que proficientemente dirige a construção, notaremos o grande artista Francisco Franco, a quem foi confiada a parte escultórica, e o notável pintor Almada Negreiros, ao qual foi confiada a execução dos vitrais.

Figura 24: Artigo de Maio de 1935, ano de redacção do RBA, sobre a construção da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de Porfirio Pardal Monteiro, com cálculo de estabilidade de Bêlard da Fonseca (1935, p. 14).

Junta Autónoma das Estradas. Destacou-se por ter conduzido a construção e a remodelação de cerca de três centenas de pontes rodoviárias e ferroviárias em todo o país (Aa. Vv., 1966, p. 1119).

Existem ainda dois dados relativos a Barbosa Carmona que se devem relevar. Em 1937, ele foi o autor do projecto do viaduto para a auto-estrada Lisboa - Estádio Nacional, sobre o vale de Alcântara. Quando inaugurado, em Dezembro de 1944, este viaduto tomou o nome de Duarte Pacheco, que havia falecido em Abril desse mesmo ano, vítima de um desastre de automóvel (Figura 25).

Ora, como ficámos a saber através de um diploma oficial (Dec. n.º 33621/44 de 25 de Abril, p. 396) Barbosa Carmona era um dos ocupantes do veículo sinistrado, tendo também sofrido ferimentos graves, ainda que não fatais.

Dos seis engenheiros, o nome que hoje tem maior ressonância perante o público leigo será, talvez, o de Vieira da Silva, relativamente bem conhecido enquanto olissipógrafo e historiador. Para além destas actividades, Vieira da Silva foi também engenheiro militar – com curso concluído na Escola do Exército em 1893 –, carreira de que se reformou em 1936 já no posto de coronel (Aa. Vv., 1950, p. 258).

Sempre na administração pública, Vieira da Silva singrou também na carreira civil. Assim, por exemplo, foi enquanto funcionário da Direcção Geral do Trabalho, onde começou a prestar serviço em 1922, que estudou as fundações e as estruturas em BA do edifício incendiado da Praça do Comércio (Aa. Vv., 1950, p. 259).

Na qualidade de engenheiro, logo a partir de 1913 começou a publicar vários artigos sobre o cálculo e o projecto de elementos em BA, nomeadamente em revistas técnicas da especialidade, como a *Revista de Engenharia Militar* e a *Revista de Obras Públicas e Minas* (Aa. Vv., 2004, pp. 12149-12150).

A nossa investigação não apurou em que capacidade Vieira da Silva participou na redacção do regulamento, mas julgamos que terá sido na de engenheiro inspector industrial, cargo para que tinha sido indigitado já em 1925 (Aa. Vv., 1950, p. cit.).

Em contrapartida ao manancial de informação disponível para quase todos os outros integrantes da comissão, de António Maria Fernandes conhecemos muito pouco. Através dos registos do MOP (BAHOP, 2011) sabemos que, entre 1920 e 1934, desempenhou as funções de engenheiro civil na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

Apesar de serem poucos os dados de que dispomos, sabemos que em 1946 Fernandes era já director de uma das instituições que viria a integrar o LNEC, no caso o então designado Laboratório de Ensaio e Estudo de Materiais (LNEC, 2012). Este dado parece atestar da adequação do seu percurso profissional a uma participação na redacção do regulamento.

De Bélard da Fonseca tornamos a ter mais informações. Licenciou-se em engenharia civil no IST, e foi professor catedrático e director desta instituição entre 1942 e 1958, ano em que se tornou vice-reitor da Universidade Técnica de Lisboa.

Bélarde desempenhou também funções empresariais, tendo sido presidente do conselho de administração da SECIL (Castilho *et al*, s/d) e, cumulativamente, Director da SETH – Sociedade de Empreitadas e Trabalhos Hidráulicos, empresa constituída em 1933 e ainda hoje existente – adjudicatária de importantes obras públicas promovidas pelo Estado Novo, entre as quais as do porto do Funchal (Aa. Vv., 1940a, p. 459).

Enquanto projectista, e até à data do regulamento, Bélarde da Fonseca tinha já participado nalgumas obras emblemáticas dos mais representativos architectos lisboetas. Desses, um exemplo é o de Porfírio Pardal Monteiro, para quem Bélarde calculou várias estruturas: o Palácio Ford, de 1930; o Instituto Nacional de Estatística, de 1931; a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, projecto de 1933 (Aa. Vv., 1940a, p. cit.) (Figura 24).

Outro exemplo, não menos relevante, é o de Cristino da Silva, com quem Bélarde realizou o Teatro Capitólio, de 1925 (Rodolfo, 2002, p. 74), e com quem ensaiou aquela que terá sido a sua mais estreita cooperação com a arquitectura portuguesa: o projecto da sua própria residência, desenhada em 1930 para a Av. António José de Almeida, em Lisboa (Rodolfo, pp. 79-80).

Para além da actividade docente e profissional, Bélarde da Fonseca teve também intenso labor de representação associativa perante o regime. Entre 1935 e 1938, durante a I Legislatura do Estado Novo e por designação do Conselho Corporativo, foi procurador à Câmara Corporativa.

Bélarde voltou à esta assembleia na II Legislatura, desta vez enquanto representante das empresas de construção. Mais tarde, na qualidade de Presidente da Ordem dos Engenheiros – cargo que ocupou de Março de 1947 a Fevereiro de 1950 – teve assento na mesma Câmara Corporativa durante as IV e V Legislativas (Castilho *et al*, s/d).

Quanto a Raúl Jales de Guimarães, através de uma publicação académica (Universidade do Porto, 1915, p. 125) conseguimos apurar que já frequentava a Faculdade de Ciências da UP durante um período correspondente aos anos lectivos de 1911-1912 e de 1913-1914. Imediatamente após se ter formado em engenharia civil por essa universidade, entrou na administração pública em 1919, vindo a singrar enquanto funcionário dos caminhos-de-ferro do Estado (Aa. Vv., 1940b, p. 142).

Jales de Guimarães foi chefe de gabinete do ministro do Comércio e Comunicações em 1925, ou seja, no ano anterior ao da revolução de Maio de 1926. Este facto não o impediu de ocupar, logo em 1930, o cargo de vogal secretário da Comissão de Verificação da Resistência das Pontes, na titularidade do qual terá, provavelmente, integrado a comissão que redigiu o regulamento.

Pouco depois da publicação deste diploma tornou-se vogal secretário da Junta Autónoma de Estradas. Em 1939, Jales foi ainda indigitado pela CML para supervisionar todos os trabalhos de engenharia necessários para a adaptação da serra de Monsanto a parque florestal (Aa. Vv., 1940b, p. cit.), sendo presumível que tenha colaborado com Keil do Amaral, responsável por muitas obras de arquitectura ali realizadas.

Feita a resenha do percurso dos técnicos signatários do projecto de regulamento, poderemos então avançar com algumas respostas às questões que atrás formulámos.

A compilação e a leitura da biografia de qualquer dos seis engenheiros parecem então indicar que estes pertenceriam a uma elite tecnocrática do regime, constituída por aqueles que acumulavam um reconhecido mérito nas suas respectivas actividades, por um lado, com uma certa identificação relativamente às sensibilidades ideológicas do poder, por outro.

Perante estas biografias, parece-nos evidente que o espírito eclético e conciliador que orientava a constituição de muitos dos governos de Salazar presidiu também à composição da comissão. Os seis elementos representavam um leque muito amplo da engenharia portuguesa, que abrangia grande parte do conhecimento e da aplicação do BA, bem como as diversas perspectivas inerentes ao tema.

Assim, e como vimos, com apenas seis elementos a comissão conseguiu o feito notável de congregar várias dualidades latentes: entre os militares e os civis, os académicos e os práticos, formados em Lisboa e no Porto; entre os projectistas e os empresários, os profissionais liberais e os funcionários públicos; com experiência em obras particulares e obras públicas, em pontes e em edifícios; entre os novos e os mais velhos, os da monarquia e os da república, os alinhados com o regime e os indiferentes – entre cada um, todos estiveram representados.

Como se percebe, algumas destas dualidades referiam-se tanto à engenharia como à sociedade portuguesa em geral. A amplitude do leque sociológico representado fornece-nos então outro dado, que consideramos também digno de relevo: o consenso relativo ao uso generalizado do BA na construção civil era, nos anos 30, relativamente incontestado dentro do regime.

O acordo gerado em torno desta tecnologia, sublinhe-se, parece ter sido relativamente indiferente das diferenças culturais e ideológicas propugnadas pelas várias facções existentes no interior do regime.

Ora, se como vimos anteriormente, todas as visões se submetiam, de uma forma ou de outra, à “grande ideia” de nação, podemos conjecturar, com uma grande margem de certeza, que os guardiões dos sistemas de representação e de expressão simbólica do nacionalismo de Estado não os sentiam especialmente ameaçados pelo uso generalizado do BA, em si mesmo.

Nenhum exemplo parece mais eloquente do que as três barragens de rega agrícola, devidamente ornadas em 1936 por Cassiano Branco<sup>52</sup> para a Junta Autónoma das Obras de Hidráulica Agrícola: Ribeira de Santa Catarina, para rega do Vale do Rio Sado, Rio Ponsul, em Idanha-a-Nova, Vale Gaio, na Estremadura. Todas ostentavam os símbolos nacionais e os nomes dos dirigentes do regime (Pinto, 2008, p. 87) (Figura 26).

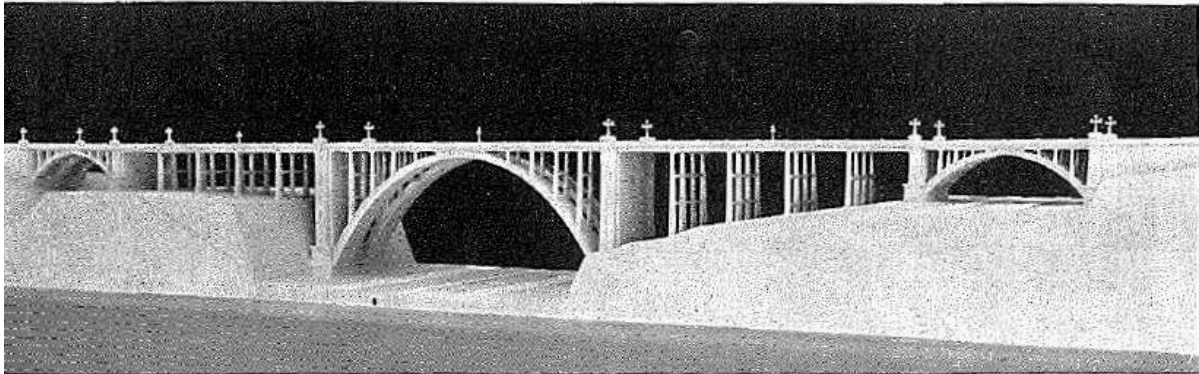
Reciprocamente, é este consenso que permite explicar a solidez e a coesão do próprio regulamento. Apesar das divergências que eventualmente possam ter existido entre eles, os engenheiros da comissão foram capazes de destilar um documento que só veio a ser revogado em 1967, trinta e dois anos mais tarde, pelo então designado Regulamento de Estruturas de Betão Armado, ou REBA.<sup>53</sup> O REB, significativamente, teve um tempo de vigência que foi quase o dobro do das Instruções de 1918.

---

<sup>52</sup> Cassiano Viriato Branco: 1897 – 1970, Lisboa.

<sup>53</sup> Mesmo assim, o REBA não cortou radicalmente com o regulamento de 1935, pois, a par do cálculo à rotura, permitiu para a flexão o cálculo por tensões de segurança (Viseu, 1993 p. 83), como adiante referiremos.

## Les travaux publics au Portugal



Dans son récent numéro d'avril, « Travaux » a déjà fait connaître à ses lecteurs l'importance du programme d'hydraulique agricole actuellement en cours de réalisation au Portugal sous l'impulsion de M. le président Oliveira Salazar et de M. le ministre des Travaux publics Duarte Pacheco.

Dans le même ordre d'idées, nous sommes heureux de publier aujourd'hui la maquette d'un important ouvrage qui témoigne de l'effort réalisé dans ce pays pour développer également les communications. Il s'agit du pont sur la vallée d'Alcantara, aux portes de Lisbonne, qui livrera passage à l'autostrade Lisbonne-Estoril.

Ce grand ouvrage a une longueur totale de 468 m et une largeur de tablier de 23 m. Son arche centrale a une portée de 92 m et une hauteur de 40 m. Le projet en a été dressé par M. Barbosa Carmona, ingénieur en chef de la Division des Ponts au ministère des Travaux publics.

Les travaux de construction ont été adjugés à la Sociedade de Empreitadas de Obras Publicas de Lisbonne avec le concours technique des entreprises françaises suivantes : Entreprise Fougerolle, Société Générale d'Entreprises et Entreprises Boussiron.

Le pont d'Alcantara sera terminé dans le courant de l'année 1940.

Figura 25: A revista francesa *Travaux* de Junho de 1939 dá notícia da construção do viaduto sobre o vale de Alcântara, em Lisboa, com relevo para os nomes dos seus mentores, Salazar e Duarte Pacheco, e do seu projectista, Barbosa Carmona (1939, p. 230).



Figura 26: Barragem da Ribeira de Santa Catarina, para rega do Vale do Rio Sado, com projecto de arquitectura de Cassiano Branco. Foi baptizada com o nome de Salazar (Pinto, 2008, p. 87).

A revogação do RBA não se verificou por deficiências imputáveis à sua redacção, mas porque, ao longo das décadas de 1950 e 1960, se alterou profundamente o estado da arte de que era indubitável tributário em 1935. Ensaaiemos então uma caracterização desse estado, para compreendermos a sua importância para a arquitectura portuguesa dos anos 30.

### 2.3.2. A modernidade do regulamento de betão armado de 1935

Traçar uma história do BA, ainda que no âmbito restrito do território nacional, é tarefa que escapa ao espectro deste trabalho.<sup>54</sup> No entanto, não nos seria possível progredir na nossa argumentação sem o estabelecimento de algumas bases do tema a que nos propusemos: os impactos mútuos entre a tecnologia do BA e os aspectos culturais e ideológicos dos anos 30.

Necessitaremos, para tal, de empreender uma muito breve digressão pela natureza do cálculo de estruturas em BA, tal como era entendido nas primeiras décadas do séc. XX.

Começemos por afirmar, secundando vários autores (Viseu, 1993, p. 40), que os primeiros anos do BA foram marcados por uma coincidência histórica: o facto de este sistema ter surgido praticamente ao mesmo tempo que, ao longo do séc. XIX, se ia aprofundando o estudo um ramo específico da física, designada mecânica de sólidos ou resistência de materiais.<sup>55</sup>

Desde os seus primórdios, a resistência de materiais foi reconhecida por ser adequada ao cálculo das estruturas de edificações, uma vez que permite o cálculo da deformação e da estabilidade dos corpos, através da análise da relação estabelecida entre as cargas externas aplicadas a esses corpos e a intensidade das forças que dentro deles actuam.

Para que esse cálculo seja possível, é necessário que se verifiquem determinadas condições. A resistência de materiais apoia-se num conjunto de hipóteses, relativas tanto às características dos corpos em causa como à natureza dos problemas a resolver. Por facilidade de exposição, fixemo-nos apenas nas hipóteses relativas aos corpos e aos materiais que os constituem. Em suma, eles devem ser:

- Elásticos, regressando à forma original depois de submetidos a uma tensão;
- Lineares, apresentando deformações proporcionais às tensões;
- Homogéneos, com as mesmas características ao longo de toda a massa;
- Isotrópicos, com propriedades idênticas em todas as direcções.

---

<sup>54</sup> Tanto quanto é do nosso conhecimento, a publicação de uma visão panorâmica e monográfica da história do BA em Portugal foi tentada apenas por Joaquim C.S. Viseu (1993), em cujo trabalho nos apoiámos para a redacção destas páginas. Viseu cita alguns, poucos, artigos parcelares que outros autores portugueses dedicaram ao assunto. Curiosamente, não figura nenhum dos técnicos responsáveis pela redacção do REB nas secções que Viseu dedica aos engenheiros civis mais notáveis do nosso país.

<sup>55</sup> Encontrámos a história da evolução paralela da resistência de materiais e do cálculo das estruturas, narrada de um modo preciso e acessível, na já clássica obra de 1979 intitulada *Structures : or why things don't fall down*, de J. E. Gordon (1991 pp. 33-69). Se uma falha há a apontar a esse trabalho será talvez a perspectiva excessivamente anglo-saxónica do assunto. Assim, por exemplo, Gordon dedica muitas páginas à rivalidade entre Hooke e Newton, mas apenas umas breves linhas ao contributo de Navier, sendo mesmo totalmente omissa em relação a Bernoulli ou a Saint-Venant.

Elasticidade e continuidade, homogeneidade e isotropia: são então condições que, quando se verificam nos materiais, permitem a aplicação de um conjunto finito de leis. Enumeremo-las, sem nos demorarmos na sua explicação, uma vez que ela decorre da leitura dos parágrafos anteriores e, também, dos que a seguir se apresentarão:

- Lei de Hooke, ou da elasticidade linear;
- Lei de Bernoulli-Navier, ou da conservação das secções planas;
- Lei de Saint-Venant, ou da proporcionalidade das tensões, nos pontos duma secção, à sua distância ao eixo neutro.<sup>56</sup>

Bastaria o simples enunciado das condições da resistência dos materiais para se perceber a sua desadequação ao cálculo de estruturas construídas em determinados materiais. Assim, para usar um exemplo facilmente apreensível, a madeira não possui características mecânicas e resistentes idênticas na direcção das fibras e na direcção da sua perpendicular. A madeira não é portanto considerada isotrópica – pelo contrário, é anisótropa – não se lhe aplicando as leis da resistência dos materiais.

Ora, o mesmo acontece com o BA, por maioria de razão: sistema compósito resultante da combinação de dois materiais distintos, betão e aço, o BA é por natureza heterogéneo e anisótropo.

No entanto, por falta de melhor sustentação científica, foram justamente as hipóteses e as leis da resistência dos materiais que se aplicaram ao cálculo do BA, desde o início do séc. XX e durante largas décadas ainda. Este cálculo era feito em condições que foram sendo determinadas pela observação directa, as experiências laboratoriais e os modelos teóricos, tanto gráficos como analíticos (Viseu, p. 40).

Como facilmente se infere, os preceitos regulamentares concentravam-se na fixação dessas condições. Pioneiro nessa diligência foi o regulamento francês, de 1906, publicado pela chamada Circular Ministerial de 20 de Outubro.<sup>57</sup> Necessariamente, também o REB se dedicava a essa tarefa, explicando (p. 1496):

O betão armado é um corpo heterogéneo; para tornar possível a aplicação das normas de cálculo da resistência de materiais às construções com ele executadas recorre-se ao artifício de o transformar em um material homogéneo, equivalente sob o ponto de vista mecânico: e isto faz-se amplificando as secções do metal pela multiplicação por um coeficiente  $m$ , que deve ser a relação entre os coeficientes de elasticidade dos dois elementos constituintes, desde que não se atenda à modificação produzida na deformação pelo betão tenso.

Consentido este artifício, ficava garantida a possibilidade de se usarem as leis da resistência de materiais (p. cit.):

Admite-se então, quando o limite de elasticidade não é excedido, a proporcionalidade entre deformações e tensões (lei Hooke), e ainda a hipótese de Bernoulli acerca da conservação das secções planas e a consequente lei de Navier sobre a proporcionalidade entre deformações e as distâncias ao eixo neutro.

---

<sup>56</sup> Robert Hooke: 1635, Ilha de Wight – 1703, Londres, RU. Jacques ou Jakob Bernoulli: 1654 – 1705, Basileia, Suíça. Claude Louis Marie Henri Navier: 1785, Dijon – 1836, Paris, França. Adhémar-Jean-Claude Barré de Saint-Venant: 1797, Villiers-en-Bière – 1886, Saint-Ouen, França.

<sup>57</sup> Em francês: *Circulaire ministérielle du 20 octobre 1906 relative aux ouvrages en béton armé.*



Este tipo de cálculo designou-se cálculo elástico. Mais recentemente passou também a designar-se cálculo clássico, por oposição às novas abordagens entretanto surgidas. Joaquim C.S. Viseu (1993, p. 42) descreveu e resumiu assim o cálculo baseado no REB:

O cálculo clássico do betão armado, baseado na Resistência dos Materiais, é pois, baseado na noção de tensão de segurança: do aço e do betão. Fixados os valores destas duas tensões de segurança, o que se verifica, no cálculo, é se as tensões máximas de serviço nos dois materiais são inferiores aos referidos valores.

Como dissemos atrás, o RBA foi substituído pelo REBA em 1967, não porque estivesse deficientemente redigido, mas porque se alterou a filosofia de cálculo, sendo que a verificação de segurança se passou a efectuar em relação a três estados de ruína: a rotura, a fendilhação excessiva e a deformação excessiva.

Concluimos aqui a nossa curta digressão acerca do tipo de cálculo proposto pelo RBA. Empreendemo-la com um único fito, que foi o de estabelecer e sublinhar este dado importante: no início dos anos 30 – e tendo em conta o elevado grau de indeterminação que estava implícito na aplicação do cálculo elástico – nenhuma normativa para o BA poderia ser imposta de modo responsável sem que se fundamentasse nos testes laboratoriais mais precisos e nos modelos teóricos mais avançados.

Como nos parece hoje evidente, e sê-lo-ia então também, essa tarefa competia exclusivamente a organismos especializados. O relatório (p. 1494) considerava que “tal labor, longo e dispendioso [...] só pode ser executado por comissões permanentes de estudo, que existem aliás noutros países.”

Perante a inexistência desses organismos em Portugal,<sup>58</sup> e tendo em conta que a comissão de redacção tinha optado claramente por um tipo de regulamento que, não se limitando a fornecer indicações gerais, fornecesse também “pormenores desenvolvidos sobre normas de cálculo, sobre os materiais e sobre o seu emprego” (p. 1493), a solução foi procurar noutros regulamentos as noções, os conceitos e os valores que mais se adequassem ao caso português (p. 1495):

Qualquer modificação tem que ser firmada em ensaios, experiências e observações, que demandam, além de muito tempo, laboratórios especiais e numerosas obras executadas e em execução; de outro modo só há um caminho judicioso e seguro a seguir, que consiste em aproveitar a experiência alheia.

---

<sup>58</sup> Com esta afirmação, não excluimos a existência de laboratórios em Portugal, mas apenas a sua capacidade para realizar todos os ensaios necessários para a redacção do REB. Em relação aos laboratórios existentes em Portugal até aos anos 30, colhemos da obra de Joaquim C. S. Viseu as informações que se seguem, e que serviram para fundamentar a nossa posição. Depois de, no último quartel do séc. XIX, se terem realizado experiências laboratoriais nas argamassas e nos betões usados nas obras dos portos da Figueira da Foz, de Lisboa e de Leixões, foi oficialmente criada em 1898 a Direcção de Estudos e Ensaios de Materiais de Construção, cujas instalações se conservaram no Terreiro do Trigo, em Lisboa, até 1942 (p. 43). Aquando da fundação da Universidade do Porto, em 1911, foi criado o Laboratório de Resistência de Materiais, o qual, em 1930, se passou a designar Laboratório de Ensaio de Materiais (pp. 53-54). O LNEC só será inaugurado em 1952 (p. 82).

O texto do relatório indicou dois países de referência para esta recolha, que foram os Estados Unidos da América e a Alemanha, enumerando também as razões dessa escolha.<sup>59</sup> Citemo-las (p. 1493):

- População e cultura;
- “Prodigioso desenvolvimento” nas obras de BA;
- Quantidade de estudos teóricos, investigações experimentais e de publicações sobre o BA.

Para além dos casos dos Estados Unidos e da Alemanha, o relatório dá conta, de modo detalhado, dos regulamentos que foram cotejados para a elaboração do RBA. Enumeremo-los, respeitando quer uma ordem alfabética, quer a onomástica atribuída pelos autores: Áustria, Bélgica, Checo-Eslováquia, Dinamarca, França, Holanda, Hungria, Inglaterra, Itália, Rússia, Suécia, Suíça.

Como vemos, foram comparadas, no total, catorze normativas distintas. Os valores que foram confrontados, com maior ou menor extensão ou profundidade, foram em especial os seguintes:

- Coeficiente de equivalência  $m$  – “é de primordial importância no cálculo do betão armado; a sua determinação é um tema que está e estará por muito tempo em estudo nos laboratórios e em discussão nos congressos” (p. 1497);
- Limites de fadiga à compressão e à flexão – “a fixação dos limites de fadiga é certamente o ponto mais importante e de maior responsabilidade de um regulamento de betão armado” (p. cit.);
- Tensões tangenciais – “o cálculo das tensões tangenciais constitui um problema primacial nas construções de betão armado; a maior parte dos desastres ocorridos provém da insuficiência de esforço transversal” (p. 1500);

Para além destas referências de cálculo, a comissão utilizou a mesma metodologia comparativa e exaustiva para propor regras e valores para o projecto de soluções construtivas que, pela dificuldade de concepção, eram até então pouco usadas em Portugal, e até mesmo na Europa.

Foi esse o caso das lajes armadas em cruz, isto é, com dupla armadura ortogonal (p. 1502), e também, em especial, das lajes sem nervuras ou fungiformes, assim caracterizadas pela comissão (p. 1503):

[...] de origem americana, país em que são muito frequentemente empregadas, o que, apesar das suas vantagens, não sucede na Europa, com excepção feita da Alemanha, que largamente as tem utilizado nos últimos tempos.

Perante esta exposição, podemos apresentar as seguintes conclusões relativamente à elaboração do RBA de 1935, na sua correspondência com alguns dos aspectos culturais e ideológicos que atrás isolámos:

- O articulado incorporou toda a evolução verificada em matéria regulamentar dos países mais avançados, baseada tanto em ensaios laboratoriais alheios como nas melhores práticas da época.
- Esse esforço de comparação com experiências internacionais não só foi expressamente declarado em documentos oficiais, como foi considerado idóneo, adequado e aconselhável.

---

<sup>59</sup> Hoje classificaríamos esta atitude com o anglicismo *benchmarking*, retirado do jargão das ciências económicas. Apesar de não ter sido aplicado à gestão ou à administração de empresas, consideramos que o REB pode ser entendido como um caso de estudo do pioneirismo dessa prática em Portugal.

- Nada ficou deixado escrito que indicasse uma vontade ou uma necessidade de impor um modo nacional de resolver os problemas inerentes à tecnologia em causa.
- Os dois regulamentos apresentados como principal referência eram provenientes de países com regimes ideológicos distintos do português, e contraditórios entre si.
- O conjunto formado pelos restantes países correspondia a um leque ainda mais amplo de regimes representados.

Todas estas conclusões devem ser lidas à luz de outras anteriormente retiradas, relativas à grande proximidade que os elementos da comissão tinham com o poder vigente. Por outro, devem também ser tidas em conta sempre que se avalia o programa de obras públicas empreendidas pelo Estado Novo, em especial as referentes ao período que estudamos, isto é, até à conclusão da Exposição do Mundo Português.

## 2.4. A arquitectura perante as obras públicas e a modernidade do regime

Detenhamo-nos então um pouco a reflectir sobre as conclusões acima referidas. O RBA, elaborado com subsídios dos regulamentos “mais modernos” (p. 1495) até então realizados, terá servido para a concretização de todas as obras projectadas após a sua entrada em vigor, incluindo as do extenso programa de obras públicas que o Estado Novo empreendeu a partir de meados da década de 30.

Estas últimas tiveram por enquadramento a Lei n.º 1914/35 de 24 de Maio, chamada de Reconstituição Económica. Para referenciar esta afirmação, e de modo a dar-mo-nos conta dos planos e dos projectos fundamentais que o Estado se propunha executar no prazo de quinze anos, citemos directamente o último dos dois parágrafos da Base I (Lei n.º 1914/35 de 24 de Maio, p. 731):

- a) Conclusão das redes de caminhos-de-ferro e das estradas e construção de aeroportos [...];
- b) Portos comerciais e de pesca;
- c) Redes telegráfica e telefónica;
- d) Rede eléctrica nacional;
- e) Hidráulica agrícola, irrigação e povoamento interior;
- f) Edifícios para escolas e instalação de outros serviços do Estado;
- g) Reparações extraordinárias de monumentos nacionais;
- h) Trabalhos de urbanização de Lisboa e Porto;
- i) Crédito colonial;
- j) Outros problemas ou realizações que interessem directamente ao objectivo previsto neste número.

Como percebemos, o regime pretendia realizar a reconstituição económica através da criação de um estímulo estatal que, *de facto* e *de jure*, se revestia de pouco mais do que um enorme plano de obras públicas. Mesmo o anterior parágrafo da Base I, o 1.º, dedicado à defesa nacional, mencionava a reforma do exército e a restauração da marinha de guerra, sublinhando que estas deviam ser devidamente complementadas por “fortificações, edifícios e outras obras militares”.

Percebe-se que o regime pretendia agir sobre a economia de duas formas. De modo directo, procurava um acréscimo de oportunidades de trabalho, em todos os sectores da economia dependentes do que chamaríamos hoje “a fileira da construção”; de modo indirecto, almejava estimular o funcionamento do mercado interno, prejudicado tanto pela deficiência das instalações de electricidade e de telecomunicações, como pela insuficiência das infra-estruturas rodoviárias, ferroviárias, portuárias e aeroportuárias (Nunes, 2008, p. 55).

Esta acção tinha como principal objectivo social a redução das tensões sociais resultantes do desemprego. Recordemos que, pelo Dec. n.º 21699 de 30 de Setembro de 1932, o MOP – criado apenas dois meses antes, em Julho desse ano – passava a auferir das receitas do Fundo de Desemprego, provenientes da contribuição do mesmo nome (Nunes, p. cit.).

Tudo nos indica que também neste aspecto se queria colher o que se considerava ser o melhor das políticas de investimento em obras públicas, perseguidas tanto por Roosevelt,<sup>60</sup> nos Estados Unidos, como por Hitler, na Alemanha.

Contudo, existe uma outra componente política e social que não temos visto suficientemente debatida por outros autores: de todo o sector secundário, a construção civil parece-nos ser a actividade que mais facilmente se prestaria a aceitar, e até a propugnar, uma organização do tipo corporativo.

Existe na construção civil, pela natureza do trabalho desenvolvido, uma congenial hierarquização do operariado – em servente, aprendiz, meio-oficial, oficial, mestre e mestre-de-obras – que permite uma assimilação quase imediata da noção de corporação, em que uma colaboração mútua entre os vários escalões profissionais, muitas vezes ligados por laços familiares, admite e até estimula a ascensão na cadeia social.

Ilustremos o nosso ponto de vista: com recurso a um pouco de imaginação, mesmo sem o apoio de muitos estudos sociológicos, é fácil conceber a hipótese de que o trolha que almoça pensativo no quadro de Júlio Pomar (Figura 27) se tenha vindo a promover até mestre-de-obras e, logo a seguir, em pequeno especulador imobiliário, progressão aliás relativamente frequente na sociedade portuguesa.<sup>61</sup>

Parece-nos portanto que, para o Estado Novo, o incentivo às obras públicas permitia as vantagens da manutenção de uma massa operária numerosa, diligente, ambiciosa – com muito espírito de corpo mas com pouco espírito de classe – sem as ameaças decorrentes de uma verdadeira organização sindical de tipo marxista, mais facilmente suscetível e dissimulável numa fábrica, por exemplo.

Como se percebe, o plano de obras públicas, executado a diferentes escalas territoriais – nacional, regional, local –, veio a corresponder a um conjunto vasto de projectos, cuja magnitude tem sido posta em evidência por tantos historiadores e críticos que a tarefa de os referenciar se tornaria quase impossível, para não dizer desnecessária.

Ora, independentemente da escala das intervenções, estava sempre subjacente a construção de edifícios. O que, em nossa opinião, não tem sido suficientemente sublinhado é que esta política de obras públicas foi, em grande parte, realizada com suporte num documento, o RBA, que declaradamente se reconhecia como devedor de uma superioridade de outrem.

Assim, qualquer lista que se faça dos edifícios dessa época se confrontará com essa contingência. Os projectos das peças de BA de todos os edifícios que se realizaram após 1935 – do Estádio Nacional ou da ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga; das gares marítima e fluvial ou do aeroporto de Lisboa; do bairro de Alvalade ou da praça do Areeiro; dos hospitais universitários ou dos tribunais; dos liceus ou das escolas dos Centenários – foram, todos eles, executados de acordo com o RBA.

---

<sup>60</sup> Franklin Delano Roosevelt: 1882, Hyde Park – 1945, Warm Springs, EUA.

<sup>61</sup> A este propósito, entre outros recordamos um caso célebre, o de João Pimenta, oriundo do Souto, Abrantes, no norte do Ribatejo e à margem do Zêzere – pleno território “neo-realista”, portanto – que começou a trabalhar aos dezasseis anos como servente e, a partir dos anos 50, construiu o império imobiliário conhecido como Jota Pimenta. Consultámos uma entrevista num jornal *on-line* da Chamusca do Ribatejo (O Mirante, 2006).



*Figura 27: Júlio Pomar: O almoço do trolha, 1946-1950 (Gonçalves, 1993b, p. 29). Na sociedade portuguesa, foi frequente a ascensão social de muitos operários da construção civil.*

O mesmo RBA que, repetimos, colheu das “mais modernas” das “experiências alheias”, fossem elas da Rússia ou da Itália, dos Estados Unidos ou da Alemanha.

Como se compagina esta circunstância com a “grande ideia” de nação e, em última análise, com o nacionalismo, o qual, como vimos, constituía o principal motivo aglutinador, tanto do salazarismo, enquanto *corpus* de pensamento e acção político-administrativa, como do Estado Novo, enquanto regime?

Esta pergunta, quanto a nós uma das questões centrais dos anos 30 portugueses, tem resposta tão difícil quanto a sua própria formulação: elaborá-la sem a reconhecer enquanto armadilha – a palavra enigma parece-nos demasiado forte – é já não saber dar-lhe solução. Entrar neste labirinto sem o perceber enquanto tal é já, quanto a nós, o caminho de uma certa perdição.

Vejamos um exemplo recente. Nas conclusões de uma comunicação aprofundada e exaustiva, relativa ao papel dos engenheiros na sociedade portuguesa na primeira metade do séc. XX, um historiador (Madeira N. L., 2000, p. 24) escreveu a seguinte frase:

Finalmente, importa reconhecer que os engenheiros, *embora não afinem pelo diapasão do pensamento tradicionalista e retrógrado do Salazarismo*, são portadores de uma cultura profissional perfeitamente ajustada às instituições e aos objectivos políticos do Estado Novo.

Parece-nos evidente que só um dos postulados pode ser verdadeiro: se o salazarismo era tradicionalista e retrógrado – ou, pelo menos, apenas isso –, então a cultura profissional dos engenheiros não se podia ajustar perfeitamente às instituições e aos objectivos políticos do Estado Novo.

Para adequarmos os dois postulados teríamos que retirar as partículas de negação do trecho que acima intencionalmente grafámos com itálicos, tal como a seguir faremos:

Finalmente, importa reconhecer que os engenheiros, [...] *afin[ando] pelo diapasão do pensamento tradicionalista e retrógrado do Salazarismo*, são portadores de uma cultura profissional perfeitamente ajustada às instituições e aos objectivos políticos do Estado Novo.

Esta frase contradiz aquilo que atrás expusemos, e também todas as ideias expressas no próprio texto do historiador que citámos: já percebemos que os engenheiros não eram tradicionalistas nem retrógrados. Temos que admitir que o único modo de conseguir uma frase coerente e neutra é suprimir integralmente o trecho em causa:

Finalmente, importa reconhecer que os engenheiros [...] são portadores de uma cultura profissional perfeitamente ajustada às instituições e aos objectivos políticos do Estado Novo.

Aliás, este seria também o único modo de encadear linearmente a frase com aquela que a segue ao trecho citado:

O ênfase na tecnologia, na organização e na modernização permitiu centrar a atenção nos temas da criação da riqueza e da eficácia, questões sem dúvida candentes na sociedade portuguesa do século XX.

A neutralidade que acabámos de propor, contudo, branquearia o salazarismo e o Estado Novo, como se tudo nele tivesse sido investimento na tecnologia, na organização e na modernização, na criação de riqueza e na eficácia, e como se fosse possível suprimir todas as componentes “tradicionalistas e retrógradas”, que declaradamente continha e apregoava.

Parece-nos que uma avaliação dos impactos mútuos entre os aspectos ideológicos, culturais e tecnológicos na arquitectura dos anos 30 em Portugal tem que contar com aquilo que, para os observadores da segunda década do séc. XXI, parece ser uma contradição: naquele tempo e naquele lugar, coexistiram componentes de duas tendências distintas, sendo uma conservadora e outra modernizante.

O assunto adensa-se se nos lembrarmos da biografia dos engenheiros que participaram na feitura do REB, através da qual percebemos que o seu evidente desejo de modernidade não lhes criava quaisquer obstáculos no acesso aos areópagos da cultura ou da ideologia do regime, como as universidades ou a Câmara Corporativa.

Ou seja, tal como o regime aliás, podia ser-se conservador e modernizante, em simultâneo. Dito de outra forma: julgamos que a dicotomia culturalista x progressista (Almeida *et al*, 1993, pp. 73-89), por muito útil que possa parecer, configura um enquadramento que se adequa mais à ferramenta crítica que o formulou do que ao objecto que ambicionou estudar, como um microscópio cujas lentes se adaptassem bastante bem aos olhos do cientista, mas muito pior ao organismo a analisar.

Ora, uma hipótese podemos admitir. A modernidade tecnológica contém a possibilidade de parecer progredir de um modo autónomo dos confrontos ideológicos e culturais, como se lhe estivesse inerente uma imparcialidade que a isentasse de contribuir para, ou de se deixar afectar por, todas as polaridades geradas nesses debates.

Esta aparente neutralidade – reforçamos o seu carácter de mera aparência, porque é ela justamente que a sobrecarrega sob o ponto de vista ideológico e cultural – pode ter contribuído para a afirmação dos engenheiros enquanto classe dirigente, bem como para a constituição de um escol de tecnocratas, quase uma administração paralela do regime: uma outra máscara de Salazar.

Paulatinamente, esse escol foi equipando o país com infra-estruturas hidroeléctricas e com telecomunicações, com pontes e com estradas, com abastecimento de água e com esgotos. Na realização destas obras existiram duas faces:

- A primeira – a da tal neutralidade tecnológica – encarregou-se de apresentar as obras como algo que se tinha que fazer em Portugal, o mais depressa possível, com os melhores contributos possíveis, independentemente do regime no poder.
- O reverso – em sobrecarga ideológica e cultural – proclamou que essas obras, destinadas ao engrandecimento da nação, só podiam ser feitas graças à acção do Estado Novo.

Ora, este regime, nos anos 30, apresentava-se com um cariz determinado: autoritário, corporativo e colonialista. Acima de tudo, como vimos: nacionalista.

No entanto, a aparência de neutralidade cultural e ideológica era uma prerrogativa que ficou destinada aos engenheiros, mas que estava vedada aos arquitectos. Como vimos, a tarefa que o regime lhes



atribuiu, bem como a outros artistas plásticos, foi a de se imiscuir nas polaridades e, de entre elas, conseguir dar figura a um acordo entre modernidade e tradição, entre Portugal Novo e Portugal Velho.

Como vimos, o corolário deste esforço foi a Exposição do Mundo Português, onde se encontrou a fusão “de motivos modernos e de hierática presença da tradição histórica e arquitectónica do Passado” que Augusto de Castro proclamou no discurso que já citámos.

Uma vez que as suas manifestações não puderam ser totalmente neutras, a arquitectura dos anos 30 tornou-se então no campo ideal para detectar, reconhecer e analisar a encruzilhada gerada entre cultura, ideologia e tecnologia.

Afirmamos uma vez mais: um conjunto de três arquitectos que começaram a década expondo com alguns dos mais importantes artistas da sua geração, que a terminaram projectando um dos mais importantes edifícios em BA do país, e que, pelo meio, ainda se expuseram politicamente perante Salazar, parece-nos constituir o caso ideal para estudar este fenómeno em Portugal.



## Capítulo 3.º – Condição hipertextual e desafio hermenêutico

### 3.1. Desafio hermenêutico

Concluída que está a nossa caracterização do período em causa, apresentamos na Tabela 3 uma síntese operativa e uma visão panorâmica dos acontecimentos que antes discutimos.

História mundial	Da queda da Bolsa de Nova Iorque à ocupação de Paris
História	Da construção do Estado Novo às Comemorações do Duplo Centenário
Política	Da Ditadura Nacional à Segunda Guerra Mundial
Religião	Do Cardealado de Cerejeira à Concordata com a Santa Sé
Portugal	Da cisão na <i>Presença</i> aos alvares do neo-realismo
Cultura moderna	Do I Salão dos Independentes à Exposição do Mundo Português
Arquitectura e Arte	Da aceleração do uso do BA à publicação e implementação do RBA
Tecnologia construtiva	Do manifesto “Em defesa da Arte” ao projecto do Mercado de Matosinhos
“Ars Architectos”	

Tabela 3: Elementos caracterizadores do arco temporal seleccionado para o presente trabalho: 1929 - 1940.

Perante os elementos que seleccionámos para descrever o arco temporal em que nos debateremos, que desafios hermenêuticos se nos colocam? Vimos que a época que nos propomos estudar se caracteriza por se assemelhar a um novelo de correntes e de tendências que se aproximam e se repelem mutuamente, num emaranhado que parece difícil de destrinçar.

A abordagem ao estudo desta época exige, pelo enredado desta complexidade, uma sensibilidade liberta de maniqueísmos e de prévias concepções apressadas. Arriscamos dizer que esta época só se compreende em filigrana, e que esta imagem do imbrincado a pode representar convenientemente.

Contudo, esta afirmação parece desmentida pelo modo como o período a si se representou, associando-se a gestos largos e a ousadias desmedidas. Este auto-retrato estendeu aos estudiosos vindouros uma armadilha que procuraremos evitar: a de considerar que os esquemas lineares, nítidos e contrastados servem para compreender o que nestes anos aconteceu.

Acima de tudo, a observação deste período exige a libertação do anacronismo. O estudioso, a partir a sua posição de observador situado na segunda década do séc. XXI, tem que reconhecer que uma época que lhe parece tão chegada lhe é afinal tão distante, ao ponto de quase ter que reaprender a própria língua.

Palavras como “moderno” e “novo”, mas também “liberdade” e “revolução”, “ditadura” e “império”, “latino” ou “raça”, que nós usamos agora com sentidos determinados, não queriam então dizer exactamente o mesmo do que hoje.

Aprofundaremos este tema, mas podemos avançar que muitas destas palavras significavam justamente o contrário do que agora delas esperamos. Como veremos, esta circunstância é menos

surpreendente do que parece, visto que que estes vocábulos foram muitas vezes usados em contextos totalitários, em que a manipulação e a subversão da palavra e do seu sentido constituem um poderoso instrumento de domínio.

### 3.1.1. Complexidade hipertextual

Será difícil estabelecer uma hierarquização para a complexidade relativa de cada período histórico. No entanto, dada a sua proximidade temporal, esta é uma época que ainda não nos é oferecida em palimpsesto, isto é, como uma sobreposição ordenada e estratificada de camadas temporais e semânticas, mais ou menos actantes umas sobre as outras, de um modo mais ou menos rasurado, mais ou menos nítido.

A comparação que nos parece mais adequada para a leitura deste tempo é a do hipertexto, ou seja, a de um conjunto de nódulos interactivos – e não de estratos – de significações múltiplas e variáveis. Vejamos de seguida as justificações para a plausibilidade desta comparação.

- Uma primeira explicação para esta complexidade hipertextual poderá ser encontrada na elevada e veloz mutabilidade da época e dos seus protagonistas. Como vimos, este foi um tempo de revoluções e de convulsões, que o foram tanto a nível político e económico, mas também social, cultural e artístico.

Como já tivemos oportunidade de vincar, esta mutabilidade tinha por contrapartida a consciência aguda do passado histórico e da gravidade das heranças culturais que lhe estavam associadas, em especial daquelas ligadas às ideias de nação, de grupo ou de classe.

O que nem sempre é notado é que, perante estas alterações drásticas, os protagonistas assumiram também posições extremas e envolvidas, mas muitas vezes contraditórias entre si. Se nos depararmos com afirmações decididas e claras por parte de algum deles, logo as podemos ver negadas, ou pelo menos veladas, imediatamente a seguir.

A desmultiplicação, a dissimulação, a *blague* e a ironia, mas também o cinismo e o cabotinismo, foram armas e recursos muitas vezes utilizados, e que turvam a nossa visão do papel de cada um dos actores nas múltiplas tragédias e epopeias que então se desenrolaram. Em 1930, analisando esta situação, notou Ortega y Gasset (s/d, p. 109):

Quase todas as posições que se tomam são internamente falsas. Os únicos esforços que se fazem visam a fuga do seu próprio destino, a cegueira ante a sua evidência e o seu apelo profundo, evitar cada qual a acareação com esse *tem que ser*. Vive-se humoristicamente e tanto mais quanto mais tragicómica for a máscara adoptada.

Em Portugal temos a cristalização artística máxima de todas estas estratégias de vivência, quando não mesmo de sobrevivência, na obra de Fernando Pessoa. Parece-nos, também, que o grande especialista político desta arte, talvez um dos maiores entre os seus contemporâneos, foi Salazar, que a elevou à condição superlativa e maquiavélica de condução dos assuntos do Estado, estendendo-a a todos os aspectos da vida do país, durante um período dilatado de tempo.

- Aqui surge a segunda possibilidade de explicação para a especificidade deste período. As gerações que a conformaram foram também muito peculiares. Não será por acaso que os americanos classificam a geração que enfrentou sucessivamente a Primeira Grande Guerra, a Grande Depressão e a Segunda Grande Guerra como *The Greatest Generation*. Uma geração de maiúsculas, portanto.

Tudo indica que ocorreu neste momento exacto da História ocidental uma confluência do aumento da quantidade e da qualidade da escolarização a nível liceal e universitário, por um lado, com um lastro de uma visão estóica, quase monástica ou militarizada, da vivência da adolescência e da juventude, por outro.

Esta conjugação terá contribuído para a criação, a nível internacional e pela primeira e última vez na História, de um escol de seres que combinavam uma elevada preparação académica com uma obstinada combatividade, e a quem facilmente podemos chamar extraordinários.

Os exemplos abundam, e a análise de qualquer uma das suas biografias é suficiente para se compreender como os seus percursos são tão diferentes dos nossos, mesmo com meros sessenta ou setenta anos de diferença.

Para fugir deliberadamente da figura do artista-herói, cuja perspectiva nietzschiana, predominantemente masculina, foi já amplamente estudada e divulgada,<sup>62</sup> tomemos três exemplos femininos: a crítica italiana Margherita Sarfatti, a arquitecta austríaca Margarete Schütte-Lihotzky e a fotógrafa americana Lee Miller.<sup>63</sup> Para Portugal, a uma outra escala, tomemos como quarto exemplo a figura da pintora Sarah Afonso.<sup>64</sup>

Esta geração gerou teias internacionais e intercontinentais de relacionamento e de entendimento, que se sobrepunham, se confundiam, se aproximavam ou se repeliam conforme as circunstâncias. Para um exemplo português, basta pensar na viagem de António Lopes Ribeiro a Moscovo, e no seu relacionamento profissional com Eisenstein. Como é bem sabido, esta não foi uma situação isolada no nosso país, como provam os *Ballets Russes* e o caso dos Delaunay.<sup>65</sup>

- Uma terceira explicação para esta condição hipertextual pode ser encontrada no modo como hoje observamos aquele período, ou seja, através de uma sucessão de filtros que foram intercalados pelo imediato pós-guerra. Estes filtros não só devolvem este período a preto e branco, como se encarregam também de obscurecer alguns factos e protagonistas, para mais facilmente branquearem outros.

<sup>62</sup> Tivemos já oportunidade de escrever sobre este assunto (O lugar da arquitectura : notas para uma estética da edificação, 1999 p. 261). Na altura, baseámo-nos nas obras de Charles Jencks (1973) sobre Le Corbusier, e de Fritz Neumeyer (1991) sobre Mies.

<sup>63</sup> Margherita Sarfatti, n. Grassini: 1880, Veneza – 1961, Cavallasca, Itália. Margarete Schütte-Lihotzky: 1897 – 2000, Viena, Áustria. Lee Miller, pseud. de Elisabeth Miller: 1907, Poughkeepsie, EUA – 1977, Chiddingly, RU. Esta última artista foi assim quase completamente contemporânea dos “Ars”.

<sup>64</sup> Sarah Afonso: 1899 – 1983, Lisboa.

<sup>65</sup> António Lopes Ribeiro: 1908 – 1995, Lisboa. Sergei Mikhailovich Eisenstein: 1898, Riga, Letónia – 1948, Moscovo, Rússia. Robert Victor Félix Delaunay: 1885, Paris – 1941, Montpellier, França. Sonia Delaunay, n. Sophie Stern ou Sara Illinichna Stern: 1885, Gradzihska, Ucrânia – 1979, Paris, França.

Parece evidente que a própria época se presta a ser lida através desses filtros simplistas: há algo de intrinsecamente sinistro nos extremos ideológicos que então se digladiaram, como a história da Guerra Civil de Espanha tão eloquentemente nos demonstra, para citar um exemplo que nos está próximo em termos geográficos.

Como vimos, Auschwitz e Hiroxima são o culminar, hediondo e sem precedentes, de uma escalada de atrocidades que se presta a oferecer esse filtro: cavaleiros das trevas de um lado, justiceiros da luz do outro. Terríveis, ambos. O efeito psicológico, social e cultural da concomitância destes acontecimentos deve ter sido de grandes dimensões: aquilo em que se acreditou desapareceu num ápice, pela violenta repugnância provocada pelos campos de concentração e pelo intenso horror suscitado pela bomba atômica.

As democracias parlamentares – liberais, burguesas e capitalistas – surgiram então como triunfantes, tanto em termos bélicos como nas opções políticas. Acima de tudo, vitoriosas a nível moral, vitória essa que se fez acompanhar de um programa simultaneamente tecnológico, cultural e estético, eloquentemente materializado no chamado Plano Marshall.

Julgamos que o *International Style* de Hitchcock e Johnson<sup>66</sup> se incluiu neste plano global, e apareceu como uma prescrição expedita e comprovada. Embalada numa designação apelativa e fácil de entender e de compreender, quase um pequeno *slogan* ou uma marca registada, envolta numa aura de clareza, nitidez e pureza, a sua imposição tanto a aliados como a neutros e a derrotados deve ter sido fácil, porque quase auto-evidente: unânime e, num certo sentido, também totalitária. Não admira que tão prontamente tenha gerado a reacção neo-regionalista, primeiro, e pós-moderna, depois.

No entanto, por um período ainda longo, este internacionalismo adoptou para si o termo moderno, involucrando-se moralmente como equivalente solidário de progressista, igualitário e democrático: Bom, porque também Belo e Justo. Todas as outras opções passadas ficaram imediatamente conotadas como o seu contrário.

Quanto a uma adesão serôdia a este moderno por parte de alguns seus protagonistas mais retardatários, não é preciso pensar-se em pusilanimidade ou cobardia, apesar de todos conhecermos o efeito que o medo pode produzir nas nossas vidas. Basta pensar na quase auto-evidência dos factos, tal como já atrás referimos: uma mistura perigosa de nacionalismo, tradicionalismo e classicismo tinha como equivalente construído um determinado tipo de arquitectura; reciprocamente, a saída só poderia estar no internacionalismo, e na sua promessa de uma fraternidade transcultural, pós-bélica e pós-discursiva.

As consequências deste processo de assimilação sobre a apreciação da arquitectura dos anos 1930 são duplas. Não só os que haviam propugnado uma arquitectura distinta desta “boa arquitectura” passaram automaticamente para o “lado mau”, enquanto equivalente a não progressista, não igualitário e não democrático, como todos os que haviam tentado esta arquitectura “boa” passaram também a ser automaticamente “bons”.

---

<sup>66</sup> Henry-Russell Hitchcock: 1903, Boston – 1987, Nova Iorque, EUA. Philip Cortelyou Johnson: 1906, Cleveland – 2005, New Canaan, Estados Unidos.

Para esta leitura, de pouco interessaram as ambiguidades ideológicas e os colaboracionismos de Le Corbusier ou de Mies, ou até mesmo as assertivas, declaradas, opções políticas de Terragni ou de Libera. Eles eram dos bons, e assim haviam de ser recordados pela História: mesmo quando foram fascistas, foram-no porque iludidos ou ingénuos. A mesma complacência nunca viria a ser dedicada aos arquitectos tradicionalistas: Muzio e Piacentini não-de ser sempre os arquitectos do regime fascista italiano, por mais que a realidade dos factos ateste matizes distintos.

Em Portugal, ainda um outro filtro se intromete, que é o da revolução de 1974 e da descolonização de 1975. Num certo sentido, só aí se concluiu o nosso pós-guerra. A arquitectura produzida nos anos 1930 ficou involucrada em designações que não se lhe ajustam, pelo menos na totalidade: modernismo, *Art Déco*, arquitectura do ou no Estado Novo, arquitectura fascista, Português Suave.

Em resumo, os factores que nos permitem propor a leitura desta época enquanto experiência hipertextual são então três:

- A acelerada mutação das condições tecnológicas, culturais e ideológicas;
- A excepcionalidade dos protagonistas e das redes por eles criadas, ligadas por uma forte consciência de geração;
- A excepcionalidade dos eventos, filtrada quer pela proximidade em relação ao nosso tempo, quer pela leitura imposta por um tempo intermédio.

A figura pretende oferecer uma imagem gráfica para a representação da noção de filigrana hipertextual que aqui propusemos (Figura 28).

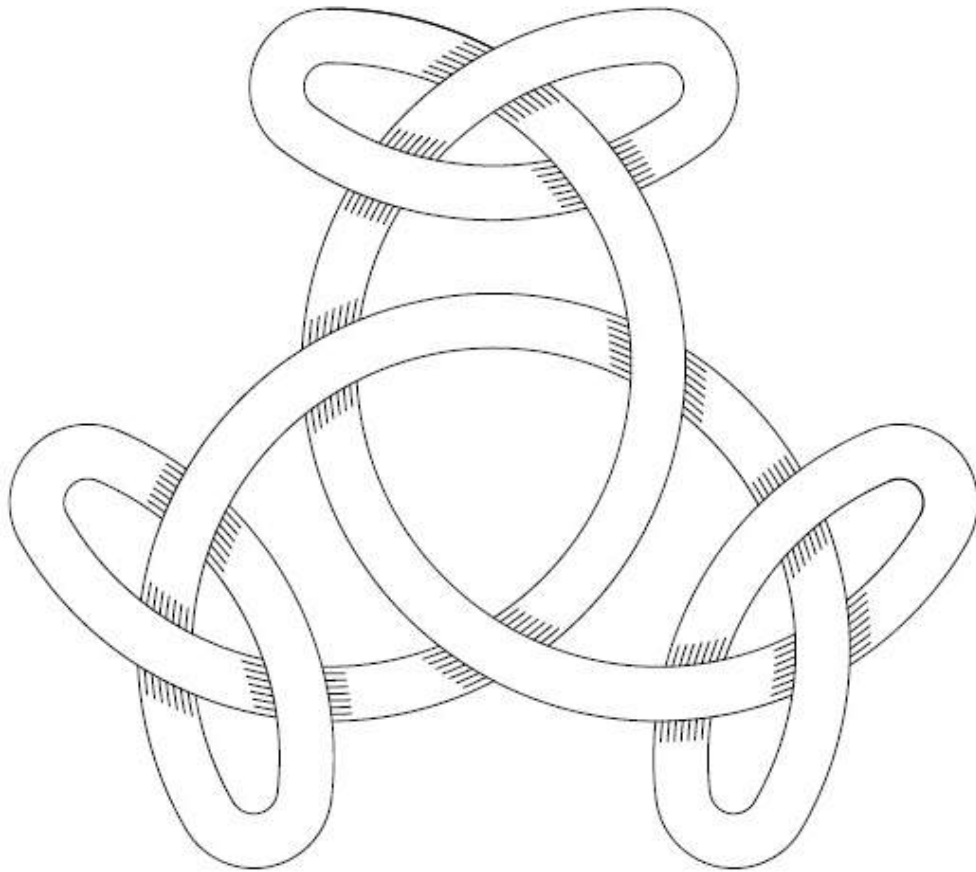
### 3.1.2. Denominação

A experiência hipertextual poderá explicar por que razões alguns dos problemas colocados por esta época não se encontram satisfatoriamente resolvidos. Como se viu, um sintoma desta desadequação pode ser encontrado num problema que, perante o panorama descrito, emerge e subsiste: que nome dar à arquitectura portuguesa dos anos 30?

Até agora, todas as denominações se constituíram, no mínimo, como imprecisas e ambíguas; no máximo, talvez como falaciosas. Num certo sentido, a arquitectura portuguesa dos anos 1930 não adquirirá a plenitude da sua dignidade enquanto não granjear o direito a uma designação definitiva, ainda que póstuma ou mesmo temporariamente depreciativa, como a seu tempo românico, gótico e barroco também o foram.

Ora, a arquitectura portuguesa deste período, tal como o regime que se lhe deu associou, esquivou-se ela própria às nomenclaturas, porque esteve na sua natureza saber ser tudo e o seu contrário: conservadora e modernizante, culturalista e progressista. Durante uma etapa confusa, atribulada e violenta da História Universal, esta arquitectura, tal como o regime, soube sempre afivelar as máscaras que considerou serem as indicadas para cada momento.

Já tivemos a oportunidade referir a máscara como hipótese de caracterização deste período. Citamos agora a nossa fonte, no sentido de esclarecer a referência. Escreveu Eduardo Lourenço num artigo que dedicou ao assunto (Lourenço, *Fascismo e cultura no antigo regime*, 1982, p. 1431):



---

*Figura 28: Imagem gráfica para a representação da noção dos anos 30 como um hipertexto em filigrana.*

Essa leitura impossível, ou, o que resulta idêntico, inadequada, ajusta-se como uma luva à essência de um regime que nunca se etiquetou senão com rótulos arbitrários ou incolores, uns e outros ao serviço da sua vontade de se mascarar. Autodesignações como Revolução Nacional ou Estado Novo cumpriram bem essa dupla função de máscara.

Se aceitarmos esta interpretação, como podemos falar de arquitectura do, ou no, Estado Novo, se não conseguimos perceber o que seja o Estado Novo? Será essa arquitectura a máscara de uma máscara?

No entanto, é da nossa responsabilidade crítica activar os nódulos hipertextuais, no sentido de tentar antever as linhas do rosto desta arquitectura, para lá da dessa máscara ou da sobreposição dessas sucessivas máscaras, mesmo correndo o risco de descobrir que a face que se esconde é pior do que aquilo que a cobre, ou – mais grave ainda, mas não menos plausível – de perceber que afinal nunca existiu rosto algum.

Enquanto não formos capazes de fazer isto, manter-nos-emos subjugados por aquilo que de mais fascista o regime salazarista pode ter tido: a impossibilidade da palavra, a mitificação do sentido. Para além disso, arriscamo-nos a não compreender uma parte importante da arquitectura portuguesa do último século.



### 3.1.3. Sensibilidade

Perante o quadro traçado, parece quase compreensível que alguém aborde esta época de modo simplista e até maniqueísta. Activar este hipertexto é excitá-lo para seguir as malhas da sua filigrana, o que equivale a mergulhar num turbilhão labiríntico do qual nos arriscamos a não conseguir sair, assoberbados pelo seu emaranhado ou maravilhados pela sua riqueza.

No entanto, a natureza deste trabalho não se compadece com fantasias hermenêuticas e processuais, tal como sucederia na sua execução e na sua apresentação em formato hipertextual. Este trabalho tem que ser eminentemente escrito, e escrever significa linearizar o turbilhão que é, ele próprio, o pensamento.

Tal como acontece com o papel *filigranato* das notas bancárias, esta época requiere paciência para a compreensão do seu imbrincado: exige um tipo específico de olhar e de focar. Tal como sucede com as películas fotográficas, para este grão mais fino deve ser usada mais luz, de modo a se obter uma maior definição e uma mais eficaz sensibilização: exige um modo específico de iluminar.

Contudo, tal como para o papel *filigranato* ou para o papel fotográfico, esta época requiere também o distanciamento que permita a emergência dos padrões subjacentes. Assim sendo, propomo-nos lançar sob o magma hipertextual uma grelha tridimensional, estabelecendo as coordenadas intensivas que permitam devolver uma representação iluminada – ainda que necessariamente subjectiva – da época, do tema e do caso de estudo. Nesse mapa tentar-se-á depois localizar uma posição para a arquitectura portuguesa e para a arquitectura dos “Ars.”



**PARTE II – OS “ARS” E A MODERNIDADE DOS ANOS 30**



## Capítulo 1.º – Vanguarda e experimentalismo: uma matriz interpretativa

### 1.1. Trajecto da arquitectura europeia de entre-guerras: um desafio topo-odológico

*O fim da vanguarda está ligado à perda do futuro como dimensão ontológica:  
não se pode tomar em séria consideração uma vanguarda do presente,  
dado que o conceito é em si contraditório. [...]  
É fundamental, para a vanguarda, apresentar-se como destrutiva,  
e não só inovadora, relativamente ao passado que desemboca no presente.*

Cesare Brandi <sup>67</sup>

Como início da discussão acerca da modernidade da arquitectura dos anos 30, propomos mais uma vez um confronto com uma área artística distinta, ou seja, a pintura. Desta feita, propomos uma leitura comparativa de dois quadros na intenção e na expressão.

O primeiro quadro intitula-se *Quadrado negro sobre fundo branco* (Figura 29). Dir-se-ia o culminar de uma investigação radical, empreendida até ao âmago da experiência plástica e estética da colocação da tinta sobre uma tela. O segundo é um auto-retrato, traçado de um modo que, se não é realista, ao menos pretende devolver uma aparência do real (Figura 30).

Os dois quadros foram executados pelo mesmo pintor, o artista Kazimir Malevich.<sup>68</sup> Vinte anos os separam. No entanto, o mais radical foi executado antes, logo no início da segunda década do séc. XX, em 1913. O mais convencional, o auto-retrato, representa o autor na década de 30, em 1933 (Faern, 1996).

O mesmo trajecto pode ser detectado na arquitectura. Assim, por exemplo, e para citar um exemplo coincidente com o de Malevich, tanto no tempo como no espaço, olhemos para dois projectos de Melnikov.<sup>69</sup>

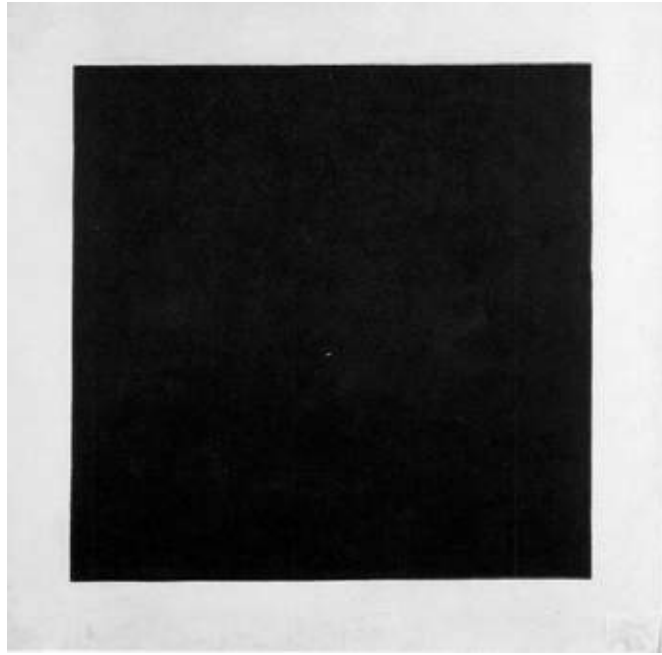
O primeiro é o do célebre pavilhão soviético para a *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925 (Cabanne, 1986, p. 72) (Figura 31). O segundo é de 1934, ou seja, está separado do pavilhão em menos de uma década. Trata-se da proposta de Melnikov para o concurso para a sede do *Narkomtiazhprom*, ou Comissariado para a Indústria Pesada da União Soviética (Hulten, 1979, p. 310) (Figura 32).

A escadaria oblíqua parece ser o único elemento comum. Tudo o mais os distingue e, se não existissem outros argumentos para fundamentar esta afirmação, bastaria a evocação da gigantesca figura escultórica que centraliza as atenções na perspectiva do segundo projecto.

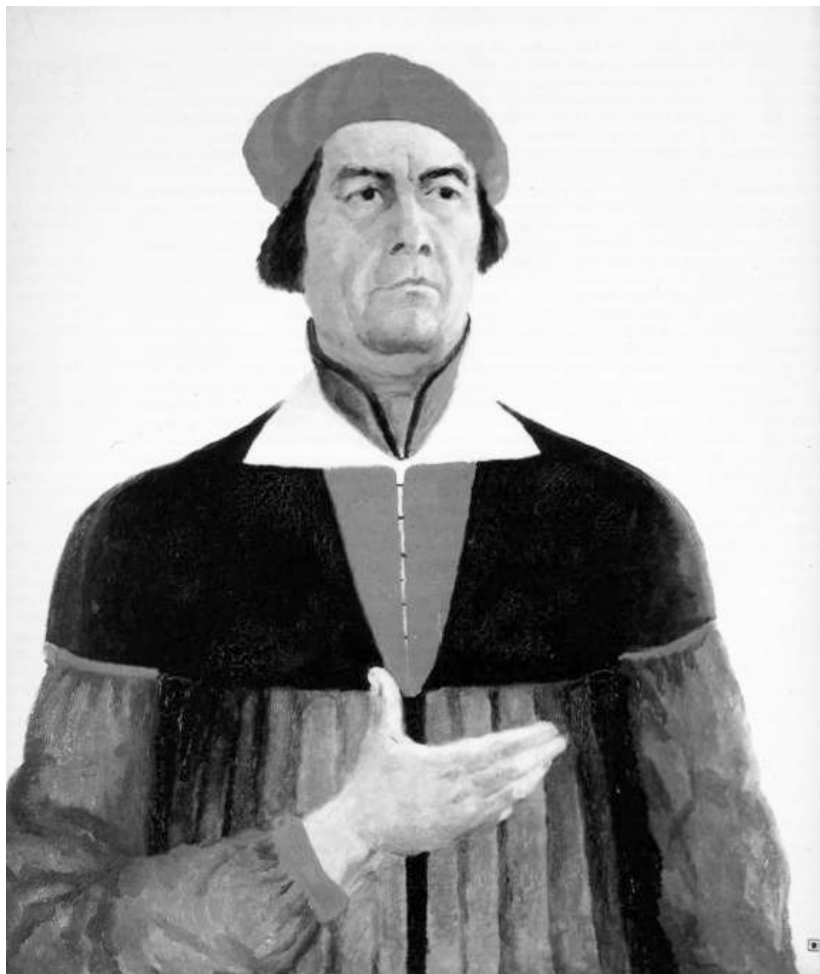
<sup>67</sup> Cesare Brandi: 1906, Siena – 1988, Vignano, Itália. Este trecho é citado por Tafuri (1979 pp. 134-135, nota 2).

<sup>68</sup> Kazimir Severinovich Malevich: 1878, Kiev, Ucrânia – 1935, São Petersburgo, na então União Soviética.

<sup>69</sup> Konstantin Stepanovich Melnikov: 1890 – 1974, Moscovo, Rússia.



*Figura 29: Kazimir Malevich: Quadrado negro sobre fundo branco, 1913. Investigação empreendida até à raiz da experiência plástica e estética (Faern, 1996).*



*Figura 30: Kazimir Malevich: Auto-retrato, 1933. Experiência de devolução de uma aparência de realidade (Faern, 1996).*

Que significa esta diferença, detectável tanto em Malevich como em Melnikov? Como se pode compreender este fenómeno, em trajecto de aparente retrocesso, de revisão, de dualidade? E como é que a resposta a estas perguntas pode auxiliar na compreensão da arquitectura dos anos 30, e em especial da arquitectura portuguesa desse período?

Este capítulo e os próximos, que compõem em conjunto esta Parte II, destinam-se a responder a estas questões, na tentativa de atribuir um lugar à nossa arquitectura e, conseqüentemente, à arquitectura dos “Ars”.

Maria João Madeira Rodrigues (2002, p. 86 a 88) já problematizou este assunto, referindo que um desafio colocado à leitura da arquitectura do período considerado reside na constatação de uma dualidade fundamental:

- Por um lado, a ideia de que existe um movimento totalizador, o movimento moderno, que parece surgir como “conceito unificado, identificando-o optimisticamente a um estilo e frequentemente tomado como vanguarda”;
- Por outro, a evidência de que facilmente se pode “reconhecer a existência de diversas tradições novecentistas, todas igualmente no seu tempo modernas, porém sem se conformarem completamente à [mesma] matriz”.

Para o entendimento da modernidade arquitectónica em geral, e da portuguesa em particular, parece então útil interrogar se será possível discernir algum enquadramento para esta dualidade e, ao mesmo tempo, encontrar uma matriz axiológica que afira a validade relativa dessas atitudes diversas.

A interrogação surge pela evidente dificuldade em confrontar, em igualdade de critérios, as propostas de Le Corbusier,<sup>70</sup> por um lado, com as dos representantes do racionalismo italiano, por outro, só para citar duas alternativas possíveis. A complexidade da operação extrema-se quando, neste confronto, se pretende incluir a obra de um contemporâneo português, como é o caso desta tese.

O problema dissipar-se-ia se considerássemos que a distinção entre Le Corbusier e Sartoris,<sup>71</sup> por exemplo, fosse apenas numa questão de grau. Poderíamos considerar o nível da arquitectura de Le Corbusier como superior ao da produção de Sartoris. A axiologia estabelecida seria tão-somente vertical, e o desafio estaria em ordenar todas as propostas da modernidade arquitectónica num prumo de gradação quase infinita.

Uma ordenação darwiniana deste tipo tornaria evidente o interesse de desenvolver apenas estudos relativos aos representantes que se aproximassem do topo, superadores das tentativas, mais ou menos falhadas, de todos quantos ficassem colocados em posições inferiores. À primeira vista, o interesse em estudar a arquitectura portuguesa desse período seria muito reduzido, porque parece evidente que não existiu em Portugal qualquer arquitectura que se pudesse aproximar da produção de Le Corbusier.

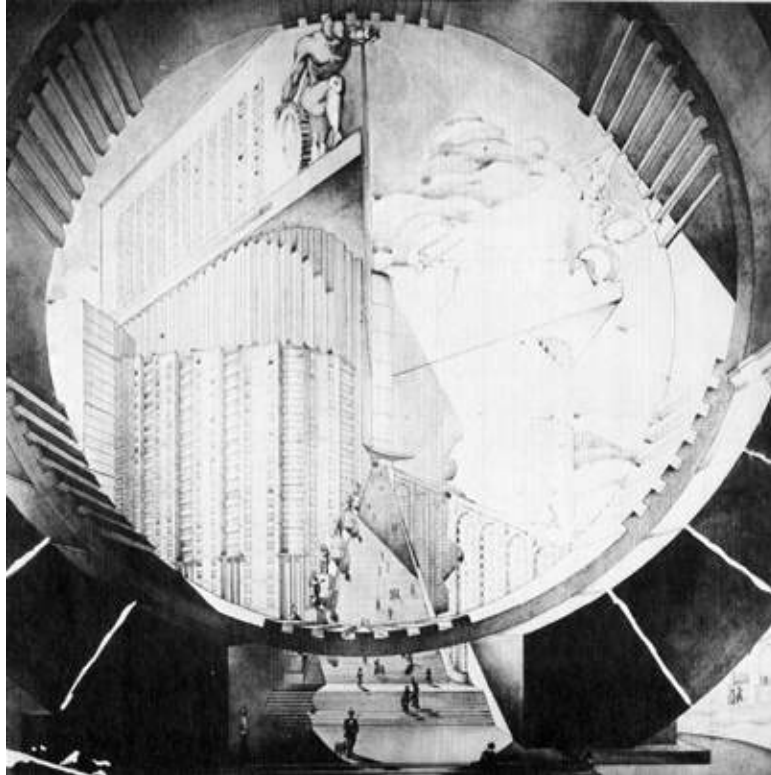
---

<sup>70</sup> Le Corbusier, pseudónimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris: 1887, La Chaux-de-Fonds, Suíça – 1965, Roquebrune-Cap-Martin, França.

<sup>71</sup> Alberto Sartoris: 1901, Turim, Itália – 1998, Pompaples, Suíça.



*Figura 31: Konstantin Melnikov: Pavilhão soviético para a Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925 (Cabanne, 1986, p. 72).*



*Figura 32: Konstantin Melnikov: Proposta para o concurso para a sede do Narkomtiazhprom, Moscovo, 1934 (Hulten, 1979, p. 310).*



Nesta perspectiva, e conseqüentemente, parece também evidente que uma axiologia vertical deixaria sempre a contribuição portuguesa numa posição muito desfavorecida. Assim, de modo paradoxal mas inevitável, o carácter teleológico deste eixo conduzir-nos-ia sempre a um impasse, assim enunciável: não valendo a pena estudar outra coisa que não os mestres, o estudo da arquitectura portuguesa desse período tornar-se-ia desnecessário.

Três factores levam-nos a duvidar desta via:

- Antes de mais, a já referida riqueza polifónica do período em causa, constatável através do simples folhear distraído de um qualquer volume de história;
- Depois, a eminente necessidade de atribuir um sentido e um significado à complexidade que essa riqueza representa;
- Por fim, mas mais importante que tudo, o imperativo de atribuir um lugar e um valor à arquitectura portuguesa, numa situação em que possa adquirir alguma paridade e em que a sua especificidade possa ter alguma relevância.

Sem excluir as patentes e irrefutáveis diferenças de grau, parece-nos mais profícuo tentar perceber outro tipo de tonalidades, como sejam os matizes de género, de modo, de tempo e de lugar. Uma aproximação por este ângulo parece permitir a construção de uma matriz axiológica de carácter topológico e multidimensional, onde a arquitectura portuguesa daquele período possa ser considerada, e onde as propostas de “Ars Architectos” também possam ocupar uma posição.

Este procedimento crítico é, porventura, semelhante ao que outros investigadores têm que adoptar perante a complexidade e a riqueza dos artefactos culturais da primeira metade do séc. XX, e em especial do seu segundo quartel. Atentemos, por exemplo, na dificuldade sentida por um estudioso do romance *Auto-da-Fé*, escrito em 1935 por Elias Canetti:<sup>72</sup>

*It occurred to me that critics often only complicated the matter by attempting to apply a high modernist template that just does not fit “Auto-da-Fé”. And, when the novel failed to measure up, they credited themselves with having discovered an “error” in its conception<sup>73</sup> (Donahue, 2000, p. xii).*

A afirmação aplica-se a este romance em particular, mas poderia ser adaptada a muitos produtos da literatura, da arte e da arquitectura daquele período. A sobreposição de um *template* desadequado, ou seja, a utilização uma matriz crítica indevidamente calibrada, pode conduzir a uma desvalorização do objecto de estudo. Também a produção arquitectónica portuguesa daquela época parece desafiar, por desajustamento, não só aquilo que viria a ser o paradigma do moderno do segundo pós-guerra, o *high modernism* referido na citação, mas também o das arquitecturas da vanguarda dos anos 20.

No entanto, tal como acontecia com Canetti, antes de estes dois paradigmas se terem instalado como principais referenciais de modernidade, tanto os críticos como os autores não tinham qualquer dificuldade de classificar essa produção como evidentemente moderna.

<sup>72</sup> Elias Canetti: 1905, Ruse, Bulgária – 1994, Zurique, Suíça. Escreveu sempre em alemão. Prémio Nobel da Literatura em 1981.

<sup>73</sup> TP: “Apercebi-me que, com frequência, os críticos se limitaram a complicar o assunto, com uma tentativa de referência de ‘Auto-da-Fé’ a um padrão de modernidade madura que não se lhe ajusta. E, sempre que o romance não atendeu às expectativas desse padrão, os críticos congratularam-se pela descoberta de um ‘erro’ na concepção da obra”

Já tivemos oportunidade de transcrever passagens de um texto, em que os “Ars” se apresentavam como architectos modernos. Vejamos outra. Em 1939, os “Ars” escreviam assim, na memória descritiva que justificava a sua proposta para o Mercado de Matosinhos: “estamos certos de que o novo mercado será, com a imponência sóbria do seu conjunto, uma boa manifestação da arquitectura moderna no nosso País” (“Ars Architectos”, Mercado de Matosinhos, 1939, p. 7).

Assim, consideramos que um trabalho prévio à avaliação da obra dos “Ars” consistirá na construção de um *template* apropriado, desse crivo que se lhe possa adequar (Deleuze *et al*, p. 42). Para a definição das ordenadas da nossa matriz, começaremos pelas diferenças de género, que relacionaremos com o tempo.

Tomemos como ponto de partida a equação de equivalência entre modernidade e vanguarda detectada por Maria João Madeira Rodrigues e já atrás referida. À dualidade denunciada por esta autora, entre uma vanguarda correspondente a uma uniformidade estilística e a existência de várias correntes novecentistas, propomos a resposta de Tafuri,<sup>74</sup> o qual denuncia aquilo que designa como o “mito da vanguarda perene” (Tafuri, 1979, p. 134).

Num só vislumbre, esta expressão permite constatar duas hipóteses: em primeiro lugar, que nenhuma vanguarda pode permanecer indefinidamente no tempo; em segundo, que acreditar nisso é um acto de mitificação. Aquilo que Tafuri afirma para todos os momentos vanguardistas da arquitectura, incluindo os pré-iluministas, será por nós aceite para o caso específico das vanguardas modernas.

A formulação de Tafuri encerra uma interpelação, que nós apropriámos com duas questões interdependentes:

- No período considerado, haverá arquitectura moderna que não seja de vanguarda?
- Na eventualidade de tal arquitectura existir, o seu estudo terá relevância?

Parece-nos que a resposta positiva às duas questões abrirá as portas para uma abordagem profícua ao período considerado, permitindo a criação de uma matriz de leitura mais enriquecedora do que a do eixo vertical atrás referido.

Uma primeira pista para uma resposta às nossas perguntas é-nos fornecida pela frase de Brandi, utilizada como epígrafe a esta secção. Brandi relaciona a vanguarda com uma específica noção de tempo, para concluir que a vanguarda, enquanto tal, não pode permanecer e está condenada à auto-extinção. O reconhecimento desta impossibilidade leva Tafuri a distinguir outro género de atitude, que designa como experimentalismo, caracterizado por ser mais duradouro e perseverante.

No âmbito deste trabalho, utilizaremos a ferramenta dialéctica de Tafuri, a qual admite o contraste entre a noção de vanguarda arquitectónica e a de experimentalismo. As secções que se seguem caracterizarão tanto uma como outra, tentando estabelecer uma distinção nítida entre as duas.

---

<sup>74</sup> Manfredo Tafuri: 1935 – 1994, Veneza, Itália.

## 1.2. Lugares e percursos de uma matriz

Uma vez que a discussão de Tafuri é eminentemente diacrónica, ao procurar referenciais em diversas épocas históricas, e o nosso interesse é aqui sincrónico, por estar dedicado a um determinado período temporal, aceitaremos a tipologia das vanguardas arquitectónicas recentes, proposta por De Fusco<sup>75</sup>, como sendo correcta e suficiente para base deste debate (De Fusco, 2010).

### 1.2.1. A vanguarda dos anos 20, principal referencial

De Fusco agrupa e organiza as vanguardas em quatro categorias. Por motivos de economia de exposição, deixaremos de lado duas categorias que o autor considera menos representativas, e a que chama “Arte na Vida” e a vanguarda tecnológica. Assim, de modo eventualmente redutor e simplista, mas que consideramos operativo, limitaremos o nosso horizonte aos dois tipos de vanguardas mais importantes, quer para De Fusco, quer para o fio da nossa exposição: a vanguarda dos mestres, por um lado, e a vanguarda da “*constestazione globale*”, ou contestação total, por outro. Assim, teremos a seguinte diferenciação, a que corresponde a respectiva caracterização (De Fusco, p. 9 e 10):

- A vanguarda dos mestres, onde se incluem Le Corbusier, Mies ou Gropius
  - Caracterizou-se por uma produção excepcionalmente inovadora de resultados de elevada qualidade;
  - Também extraordinária foi a sua capacidade de perdurar, que se ficou a dever ao facto de os mestres conseguirem, eles próprios, alternar fases revolucionárias com outras mais experimentalistas, dedicadas à sedimentação de uma *recherche patiente*.
- A vanguarda da contestação total, onde se englobam o neoplasticismo holandês, o expressionismo alemão e o construtivismo russo,
  - Caracterizou-se por nela se encontrarem as posições mais radicais e mais directamente ligadas às suas congéneres artístico-literárias;
  - Esta vanguarda foi aquela que apresentou o maior número de intenções, de significados e de valores nunca antes detectados nas obras do passado.

Como se percebe, a primeira foi uma vanguarda de personalidades, as quais valeram por si só, mesmo quando momentaneamente integraram algum colectivo. A segunda, pelo contrário, foi uma vanguarda de movimentos, de grupos e de acções de conjunto, mesmo quando incluíram personalidades de grande relevo.

No âmbito desta discussão, a vanguarda dos mestres constituirá o referencial axiológico vertical, enquanto as três modalidades da vanguarda total irão compor a malha axiológica horizontal da ordenação.

A matriz multidimensional assim construída apresenta ordenadas temporais bem definidas. O plano de base situa-se em torno de 1917, ano do manifesto De Stijl, mas também da revolução russa. Apoiados no eixo da vanguarda dos mestres, podemos estabelecer um segundo plano temporal provisório,

<sup>75</sup> Renato De Fusco: 1929, Nápoles, Itália.

situado em 1925, ano da Exposição das Artes Decorativas em Paris, onde se confrontaram o pavilhão-manifesto do Esprit Nouveau, de Le Corbusier, com o pavilhão-manifesto do construtivismo russo, o pavilhão da URSS, e ambos se confrontaram com elevado número de propostas e de alternativas.

O plano de tecto, no contexto desta discussão, será o ano de 1945, data da eclosão das primeiras bombas atómicas, cujas ondas de choque políticas e culturais se fizeram sentir também entre nós, logo no Congresso do Sindicato dos Arquitectos de 1948. Por motivos que atrás se explanaram, consideramos que esta última data tem repercussões importantes para Europa, uma vez que marca o início da implementação do chamado Plano Marshall, destinado aos países da parte ocidental do continente.

As ordenadas geográficas e, arriscáramos, culturais, ficam também perfeitamente definidas e representadas pelos três horizontes da vanguarda total. De um lado, a Holanda, condensação miniatural da Europa Ocidental e da sua vocação atlântica, simultaneamente predadora e inquisitiva, com ligações favoráveis à América. Do outro, a Rússia, vastidão desértica onde a Europa Oriental se rarefaz em Ásia, numa conjugação paradoxal entre revolução radical e império quase absoluto. No meio, a Alemanha, eixo centrípeta da Europa, floresta aglutinadora, repositório de unidade e de poderio fabril e civilizacional.

Como se percebe, mar, estepe e floresta não surgem aqui como meras licenças váticas, mas como figuras colectivas de três horizontes geográficos virtualmente infinitos,<sup>76</sup> dos quais a vanguarda arquitectónica recolheu influência, e sobre os quais estendeu o impacto da sua eclosão.

Quanto ao modo, empreendamos então a caracterização da vanguarda. Como já vimos, a vanguarda dos mestres distingue-se de todos os outros modos pela qualidade excepcional dos seus protagonistas, dos meios usados e dos resultados alcançados. Fixemo-nos pois agora na vanguarda da contestação total, representada, como vimos, pelo expressionismo alemão, o neoplasticismo holandês e o construtivismo russo.

Para De Fusco (p. 120), o traço essencial desta vanguarda é o facto de ela se oferecer a um conjunto de exigências contraditórias, criando logo à nascença uma aporia irresolúvel, ou seja, uma tensão lógica e retórica que impede a fixação definitiva num sentido último. Desde logo, a vanguarda vive de uma dupla exigência:

- Por um lado, aspira a instituir uma arte formal e pura, fundada nos seus próprios meios e liberta de todo o determinismo exógeno;
- Por outro, a vanguarda alimenta continuamente a intenção de produzir uma arte social e empenhada, em paralelismo directo com a esquerda política radical.

---

<sup>76</sup> Devemos a noção de figura colectiva a Elias Canetti. Para este autor, a figura colectiva da Alemanha é o exército, entendida como uma floresta em movimento, enquanto a da Holanda é o dique, como resistência ao mar (Canetti, 1981 p. 169 e segs). A nossa interpretação é aqui ligeiramente distinta, como se percebe. Também a interpretação da figura colectiva da Rússia é de nossa responsabilidade, apesar de se coadunar com a visão de Canetti.

Deste dualismo fundador emerge um outro, em que a concentração de toda a realidade na especificidade de um só tipo de experiência se contrapõe a uma desejada circularidade entre todos os sectores artísticos, e destes com a globalidade da vida, considerada no seu todo. Através deste dualismo, a vanguarda torna-se numa atitude sistémica e total, ou seja, numa verdadeira ideologia (De Fusco, p. 123).

A aporia não é casual, nem sequer residual. A sua indeterminação é uma fatalidade aceite, quando não mesmo procurada. Como atrás vimos, uma das características principais da vanguarda será a dificuldade, ou até a recusa, de perdurar no tempo, decorrendo deste outro traço essencial a escolha da frase de Brandi que nos serviu de epígrafe. A vanguarda surge sempre como uma atitude resoluta em relação ao tempo. Numa corrida intrépida em direcção ao futuro, deseja esquecer o passado e destruir o presente, considerado indesejável por ser já um *ultra-passado*.

Esta aceleração niilista exige que a vanguarda seja fulgurante e absoluta; totalitária, como se viu. A vanguarda almeja à ruptura, e “por definição, uma obra de ruptura não pode insistir em recolher e catalogar os fragmentos provocados pelas suas próprias explosões” (Tafuri, p. 134). Depois da acção violenta de uma vanguarda, nada permanece exactamente igual ao que era antes. Por um lado, as ondas de choque abanaram e enfraqueceram já os alicerces da ordem tradicional previamente estabelecida; por outro, não foram capazes de instituir uma verdadeira ordem nova.

### **1.2.2. O modo alternativo do experimentalismo**

Estabelecido o modo específico da vanguarda, contrastemo-lo com o das atitudes experimentalistas, começando por aceitar que o carácter fugaz e denegatório da primeira condiciona uma natureza obrigatoriamente produtiva e afirmativa das segundas. Os próximos parágrafos desenvolverão esta ideia.

Todas as acções construtivas posteriores à acção da vanguarda têm que lidar, ainda que a contragosto, com os fragmentos que resultaram da sua eclosão. Porque necessariamente ocupadas com o presente, com estes estilhaços têm que empreender um trabalho aturado de recolha, selecção, desmontagem e recomposição. É a esta atitude de investigação pós-cíclica que Tafuri (p. 135) designa genericamente como experimentalismo, em oposição a vanguarda: a vanguarda pretende ignorar todo o “já dado”; o experimentalismo está constringido a trabalhar sobre o material encontrado.

Insistimos que o trabalho de investigação é feito sobre um material o qual, para além de ser fragmentário, é acima de tudo compósito, pois aglutina as conquistas da vanguarda com os despojos da tradição. O modo como a proveniência dos fragmentos é acolhida ou rejeitada vai influenciar a expressão formal dos resultados, mas não o seu carácter iniludivelmente crítico, experimental, dilacerado e moderno.

Tafuri (pp. 145-146) oferece uma perspectiva dos processos pelos quais os experimentalismos operam criticamente sobre as heranças recebidas. Consideramos útil proceder aqui à sua enumeração, de tal modo ela se adequa a esta discussão:

- A – A acentuação de um tema dado, quer pela contestação mais radical das leis fundamentais que o configuram, quer pela desarticulação, por desmontagem, das suas várias peças;
- B – A introdução de um tema, antes profundamente enraizado num contexto determinado, noutra contexto totalmente diferente;
- C – O *assemblage* de elementos extraídos de códigos distintos e distanciados entre si, quer ideal, quer historicamente;
- D – O compromisso de temas arquitectónicos com estruturas figurativas de natureza distinta, como as das artes visuais, ou mediante a introdução improvisada numa série;
- E – A articulação exacerbada de um tema inicialmente dado como encerrado, acabado e absoluto.

Podemos sintetizar estes cinco processos com cinco designações breves, utilizáveis como ferramentas críticas. Teremos, respectivamente:

- Acentuação
  - Por contestação,
  - Por desarticulação;
- Descontextualização;
- *Assemblage*;
- Compromisso
  - Figurativo,
  - Serial;
- Articulação por exacerbção.

A estes cinco processos, Tafuri acrescenta um último, a ironia, que entende como sendo uma “dimensão estética rica de valências críticas” (p. 146). No entanto, os cinco primeiros afirmam-se pelo controlo rigoroso da investigação empreendida, transformada em narração arquitectónica acabada em si. O protagonista desta narração, porque cuidadosamente isolado e circunscrito, é o próprio tema investigado. Na ironia, por outro lado, nunca se declara uma afirmação demonstrativa, antes se opta pela alusão fugaz. O que se cria é uma fusão provisória entre adesão e recusa, sem que alguma vez se expresse a alternativa inequívoca deste jogo de remissão e de reciprocidade:

Por outras palavras, a crítica da ironia é uma «crítica interrompida», dobrada sobre si mesma. Para lá de um ambíguo testemunho acerca dos limites da linguagem não está disposta a conceder mais: a sua utilização é tornada voluntariamente difícil, dado que não é um problema que interessa a quem a ela se entrega (Tafuri, 1979, p. 147).

A ironia parece-nos especialmente relevante para o caso português, tal como tentaremos demonstrar mais tarde. Limitamo-nos por agora a questionar se os cinco primeiros processos não poderão ser sempre contaminados pelo sexto, mesmo sabendo que a possibilidade dessa miscigenação ameaça a ordenação de Tafuri, livre e conscientemente aceite como base da nossa própria investigação.

Neste momento, não pretendemos alongar-nos na aplicação do enunciado de Tafuri a situações concretas. Podemos recordar os dois casos com que iniciámos esta Parte II, o de Malevich e Melnikov, e afirmar que aquilo que houve de vanguarda, tanto no quadro *Quadrado negro sobre fundo branco* como no pavilhão de Paris, teve o seu contraponto experimentalista no *Auto-retrato* e na proposta para a sede do *Narkomtiashprom*.

Podemos também, e por breves instantes, retomar a observação do alçado dos “Ars” para o Museu Biblioteca de Gaia, reproduzido na Figura 9. Será fácil compreendermos que as observações de Tafuri se adequam perfeitamente ao tipo de atitude que neste alçado se expressam. Percebemos que os “Ars”, consciente ou inconscientemente, reorganizaram um material compósito constituído com fragmentos de tradição, uns, e de vanguarda, outros.

O processamento que a atitude experimentalista exerceu no material compósito resultante da acção da vanguarda do início do séc. XX teve como resultado uma alteração importante dos seus pressupostos fundamentais. É essa alteração, mutação, ou abastardamento, que permite distinguir géneros e modos na arquitectura dos anos 30, e que passaremos a debater a seguir.

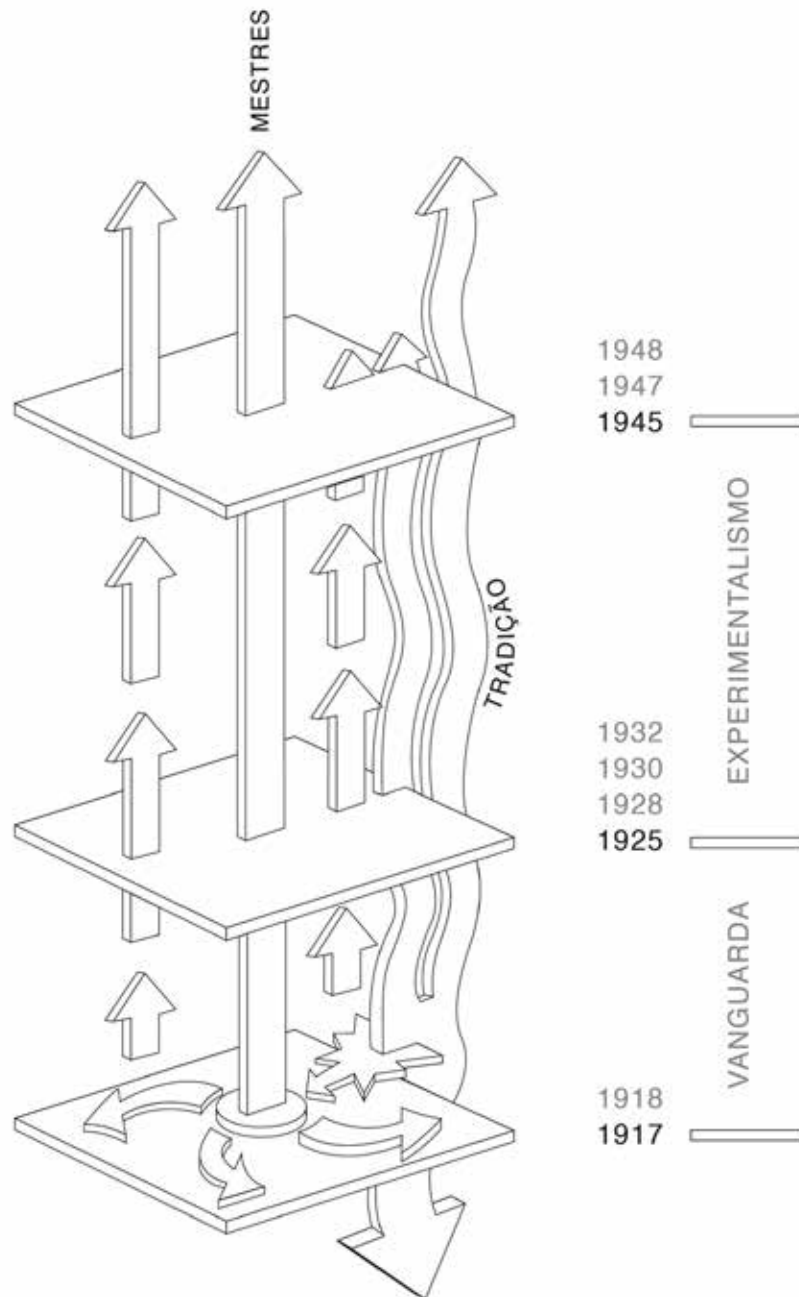


Figura 33: Primeiro esboço de uma matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda, experimentalismo e tradição.



### 1.3. Vanguarda e experimentalismo, as coordenadas de uma matriz ordenadora

O nosso primeiro esboço de uma matriz ordenadora fica assim concluído. Como já referimos, as coordenadas horizontais são referenciadas ao plano temporal do ano de 1917 e correspondem às vanguardas totais. Não são lineares nem complanares, e desenvolvem-se num vórtice que não ultrapassa os primeiros anos da década de 20, mas interfere com todo os planos temporais considerados (Figura 33).

As coordenadas verticais, correspondentes à linha de prumo dos mestres e ao eixo sinuoso e vacilante da tradição, organizam e definem o tempo dos anos 10, 20, 30 e 40. Os diferentes modos do experimentalismo surgem nesta topologia a partir de meados dos anos 20 e de um modo ainda difuso, mas que tentaremos esclarecer nas secções que se seguem.

Nesta matriz, percebemos que a vanguarda dos mestres é distinta da vanguarda total, e que ambas se distinguem do experimentalismo. Seguindo uma pista fornecida por Brandi, percebemos que o factor de distinção entre estes modos reside num relacionamento com a dimensão tempo, intrínseco a cada uma delas. Teremos então o seguinte:

- A vanguarda total ambiciona o futuro, mas a sua condição de turbilhão fá-la extinguir-se na sua própria voracidade;
- A vanguarda dos mestres, numa atitude esclarecidamente moderna, ocupa-se na preparação de um devir, ambicionado como melhor do que o presente;
- O experimentalismo, por seu turno, concentra-se na tarefa de construção de um *hic et nunc*. Para a realização desta tarefa, e exclusivamente para isso, alguns dos seus cultores optarão por olhar em direcção à vanguarda, e portanto para o futuro, enquanto outros escolherão contemplar a tradição, logo para o passado; muitos acreditarão na possibilidade de um compromisso.

Em resumo, podemos arriscar dizer que o sistema de coordenadas da matriz interpretativa assim estabelecida comporta as seguintes valências:

- Uma axiologia, porque procura vectores de referência e hierarquia;
- Uma topologia, porque ambiciona atribuir um lugar a um conjunto relevante de fenómenos;
- Uma odologia, porque visa registar o trajecto desses fenómenos no espaço e, conseqüentemente, no tempo;
- Uma genealogia, porque aceita a importância da evolução da identidade geracional;
- Por fim, mas como premissa prévia às quatro primeiras valências, também uma cronologia, porque atribui relevância à relação dos fenómenos estudados com o tempo.

Com esta matriz em mente, ficam encontradas as respostas afirmativas para as duas perguntas atrás formuladas, e que considerámos essenciais para enquadrar o desenvolvimento do nosso estudo. São elas as seguintes:

- Para o período considerado, existe de facto outra arquitectura moderna que não só a de vanguarda. Existe uma arquitectura que produziu uma multiplicidade de respostas alternativas, correspondentes a uma atitude de experimentalismo.
- A relevância do estudo desta outra arquitectura moderna reside, pelo menos, nesta multiplicidade e nesta quantidade.

Para a arquitectura portuguesa, e em especial para a dos “Ars”, as duas respostas afirmativas poderão garantir um lugar de paridade com outras equivalentes. Não tendo pertencido a nenhuma das duas vanguardas, a arquitectura dos “Ars” deverá ser considerada como englobada nos modos do experimentalismo, tal como muitas outras em toda a Europa.

Contudo, as coordenadas traçadas, por si só, não ajudam a explicar todas as hipóteses de distinção entre os diversos géneros e entre os modos detectados no período considerado. Esboçámos uma caracterização da vanguarda e do experimentalismo, mas não esclarecemos totalmente os motivos para esta diferenciação.

Para o fio desta argumentação, parece-nos importante compreender por que razão, num determinado tempo e num determinado local, um grupo de artistas e arquitectos considerou que tinha desenvolvido um esforço conceptual suficientemente importante para se auto-posicionar na frente de uma determinada batalha. De modo antagónico, por que razão outros artistas e arquitectos foram levados a adoptar outro tipo de atitude.

Recordemos o que é por demais sabido: o termo vanguarda é, na sua origem, um vocábulo militar que designa a força que se encarrega de actuar na frente de combate, preparando o terreno para os que vêm mais atrás, ou seja, na retaguarda. As próximas secções debruçar-se-ão sobre a natureza desse esforço pioneiro e, por contraste, como é que tal labor foi apropriado ou recusado pelos modos subsequentes.

## Capítulo 2.º – A forma, aventura da vanguarda

### 2.1. A forma e a aventura

*A linda ruiva*<sup>77</sup>

*Eis-me diante de todos um homem cheio de senso [...] / Entre nós e para nós meus amigos  
Avalio essa longa querela da tradição e da invenção / Da Ordem e da Aventura*

*Vós, cuja boca é feita à imagem da de Deus / Boca que é ela a própria ordem  
[...] / Nós que por toda a parte demandamos a aventura*

*Não somos vossos inimigos / Queremos oferecer-vos vastos e estranhos domínios  
[...] / Lá existem fogos novos de cores jamais vistas / Mil fantasmas imponderáveis  
Aos quais é preciso conferir realidade*

*[...] / Há também o tempo que se pode banir ou fazer regressar  
Piedade de nós que combatemos sempre nas fronteiras  
Do ilimitado e do futuro / Piedade pelos nossos erros piedade pelos nossos pecados  
[...] / Oh sol chegou o tempo da razão ardente / E espero  
Para segui-la sempre a forma nobre e suave / [...]*

Guillaume Apollinaire, 1918

As linhas que servem de epígrafe a esta secção foram escritas pouco depois de Apollinaire<sup>78</sup> regressar da frente de combate e ainda antes de morrer com gripe espanhola, a meros dois dias do armistício que assinalou o fim da Grande Guerra. Neste poema, um dos percursores de todas as vanguardas do novo século (Bohn, 1997) enuncia a querela entre a tradição e a invenção, entre a Ordem e a Aventura. De um modo comparável com as nossas observações anteriores, explica que aquilo que as distingue é a participação dessa entidade inefável, o tempo, que a invenção “pode banir” ou que, de modo inverso, a tradição é capaz de “fazer regressar” (Apollinaire, 2008, p. 219).

<sup>77</sup> TP, do francês, para *La jolie rousse*: «*Me voici devant tous un homme plein de sens / [...] / Entre nous et pour nous mes amis / Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De l'Ordre de l'Aventure // Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu / Bouche qui est l'ordre même / [...] / Nous qui qu'etons partout l'aventure // Nous ne sommes pas vos ennemis / Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines / [...] / Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues / Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité / [...] / Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir / Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De l'imité et de l'avenir / Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés / [...] / O Soleil c'est le temps de la raison ardente / Et j'attends / Pour la suivre toujours la forme noble et douce / [...]*»

<sup>78</sup> Guillaume Apollinaire (nascido Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki): 1880, Roma, Itália – 1918, Paris, França.

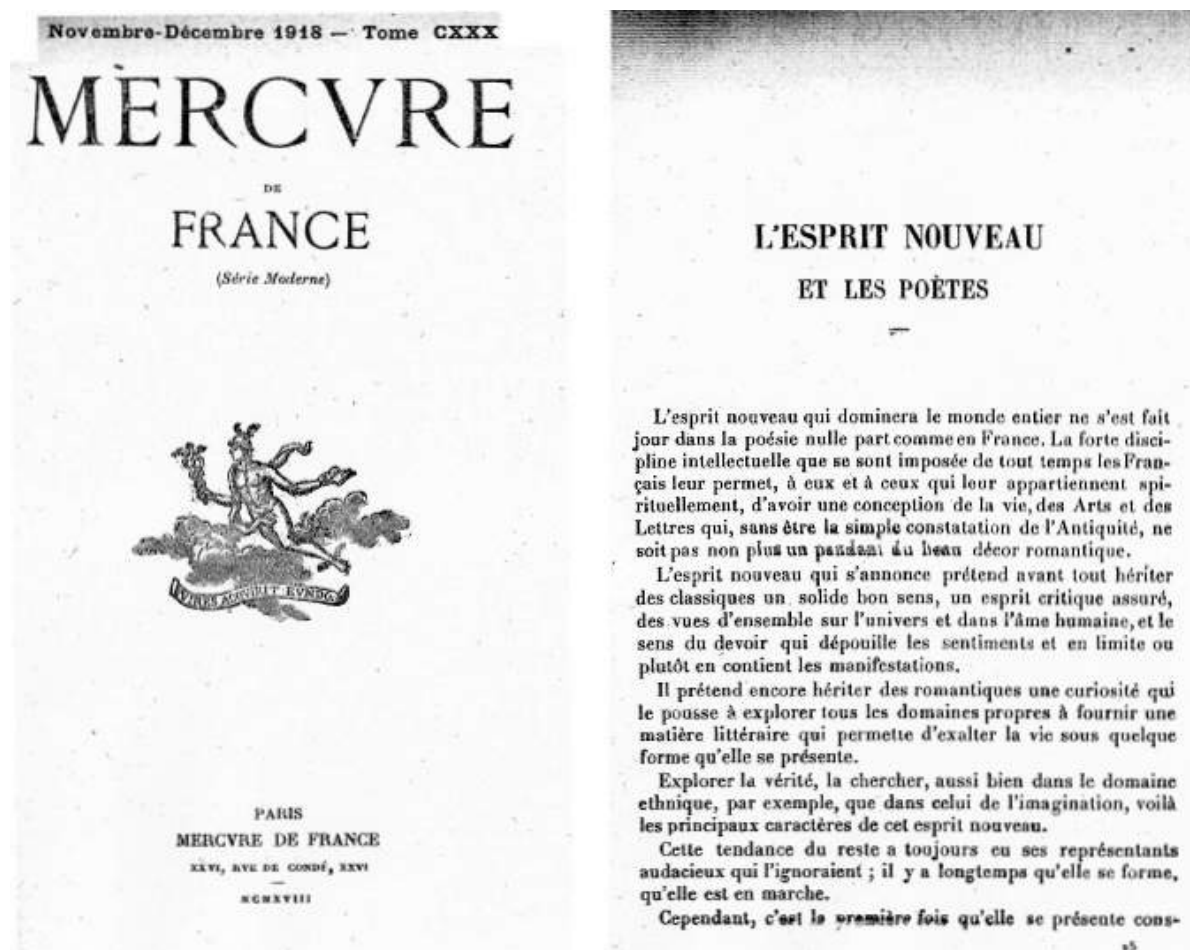


Figura 34: Capa e página do número de Novembro-Dezembro de 1918 da revista *Mercure de France*, onde foi postumamente publicado o texto de Apollinaire intitulado *L'Esprit nouveau et les poètes* (Apollinaire, 1991, p. 943).

O poeta, em pleno acto de contrição, manifesta-se convertido à era que se anuncia, e a que chama “o tempo da Razão ardente”. Como se sabe, as vanguardas literárias e artísticas eclodiram antes da guerra e dos equivalentes movimentos arquitectónicos: o futurismo italiano em 1909, o expressionismo alemão em 1910, o cubismo em 1913 (Graham, 2011). Na parte final da Grande Guerra, Apollinaire ambicionava já uma superação da condição vanguardista para, com cerca de uma década de antecedência, propor uma infusão do espírito da invenção na solidez do corpo unitário da tradição.<sup>79</sup> Essa proposta será aprofundada no texto doutrinário que assinou em 1918 (Figura 34), profeticamente chamado *L’Esprit nouveau et les poètes*:<sup>80</sup>

*L’esprit nouveau qui s’annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d’ensemble sur l’univers et dans l’âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations*<sup>81</sup> (Apollinaire, 1991, p. 943).

Como veremos, esta noção de um espírito novo para um tempo novo, correspondente a uma nova ordem, dominará o panorama cultural europeu a partir de meados dos anos 20.<sup>82</sup> Podemos dizer que a pretendida infusão só será possível através de uma atitude experimentalista. Fosse por acentuação, descontextualização ou *assemblage*, fosse através de um compromisso ou de uma articulação exacerbada, com recurso à ironia ou sem ela, toda a tentativa construtiva de aproximar invenção e tradição ficou, à partida, condenada a adoptar um carácter experimental e crítico.

De um modo esboçado, tentaremos explicar uma perspectiva operativa relativamente ao significado equivalente desta aventura e desta nova ordem, no panorama da arquitectura europeia e portuguesa.

Podemos considerar que, durante as primeiras décadas do séc. XX, o principal combate da vanguarda arquitectónica, travado nas “fronteiras do ilimitado e do futuro”, foi a demanda por uma legitimação das conformações dos edifícios. O objectivo estava em afastar essa legitimação da esfera dos referentes históricos, que a vanguarda considerava banalizados pelo ecletismo e pelo historicismo do séc. XIX. De acordo com Colquhoun,<sup>83</sup> o processo de banalização dos referentes históricos deveu-se à confluência de dois mananciais distintos (Colquhoun, 1985, p. 198):

- Por um lado, a abordagem de Durand,<sup>84</sup> que rarefaz a tradição clássica até à sua cristalização numa matriz taxonómica e tipológica, apropriável enquanto sistema conceptual e manipulável enquanto diagrama, independentemente de qualquer tradição viva.
- Por outro, a redescoberta dos estilos, entendidos como sistemas culturais, linguísticos e semânticos de segunda grandeza, pois que alienados de qualquer cosmologia totalizadora.

<sup>79</sup> Devemos a Eugénio Lisboa (1984 p. 70) esta visão, segundo a qual este poema de Apollinaire marca a transição de uma fase “revolucionária” para uma fase “bonapartista” da arte moderna.

<sup>80</sup> TLP: “O espírito novo e os poetas.”

<sup>81</sup> TP: “O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom senso, um espírito crítico seguro, visões globais do universo e da alma humana, e o sentido de dever que depura os sentimentos e que lhes limita ou melhor lhes contém as manifestações.”

<sup>82</sup> É Jean-Louis Cohen quem, logo no início da sua introdução à versão inglesa mais recente de *Vers une Architecture*, explica a relação entre o título do escrito de Apollinaire e o título da revista fundada em 1920 por Le Corbusier, *L’Esprit Nouveau* (Cohen, 2007 p. 1).

<sup>83</sup> Alan Colquhoun: 1921, Esher – 2012, Londres, RU.

<sup>84</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760, Paris – 1834, Thiais, França.

Arriscamos então avançar que o historicismo e o ecletismo do séc. XIX resultaram do entrelaçamento gradual de duas vias comumente consideradas como antagónicas, a da *École Polytechnique* e a da *École des Beaux-Arts* de Paris. Neste cruzamento, a primeira disponibilizou um catálogo para a esquematização espaço-funcional, enquanto a segunda forneceu um relatório para a referenciação estilística. Tanto a consciência do papel relativo de cada elemento dentro deste relatório, como a convicção no seu uso, desapareceram gradualmente, mas os vocabulários tradicionais continuaram a ser usados, muitas vezes por mera rotina.

A coexistência simultânea de um catálogo e de um relatório facilitou a criação de uma convenção arquitectónica a qual, nas suas piores manifestações, conduziu à multiplicação de objectos *kitsch*, ou seja, de edifícios cujos referentes históricos foram degradados até à condição de *clichés* ou metáforas mortas. Veremos, em seguida, como a abstracção, entendida enquanto uma decantação da forma arquitectónica até às suas componentes plásticas e semânticas essenciais, foi um esforço tanto ético como estético, resultante de uma declarada vontade de ruptura com este processo de banalização.

### **2.1.1. A forma e a abstracção, primeira linha genealógica**

Para compreendermos o percurso dessa diligência, optámos que traçar uma panorâmica, necessariamente esquemática e breve, do percurso do pensamento alemão nos fins do séc. XIX e no início do séc. XX, uma vez que consideramos que aí se pode encontrar uma raiz para a arquitectura da vanguarda.

Esta opção pode parecer contraditória com o que acima afirmámos, relativamente ao entendimento da vanguarda como uma estratégia deliberada de separação, a qual remeteria os modos arquitectónicos anteriores para uma categoria secundária (Rodrigues, p. 84). No entanto, e apesar do voluntarismo expresso pelo desejo de cisão, a vanguarda foi tributária do pensamento oitocentista, do mesmo modo que herdou tanto as crises estruturais do séc. XIX como o avolumar do factor contingente representado pela mutação social e tecnológica (Rodrigues, p. 87).

Começemos por afirmar que secundamos os autores que consideram que durante o séc. XIX se assistiu a uma tendência para a estética filosófica se aproximar da esfera da psicologia experimental, afastando-se gradualmente do domínio da metafísica (Bayer, p. 403). Este trajecto foi empreendido no sentido de apartar os problemas da criação artística numa ciência geral da arte, uma *Allgemeine Kunstwissenschaft*.

A história da estética desse período pode, por isso, ser lida como um confronto dialógico entre os avanços da psicologia laboratorial e o *corpus philosophicum* da tradição alemã. Recordemos que a filosofia alemã foi decisiva para o dealbar de uma noção de modernidade (Habermas, 1998, p. 89 e seg), nomeadamente por via do influxo do seu idealismo (Rodrigues, p. 88). A filosofia alemã operava, ela própria, pela oposição e integração de pares conceptuais distintos: entre o belo e o sublime, como na análise de Kant; entre a forma e o conteúdo, como na síntese de Hegel; entre o apolíneo e o dionisíaco, como na proposta superadora de Nietzsche.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Immanuel Kant: 1724 – 1804, Königsberg, Prússia; Georg Wilhelm Friedrich Hegel: 1770, Stuttgart, Ducado de Württemberg – 1831, Berlim, Prússia; Friedrich Wilhelm Nietzsche: 1844, Röcken, Saxónia – 1900, Weimar, Alemanha.

Esta tendência para a distinção dicotómica entre o profundo e o superficial que enformava o pensamento germânico pode ser detectada na metodologia da estética experimental, ensaiada por Wilhelm Wundt<sup>86</sup> a partir de 1879, no laboratório de psicologia da Universidade de Leipzig. Wundt contrapôs os chamados métodos de impressão com os da expressão: os primeiros comportavam os estudos científicos sobre as modificações que os objectos podem operar na consciência do sujeito; já os segundos consistiam na mensuração das alterações expressivas suscetíveis pela experiência estética, fossem elas fisiológicas, mímicas ou cinéticas (Bayer, p. 341).

O termo fulcral da dialéctica estética alemã pode ser encontrado na teoria de *Einfühlung*. Theodor Lipps<sup>87</sup>, na sua obra de 1906 intitulada *Psychologie des Schönen und der Kunst*,<sup>88</sup> desenvolveu e aplicou às artes plásticas esta noção de *Einfühlung*,<sup>89</sup> que havia tido já uma grande relevância, tanto para a arte dramática do Iluminismo, como para a literatura do Romantismo. De acordo com Lipps, a experiência estética e os valores nela envolvidos mobilizariam uma transferência de sentimentos do sujeito para o objecto, suscitando esta identificação aquilo a que se pode chamar uma “simpatia simbólica” (Bayer, p. 405).

A mais importante proposta antitética a esta noção terá sido a de Wilhelm Worringer<sup>90</sup>. O elemento fundamental do pensamento deste teórico e historiador alemão, plasmado na sua dissertação de doutoramento de 1907, *Abstraktion und Einfühlung*,<sup>91</sup> é o entendimento da obra de arte como uma compenetração, ou seja, um vínculo de comunicação entre o artista e o espectador. Este laço pode ser estabelecido através de dois impulsos distintos: o da empatia, equivalente ao *Einfühlung* de Lipps, dirigido à beleza do orgânico; e o da abstracção, que encontra o seu objecto final na beleza inorgânica.

Alguns autores (Deleuze *et al*, 1997, p. 181 e 182) não hesitam em considerar Worringer como o pioneiro absoluto no entendimento da abstracção formal enquanto expressão primeira de uma volição artística. Outros (Hereu, *et al*, p. 205) traçam também a importância desse legado do historiador alemão, com uma sinopse panorâmica de que nos apropriámos e que a seguir explanamos sinteticamente.

- O primeiro a sentir o impacto de Worringer terá sido Kandinsky,<sup>92</sup> que formulou os princípios elementares de uma gramática das formas abstractas (Figura 35), compilados em 1926 em *Punkt und Linie zu Fläche*,<sup>93</sup> tardiamente traduzido para português como *Ponto, Linha, Plano* (Kandinsky, 1989).

<sup>86</sup> Wilhelm Maximilian Wundt: 1832, Neckarau, Baden Grão-Ducado – 1920, Großbothen, Alemanha.

<sup>87</sup> Theodor Lipps: 1851, Wallhalben, Baviera, – 1914, Munique, Alemanha.

<sup>88</sup> TLP: “Psicologia da beleza e da arte.”

<sup>89</sup> O termo alemão *Einfühlung*, decomponível como *ein* - ‘em’ ou ainda ‘dentro de’ + *Fühlung* - ‘contacto’, é de difícil tradução para outras línguas. As palavras “empatia”, “simpatia”, “compreensão” e “compenetração” são as mais correntemente utilizadas. No entanto, muitos autores optam por manter o original. Adoptámos esta última prática na redacção do presente documento.

<sup>90</sup> Wilhelm Worringer: 1881, Aachen, Prússia – 1965, Munique, Alemanha.

<sup>91</sup> TLP: “Abstracção e empatia”. Ver nota relativa à dificuldade de tradução do termo alemão *Einfühlung*.

<sup>92</sup> Wassily Kandinsky: 1866, Moscovo, Rússia – 1944, Neuilly-sur-Seine, França.

<sup>93</sup> Título completo: *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Apresentamos uma TLP, que consideramos relevante para a linha de argumentação: “Ponto e linha sobre o plano: contribuição para a análise dos elementos pictóricos”.

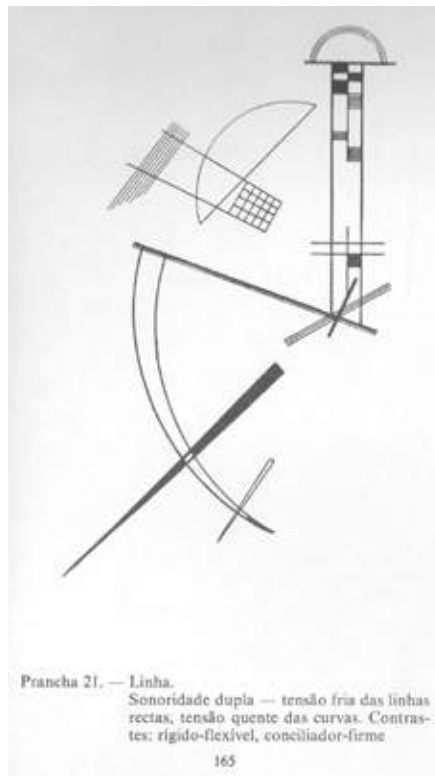


Figura 35: Prancha 21 da versão portuguesa de *Punkt und Linie zu Fläche*, livro de 1926 de Kandinsky, onde primeiro se fixaram os princípios elementares de uma gramática das formas abstractas (Kandinsky, 1989, p. 165).

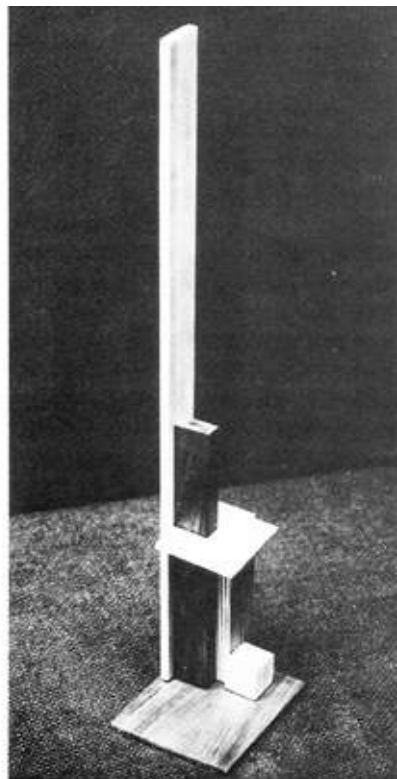


Figura 36: Trabalho produzido por estudantes da Bauhaus, no curso preliminar ministrado por Moholy-Nagy. Cerca de 1923 (Droste, 1992, p. 60).



- Depois, Moholy-Nagy<sup>94</sup> aplicou esta gramática à criação de entidades tridimensionais no espaço.
- Por fim, os neoplasticistas e os construtivistas fizeram culminar esta investigação em relação à arquitectura e transmitiram-na à Bauhaus.
- A partir destes dados e através de uma síntese entre expressionismo e elementarismo, a Bauhaus criou um sistema completo de novas formalizações, agente contaminador de toda a arquitectura moderna (Argan, 1984). O próprio Moholy-Nagy participou neste processo (Figura 36), com a publicação em 1929 de *Von Material zu Architektur*, recentemente traduzido para português como *Do Material à Arquitectura* (Moholy-Nagy, 2009).

Um outro ramo desta linha genealógica que enfatiza um primado da forma deve-se ao crítico alemão Konrad Fiedler<sup>95</sup> e à sua teoria da *reine Sichtbarkeit*, ou pura visualidade. Na sua obra de 1876, *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst*,<sup>96</sup> Fiedler parte do princípio kantiano de distinção entre percepção objectiva e percepção subjectiva para propugnar que, para a apreciação estética das artes visuais, a primazia deve ser dada aos valores intrínsecos ao próprio *medium*: as linhas e as suas combinações em planos e superfícies, os volumes e as cores (Bayer, p. 413).

Esta abordagem, ao circunscrever o sentimento estético ao processamento das propriedades do objecto, vai considerar irrelevantes todos os valores que não estejam directamente contidos no *medium*, apesar de por ele serem transmitidos. Para Fiedler, as obras de arte são algo mais do que a expressão de um tempo, de um povo, ou das condições culturais e sociais que a determinaram. Elas são uma via para o conhecimento do real e dos seus contornos formais e visuais puros, os quais, por sua vez, constituem o verdadeiro cerne da experiência estética.

Uma vez que Fiedler considerava que as condições *a priori* da sensibilidade impõem à arte uma coerência interna e um limite próprio, esta pode apresentar-se como um sistema cognitivo independente de todas as operações discursivas ou associativas. O corolário deste pensamento pode ser o seguinte: toda a síntese artística pode adquirir valor epistemológico. A arte encerra-se num campo autónomo de conhecimento, com regras próprias e específicas.

Não podemos deixar de enfatizar a importância deste desfecho lógico para o desenvolvimento da arte e da arquitectura modernas. Um responsável por este impacto foi o escultor Adolf Von Hildebrand.<sup>97</sup> Em 1893, Von Hildebrand aprofundou o pensamento de Fiedler em *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*,<sup>98</sup> (Von Hildebrand, 1994). O objectivo desta investigação foi a enunciação das leis unificadoras que regem a percepção da obra de arte, uma vez que Von Hildebrand não concebia a forma artística como uma representação inerte dos aspectos exteriores do objecto, mas como uma expressão destas leis estruturais essenciais (Bayer, p. 414).

O título das partes que constituem *Das Problem der Form* revela, só por si, a importância das suas formulações para a posterior evolução da arte e da arquitectura. Traduzamos, uma vez mais, à letra, da versão castelhana: representação visual e representação do movimento; forma e efeito; representação da superfície e da profundidade; a percepção do relevo; a forma como expressão da função.

<sup>94</sup> László Moholy-Nagy (nascido Weisz): 1895, Bácsborsód, Hungria – 1946, Chicago, USA.

<sup>95</sup> Konrad Fiedler: 1841, Öderan – 1895, Munique, Baviera.

<sup>96</sup> TLP: “Sobre a avaliação das obras das artes plásticas”.

<sup>97</sup> Adolf von Hildebrand: 1847, Marburgo, Hesse Grão-Ducado – 1921, Munique, Alemanha.

<sup>98</sup> TLP: “O problema da forma nas artes plásticas”.

Aqui se podem encontrar as origens de algumas noções fundamentais da vanguarda da arte e da arquitectura (Hereu, *et al*, p. 206): a simultaneidade futurista, a quarta dimensão cubista e o espaço-tempo neoplástico, mas também a ruptura da caixa de Wright, a fluidez espacial de Mies e a *promenade architecturale* de Le Corbusier.

Julgamos que as próprias palavras de Kandinsky (p. 27) podem ilustrar o que até aqui explanámos e, em simultâneo, ganhar fundamento para a argumentação que se segue. Em 1929, escreveu ele no programa do curso da Bauhaus:

As conferências [sobre “As Formas”] iniciam-se com o estudo da herança das épocas passadas, e em especial do século XIX, tratando da concepção das formas e do seu encaminhamento (evolução) até aos nossos dias. Em particular: do divórcio dos elementos da arte e da natureza na realidade, da sua aproximação pela ciência [...].

E continua, nos parágrafos subsequentes:

Análise e síntese. Neste contexto: forma e conteúdo.

Forma + *medium* (material e espiritual).

Forma: cor, forma gráfica e forma do espaço.

Estes trechos de Kandinsky sumarizam com clareza o modo como as vanguardas do início do séc. XX contrapuseram o primado da abstracção, por oposição a representação, e o primado da forma, como avesso de conteúdo historiográfico, ao relativismo cultural do ecletismo do séc. XIX. Resta entender o problema da legitimação dessa forma abstracta.

### **2.1.2. A forma e a função, a forma e a técnica, segunda linha genealógica**

De acordo com a síntese de Colquhoun (pp. 190-191), que aqui tomamos, o que as vanguardas procuraram foi uma definição plástica que fosse capaz de reconciliar o carácter contingente, vago e transitório da noção de cultura, por um lado, com as exigências perenes de natureza e de razão, por outro. Este objectivo foi conseguido através de uma ligação entre forma e função, nexos entendidos como desejáveis, porque considerados simultaneamente racional e natural, por oposição a cultural. A função conferiria sentido à forma, e, reciprocamente, a forma encarregar-se-ia de dar expressão à função.

Aparentemente, este vínculo de coerência gera uma tensão conflitual com o carácter abstracto da forma, posto que a função se cumpre necessariamente num órgão ou sistema de órgãos, e estes devem possuir um carácter tangível, logo concreto. Por esta razão, as vanguardas associaram sempre o binómio forma-função ao binómio forma-técnica. Uma forma poderia emergir de uma função se, e só se, conseguisse coadunar também uma lógica construtiva, de um modo igualmente natural e racional.

Perante esta perspectiva, uma dificuldade se nos depara. Como vimos, o esforço para a abstracção formal instituiu uma ruptura, revolucionária e drástica, com uma tradição arquitectónica até então firmemente defendida pelas vigências académico-profissionais. O mesmo não pode ser dito em relação ao uso dos edifícios e ao modo de os construir, cuja importância respectiva nunca havia sido

seriamente posta em causa por qualquer corrente estética. Por outras palavras: à primeira vista, as vanguardas conseguiram fazer bascular a *venustas* vitruviana, mas não lograram trazer nada de novo à *utilitas* ou à *firmitas*.

Mais uma vez, devemos regressar ao projecto do pensamento alemão, o qual, como vimos, tanta importância teve no eclodir das vanguardas. Reiteremos que o carácter deste projecto, simultaneamente analítico, dicotómico e dialéctico, pode ser qualificado como sendo dominado por uma busca idealista de sínteses integradoras e superadoras.

Recuemos agora a uma fase correspondente às primeiras décadas do séc. XIX. Em Berlim, entre 1814 a 1831, data da sua morte, Hegel ocupou a cátedra de Filosofia da Universidade de Humbolt (Bronowski *et al*, p. 491) e, aproximadamente nesse mesmo período, Schinkel<sup>99</sup> foi a figura proeminente da arquitectura da cidade. Tanto na sua prática como no seu ensino, Schinkel defendeu um tipo de edificação que distinguisse nitidamente entre aquilo a que chamava a forma ontológica e a forma representacional (Frampton, 1995, p. 65). Alguns autores, como Susan Jones<sup>100</sup> (2007, p. 89), inferem neste tipo de procedimento um lastro evidente do pensamento hegeliano.

Em algumas situações, Schinkel levou à letra esta distinção entre a forma ontológica, correspondente aos elementos edificatórios essenciais, identificáveis com a estrutura portante, e a forma representacional, equivalente aos seus elementos aparentes e equiparável ao revestimento decorativo. Na sua igreja de Friedrich Werder, erigida em Berlim entre 1825 e 1830 (Figura 37), Schinkel tratou o interior como sendo a tela de um cenário pétreo, deliberadamente afastado da massa estrutural exterior do edifício, construída em tijolo maciço (Frampton, 1995, pp. 73-75). De um modo sofisticado, culto, consciente e livre, a tela podia ter sido outra, com a permuta da proposta em estilo neogótico por uma em estilo neoclássico.

A flutuação informada de um gosto e de um modo, ou seja, de uma moda, constituirá a marca mais favorável do ecletismo e do historicismo do séc. XIX (Rodrigues, p. 83). Contudo, como vimos no início desta secção, a degradação do sistema residiu na dificuldade em encontrar, ou melhor, em escolher, referentes históricos que garantissem metáforas vivas e actantes, porque socialmente estabelecidas e aceites.

As duas propostas para a igreja de Friedrich Werder condensaram a indecisão alemã na eleição de um estilo que melhor representasse não só uma herança cultural nacional, como também ainda as suas ambições e aspirações futuras. De um lado, um novo Sacro Império Germânico; do outro, uma nova Grécia, síntese superadora de Esparta e Atenas. Entre o gótico e o grego procurava-se o modo mais adequado para corresponder a um sentimento peculiar e característico deste período: “uma nostalgia do perfeito ou de algo que se considerará perfeito” (Rodrigues, p. 82).

Se o *partis* gótico encontrava fundamentação na tradição construtiva local, a helenofilia classizante descobria inspiração nos resultados das expedições arqueológicas então realizadas ao Mediterrâneo oriental. A necessidade de tratar a grande quantidade de informação que este espólio representava

<sup>99</sup> Karl Friedrich Schinkel: 1781, Neuruppin, Margraviado de Brandeburgo – 1841, Berlim, Prússia.

<sup>100</sup> Susan Jones: 1961, Bellevue, WA, EUA.

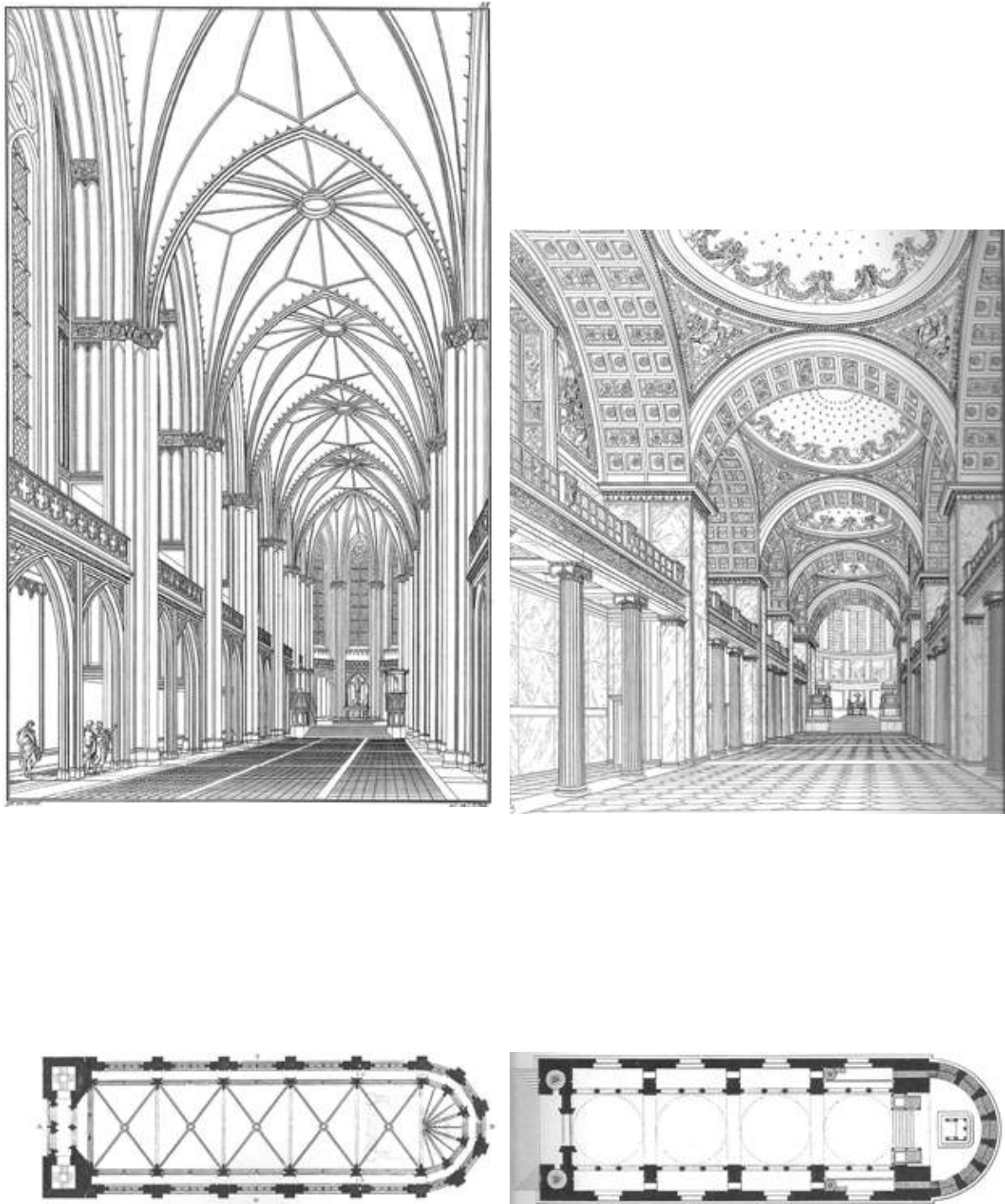


Figura 37: Karl Friedrich Schinkel: Igreja de Friedrich Werder, Berlim, 1825 – 1830. Proposta neogótica, à esquerda, e neoclássica, à direita. Distinção nítida entre forma ontológica e forma representacional (Frampton, 1995, pp. 74-76).

levou Schinkel a sugerir a um antigo discípulo, Karl Bötticher<sup>101</sup> a realização de uma investigação aprofundada relativa ao sistema de ornamentação da Grécia antiga.

Na sequência deste estudo, Bötticher publicou em 1844 *Die Tektonik der Hellenen*,<sup>102</sup> onde apresentou a sua própria versão de uma dialéctica arquitectónica. Tomemos aqui uma possível sùmula da obra, proposta por Susan Jones (2007, p. 89), começando por referir que a concepção de Bötticher se baseou em duas noções distintas: *kernform* e *kunstform*. O termo *kern-* designa cerne, núcleo ou essência, e é relativamente vago, não designando nada de verdadeiramente material ou tangível. O seu par conceptual, *kunst-*, ou arte, enquadra o significado oposto: a forma exterior e visível, induzida por contingências culturais.

O equilíbrio instável entre núcleo interior essencial e borne exterior aparente será, como se percebe, de extrema importância para a nossa discussão. Uma comparação com as noções de forma ontológica e de forma representacional de Schinkel, acima afluada, permite perceber os evidentes níveis de continuidade.

Ao analisar a evolução do pensamento de Bötticher, Jones (p. 89) explica como, da primeira versão de 1844 para a edição revista de 1874, ele fez desaparecer a noção de *kernform* e a substituiu pela noção menos idealista e mais materialista de *werkform*, correspondendo este termo ao processo tectónico resultante das relações adequadas entre uma forma e a sua fabricação. Para Jones, esta substituição constituiu um empobrecimento conceptual e semântico do sistema de Bötticher.

Nós arriscamos aqui sugerir algo diferente, ou mesmo oposto. A troca aludida revela uma tendência inelutável, pressentida na cultura europeia da época, para identificar arte com técnica, talvez ainda não num sentido mecânico e industrial, mas, pelo menos, já como uma mutação reinterpretada da *techné* grega. Dito de outra forma, e fazendo um paralelismo com a situação inglesa coetânea (Pevsner, 1978): ao que se assiste é a uma gradual consumação de *Arts* em *Crafts*.

Justifiquemos esta nossa perspectiva. De acordo com a citada investigação de Jones, Bötticher terá sido induzido à substituição de *kernform* por *werkform* pelo contacto com Gottfried Semper. Ele próprio influenciado pela primeira edição de *Die Tektonik der Hellenen*, Semper terá desenvolvido um sistema conceptual distinto, que identificava no edifício quatro elementos tectónicos essenciais: fundação e pavimento; estrutura e cobertura; paredes; lareira ou fogo.

No sistema semperiano, explanado em 1851 em *Die vier Element der Baukunst*,<sup>103</sup> aos quatro elementos arquitectónicos equivaliam outros tantos procedimentos construtivos básicos: alvenaria, carpintaria, tecelagem e olaria (Figura 38). Estes procedimentos correspondiam, por sua vez, a quatro diferentes ofícios especializados, ou seja, os de pedreiro, de carpinteiro, de tecelão e de oleiro. Todos estes ofícios – ou “artes”, de acordo com o jargão da construção em Portugal – seriam socialmente integrados de modo orgânico, no sentido de permitir e realizar a edificação.

<sup>101</sup> Karl Bötticher: 1806, Nordhausen, Saxónia – 1889, Berlim, Prússia.

<sup>102</sup> TLP: “A tectónica dos gregos”.

<sup>103</sup> TLP: “Os quatro elementos da arte de construir”. O termo *baukunst* pode também ser traduzido como “arquitectura”.

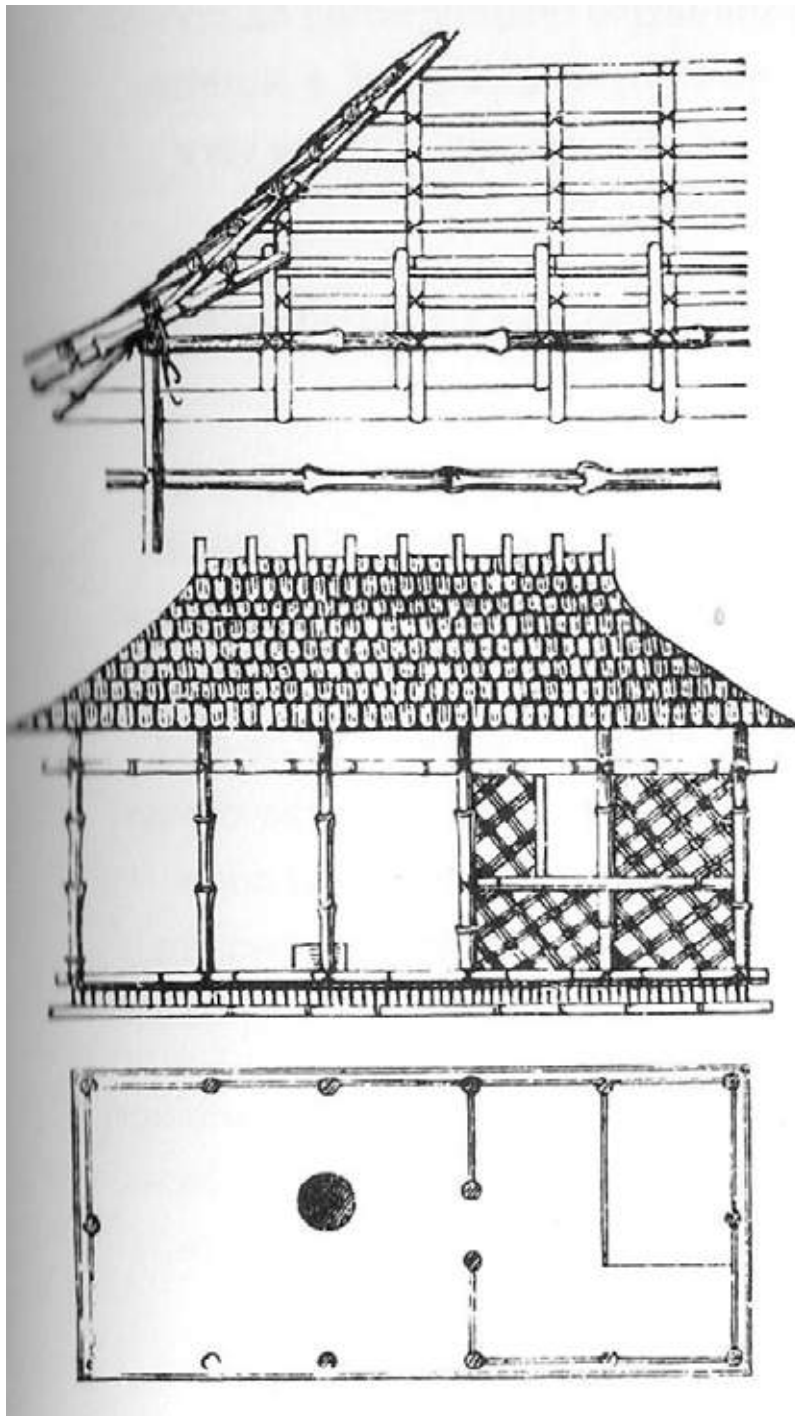


Figura 38: Gottfried Semper: Ilustração de *Die vier Element der Baukunst* de 1851. Quatro elementos tectónicos essenciais – fundação e pavimento; estrutura e cobertura; paredes; lareira ou fogo – correspondem a quatro procedimentos construtivos básicos: alvenaria, carpintaria, tecelagem e olaria (Frampton, 1995, p. 85).

Para Semper, o que há de essencial no edifício é, então, a lógica da sua própria manufacturação. O cerne da arquitectura enquanto arte (*art*, em inglês ou *kunst*, em alemão) é o trabalho oficial (*craft* ou *werk*) que vai garantir a sua produção e, conseqüentemente, a sua manifestação concreta. Aquilo que é oculto, interior, essencial e ontológico vai assim fundir-se com o que é exposto, exterior, aparente e representacional. De preferência, esta fusão deve ocorrer na mesma entidade tectónica. Não é estranho que tantos autores refiram as experiências de fruição do Crystal Palace londrino como determinantes nos escritos de Semper (Frampton, 1995, p. 84).

Uma das primeiras manifestações conscientes de uma fusão deliberada entre o “cerne” e o “borne” da edificação será aquela que nos foi oferecida por Otto Wagner.<sup>104</sup> Para a formação deste arquitecto vienense contribuíram tanto Schinkel como Semper (Bernabei, 1985, p. 8). Em 1895, Wagner enunciou em *Moderne Architektur*<sup>105</sup> os princípios de uma nova arquitectura, em que as formas seriam deduzidas das técnicas emergentes e das exigências práticas do uso (Monnier, 2000, p. 40). A aplicação destes princípios à prática foi, para o próprio Wagner, gradual e progressiva.

Numa série de outras experiências, e ao modo de Schinkel, Wagner separara a fruição estética dos tectos, por um lado, da construção das coberturas, por outro. Na sala do seu edifício para a Caixa Postal de Viena, datado de 1904 (Figura 39), pelo contrário, uma abóbada metálica totalmente envidraçada resolveu em simultâneo a exigência da tecnologia construtiva e a organização da experiência espacial (Bernabei, p. 153).

É importante sublinhar que a estrutura de metal e vidro da Caixa Postal não foi usada exclusivamente por razões práticas, como acontecia já em outros edifícios ditos utilitários em toda a Europa (Russel, 1983, p. 257), mas pelo modo lógico como a estrutura podia adequar essas razões às qualidades estéticas pretendidas (Figura 40).

Tanto o Palácio de Cristal de Londres como a Caixa Postal de Viena parecem ser exemplos inspiradores dos escritos de Scheerbart,<sup>106</sup> nomeadamente em *Glasarchitektur*,<sup>107</sup> texto de 1914 relativo às virtudes de uma sociedade em que os edifícios fossem totalmente transparentes. É conhecida a ligação de Scheerbart a Bruno Taut,<sup>108</sup> precursor do expressionismo, e o modo como esta cumplicidade influenciou a construção do Pavilhão de Vidro na Exposição da Werkbund de Colónia, do mesmo ano de 1914 (Frampton, 2000, p. 139).

Também Mies van der Rohe gravitou na influência do expressionismo, num breve mas decisivo período. Em 1922, fez publicar os seus arranha-céus em aço e vidro no número 4 de *Frühlicht*,<sup>109</sup> o órgão oficial do movimento, editado por Taut. É Fritz Neumeyer<sup>110</sup> quem sublinha as confluências ideológicas existentes entre Mies e os expressionistas, evidenciando o aparente paralelismo entre a

<sup>104</sup> Otto Koloman Wagner: 1841, Penzig – 1918, Viena, Áustria.

<sup>105</sup> TLP: “Arquitectura moderna”.

<sup>106</sup> Paul Karl Wilhelm Scheerbart: 1863, Danzig, Prússia – 1915, Berlim, Alemanha.

<sup>107</sup> TLP: “Arquitectura de vidro”.

<sup>108</sup> Bruno Julius Florian Taut: 1880, Königsberg, Alemanha – 1938, Istanbul, Turquia.

<sup>109</sup> TLP: “Luz inicial” ou “Primeira luz.”

<sup>110</sup> Fritz Neumeyer: 1946, Alemanha.

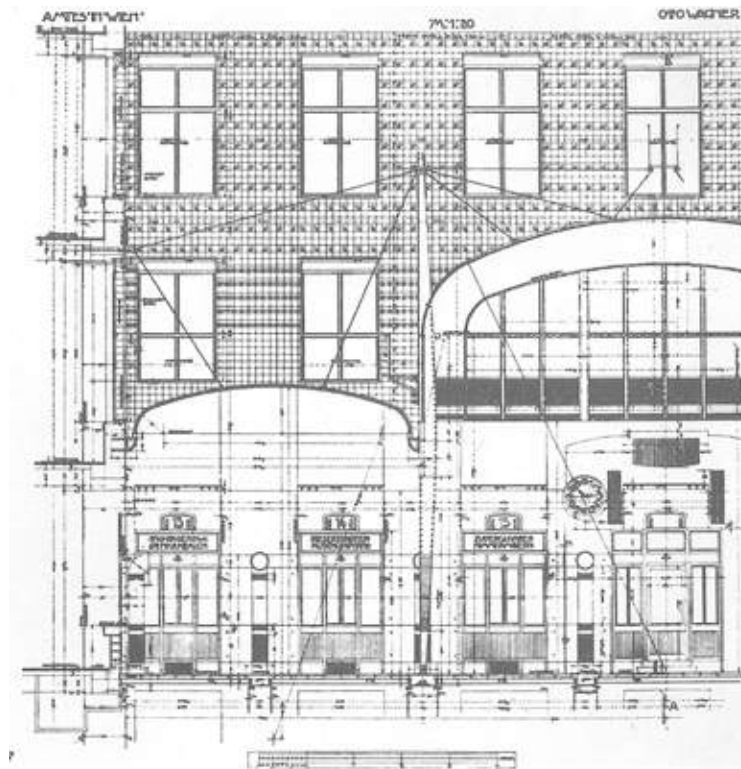


Figura 39: Otto Wagner: Edifício para a Caixa Postal de Viena, 1904. Corte construtivo. Uma abóbada metálica envidraçada resolve em simultâneo a exigência da tecnologia construtiva e a organização da experiência espacial (Bernabei, p. 153).



Figura 40: Otto Wagner: Edifício para a Caixa Postal de Viena, 1904. Vista da sala. A estrutura de metal e vidro da Caixa Postal não é usada exclusivamente por razões práticas, mas pelo modo lógico como adequa essas razões às qualidades estéticas pretendida (Russel, 1983, p. 257).



verticalidade prismática da proposta para Friedrichstrasse e os motivos cristalinos das aguarelas de Hans Sharoun (Neumeyer, 1991, p. 6), de que apresentamos um exemplo na Figura 41.

No entanto, é também Neumeyer quem traça as divergências. A visão hialina de Mies para as catedrais do futuro não procurava um acordo com qualquer precedente histórico e, ao recusar a incorporação do medieval ou do místico, não deixava antever qualquer participação de uma *Bauhütte*, a guilda construtiva, ou grémio associativo, que os expressionistas propugnavam.

Os arranha-céus de Mies propunham justamente o contrário (Figura 42). Ao procurarem as possibilidades essenciais inerentes aos materiais industriais hodiernos, exploravam ao limite as latências dos novos sistemas construtivos, numa estética comprometida apenas com o seu próprio potencial expressivo. Nessa empresa, os edifícios manifestavam tão-somente a sua própria lógica abstracta, e com ela procuravam dissolver espaço, forma, construção e luz numa única entidade: a estrutura de pele e osso (Neumeyer, p. 117).

Esta perspectiva essencialista de uma ontologia da construção encontra paralelo no sistema Domino, proposto por Le Corbusier logo em 1914. A visão destes dois mestres da vanguarda cristaliza-se na construção da Villa Savoye, de 1928, por um lado, e do Pavilhão Alemão em Barcelona, de 1929, por outro. A estes exemplos pode juntar-se a Casa Schröder-Schröder de Rietveld<sup>111</sup> em Utrecht, de 1924. Por fim, mas não menos importante, também o Pavilhão Soviético de Melnikov em Paris, de 1925, com que iniciámos esta Parte II.

Nestas realizações, a forma fala apenas de si e do esforço de racionalidade que a constrói. Elas são a resposta da vanguarda a uma cisão entre meios e fins, ou seja, a oposição a uma violenta separação operada pela evolução tecnológica, que apartou os modos construtivos, para um lado, dos significados das configurações arquitectónicas, para outro.

A partir de determinada altura tornou-se premente enfrentar este problema: o facto de, apesar de as configurações tradicionais da arquitectura se encontrarem fortemente incrustadas na imaginação colectiva, pela capacidade intrínseca de sustentar e veicular significados convencionais, elas nem sempre resultarem de modo lógico das técnicas construtivas utilizadas.

Por outras palavras, e visto por outro ângulo, quando todo um simbolismo arquitectónico assenta numa determinada tecnologia histórica, ele aparta-se deliberadamente da possibilidade de apropriação por parte de novos meios de produção. Esta questão, formulada e exposta pelas vanguardas no início do séc. XX, interpela desde então todos os praticantes da arquitectura e da sua crítica.

Um traço essencial da arquitectura, enquanto sistema de pensamento racional, é a busca de nexos de coerência. Ora, o que é racional em arquitectura inclui sempre algo do que é pragmático. Independentemente dos quadros conceptuais em que seja equacionada, a adequação tecnológica é um constrangimento reconhecido por todos, e, a partir do fim do século XIX, as exigências da pragmática passaram a colidir com os requisitos da simbólica.

---

<sup>111</sup> Gerrit Thomas Rietveld: 1888 – 1964, Utrecht, Holanda.



*Figura 41: Hans Scharoun: Aguarela, 1920 (Neumeyer, 1991, p. 6).*



*Figura 42: Mies van der Rohe: Perspectiva para um arranha-céus em Friedrichstrasse, Berlim, publicada na pág. 124 do n.º 4 de Früllich, em 1922 (Neumeyer, p. 7).*

A réplica da vanguarda foi a de procurar nas leis universais da estética a capacidade de se apresentarem como independentes dos factores exógenos relacionados com as alterações históricas ou tecnológicas. Com base nestas leis, seria possível, pensou-se, aceitar a tecnologia como imperativo, e, ao mesmo tempo, inocular a arte contra essa mesma tecnologia, bem como precaver contra a flutuação implícita no seu carácter evolutivo e mutável. A tecnologia tornar-se-ia incapaz de destruir o significado da arquitectura, uma vez que atingiria apenas a tradição, e essa estaria já apartada dos limites autonómicos da disciplina.

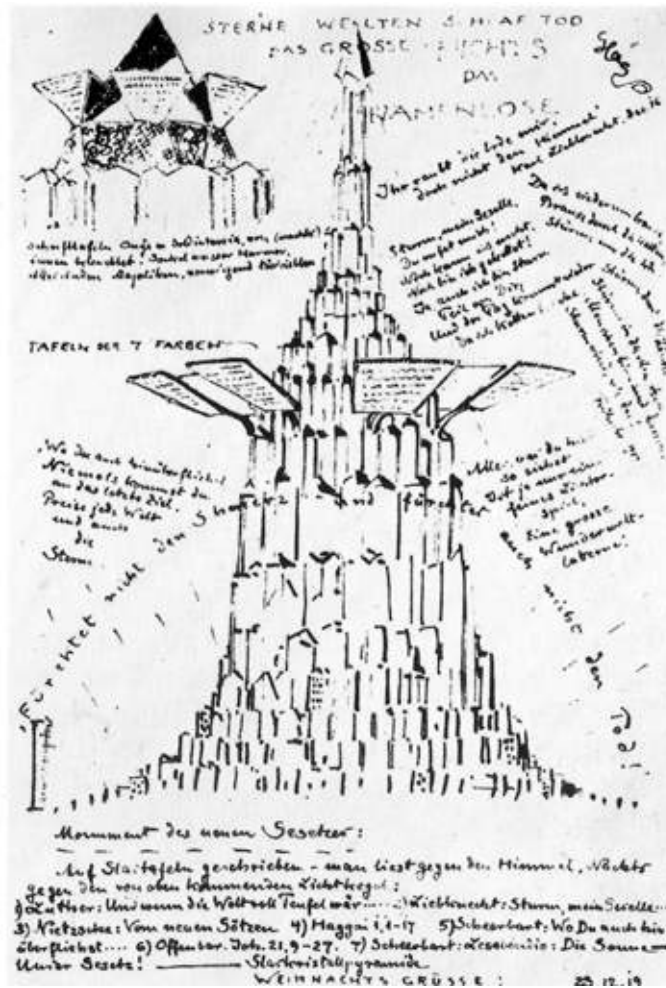


Figura 43: Bruno Taut, Monumento a uma nova lei, 1919 (Béret, 1979, p. 47).



Figura 44: Arbeitsrat für Kunst: Capa de panfleto de propaganda, 1919 (Béret, 1979, p. 47).

## 2.2. A forma e a revolução, colapso conceptual

A Villa Savoye, o Pavilhão de Barcelona, o Pavilhão Soviético e a Casa Schröder-Schröder são alguns dos edifícios chave e as concepções maduras das vanguardas, o apogeu de um percurso deliberado e resoluto que se consumou porque antes havia descoberto um momento adequado para a sua eclosão.

Um dos factores que contribuiu para o irromper das vanguardas pode ser encontrado no sentimento revolucionário que se apoderou da Europa no período terminal da Grande Guerra, marcado pela paz separada entre a Rússia e a Alemanha. Esse sentimento era expresso numa fórmula simples: os impérios e as suas convenções podiam implodir e desmoronar-se, não através de conflitos com impérios rivais, ainda que violentíssimos, mas pela acção corrosiva praticada pelas suas próprias populações e elites intelectuais, a partir do interior.

Um facto que não é suficientemente lembrado entre nós é que, embora a Alemanha tenha começado a Grande Guerra enquanto império, a terminou já como república. O novo regime foi instaurado em 1918 por uma violenta convulsão interna, a denominada revolução de Novembro, em muitos pontos comparável com a revolução russa do ano anterior (Preston, 1998, p. 154). A este evento disruptivo e avassalador foi a vanguarda expressionista alemã buscar a sua primeira designação colectiva do pós-guerra: *Novembergruppe*. O colectivo procurava a convulsão política e a revolução artística (Figura 43).

Um dos membros fundadores deste grupo de intelectuais revolucionários foi Mendelsohn,<sup>112</sup> que já se aproximara, antes do conflito, do expressionismo de *Die Brücke* e de *Der Blaue Reiter* (Zevi, Erich Mendelsohn, 1986, p. 7). No *Novembergruppe* militaram, entre outros, El Lissitzky,<sup>113</sup> Mies, Scharoun,<sup>114</sup> Taut e Kandinsky, que coordenaram as suas acções com o *Arbeitsrat für Kunst* (Figura 44), colectivo de artistas organizados em soviets, e ao qual pertenceu Gropius (Hereu, *et al*, 1999, p. 170).

### 2.2.1. Revolução política

Se antes apresentámos uma genealogia da noção de forma como um lento e gradual percurso intelectual colectivo, evocamos agora, pelo contrário, toda a energia explosiva desse momento fulcral da História contemporânea. Para as populações das duas grandes derrotadas da Grande Guerra, a Alemanha e a Rússia (esta última duplamente vencida, porque assinou a paz com a potência que viria a capitular mais tarde), a ordem imperial era responsabilizável por todos os males, presentes e passados. Ambos países viveram revoluções drásticas, que forçosamente tinham que abalar o *status quo* vigente, fosse ele económico, político, social, cultural ou artístico. Como já antes referimos, tratou-se de relegar o presente para uma condição de ultra-passado.

<sup>112</sup> Erich Mendelsohn: 1887, Allenstein, Prússia Oriental – 1953, São Francisco, EUA.

<sup>113</sup> El Lissitzky, pseudónimo de Lazar Markovich Lissitzky: 1890, Pochinok, Rússia – 1941, Moscovo, Rússia.

<sup>114</sup> Bernhard Hans Henry Scharoun: 1893, Bremen – 1972, Berlim, Alemanha.

Não foi só na Alemanha e na Rússia que se viveu este sentimento revolucionário. Entre Fevereiro de 1917 e Outubro de 1920 registaram-se 27 sublevações vitoriosas na Europa, na maioria com uma evidente tendência política de esquerda (Preston, p. 159). Muitas destes golpes receberam influência marxista, como o que levou à criação de uma República Soviética na Baviera. Uma panorâmica sumária dessas sublevações pode dar uma visão das profundas alterações operadas sobre a velha ordem imperial europeia.

Vejamos alguns exemplos. A fragmentação do Império Austro-Húngaro deu origem, através de sucessivos processos convulsivos, por um lado à República Germânica da Áustria, e, por outro, à República Democrática da Hungria, imediatamente transformada ela própria em República Soviética. Na Finlândia, tornada independente da Rússia, foi instituída uma República Socialista. Na Itália deste período viveu-se o chamado Biénio Vermelho, com uma sucessão de experiências governativas de participação popular. No Reino Unido, uma guerra levou à independência de parte da Irlanda e à conseqüente criação de uma República Irlandesa (Williams, pp. 6-25).

Os exemplos sucederam-se, dentro e fora da Europa. Da Turquia ao Egipto, da Polónia ao México, uma urgência de substituição do presente e de ambição de futuro parecia dominar as nações, os povos e as respectivas elites intelectuais. Mesmo naqueles países onde existia alguma forma de democracia participativa foram instituídos modos inovadores de representatividade, como a instauração, na Holanda, da chamada democracia consociativa.

No nosso país, o sentimento reinante foi perfeitamente interpretado por Álvaro de Campos,<sup>115</sup> o qual, logo no primeiro parágrafo do seu *Ultimatum* de 1917, exigia: “Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora” (Campos, 1981, p. 30). O ano seguinte ficou marcado pelo estabelecimento do sufrágio directo e universal masculino para a eleição do presidente da República, bem como pelo assassinato do candidato que saiu vitorioso de tal plebiscito, Sidónio Pais (Ramos, *et al*, p. 861). Também entre 1918 e 1919 se deu a fundação da precursora do Partido Comunista, a Federação Maximalista Portuguesa (Williams, p. 13), um movimento revolucionário composto maioritariamente por anarco-sindicalistas e socialistas revolucionários.

Em suma, generalizou-se uma ideia de *tabula rasa* ou de grau zero político, social, cultural e artístico, reforçada pela experiência comum de vida nas trincheiras e na frente. A esta experiência avassaladora juntou-se, imediatamente a seguir, o fenómeno macabramente globalizado e igualitário que foi a epidemia mundial de gripe, designada como espanhola. Como vimos anteriormente, a doença vitimou Apollinaire; vitimou também Amadeo de Souza-Cardoso<sup>116</sup> e Egon Schiele.<sup>117</sup> A sua natureza transversal, em termos geográficos e sociais, permitiu-lhe contaminar mortalmente tanto Rodrigues Alves,<sup>118</sup> presidente do Brasil, como Francisco e Jacinta Marto,<sup>119</sup> videntes de Fátima, bem assim como mais de 50 milhões de pessoas em todo o mundo.

---

<sup>115</sup> Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando António Nogueira Pessoa: 1888 – 1935, Lisboa, Portugal.

<sup>116</sup> Amadeo de Souza-Cardoso: 1887, Amarante – 1918, Espinho, Portugal.

<sup>117</sup> Egon Schiele: 1890, Tulln an der Donau – 1918, Viena, Áustria.

<sup>118</sup> Francisco de Paula Rodrigues Alves: 1848, Guaratinguetá – 1919, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>119</sup> Francisco de Jesus Marto: 1908 – 1919, Fátima, Portugal. Jacinta de Jesus Marto: 1910, Fátima – 1920, Lisboa, Portugal.

## 2.2.2. Princípios da vanguarda artística

Talvez nenhum momento na História se tenha afigurado tão perfeito para a eclosão de vanguardas políticas, literárias e artísticas. Mesmo que Apollinaire tivesse intuído já que era chegado o momento de caldear a Aventura com a Ordem, não era esse ainda o *zeitgeist*: para que ele ocorresse deveriam ainda passar alguns anos. O período imediatamente posterior à Grande Guerra foi o adequado para a imposição de ideias que, apesar de revolucionárias, haviam sido longamente maturadas, mas nunca tinham encontrado a ocasião decisiva para a sua eclosão. Foi essa imposição que tornou possível a construção dos edifícios-chave que atrás referimos.

A imposição das ideias revolucionárias da vanguarda arquitectónica surgiu então num momento específico, num contexto único, através de actos deliberados e conscientes. As suas características filosóficas e conceptuais foram claramente definidas, e brotaram de um confronto ideológico assumido e determinado. Este esforço racional colectivo foi, em grande medida, dos intelectuais da Alemanha, com convergências de outros países, em especial da Rússia, mas também da Holanda, da Áustria, da Bélgica e de França.

Como síntese, podemos agora dizer que, para a vanguarda arquitectónica do pós-Guerra, a grande aventura residiu em fazer a forma resultar da confluência directa entre as funções que expressava e as condições materiais que a originavam. Enquanto fenómeno a-histórico, a forma não ficava determinada por modelos culturais precedentes, mas por factos económicos, sociais e tecnológicos emergentes, operando estes de acordo com um número finito de leis fisiológicas e psicológicas, tidas como sendo generalizáveis, porque universais. Por outras palavras, a vanguarda procurava uma adequação entre fins e meios, entre os resultados formais e as lógicas que os erigiram.

Em suma, podemos dizer que a arquitectura da vanguarda pretendia ser, cumulativamente:

- Abstracta;
- Formal;
- Universal;
- Racional;
- Objectiva;
- Funcional;
- Construtiva;
- A-histórica ou a-temporal.

A grande revolução da arquitectura da vanguarda não dizia então respeito ao aspecto epidérmico dos edifícios, por si só. A importância não esteve em cobrir a construção com um terraço plano em vez de um telhado de duas águas, algo que era feito desde a Antiguidade, ou em usar aberturas horizontais em vez de verticais, o que pode ser considerado como uma mera anedota compositiva.

A gravidade da ruptura esteve naquilo que nós escolhemos designar como um colapso conceptual, sendo que o termo é aqui usado no sentido de fusão violenta e entrópica. Consideramos que aquilo que apresentámos ao longo desta secção nos permite agora elencar as fusões então produzidas. Teremos, então, que na arquitectura da vanguarda, tal como a temos vindo a definir, se operam os seguintes colapsos:

- A forma funde-se no conteúdo, logo o exterior funde-se no interior, e a aparência funde-se na essência.
- O abstracto funde-se no concreto, logo na sua própria representação, e o ideal espiritual funde-se no tangível material.
- O significado funde-se no significante, e a função funde-se no órgão.
- O natural funde-se no cultural, ou melhor, no transcultural universal.

Todas estas fusões são, em simultâneo, também cisões, rupturas quer com o senso comum, quer com a tradição filosófica que, desde Platão, operava pela colocação em cena de pares conceptuais opostos (Derrida, 1995, p. 14), justamente aqueles que a vanguarda fez colapsar numa única entidade.

Estes foram, quanto a nós, e reapropriando as palavras de Apollinaire, os “vastos e estranhos domínios” abertos pela vanguarda, os “fogos novos de cores jamais vistas”, os “mil fantasmas imponderáveis” aos quais foi conferida realidade, através de um combate “nas fronteiras do ilimitado e do futuro”. Uma aventura que, através da combinação paradoxal entre fusão e cisão, gerou uma explosão que abalou a arquitectura de um modo profundo, provocando uma alteração que só podemos considerar como ôntica, no sentido utilizado por Eduardo Lourenço para se referir à revolução produzida pela geração de “Orpheu” (Lourenço, 2003, p. 139).

Com os fragmentos desta explosão, que nós ainda hoje tentamos compreender, a geração posterior tentou construir uma nova realidade. Para os campos ideológicos que se opusessem à vanguarda, como veremos, virá a ser fácil tomar os colapsos conceptuais como contra-sensos, jogos de palavras, charadas intelectuais, desenraizamentos culturais, degenerações civilizacionais, vícios a combater e, de preferência, a eliminar.



## Capítulo 3.º – A figura, nova ordem do experimentalismo

### 3.1. A figura e a ordem

*Deus, não querendo revelar essas coisas a esse povo [...] exprimiu-as em figuras, para que aqueles que amassem as coisas figurantes nelas se detivessem, e aqueles que amassem as figuradas assim as vissem.*

Pensées, Fragmento 670<sup>120</sup>

Pascal, c. 1660<sup>121</sup>

A acção destruidora da vanguarda incidiu sobre as convenções do séc. XIX. Contudo, como efeito colateral, foi colidir com a tradição milenar da arquitectura, que sempre atribuiu significações culturais às configurações arquitectónicas. Esta tradição não terá sido apenas tratadística. Terá sido, eventualmente, resultado de uma necessidade psicológica ou antropológica, inerente aos indivíduos e aos grupos, que embebeu na imaginação colectiva um desejo irreprimível de repetir configurações veiculadoras de significados convencionais.

Como tentaremos demonstrar, a acção explosiva e súbita da vanguarda veio a extinguir-se antes de extirpar definitivamente a noção arreigada de que os edifícios, enquanto factos visivos, são portadores ou motivadores de associações de ideias exteriores à própria arquitectura.

A impossibilidade de produzir este corte gerou um fenómeno de ressurgimento de uma noção anti-tética da forma: a figura. A noção de figura pertence a uma tradição comum à literatura, às artes plásticas e à arquitectura. Por sua vez, esta tradição entronca na retórica clássica, cuja base assenta justamente na conexão entre ideia e imagem. Em harmonia com este princípio, as ideias podem ser representadas por figuras (Colquhoun, p. 191).

A figura pode então definir-se como sendo a expressão simbólica de um pensamento, conseguida através da substituição de uma ideia abstracta por uma imagem concreta, ou ainda, como a correspondência de um facto a outro (Lalande, 1991, p. 351). Para melhor circunscrever o conceito, usámos e transcrevemos no início deste capítulo o fragmento 670 dos *Pensées* de Pascal.

A leitura deste trecho permite confirmar a concatenação entre dois planos distintos: o do figurante, perceptível pela razão, e o do figurado, manifesto aos sentidos. Outras três características ressaltam da curta passagem citada, e são todas fulcrais para o entendimento da figura:

- A primeira característica que sobressai é a possibilidade do figurante e do figurado serem recebidos independentemente um do outro, apesar de serem dados em simultâneo.
- A segunda é a conexão existente entre um certo tipo de pessoas e a sua preferência pela recepção de apenas um dos dados, sem que tal prejudique a validade do todo.

<sup>120</sup> TP, do original francês: «*Dieu n'ayant pas voulu découvrir ces choses à ce peuple [...] les a exprimées en figures, afin que ceux qui aimait les choses figurantes s'y arrêtassent, et que ceux qui aimait les figurées les y vissent*». Citado por Lalande (1991 p. 351).

<sup>121</sup> Blaise Pascal: 1623, Clermont-Ferrand – 1662, Paris, França.



*Figura 45: Masaccio: A expulsão do Paraíso. C. 1472. Fresco. Capela da Brancacci. Santa Maria del Carmine. Florença (Jason, 1982, p. 394). Os gestos e as atitudes correspondem a sentimentos, neste caso ira, pudor e medo.*

- Por fim, o facto de essa preferência não advir de uma incapacidade para perceber o outro dado, ou de ele não existir, mas de uma mobilização electiva e de uma volição afectiva. Pascal usa o verbo “*aimer*”, que pode ser traduzido em português como amar, gostar ou desejar.

Convém sublinhar que os aspectos sensíveis da figura, ou seja, os seus dados figurados, oferecem uma tentativa de aproximação aos aspectos figurantes, os quais permanecem irredutivelmente inatingíveis. Quando a figura surge, ela é sempre um reflexo da ideia que encerra, e torna-se assim no seu emblema. Veremos, em seguida, o modo como a figura foi utilizada em alguns períodos relevantes da história, e aferiremos da sua importância para a arquitectura europeia e portuguesa de entre-guerras.

### 3.1.1. A figura, da retórica clássica à arte e à arquitectura do Renascimento

Através de um processo cultural gradual, a figura pode cristalizar num tipo convencional, cuja função social última é sempre impor, reforçar e preservar uma ideologia. Na retórica clássica, o objectivo último da representação da ideia pela figura é sempre a persuasão. A organização didáctica de um conjunto de figuras permite essa acção de persuasão sobre indivíduos ou grupos, levando-os a adoptar valores edificantes, considerados importantes para a sua própria elevação e para o benefício da sociedade (Colquhoun, p. 191).

Esta cristalização depende da capacidade da figura para a congregação e a síntese de uma série complexa de experiências inefáveis, cuja riqueza e multiplicidade ela deve, obrigatoriamente, condensar e sugerir. Colquhoun fundamenta a sua argumentação relativa à relevância da figura convocando o exemplo da pintura do primeiro Renascimento, onde, de acordo com o autor, são usados dois tipos de recursos: a postura e o gesto.

Através da postura do corpo e dos gestos dos seus membros e rostos, os diversos tipos humanos, concebidos de modo genérico, não individualizado, participam em narrativas que evidenciam também os seus movimentos do espírito e da alma. Por outras palavras, cada gesto ou cada atitude corresponde a um sentimento, seja ele de temor, júbilo, medo, exaltação ou pudor. Aqui, a observação de Colquhoun é paralela à de Michael Baxandall,<sup>122</sup> em especial à análise que este historiador e crítico galês fez da linguagem corporal patente nas figuras da pintura de Masaccio ou Piero della Francesca<sup>123</sup> (Baxandall, p. 56 e segs) (Figura 45).

Um exemplo eloquente é a célebre *Anunciação* de Cortona, de Fra Angelico,<sup>124</sup> datável de 1433 ou 1434 (Figura 46). Ao fundo, no canto superior esquerdo, Adão e Eva, acabrunhados e cabisbaixos, assumem o peso da sua responsabilidade pelo pecado original, enquanto são expulsos do Paraíso por um Querubim autoritário e peremptório. No primeiro plano, a jovem Maria recebe, com um pudor que a compele a cobrir o peito, o Arcanjo Gabriel, o qual franqueia, com suavidade resoluta, o alpendre porticado do seu reduto. O indicador esquerdo do Arcanjo aponta para o céu, explicitando a proveniência da sua missão; o direito aponta à jovem, transmitindo-lhe a incumbência divina.

<sup>122</sup> Michael David Kighley Baxandall: 1933, Cardiff – 2008, Londres, RU.

<sup>123</sup> Masaccio, pseudónimo de Tommaso di Ser Giovanni di Simone Cassai: 1401, San Giovanni Valdarno, Florença – 1428, Roma, Estado Papal. Piero della Francesca: 1415 – 1492, Sansepolcro, República de Florença.

<sup>124</sup> Fra Angelico (nascido Guido di Pietro): c. 1395, Rupecanina, Florença – 1455, Roma, Estado Papal.



*Figura 46: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Os diversos tipos humanos, concebidos de modo genérico e não individualizado, participam em narrativas que evidenciam os seus movimentos de espírito e de alma.*

O recurso à figura nas artes plásticas, por não poder ser considerado como sinónimo imediato de realismo, pode ser detectado em vários períodos da história da arte. Tal como veremos mais à frente, foi especialmente relevante no período que estudamos.

A partir deste ponto interessa tentar a correspondência entre os aspectos figurativos da pintura e da arquitectura. Recordemos que cada gesto representado na pintura do Renascimento tem correspondência com um determinado estado de alma. A utilidade desta constatação está na eventual possibilidade de a poder transferir para a arquitectura (Colquhoun, p. 193).

A legitimação desta transferência é proporcionada por Vitruvius,<sup>125</sup> o qual logo no início do seu tratado estabelece a distinção entre o significante, ou *quod significat*, e o significado, ou *quod significatur*. Escreveu ele no seu tratado, em, I.3.1:<sup>126</sup>

Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitectura, de uma feição especial, se verificam duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos.

Apesar de a arquitectura não ser imitativa, a vivência dos edifícios cria uma correlação directa com a experiência do mundo. Todo o edifício se ergue através de factuais cruas e básicas, dependentes tanto da força da gravidade, como também do encerramento do espaço. Mas mesmo estas, ou especialmente estas, quando percebidas e vivenciadas, se humanizam e se transformam em figurantes de outros figurados.

Na arquitectura do Renascimento, por exemplo, estes figurantes foram codificados a partir de um número finito de elementos construtivos. Assim, quando se imaginam as funções desempenhadas por uma porta, por exemplo, imediatamente se despoleta uma associação de significados. O mesmo acontece com a função de uma coluna, de um arco, ou de uma cobertura. Das múltiplas combinações possíveis de realizar com estes elementos, cada estilo, ou ordem, elegeu um determinado repertório e instituiu um comentário relativo à forma estrutural.

A atribuição de significado é conseguida pelas diferentes ordens através de uma lógica de oposições. Na senda da tradição milenar enunciada em Vitruvius, IV.1.3-8,<sup>127</sup> Dórico e Jónico definem-se mutuamente, por intermédio de um nexa entre virilidade e delicadeza. Estes valores conduzem à associação com divindades específicas, neste caso com Apolo e com a sua irmã gémea Artemísia, ou Diana. Por sua vez, estas divindades são elas representações figurativas, com iconografias e funções religiosas específicas (Price *et al*, pp. 38-40, 59-61).

O sistema é então desenvolvido pela fixação de entidades cujo reconhecimento e memorização é tornado possível, através de saltos metafóricos (Delgado J. P., 1999). De modo análogo, um edifício inteiro pode transformar-se numa metáfora, cristalizada no seu conteúdo tipológico: *villa*, palácio, templo, basílica, anfiteatro. Uma composição figurativa é assim capaz de congregar um conjunto complexo de ideias, não necessariamente inerentes à forma estrutural básica de onde estas derivam, mas referenciáveis a um âmbito cultural mais vasto.

<sup>125</sup> Marcus Vitruvius Pollio; c. 80 a.C. – c. 15 a.C., locais desconhecidos.

<sup>126</sup> Consultada a edição portuguesa de M. Justino Maciel (Vitruvius, 2006 p. 30).

<sup>127</sup> Edição portuguesa de M. Justino Maciel (Vitruvius, 2006 pp. 142-144).



*Figura 47: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Pormenor relatando o episódio de Adão e Eva.*



*Figura 48: Fra Angelico, Anunciação de Cortona, cerca de 1433 (Jason, 1982, p. 396). Detalhe de relação entre as figuras humanas e arquitectónicas.*

Refiramo-nos, mais uma vez, à Anunciação de Fra Angelico. Atrás, detivemo-nos nas atitudes e nos gestos dos personagens. Reparemos agora na organização gradativa e tipológica do espaço representado. Assim, teremos, em espiral e no sentido contrário ao dos ponteiros de um relógio, a partir do canto superior esquerdo: firmamento, colina, pomar, sebe, horto, *loggia*, alpendre, porta, quarto, dossel. Cada um destes elementos-tipo indica um nível específico e crescente de interioridade, intimidade, temperatura e seclusão.

Adão e Eva, por exemplo, são expulsos para um nível de exterioridade tão inóspita que é apenas representado pelo azul intenso de uma noite profunda. O dossel, em contraste, é representado num carmim confortável e acolhedor (Figura 47).

O edifício que enquadra a cena assume um aspecto que poderia ser o do mármore, mas que também está muito próximo do tom da pele dos personagens representados. O pórtico é composto por arcos de volta perfeita, assentes em colunas esbeltas sobre capitéis coríntios, ou seja, no estilo da ordem associada à virgindade.<sup>128</sup> A serenidade e a gravidade expressas pela disposição arquitectónica são perturbadas pela presença dos finos tirantes horizontais em ferro que, ao traccionarem os arcos perfeitos, tanto indicam a ductilidade do conjunto quanto a delicadeza tênsil do equilíbrio estrutural (Figura 48).

Com estes recursos, a representação da arquitectura veicula e reforça as ideias que as personagens transportam também. Para os cristãos do tempo, os saltos metafóricos deste “Primeiro Mistério Gozoso” terão sido evidentes: a obra e a graça do Espírito Santo manifestaram-se na Virgem com a suavidade e a delicadeza, mas também com o ímpeto, do forasteiro eloquente e bem-parecido que se insinua entre as colunas do pórtico da *villa* da jovem ingénua e desamparada. Mas, e esta objecção é importante pela complexidade conceptual que comporta, sem qualquer recurso ao pecado mortal: se se rompessem os tirantes, a integridade da edificação ficaria irremediavelmente comprometida.

Mesmo para os não crentes, existem na pintura de Fra Angelico saltos metafóricos que mantêm validade, em ideias transmitidas exclusivamente pela figuração da organização do espaço, da sua estrutura e da sua arquitectura. Estas ideias são relativas a gradações e transições, a fronteiras e limites, a mediações de estado e de nível, a concavidades e convexidades, a interioridades e exterioridades, mas também ao contraste entre força e graça, ou entre aqueles elementos que são comprimidos e os outros, os que são traccionados.

A pintura de Fra Angelico oferece uma transcrição quase literal da *loggia* do *Ospedale degli Innocenti*, de Brunelleschi.<sup>129</sup> Finalizada em 1427, seis ou sete anos antes de concluída a obra de Fra Angelico, a *loggia* ocupa, juntamente com a Praça Santissima Annunziata (Figura 49), um antigo horto da igreja que dá nome ao local (Hibbert, pp. 338-339).

Esta *loggia*, com as suas colunas coríntias e nos seus arcos atirantados de volta perfeita, terá eventualmente fornecido a Fra Angelico o referencial tipológico adequado, bem como a metáfora visual perfeita, para a fragilidade da inocência, referenciada tanto no abandono das crianças como nas condições de concepção e de maternidade que à época conduziam a esse tipo de desamparo. Curiosamente, e

<sup>128</sup> Lê-se em Vitruvius IV.1.8: “No que respeita à terceira [ordem], que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal, porque as donzelas, mercê da sua tenra idade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos” (Vitruvius, 2006 p. 144).

<sup>129</sup> Brunelleschi, pseudónimo de Filippo di ser Brunellesco di Lippo Lapi: 1377 – 1446, Florença.



*Figura 49: Brunelleschi: Ospedale degli Innocenti, loggia. 1427 (Kleiner, 2013, p. 213). Esta arquitectura terá fornecido a Fra Angelico o referencial tipológico e a metáfora visual para a sua Anunciação.*



como o nome indica, a vizinha igreja da Santissima Annunziata é dedicada à devoção de um milagre relacionado com a dificuldade de realização do fresco de uma Anunciação (Hibbert, p. 334).

Com este recurso às obras de Fra Angelico e de Brunelleschi pretendemos fornecer uma ilustração do procedimento que norteava a arquitectura do Renascimento, uma actuação a que optamos por designar como figurativa, metonímica e tipológica (Colquhoun, p. 193).

Queremos reforçar que estamos perante um procedimento que depende de duas características das configurações construídas: a convenção e a tipificação. No entanto, depende acima de tudo de uma terceira característica: a fixação social, por via do uso reiterado de um conjunto de significações. Em 1600, quando Caccini<sup>130</sup> reformulou a fachada da igreja da Annunziata, não hesitou em fazer ecoar o tema da *loggia* do Ospedale (Hibbert, p. 334), cujas ressonâncias metafóricas e literais se mantinham ainda pertinentes, quase dois séculos mais tarde.

### 3.1.2. A figura e a arquitectura, degradação e reemergência

Quando atrás discutimos a emergência da forma, vimos que a convenção e a tipificação, na ausência de uma fixação social, podem conduzir a uma arquitectura cujos referentes culturais se degradem até à condição de meras metáforas estéreis. Na maioria dos casos, foi o que aconteceu entre os séculos XVIII e XIX, à medida que o sistema de pensamento se foi diluindo numa espécie de memória difusa, ao mesmo tempo que os atributos das ordens clássicas e do catálogo tipológico se foram tornando vagos ou banais.

Summerson (1992, p. 89) resumiu assim a situação: os períodos de máxima eloquência da linguagem clássica foram sempre aqueles em que a arquitectura encontrou um sistema filosófico que se lhe equiparasse. Por outras palavras, as ordens só podem ser convenientemente usadas quando existe a convicção de que encarnam um princípio absoluto de verdade e de beleza. Em todos os momentos em que isso não acontece, surge o *cliché*.

A degeneração do sistema clássico foi temperada no séc. XVIII pela tentativa de recuperar uma certa experiência primitiva da arquitectura, tal como sucedeu no *Essai sur l'Architecture*,<sup>131</sup> texto de Laugier,<sup>132</sup> publicado em 1753, com uma reedição ilustrada em 1755. Se, desde Vitruvius, todos os tratados haviam considerado a cabana primitiva como sendo a origem da arquitectura, Laugier foi o primeiro a produzir uma reflexão profunda acerca da natureza concreta dessa cabana (Summerson, p. 91) (Figura 50).

O que torna a reflexão de Laugier num momento especial da história da arquitectura é o facto de dela ter resultado a produção de uma imagem, a da cabana primordial representada no frontispício alegórico da segunda edição. A representação surgiu como a consubstanciação da verdade original da arquitectura e da sua razão de ser. Deste modo, a autoridade das ordens foi abalada e suplantada pela imagem daquilo que se supunha ser o seu protótipo funcional e racional: Laugier interpelava os arquitectos a usarem as ordens com a mesma ingenuidade, no sentido de inocência e de inventividade, com que o “bom selvagem” pousou uma trave horizontal sobre dois troncos verticais.

<sup>130</sup> Giovanni Battista Caccini: 1556, Montopoli in Val d'Arno – 1613, Florença, Itália.

<sup>131</sup> TLP: “Ensaio sobre a arquitectura”.

<sup>132</sup> Marc-Antoine Laugier: 1713, Manosque – 1769, Paris, França.



Figura 50: Marc-Antoine Laugier: Frontespício da segunda edição de *Essai sur l'Architecture* (Frampton, 1995, p.31).

No entanto, a interpelação de Laugier visava o reforço da linguagem tradicional, atribuindo-lhe uma razão de ser, fornecendo-lhe aquilo a que poderíamos chamar um fundamento ontológico. Para Summerson (p. 89), tanto as luzes dessa razão como o impacto da redescoberta da arquitectura grega, a que já atrás aludimos, constituíram a marca mais evidente desse recrudescimento revisionista que é o neoclassicismo.

Para encontrarmos uma afronta radical ao sistema figurativo clássico durante o século XVIII, temos que a procurar num campo distinto, com noções de racionalidade arqueológica diferentes das de Laugier. Esse desafio pode ser detectado nos chamados arquitectos visionários da revolução francesa, Boullée, Ledoux e Lequeu,<sup>133</sup> os quais, apesar de continuarem a usar o repertório greco-romano, provavelmente já não acreditavam numa correspondência entre as figuras arquitectónicas e um qualquer referencial válido.

Por isso, apesar de operarem dentro dos limites do sistema conceptual herdado da Renascença, combinaram os elementos tradicionais de uma maneira inesperada, capaz de ampliar e de modificar os significados clássicos. Estes arquitectos manipularam conscientemente o código existente, mesmo quando o fragmentaram e subverteram, de um modo a que chamaríamos experimentalista. A manipulação experimentalista do código depende então de três factores interligados:

- Conhecimento profundo do código;
- Consciência da sua falência;
- Contingência do seu uso, por inexistência de outro.

O caso de Lequeu é ainda mais surpreendente do que o de Boullée ou de Ledoux, porque parece ter abandonado totalmente a composição clássica (Colquhoun, p. 193). O desenho de Lequeu chamado *Le Rendezvous de Bellevue*, para dar um exemplo, é baseado numa ideia compositiva totalmente nova para a época, a compensação (Figura 51).

A compensação virá a ser uma das características principais das chamadas casas irregulares inglesas do séc. XIX, como a de James Thomson<sup>134</sup> (Figura 52), bem como ainda de muita arquitectura do séc. XX (Kaufmann, p. 233). Assim, no *Rendezvous*, um delicado *tempietto* coroa um torreão clássico à direita da imagem, o qual vai compensar, em termos tanto compositivos como figurativos, uma maciça torre de menagem medieval, à esquerda.

Os restantes elementos do edifício são dispostos de acordo da com uma *assemblage*, montada a partir de um conjunto de fragmentos figurativos distorcidos, mas ainda assim reconhecíveis. O desenho apresenta uma mescla de referências ao românico, ao gótico e a algumas das possíveis interpretações do clássico, como o palladiano e o serliano, todas elas amalgamadas de acordo com um princípio de composição a que poderíamos chamar pitoresco. O resultado final é desconcertante, mesmo chocante, mas a capacidade de choque que o desenho possui é directamente proporcional ao elevado grau de identificabilidade que cada uma das figurações utilizadas apresenta.

<sup>133</sup> Étienne-Louis Boullée: 1728, Paris – 1799, Paris, França; Claude-Nicolas Ledoux: 1736, Dormans-sur-Marne – 1806, Paris, França; Jean-Jacques Lequeu: 1757, Rouen – 1826, Paris, França.

<sup>134</sup> James Thomson: 1800, Londres – 1883, Finchley, RU.

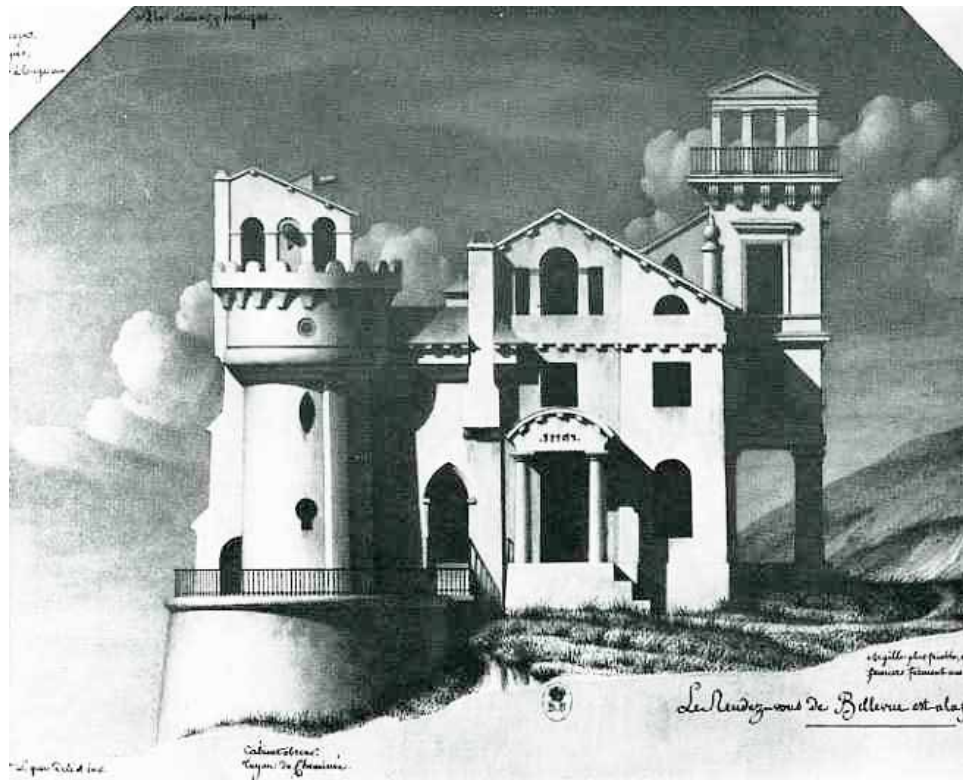


Figura 51: Jean-Jacques Lequeu: Le Rendez-vous de Bellevue, fim do séc. XVIII. A capacidade de choque é proporcional ao grau de identificabilidade de cada uma das figurações (Kaufmann, 1974, p. 233).

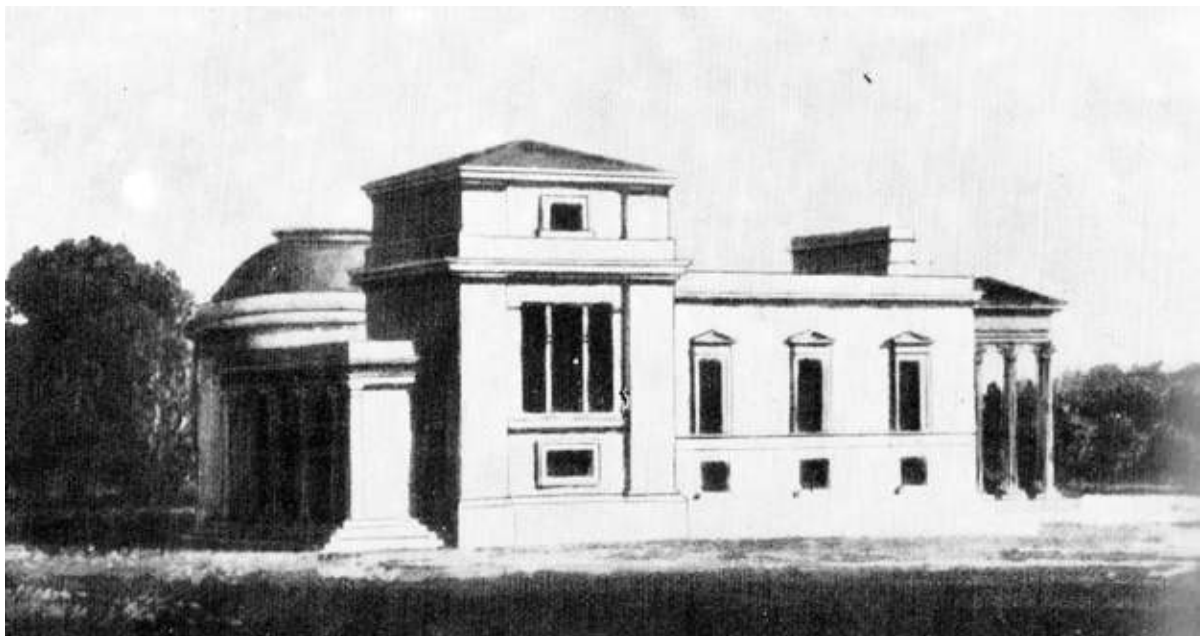


Figura 52: James Thomson: Casa “irregular”, meados do séc. XIX. É evidente a deliberada falta de equilíbrio compositivo (Kaufmann, 1974, p. 71).

Aparentemente, estamos perante uma atitude experimentalista e crítica, tal como enunciada por Tafuri e por nós atrás elencada. Para este autor, aliás, o que se assiste no Iluminismo é a um “despreconceito consciente” coincidente com um “processo intentado contra a linguagem classicista” (Tafuri, 1979, p. 159). O ataque, desinibido e intencional, esteve directamente relacionado com o facto de todo o Iluminismo ser essencialmente crítico: “qualquer problema [era] examinado no âmbito de instrumentos de controlo racionais, conformes com uma identificação de Natureza e Razão” (Tafuri, p. 160).

Para nós, o facto de o interesse por Ledoux, Boullée e Lequeu ter recrudescido no início dos anos 30 não surge como surpreendente. Quando, em 1933, Kaufmann<sup>135</sup> publicou *Von Ledoux bis Le Corbusier*,<sup>136</sup> ofereceu uma interpretação das obras destes arquitectos como precedentes das tendências filosóficas, temáticas, formais e sociais dos arquitectos que lhe eram contemporâneos, nomeadamente de Le Corbusier (Kaufmann, 1982, pp. 93-95).

Por nossa parte, consideramos que as preocupações expressas nestas obras podem também ser entendidas como antecessoras das inquietações de todas as épocas que equacionaram a sobrevivência e a reinterpretção da figura da tradição da retórica, tal como parece ter sido o caso na segunda metade dos anos 20 e durante toda a década de 30.<sup>137</sup>

Ao longo deste capítulo tivemos já oportunidade de apresentar a nossa perspectiva relativamente ao esforço que foi empreendido pela cultura ocidental para extirpar a forma arquitectónica dos referenciais clássicos tradicionais. Podemos agora arriscar dizer que o percurso deste esforço teve o seu ponto de partida justamente aqui. Ledoux, Boullée e, em especial, Lequeu manifestaram os sintomas de uma *malaise* que contaminava toda a Europa, revelados no uso crítico de uma linguagem em que significantes e significados se encontravam dissociados.

Com este uso crítico, Ledoux, Boullée e Lequeu criaram figuras fragmentárias e transgressoras que denunciavam a sua condição dissociativa, e que reclamavam novas respostas conceptuais, formais e linguísticas. Como vimos, foram necessárias algumas décadas para que essas exigências fossem ouvidas, e um período ainda maior para que as respostas surgissem, nas proposições revolucionárias das vanguardas do séc. XX. Se quisermos reler os enunciados de Tafuri, podemos afirmar que um experimentalismo figurativo antecipou, através de uma denúncia, o trabalho das vanguardas.

---

<sup>135</sup> Emil Kaufmann: 1891, Viena, Áustria – 1953, Cheyenne, EUA.

<sup>136</sup> Título completo: *Von Ledoux bis Le Corbusier; Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*. TLP: “De Le Corbusier a Ledoux: Origem e desenvolvimento da arquitectura autónoma”.

<sup>137</sup> Alan Colquhoun refere outra época recente onde esta inquietação se manifestou, os anos 70 e 80, e utiliza como caso de estudo as obras dos neo-realistas, grupo onde inclui Charles Moore e Robert Venturi, e dos neo-racionalistas, como Aldo Rossi (Colquhoun, 1985 p. 199). O paralelo entre as décadas de 30 e de 80 constitui uma matéria de estudo que nos parece muito fecunda, e ainda não totalmente explorada.

### 3.2. A figura e o *Rappel à l'ordre* no segundo quartel do séc. XX

Para a arquitectura, tudo indicaria que ficassem então estabelecidos dois campos distintos: o do passado, ligado à noção de figura, relacionado com a tradição; e o do futuro, ligado à forma, que era o da vanguarda global. Confrontar-se-iam assim duas noções aparentemente contraditórias da relação das configurações artísticas e arquitectónicas com os seus significados. Resumamos as suas diferenças:

- A noção de figura admite para a arquitectura significados convencionais e associativos. A noção de forma exclui-os à partida.
- A noção de figura assume que a arquitectura é uma linguagem com um número limitado de elementos, fixados por uma especificidade histórica. Para a noção de forma, pelo contrário, a arquitectura pode ser reduzida a um grau zero a-histórico, cuja linguagem é um campo aberto de gradação quase infinita.

Vimos atrás as possibilidades das novas linguagens da vanguarda, relacionadas com as interacções da forma com as conquistas da abstracção, por um lado, e com um entendimento inovador das lógicas espaciais, funcionais e tecnológicas, por outro. Como tivemos a oportunidade de sublinhar, estas novas linguagens brotaram numa circunstância histórica muito específica, o fim da Grande Guerra.

No entanto, à medida que a década de 20 se iniciava na Europa, foi-se difundindo gradualmente uma reivindicação comum, gerada tanto pela refutação dos excessos produzidos pelas vanguardas, como pela crescente necessidade de uma nova referenciação, capaz de estabilizar os desequilíbrios produzidos pela catástrofe bélica e pelas revoluções que lhe sucederam. Esta instância tomou o nome de “regresso à ordem”, e afectou várias personalidades artísticas.

#### 3.2.1. *Rappel à l'ordre*

Contrariamente ao que aconteceu com as ideias da vanguarda, o retorno à ordem não permaneceu como um fenómeno intelectual complexo, assimilável apenas por algumas elites intelectuais e artísticas. No rescaldo da Grande Guerra, tanto a obtenção de novos equilíbrios sociais, por um lado, como a reconstrução, ainda que apenas mental, de uma identidade cultural e estilística, por outro, foram objectivos perseguidos pela generalidade das populações. Por esta razão, a ideia propagou-se com grande rapidez por toda a Europa dos anos 20, ao ponto de ter tornado uma moda (Cabanne, p. 104).

Os exemplos de vontade de uma ordem nova abundam pela Europa. O acto de contrição de Apollinaire, o seu “perdão pelos nossos pecados” generalizou-se por toda a Europa, substituindo a revolução. Chegara, enfim, “o tempo da Razão ardente”. Teremos oportunidade de voltar a esses exemplos mais tarde. Para o nosso país, interessa lembrar alguns factos importantes, que adiante aprofundaremos também.

Recordemos, por agora, que Portugal sofreu uma revolução violenta (se não nos meios, pelo menos nos fins), responsável pela instauração de uma República, logo em 1910. Recordemos ainda a nossa conturbada participação na Grande Guerra, bem como a sucessão de golpes, intentonas e sublevações que, em parte, marcaram a Primeira República. Por fim, não nos esqueçamos que foi em plena

década de 20, mais propriamente em 1926, neste ambiente de urgência de ordem, que se deu o golpe de 28 de Maio. Como já dissemos, deste golpe saíram a Ditadura Militar e o Estado Novo.

A origem do termo “Regresso à Ordem” pode ser remontado a Cocteau,<sup>138</sup> que o designou nos seus escritos como *rappel à l'ordre*. Quando, neste contexto, invocamos o trabalho de Cocteau, estamos a falar de dois documentos distintos. Em primeiro lugar, referimo-nos a *D'un ordre considéré comme une anarchie*,<sup>139</sup> palestra proferida no Collège de France em Maio de 1923. Só depois, ao livro intitulado *Le rappel à l'ordre*,<sup>140</sup> compilação de textos publicada em 1926, onde se incluía também o discurso anteriormente mencionado.

Pela sua importância relativa, os dois textos merecem aqui referência. Começemos por uma coincidência de datas que consideramos de interesse relevante para esta dissertação. Em 1923, Mussolini dissolveu em Itália todos os partidos não fascistas; também nesse ano, Primo de Rivera instaurou a ditadura militar em Espanha (Williams, pp. 38-40). Já 1926 é o ano da revolução de 28 de Maio, em Portugal. Estes três acontecimentos políticos aspiraram ao fim daquilo que consideravam uma situação caótica nos respectivos países, através da imposição de um regresso à ordem.

Abordemos agora directamente os textos. Na comunicação de 1923, Cocteau propôs-se delinear um roteiro panorâmico pelo espírito da época, por ele considerado como sendo o de uma renovação. Esta renovação deveria ser conseguida através da utilização da força revolucionária das vanguardas ao serviço da ordem. Neste ponto, Cocteau estabeleceu uma correlação entre ordem e anarquia, ou entre classicismo e modernidade, como aquela que já antes encontrámos em *L'esprit nouveau et les poètes*, de Apollinaire, de quem Cocteau foi discípulo e amigo. Segundo a sua formulação, a arte não devia ser um modo complicado de dizer coisas simples, mas sim um modo muito simples de dizer coisas complicadas.

Disse então Cocteau, a propósito dos excessos das vanguardas:

*Il y a moment pour boire les cocktails et moment pour les refuser. Nous en avons trop bu, nous avons mal au cœur. Nous nous mîmes à écrire des poèmes réguliers, à bannir les mots rares, la bizarrerie, l'exotisme.*<sup>141</sup>

Os textos compilados em *Le rappel à l'ordre* seguiam de perto o programa do discurso de 1923. Cocteau parecia fornecer critérios de referência e directrizes para aquilo a que chamava um classicismo vivo. Dois artistas eram dados como exemplos da nova ordem proposta: para a música, Satie, a quem era dedicado o primeiro texto da colectânea; para as artes plásticas, Picasso, com quem se encerrava o livro. Os pontos comuns aos dois artistas seriam tanto a força objectiva como um estado de espírito simples e claro.

Na entrevista que, a 6 de Maio de 1925, Cocteau concedeu a António Ferro, podemos ler o seguinte, em resposta a uma constatação do jornalista português (Ferro, 1929, p. 136 e 137):

<sup>138</sup> Maurice Eugène Clément Jean Cocteau: 1889, Maisons-Laffitte – 1963, Milly-la-Forêt, França.

<sup>139</sup> TLP: “De uma ordem entendida como uma anarquia”.

<sup>140</sup> TLP: “Chamada à ordem”.

<sup>141</sup> TP : “Há um tempo para beber *cocktails* e há um tempo para os recusar. Estivemos a beber demais, estávamos nauseados. Começamos agora a escrever poemas regulares, a banir as palavras raras, a bizzarria, o exotismo”.

- O seu nome é estimado dentro da *Action Française*. Em Portugal procura estabelecer-se uma fronteira entre a arte avançada e o nacionalismo político.

- É um erro. O romantismo manifesta-se, justamente, nas classes populares. Victor Hugo é, ainda hoje, o ídolo dos socialistas, dos comunistas, de todos os revolucionários. Sabem-no de cor. Os chamados conservadores batem-se, simplesmente, pela ordem social. Ora nós, modernistas, por muito paradoxal que seja esta afirmação, somos elementos de ordem, dentro da arte e da literatura. A nossa desordem é aparente. A nossa época, sim, é desordenada. Todo o nosso esforço é procurar desfazer o caos, destruir o tumulto, encontrar o classicismo deste século. [...] Nós, modernistas, estamos para a literatura e para a arte como os ditadores para a política. Promovemos a desordem para conseguir a ordem...<sup>142</sup>

A atitude que unifica estes textos de Cocteau é a de um balanço, no duplo sentido de equilíbrio e de retrospectiva projectiva. Como se vê pelos artistas dados como referência, Satie e Picasso, o tom não era ainda reaccionário. No entanto, facilmente se detectava uma inflexão geral de revisionismo, e mesmo de algum chauvinismo. Não surpreende que *Rappel* possa ter sido lido como uma invocação aos artistas franceses para que se mantivessem fiéis ao “espírito francês” e àquilo que Cocteau considerava serem as virtudes inerentes à “bela língua francesa”: a simplicidade, a clareza e a leveza. Para os seus conterrâneos, não poderia haver descrição mais contrastante com as línguas germânicas ou eslavas.

Não admira também que, para muitos, a recuperação dos grandes reportórios clássicos, tanto em termos técnicos como iconográficos, se apresentasse como o caminho a percorrer. Foi também neste contexto que surgira *Eupalinos ou l'architecte*, escrito que Valéry publicou em 1921 sob a forma de um diálogo platónico, desenrolado no mundo dos mortos entre Sócrates e Fedro. Em português, a obra viria a ser traduzida como *Eupalino ou o arquitecto* (Valéry, 2009).

Neste texto, Valéry propugnou tanto um tipo de arquitectura fundado na geometria, tão harmonioso quanto a música, como um tipo de architectos capazes de entender as leis dessa geometria, e aptos a trabalhar as suas figuras, do mesmo modo que um músico sabe trabalhar os sons:

#### SÓCRATES

A analogia que perseguimos reside talvez naquelas figuras, naqueles seres meio concretos, meio abstractos, que jogam um tão grande papel nas nossas duas artes: são seres singulares, verdadeiras criaturas do homem, que participam da visão e do tacto, -- ou então da audição -- mas também da razão, do número e da palavra.

#### FEDRO

Referes-te às figuras geométricas?

---

<sup>142</sup> Existe uma nota de rodapé no início da entrevista a Cocteau (pág. 129), que aqui reproduzimos por considerarmos que devemos adoptar a mesma honestidade intelectual que António Ferro neste assunto demonstrou: “Cocteau, a propósito desta entrevista escreveu uma carta ao *Intransigeant* onde negou, com palavras amigas e gentis para mim, algumas das declarações que lhe atribuo. Julgo que a memória não me falhou quando reproduzi a agradável conversa que tivemos há cinco anos no seu farol da rue d’Anjou. Sinto, porém, tantas afinidades de espírito com o advinho de «Le Rappel à l’Ordre» que posso admitir que tenha posto, inconscientemente, opiniões minhas, verdades minhas na sua boca... E creio que assim ficaremos de acordo...”



## SÓCRATES

Sim. E aos grupos de sons, ou aos ritmos e aos modos musicais (Valéry, p. 47).

Valéry considerava o arquitecto, a quem chamava também o construtor, como sendo o responsável por uma missão intelectual moral das mais elevadas, extensível do quadro de vida individual para o colectivo da cidade. O arquitecto deveria ser, naquele período de reconstrução, o portador da ordem perante a anarquia, aquele que devia oferecer harmonia, equilíbrio e bem-estar aos indivíduos e às comunidades.

Alguns autores, entre os quais Pierre Cabanne (1986, p. 38) consideram que a publicação de *Eupalinos*, se não marcou uma verdadeira viragem reaccionária, serviu pelo menos de ponto de apoio ao trabalho dos arquitectos interessados na recuperação dos valores clássicos da arquitectura e na rejeição liminar dos da vanguarda.

Esta mensagem de ordem não terá chegado só aos arquitectos. Terá também servido aos políticos e aos seus propagandistas. No prefácio da edição francesa do livro de entrevistas a Salazar, realizadas pelo mesmo António Ferro que entrevistara já Cocteau, mas também Mussolini e Hitler, Valéry (1934, p. 12 e 13) escreveu:

*L'image d'une Dictature est la réponse inévitable (et comme instinctive) de l'esprit quand il ne reconnaît plus dans la conduite des affaires, l'autorité, la continuité, l'unité, qui sont les marques de la volonté réfléchie et de l'empire de la connaissance organisée.*<sup>143</sup>

Para continuar, logo no parágrafo seguinte:

*Cette réponse est un fait incontestable. Il n'est pas dit qu'elle ne comporte pas de grandes illusions sur l'étendue et la profondeur du pouvoir d'action de la puissance politique; mais elle est la seule qui puisse se former à la rencontre de la pensée et de la confusion des circonstances publiques. Tout le monde alors pense Dictature, consciemment ou non; chacun se sent dans l'âme un dictateur à l'état naissant. C'est là un effet premier et spontané, une sorte d'acte réflexe, par lequel le contraire de ce qui est s'impose comme besoin indiscutable, unique et entièrement déterminé. Il s'agit d'ordre et de salut publics: il faut atteindre ces objets au plus vite, par le plus court, et à tout prix.*<sup>144</sup>

<sup>143</sup> TP: “A imagem de uma *Ditadura* é a resposta inevitável (e quase instintiva) do espírito, quando ele não reconhece já, na condução dos assuntos, a *autoridade*, a *continuidade*, a *unidade*, que são as marcas da vontade reflectida e do domínio do conhecimento organizado.” Todos os ênfases do texto são de Valéry.

<sup>144</sup> TP: “Esta resposta é um facto incontestável. Não se diz que ela não comporta grandes ilusões relativamente à extensão e à profundidade do poder de acção da potência política; mas ela é a única que se pode obter perante o pensamento e a confusão das circunstâncias públicas. Todos então pensam em *Ditadura*, conscientemente ou não; cada um sente na alma um ditador em estado nascente. Esse é um efeito primário e espontâneo, uma espécie de acto reflexo, pelo qual o *contrário do que está* se impõe como uma necessidade indiscutível, inevitável e inteiramente determinada. Trata-se de ordem e de saúde públicas; é preciso esperar por estes objectivos o mais rápido, pelo mais curto, e a todo o preço.” Todos os ênfases do texto são de Valéry.

### 3.2.2. A figura e o realismo mágico

No contexto de uma discussão da noção de figura, o termo “Realismo Mágico” parece fundamental para compreender as duas décadas que vão de 1925 a 1945. Curiosamente, não são encontradas muitas referências à importância deste termo nos textos portugueses, sejam eles relativos à crítica ou à história da Arte e da Arquitectura.

No entanto, o termo surge com recorrência nos textos alemães, italianos e espanhóis. Parece importante que, no esforço para definir o período que estudamos, seja ponderado o seu uso para compreender a época em Portugal.

Na época, o termo “mágico” surgiu num contexto aparentemente improvável, o prefácio de Le Corbusier ao livro de Sartoris (1935), intitulado *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*.<sup>145</sup> Traduzido para italiano, assim escreveu Le Corbusier num texto que firmou com a data de 10 de Junho de 1931 (Le Corbusier, 1935, p. 1):

*Il titolo della Vostra opera è limitato: ed è un vero peccato esser costretti a metter la parola razionale da una parte della barricata, per lasciare che dall'altra si scriva senz'altro accademico.*

*Oltre a razionale si dice pure funzionale, ma per me la parola architettura ha in sè qualcosa di più magico che il razionale e il funzionale, qualcosa che domina, che predomina, che si impone.*

Para continuar, no parágrafo seguinte:

*Simili propositi mi faranno mettere al bando dalla maggior parte dei nostri colleghi, tutti assorti nel compito di rifornire il nostro tempo. Costoro mi accuseranno di spingere di nuovo l'architettura nel disordine e nell'inutilità.*<sup>146</sup>

Nestes parágrafos, Le Corbusier faz uma distinção entre racionalista e académico, primeiro, para depois acrescentar funcionalista, concluindo que, para ele, a arquitectura tem algo que ultrapassa estas noções e dicotomias, e que ele chama mágico.

Le Corbusier não tem dúvidas: para ele, a referência a este termo vai torná-lo proscrito perante os seus camaradas. Repare-se que, neste ponto, Le Corbusier não está preocupado com os seus adversários, mas com os seus correligionários. Repare-se também que as duas apreensões manifestadas são a desordem e a inutilidade.

---

<sup>145</sup> Esta obra teve uma difusão considerável em Portugal, como se comprova pela sua inclusão nas bibliotecas de arquitectos nacionais.

<sup>146</sup> TP, para os dois parágrafos citados: “O título da Sua obra é limitado: e é uma pena ser constrangido a colocar a palavra racional de um lado da barricada, para deixar que do outro se escreva apenas académico. Para além de racional diz-se também funcional, mas para mim a palavra arquitectura comporta algo mais de mágico do que de racional e de funcional, algo que domina, que predomina, que se impõe.” E, a seguir: “Semelhantes propósitos farão de mim um proscrito perante a maior parte dos nossos colegas, absortos que estão na tarefa de prover à nossa época. Eles acusar-me-ão de impelir a arquitectura, de novo, para a desordem e para a inutilidade.”

Parece importante reflectir um pouco acerca das palavras de Le Corbusier:

- Desde logo, aquilo que aparente ser, à primeira vista, um confronto com um entendimento primário das noções de *Rappel à l'ordre* e de arquitectura enquanto arte útil;
- Depois, um reforço destas noções, através de um entendimento tornado mais elevado pela harmonia. É então esta harmonia que Le Corbusier considera como algo de mágico.
- Este *magico* – na tradução italiana – ou *sorcier* – no original francês – não podia estar mais distante de qualquer racionalidade, a não ser se, como o arquitecto suíço, se considerar que a beleza é não só uma das funções humanas, mas a mais importante.

Para se apreciar, ainda que superficialmente, o que significa este mágico, no contexto dos anos 30, deve-se invocar a concepção de Realismo Mágico, instituída por Franz Roh<sup>147</sup> (1925) no seu livro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*.<sup>148</sup>

Não cabe aqui fazer-se a história da deriva do termo até chegar à literatura da América Latina dos anos 1960 e 70, onde se tornou mais conhecido.<sup>149</sup> Compete, sim, dizer-se que o termo se originou na crítica das artes plásticas, nomeadamente a pintura, nesse tão importante ano de 1925, e que foi determinante para as diversas correntes neo-figurativas europeias, como o Pós-Expressionismo e a Nova Objectividade na Alemanha, o Purismo e o Surrealismo em França, o *Novecento* em Itália.

Este mágico é o que se esconde na trivialidade do quotidiano, do corpo humano, do objecto corrente, o qual, tal como o *object-type* de Le Corbusier, é capaz de desencadear uma “*reaction poétique*”. Roh (1925, p. [ix]) apresentou assim este tema:

*Auf den Titel “Magischer Realismus” legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und “Nachexpressionismus” nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt [...]. Er erschien uns wenigstens treffender als “idealer Realismus” oder als “Verismus” und “Neuklassizismus”, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen.*

Para continuar:

*Unter “surrealisme” versteht man vorläufig etwas anderes. Mit “magisch” im Gegensatz zu “mystisch” sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält [...].<sup>150</sup>*

<sup>147</sup> Franz Roh: 1895, Apolda, Turíngia – 1965, Munique, Alemanha.

<sup>148</sup> TLP: “Pós-expressionismo: Realismo Mágico: os problemas da nova pintura europeia”.

<sup>149</sup> A repercussão da tradução da obra de Roh para castelhano encontrou um caminho inesperado, ainda que muito relevante, na história da cultura contemporânea: a sua exportação para a América Latina contaminou a literatura de vários países da região, justamente porque a sua fusão de Mito e História permitia fundamentar e legitimar a miscigenação das novas identidades pós-coloniais

<sup>150</sup> TP, para as duas citações: «Não damos qualquer valor especial à designação “Realismo Mágico”. A criança está condenada a ter um nome real, e “Post-Expressionismo” exprime apenas uma relação temporal e de linhagem [...]. [Realismo Mágico] parece, pelo menos, mais apropriado do que “Realismo Ideal” ou “Verismo” e “Neoclassicismo”, que representam apenas uma parte do movimento». E, a seguir: «“Surrealisme” designa, neste momento, algo de diferente. Com “mágico”, por oposição a “místico”, deve ser indicado que o segredo não está incluído no mundo representado, mas escondido para lá dele [...].»

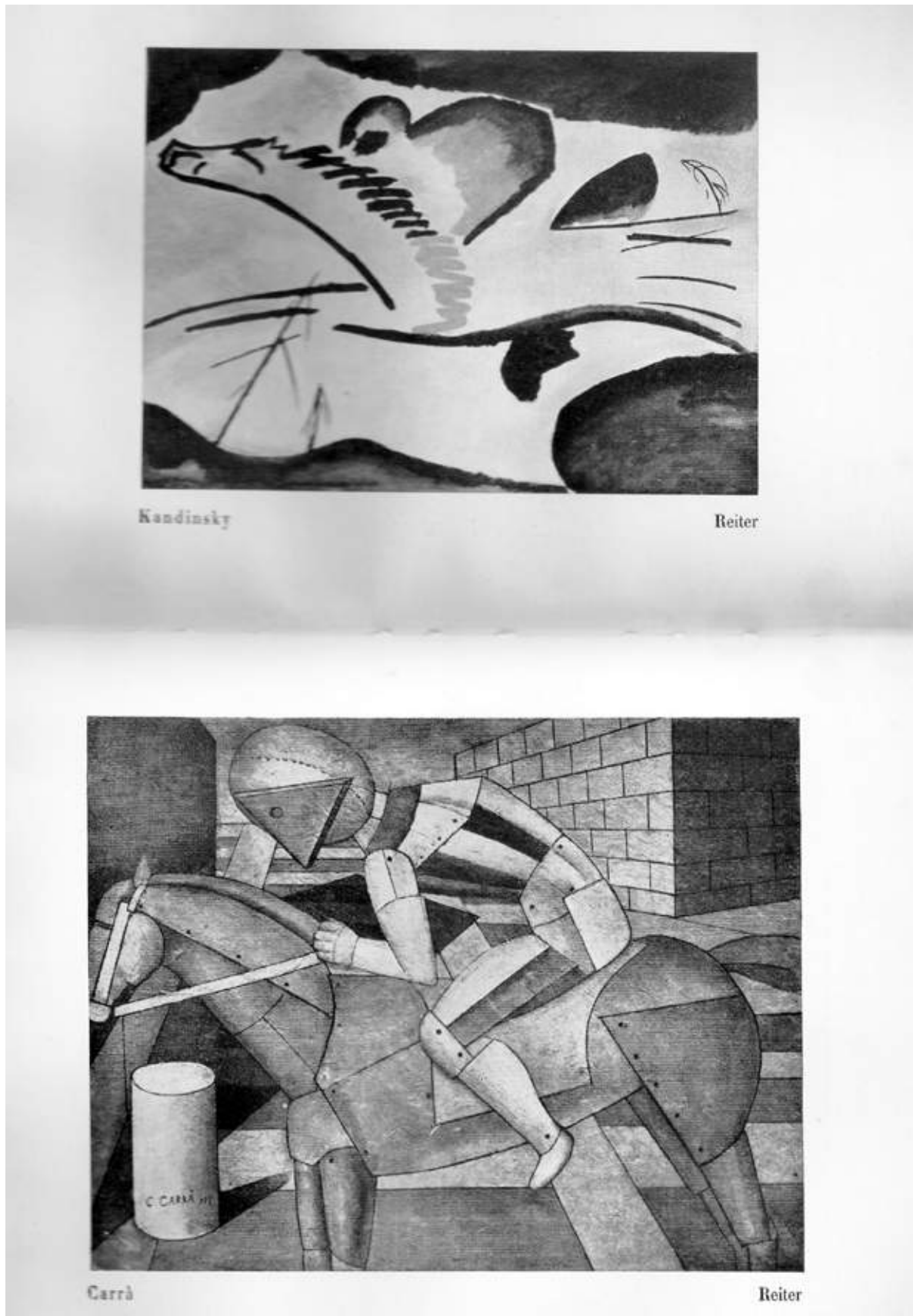


Figura 53: Duas pranchas do livro de Franz Roh comparam o tema do cavaleiro enquanto problema pictórico do expressionismo, neste caso em Kandinsky, e do post-expressionismo, em Carrà (Roh, 1927).

Para Franz Roh, o termo realismo mágico não define um estilo nem um movimento.<sup>151</sup> Em vez disso, relaciona-se com um ambiente generalizado de regresso à realidade. O ponto de partida do crítico alemão, logo no início dos anos 20, foi a constatação de uma evidência: uma parte substancial da pintura europeia, definindo-se genericamente como moderna e, muitas vezes, mesmo como vanguardista, não se adequava à definição comum de arte abstracta.

Em contrapartida, Roh verificou também o oposto: uma outra parte da pintura europeia, mais tradicional, apesar de colher os seus motivos no quotidiano e na realidade tangível, recusava-se a etiquetar-se como realista.

A estes dois influxos Roh chamou “post-Expressionistas”, querendo referir-se tanto a uma atitude de contraposição ao movimento expressionista, em particular, como a todas as vanguardas, em geral. A investigação de Roh isolou nestes dois influxos seis temas fundamentais, identificando-os com as investigações de determinados pintores ou correntes artísticas:

- Regresso à cultura da pintura – André Derain;
- Recuperação de um linearismo exacerbado – Max Beckmann;
- Eleição de um neoclassicismo de origem construtivista -- Otto Schlermmer – ou purista – Amedée Ozenfant;
- Contestação da modernidade e diálogo com a tradição clássica – Grupo *Valori Plastici*, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Heinrich Maria Davringhausen, Carlo Mense e Georg Schrimpf;
- Adesão a um universo onírico primitivo e originário, na senda de Henri Rousseau – Walter Spies;
- Leitura verista e desapiedada da realidade objectual – Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter e Karl Hubbuch.

Roh caracterizou dialecticamente a arte “post-Expressionista”, ou seja, por oposição ao expressionismo. Para tal, socorreu-se de uma comparação de obras da fase vanguardista com as desta fase ulterior dedicadas ao mesmo tema, como as dos cavaleiros de Kandinsky e de Carlo Carrà.<sup>152</sup> (Figura 53).

Outra estratégia utilizada por Roh para sublinhar o seu ponto de vista foi de usar uma tabela comparativa, a que chamou *schema*, que aqui reproduzimos e traduzimos:

<sup>151</sup> Para a redacção desta secção, e dado o nosso limitado conhecimento da língua alemã, cotejámos a obra original de 1925 com o texto resumido em castelhano, publicado em 1927 pela *Revista de Occidente*, tal como adiante referenciada.

<sup>152</sup> Carlo Carrà: 1881, Quargnento – 1966, Milão, Itália.

<b>Expressionismo</b>	<b>Post-expressionismo</b>
Assuntos exaltados	Assuntos sóbrios
Muitas denúncias religiosas	Muito poucas denúncias religiosas
Objecto reprimido	Objecto esclarecido
Rítmico	Figurativo
Estimulante	Profundo
Extrovertido	Austero
Dinâmico	Estático
Ruidoso	Silencioso
Sintético	Meticuloso
Óbvio (plano médio)	Óbvio e enigmático (plano médio e plano distante)
Impelido para a frente	Também em retorno
Grande	Grande e com colunas
Monumental	Miniatural
Quente	De morno a frio
Espessa substância corante	Fina película colorida
Rugoso	Liso, distribuído
Como pedra bruta	Como metal polido
Processo de trabalho denunciado	Processo de trabalho suprimido (pura objectivação)
Deformação expressiva de objectos	Limpeza harmónica dos objectos
Rica em diagonais, com frequentes ângulos agudos	Frequentes ângulos rectos, paralelos à moldura
Trabalhando contra as margens da imagem	Firmemente fixa nas mesmas
Primitiva	Culta

Tabela 4: Quadro comparativo dos valores plásticos presentes na pintura do Expressionismo e na do Post-Expressionismo, de acordo com Franz Roh (1925, pp. 119-120).

Uma perspectiva em voo de pássaro traçada sobre as tendências e os artistas referidos revelará um conjunto heteróclito de atitudes perante o real. O conjunto dos seis temas detectados por Roh engloba e complementa a dicotomia estabelecida para a pintura alemã por Gustav Friedrich Hartlaub,<sup>153</sup> o qual, ao cunhar o termo Nova Objectividade – *Neue Sachlichkeit* em alemão –, separou uma ala esquerda, a dos chamados Veristas, de uma ala direita, a dos Classicistas. Assim, uma terceira via se intromete, e é a esta via que Roh chamou Realismo Mágico.

Quando estudamos a biografia destes pintores podemos verificar, sem surpresas, que muitos se expressaram, sucessiva ou simultaneamente, em cada uma das três grandes tendências. Entre Verismo, Classicismo e Realismo Mágico, por vezes é difícil encontrar demarcações rígidas nos artistas identificáveis com a Nova Objectividade. O mesmo sucedeu com os respectivos percursos individuais. Muitos, como Davringhausen, continuaram as suas pesquisas, abandonaram o realismo e voltaram ao abstraccionismo. Outros, pelo contrário, partindo de uma visão corrosiva e verista da vida quotidiana do pós-Primeira Guerra, vieram depois a cristalizar-se no classicismo oficial sancionado pelo III Reich.

<sup>153</sup> Gustav Friedrich Hartlaub: 1884, Bremen – 1963, Heidelberg, Alemanha.

Em relação à arquitectura, um exercício profícuo está em cotejar a obra de Mies com a coluna da direita do quadro que apresentámos.

Um observador dos nossos dias, Christopher Warnes (*Magical Realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence*, 2009), refere que a “deriva mágica” da pintura alemã contou com, pelo menos, dois grandes influxos:

- A obra literária de Ernst Jünger<sup>154</sup>, nomeadamente a relativa às suas memórias da I GG, em que, em determinados trechos passados nos hospitais militares – recorde-se que as biografias de Jünger registam que foi ferido catorze vezes –, o autor, talvez por influência da febre e dos anestésicos, funde a realidade com o sonho e o delírio.
- As exposições do grupo *Valori Plastici*, antecessor do *Novecento*, realizadas com êxito na Alemanha.

No entanto, Christopher Warnes encontra a raiz do Realismo Mágico alemão logo no pensamento de Novalis,<sup>155</sup> que utilizou este termo como contraste de Idealismo Mágico. De acordo com Warnes, tanto para Novalis como para Roh, o Realismo Mágico permite a exploração dos limites da *mimesis*, em reacção a um movimento artístico anterior, percepcionado como excessivamente subjectivo ou até mesmo irracional.

O que o conceito suscita é então uma síntese superadora: no caso de Novalis entre o neoclassicismo e o movimento *Sturm und Drang*; no caso de Roh, entre o impressionismo e as correntes de vanguarda do início do século, nomeadamente o expressionismo.

Na situação específica da Alemanha, como demonstra o exemplo de Jünger, esta síntese continha a promessa de fusão das correntes subterrâneas de nacionalismo e de essencialismo, de mágico e de real, de ideal e de material, de Mito e de História, com o objectivo de encontrar uma possibilidade de reconstrução.

A reconstrução pretendida era a das cidades, mas também das sociedades e dos indivíduos. Esta preocupação encontra eco nas palavras de Roh, assim traduzida para castelhano pelo pensador Fernando Vela<sup>156</sup> (Roh, 1927):

*Realizar no es copiar, sino rigurosamente edificar, construir los objectos, partiendo siempre de una representación interior, de su significación emocional, sendo el resultado una segunda creación: pues – la naturaleza ha de ser captada por la visión con el mayor rigor posible, para... engullirla, digerirla y luego devolverla*<sup>157</sup>.

<sup>154</sup> Ernst Jünger: 1895, Heidelberg – 1998, Riedlingen, Alemanha.

<sup>155</sup> Novalis, pseud. de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg: 1772, Schloss Oberwiederstedt, Wiederstedt, Harz, 2 de Maio de 1772 – 1881, Weißenfels, Alemanha.

<sup>156</sup> Fernando Vela, pseud. de Fernando Evaristo García Alfonso: 1888, Oviedo – 1966, Llanes, Espanha.

<sup>157</sup> TP: “Realizar não é copiar, mas rigorosamente edificar, construir os objectos, partindo sempre de uma representação interior, do seu significado emocional, tornando-se assim o resultado numa segunda criação: pois – a natureza tem que ser captada pela visão com o maior rigor possível, para... a engolir, a digerir e depois a devolver.”

Año V

N.º XLVIII

# Revista de Occidente

Director:

José Ortega y Gasset



## Sumario

ROSA CHACEL: *Estación, ida y vuelta* \* FRANZ ROH: *Realismo mágico* (con cuatro grabados) \* B. CABRERA: *Proceso de extensión del conocimiento* \* JUAN CHABÁS: *Centenario de poesía amorosa* \* LIDIA SEIFULINA: *La vieja*.

NOTAS.—EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Abenalcotía y Abenházam* \* RAFAEL CALLEJA: *Rasón* (A propósito de «El tozeto Caracho») \* R. M. TENREIRO: *Franz Kafka: Der Prozess* \* MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Una novela de Juan Chabás* \* FRANCISCO AYALA: *André Gide: Journal des Faux-Monnayeurs* \* ASTERISCOS

Pesetas: 4.25

Madrid

Junio 1927

Figura 54: Capa da edição de Junho de 1927 da Revista de Occidente, onde o artigo de Roh se encontra publicado. O carimbo marca a data de entrada na BPMP, 20 de Julho de 1927. O mesmo número publica recensões a *Der prozess*, de Kafka e a *Journal des faux-monnayeurs*, de Gide.



Esta atitude de edificação, extensível dos imóveis para os aglomerados, destes para as regiões, e daqui para os países, afinal o fim último de uma arte que a si mesma se via como útil, seria feita por uma adesão incondicional ao objecto, através de uma fusão profícua com as energias psico-motoras e metabólicas do sujeito, devidamente disciplinadas e dirigidas.

Em termos políticos, esta via contém sempre o embrião de um certo reaccionarismo, ao aceitar turvar uma visão iluminista da História com o lastro do Mito. Este embrião germinou em fascismo, em nazismo e em estalinismo.

Os valores, eminentemente construtivos, de ordem e de disciplina propugnados por Roh encontraram paralelo em muitos pensadores coetâneos. Já citámos um exemplo notável: Jean Cocteau em França. Em Itália, logo nos anos 20, o escritor, crítico e jornalista Massimo Bontempelli chegará a um termo idêntico ao de Roh, sem que se conheçam conexões directas entre os dois autores. Neste país, *Valori Plastici* e *Pittura Metafisica* evoluirão para o grupo *Novecento*.

A tradução das ideias de Roh para castelhano – primeiro na forma abreviada de um artigo publicado na conceituada *Revista de Occidente* (Roh, 1927), de Ortega y Gasset, e depois em livro – teve ampla repercussão nos meios artísticos e culturais de Espanha e, mais tarde, da América Latina.

Assim, por exemplo, o pensador Eugenio d’Ors<sup>158</sup> defendia em Espanha valores similares aos de Roh, e colocava-os em acção através de várias iniciativas, nomeadamente a organização de exposições na sua Academia Breve de Crítica de Arte, em Madrid, com a intenção de seleccionar obras de filiação pós-impressionista e pós-expressionista, não realista, no sentido oitocentista do termo, e sem renúncia à figuração.

Eugenio d’Ors procurava um classicismo mediterrânico e solar e, sem que esse facto constitua para nós uma surpresa, Picasso foi um dos participantes nas suas exposições, mais precisamente no chamado “Tercer Salón de los Once 1945”. Laura Arias, num artigo dedicado ao assunto (Arias Serrano, 2007, p. 254) enumera quais foram os temas favoritos desses “Once”, em tempos do mais arreigado falangismo franquista: os nus femininos e as figuras tradicionais de arlequins e marinheiros, sobre os cenários clássicos de colunas e de frontões deformados.

Almada Negreiros não desdenharia estes temas. Tanto quanto é do nosso conhecimento, a influência de Roh em Portugal e nos artistas e críticos nacionais encontra-se ainda mal documentada. Sabemos, no entanto – porque os consultámos e analisámos – que os números da *Revista de Occidente* chegavam pontualmente à BPMP. A edição de Junho de 1927, onde o artigo de Roh se encontra publicado, ostenta ainda, bem nítido, o carimbo de entrada dos serviços da biblioteca, com a respectiva data, 20 de Julho de 1927, ou seja, apenas um mês após o seu lançamento em Espanha (Figura 54).

Assim, logo em 13 de Junho de 1928, João Gaspar Simões refere-se com grande à-vontade ao pensamento de Roh. Assim escreveu ele no número duplo 14-15 da revista *Presença*:

---

<sup>158</sup> Eugenio d’Ors Rovira, ou, em catalão, Eugeni d’Ors i Rovira: 1881, Barcelona – 1954, Villanueva y Geltrú.

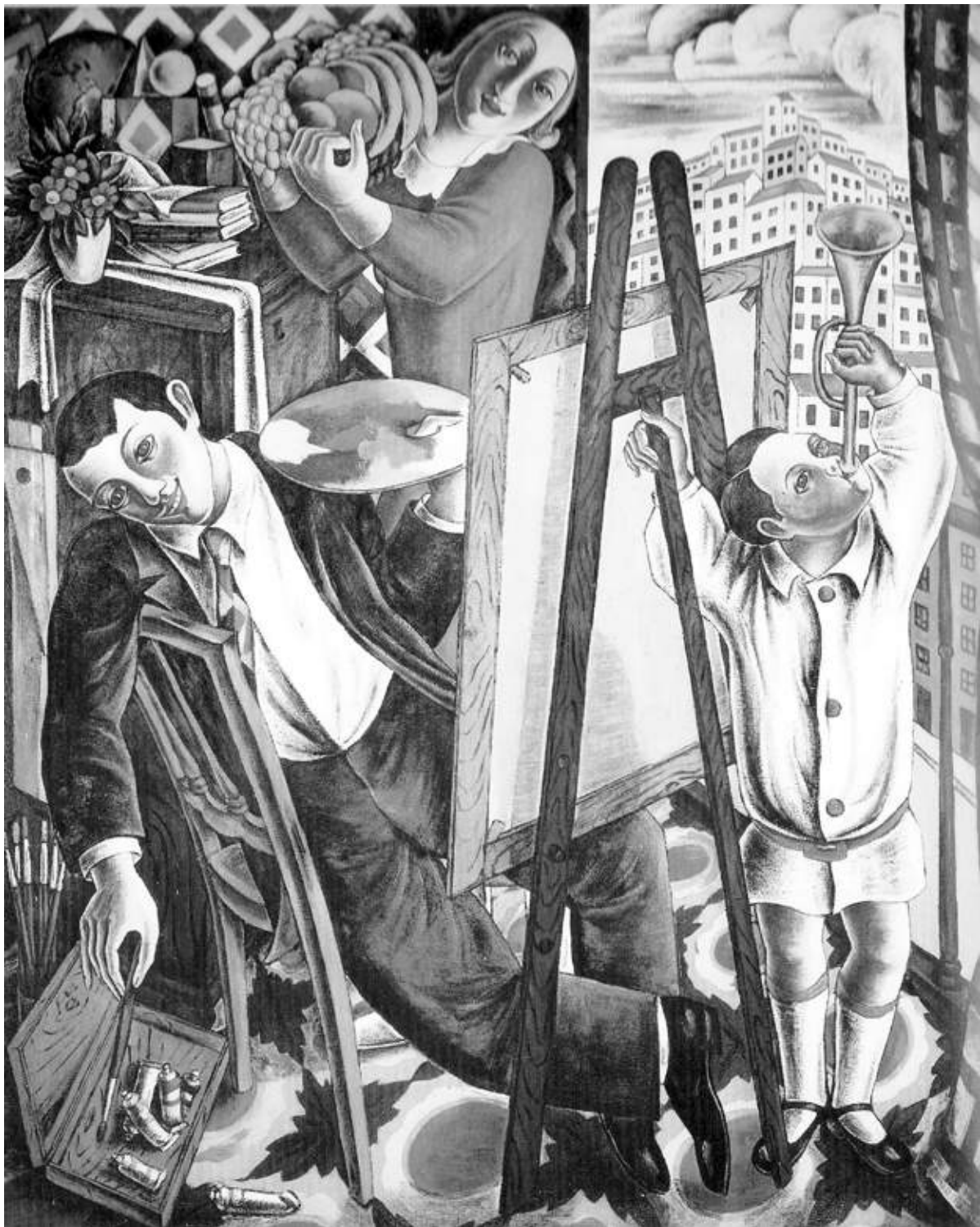


Figura 55: Júlio: Família, 1928-1932. O tema, a composição, a ambiência doméstica e a minúcia do detalhe sugerem uma eventual influência do pensamento de Franz Roh no pintor português (Martins, 2005, p. [10]).

Eu sei que o neo-classicismo de Valéry, de Romain, de certos pintores alemães e italianos é uma reacção poderosa contra este romantismo e esta humanização artística em que falei. Eu não desconheço ser a deles uma reacção tendente a reestabelecer o predomínio daquilo a que chamo transposição estética, isto é, eu sei que, de novo, se pretende interpor entre a directa percepção da vida e a expressão dessa percepção a inteligência, com todos os apetrechos técnicos característicos ao seu trabalho voluntário, calculado, formalista, algébrico. Eis-nos de regresso à simulação da realidade, ao frio e traiçoeiro classicismo: eis-nos com Franz Roh.

O trecho, significativamente intitulado *Modernismo* (Simões, 1993, p. 3), demonstra não só um pleno conhecimento das movimentações artísticas europeias, como também uma evidente convivência com as ideias do crítico alemão, familiaridade que as palavras de Gaspar Simões parecem também esperar dos seus leitores.

Em relação aos críticos contemporâneos portugueses e à falta de reconhecimento do trabalho de Roh, uma excepção é a monografia que Fernando Cabral Martins (2005) dedicou ao pintor Júlio, com o subtítulo *O realismo mágico*. Cabral Martins não explicita no seu texto a origem do termo. Contudo, não temos dúvidas que a obra de Júlio, irmão de José Régio,<sup>159</sup> outro dos fundadores da *Presença*, é uma onde mais claramente se percebe uma sintonia com Roh. Um exemplo é *Família*, de 1928-1932 (Martins, 2005, p. [10]) (Figura 55).

Também Trinidad Muñoz (Trinidad Muñoz, 2003, p. 1112) alude à possibilidade de Dominguez Alvarez ter sofrido a influência do pensamento de Roh, sem se alongar sobre este assunto.

### 3.2.3. Um caso exemplar: Terragni e o *Novecento* italiano

A transposição de uma reflexão acerca da figura, desde a pintura do renascimento até às artes plásticas do período de entre-guerras, e destas para a arquitectura do mesmo período, pode então ser tentada com o auxílio do trabalho daqueles que praticaram estas últimas disciplinas.

É o que acontece com Terragni, o qual, por ocasião de uma grande mostra retrospectiva ocorrida em 1996, foi objecto de vários estudos monográficos (Ciucci, 1996), incluindo o do historiador de arte Paolo Fossati,<sup>160</sup> relativo à obra pictórica do arquitecto italiano.

O caso de Terragni interessa-nos porque cumpre várias condições que consideramos relevantes para a nossa linha de argumentação. Deixemo-las patentes, considerando que a justificação da sua importância para esta tese decorre naturalmente:

- Terragni, tendo nascido em 1904, pertenceu à geração que sucedeu à dos mestres e à dos percursores da vanguarda total: Gropius nasceu em 1883, Mies em 1886 e Le Corbusier em 1887; Sant'Elia, seu conterrâneo e inspirador, nasceu em 1888.

<sup>159</sup> Júlio, pseud. de Júlio Maria dos Reis Pereira: 1902 - 1983, Vila do Conde. José Régio, pseud. de José Maria dos Reis Pereira: 1901 - 1969, Vila do Conde.

<sup>160</sup> Paolo Fossati : 1938, Arezzo - 1988, Turim, Itália.



*Figura 56: Piero della Francesca: Profeta, 1452-1466 (Bardi, 1980a, p. 119). A representação arquitectónica da figura humana serve de referência ao Auto-retrato de Terragni.*

- Terragni pertenceu à mesma geração dos elementos dos “Ars”. Recordemos que Fortunato Cabral nasceu em 1903, Morais Soares em 1908 e Cunha Leão em 1909.
- Terragni militou, de modo declarado e desassombrado, no movimento fascista: recordemos que os “Ars” foram simpatizantes do nacional-sindicalismo português.
- Terragni foi um arquitecto de assinalável mérito e influência, como demonstra a grande quantidade de estudos académicos sobre ele realizados: destaca-se a tese de doutoramento de Peter Eisenman,<sup>161</sup> datada de 1963 e recentemente publicada (Eisenman, 2006).
- Terragni praticou uma pintura cujo programa estético se encontrava aparentemente dissociado do da sua arquitectura: sendo um dos expoentes da arquitectura racionalista italiana, enquanto pintor esteve muito próximo do *Novecento*.

Dediquemos breves instantes a esboçar uma caracterização da arte *Novecentista*, começando por afirmar que se tratava de uma arte figurativa, deliberadamente distanciada das conquistas abstractas do início do século XX. Para utilizar a expressão certa de um contemporâneo, essa arte era devedora de um “realismo sintético.”<sup>162</sup>

A caracterização assim delineada pode ser ilustrada com as palavras do próprio Mussolini, proferidas pelo *Duce* em 1926. Na palestra inaugural da primeira exposição do movimento artístico, convenientemente intitulada *Il Novecento*, disse o ditador (Mussolini, p. 11):

*[...] la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella volontà. Difatti nelle opere qui esposte ci colpiscono questi elementi caratteristici e comuni: la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure.*<sup>163</sup>

Assim, o *Novecento* é uma outra referência elucidativa do clima de recuperação generalizada dos modelos de ordem, na Europa dos anos 20 e 30<sup>164</sup>.

Os integrantes deste movimento tinham como referências comuns a arte tardo-medieval e renascentista, como a de Fra Angelico que atrás analisámos, mas também a de Piero de la Francesca (Figura 56), e identificavam-se por um desejo comum de recuperação da tradição nacional, através da refutação, ou pelo menos da superação, dos excessos do futurismo (Sarfatti, 1990).

As pinturas dos autores do *Novecento* aderiam a um conjunto estrito de regras de conduta, assim sintetizáveis:

- Procura de um ideal de simplicidade e de solidez, enquanto continuador expresso daquilo que se considerava ser a tradição italiana.

<sup>161</sup> Peter Eisenman: 1932, Newark, EUA.

<sup>162</sup> Tratava-se de Ardengo Soffici, escritor, pintor e crítico: 1879 – 1964, Florença, Itália. Expressão usada em 1926, citada por Paola Barochi (1990 p. 6).

<sup>163</sup> TP: “ [...] a pintura e a escultura aqui representadas são tão fortes como a Itália de hoje é forte em espírito e vontade. Na verdade, nas obras aqui expostas sobressaem estes elementos característicos e comuns: a decisão e a precisão do signo, a clareza e a riqueza de cores, a plasticidade forte das coisas e das figuras”.

<sup>164</sup> Inicialmente designado como “Os sete pintores”. Grupo de artistas reunidos pela primeira vez numa exposição colectiva organizada em Milão, no ano de 1923. O grupo acolheu sucessivamente muitos outros pintores, escultores e arquitectos. (Barocchi, 1990 p. 417).



---

*Figura 57: Giuseppe Terragni: Auto-retrato com uniforme militar, 1929 (Ciucci, 1996, p. 106). O arquitecto apresenta-se na figura de condutor de homens, protagonista de uma tarefa construtiva colectiva.*

- Representação de figuras solitárias e idealizadas, de traços arcaizantes e numa pose similar à de certos retratos renascentistas.
- Apresentação das personagens em atitudes hieráticas de sossego e introspecção, com rosto inexpressivo e olhar ausente.
- Petrificação das figuras no espaço e no tempo, como que congeladas por um halo de enigma, que as aparta do quotidiano.

É importante referir que, ao contrário das imagens do *Quattrocento*, o resultado conseguido nem sempre garantiu uma sensação de calma e de sossego místico, mas antes de mistério, quase inquietação.

Avancemos então para uma leitura interpretativa da importância da arte figurativa na obra do arquitecto italiano. De acordo com Fossati (1996, pp. 105-106), a pintura do jovem Terragni caracterizou-se por se ter dedicado quase exclusivamente à representação de elementos do seu círculo de amigos e, por outro lado, por recusar qualquer naturalismo fotográfico ou psicológico.

Estas particularidades revelam-se numa apresentação estilizada de rostos e de corpos, como se a intenção fosse recusar uma condição individual para melhor patentear uma tipologia: o intelectual, o arquitecto, o pensador; ou, enquanto conjunto: a solidariedade, a amizade, a intimidade.

Deste modo, a pintura de Terragni parece visar uma construção de caracteres, apresentada como testemunho de uma vontade específica de comprometimento e de serviço por parte de uma plêiade de jovens intelectuais. Estes, de um modo quotidiano, preciso e prático, dispunham-se a integrar um escol de dirigentes, ou, para utilizar um termo caro àquele tempo e àquele lugar, de *condottieri*.

O entendimento da pintura enquanto fusão entre uma figuração estilizada e um tom contido impregnou estes retratos-tipologia de uma matéria narrativa doméstica e imediata. Contudo, para o seu auto-retrato de 1929, Terragni escolheu como cenário um fundo movimentado e actuante, em vez do habitual compartimento caseiro. Neste fundo, Terragni dispôs, como presenças estereotipadas e reconhecíveis, uma formação de artilheiros, um canhão e um projectil. Em primeiro plano, Terragni fez-se destacar fardado de oficial, variante intensa do tema do *condottiere*. (Figura 57)

Deste modo, Terragni apresentou-se na figura do condutor de homens, em pleno protagonismo de uma tarefa construtiva colectiva (Fossati, p. 107). Para quem considerar contraditória a correlação entre uma bateria de artilharia e uma equipa de construção, lembremos de passagem algo do espírito da época: logo três anos após a pintura deste auto-retrato, o alemão Ernst Jünger publicará *Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt*. Neste ensaio, que se encontra agora traduzido para português como “O trabalhador, domínio e figura” (Jünger, 2000), advogar-se-á a mobilização total como a forma política e social ideal, protagonizada pela figura do *arbeiter*, síntese entre o operário e o combatente.

Recordemos, no entanto, que Terragni era mais novo do que aqueles que fizeram tanto a Primeira Guerra como o futurismo. Por uma questão de idade, nunca combatera nas “fronteiras do ilimitado e do futuro” de que nos fala Apollinaire na epígrafe desta secção. Por essa razão, não integrara qualquer vanguarda, fosse ela de cariz artístico ou militar. Em Itália, talvez mais do que em qualquer outro lugar, essa dupla condição havia ocorrido, muitas vezes em simultâneo, como nas unidades de *Ardisti-Futuristi*, tropas de choque constituídas voluntariamente por intelectuais futuristas (Gentile, pp. 120-123).

Como já atrás sublinhámos, Terragni pertenceu a uma geração subsequente ao futurismo, para quem a exigência esteve em integrar as inspirações consumadas pela vanguarda, através da superação das rupturas e desestabilizações precedentes, bem como das suas aporias. Levando o paralelismo bélico ao extremo, pode dizer-se que pertenceu a uma geração de retaguarda.

Podemos ler, directamente, um contemporâneo de Terragni. Em 1927, o escritor Bontempelli tinha já avaliado a diferença entre a arte do *Novecento* e o futurismo italiano nos seguintes termos (Bontempelli, 1990, p. 35):

*Il futurismo fu – ed era necessario – avanguardista e aristocratico. L’arte novecentista deve tendere a farsi “popolare”, ad avvicinare il “pubblico”. Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opera d’arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarse a essa.*<sup>165</sup>

E, um pouco mais adiante no mesmo texto, acrescentava, em modo de esclarecimento das diferenças entre o tipo de obras procuradas pela vanguarda, por um lado, e pelo *Novecento*, por outro:

*[...] il novecentista non vi parlerà mai di “capolavoro”, parola romantica ed equivoca. Il novecentismo cerca di aiutare lo sviluppo di quell’arte che potrei chiamare d’uso quotidiano.*<sup>166</sup>

O desafio desta nova geração foi então muito específico: garantir uma execução normal, não conturbada, para a superação da vanguarda, em proveito da reconquista paulatina de uma ordem interior (Fossati, pp. 108-109). Se retomarmos Apollinaire, podemos dizer que a geração de Terragni foi a do “tempo da Razão ardente”, a perseguir “sempre de forma nobre e suave”.

Regressemos ao auto-retrato. Como vimos, os factos relevantes deste quadro estão organizados como uma sequência de figurações: o militar como intelectual activo, deste para a sua funcionalidade social, e desta para a sua força operativa enquanto *condottiere* e construtor. A pintura de Terragni criou assim uma imagem destinada à revelação, à afirmação e à persuasão. Para além da descarga emotiva que pudesse proporcionar, o que este quadro procurou foi criar uma representação objectiva e forte, capaz de facultar instrumentos de objectividade e de força aos seus próprios enunciados. (Fossati, p. 110).

A exposição de uma imagem como indicação de valor é aqui tão vívida que se transforma, de modo exemplar, numa declaração da sua função social e cultural. A tela pretende assumir a importância de um emblema, ou seja, de uma declaração de intenções analisáveis em termos figurativos. Por esta razão, a pintura de Terragni, tal como toda a arte do *Novecento*, pode ser entendida como intermediária, pois que aspirou a ser meio ou mediação. Oíçamos Bontempelli mais uma vez (p. 35):

*[...] il novecentismo tende a considerare l’arte, sempre, como “arte applicata”, ha una enorme diffidenza verso la famosa “arte pura”.*<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> TP: “O futurismo foi – tal como era necessário – vanguardista e aristocrático. A arte do *Novecento* deve esforçar-se para se tornar ‘popular’, para seduzir o ‘público’. Não acredita em aristocracias de julgamento, e aspira a oferecer a obra de arte à vida quotidiana dos homens, e a misturar-se com ela.”

<sup>166</sup> TP: “[...] o *novecentista* jamais vos falará de ‘obra-prima’, palavra romântica e equívoca. O *novecentismo* procura contribuir para o desenvolvimento de um tipo de arte a que poderia chamar de uso quotidiano.”

<sup>167</sup> TP: “[...] o *novecentismo* tende a considerar a arte, sempre, como ‘arte aplicada’, e tem uma enorme desconfiança em relação à famosa ‘arte pura’.”



Se tivermos em mente as palavras de Mussolini, atrás citadas, compreenderemos melhor o sentido desta “arte aplicada”: a arte era forte, tal como a Itália era forte. Contrariamente ao que havia sido proposto pela vanguarda, nesta arte significativa e significado, figurante e figurado, não se encontram colapsados numa única entidade. A obra de arte destinava-se a figurar outra coisa: toda a Itália, ela própria considerada como a figuração de um regime político triunfante.

Fossati (pp. 110-111) conclui o seu estudo sobre Terragni, interpelando os peritos em arquitectura a encarar este arquitecto enquanto artista figurativo. Esta interpelação não se refere ao Terragni pintor, mas sim ao arquitecto, ou seja, ao projectista de edifícios, o qual, enquanto projectista de desenhos e projectista de figuras, não terá ficado indiferente às questões figurativas, plásticas e emblemáticas suscitadas pela sua pintura. Esta característica terá sido, eventualmente, aquilo que levou Bruno Zevi (1982, p. 14) a qualificá-lo como “conspirador maneirista”.

A interpelação de Fossati encerra um apelo ao estudo das tipologias e das disposições arquitectónicas, como figuras repletas de intenções construtivas, posto que as disposições e os ritmos da figura comportam modos experienciais complexos e densos, de grande relevância para a compreensão da arquitectura do período de entre-guerras.

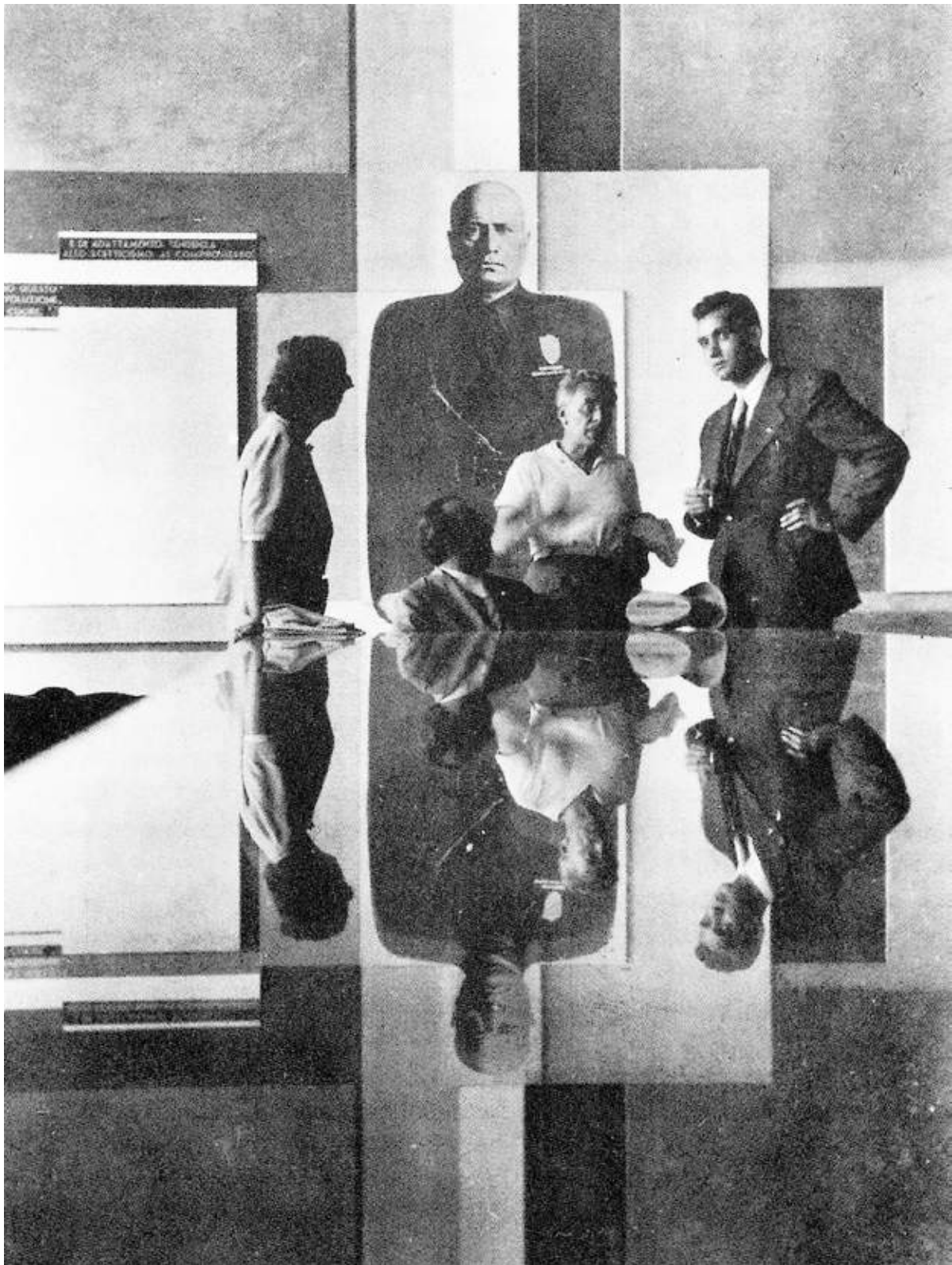
É Ellen Shapiro (p. 220) quem nos oferece uma panorâmica do contexto político em que se enquadrou o pensamento e trabalho de Terragni. Parece hoje inquestionável aos críticos que, no âmbito das múltiplas querelas que caracterizaram o ambiente artístico italiano da época, todo o esforço de Terragni foi no sentido de impor o racionalismo como a arquitectura de Estado, e de expressar, na sua própria obra, aquilo que considerava ser a essência revolucionária do fascismo.<sup>168</sup>

Para Terragni, nos anos 30, colocar a arquitectura ao serviço da política era algo que não repugnava. Pelo contrário, toda a arquitectura deveria servir de figuração do regime e do chefe, ele entendido enquanto primeira figura do estado. Se a Casa do *Fascio* de Como pretendia encarnar a essência do “fascismo como casa de cristal” propugnado por Mussolini, o projecto para o Palácio do Lictório, de 1934, devia determinar directamente a apoteose do ditador. De acordo com a Memória Descritiva, o Duce devia aparecer na tribuna “como um deus” (Shapiro, p. 221).

Bruno Zevi explica-nos como as concepções de fascismo de Terragni se encontravam nos antípodas das do regime, hipótese que não parece difícil de aceitar. Para Zevi, Terragni vivia um fascismo “virtual, imaginário, honesto, capaz de vencer as lentidões burocráticas [...]: um fascismo ‘limpo’, anti-conformista, em suma um fascismo mítico” (Zevi, 1982, p. 18) (Figura 58).

Quanto a nós, apesar de nos interrogarmos se não será justamente esse carácter mítico que sustenta todos os fascismos, interessa-nos aqui reter apenas o essencial: a utilização deliberada por Terragni,

<sup>168</sup> Transcrevemos um trecho de 1934, citado por Shapiro na edição espanhola consultada (Shapiro, 1996 p. 221), com o qual Terragni descreveu o esforço dos racionalistas: “*Nosotros, que nos batimos com fortuna alterna, pero con fe y valor inmutables, por una arquitectura de Estado, tenemos ahora la enorme satisfacción de poder hacer propaganda y divulgar la nueva arquitectura con obras del régimen realizadas en este orden de ideas, hitos de la nuestra conquista metódica y difícil.*” TP: “Nós, que nos batemos com sorte variável, mas com fé e valor imutáveis, por uma arquitectura de Estado, temos agora a enorme satisfação de poder fazer propaganda e divulgar a nova arquitectura com obras do regime realizadas nesta ordem de ideias, marcos da nossa metódica e difícil conquista.”



*Figura 58: Em 1936, Giuseppe Terragni, à direita na imagem, acompanha o crítico Massimo Bontempelli, ao centro, à sala de reuniões da Casa do Fascio de Como (Ciucci, 1996, p. 211). A arquitectura como figuração do fascismo, ou “casa de cristal”, e apoteose de Mussolini.*

não impugnada por Zevi, da arquitectura enquanto veículo figurativo de valores exógenos, neste caso ideológicos. Fazemos nossas as palavras de Emilio Gentile (1988, p. 106), que assim se referiu à relação entre a arte e ideologia, já tentada pela segunda geração de futuristas, ainda antes dos racionalistas:

*Si può ritenere un errore considerare la politica un aspetto importante del futurismo, ma è certo che i primi a commettere questo errore furono i futuristi stessi, e sarebbe comunque interessante capire perché e come essi errarono, impegnandosi appassionatamente nel tentativo di realizzare un loro mito dello Stato nuovo.*<sup>169</sup>

Consideramos que esta deliberada utilidade figurativa é a característica fundamental da arquitectura dos anos 30, e que ela é fundamental para compreender e valorar a arquitectura portuguesa daquele período. Parece-nos que ela é evidente nas arquitecturas de regime, em sistemas autoritários, mas que não se limita a estas situações.

---

<sup>169</sup> TP: “Pode pensar-se que é um erro considerar a política um aspecto importante do futurismo, mas é certo que os primeiros a cometer esse erro foram os próprios futuristas, e seria por isso interessante compreender como e porquê eles erraram, ao se empenharem apaixonadamente na tentativa de realizar o seu próprio mito do Estado novo”.

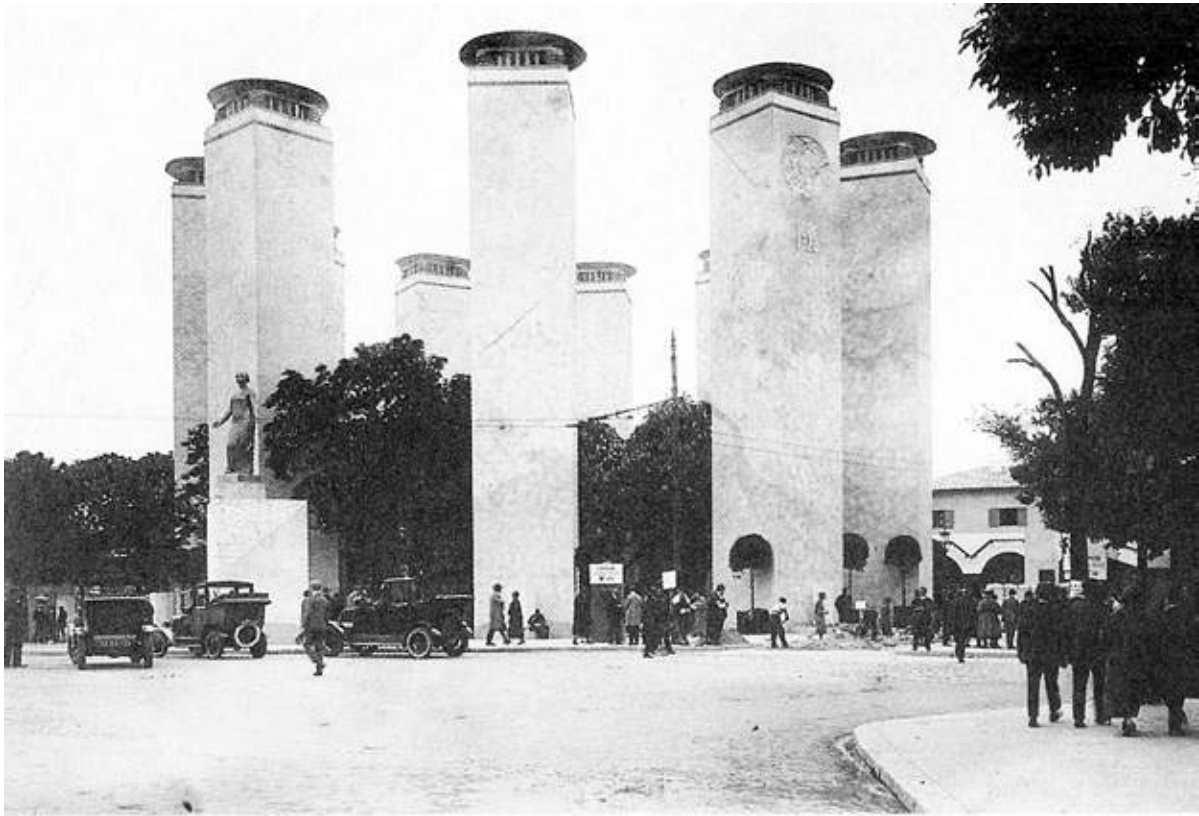


Figura 59: Dois aspectos da Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, realizada em 1925 em Paris. Em cima, Porta da Concórdia, de Pierre Patou. Em baixo, vários pavilhões, expressão de outros tantos experimentalismos (Cabanne, 1986, p. 57).

### 3.3. A situação num país democrático: França

Para alguns autores, como Romy Golan (1995) ou Karen Fiss (2010), é na democrática França dos anos 30, e não na Itália Fascista ou mesmo na Alemanha Nazi, que se pode detectar a demonstração mais eloquente, porque mais inesperada, da uma forte interação entre arte e ideologia, ou seja, de uma arte que abandona todas as pretensões de ser “arte pura” para se tornar numa “arte aplicada”.<sup>170</sup>

Durante grande parte do século XIX e a primeira década do século XX, a França representou-se a si mesma como uma encarnação da essência optimista da vanguarda, representação comprometida pelo trauma da experiência da Grande Guerra, tão perfeitamente exemplificado no poema de Apollinaire. No entanto, a França conseguiu reencontrar um certo desafio no chamado “espírito 1925”.

Este espírito correspondeu a um curto espaço de tempo, inferior a uma década, compreendido entre o período de apaziguação do pós-guerra, por volta de 1920, até à quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929. O período tem a Exposição Internacional de 1925 como seu momento nodal.

A França passou relativamente incólume do furor revolucionário que varreu a Europa. Apesar de tudo, as democracias parlamentares ofereciam às suas populações alguns mecanismos de participação, que permitiam o alívio, ainda que momentâneo, da maioria dos conflitos políticos e das tensões laborais (Preston, pp. 149-150).

Em contrapartida a esta relativa acalmia política, e provavelmente por ela suscitado, viveu-se um período de ebulição artística e de euforia social, caracterizado por Pierre Cabanne (p. 11) com estas palavras:

*Cette période [...] est caractérisée par un furieux appétit de vivre facilité en Europe Occidentale par la prospérité économique, le développement des communications et des échanges, le rayonnement de Paris et de sa vie de plaisir, une frénétique envie de changement qui touche non seulement les créateurs, mais les classes aisées et que certains veulent étendre aux moins favorisés.*<sup>171</sup>

<sup>170</sup> Romy Golan pretende compreender as razões que levaram os artistas franceses, ou radicados em França, a abandonarem gradualmente uma estética maquinista e abstracta, para adoptarem uma arte mais orgânica e figurativa, por vezes mesmo naturalística. Golan concentra-se nas áreas de sobreposição entre a actividade das vanguardas e a produção mediana e corrente, para investigar os contributos destes temas na pintura, na escultura e na arquitectura, tal como nas obras de Leger, Picasso, Le Corbusier ou Ozenfant, bem como na dos Surrealistas e dos “naïfs”; para além disso, estabelece uma comparação com a literatura, com as artes decorativas e com as exposições mundiais e coloniais. Karen Fiss aprofunda o trabalho de Golan, analisando o modo como as relações entre os intelectuais franceses e os seus congéneres alemães contribuíram para este desenvolvimento, concentrando-se na Exposição de Paris de 1937.

<sup>171</sup> TP: “Este período [...] é caracterizado por um furioso apetite de vida, facilitado na Europa Ocidental pela prosperidade económica, pelo desenvolvimento das comunicações e das trocas, pela influência de Paris e a sua vida de prazer, num desejo frenético de mudança que afecta não só os criadores, mas também as classes mais altas, e que alguns querem fazer chegar aos mais desfavorecidos.”

### 3.3.1. 1925: *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*

Foi neste ambiente que se inaugurou, a 28 de Abril de 1925, a *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, designação que mais tarde dará origem ao termo *Art Déco*. Todo o espírito da exposição parece pender em dois sentidos (Figura 59):

- Na decoração entendida enquanto aplicação e placagem, ao serviço do luxuoso e do precioso, como ficou exemplificado pelo facto de os principais pavilhões serem os dos *Grands Magasins Printemps*, Lafayette, Bon Marché e Le Louvre (Duncan, p. 8).
- No entendimento ambíguo do “*rappel à l'ordre*”, entre aquilo que se considerava moderno e aquilo que se considerava clássico, tal como exemplificado pela justaposição da porta monumental da Concórdia, de Pierre Patout, com a estátua de figura feminina, de Louis Dejean, sobre uma base esculpida com flores neo-cubistas, dos irmãos Joël et Jan Martel (Cabanne, p. 63).

Na sua maioria, as decorações e os pavilhões oscilavam entre um pseudoclassicismo, de um vago gosto francês, ostentoso mas simplificado, como o Pavillon du Collectionateur, de Pierre Patou para o Groupe Ruhlmann, e um álbi de modernismo, que partindo de figurações realistas, as estilizava através de reduções e geometrizações sucessivas, como as quatro “Árvores Cubistas”, dos acima referenciados irmãos Martel.

As excepções são bem conhecidas, e algumas foram já aqui referenciadas. O pavilhão da União Soviética, a que já nos referimos, e o pavilhão do *Esprit Nouveau* são as mais evidentes. Mas, de um modo geral, a grande feira parisiense, que poderia ter encontrado na diversidade de correntes e de espíritos do tempo uma das suas maiores riquezas, transformando-se no laboratório das investigações experimentalistas da época, mas não conseguiu mais do que se apresentar como a arena onde se digladiaram todos os antagonismos.

De modo muito adequado, esta situação figurou perfeitamente a instabilidade, o desequilíbrio e o equívoco do “espírito 1925”, em que o individualismo, a vontade de viver e o gosto pelo luxo não foram mais do que reflexos angustiados daquilo que Cabanne (p. 62) descreveu com a seguinte fórmula: “*la haine du 'boche' et la terreur des bolcheviques*.”<sup>172</sup>

Ainda assim, a exposição de 25 constitui o grande marco do interregno de entre-guerras, quando as sombras mais evidentes de 14-18 se dissipavam já e as de 39-45 ainda não se vislumbravam. Para os architectos, começava o período em que as tarefas de reconstrução da Europa se tornaram não só prementes, como possíveis, graças ao restabelecimento económico das nações.

Foi o momento em que se recolheram os estilhaços das explosões reais e conceptuais, e em que se procedeu à tarefa paulatina, quotidiana, de tentar viver e construir a normalidade. Os dois instrumentos disponíveis eram a aventura da vanguarda e o apelo à ordem, ou seja, uma estranha confluência de nostalgia de futuro e de nostalgia de passado. Como atrás se disse, extinta a vigência efémera das atitudes vanguardistas, não ficou esgotada a sua influência, que contaminou todas as atitudes experimentalistas tentadas a partir de então.

---

<sup>172</sup> TP: “o ódio ao ‘boche’ e o terror aos bolcheviques”.

O ano de 1929, contudo, veio contribuir decisivamente para acentuar as clivagens no mundo ocidental. Já nos detivemos, com relativa profundidade, na análise da importância deste ano para a história recente de Portugal e do Mundo. Aproveitemos esta oportunidade para rever mais alguns dados.

Em Janeiro, Estaline expulsou Trotsky da União Soviética, invertendo as tendências políticas, culturais e artísticas da primeira década da Revolução, nomeadamente as relacionadas com o bolchevismo e o construtivismo. Pouco tempo depois, a Inglaterra reatou as relações diplomáticas com a URSS. Em Fevereiro, o Tratado de Latrão criou o Estado do Vaticano e, logo em Março, os fascistas consolidaram o poder em Itália, através de uma vitória nas eleições legislativas (Williams, p. 66).

Entraram assim, no campo das relações político-diplomáticas ditas normais, dois sistemas diferentes: o comunismo e o fascismo. Com muito de antagónico, mas também com muito de comum, ambos se reclamavam revolucionários, socialistas e populares; apresentavam-se, por isso, como antiparlamentaristas. Ambos valorizavam o papel do Estado em relação ao Mercado, da política em relação à economia; por essa razão, identificavam-se como anticapitalistas.

As semelhanças não terminam por aqui. De modo muito importante para o fio deste raciocínio, ambos ambicionavam ao desenho harmónico e total de um novo Estado, de uma nova sociedade e de um novo Homem, e ambos souberam transformar esse propósito numa figura de propaganda (Golan, p. 84). Aqui se pode enquadrar o pensamento e a obra de Terragni, bem como o seu espírito de serviço e a sua ingenuidade, suposta ou real.

Como tivemos também já a oportunidade de referir, em Outubro de 1929 deu-se também um acontecimento que, apreciado à distância, surge como um contraponto, entre o trágico e o irónico, da emergência dos totalitarismos. Entre os dias 24 e 29 desse mês, precipitou-se a Quebra da Bolsa de Nova Iorque e, pouco depois, cessaram todos os empréstimos americanos à Europa (Williams, p. 68). Assim iniciou o período que, com a designação de Grande Depressão, marcou toda a década de 30. Perante os olhos da opinião pública europeia, parecia delinear-se a evidência das armadilhas do capitalismo, inevitavelmente associadas também às democracias parlamentares e liberais.

O capitalismo e as práticas que lhe estavam associadas, como a especulação dos bens mobiliários, e as doutrinas empíricas que o suportavam, como o fordismo e o taylorismo, foram vistos como afrontas à dignidade do trabalho e da propriedade, fossem estes valores considerados sob um ponto de vista individual, familiar ou colectivo. Em suma, o capitalismo passou a ser entendido enquanto ameaça aos bens comuns mais profundos da cultura europeia.

A Grande Depressão veio revelar em França aquilo que pode ser considerado como uma crise de identidade e de confiança. Apesar de não ter sido tão grave como em outros países, gerou dificuldades económicas suficientemente graves para conduzirem a um abrandamento geral da produção industrial, com conseqüente aumento do desemprego e respectiva diminuição geral dos rendimentos (Preston, p. 167). Este quadro geral levou a um pessimismo cultural, político e económico, detectável desde o início dos anos 30 até ao culminar do regime de Vichy.



*Figura 60: A linha Maginot, construída a partir de 1928, figuração reactiva da ideia do regresso à terra propugnado em França durante os anos 30.*



### 3.3.2. 1937: *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*

É neste momento que o “*rappel à l'ordre*” se vai tornar verdadeiramente reaccionário, ao se deixar apropriar pelos diversos programas ideológicos em confronto. A aludida crise de confiança levou o país a um regresso mítico a uma “*France Éternelle*”, e a gradualmente admitir para si uma imagem de sociedade ruralizante, expectante e defensiva. Esta imagem não só se reflectiu na arte daquele período como foi, em grande medida, engendrada e condicionada por essa própria arte.

Para nós, ela pode também ser cristalizada na figura impotente, estática e subtérrea da linha Maginot, construída a partir de 1928 (Figura 60), apesar da oposição dos que preconizavam uma estratégia militar activa, dinâmica e, por isso, apropriadamente apelidável de vanguardista.<sup>173</sup>

Determinados tópicos considerados reaccionários, como as dúvidas em relação às novas tecnologias, a apologia do antiurbanismo, do retorno à terra, do regionalismo e do corporativismo tornaram-se então centrais no discurso da política, da cultura e da crítica da arte.

O próprio governo socialista da Frente Popular, eleito em Maio de 1936, teve para a França uma visão de harmonização entre a fábrica e o campo: a burguesia, essencialmente cosmopolita e intelectual, devia partilhar algum do seu espaço com o operariado e o campesinato. Para a Frente Popular, não só o mundo rural teria que desempenhar um papel central na Terceira República, como a questão do colectivismo cooperativista poderia perfeitamente ser compaginada com a pequena quinta familiar (Golan, p. 121).

É à luz deste específico contexto que se pode entender a realização, com honras de inauguração pelo ministro da Educação, da exposição significativamente apelidada *Les Maîtres Populaires de la Réalité*, que apresentou o trabalho daqueles que antes haviam sido considerados ingénuos, ou *naïfs*. Rousseau, Utrillo, Rambert deixaram de ser vistos como anacronismos bizarros, para passarem a ser encarados como antídotos válidos para as angústias da modernidade.

O título daquela exposição continha duas das palavras-chaves do discurso político, comuns aos que se situavam tanto à direita como à esquerda do espectro parlamentar francês: a equação de “realismo” e de “popular”. A abstracção era vista como destinada apenas à burguesia letrada, auto-excluindo-se à partida da possibilidade de recepção pelas massas (Golan, p. 122). Para estas, devia recorrer-se à figuração.

Este campo de tensões é um dos que pode ser detectado também na exposição de 1937, e por isso ela é tão importante para o nosso raciocínio. A *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* inaugurou em 25 de Maio de 1937, sob o tema “Arte e tecnologia aplicadas à vida moderna”. Apesar de a exposição ser dedicada ao espírito da paz, todo o recinto expositivo pode ser lido como um jogo filigranânico de oposições e de antagonismos (Figura 61).

<sup>173</sup> Entre os defensores desta estratégia moderna, com recurso ao uso intensivo de blindados e de aviões, destacava-se o Marechal Pétain. Em retrospectiva, não deixa de ser uma posição irónica para o futuro chefe de Estado de Vichy. De modo análogo, para um debate relativo à interacção entre, por um lado, as escolas de pensamento militar que engendraram a noção de *Blitzkrieg* na Alemanha dos anos 20 e 30, e, por outro, o dinamismo cultural, artístico e técnico nesse país, nomeadamente a influência de Ernst Jünger, de Spengler e de Heidegger, ver a noção de *Reactionary Modernism* (Herf, 2003).



Figura 61: Capa da revista Ilustração de 1 de Julho de 1937 (Fonte: HDML), com fotografia aérea do recinto. A linha axial que atravessa o Sena é o Champ de Mars. O pavilhão de Portugal situa-se no plano médio da fotografia. Em plano de fundo, o pavilhão da Alemanha, de Albert Speer.

Desde logo, pelo contraste que persistirá como sendo a sua imagem mais marcante: a do confronto entre o pavilhão da Alemanha e o da União Soviética. Junto ao Sena, os dois pavilhões foram implantados como figurações colossais de dois países e de dois sistemas em conflito, apenas latente ou já efectivo, como acontecia então no território espanhol (Figura 62).

Outra oposição, mais subtil, era a que se estabelecia entre a Entrada de Honra, no topo Norte, situada no novo Trocadero, o *Palais de Chaillot*, projectado por Jacques Carlu, e o *Palais de la Lumière et de la Electricité*, de Robert Mallet-Stevens, no topo oposto, como remate do Champ de Mars. Se o primeiro poder ser considerado como um exemplo acabado de academismo modernizado, o segundo terá que ser entendido como um exercício eloquente de modernismo academizado.

Danilo Udovicki-Selb (p.20) assegura-nos que este pluralismo foi intencional, e especificamente procurado pelo comissário da exposição, Jacques Greber. Aos nossos olhos, este arquitecto parece congrega toda a complexidade granular da época. Admirador confesso do classicismo enfático de Speer, que havia sido já seu cicerone numa visita às obras do Congresso de Nuremberga, foi no entanto graças à sua acção que Le Corbusier garantiu o acesso à participação na exposição, através do *Pavillon des Temps Nouveau*.<sup>174</sup>

Na realidade, esta terá sido a primeira exposição parisiense que deliberadamente acolheu todos os experimentalismos arquitectónicos e artísticos da Europa, sem prévia imposição de um estilo ou exclusão de outro. Lado a lado, podiam ser visitadas obras de Speer, Jofan, Sert, Le Corbusier, Aalto ou Piacentini, e podiam apreciar-se as peças de Picasso, Miró, Léger ou Dufy. As manifestações conceptuais eram as mais variadas, e iam do pós-construtivismo ao *style paquebot*, do racionalismo ao expressionismo.

Todas as oposições encontravam-se serena mas peremptoriamente mediadas pela presença da Torre Eiffel, que parecia garantir um tom geral de clareza e de racionalidade, por entre a variedade de propostas dos pavilhões nacionais e temáticos. No entanto, este eixo vertical de referência da cidade, bem como de estabilização do recinto expositivo, surge nas fotografias da época como estranhamente desajustado no confronto com os pavilhões regionais. Esta tensão específica, entre um regionalismo nacionalista e um cosmopolitismo universalista, parece irresolúvel, tanto sob o ponto de vista conceptual como do ponto de vista arquitectónico (Figura 63).

No entanto, e ainda de acordo com Udovicki-Selb (p. 25), o génio de Greber não esteve apenas em acolher e estimular a multiplicidade e a riqueza expressiva acima referida, mas em uniformizá-la através da luz eléctrica. Acolhemos e adoptámos aqui a interpretação deste investigador: perante as angústias derivadas da diversidade da Europa, por um lado, e do conflito entre herança cultural e avanço tecnológico, por outro, a luz eléctrica surgiu como o elemento apaziguador, quase mágico, capaz de superar todas as oposições existentes naquele tempo e naquele lugar:

<sup>174</sup> Com o propósito de ser um “ensaio de museu de educação popular”.



Figura 62: C'est encore eux qui se disputent! Desenho humorístico da revista *Candide*, de 15 de Julho 1937, alusiva ao confronto ideológico patente entre os pavilhões da Alemanha e da União Soviética (Cimadono & Lecardane, 2014, p. 3).

*For a society deeply concerned with the survival of its culture, [...] electricity was acceptable because its modernity had the sleek aura of a technological innovation that appeared to be in essence non-mechanical, non-industrial. Light provided a glittery, ephemeral vision of reality, and appealed to a cherished sense of urbane luxury and festive frivolity.*<sup>175</sup>

A electricidade não foi usada para servir de simples iluminação do recinto. A intenção geral foi a de transformar cada noite numa *féerie* (Beltran, 93). Esta palavra parece especialmente adequada, uma vez que remete para o conto de fadas, e a fada foi reiteradamente usada para caracterizar a electricidade, no gigantesco fresco que Raoul Dufy realizou para o *Palais de la Lumière et de la Electricité*, de Robert Mallet-Stevens, e a que chamou "*Fée Electricité*".

Esta pintura figurativa, com os seus 624 m<sup>2</sup>, foi uma das atracções da exposição, e impressionava pelo contraste com qualquer artefacto tecnológico. Nas palavras de Alan Beltran (p. 95): "*C'était bien l'effet recherché: encore une foi, l'art affirmait sa supériorité sur la technique.*"<sup>176</sup>

Para além disso, a electricidade continha algo que apelava aos franceses e à sua consciência de pertença a uma cidadania republicana. Diz Udovicki-Selb (p. 25):

*At the same time, electricity possessed a quality deeply satisfying to the abiding spirit of Enlightenment in France: in the eyes of the public there was something profoundly democratic about electric light.*<sup>177</sup>

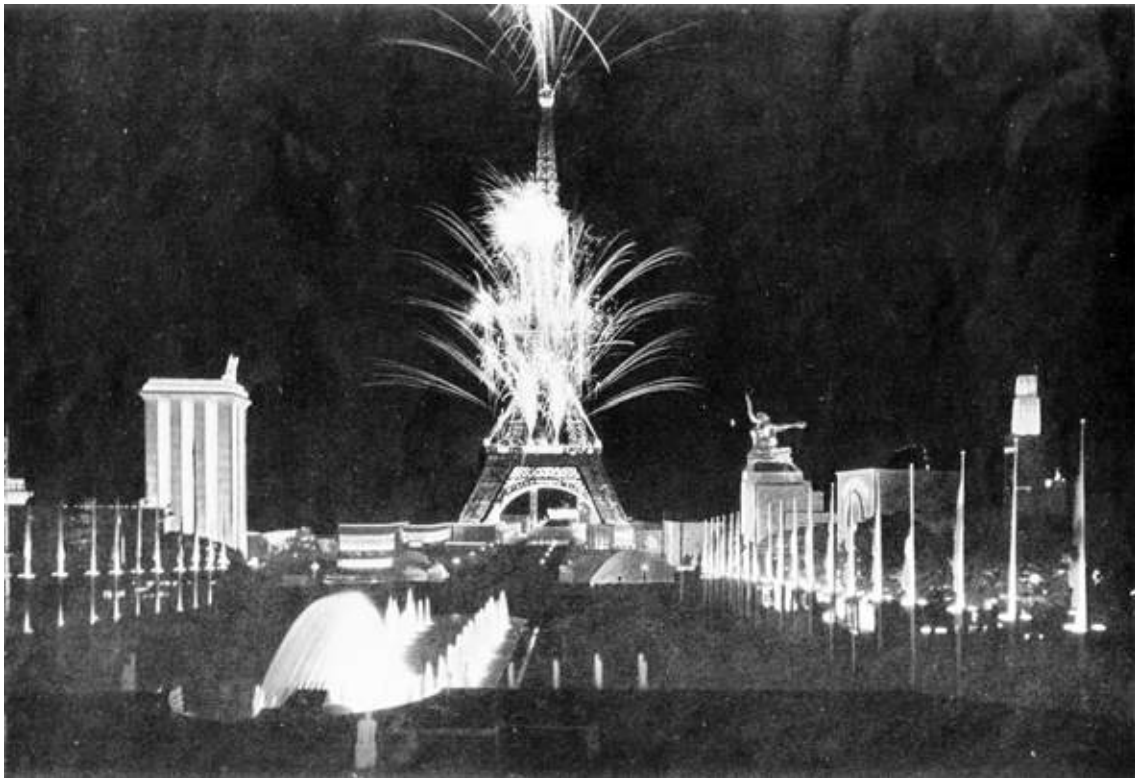
Assim, foi também a electricidade que garantiu a promessa de uma intermediação fraterna entre a cidade, a indústria e a lavoura, em especial no *Centre Rural*, com a apresentação de uma quinta modelo e uma cooperativa leiteira. Aqui se expunha a maquinaria moderna necessária para a pasteurização eléctrica e o engarrafamento automático, e se exemplificava o armazenamento de cereais em silos de tipo americano. O modelo parece ter sido a *Ferme Radiouse*, proposta por Le Corbusier em 1934. Este último projecto, também apresentado da *Pavillon des Temps Nouveau* foi, ele próprio, fruto de um ambiente geral de regresso à terra (Golan, p. 121).

A interacção entre a electricidade e o mundo rural encontrava-se exposta noutra local do recinto, de um modo totalmente diverso. Escolhemos aquela que consideramos ser a sua representação mais intensa e, ao mesmo tempo, surpreendentemente aplicada e figurativa. Apresentamo-la aqui como síntese e conclusão desta nossa panorâmica sobre os anos 30: o mural *Guernica*, de Picasso, patente no Pavilhão da República Espanhola, de Sert. Sob um sol que é já uma lâmpada eléctrica, ou *bombilla*, em castelhano, desenrola-se a tragédia da aniquilação de uma comunidade agrária, ancestral e heróica, perante o bombardeamento devastador, agressor e cobarde da mecanização (Figura 64).

<sup>175</sup> TP: "Para uma sociedade profundamente preocupada com a sobrevivência da sua cultura, [...] a electricidade era tolerável porque a sua modernidade tinha a aura suave de uma inovação tecnológica que parecia ser essencialmente não-mecânica e não-industrial. A luz oferecia uma visão da realidade simultaneamente cintilante e efémera, e fazia apelo a um acalentado sentido de luxo urbano e de frivolidade festiva."

<sup>176</sup> TP: "Foi justamente esse o efeito procurado: mais uma vez, a arte afirmava a sua superioridade em relação à técnica".

<sup>177</sup> TP: "Em simultâneo, a electricidade possuía uma qualidade profundamente satisfatória para o persistente espírito Iluminista francês: aos olhos da população havia na luz eléctrica algo de intrinsecamente democrático."



*Figura 63: A Torre Eiffel garantia um tom geral de racionalidade ao recinto da exposição de Paris de 1937, e a luz eléctrica criava um ambiente de féerie democrática e cosmopolita (Cimadono & Lecardane, 2014, p. 20).*



*Figura 64: Pablo Picasso: Guernica, 1937. Um sol que é uma lâmpada eléctrica, ou bombilla, ilumina a tragédia da aniquilação de uma comunidade agrária perante o bombardeamento da mecanização. (Bardi, 1980b, p. 139).*

É neste contexto múltiplice, intrincado e aporístico, simultaneamente feérico e violento, que podemos atribuir sentido e valor ao Pavilhão de Portugal, de Keil do Amaral. O que este edifício tinha de mais intrigante, mas também de mais estimulante, é que se articulava em dois corpos separados, duas faces de tal modo distintas que, à primeira vista, hesitaríamos a atribuí-las ao mesmo autor ou até mesmo a considerá-las como partes de um todo. Dada a sua importância, analisaremos este projecto mais adiante, quando tratarmos da especificidade do modernismo português.

Udovicki-Selb (p. 35) mantém uma posição crítica relativamente ao pluralismo da exposição de 1937, com uma reflexão que consideramos relevante e que aqui adoptamos:

*The last World's Exposition held in France emerged [...] as the first exposition that could not fit into any style. By allowing the obliteration of the pursuit of style for style's sake, the organizers of the 1937 Exposition demonstrated further that not only did they not oppose modern art in favour of an academic one, but they also considered modern art the only possible art. What they did oppose was the idea that there could be only one form of modern art.*<sup>178</sup>

Por outras palavras, a exposição de 37 serviu de demonstração de que a modernidade se podia apresentar sob numerosas modalidades e manifestações. À modernidade não correspondia apenas um estilo, porque admitia todos os experimentalismos como possíveis. Não seria então legítimo falar do moderno enquanto estilo, e muito menos enquanto estilo internacional.

---

<sup>178</sup> TP: “A última Exposição Mundial organizada em França surgiu [...] como a primeira exposição que não se podia enquadrar em qualquer estilo. Ao permitirem a obliteração da procura do estilo pelo estilo, os organizadores da Exposição de 1937 demonstraram que não só não se opunham à arte moderna em favor da arte académica, como também consideravam a arte moderna como sendo a única possível. Ao que eles se opunham era à ideia de apenas pudesse existir uma única modalidade para a arte moderna.”

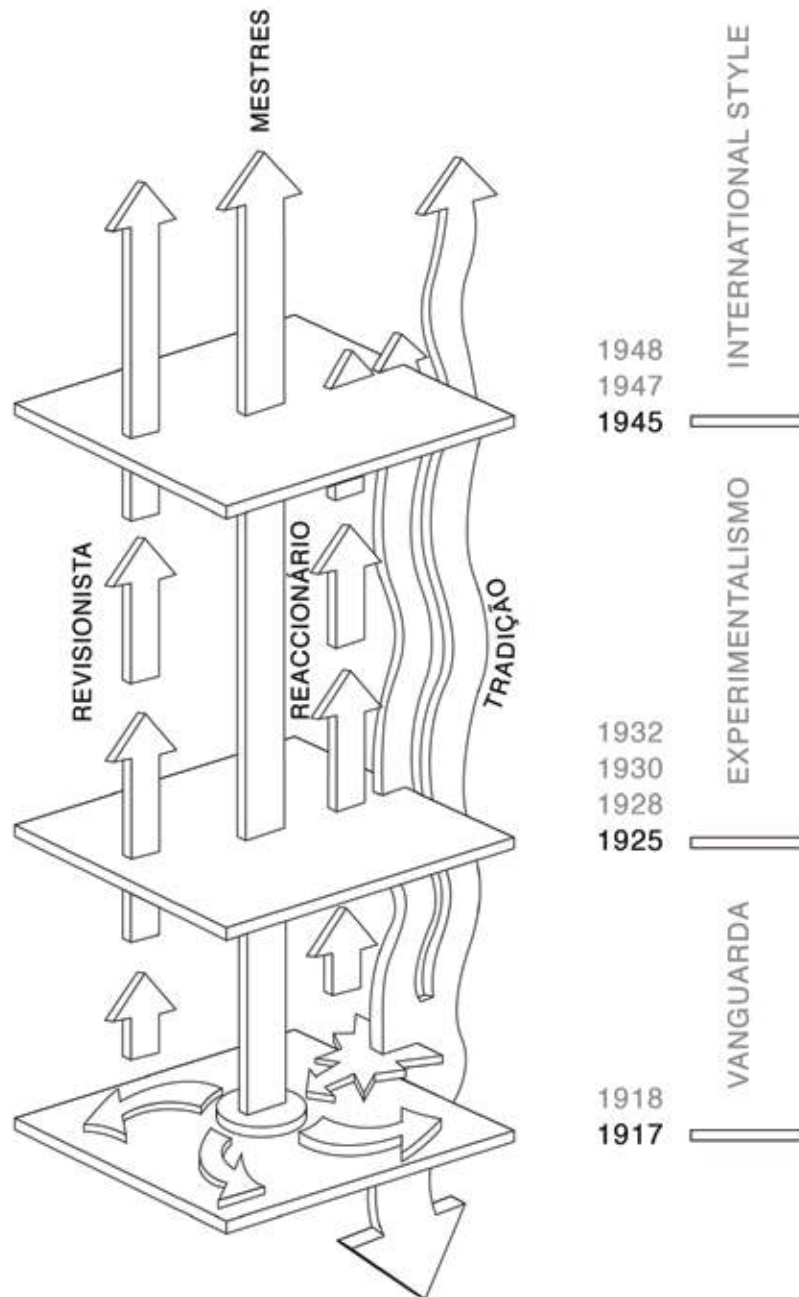


Figura 65: Base da matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda, tradição, experimentalismo revisionista e reaccionário.



## Capítulo 4.º – Modernismo, modernismo reaccionário, modernismo português

### 4.1. Modernismo

Concluimos assim uma caracterização do pensamento e da acção dos arquitectos do período de entre guerras, através da diferenciação entre vanguarda e experimentalismo. De acordo com esta nossa matriz de referenciação, a vanguarda propugnou um entendimento específico das configurações arquitectónicas: a forma como contraposição à figura da tradição clássica. O experimentalismo, pelo contrário, buscou regressar à figura como referencial de ordem, de significação e de persuasão.

A base da nossa matriz ordenadora fica assim concluída (Figura 65). Temos vindo a referenciar as coordenadas horizontais à eclosão das vanguardas totais, no plano temporal do ano de 1917, e que vórtice gerado neste plano interfere com todos os planos temporais considerados.

Como vimos, as coordenadas verticais, identificáveis com a linha de prumo dos mestres e com o eixo oscilante da tradição, são responsáveis, nas décadas de 10, 20, 30 e 40, pela organização do tempo. Os diversos experimentalismos despontam nesta topologia a partir de meados dos anos 20.

Tentámos demonstrar que a oposição dialéctica entre forma e figura é a distinção fundamental entre a vanguarda e o experimentalismo. Para o fio do nosso raciocínio, esta oposição é essencial, pois que, por razões culturais, cronológicas e geracionais, situa a génese da arquitectura moderna portuguesa inteiramente fora do período correspondente à eclosão das vanguardas, e totalmente circunscrito ao arco temporal correspondente ao experimentalismo, com todas as consequências que desta situação advêm (Figura 66).

No âmbito desta dissertação, ao experimentalismo que resulta da acção crítica sobre as vanguardas modernas, ou seja, o expressionismo, o neo-plasticismo e o construtivismo, será dada a designação de modernismo. Aqui, modernismo pode ser identificado como uma degradação da ideia de moderno, no sentido em que resulta da revisão ou da reacção dessa ideia, tal como propugnada pela vanguarda. Para nós, não restam dúvidas que tanto a revisão como a reacção eram previsíveis e necessárias, dada a dificuldade de apreensão e de aplicação dos principais pressupostos vanguardistas.

Como todos os modernismos, este também se caracteriza por se apresentar como uma exacerbação de presente. No entanto, percebemos já duas grandes divergências no seio deste modernismo. Quando o presente é tomado por uma nostalgia de passado, que privilegia a herança cultural, estaremos perante um modernismo reaccionário. Se o presente for tomado por uma nostalgia de futuro, com ênfase no progresso tecnológico, estaremos perante um modernismo revisionista.

Considerámos já que ambas as atitudes podem ser entendidas como um grau inferior de modernidade, não tanto enquanto opção, mas sobretudo como condição imposta pela acção das vanguardas. Consideramos agora também que ambas as atitudes foram nostálgicas e contra-revolucionárias, no sentido em que aspiravam à normalidade e ao retorno à ordem. Isto sucedia mesmo quando existia uma aparência de revolução, e quando esta ordem era chamada de Ordem Nova.

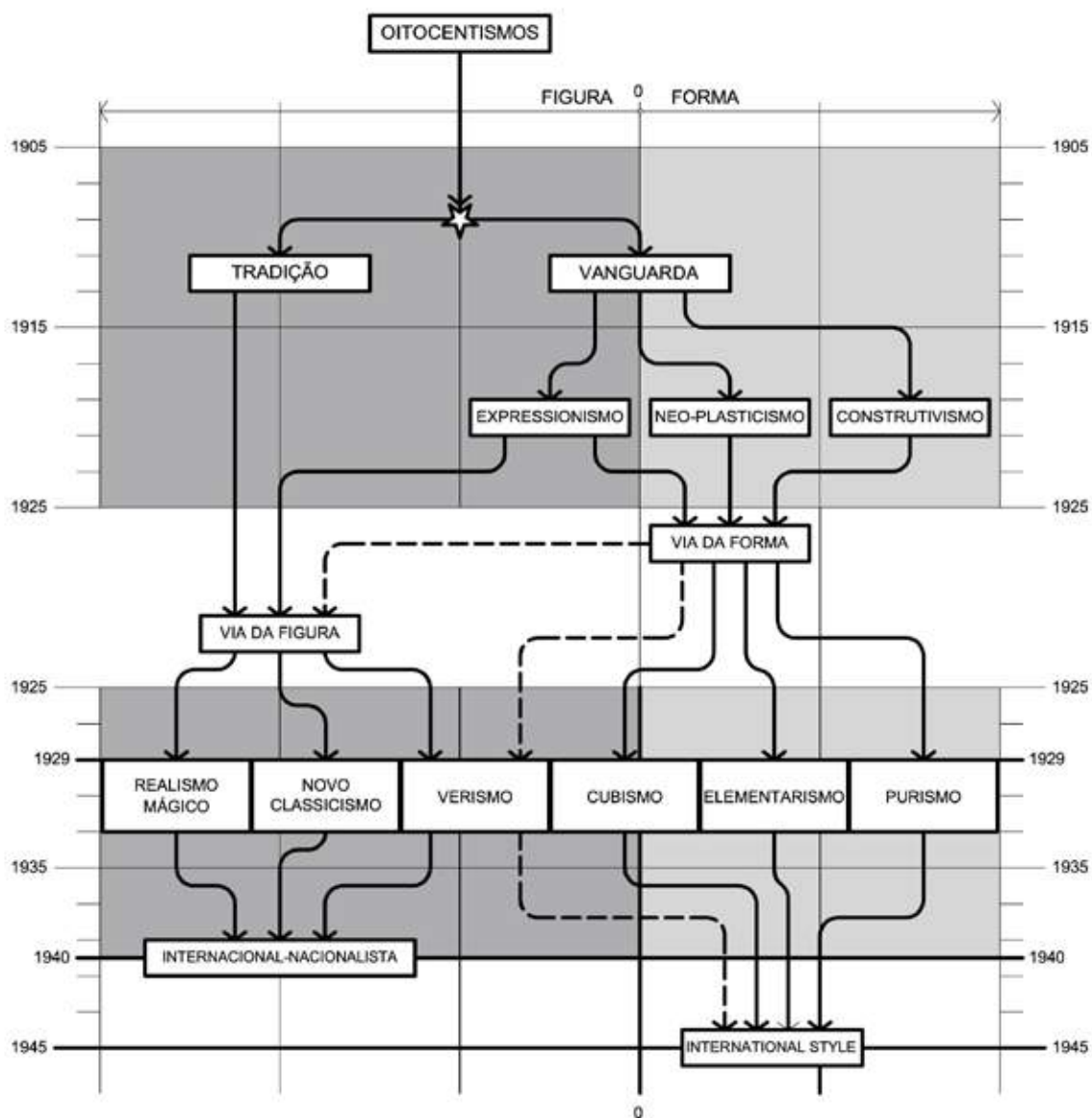


Figura 66: Proposta da matriz ordenadora da modernidade das primeiras décadas do séc. XX, confrontando vanguarda e tradição, e as vias alternativas da forma e da figura.

Estabelecendo uma comparação médica, podemos dizer que ambos os modernismos concordavam no diagnóstico da crise, claramente enunciado pelas vanguardas, mas discordavam profundamente quanto à terapia e ao prognóstico. É na própria aceitação do diagnóstico que podemos detectar a condição moderna, não afectada pela proposta de terapia, seja ela qual for.

O diagnóstico era evidente e inelutável: o momento histórico vigente estava subjugado a uma tensão conflitiva entre o peso da herança cultural europeia e a velocidade do avanço industrial e tecnológico. Só pela resolução deste conflito se podia almejar à possibilidade de um progresso superador, condição primeira da modernidade.

Talvez em nenhuma área o impacto deste conflito tenha sido tão grande como na arquitectura. As mutações tecnológicas registadas na indústria da construção durante o séc. XIX não foram apenas avultadas: elas continham, em si mesmas, um enorme potencial de desagregação e de destruição dos elementos tradicionais da cultura clássica arquitectónica.

Perante esta situação, a vanguarda procurou identificar os valores intrínsecos da arquitectura e torná-los autónomos da herança cultural prévia. Ao isentá-la de veicular valores simbólicos tradicionais, considerados irremediavelmente desajustados dos imperativos tecnológicos, a vanguarda pretendeu transformar a arquitectura numa disciplina autónoma e pura.

O modernismo procurou outros caminhos, aquém desta utopia idealista, de difícil, senão impossível, concretização prática. Tanto revisionistas como reaccionários tentaram encontrar novos equilíbrios ou compromissos, de modo a conseguir conjugar os valores da cultura e da tecnologia (Figura 67).

Os revisionistas optaram pela criação de novos sistemas simbólicos, a partir e à custa de uma síntese que reintegrasse a tecnologia tanto nos valores da arquitectura considerados intemporais, como nas conquistas da vanguarda. Podemos dizer que os revisionistas foram capazes de reconhecer nas propostas das vanguardas a capacidade de instituição de novas ordens.

Já o modernismo reaccionário, reconhecendo e aceitando as clivagens profundas enunciadas pelas vanguardas, rejeitou frontalmente a possibilidade de ignorar a tradição clássica. Esta atitude era tida como um “bolchevismo”, ou seja, um regresso ao aparente vácuo simbólico imposto pela vanguarda.

Os reaccionários, por sua vez, dividiram-se em duas vias distintas. A primeira quis fazer adequar os imperativos da tecnologia, tidos como transitórios mas irrefutáveis, com os preceitos da herança cultural, considerada eterna e absoluta. Quanto à segunda, optou por recusar os imperativos da tecnologia, considerados incompatíveis com a herança cultural da arquitectura. Sublinhemos que isto não quer dizer que os proponentes desta via não aceitassem que os imperativos da tecnologia pudessem chegar a outras áreas, como aos transportes, às telecomunicações e ao armamento.

Em suma, teremos quatro hipóteses, da mais revolucionária para a mais reaccionária:

- A vanguarda propôs que a herança cultural fosse retirada da equação;
- O modernismo revisionista propôs a incorporação da herança cultural na tecnologia, através da criação de uma nova tradição e um novo estilo;

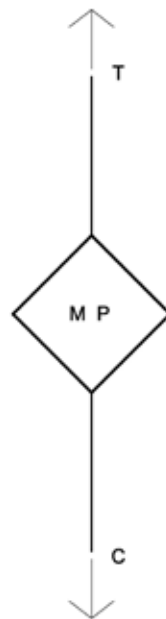


Figura 67: O modernismo dos anos 30, entre os quais se encontrou o modernismo português, ou MP, como tentativa de equilíbrio entre tecnologia, T, e cultura, C.

- Uma via do modernismo reaccionário tentou incorporar a tecnologia na cultura,
- Uma outra tentou eliminar totalmente a tecnologia da equação.

Vimos já como a aventura da vanguarda teve dificuldade em vingar, bem como as aporias que a caracterizava. Perante este quadro é fácil entender que tanto revisionistas como reaccionários se debateram com as suas próprias aporias, ainda detectáveis na produção arquitectónica dos dias de hoje. Teremos, assim, o seguinte:

- Para o modernismo revisionista, a aporia encontrava-se em admitir a possibilidade de a arquitectura conter significados simbólicos quando, ao mesmo tempo, se tentava reprimir o impulso, individual e colectivo, de reprodução de figuras da herança cultural, tanto clássica como popular.
- Para o modernismo reaccionário, a aporia era quase simétrica, e estava na dificuldade lógica em conjugar os fins com os meios, ou seja, a construção das figuras da tradição com os recursos suscitados pelo avanço tecnológico.

Como corolário do percurso empreendido, propomos então a seguinte definição:

### **Modernismo**

O modernismo é o modo cultural do séc. XX, surgido perante o imperativo de, após as rupturas causadas pelas vanguardas, se adoptar uma actividade construtiva, destinada a um tempo determinado, num determinado lugar, conduzindo esta fixação num *hic et nunc* a uma exacerbação do presente.

A atitude construtiva foi sempre feita através de um experimentalismo, ou seja, de uma investigação pós-cíclica caracterizada pela recolha, selecção, desmontagem e restituição do material compósito que resultou da acção das vanguardas sobre as ordens tradicionais anteriores.

Quando, por razões ideológicas, o experimentalismo toma o futuro proposto pela acção da vanguarda como referência do presente, estamos perante um modernismo revisionista. Se,

pelo contrário, o experimentalismo encontra a referência do presente num passado anterior a essa acção, estamos perante um modernismo reaccionário.

Porque herdeiras das vanguardas, ambas atitudes são modernas, tanto por condição como por opção. Contudo, ambas são simultaneamente nostálgicas e contra-revolucionárias, pois que aspiram a um retorno a uma ordem e a uma normalidade.

O horizonte temporal do modernismo aqui considerado é aquele que vai da Exposição das Artes Decorativas de Paris, de 1925, à eclosão das bombas atómicas em 1945.

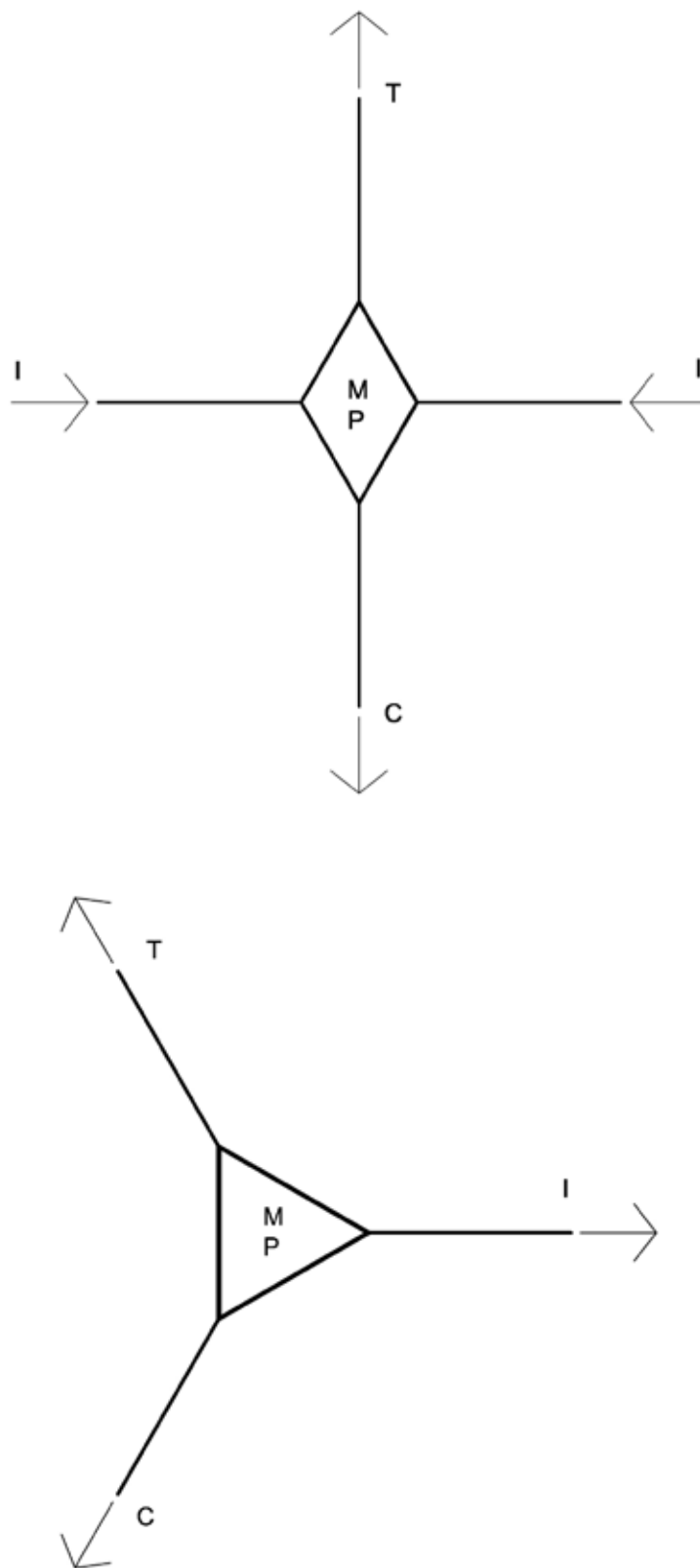
Desta definição, algo extensa, propomos a seguinte síntese operativa:

Modernismo: tensão aporética, característica do período de entre guerras, gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico e o peso de uma herança cultural, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico.

A esta síntese correspondem os esquemas apresentados (Figura 68).

De sublinhar que o segundo esquema nos parece mais fidedigno, pois não representa a tensão aporética em equilíbrio, mas enquanto uma dinâmica instável.

A partir da definição sucinta que propusemos e dos esquemas que a ilustram, tentemos de seguida compreender uma das suas principais vias, aquela que consideramos estar mais próxima da situação portuguesa: a do modernismo reaccionário.



*Figura 68: O modernismo dos anos 30, entre os quais se encontrou o modernismo português, ou MP, como tensão aporética gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico, T, e o peso de uma herança cultural, C, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico, I.*

## 4.2. Modernismo reaccionário: o caso de Piacentini

Para estabelecermos uma caracterização do modernismo reaccionário dos anos 30, propomos uma leitura crítica da obra de Marcello Piacentini *Architettura d'oggi* (Piacentini, 1994).

A escolha do livro de Piacentini relaciona-se com os seguintes factores:

- A obra seria acessível aos arquitectos portugueses.
- É um trabalho panorâmico, com pretensões de oferecer uma perspectiva global e totalizadora da arquitectura da época.
- Apresenta uma posição nítida, articulada e fundamentada perante a arquitectura.

Em relação ao primeiro ponto, e com as devidas distâncias e reticências, talvez nos seja possível afirmar, como Laura Arias (2007, p. 241) para o caso de Espanha, que o influxo da arte italiana foi não só o principal contacto com a modernidade com que Portugal contou, como foi também aquele que melhor se moldou ao sentimento geral de grande parte dos arquitectos portugueses.

A este respeito, percebemos já, numa fase anterior desta tese, a admiração que um arquitecto português com a relevância de Raul Lino dedicava ao trabalho de Piacentini, admiração que repetidamente exprimiu em palestras e em escritos (Lino, 1937, p. 209). Para além disso, é conhecida a acção do arquitecto italiano em Portugal, nomeadamente em relação ao Porto.

### 4.2.1. A literatura de arquitectura italiana no Portugal dos anos 30

Antes de nos dedicarmos a debater o pensamento de Piacentini, tal como plasmado no seu *Architettura d'oggi*, devemos dedicar alguns parágrafos à importância da literatura de arquitectura italiana em Portugal. Esta reflexão surge de uma inquietação, ainda não totalmente mitigada, formulável nestas questões:

- Qual o tipo de fontes a que os arquitectos portugueses dos anos 30 e 40 tinham acesso?
- Qual a origem destas fontes?
- Que tipo de informação era a veiculada por esta bibliografia?

Seria interessante, noutra ocasião, poder oferecer uma resposta fundamentada a esta pergunta. No âmbito da presente tese, limitámo-nos a extrapolar a escassa informação de que dispomos.

A metodologia usada foi a mais directa, ou seja, a consulta do conjunto de livros legado pelos herdeiros do Arq.º António de Brito,<sup>179</sup> antigo director da Escola de Belas-Artes, à Biblioteca da actual Faculdade de Belas-Artes do Porto. Este conjunto encontra-se acessível ao público com a designação Biblioteca António de Brito, ou BAB.

---

<sup>179</sup> António Maria Cândido de Brito: 1855, ? – 1946, ?

António de Brito era filho do pintor José de Brito e irmão do engenheiro e arquitecto Júlio de Brito.<sup>180</sup> Depois de se formar em arquitectura na EBAP, em 1926, tornou-se docente daquela instituição, em Janeiro de 1940, e mais tarde seu director, entre Julho de 1967 e 25 de Abril de 1974 (Moniz, 2011, p. 530).

A pertinência da escolha da BAB encontra-se nos seguintes factores:

- Apesar de, presumivelmente, ser um pouco mais velho, António Brito foi contemporâneo dos “Ars”. Frequentou a EBAP entre 1921 e 1926.
- A ligação de António de Brito às diversas correntes da arquitectura sua contemporânea devia ser relativamente forte, visto ser irmão de Júlio de Brito, co-autor do edifício do Coliseu do Porto
- A BAB está facilmente acessível ao público e aos investigadores.

A Tabela 5 estabelece a lista das obras constantes na BAB, relativas ao período que medeia 1929 ao fim da II GG. Pela análise deste espólio percebemos que na cidade do Porto existia a possibilidade de consulta e aquisição de bibliografia estrangeira.

Na realidade, o acervo possui uma grande quantidade de livros provenientes do exterior, a maioria dos quais cancelada com a etiqueta “A. Valente – Agência Editorial – Publicações Estrangeiras – R. de Sta. Teresa, 26, 1.º”, o que indica um estabelecimento situado numa zona muito central da baixa portuense e, por isso, facilmente acessível.

Uma vez que muitos exemplares estão assinados e datados pelo comprador, podemos também perceber que foram adquiridos pouco tempo depois da sua publicação. Assim, por exemplo, a edição de 1935 do livro de Alberto Sartoris *Gli elementi dell'architettura funzionale* está assinado pelo proprietário com a data de Setembro desse ano.

Interrogámo-nos acerca da evidente preponderância de obras italianas na BAB. Esta situação pode dever-se a vários factores, como sejam o grau do debate arquitectónico em Itália, a pujança editorial nesse país, a afinidade linguística e cultural ou a proximidade política dos regimes vigentes.

Os livros italianos presentes na BAB pertencem, na sua maioria, a dois tipos: as monografias temáticas, relativas a tipologias arquitectónicas, como edifícios para habitação, hospitais ou estádios desportivos, por exemplo; as obras panorâmicas, que oferecem uma perspectiva global da situação da arquitectura em Itália ou no mundo.

Um elemento une estes livros: todos se apresentam como álbuns ilustrados, com fotografias e desenhos de considerável qualidade, realizados com esmero gráfico e com evidente vontade de divulgação. Para um arquitecto português, a sua aquisição poderia facilmente considerar-se mais como um investimento do que uma despesa.

---

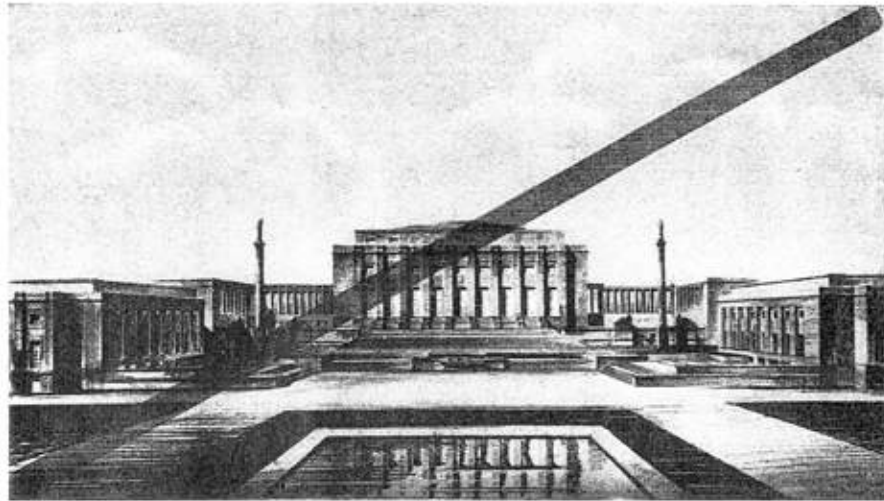
<sup>180</sup> José de Brito: 1855, Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo – 1946, Porto. Júlio José de Brito: 1896, Paris, França – 1965, Porto. No decurso da nossa investigação não nos foi possível recolher elementos biográficos de António Maria Cândido de Brito, para além daqueles que fornecemos no corpo do texto. Supomos que teria uma idade aproximada da do seu irmão Júlio.



<b>Data</b>	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Local : Editora</b>
(19??)	Segurado, João Santos	<i>Cimento armado</i>	Lisboa : Bertrand
(1929)	Amstutz, Walter	<i>Neue wege im hotelbau</i>	Zürich : Orell Füssli Verlag
(1929)	Müller-Wulckow, Walter	<i>Wohnbauten und siedlungen</i>	Leipzig : K Robert Langew
(1934)	Basto, Magalhães A.	<i>A hora que se passa e a mulher de sempre</i>	Porto : Ateneu Comercial
(1934)	Finetti, Giuseppe de	<i>Stadi e esempi tendenze progetti</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1935)	Sartoris, Alberto	<i>Gli elementi dell' architettura funzionale : sintesi panoramica dell'architettura moderna. 2ª ed</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1936)	D'Angel, G. Arnaud	<i>L'art religieux moderne</i>	Grenoble : B. Arthaud
(1936)	Moretti, Bruno	<i>Teatri</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1936)	MNSR	<i>Museu Nacional de Soares dos Reis : catálogo provisório</i>	Porto : M.N.S.R.
(1937)	Boll, M.	<i>Cours de constructions métalliques : charpentes en fer</i>	Paris : ÉSTP
(1938)	Bottoni, Piero	<i>Urbanística</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1938)	Magalhães, Fernando de	<i>A habitação</i>	Lisboa : Bertrand
(1938)	Pica, Agnoldomenico	<i>Nuova architettura nel mondo</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1939a)	Moretti, Bruno	<i>Case d'abitazione in Italia</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1939b)	Moretti, Bruno	<i>Ospedali : note generali di tecnica ospedaliera. 2ª ed. Ampliada</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1940)	Segurado, Jorge	<i>Sinfonia do degrau : impressões de New-York</i>	Lisboa : SNT
(1941)	Canesi, Giovanni	<i>Architetture luminose e apparecchi per illuminazione. 2ª ed.</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1941)	Cort, César	<i>Campos urbanizados y ciudades rurizadas</i>	Madrid : FUVHispanidad
(1941)	Pica, Agnoldomenico	<i>Architettura moderna in Italia</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1942)	Azevedo, Rogério	<i>O Paço dos Duques de Guimarães</i>	Porto : Marànus
(1942)	Museu Alberto Sampaio	<i>A degolação de S. João Baptista</i>	Porto : Litografia Nacional
(1942)	Aa Vv	<i>Ville : esempi di ville piccole case private di abitazione scelti fra le opere piu recenti degli artisti di tutto il mondo. 2ª ed</i>	Milano : Ulrico Hoepli
(1943)	Keil, Luís	<i>Inventario artistico de Portugal : distrito de Portalegre</i>	Lisboa : ANBA
(1943)	Pevsner, Nikolaus	<i>Perspectiva da arquitectura europeia</i>	Lisboa : Ulisseia
(1944)	Castelli, Mario	<i>Construcciones rurales</i>	Barcelona : Gustavo Gili
(1945)	Amaral, Francisco Keil	<i>O problema da habitação</i>	Porto : Livraria Latina

Tabela 5: Lista das obras constantes na Biblioteca António Brito, constante na BFBAUP. Foram seleccionadas as obras do período correspondente a 1929-1945.

1 - Il nuovo Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra. Esempio di falsa architettura moderna.



2 - Stazione di «Cornavin» a Ginevra. Esempio di falsa architettura moderna.

Figura 69: Página do livro de Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale, com recusa intransigente de um modernismo de compromisso com a tradição clássica, ou reaccionário* (Sartoris, 1935, p. 11).

É significativo notar que os livros italianos presentes na BAB reflectem o nível de pluralismo, de discernimento e de elevação do diálogo em torno da arquitectura existente na época, em Itália. Essas características podem ser facilmente aferidas na notável antologia de textos da época, recolhidos há poucos anos por Paola Barochi (1990), já por nós aqui várias vezes citada, intitulada *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*.<sup>181</sup>

De regresso aos livros italianos BAB, não só os exemplos que neles são apresentados representam as mais variadas correntes arquitectónicas europeias e mundiais, como são de um modo geral, de qualidade relevante, independentemente da corrente que representam. Assim, percebemos que estão patenteadas obras de todos os arquitectos salientes da época, mesmo aqueles que hoje costumamos considerar que eram relativamente esquecidos na altura, como Adolf Loos.

Outros investigadores, ainda que de relance, já abordaram a preponderância dos livros italianos na biblioteca dos arquitectos portugueses dos anos 30 e 40. Michel Toussaint (2009, p. 282), por exemplo, refere que Adelino Nunes<sup>182</sup>, autor de várias estações de Correios construídas por volta do período que estudamos, possuía e consultava três dos livros que também constam na BAB: *Urbanistica* de Piero Bottoni, *Nuova architettura nel mondo* de Agnoldomenico Pica e *Gli elementi dell'architettura funzionale* de Alberto Sartoris.

Noutra oportunidade, seria também importante estabelecer uma comparação entre o livro de Piacentini a esta última obra de Sartoris, realizada com propósitos idênticos. Se o fizéssemos, perceberíamos que um dos factores de importância de *Gli Elementi* reside no facto de ter conhecido três edições sucessivas, não só revistas, como aumentadas, mas também ainda adaptadas a cada um dos momentos históricos da sua publicação, podendo então ser lido como uma obra dinâmica, em permanente actualização. A primeira edição surgiu em 1931, a segunda em 1935 e, por fim, a terceira que apareceu já depois da II GG, em 1948.<sup>183</sup>

Confrontar as três edições de *Gli Elementi* é apreciar o gradual processo de cristalização da arquitectura modernista revisionista. A edição de 1931 é ainda marcada por um certo eclectismo e uma certa desordem, que se desvanecem totalmente na segunda, como se o *Rappel à l'ordre* tivesse funcionado como um extermar de campos, um verdadeiro separar de águas (Figura 69).

Assim sendo, de uma fase arcaica inaugural, com cruzamento de várias tendências -- vanguardas e experimentalismos embrionários –, passa-se para uma fase clássica e intransigente – experimentalismo revisionista – e, daqui, para uma fase consolidada, tratadística mas fluida, quase maneirista – *high-modernism*, *International Style*, ou Movimento Moderno maduro.

Na sua obra, Sartoris não se limita a enumerar as diversas tendências mundiais. Explica-as e entrelaça-as num complexo sistema superador e evolutivo. Aquilo que à primeira vista parece ser uma enumeração metódica e até um pouco fastidiosa de correntes e movimentos, revela-se, numa leitura mais atenta, como sendo a conceptualização de um sistema complexo de inter-relações e interdependências, apresentado como um conjunto de emulações e de superações sucessivas e progressivas.

<sup>181</sup> TLP: “Do *Novecento* aos debates sobre a figura e sobre o monumental, 1925-1945.”

<sup>182</sup> Adelino Nunes: 1903, ? – 1948, ?.

<sup>183</sup> A primeira e terceira edições encontram-se disponíveis na biblioteca da FEUP. A segunda, pertencente ao espólio de António Brito, está apta à consulta na biblioteca da FBAUP.

- MIES VAN DER ROEHE: *Casa in Berlino*.  
— *Villa*.  
— *Il Padiglione della Germania all'Esposizione di Barcellona, 1929*.  
FRITZ BECKER e. F. KUTZNER: « *Mannheimer Hof* », *Mannheim. Scalone*.  
JOSEF KALOUS: *La rotonda dell'Esposizione di Brunn, 1928*.  
VINZENZ BAIER: *Esposizione di Brunn, 1928*.  
O. HAESLER: *Scuola a Celle. Sala di ginnastica e feste*.  
— *Scuola a Celle. Facciata*.  
ERICH MENDELSON: *Cinema Universum a Berlino. Facciata*.  
— *Cinema Universum a Berlino. Sala degli spettacoli*.  
WILHELM RIPHAHN e GROD: *Padiglione della « Kölnischen Zeitung » alla Esposizione della Stampa in Colonia, 1928*.  
WILHELM KREIS: *Stazione di Meissen. Esterno*.  
— *Stazione di Meissen. Interno*.  
— *Banca Comunale in Bochum. Scala*.  
E. FAHRENKAMP: *Chiesa in Mulheim*.  
DOMINIKUS BOEHN: *Chiesa in Mainz*.  
— *Chiesa in Neu-Ulm*.
- c) *SVIZZERI* :
- KARL MOSER: *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Esterno*.  
— *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Esterno*.  
— *Chiesa di S. Antonio a Basilea. Interno*.  
GEBR. PFISTER: *Stazione a Zurigo. Particolare: Portico*.  
— *Stazione a Zurigo. Scala*.
- d) *CECOSLOVACCHI* :
- MUHLSTEIN e FUERST: *Casa in Praga*.  
KERHART VOJTECH: *Scuola in Podebrady. Scala*.
- e) *OLANDESI* :
- B. BYVOET e J. DUIKER: *Colonia di convalescenza « Zonnestraal » a Hilversum. Facciata*.  
— *Colonia di convalescenza « Zonnestraal » a Hilversum. Particolare della facciata*.

Figura 70: Página do índice de imagens do livro de Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, evidenciando quer a organização por grupos nacionais, quer a extrema variedade dos projectos apresentados.

Seria também interessante compreender o modo como Hitchcock e Johnson se apropriaram do esforço aglutinador de Sartoris, e o devolveram em *International Style*. No entanto, todas estas análises detalhadas iriam desviar-nos do nosso objectivo presente, que é o de compreender a arquitectura modernista reaccionária à luz de uma leitura crítica de *Architettura d'oggi*.

#### 4.2.2. Piacentini e *Architettura d'oggi*

Com 64 páginas de texto e 128 fotografias em anexo, o livro de Piacentini apresenta a obra de 25 arquitectos italianos e de outros 64 projectistas, oriundos de 12 países europeus e dos Estados Unidos. Significativamente, as fotografias não estão organizadas por temas, programas ou correntes, mas por países, e o índice das imagens (pp. 67-72) apresenta os autores pelo seu gentílico.

A organização é assim dada, por exemplo: russos, e não Rússia; alemães, e não Alemanha; italianos, e não Itália. Como perceberemos adiante, este dispositivo retórico e gráfico reforça e apoia a linha de argumentação do texto.

As correntes representadas são as mais variadas, tal como as personalidades discutidas. Estas vão de Mies a Mendelsohn, de Gropius a Le Corbusier, de Mallet-Stevens a Maigrot, de Bonatz a Asplund (Figura 70). Um espírito de divulgação parece assim animar Piacentini, e o arquitecto parece querer responder ao desafio que Massimo Bontempelli havia lançado em 1927, e que nós já atrás citámos, segundo o qual a obra arte se devia esforçar por se tornar popular, seduzindo o público através da sua entrega à vida quotidiana dos homens (Bontempelli, p. 35).

Como percebemos pelas personalidades apresentadas, Piacentini tentou adoptar um ponto de vista situado a meio caminho entre a aventura mais radical e a tradição. No entanto, como veremos, o arquitecto vai acabar por evidenciar um pendor clássico que o levará a congregar e a sintetizar as posições daquilo a que designámos modernismo reaccionário. Por esta razão, a análise do seu texto se torna tão importante para o fio da nossa discussão.

O texto começa por enunciar as questões centrais daquele momento específico, na charneira da década de 20 com a de 30 (Piacentini, p. 7):

*Possiamo coraggiosamente affermare che un'architettura d'oggi, finalmente, esista?*

*E, se esiste, come essa si inquadra nella storia generale dell'architettura passata; quali sbocchi ha, quale avvenire?*<sup>184</sup>

As questões, em conjunto, parecem encerrar apenas duas inquietações: por um lado, a existência de um modo arquitectónico correspondente àquele particular *hic et nunc*, e por outro, a referenciação desse modo específico a um quadro histórico geral, com fundamentação no passado e projecção para o futuro.

<sup>184</sup> TP: “Podemos corajosamente afirmar que exista, finalmente, uma arquitectura de hoje? E, se existe, como se enquadra na história geral da arquitectura passada; que perspectivas tem, que futuro?”

Como veremos no decorrer da argumentação, Piacentini vai revelar-nos outras preocupações, todas elas fulcrais para compreender a época e o partido conceptual do seu autor. Começemos por notar que Piacentini usa o termo “arquitettura de hoje”, e não “arquitettura moderna” ou “contemporânea”, termos que poderiam ser sinónimos, mas que poderiam conotá-lo, à partida, com tendências com as quais não se identificaria.

Para dar resposta às questões-chave formuladas, Piacentini começa por traçar uma panorâmica da evolução da arquitectura do século XIX. Relativamente à importância da introdução da tecnologia do ferro na construção, e da defesa da sua relação com a expressão dos edifícios, escreve (p. 16):

*Par di sentire i discorsi d'oggi, riferiti al cemento armato: è cambiato il materiale, ma la tesi è la stessa. Anche allora non si voleva capire da parte degli intransigenti razionalisti, che l'arte è essenzialmente bisogno dello spirito e non semplice applicazione – anche se fatta con gusto – delle risorse tecniche.* <sup>185</sup>

Surge aqui a primeira das inquietações escondidas nas duas questões formuladas: a relação entre as “necessidades do espírito” e a utilização dos recursos técnicos, encaradas como duas entidades conceptuais antagónicas, ou pelo menos apartadas. À luz do que temos exposto até aqui, conseguimos de imediato perceber o quão distante o arquitecto italiano se encontrava das conquistas das vanguardas arquitectónicas da década precedente.

Sublinhemos que Piacentini não tem qualquer dificuldade em constatar, com lucidez e precisão, as profundas alterações que o avanço tecnológico produziu na construção, no edifício e na cidade, bem como o impacto dessas alterações na vida das sociedades ocidentais (p. 30):

*“Alla industrializzazione dei materiali e dei cantieri, alla organizzazione della vita, si unisque la industrializzazione dell'edilizia generale, della via, del quartiere, della città. [...] Non bisogna credere tuttavia che questa unitarietà di mezzi e di carattere ci abbia portato ad una architettura assolutamente e definitivamente internazionale.”* <sup>186</sup>

Assim, de um só golpe, Piacentini apresenta o segundo sobressalto escondido, central para o seu discurso: o avanço tecnológico foi generalizado, mas não foi acompanhado por uma verdadeira e efectiva internacionalização dos modos arquitectónicos. Para ele, não havia uma única arquitectura, e ainda menos uma arquitectura internacional.

A partir deste ponto, Piacentini vai tentar desmontar os argumentos dos que assim pensavam. Para tal, vai refutar directamente aqueles que considera serem os principais proponentes da tese da arquitectura internacional: Le Corbusier e os construtivistas russos.

---

<sup>185</sup> TP: “Parecemos ouvir os discursos de hoje, referindo-se ao cimento armado: o material mudou, mas a ideia é a mesma. Também então os intransigentes racionalistas não queriam compreender que a arte é essencialmente necessidade do espírito e não apenas simples aplicação - mesmo se feita com gosto - dos recursos técnicos”.

<sup>186</sup> TP: “À industrialização dos materiais e dos estaleiros, à organização da vida, junta-se a industrialização da construção em geral, da rua, do quarteirão, da cidade. [...] Não devemos acreditar, porém, que esta unidade de meios e de características nos tenha conduzido a uma arquitectura absolutamente e definitivamente internacional.”

Para contestar Le Corbusier, Piacentini apela às características que julga detectar no arquitecto suíço: racionalismo, cientismo, materialismo, economicismo. Recordemo-nos que, à luz do espírito da época, estas características eram consideradas negativas, quanto mais não fosse por se entenderem como datadas, próprias do séx. XIX (pp. 30-31).

*“Basandosi sulle teorie del razionalismo e dello scientifismo, il Le Corbusier tronca ogni legame perfino con i metodi costruttivi e di vita oggi ancora in uso, bandisce dalle sue composizioni ogni particolare che non sia strettamente suggerito da necessità tecniche, e crea (meglio, crede di creare) la casa-utensile, la casa-macchina, costruita in serie, a ottimo mercato.”*<sup>187</sup>

Já para os construtivistas, Piacentini vai usar um tipo de ironia que se revela muitas vezes ao longo do texto, através de um modo oblíquo de desvalorizar uma pessoa, um grupo ou um movimento, dando a entender que está a fazer oposto (p. 32):

*Come in politica, si sono imposti la distruzione completa del passato, per gettarsi a capo-fitto nella più allegra avventura, disegnando progetti chimerici e paradossali, dove non sai fino a che punto devi credere al tormento dall'anima russa, e quanta parte abbia infece la sfida e il ridicolo.*<sup>188</sup>

A maior parte dos termos usados adequam-se ao lado mais visível da vanguarda, e correspondem a alguns já por nós aqui sublinhados: aventura, quimera, paradoxo, provocação, atormentamento. No entanto, Piacentini utiliza-os para reforçar a sua tese: estas não são as características de uma vanguarda ou de um movimento, são antes os traços étnicos e atávicos daquilo a que chama “a alma russa”.

É de sublinhar a relação directa que Piacentini faz entre uma atitude política e de uma corrente arquitectónica. Isto parece-nos especialmente relevante, uma vez que antecede a incursão final, dirigida directamente ao fulcro da questão, através da invocação de dois factores que, quanto a nós, caracterizam na perfeição a fase experimentalista que se seguiu à vanguarda russa (p. 33):

*Ma quando poi questi compagni han dovuto effettivamente costruire, allora si son veduti costretti a rinunciare ai sogni e alle chimere; si son trovati di fronte a problemi troppo diffili per loro, affatto impreparati e con pochissimi rubli tra le mani.*

*Si sono ripiegati allora su se stessi, contentandosi di rubacchiare dai tedeschi, costruendo senza convinzione e senza fortuna.*<sup>189</sup>

<sup>187</sup> TP: “Baseando-se nas teorias do racionalismo e do cientismo, Le Corbusier corta todos os laços com os métodos construtivos e de vida ainda em uso, banindo da composição todos os detalhes que não sejam estritamente sugeridos pelas necessidades técnicas, e cria (ou melhor, crê criar) a casa-ferramenta, a casa-máquina, construída em série, com um preço optimizado”.

<sup>188</sup> TP: “Como na política, impuseram-se a completa destruição do passado, para se dedicarem totalmente à mais animada das aventuras, concebendo projectos quiméricos e paradoxais, em que não se sabe até que ponto se deve crer no atormentado da alma russa, ou, em vez disso, quanto se deve à provocação e ao ridículo”.

<sup>189</sup> TP: “Mas quando depois estes camaradas tiveram realmente que construir, viram-se então forçados a renunciar aos sonhos e às quimeras; foram confrontados com problemas que são demasiadamente difíceis para quem, como eles, está não só mal preparado, como tem pouquíssimos rublos nas mãos. Eles estão agora virados sobre si próprios, contentando-se em plagiar os alemães, construindo sem convicção nem felicidade”.

Na realidade, tudo indica que as dificuldades técnicas e económicas condicionaram o regresso a modelos seguros de projectar e de construir, de uma maneira mais impositiva do que qualquer constrangimento político ditado por Estaline.

Baseamos esta nossa convicção, neste ponto genericamente coincidente com a de Piacentini, nas mais recentes investigações relativas à arquitectura do fim da década de 20 e dos anos 30 na União Soviética, nomeadamente nos escritos de Vladimir Paperny (2011).

Para Piacentini, este retrocesso representou a evidência do fracasso dos jovens russos, tanto sob o ponto de vista artístico, como político. Uma prova da falência da estratégia internacionalista, considerada irrefutável porque evidente, residiria no facto de eles se encontrarem agora reduzidos à condição de meros copistas furtivos de produções alheias, neste caso da Alemanha.

Esta relação de dependência entre russos e alemães permite a Piacentini passar directamente para a arquitectura germânica. De um modo que nos parece também acertado, vai perceber que é na pequena escala que é mais fácil realizar obras revolucionárias. Contudo, vai uma vez mais atribuir esta facilidade a factores culturais ou antropológicos.

Utiliza como exemplo as casas desenhadas por Mies, arquitecto a quem parece dedicar admiração, em especial pelo pavilhão de Barcelona. A sua análise deste edifício-manifesto parece ser certa, desinteressada, elogiosa até, mas mais uma vez se sente uma ironia mordaz e enviesada nas palavras utilizadas (p. 39):

*Nessun oggetto esposto, nessun simbolo. Ritmi. Sinfonia di linee e di colore: null'altro. Anzichè costruire un pomposo padiglione, con sala d'onore e gallerie e porticati, come hanno fatto tute le nazione, la Germania ha dichiarato la sua presenza con questa semplice carta da visita, con questa romanza senza parole. Espressione (oh quanto ostentata!) di modestia di vita, anzi di miseria. Indirizzo spirituale antimperialistico?*<sup>190</sup>

O mesmo tratamento oblíquo é dado aos holandeses, dos quais destaca Oud, Van der Tak, Brinkmann, de Klerk e Dudok. Começa por os elogiar, dizendo que os considera os arautos da arquitectura moderna por excelência, capazes de surpreender e de influenciar todo o mundo, por se regerem por postulados nítidos e eficazes (p. 42).

Em seguida, vai tentar dissecá-los com deliberado desprendimento: se os russos são paradoxais e ridículos, mesmo quando atormentados, se os alemães são expressivos e ostensivos, mesmo quando modestos, então os holandeses serão exacerbadamente abstractos e cerebrais, mesmo quando sonhadores. Para o arquitecto italiano, estas características reflectir-se-iam na arquitectura que produziam, mera emanação contemporânea de um espírito local (p. 45):

---

<sup>190</sup> TP: “Nenhum objecto exposto, nenhum símbolo. Ritmos. Sinfonia de linhas e de cores: nada mais. Em vez de construir um pomposo pavilhão, com sala de honra e galerias e porticados, como fizeram todas as nações, a Alemanha declarou a sua presença com este singelo cartão-de-visita, com este romance sem palavras. Expressão (oh, quão ostentada!) de modéstia de vida, mesmo de privação. Orientação espiritual anti-imperialística?”



*Essa è troppo radicale, troppo astratta, troppo cerebrale. Quest'uomo dell'avvenire, che dovrà abitare in queste case di cemento, acciaio e vetro, non è poi una creazione arbitraria di cervelli troppo avidi di sognare a tutti i costi una fittizia società meccanizzata.*

[...]

*Il pittoresco, l'assimetrico, il modesto, il basso, sono stati sempre i sensi dominanti della edilizia olandese.*<sup>191</sup>

Para Piacentini, uma vantagem advém desta correspondência. A relação entre a arquitectura e os seus destinatários é na Holanda de tal modo intensa, que tudo o que os arquitectos produzem é perfeitamente assimilado pela população em geral. A arquitectura transforma-se assim numa espécie de partido único da arte nacional (p. 46), destino, como veremos, ambicionado por Piacentini para a Itália.

A situação inversa é detectada em França, onde, de acordo com Piacentini, se travava então uma batalha duríssima pelo domínio do panorama arquitectónico, combate esse que teria culminado na atribuição da responsabilidade de organização da Exposição de 1925 aos cultores da linha recta.

Auspiciados por Auguste Perret, estes arquitectos teriam imposto e sua estética a todos quantos veriam nela uma manifestação de germanofilia, uma arquitectura de *boche* (pp. 46-47). No entanto, para Piacentini, não seria a utilização da linha recta ou da linha sinuosa que diferenciaria os franceses dos alemães, como a Exposição de 1925 tão bem mostrara. O arquitecto italiano elucida o seu ponto de vista (p. 49):

*“Confrontate un qualunque edificio francese moderno con uno olandese o con uno tedesco, e voi ne constarete immediatamente la grande differenza.*

*In Germania non vedete mai un palazzo signorile: sarà originale, anche geniale qualche volta, sempre caratteristico come tutta l'arte tedesca; in Francia invece anche una modesta casa è raffinata, ma di rado un monumento è altamente espressivo”.*<sup>192</sup>

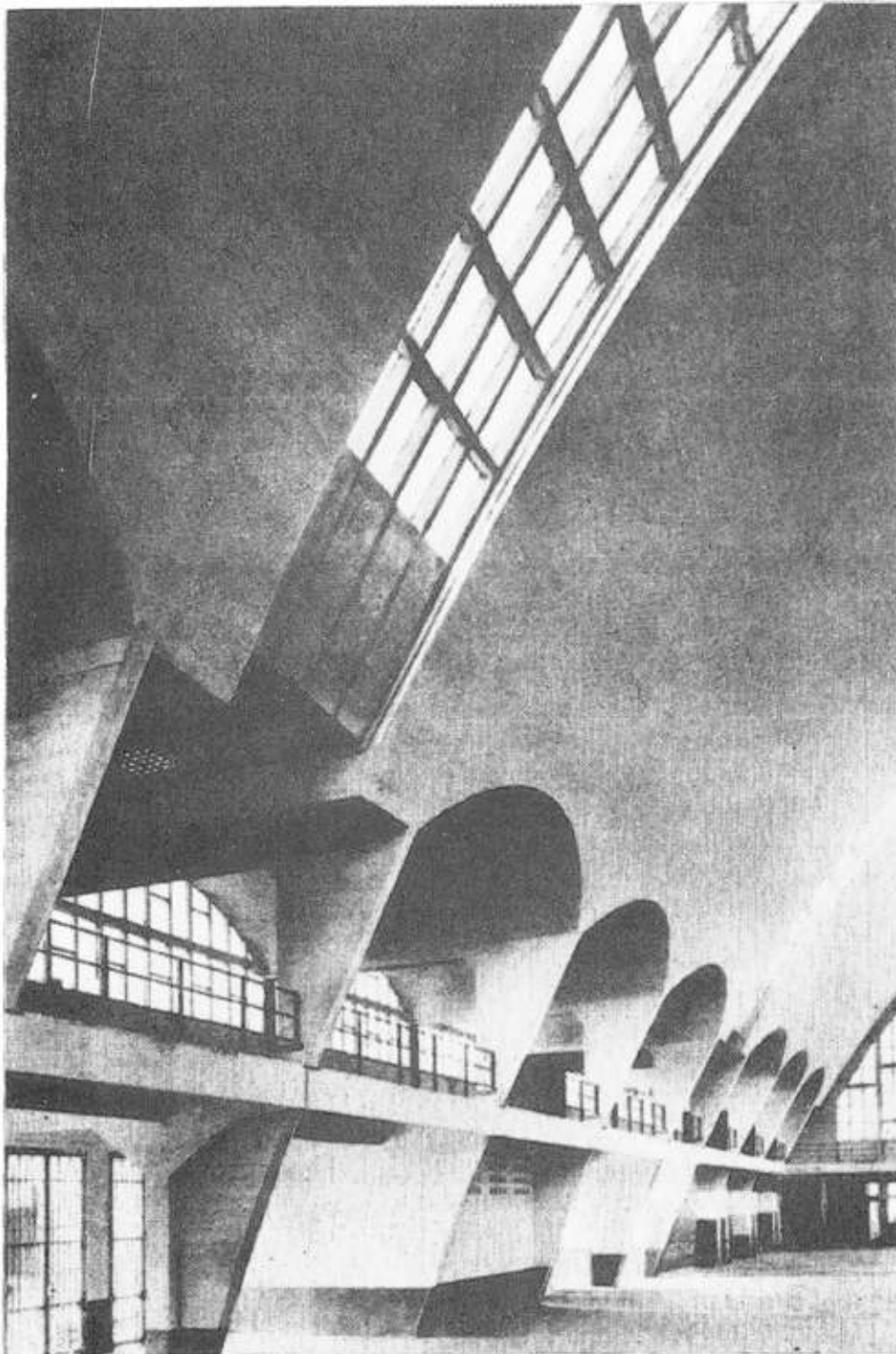
Não é explicitamente dito no texto, mas a mensagem é clara. Se há expressionismo na Alemanha, é porque existe nos alemães uma tendência natural para a sobrecarga expressiva. Se ele não triunfa em França, é porque contraria a índole requintada dos franceses (Figura 71).

Depois de passar em revista os países onde a arquitectura moderna mais se afirmou, ou seja, Rússia, Alemanha, Holanda e França, Piacentini vai deter-se numa região à qual parece dedicar uma admiração sem reservas, expressa sem ironias nem duplos sentidos: a Escandinávia (pp. 53-54). Esta admiração parece vir justamente da inexistência de uma arquitectura de vanguarda, contraposta a uma adesão exemplar ao ideal clássico.

---

<sup>191</sup> TP: “Ela é demasiado radical, demasiado abstracta, demasiadamente cerebral. Este homem do futuro, que deverá viver nestas casas de cimento, aço e vidro, não é mais do que uma criação arbitrária dos cérebros demasiadamente ávidos de sonhar a todo o custo com uma fictícia sociedade mecanizada. [...] O pittoresco, o assimétrico, o modesto, o baixo, foram sempre os sentidos dominantes da arquitectura holandesa”.

<sup>192</sup> TP: “Confrontai qualquer edifício francês moderno com um holandês ou alemão, e constatareis imediatamente a grande diferença. Na Alemanha nunca vereis um palácio requintado: será original, por vezes até genial, sempre cheio de carácter como toda a arte germânica; em França acontece o contrário: até mesmo uma casa modesta é refinada, mas é muito raro um monumento ser excessivamente expressivo”.



**E. MAIGROT: Halles centrales di Reims.**

---

*Figura 71: Página de imagens do livro de Marcello Piacentini, Architettura d'oggi, com fotografia dos Halles de Reims, projecto de Maigrot.*

Piacentini atribui este facto a uma série de factores: a falta de formas basilares “de raça”; a longa fidelização à tradição classicista; a nostalgia do sol e das cores do mediterrâneo. Para Piacentini, a principal singularidade dos povos nórdicos seria justamente essa insistência tenaz nas formas greco-romanas.

O texto fornece alguns exemplos: o pavilhão de Bergsten para a Expo 1925 de Paris, a biblioteca em Estocolmo, de Asplund, a sede central da polícia em Copenhaga, de Kampmann, Rafn e Jacobsen, o crematório em Helsingfors, Finlândia, de Bertel Liljeqvist.

Em todos os edifícios apresentados são encontradas características comuns: delicadeza e candura; nitidez e lógica; pacatez e contenção; circunspecção e renúncia à novidade. Neste classicismo, que considera discreto, enxuto, reservado e aristocrata, Piacentini vai procurar lições para a arquitectura italiana, a qual parece ser o principal objecto de estudo, reflexão e intervenção do livro.

A panorâmica da arquitectura italiana inicia com uma crítica ao movimento *Liberty*. Referindo sumariamente alguns cultores deste movimento, Piacentini explica como se passou em Itália da linha sinuosa para a linha recta, mas parece esquecer, ou fazer esquecer, o caso de Sant’Ellia e do Futurismo.

Piacentini dedica apenas três pequenos parágrafos à arquitectura moderna italiana, para concluir que não existiria em Itália um movimento radical, tal como aqueles que descrevera antes para França, Alemanha e sobretudo Holanda. Conclui (p. 57):

*Il modernismo in Italia s’è fermato – si può dire – alle sole teorie semplificatrici, senza saltare il fosso. Le formule razionaliste e ultra-moderne cominciano appena ora ad interessare alcuni giovanissimi architetti, specialmente delle regioni nordiche, ma questo sanno troppo di importazione, ed ancora non possono adattarsi al nostro clima speciale.*<sup>193</sup>

É de notar algum desdém pelos “nórdicos”, como se os italianos do norte padecessem de uma menor romanidade perante os restantes, provavelmente pela proximidade com a Áustria e a Alemanha. O que Piacentini prefere valorizar é um modernismo próprio de Itália, que assim caracteriza:

*Il nostro modernismo invece si riattacca a tutta l’evoluzione della nostra architettura e rispecchia l’indole e le tradizioni regionali.*<sup>194</sup>

É relevante observar como Piacentini, que caracterizara as arquitecturas de um país de escala quase continental, como é o caso da Rússia, pela generalização caricatural dos traços antropológicos globais dos respectivos autores, se torna extremamente minucioso quando trata a sua própria terra (pp. 57-59).

Por isso, quando fala de Itália passa das características nacionais para as características regionais, começando pelo contraste entre Roma e Milão: nos arquitectos romanos predominaria, “*come è naturale*”, o senso amplo e solene; nos milaneses, uma maior discrição e uma maior circunspecção. Se o patrono dos primeiros for Sangallo, dos segundos será Palladio.

<sup>193</sup> TP: “O modernismo em Itália limitou-se – pode dizer-se – apenas às teorias simplificadoras, sem saltar o fosso. As fórmulas racionalistas e ultra-modernas começam só agora a interessar a alguns novíssimos arquitectos, especialmente das regiões nórdicas, mas são por enquanto demasiadamente de importação, e não podem ainda adaptar-se ao nosso clima especial”.

<sup>194</sup> TP: “O nosso modernismo, pelo contrário, liga-se a toda a evolução da nossa arquitectura e respeita a índole e as tradições regionais”.

Depois da caracterização dos polos desta linha axial central, formada pelas duas principais cidades italianas, destaca o contraste entre os grupos de arquitectos das duas grandes cidades secundárias setentrionais, uma adriática, outra alpina: o de Veneza, “*dalle architetture fini e leggiadre*”, e o de Turim “*di tutti più audace e spregiudicato, ma ancora in formazione*”.<sup>195</sup>

O exemplo de Turim permite a constatação de que as aspirações a formas novas ou a tendências modernas são sempre travadas em Itália, tanto pelo peso da tradição como pelo respeito ao passado. Por isso, expõe uma sistematização que visa tentar compreender e justificar esta desconfiança, com um conjunto de quatro razões fundamentais, a que chama de “raça e de história” (pp. 60-62):

- Razão patrimonial – A imensa riqueza de tesouros de arte, com a sua enorme variedade e qualidade estética, a qual implica uma especial atenção nas novas intervenções: *Ciò che è permesso a Hilversum e ad Amburgo non lo si può permettere a Bologna o a Firenze.*
- Razão antropológica – A propensão para a diversidade, que conduz à rejeição da construção em série: *Anche le case popolari [...] le vogliamo diverse tra loro, individuate.*
- Razão ambiental – O clima especial da Itália, que impede a utilização de novas fórmulas fixas, como os grandes envidraçados: *Ci dobbiamo difendere dal sole cocente e dall'eccessivo caldo per sei mesi dell'anno.*
- Razão tecnológica e económica – A abundância e a facilidade de laboração dos materiais nobres de construção, que permite construções mais baratas em pedra, cerâmica ou mármore do que em betão armado, dada a necessidade de importação do ferro: *Non possiamo costruire soltanto e sempre in cemento armato, per essere moderni a tutti i costi!*<sup>196</sup>

Todas as razões apontadas parecem ser uma argumentação preventiva, destinada a ir contra as propostas do emergente grupo racionalista. Assim, por exemplo, a utilização de materiais naturais e pesados com dimensões que não podiam, pela sua natureza, diferenciar-se muito das antigas, constitui para Piacentini um vínculo e uma limitação, de ordem estritamente racional, à utilização coerente de novas formas e proporções.

Neste momento, parece útil fazer uma muito breve reflexão, com o intuito de estabelecer um paralelismo diacrónico: dir-se-ia que as razões apontadas em 1930 como válidas para um refreamento da arquitectura moderna foram encontrando eco ao longo do século XX, chegando até aos nossos dias. São de certo modo equivalentes às indicadas nos anos 50 pelo chamado neo-realismo; nos anos 70 por autores como Norberg-Schulz; no início deste século pela escola territorialista italiana.

Piacentini conclui com o elenco dos princípios que preconiza (pp. 62-63). Para ele, a arquitectura “de hoje” em Itália, devia procurar:

---

<sup>195</sup> TP das duas expressões usadas no parágrafo: “das arquitecturas finas e graciosas” e “de todos os mais audazes e menos preconceituosos, mas ainda em formação”. De notar que o termo *spregiudicato* tem em italiano uma ambiguidade semântica sem equivalente em português. Em conotação positiva, indica a pessoa sem preconceitos. Em conotação negativa, designa a pessoa que rejeita com ostentada superioridade ideias, princípios e comportamentos próprios da comum tradição e da comum moral (Gabrielli, 2008).

<sup>196</sup> TP para as quatro citações precedentes: “Aquilo que é permitido em Hilversum ou em Hamburgo não se pode permitir em Bolonha ou em Florença”; “Mesmo às casas económicas [...] desejamos diferentes entre si, individualizadas”; “Temos que proteger do sol escaldante e do calor excessivo durante seis meses do ano”; “Não podemos construir apenas e sempre em betão armado, para ser moderno a qualquer custo!”

- A. A adequação perfeita à vida contemporânea, tanto material como espiritual – *mas* com salvaguarda do respeito às condições de ambiente.
- B. A admissão de tudo quanto de bom exista nos novos movimentos artísticos europeus, seja de universalidade ou de correspondência com a civilização contemporânea – *mas* com salvaguarda das características particulares italianas e tendo sempre presentes as especiais exigências do clima.
- C. A aceitação das novas proporções consentidas pelos novos materiais – *mas* com salvaguarda do respeito da divina harmonia, essência da arte e do espírito italiano.
- D. A aceitação da absoluta simplicidade e sinceridade das formas, com renúncia às fórmulas vazias e às repetições incolores – *mas* sem repúdio, por preconceito, da decoração oportuna.

O modo como estes princípios são apresentados denota uma tentativa de equilíbrio entre um espírito moderno e um outro, ora regional, ora nacional, ora ainda clássico. Voltaremos em breve a esta aparente ponderação. Neste momento, interessa assinalar o modo como, com base nestes preceitos, Piacentini vai empreender o caminho inverso que trilhara até aqui, partindo primeiro do regional para chegar ao nacional.

Tal como detectara na Holanda, todas as regiões deviam trabalhar no sentido de criar uma arte moderna nacional, a atingir num momento de messiânica revelação, que não lhe parece já muito distante (p. 64). Piacentini usa um tom profético:

*Forze riposte si palesano ovunque, e non appare lontano il giorno della grande rivelazione, già potentemente preparata*<sup>197</sup>

Contudo, este esforço não devia deter-se no nível nacional. Para Piacentini, o próprio manancial de exemplos apresentados no livro como sustentação do seu ponto de vista – ou seja, a de que não existiria naquele momento uma única arquitectura internacional – serve de base para provar a frágil efemeridade de toda a variedade constatada. Por essa razão, devia partir-se para algo mais estável, propagável à escala da Europa e do Mundo.

Conclui, investindo os italianos, porque dotados daquilo que considera ser um espírito superiormente ponderado, firme e sério, nessa missão de reexaminar todo o movimento arquitectónico universal e de, “*ancora una volta*”, apontar o caminho mais seguro para reencontrar a “Beleza”, palavra que é, significativamente, a última do seu texto.

Dito de outro modo, Piacentini propõe uma universalidade que não seja imposta por estrangeiros, o que constituiria um internacionalismo, mas uma que seja criada da base para o topo. Mais uma vez, encontramos aqui paralelos com correntes de pensamento contemporâneas, como a escola territorialista italiana, que propõe para o séc. XXI uma “globalização a partir das bases” (Magnaghi, 2010, p. 120).

---

<sup>197</sup> TP: “Forças ocultas são evidentes em toda parte, e não parece longe o dia da grande revelação, já poderosamente preparada”.

Convém, no entanto, sermos cuidadosos com esta comparação. Não nos esqueçamos que aquilo que os territorialistas sugerem hoje para uma rede não hierarquizada de lugares, disseminados em pé de igualdade pelo planeta, Piacentini aspirava então como missão para um único e mítico lugar fulcral, a Itália. As razões nada têm de progressista, igualitário ou universalista. Seria assim porque as características antropológicas ancestrais dos seus habitantes – Piacentini diria “os seus traços raciais” – lhes atribuiriam mais uma vez esse destino recorrente, quase divino.

No entanto, o carácter reaccionário das propostas de Piacentini em relação às conquistas da vanguarda não está apenas, ou maioritariamente, na propaganda deste novo Império Romano do espírito, o que já não seria pouco. Elas encontram-se principalmente na disjunção entre meios e fins detectável no elenco de princípios que deviam reger a arquitectura.

Dissemos atrás que Piacentini parecia procurar o equilíbrio. Ora, só propomos um equilíbrio quando consideramos dois termos como identidades separadas. De modo inverso, a procura desse equilíbrio não é necessária quando esses dois termos se encontrarem fundidos num só. Passemos em revista as dicotomias detectáveis nos princípios de Piacentini, de modo a torná-los evidentes e legíveis:

- A. Diferenciação entre *vida material* e *vida espiritual*; disjunção de ambas em relação a uma determinada *especificidade ambiental*.
- B. Diferenciação entre *universalidade* e *civilização*; disjunção de ambas em relação a uma determinada *especificidade cultural*.
- C. Diferenciação entre *qualidade estética inerente a uma tecnologia*, por um lado, e *preceito harmónico de proporção*, por outro; atribuição da apetência a esse preceito a uma determinada *especificidade antropológica*.
- D. Diferenciação entre *sinceridade formal* e *uso decorativo*.

Quanto a nós, são estas quatro dicotomias que caracterizam o pensamento de Piacentini, e foi com elas que o arquitecto italiano estabeleceu o seu reportório dos experimentalismos reaccionários. E, como tivemos oportunidade de aflorar, se Piacentini o fixou em 1930 para os reaccionários, Sartoris fê-lo logo em 1932, para os revisionistas.

De um modo que aqui não nos coube desenvolver, Johnson e Hitchcock, com base no livro de Sartoris compuseram o *International Style*. Em sete anos, de 1925 a 1932, ficaram consolidadas as fronteiras do modernismo revisionista e ficou cristalizada a arquitectura do Movimento Moderno, paradigma a adoptar no pós II GG.

Para nós, este estilo internacional é o Plano Marshall da arquitectura, ou seja, é o programa americano para a cultura europeia do pós-guerra. É simultaneamente o antídoto que o vencedor utilizará para o veneno dos nacionalismos europeus e o escudo com que afrontará o Bloco de Leste.

No entanto, esse desenvolvimento escapa ao âmbito desta tese. Já o pensamento de Piacentini nos parece relevante para o nosso debate, não só pela proximidade da sua acção com a situação portuguesa, como também porque articula, de modo claro e legível, os argumentos que muitos dos protagonistas portugueses não queriam, não sabiam ou não podiam exprimir. Dedicemo-nos então agora à eventual especificidade da situação portuguesa.

### 4.3. Modernismo português dos anos 30: um dos rostos fugazes da modernidade

Como é sabido, em Portugal passou-se directamente da tradição *Beaux-Arts* para uma fase posterior, sem a intermediação de uma qualquer vanguarda. Se, por um lado, não existiu na arquitectura portuguesa nada que fosse comparável com as vanguardas arquitectónicas de outros países, por outro, não existiu nada comparável com a própria vanguarda artística e literária nacional: não houve, em 1915 ou 1917, um arquitecto equivalente a Pessoa, a Almada Negreiros, a Santa-Rita ou a Amadeo.

Por outro lado, a participação portuguesa na I GG não contou com o concurso entusiasmado dos seus intelectuais. Nenhum português viveu e relatou em primeira mão o conflito mundial enquanto experiência existencial, transformadora de todos os princípios de humanidade vigentes ou, para usar as palavras de Eduardo Lourenço, enquanto “revolução óptica”.

Dito de outro modo, não existiu em Portugal qualquer intelectual equivalente a Apollinaire ou a Jünger, tal como não houve na arquitectura portuguesa qualquer Gropius ou Mendelsohn, veteranos regressados da frente, nem mesmo um Sant’Elia, tombado em combate depois de já ter proposto as suas visões para um novo quadro construído.

A arquitectura portuguesa dos anos 30 apresenta então uma dupla subalternidade:

- Uma menoridade específica, em relação aos restantes elementos da cultura nacional;
- Uma menoridade geral, a da cultura nacional em relação a outras culturas europeias.

Por esta razão, e de acordo com a matriz que temos desenhado, a arquitectura portuguesa dos anos 30 viveu numa situação de experimentalismo, mesmo sem uma consciência nítida desse facto. Para grande parte dos protagonistas, a formação das Belas-Artes facilitava tanto a transição de estilo para estilo, como o ecletismo e a *assemblage*

Este experimentalismo português, não tendo uma vanguarda local sobre a qual trabalhar, operou sobre o material de todas as vanguardas que conhecia, todos os experimentalismos que lhe chegavam, e ainda também com a tradição das escolas de Belas-Artes, bem como com o lastro e os atavismos da cultura tradicional nacional.

Num certo sentido, a situação é equivalente à consubstanciada por Fernando Pessoa, nas suas opções literárias, filosóficas e políticas: com uma aptidão ímpar para captar, apreender e sopesar as tendências e as correntes do seu tempo, foi contudo incapaz de as explorar numa só via.

Foi apenas através de um desdobramento heteronímico que Pessoa se viu apto a produzir, e foi nessa multiplicidade que encontrou a sua especificidade. Perante um confronto aporético entre ideias, atitudes e posturas, foi através de uma *mise-en-scène* desse conflito que pôde delinear os seus cenários e as suas personagens.

No sentido de melhor compreender a situação portuguesa, podemos agora tentar atribuir sentido e valor ao Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris, da autoria de Keil do Amaral.

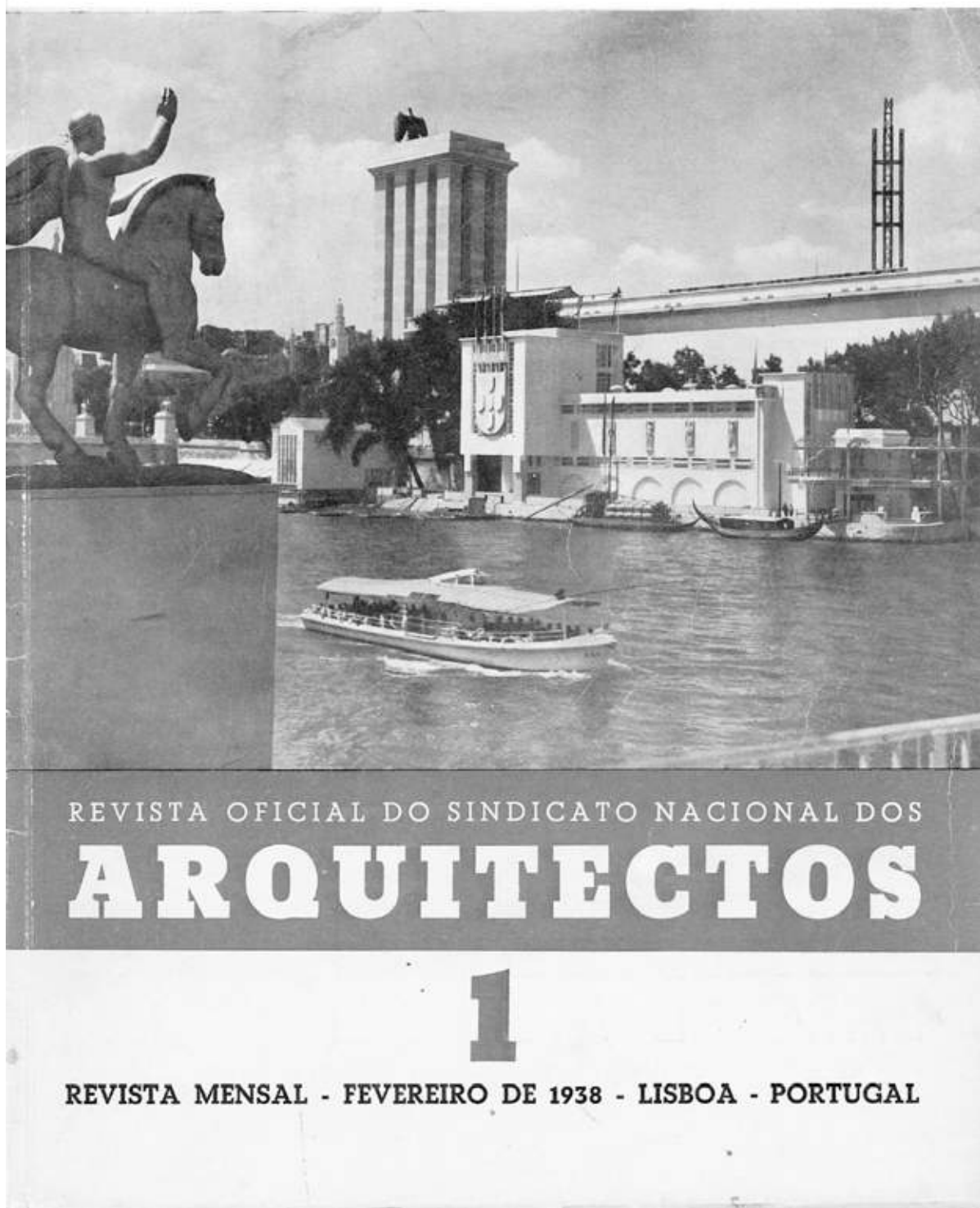


Figura 72: Capa do primeiro número da revista *Arquitectos*, Fevereiro de 1938 (*Arquitectos*, 1938). O pavilhão de Keil do Amaral situa-se no plano médio da fotografia. Em plano de fundo, o pavilhão da Alemanha, de Albert Speer e, em primeiro plano, elemento de escultura do pavilhão de Itália, projecto da equipa liderada por Marcello Piacentini.





*Figura 73: Estúdio Mário Novais: Pavilhão de Portugal visto do Sena, 1937. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 101062.ic]).*



Figura 74: Estúdio Mário Novais: A torre Eiffel vista do Pavilhão de Portugal, 1937. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 101058.ic]).



Figura 75: Estúdio Mário Novais: Pavilhão de Portugal. Terraço. Projecto de Keil do Amaral (Fonte: (BAFCG) [CFT003 100016.ic]).

Já referimos a intrigante, mas também estimulante, perplexidade que anima este projecto. Já dissemos que se articulava em dois corpos separados, que se assumiam como duas faces de tal modo distintas que, à primeira vista, poderiam não ser consideradas como partes de um todo (Arquitectos, 1938) (Figura 72).

Uma das faces, a mais facilmente reconhecível e memorizável, era enfática, fechada e pesada, parecendo exprimir sem pudor o seu cariz nacionalista e tradicionalista. Esta face era dominada pela representação agigantada do escudo nacional, cuja geometria curva, depois de rebatida, se fazia ecoar nos arcos de volta perfeita do piso térreo, significativamente cegos. Neste corpo se situavam as salas de honra e as áreas expositivas.

A outra face, tão transparente que por vezes nem é referenciada nas representações da época ou recordada nas actuais, era desenhada com códigos muito aparentados com o *style paquebot*, e correspondia às áreas ligeiras e expansivas do programa: o café, o restaurante e as esplanadas, organizados sobre um terraço desenhado como o *deck* de um navio de cruzeiro (Figura 73).

Aqui decorriam os eventos festivos e mundanos da representação lusa (Figura 74), e as fotos nocturnas da época mostram aquilo que parece ser um ambiente de permanente festa estival, como acontece em Portugal nos santos populares (Figura 75). Pela presença insólita de barcos rabelo, poderia tratar-se de uma festa sanjoanina transplantada para as margens do Sena.

Também neste corpo a geometria semicircular do escudo nacional aparece na composição, já não rebatida 180 graus sobre o plano da fachada cega, mas apenas a 90, no plano horizontal do terraço. É a recorrência deste elemento heráldico que garante a possibilidade de conciliação entre as duas retóricas do pavilhão, equivalentes figurativas das retóricas do regime: a do regionalismo nacionalista e a do cosmopolitismo universalista, a do academismo modernizado e a do modernismo academizado.

O conjunto, aparentemente dissonante, quase absurdo, parece afinal resultar de uma racionalidade singular, que fez corresponder, de modo simultaneamente lógico e onírico, os aspectos funcionais do programa com os seus aspectos compositivos, figurativos, simbólicos e linguísticos. A distribuição em dois corpos diferentes prefigura aquilo a que poderíamos chamar um “funcionalismo de reacção poética”, caso quiséssemos aqui abusar da justaposição de dois termos corbusianos coetâneos.

Investigar a fundo as intenções e motivações de Keil do Amaral é tarefa que ultrapassa o âmbito do presente trabalho. Aceitemos como provável que não lhe tenham escapado algumas das implicações figurativas que nos parecem hoje tão evidentes:

- Em primeiro lugar, a ironia contida na banalização – quase *pop*, diríamos agora – de um elemento heráldico com a dignidade do escudo das cinco quinças, rebaixado da condição de emblema nacional multiseular, para a de uma mera iconografia propagandística ou, pior, publicitária.
- Depois, o surrealismo – em termos actuais, quase *trashy* – subjacente a este modo de projectar, entre *collage*, *object trouvé* e *cadavre exquis*.
- Por fim, o risco de parecer pusilânime com esta demonstração de indefinição e de indecisão, especialmente perante os peremptórios pavilhões da Alemanha, a que o português praticamente se adossava, e da União Soviética, do outro lado do *Boulevard* central, mas também os dos Estados Unidos, da Bélgica e da Itália, implantados na margem oposta do Sena.



Figura 76: Capa do periódico humorístico Sempre Fixe, de 1 de Outubro de 1936 (Keil do Amaral F. P., 1992, p. 46). Esta representação irónica pode ser encarada como uma das críticas mais ajustada ao projecto de Keil do Amaral e, por extensão, a todo o modernismo português dos anos 30.

No entanto, consideramos que o valor do projecto de Keil do Amaral vai muito para além destas implicações, por mais pertinentes que possam parecer. A intenção do arquitecto não parece ser a construção de um sistema figurativo completo e encerrado, como os que podemos encontrar noutros pavilhões do recinto.

Deliberadamente, Keil usou figuras lexicais isoladas ou parciais, e foi recompô-las de um modo caracteristicamente moderno, isto é, de acordo com uma sintaxe com tanto de funcional como de pitoresco. Em termos semânticos, aproximou-se perigosamente de uma paródia (Figura 76).

Parece-nos que, por convicção ou a contragosto, Keil privilegiou um tipo específico de abordagem, segundo o qual a arquitectura pode ser entendida enquanto parte de um sistema de signos mais vasto. Os referentes destes signos, de acordo com as circunstâncias, podem ou não ser encontrados no próprio universo disciplinar da arquitectura. De acordo com esta abordagem, a natureza circunstancial da eleição do sistema de signos encontra legitimação na especificidade da encomenda ou do programa.

Porque as julgamos especialmente pertinentes para a valoração do pavilhão de Keil do Amaral e também para a arquitectura portuguesa da época, queremos aqui recordar a enunciação de Tafuri para as manifestações experimentalistas, entendidas como instrumentos críticos do acto de projectar.

Serão elas: acentuação por contestação ou desarticulação; descontextualização; *assemblage*; compromisso figurativo ou serial; articulação exacerbada. Por fim, mas não menos importante, a ironia.

Todas elas parecem estar, de modo consciente ou inconsciente, presentes em pleno neste edifício, e esta atitude de Keil do Amaral parece-nos especialmente adequada para aquele específico *hic et nunc*.

Às configurações que a modernidade podia assumir na década de 30, Udovicki-Selb chama “*the elusive faces of modernity*” (Udovicki-Selb, 2001), expressão que pode ser traduzida como “os rostos fugazes da modernidade”.

Considerada sob este ponto de vista, a atitude dúplice, quase heteronímica, que Keil do Amaral adoptou para projectar o seu pavilhão para a Exposição de Paris de 1937 surge hoje como especialmente adequada ao tempo e ao lugar. Como veremos mais tarde, ele congrega as duas faces consideradas apropriadas para a realidade portuguesa.<sup>198</sup>

Recordemos a publicação da obra de Kaufmann em 1933. Como acontecera antes com Lequeu em relação aos estilos clássicos, Keil do Amaral parece ter participado de modo decisivo neste processo, intentado pela Exposição de 1937 e pelos seus organizadores, contra a noção de que a modernidade poderia ser considerada como apenas mais um estilo.

---

<sup>198</sup> A experiência compositiva parece ainda ecoar na arquitectura nacional. Arriscamos aqui estabelecer um paralelismo diacrónico com as duas moradias “siamesas” que Álvaro Siza projectou para a Holanda, no Parque Van Der Venne de Haia, em 1984-1985. Na impossibilidade de assumir uma preferência em relação às duas principais correntes da arquitectura moderna holandesa, Siza adopta e homenageia ambas, em simultâneo.

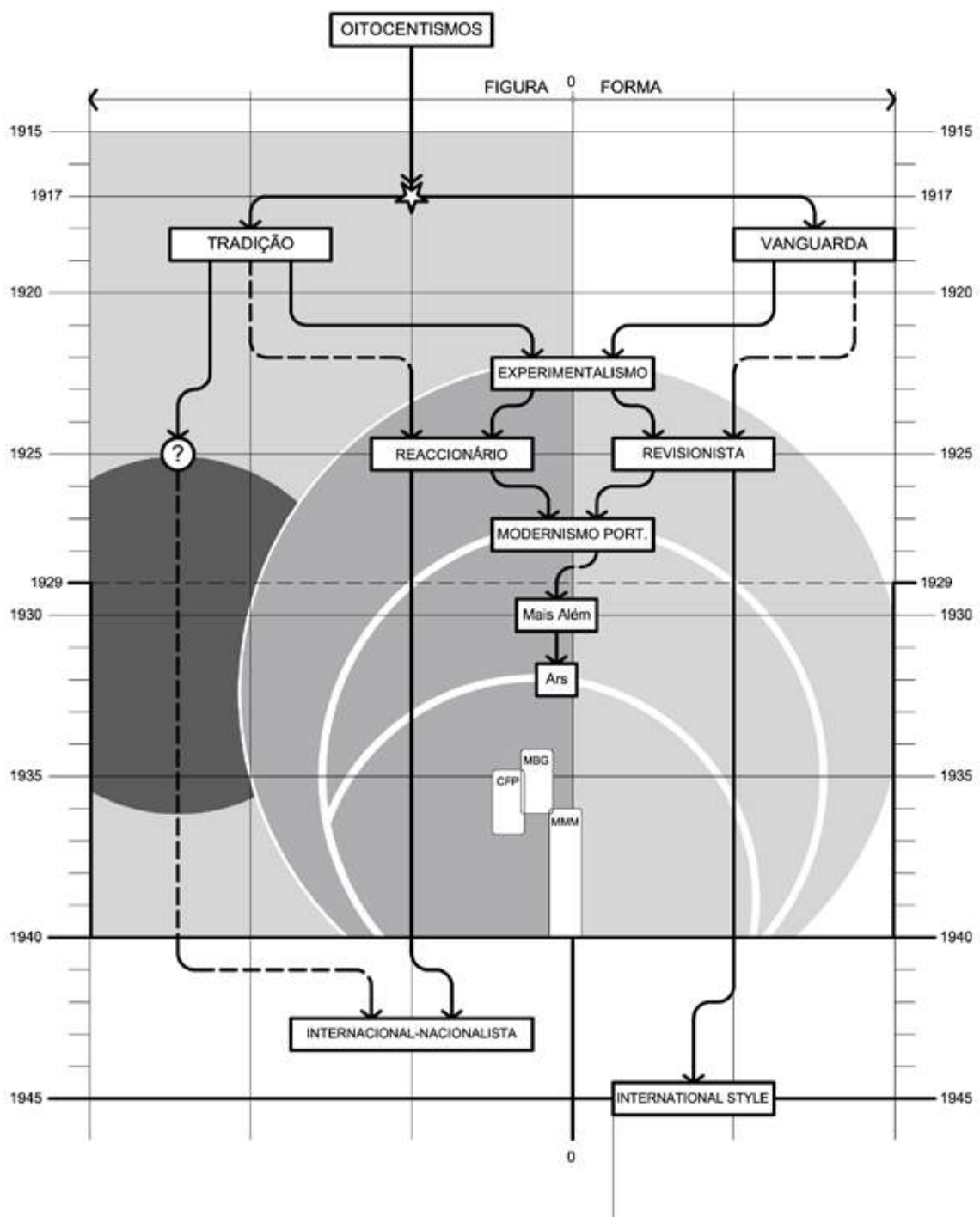


Figura 77: Logograma do modernismo português, com especial relevo para a obra dos “Ars”.

Em nossa opinião, este panorama justificava-se porque, tanto para organizadores como para a maioria dos participantes da exposição, cada pavilhão servia de figuração de um espírito de tempo específico, de um carácter regional determinado ou de uma ideologia particular.

O que distinguia esta posição do *parti* das *Beaux-Arts* era a procura, que se pretendia original e radical, de e para uma expressão apropriada. Chamamos à procura original e radical, porque consideramos que se dirigia às origens e visava as raízes: nas suas melhores manifestações, não tinha nada de superficial, de rotineiro ou de convencional. A sua atitude de incessante inquirição crítica, bem como de continuada busca por novidade e mudança, veio por vezes conferir-lhe a aura ilusória de se constituir como uma vanguarda permanente.

No entanto, nada poderia estar mais distante das aspirações das vanguardas totais do que esta marca da atitude experimentalista moderna: a demanda, simultaneamente optimista e nostálgica, de uma ordem concomitantemente nova e primordial, que os edifícios pudessem adequadamente figurar. Daqui a tensão, aliás tão detectável na arquitectura como nas ideologias políticas da época, entre a revolução e a contra-revolução.

A Figura 77 propõe uma matriz ordenadora que entretete a dimensão temporal, num período que vai da I GG ao fim da II GG, com a eclosão das vanguardas, por volta de 1917 e a separação produzida, em torno de 1925, entre as atitudes experimentalistas de tipo reaccionário ou revisionista.

Nesta matriz, a que chamámos logograma, o modernismo português situa-se tentativamente a meio caminho entre estas duas atitudes, com oscilações que são representadas pelas superfícies circulares. De um modo que tentaremos explicar na Parte III, os “Ars” e os seus projectos oscilam também, apesar de as suas propostas caberem com mais nitidez na face mais reaccionária do esquema.





**PARTE III – OS “ARS” NO EPICENTRO DO SEGUNDO MODERNISMO**



## Capítulo 1.º – Aporia: o impasse e a saída

### 1.1. Modernismo como aporia: a vertigem da experiência do impossível

*Uma das coisas mais belas é a sabedoria.  
Eros é amor pelo belo, de modo que é forçoso Eros ser filósofo  
e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante.*

*A causa dessa sua condição é a sua origem:  
pois é filho de um pai sábio e rico  
e de uma mãe que não é sábia, e pobre.  
É essa então, ó Sócrates, a natureza desse génio.*

Platão <sup>198</sup>

Terminámos a Parte II com a caracterização do modernismo dos anos 30 enquanto uma tensão entre três termos em conflito: um *peso*, o da herança cultural; um *ímpeto*, o do avanço tecnológico; um *constrangimento*, o da ideologia. Contudo, se quisermos estabelecer uma comparação com o cálculo da estabilidade de um edifício, diremos que o sistema de forças assim instituído não se constituía como uma estrutura, porque não se encontrava em equilíbrio ou repouso, mas antes como um mecanismo, uma vez que detinha um carácter instável e dinâmico, impossível de fixar.

Foi esta tripla qualidade – entre tensão, instabilidade e impossibilidade –, que nos levou a referir a época como sendo dominada por aporias, algumas delas irresolúveis. Deixámos antes entreaberta uma interpretação que franqueamos agora: consideramos que podemos afirmar que a II GG foi uma tentativa final, intentada por parte das sociedades ocidentais, e em especial as europeias, de resolução da condição aporética dos anos 30.

O marco estético dessa apoteose terá sido a Catedral da Luz, primeiro ensaiada em Berlim em 1936 (Figura 78) e depois plenamente concretizada no congresso de Nuremberga de 1937 (Krier, 2013 p. 10). Aqui, colunas projectadas por holofotes de combate anti-aéreo criaram um templo intangível e feérico recortado na escuridão. A base da catedral era o *Zeppelinfeld*, o campo de aterragem destinado ao mesmo LZ 129 *Hindenburg* que sobrevoou Lisboa em Setembro de 1936.

Por um lado, podemos dizer que a Catedral da Luz, criação de Albert Speer, é a súpula do modernismo daquela década: o extremo da cultura encontrou o extremo da tecnologia, para servir o extremo da ideologia. Por outro, podemos afirmar que a maior abstracção, a da luz, foi utilizado para criar a maior figuração, a do santuário dos deuses da *Walhalla* nacional-socialista.

Sabemos que nem todos os países ocidentais chegaram a esta acumulação de extremos. Não empreendemos um estudo exaustivo em todos eles, mas observámos, com alguma profundidade, algumas situações que considerámos paradigmáticas, tanto em Portugal como em dois outros países, França e Itália, vivendo um num regime democrático e outro num totalitário. Aflorámos também alguns outros casos na União Soviética.

<sup>198</sup> Platão, *O Banquete*.



*Figura 78: A Catedral da Luz ensaiada nos céus de Berlim, em 1936. Colunas projectadas por holofotes de combate anti-aéreo criaram um templo intangível e feérico na escuridão (Krier, 2013 p. 10).*

Sentimo-nos, por isso, autorizados para propor a aporia como traço essencial dos anos 30. Com o termo traço essencial, queremos dizer apenas isto: admitimos que a aporia possa não constituir a essência daquela época, mas sustentamos que será impossível captar aquela essência sem ter em conta esta noção.

Os próximos parágrafos dedicar-se-ão a debater a aporia, com a dupla intenção de integrar o que atrás expusemos e de abrir um preâmbulo para a apresentação da actuação dos “Ars” durante os anos 30.

### 1.1.1. Uma definição de aporia

Os dicionários procuram na Antiguidade Grega uma acepção para a noção de aporia (Lalande, 1991 p. 69), a qual apresentam como “confrontação de duas opiniões contraditórias e igualmente ponderadas, como resposta a uma mesma questão.”<sup>199</sup> Assim, por exemplo, a definição aristotélica para um aporema, entendido como “inferência pela qual se chega a uma contradição por meio de um raciocínio dialéctico”, parece descrever a conclusão frustrada de um itinerário dialógico, trilhado por entre duas posições distintas em relação a um determinado problema.<sup>200</sup>

A etimologia da palavra corrobora este sentido: em grego, *a-póros* é tudo aquilo que é desprovido de poro, ou seja, de uma qualquer hipótese de passagem ou de saída, por mais reduzida que ela pudesse ser. Na nossa linguagem corrente, essa situação poderia ser visualizada através do galicismo *impasse*, cuja espacialização seria o beco sem saída. Para a filosofia da era moderna, a espacialização foi adquirindo um sentido cada vez mais forte e impositivo (Lalande p. cit.): o de uma “dificuldade lógica de onde não se pode sair”, ou ainda de uma “objecção ou problema insolúvel.”<sup>201</sup>

A espacialização da palavra dá-lhe também o sentido trágico, escatológico, de aproximação irrecusável do fim: o beco sem saída é também o ponto sem retorno, onde se está “entre a espada e a parede”, e de onde não se pode fugir, a não ser através de um minúsculo e improvável orifício.

O poro, a existir, seria então um caminho ou via, um meio ou recurso. Esta deriva semântica, do caminho para o meio, e do meio para o recurso, permite outra acepção: na mitologia grega, Poros era a figura masculina da abundância, que é outro modo de dizer que se tratava de alguém com muitos meios ou com muitos recursos; a figura feminina que se lhe contrapunha era a de Pénia, a representação da carência e da penúria.

<sup>199</sup> Escreve Lalande, relativamente a Aporia: “*Chez Aristote, difficulté à résoudre*”. E continua com uma citação de Octave Hamelin, que é aquela que traduzimos: “*mise en présence de deux opinions contraires et également raisonnées, en réponse à une même question.*” Hamelin, *Système d’Aristote*, p. 233 ; cf. p. 105.”

<sup>200</sup> Na tradução inglesa de W. A. Pickard-Cambridge dos “Tópicos”, a definição de aporema surge deste modo: “*An aporeme is an inference that reasons dialectically to a contradiction.*” (Aristóteles, 2010 p. 134).

<sup>201</sup> Escreve Lalande, na passagem citada: “*Chez les modernes, le mot est pris souvent en un sens plus fort: difficulté logique d’où l’on ne peut sortir; objection ou problème insolubles.*”

De modo ardiloso e ilícito, Pénia atraiu Poros, momentaneamente ébrio e desprevenido; desta ligação nasceu Eros, figura do Amor, ou do desejo. Provavelmente por influência de Parménides (Price, et al., 2003 p. 200), Platão considerou, no seu “Banquete”, que Eros personifica uma potência cósmica que gere o relacionamento entre opostos.

Esta capacidade surge de uma tendência dúplice, explicada na epígrafe desta secção: se Eros vive em carência permanente, por influência do legado materno, também está sempre à procura de mais, o que se deve à herança paterna. Por outras palavras: o desejo é uma possibilidade profícua, embora não totalmente determinada pelo intelecto, para a superação de um impasse.

O desejo permite assim restabelecer o itinerário dialógico, e esta capacidade mobilizadora acrescenta às acepções filosóficas, trágicas e escatológicas da aporia uma outra significação, desta vez retórica. Da impassibilidade, a aporia torna-se na expressão actuante de uma dúvida, o ardil para onde um autor atrai deliberadamente o seu leitor ou interlocutor, com o intuito expresso de o fazer progredir através da teia de uma narrativa, de um raciocínio ou de uma exposição.

O famoso monólogo da Cena I, Acto III, do Hamlet de Shakespeare, vulgarmente apelidado de “*To be or not to be*”, é um exemplo de aporia usada como dispositivo retórico. Também a interrogativa “Será chuva? Será gente?”, de Augusto Gil, ao se resolver através do célebre “Fui ver”, demonstra eloquentemente como o embaraço da dúvida, neste caso estabelecida entre contrários manifestamente improváveis, se dissipa no impulso de uma acção.

O desejo de consumação numa outra coisa, terceira em relação às premissas iniciais, reintroduz a aporia no pensamento contemporâneo. Esta característica volúvel e subversiva, literalmente revolucionária, levou Jacques Derrida a considerar a aporia não já como um constrangimento paralisante mas, pelo contrário, como uma tensão mobilizadora, porque potenciadora de acção (Derrida, 1996A).

Derrida desafia-nos a considerar a aporia como algo mais do que uma contradição lógica, uma vez que na sua vivência podemos encontrar aquilo que a modernidade possui como traço essencial: a experiência do impossível. Na especificidade dessa experiência se instaura aquilo que Derrida considera ser um evento de desconstrução: o confronto assimétrico e instável entre o desmesurado da imposição, por um lado, e a exequibilidade da resposta, por outro.

Um exemplo eloquente, porque partilhado por todos, é o do desejo de justiça. Apesar de ser absoluto, logo incomensurável, o desejo de justiça faz apelo à aplicação de regras finitas e relativas: a Ética interioriza-se enquanto valor substancial puro, enquanto o Direito, pelo contrário, se exterioriza como mera expressão formal.<sup>202</sup> Em consonância, todos os actos de justiça, como o perdão, podem ser aporéticos, uma vez que ficam irredutivelmente divididos entre a sua essência e as condições da sua efectividade.

---

<sup>202</sup> A tensão conflitiva entre a razão substancial, ou objectiva, e a razão formal, ou subjectiva, como fundamento da modernidade foi inicialmente explorada por Max Weber, logo no início do séc. XX. Weber estende o seu entendimento deste conflito à Ética e ao Direito, por exemplo na sua obra de 1904 intitulada *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. A versão consultada em português intitula-se *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (Weber, 2005).

### 1.1.2. Aporia e linguagem

Derrida (1996B p. 21 e segs.) afadiga-se a explicar que a aporia não acontece apenas enquanto acidente ou excepção. Demonstra-o através da transposição do idioma para a língua, e desta para a linguagem.<sup>203</sup> Qualquer idioma, escreve ele, quando entendido como língua materna obedece sempre a uma mesma lei, desdobrada em duas proposições incompatíveis:

- Um – Falamos apenas uma língua;
- Dois – Nunca falamos apenas uma língua.<sup>204</sup>

Com esta aporia, Derrida constata que todo idioma se apresenta como o único de que se dispõe e, em simultâneo, como um conjunto de idiomas diferentes, uma vez que a língua é sempre afectada por um lastro subterrâneo. Esta subestrutura reivindica uma etimologia, uma linhagem e uma filiação. Em suma, exige uma arqueologia. Os substratos de sedimentação são tão antigos quanto a Humanidade, e só um exercício de rememoração permite alcançá-los.

Um dos exemplos possíveis para esta situação pode ser verificado nos primeiros parágrafos desta secção, onde ensaiámos a explicação da aporia através da origem do étimo e do mito: expressámo-nos apenas na nossa língua, e, em simultâneo, falámos também na língua de outrem, neste caso o grego. É neste apelo irrefutável da memória que se produz o mencionado desdobramento da lei em duas proposições distintas, as quais, mais do que incompatíveis, parecem ser impossíveis.

A estrutura da aporia afecta então, directamente, a estrutura da linguagem. Por um lado, existe a consciência de que se fala apenas um idioma; por outro, adquire-se a noção de que não existe um idioma em estado puro e original. Se não subsiste um idioma exclusivo, qualquer pertença se torna impossível, e esta impossibilidade determina a necessidade de se operar em simultâneo com duas proposições para a mesma lei, contraditórias entre si, mas, acima de tudo, contraditórias em si.

As experiências e as vivências do impossível desalojam distinções, oposições e limites, e vão afectar mesmo as mais quotidianas das acções, das quais o uso da língua materna é apenas um exemplo. Para a regularidade do trivial, a aporia traz um conjunto de estruturas incomensuráveis e diferidas, emergentes ou reprimidas, as quais, como *khôra*,<sup>205</sup> não estão totalmente agregadas ao inteligível.

Deste modo, a saída do impasse não estará apenas no cômputo do raciocínio, mas também no domínio do acto: na impossibilidade de ser totalmente lógica, à aporia compete acima de tudo ser performativa, para usar mais um galicismo, este com origem na linguística. Derrida acrescenta (1996B p. 126):

<sup>203</sup> A distinção entre idioma, língua e linguagem extravasa o âmbito desta discussão. Aceitamos como satisfatória a justificação de Derrida (1996B p. 23), para quem essa separação não oferece relevância maior para o fio da sua exposição.

<sup>204</sup> “1. *On ne parle jamais qu’une seule langue*. 2. *On ne parle jamais une seule langue*” (Derrida, 1996B p. 22).

<sup>205</sup> Já tivemos oportunidade de expor a nossa acepção do conceito platónico de *khôra* e da sua aplicação ao universo disciplinar da arquitectura (O lugar da arquitectura : notas para uma estética da edificação, 1999 pp. 258-259).

*Chaque fois que j'ouvre la bouche, chaque fois que je parle ou écris, je promets. Que je le veuille ou non: la fatale précipitation de la promesse, il faut ici la dissocier des valeurs de volonté, d'intention ou de vouloir-dire qui lui sont raisonnablement attachées. Le performatif de cette promesse n'est pas un speech act parmi d'autres. Il est impliqué par tout autre performatif; et cette promesse annonce l'unicité d'une langue à venir.*<sup>206</sup>

Se o lastro de memória relaciona a aporia com o passado, já o acto a vai projectar no futuro. Isto sucede porque a capacidade performativa do acto depende sempre de um plano, o qual contém em si mesmo uma promessa.

### 1.1.3. Competência e performance

O acto cria o futuro com os substratos do passado, em conjugação com outros actos e outras promessas, por sua vez comprometidos com outros lastros equivalentes, daí derivando uma unicidade de múltiplos, e nunca uma verdadeira unidade. Na senda dos estudos da linguística (Chomsky, 1969 pp. 10 - 14), poderá ser então útil distinguir:

- O acto concreto, projectivo e realizador, a que chamaremos performance;
- O domínio ideal do conhecimento e da memória, interiorizada e enraizada, para a qual usaremos o termo competência.<sup>207</sup>

Antes de avançarmos para uma justificação da escolha desta distinção como ferramenta crítica para o presente estudo, interessa de momento sublinhar que performance e competência não se equivalem. Uma competência total pode não corresponder a uma performance perfeita, e esta pode surgir mesmo de uma competência deficitária.

Neste contexto, a performance surge como actualização da competência – a competência tornada acto –, que é a tomada de consciência da aporia.

Subsiste então a dúvida da possibilidade de transposição da diferenciação entre competência e performance da linguística para a arquitectura. A resposta afirmativa surge vinda das reflexões que se dedicam a questionar o papel do património construído nas sociedades contemporâneas, nomeadamente em Françoise Choay (2000 p. 219):

O termo competência serve correntemente para designar essa característica do homem que é a linguagem articulada. Competência inata, dizem os especialistas, mas que não se actualiza senão através da prática, do desempenho [da performance].

---

<sup>206</sup> TP: “De cada vez em que abro a boca, de cada vez em que eu falo ou escrevo, eu *prometo*. Quer queira, quer não: é necessário aqui dissociar a fatal precipitação da promessa, por um lado, dos valores de vontade, de intenção ou de querer-dizer que lhe são justamente associados, por outro. O performativo desta promessa não é um entre outros *speech acts*. Está implicado por todos os outros performativos; e esta promessa anuncia a unicidade de uma língua a emergir.”

<sup>207</sup> Noam Chomsky usa os termos *performance* e *competence*. No âmbito desta tese, adoptámos como traduções o estrangeirismo “performance”, em vez de “desempenho”, por exemplo, bem como o muito banalizado “competência”. Estas traduções foram usadas em consonância com o critério normalmente adoptado em Portugal, nomeadamente no verbete “Competência / Performance” da edição portuguesa da Enciclopédia Einaudi (Spumpf, 1984), da responsabilidade da Imprensa Nacional Casa da Moeda.



Avança a autora com a analogia entre a linguagem e a edificação:

Por analogia, e para postular a dimensão fundamental e fundadora, chamarei competência de edificar à capacidade de articular entre eles e com o seu contexto, por meio da interpretação do corpo humano, elementos cheios ou vazios, solidários e nunca autónomos.

Para em seguida concluir:

O seu desenvolvimento na superfície da terra e na duração faz sentido, simultaneamente para aquele que edifica e para aquele que habita, tal como o desenvolvimento dos signos da linguagem no espaço sonoro e na duração possui um significado simultânea e indissociavelmente para aquele que fala e para aquele que o escuta.

Assim, a aprendizagem da palavra pelos exercícios da metalinguagem teria como homóloga a aprendizagem da edificação. Língua e edificação, esclarecendo-se uma à outra, constituir-se-iam como duas modalidades de disposição do mundo pelo ser humano (Choay, 2000 p. 220).

Choay admite o paralelismo da sua abordagem com a de Heidegger, apesar de não aludir expressamente à noção de edificação do filósofo alemão, que entrelaça “habitar, construir, pensar” numa unidade coesa, o “habitar poético” (Heidegger, 1997 pp. 100 - 109). Esta última formulação parece sintetizar a homologia entre a linguagem e a arquitectura que Choay propôs.<sup>208</sup> Por outro lado, no entanto, a abordagem de Choay procura um sentido mais lato para a sua formulação, uma vez que a tenta ampliar, desde uma noção de habitar relativamente fixa e estável, quase defensiva, como é a de Heidegger, para uma perspectiva mais aberta e dinâmica.

É esta procura por uma maior abertura e dinamismo que justifica que, à sua própria questão – “como se manifestaria esta última [a competência de edificar] entre as civilizações nómadas? –, Choay responde (2000 p. 223):

Diferentemente, sem dúvida, das civilizações sedentárias. Mas os seus acampamentos e os seus caminhos (se não os seus caminhos) são, também eles, articulados e contextualizados. A sua ausência de enraizamento em locais não exclui a arte do vestígio: corresponde a uma relação mais directamente corporal do que a nossa com a terra e o céu.

À actualização desta alargada competência de edificar, que inclui não só a capacidade de instituir centros, mas também a de delinear rotas, Choay chama “poder dedáleo”,<sup>209</sup> referindo-se ao herói tutelar dos arquitectos, Dédalo. A autora considera que o Labirinto é o edifício humano por excelência (Choay, 2000 p. 222), porque é capaz de adequar, num todo coerente, uma série de instâncias ambíguas e contraditórias: construído e vazio, corpo e mente, tempo e espaço, movimento e constrangimento, caos e ordem, promessa e ameaça, prisão e libertação, vontade e desejo.

<sup>208</sup> “Habitar, construir, pensar” e “habitar poético” são noções da conferência proferida por Heidegger em 1951, intitulada *“Bauen Wohnen Denken”*. No texto que aqui nos serve de apoio, Choay (p. 220) refere-se a uma conferência de 1962, designada *“Überlieferte Sprache und technische Sprache”*, traduzida em Portugal com o título “Língua de tradição e língua técnica” (Heidegger, 1999).

<sup>209</sup> “*Dédalique*” no original francês (Choay, 1992 p. 196).

O labirinto é assim o lugar, e também a alegoria, de todas as aporias (Durand, 1986 p. 11), mas também das suas superações. Neste contexto, o poder dedáleo seria a capacidade inata, inerente ao ser humano, de construir-habitar-pensar esse labirinto, de modo poético, ou seja, através do uso metafórico de uma linguagem.

Como síntese conclusiva e operativa, interessa então fixar a acepção de aporia que pretendemos adoptar.

- A aporia contém um significado tríplice:
  - É impasse;
  - É consciência desse impasse e memória das suas causas;
  - É desejo de superação do impasse e vontade de actualização desse desejo.
- Para a consciência do impasse adoptámos de Chay o termo competência de edificar, em analogia com a competência linguística.
- Em conformidade, para a actualização do desejo de superação do impasse adoptámos o termo performance de edificar.
- À adequação entre competência e performance de edificar adoptámos a designação poder dedáleo.

Julgamos que foi justamente esse poder dedáleo que se viu enfraquecido ao longo das primeiras décadas do séc. XX, e que a procura por esse poder perdido é justamente o que caracteriza a modernidade dos anos 30.

## 1.2. O poder dedáleo e a arquitectura dos anos 30

Vimos anteriormente como no séc. XIX – através da investigação, da preservação e do restauro dos monumentos – se chegou à compreensão da dignidade dos géneros antigos, bem como da sua importância simbólica para a vida dos povos e das nações. Mais importante, no séc. XIX chegou-se perto daquilo a que Choay (2000 p. 211) chama o “pressentimento de uma essência da técnica.”

Esse pressentimento, detectável em Bötticher e em Semper e nas noções de *kernform*, *werkform* e *kunstform* que já debatemos, atestou a identidade cultural ocidental na sua relação com história, conhecimento e arte. No entanto, as mutações provocadas pelo que se convencionou chamar Revolução Industrial, ao desembocarem em força no início do séc. XX, vieram alterar profundamente essa relação.

Queremos destacar duas dessas mutações. A primeira foi a da implantação dos sistemas de comunicação rápida à escala planetária, primeiro com as linhas férreas intercontinentais, depois com a melhoria das linhas marítimas e, mais tarde, com os voos comerciais. A segunda, e talvez a mais importante para a generalidade das populações, foi a da disseminação dos meios artificiais de transmissão do conhecimento, da memória e da imaginação.

Assim, foram também o rádio, a fotografia e o cinema os responsáveis pela vinculação planetária das multidões. Para além destes meios, foi ainda a imprensa escrita. Vimos já como uma revista publicada em Madrid podia ser consultada, passadas algumas semanas da sua publicação, numa biblioteca do Porto.

Na leitura crítica que agora empreendemos, temos deixado expresso o quanto devemos ao pensamento de Françoise Choay. Continuaremos a fazê-lo ao longo das próximas linhas. No entanto, afastamo-nos desta autora num ponto, que consideramos da maior importância. Observa Choay (2000 p. 217) que os dois conflitos mundiais atrasaram – até pelo menos à segunda metade do séc. XX – a implantação das redes intercontinentais, já antevista desde o fim do séc. XIX.

Na nossa opinião, a situação é exactamente a inversa. Foram as duas guerras – e outros conflitos menores, como a guerra civil em Espanha –, com o correspondente esforço logístico de deslocação de pessoas e de bens, as maiores responsáveis por grande parte do ímpeto tecnológico a que nos temos referido

Subjacente a este esforço de transferência, do lado ideológico esteve seguramente uma vontade de poder, aquilo que no jargão das ciências políticas e militares se chama hoje uma “projectão de forças”. Qualquer livro de divulgação científica nos explicará o modo como os primeiros computadores modernos foram criados na primeira metade da década de 40 para o cálculo das trajectórias de tiro da artilharia naval ou para a descodificação e encriptação de mensagens (Conlan, 1985 p. 52).

Por outras palavras, e para regressar a um exemplo que se coaduna com a redacção da presente tese, parece-nos que sem a I GG não existiriam as viagens transcontinentais do LZ129 *Hindenburg*. Reciprocamente, estas viagens muito devem ter contribuído para o reconhecimento aéreo dos locais onde mais tarde se desenrolaram as batalhas da II GG.

Os dois factores que referimos tiveram por consequência uma libertação dos constrangimentos tradicionais de pertença, uma vez que a possibilidade de mobilidade e a sensação de omnipresença que permitiam gerou uma contracção drástica da noção de distância. Keil do Amaral (1947) deixou-nos relatado o modo como em 1937, numa pausa proporcionada pelo ritmo da construção do pavilhão de Portugal em Paris, aproveitou para fazer a sua célebre viagem de combóio à Holanda. Já referimos também o impacto desta viagem na arquitectura portuguesa.

Outra consequência importante foi a alteração da natureza da técnica. As válvulas dos receptores de rádio e as bobinas de celuloide, ao multiplicarem as mediações entre os homens, e entre estes e o mundo, subverteram as relações tradicionais entre a técnica e as práticas humanas que a geraram, fossem elas de âmbito psico-social, socio-económico ou económico-político.

Vimos como, para a arquitectura, e especialmente em Portugal, a principal alteração tecnológica terá sido a da introdução, gradual mas disruptiva, do BA. Sabemos as possibilidades que abriu, equivalentes a outros tantos constrangimentos: a construção em série e a construção económica, mas também a necessidade de construir com rapidez para dar cumprimento à ambição dos poderes políticos.

No entanto, percebemos já que o domínio deste novo sistema foi amplamente apoiado no labor dos engenheiros. Para os arquitectos, não terá sido esse o desafio tecnológico mais difícil. O factor de maior perturbação terá sido, porventura, o da contingência de fazer reproduzir os edifícios através da fotografia e da imprensa escrita. O repto da reprodutibilidade, denunciado por Benjamim, não disse tanto respeito à construção em série, mas à publicação em massa. Por outras palavras: o produzir para reproduzir não concerne a uma replicação, mas a uma republicação.

Como detalhadamente debatemos na Parte II, no dealbar dos anos 30 estas mutações permitiram aos arquitectos e à arquitectura a fixação de um poder de abstracção sem precedentes, bem como um controlo cada vez mais eficaz da natureza. Contudo, acarretaram também uma transformação drástica do papel mediador do corpo humano, uma vez que a experiência de um edifício deixou de implicar a sua vivência física. Esta situação gerou uma profunda mutação do poder de simbolização e de figuração, tanto por parte dos indivíduos como das multidões.

Os anos 30 foram então o momento em que os arquitectos enfrentaram a experiência de conjugar o poder dedáleo com as novas redes de organização tecnológica, por um lado, e com os novos sistemas de representação simbólica, por outro. Esta Parte III da nossa tese dedicar-se-á a debater o modo como os “Ars” o fizeram. A importância do estudo desta arquitectura é a de compreender um momento, simultaneamente de crepúsculo e de aurora, em que já não existia uma total coerência entre competência e performance, mas em que os arquitectos detinham ainda uma capacidade de estabelecer aquilo a que Choay chama “um comércio com o real”.

Foi um tempo do “já não é”, mas do “ainda não é”, também. Não era já o tempo, anterior à industrialização, da adequação ideal entre o que se desejava e o que se podia fazer. Não era também já o tempo, nem o espaço, das vanguardas, as quais, perante o aumento exponencial das performances – as novas tecnologias – queriam desenvolver na cultura e na arte em geral, e na arquitectura em particular, as novas competências consentâneas com este incremento, ainda que isto implicasse a criação de um homem novo.

Por fim, mas não menos importante, não era ainda o tempo do advento desse homem novo, aquele que hoje se apetrecha de próteses telemáticas para se conectar, a si e às suas extensões artificiais, às tentaculares redes metropolitanas globais.



## Capítulo 2.º – Um brado de sinceridade: de Mais Além para “Ars”

### Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal

Ao longo da segunda quinzena do mês de Setembro de 1929, Fortunato Cabral, Mário Morais Soares e Fernando da Cunha Leão, colegas na EBAP, foram apresentando os respectivos requerimentos para o ingresso no primeiro ano do Curso Especial de Arquitectura, ministrado por aquela instituição.

Fortunado tinha já 26 anos, mas Mário e Fernando tinham ainda apenas 21. O Curso em que se inscreviam sucedia à frequência do Curso Preparatório da EBAP, que os três tinham iniciado em 1926 e concluído no ano lectivo de 1928/29. O Curso Especial constituía, à época, o segundo e último dos ciclos de estudos que, esperavam eles, lhes granjearia o título de arquitectos.

O início das aulas estava previsto para o mês seguinte. Sem que os três colegas o soubessem, os poucos dias de férias que lhes restavam eram também os últimos de um outro ciclo, este de escala planetária, correspondente à fase de relativa acalmia que antecedeu o turbilhão causado pelo colapso da Bolsa de Nova Iorque. O desastre estava então prestes a acontecer, e ocorreria em 24 de Outubro. A seguir viriam a depressão económica generalizada, a guerra civil em Espanha e, por fim, um conflito destruidor e global, a guerra a que se chamaria a segunda mundial.

Em Portugal, o turbilhão seria apaziguado e, até certa medida, aproveitado em benefício de uma grande parte da população, muito por acção de um ministro das Finanças recentemente empossado, António de Oliveira Salazar. É provável que, naquele Setembro de 1929, os três jovens não se preocupassem ainda muito com esse ministro, duas décadas mais velho do que eles, por muitas pessoas considerado competente mas também provinciano e “botas-de-elástico”.

Havia razões para não lhe dedicarem grande atenção, como provavelmente acontecia relativamente a outros ministros. Os governos do país caíam uns atrás dos outros, e nem os generais, verdadeiros ou autoproclamados heróis de guerra, tinham conseguido ainda, com a sua própria revolução da Ordem, estabilizar a situação.

É verdade que os jornais afirmavam que este Salazar era diferente dos demais, uma vez que tinha já conseguido o feito extraordinário de garantir um *superavit* para as finanças do país. No entanto, ninguém sabia ainda quanto tempo duraria esta situação, antes de ser consumida na voragem da intriga palaciana das secretarias da capital.

Os três jovens tinham assuntos mais interessantes em que pensar. Viviam ainda no rescaldo da euforia do seu próprio turbilhão, ínfimo se comparado com a magnitude do colapso da Bolsa, mas importante para a escala de uma cidade como o Porto. Poucos meses antes tinham apreciado o sabor do escândalo, com direito a referências nos jornais da cidade e nas revistas literárias. E tudo isto apenas com a distribuição, pelas ruas e cafés da baixa portuense, de um folheto impresso em papel pardo.

Depois do evidente sucesso dessa iniciativa, os três colegas, juntamente com outros estudantes da EBAP, preparavam agora uma grande exposição, a inaugurar em Novembro numa das galerias da cidade, e antecipavam um igual impacto na opinião pública e na comunicação social.

O presente capítulo tem por objectivo relacionar esta fase da vida e da obra dos três colegas a que nos referimos, futuros integrantes dos “Ars”, com o panorama coetâneo da arte e da crítica, no sentido de fixar as bases para a compreensão da modernidade arquitectónica dos anos 30 em Portugal.

Pretendemos defender uma posição segundo a qual esta fase constituiu um momento charneira da ligação dos arquitectos portugueses com outros artistas plásticos da sua geração, bem assim como com os principais críticos de arte da altura.

Com esta posição, pretendemos reclamar para a arquitectura deste período um tipo de enfoque que a equipare mais àquilo que se convencionou chamar Segundo Modernismo português, tanto artístico como literário, do que às vanguardas artísticas europeias de fases anteriores. Por outras palavras, quando falarmos dos “Ars”, mas também de Januário Godinho e de Arménio Losa, queremos contrapô-los mais a Adolfo Casais Monteiro e a Dominguez Alvarez, que com eles privavam, do que a Pevsner ou Kandinsky – ou mesmo Amadeo de Souza-Cardoso.

Várias ordens de razão concorrem para esta reivindicação, e a questão geracional não será de menor importância. Passemos-las em revista, salvaguardando o seu carácter hipotético e tentativo.

Na Parte II desta tese dedicámo-nos a distinguir as atitudes de vanguarda, por um lado, das experimentalistas, por outro. Pois bem, reclamamos agora para esta arquitectura portuguesa o carácter decididamente experimentalista.

Com base na distinção entre vanguarda e experimentalismo, apartámos duas vias diferentes: a da forma e a da figura. Pois agora sustentamos que esta é uma arquitectura que se dedica a explorar o potencial figurativo dos arranjos arquitectónicos. Por isso, consideramo-la também maioritariamente reactiva em relação à vanguarda, por contraponto a outras opções, de continuidade e de revisão.

Assim, queremos poder afirmar que esta é uma arquitectura que corresponde a uma atitude experimentalista, figurativa e reactiva. Para além disso, queremos afirmar que esta caracterização não menoriza esta arquitectura, mas que, pelo contrário, lhe atribui a dignidade de um lugar específico na topologia da modernidade dos anos 30. Esse lugar corresponde à posição geral do Segundo Modernismo português.

Em resumo, queremos poder afirmar, com propriedade, que esta é a arquitectura da *Presença*.

Este capítulo dedicar-se-á então a fornecer os argumentos e as provas circunstanciais que corroborem estas hipóteses, nos parágrafos anteriores apresentadas como reivindicações. Será com base nesses argumentos e provas que apreciaremos, nos capítulos subsequentes, os projectos dos “Ars”, esperando que eles próprios se constituam como novos motivos de prova e de argumentação. Nesse sentido, o capítulo encerra-se com uma apresentação sumária dos três projectos adoptados.

Para a redacção deste capítulo apoiámo-nos na bibliografia sobre o Grupo Mais Além, a qual, apesar de escassa, subsiste. A principal fonte primária é o documento intitulado *Em defesa da arte* (Grupo Mais Além, 1929) que se encontra na BPMP e que reproduzimos em Anexo. Um outro acervo, ainda hoje facilmente acessível na BPMP, é o constituído pelo conjunto de periódicos publicados na época



a que nos referimos. Destes, destacamos o número 35, de Maio de 1931, do Magazine *Civilização*, onde se publica a crítica de Adolfo Casais Monteiro (Monteiro, 1931) à 2.ª Exposição de Alunos da EBAP. À data da redacção da presente tese foi ainda possível encontrar exemplares deste número nos diversos alfarrabistas do país.

Também relativamente fáceis de encontrar são os números da *Presença* onde se publicaram notícias e críticas relativas à actividade do Grupo. Consultámos a edição fac-similada compilada e organizada por David Mourão Ferreira (1993), a qual oferece não só a possibilidade de leitura dos referidos números, como ainda um extenso enquadramento crítico do Segundo Modernismo português.

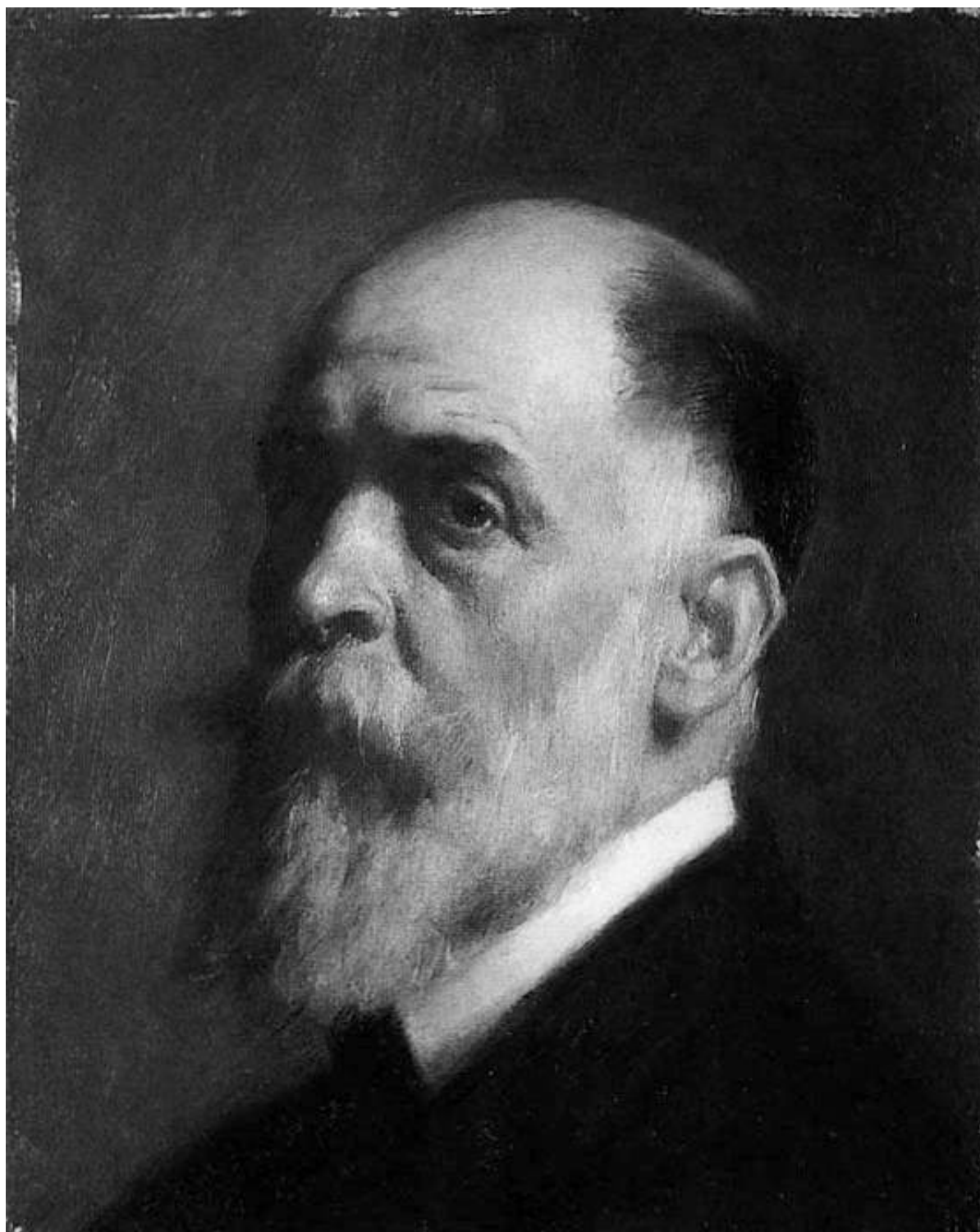
As diversas perspectivas panorâmicas da arte portuguesa são muito parcimoniosas nas suas referências ao Grupo Mais Além. Contudo, Rui Mário Gonçalves (1993a pp. 152-154) dedica-lhe um curto capítulo, que antecede aquele, da mesma extensão, que dedica à influência da *Presença* na arte portuguesa (pp. 154-155).

Mais abundantes são as referências a um dos artistas que integrava esse grupo, o já aqui algumas vezes mencionado Dominguez Alvarez. De um modo geral, todos relatam a sua participação nas iniciativas do colectivo, bem como os laços de cordialidade, ou até de amizade, quer com Adolfo Casais Monteiro, quer com os futuros integrantes dos “Ars”. Das monografias consultadas, queremos destacar aquela editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, com organização de Isabel Oliveira e Silva (1987), ou, mais recentemente, a publicada por Laura Castro (2005).

Em relação aos trabalhos de âmbito académico, não podemos deixar de referir a já citada prova de Duarte Morais Soares (2004), que dedica uma parte considerável do texto à importância do Grupo Mais Além.

É António Trinidad Muñoz (2003 pp. 593-640) quem, na sua tese de doutoramento dedicada a Alvarez, nos oferece uma panorâmica mais aprofundada do grupo. Arriscamos afirmar que a publicação em livro das quase cinquenta páginas consagradas ao colectivo poderiam contribuir para uma melhor compreensão da sua importância relativa para a arte portuguesa, na charneira dos anos 20 para os anos 30. Infelizmente, tal ainda não aconteceu.

A importância do trabalho de Trinidad Muñoz reside, entre outras razões, no facto de se apoiar em entrevistas, realizadas com dois elementos importantes do grupo, Adalberto Sampaio e Ventura Porfírio, bem como na leitura crítica de jornais da época.



*Figura 79: Auto-retrato de Marques de Oliveira, existente no Museu Nacional Soares dos Reis, cerca de 1915-20 (Fonte: Fp).*

## 2.1. A constituição do Grupo Mais Além

### 2.1.1. Em defesa da arte

Na sua secção de documentos reservados, a BPMP conserva cuidadosamente um modesto folheto com aproximadamente 60 por 35 centímetros. O panfleto está impresso a preto em papel pardo de fraca qualidade, pouco mais do que um mero papel de embrulho. Como título, ostenta as seguintes frases, escritas exclusivamente em minúsculas: *em defesa da arte / ao público do pôrto a propósito das recentes homenagens a marques de oliveira*.

Percebemos ser este o manifesto “contra os valores naturalistas, que a Escola procurava impor, através de uma retrospectiva do antigo mestre Marques de Oliveira” (Figura 79) a que Rui Mário Gonçalves (1993a p. 152) se refere na sua *História da Arte em Portugal*, mais propriamente no volume dedicado àquilo a que chama os pioneiros da modernidade.

Escreve Gonçalves (p. cit.):

O manifesto, visado pela Censura, publicado em Abril [de 1929], era assinado por Ventura Porfírio, Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Artur Justino Alves, Américo Soares Braga, Mário Cândido Moraes Soares, Adalberto Sampaio, além de Alvarez. Estes artistas constituíam um grupo designado Mais Além.

Pela leitura do texto original, percebemos que o relato de Rui Mário Gonçalves é escrupuloso. Os nomes dos signatários são justamente aqueles, pela exacta ordem apresentada. A excepção, aparentemente motivada pelo ritmo da explanação de Gonçalves, é o nome de Alvarez, que no folheto original se encontra mencionado entre os de Soares Braga e Moraes Soares.

Laura Castro (2005 pp. 14-15) informa-nos das motivações da formação do colectivo, e da consequente redacção do manifesto:

Formado em 1929, por estudantes de Belas-Artes, com o pretexto de atacar a homenagem então prestada ao pintor Marques de Oliveira pela Academia e pela cidade do Porto, nomeadamente através da inauguração do monumento erguido no Jardim de São Lázaro, o grupo pretendeu alertar para o carácter tradicionalista do ensino artístico naquela instituição e para o passadismo da arte, de que era emblema o referido mestre.

Percebemos então que, perante as homenagens a um velho mestre já falecido, um grupo de estudantes decidiu reagir. Essas consagrações incluíram o descerramento de um busto, da autoria de Soares dos Reis, no Jardim de S. Lázaro (Figura 80), no Porto, em frente ao edifício da velha Academia das Belas-Artes, que compartilhava então instalações com a Biblioteca Municipal (Figura 81).

Para além desta cerimónia solene, ocorrida na tarde de 11 de Abril de 1929, as comemorações incluíram a inauguração de uma exposição retrospectiva da obra do mestre, às nove da noite, no Ateneu Comercial do Porto (Trinidad Muñoz, 2003 p. 594).



Figura 80: Bilhete-postal da segunda década do séc. XX, com imagem do lado sul do Jardim de S. Lázaro, a Av. Rodrigues de Freitas e a fachada barroca do antigo convento de São Lázaro, atribuído a Nicolau Nasoni (Fonte: Cp).



Figura 81: Bilhete-postal segunda década do séc. XX, com imagem do lado nascente do Jardim de S. Lázaro, com o edifício que, em 1929, albergava tanto a BPPM como a EBAP (Fonte: Cp).



Figura 82: Panfleto distribuído pelas ruas da Baixa do Porto em Abril de 1929, com o manifesto Em defesa da arte, do Grupo Mais Além (Fonte: BPMP).

Compreendido este contexto, debruçemo-nos sobre o documento original, começando por uma breve descrição (Figura 82).

Sobre o papel que já caracterizámos, o texto apresenta-se a duas colunas, dividido em três secções por duas barras horizontais pretas. O texto é delimitado por duas barras pretas verticais irregulares, com cerca de dois centímetros de largura, que apresentam características diferentes. A do lado esquerdo ostenta na sua parte superior, sobre a tinta negra, os traços esquemáticos de um rosto sorridente representado de frente: duas sobrancelhas, dois olhos, nariz, boca. Na parte inferior apresenta um rectângulo truncado, que parece ser uma paleta. A do lado direito vai-se decompondo, de cima para baixo, com traços oblíquos que se transformam em rostos de perfil.

O tom jocoso do arranjo gráfico espelha o do texto, que é redigido em minúsculas, com excepção da palavra inicial de cada parágrafo, apresentada de modo convencional. O escrito adopta dois critérios para dar destaque às palavras mais importantes: os nomes próprios são grafados a negrito; as palavras “arte” e “belas artes” são escritas entre travessões, critérios que mantivemos nos trechos que a seguir citamos. Para além disso, a palavra “Ateneu” foi sempre erroneamente grafada “atneu”, ortografia que também respeitámos.

Como acima se disse, o texto decompõe-se em três partes. A primeira parte apresenta a justificação para a realização do texto: as festas realizadas em memória do pintor Marques de Oliveira. De acordo com os subscritores do texto, os festejos lançaram o descrédito sobre a arte. Escreveram eles:

Aproveitamos pois o ensejo para nos levantarmos em defesa da arte contra o descrédito em que a querem fazer soçobrar.

Compete-nos isso, como estudantes de – belas artes – já que outras pessoas o não souberam fazer!

A segunda parte do texto explica detalhadamente as dissidências do grupo para com a arte de Marques de Oliveira. O manifesto explica, em tom polémico:

Entremos no atneu e vejamos a exposição:

Que há ali de verdadeiramente emocionante, que nos amarfanhe e nos impressione?

Há ali alguma coisa que se possa classificar de grande, de inédito, de original, de progressivo em – arte?

Nada!

O restante texto desta segunda parte dedica-se a contrapor as concepções artísticas dos subscritores do manifesto com as dos organizadores das homenagens. No interesse do presente trabalho, transcrevemos apenas as que dizem respeito ao ponto de vista do grupo “Mais Além”.

A – arte – tem como fim produzir emoção nos espíritos que a observam. [...] E o fim da – arte – não é mostrar-nos a habilidade do seu autor. [...] As amostras da técnica apenas têm valor quando trazem qualquer coisa de novo e de progressivo! [...] É preciso que todos se capacitem de que a – arte – tem sobre si uma grande missão: -- a de transformadora das sociedades.

A – arte – é qualquer coisa que grita, que nos contorce e nos abre a sensibilidade.

Na terceira parte do texto, os autores deixaram bem claro que aquilo que os movia não era um ataque a Marques de Oliveira, mas uma defesa da arte em relação àquilo que consideravam ser a má crítica que era produzida no Porto:

O nosso grito é pois em defesa da – arte – contra aqueles que dispõem dela em favor das suas conveniência [sic] pessoais!

É contra esses que se levanta o nosso protesto! Sabemos já de antemão que estas palavras irão soar mal aos ouvidos de muita gente, dentro e até fora do porto.

Porém elas são um brado de sinceridade dos únicos talvez, que ao falarem sobre **marques de oliveira** souberam ainda ser sinceros.

Como vemos, a palavra “sinceros” encerra o texto. Voltaremos a este adjectivo, e à qualidade inerente, a sinceridade.

De acordo com todos os relatos, o manifesto, assinado “Pelo grupo **mais além**”, datado de Abril de 1929 e marcado com a designação “Tip. V.ª J. Batalha – Porto”, foi distribuído gratuitamente pelos cafés do Porto, usando-se a estratégia de entregar alguns exemplares aos engraxadores para os oferecerem aos clientes. A data da distribuição terá sido a 26 ou 27 de Abril (Trinidad Muñoz, 2003 p. 596).

O acontecimento terá surgido imediatamente com alguma importância no meio cultural do Porto, visto que o arquivista da BPMP decidiu preservar um exemplar para a posterioridade, aquele que consultámos e aqui debatemos. Nesse exemplar ficou registado o carimbo de entrada, com uma data que, apesar de relativamente esbatida, nos parece ser de 28 de Abril de 1929.<sup>210</sup>

A reacção da imprensa, afinal a principal visada pelo manifesto, foi imediata e hostil, mas também fugaz. Passamos aqui em revista alguns dos títulos publicados, baseando-nos mais uma vez na recolha de Trinidad Muñoz (p. 1162):

- “Foi ultrajada a memória do pintor Marques de Oliveira”, *Jornal de Notícias*, 27 de Abril, p. 2.
- “Manifesto infeliz”, José de Miranda, *Diário de Notícias*, 28 de Abril. p. 6.
- “A Gazeta’ no Porto. Irreverência sacrílega”, *A Gazeta*, 28 de Abril. p. 3.
- “Tribuna Livre. Os abusos em nome da arte”, *O Primeiro de Janeiro*, 28 de Abril. p. 1

O tom geral é de que o manifesto constituiu um abuso, uma infelicidade e um ultraje, perpetrados por irreverência e com sacrilégio à memória do velho mestre. Este efeito de escândalo deve ter agradado aos subscritores do escrito.

Parece-nos que maior satisfação terão sentido pela referência que a *Presença* e a *Seara Nova*. Se esta última se limitou a indexar o manifesto ao item “Publicações recebidas” no número 160, de 9 de Maio de 1929 (Trinidad Muñoz, 2003 p. 1161), já a *Presença* lhe dedicou um pouco mais de atenção, na página 11 do número 20, de Abril – Maio de 1929. Citemos a notícia, publicada sob o título «*presença*» regista, respeitando a grafia original em minúsculas, tanto para o cabeçalho como para o corpo de texto:

---

<sup>210</sup> Sabemos que a BPMP, ao beneficiar do regime de Depósito Legal, conserva um exemplar de todas as publicações do país. Não pudemos esclarecer este ponto, mas duvidamos que tivesse recolhido todos os panfletos que circularam nos anos 20. Daí considerarmos que a este documento foi imediatamente dada alguma importância.



---

Figura 83: Dominguez Alvarez: D. Quixote, 1934 (Castro, 2005).



– A publicação, no Porto, do manifesto em defesa da arte – ao público do pôrto a propósito das regentes homenagens a marques de oliveira – pelo grupo: mais além.

A referência parece insignificante, mas ganha outro significado quando percebemos que, para além do folheto Mais Além, a Presença registava também algumas manifestações artísticas de monta: o “belíssimo” *Retrato da bailarina Natacha*, têmpera de António Soares,<sup>211</sup> a “recente exibição, nos nossos cinemas” de *Aurora*, de Murnau, de *O estudante de Praga*, de Henrik Galeen e *Volga-Volga*, de Tourjanski, bem como a “re-exibição” do *Gabinete do Doutor Caligari*.<sup>212</sup>

### 2.1.2. Os elementos do Grupo Mais Além

Como acontece com frequência em casos similares, a origem dos elementos do grupo que subcreveu o manifesto era muito diverso, tal como foram também diferentes os seus destinos. Passemos em revista algumas notas biográficas daqueles que, por uma razão ou outra, mais se evidenciaram. Para tal, adotemos um critério etário, dos mais velhos para os mais novos.

José Cândido Dominguez Alvarez nasceu no Porto em 1906, filho de pais galegos. Era por isso mais novo do que Fortunato Cabral, mas mais velho que Moraes Soares e Cunha Leão. Matriculou-se na EBAP em 1926, no mesmo ano que os futuros integrantes de “Ars”. Só veio a concluir o curso em 1940, com uma prova que mereceu a classificação de 20 valores. Foi depois bolseiro do Instituto de Alta Cultura. Alvarez notabilizou-se como pintor das paisagens urbanas do Porto, em especial de cenas da vida popular. Fez várias viagens a Espanha, onde encontrou inspiração para as suas obras de carácter mais insólito e perturbador, a meio caminho entre o expressionismo e o surrealismo (Figura 83).

Durante o seu curto tempo de vida, Alvarez realizou apenas uma única exposição individual, em 1936. Depois da sua morte, ocorrida em 1942, foi alvo da atenção de personalidades de relevo da geração seguinte, nomeadamente o arquitecto Fernando Lanhas e o pintor Jaime Isidoro.<sup>213</sup> António Ferro foi um dos integrantes da comissão de honra da primeira exposição retrospectiva dedicada a Alvarez, realizada em 1942 no Salão Silva Porto, curiosamente o local onde expôs pela primeira vez com o Grupo Mais Além em 1929 (Castro, 2005 p. 27).

Se Alvarez era um imigrante galego no Porto, António Ventura Porfírio era um alentejano desterrado, uma vez que era natural de Castelo de Vide. Nasceu em 1908 (Pamplona, 1988 p. 360) e era, por isso, da mesma idade que Moraes Soares. Em 1924, a morte do pai obrigou-o à interrupção dos estudos artísticos que iniciara em 1920 na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

<sup>211</sup> António Soares: 1894 – 1978, Lisboa.

<sup>212</sup> Friedrich Wilhelm Murnau, ou F. W. Murnau, pseud. de Friedrich Wilhelm Plumpe: 1888, Bielefeld, Alemanha – 1931, Santa Barbara, EUA. Henrik Galeen: 1881, Lemberg, Áustria – 1949, Randolph, Vermont, EUA. Victor Tourjansky ou Viktor Tourjansky, pseud. de Viatcheslav Tourjansky: 1891, Kiev, Ucrânia – 1976, Munique, Alemanha. *Aurora*: em inglês “*Sunrise, a song of two humans*”, 1927. *O estudante de Praga*: em alemão “*Der Student von Prag*”, 1926. *Volga Volga*: em alemão “*Wolga Wolga*”, 1928. *O gabinete do Doutor Caligari*: em alemão “*Das Cabinet des Dr. Caligari*”, 1920. Realizado por Robert Wiene: 1873, Breslau, Alemanha – 1938, Paris, França. Via-se bom cinema, nos anos 20 em Portugal...

<sup>213</sup> Fernando Resende da Silva Magalhães Lanhas: 1923 – 2012, Porto. Jaime Isidoro: 1924 – 2009, Porto.



Figura 84: “Pregão de revolta”, poema dedicado Ventura Porfírio, patente no livro de Adolfo Casais Monteiro, publicado em 1934, Poemas do tempo incerto (Monteiro, 1934 p. 79).



Figura 85: Ventura Porfírio: Ilustração para Presença, capa do número 52, de Julho de 1938.

Em 1926, com auxílio de uma bolsa, ingressou no 2º ano da EBAP. O seu talento permitiu-lhe, desde cedo, publicar desenhos em *Sol Nascente* (Trinidad Muñoz, 2003 p. 637). O seu impacto em Adolfo Casais Monteiro deve ter sido considerável, uma vez que este lhe dedicou um poema de grande intensidade, intitulado “Pregão de revolta” (Figura 84) patente no livro de 1934, *Poemas do tempo incerto* (Monteiro, 1934 p. 79). Um desenho seu figura na capa do número 52 da *Presença*, de Julho de 1938 (Figura 85).

Entre 1935 e 1937, Ventura Porfírio, tal como Alvarez, foi bolseiro do Instituto de Alta Cultura, prémio que lhe permitiu estudar em Madrid, Paris e Bruxelas. Em Espanha, entrou em contacto com alguns importantes artistas daquele país, como Vázquez Díaz, Pepe Caballero e García Lorca.<sup>214</sup> De regresso a Portugal, em 1938 ganhou o concurso para a posição do Conservador do Palácio Nacional de Queluz, cargo que desempenhou até 1973. Continuou sempre a pintar, e sempre com sucesso da crítica. Faleceu em Portalegre em 1998.

Américo Soares Braga nasceu em Matosinhos no ano de 1909 (Pamplona, 1988 p. 236), o mesmo de Cunha Leão. Iniciou em 1925 os estudos artísticos na EBAP, que concluiu em 1933, já em Lisboa. Destacou-se como ceramista e escultor, tendo colaborado com alguns dos mais importantes arquitectos portuenses da sua geração. Assim, por exemplo, em 1946 realizou o baixo-relevo na fachada da Livraria Tavares Martins, no Porto, da autoria de Alfredo Viana de Lima.<sup>215</sup> Colaborou depois, em 1947, com igual tipo de participação no Cinema Batalha do Porto, da autoria de Artur Andrade;<sup>216</sup> no ano seguinte na Fábrica da Companhia Portuguesa das Sedas Artificiais, no Porto, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa.<sup>217</sup>

Em 1952, os destinos de Américo Soares Braga tornaram a cruzar-se com os dos elementos de “Ars”, uma vez que realizou os painéis para o Mercado Municipal de Matosinhos. Imediatamente depois, em 1953, o artista mudou-se para o Brasil, onde ensinou modelagem e cerâmica no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Colaborou também com alguns dos mais importantes artistas brasileiros, nomeadamente Portinari e Anísio Medeiros.<sup>218</sup> Faleceu em Oaxaca, no México, em 1991.

Adalberto Sampaio era o mais novo do grupo. Nasceu no Porto em 1910, cidade onde veio a falecer em 1998. Seria provavelmente um dos mais fervorosos adeptos dos Mais Além, porque durante muito tempo assinou as suas obras com um monograma onde entrelaçava as iniciais seu nome, AS, com a designação do colectivo. Em nome individual, realizou capas notáveis para o Magazine *Civilização*, nomeadamente as de Janeiro e Setembro de 1931 e a de Julho de 1932 (Figura 86).

De acordo com todos os registos, foi um dos membros originais dos “Ars”, nos primeiros anos da década de 30, quando estes se dedicavam a trabalhos de artes gráficas, e alguns autores (Silva, 2012) referem que muitas das capas de livros que ostentam a marca “Ars” são de sua autoria. Em

<sup>214</sup> Daniel Vázquez Díaz: 1882, Nerva, Huelva – 1969, Madrid, Espanha. José Caballero: 1913, Huelva – 1991, Madrid. Federico García Lorca: 1898, Fuente Vaqueros, Granada – 1936, entre Víznar e Alfacar, Granada, Espanha.

<sup>215</sup> Alfredo Evangelista Viana de Lima: 1913, Esposende – 1991, Porto.

<sup>216</sup> Artur Vieira de Andrade: 1913 – 2005, Porto.

<sup>217</sup> Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues: 1911 – 1998, Porto.

<sup>218</sup> Cândido Portinari: 1903, Brodowski – 1962, Rio de Janeiro, Brasil. Anísio Medeiros: 1922, Teresina – 2003, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 86: Adalberto Sampaio: Capa para o Magazine Civilização de Julho de 1932. O monograma entrelaça as iniciais AS com a designação do colectivo.

nossa opinião, estas capas podem distinguir-se em duas famílias, a que chamámos as pictóricas e as arquitectónicas. As primeiras privilegiam a representação da figura humana, e parecem-nos ser essas as da responsabilidade de Sampaio.

Conhecemos pelo menos uma colaboração de Sampaio com a arquitectura dos “Ars”. Trata-se do magnífico vitral da fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto, de 1934, representando a Virgem e de S. João perante a Cruz (Figura 87). Não encontramos um modo menos empolado de exprimir esta ideia: consideramos que se trata, provavelmente, do melhor exemplo daquilo a que se convencionou chamar *Art Deco* na arte religiosa em Portugal.

Também Trinidad Muñoz (p. 637) não hesita em observar que, de todos os elementos do Grupo Mais Além, Adalberto Sampaio seria o que apresentava maior potencial para se tornar numa figura de referência da arte portuguesa do séc. XX. Contudo, não foi isso que aconteceu. Sampaio veio a dedicar-se à ilustração humorística e ao comentário desportivo, sobretudo em *O Primeiro de Janeiro*.

Esta muito breve resenha biográfica permite-nos perceber a quantidade e a qualidade do talento dos que subscreveram o manifesto. Estes atributos estariam, provavelmente, muito embrionários em Abril de 1929, quando uma certa espontaneidade ainda dominava as acções do grupo.

### **2.1.3. Redacção do manifesto, concretização do folheto, designação do colectivo**

É à luz dessa evidente espontaneidade que queremos, uma vez mais, aproveitar a investigação de Trinidad Muñoz para contrapor as nossas posições e fixar alguns dados que consideramos relevantes.

Em primeiro lugar, a questão da redacção do texto. Citando as palavras peremptórias do próprio Ventura Porfírio, Trinidad Muñoz (p. 615) assevera-nos que o manifesto foi lavrado em conjunto por aquele pintor alentejano e por Fernando da Cunha Leão, numa noite e de uma só assentada, no quarto que ambos partilhavam na Travessa da Bainharia, no Porto.

Ainda de acordo com Ventura Porfírio, Cunha Leão terá sido o principal responsável pela maior parte dos argumentos, depois discutidos e ajustados pela dupla de amigos. Na manhã seguinte, o texto foi lido aos colegas do grupo, que entre gargalhadas e aplausos o aprovaram e subscreveram com satisfação.

Em segundo lugar, a questão da escolha do tipo de papel, por alguns considerada como uma evidência da vontade do grupo em se aparentar com a *Presença*. Mais uma vez, Ventura Porfírio sustentou firmemente, em entrevista ao autor que temos usado como principal apoio (Trinidad Muñoz p. 616), que a opção foi de Cunha Leão, mas meramente casual, e estritamente ditada por razões económicas.

Quanto a nós, as duas hipóteses não se contradizem, uma vez que o facto de a *Presença* se editar já em papel pardo pode ter constituído um exemplo para estes jovens, ou seja, um precedente que tornou também desejável uma escolha que era, já de si, a mais económica.



Figura 87: Adalberto Sampaio: Vitral da fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto, 1934.

Por fim, mas não menos importante, a questão da designação do grupo. Também aqui tanto Ventura Porfírio como também Adalberto Sampaio foram veementes (Trinidad Muñoz p. cit.): o nome Mais Além ocorreu espontaneamente a um dos jovens, mais uma vez Cunha Leão, e foi aprovado por unanimidade pelo grupo. Nenhum dos dois pintores reconheceu qualquer vontade de ligação ao manifesto ¡Mais alá!, assinado na Corunha, em 1922, pelo poeta Manuel António e o pintor Álvaro Cebreiro.<sup>219</sup>

Também aqui desejamos introduzir uma nota pessoal, respeitante a um aspecto que não vemos referido por nenhum autor. O termo “mais além” é a tradução para português da expressão latina “*plus ultra*”. Esta, por seu turno, é a superação daqueloutra, “*nec plus ultra*”, por vezes expressa como “*non plus ultra*”, significando literalmente “não ultrapassar”. A expressão era inscrita nos mapas marítimos antigos, com o intuito de demarcar as áreas de navegação segura.

“*Plus Ultra*” é o mote inscrito no brasão de armas do reino de Espanha, envolvendo duas colunas, as quais, por sua vez, querem significar o estreito de Gibraltar. Com esta composição emblemática, fica expressa a expansão marítima espanhola, empreendida muito para além das chamadas colunas de Hércules. Fica também expresso qualquer desejo de conquista e de superação, e por esta razão a expressão latina serve de mote a muitas instituições, nomeadamente militares ou de ensino.

Por essa razão também, *Plus Ultra* era o nome do avião espanhol que em 1926 bateu vários recordes mundiais – entre os quais os de Gago Coutinho e Sacadura Cabral –, ao realizar a travessia do Atlântico em sete etapas. Por curiosidade, interessa-nos referir que um dos pilotos do *Plus Ultra* era também um galego, como Alvarez, e ainda para mais nascido na província da Corunha, como Manuel António e Cebreiro. Era esse aviador Ramón Franco,<sup>220</sup> irmão mais novo do futuro ditador Francisco (Aa. Vv., 2004a p. 5920).

Assim, na linguagem corrente, o “*nec plus ultra*” é o marco mais elevado ou mais distante, aquilo a que hoje designamos o “estado da arte”. O “*plus ultra*” é aquilo que, indo “mais além”, desafia esse bastião

Julgamos que foi este espírito de desafio, de recorde e da superação, para o qual não nos ocorre melhor designação do que “espírito da época”, ou *zeitgeist*, que ditou a escolha do nome. Com esta designação, um grupo de jovens desafiava despudoradamente um mestre, o qual, mais do que notoriamente ultrapassado, estava morto.

Parece-nos que para aquele grupo de rapazes de vinte anos, ainda que estudantes de Belas-Artes, os voos transatlânticos despertariam mais atenção e forneceriam maior inspiração – até porque seguramente foram mais divulgados pela imprensa (Figura 88) – do que um obscuro manifesto publicado na vizinha cidade da Corunha, numa altura em que alguns eram ainda apenas crianças.

Existe um dado que nos confirma que a expressão “mais além” – tal como outra de idêntico propósito, “ala, arriba!” – se encontrava no ar do tempo. Trata-se do facto de, em 1934, Raul Lino a ter escolhido como lema da sua proposta para o concurso para monumento ao Infante D. Henrique, destinado ao promontório de Sagres (Lino, 1934).

<sup>219</sup> Manuel Antonio Pérez Sánchez: 1900 – 1930, Rianxo, Corunha, Espanha. Álvaro Cebreiro Martínez: 1903 – 1956, Corunha, Espanha.

<sup>220</sup> Ramón Franco Bahamonde: 1896, El Ferrol, Corunha, Espanha – 1938, Mar Mediterrâneo.



Figura 88: Notícia publicada em Ilustração, n.º 4, de 16 de Fevereiro de 1926, com relato dos records estabelecidos pelo voo do hidroavião espanhol Plus Ultra, ou “Mais Além” (Fonte: HMDL).



Figura 89: Fotografia dos participantes da 2.ª EABAP, de 1929, junto às suas obras no Salão Silva Porto. A maioria pertencia ao Grupo Mais Além (Viana, 2002). Para a identificação dos retratados, ver Figura 11.



Tendo em conta o que acima escrevemos relativamente às colunas de Hércules, e também a expressão plástica da proposta de Lino, o lema parece-nos perfeitamente ajustado. Já tendo em conta o que adiante exporemos em relação ao modo como ele se confrontou com os “Ars”, a escolha de Lino não deixa de ser irónica.

Em jeito de resumo conclusivo, interessa-nos fixar que, para o Grupo Mais Além, existiram três importantes marcos:

- A redacção do manifesto;
- A concretização do folheto;
- A designação do colectivo de subscritores.

A todos estes marcos presidiu uma certa ingenuidade e espontaneidade, a que se se acrescentou uma certa intuição para captar os modos do momento. Em todas as escolhas foi determinante a influência de um futuro integrante de “Ars”, curiosamente o mais novo, Fernando da Cunha Leão.



Figura 90: Capa do catálogo da 2.ª EABAP, realizada no Salão Silva Porto, em Novembro de 1929, e em que a maioria dos participantes pertencia ao Grupo Mais Além (Castro, 2005 p. 15).

## 2.2. Arte e crítica: *Presença* projecta o Grupo Mais Além e os seus arquitectos

### 2.2.1. Mais Além, *Presença* e “Ars”: uma primeira abordagem

Na conclusão do seu capítulo dedicado ao Grupo Mais Além, e referindo-se ao manifesto, escreveu Rui Mário Gonçalves (1993a p. 153):

De um modo um pouco rude, encontram-se neste manifesto dos pintores do Porto alguns dos valores poéticos defendidos continuamente pela revista *Presença*, onde Régio, logo no primeiro número, denunciou «dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade».

Rui Mário Gonçalves refere-se ao texto intitulado *Literatura viva*, o primeiro texto da primeira página do primeiro número da *Presença*, de 10 de Março de 1927 (Régio, 1993a). Por toda esta primazia, este texto pode ser considerado o manifesto presencista.

Vimos já como a palavra “sincero” é, por sua vez, a última do manifesto *Em defesa da arte*. Os subscritores ofereceram esta sinceridade ao pintor Marques de Oliveira como preito à memória do mestre: enquanto artistas, a melhor homenagem que lhe podiam prestar era a oferta da sua sinceridade. Recordemos, em contrapartida, a questão retórica lançada no manifesto contra as obras expostas: “Há ali alguma coisa que se possa classificar de grande, de inédito, de original, de progressivo em – arte?” E a resposta, pronta e enfática: “Nada!”.

Como reiteradamente vincaremos a partir deste ponto da nossa tese, originalidade e sinceridade tornar-se-ão nas bandeiras de uma geração. A novidade do texto do manifesto é que, de modo pioneiro – pelo menos fora do corpo redactorial da *Presença* –, transfere estes valores do universo da literatura para o das artes visuais.

Essa deslocação apresentava-se como relativamente fácil, já que apesar do título de Régio parecer querer limitar-se à literatura, o enunciado era bem mais lato, transbordando para a Arte, com inicial maiúscula, e os artistas em geral (Régio, 1993a):

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. A primeira condição de uma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe.

É com justeza e propriedade que Rui Mário Gonçalves detecta esta ligação entre o manifesto *Em defesa da arte* e o manifesto *Literatura viva*. O que foge ao âmbito da sua breve análise é que o Grupo Mais Além não era constituído apenas por “pintores do Porto”, uma vez que integrava também três estudantes da EBAP que se destinavam a arquitectura – justamente os que viriam a constituir “Ars Arquitectos”.

Concomitantemente, Rui Mário Gonçalves não refere também – porque não estava na posse dessa informação – que foi justamente um desses futuros arquitectos quem delineou grande parte da

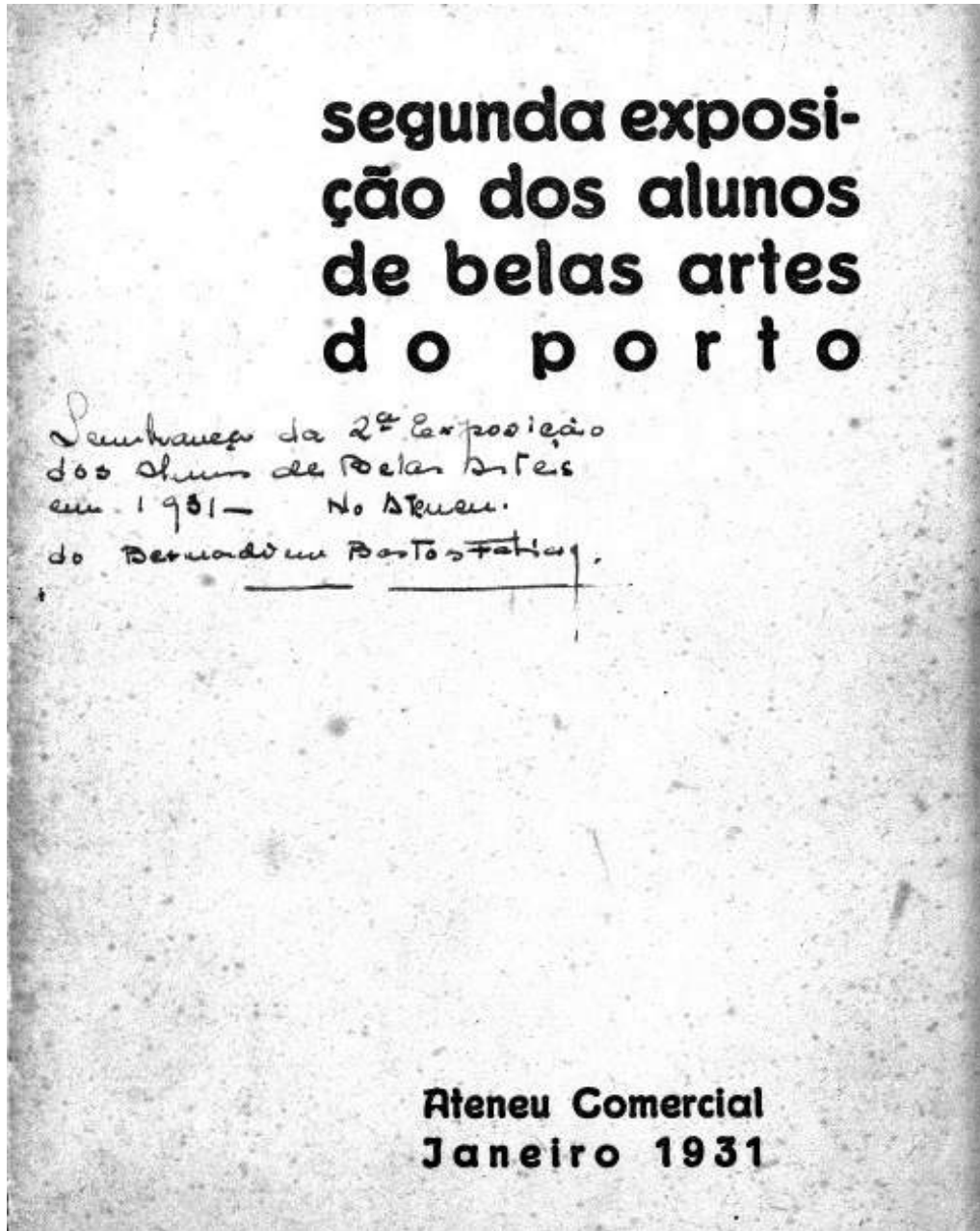


Figura 91: Capa do catálogo da 2.ª EABAP, realizada no Ateneu Comercial do Porto em Janeiro de 1931. Nesta exposição participaram muitos elementos do Grupo Mais Além. Este exemplar do catálogo pertenceu ao arq.º Bernardino Basto Fabião (Fonte: EBF).

argumentação patente no manifesto do Grupo Mais Além. Dito de outra forma: ainda que “de um modo um pouco rude”, o que há de presencista no manifesto deve-se a um futuro arquitecto, também futuro membro dos “Ars”.

Esta afirmação, que esperamos ter fundamentado convenientemente, vai ser muito útil aos capítulos que se seguirão à conclusão deste. Antes de lá chegarmos, interessa-nos compreender de que modo de estreitaram os laços entre os elementos do Grupo Mais Além e *Presença*.

### 2.2.2. As exposições de 1929 e 1931

Já referimos da possibilidade de que, aquando da sua inscrição no 1.º ano do Curso Especial de Arquitectura da EBAP, os três futuros elementos dos “Ars” se encontrarem mais preocupados com a organização de uma exposição do que com as façanhas contabilísticas de Salazar.

Essa exposição viria a inaugurar no dia de Todos os Santos, 1 de Novembro de 1929, uma sexta-feira. A quinta-feira anterior, 24 de Outubro, ficou conhecida como *Black Friday*, pelo efeito devastador produzido pelo colapso da Bolsa de Valores de Nova Iorque.

A exposição intitulou-se, com simplicidade, *Alguns alunos de Belas artes expõem no Silva Porto*, e não foi uma iniciativa exclusiva do Grupo Mais Além (Figura 90). A comissão organizativa contava com quatro elementos, dos quais três pertenciam ao colectivo. Assim, a Cunha Leão, Fortunato Cabral e Ventura Porfírio juntou-se o elemento exterior, Joaquim Areal.<sup>221</sup>

A lista dos participantes era mais extensa do que a dos signatários do manifesto, contando com catorze alunos, assim referenciados no catálogo, por uma ordem alfabética apenas quebrada pela referência a Alvarez: Abel de Moura, Adalberto Sampaio, Arménio Taveira Losa, Artur Justino, Augusto Gomes, Duarte Camarinha, Januário Godinho, José da Cruz Lima, Laura Costa, Mendes da Silva, Reis Teixeira, Ventura Porfírio, José Dominguez Alvarez, Vasco Lacerda.<sup>222</sup>

Se apresentamos a lista exaustiva dos participantes, é para fazer sobressair da importância que as respectivas personalidades viriam a assumir no panorama da arquitectura e da arte em Portugal, durante as décadas seguintes (Viana, 2002). No entanto, naquele contexto específico, a nota que a *Presença* dedicou à exposição rezava o seguinte, uma vez mais sob o cabeçalho, em minúsculas, de *presença regista*:

Uma exposição, no Porto, de alguns alunos de Belas Artes, na qual os trabalhos do grupo *Mais Além* se impuseram aos que sabem ver, mostrando meia dúzia de fortes e ousadas personalidades, e o mais louvável desprezo pelo ensino da Escola.

<sup>221</sup> Julgamos tratar-se de Joaquim Santiago Areal e Silva, futuro arquitecto, que frequentou a EBAP entre 1921 e 1932.

<sup>222</sup> Augusto de Oliveira Gomes: 1910 – 1976. Guilherme Duarte Camarinha: 1912, Vila Nova de Gaia – 1994, Porto, 1994. Laura Olinda Alves Costa: 1910 – 1992, Porto. Luís Reis Teixeira: 1905 – 1972, Porto. José da Cruz Lima frequentou a EBAP entre 1927 e 1946. Julgamos que Vasco de Lacerda é Vasco de Lacerda Marques, co-autor, com seu pai Tertuliano, do edifício do Rádio Clube Português. Não encontramos referências a Mendes da Silva.

Esta nota, publicada na página 14 no número 23, de Dezembro de 1929, ilustra bem o modo como os críticos da revista pretendiam distinguir os elementos do grupo daqueles que não lhe pertenciam. Colocamos aqui a seguinte hipótese, que nos parece relevante para esta tese: talvez a pertença a um colectivo aguçasse nos seus membros uma audácia que, eventualmente, eles não arriscariam em nome individual.

Assim, por exemplo, Trinidad Muñoz (p. 621) dá-nos conta que uma das obras expostas, da autoria de Adalberto Sampaio e devidamente catalogada com o número 19, intitulava-se *Retrato de V. Ex.<sup>a</sup> (o máximo realismo)* e consistia num simples espelho emoldurado. Esta obra, peça *avant la lettre* de arte minimalista – mereceria bem o epíteto que serve de lema a essas manifestações contemporâneas, ou seja, *what you see is what you get* – despertou a ira de alguns críticos, fúria que não impediu Sampaio de prosseguir calmamente a sua carreira de ilustrador comercial.

A exposição encerrou no dia 10 de Novembro, Domingo, véspera de S. Martinho, não que sem antes os expositores e os organizadores se deixassem retratar junto às suas obras (Figura 89). A disposição dos convivas na pose parece não ser casual mas, pelo contrário, reflectir algum sentido de organização, para não dizer de hierarquia.

A única representante feminina, Laura Costa, surge sentada ao centro. Atrás de si, reunidos à volta da figura magnética de Adalberto Sampaio – “Almada do Norte”, de camisa clara com padrão de círculos contrastantes – os restantes artistas, sem ordem aparente. Os únicos rapazes que surgem sentados na fotografia foram, provavelmente, os dois principais mentores da exposição: Fortunato Cabral e Fernando da Cunha Leão.

Os rostos dos retratados reflectem alegria, juventude e confiança, mas também desafio. Foi provavelmente com esse espírito que se lançaram para a realização de um novo evento, ocorrido cerca de um ano depois.

O catálogo desta segunda exposição encontra-se preservado na Biblioteca da EBAP, e fornece-nos informações preciosas. Primeiro que tudo, diz-nos que o evento decorreu em Janeiro de 1931, no mesmo Ateneu que acolhera antes os quadros de Marques da Silva. Depois, apresenta todos os participantes, divididos por áreas artísticas das peças expostas.

Dentro de cada uma das áreas artísticas, os nomes surgem por ordem alfabética, com a respectiva indicação do ano e do curso. Mais importante ainda, junto a cada artista do Grupo Mais Além está patente a marca da filiação, com a indicação gráfica “+ Além”.

Como modo de abreviar a nossa explicação, apresentamos na Tabela 6 a lista dos participantes<sup>223</sup> nesta *Segunda Exposição de Alunos de Belas Artes*, ou 2.<sup>a</sup> EABAP (Figura 91).

---

<sup>223</sup> Dada a quantidade de individualidades incluídas nesta lista, e contrariamente ao critério adoptado e mantido na redacção desta tese, não será, neste caso, apresentado um resumo biográfico de todos os constantes na tabela. A maioria deles foi já previamente objecto desse tratamento. Alguns dos restantesou sê-lo-ão ao longo da explanação deste trabalho.

Área Artística	Nome	Curso	Ano	MAL	1.ª EA	Manif
Arquitectura e Artes Decorativas	Arménio Taveira Losa	Arq.	3.º	Não	Sim	Não
	Fernando da Cunha Leão	Arq.	2.º	Sim	Sim	Sim
	Januário Godinho	Arq.	3.º	Sim	Sim	Não
	Morais Soares	Arq.	2.º	Sim	Não	Sim
	Vasco Lacerda Marques	Arq.	4.º	Não	Sim	Não
Desenho e Pintura	Abel de Moura	Pint.	3.º	Não	Sim	Não
	Adalberto Sampaio	Pint.	2.º	Sim	Sim	Sim
	A. Fernandes	Prep	2.º	Não	Não	Não
	Agostinho Salgado	Pint.	2.º	Não	Não	Não
	Álvaro da Fonseca	Arq.	4.º	Não	Não	Não
	Américo Braga	Esc.	2.º	Não	Não	Não
	António Cruz	Prep.	1.º	Não	Não	Não
	Arménio Taveira Losa	Arq.	3.º	Não	Sim	Não
	Artur Justino	--	--	Sim	Sim	Sim
	Bastos Fabião	--	--	Não	Não	Não
	Bruno Reis	Arq.	2.º	Não	Não	Não
	Dominguez Alvarez	--	--	Sim	Sim	Sim
	Duarte Camarinha	Prep.	4.º	Sim	Sim	Não
	Gouveia Portuense	Prep.	1.º	Não	Não	Não
	Hermínia Medina	Pint.	2.º	Não	Não	Não
	Laura Costa	--	--	Sim	Sim	Não
	Ludovicus	Prep.	4.º	Não	Não	Não
	Maria Amélia	Pint.	1.º	Não	Não	Não
	Maurício T. Chagas	Prep.	2.º	Não	Não	Não
	Porfírio de Abreu	Pint.	4.º	Não	Não	Não
Ventura Porfírio	Pint.	1.º	[Sim]	Sim	Sim	
Escultura	Augusto Gomes	--	--	Não	Sim	Não
	Américo Braga	Esc.	2.º	Sim	Não	Sim
	António Cruz	Prep.	1.º	Não	Não	Não
	Armando C. Correia	Esc.	1.º	Não	Não	Não
	Manuel Teixeira Lopes	Esc.	2.º	Não	Não	Não

Tabela 6: Lista dos participantes na 2.ª EABAP, tal como constam no catálogo. As três últimas colunas referem-se à pertença declarada ao Grupo Mais Além (MAL), à prévia participação na 1.ª EABAP (1.ª EA) e à subscrição do manifesto (Manif).

Apresentamos os artistas tal como constam no catálogo, com referência, em duas colunas a seguir ao nome, quer ao curso frequentado quer ao ano de inscrição. A coluna seguinte refere-se à pertença ao Grupo Mais Além, também tal como declarada no catálogo. As duas últimas colunas indicam a eventual participação na exposição de Novembro de 1929, ou 1.ª EABAP, bem como a eventual subscrição do manifesto de Abril daquele ano.

Dos subscritores originais do manifesto, todos participaram nesta exposição, com excepção de Luís dos Reis Teixeira e de Fortunato Cabral, os quais, contudo, participaram na exposição anterior. Mário Morais Soares, pelo contrário, participou na 2.ª EABAP, mas não na primeira. A ausência de Fortunato

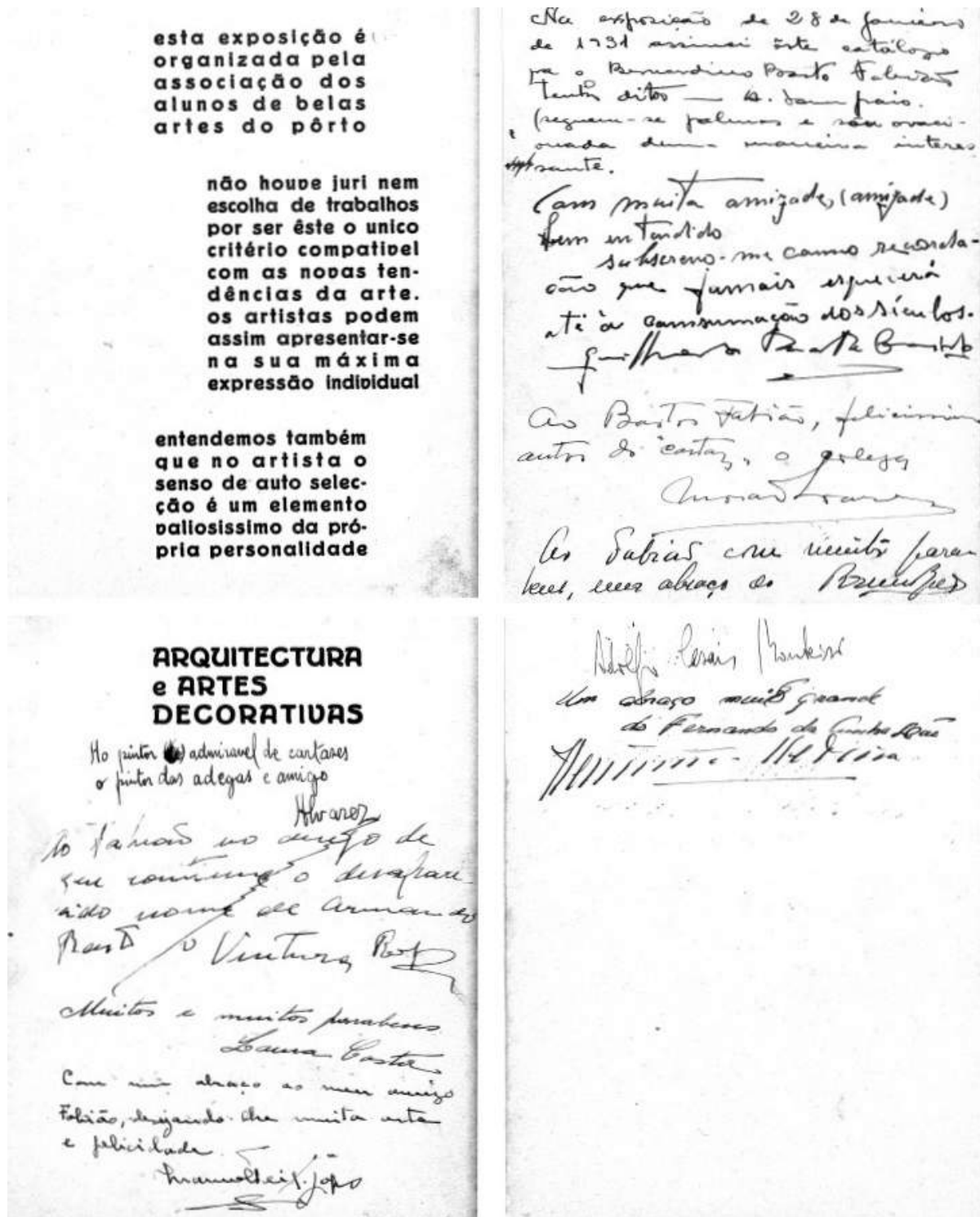


Figura 92: Quatro páginas do catálogo referenciado na figura anterior. Canto superior esquerdo: texto de apresentação. Canto superior direito: várias dedicatórias a Bernardino Basto Fabião, incluindo a de Moraes Soares, felicitando-o pela realização do cartaz. Canto inferior esquerdo: dedicatórias de Alvarez, Porfirio e Teixeira Lopes. Canto inferior direito: assinatura de Adolfo Casais Monteiro e dedicatória de Cunha Leão.



Cabral da lista dos que expuseram pode dever-se ao facto de este ser agora presidente da Associação de Alunos da EBAP (Trinidad Muñoz, 2003 p. 631), entidade que organizava oficialmente o evento.

Percebemos que a adesão às iniciativas ia aumentando. De um número de nove, que foram os que assinaram o manifesto, passou-se para catorze na 1.ª EABAP e vinte e nove na exposição de Janeiro de 1931. Ou seja, esta última iniciativa contou com o dobro dos participantes da segunda e mais do que o triplo em relação à inicial.

Percebemos também que o número dos que se apresentavam como elementos do Grupo Mais Além ia também aumentando, sendo os casos notáveis os de Januário Godinho e de Laura Costa. Para além disso, a pertença ao grupo não constituía motivo de exclusão em relação às iniciativas que se iam desenrolando, uma vez que encontramos artistas do grupo lado a lado com outros, que não lhe pertenciam.

Outro elemento que o catálogo nos fornece é o curto texto que o encabeça. Em três manchas de texto reza o seguinte, exclusivamente em minúsculas e com pouca pontuação, critérios que adoptámos (Figura 92):

esta exposição é / organizada pela / associação dos / alunos de belas / artes do porto  
não houve júri nem / escolha de trabalhos / por ser este o único / critério compatível / com  
as novas ten- / dências de arte. /os artistas podem / assim apresentar-se / na sua máxima /  
expressão individual  
entendemos também / que no artista o / senso de auto selec- / ção é um elemento / valiosíssimo  
da pró-/ pria personalidade

Estes três blocos de texto são a aplicação prática daquela frase de Régio que já citámos: “A primeira condição de uma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe.” Se a ligação à *Presença* podia antes ser meramente pressentida ou inferida, nesta exposição ela foi declarada, como a seguir veremos.

A inauguração solene da exposição aconteceu no Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, na tarde de quarta-feira, 28 de Janeiro de 1931. O primeiro discurso foi de Fortunato Cabral, o qual sublinhou que os estudantes não desejavam, com aquela exposição, hostilizar os mestres e os seus ensinamentos. No discurso que se seguiu, Marques da Silva, a falar na dupla qualidade de director da EBAP e de presidente da comissão de honra do evento, não pareceu sentir-se particularmente hostilizado, uma vez que não só elogiou a iniciativa, como aproveitou para exprimir orgulho na autonomia artística dos seus discípulos (Trinidad Muñoz p. 633).

Para encerrar a sessão, imediatamente a seguir discursou Adolfo Casais Monteiro. A sua palestra devia ser aguardada com alguma antecipação, uma vez que os jornais da época referem que foi difundida radiofonicamente por toda a zona norte do país, através de uma estação então existente, denominada *Sonora*. A transmissão radiofónica pode querer significar um considerável esforço organizativo, provavelmente realizado ou dirigido por Fortunato Cabral. Outro sinal desse esforço é o referente à produção do cartaz da exposição, ao qual queremos dedicar algumas linhas.



*Figura 93: Imagem que intitula o artigo de Adolfo Casais Monteiro sobre a 2.ª EABAP, no Magazine Civilização, de Maio de 1931. Julgamos que se trata de uma utilização editorial do cartaz da exposição, da autoria de Bernardino Basto Fabião.*

O artigo de Casais Monteiro para o Magazine *Civilização*, que abaixo analisaremos, é encabeçado com uma reprodução fotográfica daquilo que parece ser uma instalação em folha de chapa metálica, com alguns elementos colocados de frente e outros de topo (Figura 93). As chapas formam letras, que anunciam a exposição, e que servem ao mesmo tempo de título do artigo. Contrastando com o esmero de execução, surgem, em tinta branca e relativamente mal desenhadas, as letras que formam as palavras “POR CASAIS MONTEIRO”.

A nossa hipótese é que fotografia das chapas metálicas, cuidadosamente recortadas e montadas, corresponde ao cartaz original da exposição; posteriormente, alguém na *Civilização* terá aproveitado a imagem para servir de cabeçalho ao texto.

Um outro elemento nos parece importante. Num dos exemplares do catálogo que tivemos a felicidade de consultar, pertencente a Basto Fabião, entre os muitos autógrafos surge a seguinte inscrição a tinta permanente, firmada com a bem legível assinatura de Morais Soares: “Ao Bastos Fabião, felicíssimo autor do ‘cartaz’, o colega [...]” (Figura 92).

A conjugação destes dois elementos leva-nos a conjecturar que a imagem que surge na *Civilização* é a do cartaz da exposição, e que o seu autor foi o futuro arquitecto Basto Fabião.<sup>224</sup> Se dedicámos um espaço talvez excessivo a este assunto, é porque o consideramos um exemplo especialmente relevante das artes gráficas dos anos 30 em Portugal.

### 2.2.3. Adolfo Casais Monteiro, Mais Além e os futuros “Ars”

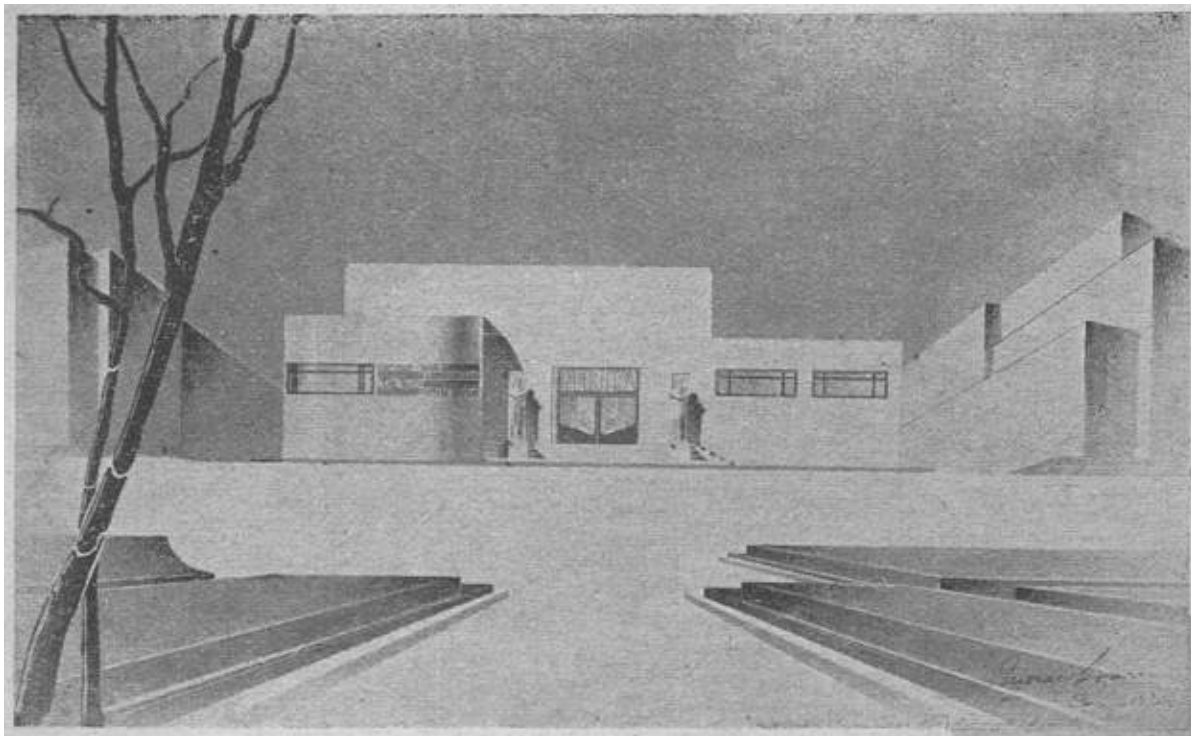
O essencial da palestra que Adolfo Casais Monteiro proferiu no Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, perante uma audiência atenta e os microfones da *Rádio Sonora*, está plasmado no artigo que, a propósito da 2.ª EABAP, escreveu para o Magazine *Civilização*, de Maio desse ano (Monteiro, 1931 pp. 49-53).

O texto é em grande parte dedicado a uma contraposição entre classicismo e modernismo, e ao papel de charneira que aquilo que chama “o século XIX” para a libertação dos cultores da arte moderna (p. 52):

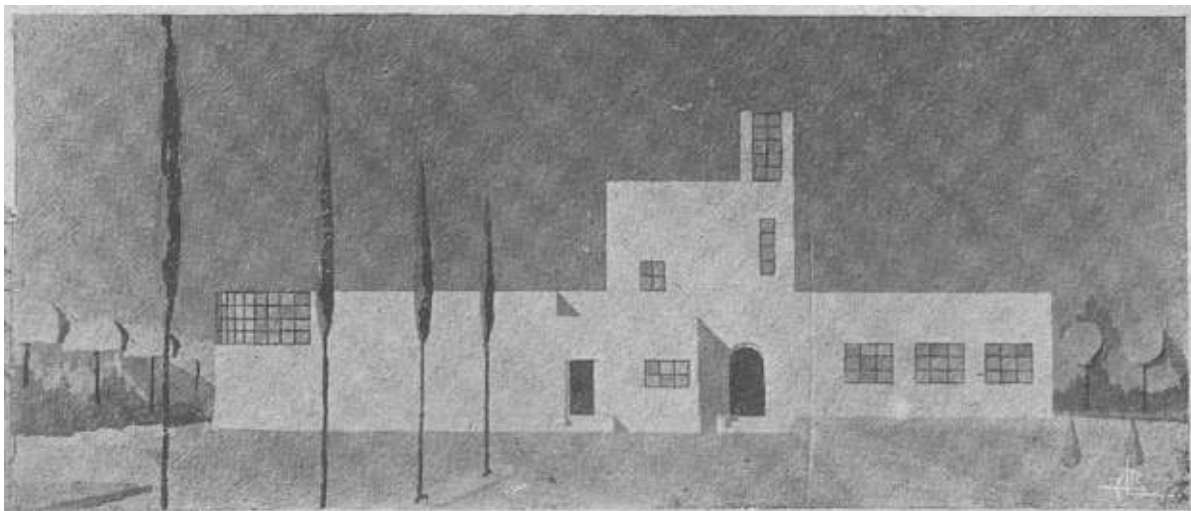
Como se respira bem numa exposição de arte moderna! É que não há ali a *contrainte* que *afina* todos os temperamentos no mesmo tom: e ao lado do que possui do mundo uma visão caótica ou fantástica podemos encontrar o que, amando a beleza do que existe, lhe sabe buscar o sentido, mas sem lhe imitar as aparências banais; ao lado do que enriquece o que lhe sugere o espectáculo da vida, que sobre ele teve variações ricas de fantasia e imaginação, vemos o que simplifica, o que estiliza, procurando numa arte de alusões a beleza que o atrai. Mas todos tentando exprimir-se sinceramente.

Assim, para Casais Monteiro, ser moderno – naqueles alvares da década de 30 – era ser sincero, independentemente da expressão em que cada um se manifestasse.

<sup>224</sup> Bernardino Basto Fabião: 1912 – 1990, Porto. Pai do também arquitecto Henrique Jorge Fabião, colega que nos facultou o acesso ao exemplar do catálogo que referenciámos. Por este gesto lhe ficaremos sempre gratos.



*Figura 94: Mário Morais Soares: Biblioteca. Trabalho publicado no Magazine Civilização para ilustrar o artigo que Casais Monteiro de dedicou à 2.ª EABAP (Monteiro, 1931 pp. 49-53).*



*Figura 95: Fernando da Cunha Leão: Casa de um pintor. Trabalho publicado no Magazine Civilização para ilustrar o artigo que Casais Monteiro de dedicou à 2.ª EABAP (Monteiro, 1931 pp. 49-53). Estes dois trabalhos são também referenciados na crítica da Presença número duplo 31-32, referente a Março-Junho de 1931.*

Ser moderno é para muitos ser bizarro; que enorme ilusão! Ser moderno, para um artista, é ser sincero: se a uns atrai a fantasia, ou a invenção, outros se aproximam mais dos clássicos, não que os imitem, mas por estas ou aquelas afinidades de temperamento.

Parece-nos que não conhecemos melhor definição da distinção entre os dois experimentalismos que debatemos na Parte II, o revisionista e o reaccionário. Para Casais Monteiro, essa coexistência de tendências era algo de positivo. Continua o texto:

A diversidade, que a muitos ainda choca, é precisamente o que mais devemos admirar. Reconhecemos que o mundo se reflecte diverso em cada alma: como poderia um verdadeiro artista, livre já das ilusões de uma estética unificadora, tentar reflectir um mundo que os seus olhos não veem?

Deste modo, Casais Monteiro afirmava que a arte tinha origem na alma do artista, e só se lhe correspondesse seria, para além de sincera, original. Uma alma naturalmente aventureira produziria uma arte de invenção. Já uma alma clássica não poderia fazer uma arte que não lhe correspondesse.<sup>225</sup>

Significativamente, o texto dedica muito poucas palavras às obras patentes na exposição. A apresentação das obras preferidas, evidentemente seleccionadas por Casais Monteiro, ficou reservada às imagens que acompanham o artigo. Da pintura e desenho, o artigo apresenta reproduções das obras de Alvarez, Agostinho Salgado, Duarte Camarinha, Ventura Porfírio, Laura Costa e Artur Justino. Adalberto Sampaio e Bruno Reis são os únicos artistas com duas obras representadas, apesar deste último ser uma vez erroneamente identificado como Luís Reis.

Em relação aos cinco arquitectos que estiveram expostos, encontramos obras reproduzidas de todos eles, com excepção de Januário Godinho. As imagens dos trabalhos de Arménio Losa, erradamente grafado como Lara, e de Vasco Lacerda são demasiadamente pequenas para podermos emitir uma opinião muito fundamentada, mas sugerem experiências gráficas e perspectivas de fôlego.

A mesma dificuldade de leitura já não acontece com os dois futuros arquitectos de “Ars” que expuseram no Ateneu, Moraes Soares e Cunha Leão, cujos trabalhos figuram nas páginas centrais do artigo, em grande destaque. Do primeiro, o artigo reproduz *Biblioteca* (Figura 94); do segundo, *Casa de um pintor* (Figura 95). Ambos adoptam o subterfúgio gráfico, muito *Beaux-Arts*, de apresentar o edifício em alçado, em contraste com a envolvente perspectivada. Contudo, de modo moderno, em ambos surge também a intenção de colocar a entrada dos respectivos edifícios como ponto focal das perspectivas produzidas, articulando depois a restante composição arquitectónica com assimetria e liberdade.

<sup>225</sup> Em relação a esta correspondência entre uma natureza profunda e as suas manifestações exteriores, não podemos deixar de nos lembrar do célebre aforismo de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), para quem ser-se platónico ou aristotélico era também fatalidade de nascimento e não uma escolha de vida: “*Every man is born an Aristotelian or a Platonist. I do not think it possible that anyone born an Aristotelian can become a Platonist; and I am sure that no born Platonist can ever change into an Aristotelian. They are two classes of man, beside which it is next to impossible to conceive a third. The one considers reason a quality or attribute; the other considers it a power*”. O trecho é de *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, 1835, entrada de 2 de Julho de 1830. Devemos esta referência a Jorge Luís Borges (Borges, 1984 p. 135 e também 177).

De um modo geral, é a estes trabalhos de pintura, desenho e arquitectura a que Adolfo Casais Monteiro se dedicou na crítica que escreveu para o número duplo 31-32, referente a Março-Junho de 1931, da revista *Presença*. As palavras que podemos ler de Casais Monteiro mostram-no inclemente em relação aos motivos da escolha “dessa meia dúzia” de artistas:

É certo que as inevitáveis impersonalidades não estavam ausentes; mas não conseguiam apagar a fisionomia predominantemente independente que os trabalhos dessa meia dúzia davam à exposição, e como a exposição não me interessa senão pelo que revelem estes independentes e anti-escolares expositores, só a eles me referirei.

Na realidade, a crítica de Casais Monteiro incidiu sobre mais do que meia dúzia de artistas. Em relação à pintura e à escultura dedicou-se com acutilância e minúcia – o artigo ocupa uma página inteira – ao trabalho de nove artistas: Adalberto Sampaio, Artur Justino, Bruno Reis, Alvarez, Duarte Camarinha, Hermínia Medina, Laura Costa, Ventura Porfírio e Augusto Gomes.

Queremos abrir aqui um curto atalho, no sentido de conectar o pensamento de Casais Monteiro ao de Franz Roh, não para lhe detectar uma influência, mas para sugerir uma afinidade. Em relação às obras de Alvarez, escreveu Monteiro na sua crítica na *Presença*:

Há nas suas telas uma vontade de construção muito grande; ele não se limita a traduzir: constrói, isto é, se a sua visão da natureza a reduz a uma simplicidade quasi esquemática, acompanha-a todavia uma intenção dramática; a sua pintura mostra-o principalmente ocupado em exprimir a face trágica da vida e das coisas.

Se Casais Monteiro tivesse entrado na BPMP, num dia qualquer depois de 20 de Julho de 1927, para folhear os exemplares da *Revista de Occidente* que chegavam pontualmente pelo correio, teria lido no número de Junho esta frase de Roh, que já citámos mas que agora repetimos, tal é o paralelismo entre os pensamentos dos dois críticos:

*Realizar no es copiar, sino rigurosamente edificar, construir los objectos, partiendo siempre de una representación interior, de su significación emocional, sendo el resultado una segunda creación: pues – la naturaleza ha de ser captada por la visión con el mayor rigor posible, para... engullirla, digerirla y luego devolverla* <sup>226</sup>

Concluído o atalho hipertextual, o qual, para além de tudo o mais, permite exemplificar o modo como Casais Monteiro se debruçava sobre aos artistas que analisava, regressemos ao fio da nossa exposição, nomeadamente ao ponto em que, logo no início do texto, Casais Monteiro se referiu aos trabalhos de arquitectura, em tom sumário mas peremptório:

A minha demasiada incompetência desculpa-me de não me referir à arquitectura: limito-me a registar, admirando: *Perspectiva*, de Taveira Losa; *Um dispensário*, *Biblioteca*, e, principalmente, a *Casa-atelier para o pintor Ventura Porfírio*, de Fernando da Cunha Leão; *Biblioteca e Casa-atelier para o pintor Reis Teixeira*.

---

<sup>226</sup> TP: “Realizar não é copiar, mas rigorosamente edificar, construir os objectos, partindo sempre de uma representação interior, do seu significado emocional, tornando-se assim o resultado numa segunda criação: pois – a natureza tem que ser captada pela visão com o maior rigor possível, para... a engolir, a digerir e depois a devolver.”

Dos três arquitectos referidos, dois pertenciam ao Grupo Mais Além e viriam a fazer parte dos “Ars”: Cunha Leão e Morais Soares. O nome deste último não surge referenciado, o que pode dever-se a uma gralha de tipógrafo, uma vez que os seus trabalhos estão incluídos no “principalmente” que sublinha a escolha de Casais Monteiro. No panorama dos vinte e nove artistas representados na 2.ª EABAP, não nos restam dúvidas relativamente à proximidade de sensibilidades existente entre o pensamento de Casais Monteiro e as propostas dos futuros “Ars” (Figura 92).

## 2.3. A modernidade arquitectónica portuguesa como sinceridade e originalidade

### 2.3.1. A centralidade de “Ars Architectos”

Como resumo do capítulo que agora se encerra, podemos então dizer que três estudantes de arquitectura do Porto integraram, organizaram e lideraram várias movimentações de alunos de Belas-Artes. No processo, estabeleceram contacto com alguns dos mais promissores artistas da sua geração. Por uma razão ou outra, os seus caminhos cruzaram-se com um dos mais influentes pensadores de assuntos de arte do seu tempo. Neste cadinho, os três estudantes de arquitectura forjaram um conceito de modernidade totalmente separado de imposições formais, mas apenas caldeado por duas noções fundamentais: sinceridade e originalidade.

Julgamos que todas as tentativas de compreender a futura arquitectura dos “Ars” nos anos 30, bem como de assimilar o sentido da modernidade da arquitectura daquela década, devem incorporar este pensamento caracteristicamente presencista. É ele que explica o desconcertante ecletismo de alguns autores, incluindo os “Ars”, mas também alguma aparente ingenuidade, a que chamámos “desconchavo” na Introdução desta tese. Por fim, explica também alguma vontade de expressão, nomeadamente no uso dos sistemas estruturais.

É à luz destas ideias que devemos também compreender as atitudes, que na Parte II designámos experimentalistas, decorrentes da recomposição do material compósito resultante da acção corrosiva da vanguarda sobre a tradição. Esse material ia chegando a Portugal por via da imprensa escrita e da gradual vulgarização de bibliografia especializada, provavelmente mais acessível em Lisboa e no Porto do que nos habituámos a reconhecer.

Vimos detalhadamente como o ensino tradicional de Belas-Artes foi muito activamente contestado pelos respectivos estudantes. No entanto, o seu lastro constituía a principal base de apoio dos jovens arquitectos dos anos 30: afinal, esse ensino tinha-lhes plasmado “a alma”, a mesma entidade a que tinham que corresponder se quisessem ser sinceros e originais e, por essa via, autenticamente modernos.

Ou seja, de um modo paradoxal: se desejavam ser modernos – nos moldes que a si mesmos livremente impuseram, que foram os da *Presença* – não podiam deixar de responder à matriz tradicional em que a sua formação tinha sido forjada. Daí também os cambiantes figurativos e evidentemente reactivos da sua actividade.

Este panorama é afinal, quanto a nós, o pano de fundo ou a base cultural principal da arquitectura portuguesa dos anos 30. É esta a herança, de associação entre tradição e modernidade, cujo *peso* os arquitectos portugueses tiveram que vir a confrontar, quer com um *constrangimento*, o ideológico, quer com um ímpeto, o tecnológico.



### 2.3.2. Três projectos exemplares: organização da apresentação

Os próximos capítulos dedicar-se-ão a confirmar estas afirmações em processos concretos de realização de edifícios dos “Ars”, os seja, nas suas concepções totalitárias. Serão estudados três projectos desenvolvidos dentro do arco cronológico a que nos referimos: o Museu-Biblioteca de Gaia, a Capela de N.ª S.ª de Fátima no Porto e Mercado Municipal de Matosinhos.

Ano	Mês	MAL Cap. 2.º	MNS x EN Cap. 4.º	MBG Cap. 3.º	CFP Cap. 4.º	MMM Cap. 5.º	Ano
1929	Abr						1929
1930							1930
1931	Jun						1931
1932	Fev						1932
1933							1933
1934	Jul						1934
1935	Out						1935
1936	Fev						1936
1937	Jul						1937
1938							1938
1939							1939
1940							1940

Tabela 7: Cronologia comparada e resumida dos eventos e dos edifícios dos “Ars” debatidos na Parte III, com relação aos capítulos correspondentes.

A Tabela 7 pretende oferecer uma leitura sintetizada e gráfica do modo como os edifícios que vamos debater se integram no arco temporal que adoptámos. A Tabela cruza a sequência dos anos considerados, no eixo vertical, com os edifícios tratados e os eventos relatados, no eixo horizontal. Assim, é facultada a seguinte leitura orientadora:

- A participação dos futuros integrantes dos “Ars” na actividade do Grupo Mais Além, ou MAL, relatada neste 2.º Capítulo, ocorreu entre Abril de 1929 e Junho de 1931.
- Os eventos que relacionámos com o Museu Biblioteca de Gaia, ou MBG, corresponderam a um período situado entre Dezembro de 1933 e Julho de 1937, e serão debatidos no Capítulo 3.º.
- A Capela de N.ª S.ª de Fátima no Porto, CFP, projectada em Outubro de 1934 e inaugurada em Fevereiro de 1936, será debatida no Capítulo 4.º.

- O Capítulo 5.º dedicar-se-á ao Mercado Municipal de Matosinhos, ou MMM, desde o lançamento do concurso, em Abril de 1936, até ao fim da década, na euforia das comemorações do Duplo Centenário.

A Tabela apresenta um outro elemento preponderante. Como modo de empreender uma leitura crítica da forma como as questões culturais – nomeadamente as relativas a uma determinada noção de modernidade – se entrelaçaram com as questões ideológicas e, conseqüentemente, tecnológicas, ligámos a realização do projecto para a Capela de N.ª S.ª de Fátima com a eclosão do Movimento Nacional-Sindicalista e o desenrolar do Estado Novo. Os eventos considerados, designados MNSxEN, abrangem um período que vai de Fevereiro de 1932 a Julho de 1934, e serão tratados no Capítulo 4.º, juntamente com a Capela de Fátima.

Para facilitar uma leitura comparativa, foi elaborada uma versão mais alongada desta Tabela, em formato A3 dobrado, que se encontra apenas a esta tese, em Anexo.

Todos os projectos, e os respectivos edifícios – quando e se concretizados –, se situariam na área de influência do Porto. Por coincidência, a sequência temporal, que é também a da organização dos capítulos, corresponde a uma progressão geográfica de sul para norte.

Assim, na extremidade sul deste campo espacial, o Museu-Biblioteca de Gaia estava previsto para a Avenida da República daquela cidade, numa zona de urbanização recente junto aos Paços do Concelho. Se admitirmos a Ponte de Luiz I como charneira, esta nova centralidade gaiense estabelecerá um contraponto espelhado à Avenida dos Aliados e ao edifício da Câmara do Porto.

A Capela de N.ª S.ª de Fátima situa-se na mediana dos três casos apresentados. Projectada para a proximidade da chamada Rotunda da Boavista, participou -- enquanto elemento de agregação social – na gradual mas inexorável deslocação do centro do Porto, em direcção a norte e ao litoral.

A perda de importância da actividade portuária tradicional da cidade – primeiro junto à Ribeira, depois em Miragaia, perto da antiga Alfândega, mais tarde ainda na zona de Massarelos – contribuiu para esta desagregação da centralidade portuense. O principal elemento de mudança foi sem dúvida a construção do Porto de Leixões. Para as proximidades desta grande infraestrutura regional que projectou-se, e depois construiu-se, o Mercado Municipal de Matosinhos. Este edifício será o último a ser tratado, e é também o que se situa na extremidade norte do nosso campo espacial.

A referência de localização dos três projectos é apresentada sobre a Carta Militar n.º 122, na sua edição de 1948. Apesar de estar ligeiramente deslocada em relação ao nosso arco temporal, por ser mais recente, consideramos que corresponde à fonte cartográfica fidedigna mais aproximada (Figura 96).

Em cada um dos capítulos, os projectos serão apresentados após o respectivo enquadramento conceptual. Todos os desenhos serão representados com o mesmo tipo de convenções gráficas, e de acordo com a mesma sequência, que é de resto, a convencional neste tipo de situações: localização, plantas, cortes, alçados, perspectivas.

Dentro de cada capítulo, as projecções ortogonais serão representadas todas à mesma escala. Contudo, por conveniência de paginação e de reprodução, eles serão representados em escalas diferentes, de capítulo para capítulo. Como modo de facilitar uma leitura cruzada entre os três exemplos, apresentamos aqui desenhos de comparação à mesma escala.

Como vemos, os projectos partilham muitas características em comum. Queremos ressaltar apenas mais uma, que consideramos fulcral para as leituras que a seguir empreenderemos. Enquanto edifícios de equipamento, os projectos almejavam oferecer uma alternativa vivencial às populações da região do Porto, fosse essa alternativa de cariz educativo, religioso ou comercial: um local onde os indivíduos e as colectividade se pudessem sentir, ainda que durante apenas meia hora por semana, diferentes e melhores do que na realidade eram. Neste sentido, todos os projectos se assemelham por proporem, cada um a seu modo, uma heterotopia do quotidiano.

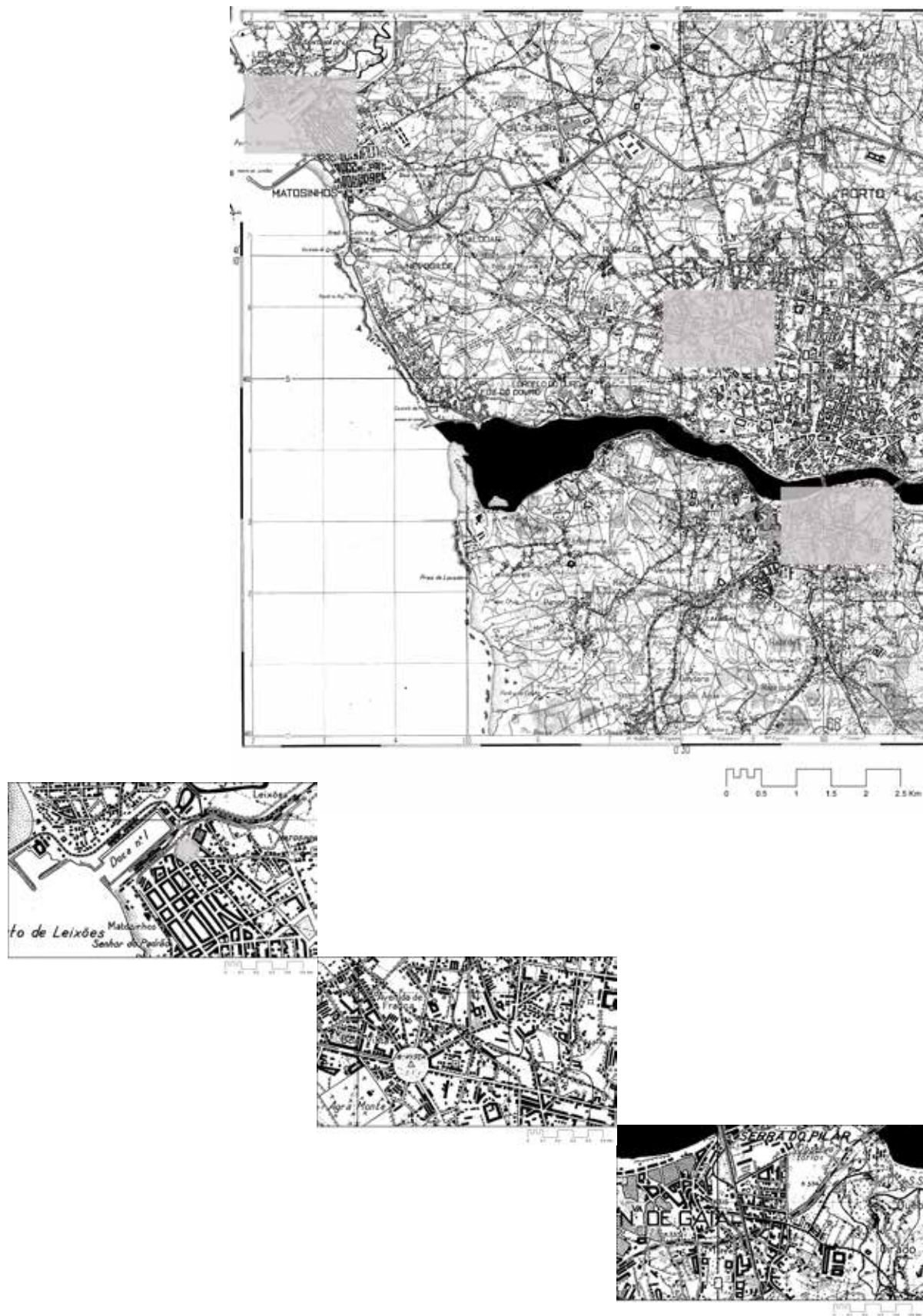


Figura 96: Localização dos projectos tratados, sobre a Carta Militar 122 de 1948 (Fonte: IGeoE). De sul para norte: MBG – Museu-Biblioteca em Gaia – proj. Agosto 1934, Cap.º 3.º; CFP – Capela de Fátima no Porto – proj. Outubro 1934, Cap.º 4.º; MMM – Mercado Municipal de Matosinhos – proj. Junho 1936, Cap.º 5.º.

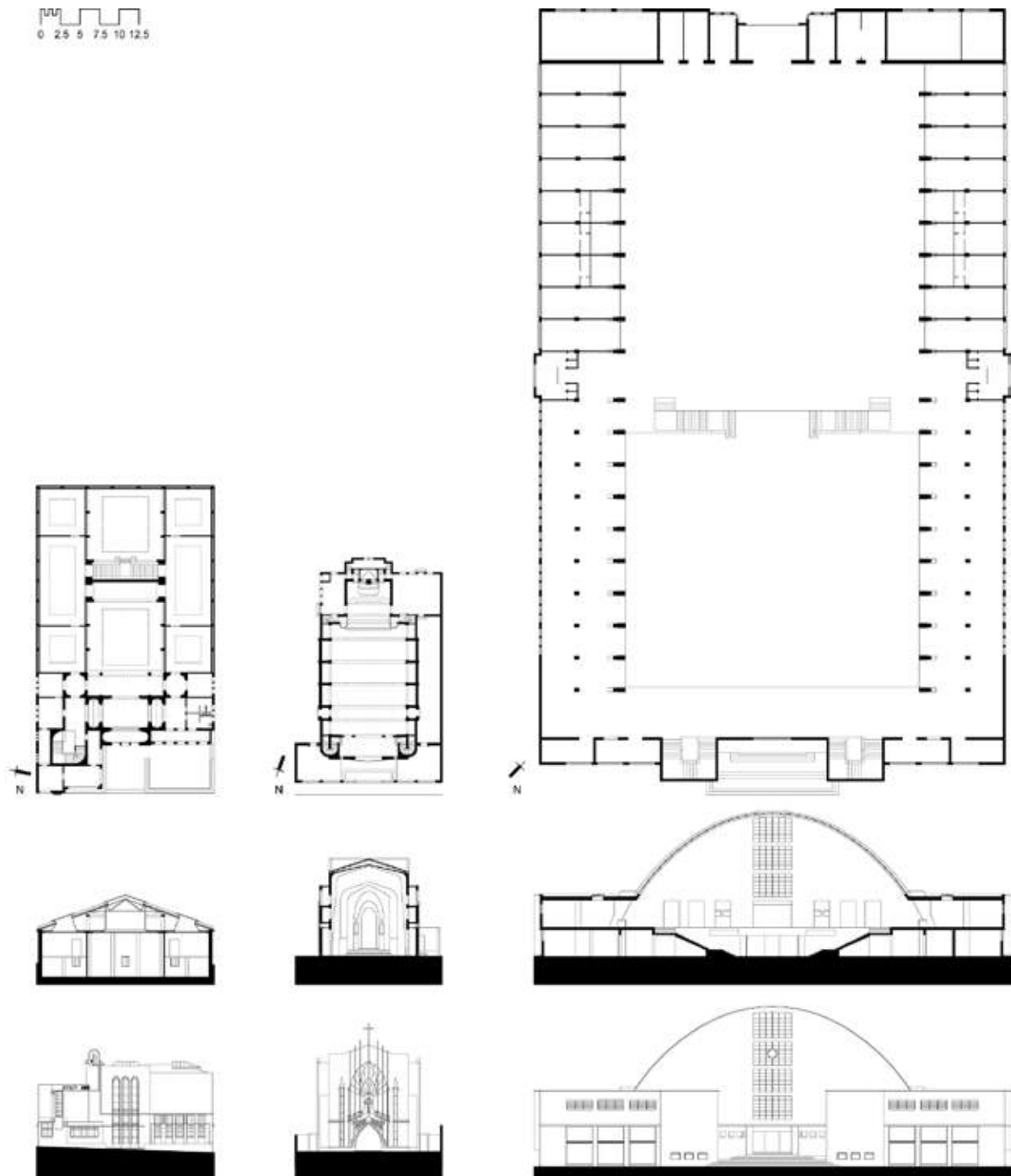
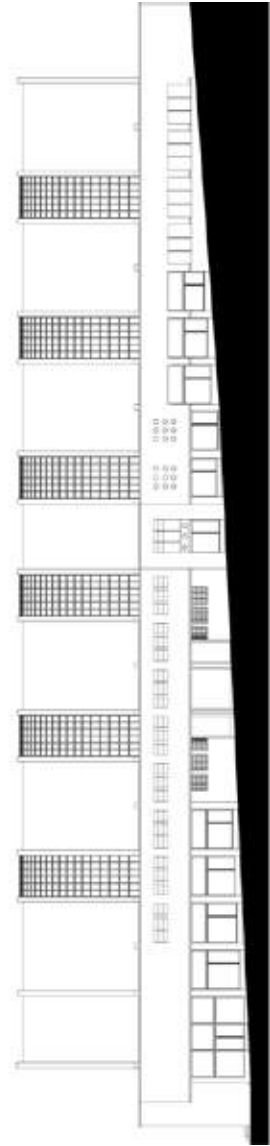
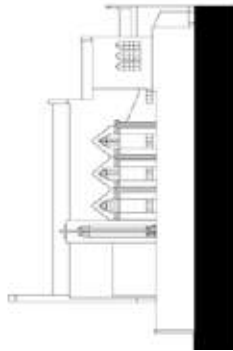
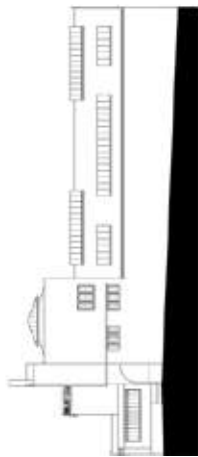
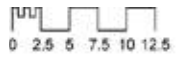


Figura 97: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - plantas, cortes transversais e fachadas. Reconstituição gráfica CAD.



---

Figura 98: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - alçados laterais Reconstituição gráfica CAD.

0 2.5 5 7.5 10 12.5

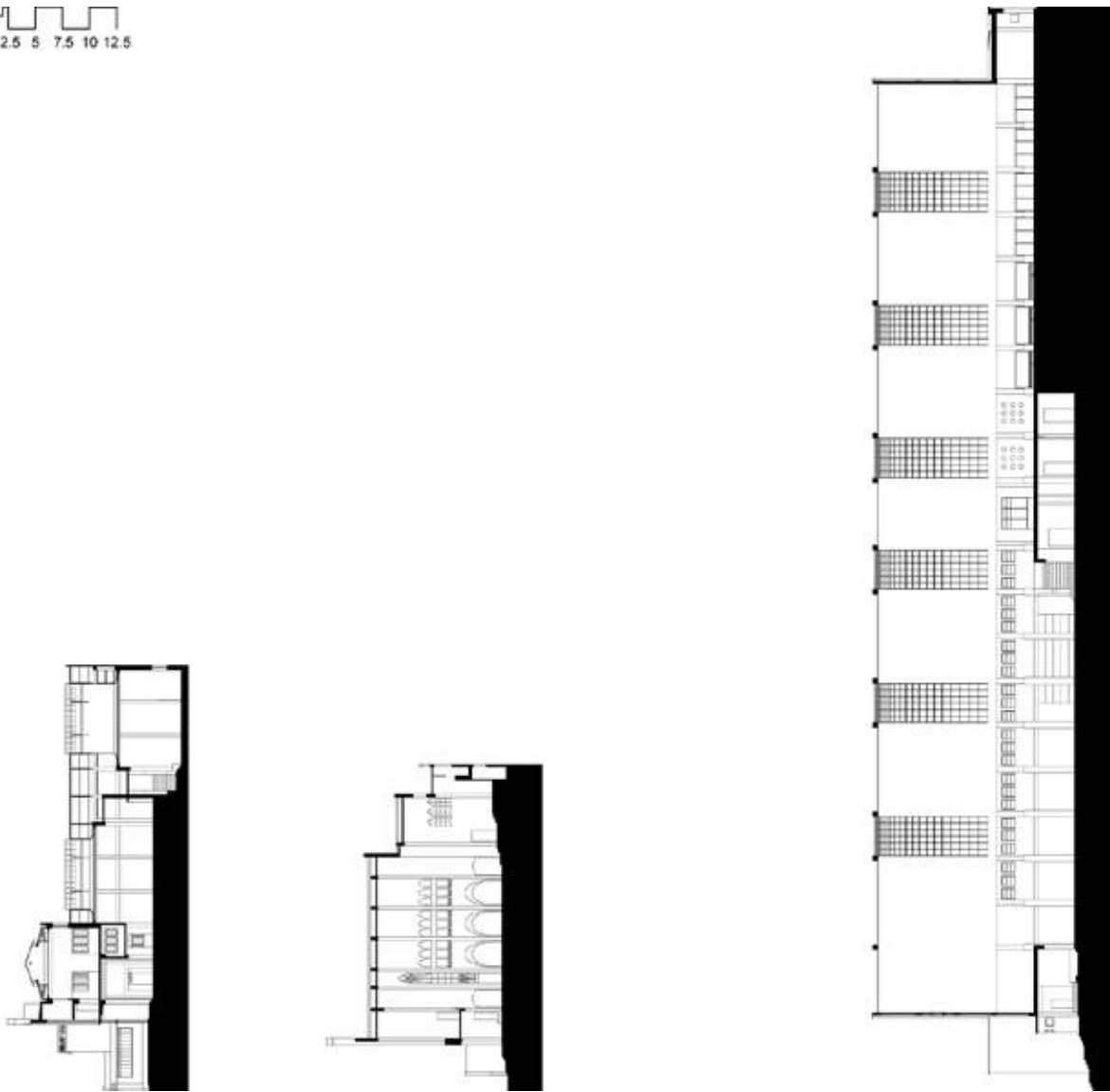


Figura 99: “Ars Architectos”: MBG, CFP, MMM, comparação - cortes longitudinais. Reconstituição gráfica CAD.



Figura 100: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta de localização. Carta Militar.



Figura 101: “Ars Architectos”: MBG, 1934-. Reconstrução virtual e fotomontagem.



## Capítulo 3.º – Sinceridade e originalidade: o Museu-Biblioteca de Gaia

### Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal

Exactamente quatro anos depois da publicação dos artigos de Casais Monteiro no Magazine *Civilização* e na *Presença*, a que nos referimos no capítulo anterior, um projecto de “Ars Architectos” recolhia a atenção de uma plateia atenta, na então capital do Brasil. Na manhã de 30 de Maio de 1935, essa assembleia encontrava-se reunida no salão nobre do palácio da Avenida Rio Branco, onde se encontrava instalada a Escola de Belas-Artes da cidade do Rio de Janeiro.

Qualquer arquitecto português, em qualquer época, sentiria satisfação e até orgulho por saber que o seu trabalho havia sido divulgado no Brasil. No entanto, não terão sido essas as emoções partilhadas pelos integrantes dos “Ars” quando, em Julho de 1937, tiveram a oportunidade de ler o texto da conferência que levava o seu projecto até ao Rio. Tudo indica que terá sido nessa altura que o conheceram, devidamente transcrito em *Auriverde Jornada*, o livro publicado pelo palestrante, Raul Lino (1937 pp. 64-65, 209-213).

Apesar de o seu nome nunca ser citado no texto, os “Ars” não terão tido grandes dúvidas: o projecto que Raul Lino usara como um exemplo máximo daquilo que atentava contra “o espírito na arquitectura” era mesmo o do seu museu-biblioteca de Vila Nova de Gaia, pelo qual tão duramente se haviam batido durante quase dois anos, desde a proposta submetida a concurso, em Julho de 1934, até à reprovação final, em Junho de 1936. Para além de alguma revolta e frustração, terão talvez sentido algum alívio, por perceberem finalmente as razões para a recusa do seu projecto.

Um ano e meio antes da palestra de Raul Lino, talvez ninguém pudesse prever este desfecho adverso. Pelo contrário: quando, na sessão de 28 de Dezembro de 1933 da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Gaia, o Vogal da Instrução apresentou uma proposta para a construção de um museu-biblioteca, tê-lo-á feito com o optimismo de quem desejava engrandecer as comemorações do Centenário do Município.

A leitura da acta da reunião revela-nos que o referido Vogal, Pe. Joaquim Moreira de Sousa, tratou de articular a sua proposta em sete pontos. Destes, interessam-nos agora o primeiro, o segundo e o sétimo, uma vez que os restantes dizem respeito tanto à já existente Casa-Museu Teixeira Lopes, como a vários problemas burocráticos conexos. Transcrevamos então esses pontos importantes.

Primeiro: A imediata organização do Museu Municipal Azuaga: Segundo: A criação de uma Biblioteca Pública Municipal: [...] Sétimo: Que a Câmara proceda aos estudos e trabalhos necessários para a próxima construção para a próxima construção d’um edifício próprio onde Museu e Biblioteca possam ser convenientemente instalados.

Percebemos que, desde a génese, existiu a intenção de fundir num único equipamento dois programas culturais distintos, museu e biblioteca, e que a este desígnio correspondeu também o propósito de criar um edifício adequado, projectado de raiz.

Para apreendermos a importância destas intenções temos que compreender que, àquela data, a Câmara dispunha de dois relevantes espólios, aos quais não conseguia dar uso, nem facultar acesso e fruição. Por um lado, havia beneficiado da oferta de cerca de dez mil livros, por parte de um município, Adolfo de Sá Monteiro, conjunto com que pretendia constituir o núcleo inicial da biblioteca. Por outro, era detentora da chamada colecção Azuaga, que lhe fora legada em 1904 pelo então chefe da estação de caminhos-de-ferro das Devesas, Marciano d’Azuaga.

A colecção era vasta, relativamente valiosa e heteróclita. Incluía peças arqueológicas referentes a várias áreas geográficas e a diversos períodos históricos. Para além destas, era constituída por muitos outros objectos distintos, relativos à etnografia, à zoologia, à cerâmica e às artes industriais e do armamento.

Um outro dado relevante é também o da então recente aquisição da casa do escultor Teixeira Lopes, por escritura de doação em 18 de Março de 1933, e a sua subsequente transformação em Casa-Museu. É conjecturável que o esforço desenvolvido para esta transacção tenha comprometido a prévia instalação da colecção Azuaga num espaço condigno, falha que a proposta de Moreira de Sousa parecia querer corrigir.

A Comissão Administrativa aprovou a proposta por unanimidade. Cerca de cinco meses mais tarde, às dezoito horas e trinta minutos do dia 26 de Maio de 1934, foi feita a cerimónia do assentamento da primeira pedra do edifício, a construir num terreno municipal sito na Avenida da República, confrontante a Norte com o dos Paços do Concelho. A cerimónia, dirigida pelo então Presidente da Comissão Administrativa de Gaia, José da Fonseca Menéres,<sup>227</sup> ficou integrada nas comemorações que celebraram, em simultâneo, o Centenário do restabelecimento do Município e o oitavo aniversário da Revolução Nacional.

Para obter um projecto para esta obra já lançada, a Câmara promoveu um concurso entre os arquitectos e os engenheiros portugueses. De acordo com as palavras dos próprios “Ars”, vertidas na memória descritiva do projecto que viriam a apresentar, o concurso do Museu-Biblioteca constituiu-se como um acontecimento “de vulto”, que teve “a valorizá-lo o facto interessante de ser o primeiro edifício do país que se [construía] propositadamente para esse fim.” Como veremos, as vicissitudes do tempo e as idiosincrasias da burocracia viriam a negar esta possibilidade.

O objectivo do capítulo que se inicia é apresentar o modo como se digladiaram, nos anos 30 em Portugal, várias concepções culturais e ideológicas, e o modo como essas concepções invocavam razões da ordem da tecnologia construtiva para se fundamentarem. No âmbito dessa discussão, contraporemos as concepções dissonantes de Raul Lino e dos “Ars”.

Do lado dos “Ars”, pretendemos demonstrar como uso das categorias fundamentais da modernidade – tal como entendida pela *Presença* e do modo como foram debatidas no capítulo anterior –, ou seja, sinceridade e originalidade, foram instrumentais para a concepção do Museu-Biblioteca de Gaia, bem como para a argumentação adoptada na defesa do projecto.

---

<sup>227</sup> José da Fonseca Menéres 1876 – 1954, Porto. Era filho do célebre industrial e benemérito Clemente Menéres. Comerciante de vinhos, em 12 de Julho de 1933 foi nomeado Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, por alvará do Governador Civil do Distrito do Porto. Ocupou o cargo até 23 de Julho de 1937 (Temudo, 2009 p. 164).

Do lado de Raul Lino, utilizaremos as palavras que adoptou nas suas palestras do Brasil, depois editadas em *Auriverde Jornada*. Tentaremos submeter o seu discurso a um escrutínio dialógico, no sentido de testar a solidez dos seus argumentos.

Como não podia deixar de ser, o livro de Raul Lino, relativamente fácil de encontrar nos alfarrabistas do país, constitui uma fonte de primordial importância, fonte que tentaremos confrontar com o projecto do edifício do Museu-Biblioteca, ainda preservado pela municipalidade de Gaia. Foi também nos arquivos desta instituição que encontramos as actas das reuniões que ditaram quer a encomenda do projecto, quer o seu indeferimento formal.

Em contrapartida, a redacção deste capítulo – como, aliás, de toda a tese – depende de uma fonte de acesso restrito. Trata-se de uma missiva que os “Ars” endereçaram a Hipólito Raposo, no sentido de anteciparem e neutralizarem as argumentações que inviabilizassem a aprovação do projecto. Esta missiva, a que os “Ars” chamaram “memorial” e cuja cópia reproduzimos em Anexos, encontra-se preservado no Espólio Morais Soares, e não é por isso acessível ao público em geral.

A importância do memorial é, quanto a nós, de índole capital, uma vez que relaciona, de um modo que nos parece inédito, a sinceridade e a originalidade presencistas com outra ideia igualmente difusa e difícil de circunscrever, a do nacionalismo. A tarefa de delimitação do nacionalismo português dos anos 30 ficará reservada para o capítulo subsequente a este.



### 3.1. O episódio do Museu-Biblioteca de Gaia

#### 3.1.1. Génese de um projecto condenado

De acordo com a acta da reunião de Câmara, que as viria a aprovar por unanimidade na sessão de 12 de Julho de 1934, as bases do concurso para o Museu-Biblioteca de Gaia foram redigidas pelo próprio Pe. Moreira de Sousa. A construção do edifício revestia-se de alguma importância para o Município, tal como nos provam as palavras do seu Presidente, José da Fonseca Menéres, o qual, nessa mesma reunião e ao fazer o balanço de um ano à frente da Comissão, assim se referiu ao Museu-Biblioteca (p. 111):

A Câmara, consciente de que a política do espírito é a mais urgente e a mais elevada das políticas, tratou imediatamente da reorganização do Museu Azuaga e da Biblioteca Pública de Gaia, nomeando um director competente, cuja acção no arrumo e aproveitamento de tantos valores preciosos é digna dos maiores elogios. Ainda este ano será iniciada a construção do novo edifício de Museu e Biblioteca Pública, cuja primeira pedra foi solenemente lançada por ocasião das festas do Primeiro Centenário do Concelho.

Como se vê, a intenção expressa era a de que o edifício fosse construído rapidamente. Para além das razões relacionadas com a “política do espírito”, palavra de ordem que o SPN de António Ferro se afadigava a propalar desde a sua criação, em Setembro do ano anterior, tudo leva a crer que parte das verbas se encontrasse já disponível: a base terceira do concurso impunha um custo máximo de trezentos mil escudos, para uma construção previsível de quase mil metros quadrados de superfície total.<sup>228</sup>

O programa incluía as necessárias salas de exposição para o Museu e salas de leitura para a Biblioteca, os respectivos gabinetes, arquivos e depósitos, a que se devia acrescentar um “Salão central para exposições e conferências”.

Para além disto, o projecto, a desenvolver em duas fases, ou graus, teria que ser elaborado com grande celeridade: a base quinta definia apenas trinta dias, a partir da publicação do anúncio, para o primeiro grau, ou anteprojecto. Desta fase resultaria o apuramento das três melhores propostas, para cujos autores a base sexta definia quarenta e oito dias para a entrega do segundo grau, ou projecto final, a que corresponderia hoje um projecto de execução.

---

<sup>228</sup> O valor preciso referido nas bases do concurso era de “novecentos e setenta e quatro metros quadrados e quarenta centímetros quadrados”. Inferimos então que o Padre Moreira de Sousa se baseou numa estimativa de valor de construção correspondente a cerca de 300 escudos por cada metro quadrado de área construída. Julgamos que esta previsão era pouco realista. Chegámos a esta convicção pela comparação com outros projectos contemporâneos. Assim, por exemplo, o projecto do edifício administrativo da Bolsa de Pescado de Massarelos, da autoria de Januário Godinho e datado de 11 de Dezembro de 1935, antevia um valor de cerca de 640.000\$00, para uma obra de cerca de 1200 m<sup>2</sup> de área coberta. Estas cifras implicam um valor superior a 500 escudos por metro quadrado, ou seja, 40% mais caro do que o previsto para o edifício de Gaia. Consultámos uma cópia do projecto de Januário Godinho depositado no EMS.

Quando, no dia 24 de Agosto de 1934, enquanto única equipa em concurso, os “Ars” apresentaram a sua proposta para o edifício do Museu-Biblioteca de Gaia, não terão podido imaginar as muitas peripécias que rodeariam a sua aprovação final, a qual, aliás, nunca viria a acontecer. Não poderiam também antecipar a repercussão que este incidente teria nas suas vidas profissionais, nem o impacto indirecto que produziria no debate arquitectónico da época.

Também nós hoje não sabemos ao certo de que modo os integrantes dos “Ars” conheceram a notícia do resultado do concurso. No entanto, quem, logo na manhã de quarta-feira, 29 de Agosto de 1934, percorresse as páginas d’*O Comércio do Porto*, depois de passar os cabeçalhos relativos à Exposição Colonial do Porto e a outros eventos conexos, como o Congresso de Antropologia Colonial, havia de encontrar, na página 5, o seguinte título:

Uma iniciativa louvável. Vila Nova de Gaia vai possuir um Museu-Biblioteca, cujo projecto foi, já, aprovado pela Comissão Administrativa daquele Município.

Recordemos que, tendo sido ganho em concurso público, o projecto foi necessariamente bem acolhido pelo júri. Os elementos constantes no Arquivo Municipal de Gaia não nos permitem avaliar qual a composição do painel de jurados, mas nada nos faz acreditar que tenha sido diferente do previsto na décima terceira base do concurso.

Por esta ordem de ideias, conjecturamos que o júri tenha sido constituído por estas sete individualidades:

- O Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Gaia, isto é, o já referido José da Fonseca Menéres;
- O Vereador do Pelouro da Instrução, ou seja, o próprio autor das bases do concurso, Pe. Joaquim Moreira de Sousa;
- O Director dos Museus e Biblioteca Pública de Gaia, que as várias actas já citadas indicam ser à data do concurso o arqueólogo e publicista Armando Manuel de Lemos de Matos;
- O Presidente da Secção do Norte da Academia Nacional de Belas-Artes;
- O Vogal correspondente em Gaia do Conselho Superior de Belas-Artes;
- Um Delegado da Associação dos Engenheiros Civis do Norte;
- Um Delegado da Associação dos Arquitectos do Porto.

Como vimos já, também a imprensa se mostrou entusiástica no acolhimento do projecto. No corpo da notícia cujo título acima reproduzimos, eis o que se podia ler:

É digna dos maiores elogios a actual Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Gaia, não só pela ideia de mandar construir um Museu-Biblioteca como, também, pelo valor arquitectónico do projecto que escolheu.

Alguns dias depois, em 30 de Agosto, *O Primeiro de Janeiro* escrevia na sua página 7, sob o título “Edifício para o Museu Municipal e Biblioteca Pública de Gaia”:

Na concepção daquele ante-projecto foram adoptadas as novas formas de arquitectura, únicas que podiam harmonizar as imprescindíveis necessidades técnicas com todas as condições de estética e de economia.

Com estas palavras, o crítico de *O Primeiro de Janeiro* demonstrava uma sintonia total com as intenções dos projectistas, e a apreciação poderia ter ficado por aqui. Contudo, o jornalista pretendeu ir mais longe com as suas considerações pessoais, e sublinhou:

Encontramo-nos, portanto, na frente de uma arrojada iniciativa de valor arquitectónico século XX [sic], longe de todos os estilos que marcaram a sua época, em tempos remotos.

A recepção, por isso, não podia ter sido melhor. O artigo concluía-se com um juízo que pretendia evidenciar o carácter inovador do projecto:

Os architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral, autores do ante-projecto, procuraram, assim, fugir da rotina, apresentando um trabalho capaz de satisfazer todas as necessidades do nosso tempo.

No mesmo sentido se manifestou, uma vez mais, *O Comércio do Porto*, desta vez na sua edição do dia 1 de Setembro de 1934. Assim se podia ler na página 2, debaixo da epígrafe “O progresso de Gaia: Vai ser construído o Museu-Biblioteca cujo projecto foi já aprovado”:

Os distintos architectos Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral, autores do projecto, esmeraram-se, na verdade, na realização da *maquette* aprovada pela Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, que evidencia espírito requintadamente moderno.

Estes elogios, dirigidos aos projectistas, complementavam outros superlativos visando o projecto, que *O Comércio do Porto* caracterizava como sendo nada menos do que “duma elegância rara e duma concepção felicíssima”:

A vizinha vila vai possuir um edifício moderno e lindíssimo, que apetecerá visitar. O progresso de Gaia, que se vem afirmando, assim, terá, com a construção do novo Museu-Biblioteca, mais uma prova de quanto é patente e real.

Contudo, por se tratar de um museu, o projecto teve que ser submetido à apreciação do Conselho Superior de Belas-Artes.<sup>229</sup> De acordo com a investigação de Duarte Morais Soares (2004 p. 37), o projecto foi analisado pelos architectos Raúl Lino e Pardal Monteiro, bem como pelo historiador de arte José de Figueiredo.<sup>230</sup> O parecer negativo impediu, após várias peripécias, que o edifício viesse a ser construído.

Podemos considerar que aquilo a que chamaremos “o episódio do Museu-Biblioteca de Gaia” se constituiu, seguramente, como um dos acontecimentos centrais para a compreensão da evolução da Arquitectura portuguesa do período do Estado Novo. A sua importância é atribuída e largamente

<sup>229</sup> O Conselho Superior de Belas-Artes foi criado pelo Decreto nº 20985 (Ministério da Instrução Pública, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, Repartição do Ensino Superior e das Belas-Artes), publicado no Diário do Governo, 1ª série, de 7 de Março de 1932, pág. 431-436. A criação do Conselho coincidiu com a extinção dos Conselhos de Arte e Arqueologia.

<sup>230</sup> José de Figueiredo: 1871 – 1937, Porto. Apresentaremos mais à frente um curto perfil biográfico, e discutiremos a sua importância no panorama cultural português dos anos 30.



Figura 102: Aspecto exterior da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde Raul Lino pronunciou a palestra “Espírito na Arquitectura” em 30 de Maio de 1935.



Figura 103: Notícia do jornal brasileiro A Noite, de 31 de Maio de 1935, com notícia da palestra “Espírito na Arquitectura” de Raul Lino, realizada no dia anterior. (Fonte: HDB)



ampliada pelo facto de Raul Lino – um dos mais influentes arquitectos da época e um dos principais actores do incidente – ter registado a sua participação num livro que teve uma difusão considerável na época.

O aviso implícito que, como veremos adiante, estava contido nas palavras de Raul Lino, há-de ter calado fundo nas consciências de todos os arquitectos constrangidos a submeter projectos ao Conselho Superior de Belas-Artes.

### 3.1.2. Raul Lino e os “Ars”: uma arquitectura para a política do espírito

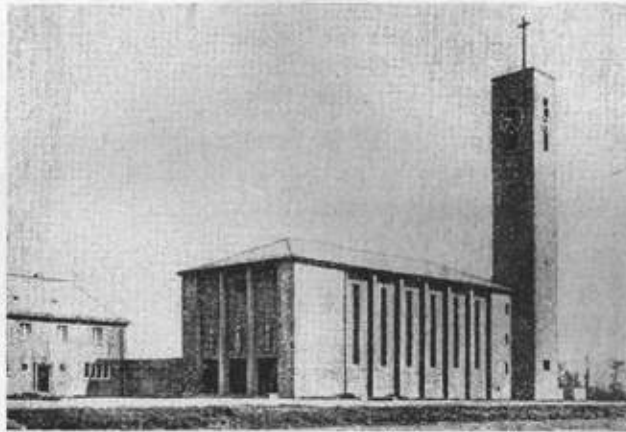
No livro publicado em 1937 sob o título *Auriverde Jornada*, Raul Lino reuniu as suas impressões de uma viagem que realizara pelo Brasil dois anos antes. A viagem foi organizada a convite do Instituto dos Arquitectos do Brasil, do Instituto Paulista de Arquitectos, da Sociedade Brasileira de Belas Artes e do Instituto Histórico de Ouro Preto. Lino foi sempre muito recebido no Brasil, tendo sido agraciado com a Ordem do Cruzeiro (Matos, et al. 2007 p.13).

No seu livro, Lino relatou as suas impressões da viagem. Na altura, o Brasil vivia também os seus próprios conflitos ideológicos e culturais, num momento de charneira caracterizado recentemente por Ana Vaz Milheiro (2005 p. 206 e 207) como sendo decisivo, por ser uma situação em que “as teses regionalistas não se revêem exclusivamente nas raízes coloniais e quando Lúcio Costa é já *moderno* [itálicos no original].”

Talvez porque incitado pelo contraste com a situação da arquitectura brasileira, Lino registou também algumas das mais importantes linhas mestras do seu pensamento e da sua obra. Assim, por exemplo, quando referenciou a conversa com Lúcio Costa,<sup>231</sup> arquitecto que descreveu como alguém que passara “por uma inesperada evolução do eclectismo tradicionalista – exercido com notável talento – para um estrito abstencionismo de feição internacional”, Raul Lino (1937 p. 91) aproveitou para explicar aos leitores:

<sup>231</sup> Conversa tida durante um almoço ocorrido no “Jockey Club” do Rio de Janeiro, profusamente descrita e comentada por Raul Lino (pp. 91-100). Para além de Lino e Lúcio Costa (1902, Toulon, França – 1998, Rio de Janeiro, Brasil), participou neste almoço o arquitecto brasileiro Ângelo Bruhns de Carvalho (1896 – 1975, Rio de Janeiro, Brasil). Tanto a qualidade literária deste relato como o contraste de pontos de vista dos interlocutores situam este trecho entre os documentos centrais para a compreensão dos conflitos entre concepções arquitectónicas antagónicas nos anos 30, em Portugal e no Brasil. É de sublinhar a grande importância que, no seu texto, Lino dedica às opiniões de Lúcio Costa, em contraste com o esquecimento que vota a Ângelo Bruhns, o qual, na altura, estaria eventualmente mais próximo da sensibilidade do arquitecto português. Para além da relevância da sua vasta obra, entre a qual avulta o edifício da Escola Normal de Rio de Janeiro – projecto neocolonial de 1928, realizado em colaboração com outro arquitecto português, José Cortez, o qual foi, aliás, o organizador do almoço –, Bruhns apresenta ainda outro motivo de interesse: o de pertencer ao ramo germano-brasileiro da família do romancista alemão Thomas Mann (1875, Lübeck, Alemanha – 1955, Zurique, Suíça). A mãe de Mann era a brasileira de origem alemã e portuguesa Júlia da Silva Bruhns (1851, Parati, Brasil – 1923, Weßling, Alemanha). A este ramo pertencia também o pintor e tapeceiro Ivan da Silva Bruhns (1881, Paris – 1980, Antibes, França), que se notabilizou em França no campo das artes decorativas. Para este assunto, consultámos Gilson Nazareth (Parentela brasileira de Thomas Mann, filha de senhora angrense, 1979).

ESPÍRITO NA ARQUITECTURA



Projeção n.º 5



Projeção  
n.º 6

---

Figura 104: Projeções 5 e 6 da conferência “Espírito na Arquitectura” de Raul Lino.

Quando se juntam oficiais do mesmo ofício, rapidamente se define posição, se estabelece o bom ou mau entendimento, e chega-se logo, por meias palavras, ao âmago da questão.

Será, talvez, esta clareza de posições que confere relevância e actualidade ao livro de Lino, em especial para aqueles que pretendam compreender e comparar a evolução da arquitectura em Portugal e no Brasil. Esta importância tem sido destacada por vários autores. Tânia Beisl Ramos (2012 p. 39), por exemplo, considera que a conversa entre Lino e Costa tornou evidente um “desacordo entre ambos quanto aos rumos futuros da arquitectura entre a ‘tradição’ e a ‘modernidade’.” Considerações semelhantes podem ser encontradas na investigação de Gaia Picarollo (2013), desta feita para averiguar a flutuação das noções de centro e periferia cultural e arquitectónica.

É com base nesta actualidade que devemos avaliar a extrema minúcia com que Lino mencionou, no seu livro, o episódio do museu-biblioteca de Gaia. Poderá ser graças à nítida vontade de tomar partido e de “chegar ao âmago da questão” que somos hoje capazes de avaliar muito do que então sucedeu.

Raul Lino, recordemo-lo, integrara o Conselho Superior de Belas-Artes responsável pela rejeição do projecto dos “Ars”. Como veremos, foi nesta qualidade que referiu publicamente o projecto como um exemplo daquilo que mais lhe desagradava (p. 209), em duas palestras que proferiu no Rio de Janeiro. A primeira palestra foi pronunciada a 30 de Maio de 1935, no Salão Nobre da Escola Nacional de Belas-Artes (Figura 102); a seguinte realizou-se a 9 de Julho, na Academia Brasileira de Letras.<sup>232</sup>

De acordo com as palavras de Lino (p. 165 e 166), as conferências pouco divergiram, sendo que o livro reproduz, na essência, um conteúdo que mais se aproxima da segunda.

A primeira sessão, intitulada “Espírito na Arquitectura”, designação aliás aproveitada para encabeçar o capítulo do livro, foi presidida pelo reitor da Universidade do Rio de Janeiro. A mesa de honra foi constituída por várias individualidades de relevo: o representante do Ministério da Educação, o embaixador e o cônsul geral de Portugal, o director da Escola, os presidentes do Conselho Federal e do Conselho Regional de Engenharia e Arquitectura; por fim, também o presidente do Instituto de Arquitectos (Figura 103).

A segunda palestra, com a designação de “Arquitectura – Padrão Cultural”, teve como anfitrião o próprio presidente da Academia, Conde de Afonso Celso,<sup>233</sup> e foi assistida por uma série de personalidades, onde se incluíam não só alguns dos Académicos, como também os embaixadores de Portugal e de França.

Toda esta considerável lista de notáveis parece ser fornecida por Raul Lino com uma intenção clara: sublinhar a importância, a autoridade e o impacto do seu discurso. Podemos dizer que esse efeito ficou consideravelmente reforçado com a ênfase dada aos respectivos pesos institucionais e culturais.

---

<sup>232</sup> Em artigo recente, Paula André (2012) socorre-se das notícias publicadas nos jornais diários não especializados em arquitectura, tanto brasileiros como portugueses, para as utilizar como fonte para o conhecimento das viagens de Raul Lino no Brasil, das suas intenções, dos seus preparativos e das suas repercussões. Quanto à nossa investigação, a referência à viagem de Lino concentra-se apenas no impacto sobre a obra dos “Ars”, pelo que deixámos de parte outros assuntos relevantes debatidos no texto de Paula André.

<sup>233</sup> Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior: 1860, Ouro Preto – 1938, Rio de Janeiro, Brasil. Professor, poeta, historiador e político brasileiro, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

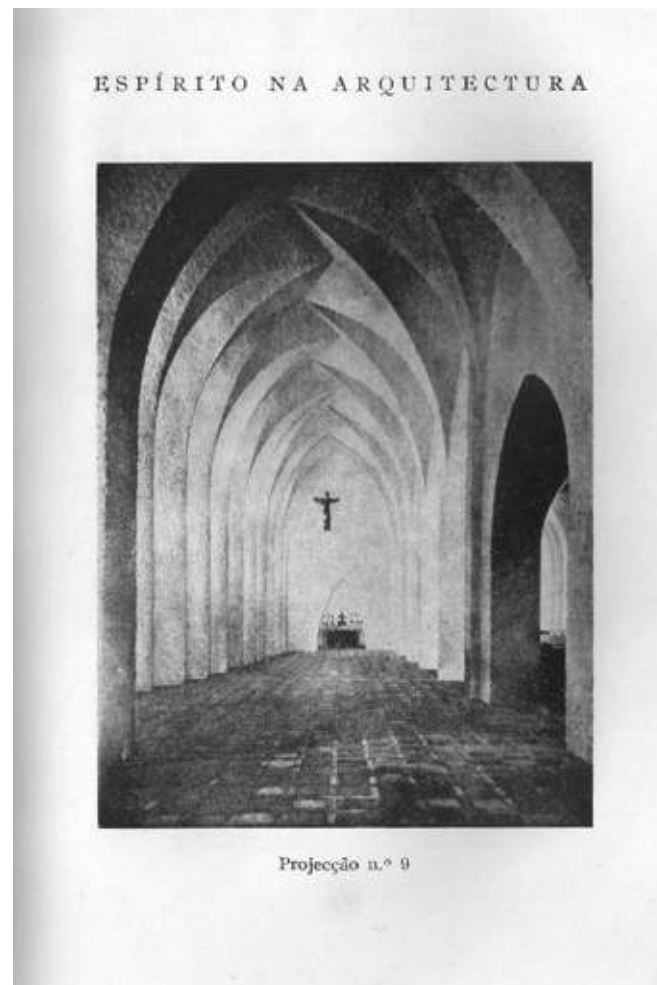


Figura 105: Projeção 9 da conferência “Espírito na Architectura” de Raul Lino. Igreja de São João Baptista, em Neu-Ulm, na Baviera. Dominikus Böhm, 1926.

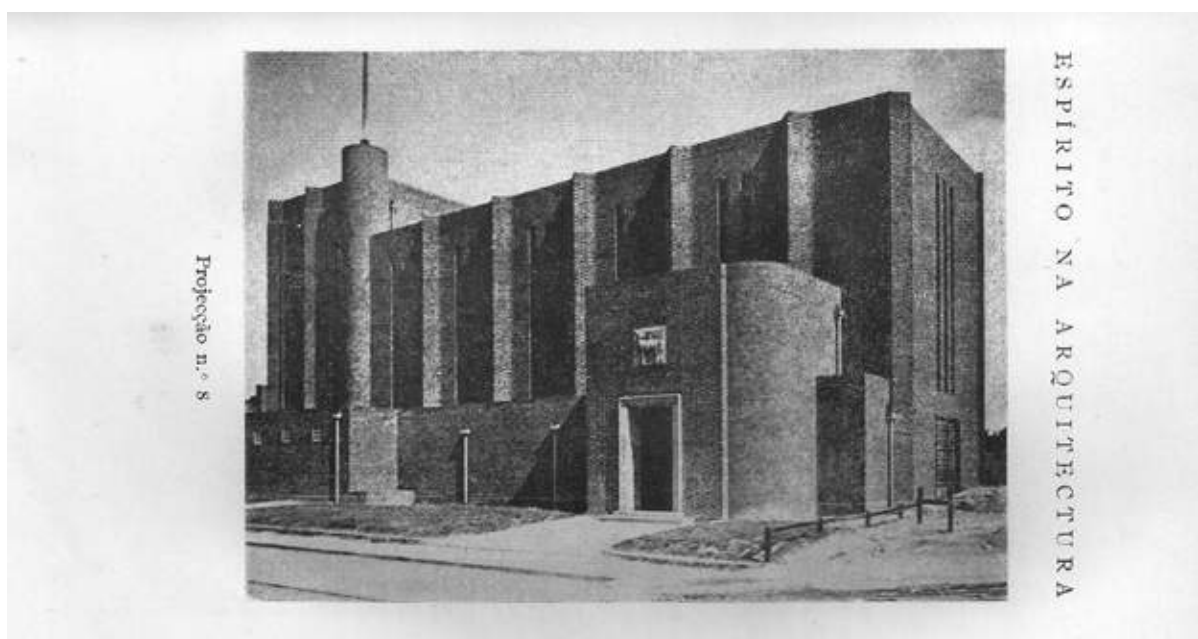


Figura 106: Projeção 8 da conferência “Espírito na Architectura” de Raul Lino. Igreja do Santo Salvador, Middle Park, Eltham, RU. Cachemaille-Day, 1933.

As questões centrais do texto de Lino encontram-se plasmadas logo no seu segundo parágrafo (p. 167). Apesar de reconhecer que a arquitectura do seu tempo reflectia rigorosamente “as conquistas da ciência e os aperfeiçoamentos da técnica”, já quanto à vida espiritual Lino colocou as seguintes interrogações:

Seria possível reconhecer, através da moderna arquitectura, directrizes das nossas mais instantes preocupações na esfera da alma ou do espírito? [...] Será possível reconhecer os indícios seguros de determinadas tendências – boas ou más – da nossa vida interior; encontrar na babélica linguagem arquitectural sintomas por onde o espírito crítico apreendesse qualidades ou defeitos constitucionais do Homem na época presente?

O modo como Lino formulou as suas próprias perguntas é um indício claro de que a sua resposta a estas questões era negativa, sinal logo a seguir corroborado no texto, quando Lino compara a arquitectura a uma língua morta:

Para a grande maioria das pessoas, a arquitectura, se não é absolutamente letra morta, não passa – no entanto – de simples maneira mais ou menos conspícua, mais ou menos agradável, de revestir as construções em que se desenrola a nossa vida.

O resto da palestra parece dedicado a confirmar o desagrado pessoal com esta situação e a propor alternativas. Consciente da importância dos seus auditórios, mas também da variedade que representavam, Lino (p. 169) optou por desenrolar o seu raciocínio de modo metafórico, uma vez que tomou como ponto de partida a apreciação da Natureza, em especial o significado simbólico dos diferentes tipos de árvores.

Raul Lino pisava aqui um terreno que lhe era familiar. É bem conhecido o facto de ter adoptado o cipreste como seu *ex-libris*, porque, julgava ele, esta árvore “com a sua forma esguia, meditativa, sempre verde, apontando eternamente para o céu, simbolizava na antiga Pérsia a independência espiritual” (p. 170).

Esta invocação permitiu a Raul Lino referenciar depois a oliveira (p. 172), que considerava não só adequada ao carácter português, como à religiosidade mediterrânica:

Notem V. Exas que não foi junto de qualquer outra árvore que o Deus-Homem orou. É o que está dito nas escrituras. Nem podia deixar de assim mesmo ser. Concebe-se porventura a oração num Horto que não fosse de oliveiras: Cristo à sombra de loureiros, de palmeiras ou de jacarandás – ainda que os tivesse havido na Palestina?

Segue-se uma frase que é, em si, contém todo um manifesto de arte figurativa:

Por isso quem queira representar a Jesus no Horto, de modo verdadeiramente, profundamente cristão, terá de colocar a sua Figura prostrada ao pé de oliveiras, e só de oliveiras.

Com o exemplo da oliveira, Lino deu início à argumentação relativa ao carácter dos edifícios religiosos. Julgamos poder dizer que Lino considerou que, perante um edifício religioso, o seu auditório sentiria o espírito da arquitectura como uma evidência. A capacidade de persuasão de Lino surge-nos hoje com nitidez. Começou por apresentar a projecção n.º 1, que reproduzia o interior de uma igreja referenciada apenas como “francesa e da época romano-gótica” (p. 177), para realçar as suas qualidades de integridade construtiva e figurativa (p. 178):

O todo é admirável de austeridade e firmeza; é um *Credo* entoadado em cantochão. [...] Paira em todo o templo o espírito do cristianismo. Quem elevou estas naves, fê-lo com perfeito instinto de arquitecto.

Num segundo momento, Lino usou estas qualidades como pedra de toque para avaliar várias igrejas suas contemporâneas:

Sucedem-se as épocas e mudam as formas de sentir, mas o cristianismo permanece e, se a sua essência não continuasse a ser a mesma de sempre, em breve deixaria de existir a religião de Cristo, passando a haver em seu lugar nova seita de cristianismo sucedâneo, um cristianismo-*Ersatz*.

Lino não nos deixou referências relativas à autoria de nenhum dos vários edifícios que apresentou para sustentar as suas opiniões, e omitiu mesmo as imagens dos exemplos que considerava negativos. No entanto, e uma vez que Lino apresentou no seu livro algumas reproduções fotográficas dos exemplos que considerou mais positivos, é-nos hoje possível procurar a sua proveniência e, deste modo, completar o quadro do seu pensamento. Quanto aos outros exemplos, este pensamento pode apenas ser conjecturado com base nas palavras deixadas escritas.

Tendo em conta o modo como a argumentação de Lino serve o fio de raciocínio que nos interessa perseguir, seleccionámos três dos oito exemplos de igrejas modernas apresentados. Destes, a nossa investigação encontrou referências concretas a apenas dois e, por essa razão, optámos por começar pelo menos documentado, apresentado como projecção n.º 6.

Comparando-o com um exemplo que antes apresentara, Lino (p. 186) caracterizou este edifício do seguinte modo:

Mais risonho é agora este exemplo de uma igreja na Hungria. De carácter mais meridional, interessa-nos sobretudo no exterior muito simples esta torre de feitio novo e inédito. Novidade e ineditismo que não ferem o nosso sentimento.

Lino encontrou “novidade e ineditismo” na torre sineira (Figura 104), por uma razão determinada, ou seja, a de esta lhe recordar um farol de navegação.<sup>234</sup> No entanto, parece-nos que as palavras de Lino pretendem estabelecer os limites entre a vontade de procurar “novidade e ineditismo”, por um lado, e a obrigação de imbuir a arquitectura de um “espírito”, por outro. Acrescentou ele:

---

<sup>234</sup> Como dissemos, a nossa investigação não conseguiu encontrar quaisquer outras referências a este edifício. Apesar de algumas diferenças relevantes, a igreja húngara com uma torre sineira que encontramos cuja composição mais se aproxima daquela apresentada por Raul Lino é a da igreja franciscana projectada em 1931 por Gyula Rimanóczy (1903, Viena, Áustria – 1958, Budapeste, Hungria) e inaugurada na Praça Pasarét, em Budapeste, em 1934. Existe pelo menos mais uma igreja contemporânea com uma alusão idêntica: é a igreja polaca de São Casimiro Príncipe (*Kościół św. Kazimierza Królewicza*), de Leon Dietz d’Arma (1902, Varsóvia – 1972, Zabrze, Polónia), inaugurada em Katowice em 1933. Esta igreja parece, ela própria, dever inspiração à obra de Willem Marinus Dudok (1884, Amsterdão – 1974, Hilversum, Holanda), o qual recorreu com frequência à torre na composição dos seus edifícios públicos. Dudok usou este elemento também nos seus edifícios de carácter religioso, como no Columbário do Crematório de Westerveld, de 1925-26. Julgamos, por isso, que não se pode dizer que a ligação entre as figuras arquitectónicas da torre e do farol fosse naquela altura especialmente original. Assim, por exemplo, ela está já presente no quadro pintado na década de 1910 por De Chiricco, intitulado *La Nostalgia dell’infinito*, o qual, por sua vez, parece ter sido suscitado pela famosa Mole Antonelliana, monumento projectado por Alessandro Antonelli (1798, Ghemme – 1888, Turim, Itália) e inaugurado em Turim, em 1889. No entanto, a referência mais forte e directa pode ser encontrada na torre do edifício da Câmara Municipal de Estocolmo, inaugurado em 1923, da autoria de Ragnar Östberg (1866 – 1945, Estocolmo, Suécia).

A analogia que aqui se esboça porém, em nada destrói o nosso conceito da missão cultural de indicar aos míseros navegantes que somos, a rota segura no mar da vida.

A procura do carácter adequado para o edifício religioso foi encontrada por Lino (p. 188) noutra exemplo, apresentado na projecção n.º 9, desta vez referente a um espaço interior:

É uma nave, que parecendo muito simples, resultou no entanto, certamente de aturado estudo. Não é uma simples abóbada ogival, como à primeira vista poderia parecer. As superfícies curvas que nascem dos pés direitos, encontram-se no alto em uma linha imbricada original.

Para este interior é hoje mais fácil encontrar referências iconográficas: trata-se de uma das naves laterais da igreja de São João Baptista, ou *Kirche St. Johann Baptist*, em Neu-Ulm, na Baviera, Alemanha, construção ainda existente e em pleno uso (Figura 105).

O edifício, datado de 1926, é da autoria de Dominikus Böhm,<sup>235</sup> e foi bastante divulgado dos anos 20 e 30. Assim, por exemplo, é um dos casos usados por Marcello Piacentini para representar a produção alemã, na resenha panorâmica que este arquitecto italiano publicou em 1930 sob o título *Architettura d'oggi*.<sup>236</sup> Por essa razão, é de admitir que muitos dos presentes nas palestras de Lino, bem como muitos dos que posteriormente leram o seu livro, conseguissem identificar este projecto e o seu autor.

Parece-nos significativo que Lino tenha escolhido este especialista alemão em edifícios religiosos para ilustrar a sua ideia de adequação entre o espírito da arquitectura e a originalidade. Böhm era apenas um ano mais novo do que Lino, e o recurso ao seu exemplo parecia querer sublinhar a convicção de que ser original não se constituía como uma prerrogativa da geração mais nova. Em elogio a Böhm, Lino escreveu (p. 188):

O arquitecto marcou nesta obra notável isenção, abstendo-se de exhibir quaisquer invenções suas de carácter mais elaborado ou enfeitado; vê-se que procurou criar uma ambiência própria de igreja cristã, sem, por um lado, fazer uso do formulário rigidamente tradicional, nem ir tampouco para a originalidade – a originalidade a todo o custo.

Outro dos edifícios religiosos referidos por Lino, e de que hoje é relativamente fácil encontrar alguma referência, é a igreja do Santo Salvador, ou *St Saviour's Church*, na localidade de Middle Park, Eltham, em Greenwich, nas proximidades de Londres. A igreja, que ainda hoje subsiste no fim para que foi concebida, foi construída em 1933, com projecto de Cachemaille-Day.<sup>237</sup> Este arquitecto inglês era 17 anos mais novo que Lino, mas cerca de uma década mais velho do que os integrantes dos “Ars”. Raul Lino (p. 186) acompanhou a apresentação da projecção n.º 8 (Figura 106) com um entusiasmo evidente, revelado nas seguintes palavras:

---

<sup>235</sup> Dominikus Böhm: 1880, Jettingen – 1955, Colónia, Alemanha.

<sup>236</sup> Já tivemos oportunidade de debater em profundidade este livro. Consultámos a edição fac-similada e reimpressa mais recentemente, da responsabilidade de Mario Pisani (Piacentini, 1994). Tal como na edição original, as páginas dedicadas à apresentação de imagens não estão numeradas na edição consultada.

<sup>237</sup> Nugent Francis Cachemaille-Day: 1896 – 1976, Londres (?), Inglaterra.

Como se pode variar sem nunca desmentir os bons princípios da arquitectura! [...] Em qualquer caso vemos aqui a materialização duma ideia bem definida: a fortaleza da igreja cristã, pronta a acolher no seu seio todo aquele que for assaltado pela dúvida ou que não sinta em si mesmo a forças necessária para resistir ao ataque do grande inimigo.

Para Raul Lino (p. 187 e 188), o acerto desta concepção ficou a dever-se a uma atitude específica do projectista:

Admiremos a sinceridade e a seriedade desta obra arquitectónica. Com a introdução de algum pormenor imitativo de castelo ou fortaleza, o artista teria facilmente caído aqui em deslize de mau gosto, resvalando para a cenografia pueril. Não assim no presente caso, em que a simples porta quadrada, encimada pelo cordeiro de Deus, desmente qualquer fútil intuito romanesco e confirma a sinceridade desta sóbria concepção.

Com este exemplo, parece-nos que Lino pretendeu juntar “sinceridade” a “originalidade”, como dois elementos que podiam conviver com “espírito”, sempre que o intento fosse o de construir novas arquitecturas.<sup>238</sup> Como já discutimos anteriormente, estes dois termos são bastante relevantes para a compreensão da época que estudamos, pela ligação à actividade da *Presença* e dos que com ela se identificavam.

Ao ler as palavras de Lino em relação à arquitectura religiosa, ao fixarmos o seu ponto de partida, ou seja, uma catedral gótica, e, por fim, ao analisarmos os edifícios que escolheu como exemplo, todos de carácter medievalizante, não podemos deixar de supor que esta parte do texto tinha já os “Ars” em mente.

Atentemos nas palavras que Lino (p. 181 e 182) dedicou a um edifício religioso estrangeiro que lhe desagradava profundamente, por lhe sugerir um “desconcertante e desconjuntado conjunto”, e vejamos se não podiam ser também usadas para julgar a capela de Fátima, de um modo talvez excessivamente crítico, mas ainda assim adequado:

Se olharmos para o alto destas naves, vemos um conjunto tumultuoso de linhas em conflito umas com as outras. Temos a apertada ogiva a par do arco em forma de ovo, o travejamento horizontal a contrariar a lógica dos arcos parabólicos.

E mais à frente, referindo-se a uma “cruz enormíssima” na fachada (p. 182 e 183):

A iluminação deste templo é fornecida por uma enorme abertura arrendada e cruciforme que ocupa quási toda a fachada. [...] Ora aqui a cruz é tão grande porque – suponho eu – o autor teria medo que a sua igreja se confundisse com qualquer outra casa de destino muito diferente.

---

<sup>238</sup> O tempo veio confirmar a apreciação que Raul Lino fez do edifício inglês, uma vez que a igreja é hoje classificada como património arquitectónico de Inglaterra (Harwood, et al., 1991 p. 32), com referência *English Heritage* número 1212904. Para esse reconhecimento talvez tenha contribuído o trabalho de Pevsner, o qual considerou Cachemaille-Day como sendo o autor de algumas das mais revolucionárias igrejas construídas em território inglês durante o período de entre Guerras (Hartwell, et al., 2004 p. 87). Esta apreciação, para além de corroborar os juízos de Lino em relação ao edifício em causa, revela um acordo, que não deixa de ser interessante, entre as personalidades de Lino e de Pevsner, manifestamente tão distintas.



Será possível conjecturar que, antes da sua partida para o Brasil, Lino tenha tomado conhecimento antecipado do projecto para a capela de Fátima? Será que, por essa razão, quis marcar a sua posição em relação a uma concepção de arquitectura que era tão distante da sua? Ou será que, exactamente porque os “Ars” tinham um entendimento da arquitectura tão diferente do seu, Lino lhes podia antecipar as produções, mesmo sem necessidade de as conhecer?

Não podemos ter uma resposta concreta para estas questões. Podemos chegar às nossas conclusões, baseadas na nossa capacidade de leitura e de interpretação, mas estas serão sempre provisórias e meramente hipotéticas.

O que nós aqui podemos propor é a seguinte ideia: tanto as palestras de Lino, em 1935, como a sua posterior publicação em livro, em 1937, constituíram-se como uma pública tomada de posição relativamente ao papel que a arquitectura teria que desempenhar na chamada política do espírito.

Lembre-mos, uma vez mais, que António Ferro perseguia esta ideia de política do espírito desde 1934. Recordemos as palavras, já atrás citadas, com que José da Fonseca Menéres se referiu à necessidade de construção de um Museu-Biblioteca: a Câmara de Gaia propunha-se iniciar a obra, porque estava consciente de que a política do espírito era “a mais urgente e a mais elevada das políticas”.

Podemos conjecturar que Lino antecipou uma evidência: a uma política do espírito corresponderia sempre um programa de obras públicas e, reciprocamente, a um programa de obras públicas corresponderia uma arquitectura, necessariamente imbuída de um espírito. Era o carácter desse espírito que Lino pretendia propor, para não dizer impor, a uma facção que ele percebia como sua antagonista.

Para isso, Lino tinha a possibilidade de usar o poder efectivo que lhe era conferido pelo Conselho Superior de Belas-Artes, no sentido de reprovar os projectos acerca dos quais tinha uma palavra a dizer, neste caso os museus. Para além disso, podia usar também as palestras e os livros com dois objectivos. Em primeiro lugar, e em relação os projectos que ia recusando, para refutar ponto por ponto a argumentação utilizada pelos autores atingidos. Em segundo lugar, para impugnar publicamente os projectos sobre os quais não tinha alçada, nomeadamente as igrejas.

Ora, em meados da década de 30 e por serem autores percursores, os “Ars” podiam ser usados como alvos ideais desta dupla investida: por um lado, porque desenharam o primeiro museu-biblioteca de carácter moderno em Portugal; por outro, porque projectaram a primeira igreja com as mesmas características.

Podemos ainda conjecturar uma outra ordem de razões para as investidas de Raul Lino às propostas dos “Ars”. Se supusermos que Raul Lino tomou conhecimento do projecto da capela de Fátima, não nos parece difícil imaginar que tenha percebido uma evolução na obra do colectivo portuense, e que esta evolução não podia deixar de se lhe afigurar como problemática.

Vimos como o projecto do museu-biblioteca revelava, pelo menos no exterior, as evidências da busca de uma linguagem totalmente descomprometida com as fórmulas tradicionais. No entanto, o projecto da capela, alguns meses posterior, manifestava já algo de diferente, e temos a convicção que esse

algo seria, aos olhos de Lino, ainda mais preocupante: o acordo estilístico entre referências díspares, no caso medievais e futuristas, conjugadas de um modo insólito.

Parece-nos que esta tentativa de compromisso, que largamente debateremos no próximo capítulo, seria, para uma sensibilidade como a de Lino, ainda mais repugnante do que a procura de uma novidade. Caso tivesse conhecido a capela dos “Ars”, Lino não poderia deixar de a considerar como sendo um “desconcertante e desconjuntado conjunto”.

### 3.1.3. Arrojadamente contemporânea: uma obra para o tempo ou para o lugar?

Temos vindo a construir o nosso raciocínio partindo do pressuposto que, no *Auriverde Jornada*, Raul Lino se referiu directamente aos “Ars” e ao seu projecto para um museu-biblioteca. Recordemos, no entanto, que Lino nunca registou o nome dos arquitectos a quem se referia. Como podemos então afirmar peremptoriamente que as palavras de Lino se dirigiam aos “Ars”? Parecendo-nos claro que a firmeza desta convicção é indispensável para podermos avançar, é a essa tarefa de consolidação que nos dedicaremos nos próximos parágrafos.

Na falta de provas factuais, as bases de uma certeza podem ser encontradas nas próprias palavras de Lino (p. 209), o qual, para exemplificar a sua noção de que “cada edifício público que se erige devia, pelas suas disposições arquitectónicas, dar a ideia da categoria a que pertence”, assim escreveu:

No passado ano, entre outras coube-me a ingrata tarefa, como vogal do Conselho Superior de Belas-Artes, de dar parecer sobre um projecto de museu-biblioteca que pretendiam construir numa cidade do Norte de Portugal. O projecto era do estilo a que agora chamam *modernista*, e o seu autor declarava na Memória descritiva que o edifício projectado era bem uma construção do século XX arrojadamente contemporânea [itálicos no original].

É nestas duas frases que podemos detectar os vários elementos que permitem uma identificação positiva do projecto. Analisemos estes dados, ordenando-os de acordo com um grau crescente de importância.

- *Expressão estilística* – Lino sublinhou, com itálicos, o modernismo da obra. Esta caracterização adequa-se ao projecto em causa.
- *Datação* – Lino deixou claro que relatava um acontecimento ocorrido “no passado ano”. Se considerarmos que as conferências ocorreram em 1935, então Lino referia-se a um incidente de 1934, data que coincide com a apresentação do projecto dos “Ars”.
- *Localização* – Lino especificou que se referia a uma cidade no Norte de Portugal. Apesar de, à época, Gaia ser ainda uma vila, beneficiava de autonomia administrativa desde 1834. Podemos supor que Lino tenha considerado que referir “vila” e não “cidade” tornaria a identificação excessivamente evidente. Por estas razões, cremos que a definição geográfica também se adequa ao projecto.
- *Programa* – Lino referiu um museu-biblioteca, tipologia programática muito pouco comum, motivada em Gaia por uma contingência singular mas totalmente fortuita, isto é, a existência de duas doações distintas, sendo uma de um coleccionador e outra de um bibliófilo. A nossa investigação não detectou outros projectos com esta especificidade, realizados antes de 1934. Assim, o programa enunciado não só corresponde exactamente ao nosso objecto de estudo, como não se adequa a mais nenhum de que tenhamos conhecimento.

Esta análise não nos deixa uma grande margem de dúvida: as palavras de Lino indicam-nos, com um elevado grau de segurança, que o projecto a que o seu texto faz referência é o dos “Ars”.

Também nos próprios visados podemos procurar elementos que corroborem esta convicção. No intróito da Memória destinada a descrever a justificar o projecto, e em homenagem à iniciativa da Câmara, os “Ars” escreveram a frase que já parcialmente citámos, e que agora reproduzimos na totalidade:

Cria um centro artístico e de cultura para o concelho cujos benefícios será supérfluo enumerar, e tem a valorizá-lo o facto interessante de ser o primeiro edifício do país que se constrói propositadamente para esse fim, e portanto com as condições técnicas de luz, temperatura e isolamento hidrófugo.

Este trecho dissipa as incertezas que pudessem subsistir: o edifício para museu-biblioteca seria o primeiro, e portanto até aí o único, a ser construído no país. Este é o elemento final que permite identificar o projecto dos “Ars” como sendo aquele que Raul Lino se dedicou no seu “Espírito na arquitectura”.

Para reforçar a nossa convicção, atentemos no modo como os dois textos, o do Lino e o dos “Ars”, nos ofereceram a caracterização da obra. Na sua Memória, e em resumo ao capítulo dedicado a “Estilo”, os “Ars” escreveram:

Obra do nosso século o museu de V. N. de Gaia deve ser em tudo uma obra arrojadamente contemporânea. Pretender o contrário, sob qualquer pretexto, por se tratar de um museu, seria pretender ao século XX a capacidade de criar a sua arquitectura, a única que pode satisfazer superiormente as necessidades do nosso tempo.

Como vemos, e tal como enunciado pelo próprio Raul Lino, a expressão “arrojadamente contemporânea” é exactamente a mesma que foi usada na Memória dos autores do projecto. Lino tê-la-á extraído directamente dos elementos que lhe foram fornecidos para apreciação, usando-a depois para compor o seu próprio discurso.

Estaremos então agora autorizados a adoptar três ideias distintas, ainda que interligadas:

- O texto de Lino relativo à sua apreciação de um museu-biblioteca tinha como referência o projecto dos “Ars” para Vila Nova de Gaia, e não qualquer outro, realizado por quaisquer outros arquitectos;
- O texto foi redigido como uma resposta directa à argumentação apresentada pelos “Ars” para descrever e justificar o seu projecto;
- O texto adopta a técnica de reproduzir as expressões utilizadas, usando-as contra os seus próprios autores.

Estabelecidas estas convicções, julgamos que de modo seguro e definitivo, a leitura do escrito de Lino adquire uma nova dimensão. Com o conhecimento, ainda que marginal e fragmentado, do projecto escrutinado, bem como das condições que determinaram a sua realização, bem como ainda do pensamento que o sustentou, a passagem de Lino deixa de ser um monólogo para se revelar como parte de um diálogo.

Elaboremos melhor esta nossa concepção. Vejamos: para lá da mera direccionalidade rectilínea que o texto aparenta, ou seja, aquela que é estabelecida entre um orador e a uma audiência atenta, ou entre um escritor e os seus leitores aquiescentes, revela-se uma nova dimensão, fundada na presença diferida dos “Ars”.

Por outras palavras: Lino, ao se dirigir ao seu público passivo, fazia-o em função de um terceiro vértice, em resposta à activa argumentação dos “Ars”. Esta era constituída por alegações que Lino não só conhecia de antemão, como sabia serem partilhadas por outros arquitectos ditos “modernistas”.

Antes de avançarmos, devemos ter em mente ainda outro factor, que aduzimos dos parágrafos anteriores. O diálogo que mencionámos não surgiu entre dois intervenientes acordes e equivalentes; pelo contrário, ele gerou-se entre duas partes antagónicas e assimétricas. Raul Lino opunha-se aos “Ars” numa condição que não era não só a de mais velho, mais experiente e mais reconhecido: ele sabia-se também mais poderoso.

Esta consciência surgia de duas instâncias, já referidas: Lino detinha o poder de veto, que lhe permitia impedir a construção de determinados projectos; mais importante ainda, detinha o poder de tribuna, que lhe garantia a possibilidade de difundir e ampliar as suas próprias razões, sem que os autores dos projectos vetados se pudessem defender no mesmo palco.

Seja como for, estamos perante um diálogo estabelecido em antagonismo de opiniões, ou seja, estamos na presença de um debate. Arriscamos adiantar: estamos perante um dos debates centrais do panorama da arquitectura portuguesa dos anos 30.

Feitas todas estas considerações, regressemos à participação de Lino nesse debate, ou seja, ao trecho do “Espírito na Arquitectura” em que faz referência ao museu-biblioteca, e confrontemo-lo com as posições dos seus interlocutores, os “Ars”.

Lino nunca se recusou a “concordar que o projecto apresentado era na verdade do século XX e arrojadamente contemporâneo”, parecendo apenas lamentar “que ele não tivesse tanto de feliz acerto como representava arrojo e de contemporaneidade”. Qual era essa falta de acerto que Lino encontrava nos autores do projecto?

[O seu] edifício não era nem de um museu, nem de uma biblioteca, nem de uma biblioteca-museu. Com a preocupação de apresentar aspecto absolutamente inédito e isento de qualquer reminiscência histórica, a fachada, toda envidraçados e superfícies nuas, não sugeria senão «garage» ou depósito de gasolina e óleos para abastecimento de automóveis.

Em síntese, o pensamento de Lino era este:

- Os autores quiseram isentar o projecto de reminiscências históricas;
- Para isso, usaram envidraçados e superfícies nuas como disposições da fachada;
- Como consequência, o edifício resultante não correspondia à categoria a que pertencia.

Existe uma outra ideia conexas que merece ser destacada, e que está plasmada primeiro na frase “onde o autor havia colocado o título do seu museu-biblioteca, eu involuntariamente só lia as palavras Shell ou Mobiloil” e, depois mais à frente, nesta outra “as simples palavras Museu, Biblioteca, pelo

seu étimo, evocam um mundo de noções que não nasceram positivamente neste jovem século em que estamos”.

Estamos perante a noção de que a arquitectura deve, por si só e sem recurso a letreiros, emitir palavras. Para além disso, as palavras emitidas devem respeito à sua origem. Lino invocou aqui a noção de “arquitectura falante”, a que já antes aludira (p. 193), comparando-a ao “que se usa em heráldica para designar certos brasões de famílias que exprimem, quando lidas, o nome da família brasonada”.<sup>239</sup>

No entanto, se confrontarmos estas ideias com as dos “Ars” verificamos que as razões evocadas para a utilização de uma expressão “arrojadamente contemporânea” se situam noutra plano totalmente distinto. Numa primeira abordagem, equacionaram tão-somente um acordo lógico entre a formalização proposta, as exigências técnicas do programa e os constrangimentos económicos da obra. Forneceram três razões, das quais começamos por citar integralmente as primeiras duas (“Ars Architectos”, 1934a p. 1):

1.ª A boa distribuição de luz, bem como a boa arrumação dos objectos, obriga a adopção de grandes superfícies sem aberturas que dificilmente se harmonizam com os estilos antigos.

2.ª Para que avultem os objectos expostos, as paredes interiores dos museus, bem como os móveis e vitrines que se projectarem, devem ser o mais lisas possível e despidas de ornatos, sendo o estilo moderno o que melhor se adapta a estas condições.

Com estes dois pontos, os “Ars” invocaram os “estilos antigos” apenas para reforçar a discrepância entre o seu uso e o programa que tinham em mãos. Nas suas palavras não são detectáveis sinais de que procuravam qualquer “aspecto absolutamente inédito”, por si só. Tal como Lino, procuravam apenas “acerto”. A mesma busca por um acerto, desta vez entre a expressão do edifício e os constrangimentos orçamentais do encargo, se detecta na terceira razão, que a seguir transcrevemos (“Ars Architectos”, 1934a p. 2):

3.ª O edifício que é de ordem cultural e não monumental, teve de ser estudado de forma a embaratecer tanto quanto possível a construção reservando-se todos os cuidados para a realização de certos pormenores de ordem técnica, necessários ao fim a que se destina. Ora o estilo moderno permitiu-nos abandonar absolutamente os materiais caros como a cantaria, sem que a fachada perdesse o carácter próprio que a distingue de outro qualquer edifício puramente utilitário.

Neste parágrafo, existem entrelaçadas três dicotomias distintas, as quais, por nos parecerem relevantes, achamos que devemos destrinçar. As dicotomias são as seguintes:

<sup>239</sup> Podemos aventar a hipótese, apenas confirmável através de uma análise aprofundada da sua biblioteca, de que o germanófilo Raul Lino tivesse tido conhecimento da edição original da obra de Emil Kaufmann, datada de 1933, *Von Ledoux Bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung Der Autonomen Architektur*, onde a noção de uma *architecture parlante*, directamente relacionada com a obra de Ledoux, é exposta e desenvolvida. Na edição espanhola, mais recente, (Kaufmann, 1982 p. 53) podemos ler: “*Estrechamente ligada a la tendencia al efectismo figuraba el deseo de que el edificio debía hablar por si mismo, tenia que dar conta del uso a que estaba destinado. Una iglesia debía suscitar sentimientos sublimes, una prisión infundir temor.*”

- Cultural x Monumental;
- Económico x Qualificado;
- Decorativo x Infra-estrutural.

Por outras palavras, podemos dizer que, para os “Ars”:

- Um edifício, por ser cultural, não tem que ser monumental;
- Um edifício, por ser económico, não tem que ser incharacterístico;

No entanto,

- Um edifício com grandes exigências técnicas, mas dotado de baixo orçamento, tem que ser contido na expressão decorativa.

Consideramos que a terceira razão apresentada pelos “Ars”, e que nós aqui tentámos analisar em profundidade, é a expressão nítida da sua compreensão do espírito na arquitectura, para não dizer do espírito na modernidade, porque vai encontrar a solução de um problema nas condições intrínsecas a esse mesmo problema.<sup>240</sup> A leitura integral do *Auriverde Jornada* permite-nos até imaginar que Lino poderia subscrever algumas afirmações dos “Ars”.

No entanto, não foi isto que aconteceu. Podemos dizer que Lino optou por debater argumentos que não foram os apresentados pelos adversários. Ao fazer isto, embrenhou a sua própria argumentação num tipo de falha lógica deliberada, a que os autores anglófonos chamam “*straw man fallacy*”. Em vez de discutir os raciocínios do adversário, Lino atacou uma representação propositadamente débil – um espantalho, ou boneco de palha – desses raciocínios.<sup>241</sup>

Qual seria, então, a verdadeira raiz do debate? Qual a razão da divergência? Reparemos que Lino nunca referiu por que razões o edifício lhe fazia lembrar uma garagem e não um museu. Para além do mais, Lino não deixou explícito qual o espírito que se devia manifestar num museu ou numa biblioteca, e muito menos num museu-biblioteca.

No entanto, Lino (p. 212) expressou uma outra opinião, na qual nós podemos ir procurar as razões para o seu desagrado:

Esses modernistas, no que dizem têm razão, não há dúvida; dizem verdades como punhos, mas não dizem *toda* a verdade. O defeito está em que olham demais para o valor facial da

---

<sup>240</sup> Baseamos esta nossa afirmação na investigação de Fritz Neumeyer (1991) relativamente ao pensamento e à obra de Mies van der Rohe, em especial o capítulo 1 da parte II, denominado justamente “The view into the intrinsic” (pp. 30-36). De acordo com esta perspectiva, Mies procurava no seu trabalho atingir uma congruência entre pensamento e coisa, ou seja, na fórmula de S. Tomás de Aquino, uma *adaequatio intellectus et rei* (Neumeyer p. 70). Relacionemo-la também com o que referiremos no próximo capítulo sobre a importância da filosofia neotomista nos anos 20 e 30 do século XX.

<sup>241</sup> Esta estratégia é detectável nas seguintes condições (Walton, 1996 p. 116): [...] “when you misrepresent your opponent’s position, attribute to that person a point of view with a set-up implausibility that you can easily demolish, then proceed to argue against the set-up version as though it were your opponent’s.” TP: “[...] quando se deturpa a posição do adversário, se lhe atribui um ponto de vista propositadamente pouco plausível e fácil de rebater, e depois se argumenta contra essa versão deturpada como se ela fosse do adversário.”

moeda, para aquilo que vale no curso da actualidade; preocupam-se só com o quantitativo, como é próprio de gente nova, e não apreciam a significação do que é imutável e eterno [itálicos no original].<sup>242</sup>

Como vemos, Raul Lino associou “*straw man fallacy*” a uma argumentação *ad hominem*, em que uma conclusão negativa é retirada de uma série de raciocínios do adversário, não porque possam estar errados, mas apenas porque por ele foram formulados.<sup>243</sup> Para Lino, a questão não estaria nas ideias, mas no facto de elas serem expressas por representantes de um grupo difuso, genericamente designado como “os modernistas”.

Continuemos. Foi a comparação com uma moeda deitada ao ar, com uma frente e um reverso, que permitira a Lino escrever, no parágrafo anterior:

Mas, aqui no reverso, o que tu vês é o nome do nosso país, que é o mesmo desde séculos; é este o símbolo da nossa raça, o signo da nossa língua que perdura, é o índice da nossa terra, do nosso clima, do nosso temperamento, daquilo que é nosso e só nosso e pelo qual nós nos diferenciamos de outras gentes.

Afinal, para Lino, o principal pecado contra o espírito não seria o de a arquitectura não reflectir o fim a que se destina; seria, isso sim, o de não reflectir o lugar para onde se constrói. O que Lino queria ouvir da fachada daquela “arquitectura falante”, se não era uma marca de gasolinas, também não era exactamente o som das palavras “Museu-Biblioteca”. O que Lino queria ouvir era o nome do país, ou seja, a palavra “Portugal”, a mesma que estaria no reverso da moeda imaginária que atirara ao ar.

Podemos, assim, dizer que a comparação com a moeda e com as suas duas faces, apesar de ser muito elucidativa e persuasiva, conduziu o interlocutor a uma conclusão completamente distinta daquela a que Raul Lino se propusera chegar. Lembremos, uma vez mais, a frase usada para invocar o exemplo do museu-biblioteca: “cada edifício público que se erige devia, pelas suas disposições arquitectónicas, dar a ideia da categoria a que pertence”. Na formulação deste enunciado nada se encontra que contenha o local como uma variável da equação.

<sup>242</sup> A expressão “verdades como punhos” é de uma contundência rara nos discursos e textos de Lino, habitualmente comedidos e elegantes, apesar de serem sempre frontais e desassombrados. Esta violência inusitada levanta-nos a seguinte questão: tê-la-á Lino usado para estabelecer uma conexão emocional com o seu público brasileiro, urbano e letrado, por aquela altura confrontado com as movimentações estalinistas e frentistas, “internacionalistas” se quisermos, de Luís Carlos Prestes e da sua Aliança Nacional Libertadora? A assim ser, Lino estaria a associar os punhos ao comunismo, e este, por sua vez, ao internacionalismo, reforçando o seu ponto de vista junto de um auditório que, supomos, seria maioritariamente afecto ao chamado Governo Constitucional, então dirigido por Getúlio Vargas.

<sup>243</sup> Walton (1996 p. 119) considera comum a associação entre “*straw man fallacy*” e argumentação *ad hominem*, e analisa assim a relação entre ambas: “*Terms broadly used to define group positions that contain political and ethical implications, like ‘communist’ and so forth, are commonly used in ad hominem attacks. These terms are used (rightly or wrongly) to sum up an arguer’s position, and the ad hominem argument then draws negative implications out of the attributed position.*” TP: “Nos ataques *ad hominem* é comum serem usados termos genéricos para definir posições colectivas, contendo conotações éticas e políticas, como ‘comunista’, por exemplo. Estes termos são usados (com razão ou sem ela) para resumir a posição do adversário, e o argumento *ad hominem* encarrega-se depois de retirar implicações negativas da posição atribuída.”

É certo que se pode argumentar que o lugar de uma arquitectura faz parte integrante do seu espírito, mas, ainda assim, o que o texto de Lino nos demonstrou não foi que ao edifício faltava espírito de museu. O que ele acabou por demonstrar foi que não concordava com aquele museu porque, por um lado, o edifício não se parecia com outros museus que conhecia e porque, por outro, o edifício aparentava ser de um outro lugar.

Deste modo, Lino acrescentou uma terceira falha lógica ao seu discurso. Para além da criação de um espantalho e da argumentação *ad hominem*, Lino apresentou conclusões *non sequitur*, ou seja, que não decorreram directamente das premissas.

Para além disso, Lino não quis, ou não soube, dizer qual era esse outro lugar do museu-biblioteca. Tudo indica que aquilo que repugnava Lino seria um local genérico, incaracterístico e estrangeiro, uma heterotopia difusa que só se qualificava pela negativa, ou seja, por ser “internacional” em vez de “nacional”.<sup>244</sup>

Para reforçar a consciência desta terceira falha lógica, recordemos ainda que, nas igrejas apresentadas, Lino só muito por alto aflorou a questão do contexto geográfico. Assim, e para usar um exemplo que já referimos, quando nos falou de uma igreja húngara, localizou-a de modo muito vago, apenas como tendo “carácter mais meridional” do que uma outra, alemã. Acrescentemos: fê-lo para, implicitamente, poder justificar o seu ar “mais risonho”, e não porque lhe encontrasse algo de essencialmente magiar.

Na primeira parte da sua exposição, aquilo que preocupava Lino era, acima de tudo, a questão do espírito do cristianismo, e as diversas expressões arquitectónicas com que esse espírito se podia manifestar. Mas Lino optou por traçar uma panorâmica mais diacrónica do que sincrónica dessa variação expressiva, ou seja, apresentou uma variação que dependeu mais do tempo do que do espaço.

Talvez nem pudesse ser de outro modo, uma vez que um dos traços do cristianismo, como de todas as religiões maioritárias, é justamente a sua transnacionalidade, já para não referir a sua evidente aspiração a uma universalidade. Por isso, não surpreende que Lino, quando quis apresentar várias igrejas do passado, não tenha podido deixar de se referenciar a estilos também consideráveis como transnacionais, como são o gótico e o renascentista.

Esta abordagem parece-nos, apesar de tudo, totalmente coerente com a comparação que Lino adoptara, segundo a qual o cristianismo seria apenas figurável através de um único tipo de árvore, a oliveira, independentemente da localização geográfica a que essa figuração se referisse.

---

<sup>244</sup> Tanto quanto é do nosso conhecimento, está ainda por fazer a caracterização aprofundada do lugar desse “internacional”, espécie de Babilónia que todos os nacionalismos culturais e ideológicos temiam e combatiam nos anos 30. Local distópico que se espelhava negativamente na utopia do chamado Movimento Moderno, era umas vezes identificado com uma metrópole cosmopolita como Paris ou Nova Iorque, outras, pelo contrário, com a estepe árida do “bolchevique”, Moscovo. Outras vezes ainda, e paradoxalmente, era assimilado ao tumulto pagão do “boche”, ou seja, Berlim, síntese dos dois modos anteriores. Era sempre considerado como um lugar de amnésia colectiva, mas também de depravação, de desolação e de desespero, onde a matéria imperaria sobre o espírito, a civilização triunfaria sobre a cultura, a deriva prevaleceria sobre a pertença. Reciprocamente, não deixa de ser curioso assistir ao modo “internacionalista” como todos os nacionalismos se auto-representavam e se manifestavam.



No entanto, a aproximação ficou totalmente subvertida justamente quando Lino se referiu ao projecto para o museu-biblioteca e quando, a partir daí, produziu a sua invectiva contra aquilo a que chamou “os modernistas-internacionalistas” (p. 213). Foi aliás perante o projecto do museu-biblioteca que Lino usou, pela primeira e única vez no seu texto, um termo relacionado com “internacionalismo”.

Como vimos, Lino propusera-se defender uma entidade, o espírito, necessária e eminentemente universal, mas demonstrou estar preocupado com uma outra, o lugar, a qual não pode deixar de ser uma manifestação local. Arriscamos dizer: Lino criou uma aporia onde a arquitectura portuguesa se veio a enredar, e onde ele próprio se veio a encurralar.

Esta aporia é, quanto a nós, o impasse instaurador do modernismo dos anos 30 portugueses: o desacordo entre a gravidade de uma herança, a que Lino (p. 166) chamou “padrão de cultura”, e o ímpeto de uma evolução, que Lino caracterizou com justeza como sendo “as conquistas da ciência e os aperfeiçoamentos da técnica”. Por outras palavras, a tensão entre os fins expressivos ainda desejados e os meios tecnológicos já disponíveis. Em suma: o conflito entre um espaço e o seu tempo.

De acordo com o que já amplamente discutimos, a existência deste elemento aporético, tal como de outros igualmente contraditórios ou paradoxais, foi bastante vantajosa para o regime autoritário que então se impunha. Reiteramos aqui o que já dissemos e que adiante tentaremos provar: o regime, favorecido pelas paralisias causadas pelos impasses, encarregou-se sempre de os manter e sublinhar, com o objectivo de garantir a sua própria sobrevivência. Ora, como aquilo a que chamámos “o episódio do museu-biblioteca de Gaia” amplamente nos demonstra, neste processo os arquitectos foram tanto vítimas como algozes.

Podemos então sublinhar o seguinte: o confronto entre cultura e tecnologia, que seria já um assunto relevante, tornou-se mais complexo e opaco quando permeado pela dimensão ideológica. Parece-nos então importante trazer esta nova dimensão para o debate, adensando-o com outras polaridades e outras personalidades, no sentido de lhe ampliar não só a extensão, mas também a profundidade.

## 3.2. A frustrada argumentação dos “Ars”

### 3.2.1. José de Figueiredo e Hipólito Raposo: vértices de um debate

Entre a gravidade de uma herança cultural e o ímpeto de um avanço tecnológico, vimos até agora desenrolar-se perante nós uma disputa mantida ao longo dos anos 30, cujo objectivo parecia ser o de garantir, para a arquitectura, a primazia do espírito.

Já constatámos que o que estaria em causa não seria tanto esse espírito da arquitectura, mas a arquitectura da política do espírito. Se quisermos reincidir nos jogos de palavras, podemos afirmar que o que se disputava era o modo como a essência do regime se havia de tornar aparência, ou em que matéria o seu espírito se havia de encarnar. Em suma, em que proporção as dimensões culturais e tecnológicas da arquitectura serviriam aquelas meramente ideológicas.

De um modo mais prosaico, o que estaria em causa seria a eleição de um tipo de arquitectura – e, sejamos claros, de um tipo de architectos – para as expectáveis encomendas públicas de equipamentos culturais. Destes, os museus e as bibliotecas seriam os casos mais evidentes, mas era também previsível que o tipo de arquitectura triunfante se viesse a alargar aos edifícios destinados a outras actividades ditas do espírito, como as igrejas, os tribunais e as escolas.

Para além de tudo isto, era ainda conjecturável que, por extensão, a escolha de um tipo de arquitectura e de um tipo de architectos afectasse o significativo programa de obras públicas que então já se adivinhava, incluindo instalações de cariz administrativo, hospitalar, militar ou bancário.

Como vértices da discussão que vimos desenrolar-se perante nós, contentámo-nos com apenas três polos. Do lado da hegemonia da herança cultural e da importância do lugar, encontramos Raul Lino e o seu *Auriverde Jornada*. Do lado da supremacia do desenvolvimento tecnológico e, consequentemente, da preponderância dos modos do tempo sobre os do lugar, encontramos os “Ars” e o seu projecto para o museu-biblioteca de Gaia. Como polo neutro, conjecturámos a audiência de Lino.

Detenhamo-nos agora por instantes na indagação da efectiva neutralidade deste terceiro vértice. Com facilidade percebemos que se trataria de uma neutralidade resultante, ela própria, de uma mútua anulação de polaridades. Se podemos conjecturar que a maioria dos auditores brasileiros de Lino lhe seria simpática, a mesma atitude não podemos já esperar desse universo mais lato, constituído pelos posteriores leitores portugueses, entre os quais se achariam muitos architectos, artistas e intelectuais próximos das posições defendidas pelos “Ars”.

Estamos convictos que Lino estaria consciente desta circunstância, e que o seu discurso se destinaria também a este grupo. Em nossa opinião, o modo como Lino construiu a sua argumentação, a qual, como vimos, apresentou como evidente uma conclusão pouco consequente com as próprias premissas enunciadas, inscreveu-se nessa estratégia agressiva de dar respostas antecipadas, mesmo que eventualmente falaciosas, à arguição dos interlocutores.

Julgamos, por isso, que o discurso de Lino incluiu uma atitude antecipatória e preventiva, adoptada com o intuito de exaurir a argumentação do campo contrário. Em contrapartida, somos compelidos a ler a memória descritiva dos “Ars” à luz da mesma convicção. Assim, arriscamos dizer que uma parcela do impasse entre cultura e tecnologia era suscitada porque ambas as facções conheciam as razões contrárias, mas não eram capazes de lhes dar um enquadramento crítico, dialógico e construtivo.<sup>245</sup>

É com base neste jogo de mútuas acções preventivas que queremos apresentar a nova dimensão que atrás enunciámos, trazendo ao debate novos interlocutores e novos argumentos.

No seu trabalho monográfico sobre os “Ars”, Duarte Morais Soares (2004 pp. 37-39) fornece uma informação preciosa para a compreensão deste processo e desta época: a 13 de Setembro de 1934, passadas duas escassas semanas do anúncio do resultado do concurso para o museu-biblioteca, os “Ars” endereçaram um memorial a Hipólito Raposo, facultando-lhe explicações mais alargadas relativas às intenções do projecto.

Mais à frente, passaremos este memorial em revista, nos trechos que consideramos mais relevantes. Neste momento, interessa-nos adiantar que todo o tom usado no texto parece ser, tal como já referimos para a conferência de Lino, antecipatório e preventivo, como se os “Ars” quisessem esclarecer e anular de antemão as dúvidas dos interlocutores.

Duarte Morais Soares afirma que os “Ars” dirigiram este memorial a Hipólito Raposo por o saberem amigo de José de Figueiredo. Como já referimos, Figueiredo pertenceu à comissão que viria a apreciar o projecto do museu-biblioteca, comissão que incluiu também Pardal Monteiro e Raul Lino.

Devemos aqui intercalar uma curta digressão, com o intuito de reforçar o raciocínio que temos vindo a construir. Para avançarmos, julgamos essencial compreender a personalidade de José de Figueiredo e, para tal, vamos recordar o papel que desempenhou num episódio que consideramos ser um dos mais marcantes dos anos 30 em Portugal, pelo modo como a imprensa escrita foi usada como mecanismo de propaganda.

Para apreciarmos plenamente esse episódio, que adiante descreveremos, comecemos com um curto perfil biográfico. Muito recentemente, uma estudiosa da vida e obra de Figueiredo descreveu-o do seguinte modo (Baião, 2012 p. 55):

---

<sup>245</sup> Esta situação não era de modo nenhum exclusiva de Portugal, podendo ser detectada noutros países com maior tradição de debate cultural e artístico, como era o caso de Itália. Já referimos como Marcello Piacentini, atento observador coetâneo e comentador culto e interessado da situação da arquitectura europeia dos anos 30, escreveu que o único local onde esta dificuldade não se fazia então sentir era a Holanda. Na opinião que expressou em 1930 (Piacentini, 1994 p. 46), a relação entre a arquitectura e os seus destinatários neste país era tão intensa que tudo o que os arquitectos produziam era imediatamente assimilado pela população. Como é bem sabido, Keil do Amaral (1947 p. 8) recolheu a mesma sensação da sua viagem à Holanda, realizada em 1936: “A Holanda era, afinal, um país maravilhoso, onde tudo estava feito, meticulosamente, à medida de todos e da cada um dos holandeses, para seu conforto e felicidade.” Para Piacentini, esta situação transformava a arquitectura numa espécie de partido único da cultura nacional holandesa, destino que o arquitecto italiano aspirava para a arquitectura do seu próprio país. Para compreender o intenso debate em torno da arquitectura italiana no período compreendido entre 1925 e 1945, nomeadamente os equívocos e os choques mútuos existentes entre tradicionalistas, racionalistas e novecentistas, consultámos a exaustiva compilação de textos organizada e enquadrada por Paola Barocchi (1990).



Figura 107: Fotografia de José de Figueiredo na edição de 30 de Novembro de 1912 da revista ilustrada O Occidente (Fonte: HDML).



Figura 108: Manipulação fotográfica do Notícias Ilustrado de 25 de Dezembro de 1932, dando conta do rosto de Salazar nos painéis de Nuno Gonçalves.

José de Figueiredo (1871-1937) foi uma das figuras que se destacaram no panorama cultural português do início do século XX. Nomeado director do Museu Nacional de Arte Antiga em 1911, a sua acção pautou-se pela modernização museográfica daquela instituição e pelo estímulo que trouxe à investigação da história da arte portuguesa.

Mais à frente, a mesma autora sublinhou o papel pioneiro e inovador de Figueiredo:

A sua acção enquanto historiador e as suas preocupações na reorganização do MNAA espelham uma concepção moderna de museu enquanto centro de investigação e de construção de conhecimento.

É também a mesma autora quem, no mesmo texto, nos informa de vários detalhes significativos. Assim, por exemplo, logo após a implantação da República, Figueiredo foi um dos mentores do quadro legislativo que promoveu a reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos; neste âmbito, fez também parte de diversos serviços de cariz patrimonial, como os Conselhos de Arte e Arqueologia e a Comissão de Beneficiação da Pintura Antiga. Toda esta experiência permitiu-lhe, em 1929, organizar e comissariar a representação de Portugal na Exposição Ibero-americana de Sevilha.<sup>246</sup>

Para além de tudo isto, Figueiredo ocupou as já referidas funções de director do Museu Nacional de Arte Antiga, até à data da sua morte, em 1937. Talvez também por isso, em 1932 Figueiredo foi nomeado como presidente da então recém-criada Academia Nacional de Belas-Artes,<sup>247</sup> instituição que representou na Câmara Corporativa.

Interessa sublinhar que todo este percurso profissional poderá ter tido origem no prestígio que granjeou como historiador e crítico de arte, e não enquanto jurista, função para a qual se preparara com a frequência do curso de Direito da Universidade de Coimbra.

Este reconhecimento surgiu a partir de um acontecimento crucial: o momento em que, logo em 1910, Figueiredo deu início à campanha de restauro, identificação e divulgação dos chamados painéis de S. Vicente. Tudo indica, de resto, que terá sido ele o primeiro a atribuir a Nuno Gonçalves a autoria desta peça chave da arte portuguesa.

Por isso, o prestígio de Figueiredo pode hoje ser facilmente atestado através das palavras que os seus contemporâneos lhe dedicavam. Assim, por exemplo, podemos ler a introdução que, em 1912, o cronista da revista ilustrada *O Occidente* (Figura 107) fazia a uma entrevista que Figueiredo lhe concedeu (Cobeira, 1912 p. 257 e 258):

<sup>246</sup> A *Exposición Iberoamericana de Sevilla* decorreu entre 9 de Maio de 1929 e 21 de Junho de 1930, coincidindo temporalmente com a *Exposición Internacional de Barcelona*, decorrida entre 20 de Maio de 1929 e 15 de Janeiro de 1930.

<sup>247</sup> Recordemos que a Academia de Belas-Artes tinha sido criada pela rainha D. Maria II em 1836, cerca de um século antes. No reinado de D. Luís, a instituição passou a ser designada Academia Real de Belas-Artes, a qual foi extinta em 1911 pelo Governo Provisório da República. Em 1932, a Academia foi restaurada, com o novo nome de Academia Nacional de Belas-Artes. Foi esta nova instituição que contou com José de Figueiredo como seu primeiro presidente.

No decorrer de animada conversação eu confirmei bem de mim para mim quão profundo era o saber técnico e incontestável a competência e inquebrantável a vontade que o animava. José de Figueiredo tem amor ardentíssimo à missão que se impôs, e não poupa canseiras e calca desdenhoso contrariedades para realizar propósitos que já fazem parte integrante e inalienável da sua vida anímica, de bem servir a arte pura do seu país.

O prestígio de Figueiredo atravessava fronteiras. No mesmo número da *Occidente* se lê uma passagem de Ribera i Rovira,<sup>248</sup> em que o escritor catalão assim elogiava Figueiredo, referindo o seu papel na identificação dos painéis de Nuno Gonçalves (Noronha, 1912 p. 258 e 259):

*José de Figueiredo, el escrupuloso crítico de arte que para mayor gloria de su país ha logrado autenticar y salvar de la ruina esas maravillas del siglo XV, reivindicando así la existencia y los esplendores de una escuela primitiva de pintura portuguesa, es autor de concienzudos trabajos que revelan una erudición profunda y una orientación segurísima.*<sup>249</sup>

Perante o brilho de todo este percurso, pode hoje parecer-nos estranho encontrar Figueiredo envolvido num episódio de evidente mistificação propagandística, evento que facilmente poderia ter colocado em risco uma reputação de investigador, diligentemente acumulada ao longo de anos: a identificação do rosto de Salazar nos painéis de S. Vicente e, o que parece mais sério, as interpretações conexas.

Para percebermos o que se passou, folheemos o *Notícias Ilustrado* de 25 de Dezembro de 1932. Logo na capa, como quem anuncia um grande furo jornalístico, apresenta-se o título em tom sensacionalista:

A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves!

Do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932.

Veja sensacional descoberta neste número.

As letras sobrepõem-se à imagem de fundo, uma manipulação iconográfica em que se esbate a fotografia a preto e branco do rosto de Salazar numa reprodução, também ela a preto e branco, do troço dos painéis onde se encontra retratado o personagem em causa. Um efeito esfumado garante a transição gradual entre as duas representações (Figura 108).

Nas páginas centrais, sob o significativo título de “Salazar na imagem”, desenvolve-se o artigo de fundo, que entrelaça imagens e texto, de modo dinâmico e sincopado. Uma chamada de caixa enquadra o artigo:

---

<sup>248</sup> Ignázi de Loyola Ribera i Rovira, 1880 – 1942. Advogado catalão, poeta e jornalista, viveu em Tomar, entre 1900 e 1910. Quando regressou à Catalunha, divulgou a cultura portuguesa através de artigos, conferências e livros. Um dado curioso para a compreensão da relação deste autor catalão com a modernidade portuguesa é o facto de, em Setembro de 1914, ter recebido Mário de Sá-Carneiro em Barcelona. Este episódio ficou registado por Sá-Carneiro, o qual, numa carta dirigida a Fernando Pessoa, relatou a visita que Ribera i Rovira lhe proporcionou à Sagrada Família (Dias, 1975 pp. 62-67).

<sup>249</sup> TP: “José de Figueiredo, o escrupuloso crítico de arte que para maior glória do seu país conseguiu autenticar e salvar da ruina essas maravilhas do século XV, reivindicando assim a existência e os esplendores de uma escola primitiva de pintura portuguesa, é autor de conscienciosos trabalhos que revelam uma erudição profunda e uma orientação seguríssima.” A revista *O Occidente* informa que a passagem que transcrevemos é do livro *Portugal y Galicia Nación*. Ao consultarmos a obra (Ribera i Rovira, 1911), toda ela muito elogiosa em relação a Figueiredo, verificámos que este trecho se encontra na pág. 51. As quatro ilustrações do livro referem-se exclusivamente aos painéis de Nuno Gonçalves.

O “Notícias Ilustrado” consulta o Dr. José de Figueiredo sobre a extraordinária semelhança que existe entre a fisionomia do Presidente do Ministério e uma cabeça dos Painéis de Nuno Gonçalves. E, caso curioso, a figura representa, também, um financeiro.

Como se vê, o periódico indagou Figueiredo, no aparente propósito único de atestar da semelhança dos dois rostos. Ao ler o artigo, percebemos que, feita a constatação objectiva das evidentes semelhanças existentes entre Salazar e aquele que se supõe ser Estêvão Afonso, Figueiredo se poderia ter absterido de ir mais longe.

No entanto, o que impressiona é o modo como o historiador de arte se prestou a extravasar o nível da mera objectividade, para rapidamente passar para o da interpretação subjectiva. Acerca desta atitude, obviamente instigada pelo periódico, Margarida Acciaioli (2013 p. 98) comentou recentemente que “o próprio José de Figueiredo [...] não deixou de alimentar publicamente essa ideia ao acrescentar que ambos eram financeiros, homens de administração pública.”

Recordemos algumas das partes mais significativas do depoimento de Figueiredo:

É preciso não esquecer que, na vanguarda artística de todos os tempos, Nuno Gonçalves sacrificava o pitoresco ao essencial, sobretudo no retrato. [...] Ora, o que é preciso portanto aproximar, numa e noutra cabeça é o carácter, consequência da estatura que é aproximada nas duas. [...] À semelhança física, acresce o facto de Estêvão Afonso ter sido um dos fundadores da célebre Companhia de Lagos, organizada para explorar os descobrimentos marítimos dos portugueses.

Com estas três curtas frases, Figueiredo, o historiador de arte experiente, exprimia várias ideias em simultâneo, todas elas consentâneas com a época. Passemos-las em revista:

- Uma aproximação da arte quatrocentista em geral, e a de Nuno Gonçalves em especial, a uma concepção própria dos anos 30, em que a arte figurativa era considerada de vanguarda;
- Uma distinção entre essa arte figurativa, considerada essencial, e a arte meramente realista, chamada pitoresca;
- Um reconhecimento de que, na arte figurativa, esse essencial se encontra na captação de um carácter, emanação da estatura das personalidades retratadas;
- Uma noção de modernidade fundada numa concepção cíclica do tempo, em que, neste caso, Salazar seria o novo Estêvão Afonso, ou seja, o fundador de uma nova era de descobrimentos.

Para além do depoimento de Figueiredo, existe outro elemento que chama a atenção na peça jornalística que acabámos de folhear. Este elemento é o modo como a peça entrecruza o texto sobre as semelhanças de Salazar com imagens que aparentemente em nada se relacionam com este assunto, nomeadamente fotografias das conversas que deram origem às entrevistas de António Ferro a Salazar.

Este jogo gráfico contribui para aumentar a sensação de que se está perante uma construção propagandística, a qual, despidoradamente, mistura vários *media*, entre os quais o texto, o *lettering*, a fotografia de reportagem e a pintura quatrocentista – ou, melhor dizendo, a sua reprodução litográfica – com o objectivo de projectar a imagem de Salazar. A esta fabricação, Figueiredo, aparentemente sem esforço de maior, ofereceu o seu conhecimento e sua perícia.



Figura 109: Hipólito Raposo: Pedras para o Templo, 1933. Capa de “Ars”.

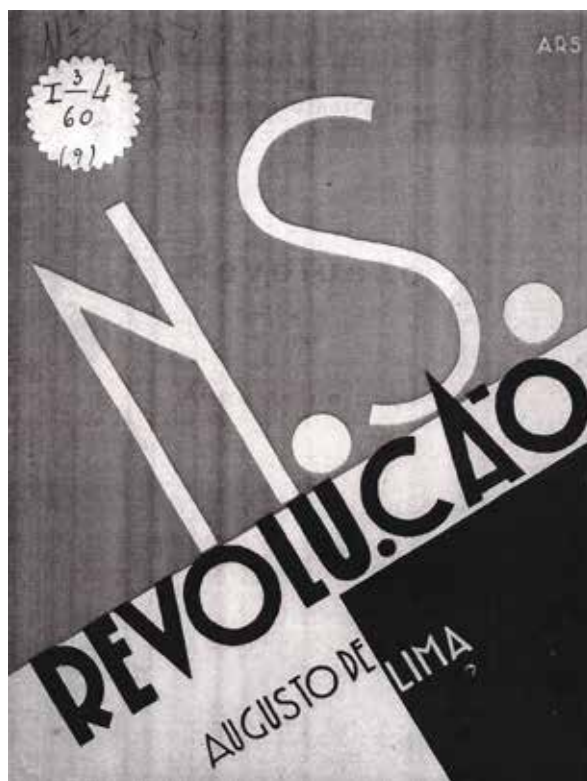


Figura 110: Augusto Pires de Lima: Revolução, 1933. Capa de “Ars”.



Julgamos que é esta intersecção entre arte figurativa e propaganda política, por um lado, e reprodução e difusão em massa, por outro, que transformam o episódio da identificação do rosto de Salazar nos painéis de S. Vicente num dos mais significativos dos anos 30 em Portugal. Como vimos, a utilização de José de Figueiredo, perito qualificado e reconhecido, para conferir legitimação científica a uma narrativa mítica constitui um elemento preponderante.

Tendo em nossa posse todos estes dados, compilados para estabelecer uma caracterização de José de Figueiredo, retomemos a nossa principal linha de argumentação.

Com a redacção do seu memorial, a intenção dos “Ars” seria então a de chegarem a José de Figueiredo através de Hipólito Raposo, na esperança que este fosse capaz de inverter a previsível recusa de Raul Lino. Quanto à posição de Pardal Monteiro, parecia razoável imaginar, como nos parece ainda hoje, que não se oporia à construção de um projecto com as características das do museu-biblioteca.

No entanto, e de acordo com a investigação de Ana Tostões (2010 p. 34), os caminhos de Hipólito Raposo, de José de Figueiredo, de Pardal Monteiro e de Raul Lino cruzaram-se mais vezes, e não apenas por motivos de amizade. Naqueles meados da década de 30, os quatro estiveram ligados entre si por razões de ordem profissional, também relacionadas com a harmonia arquitectónica e urbana: os quatro pertenceram ao Conselho de Estética Cidadina da Câmara Municipal de Lisboa, organismo criado em 1933 com o intuito de zelar pela boa aparência da capital.<sup>250</sup>

A ligação directa entre Hipólito Raposo e os três integrantes do Conselho Superior de Belas-Artes, responsável pela apreciação do projecto dos “Ars”, fica assim perfeitamente explicada. Unia-os a necessidade de emitirem pareceres, mais ou menos vinculativos, relativamente à actividade artística e profissional de outros intervenientes no espaço público, pareceres esses que diziam respeito ao aspecto exterior esperado para determinado tipo de edificações.

Esta actividade de policiamento social e estético poderá justificar algumas das palavras dos “Ars”, que mais à frente analisaremos. Pelos motivos que explicaremos, parece-nos possível que se destinassem não só a Lino e a Figueiredo, mas que visassem também Raposo, ele próprio envolvido na tarefa de julgar, e eventualmente até condenar, a obra de outros arquitectos modernos.

Estabelecida a ligação entre os três integrantes do Conselho Superior de Belas-Artes e Hipólito Raposo, resta agora lançar alguma luz sobre a relação entre este último e os “Ars”. À semelhança do que fizemos com Figueiredo, comecemos por compreender um pouco do seu percurso biográfico.

Nascido em 1885, Hipólito Raposo era catorze anos mais novo do que Figueiredo, mas cerca de duas décadas mais velho do que os arquitectos dos “Ars”. Para compreender o seu perfil ideológico

---

<sup>250</sup> O primeiro Anuário da Câmara Municipal de Lisboa, datado de 1935, descrevia assim as funções do referido conselho (p. 241): “O Conselho de Estética Cidadina, criado por proposta de 20 de Dezembro de 1933, funciona consultivamente junto do Pelouro dos Serviços Culturais e tem por fim emitir parecer sobre os problemas gerais de estética urbana e sobre as questões relacionadas com as transformações a realizar na cidade de Lisboa, de forma a evitar quaisquer atentados à arte, à tradição ou à história da capital.” De acordo com Ana Tostões (2010 p. 34), para além de Hipólito Raposo, Pardal Monteiro, José de Figueiredo e Raul Lino, neste conselho terão também participado outras personalidades de relevo, como o cineasta e dramaturgo Leitão de Barros, o engenheiro e olissipógrafo Vieira da Silva, o arquitecto Carlos Rebelo de Andrade e o pintor António Soares.

e cívico, atentemos nas palavras que o *Suplemento Literário do Diário de Lisboa* usou para o apresentar aos seus leitores, poucos meses após a data de elaboração do memorial, mais propriamente na edição de 25 de Janeiro de 1935:

O sr. dr. Hipólito Raposo é das figuras mais expressivas do pensamento português. Tem uma obra notável no duplo aspecto literário e político. Alinhando à “direita” com uma sinceridade de opiniões que os seus adversários respeitam, a ele se deve, com António Sardinha, Pequito Rebelo, conde de Monsaraz, Rolão Preto e outros a fundação do chamado Integralismo Lusitano.

Tal como Figueiredo, também ele formado em Direito pela Universidade de Coimbra, Raposo foi, como vimos, um dos mais destacados fundadores e dirigentes do Integralismo Lusitano. Para sintetizar as linhas orientadoras deste movimento, usemos as palavras de João Medina (1978 p. 73):

Em 8 de Abril de 1914 inicia a sua publicação em Coimbra a revista *Nação Portuguesa*, órgão do movimento integralista, o Integralismo Lusitano, que defende a tradição e o passado, propugna uma monarquia orgânica e tradicionalista dotada de um poder central forte na figura do Rei, uma descentralização fundada na família e na autonomia administrativa da freguesia, do município e da província, uma estrutura económico-social corporativa e um nacionalismo de raiz anti-republicana, anti-racionalista e anticosmopolitista.

Esta curta panorâmica permite-nos perceber que Raposo se situava nas facções mais direitistas do espectro político português. É também João Medina quem nos reforça o retrato de coerência traçado pelo *Suplemento Literário*, ao explicar o modo como, ao longo da sua vida, Raposo sempre se conservou coerente com as suas opções ideológicas, primeiro vincadas ao longo dos diversos períodos posteriores a 1910, e depois mantidas durante o regime instaurado em 1926. Frontalmente oposto a todas opções republicanas, Raposo nunca se conformou com o facto de tanto Sidónio como Salazar se terem refutado a restaurar a Monarquia em Portugal (Medina, 1978 pp. 80-84).

Antecipando capítulos posteriores, interessa aqui sublinhar que o Movimento Nacional-Sindicalista surgiu de uma cisão do Integralismo Lusitano. A questão do Rei foi justamente uma das principais causadoras dessa ruptura. Para os Nacionais-Sindicalistas, importante era a existência de uma chefia forte e carismática, independentemente do regime que corporizasse.

Para além disso, parece evidente que, de entre os integralistas, aqueles que evoluíram para posições mais próximas de um sebastianismo de carácter vanguardista e apoplético se contaram entre os que vieram a fundar o Movimento Nacional-Sindicalista. Destes, Rolão Preto, originalmente um integralista, constituiu o exemplo mais evidente.

Esteves Cardoso (1982 p. 1406) resume assim a situação, enquadrando a posição de Raposo entre as quatro individualidades principais do movimento integralista:

No caso de António Sardinha, a transição [para o sebastianismo] é clara, assim como é certo que Hipólito Raposo e Luís de Almeida Braga nunca abandonaram o integralismo saudoso, original. José Pequito Rebelo, que não partilhava do pendor místico de Sardinha, situava-se numa área intermédia, dando-se fé do conflito entre as duas facções.

Contudo, as relações entre os dois movimentos nacionalistas mantiveram-se sempre ao longo dos anos 30, com maior ou menor nível de cordialidade. O que os unia era muitas vezes aquilo que os separava, ou seja, o maior ou menor nível de uma animosidade, sempre patente, para com o regime de Salazar. No próximo capítulo teremos oportunidade de debater o papel destes movimentos na evolução do Estado Novo e da arquitectura conexas.

A participação de Hipólito Raposo no Conselho de Estética Cidadina de Lisboa terá correspondido a um dos raros momentos em que encontrou algum acordo com o poder, uma vez que, logo na transição da década e na sequência da publicação do seu livro *Amar e Servir* (Raposo, 1940), foi deportado para os Açores e demitido de todos os cargos públicos.

A proximidade entre as facções nacionalistas pode justificar o facto de, em 1933, os “Ars” terem sido escolhidos para a composição gráfica da capa de um livro de Hipólito Raposo, intitulado *Pedras para o Templo* (Raposo, 1933). Da responsabilidade da Livraria Civilização, editora sediada no Porto, a escolha dos “Ars” espelhava com clareza os impasses e os equívocos daquele preciso momento histórico, plasmados nas opções gráficas da capa. Analisemo-las por um instante (Figura 109).

A ilustração, colorida em tons de azul, vermelho e preto, representa os traços gerais de um padrão dos Descobrimentos, encimado pelo escudo das quinas e pela cruz de Cristo. O padrão não é apresentado na vertical, aprumado e estático. Pelo contrário, está colocado em posição oblíqua. De acordo com as convenções gráficas vigentes, que se guiam não só pelo sentido linear horizontal de leitura do alfabeto latino, da esquerda para a direita, mas também pelo sentido rotativo horário, o padrão encontra-se em posição dinâmica e ascendente.

Esta leitura é reforçada pela disposição das letras, alinhadas perpendicularmente ao eixo do padrão, e, por isso mesmo, também oblíquas em relação às margens da capa, reiteradas por duas linhas verticais que, ao propiciarem alterações das manchas de cor, criam uma leitura deliberadamente ambígua entre forma e fundo.

Esta capa dá-nos indícios de que os “Ars” pretenderam estabelecer uma linha de continuidade entre o pensamento de Hipólito Raposo e o Nacional-Sindicalismo, de modo eventualmente forçado, uma vez que o neo-futurismo gráfico não se parece coadunar com as opções ideológicas e literárias do autor. Um dos elementos mais marcantes da composição é o modo como o vermelho da cruz de Cristo sobressai do fundo azul e negro, naquilo que parece ser uma alusão directa às braçadeiras e às camisas do MNS.

Por outro lado, não deixa de ser relevante que tanto as linhas estruturadoras da composição como as cores usadas sejam genericamente as mesmas que os “Ars”, pela mesma altura, adoptaram para a capa de um pequeno opúsculo intitulado *Revolução*, da autoria de Augusto Pires de Lima (1933) e publicado pelo Secretariado do Porto do Nacional-Sindicalismo (Figura 110).

Apesar das divergências, é provável que a capa dos “Ars” tenha agradado a Hipólito Raposo, ou, pelo menos, que não lhe tenha repugnado totalmente: dois anos mais tarde, os “Ars” assinaram o grafismo



Figura 111: Hipólito Raposo: Areias de Portugal, 1935. Capa de “Ars”.

de um outro livro deste autor, intitulado *Areias de Portugal* (Raposo, 1935). Aqui, a mesma cruz de Cristo oblíqua e futurizante, ainda mais evidente e nítida, domina uma composição que representa uma caravela vogando a todo o pano, sobre um mar metálico e verde, geometrizado em lâminas diagonais convergentes (Figura 111).

Serão então estas, eventualmente, as principais ligações circunstanciais que se podem detectar entre Raposo e os “Ars”:

- Uma ligação profissional – através dos contactos editoriais com a Livraria Civilização;
- Uma ligação ideológica – através da conexão entre as diversas sensibilidades nacionalistas.

Estamos assim perante dois protagonistas, José de Figueiredo e Hipólito Raposo, os quais, apesar dos evidentes níveis de aproximação, como o facto de terem sido ambos formados em Direito pela Universidade de Coimbra, tinham também grandes divergências entre si. Ao se dirigirem directamente a Hipólito Raposo, os “Ars” parecem querer explorar essas divergências em benefício da aprovação do seu próprio projecto, arregimentando mais um correligionário ao seu lado do debate. Será essa táctica que tentaremos explicar a seguir.

### 3.2.2. Uma concepção totalitária: memorial a Hipólito Raposo

Compreendidos que estão alguns dos vínculos presentes nesta teia de cumplicidades, de animosidades, de relacionamentos e de afinidades, estamos agora em posição de interpretar melhor as palavras do memorial (Figura 112).

Começemos pelas palavras com que os “Ars” descreveram as preocupações que os nortearam na concepção da fachada, tal como citadas por Soares<sup>251</sup> (2004 p. 37):

Esta fachada, no seu conjunto, resultou dum estudo demorado da distribuição dos serviços e mereceu toda a dedicação dos arquitectos que se empenharam em tirar o maior partido possível das condições do problema.

O parágrafo permite-nos perceber que os “Ars” pretenderam colocar o problema no estrito plano da lógica de resolução do problema técnico e programático, como se a expressão do edifício, ao emanar directamente desse esforço, se autojustificasse e, conseqüentemente, isentasse os projectistas de outras preocupações, nomeadamente as de índole cultural ou ideológica. É justamente essa petição de desobrigação que encontramos num parágrafo subsequente:

Os arquitectos temem, pois, simplesmente, que, como já se disse, lhes sejam impostas alterações fundadas em razões de critério estético, ou de nacionalismo que eles julgam mal compreendido, as quais visariam directamente o aspecto da frontaria.

Os “Ars” defendiam-se assim de dois tipos de investidas: por um lado, a divergência estética; por outro, a acusação de falta de nacionalismo. Sublinharam: nacionalismo mal compreendido. Para a primeira ordem de razões, apresentaram uma linha de argumentação que reforçava a sua atitude perante o acto de projectar:

Esta fachada que é propriamente a parte artística do projecto foi estudada pelos seus autores com carinho e sinceridade. É um conjunto harmónico de volumes e de linhas, todo derivado do estudo lógico das próprias necessidades de distribuição e de iluminação.

E, mais à frente (Soares, 2004 p. 39):

Está absolutamente dentro das directrizes do século, como toda a boa arquitectura de todos os tempos e, no entanto, os seus autores orgulham-se de poder afirmar que esta obra seria original em qualquer parte do mundo.

Ou seja, à lógica, os “Ars” juntaram sinceridade e originalidade como marca distintiva do seu trabalho. Quanto à segunda ordem de razões, contrapuseram a seguir, referindo-se ao seu projecto:

---

<sup>251</sup> Apesar de termos consultado a fonte primária, ou seja, o duplicado do documento que os “Ars” arquivaram nos seus próprios ficheiros, dedicados à correspondência referente ao Museu-Biblioteca de Gaia, faremos sempre referência à investigação de Duarte Morais Soares, não só por vénia a este investigador, mas também pelo facto de o seu trabalho ser de fácil acesso na Biblioteca da ESAP. Também por vénia, devemos sublinhar que a abordagem de Duarte Morais Soares é distinta da nossa. Refere a a diferença geracional entre “Ars” e Raul Lino, bem como na importância do papel de Figueiredo, mas concentra-se maioritariamente nas dificuldades processuais da aprovação do projecto.

Cópia do memorial enviado ao Dr. Hipólito Raposo

Foi pedido pelo Dr. José de Figueiredo do Conselho superior de Belas Artes o projecto aprovado em concurso para o Muse-Biblioteca de Vila Nova de Gaia.

Os autores, talvez mal informados, tem receio que, por razões de nacionalismo mal compreendido, lhes seja imposta qualquer modificação no sentido artistico da fachada principal que é a unica que interessa por se tratar duma construcção confinando com terrenos particulares pelos outres tres lados.

Esta fachada no seu conjunto, resultou dum estudo demorado da distribuição dos serviços e mereceu toda a dedicação dos architectos que se empenharam em tirar o maior partido possível das condições do problem

Os architectos teriam muito gosto em acatar quaisquer considerações de ordem tecnica inerente ad estudo de Museus que os membros do Conselho Superior de B. A. julgarem util.

Mas como as dependencias destinadas a Museu ocupam simplesmente a parte posterior do edificio, não se prendendo em nada com a fachada principal, nenhuma modificação daquela natureza poderá alterar o aspecto geral da frente do edificio.

Os architectos temem, pois, simplesmente, que, como já se disse, lhes sejam impostas alterações fundadas em razões de criterio estetico, ou de nacionalismo que des julgam mal compreendido, as quais visariam portanto, directamente o aspecto da frontaria.

Esta fachada que é propriamente a parte artistica do projecto foi estudada pelos seus autores com carinho e sinceridade .

É um conjunto harmonico de volumes e de linhas, todo derivado do estudo logico das proprias necessidades de distribuição e iluminação .

Está absolutamente dentro das diretrizes architectonicas do seculo, como toda a boa architectura de todos os tempos o, no entanto, os seus autores orgulham-se de poder afirmar que esta obra seria original em qualquer parte do mundá.

É uma concepção totalitária, que não admite alterações, e seria com profundo desgosto que os architectos veriam mutilada a sua obra.

Architectos modernos, nacionalistas desde o berço - se isso é possível - com que direito se ~~lhes~~ negaria o caracter de nacional á sua obra sendo ela absolutamente original?

Em nome de que razões se lhes negaria e direito, que só ao architectos modernos pertence, de interpretar o verdadeiro sentido da architectura de hoje ?

Porto, 13 de Setembro de 1934

Figura 112: “Ars Architectos”: Cópia do memorial enviado ao Dr. Hipólito Raposo, 13 de de Setembro de 1963 (Fonte: EMS).

É uma concepção totalitária, que não admite alterações, e seria com profundo desgosto que os arquitectos veriam mutilada a sua obra.

Arquitectos modernos, nacionalistas desde o berço – se isso é possível – com que direito se negaria o carácter de nacional à sua obra sendo ela absolutamente original?

Por conveniência expositiva, comecemos pelo segundo parágrafo desta citação. O raciocínio parece ser este: se as obras dos arquitectos nacionalistas forem produzidas com sinceridade e originalidade, serão elas próprias também – necessária e inerentemente – nacionalistas. Aceitando-se este raciocínio, toda a discussão acerca do nacionalismo na arquitectura moderna se esvaziaria.<sup>252</sup>

Perante esta peremptória afirmação de nacionalismo, o primeiro parágrafo da citação adquire outro sentido. O termo “totalitário”, que parece, numa primeira leitura, referir-se ao carácter completo e irreduzível do projecto, alcança um segundo significado, que o equipara ideologicamente a intransigente e extremado, como oposto de mitigado ou complacente. Numa palavra: integral.

A ter sido usado pelos “Ars”, o termo “integral” para designar uma atitude estilística e conceptual intransigentemente moderna não seria estranho ao vocabulário da crítica arquitectónica. Assim, por exemplo, Alberto Sartoris usou a expressão “modernismo integral” no seu trabalho de inventariação de arquitectura moderna, a que chamou *Gli elementi dell'architettura funzionale*,<sup>253</sup> querendo referir-se a uma arquitectura desassombadamente isenta de compromissos.

Por se aplicar perfeitamente ao caso que analisamos, citemos uma das passagens do livro de Sartoris (1935 p. 9), em que este usa o termo “integral” para advertir peremptoriamente quem pretenda aspirar à condição de arquitecto moderno:

*Per non allontanarsi dalle realtà contingenti che informano il razionalismo contemporaneo, occorre dunque attenersi strettamente alle conclusioni intransigenti del modernismo integrale.*<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Não podemos deixar de nos lembrar das palavras que Bruno Taut usou nas suas palestras de arquitectura, proferidas e publicadas em 1938 durante seu exílio na Turquia: “Toda a arquitectura nacionalista é má, mas toda a boa arquitectura é nacional.” O paralelismo com a linha de argumentação dos “Ars” parece evidente. Recolhemos esta citação da obra de Sibel Bozdogan (2001 p. 294), relativa à arquitectura moderna turca dos anos 20 e 30. O livro consultado está escrito em inglês, e nesta língua o trecho lê-se assim: “*All nationalist architecture is bad but all good architecture is national*”.

<sup>253</sup> Já fizemos aqui antes menção a esta obra de Sartoris. Recordamos aqui brevemente o que antes escrevemos. Foram feitas três edições deste livro de Sartoris, datadas, respectivamente de 1932, 1935 e 1948. Todas se encontram disponíveis nas bibliotecas da Universidade do Porto. Consultámos a primeira e a terceira na biblioteca da Faculdade de Engenharia; a segunda, na Faculdade de Belas-Artes. Julgamos que o livro de Sartoris deve ter sido bastante divulgado em Portugal. Michel Toussaint (2009 p. 282) refere-o como sendo umas das obras que o arquitecto Adelino Nunes (1903 - 1948) legou à biblioteca do Sindicato Nacional dos Arquitectos. O exemplar da edição de 1935, que usámos para as nossas citações, foi doado à biblioteca da Escola de Belas-Artes do Porto pelo seu antigo director, arquitecto António de Brito (1855-1946). O livro está assinado pelo proprietário original com a data de Setembro de 1935, o que prova a celeridade com que estas publicações chegavam a Portugal.

<sup>254</sup> TP: “Para não se afastar das realidades contingentes que informam o racionalismo contemporâneo, [o arquitecto moderno] deve uma estrita adesão às conclusões intransigentes do modernismo integral.”



Figura 113: Vista da escarpa da Serra do Pilar em Gaia, cerca de 1930. A ponte de Luiz I situa-se à esquerda na imagem. Bilhete-postal ilustrado.



Figura 114: A Av. da República em Gaia, vista da Serra do Pilar, cerca de 1934. O Jardim do Morro situa-se à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.



Mas Sartoris avança ainda mais um passo, o qual, apesar de não ter sido dado no texto do memorial, parece estar subjacente às palavras dos “Ars”:

*Dinnanzi alla superba volontà di cooperazione (che nulla há di comune col conformismo intellettuale) che riunisce le giovani e sane forze dei regime novatori dell'architettura, il sedentarismo edilizio deve sentire il dovere di non assumere aspetti facili a doppio taglio dell'idea moderna che nuocciono alla valorizzaeione del razionalismo, se non può accettare in blocco tutte le regole selezionatissime che fanno del razionalismo attuale una necessità presente inconfutabile.*<sup>255</sup>

Neste trecho, Sartoris contrapõe uma atitude integral, que só poderia ser tomada e aceite em bloco, a um conformismo intelectual e a um sedentarismo construtivo, que Sartoris considerava revestido de aspectos levianos e dúplices. Apesar das evidentes diferenças expressivas, julgamos que podemos enquadrar o pensamento dos “Ars” no mesmo tipo de alegação.

Com o argumento do totalitarismo da concepção, e ao reclamar-se do direito a uma intransigente conformidade interna, os “Ars” parecem querer suscitar a empatia de Raposo: exigiam, afinal, o direito à mesma coerência que o interlocutor já tantas vezes manifestara ao longo da sua própria vida, feita de renúncia e de desafio.

Parece-nos que os “Ars” desejariam que Raposo os visse do mesmo lado da barricada, como opositores do sedentário conformismo que se podia encontrar, de modo real ou conjecturado, tanto em José de Figueiredo como em Raul Lino.

Encerrando a sua argumentação apaixonada, o memorial lança uma interrogativa, ostensiva de provocação, quase um repto de guerra:

Em nome de que razões se lhes negaria [aos autores do museu-biblioteca] o direito, *que só aos arquitectos modernos pertence*, de interpretarem o *verdadeiro sentido da arquitectura*?  
[ênfases nossos]

### 3.2.3. Três textos espelhados

Os dados que detemos e que apresentámos, apesar de escassos, permitem-nos conjecturar uma elevada probabilidade para a hipótese de o memorial redigido pelos “Ars” ter chegado ao conhecimento de Raul Lino. Consequentemente, este desdenhoso desafio final terá chegado também ao seu destinatário. Perante estes dados, podemos ir mais longe do que afirmar, como já o fizemos e pelas razões que então apresentámos, que o edifício visado por Raul Lino nas suas palestras era, sem margem de dúvida, o museu-biblioteca de Gaia.

Podemos também agora acrescentar que nos parece altamente provável que todo o texto de *O espírito da arquitectura* tenha sido composto por Lino em resposta a este repto lançado pelos “Ars” no seu

<sup>255</sup> TP: “Perante a magnífica vontade de cooperação (alheia a qualquer conformismo intelectual) que aglutina todas as forças jovens e sãs dos regimes inovadores da arquitectura, o sedentarismo construtivo, caso não possa aceitar em bloco a totalidade das seleccionadíssimas regras que tornam o racionalismo numa irrefutável necessidade presente, deve sentir o dever de não assumir aspectos fáceis e dúplices, os quais prejudicam a valorização do racionalismo.”



*Figura 115: Vista sul do edifício dos Paços do Concelho de Gaia, projectado em 1916 pelo arquitecto Francisco de Oliveira Ferreira, na confluência da Av da República com a R. de Álvares Cabral, cerca de 1930. O terreno do concurso para o MBG situa-se à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.*



*Figura 116: Vista nascente do edifício dos Paços do Concelho de Gaia, à esquerda na imagem, cerca de 1930. O terreno do concurso para o MBG situa-se imediatamente à direita na imagem. Bilhete-postal ilustrado.*

memorial: o de dar a sua interpretação do “verdadeiro sentido da arquitectura” – a que Lino chamou “espírito” – e de, ao mesmo tempo, nomear detalhadamente as suas razões para negar aos arquitectos modernos o direito de o fazer, fosse esse direito exclusivo ou partilhado.

Existe um elemento que pode contrariar esta hipótese. Na entrevista que concedeu ao *Diário de Lisboa*, a 8 de Abril de 1935, antes de partir para o Brasil, Raul Lino destacou *O espírito da arquitectura* como a mais importante das conferências que lá pretendia realizar. As palavras exactas, transcritas do jornal, são as seguintes: “A primeira das quais [das conferências] – a que mais me interessa – levou anos a preparar. O seu tema é: «O espírito da Arquitectura».”

Nesta frase, Raul Lino afirma que a sua conferência demorou muito tempo a amadurecer. A acreditarmos nas suas palavras, as suas reflexões não haviam surgido de um impulso recente, mas de um longo processo de meditação. Recordemos, no entanto, que no texto de *Auriverde Jornada* (p. 209), Lino situou claramente o episódio do museu-biblioteca: “no ano passado”, ou seja, em 1934.

Julgamos que estas duas afirmações de Lino não se excluem mutuamente, e não contradizem a nossa hipótese. Pode acontecer que Lino tivesse as suas considerações relativas à arquitectura preparadas há muito tempo, mas que só perante o repto lançado pelos “Ars” se tenha sentido compelido à sua divulgação pública. Como vimos, Lino tinha bem mais do que condições para oferecer as suas razões: ele tinha também a capacidade de as impor. E, uma vez que a tinha, usou-a.

À luz da interpretação que apresentámos para a génese de *O espírito da arquitectura* e do *Memorial a Hipólito Raposo*, este dois textos nasceram um em função do outro. Para além disso, e uma vez que, como vimos, a originalidade e a sinceridade presencistas foram tantas vezes invocadas, o que temos é ainda um terceiro texto em confronto, o manifesto presencista *Literatura viva*, de José Régio (1993a).

Quanto a nós, este é um exemplo, antes ainda não estudado, de como os argumentos-chave do chamado Segundo Modernismo Português foram usados para o debate em torno da arquitectura em Portugal. Para além disso, é um exemplo de como as palavras podem suscitar, ou tantas vezes também impedir, a construção de edifícios. De um modo que os arquitectos nem sempre gostam de reconhecer, os textos dão um contributo relevante aos edifícios.

A próxima secção deste capítulo dedicar-se-á a perceber o edifício que, em virtude das palavras esgrimidas, nunca chegou a ser construído.

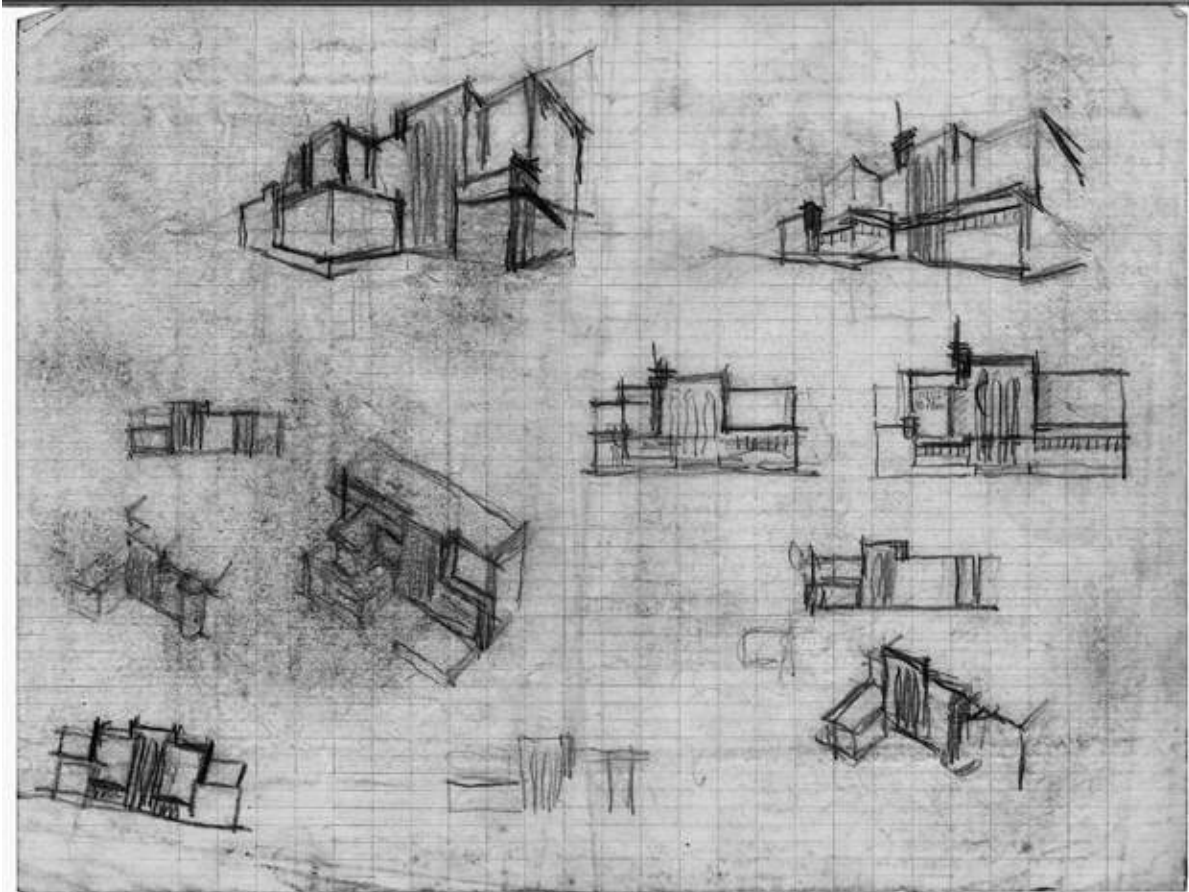


Figura 117: “Ars Architectos”: Folha com vários esboços da volumetria do edifício para o MBG, 1934. (Fonte: EMS).

### 3.3. O projecto do concurso

#### 3.3.1. Vila Nova de Gaia em 1934

Julgamos que só percebemos a verdadeira gravidade do indeferimento do MBG se compreendermos um elemento que nos parece de extrema relevância: o edifício destinava-se a um local de expansão relativamente recente, e a sua construção não colidia com nenhum valor construído relevante, fosse ele de índole cultural ou patrimonial.

O concelho de Gaia foi criado em 28 de Maio de 1834, na sequência da extinção do Termo do Porto em 1821. Vila Nova de Gaia, entreposto comercial por excelência, tornou-se também no local indicado para a instalação de actividades industriais ligadas ao vinho – como a tanoaria, a serralharia e a carpintaria –, à transformação e acomodação de outros bens alimentares transacionáveis – como a moagem, a cerâmica e a têxtil – e a construção de veículos terrestres e fluviais (Temudo, 2009).

A segunda metade do séc. XIX representou para Gaia um período de mudança e de crescimento, tendo o município beneficiado muito com as políticas de desenvolvimento material do liberalismo. As ligações terrestres do concelho sofreram um impulso significativo, com a renovação e beneficiação da estrada real que precedia de Coimbra, bem como com a chegada, em 1864, da linha férrea à estação das Devesas. Mais tarde, Gaia pôde também contar com as vantagens das duas novas pontes sobre o Douro: a ponte ferroviária de D. Maria Pia, inaugurada em 1877, e a ponte rodoviária de Luiz I, aberta em 1886.

Todas estas novas infraestruturas possibilitaram o aumento das trocas comerciais e o incremento do movimento das populações, tanto em deslocações de trabalho como de lazer, com melhoria de acessibilidade às áreas de vilegiatura da Granja e de Espinho.

As comunicações terrestres trouxeram benefícios às ligações marítimas e fluviais. Apesar da construção do porto de Leixões, e do seu gradual mas inexorável aumento de protagonismo na actividade da região, as movimentações portuárias de Gaia mantiveram grande relevância económica até final da II GG, tal como é sobejamente documentado nos dois filmes de Manoel de Oliveira, *Douro Faina Fluvial* e *Aniki-Bobó*.

A Avenida da República é um marco territorial desta dinâmica. O termo “eixo urbano”, tantas vezes utilizado de modo abusivo, é aqui aplicável com total propriedade. Se, do lado do Porto, a ponte Luiz I veio trazer resposta a uma situação já existente -- a dupla centralidade da cidade, distribuída entre a zona da Ribeira, à cota baixa, e a da Sé, à cota alta –, já na margem sul a nova infraestrutura veio suscitar uma dinâmica antes apenas embrionária, entre a zona da Ribeira de Gaia e a área dominada pela Serra do Pilar, com respectivas ligações à parte meridional do país.

Por isso, as obras de acomodação topográfica tiveram impactos distintos, em cada uma das duas margens. Do lado do Porto, para além das questões técnicas relacionadas com a desmontagem de um considerável maciço granítico, os trabalhos tiveram que lidar com os problemas sociais, administrativos e fundiários respeitantes à demolição de um tecido urbano consolidado e com o equivalente processo de realojamento de populações.

No lado de Gaia esse assunto foi mais atenuado, quase se resumindo na ainda assim notável obra de reconfiguração e consolidação da escarpa da Serra do Pilar. A primeira fase deste empreendimento ficou concluída em 1905, com o rasgamento de uma trincheira destinada a permitir um alinhamento recto para o eléctrico. Uma segunda fase, finalizada em 1927, correspondeu ao arrasamento da metade oeste do maciço granítico, terraplanagem que permitiu a criação do Jardim do Morro (Figuras 113 e 114).

A Av. da República, então chamada Av. de Campos Henriques, foi traçada retilineamente entre o tabuleiro superior da ponte de Luiz I, a norte, e a confluência com a mais tarde designada Estrada Nacional n.º 1, a sul. Esta nova artéria gerou uma segunda centralidade na Vila, de que o edifício dos Paços do Concelho se tornou evidência e reforço, tanto sob o ponto de vista funcional como simbólico.

O novo edifício foi inaugurado em 29 de Janeiro de 1925, apenas nove anos antes do concurso para o MBG, na confluência da nova avenida com a R. de Álvares Cabral, ou seja, numa zona plana à cota alta (Temudo, 2008 p. 66). Veio substituir as instalações existentes na R. Direita, hoje R. de Cândido dos Reis – como se o centro de gravidade do município se fosse deslocando para um nível gradualmente mais elevado, à medida que a vila ia aumentando em importância e em ambição: aquando da criação do município, as sessões camarárias decorriam num edifício situado numa artéria estreita e modesta junto ao rio, o número 81 da R. de Baixo, hoje designada R. Guilherme Gomes Fernandes.

O actual edifício dos Paços do Concelho, projectado em 1916 pelo arquitecto Francisco de Oliveira Ferreira<sup>256</sup>, surgiu de uma iniciativa da vereação de 1914. O hiato temporal de onze anos parece ser atribuível aos vários contratempos impostos pela I GG. O salão nobre do edifício foi inaugurado ainda mais tarde, no dia 1 de Dezembro de 1930, já em pleno período da chamada Ditadura Nacional.

Como já anteriormente debatemos e facilmente se percebe, o ano de 1934 teve grande importância para o município (Figuras 115 e 116). No dia 28 de Maio comemorou-se o centenário da sua fundação e, em simultâneo, o oitavo aniversário da sublevação que instituiu a Ditadura Militar, regime precursor do Estado Novo. Por isso, quando, nesse ano, a avenida chegou finalmente ao lugar de Santo Ovídio, o nome da artéria foi alterado para Av. do Marechal Carmona.

A rotunda construída em Santo Ovídio garantiu uma ligação à então designada Estrada Nacional n.º 10, mais tarde renumerada como n.º 1, que seguia para Coimbra e para Lisboa. Assim se consagrou a importância da avenida como principal acesso ao Porto pelo lado sul, papel que desempenhou durante muito tempo, mesmo depois da inauguração da ponte da Arrábida, em 1963.

Deste modo se reforçou a centralidade da área circundante ao edifício dos Paços do Conselho, e esta centralidade explica a importância do local atribuído para a construção do MBG.

De tudo o que atrás registámos convém sublinhar que os “Ars” projectavam para um local de urbanização relativamente recente. O maior peso do local concentrava-se no vizinho edifício dos Paços do Concelho, desenhado com correcção académica, mas com relativa singeleza, por Oliveira Ferreira. Se algum constrangimento pudesse existir, esse residiria no nome deste arquitecto, então relativamente divulgado e respeitado.

---

<sup>256</sup> Francisco de Oliveira Ferreira: 1884, Porto – 1957, Gaia.

Oliveira Ferreira será porventura um dos mais importantes representantes de um grupo a que se pode chamar “os arquitectos esquecidos”. Apesar de ter granjeado um lugar de relevo na história da arquitectura portuguesa, com o célebre Edifício Heliantia, de 1930 (Fernandes, et al., 2003 p. 36), poucos o associam hoje a outras construções importantes, como o edifício da Companhia de Seguros “A Nacional”, na Av. dos Aliados no Porto, de 1919.

É provável que em 1934 a reputação de Oliveira Ferreira estivesse no auge, uma vez que no ano anterior se inaugurara o monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, no Campo Grande, em Lisboa. Este projecto, que havia sido ganho em concurso em 1909, foi realizado em colaboração com o irmão do arquitecto, o escultor José de Oliveira Ferreira.<sup>257</sup>

Talvez esta circunstância justifique a homenagem, algo irónica, com qualquer coisa de *cartoon*, que os “Ars” prestaram no seu edifício aos escultores de Gaia. O município tornava-se então célebre pela quantidade de artistas plásticos que lá haviam nascido ou vivido, dos quais avultavam Soares dos Reis e a família Teixeira Lopes, da qual fazia parte Manuel Teixeira Lopes, companheiro dos integrantes dos “Ars” na 2.ª EABAP.

Percebemos então que o local de implantação do MBG seria o ideal para ensaiar novas formas de projectar e de afirmar a arquitectura, não existindo nada de relevante que condicionasse o seu indeferimento. Para além disso – e, reconheçamos, os elementos fornecidos para a apreciação e a aprovação do projecto não eram suficientes para aferir desta situação – o edifício projectado pelos “Ars” estabeleceriam com o edifício da Câmara relações de continuidade visual suficientemente fortes para compensar qualquer falta de gravidade institucional.

### 3.3.2. Atitude projectual

Já tivemos oportunidade de apresentar a perspectiva do edifício que os jornais do Porto publicaram, logo após a saída de resultados do concurso. Representa um esboço do edifício, que evidencia o jogo volumétrico da fachada, na zona da entrada. Já reparámos, através da leitura das suas próprias palavras, na importância que os “Ars” davam a esta fachada.

Não tivemos acesso ao original desta perspectiva. Contudo, foi-nos possível consultar outro elemento, que reputamos da máxima importância. Trata-se de uma folha que conta com vários esboços dessa mesma perspectiva, onde, com vigor e expressividade, algum dos “Ars” estudou o aspecto exterior previsto para o edifício (Figura 117).

Conseguimos perceber alguns elementos relevantes. Primeiro que tudo, que existe na leitura deste alçado um sentido prioritário em relação à avenida fronteira, e este é o de norte para sul. Tendo em conta que o do edifício da Câmara é justamente o contrário, tudo nos leva a crer, como adiante confirmaremos, que a composição volumétrica do MBG teve em linha de conta o confronto com o dos Paços do Concelho.

Deste modo, a sensação que enunciámos logo na Introdução a esta tese, que foi a de “desconchavo”, dissipa-se parcialmente. Percebemos que a intenção foi a de rematar a empena norte do edifício existente e de, ao mesmo tempo, criar um recinto que pontuasse o ingresso ao MBG. Apresentamos uma reconstituição virtual desta situação, que nos reforça as convicções que acima expressámos. (Figura 101).

<sup>257</sup> José de Oliveira Ferreira: 1883, Porto – 1942, Vila Nova de Gaia.

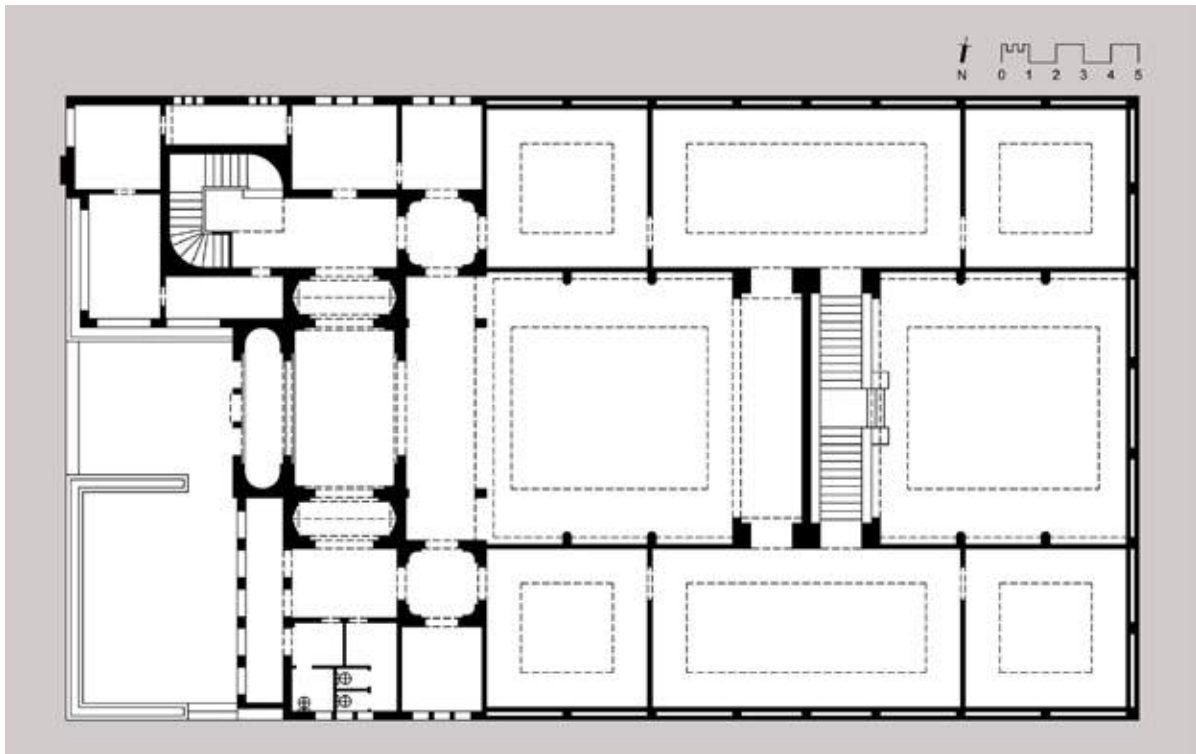


Figura 118: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.

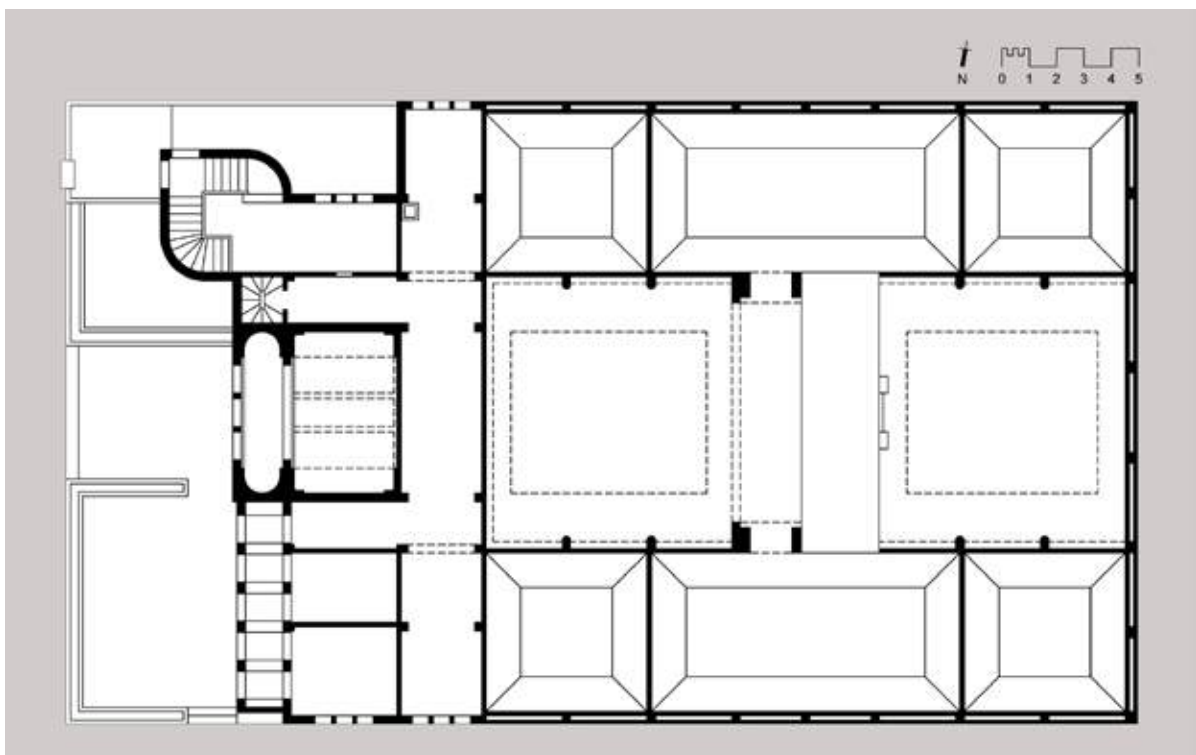


Figura 119: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do piso intermédio. Reconstituição gráfica CAD.



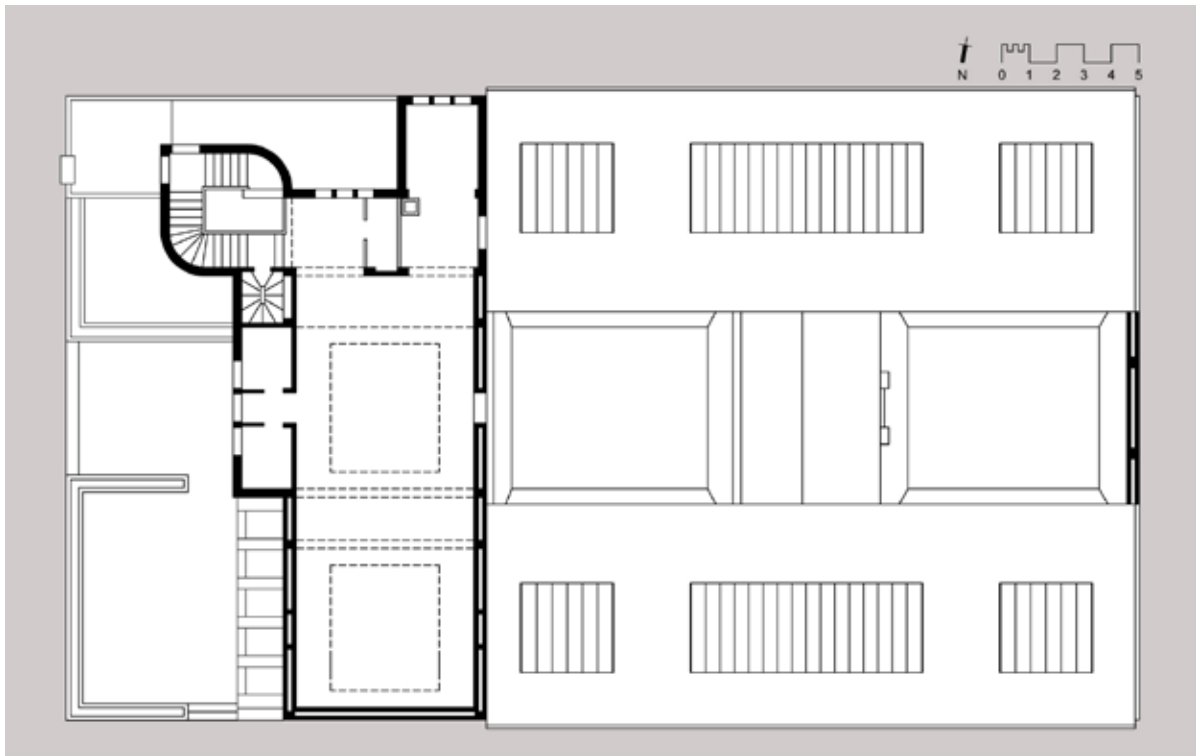


Figura 120: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta do piso 1. Reconstituição gráfica CAD.

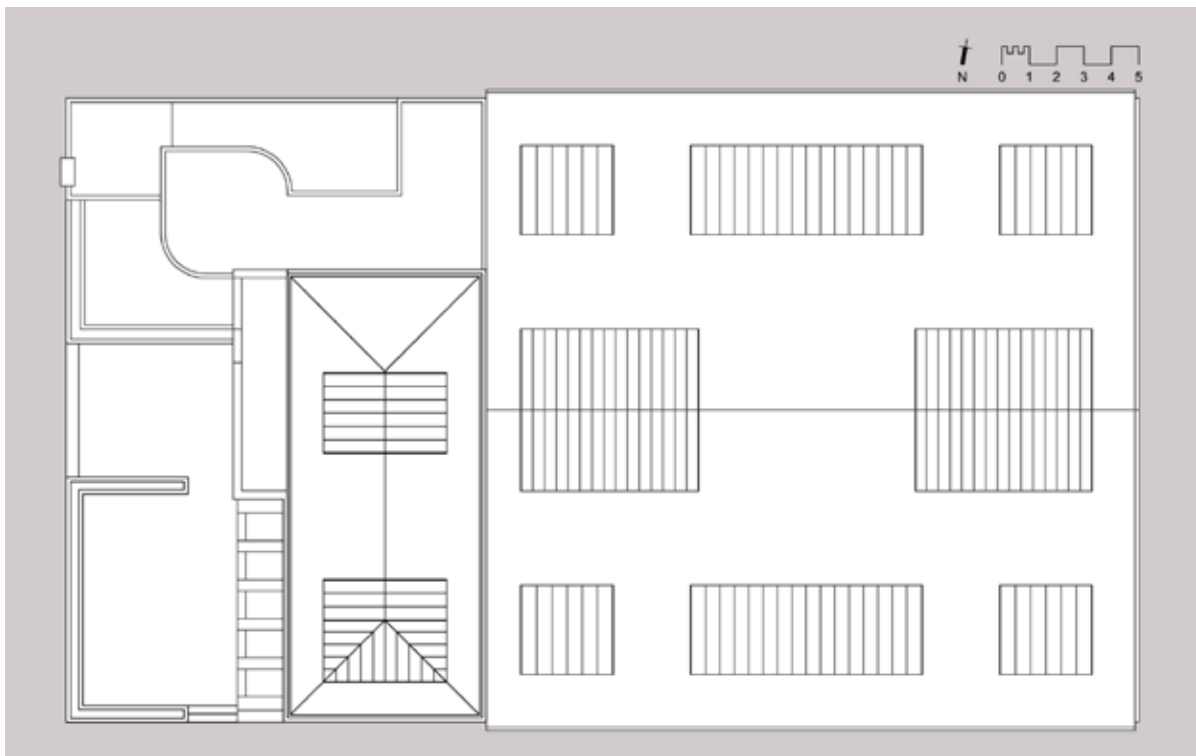


Figura 121: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.

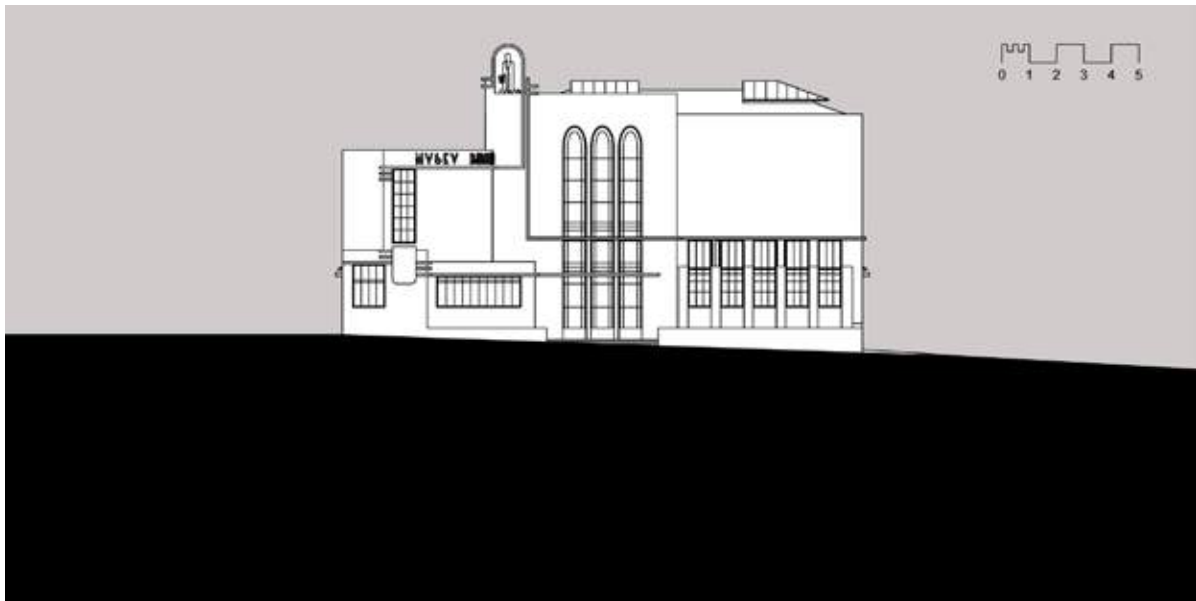


Figura 122: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, alçado frontal. Reconstituição gráfica CAD.

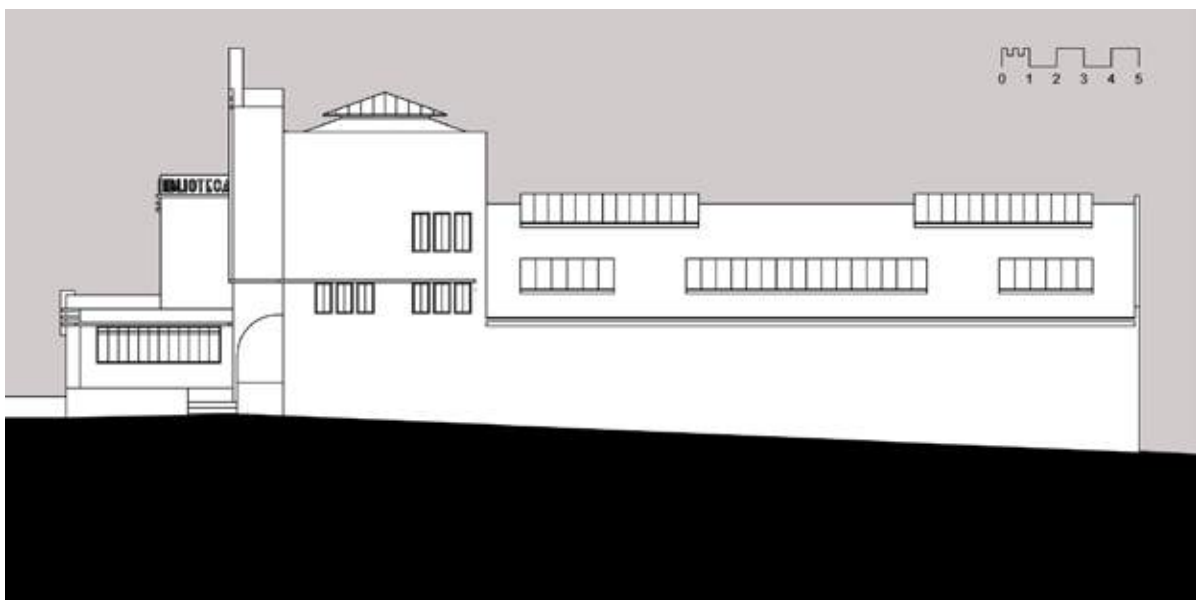


Figura 123: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, alçado lateral. Reconstituição gráfica CAD.

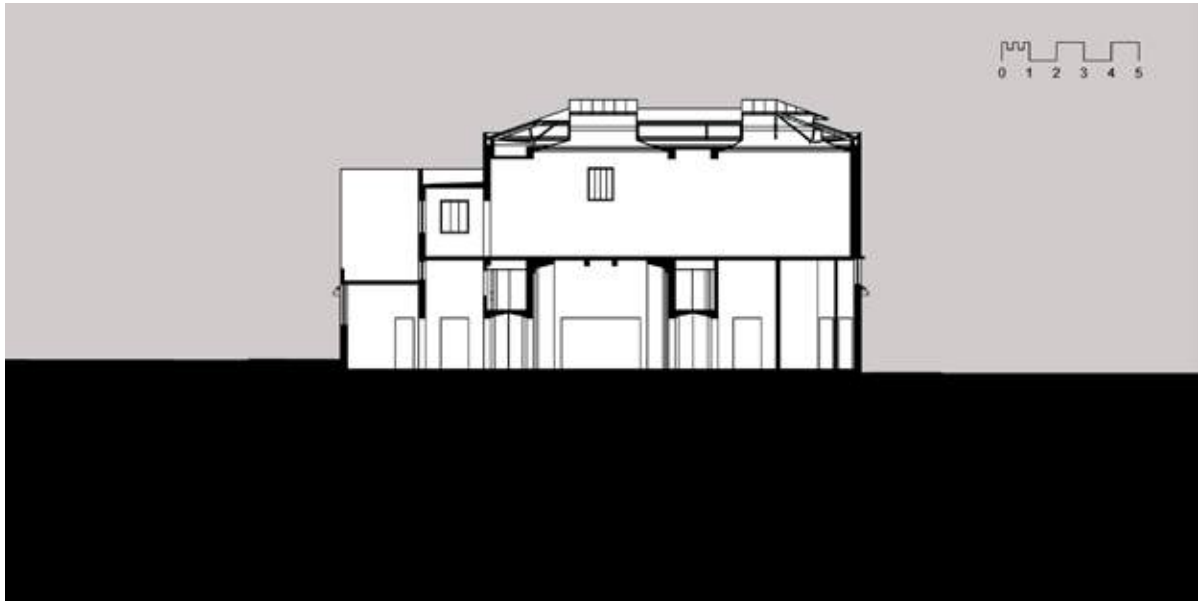


Figura 124: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perfil transversal. Reconstituição gráfica CAD.



Figura 125: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.

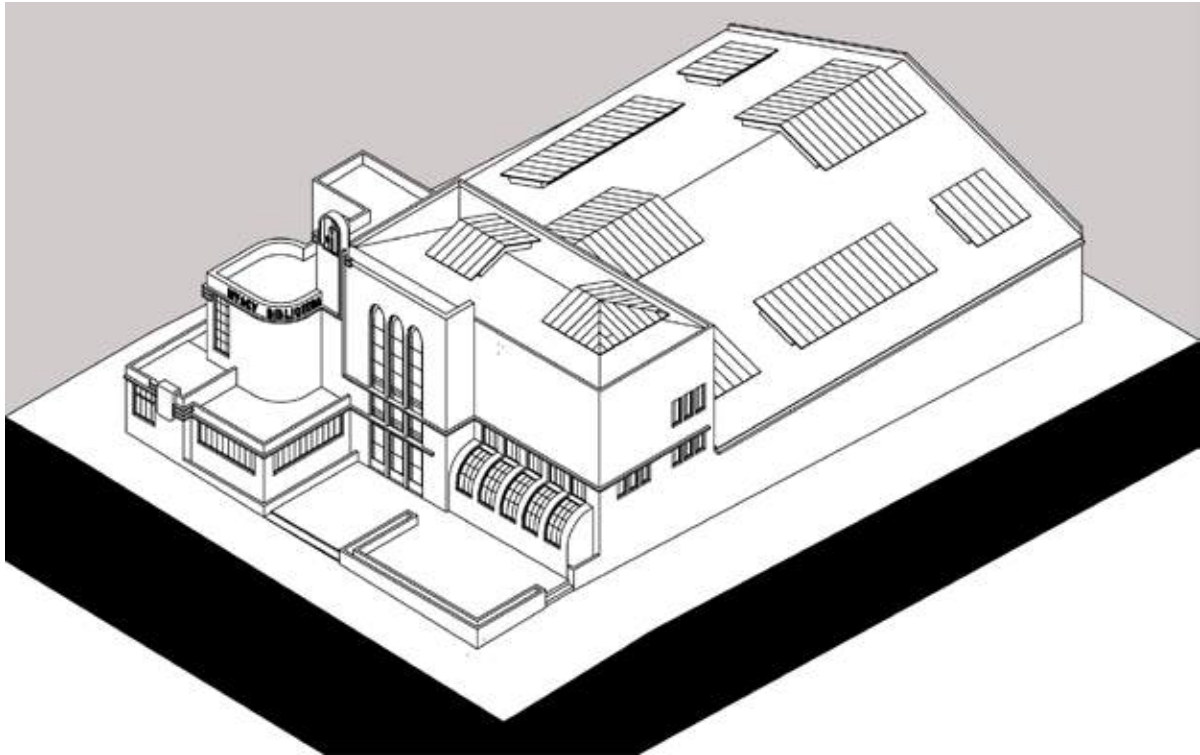


Figura 126: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, axonometria global. Reconstituição gráfica CAD.

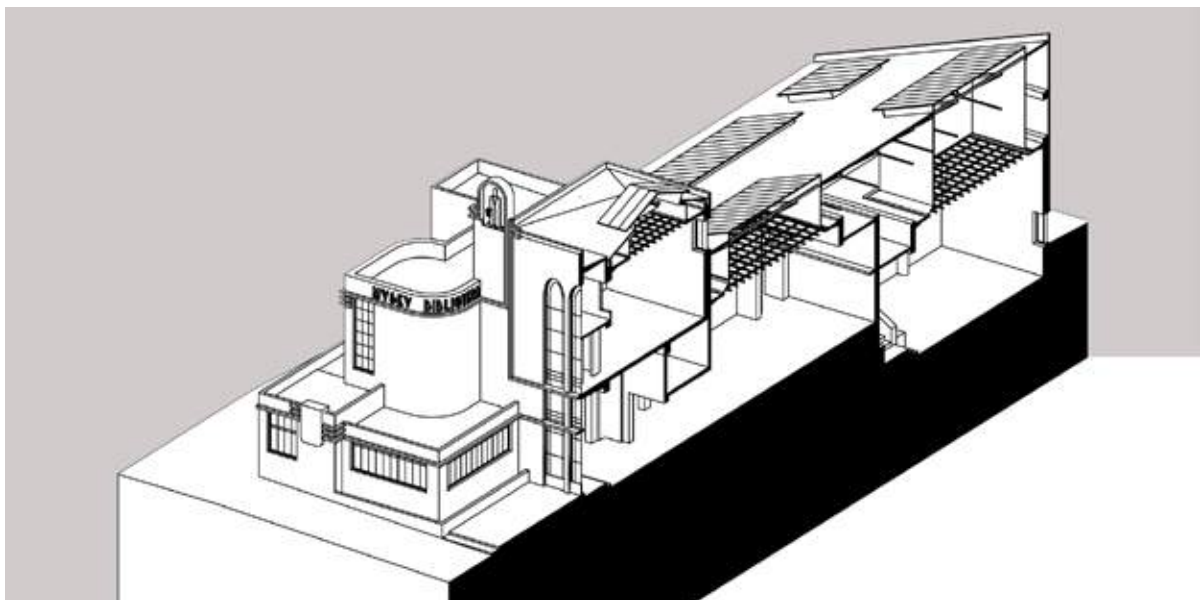


Figura 127: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte transversal axonométrico. Reconstituição gráfica CAD.

O jogo volumétrico permite a criação de um âmbito descoberto de intermediação entre exterior e interior. Assim, a marcação de entrada, se é reforçada pela axialização do alçado recuado, fica acima de tudo a dever-se à modelação do solo. Esta é suscitada pela necessidade de estabelecer uma ligação entre a pendente exterior e a plataforma de nível do interior do edifício. Veremos uma estratégia de implantação muito idêntica a esta, aplicada e construída na Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto, tratada no capítulo que se segue a este.

A leitura das plantas revela-nos que a fachada – a qual, reiteramos, não foi pensada como um plano, mas como um volume movimentado e actuante – agrega todas as áreas não expositivas do programa, sendo que os salões de exposição são remetidos para a parte traseira do edifício. daquelas zonas não expositivas que referimos, a principal parte destina-se, no piso térreo, às áreas vestibulares e, no piso superior, à área de leitura da biblioteca.

Os salões de exposição são agregados de maneira pragmática, de acordo com uma malha reticulada, de um modo que invoca os procedimentos compositivos e tipológicos associados aos ensinamentos e aos desenhos de Durand. As salas distribuem-se simetricamente, ao longo de um eixo longitudinal perpendicular à avenida. As de maior desenvolvimento planimétrico e de maior pé-direito ocupam a parte central desta composição, sendo que as de menor área ocupam os espaços adjacentes às empenas laterais.

A descrição permite perceber o modo como o programa foi deliberadamente distribuído de acordo com uma lógica precisa de zonamento funcional, que nos parece muito simples, mas também eficaz. Tal como os “Ars” referiram no seu memorial, os itens programáticos mais sensíveis sob o ponto de vista museológico são submetidos a um procedimento apenas dependente da lógica sequencial de exposição, de agregação, de organização e de deambulação. Os restantes são convocados para participarem expressivamente na exteriorização pública do objecto, ou seja, na fachada e na articulação da sua volumetria.

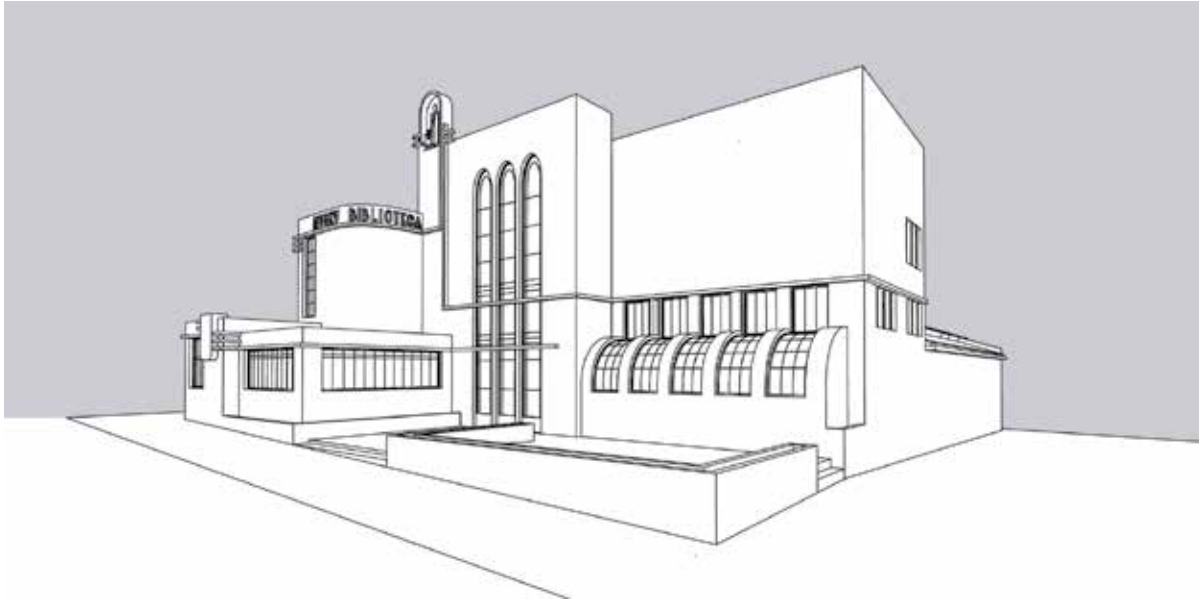
### **3.3.3. Tecnologias construtivas adoptadas**

Este zonamento funcional contamina também a lógica construtiva do edifício, desde logo na constituição das paredes. A memória, apesar de sucinta, é explícita:

As paredes exteriores do Museu e Biblioteca são formadas por panos duplos de tijolo ao baixo com intervalo de 16 centímetros para a caixa isoladora.

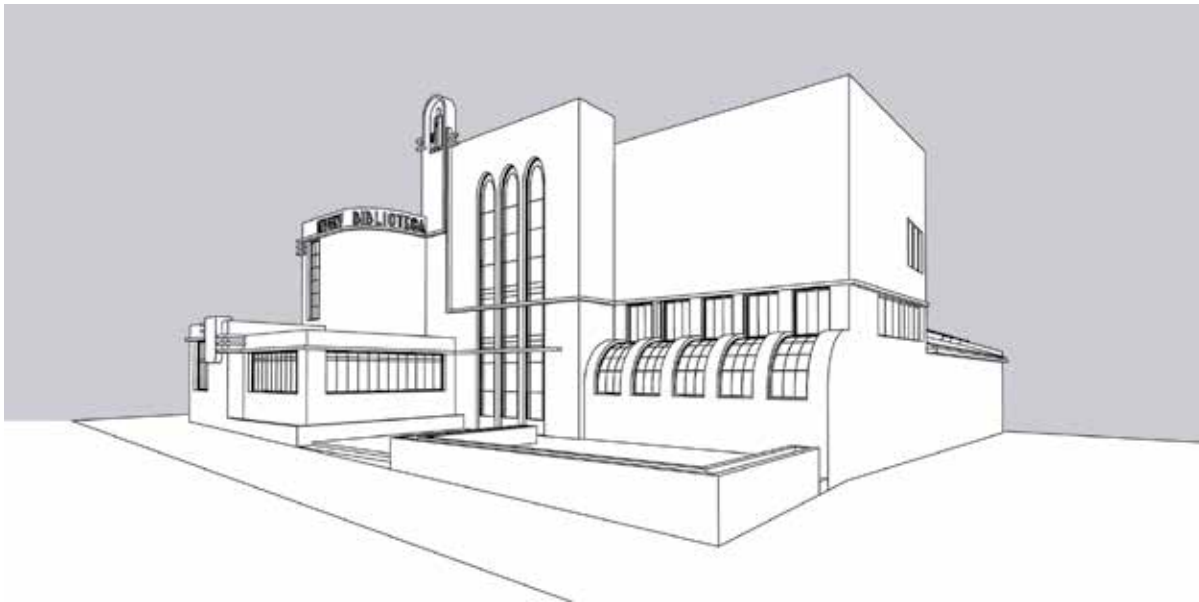
As paredes dos serviços da frente são de pedra de perpianho revestidas de tijolo e cimento.

Assim, tudo indica que os “Ars” preconizaram uma lógica construtiva distinta para cada área funcional. Esta separação merece um reparo: se as paredes das áreas destinadas a museu e a biblioteca são diferentes das restantes, esta opção diz respeito a uma articulação, também ela racional e moderna, entre o sistema de paredes e outros, de índole eminentemente técnica, que são os da iluminação e da ventilação. A este propósito, podemos ler a memória (“Ars Architectos”, 1934a p. 5):



---

Figura 128: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perspectiva global. Reconstituição gráfica CAD.



---

Figura 129: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, perspectiva global rectificada. Reconstituição gráfica CAD.



*Figura 130: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte longitudinal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.*



*Figura 131: “Ars Architectos”: MBG, 1934-, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.*



Figura 132: Anúncio da fábrica de fibrocimento nacional “Lusalite”, de Lisboa, publicado no n.º 55 da revista *Arquitectura Portuguesa & Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, de Outubro de 1939.

Entre a cobertura e o tecto, foi disposta uma caixa de iluminação que é feita por meio de dois lanternins, um exterior e outro interior, conjugados de molde a obter-se uma uniforme distribuição da luz em todos os pontos de cada sala.

A ventilação obtém-se por um sistema de tubos ventiladores que passam pela caixa isoladora da parede e vão abrir nos lanternins.

Infelizmente, o grau de desenvolvimento a que o projecto chegou não permitiu aos “Ars” o aprofundamento desta ideia, e por isso não a podemos hoje visualizar plenamente. Devemos, no entanto, registar que, apesar da sua relativa inexperiência, os arquitectos conseguiram equacionar o principal desafio tecnológico que se apresenta no projecto de uma biblioteca e de um museu.

Esse desafio, que é o da iluminação, acarreta sempre um problema concomitante, que é o da ventilação. Os “Ars” propunham-se responder a estes dois reptos de um modo que integrava o sistema de paredes interiores com o sistema de lanternins e, conseqüentemente, com o sistema das coberturas.

Pelas razões que acima apresentámos, as coberturas, tanto de um museu como de uma biblioteca, resultam sobrecarregadas de um sempre necessário investimento técnico. Também aqui os “Ars” adoptaram a mesma estratégia de grande clareza e eficácia, que foi o de dissociar as respectivas lógicas construtivas.

As áreas com necessidade de lanternins foram alvo de um tipo de tratamento, que foi o de adoptar “um sistema de asnas soldadas de ferro, de tipo POLONCEAU” sobre as quais repousam “madres de madeira e dispostas de forma a poder assentar-se-lhes directamente placas onduladas de fibrocimento” (“Ars Architectos”, 1934a p. cit.). Quanto às outras áreas, a memória é omissa, mas as peças desenhadas apresentam coberturas planas em terraço, perfeitamente adequadas ao recorte planimétrico da frente do edifício.



Os dois tipos de coberturas, resolvidas tal como enunciámos, assentariam numa estrutura bastante convencional em BA, composta por “pilares, vigas, cintas, etc., tudo ligado entre si de molde a dar perfeita travacção e completa independência aos enchimentos de tijolos” (“Ars Architectos” p. 4). Os pavimentos elevados seriam construídos com lajes de “cimento armado”, um termo muito usado nos anos 30 em vez de BA.

Como percebemos, para lá de uma clareza tipológica no uso dos materiais – a que poderíamos chamar “sinceridade” se esse termo não tivesse outras conotações quando aplicado neste contexto –, o projecto não apresenta grandes ambições sob o ponto de vista técnico. Mesmo quanto às asnas de tipo *Polonceau* e aos lanternins, eles poderiam ser executados com recurso a informação técnica muito básica e facilmente acessível, com recurso a mão-de-obra não muito especializada.

O único elemento de maior inovação tecnológica é também aquele mais debatível sob o ponto de vista estético, e por isso também cultural e ideológico. Esse diz respeito às chapas de fibrocimento da cobertura, cuja utilização em Portugal se iniciava então, lentamente. (Figura 132). Parece-nos muito relevante que essa cobertura se preveja, na fachada principal, oculta por platibandas, vindo a surgir aparente nas empenas laterais.

As perspectivas cortadas que se apresentam demonstram a relação prevista, entre a articulação volumétrica e espacial, por um lado, e os diferentes investimentos tecnológicos, por outro. Foram realizadas com duas intenções principais em mente, que foram a de tornar evidente o modo como existe uma total disjunção entre cobertura e tecto, por um lado, e entre a métrica de distribuição da estrutura metálica e a entrada de luz zenital, por outro.

A comparação das peças desenhadas dos “Ars”, apresentadas em Anexo, com aquelas que realizámos, bem como com as palavras registadas na memória descritiva, permitem-nos chegar a algumas conclusões que nos parecem relevantes.

Como sabemos, o projecto foi realizado num período de tempo extremamente reduzido, entre 12 de Julho e 28 de Agosto de 1934. Julgamos que foi perante esta contingência que os “Ars” se socorreram de estratégias construtivas já relativamente testadas. Esta estratégia foi coerente com a estratégia compositiva, que concentrou o máximo investimento expressivo na fachada, elemento de maior impacto junto do júri mas, de um modo muito relevante para esta tese, junto da imprensa e do público.

A maioria destas soluções construtivas não estaria ainda totalmente validada. Podemos fazer uma comparação com as opções conceptuais e expressivas: é fácil perceber que a perspectiva apresentada não corresponde integralmente às projecções ortogonais. A nossa hipótese é que, concluída uma primeira perspectiva realizada de acordo com a planta, ela foi depois corrigida para conseguir um efeito menos estático, por forma a integrar melhor os volumes uns com os outros. Diríamos: para tornar a concepção mais totalitária.

No entanto, dada a celeridade do processo e uma certa imaturidade dos autores, podemos com facilidade inferir que aquelas soluções tecnológicas se apresentaram como as mais fáceis de dominar e de aplicar. Como vimos demoradamente na Parte II, os “Ars” pertenciam a uma geração para quem a tarefa construtiva se apresentava como imperiosa. Nesta fase das suas vidas profissionais, para os “Ars” seria provavelmente mais importante construir com rapidez e com eficácia do que com o alarde de algum arrojo.

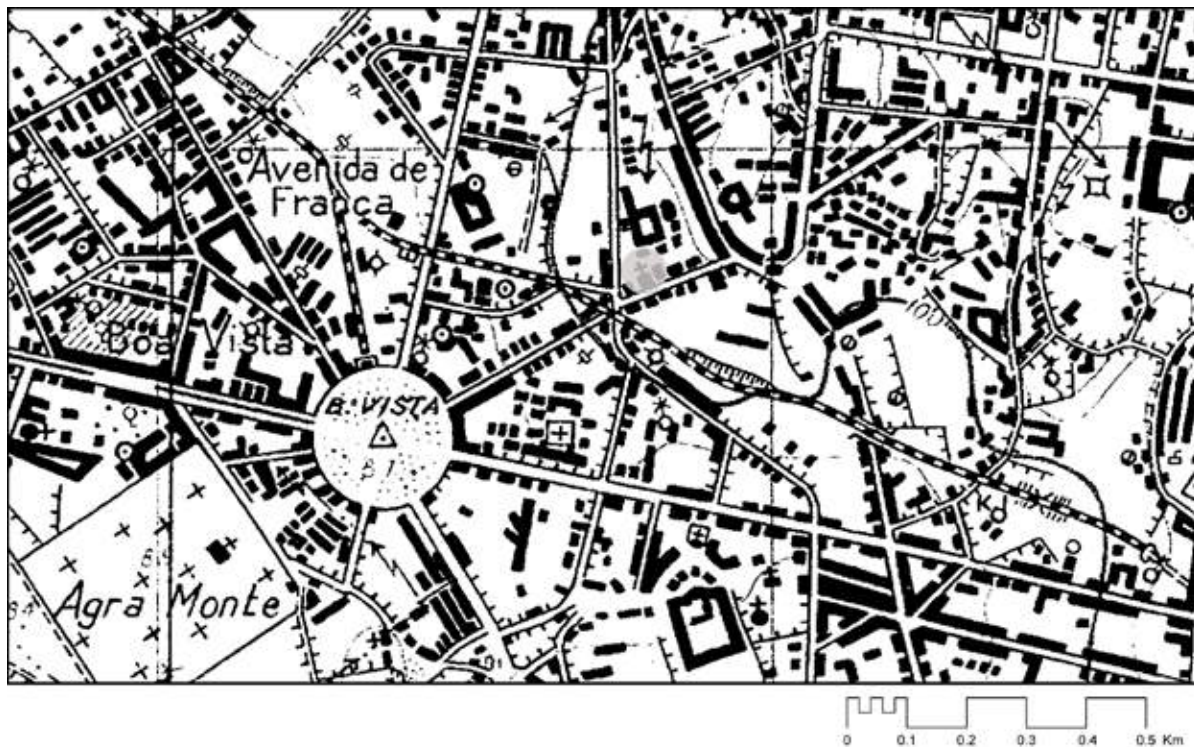


Figura 133: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta de localização. Carta Militar.



Figura 134: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, fotografia de conjunto.

## Capítulo 4.º – Calvário reencontrado: a Capela de N.ª S.ª de Fátima no Porto

### Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal

Em 18 de Outubro de 1934, os “Ars” submeteram para aprovação um documento com a sua chancela, intitulado “Figuras relativas ao cálculo e principais detalhes de cimento”. Este documento dizia respeito à construção na cidade do Porto de uma capela dedicada a N.ª S.ª de Fátima, na Rua das Valas, perto da Rotunda da Boavista. Tanto quanto é do nosso conhecimento, esta folha, reprodução heliográfica do desenho traçado a lápis da pormenorização do projecto de betão armado para o templo, é o primeiro registo semelhante relativo a uma obra de vulto efectivamente construída pelos “Ars” (Figura 135).

A folha parece complementar outras peças desenhadas referentes ao projecto de arquitectura, previamente apresentado no dia 12 do mesmo mês. A memória descritiva e os desenhos são assinados por José Emílio da Silva Moreira,<sup>258</sup> mas todas as folhas são também firmadas por Fernando da Cunha Leão (Figura 136).

A pequena capela viria a ser inaugurada em 11 de Fevereiro de 1936. A par da igreja sua homónima projectada por Pardal Monteiro para Lisboa, será, porventura, um dos primeiros templos católicos de expressão moderna em Portugal. O seu aspecto precursor é também reforçado pelo facto de a sua estrutura ser em betão armado, até então pouco usada em edifícios religiosos erguidos em território nacional.

Oitenta anos depois, o diminuto edifício subsiste, praticamente incólume na sua função original e na sua utilização quotidiana. No entanto, a banalidade do seu uso não deixa de confrontar o observador contemporâneo com o insólito contraste patente nas opções formais e estilísticas. Ainda que o observador seja detentor de apenas alguns rudimentos de história de arquitectura, não deixará de detectar um leque muito aberto de referências, as quais, *grosso modo*, parecem ir da época medieval às expressões mais vanguardistas das primeiras décadas do séc. XX.

A presente tese, na medida em que pretende ser uma investigação sobre a arquitectura dos “Ars”, a qual foi pensada, projectada e construída num período de tempo específico, num local determinado, tem por premissa principal a convicção de que a apreensão de um edifício acarreta a sua descrição, e que a descrição gera o impulso da compreensão do contexto em que foi produzida.

Para se obter uma descrição factual de um edifício relevante, neste caso o edifício da capela, parece-nos que uma possibilidade será verter as palavras usadas pelos organismos responsáveis pela sua patrimonialização. O texto consultado no “Sistema de Informação para o Património Arquitectónico” confirma a importância do imóvel com as seguintes palavras: “Pela adopção de novas técnicas construtivas e pelo tratamento exterior assume o seu pioneirismo modernista no Porto e no âmbito da arquitectura religiosa portuguesa do séc. 20”.

<sup>258</sup> A nossa investigação descobriu pouco de relevante relativamente a José Emílio da Silva Moreira. A consulta ao Arquivo Histórico Municipal do Porto revela-nos que era arquitecto, facto corroborado pelo Arquivo da FBAP, o qual indica que terá frequentado a Escola de Belas Artes do Porto entre 1909 e 1915. Julgamos poder inferir que pouca influência terá tido na concepção do projecto, uma vez que, apesar de o AHMP registar nada menos que 182 projectos da sua autoria no Porto, quase todos se referem a pequenas obras, como armazéns, anexos, garagens e pequenas habitações económicas, sem grandes preocupações de experimentação linguística ou tecnológica.

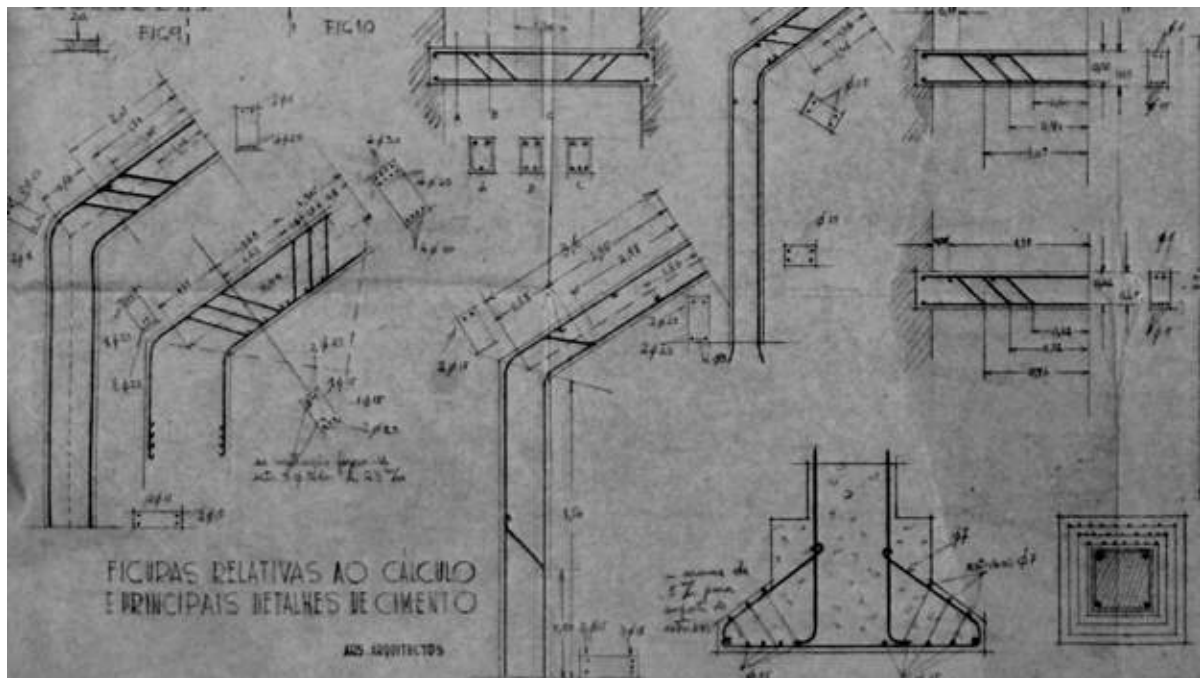


Figura 135: “Ars Architectos”: Figuras relativas ao cálculo e principais detalhes de cimento, *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, 1934.*

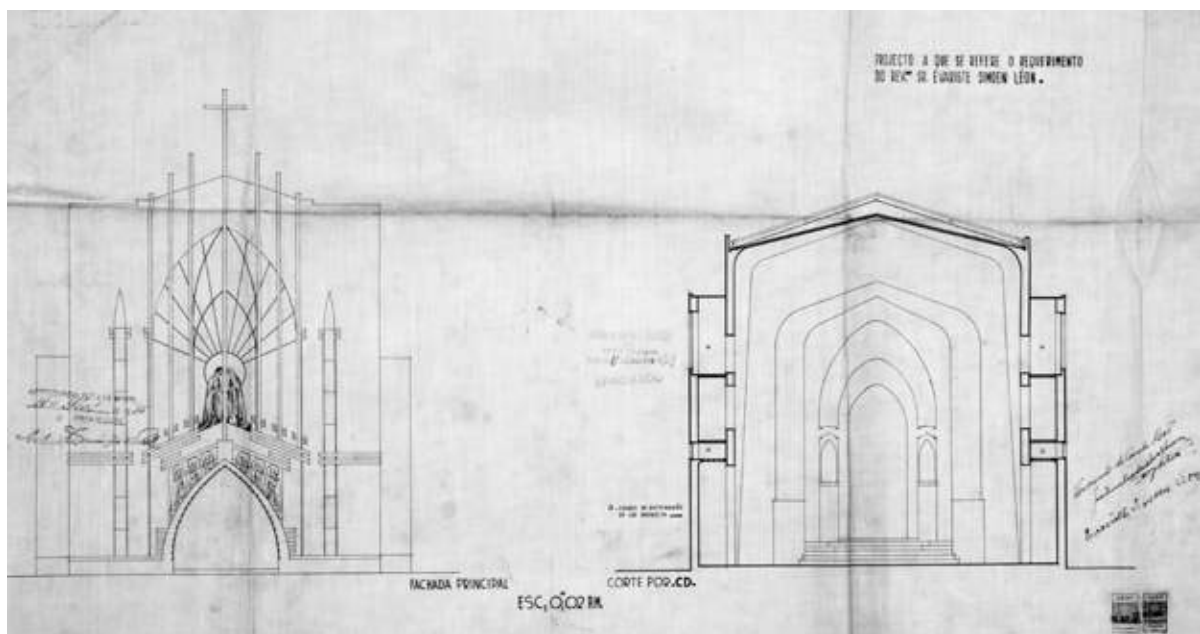


Figura 136: “Ars Architectos”: Alçado principal e corte transversal, *Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, 1934.*

No entanto, a descrição que logo a seguir encontramos, relativa à planimetria e à volumetria, apresenta-a numa grande simplicidade:

Igreja de planta rectangular de desenvolvimento longitudinal com nave ritmada por sete tramos, o primeiro preenchido por endonártex suportando coro-alto; capela-mor mais estreita em eixo e duas sacristias adossadas, apresentando coberturas planas.

Ou seja, uma planta regular axializada, em consonância com uma expressão exterior convencionalmente articulada. A nota de maior invulgaridade surge no uso de coberturas planas. Vejamos o que nos é dito sobre a fachada:

A fachada principal apresenta influências do expressionismo alemão, ao nível do tratamento dos elementos centrais. Portal encimado por vão com vitral, com subversão das formas tradicionais, sendo que o elemento que se destaca é o superior, pela sua dimensão e pelo recurso a elementos longitudinais que o ritmam e lhe imprimem movimento. As longas frestas que ladeiam quer o portal quer o vitral inspirar-se-ão num revivalismo medieval.

Aqui, o texto revela que a complexidade do edifício é maior do que as primeiras citações faziam antever, e que as impressões dos observadores mais leigos ficam reforçadas pelas considerações dos especialistas: vanguardismo e subversão, atitudes próprias das primeiras décadas do séc. XX, conjugam-se com nostalgias de épocas passadas (Figura 137). Verifiquemos se estas considerações se reforçam ou mitigam no interior:

Interiormente, o esqueleto da estrutura, com o recurso ao arco tudor, marca os tramos que ritmam a nave. O arco tudor é usado quer como elemento decorativo revivalista quer como um elemento estrutural ideal da arquitectura do betão.

O efeito dos contrastes não é então o único elemento insólito. Insólito é também o modo como o betão armado foi usado na sua forma menos comum, mas ainda assim racional e evidente, de um arco de ponta achatado (Figura 138). Este jogo compositivo e construtivo paradoxal não deixa de intrigar quem hoje se acerca do edifício, o visita e o percorre.

Perante esta descrição, passemos então ao contexto de produção do edifício, esperando que possa servir de auxílio, tanto para o observador incauto como para o investigador. O contexto tem um nome, que os protagonistas desse período cunharam, e que mesmo os seus antagonistas adoptaram, usaram e continuam a usar: Estado Novo.

No entanto, o estudioso da arquitectura deste período depara-se com uma dificuldade específica. Por um lado, a imensidão da bibliografia existente. Por outro ainda, o carácter heteróclito dessa bibliografia. O investigador, como arquitecto, tem que fazer opções, e tem que escolher um ângulo de abordagem. Tem que tomar partido, como se dizia nas *Beaux-Arts*.

No presente capítulo, o nosso objectivo é encontrar um enquadramento para a expressão arquitectónica adoptada pelos “Ars” na capela de N.ª S.ª de Fátima, como caso de estudo que permita a compreensão de outros edifícios, projectados por estes ou outros arquitectos. Para tal, tentaremos investigar o contexto ideológico em que a capela foi produzida, nomeadamente a relação entre a eclosão do Movimento Nacional-Sindicalista, ou MNS, com o qual os elementos dos “Ars” simpatizaram,<sup>259</sup> e a evolução do Estado Novo, com ênfase especial nas derivas das coordenadas culturais e artísticas do regime.

<sup>259</sup> Guiamo-nos aqui pelo depoimento de Vasco Morais Soares, filho de Mário Morais Soares, na entrevista que nos concedeu, e por outros motivos devidamente explicados na Parte I desta tese.



*Figura 137: Vista exterior da Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, de “Ars Architectos”.*



*Figura 138: Vista interior da Capela de N.ª S.ª de Fátima, Porto, de “Ars Architectos”.*

No que diz respeito à arquitectura, consideramos que o facto de os integrantes dos “Ars” terem optado por aderir a, ou simpatizar com, o MNS, num determinado momento histórico, constitui um caso de estudo assinalável, relevante para todos os que hoje pretendam analisar os impactos recíprocos entre arquitectura e ideologia.

Utilizando como fulcro temporal os anos de 1933 e de 1934, pretendemos dar relevo ao modo como Salazar optou por incorporar no seu regime, então ainda muito recente, as pulsões filo-fascistas e modernistas dos adeptos do MNS. A nossa intenção é demonstrar que foi na disputa com as facções extremistas, mas ainda assim próximas do regime, que Salazar encontrou uma fórmula de apaziguamento das diversas tensões políticas então latentes, tanto entre gerações como entre classes sociais.

Pretendemos, concomitantemente, fundamentar a seguinte perspectiva, mais importante no âmbito desta tese: a fórmula usada pelo regime foi também a aplicada para harmonizar dois modos distintos de entender a cultura e a tecnologia, em geral, e a arquitectura, em particular. Neste enquadramento, a participação dos “Ars” constitui-se também como um caso notável.

De acordo com a perspectiva atrás referida, a resolução da dicotomia entre *conservadores* e *modernistas*, considerada impossível pelas duas facções, obviamente por razões opostas, terá sido tentada através da atribuição da direcção do Secretariado para a Propaganda Nacional, ou SPN, a António Ferro, em Setembro de 1933. Pretendemos fundamentar uma perspectiva específica, de acordo com a qual a escolha de Ferro se ficou a dever mais às suas tendências de carácter, que o levavam à procura persistente de soluções para questões aporéticas, do que a quaisquer outros préstimos ao regime, onde se terão incluído as célebres entrevistas a Salazar.

O objectivo final do capítulo é determinar de que modo este enquadramento, simultaneamente conjuntural e estrutural, afectou a arquitectura produzida nos anos 30, no seu todo, e a dos “Ars”, em particular.

Para a fundamentação da nossa perspectiva partimos da observação desses documentos primários que são os edifícios dos “Ars”, em especial os projectados na época a que se refere o presente capítulo, os anos 30, mais concretamente a Capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto. Deste, podemos dizer que uma das características fundamentais é o uso simultâneo de diferentes referenciais estilísticos, que vão do medievalismo ao futurismo, sempre com ênfase na utilização expressiva do betão armado.

As fontes bibliográficas primárias foram encontradas nos três principais jornais diários publicados no Porto, cobrindo os acontecimentos do mês de Maio de 1933. Os artigos então publicados constituem-se como documentos centrais para a compreensão da evolução do MNS no Norte do País, em especial no Porto, em Braga e em Ermesinde. Tanto quanto é do nosso conhecimento, estas fontes nunca foram antes utilizadas, ou pelo menos como tal nunca foram expressamente mencionadas, seja para a compreensão do MNS, seja para o relacionamento do MNS com o modernismo e o salazarismo.

Para o enquadramento de fundo do MNS, o presente capítulo encontrou sustentáculo principal naquela que consideramos ser ainda a obra basilar dedicada ao assunto, *Salazar e os fascistas: salazarismo e nacional-sindicalismo, a história dum conflito, 1932/1935*, de João Medina (*Salazar e os Fascistas:*

Salazarismo e Nacional-Sindicalismo, a história dum conflito, 1932/1935, 1978). Um apoio suplementar foi conferido pela leitura de *Os Camisas Azuis: ideologia, elites e movimentos fascistas em Portugal, 1914-1945*, de António Costa Pinto (1994).

Outro estudo do mesmo autor permitiu-nos fundamentar uma caracterização sociológica dos integrantes do MNS. Referimo-nos a *As elites políticas e a consolidação do salazarismo: o Nacional Sindicalismo e a União Nacional*, (1992), que oferece um perfil etário, económico, cultural e profissional dos militantes do MNS, especialmente relevante por estabelecer uma comparação com o dos militantes da União Nacional (UN). Apesar de a UN não se encontrar no cerne da nossa discussão, as obras de António Costa Pinto ajudaram-nos a compreender uma dicotomia fundamental do regime, entre os conservadores, à época maioritariamente enquadrados na agremiação de Salazar, e os revolucionários do MNS.

Esta perspectiva ficou reforçada pela leitura de *Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o Integralismo Lusitano*, de Miguel Esteves Cardoso (1982), que nos reforçou uma interpretação do específico contexto a que pertence esta dicotomia, naquilo que ela contém de ressonância cultural, social e política.

Por razões que já adiantámos, mas que adiante fundamentaremos, consideramos António Ferro como uma personagem central deste período. Para uma caracterização da sua personalidade, da sua vida e da sua obra, apoiámo-nos da leitura directa de grande parte dos seus escritos, publicados tanto em livros como na imprensa da época. A leitura do recente *António Ferro, a vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no Estado Novo*, de Margarida Acciaiuoli (2013), constituiu uma baliza fundamental, em especial para a compreensão da relação entre Ferro e Salazar.

Entre estas duas personalidades se terá composto a política de harmonização de opostos, a que aqui aludimos. Para a compreensão do papel de Ferro enquanto “intelectual orgânico” do Estado Novo, bem assim como do papel idêntico desempenhado por João Ameal, encontrámos apoio no Volume 1 de *Estado Novo Estados Novos: ensaios de história política e cultural*, de Luís Reis Torgal (2009).

Como tentaremos demonstrar, é à luz de uma visão de pacificação de contrários – contraposta a qualquer concepção “integral”, tal como definimos no capítulo anterior, fosse ela de uma ideologia, de uma expressão cultural ou de uma forma de arte – que se pode entender a arquitectura portuguesa desta época, em que se inclui a dos “Ars”. É também com esta percepção que se poderão avaliar os seus eventuais sucessos e os seus fracassos. As conclusões aqui retiradas poderão, porventura, ser válidas também para alguma arquitectura portuguesa contemporânea.



## 4.1. Um *Decálogo* do Estado Novo: paradoxo e aporia

### 4.1.1. Um *Decálogo* para quê, um *Decálogo* para quem?

Em Abril de 1934, cerca de meio ano antes de o projecto da capela de Fátima ter começado, o Ministério do Interior do governo de Salazar enviava a todas as suas repartições um ofício, acompanhado de um exemplar do *Decálogo do Estado Novo*, planificado e acondicionado separadamente, com a indicação expressa da afixação em local visível (Figura 139). As folhas impressas em papel creme, com letras verdes e vermelhas, continham a cartilha dos mandamentos do regime, com redacção e edição do SPN.<sup>260</sup>

Presume-se que a intenção fosse condensar, em linguagem clara e inequívoca, para uma população maioritariamente pouco preparada, os princípios fundamentais do Estado Novo. No entanto, logo no primeiro parágrafo, o que se lia era nada menos do que o seguinte:

O *ESTADO NOVO* representa o acordo e a síntese de tudo o que é *permanente* e de tudo o que é *novo*, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a *vanguarda* moral, social e política.<sup>261</sup>

O parágrafo é constituído por duas frases, assimétricas em extensão e intencionalidade. A primeira explica uma ideia específica, de complementaridade entre noções aparentemente antagónicas. A segunda parece pretender resumir a primeira.

A primeira frase intima o leitor a estabelecer a referida complementaridade através do relacionamento entre “acordo” e “síntese”. Estes termos designam conceitos cujos respectivos graus de dificuldade, já de si relativamente elevados, são potenciados quando usados em concomitância. Para além disso, a frase impõe que a simultaneidade se estabeleça entre “tudo”, – e não podemos de deixar de sublinhar este sentido de globalidade – tudo o que é “novo” e tudo o que é “permanente”. O redactor partiu do princípio que o leitor conhecia tudo sobre um e sobre o outro, e exigiu ainda que o leitor os conseguisse distinguir.

Para adensar a complexidade da tarefa, o redactor parecia querer especificar que permanentes são as “tradições vivas da Pátria”, mas novos são os “seus impulsos mais avançados”. Não se pode dizer que estas particularizações consigam ajudar um leitor menos avisado. Como se não bastasse, o redactor impôs a si próprio, na segunda frase, a tarefa de resumir tudo “numa palavra”, apesar de precisar de nada menos do que quatro: “vanguarda”, “moral”, “social” e “política”. O leitor teria que saber o que é uma vanguarda, e teria depois que distinguir os aspectos morais e sociais da vanguarda, por um lado, dos seus aspectos políticos, por outro.

<sup>260</sup> As citações do *Decálogo do Estado Novo* que se seguem têm por base a reprodução apresentada na obra *Portugal Século XX: crónica em imagens, 1930-1940* (Vieira, 1999b p. 37).

<sup>261</sup> A citação pretende reproduzir o arranjo gráfico do texto original. Assim, as palavras inteiramente escritas em maiúsculas e as palavras sublinhadas seguem o critério do original; as palavras em itálico representam as palavras enfatizadas a vermelho; todas as restantes são verdes.

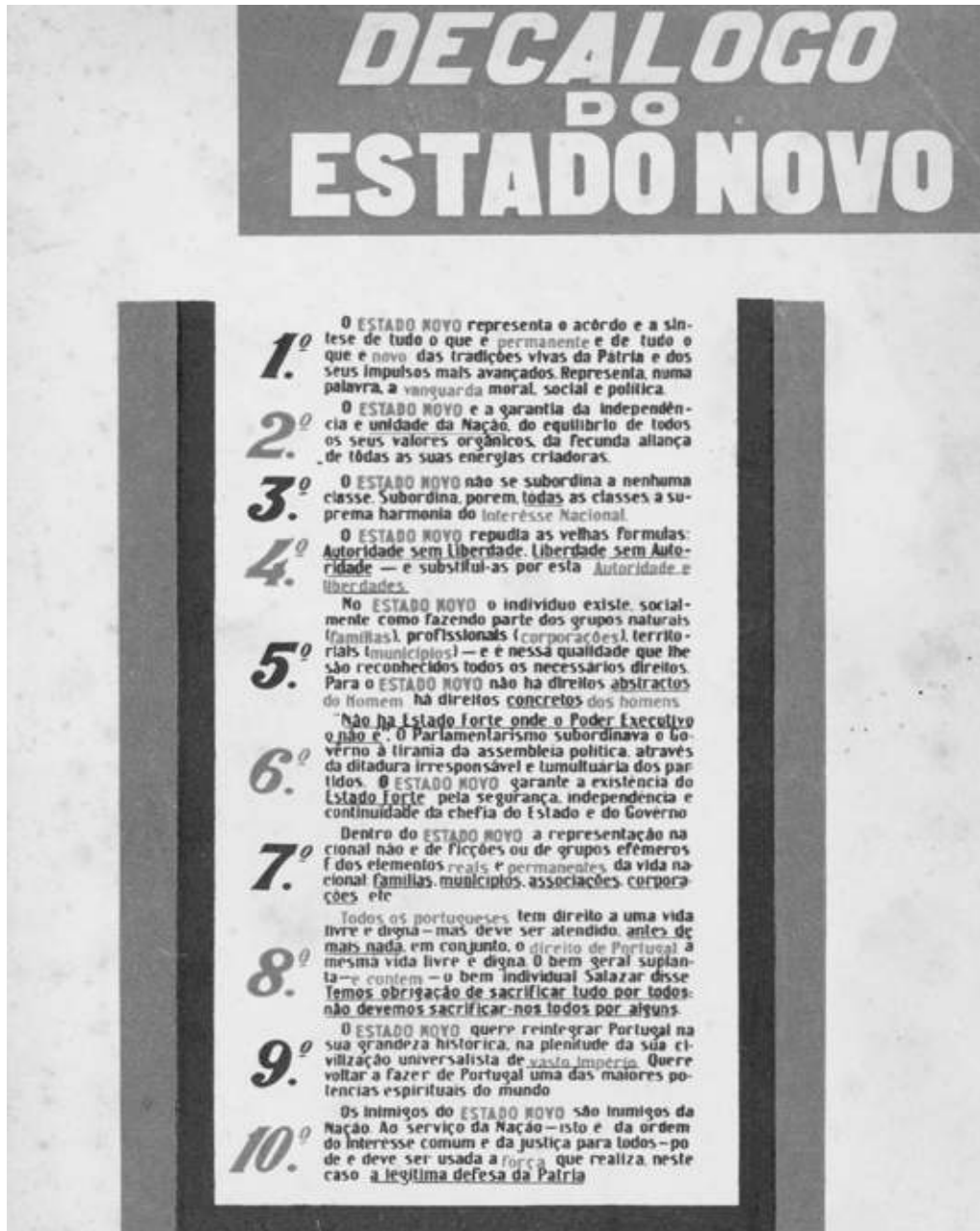


Figura 139: SPN: Decálogo do Estado Novo, 1934 (Vieira, 1999b p. 37). Versão para ser afixada em repartições públicas.

Alguns autores têm já discutido este primeiro preceito do *Decálogo* do Estado Novo. Alguns sublinham o seu carácter aporético, expresso na contradição entre novidade e permanência (Morigi *et al*, 2008, p. 314),<sup>262</sup> enquanto outros evidenciam o seu substrato totalitário, declarado no reiterado uso do “tudo” (Torgal, 2009, p. 280).

Estamos de acordo com estas observações. Porém, parece-nos ainda mais importante fazer sobressair o evidente desajustamento entre a forma e o conteúdo, isto é, entre uma apresentação como panfleto ou cartaz destinado à afixação em lugares públicos, por um lado, e o carácter quase cifrado da mensagem implícita, por outro.

Outro desajuste, decorrente deste, é aquele que ressalta entre o aludido conteúdo e o público a que se destinava: a população em geral, pelo menos aquela que se achava suficientemente alfabetizada para poder ler as palavras. Este universo incluía então, como há-de incluir hoje ainda, bandas muito latas de população para quem a descodificação da mensagem não se afiguraria fácil.

Poderá este desencaixe entre mensagem e potenciais receptores ter resultado de uma inépcia ou de um excesso de optimismo, por parte do redactor? Esta hipótese parece pouco provável, como parece pouco plausível que as palavras publicadas não tenham decorrido de uma reflexão profunda. Vejamos porquê.

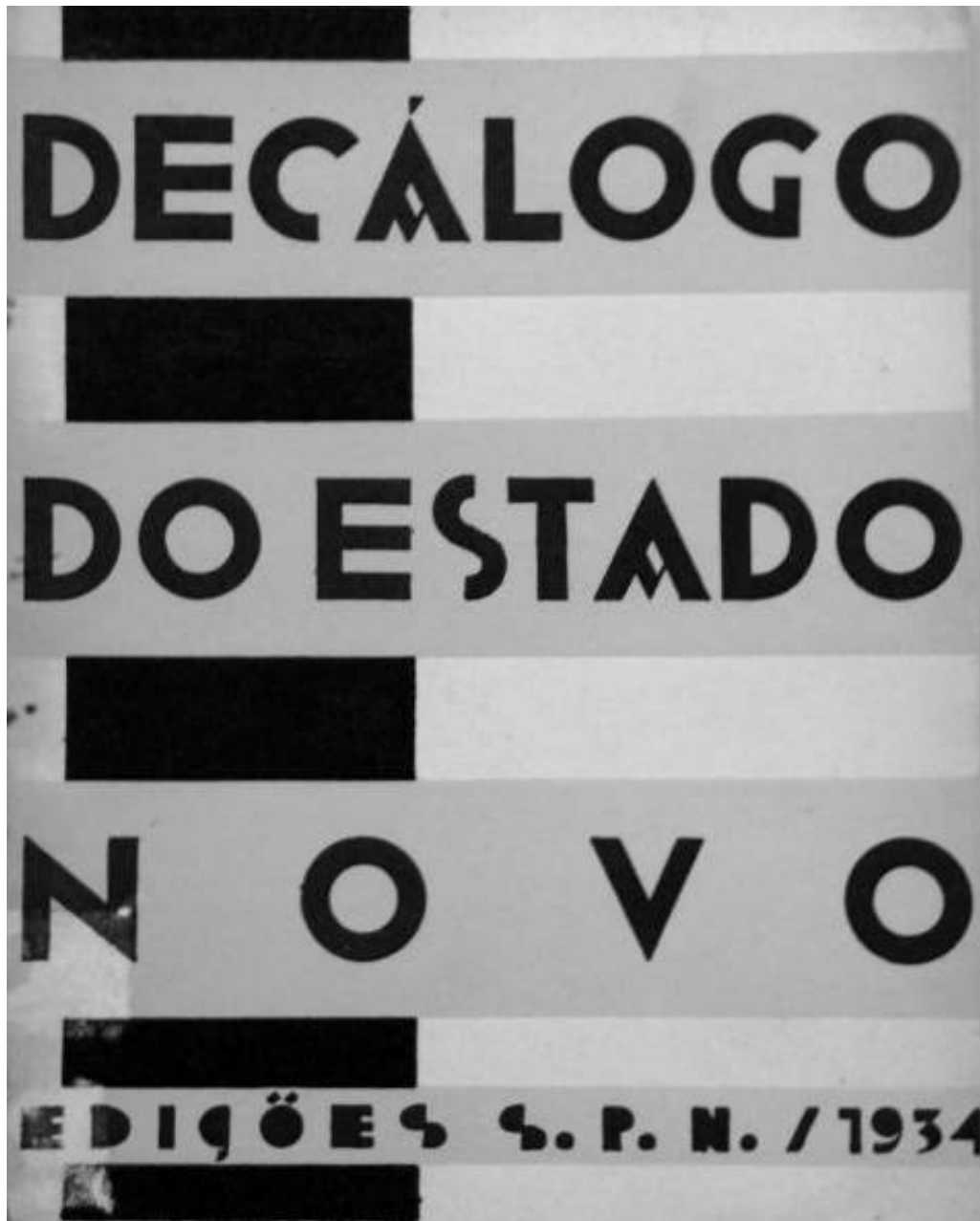
Como ficou referido, a edição foi da responsabilidade do SPN, dirigido por António Ferro. Apesar do *Decálogo* não indicar a autoria do texto, é de modo reiterado que Luís Reis Torgal (2009, pp. 84, 112, 114, 280) indica João Ameal como seu autor. Ora, tanto Ferro como Ameal foram, nos anos 20 e 30, homens de letras com uma intensa actividade editorial, e ambos colaboraram regularmente com jornais e revistas populares, de grande tiragem. Eram por isso escritores experientes, habituados a modular o discurso à audiência.

Para outro lado, o SPN foi criado em Setembro de 1933. Em Abril de 1934, pouco mais de meio ano depois, esta foi uma das suas primeiras edições. Tendo em conta a importância dos objectivos do texto, isto é, publicitar os principais pilares ideológicos do regime, é de admitir que o trabalho tenha sido feito com o máximo de cuidado. Como Salazar fizera questão de sublinhar na tomada de posse de Ferro: “Não faça de mais, mas no que fizer, nas publicações que editar, nas realizações que puser de pé, é preciso fazer bom, muito bom, o melhor”. (Vieira, 1999b, p. 51).

O próprio Salazar, serrão de origens relativamente modestas, conhecia muito bem a realidade cultural do País. Bastar-lhe-ia pouco mais do que evocar os seus familiares mais próximos, ou os seus amigos de infância, para perceber as dificuldades hermenêuticas que a leitura do primeiro parágrafo do *Decálogo* lhes colocaria. Mas Salazar há-de ter lido e há-de ter aprovado os textos contidos na tábua de mandamentos do regime; a lógica dita também que há-de mesmo ter participado na sua redacção, de um modo ou de outro. Não nos resta então outra hipótese a não ser considerar a total intencionalidade dos textos do *Decálogo*.

---

<sup>262</sup> Na nota 25, pág. 314, do seu estudo relativo às eventuais coincidências entre o Fascismo italiano e o Estado Novo português, Massimo Morigi e Stefano Salmi caracterizam as contradições do *Decálogo* como “imperscrutáveis oximoros”.



*Figura 140: Versão modernista do Decálogo do Estado Novo. Compare-se a diferença de linguagem gráfica em relação à da imagem anterior.*

Em suma, para avaliarmos este primeiro parágrafo temos que nos basear nestas cinco características:

- A mensagem é intencional;
- A mensagem é desajustada da forma;
- A mensagem é desajustada do potencial universo receptor;
- A mensagem exige uma certa sofisticação interpretativa;
- A mensagem conjuga conceitos aparentemente contraditórios.

Se aceitarmos estas conclusões como válidas, teremos que nos interrogar por que motivo foi redigido um documento com estas características. A primeira hipótese será que, muito simplesmente, os redactores utilizaram deliberadamente uma linguagem rebuscada, com o intuito de manter a população em geral afastada dos assuntos da política.<sup>263</sup>

Outra hipótese plausível, porventura mais desafiante, será a de que, naquele tempo e naquele lugar, os redactores do *Decálogo* tivessem por objectivo atingir um grupo demográfico restrito, com um fim muito específico. A vantagem desta hipótese é que não exclui a primeira: talvez a intenção fosse atingir a população portuguesa de modo diferenciado. Para a maioria, ficava uma fórmula grandiloquente, embora ambígua e difícil de cumprir; para uma ou duas minorias, ficava uma mensagem precisa e imperiosa.

Para testar esta hipótese, interroguemo-nos: qual o grupo restrito em questão, e qual o fim da mensagem? Começemos por, através de um exercício regressivo, imaginar as características do grupo que procuramos. Usemos, para tal, as próprias características do texto, e revertamo-las em favor da nossa inquirição. Usemos as duas últimas, uma vez que as três primeiras estão implícitas neste raciocínio:

- *A mensagem implica uma certa sofisticação interpretativa*; logo, o grupo a que se destinava devia ser constituído por indivíduos com uma formação relativamente avançada, com pelo menos alguns rudimentos de pensamento filosófico.
- *A mensagem conjuga conceitos aparentemente contraditórios*; logo, o grupo a que se destinava devia ser constituído por elementos habituados a raciocinar e a operar no paradoxo e no ambíguo.

Existiria algum grupo que se adequasse a esta descrição? Parece relativamente evidente que, em 1934, o grupo que se encaixava neste perfil cultural e sociológico era o dos jovens e jovens adultos das classes médias, com frequência liceal ou universitária, com possibilidade de emprego na administração privada ou pública, em profissões liberais ou nas forças armadas.

De acordo com esta leitura, o nível cultural é fornecido pela quarta característica acima referida. Já a faixa etária é dada pela quinta, uma vez que, como veremos, o paradoxo e o insólito eram categorias muito frequentemente usadas nos manifestos artísticos e culturais do chamado modernismo, mas também nos novos *media*, como o cinema e a publicidade (Figura 140).

Para além disso, estas categorias também podiam ser usadas na arquitectura mais recente, como na capela de N.ª S.ª de Fátima, no Porto, a qual parece ser uma materialização tangível de “o acordo e a

<sup>263</sup> Do mesmo modo que um legislador actual pode usar uma linguagem confusa na redacção de uma lei, para afastar os cidadãos comuns da sua interpretação e, em simultâneo, para garantir trabalho aos causídicos.

síntese de tudo o que é *permanente* e de tudo o que é *novo*, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados”. Assim, por exemplo, ao anunciar a inauguração do templo, o *Jornal de Notícias*, na página 6 da sua edição de 11 de Fevereiro de 1936, não hesitou em referir-se-lhe como sendo uma “obra admirável pelo grande poder sintético.”

#### 4.1.2. O Decálogo e a linguagem paradoxal do Modernismo

Nos parágrafos anteriores, conjecturámos a possibilidade de o *Decálogo* do Estado Novo ter sido redigido tendo em mente um grupo demográfico específico, o dos jovens adultos das classes médias. Baseámos esta nossa convicção no tipo de linguagem adoptada no panfleto, aparentemente clara e peremptória, mas que, como vimos numa análise mais aprofundada, se apresenta como paradoxal e até irresolúvel. Antes de avançarmos com a nossa linha de argumentação, parece-nos importante reflectir um pouco acerca desse tipo de linguagem.

Para fundamentação da nossa conjectura relativa aos verdadeiros destinatários do *Decálogo*, recordemos mais um artigo de José Régio, desta vez aquele intitulado *Geração Modernista*, publicado nas duas primeiras páginas do número 3 da *Presença*, de 8 de Abril de 1927<sup>264</sup>, em que o crítico descreveu aquilo que considerava serem as três principais características desse grupo de artistas. A última característica enumerada era uma “tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e sentimentos.”<sup>265</sup>

Sabemos que Régio se referia ao grupo específico de participantes no *Orpheu*, nomeadamente Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, ou seja, um escol de intelectuais sem paralelo em Portugal, no seu tempo. Mas o que aqui arriscamos é afirmar que esta característica não era mais do que um traço essencial de uma época, traço esse que os artistas de *Orpheu* souberam antecipar e plasmar nas obras literárias e plásticas que realizaram durante o período da Primeira Guerra.

Arriscamos também dizer que após a conclusão do conflito, e ao longo de cerca de uma década e meia até meados dos anos 30, este traço se foi revelando gradualmente em várias manifestações da vida quotidiana da Europa e de Portugal, como o cinema, a publicidade e a política. Por outras palavras, parece-nos ser este um caso em que a Arte antecipou a Vida.

Para um avisado observador coetâneo, Walter Benjamin, antecipar a Vida tinha-se constituído, nos anos da Primeira Guerra, como a principal função da Arte entendida como aquilo a que chamou “a criação pioneira de procura”. As consequências desta procura eram já facilmente detectáveis quando, por volta de 1936, ano da inauguração da capela de Fátima, compôs a segunda versão de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.<sup>266</sup> Benjamin intuiu com clareza: “o dadaísmo tentava

---

<sup>264</sup> Como todos os textos da *Presença* citados nesta tese, o artigo referido foi lido na edição fac-similada compacta, composta por três volumes, neste caso, no Tomo I (Ferreira, 1993). Nessa edição não é dada outra numeração de página que não a dos exemplares reproduzidos.

<sup>265</sup> As duas primeiras características são: “tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidades” e “tendência para o abandono às forças do subconsciente e, simultaneamente para o domínio da intelectualidade na arte” (Régio, 1993b; Régio, 1993a).

<sup>266</sup> No original em alemão *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

criar, através da pintura ou da literatura, os efeitos que hoje o público procura no cinema” (Benjamin, 2012, p. 87).<sup>267</sup>

Pensamos que estas reflexões se aplicariam com igual justeza à situação portuguesa, ou seja, no modo como a vanguarda de *Orpheu* antecipou os movimentos artísticos, sociais e políticos que imediatamente a seguiram, para depois ver essa antecipação confirmada, apropriada e vulgarizada.

Um exemplo desta vulgarização gradual das estratégias de paradoxo pode ser encontrado na relação assimétrica existente entre uma figura da envergadura intelectual de Fernando Pessoa, por um lado, e António Ferro, oito anos mais novo, por outro. Podemos perceber esta relação, em especial no modo como António Quadros retrospectivamente a descreveu em 1963, usando como referência o futurismo português (Quadros, 1963, p. IX e X):

O futurismo em Portugal é uma modalidade do nosso tradicional messianismo. Assim foi para Fernando Pessoa e assim foi para António Ferro. Modernidade é neles actualização, porque procuram conjugar o espírito da Pátria com os novos condicionamentos da vida moderna. É uma exigência de movimento, cujo processo está bem patente na *Ode Marítima*.

Regressaremos à noção de futurismo como messianismo. Por enquanto, interessa-nos registar que comparar Fernando Pessoa, ou aliás o Álvaro de Campos futurista, a António Ferro, pode ser equivalente a comparar a *Ode Marítima* a uma obra modernista deste último autor.

Qual poderia ser tal obra? Tendo em conta que a *Ode* foi publicada em 1915 no número 2 de *Orpheu*, podemos optar por um trabalho de Ferro que seja mais tardio, mas que seja suficientemente prematuro para se detectarem nele ainda suficientes lampejos futuristas. No âmbito desta discussão, a escolha mais óbvia é *Teoria da Indiferença*, publicada em 1920, exactamente por ser uma “teoria de paradoxos” (Quadros, 1963).

Em Pessoa-Campos encontramos paradoxos que se destinam a ampliar a percepção poética dos leitores. Como o próprio poeta diz: “Uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas”. Dada a profusão imagética da *Ode*, e para apreciarmos a distância entre esta obra e a de Ferro, tomemos por exemplo a apropriação que cada um faz de uma única figura específica: a mulher.

Com crueza poética e expressiva, escreveu Pessoa-Campos na *Ode Marítima*, numa dupla identificação entre vítima e algoz, ou seja, numa “transposição”, para usar o termo de Régio, entre um princípio feminino e um masculino:

Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,  
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!  
Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres  
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!  
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles  
E sentir tudo isso — todas estas coisas duma só vez — pela espinha!

<sup>267</sup> A relação coesa, ainda que insuspeita e sub-reptícia, existente entre a vanguarda e a população em geral, no período a que nos referenciamos, é-nos confirmada pelo historiador britânico Roger Griffin (2010 p. 9): “*In the immediate aftermath of the First World War not just the avant-garde, but millions of ‘ordinary people’ felt they were witnessing the birth pangs of a new world under an ideological and political regime whose nature was yet to be decided*”. TP: “No rescaldo da Primeira Grande Guerra, não só as vanguardas, como também milhões de ‘pessoas comuns’, sentiram que estavam a testemunhar as dores de parto de um mundo novo, debaixo de um regime ideológico e político cuja natureza estava ainda por determinar.”

Comparemos esta violência com a atitude patente na colecção de aforismos paradoxais que é *Teoria da Indiferença*, onde “na mulher de hoje, como na arte de hoje, o corpo é o simples pretexto do vestido” (Quadros, 1963, p. 5):

Numa mulher moderna não desejamos o corpo, desejamos, acima de tudo, o vestido que a cobre. Os nossos beijos não chegam à pele, ficam na maquilhagem...

Se não fosse assim, seria preferível possuir estátuas...

Contrariamente à mulher de Pessoa, consubstanciação arquetipal de crueldade infligida, provocada e suportada, “vítima-síntese, mas de carne-e-osso”, a mulher de Ferro é resumível a uma fantasmagoria, um produto mundano e superficial, transponível para uma peça de vestuário ou até mesmo para uma volúvel camada de pó-de-arroz. Desprovida de consistência, exigindo pouco esforço, leve. Numa palavra: leviana, como no título do romance que Ferro publicou depois, em 1921.

Entre estas duas visões distintas se percebe o percurso que os processos artísticos da vanguarda, entre os quais se encontra a duplicação linguística, empreenderam até chegar àquilo que, por falta de melhor caracterização, não podemos senão chamar *mass media*.

Em Portugal, este processo começara relativamente cedo, e provavelmente com o concurso do próprio António Ferro. Na tarde de 1 de Junho de 1917, no lisboeta Salão Olímpia, Ferro escolheu já a figura da mulher como tema de uma conferência sobre cinema, *As grandes trágicas do silêncio*,<sup>268</sup> onde assim descrevera o modo paradoxal como comunicavam as actrizes do cinema mudo (Ferro, 1917, p. 26):

Falam, sim, mas não com os lábios... Os lábios são acima de tudo o escrínio adorável onde só guardam as jóias dos seus beijos...

Falam misteriosamente, milagrosamente...

Falam, rezam com os olhos, com os próprios cílios, com o alongar dos dedos, com as atitudes do corpo...

Falam sem desencantarem o príncipe Silêncio, o Silêncio que é a expressão mais bela de toda a arte!

A transposição operada permitira a António Ferro (1917, p. 26) atingir a seguinte fantasmagoria: “dir-se-ia mesmo que foram criadas pelo próprio animatógrafo e que só nele existem”. Nesta frase, Ferro conseguira intuir um ponto ainda mais extremo do que as conclusões a que Walter Benjamin viria a chegar, apenas duas décadas mais tarde, na obra que atrás citámos: não seriam só os artefactos artísticos a serem gerados em função da possibilidade de serem reproduzidos através dos artefactos técnicos, nomeadamente as máquinas de fotografar e de filmar; seriam os próprios seres humanos, neste caso as mulheres (Figura 141).

Neste processo, os seres humanos e o seu quotidiano, os meios de comunicação e as expressões artísticas, confundir-se-iam mutuamente. De uma das actrizes apresentadas na conferência, Ferro (1917, p. 32) chegara mesmo a dizer “Pina [Menichelli] é um símbolo da Arte Moderna, de toda a Vida Moderna mesmo: toda ela é forma.”

---

<sup>268</sup> As três actrizes apresentadas na conferência foram Lyda Borelli (22 de Março de 1887 - 2 de Junho de 1959), Pina Menichelli (Giuseppa Iolanda Menichelli, 10 de Janeiro de 1890 – 29 de Agosto de 1984) e Francesca Bertini (Elena Seracini Vitiello; 11 de Abril de 1892 – 13 de Outubro de 1985). Sob o ponto de vista geracional, não deixa de ser curioso reparar que todas se aproximavam da idade de Fernando Pessoa, nascido em 1888.



Atrás referimos que considerávamos que este tipo de linguagem era o também adoptado na publicidade e na propaganda política. Elucidemos então melhor este ponto, folheando a imprensa escrita da época e olhando para os anúncios publicitários que a sustentavam.

Uma consulta, ainda que rápida, da publicidade veiculada pelas revistas e pelos jornais publicados em Portugal nos anos 20 e 30 revela uma predominância de produtos dedicados à beleza feminina e, em especial, à maquilhagem. Em grande parte deles era anunciado pelo menos um destes três efeitos: o rejuvenescimento do rosto, o branqueamento da pele, a eliminação de imperfeições.

De um modo geral, estes efeitos eram prometidos todos ao mesmo tempo, e de modo agregado: existiria rejuvenescimento porque se branquearia a pele através da eliminação de imperfeições. Reparemos que se partia do princípio que as destinatárias aceitavam estes saltos conceptuais sem hesitações: uma pele sem imperfeições seria mais branca e uma pele mais branca seria mais jovem.

De todos os anúncios que podemos encontrar, existem alguns que impressionam pela sua expressão impositiva e paradoxal. Fixemo-nos, neste momento, em apenas um deles, publicado nos jornais portugueses de 1933. Trata-se de um produto da marca “Terradi”, publicitado como “grande novidade científica”, cujo agente no Porto se identificava como sendo “A. Quadros, Júnior”, com sede na Rua dos Clérigos (Figura 142).

Comecemos por reparar no paradoxo do *slogan*: “Rejuvenesça!... nunca é tarde para ser jovem”. Atenemos, depois, na ilustração que acompanha e reforça a mensagem escrita. O produto não se apresenta como um pó, uma loção ou um creme que cobre a pele. Pelo contrário. O produto, personificado nas mãos enluvadas de um presumível cientista, arranca um rosto – o das marcas da idade real – para revelar uma máscara – a da juventude perdida.

É como se, paradoxalmente, a “vítima-síntese, mas de carne-e-osso”, de que Pessoa deu conta, fosse responsável por esconder a “maquilhagem”, de que falava Ferro, efeito queurgia reverter, através do uso de “Terradi”. Na senda das expressões artísticas, o paradoxo usado pela publicidade tentava erradicar a crueza de uma realidade desagradável e patentear a ligeireza delicada de um produto.

#### **4.1.3. O Decálogo entre a expressão artística, a publicidade e a propaganda política**

Quando nos debruçamos sobre os anos 20 e 30, é-nos por vezes difícil perceber onde começa e onde acaba a permuta entre o real, o fictício e o publicitário, tal como atrás a definimos. Assistimos muitas vezes àquilo a que hoje, e de modo extemporâneo, poderíamos chamar uma atitude *pop*, ou dizendo de modo ainda mais anacrónico, de um *product placement*, ou seja, de uma inclusão propositada de mensagens publicitárias nas obras de arte. Esta inclusão pode hoje ser elaborada de tal modo que as marcas ou os produtos sejam impostos sub-repticiamente, sem que o destinatário dê por eles, ou os possa rejeitar. Na época, a subtilidade era menor.

Usemos mais uma vez o caso de António Ferro. Numa novela que escreveu para um dos primeiros números do *Magazine Civilização*, intitulada “Duelo de morte”, vemos descritas as condições que levaram a um estranho confronto entre dois jovens elegantes, ambos pertencentes à alta sociedade lisboeta.

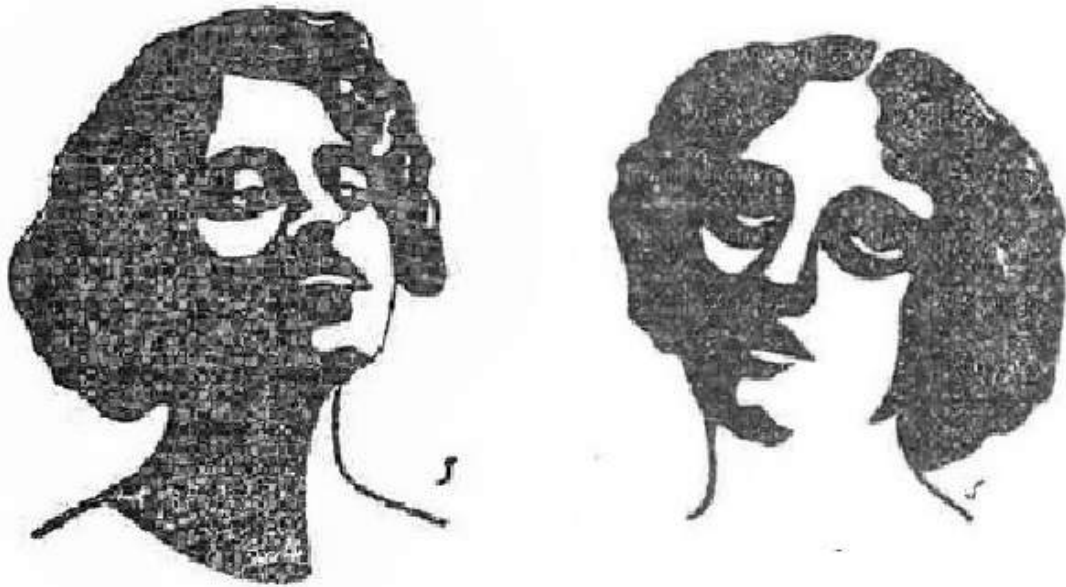


Figura 141: Imagens de Pina Menichelli e de Lydia Borelli, publicadas em *As grandes trágicas do silêncio* de António Ferro (Ferro, 1917).



Figura 142: Anúncio publicado nos jornais portugueses entre 1933 e 1934. Quando se arranca o rosto revela-se a máscara (Fonte: HDML).

O duelo a que o título se refere tem por motivo a preferência pelo automóvel de um deles, dada por uma amiga comum, jovem caracterizada como sendo volúvel, frívola e leviana. Podemos ler (Ferro, 1928, p. 51 e 52):

Quando o «Lincoln» descolou, quasi por milagre, Jorge Anselmo olhou para Maria Eugénia, embriagada, tonta de velocidade, e sentiu-a longe, muito longe, completamente esquecida do seu amor, do seu «Alfa-Romeo», entregue ao novo modelo, ao novo brinquedo, possuída pelo diabólico automóvel, um automóvel coleante, musculoso, hermafrodita, homem e mulher...

António Ferro não escondeu aqui o carácter paradoxal e ambíguo da predilecção revelada pela personagem feminina. A transposição, quase a roçar o fáustico – porque implica uma transacção com o diabólico<sup>269</sup> -- estabelecida entre uma natureza humana e um produto – e, mais do que isso, uma marca – é bem patente no texto, o qual ainda hoje poderia ser usado com vantagem por uma qualquer campanha publicitária.

Podemos então agora estabelecer a relação entre este tipo de expressão paradoxal e a linguagem adoptada pelos regimes ditatoriais do séc. XX. Apoiando-se em Horkeimer e Adorno, Lutz Winckler (1978, p. 60) comparou assim a linguagem dos regimes totalitários com linguagem dos anúncios comerciais:

Diferente deles [os anúncios comerciais], ela [a linguagem do fascismo] domina os homens não directamente através do consumo, mas indirectamente através da ordem. A sua característica não é a parataxe, o “e”, mas uma arquitectónica aparentemente rigorosa e inevitável da frase, pois, através da fachada intacta das frases encadeadas, executa-se outra vez o mesmo movimento do pensamento tautológico, que acaba sempre em alternativas potencialmente agressivas do ou... ou.

Para compreendermos de que modo esta afirmação se adequa ao *Decálogo*, basta lembrar-nos como ele se organiza como um conjunto de frases concatenadas, numa progressão lógica aparentemente irrefutável. No entanto, para melhor percebermos os saltos conceptuais propostos, e em vez de lermos os mandamentos um a um, pela disposição numerada com que nos são apresentados, comparemos o seu primeiro preceito, que temos vindo a debater, com o décimo e último, onde se revelam plenamente as intenções simultaneamente defensivas, ameaçadoras e totalitárias que o texto contém:

Os inimigos do *ESTADO NOVO* são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a *força*, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria.

Por outras palavras, a violência da agressão é a única alternativa que este último parágrafo do *Decálogo* oferece à “rigorosa arquitectónica da frase” que o primeiro pretende aparentar. Os leitores eram não só instados a prosseguir um paradoxo, algo já de si muito difícil, como eram ameaçados com a força, se não o conseguissem, ou desejassem, fazer.

<sup>269</sup> A noção de “fáustico” e a explicação da sua importância para o fio do nosso raciocínio serão desenvolvidas num trecho posterior da tese.

Qual a razão para o uso da força? Vejamos: não cumprir o *Decálogo* equivalia a atacar o Estado Novo, e atacá-lo equivalia a atacar a Nação; a Nação, equiparada a Pátria, era, por sua vez, apenas e só aquilo que estava definido no *Decálogo* do Estado Novo. A tautologia inerente a este raciocínio enredaria os insubmissos. Acima de tudo, e paradoxalmente, enlearia os cordatos, em especial os que estivessem de boa-fé.

Contudo, e de acordo com o pensamento de Winckler, esta não é a característica mais importante e perturbadora deste tipo de linguagem. Existe ainda outra, que passaremos a analisar.

Contrariamente a outras formas de governo, que reconhecem uma distinção dialéctica entre uma qualquer situação concreta e uma utopia desejada, os regimes autoritários recusam esta distinção, a favor de formas ritualizadas de afirmação ideológica. Em última análise, esta sobreposição torna o real incompreensível, e é feita justamente através da transposição linguística. Winckler (p. 22) apoia-se em Herbert Marcuse para concluir que a transposição se destina a apresentar uma função ilusória como não ilusória:

A ideologia fascista mostra imediatamente o que é, mas com uma conversão radical dos valores: a felicidade torna-se em misericórdia, a necessidade em prosperidade, a desgraça em destino; e, pelo contrário, a ambição depois da felicidade, depois da melhoria material, em pecado e injustiça.

É esta mesma conversão radical que nós encontramos no *Decálogo*: o permanente torna-se no novo, para que as tradições vivas da Pátria se tornem nos seus impulsos mais avançados, de modo a que o Estado se tome em vanguarda. Tudo isto, e também o seu recíproco: a vanguarda torna-se no Estado, etc., etc.

E conversão radical de valores para consumo de massas era algo que não inibia João Ameal. Assim, por exemplo, escreveu ele em 1936, num editorial de primeira página do *Jornal de Notícias*, publicado sob o título *Anti-moderno* (Ameal, 1936, p. 1):<sup>270</sup>

Eis, de facto, a mais expressiva legenda que pode ser colocada no limiar da idade contemporânea. Todos quantos desejarem contribuir para o legítimo progresso da humanidade têm de ser, e declarar-se, apaixonadamente *anti-modernos*. *Anti-modernos* – quer dizer, adversários da falsa ciência, da falsa cultura, da falsa civilização.

Primeira conversão de valores: para se contribuir para o progresso tem que se ser anti-moderno. Por outras palavras: para se progredir tem que se ser reaccionário; para se andar para a frente, tem que se andar para trás.

Só assim [...] seremos ultra-modernos. Sobre as ruínas de Babel – se iniciará outro ciclo, renovador e fecundo. E mereceremos a frase magnífica de Chesterton, sobre a porção de eterno em que mergulha a vida breve – pois um farrapo de eternidade ficará ligado, prodigiosamente, à nossa passageira viagem de efémeros...

---

<sup>270</sup> O jogo de paradoxos começa logo no início do artigo, uma vez que João Ameal afirma basear o seu pensamento em Jacques Maritain, que Ameal considera ser “discípulo de Bergson, contra Bergson”. Filósofo neotomista, Jacques Maritain escreveu *Antimoderne* em 1922, título que manifestamente inspirou Ameal. Não deixa de ser curioso que, à data do artigo de Ameal, já Maritain se ia aproximando do pensamento da democracia cristã, com a publicação de *Humanisme integral: problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté*.

Segunda conversão de valores: se se for anti-moderno, ser-se-á ultra-moderno. O paradoxo torna-se absoluto e, de facto, o real parece tornar-se incompreensível.

Ou seja: enquanto para Fernando Pessoa a duplicação é uma fusão, o colapso de um ser no outro, uma verdadeira “revolução ôntica”, para usar as palavras de Eduardo Lourenço (2003, p. 139), para a geração imediatamente subsequente é a procura de harmonização de contrários, a composição de uma entidade através das características da oposta. Por outras palavras, nas mãos desta geração a transposição é uma verdadeira contra-revolução.<sup>271</sup>

É esse sentido contra-revolucionário que detectamos nas palavras que Ferro fez publicar no *Diário de Notícias* de 29 de Novembro de 1932, a propósito da visita de Marinetti a Lisboa (Ferro, 1932):

O futurismo novo, o futurismo de hoje, de que Marinetti foi um precursor, pensa no dia de amanhã, sim, mas não quer morrer no dia de amanhã... reivindicar, portanto, na época em que vivemos, esse futurismo primário como finalidade da nossa inquietação, da nossa indispensável renovação, parece-nos infantil, ingénuo, contraproducente, «botas de elástico»!...

Em acepção inversa, é também esse o sentido que podemos encontrar nos desabafos de Almada Negreiros. Logo em Novembro de 1926, na conferência que pronunciou na festa de encerramento do II Salão de Outono, lembrou com as seguintes palavras a sensação que colheira do ambiente artístico da Lisboa de 1920, aquando do seu regresso de Paris (Almada Negreiros, 1993, p. 61):

Apesar do público, a imprensa e a crítica nos tratarem como se efectivamente entre nós houvesse sólidos compromissos e entendimento para sustentar uma luta contra os inimigos do Sentimento e do Belo, houve alguém que viu afinal que não havia acerca do novo conjunto senão um deplorável equívoco, um mal entendido sem remédio.

Para esclarecer, logo no parágrafo seguinte:

Esse alguém que reparou que as novas afirmações não eram senão uma repetição sem o fogo sagrado do aparecimento espontâneo do grupo inicial, uma paródia ridícula mais digna de inimigos do que de seguidores de uma ideia que teve heróis generosos, esse alguém fui eu!

A questão, no entanto, era bem mais do que esta “paródia ridícula”, ou seja, mais do que a mera utilização acrítica de alguns recursos, previamente criados por uma primeira geração, por um grupo imediatamente subsequente. A questão central está na expressão “mais inimigos do que seguidores”. Se, numa primeira etapa, o uso do paradoxo pretendia oferecer vias de libertação individual e colectiva, na segunda, pelo contrário, ele foi apropriado para conduzir ao beco sem saída, ao impasse. Não para libertar, mas para subjugar.

Como vimos o processo foi gradual mas rápido, ao longo dos anos 20 e 30. Recapitemos:

---

<sup>271</sup> A perspectiva de Eduardo Lourenço (2003) relativa a este assunto será discutida em capítulo posterior desta tese.

- Numa primeira fase, os artistas mesclaram voluntariamente as conquistas da vanguarda no quotidiano social, económico e político, isto é, na rotina e na tradição;
- De seguida, a publicidade serviu-se intencionalmente dessa mescla para impor bens culturais, hábitos de consumo, produtos ou serviços;
- Por fim, numa fase ulterior, a propaganda política usou-a para forçar uma ideologia, através da criação intencional de aporias.

Como pretendemos demonstrar, a intenção da criação destas aporias era a de levar à apatia para, em última instância, dominar pela paralisia. É neste preciso contexto que propomos uma leitura crítica do *Decálogo*, num enquadramento temporal em que o paradoxo, transmutado de empreendimento estético para o seu próprio contrário, isto é, para uma anestesia, foi usado como um modo revolucionário de propagar a contra-revolução artística e ideológica.

Admitindo que, após termos esclarecido a quem se destinava o *Decálogo*, ou seja, aos jovens adultos das classes médias portuguesas, conseguimos agora apreender o sentido das estratégias adoptadas na sua redacção, resta-nos então tentar perceber o porquê da necessidade da sua existência, naquele momento específico.

Com esse objectivo, fixemo-nos de seguida, e com maior detalhe, no período histórico preciso da publicação do *Decálogo*, ou seja, os primeiros anos da década de 30. Usemos então um grão mais fino para o registo de alguns episódios que consideramos determinantes.

## 4.2. Sob as abóbadas de Cristal: os “Ars” e o Nacional-Sindicalismo dos anos 30

### 4.2.1. A juventude portuguesa dos anos 30 e o Nacional-Sindicalismo

O início dos anos 30 poderia ter sido um tempo de apaziguamento para a juventude das classes médias portuguesas. A sublevação armada de Braga, que em 1926 havia rumado a Lisboa e tomado conta do País, conseguira, em relativamente pouco tempo e com pouco esforço, impor a ordem aos assuntos da Nação. Os motivos para o contentamento seriam evidentes: exigira-se o fim daquilo que se percecionava como sendo um caos, e fora precisamente isso que se obtivera.

A ordem imposta fora acima de tudo a de cariz social. Começara por ser uma ordem de tipo policial e, com esta, a Ditadura Militar conseguira afastar os malefícios de uma anarquia, para não falar dos evidentes perigos do Anarquismo. Com a pacificação, podia-se agora sair à rua, assistir às aulas do liceu ou da universidade, frequentar o botequim ou ir a uma exposição sem a eminente sensação da eventualidade de um tiro ou de uma bomba. Como escreveria mais tarde Jorge de Sena, recordando estes tempos, “a «ordem» era o contrário de haver «revoluções»” (Sena, 1981, pp. 45-47) .

Com a chegada de Salazar ao gabinete ministerial, logo em 1928, rapidamente se evoluíra para uma ordem governativa. Com surpreendente celeridade, dando a impressão de um milagre, Salazar conseguira impor a ordem das contas públicas e apaziguar os demónios apátridas do Capitalismo. Com este passe de sortilégio era agora possível não só tomar um café tranquilo, mas também enfrentar com alguma serenidade a possibilidade de conduzir um negócio habitual, abrir um consultório honrado, concorrer a um cargo público.

O advento providencial tornara-se definitivo em 1932, quando Salazar se instituíra como figura do próprio Chefe. Assim ficara imposta a ordem política, a seguir legitimada pelo plebiscito à nova Constituição, e assim se havia afastado o perigo do Parlamentarismo, que era por muitos visto como a béstia que devorara os próprios filhos, nos conturbados tempos da Monarquia Liberal e da República que se seguiu. Assim se pusera também termo às lutas de poder, aos jogos de bastidor, às quezílias, a todas as intrigas, as quais, pensavam alguns, tinham longamente drenado as energias da Nação.

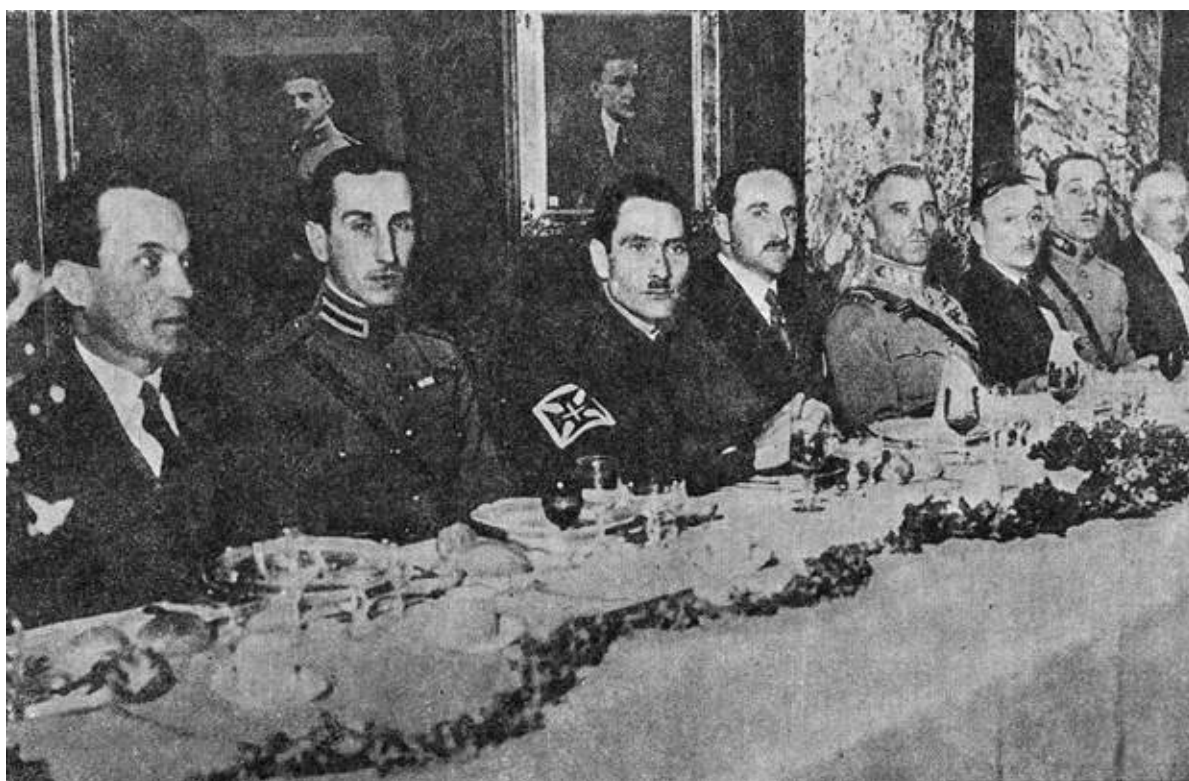
Por tudo isto: ordem. Ordem policial e social. Ordem económica e financeira. Ordem política e institucional. Ordem. O contrário de desordem, como Salazar fizera questão de reiterar no discurso a que dera o título de *Ditadura administrativa e revolução política* e que proferira a 28 de Maio de 1930, na Sala do Risco do Arsenal de Marinha (Salazar, 1961, p. 47):

Quando a fraqueza dos governos lhes não permite serem diante dos cidadãos a garantia eficaz do direito de cada um, ou os indivíduos chamam a si anarquicamente a defesa da sua vida, dos seus interesses e dos seus bens, ou se deixam vencer, esmagar, manietados pelo terror que uma minoria audaciosa utiliza para violar a justiça sem sanções. Em qualquer caso, desordem.

Elocução clara, título elucidativo, efeméride significativa, local simbólico. Numa palavra: ordem. Ordem então também como o contrário do amorfo, do abstracto, do confuso, do ébrio, do turvo, do turbulento. Afinal de contas, a mesma *Ordre*, escrita assim mesmo, com letra maiúscula e em francês, cujo *Retour* Jean Cocteau – insuspeito, cosmopolita, parisiense, divulgado na *Presença* – exigira nos textos publicados nos jornais e nos livros que vinham chegando. Reiteremo-los aqui:



*Figura 143: Rolão preto discursa no comício-banquete do MNS no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, em 18 de Fevereiro de 1933 (Medina, 1978 p. 21).*



*Figura 144: Uma estranha parada sentada. Mesa de honra do comício-banquete do MNS no Pavilhão dos Desportos de Lisboa, em 18 de Fevereiro de 1933. Rolão Preto entre militares e académicos. Atrás da mesa, os retratos de Sidónio Pais e de Salazar (Medina, 1978 p. 13).*



*Il y a moment pour boire les cocktails et moment pour les refuser. Nous en avons trop bu, nous avons mal au cœur. Nous nous mîmes à écrire des poèmes réguliers, à bannir les mots rares, la bizarrerie, l'exotisme.*

Parece por isso adequado dizer-se que, naqueles primeiros anos da década de 1930, as mocidades das classes intermédias portuguesas poderiam viver o regresso à tranquilidade. Seria o tempo de esquecer a Grande Guerra e a gripe espanhola, de suplantar as ameaças do Bolchevismo e da Grande Depressão. Seria o tempo de reconstruir uma ideia de dia-a-dia, de um presente que tivesse algum futuro.

E, no entanto, algo não estava ainda totalmente bem em 1933, naquele início chuvoso do mês de Maio. A atmosfera que se vivia em Lisboa e no Porto, o ar que se respirava nas capitais das províncias, no Minho, nas Beiras, no Algarve, na Madeira, não eram de serenidade, mas sim de desassossego. Por todo o País se sentia uma morrinha surda, irritante, pronta a transformar-se numa borrasca estrepitosa.

Muitos jovens das classes médias demonstravam a sua inquietação participando às centenas, para não dizer aos milhares, num novo tipo de manifestações, as do Movimento Nacional-Sindicalista. O movimento era uma organização de carácter ultranacionalista, que pretendia oferecer uma terceira via – mais uma – entre o Capitalismo e Comunismo. O MNS, por vezes e por via de uma suposta ou real tendência revolucionária, queria fazer parecer que estava mais próximo do Bolchevismo do que do Liberalismo parlamentarista de oitocentos (Medina, 1978, p. 10).

Os Nacionais-Sindicalistas distinguiam-se por usarem uma braçadeira branca, de onde sobressaía o vermelho da Cruz de Cristo, na manga esquerda de uma camisa de ganga azul. Por este motivo se chamavam Camisas-Azuis, como os Fascistas italianos se chamavam Camisas-Negras e os Nazis alemães Camisas-Castanhas.

A ganga azul representava a força do operário. No entanto, na prática, o movimento respondia a um tipo muito específico de trabalhador,<sup>272</sup> aquele que, de um modo ou doutro, estava por sua conta, entregue a si mesmo, perdido algures numa zona intermédia: o profissional liberal, o pequeno comerciante ou industrial, o oficial subalterno, o funcionário médio, o lente universitário. Um grupo de jovens que lutavam para ganhar a vida, mas que se distinguiam por não serem assalariados braçais e por, ao mesmo tempo, não terem grandes responsabilidades patronais ou administrativas.

Este grupo, que a si próprio se percepcionava como sendo aquele que, entre o “martelo do Comunismo e a bigorna do Capitalismo”<sup>273</sup>, se encontrava então mais desprotegido, era, tudo nos leva a crer, o

---

<sup>272</sup> Para a compreensão da noção, muito característica da época, do trabalhador enquanto figura social e política, parece-nos relevante que em 1932, pouco tempo antes dos acontecimentos relatados neste capítulo, Ernst Jünger tenha publicado na Alemanha o texto *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*. Sublinhamos que nos referimos aqui a um “espírito do tempo”, e não a uma influência do trabalho de Jünger sobre o MNS e sobre a juventude portuguesa da década de 30, uma vez que a primeira tradução para português só aconteceu quase 70 anos depois, com a publicação de *O trabalhador: domínio e figura* (Jünger, 2000).

<sup>273</sup> Expressão utilizada por Simeão Pinto de Mesquita, no discurso que proferiu no banquete Nacional-Sindicalista do Palácio de Cristal em 7 de Maio de 1932. Supomos que se trata de Simeão Pinto de Mesquita Carvalho Magalhães, Porto, 1899 – 1989. As descrições e as citações que se seguem, relativas a esse banquete, respeitam a cobertura que ao evento foi conferida pelo *Jornal de Notícias* de 9 de Maio de 1933, intitulado *Isto vai por Deus! – O Banquete Nacional-Sindicalista*, nas págs. 1e 2, sem indicação de autoria.



Figura 145: Cruz Caldas: Capa para o periódico humorístico Pirolito, 1933. Repare-se na alusão racista, que equipara preto a macaco e usa o trocadilho “Preto a querer ser gente” (Fonte: AHMP).



Figura 146: Cruz Caldas: Caricatura de Rolão Preto no Palácio de Cristal do Porto, 1933. Perante o olhar satisfeito do Preto-macaco, outros macacos preparam a jaula para o banquete, com bandeirolas e garrafas de champanhe (Fonte: AHMP).

grupo sociológico a quem o primeiro parágrafo do *Decálogo* do Estado Novo se destinaria, pois fora aquele a quem o MNS mais apelara (Pinto A. C., 1994). “Na pequena burguesia se recrutam os soldados e os intelectuais do nacionalismo combativo”, registava o *Revolução*, órgão oficial do MNS, no dia 6 de Junho de 1932 (Medina, 1978, p. 108).

Este pequeno exército urbano, relativamente culto, com pretensões cosmopolitas, procurava consolo nas manifestações ordeiras e pacíficas que organizava. Manifestações transportadas em camionetes e sentadas em banquetes, manifestações onde, tal como as fotografias da época documentam, as próprias garrafas de vinho verde se perfilavam nas mesas alinhadas, como pequenos soldados numa parada pré-prandial (Figura 144).

Ainda assim, manifestações; ainda assim, políticas; ainda assim, contra a “situação”. Mas porquê contra a situação? Talvez porque quisessem outra. Talvez. Mas então porque pendurariam eles nos palanques os retratos dos rostos esguios de Salazar e de Carmona, o Presidente da República? Como poderiam querer outra situação, se não manifestavam a coragem, ou sequer o desejo, de se declararem opostos aos vultos mais representativos do regime?

Contrariamente ao que acontecia nas repartições e nas escolas, os dois retratos não presidiam sozinho a estas reuniões. Um terceiro rosto os acompanhava, ainda mais magro do que os primeiros, mas com os olhos chamejantes, com as faces talhadas, com o bigode escuro, curto, circunflexo: o semblante de Rolão Preto (Figura 143). Dizem os testemunhos da época que, neste homem, quatro anos mais novo do que Salazar, tudo era arrebatamento e mobilização. Até mesmo o nome, que podia ribombar na multidão com o rufar de um toque de caixa.

Nos comícios, havia sempre alguém que bradava: “Rolão! Rolão! Ro-lão!”. Os outros levantavam-se de braço estendido, como os Romanos antigos representados nas pinturas do século XVIII: “Re-volução! Re-volução! Re-volução!”. Curiosa aliteração, peculiar noção de ditadura. Nem uma, nem duas: três chefias. Talvez estes moços não quisessem afinal outra situação, talvez quisessem apenas mais quantidade, ou antes dizendo, melhor qualidade, desta situação.

#### 4.2.2. Cavaleiros do resgate no Palácio de Cristal do Porto

Na noite de Domingo, 7 de Maio de 1933, decorreu um destes banquetes, organizado no Palácio de Cristal do Porto em honra a Rolão Preto (Figuras 145 e 146). Os dados que possuímos levam-nos a admitir como muito provável a hipótese de que três jovens estudantes de arquitectura, futuros fundadores dos “Ars”, tivessem estado presentes nesta homenagem.

Se assim foi, terão presenciado o momento em que um quintanista de Direito exprimiu justamente o desejo por uma outra situação, a que atrás aludimos. Naquela noite, o estudante subiu a uma cadeira, enquanto se preparava para discursar perante os novecentos e oitenta e cinco<sup>274</sup> Camisas-Azuis presentes. O rumor das galerias esmoreceu lentamente e, por fim, cessou, perturbado apenas pelo murmúrio persistente da chuva no aço e no vidro das abóbadas.

<sup>274</sup> João Medina (1978 p. 26) contabilizou 1200 convivas no banquete do Palácio de Cristal. No entanto, o relato do *Jornal de Notícias*, que nos parece extremamente minucioso, indica um número diferente. Citando fontes do restaurante do Palácio, o texto do periódico informa-nos o seguinte: “estavam inscritas 1200 pessoas, mas provavelmente devido ao mau tempo, foram servidos 985 jantares”.

Abílio Pinto de Lemos,<sup>275</sup> o quintanista em questão, era estudante em Lisboa. Mas nascera em Lamego, e a origem duriense, denunciada no modo como muito subtilmente sibilava os “esses”, ligava-o a grande parte da audiência. O improvisado do discurso que proferiu nessa noite sintetizou a natureza do anseio por mais e por melhor, que tanto ele como os seus correligionários acalentavam:

Alguma coisa de novo se passa em Portugal. Sente-se por toda a parte um clima novo, uma atmosfera nova, um ambiente novo. Cavaleiros do resgate, em perene vigília de armas, querem acabar com o passadismo. Somos homens modernos, actuais – 1933. Nacionalismo, para nós, não é passadismo – é dinamismo, movimento contínuo, incessante.

E atalhou este raciocínio, provavelmente sem sequer se aperceber que, no calor daquele repente, acabara de equiparar, paradoxalmente, homens modernos a cavaleiros medievais em vigília de armas. Postulou: “E é por isso que hoje pudemos, na equação política do nosso tempo, pôr: Nação igual a Re-vo-lução”.

O público entusiasmado, levantou-se, novecentos e oitenta e cinco braços erguidos: “Re-vo-lução! Re-vo-lução! Re-vo-lução!”. O estudante de Direito corou e, por breves momentos, saboreou o efeito das suas palavras inflamadas. Depois, pediu silêncio, também ele de braço estendido. Continuou, embalado pelo sucesso das primeiras frases:

Os burgueses perguntam – “Afiml que sois? Conservadores, reaccionários, democratas?” Não nos compreendem. Ainda bem. É esse o nosso título de glória. Não nos queremos confundir com o passado. Não encontram etiqueta que nos defina. Nós não somos de ontem – somos “amanhã”. Não somos do passado – somos “do que há-de vir”.

E enunciou a aporia política fundamental daquele tempo, naquele lugar, entre democracia liberal e comunismo:

Fazer o processo da Democracia? Para quê?! Morreu inanimada. O comunismo? Para quê?! É um movimento antinatural, desumano, falso, que arrasta atrás de si uma procissão de crimes e de misérias. Esse nem se acusa – porque é a negação da ordem cósmica estabelecida.

Para concluir: a solução preconizada. Mais uma vez, o paradoxo de encontrar uma referência futurizante no fundo mítico do passado: “A civilização ocidental será salva pelo espírito. Foi em Ourique que os homens sagraram Portugal em nome de Deus!”. O clamor dos aplausos corroborou esta solução.

Na realidade, parecia que pouco a separava de Salazar. O que a distinguiu? Para começar, o sentido de imperiosa urgência de uma geração, “os novos”. Depois, a sofreguidão de presente, a reivindicação de modernidade, a vontade de viver em aceleração contínua. Por fim, a declarada oposição àqueles a quem Abílio Pinto de Lemos chamara “os burgueses”.

Para a audiência do discurso do jovem quintanista, as contradições mútuas, existentes entre estas três características específicas, não constituíam nenhum embaraço lógico. As relações entre a

---

<sup>275</sup> Simon Kuin (1993 p. 15) indica-nos que Abílio Pinto de Lemos viria mais tarde a ser usado pelo regime salazarista para estreitar as relações com a Itália Fascista. Logo em Fevereiro de 1935 integrou o conselho directivo da Liga de Acção Universal Corporativa (LAUC), órgão do Estado Novo encarregado da ligação com os *Comitati d’Azione per l’Universalità di Roma* (CAUR). Durante algum tempo, os CAUR funcionaram como uma espécie de Internacional Fascista.

reivindicação de modernidade, nas questões culturais, e as formas ditatoriais, nos assuntos políticos, eram, na época, um assunto considerado à *la page*. Assim, por exemplo, citaremos de novo a entrevista que Cocteau concedeu a António Ferro. Quando o jornalista português lhe perguntou se a simpatia que a *Action Française* então lhe dedicava não o surpreendia, Jean Cocteau replicou:

Os chamados conservadores batem-se, simplesmente, pela ordem social. Ora nós, modernistas, por muito paradoxal que seja esta afirmação, somos elementos de ordem, dentro da arte e da literatura. [...] Todo o nosso esforço é procurar desfazer o caos, destruir o tumulto, encontrar o classicismo deste século. [...] Nós, modernistas, estamos para a literatura e para a arte como os ditadores para a política.

Por esta razão, os jovens Nacional-Sindicalistas estavam descansados em relação ao Ditador. Como Rolão Preto muitas vezes dizia: “Não vemos o que possa mover o Dr. Oliveira Salazar contra nós”. Também por isso, os que naquela noite abandonaram o Palácio de Cristal do Porto não seriam capazes de imaginar que viviam o zénite do movimento, e que o ocaso se precipitaria em breve. Pelo contrário, muitos poderão ter pensado que a partir dali o sentido só poderia ser ascendente.

Rolão, que discursara em último lugar, tinha terminado a noite do Palácio com o seu estribilho predilecto: “Isto vai, por Deus!”. Salazar há-de ter ouvido nitidamente a ameaça velada neste *slogan*, tal como a que estava contida nas promessas de uma marcha de cinco mil Camisas-Azuis sobre Lisboa. Salazar sabia o que estas marchas tinham significado em Roma para o avanço do *Partito Nazionale Fascista*, e sabia muito bem onde os Abílios deste mundo iam buscar aquelas palavras de sabor nacional-futurista: “Nacionalismo, para nós, não é passadismo – é dinamismo, movimento contínuo, incessante”.

Por todas estas razões, parece-nos que Salazar terá lido com muita atenção a imprensa portuense dos dias seguintes, na tentativa de perceber o impacto do MNS na sociedade da segunda maior cidade do país. É essa leitura que empreenderemos nós também a seguir, com o intuito de conjecturar de que modo a acção dos Nacional-Sindicalistas influenciou a acção de Salazar.

### 4.2.3. A reacção da imprensa do Porto ao banquete do Palácio de Cristal

Em 1933, os jornais do Porto não eram publicados à segunda-feira. Na terça-feira, 9 de Maio, Salazar terá tido oportunidade de folhear os três principais diários nortenhos. O modo diferenciado como cada um deles tratou o comício Nacional-Sindicalista, ao fim de contas uma reunião de quase mil pessoas, terá dado a Salazar uma ideia aproximada do modo como as diferentes sensibilidades da sociedade portuense, tradicionalmente consideradas como cautelosas e sensatas, encaravam os Camisas-Azuis.

O grau de importância dado à notícia variou muito, consoante as tais presumidas sensibilidades. A maior cobertura foi dada pelo *Jornal de Notícias*. Duas fotos na primeira página, uma com uma imagem dos convivas sentados nas mesas alinhadas, como numa bizarra parada militar sentada. Na outra, Rolão Preto, braços abertos, a discursar empolgado. Chamada à segunda página, para um artigo de cinco colunas, a toda altura de um jornal que se editava a oito colunas.

Título chamativo para este artigo, tirando partido do *slogan* de Rolão: *Isto vai por Deus! – O Banquete Nacional-Sindicalista*. Seguia-se a transcrição literal de todos os discursos, e uma descrição entusiasmada, quase cinematográfica, do ambiente, dos estados de espírito, das palavras de ordem, dos burburinhos, dos silêncios, dos esgares, das condições meteorológicas. O registo minucioso dos nomes e dos números dos participantes. A polícia, que aliás compareceu em peso, fardada ou à paisana, não teria feito um relatório mais pormenorizado.

O resto da segunda página ficou repleto de pequenos anúncios a consultórios de médicos e de advogados, uma excelente público para este tipo de notícia. Chamada à quinta página: a redacção do jornal dava conta dos comunicados enviados por dois sindicatos do Norte, em reacção peremptória contra o comício. De acordo com estes textos, o verdadeiro sindicalismo nunca poderia ser nacionalista, porque tinha forçosamente que ser internacional. Ficava o reparo, que servia aos Socialistas e aos Comunistas, mas também aos Nacionalistas.

Já *O Comércio do Porto* se absteve de fazer qualquer chamada na primeira página. Só na página 6 publicou duas fotos, mas apenas da parada da comezaina, sem destaque para Rolão Preto. Duas colunas com a versão telegráfica dos mesmos acontecimentos reportados pelo *Jornal de Notícias*, nada mais. O outro jornal importante da cidade, *O Primeiro de Janeiro*, foi ainda mais lacónico. Em contraste com o *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro* publicou, também na página 6, uma pequena notícia quase invisível, com um título anódino: *Banquete de Homenagem*.

Mas o mesmo *O Primeiro de Janeiro*, propriedade de Manuel Pinto de Azevedo, industrial e banqueiro, um “burguês” portanto, não podia ficar totalmente indiferente às implicações do comício. Quem se detivesse na primeira página do jornal, e faltam razões para pensar que Salazar não o tivesse feito, repararia que o director, Marques Guedes,<sup>276</sup> assinava nesse dia um editorial intitulado *A luta das gerações*. Sem nunca se referir expressamente aos Nacionais-Sindicalistas, Marques Guedes alertava, apoiando-se no pensamento do poeta e crítico literário francês Fernand Gregh (Guedes, 1933, p. 1):

Os jovens médicos, engenheiros, oficiais, escritores devem reaprender a delicadeza, que é apenas uma forma visível da deferência devida aos mais velhos que passaram pelas mesmas provas e têm em todo o caso uma superioridade: lêem no coração dos moços porque já o foram enquanto eles ignoram o que se passa neles.

E explicava:

A vaga de brutalidade que vai pela Europa foi desencadeada e é conduzida pelos “novos” que fizeram a guerra e querem proscrever todo o patriotismo espiritual que julgam velho e condenado, de antes de 1914.

A partir daqui, as alusões ao convívio Nacional-Sindicalista do Domingo anterior pareciam mais explícitas. Diagnosticava Marques Guedes:

---

<sup>276</sup> Armando Marques Guedes, 1886-1958, foi director do periódico entre 11 de Junho de 1932 e 4 de Julho de 1936. Partilhara já antes este cargo com Jorge de Abreu, de 1 de Janeiro de 1917 a 10 de Junho de 1932. Foi presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, entre 15 de Fevereiro de 1919 e 25 de Agosto de 1919. Foi o último ministro das Finanças da Primeira República, entre 17 de Dezembro de 1925 e 29 de Maio de 1926.

Em muitas das manifestações da vida social da Europa denuncia-se essa ânsia incontida de chegar, de vencer, de mandar por parte dos que até aqui se julgavam injustamente privados de um lugar no “banquete da vida”.

E o texto concluía-se, num tom sombrio de advertência:

Que a Mocidade é impiedosa se notara há muito. Impiedosa e sôfrega! Afastam-se os velhos, condenam-se os “gerontes”, arredando com desdém o seu contrapeso de experiência e de bom-senso. E ficam livres no mundo o ímpeto, o espírito batalhador, a sede de sangue, como se as Nações se tivessem transformado num vasto Coliseu, onde as feras se devoram, em meio de rugidos ameaçadores.

Com este editorial, Marques Guedes parecia intuir aquilo que em breve se viria a provar como único desfecho possível para as movimentações histriónicas do nacionalismo dos novos, quando não temperadas pela sensatez dos velhos: a luta de gerações era apenas o prelúdio de uma guerra generalizada, sem precedentes, sem nada de cavalheiresco, de nobre ou de espiritual. Pouco mais do que um circo de feras selvagens e sanguinárias.

Tal como vários intelectuais por toda a Europa, dos quais avultaria Walter Benjamin,<sup>277</sup> Marques Guedes foi naquele momento capaz de perceber exactamente onde conduziriam as aventuras extremistas. Verdade seja dita: muitos filo-fascistas portugueses terão percebido o alcance do prognóstico de Marques Guedes quando a Itália anexou a Abissínia, três anos mais tarde, e foram optando por retirar o seu apoio ao MNS, entretanto ilegalizado.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Referimo-nos ao texto “*Theorien des deutschen Faschismus*”, publicado em 1930 no número 7 de *Die Gesellschaft*. Consultámos a versão em inglês, publicada pela revista americana *New German Critique* (Theories of German Fascism: On the collection of essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger, 1979).

<sup>278</sup> Formámos esta opinião através da leitura continuada dos jornais da época, corroborada pela investigação de vários autores, nomeadamente Simon Kuin (1993 p. 17) e Jorge de Sena (1981).

### **4.3. A revolução sem catástrofe: Salazar e a criação do SPN**

#### **4.3.1. Nem novos nem velhos, nem sindicatos nem patrões: Salazar!**

Terá Salazar percebido todas as prováveis repercussões do Nacional-Sindicalismo, naquele início de Maio de 1933, enquanto pousava os jornais e enquanto, como reza o ditado popular, ia “comendo cerejas ao borralho”? Pouco importa hoje, e pouco importava então. O que importa é que Salazar, muito provavelmente, terá percebido que o MNS introduzia na sociedade portuguesa – instigava, ou evidenciava – duas tensões que se lhe afiguravam como pouco toleráveis, porque contrárias aos seus próprios interesses.

Por um lado, o Nacional-Sindicalismo manifestava-se como uma organização de base geracional: o novo contra o velho, o modernista contra o conservador. Este conflito de gerações ameaçava a harmonia do pilar fundamental do Estado Novo, a família. O garante deste esteio era o homem mais velho da casa, e nunca ninguém mais novo.

Por outro lado, o Nacional-Sindicalismo autodefinia-se, de modo ilusório ou real, como uma estrutura de luta contra a burguesia: a camisa de ganga azul do trabalhador, por um lado, contra o fato de flanela cinzenta do patrão, por outro. A lógica sindical contradizia a coesão corporativa advogada pela nova Constituição, cuja orgânica visava precisamente apaziguar qualquer luta de classes, entendida como principal fundamento do Marxismo, através da harmonização dos interesses e dos impulsos colectivos.

Convém sublinhar que tanto a defesa da família como a concepção corporativa das relações entre trabalho e capital estavam contempladas nas *Directrizes do Nacional-Sindicalismo* (Medina, 1978, p. 228). Esta ressalva é tanto mais importante quanto a prática continuada dos discursos e das palestras contradizia flagrantemente essas directrizes, como já atrás tentámos demonstrar.

No entanto, um outro factor se imiscuía, mais importante que todos. Em 31 de Janeiro desse ano, Hitler tornara-se o Chanceler incontestado da República Alemã. Um dia antes desse acontecimento, o *Revolução*, órgão oficial do Nacional-Sindicalismo, rejubilara: “O Nacional-Socialismo é hoje o Governo da Nação alemã. Gente Moça! Gente Moça! Para aqueles que não desanimarem, para aqueles que querem, a vitória acaba sempre por vir!” (Medina, 1978, p. 120).

Salazar não se terá iludido, como raramente se iludiria. Esta alegria Nacional-Sindicalista não era só um sintoma das duas tensões acima referidas, aliás devidamente sublinhadas nas palavras de Francisco de Paula, no editorial da separata semanal do *Revolução*, intitulada *Revolução dos Trabalhadores*: “A vitória de Hitler tem uma magnífica significação. É a vitória da nova geração sobre as velhas gerações cansadas e polidas. É a vitória da revolução nacionalista sobre a inércia conservadora, sobre a tirania capitalista” (Medina, 1978, p. 122).



As questões fundamentais não seriam apenas estas, as de conflito de geração ou de classe. A questão seria ainda outra, a da liderança do regime. Salazar não precisava de ter lido Aristóteles em Coimbra, nem de esperar um ano pela *Nacht der langen Messer*<sup>279</sup> ou pela leitura do prefácio que Valéry – que adiante debateremos – para saber que qualquer ditadura, para o ser verdadeiramente, só admite um Chefe, e não dois ou três. No espírito de Salazar não passava outra ideia: em Portugal, o ditador só podia ser ele.

Isto sim importava a Salazar, e muito. Carmona poderia ser o seu Von Hindenburg. Mais precisamente, Carmona poderia ser o seu Vittorio Emanuele III, o rei italiano com quem o general português partilhava não só a idade – uma vez que haviam nascido ambos em Novembro de 1869 – como também a aparência – adequada à figura de representação do regime, pouco ameaçadora, mas ainda assim capaz de se revestir de alguma respeitabilidade castrense e aristocrática.

António Ferro viria a sintetizar com uma fórmula concisa esta dupla pessoalização do regime: “Salazar, o Ditador; Carmona, a Ditadura” (Medina, 1988, pp. 52-55).<sup>280</sup> Nesta ditadura não havia por isso lugar para Rolão, como não havia lugar em Portugal para a febre permanente e para a excitação constante.<sup>281</sup> Se outra razão não existisse, bastaria esta: esses são estados da alma colectiva dos povos que custam muito dinheiro e que, necessariamente, afastariam os portugueses dos desígnios fundamentais de “produzir e poupar”.

As escassas três semanas que separaram o banquete do Palácio de Cristal das comemorações do 28 de Maio devem ter sido de actividade organizativa intensa, tanto para Salazar como para Rolão Preto. O modo como terão preparado as jogadas seguintes revelar-se-ia crucial para a evolução da história do Estado Novo. A proximidade dos festejos exigia de ambos uma acção determinada e decisiva. Rolão optou por uma jornada de peregrinação simbólica a Braga, de homenagem à memória do Marechal Costa Gomes e à suposta pureza do espírito de 1926. Salazar, por seu lado, preparou cuidadosamente um discurso para ser lido em Lisboa com o título elucidativo de *É esta a Revolução que esperávamos?*

Talvez não haja modo de saber, hoje, exactamente, o que aconteceu aos Camisas-Azuis, no regresso de Braga para casa, mas, fosse o que fosse, marcou o fim do ímpeto do movimento. Aquele sétimo aniversário da Revolução coincidiu com um outro Domingo, tão quente como o de três semanas antes tinha sido chuvoso, e talvez o vinho verde das merendas lhes tenha exaltado os ânimos. Talvez se tenham deixado provocar. Talvez não tenha acontecido nada, e aquilo que se pôde ler na imprensa não passasse de mistificação e de contra-informação (Figura 147).

<sup>279</sup> “Noite dos Facas Longas”, de 30 de Junho para 1 de Julho de 1934, quando Hitler ordenou a execução de dezenas de militantes do seu próprio partido, na maioria pertencente à *Sturmabteilung* (SA), organização paramilitar do partido. Nessa noite foi assinado Ernst Röhm, líder das SA e da ala “esquerdista”, “sovietista”, radical e extrema do partido, em aberta oposição à ala “direita” e conservadora da sociedade alemã, personificada por Von Hindenburg e, interesseiramente, aproveitada também por Hitler. Para tentarmos conjecturar as motivações de Rolão, e do papel que se propunha desempenhar no Estado Novo, a resposta mais plausível que nos surge é a de que, antes desta noite, ele se imaginaria como o Röhm de Salazar.

<sup>280</sup> A fórmula surgiu na entrevista de Carmona a Ferro, publicada no *Diário de Notícias* de 28 de Maio de 1934.

<sup>281</sup> Devemos a Massimo Morigi e a Stefano Salmi esta distinção básica entre o Estado Novo português e o Fascismo italiano: enquanto este último promovia a mobilização das multidões, o primeiro privilegiava a apatia das massas (Morigi, et al., 2008 p. 301).



Figura 147: Cruz Caldas: Capa para o periódico humorístico Maria Rita, 3 de Junho de 1933. Alusão aos descalços de 28 de Maio de 1933, após o comício do MNS em Braga (Fonte: AHMP).



Figura 148: Stuart de Carvalhais: Desenho humorístico publicado na edição mensal do Diário de Lisboa, Julho de 1933 (Fonte: HDML).

Na terça-feira, dia 30, o *Jornal de Notícias* publicou um artigo a que deu o título *Em Braga: Jornada dos «camisas-azuis»*. Neste texto, o periódico descreveu o modo ordeiro como decorreram as cerimónias promovidas pelos seguidores de Rolão Preto. Nenhuma referência a desacatos, portanto. Contudo, logo na página 3 e sob o título *Notícias Políticas*, um articulista anónimo afirmava que havia “apontado no canhenho” que os Nacionais-Sindicalistas se consideravam a si mesmos como um movimento social e não político. O artigo rematava com uma advertência antecipada, possivelmente também apontada no canhenho mental do articulista: “Espero dos correligionários do Nacional-Sindicalismo o máximo de tolerância para os judeus que começam a chegar da Alemanha”.

No dia 31, tudo mudou. O mesmo *Jornal de Notícias*, dando conta do rescaldo do 28 de Maio, referiu a existência de “um único grupo político que ainda está a provocar desacatos”, querendo com toda a certeza indicar o MSN. O golpe de misericórdia foi dado na página 5 de *O Primeiro de Janeiro*. Tendo por epígrafe um solene *As comemorações do 28 de Maio e os nacionais sindicalistas* e por subtítulo *Nota Oficiosa. Gabinete do Ministério do Interior*, o redactor dava conta aos leitores de perturbações ocorridas na viagem de combóio de Braga para o Porto, incluindo um tiroteio na estação de Ermesinde, causando ferimentos num Camisa-Azul, estudante de Medicina. A nota oficiosa, referindo vários outros desacatos em várias cidades e povoações do Norte, concluiu-se assim:

A polícia efectuou já a prisão de quasi todos os criminosos díscolos. Foi ordenado um rigoroso inquérito aos acontecimentos, a fim de punir severamente os que se tenham esquecido de que só à autoridade legítima cabe consentir ou proibir manifestações de qualquer natureza.

Perante este cenário de atribulações, tiroteios, afrontas, o discurso de Salazar, cuidadosamente redigido, parecia surgir, mais uma vez, como um bálsamo apaziguador. Perguntava-se o ditador (Salazar, 1961, pp. 222-223):

Mas é esta a revolução que esperávamos, ou havemos de aguardar outra? Há ainda miséria na terra, há ainda injustiça entre os homens, há ainda deficiências, atritos, desarmonias e intranquilidade... – Sem dúvida, porque nem tudo o que se há-de fazer está feito, nem podia tê-lo sido sobre as ruínas materiais e morais dum povo que perdera a alegria de viver e parecia a muitos não ter mesmo já possibilidade de salvar-se.

Para responder, mais adiante:

O que importa é saber se a organização política que nos é necessária e conveniente se pode desentranhar íntegra dos três ou quatro grandes princípios da nossa Constituição: governo forte, limitado pelo direito e pela justiça; organização corporativa da sociedade portuguesa; unidade nacional; subordinação de todos os interesses individuais ao bem comum, ao interesse da Pátria.

E para finalizar, a afirmativa decisiva:

A mim se me afigura que sim, e que basta desenvolvê-los com fidelidade, aplicá-los com critério, propagá-los, vivê-los e fazê-los viver para vermos uma revolução que se efectiva sem catástrofes e um povo que progride sem convulsões, salvando a sua história, o seu carácter, a alma da sua civilização.

A revolução sem catástrofe e o progresso sem convulsão, a salvação da alma da civilização portuguesa. Eis a contraproposta oficial de Salazar às excitações dos Camisas-Azuis.

#### 4.3.2. Camisas-de-onze-varas: impactos mútuos entre o MNS e o Salazarismo

A resposta oficiosa também não tardou. Os jornais afectos à situação encheram-se de caricaturas representando jocosamente a realidade alemã, as intenções nazis, a política hitleriana. Assim, por exemplo, a edição mensal n.º 4 do *Diário de Lisboa*, referente ao período de 1 a 30 de Julho de 1933, exibia praticamente um destes desenhos por cada duas folhas impressas.

Um dos desenhos humorísticos, assinado por Stuart de Carvalhais e publicado na página 8 do periódico em causa, merece aqui a nossa atenção, por exprimir uma clara intencionalidade (Figura 148). O traço elegante e firme do caricaturista representa um jovem ainda imberbe o qual, apesar de apurado na sua pose, algo timidamente pede ao balcão: “Eu queria camisas como usam os nazis”. Responde o lojista, com um sorriso sarcástico: “Ah, já sei, quer camisas de onze varas...”<sup>282</sup>

E camisas-de-onze-varas as houve para todos os gostos, em maior ou menor grau. A resposta policial começou pela criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), em fins de Agosto de 1933.<sup>283</sup> Uma primeira fase do tratamento de polícia para o problema do Nacional-Sindicalismo incluiu uma escalada gradativa, que começou pela sedução e pela aliciação dos mais cordatos, no sentido de os conduzir para as instituições do Estado Novo. Numa segunda fase – a que não foi indiferente a criação do Tribunal Militar Especial para casos políticos, em Novembro de 1933 – a escalada passou para a ameaça, a prisão e a expulsão dos “díscolos”, entre os quais avultou Rolão Preto. Como atrás referimos, o Movimento foi depois ilegalizado, em Julho de 1934.

Interessa fixar que a mensagem transmitida foi bem clara: se até os que estavam mais próximos do regime – tanto em termos ideológicos como sociológicos – se tinham que vergar, então todos os outros, os mais distantes, nomeadamente os Liberais, os Socialistas e os Comunistas, muito mais ainda se tinham que dobrar. Quem quisesse trabalhar com, no, por e para o Estado Novo tinha que se conformar.

Este foi o impacto da acção de Salazar numa parcela da população portuguesa, que era significativa tanto em termos qualitativos, como em termos quantitativos. Foi também um impacto sentido nos seus familiares, amigos e conhecidos. Todos terão percebido a lição: a principal coacção do Salazarismo foi a que foi exercida sobre aqueles que lhe eram mais chegados.

No entanto, o impacto recíproco terá tido uma importância idêntica, ou ainda maior. Para o Salazarismo sobrou também uma camisa-de-onze-varas. Salazar terá também compreendido a necessidade de encontrar soluções para um grupo relevante da sociedade, uma facção que, apesar de tudo, lhe estava próxima e que se revelaria fácil de arrebanhar. Terá também percebido que, sem essas soluções, a situação poderia degradar-se mais uma vez, em qualquer momento.

A tensão entre os novos e os velhos, entre os modernistas e os conservadores, entre os trabalhadores intelectuais e os patrões, fossem eles da lavoura, da indústria ou da finança, teria que ser resolvida: será por esta razão que, para nós, o 28 de Maio de 1933 marcou o momento em que o regime se vai aproximar das fórmulas e das formas mais visíveis dos regimes fascistas, nomeadamente do italiano.

---

<sup>282</sup> O *cartoon* afigura-se-nos como notável a vários níveis. Um dos níveis é a equiparação de uma filiação no MNS a uma moda juvenil, à qual se poderia aderir através da compra de uma camisa nova.

<sup>283</sup> Com o Decreto nº 22992/33, D.G. I Série, do dia 29 de Agosto.

O intuito parece-nos claro: dar escapatória à significativa faixa da população que se identificara com as propostas do Nacional-Sindicalismo.

Um reflexo directo desta aproximação aconteceu logo em Janeiro de 1934, data da criação da Acção Escolar Vanguarda. Nesta organização, os “novos” podiam praticar tanto a excitação da saudação romana como a da ideia de revolução em movimento, em paradas, exercícios e marchas. Já num contexto de ameaça da Guerra Civil de Espanha, a AEV evoluirá para a criação da Mocidade Portuguesa, em Maio de 1936, e da Legião Portuguesa, em Setembro do mesmo ano.

É também à luz destes acontecimentos que julgamos poder apreciar a importância da criação do SPN, organismo responsável pela publicação do *Decálogo do Estado Novo*. Por outras palavras, e de acordo com a nossa interpretação, o SPN surgiu em fins de Setembro de 1933<sup>284</sup> como peça táctica de uma estratégia maior, destinada a proporcionar a distensão entre, por um lado, os diversos substratos conservadores do regime e, por outro, as várias dissensões modernistas, em grande parte integrantes ou simpatizantes do Movimento Nacional Sindicalista.

Neste contexto, a escolha de António Ferro para dirigir o SPN merece toda a nossa atenção. Num certo sentido, a figura de Ferro pode projectar-se como oposta à de Rolão. Usando uma fórmula simplista, consideramos que Ferro surgiu aos olhos de Salazar como o antídoto ideal, como um verdadeiro anti-Rolão. Vejamos porquê.

Comecemos por recapitular a figura de Rolão. Se aceitarmos a descrição de João Medina, a ilusão de Rolão foi a de ingenuamente supor que podiam existir “duas revoluções dentro de uma revolução”, ou, pior ainda, que uma revolução podia subsistir dentro de uma contra-revolução: Rolão confabulou a possibilidade da existência de um regime bicéfalo.

Usemos uma vez mais as palavras de João Medina (1978, p. 8): Rolão projectou a hipótese de participar numa situação simultaneamente “calma e extrovertida, mesquinha e grandiosa, serena e apopléctica, salazarista e nacional-sindicalista”. Julgamos poder afirmar que Rolão Preto se enredou nos próprios paradoxos da linguagem fascista, a qual, quanto a nós, beneficia sempre quem for mais sequioso de poder, ou seja, menos escrupuloso. Salazar, neste caso.

Lembremos agora o tipo de actuação do ditador. Perante uma situação contrastada ao extremo, Salazar, o conservador prudente, operou com cautela. Em vez de se socorrer dos meios violentos usados por outros regimes congéneres, que incluíram torturas, confinamentos e chacinas colectivas, Salazar usou, neste caso, uma metodologia mais subtil, embora não menos coerciva: eliminou os opositores através da assimilação deliberada. Perante a existência do *branco* e do *preto*, Salazar optou por não suprimir um, deixando-se resplandecer no outro: Salazar preferiu transformar ambos em *meias-tintas*.

A solução salazarista, apoiada pelo grupo de pessoas que se agrupava em torno do ditador, foi fazer evoluir a situação através de uma via de compromisso pragmático, ou seja, uma espécie de bissec-triz traçada entre, por um lado, a via constitucional preconizada por um primeiro sector e, por outro, o caminho em direcção a um fascismo, desejado por um segundo. Neste sentido, o nome do partido único do Salazarismo não podia ter sido melhor escolhido: a União Nacional.

<sup>284</sup> Com o Decreto-lei nº 23º54, D.G. I Série, do dia 25 de Setembro.

### 4.3.3. Era difícil, mas não era impossível: o papel de António Ferro e do SPN

Chegamos então a António Ferro. Em capítulo anterior, já descortinámos várias situações que evidenciavam a sua apetência para o paradoxo. Vimos como esta apetência se dirigia mais para uma reaccionária harmonização de contrários, aquilo que definimos como a composição de uma entidade através das características da sua oposta, do que para uma qualquer verdadeira revolução ôntica, que pusesse em causa a estabilidade das pessoas, das coisas e dos acontecimentos.

Para melhor perceber esta índole conciliadora de Ferro, tão adequada aos intentos de Salazar, usemos uma passagem do seu *Viajem à volta das Ditaduras*, publicado em 1927. Profundamente incomodado com as alterações radicais provocadas pelo regime de Kemal na Turquia, país que visitou e conheceu, Ferro opinou então (p. 294):

Mustapha Kemal, muito grande, seria maior se enchesse a Turquia de caminhos-de-ferro sem tocar nas mesquitas e nos cemitérios. Dar à Turquia uma vontade, uma consciência, mas conservar-lhe a alma! Era difícil, mas não era impossível.

Julgamos que todo o programa de vida de Ferro se encontra contido nas três frases que acabámos de citar. Podemos resumi-las na seguinte fórmula:

- A verdadeira tarefa do ditador nacionalista, grandiosa porque quase impossível, é a de conseguir a transformação ideológica e tecnológica do seu país, sem contudo lhe alienar o fundo cultural, ou seja, o espírito.

O contrário disto, ou seja, aquilo que Kemal empreendeu na Turquia, constituiria para Ferro um contrasenso político e até geoestratégico: o nacionalismo que negue a especificidade cultural do seu país comprometerá, em última análise, a relevância da sua própria existência, bem como da nação que pretende defender. Anotou ele, tentando matizar a situação com algum humor (Ferro, 1927, p. 294 e 295):

Assim, com esta mutação completa, não se compreende que no mapa continue a existir uma nacionalidade que se chama Turquia e que tem ainda, no estandarte, a foice do Crescente... a grande verdade é que o Crescente... foi-se...

Foi este espírito de uma missão para conciliar opostos, seguramente mais vincado do que a apetência para o trocadilho, que Salazar encontrou em António Ferro, e que transformou o jornalista no homem certo no local certo, na hora certa. Dez anos depois da criação do SPN, mais de quinze anos passados sobre a data da sua viagem à Turquia, Ferro podia oferecer o resultado do seu próprio labor como antítese das actuações do tipo da de Kemal (Medina, 1988, p. 296):

O alargamento do nosso horizonte literário, o êxito dos nossos pavilhões internacionais, a apoteose da Exposição do Mundo Português na parte que nos coube, entre tantas realizações, respondem por isso, demonstram, definitivamente, que nacionalismo e vanguardismo não são palavras incompatíveis, que, pelo contrário, algumas vezes se complementam...

No mesmo discurso,<sup>285</sup> Ferro tornou patente a sua política de assimilação dos artistas nacionalistas que não se declaravam ideologicamente alinhados. Defendendo-se das vozes que, dentro do regime, clamavam contra esta assimilação, Ferro respondeu:

A outra acusação é a que visa o aproveitamento, pelo Secretariado, de certos artistas ou escritores que não podem considerar-se integrados, cem por cento, no regime. Têm razão, também. Mas no escritor e no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta for nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la.

Mais uma vez, a compaginação entre ideias avançadas e as raízes nacionais como fundamento de uma actuação. Neste discurso, Ferro não se cansou de esgrimir os seus argumentos, contra visões opostas à sua. Escreveu ele: “Eu sei que vanguardismo (detesto a palavra modernismo) e internacionalismo são duas palavras que andam quase sempre juntas.” Apesar desta constatação, e de acordo com a sua opinião, estas duas noções não tinham razão para formar um par conceptual inseparável:

Para conseguir o seu divórcio bastará continuar o que temos feito: trabalhar pelo renascimento da nossa arte popular, audaciosa e livre, sem dar por isso, através dos tempos; oferta de motivos rasgados, amplos, originais, à imaginação dos artistas portugueses, de temperamento inquieto, bem mais apaixonantes do que as abstracções geométricas, que tiveram, aliás, o seu papel, nos primeiros cubistas.

A procura deste modo específico de entender os assuntos de cultura e arte era um objectivo do Secretariado. Na lista do que “indiscutivelmente se fez”, Ferro incluiu o “estímulo para a criação da Vanguarda, movimento precursor da Mocidade Portuguesa, já projectada mas não realizada.”

À luz deste programa, podemos agora mais claramente perceber o que o redactor do *Decálogo* do Estado Novo pretendia dizer quando definia Vanguarda como “o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados”. Para nós, esta conjugação, que Ferro supunha ser “difícil, mas não impossível”, é de facto o principal fundamento ideológico do Estado Novo e a base de todos os seus eventuais equívocos culturais e ambiguidades tecnológicas.

---

<sup>285</sup> O discurso citado intitula-se *Celebrando o 10.º aniversário do Secretariado*.

## 4.4. A Saudade: Portugal no confronto entre ideologia, cultura e tecnologia

### 4.4.1. O temperamento paradoxal: raízes antropológicas de uma divergência

Detenhamo-nos agora a considerar a natureza das várias correntes que coexistiam em Portugal, no início dos anos 30, e que Salazar terá tentado temporizar. A partir das divergências políticas tentaremos chegar primeiro às divisões culturais e, por fim, às tecnológicas e artísticas.

Começamos por afirmar que não nos dedicaremos aqui às óbvias dissensões protagonizadas por liberais, socialistas e comunistas, dada a sua natureza óbvia e nitidamente contrária à de Salazar e do Estado Novo. Interessa-nos acima de tudo explorar os matizes existentes entre as várias facções nacionalistas. Como vimos, entre estes grupos os contrastes podiam ser ainda bastante nítidos.

Em jeito de recapitulação, adaptamos aqui a panorâmica que Luís Nuno Rodrigues (1995, p. 92) nos oferece para cada uma das duas vias alternativas, definidas em função das expectativas que cada uma das famílias nacionalistas portuguesas acalentava em relação ao tipo de governo que devia suceder à Ditadura Militar, ou seja, que tipo de regime havia de ser o Estado Novo:

- Uma via conservadora e burguesa, subscrita tanto por republicanos como por monárquicos, encabeçados por boa parte dos quadros superiores das forças armadas;
- Uma via extremista e radical, a que podemos chamar integral, propugnada tanto por militantes do MNS, como também por elementos de outros pequenos grupos, ligas ou movimentos, incluindo antigos apoiantes do Integralismo Lusitano e do sidonismo.

Luís Nuno Rodrigues defende que, para o grupo que advogava a primeira via, a situação política podia progredir no sentido do restabelecimento gradual de um sistema constitucional, com alguma legitimação por sufrágio democrático, desde que devidamente “corrigida e moralizada”.

Para a segunda facção, pelo contrário, a solução deveria evoluir para a ruptura definitiva com o sistema liberal e parlamentar, através do endurecimento da situação ditatorial, devidamente reforçada pela acção violenta de um movimento de base, de uma milícia forte e de uma chefia carismática.

É fácil perceber a dificuldade inerente à compatibilização destas duas vias. Apesar disso, a tarefa de as anular mutuamente deve ter surgido aos olhos de Salazar como primordial para a sua própria manutenção no poder. No seu prefácio à edição francesa do livro que compilava as entrevistas concedidas por Salazar a António Ferro, Paul Valéry (1934, p. 19) assim descreveu a acção de um ditador após uma chegada ao poder:

*Il [un dictateur] s’installe et poursuit la concentration dans sa pensée de tous les éléments ou germes dictatoriaux qui étaient latents ou naissants dans une quantité de têtes. Il élimine ou isole tous ceux qui ne lui abandonnent point leur propre élément dictatorial.*<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> TP: “Ao se instalar, [o ditador] concentra no seu pensamento todos os elementos ou germes ditatoriais já latentes ou emergentes numa grande quantidade de cabeças. Elimina ou isola todos os que não lhe confiam os seus próprios elementos ditatoriais”.



Como vemos, e de acordo com a interpretação de Valéry, que Salazar facilmente subscreveria, a primeira luta de um ditador não é a que se dirige contra os que possuem uma perspectiva democrática da vida política. A primeira investida deve ser contra todos aqueles que, embora subscrevendo eles próprios uma perspectiva autoritária da política, não se submetam imediata e incondicionalmente ao ditador instituído.

Isto acontece justamente porque a vontade do ditador deve prevalecer, não apenas enquanto suprema, mas enquanto exclusiva. Na sequência imediata das frases anteriores, Valéry explicou este ponto de vista, numa passagem que já tivemos oportunidade de citar anteriormente:

*Il demeure seule volonté libre, seule pensée intégrale, seul possesseur de la plénitude de l'action, seul être jouissant de toutes les propriétés et prérogatives de l'esprit, en présence d'un nombre immense d'individus réduits indistinctement – quelle que soit leur valeur personnelle – à l'état de moyens ou de matière, – car il n'y a pas un autre nom pour toute chose que l'intelligence peut prendre pour son objet.*<sup>287</sup>

De acordo com a linha de pensamento exposta por Valéry, todos os que situem abaixo do ditador deverão reduzir-se à condição de mera substância, moldável e adaptável consoante as circunstâncias. Perante esta perspectiva, não é de estranhar que muitos nacionalistas, os quais se percepcionavam como sujeitos livres e voluntariosos, reagissem tanto a tornarem-se meros objectos da vontade de Salazar.<sup>288</sup>

Percebemos já que, para se impor, Salazar tinha que neutralizar aqueles que lhe estavam próximos. Vimos como, de modo genérico, estes se dividiam em duas linhagens distintas. Percebemos também que podemos considerar cada uma destas linhas como sendo uma conservadora e outra revolucionária. Interessa-nos agora perceber a raiz profunda desta bifurcação de intencionalidades, e por que razão se apresentou com tanta agudeza naquele tempo e neste lugar.

No âmbito deste trabalho, optámos por procurar o fundo desta dicotomia naquilo a que o antropólogo Jorge Dias, num ensaio datado de 1950, designou como sendo “o carácter nacional português.” Escreveu ele (Dias J. , 1971, p. 20):

<sup>287</sup> TP: “Ele subsiste enquanto única vontade livre, único pensamento integral, único detentor da plenitude da acção, único ser em pleno gozo de todas as propriedades e prerrogativas do espírito, na presença de um número imenso de indivíduos reduzidos indistintamente – seja qual for o seu valor pessoal – à condição de meios ou de matéria, – uma vez que não existe outro nome para as coisas que a inteligência pode tomar para seu objecto”.

<sup>288</sup> O prefácio de Paul Valéry, pela sua riqueza e densidade, merecia um estudo aprofundado que o enquadrasse no panorama cultural e ideológico dos anos 30, tanto em Portugal como na Europa. Quanto a nós – e apesar de tal estudo escapar largamente ao âmbito do presente trabalho –, interessaria compreender se Valéry escreveu o texto como uma reflexão sobre a acção já realizada por Salazar, reflexão essa elaborada *a posteriori*, ou se pelo contrário o ofereceu como um programa prévio, para que Salazar o seguisse num futuro próximo. O texto foi redigido de modo suficientemente ambíguo para admitir as duas hipóteses. Para lá desta ambiguidade, o texto admite ainda outra, a de poder ser lido tanto enquanto apologia como enquanto advertência. Há que considerar a hipótese de ter sido escrito como um aviso contra a acção das ditaduras, aviso esse destinado tanto àquela população portuguesa que lia em francês, como àqueloutra parte da população francesa que à época se encontrava seduzida pela ideia de ditadura. Neste contexto, seria também interessante compreender a recepção do prefácio, quer junto de Salazar e de Ferro, quer junto da intelectualidade portuguesa e francesa, de diversos quadrantes políticos.

A mentalidade complexa que resulta da combinação de factores diferentes e, às vezes, opostos dá lugar a um estado de alma *sui generis* que o português denomina: *saudade*. Esta saudade é um estranho sentimento de ansiedade que parece resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico sonhador – mais aparentado com o temperamento céltico –, o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental.

Fixemo-nos então esta noção existencial de saudade, a qual, de acordo com o mesmo texto de Jorge Dias, pode manifestar-se nos portugueses de três modos diferentes:

- Saudade lírica – *Céltica* – Sentimento poético de fundo amoroso ou religioso, tanto na forma de dissolução panteísta na Natureza, como na de repetição obstinada de imagens e/ou sentimentos;
- Saudade fáustica – *Germânica* – Força activa e obstinada pela ânsia de outros mundos e/ou de outra vida;
- Saudade fatalística – *Oriental* – Recordação mórbida de glórias passadas.

Estes três modos estariam então na origem daquilo a que Jorge Dias chama o “temperamento paradoxal” dos portugueses, repartido entre três tendências antropológicas distintas e com três proveniências étnicas diferenciadas.

Se retomarmos a dicotomia que vínhamos a discutir, entre conservadores e modernistas, podemos então dizer que cada uma das facções parece ajustar-se a pelo menos um dos fundos antropológicos da cultura portuguesa, assumindo este fundo como, simultaneamente, substrato e destino: parece evidente que a tendência conservadora se relacionava com uma visão pacata da existência, equiparável à saudade lírica, e a modernista equivalia a uma perspectiva aventureira, assimilável à saudade fáustica. Quanto à saudade fatalística, que discutiremos mais tarde, podemos agora avançar que consideramos estar difusamente presente em qualquer uma das duas tendências.

Para melhor compreendermos o pensamento de Jorge Dias, debruçemo-nos por instantes na ideia aparentemente mais obscura do seu pensamento, ou seja, na noção de *fáustico*, uma vez que consideramos que a sua elucidação permitirá uma perspectiva relevante ao nosso trabalho.

Sem o referir, Jorge Dias retoma o tema da cultura fáustica, enunciada por Oswald Spengler em 1931 no seu ensaio intitulado *Der Mensch und die Technik*, traduzido para português como *O Homem e a técnica* (Spengler, 1993, p. 97):

A cultura Fáustica, ou seja, a da Europa Ocidental, se não é, por acaso, a última, é decerto a mais poderosa, a mais vibrante, e ainda a mais trágica, devido ao conflito latente e inferior entre a sua intelectualidade, que tenta a compreensão do todo, e a sua alma, profundamente desenraizada.

Para Spengler, esta cultura foi a propagada por um tipo especial de homens, assim descritos (p. 98):

Estes homens são [...] autênticos predadores, cujas almas fortes tentam o impossível; atrevem-se a quebrar a supremacia do pensamento e da vida artificial sobre o sangue, para ambos colocarem ao seu serviço, assim elevando o destino do homem – que passa do plano da personalidade livre ao de um ser que dá sentido ao Mundo.

O que caracteriza estes homens, a que Spengler chamou fáusticos, é o que ele também designa como uma vontade de domínio, traço que lhes confere um desprezo por todas as limitações de tempo e de espaço. O único foco dos seus objectivos possíveis situa-se no infinito (p. 98):

[Os homens fáusticos] subjugam continentes inteiros, envolvem a Terra com as suas cerradas redes de comunicação e de transportes. É esta Vontade de Domínio que transforma literalmente o planeta, através da força da sua energia prática e do poder gigantesco dos seus processos técnicos.

Foi no domínio da técnica, equiparável a um triunfo sobre Deus e sobre a Natureza, que Spengler foi encontrar a referência ao mito de Fausto (p. 103), o sábio que vende a alma ao Diabo em troca de todo o conhecimento do mundo:

Aqueles que não sentiam em si esta Vontade de Domínio sobre a Natureza atribuíram, necessariamente, a este projecto uma virtualidade diabólica. De facto, sempre houve quem considerasse as máquinas como invenção do Demónio. A partir de Roger Bacon, é longa a série de sábios que vão sendo apodados de mágicos e heréticos.

É aqui que a exposição de Spengler se vai encontrar com a reflexão de Jorge Dias, relativa a um traço específico de saudade portuguesa. Continua Spengler (p. 103):

Contudo, a história da técnica da Europa Ocidental caminha sempre em frente. Cerca de 1500, a era dos novos Vikings é inaugurada por Vasco da Gama e Cristóvão Colombo. Novos reinos são fundados ou conquistados nas Índias e nas Antilhas; e uma corrente de sangue nórdico infiltra-se na América que, outrora, os marinheiros islandeses tinham pisado em vão.

Este é, em suma, o sentido do termo *fáustico*: o da conquista infinita do mundo através da técnica. As viagens marítimas portuguesas não só fariam parte desta conquista, como seriam suas precursoras.

Reciprocamente, a saudade fáustica dos portugueses, de que Jorge Dias nos fala, corresponderá a um anseio pertinaz de realizar as maiores empresas, os maiores feitos, as maiores conquistas, tendo como referência a aventura dos Descobrimentos. Este estado de alma, activo e dinâmico, é aparentemente em tudo oposto à passividade da saudade lírica e à negatividade da saudade fatalística. Estas últimas corresponderão a uma nostalgia de passado, enquanto a primeira representará uma nostalgia de futuro.

Consideramos que era o desejo desse futuro heróico, entendido como um porvir épico que servisse de mentor e de motor do dia-a-dia, que ia prevalecendo na juventude Nacional-Sindicalista. Do mesmo modo, era também o que ia desassossegando os modernistas portugueses dos anos 30.

Seria também este anseio que levava tanto uns como outros a privilegiar os modos culturais ousados em relação aos comedidos, a preferir as ideologias políticas extremadas àquelas mais moderadas, e, por fim, a advogar as soluções tecnológicas avançadas em vez das tradicionais. Quanto a este último ponto, e tendo em conta o campo específico da arquitectura e da engenharia, facilmente se compreenderá que o que se pretendia era a utilização arrojada, integral e não mitigada do betão armado.

# O POVEIRO

---



**Um tipo padrão da nossa raça:  
mar no rosto e saudade no olhar**

*Figura 149: Fotografia publicada no Magazine Civilização de Maio de 1937. Saudade e sebastianismo sintetizados no pescador poveiro, “tipo padrão da nossa raça”.*

#### 4.4.2. Saudade e sebastianismo: os dois mitos palingenéticos portugueses

De acordo com a linha de raciocínio que expusemos nos parágrafos anteriores, o modo de entender os assuntos da cultura, da ideologia e da tecnologia estavam, nos anos 30 em Portugal, polarizados em dois campos. Cada um destes dois domínios encontrava-se demarcado por um tipo determinado de um sentimento específico, ao qual, por falta de melhor designação, optámos por chamar saudade. Por um lado, a saudade de tipo lírico, afeição correspondente a um desejo de dissolução no passado e na segurança da natureza. Por outro, a saudade de tipo fáustico, vontade de conquista do futuro, exacerbada pelas promessas contidas na técnica (Figura 149).

A ser válido este quadro, levantam-se algumas questões cujas respostas são importantes para a construção desta tese. De que modo se tornou este panorama tão relevante para a compreensão da nossa década de 1930? Será que teve alguma importância para a acção de Salazar e de António Ferro? Em última instância, como influenciou ele a arquitectura portuguesa em geral, e a dos “Ars”, em particular?

Ao longo desta secção tentaremos elaborar um pouco melhor a noção de saudade, no sentido fundamentar as respostas a estas questões, respostas cujas formulações tentaremos fornecer na secção subsequente.

Como vimos, Jorge Dias considerou a saudade e os seus diversos tipos como uma matriz antropológica fundamental para a compreensão do temperamento paradoxal português. Seria por isso interessante aplicar essa matriz à compreensão de diversos fenómenos da cultura portuguesa. Foi justamente um exercício similar aquele que Miguel Esteves Cardoso aplicou aos movimentos nacionalistas portugueses. Assim escreveu Esteves Cardoso no seu texto relativo ao assunto (1982, p. 1399), justificando a opção metodológica que adoptou para a análise daquilo a que chamou “a contradição portuguesa”:

Tornou-se um lugar-comum isolar a saudade dentre aquelas características mais ou menos salientemente originais da nossa cultura. Embora também se possa dizer que os lugares-comuns fabricam, com a sua frequência e assiduidade, a sua própria justificação de existência e de verdade; creio não ser descabido tomar a saudade como tema obsessivo da nossa literatura e cultura.

Também para os integralistas e para os seus ideários Esteves Cardoso (p. 1400) encontrou uma duplicidade no sentimento de saudade, muito coincidente com a que aqui temos vindo a tratar:

Se cada olhar escolhe ou é escolhido pelo objecto que o fascina, é certo que, na obra integralista (e não só) existem dois focos onde se concentra a atenção saudosa. [...] Esses dois focos serão, não tão *grosso modo* como se poderá pensar, o período quatrocentista, pré-Descobrimientos, entendido aqui como o ponto mais desejável, mas ainda não desenvolvido, da Idade Média, e o período quinhentista, dos Descobrimientos, entendido aqui como o ponto menos desejável, mas ainda não decadente, da Renascença.

Entre Quatrocentos e Quinhentos oscilava então o foco da saudade dos integralistas. A necessidade de escolha de um alvo específico para o direccionamento de um olhar nostálgico tinha, ela própria, o seu objectivo específico. No mesmo local do texto que citámos, explica-nos Esteves Cardoso:

Até porque a maior parte do trabalho doutrinário dos integralistas se destinava a *reabilitar* as figuras e os períodos históricos que pensavam dever constituir a *tradição* – e, neste sentido, creio ser lícito falar na construção, ou reconstrução, dum *passado digno* –, valorização que não é diferente, nem tão-pouco se distingue claramente, do *embelezamento do bem perdido* que está na natureza do fenómeno saudoso [itálicos no original].

Tratava-se então de encontrar o tempo certo para o tipo certo de português. No tempo medieval, esse português seria “um *lavrador/poeta* à maneira de D. Dinis”, ou seja “apegado à terra, suavemente católico e supersticioso, de brandos costumes e paixões”. No tempo dos Descobrimentos, seria, pelo contrário, “um *navegador/guerreiro* à maneira de Albuquerque”, isto é “sedento de aventura, mais para o mar do que para a terra, apaixonado, violento e duma religiosidade ternamente mística” (p. 1400).

Interessa sublinhar as consequências lógicas deste raciocínio: não restam dúvidas que a cada um destes tempos e destes tipos caracterológicos correspondia também uma ideia de Nação. Para o primeiro caso, seria uma Nação pacífica e próspera, agrária e auto-suficiente: o Portugal-quinta, ou o Portugal-jardim, com as suas declinações de quintinha e jardimzito. Para o segundo, seria uma Nação belicosa e mercantil, errante e expansiva: o Portugal-império, tanto de aquém como de além-mar.

Ora, a cada uma destas ideias de Nação corresponderia, necessariamente, uma ideia de nacionalismo, ou seja, uma concepção ideológica distinta. Se nos precipitarmos na ilustração do salto destas ideologias para os aspectos culturais e tecnológicos que lhe estão relacionadas, podemos forçar uma metáfora já muito usada para figurar a arquitectura portuguesa de então: falemos de um *Português Suave*, mas não nos esqueçamos que, do lado oposto, esteve sempre um *SG Gigante*.

Perante o já exposto, é fácil perceber que o Portugal-quinta de Quatrocentos respondia à tendência lírica do sentimento saudoso e que, pelo contrário, o Portugal-império de Quinhentos condizia com a sua tendência fáustica. Convém reforçar que ambas se apoiavam na história, mas que ambas procuravam nela um modelo que funcionasse como horizonte de esperança para o futuro, ou seja, um destino.

Para Esteves Cardoso (p. 1401), o que estava em causa para fundamento histórico de ambos os casos não era a tanto a realidade, como essa realidade alterada pela lenda. Vimos atrás como Abílio Pinto de Lemos, no banquete do Palácio de Cristal, invocou como guia do seu presente o chamado milagre de Ourique, o qual lhe interessaria mais como mito do que como mera facticidade. O que este exemplo nos permite perceber, é que não era só o eco distante do mito que interessava, mas a sua presença actual, ou seja, a sua presumida capacidade generativa e regeneradora: a sua hipótese de resgate.

Esta capacidade depende de um outro tipo de realidade, aquilo a que Esteves Cardoso chamou a “realidade histórica hipotética”. É a formulação “e se?” quem ganha força, para permitir a questão “e se o milagre tivesse acontecido noutros momentos-chave da nossa história?”. Na visão Portugal-quinta a hipótese seria “e se em 1497, por milagre, o velho do Restelo tivesse sido ouvido?”. Na visão Portugal-império seria “e se em 1580, por milagre, o jovem D. Sebastião de Alcácer-Quibir tivesse regressado?”.

Em cada uma das noções saudosas existia assim a noção messiânica de um destino, merecido mas interrompido, que urgia reabilitar. A nostalgia não se voltava apenas para um passado “que foi”, mas para um passado “que podia ter sido” e, conseqüentemente, para um futuro “que podia ainda vir a ser”. Como atrás entrevimos, ambas as saudades, a lírica e a fáustica, continham assim, paradoxalmente, elementos de uma saudade fatalista.

A componente paradoxal intrometia-se sempre, porque a saudade não se limitava a uma nostalgia das glórias que aconteceram, ou das que acontecerão, mas abarcava também as que podiam e deviam ter acontecido. Assim compreendemos as palavras de António Quadros, quando escreveu, como atrás citámos e agora repetimos, que o “futurismo em Portugal é uma modalidade do nosso tradicional messianismo.”

Estas palavras ajudam-nos também a compreender a opção de Esteves Cardoso, quando recompôs as categorias propostas por Jorge Dias. Àquilo que este último chamou saudade lírica, aquele chamou apenas *saudade*, atribuindo o termo *sebastianismo* à saudade fáustica.

Saudade e sebastianismo, neste sentido, e tal como são aceites no âmbito do presente trabalho, constituem-se cada um deles como um *Idealtypus* ou tipo ideal. Esteves Cardoso (p. 1399) adoptou este conceito sociológico criado por Max Weber, autor que havia definido *Idealtypus* como sendo um modelo abstracto construído a partir das qualidades intrínsecas de um determinado fenómeno social.

Escreveu Weber, no seu livro *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, publicado na Alemanha em 1922 e traduzido para português como *Sobre a Teoria das Ciências Sociais* (1979, p. 76):

Obtém-se um tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de *um ou vários* pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenómenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista, a fim de se formar um *quadro* homogéneo de pensamento [itálicos no original].

Weber concluiu esta frase com a ênfase de uma característica do tipo ideal, ou seja, o relativo distanciamento entre o quadro construído e a realidade concreta: “Torna-se impossível encontrar na realidade esse quadro, na sua pureza conceptual, pois *trata-se de uma utopia* [itálicos no original].”

As qualidades únicas do quadro construído, previamente seleccionadas e devidamente acentuadas, quando usadas como referência de comparação, permitiriam a apreensão dos aspectos difusos e desordenados da realidade a estudar, de um modo considerado como mais claro e sistemático. O tipo ideal assim constituído tornar-se-ia susceptível de ser usado como ferramenta analítica para estudos sociais, económicos, históricos e políticos.

Acerca da utilidade do distanciamento entre o tipo ideal e o fenómeno a estudar, Weber escrevera já em 1917, em *Wirtschaft und Gesellschaft*, logo no capítulo introdutório, denominado *Soziologische Kategorienlehre* e vertido para português como *Conceitos sociológicos fundamentais* (2009, p. 24):

A construção de um agir estritamente racional quanto aos fins é, pois, útil nestes casos à sociologia – em virtude da sua evidente inteligibilidade e da sua univocidade afixa à realidade – como tipo (e “tipo ideal”) para compreender a acção real, influenciada por irracionalidades de toda a espécie (afectos, erros), como “desvio” do decurso esperado num comportamento puramente ideal.

O tipo ideal permitiu a Max Weber estudar vários fenómenos sociais, como, por exemplo, a relação entre capitalismo e protestantismo. O nosso caso concentra-se na distinção entre as duas correntes distintas do nacionalismo português, entendidos como fenómenos extremos e opostos. Acima de tudo, interessa-nos agora enfatizar as relações que estes fenómenos estabeleceram entre si, para subsequentemente os vir a encaixar numa realidade mais geral.

Ora, posteriormente ao ensaio de Esteves Cardoso em que nos temos apoiado, outros estudiosos se têm socorrido da noção de tipo ideal para explicar o fenómeno da emergência dos nacionalismos de cariz mais ou menos totalitário na Europa. Roger Griffin (1996, p. 13), por exemplo, considerou que todas as formas de fascismo se adequam de um único tipo ideal, construído a partir da necessidade, detectável em todos, de um mito originário relativo a alguma forma de renascimento:

*The ideal type of fascism presented here boils down to the following thesis: what all permutations of fascism have in common (i.e. the ‘fascist minimum’) is that their ideology, policies and any organizations formed to implement them, are informed by a distinctive permutation of the myth that the nation needs to be, or is about to be, resurrected Phoenix-like from the forces of decadence, which, without drastic intervention by the forces of healthy nationalism, threaten to extinguish it for ever.*<sup>289</sup>

O ressurgimento cíclico de uma nação a partir das cinzas da sua própria decadência, com referência a um período da história tipo como zenital, pode então ser considerado o tipo ideal de todos os nacionalismos em forma extremada, entre os quais se contam o Integralismo Lusitano, o Nacional-Sindicalismo e, arriscamos por enquanto dizer, o Salazarismo.

Saudade e sebastianismo seriam duas declinações, ou “*permutations*”, como diria Griffin, desse tipo ideal básico aplicado à realidade portuguesa. As duas declinações constituir-se-iam, elas próprias, como dois tipos ideais dos modos distintos que propugnavam.

Na página 1407 do ensaio que temos vindo a usar como referência, Miguel Esteves Cardoso apresenta um quadro comparativo desses dois tipos ideais, quadro esse que a seguir desdobramos, resumimos e comentamos, nos traços culturais e sociológicos que mais interessam ao nosso trabalho. Começemos pelos aspectos filosóficos e religiosos.

- Filosofia e Religião:
  - *Saudade* – de inspiração historicista, olha para o passado, de modo passivo e tolerante; é pessimista e nostálgica;

---

<sup>289</sup> TP: “O tipo ideal de fascismo aqui apresentado reduz-se à seguinte tese: aquilo que todas as variações de fascismo têm em comum (ou seja, o ‘*minimum* fascista’) é o facto de a sua ideologia, políticas e todas as organizações criadas para as implementar, serem informadas por uma clara variação do mito de que a nação precisa de, ou está prestes a, ser ressuscitada, tal como uma fénix, das forças da decadência, as quais, sem a drástica intervenção de um nacionalismo saudável, a ameaçariam com a extinção definitiva.”



- *Sebastianismo* – de inspiração mística, olha para o futuro, de modo activo e agressivo; é optimista e esperançoso.

Percebemos já que estes pontos de partida distintos facilmente conduziriam a uma divergência ideológica.

- Política:
  - *Saudade* – intrinsecamente monárquica, privilegia a tradição;
  - *Sebastianismo* – indiferentemente monárquico ou republicano, privilegia a revolução.

Sublinhemos, pela importância que representa para o nosso trabalho, e dado o impacto que necessariamente poderiam produzir numa política de obras públicas, que aos traços acima apresentados correspondiam também duas visões distintas para os assuntos económicos e financeiros. Esteves Cardoso delimitou esta divergência do modo que a seguir resumimos.

- Economia internacional:
  - *Saudade* – advoga o isolacionismo e o proteccionismo;
  - *Sebastianismo* – propugna o imperialismo.
- Economia nacional:
  - *Saudade* – promove a auto-suficiência agrária, através da descentralização e da autonomia municipalista comunalista;
  - *Sebastianismo* – prefere a exploração colonialista, através do centralismo e do dirigismo estadista imperial.

Sob o ponto de vista de uma expressão literária e plástica, estes dois tipos ideais tinham também que apresentar-se como opostos. Vimos atrás como um se coadunava com uma perspectiva lírica da vida, e conseqüentemente da arte, e o outro com uma visão épica da existência. De um lado, *As Líricas*, de Camões; do outro, *Os Lusíadas*. De um lado, o *Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro; do outro, a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. No seu quadro comparativo, Esteves Cardoso apresentou a súpula desta divergência, que nós aqui adoptamos.

- Estética:
  - *Saudade* – cultiva as expressões bucólicas, de carácter sentimental, gentil e feminino; o seu valor plástico é o “pequenino, velho e bonito”;
  - *Sebastianismo* – procura as expressões heróicas, de carácter apaixonado, violento e masculino; o seu valor plástico é o “grande, novo e belo”.

Podemos então dizer que o Integralismo Lusitano, precursor do Nacional-Sindicalismo, ficou determinado ideologicamente por estes dois tipos ideais e pela tentativa de os conciliar. A possibilidade dessa conciliação foi procurada nas várias fases dos Descobrimientos, elas próprias passíveis de serem estudadas enquanto tipos ideais opostos de calculada programação, por um lado, ou de destemida aventura, por outro.

Se compararmos as reflexões de Esteves Cardoso com as de Griffin poderemos chegar a conclusões importantes para o nosso trabalho. Vejamos quais.

Em primeiro lugar, uma questão da nomenclatura adoptada: Griffin propõe, e nós aceitamos, o termo *palingénese*<sup>290</sup> para designar o mito da ressurreição cíclica, o qual, como vimos, quando conjugado com a noção de nacionalismo fundamenta ideologicamente os fascismos. O que aqui propomos é que os tipos de saudade e de sebastianismo – alternados, harmonizados, mesclados, por vezes confundidos – constituíram os elementos palingenéticos do nacionalismo português dos anos 30.

Em segundo lugar, uma precisão conceptual: Esteves Cardoso, como vimos, apresenta os tipos como antagónicos, mas passíveis de conciliação. Griffin (p. 14), por seu turno, considera que qualquer elemento palingenético contém, por definição, uma força transformadora extremamente potente. Neste sentido, o sebastianismo seria o tipo que conferiria à situação portuguesa a sua faceta revolucionária, modernizante e filo-fascista, o que o tornaria totalmente incompatível com a saudade e, como tal, inadequado para qualquer conciliação:

*Far from being a form of anti-modernism, cultural pessimism, nihilism, or ‘resistance to transcendence’, fascism is born precisely of a human need for a sense of transcendence, cultural optimism and higher truths compatible with the forces of modernisation.*<sup>291</sup>

Isto sucede, porque o ciclo palingenético do fascismo não é estritamente circular, ou mesmo espiralado, mas antes sinusoidal e evolutivo:

*It offers to its followers not the prospect of returning to the idyll of a pre-modern society with its dynastic hierarchy and religious world-view intact, but rather of advancing towards a new order, one consonant with the dynamism of the modern world, yet able to purge it of the social, political, economic and spiritual malaise which liberal and socialist versions of modernisation have purportedly brought about.*<sup>292</sup>

O elemento palingenético será, então, sempre modernizador, por repudiar qualquer regresso, e por propor sempre um avanço. Nesta perspectiva, seria impossível conciliar a saudade com o sebastianismo, o que contrariaria as reflexões de Esteves Cardoso.

---

<sup>290</sup> Do grego *pálin*, «de novo» + *génesis*, «geração». Literalmente, a palavra significa “renascimento, ressurreição, regeneração”. Para o pensamento dos estóicos, a palavra significava “eterno retorno”. André Lalande (1991 pp. 729-731) oferece uma discussão muito estimulante do termo, nas diversas acepções de que se revestiu ao longo do tempo, de Marco Aurélio a Schopenhauer, e estabelece a relação entre a palingénese filosófica, proposta por Charles Bonnet em 1769, e a teoria da palingénese social, avançada por Pierre-Simon Ballanche em 1827.

O termo pode relacionar-se com *metempsicose*, palavra que designa a doutrina segundo a qual a mesma alma pode animar sucessivamente vários corpos, sejam humanos, animais ou mesmo vegetais (Lalande p. 623).

<sup>291</sup> TP: “Longe de ser uma forma de anti-modernismo, de pessimismo cultural, de niilismo, ou de ‘resistência à transcendência’, o fascismo nasce precisamente de uma necessidade humana de compatibilizar a transcendência, o optimismo cultural e as verdades superiores com as forças da modernização.”

<sup>292</sup> TP: “O que oferece aos seus simpatizantes *não* é a expectativa de um regresso ao idílio de uma sociedade pré-moderna, intacta na sua hierarquia dinástica e na sua cosmovisão religiosa, mas antes a de um avanço em direcção a uma nova ordem, consonante com o dinamismo do novo mundo, mas ainda assim capaz de o expurgar do mal-estar social, político, económico e espiritual que as versões liberais e socialistas da modernização pretensamente lhe trouxeram”. Nos seus textos, Griffin usa o termo inglês “*liberal*” alternadamente no sentido político-económico e no sentido social, alternância que se justifica no ambiente cultural anglo-saxónico, mas que gera confusões no continental europeu, em que nos incluímos. Dado o contexto, consideramos que Griffin pretende aqui enfatizar o sentido político-económico.

No entanto, e acordo com as considerações do próprio Griffin (p. 17), o nacionalismo extremado, apesar de muitas vezes se autodefinir como integral, era capaz de incorporar, de modo eclético e elástico, visões palingenéticas distintas, e até opostas. Essa situação não era específica de Portugal, tendo-se verificado noutros locais, como a Itália e a Alemanha.

Para Griffin, esta seria aliás uma das razões da capacidade de atracção deste tipo de ideologias: a sua relativa plasticidade permitia-lhes apelar a uma grande variedade de personalidades e de indivíduos, que nelas viam justamente aquilo que esperavam encontrar. Foi justamente isto que encontramos quando debatemos o caso de Terragni, na Parte II.

Quanto a nós, e em consonância com que atrás dissemos, consideramos que a existência de elementos contraditórios dentro de um mesmo regime autoritário lhe facultava a possibilidade de criar várias aporias internas, intencionalmente mantidas com o objectivo de garantir e de impor a sua própria permanência. Como vimos, esta imposição era conseguida através da paralisia, tanto de adversários como de aliados.

Em modo de síntese conclusiva desta leitura dialógica e comparativa das reflexões de Jorge Dias, Miguel Esteves Cardoso e de Roger Griffin, podemos dizer o seguinte:

- A saudade e o sebastianismo podem ser tomados como dois tipos ideais; enquanto tal, permitem a compreensão do nacionalismo português;
- Ambos referenciam dois quadros mitológicos e palingenéticos desse nacionalismo;
- A saudade procura o modelo mítico de ressurreição nacional na atmosfera lírica de Quatrocentos; o sebastianismo procura-o no ambiente épico de Quinhentos;
- Apesar disso, nenhum dos tipos ideais defende um retrocesso ideológico, cultural ou tecnológico; ambos propugnam um avanço reabilitador;
- Por esta razão, e num certo sentido, ambos se dirigem para uma modernidade;
- Pela mesma razão, ambos se oferecem à possibilidade de uma conciliação.

É à luz do quadro assim traçado que chegamos ou, melhor dizendo, que regressamos ao ano de 1933, mais concretamente a essa encruzilhada específica da história portuguesa recente: o período que medeia 7 de Maio e 25 de Setembro, respectivamente o dia em que se realizou o banquete do MNS no Porto e a data oficial de criação do SPN.

#### **4.4.3. O compromisso pragmático e oportunista**

No início da secção anterior propusemo-nos esclarecer de que modo os tipos ideais de saudade e sebastianismo se tornaram tão relevantes para a compreensão da nossa década de 1930 e da acção de Salazar e de António Ferro, e em última instância, para o entendimento da arquitectura portuguesa em geral, e a dos “Ars”, em particular. É esse esclarecimento que tentaremos a partir de agora.

Começemos pela definição do carácter do regime, a que temos chamado indiferentemente Estado Novo e salazarismo. Ao longo deste capítulo, temo-lo incluído, de modo eventualmente leviano, em categorias como autoritarismo, nacionalismo e fascismo. Recorramos mais uma vez a Roger Griffin (1996, p. 19), de quem já antes adoptámos o termo “*permutation of fascism*”, que traduzimos como “declinação” ou “variação de fascismo”. Elucida-nos ele:

*To a greater or lesser extent, a number of autocratic conservative régimes deliberately aped some of the superficial aspects of the Fascist and Nazi apparatus and style of power. [...] Portugal, Spain, Austria, Greece, Slovakia, Hungary, Bulgaria, Rumania, and the Baltic States all provide examples of this Ersatz fascism, or what might be termed ‘para-fascism’.*<sup>293</sup>

Vários elementos úteis podem ser retirados destas frases:

- Primeiro, que o regime português poder ser caracterizado de modo esquemático como sendo conservador e autocrático.
- Depois, que o regime português, tal como outros, se dedicou a mimetizar instituições e estilos do regime italiano e do alemão.
- Por fim, que o regime construiu com esta imitação um fascismo superficial e de segunda, um para-fascismo.

Estas considerações coincidem justamente com o que atrás dissemos, relativamente ao impacto do Nacional-Sindicalismo na acção de Salazar, e ao facto do ditador ter criado uma série de novas organizações que mimetizavam congéneres italianas e alemãs, como a Acção Escolar Vanguarda e a Legião Portuguesa, com o intuito principal de dar resposta às pulsões filo-fascistas dos adeptos do MNS.

Aceitando como suficiente esta caracterização genérica do regime português na década de 30, vejamos então de que modo foi composta a mescla que garantiu o nosso para-fascismo. No mesmo local do texto que estamos a citar, Griffin enumera os elementos puramente fascistas que os regimes autoritários de vários países reprimiram, como modo de autodefesa e de perpetuação:

*In these cases, although the façade of national regeneration was maintained, the State [...] repressed rather than encouraged those aspects of fascism which it rightly saw as life-threatening, such as the mobilisation of populist nationalism, the emergence of new élites through a genuine social revolution, or the diffusion of a heroic, tendentially pagan world view incompatible with the strictures of Christian orthodoxy.*<sup>294</sup>

Como vemos, os principais elementos fascistas reprimidos em muitos regimes conservadores e autocráticos da Europa, ou seja, a mobilização das massas e a promoção quer de novas elites sociais, quer de uma existência apopléctica, coincidem também com as componentes principais que antes detectámos no MNS e que já percebemos que se constituiriam como ameaçadoras para Salazar.

Interessa-nos neste momento, no entanto, concentrar a nossa atenção no que de fascista foi aproveitado, ou seja, aquilo a que Griffin chama “a fachada de regeneração nacional.” Desta, interessa-nos fixar que Salazar terá feito um aproveitamento parcelar das características que mais lhe interessava da saudade e do sebastianismo (Cardoso p. 1406):

---

<sup>293</sup> TP: “Em maior ou menor extensão, uma quantidade de regimes conservadores e autocráticos mimetizaram deliberadamente alguns dos aspectos superficiais do aparelho e do estilo de poder do Fascismo e do Nazismo. [...] Portugal, Espanha, Áustria, Grécia, Eslováquia, Hungria, Bulgária, Roménia, bem como os Estados Bálticos, todos fornecem exemplos deste sucedâneo de fascismo, aquilo que pode ser chamado um ‘para-fascismo’.”

<sup>294</sup> TP: “Nestes casos, apesar da fachada de regeneração nacional ter sido mantida, o Estado [...] reprimiu mais do que encorajou aqueles aspectos do fascismo que justamente considerou que lhe ameaçavam a existência, tal como a mobilização do nacionalismo populista, o surgimento de novas elites a partir de uma verdadeira revolução social, ou a difusão de uma mundivisão heróica, tendencialmente pagã, incompatível com as restrições da ortodoxia cristã”.

Aproveitamento pragmático, literalmente oportunista [...] do primeiro integralismo – integralismo saudoso – e do segundo – integralismo sebastianista – apenas daqueles aspectos parciais que poderiam convir a um regime republicano ditatorial como foi o de Salazar, empenhado em começar a exploração colonial e pretendendo estimular um discreto capitalismo monopolista.

Julgamos que podemos caracterizar a situação do modo que a seguir expomos:

- Salazar, político nacionalista mas desapaixonado e calculista, terá compreendido que Portugal não passava de um pequeno país periférico, com a vantagem e o fardo de deter um território ultramarino desproporcionadamente grande.
- Para a sobrevivência do país, Salazar delineou um regime segundo o qual a relevância e a soberania nacionais dependiam de apenas dois pilares fundamentais.
- O primeiro pilar era a manutenção da autonomia financeira, através do estrito controlo das contas públicas.
- O segundo pilar era a defesa da relevância geoestratégica, através da conservação intransigente das colónias.

O primeiro pilar impunha o controlo da dívida e do *deficit*, em especial no território metropolitano, ditando a modéstia, ou até a indigência, nos gastos públicos. O segundo exigia investimentos avultados, principalmente nas colónias, de modo a projectar e a consolidar o poder central.

Por outras palavras, e usando os termos que temos adoptado, Salazar viu-se confrontado com a possibilidade de criar uma situação aporética: na metrópole, havia que impor o Portugal-quinta; nas colónias, o Portugal-império. Julgamos que este duplo objectivo era o único em que o pensamento de Salazar pode ser considerado integral, no sentido de intransigente e extremado, e contrário a qualquer hipótese de complacência ou conciliação.

Para que este objectivo fosse concretizado, havia que canalizar as energias do investimento privado para o desenvolvimento território ultramarino, uma vez que o erário público não estava em condições de ser sobrecarregado com essa tarefa. É a esta luz que podemos ler a realização da Primeira Exposição Colonial no Palácio de Cristal do Porto, logo em 1934, e a Exposição-Feira de Angola, realizada mais tarde em Luanda, em 1938.

No entanto, mesmo hoje e à distância de 80 anos, não é difícil perceber que as imagens destas exposições, em particular a do Porto, careciam de uma orientação estratégica, podendo ser vistas como uma amálgama, indistinta e não dirigida, de intenções, de vontades e de estéticas, situação totalmente incompatível com um regime autocrático. Existe mesmo na exposição do Porto uma atmosfera equivocadamente liberal, no sentido económico e social, mas também uma ambiência cosmopolita, quase licenciosa, arriscaríamos mesmo dizer *Art Déco*, que não poderia deixar de repugnar a Salazar.

O ditador terá compreendido que ao investimento privado, por si só, não podia, nem devia, ser atribuída a tarefa de projectar a figura unitária e coerente de um Portugal corporizado. Quanto a nós, consideramos que é nesta perspectiva que se pode entender tanto a concepção do pavilhão na Exposição de Paris de 1937, como a realização da Exposição do Mundo Português, em 1940.

Esta última, em especial, estava fortemente dirigida por uma ideia de regeneração nacional. A sua orientação principal, aquilo a que nós hoje chamaríamos a sua “tematização”, era a da comemoração

REVISTA ANTI-MODERNA, ANTI-  
-LIBERAL, ANTI-DEMOCRÁ-  
TICA, ANTI-BURGUE-  
SA E ANTI-BOL-  
CHEVISTA

# ORDEM NOVA

CONTRA-  
-REVOLUCIO-  
-NÁRIA; REAC-  
R.81 -CIONÁRIA; CATÓ-  
-LICA, APOSTÓLICA E  
ROMANA; MONÁRQUICA;  
INTOLERANTE E INTRANSI-  
-GENTE; INSOLIDÁRIA COM ES-  
-CRITORES, JORNALISTAS E QUAIS-  
-QUER PROFISSIONAIS DAS LE-  
-TRAS, DAS ARTES E DA IMPRENSA

Ano I

Volume I

LISBOA

1 9 2 6

Figura 150: Capa da revista Ordem Nova, 1926. A capa exprime a noção de novo reactivo que imperou durante os anos 30.

dos centenários de dois momentos aurorais da história portuguesa, separados 500 anos entre si: a fundação da nacionalidade em 1140, e a restauração da independência em 1640.

Fundação e restauração foram usadas como dois momentos de início de ciclo, aquilo a que Roger Griffin (2010, p. 9) chama *Aufbruch*, situações quase miraculosas de regeneração nacional, que o ano de 1940 pretendia emular. Julgamos poder dizer que, de um modo talvez um pouco inesperado, a Exposição do Mundo Português nos surge como a fachada mais visível do cunho fascista do regime.

Vale a pena debruçarmo-nos um pouco sobre o termo alemão *Aufbruch*. Este substantivo masculino tem um duplo sentido semelhante ao nosso verbo “partir”, que pode tanto significar “quebrar” como “dar início”. Assim, o vocábulo português “partida” pode indicar tanto o substantivo feminino equivalente a “início”, como o adjectivo feminino equivalente a “quebrada”.

Para Griffin, é esse duplo sentido de início e de quebra que faz da noção de *Aufbruch* o elo de ligação entre os regimes totalitários dos anos 30 e uma certa noção de modernidade: o início de, ou a quebra para, um ciclo novo.

Recordemos, no entanto, o seguinte: na época que agora estudamos o novo era entendido como o oposto de tudo aquilo que, vindo do séc. XIX, tinha chegado até ao fim da Primeira Guerra. O novo opunha-se, em filosofia, ao positivismo e ao materialismo; em política e economia, à democracia liberal e ao marxismo; em arte, ao realismo, ao simbolismo e ao abstraccionismo (Figura 150).

Em suma, o novo era oposto a tudo a que João Ameal considerara, como atrás vimos, ser próprio “da falsa ciência, da falsa cultura, da falsa civilização”. De um modo geral, podemos dizer que o que então era considerado novo era, em filosofia, o neotomismo; em política e economia, o corporativismo; nas artes plásticas, o figurativismo.

Convém sublinhar que esta noção era antitética da sua congénere puramente iluminista. Esta última continha uma concepção linear e teleológica do progresso, em que o mais recente era considerado necessariamente melhor do que o mais antigo, porque se encontrava mais próximo do fim último. Por isso, optámos aqui por lhe chamar o *novo teleológico*.

O novo dos anos 30 recusava o que lhe era anterior, não por este estar ainda dialecticamente inconcluso: o que estava para trás não era susceptível de síntese, porque enfermava tanto de um problema ético, por ser errado em vez de certo, como também lógico, por ser falso em vez de verdadeiro. Não pertencia, por isso, a qualquer trajectória ascendente da Humanidade. Pelo contrário, era entendido como caduco, decadente.

Como vimos, considerava-se que o ciclo de decadência só podia ser invertido através de uma ressurreição. De acordo com a fórmula de João Ameal, que atrás citámos: “sobre as ruínas de Babel [iniciar-se] outro ciclo, renovador e fecundo”. Assim, como já exemplificámos, o milagre de Ourique, que em 1139 permitira a D. Afonso Henriques aclamar-se Rei, constituía-se recorrentemente como um modelo de uma regeneração portuguesa. Por depender de um renascimento cíclico, e na senda de Griffin, a este novo escolhemos chamar o *novo palingénésico*.

Estas considerações permitem-nos tentar a caracterização, não daquilo que o regime era, mas da imagem que queria dar de si próprio: um Estado *Novo*, porque um Estado *renascido* dos destroços fumegantes do desmoronamento do Estado anterior. A ressurreição ter-se-ia dado pela vontade férrea de um homem providencial, a qual, por si só, teria sido capaz de operar um milagre. O homem providencial, Salazar, seria o *novo* D. Afonso Henriques, o *novo* D. João I ou *novo* D. João IV, investido na missão de restaurar Portugal, resgatando-o da posse dos inimigos que o condenavam à morte definitiva.

É importante sublinhar que as duas noções de novo que temos discutido conduzem necessariamente a duas noções diferentes de modernidade, com dois programas distintos. Comparemos:

- Modernidade *teleológica* – dependente de um *novo* optimista, progressista e iluminista; orientada para o progresso científico da Humanidade no seu todo.
- Modernidade *palingenésica* – dependente de um *novo* messiânico, cíclico e mítico; orientada para o advento miraculoso de uma Nação específica.

Era este último tipo de modernidade que permitira a Ferro afirmar que “nacionalismo e vanguardismo não são palavras incompatíveis.” Era também a esta modernidade que o jovem Abílio Pinto de Lemos se referia, quando, no discurso do Palácio de Cristal, proclamava, de um modo que nos desconcertou quando pela primeira vez o citámos, mas que agora podemos compreender melhor: “Cavaleiros do resgate, em perene vigília de armas, querem acabar com o passadismo. Somos homens modernos, actuais – 1933”.

Como se compreende, o elemento mítico afasta a modernidade palingenésica de todo o programa iluminista, perante o qual ela é inerentemente anti-moderno. Neste sentido, também, João Ameal e António Ferro tinham afinal razão: para os novos da década de 30, sendo-se ultra-moderno podia ser-se anti-moderno, sendo-se futurista podia ser-se “botas-de-elástico”.

Estamos perante o quadro ideal para, através de uma ritualização ideológica, se poder impor um regime autocrático. Por um lado, era possível criar um impasse relativamente à referência mítica para o início de um ciclo ascendente, podendo numa situação usar-se um, e noutras, aparentemente idênticas, usar-se outro completamente diferente. Por outro lado, podia manter-se um equívoco deliberado entre esse ciclo ascendente e um progresso linear, ou seja, entre duas noções antitéticas de modernidade.

As implicações destas considerações na caracterização do modo como se entendia a relação entre ideologia, cultura e tecnologia são importantes. As orientações do SPN alimentaram-se deste caldo, deliberadamente composto por ambiguidades como as que já analisámos: “o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados”.

Consideramos que é a esta luz que podemos ler os eclectismos patentes nos edifícios da época, dos quais a capela de Nossa Senhora de Fátima é um exemplo. As referências medievais e futuristas, simultaneamente da saudade e do sebastianismo, conjugam-se de modo insólito, porque os “Ars” se auto-investiram na tarefa “difícil mas não impossível” de as harmonizarem numa só.



## 4.5. O projecto

### 4.5.1. Programa iconográfico da fachada da Capela de Fátima

*Para além do descabro económico-liberal, para além do comunismo, – torpe, desvairada e nevoenta luta de baixos instintos, – para além da confusão revolta dos nacionalismos agressivos, egoístas, pagãos, desorientados e teimosamente cesaristas, para além, muito para além de todas as tentativas de organização em benefício puro da injustiça social do nosso tempo, conservadoras das raízes primeiras de onde proveio o grande mal, para além, muito para além, descortino iluminadamente a descer sobre nós da cumeada sacrossanta do Calvário reencontrado, a grande renovação cristã – a verdadeira **Revolução Social**. Porque creio na inteligência humana, porque creio na Providência de Deus.*

Eugénio de Belonor [“Ars”], 1933

Para confirmarmos o que adiantámos nas anteriores secções do presente capítulo, debrucemo-nos agora no edifício da Capela de N.ª S.ª de Fátima, inaugurada a 11 de Fevereiro de 1936. Talvez não surpreenda que a imprensa do Porto tenha feito uma extensa cobertura do evento. O que pode surpreender um observador dos nossos dias é o modo detalhado como os jornais forneceram uma interpretação minuciosa e precisa dos significados contidos na fachada do templo.

Vamos ler directamente os cronistas da época, no sentido de poupar a nossa própria descrição e de compreender as opções formais, simbólicas e iconográficas da fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima. Estas, ao que tudo indica, foram bem entendidas e melhor recebidas pelos observadores coetâneos.

Assim, por exemplo, em relação a uma fachada principal que considerava ser “duma simplicidade e duma riqueza notáveis – simplicidade de linhas, riqueza de inspiração”, o *Jornal de Notícias* de quarta-feira, 12 de Fevereiro de 1936, escreveu na sua página 5: (Figura 151)

Cumulando a porta, desdobrando-se ao longo da fachada e ultrapassando-a, há uma cruz ladeada por três longos mainéis que vão decrescendo do centro para a periferia, numa feliz estilização dos candelabros litúrgicos, cujo conjunto lembra a banquetta dum altar.

Um janelão ogival sustentando em vitrais na sua base e de cada lado da cruz as figuras da Virgem e de S. João em adoração a esta, numa alusão à cena do Calvário, envolve de o pórtico até ao cimo da fachada, aquele conjunto, quebrando assim com o colorido transparente dos seus vidros a monotonia baça do cimento.

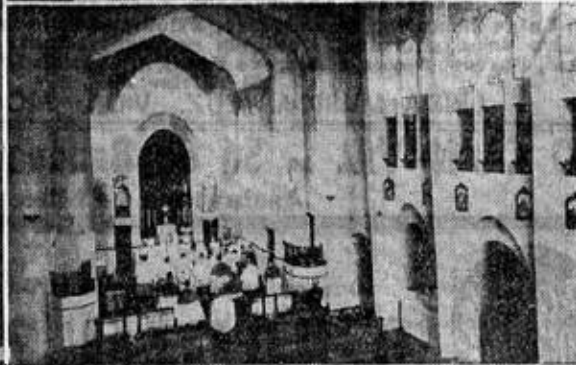
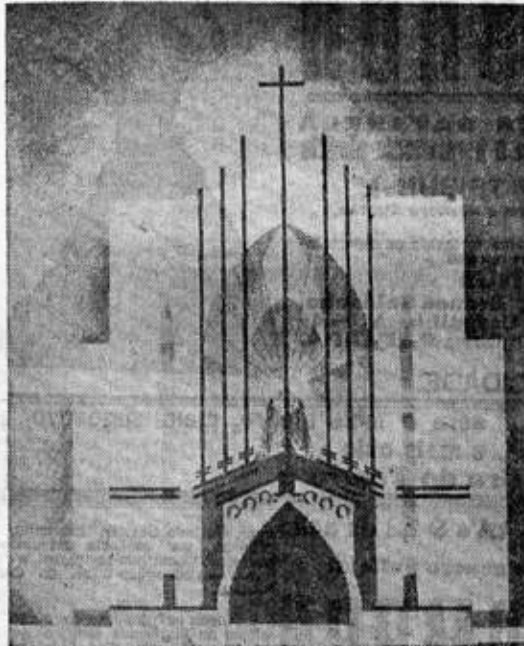
O *Comércio do Porto* do mesmo dia teceu considerações semelhantes, mas foi ligeiramente mais longe, ao relacionar o Calvário com o Rosário, e este último com Nossa Senhora:

O arranjo da fachada, cuja fotografia reproduzimos, é uma curiosa estilização das linhas da banquetta dum altar, com a cruz ao centro e de cada lado os mainéis do grande vitral, lembrando velas.

Nesse vitral, as figuras de S. João e da Virgem formam com a cruz ao centro a cena do Calvário, em alusão aos mistérios do Rosário – insígnia da padroeira da Igreja.

UM NOVO TEMPLO

FOI ONTEM INAUGURADA  
a Capela de Nossa Senhora do Rosario de Fatima



Com o ceremonial do rito católico inaugurou-se, ontem, na rua das Valas, a Capela de Nossa Senhora do Rosario de Fatima. Do aspecto exterior e interior do novo templo — construído em linhas elegantíssimas — damos acima duas magnificas reproduções fotograficas. Quanto ás celebrações inaugurais, revestidas de mais austeridade solenidade, elas decorreram brilhantemente. Ás 9 horas da manhã realizou-se a benção da Capela, tendo-se celebrado uma missa e proferido então Sua Ex.ª Revma. o Senhor Bispo do Porto uma alocução admirável de beleza e de grandezza espiritual.

Acompanhou a missa um cõro de estudantes do Collegio Missionario de Alpendurada.

O programa das festividades religiosas cumpriu-se a rigor: ás 15 horas houve exposição do Santissimo Sacramento no trono e ás 17 horas, terço, um eloquentissimo sermão pelo rev. padre Paulo Durão S. J., seguido de Te-Deum e benção do Santissimo.

Hoje terão lugar: ás 10 horas, missa no altar de Nossa Senhora de Fátima pelos benfeitores, especialmente pelos que concorreram com os seus obulos para a construção da capela; e ás 17 horas, terço, prática e benção.

Amanhã, ultimo dia das festividades, haverá ás 11 horas missa solene e exposição do Santissimo para adoração dos fiéis, e ás 17 horas, terço, pratica e benção solene.

Dizemos já que a Capela de Nossa Senhora do Rosario de Fátima foi construída em linhas elegantíssimas. Não é, pois, inoportuno, fazer aqui mais larga referencia aos valores architectonicos do novo templo.

A construção, em estilo moderno, impressionou-nos pela harmonia das suas linhas simples, sem pobreza, e pelo dinamismo que lhe emprestam o conjunto de volumes e proporções cuidadosamente estudadas.

A fachada, infelizmente ainda incompleta, pois lhe faltam os mrmores, com anjos esculpidos que hão de circundar a porta principal, é duma simplicidade e duma riqueza notáveis — simplicidade de linhas, riqueza de inspiração.

Cumulando a porta, desdobrando-se ao longo da fachada e ultrapassando-a, há uma cruz ladeada por três longos maiseis que vão decrescendo do centro para a periferia, nu-

ma feliz estilização dos candelabros litúrgicos, cujo conjunto lembra a banqueta dum altar.

Um janelão ogival sustentando em vitrais na sua base e de cada lado da cruz as figuras da Virgem e de S. João em adoração a esta, numa alusão á cena do Calvário, envolve de o pórtico até ao cimo da fachada, aquele conjunto, quebrando assim com o colorido transparente dos seus vidros a monotonia baça do cimento.

Uma vez no interior do templo, ficamos impressionados perante o desenvolver harmonico das suas diferentes partes onde tudo, desde os altares ao lampadário foi expressamente desenhado para esta Igreja pelos architectos autores do projecto num mesmo plano de conjunto.

Pela leveza dos arcos que não só ornamentam o interior da nave, dando-lhe uma ideia de elevação por ligeiramente inclinados em relação á verticalidade das paredes, mas também servem de estrutura, de segurança e base da cobertura, concluímos que os seus autores procuraram aproveitar todas as possibilidades que o cimento veio trazer.

Na capela mór onde se notam as mesmas sobriedade e simplicidade emotivas, destacam-se os púlpitos numa posição original que muito deve ter contribuído para as esplendidas condições acusticas da Igreja.

Pená é que o vitral que deve circundar o trono cujo desenho é da autoria do pintor Carlos Coutinho não tenha sido executado a tempo, porque a policromia da sua luminosidade mais faria sobressair o trono e altar mór nas suas côres simples.

Ao sairmos, depois de tudo observado até aos seus mínimos detalhes, pensamos que finalmente a arte religiosa começa a reentrar naquele caminho seguido durante tantas gerações no passado, como elemento sempre novo de forte inspiração artistica.

As cerimónias de inauguração decorreram com todo o brilhantismo, prolongando-se até ao dia 13 — dia de Nossa Senhora d Fátima a quem o templo é votado.

A parte architectónica da capela foi confiada aos distintos architectos srs. Fernando Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral (A. R. S.)

Figura 151: Recorte da página 5 do Jornal de Notícias de 12 de Fevereiro de 1936, relatando a inauguração da Capela de N.ª S.ª de Fátima, do dia anterior. Repare-se no modo gráfico como surge representada a fachada do templo.

Diríamos, então, que o programa iconográfico da fachada principal do templo torna evidente a mensagem simbólica do edifício: a fachada foi desenhada como a figuração simultânea da banqueta de um altar e de um Monte Calvário, fusão compositiva que materializa à transposição que a Igreja Católica sempre propugnou, entre a última ceia pascal de Jesus e o local físico da sua crucificação, por um lado, e a peça de mobiliário litúrgico que constitui um dos focos principais da recordação desses eventos, por outro. Os próximos parágrafos dedicar-se-ão à reconstrução conceptual desta figuração simbólica (Figura 152).

a) Fátima, o Rosário e a Eucaristia

Como dissemos, o templo é dedicado ao Rosário de Nossa Senhora de Fátima. Para os que acreditam, a devoção do Rosário foi uma dos mais insistentes pedidos com que Maria interpelou os três videntes da Cova da Iria. Para compreendermos a iconografia que o templo patenteia, em especial na sua fachada principal, debruçemo-nos por momentos no significado do Rosário.

A palavra “rosário” é a tradução simbólica de uma coroa de rosas. Refere-se tanto a uma fina corrente com contas, como a uma prática religiosa católica de devoção mariana, a qual consiste na recitação seriada de orações, com o auxílio dessa corrente. O Rosário pressupõe a anamnese de passagens-chave da vida de Jesus e de Maria, passagens a que doutrina da igreja católica dá o nome de Mistérios.

O Rosário era originalmente composto por quinze Mistérios: cinco ditos da Alegria, ou Gozosos; cinco da Dor, ou Dolorosos; cinco da Glória, ou Gloriosos. A estes quinze sempre estiveram subjacentes os cinco Mistérios da Luz, ou Luminosos, recentemente adicionados. Estes últimos culminam com a evocação da última ceia de Jesus com os seus apóstolos, e com a consequente instituição da Eucaristia. (Lucas 22, 14-20).

Para os católicos, o sacramento da Eucaristia, ou acção de graças, é também a anamnese de episódios fulcrais, como sejam a morte e a ressurreição de Jesus, bem como a sua ascensão ao Céu. A Eucaristia ritualiza, repete e reactualiza os gestos e as palavras da última refeição de Jesus, na qual, em época de celebração pascal hebraica, o pão e o vinho foram partilhados entre os doze discípulos.

Os evangelhos registam este acontecimento com as palavras que todos os católicos praticantes conhecem de cor, por a ouvirem com frequência:

Dando graças, partiu o pão e deu-o aos seus discípulos, dizendo: Tomai, todos, e comei; isto é o meu Corpo que será entregue por vós; fazei isto em memória de mim. De igual modo, depois da ceia, tomou o cálice com o vinho, dizendo: Tomai, todos, e bebei; este é o cálice do meu Sangue, o Sangue da nova e eterna aliança, que será derramado por vós e por todos, para remissão dos pecados. Fazei isto em memória de Mim.” (Lucas 22:19-20, e também Mateus 26;26-29, Marcos 14:22-25, I Coríntios 11:23-26).

Em cada Eucaristia, de acordo com o pensamento católico, o pão e o vinho transubstanciam-se no corpo e no sangue de Jesus. Os fiéis comungam pão ázimo, consagrado e designado como hóstia, sendo que *hostiam* significa “vítima” em latim. Em termos simbólicos, a comunidade partilha um cordeiro sacrificial, o próprio Jesus, que a si mesmo se terá dedicado em imolação, com o objectivo de salvar a Humanidade.

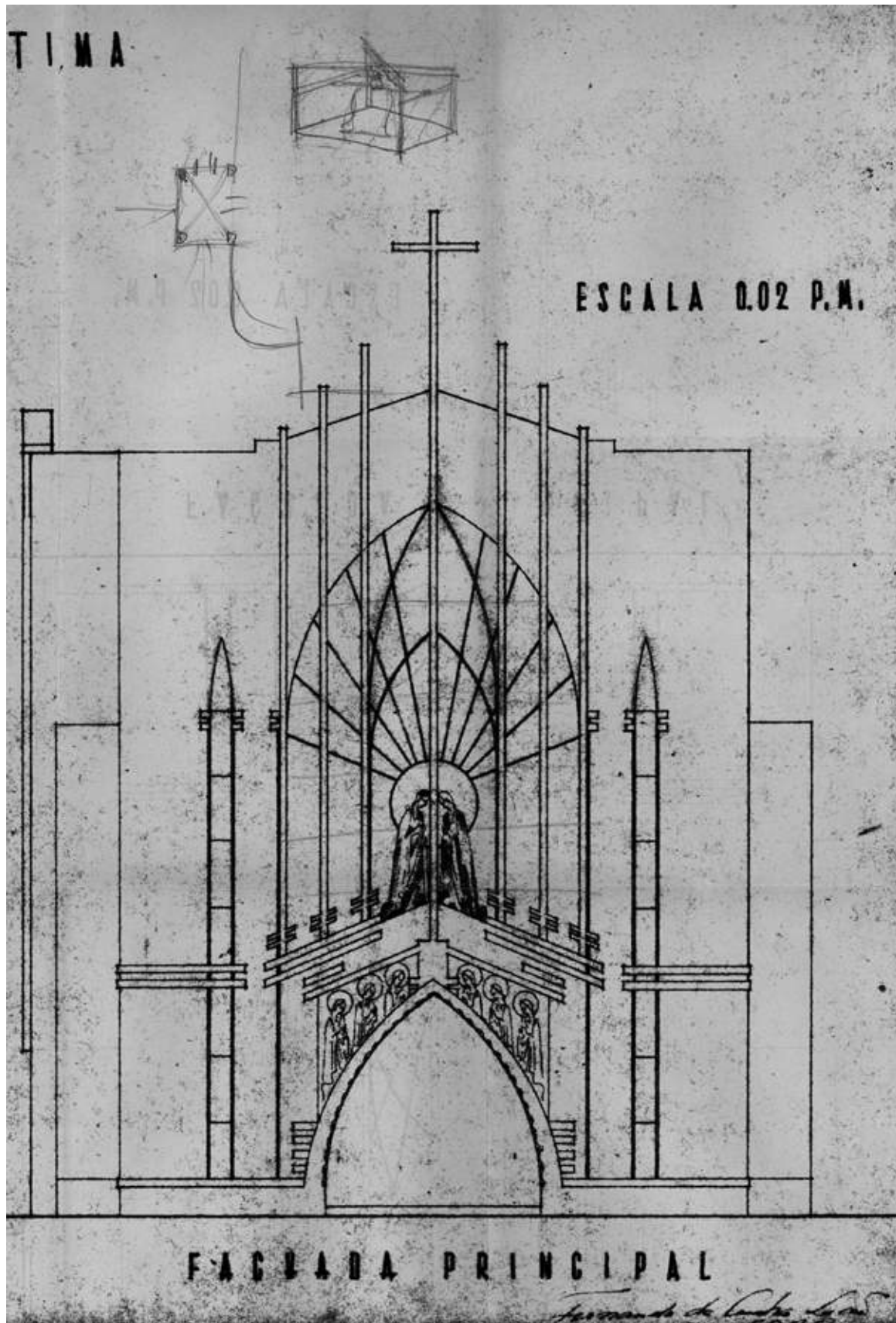


Figura 152: “Ars Architectos”: Fachada principal da Capela de N.ª S.ª de Fátima. Este desenho corresponde a um estudo posterior à data da inauguração, destinado à instalação de sinos.

A Eucaristia celebra assim um sacrifício em que a carne foi talhada e o sangue foi vertido. Para os cristãos, esse sacrifício aconteceu através de uma crucificação, efectuada num local específico, o Calvário ou Gólgota. Ambos os termos significam “caveira”, respectivamente em latim e aramaico, e referem-se a uma colina de Jerusalém com a semelhança de um crânio.

b) O Calvário: *Fons Vitae*

Os quarto e quinto Mistérios Dolorosos do Rosário dizem respeito a este lugar elevado, tornado sagrado pelos cristãos. O quarto evoca o caminho de Jesus em direcção ao local da sua execução, bem como ao encontro com Maria. (Lucas 23: 26-32 e João 19: 17). O quinto refere-se à crucificação e consequente morte de Jesus (João 19: 25-30). Tendo em conta a importância para o desenho do templo que analisamos, consideramos importante a leitura do texto do Apóstolo João:

Ah! Mãe dolorosa, já foi vosso Filho condenado à morte; já o levam para o Calvário carregando ele mesmo a cruz aos ombros; saiu para aquele lugar que se chama Calvário (João 19: 17).

E, mais à frente “Estava de pé junto à cruz de Jesus, sua Mãe” (João 19: 25); “Quando Jesus viu Sua Mãe e perto dela o discípulo a quem amava disse a Sua Mãe: ‘Mulher, eis o teu filho’. Depois disse ao discípulo: ‘Eis tua mãe’ (João 19: 26-27). Para alguns autores, neste momento e neste local – o Calvário – Jesus, Maria e João ficaram indelévelmente unidos numa espécie de nova Sagrada Família, que conta com uma mãe, um filho primogénito e um benjamim, designado pelo anterior para cuidar da progenitora na sua ausência.

O encontro com Jesus e a sua subsequente agonia constituem para a Igreja Católica não só o quarto e o quinto dos Mistérios Dolorosos do Rosário, como também, em simultâneo, a quarta e a quinta das chamadas Sete Dores de Maria. A sexta e a sétima dizem também respeito ao Calvário, e são igualmente relatadas por João. Recordemos que, para os que creem, João foi o único apóstolo e o único evangelista que presenciou a crucificação. Assim relata João a descida da Cruz, a chamada sexta Dor de Maria:

Vieram os soldados e quebraram as pernas do primeiro e do outro, que tinham sido crucificados com Ele. Quando se aproximaram de Jesus, viram que já estava morto e por isso não quebraram as pernas. Mas um dos soldados penetrou-Lhe o lado com a lança. Imediatamente saiu sangue e água (João 19: 32-34).

Este é o primeiro momento em que a carne é cortada e o sangue é jorrado, estando Jesus já morto, isto é, depois do seu sacrifício. O sangue é acompanhado de água, o que equipara o corpo de Jesus a uma fonte, mais propriamente uma fonte de vida, ou *Fons Vitae*, em latim. Tornemos a ler João, desta vez para entender a sétima Dor de Maria, a da sepultura de Jesus:

Depois disto, José de Arimateia, que era discípulo de Jesus, mas ocultamente por medo dos judeus, pediu a Pilatos que o deixasse levar o corpo de Jesus. Pilatos deu permissão. Ele foi e tomou o corpo de Jesus. Nicodemos, aquele que antes tinha ido procurar Jesus à noite, veio também, trazendo cerca de cem libras de uma mistura de mirra e de aloés. Tomaram o corpo de Jesus e envolveram-No em lençóis com perfumes, de acordo com o modo de sepultar seguido pelos judeus. Havia um jardim no lugar onde Jesus foi crucificado. E no jardim havia um sepulcro novo, no qual ainda ninguém tinha sido sepultado. Ali puseram Jesus, por causa da preparação dos judeus, pois o sepulcro ficava próximo (João 19: 38-42).

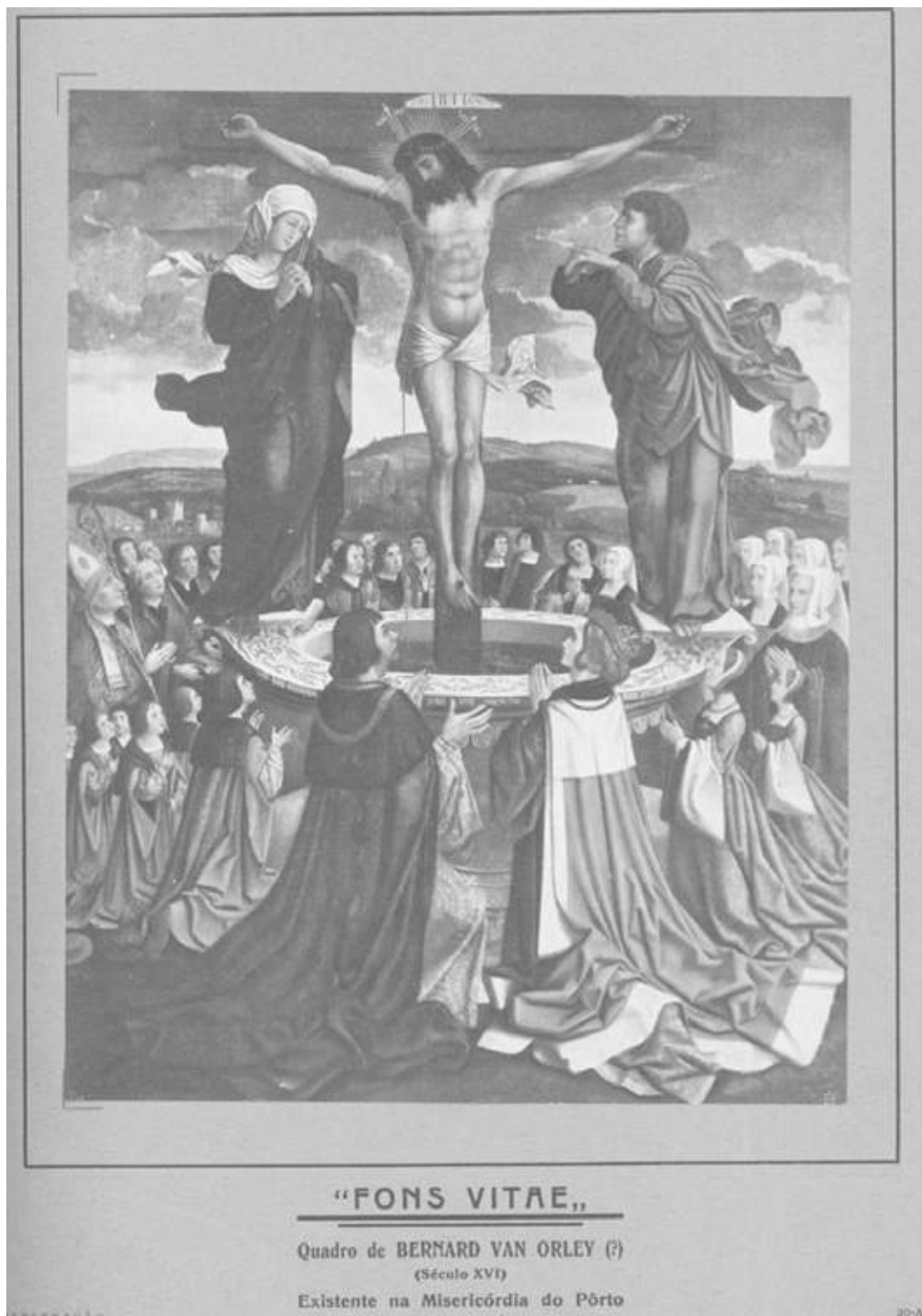


Figura 153: Página incluindo uma estampa a cores, destacável e colecionável, do retábulo Fons Vitae, publicada na edição de 1 de Fevereiro de 1931 da revista Ilustração (Fonte: HDML). A pintura apresenta Maria e João perante a cena da crucificação. Repare-se no posicionamento gradativo das personagens menores, à esquerda e à direita da cruz, e compare-se com o alçado da figura anterior.

A descrição espacial fornecida por João é clara: o sepulcro de Jesus ficava num jardim, situado ele próprio no Calvário. Os cristãos acreditam que também neste jardim Jesus ressuscitou três dias após, e este acontecimento (relatado em Mateus 28: 1-10) constitui o primeiro dos Mistérios Gloriosos do Rosário. Deste modo, e para além de ter ficado ligado ao sacrifício e à dor de uma família, o Calvário ficou para sempre relacionado com uma ressurreição e uma subsequente ascensão ao Céu.

Como referimos, todos estes acontecimentos são lembrados ciclicamente pelos católicos através da Eucaristia, num dia da semana que ocorre quarenta e oito horas depois da sexta-feira da Páscoa hebraica. O dia é designado pelos católicos como o Dia do Senhor, ou Domingo. Sob o ponto de vista simbólico, o local da Eucaristia e do Calvário são materializados num só: a banqueta do altar, onde, tendo Maria e João como presença e testemunha, se reparte o pão e se verte o vinho.

Tanto quanto é do nosso conhecimento, os precedentes iconográficos para a representação de Maria e João na fachada de uma igreja moderna não são muitos. Surpreendentemente, um dos mais relevantes antecedentes para esta representação conjunta encontra-se justamente no Porto, na igreja da Misericórdia.

Trata-se do retábulo intitulado *Fons Vitae*. Não sabemos que tipo de acesso directo era possibilitado a esta pintura, mas sabemos que foi várias vezes divulgado na imprensa portuguesa dos anos 30, nomeadamente na revista *Ilustração*. Este periódico publicou uma estampa a cores, destacável e colecionável, na sua edição de 1 de Fevereiro de 1931 (Figura 153).

A datação e a autoria desta pintura são tema de controversa. As investigações mais recentes referem o mestre flamengo Colijn de Coter e o ano de 1517 (Pereira, 2004, pp. 145-146), mas estas atribuições têm variado muito ao longo do tempo. Tanto quanto é do nosso conhecimento, não existem dados que permitam afirmar que a pintura serviu de inspiração aos arquitectos. Contudo, se os “Ars” quisessem procurar uma referência medievalizante a idades de ouro e a cavaleiros em armas, não poderiam encontrar melhor. Escreveu recentemente um crítico contemporâneo (Pereira, 2004, p. 146), referindo-se às múltiplas implicações iconográficas desta obra:

No entanto, o impacte desta tábua reside na monumentalidade do “lagar”, aqui um autêntico *cálice*, como se se tratasse de uma variante da figuração do Graal, entendido como recipiente onde José de Arimateia recolheu o sangue de Cristo, de que esta tábua dá inaudita visão monumental [ênfases no original].

O que se pode afirmar com segurança é que existe uma certa relação de familiaridade entre o traçado geral que estrutura *Fons Vitae* e a aquele que rege a fachada da Capela. Sem nos alongarmos, podemos dizer que facilmente se detecta a mesma axialidade vincada, bem como a mesma a colocação elevada das duas figuras sagradas, posicionadas numa simetria quase perfeita em relação ao crucifixo.

Para além disso, detecta-se também a mesma distribuição gradativa das personagens menores, na pintura organizadas de acordo com as mesmas linhas oblíquas simétricas que na fachada estruturam as vertentes do gabelete sobreposto ao portal.

Esta comparação medievalizante poderia também explicar a similaridade compositiva que se pode detectar entre a composição do alçado da CFP e a de alguns edifícios-chave das duas supostas eras de ouro da História portuguesa. A confirmar-se a relação e a interpretação, a capela teria sido imaginada como “a nova Batalha” ou “os novos Jerónimos” (Figura 154).

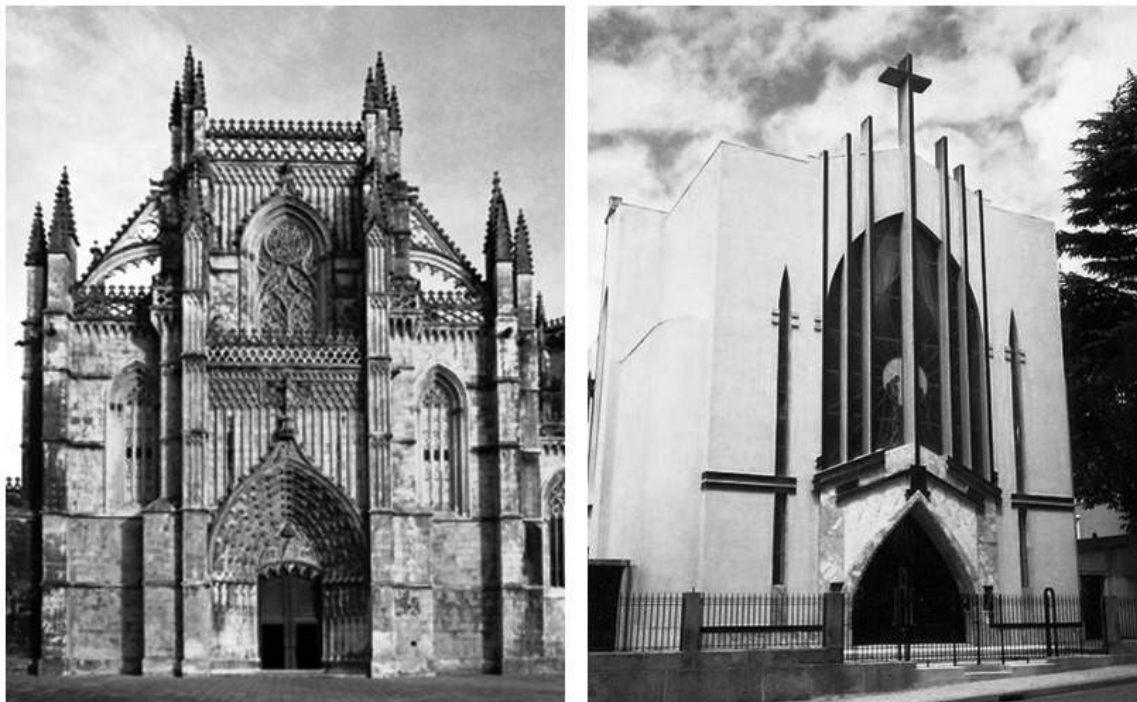


Figura 154: Comparação compositiva hipotética entre uma das fachadas do conjunto do mosteiro da Batalha e a fachada da CFP.

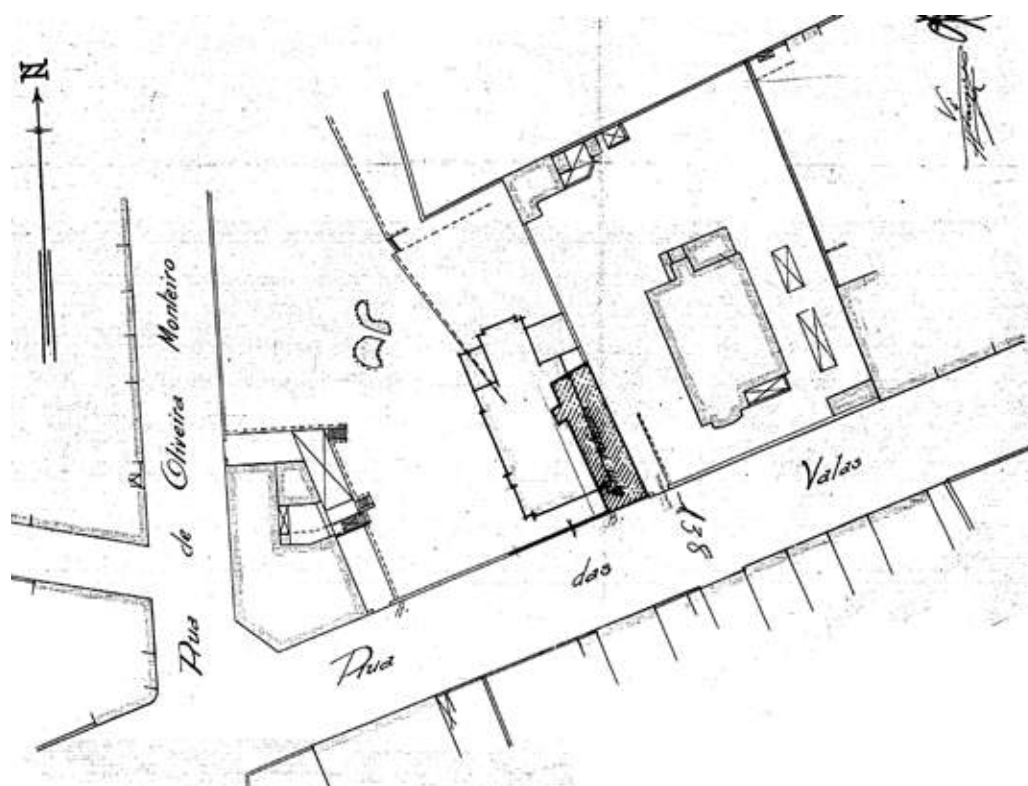


Figura 155: “Ars Architectos”: Planta de implantação apresentada com o requerimento de licença. A capela localiza-se ao centro na imagem, sobre a palavra “das”. Repare-se na relação de escala com o edifício vizinho, à direita na imagem.



#### 4.5.2. Proporções da fachada: a arquitectura como uma das artes gráficas

Se nos demorámos nesta explicação do programa iconográfico, é porque queremos vincar o carácter figurativo desta arquitectura, radicalmente distinto das investigações formais da vanguarda das primeiras décadas do séc. XX. Parece-nos que esta fachada pretende uma representação de realidades externas à arquitectura, com recurso que são, mais do que gráficos, quase tipográficos.

Queremos com isto dizer que não podemos deixar de olhar para esta fachada e ver nela um cartaz catequético, no sentido mais ambíguo que o termo “propaganda da fé” pode ter. O propósito propagandístico contido na fachada da CFP assume um aspecto que o aproxima perigosamente da publicidade, no sentido *pop avant la lettre* que detectámos também no projecto de Keil do Amaral para o pavilhão de Portugal de 1937.

Estamos aqui numa área que já aflorámos quando abordámos esse pavilhão, mas que queremos agora desenvolver: parece existir na arquitectura dos anos 30 uma iniludível correlação com as artes gráficas, e é também a eventualidade dessa relação que nos poderá legitimar os parágrafos que se seguem.

No já citado artigo do *Jornal de Notícias* de 12 de Fevereiro de 1936 surge uma referência ao traçado da fachada que, parece-nos, merece a máxima atenção:

A construção, em estilo moderno, impressionou-nos pela harmonia das suas linhas simples, sem pobreza, e pelo dinamismo que lhe emprestam o conjunto de volumes e de proporções cuidadosamente estudadas.

O facto de o articulista aludir a “proporções cuidadosamente estudadas” sugere uma conversa prévia com os projectistas, uma entrevista onde se delineassem as ideias básicas a transpor para o jornal. Por outras palavras, o tom do relato sugere que aquilo que lemos possa ter sido ditado, ou até mesmo escrito, pelos próprios autores do projecto.

Por seu turno, e como vimos, também a confrontação do desenho da fachada com o quadro *Fons Vitae*, sugere uma certa proximidade entre as duas peças, familiaridade que parece ultrapassar o campo temático, para extravasar para o compositivo.

Seguindo unicamente a nossa intuição e na nossa experiência de projectistas, ou seja, sem qualquer fundamento numa menção externa ou em depoimentos directos dos autores do projecto, empreendemos uma recomposição geométrica das proporções da fachada. (Figuras 156 e 157).

Como pressuposto, impusemo-nos dois limites. O primeiro foi o de usarmos meios muito elementares de desenho, como sejam uma régua, um compasso e um esquadro de 30/60 graus. O segundo foi o de recorrermos apenas a princípios de geometria e de proporção também eles muito rudimentares, baseados numa figura tão evidente quanto o triângulo equilátero. Estes princípios foram adoptados porque correspondem aos meios materiais e conceptuais mínimos para se empreender um estudo deste género.

Com estes dois princípios, chegámos a uma hipótese, que é a que a seguir apresentamos, que permite a composição da fachada em apenas 8 passos, sendo os dois últimos de mera confirmação. Por outras palavras: de acordo com esta nossa conjectura, seria possível aos “Ars” desenhar um alçado de “proporções cuidadosamente estudadas” em apenas seis etapas, ou passos, muito simples. Esses passos seriam então os seguintes:

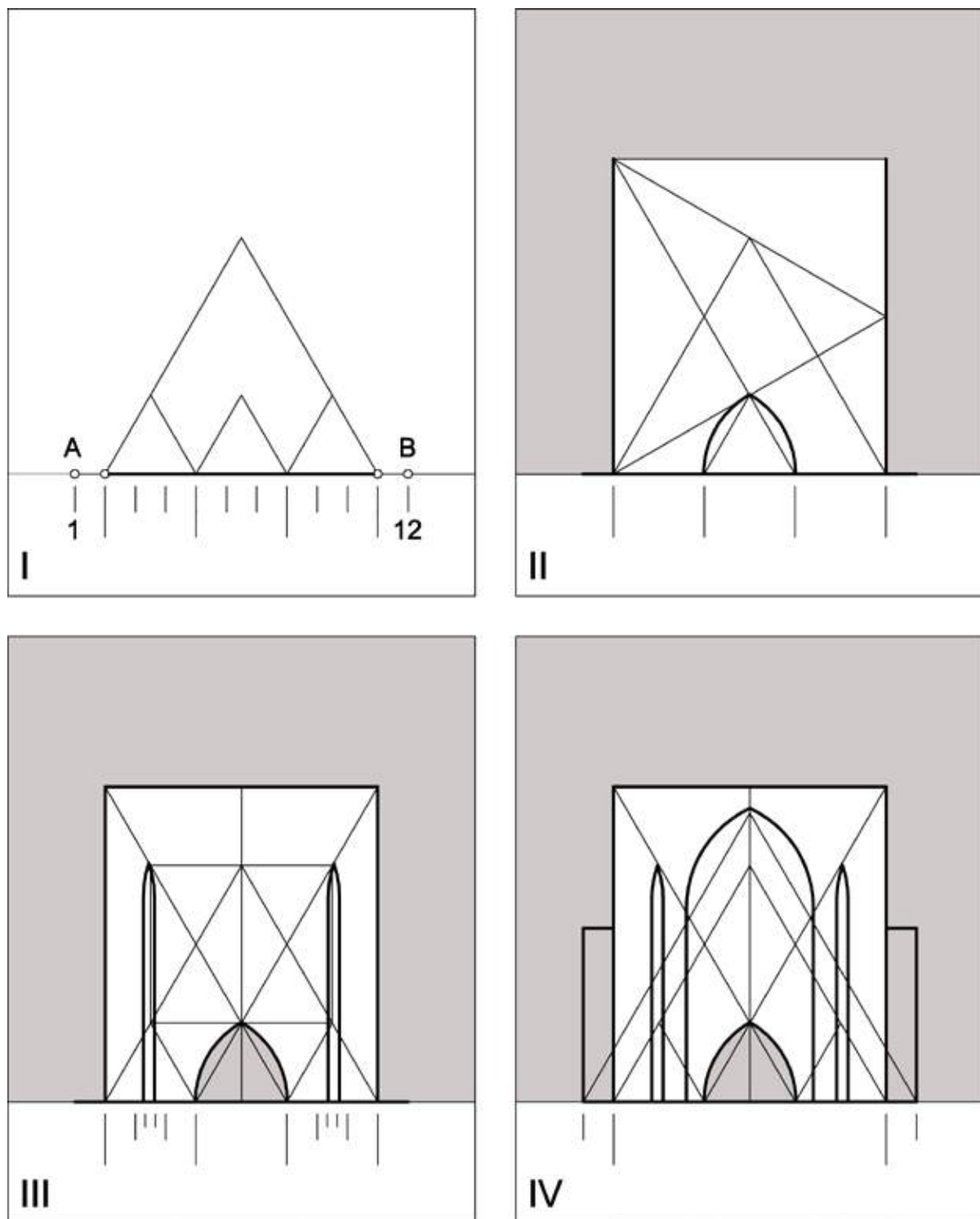


Figura 156: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, recomposição geométrica da fachada - Passos I a IV.

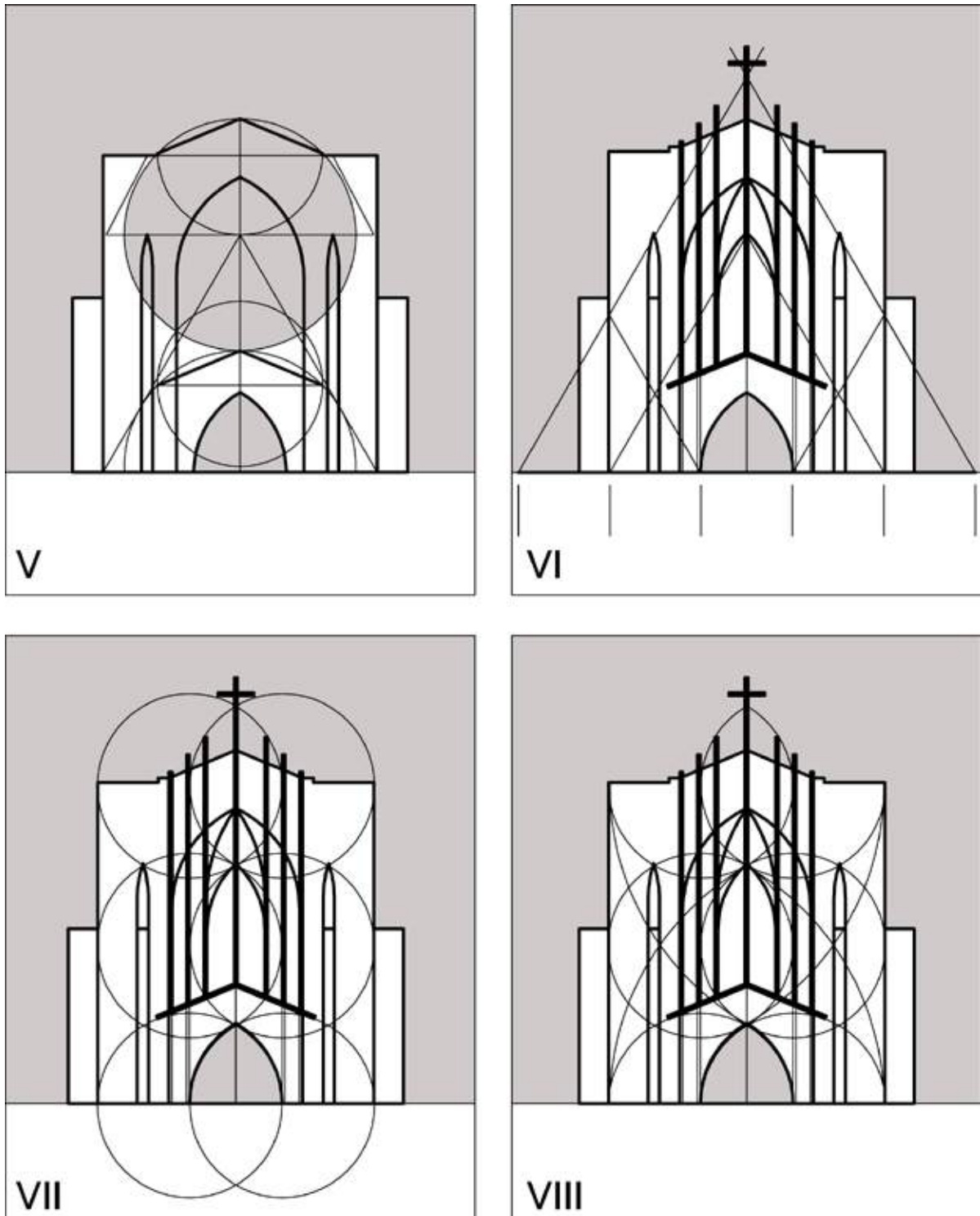


Figura 157: "Ars Architectos": CFP, 1934-1936, recomposição geométrica da fachada - Passos V a VIII.

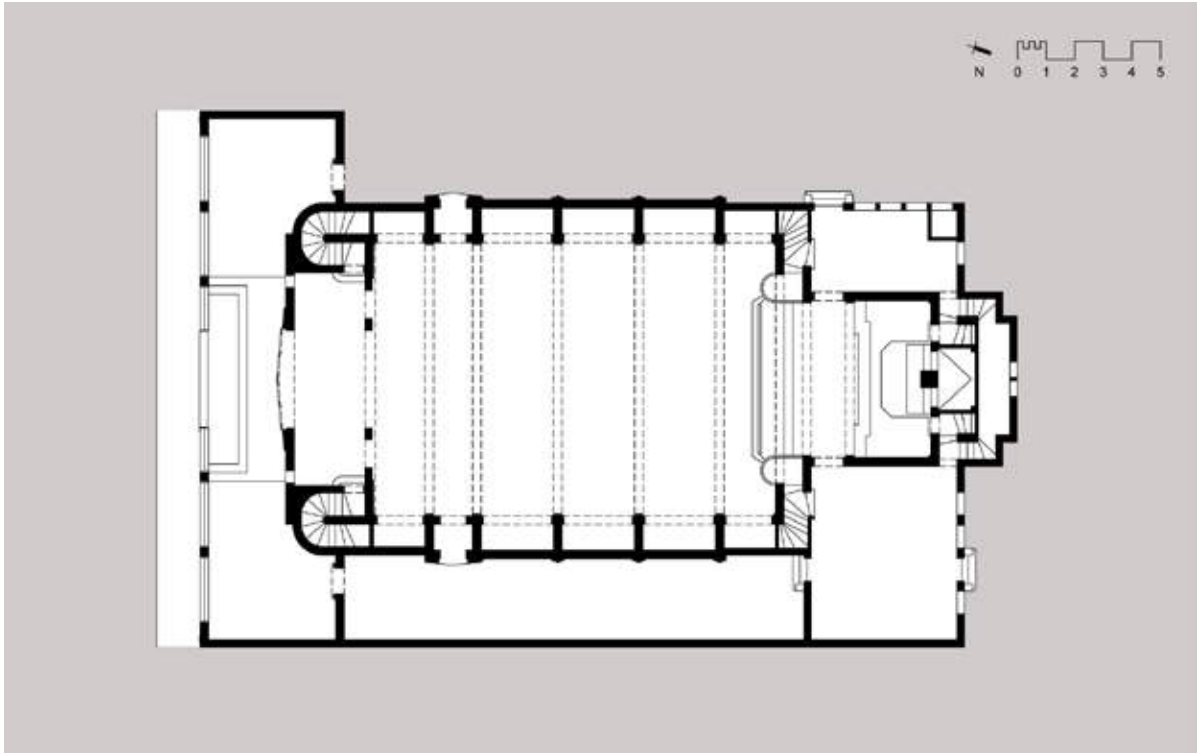


Figura 158: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.

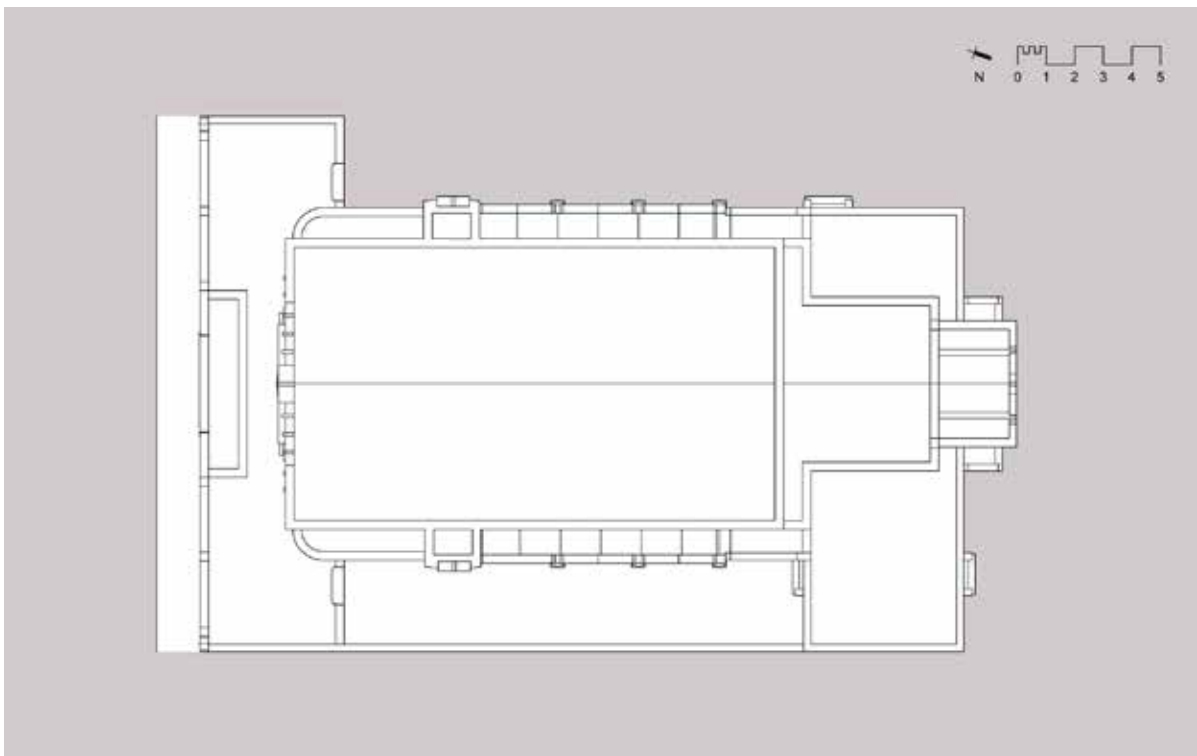


Figura 159: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.

- Passo I: Divisão de um segmento AB, correspondente à dimensão total da frente destinada ao edifício, em onze partes iguais. As duas das extremidades correspondem aos corpos laterais. As nove centrais, agregadas em grupos de três, correspondem ao corpo principal. Traçado de um triângulo equilátero em cada um destes grupos.
- Passo II: Determinação da altura do corpo central, através do traçado de um triângulo equilátero, cujo eixo da base inclinada passa pelo vértice do triângulo central, determinado no passo anterior. Desenho do arco ogival da entrada.
- Passo III: Desenho das frestas laterais e sua relação harmónica com a altura do edifício e o arco de entrada.
- Passo IV: Desenho do grande arco ogival central e sua relação harmónica com a dimensão da largura total do edifício
- Passo V: Desenho dos gabletes, de acordo com a regra clássica de desenho de um frontão, que os “Ars” seguramente conheceriam da sua formação em Belas-Artes. Relação harmónica dos gabletes com a largura e a altura da fachada.
- Passo VI: Desenho dos restantes elementos da fachada, com recurso aos mesmos pressupostos usados nos passos anteriores.
- Passos VII e VIII: Verificação das relações harmónicas encontradas, com inscrição de círculos nos triângulos equiláteros adoptados, ou “Vessica Piscis”.

Insistimos que a nossa intenção com a exposição desta hipótese não é sustentar que foi exactamente esta a metodologia adoptada para a composição do alçado, mas apenas contribuir para a sua compreensão. Se os desenhos que conduziram à fixação das proporções alguma vez existiram, não sabemos se subsistiram. Em caso afirmativo, não tivemos acesso a esses elementos. Por outro lado, este traçado tem por virtude confirmar a harmonia que evidentemente rege a organização dos elementos dessa superfície plana que é a fachada.

#### 4.5.3. A R. das Valas e o edifício

Vimos, no projecto para o MBG, como o edifício se destinava a uma zona de expansão recente, em vias de adquirir um novo protagonismo e de convocar uma nova centralidade. Em relação à R. das Valas, onde o edifício da CFP se construiu, podemos, se salvaguardarmos as devidas distâncias, dizer que se passou um mesmo fenómeno.

A proximidade com a chamada Rotunda da Boavista autoriza-nos a dizer que esta zona iria ganhar, a breve trecho, um protagonismo como novo centro de comércio e serviços. No entanto, na altura da construção da capela era ainda pouco mais do que um arrabalde habitacional situado na primeira periferia do centro do Porto.

A população deste arrabalde habitacional era constituída por um número relevante de famílias das classes médias abastadas, e julgamos que a CFP se destinava maioritariamente a estes congregantes. Concomitantemente, existem na envolvente próxima da capela várias moradias e *chalets* de dimensões consideráveis, bem como pequenos palacetes de proporções correctas e de expressão singela.

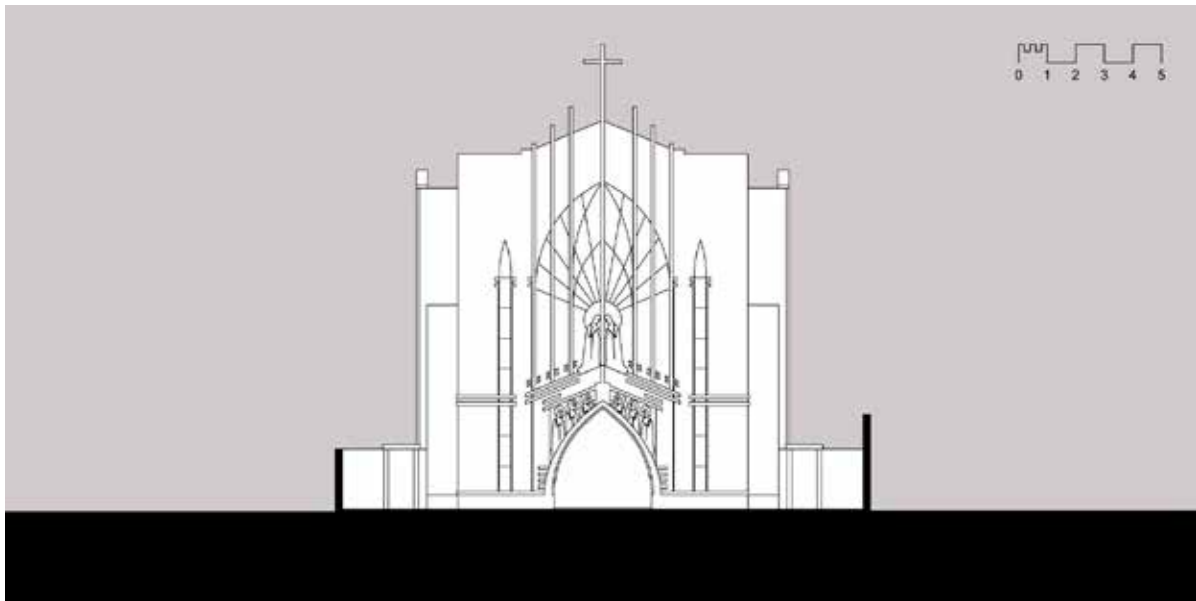


Figura 160: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, alçado frontal. Reconstituição gráfica CAD.



Figura 161: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, alçado lateral. Reconstituição gráfica CAD.

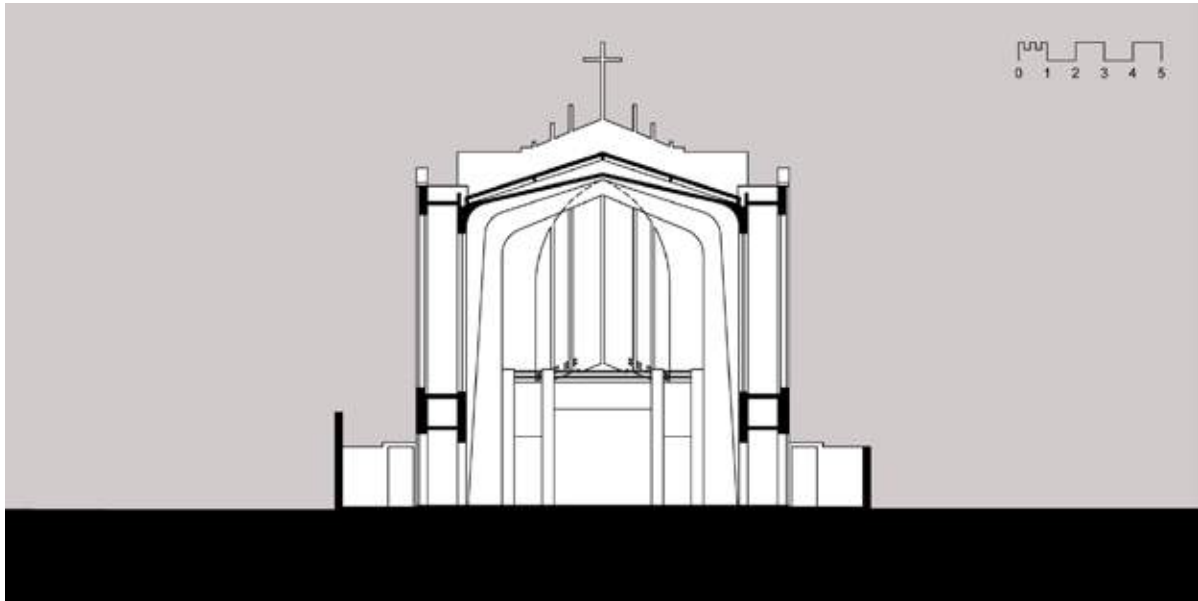


Figura 162: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perfil transversal. Reconstituição gráfica CAD.

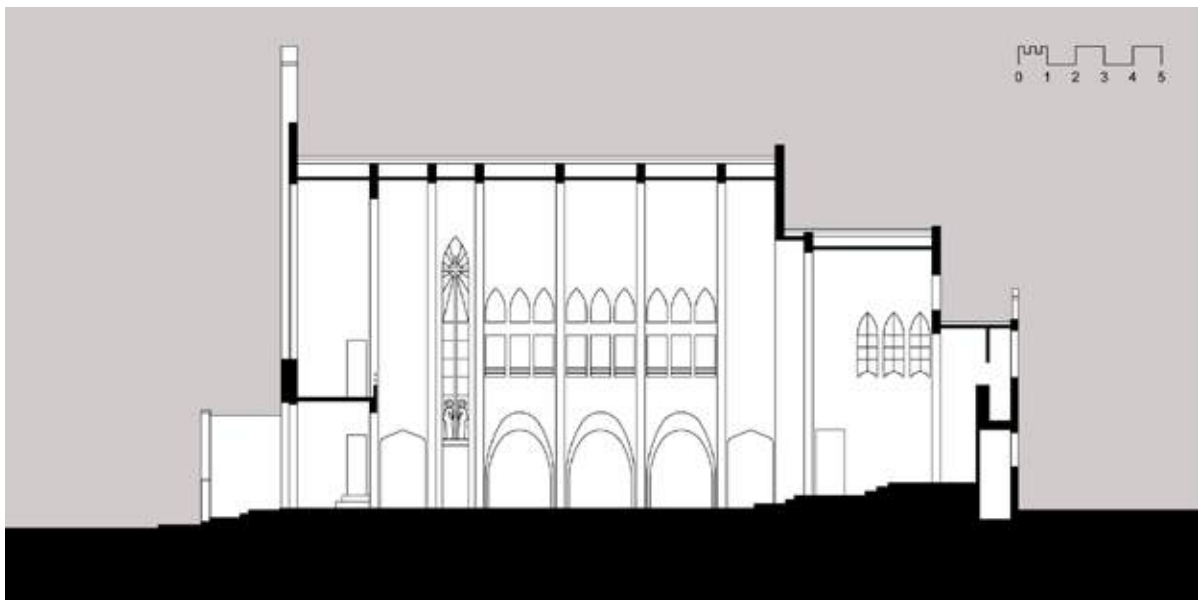


Figura 163: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.

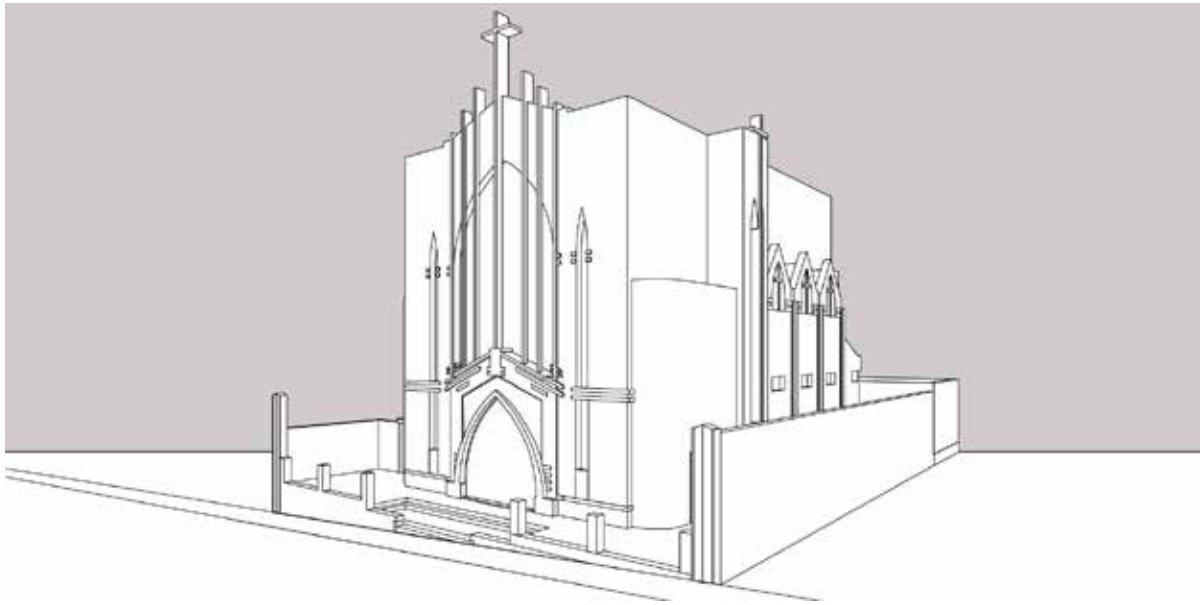


Figura 164: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, perspectiva global. Reconstituição gráfica CAD.

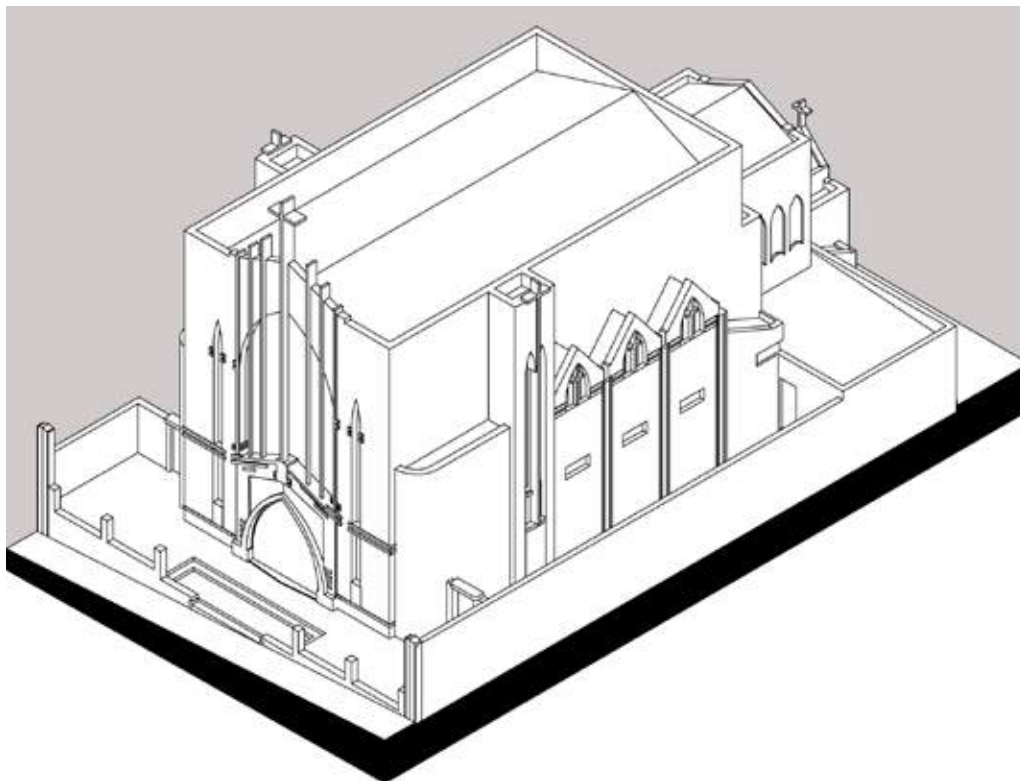


Figura 165: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, axonometria global. Reconstituição gráfica CAD.



Parece-nos que um dos feitos de integração urbana que os “Ars” conseguiram com o seu projecto foi o de encontrar, em relação a estas construções, um acordo de escala e de estratégia de implantação no lote. O edifício dos “Ars” conjuga a escala doméstica da rua com a sua função religiosa, sem nunca menorizar esta última (Figura 155).

Apesar do tratamento gráfico da sua fachada, a fixação urbana do edifício ao arruamento é conseguida de um modo intrinsecamente arquitectónico. A marcação de entrada, obviamente apoiada na forte axialização do alçado, deve-se acima de tudo ao modo como brota da modelação do solo, suscitada, tal como no MBG, pela pendente exterior. Através do uso do granito em pavimentos e muros, os “Ars” criaram assim um âmbito intermédio entre o passeio e o portal do templo, âmbito esse que é, simultaneamente uma plataforma e um recinto.

Com esta estratégia compositiva, os arquitectos conseguiram, numa área muito reduzida e com muito poucos recursos materiais e compositivos, criar um espaço ambíguo e tenso, misto de adro de igreja e de jardim de entrada de moradia. Este recinto, confinado pelos muros laterais, as grades exteriores e a fachada principal formam uma compartimentação a descoberto que é o primeiro âmbito do edifício, como um primeiro tramo da nave, a céu aberto.

Tal como já referimos, o templo tem como planta um rectângulo cujo eixo maior é desenvolvido no sentido sul-norte, na perpendicular da R. das Valas. O primeiro dos sete tramos em que se articula o interior do templo corresponde a uma interpretação de um endonártex. Sobre este espaço vestibular, por intermédio de escadas dispostas simetricamente em cada um dos lados da fachada, é possível aceder ao coro-alto. Deste, partem duas galerias laterais elevadas que permitem contornar a capela-mor, situada no topo norte, se se franquear o espaço correspondente a duas sacristias adossadas lateralmente, uma de cada lado da capela-mor.

#### **4.5.4. Tecnologias construtivas adoptadas**

A memória descritiva deste projecto é ainda mais sucinta do que a do MBG, e se constitui para nós algum exemplo é justamente o de uma grande capacidade de síntese. Quanto à estrutura em BA, a memória refere apenas que o edifício “é para ser construído em paredes de perpianho, revestido a cimento colorido, à excepção dos arcos mestres que serão em cimento armado” (1934c, p. 1).

Em relação a esta estrutura em BA, as peças escritas pouco adiantam. Os arquitectos escreveram apenas que “oportunamente e em aditamento apresentaremos os cálculos de cimento armado” (1934c, p. cit.). No entanto, nos registos do AHMP não constam estes documentos.

Em vez disso, no processo do AHMP figura apenas uma simples folha heliografada, já por nós referida, com vários desenhos de pormenor traçados a lápis. De um modo extremamente sucinto, esta peça desenhada detalha com rigor todos os principais elementos estruturais, desde as sapatas até à grande cruz da entrada. Como seria de esperar, os vários pórticos são submetidos a um tratamento mais pormenorizado.

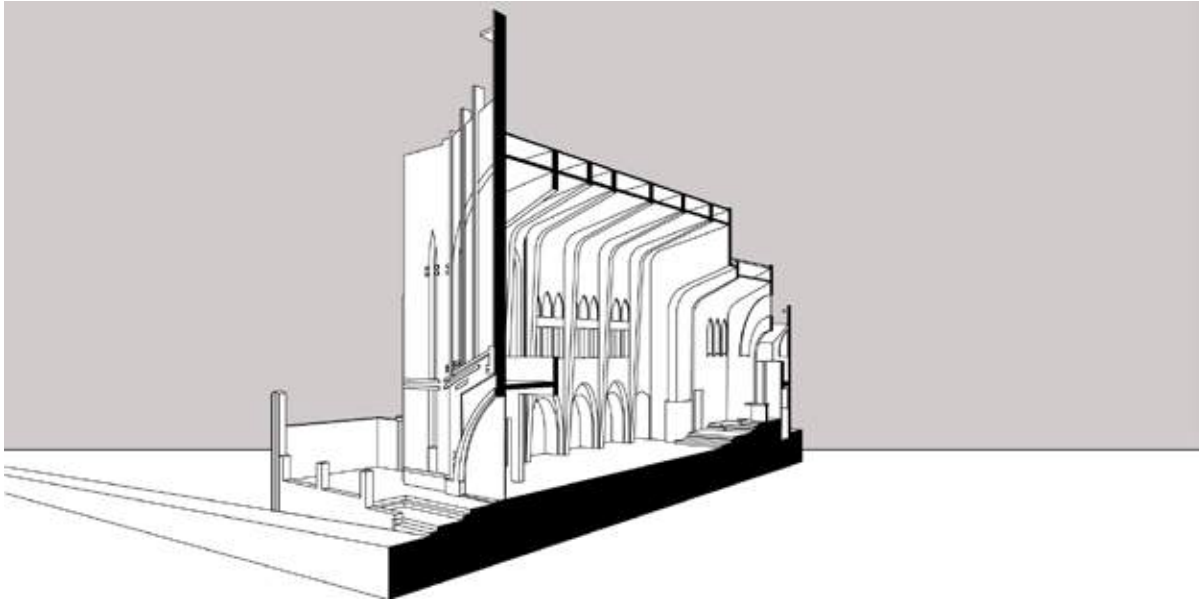


Figura 166: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, corte longitudinal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.

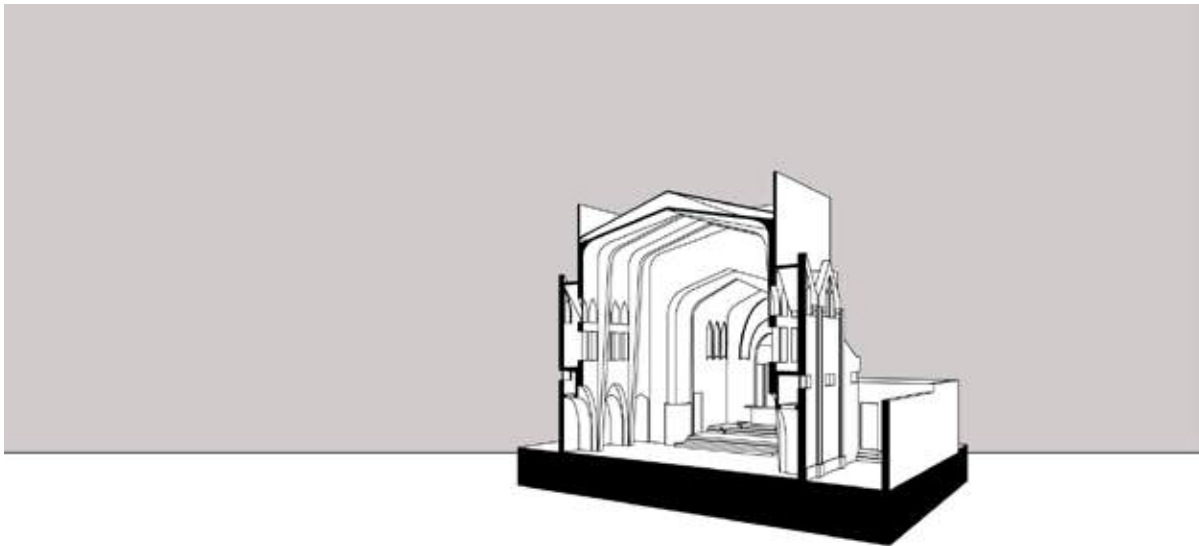


Figura 167: “Ars Architectos”: CFP, 1934-1936, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.

Os pórticos em BA deste projecto constituem uma diferença de monta em relação à BMG, uma vez que evitam o recurso a um elemento estrutural distinto para a cobertura, como seriam as asnas metálicas. Neste projecto, a solução preconizada foi a de colocar madres de madeira directamente sobre as vigas, e fixar as chapas à estrutura secundária assim conseguida.

Como vimos, as paredes exteriores constituem um sistema autónomo em relação à estrutura, apesar de nela se fixarem. Tal como tabiques de pedra, as paredes de perpianho de granito constituem uma membrana de preenchimento, sem verdadeira função estrutural.

Entre a data do projecto de Gaia e a da R. das Valas medeiam apenas escassas semanas. Em nenhum destes dois projectos são utilizados materiais ou sistemas construtivos que demonstrem um esforço muito grande de entendimento da importância da lógica construtiva na concepção dos edifícios. Existem mesmo algumas semelhanças, como o uso das chapas de fibrocimento nas coberturas.

No entanto, a diferença no uso expressivo da estrutura é muito grande. Apesar da diversidade dos programas respectivos, que aconselha um tratamento também distinto para os tectos, no projecto da capela a vontade de expressão da estrutura é muito superior. Por outro lado, o rasgamento de janelões nas paredes de perpianho situadas entre pórticos gera uma alternância de luz e sombra que permite imaginar um efeito precursor em relação ao edifício do mercado, que adiante trataremos.

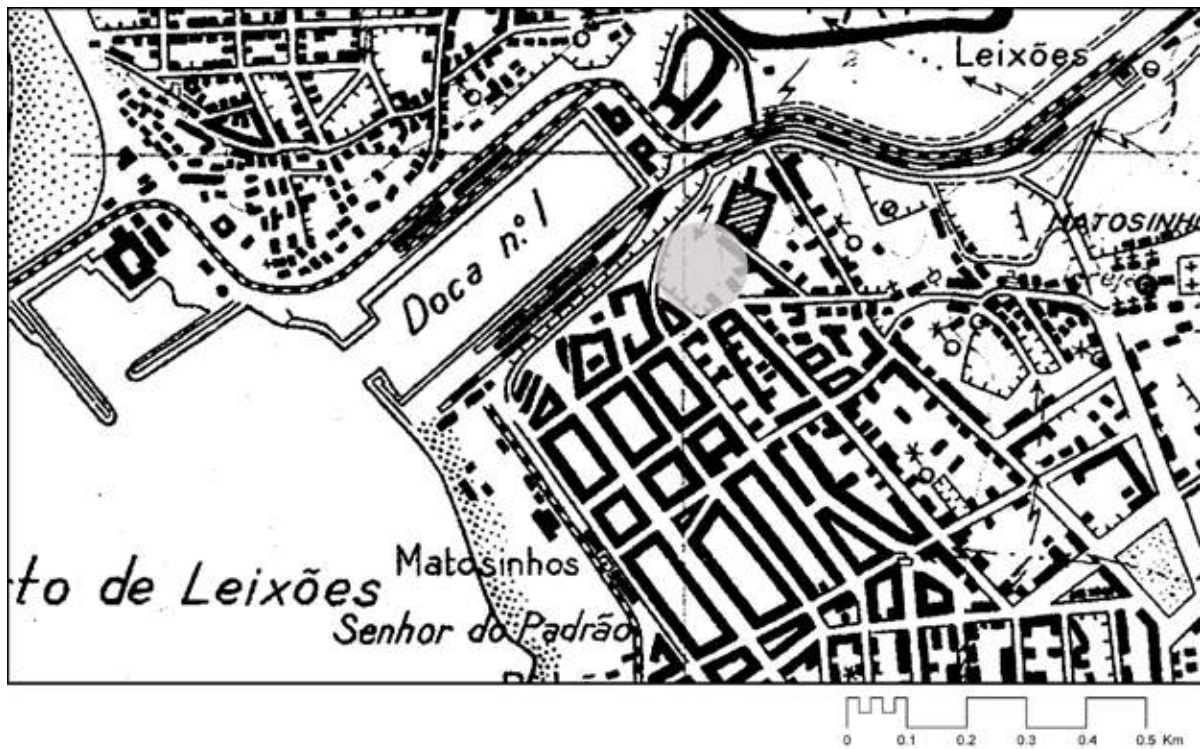


Figura 168: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta de localização. Carta Militar.



Figura 169: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, vista aérea do início dos anos 50.

## Capítulo 5.º – Saber querer progredir: o Mercado Municipal de Matosinhos

### Premissas e objectivos do capítulo, fontes consultadas, bibliografia principal

Em 9 de Abril de 1936, a Secretaria da Câmara Municipal de Matosinhos enviou aos periódicos da região do Porto um anúncio para ser publicado nas secções correspondentes. Santos Lessa, director e editor do semanário *O Comércio de Leixões*, ficou tão entusiasmado com o que viu escrito nesse aviso, que não só o colocou na primeira página do seu periódico, como ainda escreveu um extenso editorial a propósito (Figura 170).

O anúncio rezava o seguinte (*O Comércio de Leixões*, 1936, p. 1):

Torna-se público que até às 17 horas do dia 15 de Junho próximo futuro, se recebem na Secretaria Municipal ante-projectos para a construção dum novo Mercado municipal em Matosinhos, para os quais haverá os prémios de 3.500\$00 e 1.500\$00, respectivamente, para o 1.º e 2.º classificados.

As condições acham-se patentes na Secretaria respectiva, em todos os dias úteis, das 11 às 17 horas, para exame dos interessados.<sup>295</sup>

O anúncio foi publicado em local de grande destaque, ao lado do editorial, o qual, como dissemos, era longo. No seu texto, Santos Lessa aproveitou para expressar três sentimentos relacionados: o seu júbilo pela iniciativa do concurso; o seu desagrado pelas condições do mercado então existente; o seu elogio ao vereador Adão Pacheco Polónia, promotor da iniciativa.

No editorial, Adão Polónia foi comparado a um maestro que, recém-chegado e mesmo sem conhecer a partitura, consegue reger exemplarmente uma orquestra. Esta comparação justificava o nome do texto, *Sinfonia de abertura* (Santos Lessa, 1936, p. 1). De acordo com o editor, a sinfonia que Polónia começava a reger, enquanto vereador do pelouro, era a que implicava tanto a moralização do mercado existente – em termos de salubridade e do controlo dos preços praticados –, como a promoção da rápida construção de um novo edifício que o substituísse.

A necessidade de substituição do mercado era, para Lessa, algo de muito evidente: o equipamento existente, apesar de “acanhado”, “enfeitava-se” com o nome pomposo de Mercado Municipal, para vergonha desta geração do século XX, em que tudo é grande e majestoso, ou, pelo menos, deve sê-lo.”

Desde a primeira hora, ser grande e majestoso era então o que se esperava do novo edifício. Mas não só: “O novo Mercado Municipal será, segundo nos dizem, delineado com todos os requisitos indispensáveis a um centro sempre crescente, como o nosso, e não terá muitos parecidos em todo o País.”

<sup>295</sup> Apesar de todos os esforços, não conseguimos conhecer o conteúdo do articulado destas condições, para o qual, ao contrário do que acontece com o Museu-Biblioteca de Gaia, não existem registos em acta. O conhecimento que detemos é indirecto, por via de citações que os “Ars” reproduziram nas sucessivas memórias descritivas dos projectos que apresentaram para o edifício do mercado.

# Sinfonia de abertura

Nós queremos comparar o vereador sr. Adão Pacheco Polónia — salvo o devido respeito e proporções — a um *maestro* consagrado, que, chegado ao tablado, na presença do público numeroso e atento, pede uma partitura, coloca-a na estante e, sem nunca a ter visto, começa a executá-la impecavelmente.

E a verdade é que há harmonia, há compasso, há pianíssimos subtis, há fortes vibrantes e marciais; e a plateia goza em silêncio, não tuje, nem muje, nem se manifesta, com receio de interromper a peça musical, temendo que o compasso sofra alteração e o *maestro*, por uma destas fatalidades que o Destino, às vezes, nos reserva, não vá até ao fim.

*Mutatis mutandis*, é o que está a suceder nos bastidores da nossa municipalidade.

O sr. Adão Polónia a quem nós, por engano lamentável mas não propositado chamamos filho adoptivo de Matozinhos, quando s. ex.<sup>a</sup> aqui viu a luz do dia, sendo portanto, nosso illustre conterrâneo, — o sr. Adão Polónia, diziamos, nomeado há meia dúzia de dias vereador municipal, encarnou, em si, o papel do tal *maestro* a que, no começo desta crónica nos referimos, e desatou a tocar à primeira vista.

A partitura que s. ex.<sup>a</sup> estendeu na sua estante, foi a que mais difícil poderia ter escolhido: — a construção de uma praça para Mercado Municipal em Matozinhos, decalcada naquele triângulo acanhado da rua França Júnior, Conde S. Salvador e Heróis de África, que, desde a era de César Augusto, serve de praça pública, enfeitando-se com o nome pomposo de Mercado Municipal, para vergonha desta geração do século XX, em que tudo é grande e majestoso, ou, pelo menos, deve sê-lo.

O sr. Adão Polónia vai dar-nos um mercado condigno; e, para levar a efeito o seu empreendimento, que tem o aplauso de toda a gente, fá-lo de uma maneira interessantíssima.

Como? — perguntar-nos-ão. Di-lo oficialmente o anúncio que, para publicação, nos foi enviado e que excepcionalmente desviamos da secção respectiva, para o final deste artigo, para que seja mais lido, mais comentado e mais divulgado.

Trata-se da abertura de um concurso, para o qual todos os architectos poderão apresentar os seus projectos e que serão submetidos, para classificação, a quem de direito. A Câmara, reserva, para o primeiro classificado, o prémio de 3.500\$00 e para o segundo, o de 1.500\$00.

O novo Mercado Municipal, será, segundo nos dizem, delineado com todos os requisitos indispensáveis a um centro sempre crescente, como o nosso e não terá muitos parecidos em todo o

País. Matozinhos, é já hoje uma cidade; sendo o coração de um concelho com mais de 60.000 almas, tem, como sua sede, mais de 30.000; e, para esta multidão, apresentava um mercado-miniatura, sem estética, sem condições de salubridade, sem a largueza indispensável às transacções que nêle se efectuavam; depois, uma vez concluída a doca n.º 1 do Pôrto Commercial de Leixões, era ali, naquele antro, cha-



O vereador sr. Adão Pacheco Polónia

memos-lhe assim, porque assim se deve chamar a um recinto onde se vendia fruta pôdre e se pegava em géneros para consumo público, com as mãos sujas pela catadela do pioelho, que se iriam abastecer as tripulações dos navios nela fundeados, habituados à limpeza e à higiene dos mercados das grandes cidades marítimas onde tocam os seus vapores.

Não devia ser assim, mas era-o, pela força das circunstâncias.

Parece-nos, portanto, que a *sinfonia* será tocada até final, no mesmo andamento, observando-se cuidadosamente, a divisão dos compassos.

Há que fazer expropriações, que se impõem. A rua Álvaro de Castelões, será prolongada até à rua 13 de Fevereiro; desaparecerá a rua Heróis de África, naquela parte que confina com

## “O COMÉRCIO DE LEIXÕES”

Com a publicação do presente número, entra no 29.º ano de existência, sem interrupção, este jornal.

o mercado actual. O futuro mercado terá a sua fachada principal para o Largo 13 de Fevereiro, onde os automóveis fazem praça; e aqui têm os leitores, a largos traços, o que se vai fazer, ainda este ano.

E dinheiro para tudo isto?

Terá, a Câmara, de recorrer ao empréstimo e à participação do Estado pelo fundo do desemprego.

Embora. Trata-se de realizar uma despesa que dará receita; com ela, pagar-se-ão os juros e amortizar-se-á o capital em pouco tempo.

Para já, o novo vereador criou posturas reprimindo a venda de frutas ou qualquer outro artigo que não se apresente com puro aspecto; a carne e outros géneros, também não poderão ser embrulhados em jornais ou outros impressos tipografados; acabou com o espectáculo degradante de se verem as mães catando os filhos simultaneamente com o desempenho da venda de fressuras e outros artigos.

No pelouro do Matadouro, tem em estudo um novo regulamento, que além de actuar nos serviços internos, actua, também, no preço da carne, baixando-o sensivelmente.

Mas o que está na ordem do dia, é o Mercado. Para agora, para a primeira investida, — Mercado Municipal — um mercado airoso, limpo, higiénico, digno de Matozinhos, digno da futura cidade marítima de Leixões.

## Câmara Municipal de Matozinhos

### CONCURSO

Torna-se público que até às 17 horas do dia 15 de Junho próximo futuro, se recebem na Secretaria Municipal ante-projectos para a construção dum novo Mercado Municipal em Matozinhos, para os quais haverá os prémios de 3.500\$00 e 1.500\$00, respectivamente, para o 1.º e 2.º classificados.

As condições acham-se patentes na Secretaria respectiva, em todos os dias úteis, das 11 às 17 horas, para exame dos interessados.

Matozinhos e Secretaria Municipal, 9 de Abril de 1936. 144

O Chefe da Secretaria,  
António Gomes da Silva Cruz.

Figura 170: Notícia em O Comércio de Leixões, 1936, p. 1.

Santos Lessa registou a justificação para esta ambição de singularidade e pioneirismo:

Matosinhos é já hoje uma cidade; sendo o coração de um concelho com mais de 60.000 almas, tem, como sua sede, mais de 30.000; e para esta multidão, apresentava um mercado-miniatura, sem estética, sem condições de salubridade, sem a largueza indispensável às transacções que nele se efectuavam; depois, uma vez concluída a doca n.º 1 do Porto Comercial de Leixões, era ali, naquele antro, chamemos-lhe assim, porque assim se deve chamar a um recinto onde se vendia fruta podre e se pegava em géneros para consumo público, com as mãos sujas pela catadela do piolho, que se iriam abastecer as tripulações dos navios nela fundeados, habituados à limpeza e higiene dos mercados das grandes cidades marítimas onde ficam os seus vapores.

Temos então dois factores principais, claramente relacionados, para a necessidade de um novo mercado: por um lado, o aumento da população da cidade e do concelho de Matosinhos; por outro, a construção do porto de Leixões.

Reparemos que, para além das condições de salubridade, a estética e a largueza são referidas em lugar de destaque. E se Matosinhos precisava dessas qualidades mais do que qualquer outro lugar do país, era porque a cidade era visitada por tripulações habituadas a visitar os mercados “das grandes cidades marítimas”.

Quando, no fim do prazo determinado, os “Ars” entregaram a sua proposta, mais uma vez a única num concurso público, a memória descritiva do ante-projecto parecia querer dar resposta a esta vontade de largueza e majestuosidade, e, ao mesmo tempo, estender um cumprimento a Adão Polónia (“Ars Architectos”, 1936, p. 2).

É tão vulgar no nosso meio ver tratar os maiores problemas dentro de tão acanhados critérios, que não podemos deixar de nos congratularmos com o espírito que anima a actual vereação da Câmara Municipal de Matosinhos ao ditar as bases do presente concurso, espírito este tão claramente sintetizado na base quarta.

E não hesitaram em citar directamente o articulado do concurso, nomeadamente a referida base quarta. De acordo com os architectos, essa base exprimia-se do que seguinte modo (p. cit.):

Atendendo à grandeza, localização e destino da obra, a Câmara pretende um edifício marcando a sua época e o seu fim, ficando os concorrentes com toda a liberdade de execução dos planos conforme julgarem mais conveniente.

Parece ter sido dentro deste espírito de liberdade, mas também de responsabilidade, que os “Ars” optaram por uma grande cobertura em abóbada de BA (Figuras 171 e 172), invocando razões de ordem prática e económica (pp. 4-5):

A cobertura do mercado será feita em cimento translúcido e a sua forma foi estudada racionalmente de modo a obterem-se no cálculo as secções mais económicas.

A estrutura desta abóbada foi já empregada com os melhores resultados em vários mercados, hangares e outras construções no estrangeiro.



Figura 171: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Alçado principal. A importância da abóbada na solução é facilmente perceptível.

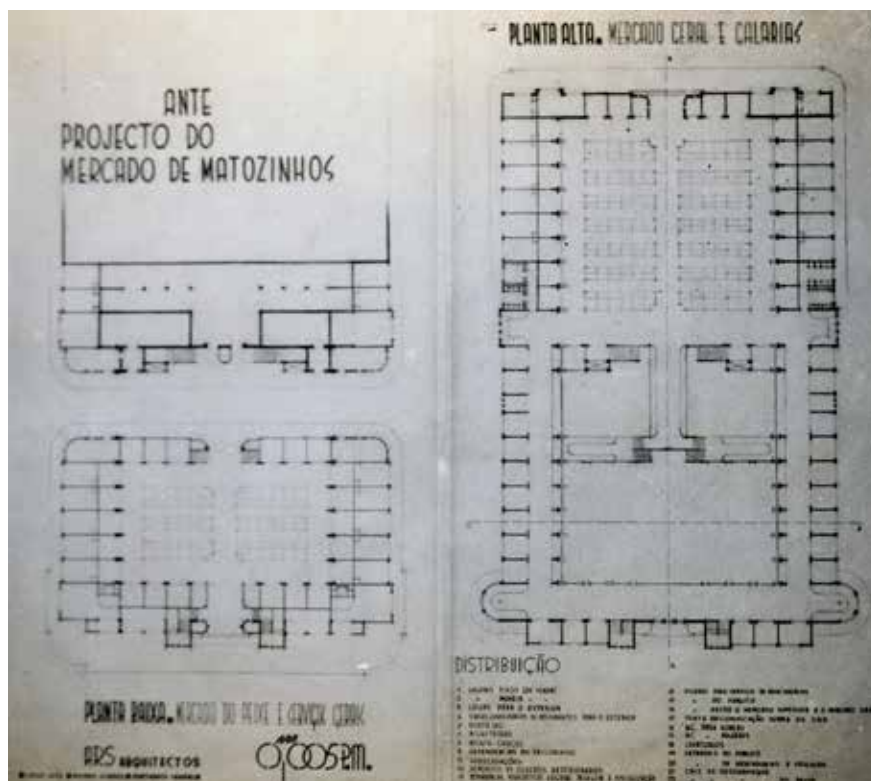


Figura 172: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Plantas. A abóbada cobre a parte central do edifício.



Como vemos, desde o primeiro momento, ou seja, desde da entrega do processo de concurso, os “Ars” souberam exprimir com clareza que o esforço de economia derivaria directamente da forma estrutural e do seu cálculo. Para além disso, também desde esse primeiro instante se viram compelidos a procurar auxílio na referência a outras obras já construídas.

Para os “Ars”, no entanto, o esforço de economia não contrariaria a vontade de grandeza e modernidade, tal como ficou expresso no último parágrafo da memória, sob o título de “O problema estético” (p. 6):

Neste sentido estamos crentes que o novo mercado de Matosinhos será, com a imponência sóbria do seu conjunto, uma das mais audaciosas manifestações da arquitectura moderna no nosso país, e uma afirmação de vitalidade de um Município que sabe querer progredir.

Esta confluência de afirmações da memória descritiva leva-nos a conjecturar a hipótese de que os “Ars”, ao longo do seu percurso profissional da primeira metade da década de 30, adquiriram uma percepção nítida das implicações expressivas do uso das estruturas em BA.

O objectivo principal deste capítulo é então compreender o modo como os “Ars” adquiriram esta consciência, que é a da alteração radical que o uso do BA podia implicar na expressão formal e na espacialidade dos edifícios.

Este contributo parece relevante para a nossa tese. Se se entender que essa consciência era plena, e que os arquitectos portugueses, ou pelo menos alguns deles, conseguiram compreender que ao novo material correspondiam novas possibilidades espaciais, formais e simbólicas, então deve ser necessariamente inferido que, para esses arquitectos, a ideia de modernidade implicava algo mais profundo do que meramente um novo estilo – como se fosse uma vestimenta ou uma máscara, a colocar sobre uma estrutura portante e espacial basicamente idêntica à de épocas passadas.

Por outras palavras, poder-se-á inferir que uma concepção totalitária dos edifícios devia sinceridade também a uma evolução tecnológica, nomeadamente a dos sistemas construtivos e estruturais.

Dada a formação dos arquitectos portugueses no primeiro quartel do séc. XX, mais ligada ao sistema de Belas-Artes do que aos aspectos tecnológicos da construção, pode partir-se de uma premissa segundo a qual uma fonte de conhecimento plausível na educação técnica dos arquitectos seria o seu contacto com os engenheiros de estruturas, com os quais, enquanto parceiros de equipa, permutariam muita informação relativa às questões estruturais e as implicações mútuas entre estas e a espacialidade e a volumetria dos edifícios, bem como às questões filosóficas subjacentes.

Uma das questões centrais deste capítulo é então esta: de que modo a pesquisa teórica e a necessidade de actualização técnica, por parte dos engenheiros, influenciou a obra dos arquitectos? A resposta a esta pergunta pode reforçar a centralidade do papel da engenharia no debate que ocorreu em Portugal, durante os anos 30, acerca da expressão que os novos edifícios haviam de adoptar

Para o estudo da interacção entre a estrutura e a expressão arquitectónica existem duas fontes principais. Mais uma vez o afirmamos: a primeira fonte é aquela que é constituída pelos edifícios onde essa relação se manifesta. A segunda está nos próprios textos que os seus autores, fossem eles arquitectos ou engenheiros, sobre esses edifícios escreveram.

Parece evidente e não necessitar de fundamentação especial que os edifícios em que são intencionalmente criados grandes vãos se encontram entre aqueles em que a entreaajuda entre arquitectos e engenheiros se torna mais premente. No âmbito deste capítulo o edifício do mercado de Matosinhos será apresentado como um caso de estudo dessa cooperação profícua. Serão analisados os textos que descreveram e justificaram as opções construtivas e estruturais propostas pelo projecto.

A tarefa foi facilitada, mas também suscitada, pela constatação da existência de todas as fontes citadas pelos projectistas na Biblioteca da FEUP. Elas são facilmente acessíveis, e a sua análise sistemática, ainda por fazer, parece-nos constituir um contributo inestimável para a história da construção, tanto em Portugal como na Europa.

Em ocasião anterior, e já no âmbito da investigação que conduziu à redacção da presente tese, tivemos a oportunidade de prestar um modesto auxílio neste sentido, através da elaboração e da apresentação de uma comunicação que ensaiava o estudo que agora se desenvolve. A comunicação (Delgado *et al*, 2013). foi apresentada na *Second International Conference on Structures and Architecture*, realizada em Guimarães em Julho de 2013.

## 5.1. A justificação de uma solução estrutural

### 5.1.1. Arquitectura de engenheiros e engenharia de arquitectos

De Junho de 1936, data da saída dos resultados do concurso do Mercado de Matosinhos, a Dezembro de 1939, altura em que se procedeu à primeira revisão do projecto, decorreram três longos anos, a que se acrescentaram não poucos meses. Numa situação de alguma normalidade, este tempo poderia parecer exasperante para qualquer arquitecto à espera de concluir um projecto de um edifício com a importância deste.

Para os “Ars”, naquele contexto específico, talvez não tenha sido assim. A sua carteira de encomendas crescia e o trabalho não escasseava (Soares, 2004). Para além disso, o ritmo das convulsões políticas e militares do mundo acelerava de um modo que não tinha ainda qualquer tipo de precedentes.

Vejamos uma panorâmica rápida dessa aceleração. Logo em 18 de Julho de 1936 deu-se o início da Guerra Civil, em Espanha. Novembro foi o mês em que Mussolini proclamou o eixo Berlim-Roma, e em que a Alemanha e o Japão assinaram um pacto contra o *Comintern*. No ano seguinte, em Julho de 1937, os japoneses tomaram Pequim, Xangai e Nanquim.

Este processo, a que podemos chamar precipitação histórica, continuou e intensificou-se. Em Março de 1938, as tropas alemãs entraram na Áustria, logo a seguir declarada parte integrante do Reich. Em Outubro desse ano, a Alemanha ocupou os Sudetas e, pouco depois, iniciou uma perseguição declarada aos judeus. Por fim, em 1 de Setembro de 1939, a Alemanha invadiu a Polónia, e a 30 de Novembro, a URSS invadiu a Finlândia.

A sensação que acomete quem folheia os jornais portugueses da época é de estar a reviver dois estratos espaciais e anímicos distintos. Enquanto nas notícias da Europa e do Mundo perpassa um ambiente de catástrofe eminente, nas que se referem a Portugal – obviamente filtradas pela Censura – o que sente é um ambiente de dinamismo, progresso, até algum pluralismo e debate. Nada que se equipare à imagem vulgarmente associada ao salazarismo, ou seja, de tristeza, cinzentismo e de resignação.

Esta sensação de entusiasmo parece esmorecer à medida que a guerra em Espanha vai escalando em intensidade e violência, mas, findo o conflito no país vizinho, regressa em força, até culminar em apoteose nas comemorações do Duplo Centenário, em 1940.

Para os arquitectos portugueses, e em especial os do Porto, este período parece ter sido uma época dourada, em termos de encomendas, de trabalhos e de aumento de prestígio. A política de obras públicas do Estado Novo, a que já nos referimos na Parte I, gerou também, por parte da activa sociedade civil e dos municípios do Norte, uma apetência pela realização de empreendimentos, de que a classe muito beneficiou.



Figura 173: Francisco Correia de Araújo: estrutura para um hangar de três abóbadas delgadas contínuas, no aeroporto de Pedras Rubras (Viseu, 1993 p. 58)

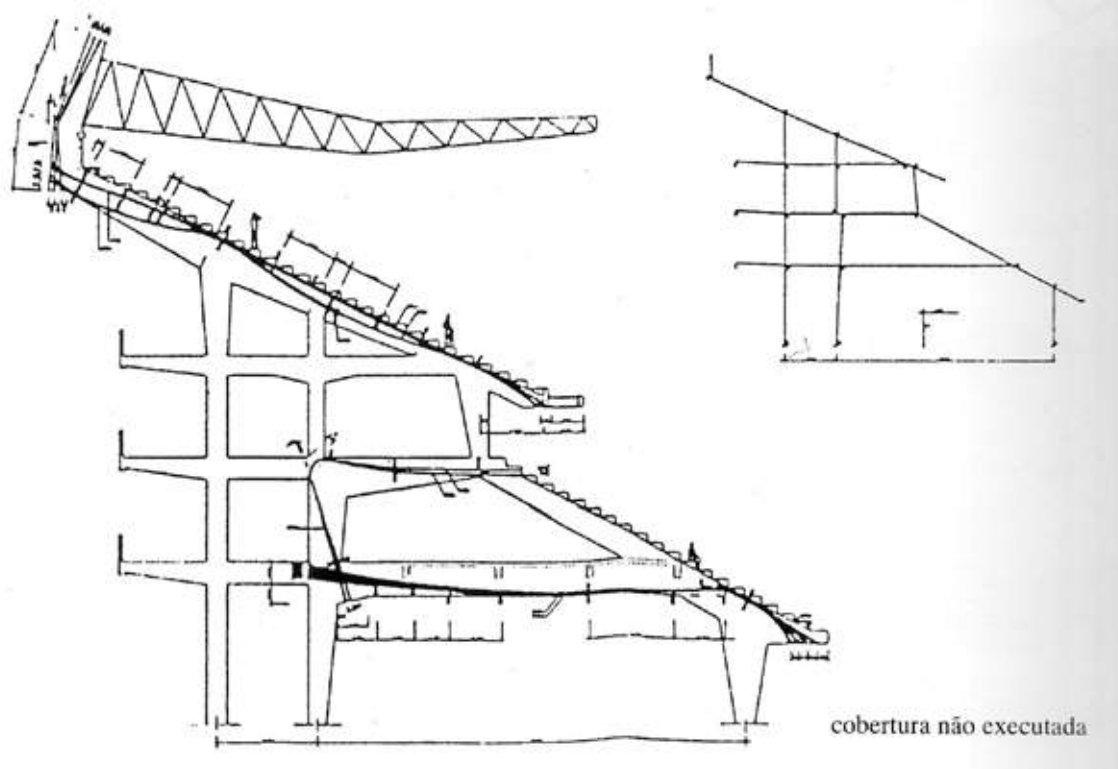


Figura 174: Joaquim Sarmento: estrutura para a arquibancada do Estádio das Antas, 1952-1976. (Viseu, 1993 p. 64)

É por isso que nos atrevemos a afirmar que, para os "Ars", a pausa no projecto do mercado possa até ter sido bem-vinda. Não conseguimos apurar ao certo porque é que o projecto do mercado teve um compasso de espera tão grande, entre meados de 1936 e fins de 1939, mas podemos fundamentadamente admitir que o reatar das actividades se tenha ficado a dever a uma vontade do Município em contribuir para as comemorações do Duplo Centenário.

As vicissitudes da história mundial podem, por vezes, ajudar os investigadores. Assim, o lento finalizar da guerra, ou qualquer outro factor que desconhecemos, ditou que, em 1944 os "Ars" tivessem apresentado uma nova versão do projecto. Na memória descritiva deste aditamento, fizeram uma pequena resenha do vagaroso curso do projecto, onde explicaram parte do que aconteceu entre 1936 e 1940 ("Ars Architectos", 1944, pp. 106-108).

De acordo com esse relato, e imediatamente após a saída dos resultados, a proposta ganhadora do concurso de 1936 foi apresentada à aprovação das instâncias superiores. Só em "fins de 1939", a Câmara mandou executar o projecto definitivo, o qual, depois de realizado, foi uma vez mais submetida às entidades oficiais, para efeitos de comparticipação do Estado. Esta versão terá colhido um parecer condicionado por parte da Secção de Melhoramentos do Ministério das Obras Públicas, apreciação que ditou a necessidade de novo aditamento.

São estes dois documentos, datados respectivamente de 15 de Dezembro de 1939 e de 20 de Outubro de 1940, que nós iremos a seguir debater.

Como facilmente podemos compreender, um projecto da envergadura do mercado deve ter surgido de um esforço conjunto entre arquitectos e engenheiros. Durante o período que estamos a considerar, o engenheiro responsável pelo projecto era Francisco Correia de Araújo.<sup>296</sup>

Para percebermos o valor do técnico que acompanhava os "Ars" neste seu trabalho, e como forma de enquadrar as palavras que dele citaremos, vejamos um pouco da sua biografia. Começamos pela questão geracional: Correia de Araújo era aquilo que se pode chamar "um contemporâneo absoluto" dos "Ars". Na altura da realização do concurso teria cerca de vinte e sete anos, aproximadamente a mesma idade de Cunha Leão e de Morais Soares.

Em termos de percurso académico, Correia de Araújo esteve muito ligado à FEUP, instituição onde se formou e onde sempre leccionou, desde a formatura até à jubilação. Ensinou várias matérias, nomeadamente Resistência de Materiais e Estruturas. Veio a ser o grande impulsionador do Centro de Cálculo da FEUP, por essa razão actualmente chamado CICA – Centro de Informática Correia de Araújo (BiFEUP, 2006, p. 8).

Como projectista de estruturas de edifícios, calculou, entre outros, o Entrepasto Frigorífico do Peixe, obra de Januário Godinho construída entre 1933 e 1935, e um hangar de três abóbodas delgadas contínuas, no aeroporto de Pedras Rubras (Figura 173). Projectou também pontes, como a de Abreiro, de 1957, considerada como uma das obras emblemáticas do Departamento de Engenharia Civil da FEUP (BiFEUP, 2006, p. cit.).

---

<sup>296</sup> Francisco Jacinto Sarmiento Correia de Araújo: 1909-1981.

A importância de Correia de Araújo enquanto projectista e académico conduziu à sua participação na redacção de várias normativas destinadas ao uso do BA, nomeadamente o REBA de 1967, que já aqui várias vezes referimos (Viseu, 1993, p. 58). A sua relevância enquanto cidadão do Porto ditou que a edilidade atribuísse o nome de Professor Correia de Araújo a uma artéria desta cidade, antes designada Travessa de Costa Cabral.

Como dissemos, estas informações servem para se avaliar a importância de Correia de Araújo, e perceber como se enquadravam e fundamentavam muitas das opções dos “Ars”. Mesmo quando, por excesso de trabalho, Correia de Araújo transferiu para Joaquim Sarmiento<sup>297</sup> a responsabilidade do projecto, em fins dos anos 40, os “Ars” se terão sentido apoiados, dado o valor do novo colaborador.

Joaquim Sarmiento era mais novo do que os “Ars” e do que Correia de Araújo. Formado pela FEUP em 1939, veio a ser mais tarde o primeiro doutorado em Portugal na área do BA. Esteve também sempre ligado à docência nesta instituição, onde singrou através de concursos públicos, até chegar a ser seu director, entre 1973 e 1974. Atingiu o grau de catedrático, e jubilou-se em 1986.

A sua actividade de projectista ocupou um período superior a meio século. Com os “Ars”, participou no Mercado de Matosinhos e do Bom Sucesso, no Porto. Com o arquitecto Fernando Tudela realizou a igreja das Antas; com Luiz Cunha, a igreja do Carvalhido. Calculou também as estruturas do Estádio das Antas (Figura 174), inaugurado em 1952, em simultâneo com os dois mercados referidos (Viseu, 1993, p. 64).

No entanto, em 1939, Sarmiento era ainda um recém-formado em engenharia, e estavam ainda relativamente distantes os tempos em que assumiria o projecto de Matosinhos. Nessa altura, o responsável pela estrutura do edifício dos “Ars” continuava a ser Correia de Araújo, e seria ele quem apoiaria os arquitectos nas justificações técnicas às opções tomadas, tanto as que implicavam algumas alterações, como aquelas que representavam uma defesa intransigente das principais intenções do projecto.

Vejamos como se apresentaram estas justificações, socorrendo-nos dos registos que permaneceram. Logo na primeira página da memória descritiva de 1939, os arquitectos escreveram:

O presente projecto foi elaborado sobre um ante-projecto classificado em concurso público que, para este efeito, foi aberto na Câmara Municipal de Matosinhos. [...] Os autores do ante-projecto, depois de para esse efeito se entenderem com a Direcção dos Edifícios do Norte, introduziram no traçado primitivo as convenientes alterações de harmonia com as observações que lhe foram feitas.

Ficamos assim a saber da necessidade de proceder a alterações, entre 1936 e 1939:

Nesse sentido dispuseram-se alguns elementos de granito nas fachadas, e reduziu-se tudo o que foi possível às secções do ferro no cimento armado.

Também, seguindo o conselho daquela Direcção, foram retirados os grandes balanços nos extremos da fachada principal e foi posta de parte a ponte que, a meio do mercado, ligava o pavimento superior com o inferior, sobre a passagem dos veículos.

---

<sup>297</sup> Joaquim A. Ribeiro Sarmiento – 1916. A informação de que a transferência de responsabilidades do projecto do mercado ocorreu por iniciativa de Correia de Araújo, e por motivo de excesso de trabalho, foi-nos veiculada pessoalmente pelo próprio Prof. Joaquim Sarmiento.

É patente a necessidade de redução de custos decorrentes da importação do aço. Na Parte I, já tivemos oportunidade de debater os complexos mecanismos financeiros que governavam as transacções comerciais entre os estados europeus, logo a partir de 1 de Setembro de 1939.

Outra exigência foi a do aumento, na obra a executar, da presença do trabalho de cantaria, nomeadamente em granito. Antes de nos precipitarmos em razões de ordem ideológica e cultural – que existiram, sem dúvida – recordemos que o trabalho da pedra faz um recurso a mão-de-obra que é, em simultâneo, intensivo e extensivo. Por outras palavras, talvez um pouco simplistas: naquele ocaso da década de 30, uma soleira em granito maciço dava almoço a muitos trolhas.

Outra exigência dos organismos responsáveis parece ter sido a da substituição da abóbada de BA. Os arquitectos escreveram (p. cit.):

Quanto à possível conveniência de substituir a abóbada de cimento armado por uma provisória de madeira devido ao encarecimento provocado pela situação internacional, o estudo a que se procedeu levou-nos a optar pela abóbada definitiva.

E justificaram:

Os cálculos executados logo no início do trabalho, com todo o cuidado, permitiram verificar que a pequena diferença de preço entre as duas coberturas não justificava a dupla despesa a que o Município teria que se sujeitar num curto espaço de tempo se optasse pela solução provisória.

Queremos aqui fazer uma pausa para uma curta recapitulação. Os serviços da Direcção dos Edifícios do Norte fizeram então cinco tipos de exigências, que a seguir apresentamos de acordo com as tecnologias envolvidas:

- Trabalho de cantaria
  - Aumento da quantidade dos elementos em granitos na fachada;
- Trabalho de BA
  - Redução da secção dos elementos em ferro;
  - Supressão dos elementos em balanço;
  - Supressão da ponte;
  - Substituição da abóbada por uma cobertura em madeira.

Os “Ars” aquiesceram, sem aparente resistência, às primeiras quatro exigências. Contudo, recusaram a última. Para esta recusa, não apresentaram motivos de ordem cultural ou ideológica, como seria o facto de a cobertura em BA ser mais “modernista”, ou mais “nacionalista”. Invocaram apenas razões de ordem económica.

Olhemos para as duas perspectivas do projecto de que dispomos, a de 1936 e a de 1939 (Figuras 175 e 176). É perceptível a evolução que representam, consentânea com o que os arquitectos lavraram na memória que citámos: todos os elementos exigidos pelos serviços foram devidamente alterados, com excepção da abóbada. Este facto permite-nos conjecturar da importância que os projectistas atribuíram a este elemento visual e construtivo, muito superior aos elementos em balanço, considerados, provavelmente, meramente episódicos. A justificação da manutenção da cobertura continuou, logo na página seguinte:



Figura 175: “Ars Architectos”: Ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1936. Perspectiva aérea. Os alçados de topo prolongam-se em balanças em “bow-window”.

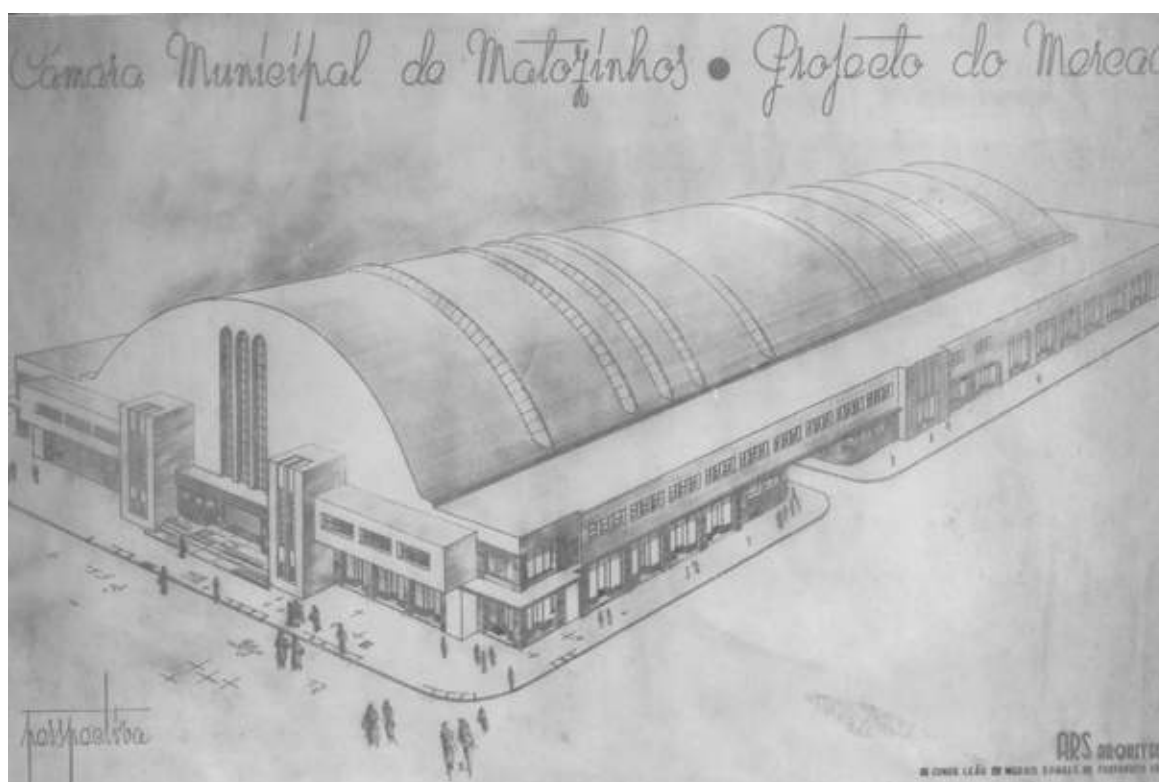


Figura 176: “Ars Architectos”: Revisão do ante-projecto para Mercado Municipal de Matosinhos, 1939. Perspectiva aérea. Os balanças são suprimidos, mas a abóbada mantém-se.



A sua forma racional e um estudo cuidadoso determinaram uma estrutura de ferro tão pobre que o seu encarecimento não chega a dezena e meia de contos, o que representa apenas 10% do custo de todo o cimento armado da abóbada.

Na mesma ocasião, também os engenheiros foram chamados a justificar a estrutura proposta. Depois de explicar que a obra de BA consistia, essencialmente, na grande abóbada da cobertura, a que se acresciam trabalhos rotineiros em pavimentos, escadas e terraços, Correia de Araújo escreveu na sua memória descritiva (Araújo, 1939, p. 1):

A abóbada da cobertura, parabólica, com 33 m de corda e 11 m de flecha, será constituída por uma laje de pequena espessura, 5 cm apenas e as impostas serão constituídas por vigas de plano médio não vertical, que transmitirão as suas cargas a pilares inclinadas e destes às fundações.

Após este intróito, que expressa dimensões já de si consideráveis, o engenheiro continuou (p. 2), agora com a descrição detalhada do método construtivo preconizado para a cobertura. A descrição inicia-se pelas partes correntes:

A abóbada [...] não será contínua em todo o comprimento do mercado, antes será formada por uma série de abóbadas isoladas, com o comprimento máximo de 8,50 m., separadas por lanternins de ferro e vidro, dispostas de modo a permitir a sua livre dilatação por efeito de variação de temperatura.

Depois desta explicação dos elementos repetitivos, a descrição dedica-se os elementos de remate, nomeadamente junto às empenas (p. cit.):

As abóbadas extremas apoiar-se-ão em grandes paredes de empena, que se podem considerar as testas da cobertura e que serão feitas de alvenaria, assente num grande caixilho de betão armado, com prumos afastados de 4 m e vigas afastadas de cerca de 2 m, caixilho destinado a consolidar o conjunto e do qual cada peça se não dispõe de modo a suportar a carga transmitida pela parede, com a qual forma peça única.

De seguida, Correia de Araújo justificou de que modo tinham sido realizados os cálculos. De acordo com as suas próprias palavras (p. 2), todos os elementos mais banais, como lajes, pilares e vigas, foram projectados de harmonia com o Regulamento do Betão Armado em vigor, o já aqui muito debatido RBA de 1935. Para a abóbada, a justificação foi necessariamente mais detalhada (pp. 3-4):

A abóbada da cobertura terá, como se disse, secção parabólica e será constituída por uma laje de pequena espessura, a que se dará rigidez, nas extremidades de cada abóbada isolada, por meio de arcos de rigidez, não calculados, com a secção de 20 x 30 cm. [...] O cálculo da abóbada foi efectuado de harmonia com as indicações de Issenmann Pilarski (*Calcul des voiles minces en béton armé* – Ed. Dunod, 1935 – Paris) e de Luigi Santarella (*Il cemento armato* – Ed. Hoepli – Milão).

Esta citação traz-nos três elementos novos, de grande importância para a nossa discussão:



Figura 177: Capa do livro de Luigi Santarella Il cemento armato, na edição de 1931 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo.

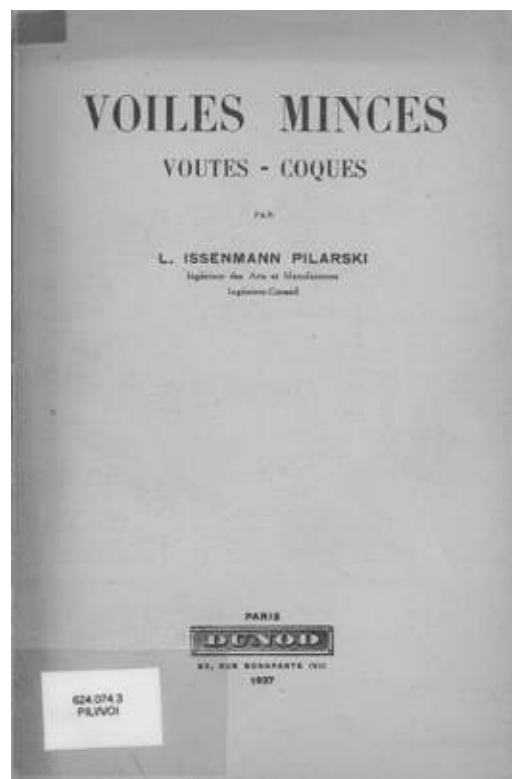


Figura 178: Capa do livro de Isenmann Pilarski Voiles minces, vóütes-coques, na edição de 1937 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo.

- Primeiro que tudo, os preceitos do RBA de 1935 não eram suficientes, já em 1939, para o cálculo de uma estrutura com a especificidade da abóbada do edifício de Matosinhos;
- Depois, na ausência desses preceitos, Correia de Araújo não hesitou em procurá-los na bibliografia especializada;
- Por fim, o engenheiro não hesitou também em declará-los convenientemente na memória.

Seja como for, a justificação não deve ter sido suficiente para os burocratas da Secção de Melhoramentos do Ministério das Obras Públicas, uma vez que, tal como dissemos, os projectistas se viram na necessidade de apresentar nova fundamentação, já quase um ano depois. Como veremos, esta fundamentação será relevante para a presente discussão.

### 5.1.2. Fontes bibliográficas de engenharia e arquitectura em Portugal nos anos 30

Provavelmente instada pelos organismos oficiais, a equipa de projectistas teve que se dedicar com maior esforço a explicar de que modo tencionava levar a cabo a sua tarefa. Depois de, mais uma vez, descrever a cobertura como uma abóbada delgada e parabólica, com 33 metros de corda, 11 metros de flecha e 5 centímetros de espessura, o engenheiro responsável passou a elaborar, com grande detalhe e precisão, uma dissertação acerca do tipo escolhido (Araújo, 1940, p. 2):

A escolha deste tipo de cobertura baseou-se, apenas, em razões de ordem económica: trata-se de uma abóbada daquelas a que os franceses chamam “auto-portantes” e a sua auto-sustentação origina tão pequenos esforços, que são insignificantes as secções necessárias para os absorver. A espessura de 5 cm e a armadura cruzada de 7  $\phi$  6,4 mm (1/4”) p.m. foram fixados por considerações de ordem prática, baseadas na comparação com obras semelhantes já executadas.

Depois, com evidente fastio mas muito detalhe, o texto da memória dedica-se a passar em revista a bibliografia de apoio (Figuras 177 e 178), com especial relevo para um autor, Issenmann Pilarski. O texto começa por citar, na língua original, um artigo deste autor na revista francesa *Travaux* (p. cit.):

Issenemann [sic] Pilarski diz no seu artigo “Les voûtes cylindriques” (revista “Travaux” de Julho de 1936): “Le béton, pouvant travailler à la foi sous compression, traction et cisaillement, est un matériau très interessante pour la construction des voûtes cylindriques; depuis son emploi, on a pu obtenir des portées de 50 mètres et plus, avec des voûtes dont l’épaisseur ne dépasse 5 cm.”

E continua, sempre em francês, desta feita para citar um livro do mesmo autor (p. cit.):

No seu livro “Calcul des voiles minces en béton armé” (Ed. Dunod, Paris, 1935), diz, na introdução: “Autrefois, l’épaisseur moyenne d’une voûte en béton n’était pas inférieure à 10 centimètres, tandis qu’il est possible maintenant de réaliser des voûtes de 5 centimètres d’épaisseur, pour 60 mètres de portée”.<sup>298</sup>

<sup>298</sup> Na exaustão desta explicação de Correia de Araújo não podemos deixar de ver um certo toque de ironia, que nos faz lembrar as réplicas minuciosas de Vasco Santana na célebre cena do exame de Medicina, tal como retratada no filme de José Cottinelli Telmo *A Canção de Lisboa*, de 1933.

Da citação bibliográfica, passa para os exemplos concretos, ao mesmo tempo que refere ainda um outro livro de Pilarski (pp. 2-3)

E no mesmo livro descreve o hangar de Tertre (Bélgica), cuja cobertura é constituída por uma abóbada de 44 m de vão livre, com a espessura de 6 cm. No seu livro “Voiles minces, voûtes-coques” (Ed. Dunod, Paris 1937) estuda a encurvatura das abóbadas delgadas e conclui pelas satisfatórias condições da sua execução, contanto-que providas de necessárias nervuras de rigidez.

Do primeiro exemplo, respigado de um livro de Issenmann Pilarski, Correia de Araújo passa para outros, retirados de outras fontes (p. 3):

Poderíamos citar numerosos outros exemplos de abóbadas semelhantes, já executadas (V. colecções das revistas “Travaux”, “La Technique des Travaux”, “Génie Civil”, etc. e das Memórias de “L’Association Internationale des Ponts et Charpentés”, por exemplo).

Para concluir, com um exemplo que lhe parece definitivo (p. cit):

Mas parece desnecessário citar outro além do seguinte: o da cobertura do hangar da Société Nationale de Constructions Aéronautiques du Sud-Est (France), em abóbada delgada de 7 cm. De espessura, cuja directriz é uma catenária com a convexidade voltada para cima, de mais de 80 m. de corda e 10 m. de flecha (V. “Travaux” de Junho de 1939, artigo de M. Charles Pujade-Renaud).

Data	Autor	Título do Livro	Local : Editora
(1931)	Santarella, Luigi	<i>Il cemento armato. V2: Le applicazioni nelle costruz. civili ed industriali</i>	Milan U. Hoepli
(1935)	Pilarski, L. Issenmann	<i>Calcul des voiles minces en béton armé</i>	Paris Dunod
(1937)	Pilarski, L. Issenmann	<i>Voiles minces, voûtes-coques</i>	Paris Dunod

Tabela 8: Livros citados por Correia de Araújo nas memórias descritivas do projecto de BA do Mercado Municipal de Matosinhos.

Data	Autor	Título do artigo de Travaux	N.º: pp.
(1936a)	Pilarski, L. Issenmann	Le voile mince en béton armé: matériau moderne	39: 135-138
(1936b)	Pilarski, L. Issenmann	Le voile mince, matériau moderne: le parabolóide hyperbolique.	40: 177-182.
(1936c)	Pilarski, L. Issenmann	Les voûtes cylindriques	43: 338-342
(1939a)	Pujade-Renaud, Ch.	Hangar de 80m de portée pour la SNCA du Sud-Est.	78: 223-227.
(1939b)	Pujade-Renaud, Ch.	Références bibliogr. consacrées au calcul et à l'exécution des voiles	78: 228-229.

Tabela 9: Artigos da revista Travaux citados por Correia de Araújo nas memórias descritivas do projecto de BA do Mercado Municipal de Matosinhos.

Temos, assim, que para justificar o projecto de Matosinhos, a equipa projectista se socorreu da obra de três autores, distribuída por livros da especialidade e artigos publicados em revistas de referência. A familiaridade com que Correia de Araújo se referiu às obras que ia citando deixava antever a hipótese de um acesso fácil, pelo menos tão franqueado quanto o das obras de arquitectura que levantámos na Biblioteca António Brito.

Na realidade, e como já referimos, todas as obras sem excepção podem ainda hoje ser consultadas na biblioteca da FEUP. Esta ocorrência confirma a nossa hipótese. Tudo indica que, pelo menos no Porto – e por maioria de razão também em Lisboa –, os engenheiros portugueses tinham a possibilidade de ampliar os seus conhecimentos através do estudo de obras de referência de elevada qualidade.

Por conveniência de exposição, organizámos essas obras em dois quadros distintos, referindo-se o primeiro aos livros citados na memória, e o segundo aos artigos, todos publicados na francesa *Travaux*. Temos, então, que Correia de Araújo citou três autores: Luigi Santarella, Charles Pujade-Renaud e L. Issenmann Pilarski. Tentemos perceber que contributo estas três personalidades e os seus escritos poderão ter trazido ao projecto do edifício do mercado.<sup>299</sup>

a) Luigi Santarella: aprofundamento de conhecimentos fundamentais

Luigi Santarella<sup>300</sup> foi um renomeado engenheiro e professor de estruturas do *Politecnico di Milano*. Escreveu vários livros sobre BA e sobre cálculo de estruturas, muitos deles consultáveis nas bibliotecas das universidades portuguesas, nomeadamente da FEUP. A aquisição de alguns destes livros é hoje também relativamente fácil, em especial nos alfarrabistas especializados.

O livro citado conheceu várias edições. Consoante as necessidades do momento, estas edições eram divididas em três ou quatro volumes. A edição de 1931, que é a citada, divide-se em dois volumes. O primeiro intitula-se *La Tecnica e la statica* e dedica-se aos fundamentos do BA. Já o volume II aprofunda a aplicação prática do BA, intitulando-se por isso *Le Applicazioni nelle Costruzioni Civili ed Industriali*. Das aplicações referidas, o capítulo VIII, *Archi – Volte*, estuda em detalhe os arcos e as abóbadas. Estas últimas são tratadas com maior profundidade na Parte E deste capítulo, *Volte* (Santarella, 1931, pp. 538-569).

A informação sobre abóbadas surge então tratada neste livro em cerca de uma trintena de páginas. O conhecimento veiculado parece ser suficiente para a compreensão dos princípios fundamentais do cálculo e da construção deste tipo de estruturas, mas demasiadamente escassa para a realização de um projecto completo.

Parece-nos que, nesta obra, a equipa projectista terá apenas encontrado uma clareza de exposição e uma organização tipológica das estruturas de BA, e que estas características permitiram pouco mais do que uma consolidação de alguns conhecimentos fundamentais já adquiridos.

<sup>299</sup> Seguimos, na redacção desta parte do nosso trabalho, a mesma linha de raciocínio e o mesmo tipo de exposição que adoptámos num texto anterior por nós redigidos e que já aqui citámos (Supporting modern architecture: sources for the Matosinhos Market structural design, 2013).

<sup>300</sup> Luigi Santarella: 1886, Corato – 1935, Milão, Itália.

b) Charles Pujade-Renaud: de caso de estudo a estado da arte

No artigo escrito por Pujade-Renaud e citado na memória descritiva (Pujade-Renaud, 1939a), o autor apresenta-se como formado na *École Polytechnique* e membro do conselho de administração das *Entreprises Boussiron*. Para além destes dados, não dispomos de qualquer outra referência biográfica relativamente a este autor.

Quanto às *Entreprises Boussiron*, sabemos que era uma empresa francesa que se dedicava a construção de grandes estruturas em BA. Nos anos 30 teve um grande impacto junto dos arquitectos francófonos, apenas comparável à empresa *Limousin*, responsável pelos célebres hangares de Orly (Monnier, 2000, p. 13).

O artigo de Pujade-Renaud é um relatório minucioso do processo de cálculo, projectação e construção de um hangar, desde a adjudicação do trabalho, no início de Maio de 1938, até à finalização da obra, apenas sete meses mais tarde. O texto explica o programa e o cálculo estrutural do projecto, bem como as tecnologias construtivas adoptadas na obra, nomeadamente as que diziam respeito aos andaimes, aos cimbres e às cofragens.

A complementar toda esta informação, o artigo é acompanhado por nove figuras, as quais incluem o mapa da calendarização da obra, os gráficos dos ensaios do terreno e alguns desenhos de pormenor, bem como fotografias das diversas etapas da construção.

Não nos restam dúvidas que a quantidade e o detalhe da informação veiculada por este artigo foram de uma importância elevada para a equipa projectista, até pela semelhança existente nos desafios construtivos, entre o projecto de Matosinhos e o hangar apresentado como caso de estudo.

No entanto, a porção de conhecimento transmitida no artigo que aparece nas páginas subsequentes do mesmo número da revista *Travaux* é ainda maior (Pujade-Renaud, 1939b). Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica do estado da arte da construção de abóbadas delgadas em BA, com indicação detalhada das publicações onde as obras respectivas foram apresentadas.

Julgamos que Correia de Araújo teria este artigo em mente quando se referiu aos “numerosos outros exemplos de abóbadas semelhantes, já executadas”, bem como às “coleções das revistas” *Travaux*, *La Technique des Travaux* e *Génie Civil*, e às Memórias de *L’Association Internationale des Ponts et Charpentes*. Na realidade, todas estas publicações se encontram representadas no segundo artigo de Pujade-Renaud, para além figurarem também no catálogo da biblioteca da FEUP.

A informação do artigo surge dividida em duas partes, cada uma das quais ocupando uma página inteira. A parte a) dedica-se aos estudos relativos aos aspectos teóricos do cálculo das membranas em BA, enquanto a parte b) faz a lista exaustiva dos artigos dedicados a edifícios cobertos com este tipo de soluções: recintos desportivos, mercados e hangares para aviões, hidroaviões ou dirigíveis.

Cada uma destas duas partes lista mais de quatro dezenas de títulos, muitos publicados em revistas especializadas com origem em França, mas também noutros países, como Itália, Alemanha, Reino Unido e EUA. A maior parte destas referências merece uma curta nota, com indicação do conteúdo do artigo e da sua importância relativa.

Toda esta informação constitui a colectânea de uma quantidade impressionante de conhecimento, e a sua grande relevância para os projectistas do mercado não é, hoje ainda, difícil de imaginar. Do mesmo modo, a importância deste artigo para todos os interessados na história deste tipo de construção, tal como se apresentava nas vésperas da eclosão da II GG, parece-nos inestimável.

c) L. Issenmann Pilarski: uma filosofia das estruturas

Como percebemos mais atrás, Issenmann Pilarski é o autor mais citado pelos projectistas do mercado. Nos seus livros, apresenta-se como *Ingénieur des Arts et Manufactures*, um título profissional que não tem equiparação em Portugal, mas que pode ser grosseiramente traduzido como “engenheiro técnico generalista”.

Para além destas informações, não possuímos quaisquer outras relativas à biografia deste autor. Percebemos, pela sequência de textos publicados nos anos 30, que por essa altura terá tido uma actividade editorial intensa. Uma eventual origem judaica – ou, pelo menos, de estrangeiro em França –, deixada antever na ressonância do nome, poderá explicar o seu extravió dos registos consultados.

Como vimos, Correia de Araújo citou uma extensa frase de um dos livros de Pilarski (1935) para demonstrar a possibilidade de construção de uma abóbada delgada. Este livro dedica nada menos do que 225 páginas ao estudo deste tipo de estruturas, e bastaria essa única razão para imaginarmos que terá desempenhado um papel mais importante no cálculo da cobertura do Mercado do que *o cimento armado*.

Para além de outro livro pelo mesmo engenheiro (Pilarski, 1937), a memória refere ainda três importantes artigos da sua autoria (Pilarski 1936a, b, c). É sobre estes artigos que desejamos agora debruçar-nos, pela grande importância que lhes atribuímos, quer para o projecto do mercado, quer para o fio da nossa exposição (Figura 179).

Todos estes escritos parecem obstinados na transmissão, quase um proselitismo, de uma única ideia: as membranas delgadas são uma forma lógica e moderna de construir em betão. Sintetizamos aqui a linha de raciocínio de Pilarski (1936b p. 135):

- i. Um edifício só pode ser considerado racional se a sua configuração externa deixar reconhecer a sua lógica estrutural. O contrário foi sempre considerado uma mentira arquitectónica. No entanto, como as estruturas em ferro e em BA são tão económicas, são muitas vezes consideradas “pobres e leprosas”. Por esta razão, muitos projectistas optam por vesti-las com tijolo ou pedra, contrariando assim a milenar regra da visibilidade exterior.
- ii. Algumas formas arquitectónicas, “ditas de arte moderna”, são ignorantes das cargas que na realidade suportam. Uma vez que as estruturas de BA exigem sempre algum tipo de molde temporário, criou-se o preconceito de que as únicas configurações lógicas para estas estruturas

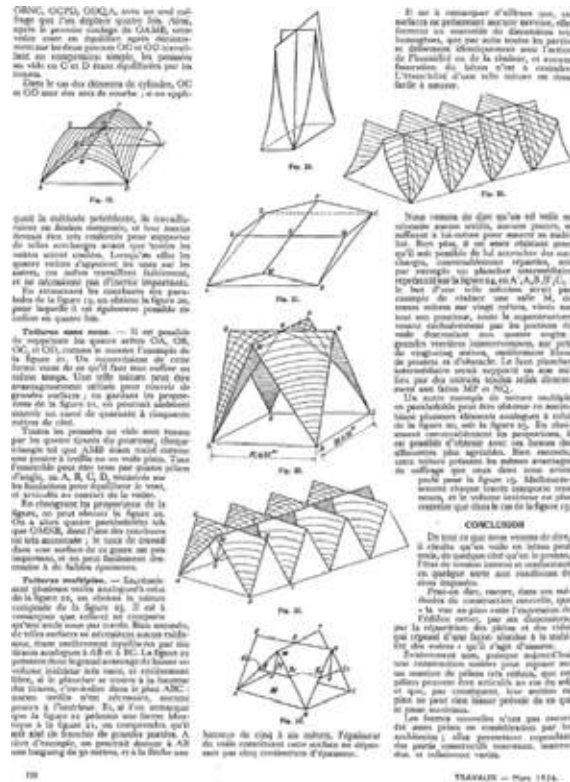


Figura 179: Página de um dos artigos de Isenmann Pilarski na revista Travaux. Abaco de possibilidades de realização de coberturas em BA, com recurso a superfícies de revolução.

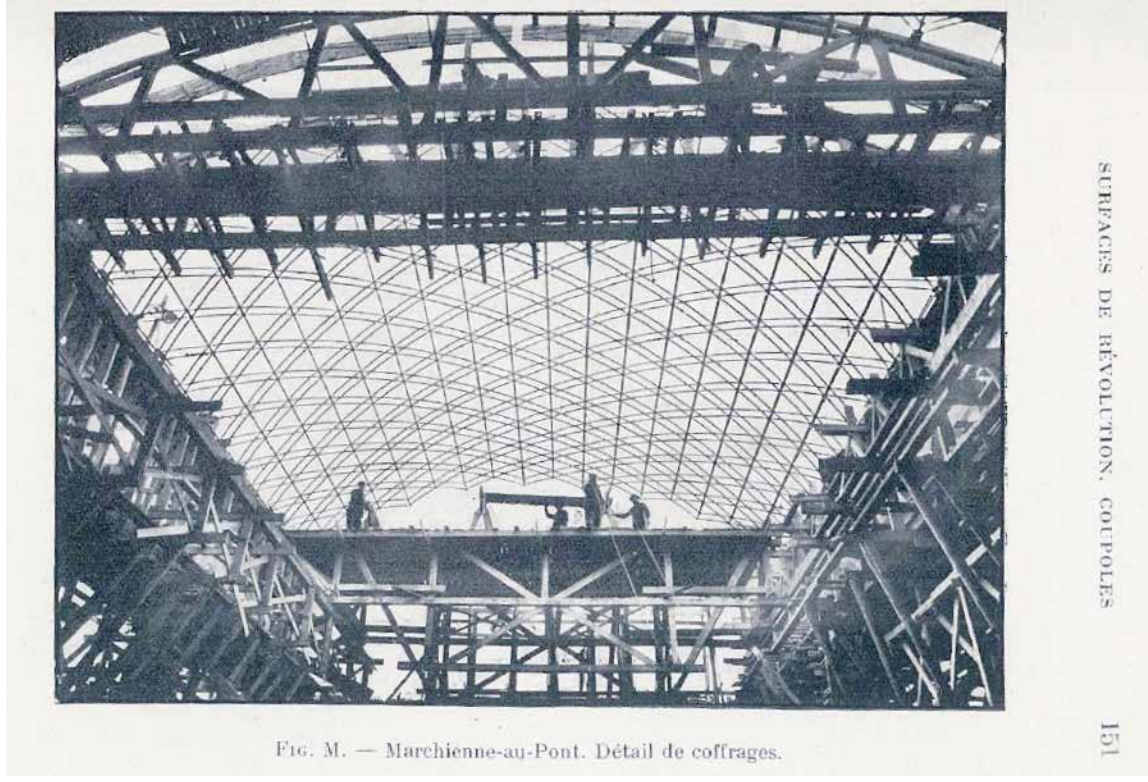


Fig. M. — Marchienne-au-Pont. Détail de coffrages.

Figura 180: Imagem do livro de Isenmann Pilarski Voiles minces, voûtes-coques, na edição de 1937 existente na biblioteca da FEUP e citada por Correia de Araújo. Detalhe de realização das armaduras, das cofragens e dos cimbramentos na construção de uma superfície de revolução, não plana, numa cobertura em BA.



são aquelas proporcionadas pelas cofragens planas. No entanto, as cofragens curvas podem ser económicas, se se reutilizarem cimbres móveis.

- iii. O BA é um material monolítico compósito, que resiste tanto à tracção como à compressão e, conseqüentemente, à flexão. Assim, pode ser moldado em estruturas esbeltas, capazes de suportar cargas ligeiras por centímetro quadrado. Esta característica permite resolver o seguinte problema: como encontrar uma cobertura económica, com o mínimo de pontos de apoio, afastados o mais possível uns dos outros.
- iv. Por esta razão, as formas baseadas em superfícies de revolução podem vencer, de modo económico, vãos até de 50 ou 60 metros. Esta técnica, inicialmente desenvolvida tendo em mente razões de poupança, pôs em evidência novos sistemas construtivos que não ocultam os elementos resistentes. Pelo contrário, eles surgem “totalmente desnudados” de decoração supérflua, ao colocarem a nu as formas mais racionais fornecidas pelo cálculo.

Tentámos, nesta perspectiva sintética, traduzir todos os adjectivos usados por Pilarski. Passemos-los em revista, na língua original do texto: *pauvre, lépreux, ignorante, dénudé*. Se palavras como lógico, racional e económico podem ser encaradas como pertencendo ao léxico da engenharia civil, os termos anteriores, pelo contrário, excedem-no largamente.

Palavras como pobre, leproso, ignorante, desnudado, mas também outras usadas por Pilarski, como os verbos vestir, camuflar ou mentir, ao se referirem a valores éticos e ontológicos, configuram algo muito próximo daquilo a que podemos chamar uma filosofia das estruturas.<sup>301</sup> O impacto desta transposição é considerável, como adiante debateremos.

### 5.1.3. Uma filosofia da construção

Concluído o trabalho de investigação sobre a bibliografia que serviu de suporte à construção do mercado, consideramo-nos autorizados para concluir que os engenheiros – e, conseqüentemente, os arquitectos – possuíam um perfeito domínio de todas as facetas envolvidas na realização da cobertura do edifício.

Se a leitura de Santarella lhes proporcionava uma visão panorâmica do assunto, já Pujade-Renaud lhes fornecia um caso de estudo detalhado e uma listagem exaustiva de modelos de referência, bem como o estado da arte da investigação teórica. Quanto a Pilarski, garantia – ou sedimentava, ou confirmava – as bases conceptuais para a elaboração de uma argumentação.

Por outro lado, podemos dizer que a bibliografia foi patenteada nas memórias descritivas com, pelo menos, três intenções:

---

<sup>301</sup> Com este termo, não podemos deixar de evocar o título do livro publicado por Félix Candela em 1962, *Hacia una nueva filosofía de las estructuras*. Félix Candela Outeriño: 1910, Madrid – 1997, Durham, Carolina do Norte, EUA.

# CONSTRUCCION

## UNA CHARLA CON EL INGENIERO DE CAMINOS SR. TORROJA

**LA VIDA DE UN INGENIERO EN LA "BOMBA DE ORO" (Pinar de Buitrago)**

El ingeniero Sr. Torroja, en su calidad de jefe de la oficina de ingeniería de caminos, ha estado en el Pinar de Buitrago, en el momento de la construcción de la gran presa de Buitrago, que es una de las obras más importantes de España. En esta obra, el Sr. Torroja ha estado trabajando durante muchos años, y ha sido uno de los principales responsables de su éxito. En esta charla, el Sr. Torroja nos cuenta cómo ha sido su vida en esta obra, desde su llegada hasta el momento de su partida. Nos habla de los problemas que se le presentaron, de los esfuerzos que hizo, y de los logros que alcanzó. Su relato es muy interesante y nos da una idea muy clara de lo que es el trabajo de un ingeniero en una obra de esta magnitud.

### LA CONSTRUCCION Y SUS PROBLEMAS.- LAS BOVEDAS MEMBRANAS

En esta charla, el Sr. Torroja nos habla de los problemas que se le presentaron en la construcción de las bóvedas membranas. Nos explica cómo se diseñaron, cómo se construyeron, y cuáles fueron los principales problemas que se le presentaron. Su experiencia es muy valiosa, y nos da una idea muy clara de lo que es el trabajo de un ingeniero en una obra de esta magnitud.

**¿CÓMO SE CONSTRUYEN LAS BOVEDAS MEMBRANAS?**

Las bóvedas membranas se construyen de una manera muy sencilla. Se trata de una estructura que se apoya en los muros de los edificios, y que se levanta por encima de ellos. La estructura está formada por una serie de arcos que se apoyan en los muros, y que se levantan por encima de ellos. La estructura es muy resistente, y puede soportar grandes cargas. Además, es muy económica, y puede construirse en un tiempo muy corto.

**¿CÓMO SE DISEÑAN LAS BOVEDAS MEMBRANAS?**

Las bóvedas membranas se diseñan de una manera muy sencilla. Se trata de una estructura que se apoya en los muros de los edificios, y que se levanta por encima de ellos. La estructura está formada por una serie de arcos que se apoyan en los muros, y que se levantan por encima de ellos. La estructura es muy resistente, y puede soportar grandes cargas. Además, es muy económica, y puede construirse en un tiempo muy corto.

### ABASTECIMIENTO DE AGUAS

El abastecimiento de aguas es uno de los problemas más importantes de una ciudad. En esta charla, el Sr. Torroja nos habla de cómo se abastecen las ciudades de agua. Nos explica cómo se diseñan las redes de abastecimiento, cómo se construyen, y cuáles son los principales problemas que se le presentan. Su experiencia es muy valiosa, y nos da una idea muy clara de lo que es el trabajo de un ingeniero en una obra de esta magnitud.



Estos diagramas muestran diferentes tipos de abastecimiento de aguas. Se ven tuberías que se conectan a los edificios, y se ven depósitos que almacenan el agua. Los diagramas son muy claros, y nos dan una idea muy clara de cómo se abastecen las ciudades de agua.



Este detalle muestra una parte de una estructura de abastecimiento de aguas. Se ven tuberías que se conectan a los edificios, y se ven depósitos que almacenan el agua. El detalle es muy claro, y nos da una idea muy clara de cómo se abastecen las ciudades de aguas.



Esta imagen muestra una gran bóveda membrana que se ha construido en una ciudad. La bóveda es muy grande, y se levanta por encima de los edificios. La estructura es muy resistente, y puede soportar grandes cargas. Además, es muy económica, y puede construirse en un tiempo muy corto.



Este detalle muestra una parte de una estructura de abastecimiento de aguas. Se ven tuberías que se conectan a los edificios, y se ven depósitos que almacenan el agua. El detalle es muy claro, y nos da una idea muy clara de cómo se abastecen las ciudades de aguas.



Esta imagen muestra una gran bóveda membrana que se ha construido en una ciudad. La bóveda es muy grande, y se levanta por encima de los edificios. La estructura es muy resistente, y puede soportar grandes cargas. Además, es muy económica, y puede construirse en un tiempo muy corto.



Este detalle muestra una parte de una estructura de abastecimiento de aguas. Se ven tuberías que se conectan a los edificios, y se ven depósitos que almacenan el agua. El detalle es muy claro, y nos da una idea muy clara de cómo se abastecen las ciudades de aguas.



Esta imagen muestra una gran bóveda membrana que se ha construido en una ciudad. La bóveda es muy grande, y se levanta por encima de los edificios. La estructura es muy resistente, y puede soportar grandes cargas. Además, es muy económica, y puede construirse en un tiempo muy corto.

Figura 181: Página, pertenente ao arquivo dos “Ars”, relativa ao periódico espanhol El Sol de 5 de Julho de 1936. Publicação de uma entrevista a Eduardo Torroja dedicada a “las bóvedas membranas” (Fonte: EMS)

- Desde logo, para demonstrar preparação – poderíamos dizer superioridade – técnica e académica;
- Depois, para justificar e fundamentar opções menos convencionais;
- Por fim, para propor o que chamámos uma filosofia da construção, relacionada com o valor e a lógica das opções tomadas.

Este esforço, recordemos, evidenciaria a superioridade de uma arquitectura moderna sobre outras soluções mais convencionais. Reforcemos também que aqui se entende a arquitectura moderna como algo que não é um mero estilo, mas sim um novo paradigma: uma maneira nova de resolver problemas, ou uma nova adequação entre os fins – simultaneamente expressivos e funcionais – e os meios tecnológicos disponíveis.

É neste sentido que se podem ler as palavras dos “Ars”, plasmadas em frases mantidas em todas as memórias descritivas que acompanharam os sucessivos aditamentos ao projecto inicial (“Ars Architectos”, Mercado de Matosinhos, 1939, p. 8):

Os efeitos estéticos não encarecem a obra quando são judiciosamente obtidos pelo estudo racional da planta em conjunto com os alçados e cortes, de forma a conseguirem-se volumes harmónicos e originais.

Proporção nas superfícies, harmonia de linhas e de cores, variedade de volumes, são os recursos que a arquitectura moderna, valendo-se das possibilidades de certos materiais novos [...] contrapõe às custosas concepções artísticas dos estilos antigos.

Esta é então uma modernidade que é equacionada a racionalidade e a economia. A originalidade presencista, neste trecho equiparada a harmonia, não se centra na selecção de elementos estilísticos, mas na escolha de uma lógica estrutural mais adequada a um mercado, tanto no que dizia respeito à tipologia espacial e funcional – que recomendava um grande vão livre – como à morfologia urbana e suas conexões simbólicas – que requeriam um edifício significativo.

A esta lógica estrutural esteve associada uma escolha do material mais adequado. Dada a proximidade do mar, o BA apresentava-se superior ao ferro, pelo efeito protector fornecido pelo recobrimento de betão. Assim, a solução adoptada permitia, num único elemento e em simultâneo, a máxima condensação de tipos:

- Edifício-tipo – Mercado;
- Espaço-tipo – Grande área coberta sem apoios;
- Figura estrutural-tipo – abóbada autoportante;
- Material-tipo – BA

A máxima potência compositiva foi, portanto, concentrada na abóbada delgada em BA, já que esta solução permitia a máxima eficácia de recursos, de materiais e de figuras. Uma vez que a abóbada é, em si mesma, portadora inerente de uma sensação de grandiosidade, a solução garantia também a máxima eficácia simbólica.

Julgamos que é à luz desta ideia que podemos compreender a facilidade com que os arquitectos abdicaram dos balanços da fachada: insistir neles seria retirar coerência à opção pela abóbada, e a razão para esta afirmação é simples de entender. A eficácia económica da abóbada resulta de este

elemento, ao trabalhar maioritariamente à compressão, recorrer a pouco aço: enquanto forma autoportante, a abóbada é uma solução adequada e racional porque permite o menor consumo de aço para o maior vão vencido.

Nos elementos em consola o que sucede é justamente o contrário. Ao serem solicitados também à tracção, fazem recurso a uma quantidade comparativamente maior de aço. Ora, naquele contexto económico, político e diplomático específico – que era da grande insegurança e da indefinição –, os balanços, por muito que pudessem sublinhar as opções retóricas e visivas do projecto, viriam sempre enfraquecer a lógica da realização.

No esforço de argumentação e defesa empreendida pelos arquitectos, eles encontraram também o máximo apoio dos engenheiros. O apoio foi dado através de uma fundamentação cuidada das opções adoptadas. Naqueles finais dos anos 30, como provavelmente hoje se faria também, a defesa foi garantida através da invocação de três componentes: a regulamentação em vigor; a fundamentação do cálculo; a invocação de precedentes.

Como percebemos, a regulamentação vigente não surgiu como suficiente, e foram procurar-se bases de cálculo na bibliografia estrangeira. Ora, no caso das abóbadas delgadas, essa bibliografia não é neutra. Implica, como abundantemente temos aqui debatido, uma perspectiva relativamente à sua evidente eficácia e à sua racionalidade. Obriga também a prévia formatação da refutação a argumentações previsíveis, nomeadamente aquelas que dizem respeito à dificuldade de realização de andaimes, cimbres e cofragens.

Esse autêntico proselitismo das formas autoportantes transmitiu-se necessariamente à arquitectura. Não nos surpreenderia se nos dissessem que, da abóbada do mercado, os “Ars” estiveram acima de tudo interessados no alarde de proeza espacial, formal e simbólica que o seu uso implicava – e que o que lhes interessava da racionalidade, da eficácia e da modernidade era tão-somente as suas retóricas. No entanto, não temos dúvidas que, ao se apoiarem na fundamentação da engenharia, foram adquirindo conhecimentos de exemplos construídos em todo o mundo e, assim, ao se compararem com outros projectistas, viram validado esse seu legítimo desejo de modernidade e de arrojo.

Esta é a nossa convicção, que nos surge reforçada pela análise do espólio dos “Ars”. Nas pastas que arquivam recortes de imprensa, encontraram-se várias páginas dedicadas a empreendimentos construtivos. Existe uma nítida preponderância de artigos referentes ao uso racional de formas curvas de BA, aplicados em pontes, viadutos e aquedutos.

Nessa pasta existe também uma página do periódico espanhol *El Sol*, referente a 5 de Julho de 1936, com o título geral de “*La construccion y sus problemas – una charla com el ingeniero de caminos sr. Torroja*” onde se publica uma longa entrevista a Eduardo Torroja,<sup>302</sup> dedicada, entre outros assuntos, a “*las bóvedas membranas*” (Figura 178). A entrevista é ilustrada com imagens de projectos e de obras de Torroja, como uma vista de conjunto das tribunas do Hipódromo de Madrid, e um corte do Mercado de Algeciras, com o seguinte comentário “*su cúpula constituye un alarde constructivo entre construcciones similares.*”<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Eduardo Torroja Miret: 1899 – 1961, Madrid.

<sup>303</sup> TP: “A sua cúpula constitui um alarde construtivo perante construções similares”.

Como vemos, nesta teia de vontades e de protagonismos, o alarde não incomodava também aos engenheiros. Na entrevista que nos concedeu, o Professor Joaquim Sarmiento, apoiado na sabedoria da sua experiência de mais de meio século no estudo, na prática e na docência das estruturas de BA, não hesitou em referir-nos os desafios que a opção do mercado tinha acarretado, nomeadamente na espessura do recobrimento de betão em relação ao aço, bem como nos riscos de corrosão envolvidos.

Quando lhe perguntámos acerca das razões da escolha, respondeu: “Era esse o espírito que se vivia naquela época, querer quebrar o *record*, conseguir o maior vão, ter a estrutura mais esbelta.” Acrescentamos nós agora, abusando das generosas palavras do Professor: ir “mais além”.



Figura 182: Vista norte-poente do edifício dos MMM, cerca de 1950. O terreno envolvente não está ainda urbanizado. Bilhete-postal ilustrado.



Figura 183: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perspectiva correspondente à figura anterior. Reconstituição gráfica CAD.

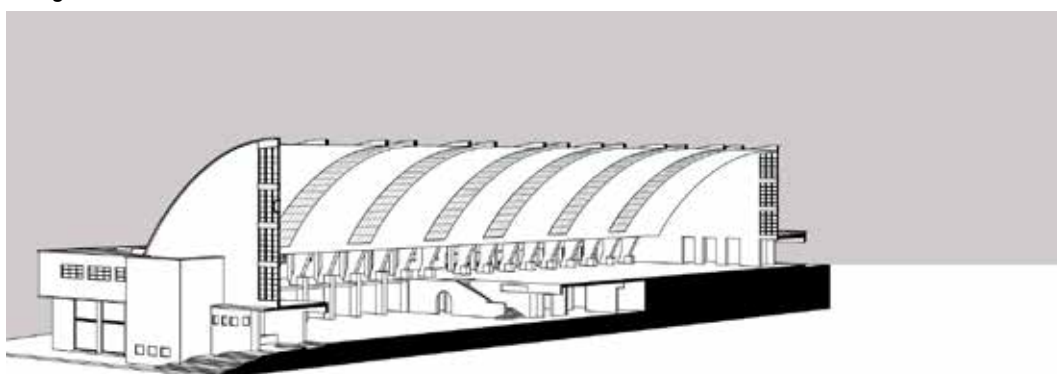


Figura 184: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perspectiva cortada correspondente à figura anterior. Reconstituição gráfica CAD.

## 5.2. Implicações ideológicas da construção do edifício

### 5.2.1. A figura e a presença

O edifício do MMM, apesar de se estratificar horizontalmente no modo como se relaciona com a pendente do terreno, oculta a sua complexidade na sua totalidade, manifesta, neste caso, na sua capacidade própria de se apresentar completo. Expliquemo-nos: aparentemente, lê-se de um só golpe, como um grande contorno, ou um grande volume: uma presença (Figura 182). Depois, em segundas leituras, vai deixando descobrir os diversos níveis de interpretação, como um enigma, ou uma esfinge (Figura 183).

Compreendemos assim que, na realização deste projecto, como aliás nos outros dois que trabalhamos, há mais de *collage* do que de composição. Melhor dizendo, há uma *collage* complexa que obedece a uma composição genérica, muito básica. Neste aspecto, a composição do MMM está mais próxima do desenho de um dirigível, que esconde o mistério do seu modo de funcionar e o mistério do seu habitáculo, para revelar apenas o bojo do seu volume: nada, na leitura do dirigível, nos explica como se move, como funciona, nem onde abriga os seus tripulantes e passageiros (Figura 185).

Para além disso, o dirigível, contrariamente ao aeroplano, evolui no ar em silêncio e com lentidão. Neste aspecto, o dirigível está mais próximo do *paquebot* de Le Corbusier do que do avião. No paquete, no entanto, há algo de amigável, e essa familiaridade está relacionada com a sua composição fortemente articulada, que permite conjecturar, de um relance só, o modo como se organiza e como funciona.

Já a figura do dirigível assenta toda ela, em aporias visuais. Tem um aspecto grave, apesar de todos sabermos que a razão que justifica a sua presença no céu se relacionar com o facto de ser mais leve do que o ar, algo que é, já em si, muito próximo de um absurdo. O aspecto de gravidade é conferido pela configuração, suficiente aerodinâmica para permitir o voo – e não nos referimos aqui ao lado técnico dessa possibilidade, mas ao visivo – mas ainda assim suficientemente volumosa para aparecer ameaçador. É este carácter enigmático do dirigível, bem como da sua evolução no ar, que lhe conferem sedução.

Também no MMM está patente um grande esforço de não comprometer a sedução volumétrica do resultado global com detalhes e subtilidades. Não surpreende, por isso, que esta questão compositiva se perceba melhor nas fotos antigas, em que o edifício voga num campo ainda indistinto, do mesmo modo que um dirigível no céu.

Quanto a nós, esta característica ajuda a explicar a perspectiva cónica em vista aérea com que o projecto foi sempre apresentado: essa perspectiva não é tão estática quanto a axonometria, mas, contrariamente a uma perspectiva cónica de linha de terra baixa, explica a totalidade da intenção geral e da volumetria completa. É, por isso, uma perspectiva que, de modo dinâmico, permite apreender o objecto de um relance só. Tal como um dirigível contra o céu, o que se apreende é uma figura contra um fundo neutro.



Figura 185: Capa da revista Ilustração de 1 de Novembro de 1928. Repare-se no tipo de perspectiva da fotografia da esquerda, em plano picado, bem como na fotografia tomada do interior do hangar.



Pode argumentar-se que a axonometria faria o mesmo. No entanto, a axonometria destitui os objectos da sua escala: um edifício tem a mesma representação de uma peça de mobiliário ou de decoração, ou de uma composição abstracta. A perspectiva cónica, pelo contrário, ao implicar a existência de um observador situado num ponto específico do espaço aéreo, confere presença ao objecto representado. Esta inferência, ou seja, esta transposição do objecto representado para a necessidade de uma posição determinada de um observador, confere ao edifício dignidade e escala, e acentua assim o seu carácter figurativo.

A perspectiva que os “Ars” adoptaram para representar o MMM permite-nos também perceber o sentido geral da composição, bem como a articulação entre as diversas partes. No entanto, não revela nada relativamente ao “como”, ao “porquê”, e nem mesmo ao “onde”. Por outras palavras, essa perspectiva não pretende explicitar nem o modo de construção da proeza técnica, nem o modo como o edifício vai ser fruído pelo utilizador, ao nível natural do solo. É por isso um potente dispositivo retórico que pretende seduzir, convencer e impressionar o espectador: o que transmite é a expectativa de um orgulho. Essa sensação de antecipação é já o regozijo por uma obra para cuja realização se possui não só vontade mas também capacidade (Figura 186).

Também aqui a comparação com o dirigível pode ser profícua. O dirigível, nos anos 30, era o verdadeiro feito da tecnologia alemã. Era aquilo a que se chamava “uma maravilha da técnica”, expressão cujo carácter aporístico nos devia, só por si, deixar de sobreaviso, uma vez que se algo é do domínio da técnica, pelo seu carácter de racionalidade devia ficar imediatamente apartado do reino do maravilhoso.

Este carácter dúbio transformou-o no epítome de uma obra fáustica: um triunfo do génio alemão sobre a gravidade. Apenas nações com grande potencial económico podiam construir ou adquirir dirigíveis, ao contrário dos navios e dos aviões, que qualquer país podia negociar. Em que campo Portugal poderia encontrar uma resposta que lhe equivalesse? Apenas num: na construção civil. Não se podendo construir o objecto, construía-se o seu contentor, com todas as características simbólicas desse objecto. Se a falta de uma verdadeira revolução industrial em Portugal, no sentido em que aconteceu no Reino Unido, na França ou na Alemanha, parece retirar intensidade à arquitectura moderna portuguesa, a construção devolve-a quase na perfeição.

### **5.2.2. A figura e a estrutura**

Nos parágrafos anteriores referimo-nos ao modo como o edifício se apresentava a um primeiro relance, ou numa visita despreocupada. No entanto, existe outro tipo de vivência que o MMM proporciona, que é o do uso quotidiano, nomeadamente na sua fruição interior. Também aqui o aspecto figurativo do edifício desempenha um papel determinante. Temo-nos referido, sem nos preocuparmos com grandes justificações, ao carácter expressivo e simbólico da abóbada. Qualificámo-la mesmo como sendo “portadora inerente de uma sensação de grandiosidade”.

Gostaríamos aqui de sublinhar esta caracterização, usando o termo figura estrutural. Já dedicámos algumas páginas a debater a noção de figura, tal como entendida quando aplicada à arquitectura. O edifício do MMM parece ser ocasião ideal para compreender como a estrutura, ela própria, pode ser figurativa.

## INICIATIVAS DE VULTO

# Um programa colossal

Será o

# Mercado Municipal

a primeira obra a realizar depois de contraído o empréstimo

Pela sugestiva gravura que ilustra esta página do *O Comércio de Leixões*, poderá o leitor avaliar da grandiosidade e imponência do edifício do novo Mercado Municipal, que a Câmara de Matozinhos vai mandar construir logo que

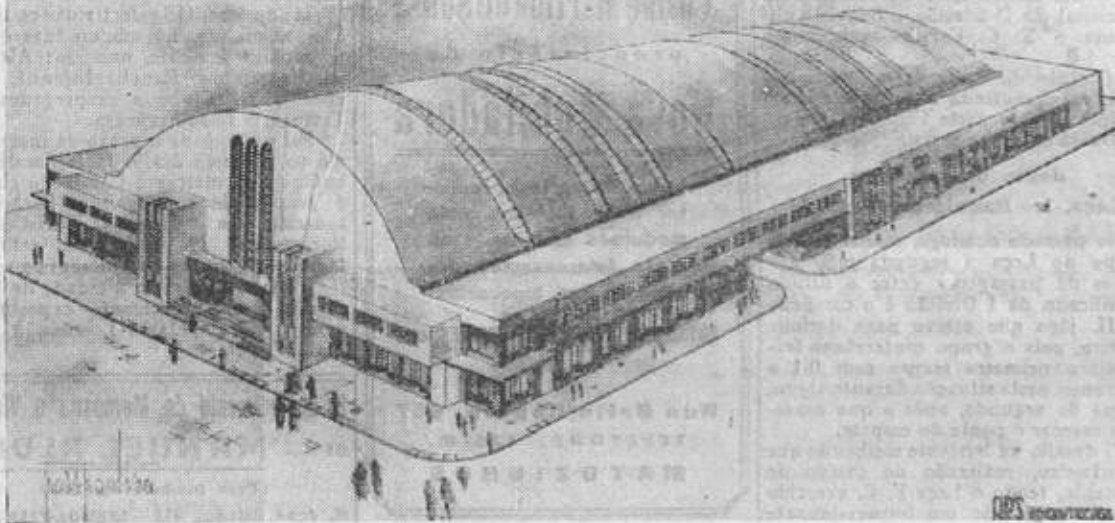
nhos, e terá a sua fachada principal voltada para a doca n.º 1 do porto comercial de Leixões.

Será, em toda a sua grandeza e em todos os seus detalhes, um soberbo e moderno edifício, bem próprio da

a venda de hortaliças, frutas, flores, peixe, etc.

Emfim, o novo Mercado Municipal de Matozinhos poderá considerar-se como um dos melhores edifícios do seu género, em todo o País.

*Câmara Municipal de Matozinhos • Projecto do Mercado*



O projecto do novo Mercado, já aprovado pela Câmara e Conselho Municipais

o prometido empréstimo seja uma realidade.

Esse empréstimo, segundo informações seguras e autorizadas que temos, será um facto dentro de pouco tempo.

O novo Mercado erguer-se-á no terreno actualmente ocupado pelo Mercado antigo e ainda ocupará parte daquele que ficará devoluto, pela expropriação de vários prédios e terrenos circunvizini-

importância incontestável da nova cidade em formação — a futura cidade de Leixões.

O rés-do-chão, será reservado para estabelecimentos comerciais, com frente para as ruas que circundam o edifício; e todos eles terão as instalações sanitárias indispensáveis.

Será provido de instalações frigoríficas e terá lugares apropriados para

Cabem, portanto, os mais rasgados louvores à Câmara Municipal, porque, tendo concebido um vastíssimo programa de realizações, se esforça e se empenha para que muito em breve possa dar-lhe início, dotando a nossa terra com estabelecimentos de primeira ordem, que muito hão de concorrer para mais a valorizar e engrandecer.

Figura 186: Notícia de *O Comércio de Leixões*, de 5 de Maio de 1940, relativa à construção do MMM de “Ars Architectos”. A perspectiva é associada a um “programa colossal”.

Encontrámos um paralelo a esta noção de figura estrutural, tal como ele se apresentou relevante no séc. XX, no trabalho do historiador de arquitectura francês Gérard Monier (2000, p. 13):

*Les ouvrages d'art construits en béton armé, souvent élégants, attirent aussi l'intérêt pour les nouveaux espaces libres qu'ils produisent. Les porte-à-faux, l'espace disponible et les vides ont ici une qualité formelle qui participe à l'esthétique de la modernité. Ainsi l'architecture des tribunes, pour des champs de courses et des stades, en Espagne et en Italie, construites par E. Torroja (1899-1961) et P.-L. Nervi (1891-1979), entre 1930 et 1940, illustre-t-elle la contribution des ingénieurs à la création des figures architecturales de leur temps.*<sup>304</sup>

Queremos então chamar figura estrutural àquela configuração arquitectónica que evidencia a sua capacidade inerente de superar um grande vão com graça, ou seja, com elegância e com o mínimo de esforço, de tal forma que essa capacidade se manifesta, em simultâneo, quer na vastidão de um recinto interior, quer na correspondente imponência de uma volumetria externa.

Na figura estrutural, a transferência harmónica dos esforços ao solo conduz não só a soluções baseadas numa rítmica, frequentemente associadas à imposição de uma ordem, como a uma alternância cadenciada de luz e de sombra, revezamento que reforça a impressão grácil de conjugação paradoxal entre ligeireza e força (Figura 184).

Sob o ponto de vista estético, a figura estrutural mobiliza corpo e mente. Assim, a imposição de uma rítmica ao espaço convoca nos observadores estímulos físicos correspondentes. Convida ao movimento, que pode ser orientado rectilíneo e axialmente ou, pelo contrário, submetido a uma directriz curva ou angular. De modo equivalente, a figura estrutural pode suscitar nos observadores sensações de arrebatamento e de vigor.

Estamos perante aquilo a que Fernando Pessoa chamou uma estética não aristotélica. Esta estética da força ou, mais propriamente dito, esta estética das forças, é tão válida para quem produziu a figura estrutural como para quem a pode fruir.

Foi o mesmo tipo de estética, afinal tão característica deste período, que permitiu a formulação de uma moderna noção de monumentalidade, assim plasmada em 1944 por Louis Kahn:<sup>305</sup> “ a spiritual quality inherent in a structure which conveys a feeling of eternity”.<sup>306</sup> É neste sentido que invocamos aqui, de novo, as palavras de Françoise Choay (2000, p. 219), usadas por esta autora para definir o poder dedáleo como competência de edificar.

Chamarei competência de edificar à capacidade de articular entre eles e com o seu contexto, por meio da interpretação do corpo humano, elementos cheios ou vazios, solidários e nunca

<sup>304</sup> TP: “As obras de construção erigidas em betão armado, frequentemente elegantes, estimulam também o interesse pelos novos espaços livres que produzem. As consolas, o espaço disponibilizado e os vãos adquirem aqui uma qualidade formal que contribui para a estética da modernidade. Deste modo, a arquitectura das bancadas, para pistas de corridas e para estádios, em Espanha e na Itália, construídas por E. Torroja (1899-1961) e P.-L. Nervi (1891-1979), entre 1930 e 1940, exemplifica a contribuição dos engenheiros para a criação das figuras arquitectónicas do seu tempo.”

<sup>305</sup> Louis Isadore Kahn: 1901, ilha de Saaremaa, Estónia - 1974, Nova Iorque, EUA.

<sup>306</sup> TP: “ Uma qualidade espiritual inerente a uma estrutura que transmite uma sensação de eternidade”. Devemos esta citação a Volker M. Welter (2013 p. 47).



Figura 187: Notícia de O Comércio de Leixões, de 28 de Abril de 1940, relativa a um projecto para uma piscina na praia de Leça. O grafismo do desenho permite atribuir a autoria a “Ars Architectos”.



Figura 188: Notícia de O Comércio de Leixões, de 9 de Junho de 1940, relativa a um projecto para um campo de jogos nas proximidades do rio Leça. O grafismo do desenho permite atribuir a autoria a “Ars Architectos”.

autónomos. O seu desenvolvimento na superfície da terra e na duração faz sentido, simultaneamente para aquele que edifica e para aquele que habita, tal como o desenvolvimento dos signos da linguagem no espaço sonoro e na duração possui um significado simultânea e indissociavelmente para aquele que fala e para aquele que o escuta.

O que arriscamos então dizer é que a figura estrutural suscitada pelo edifício do mercado de Matosinhos granjeava aos “Ars” o acesso a uma possibilidade estética e retórica verdadeiramente totalitária, porque absolutamente imbuída numa solução que era, em simultâneo, adequada sob o ponto de vista funcional e eficaz sob o ponto de vista estrutural e económico. O mercado é um marco da competência de edificar dos “Ars” e do apogeu do seu poder dedáleo.

Parecendo ser menos carregado ideologicamente do que a Capela de N.ª S.ª de Fátima, por exemplo, o Mercado de Matosinhos é, por aquilo que se disse, um edifício fortemente determinado por esse aspecto. Parece relevante que esta determinação surja justamente quando os “Ars” parecem querer desistir de sublinhar os elementos ideológicos com marcas iconográficas, concentrando-se maioritariamente nos aspectos tecnológicos.

A releitura da secção 2.3 do Capítulo 2.º da Parte I pode ajudar a perceber este aparente paradoxo. É no assomo de uma neutralidade da tecnologia perante a cultura e a ideologia – afinal a mesma neutralidade que a engenharia portuguesa pôde alardear durante os anos 30 – que as edificações humanas se afirmam como mais manipuláveis pelo poder.

Assim, o edifício do Mercado pôde ser inaugurado em 1952 como uma obra de um novo regime, tão branqueado quanto este. Do mesmo modo que da fachada desapareceram os arcos parabólicos de iconografia nacionalista, para serem substituídos por elegantes prumos de *Gracifer*, também esse novo regime deixou de ser aparentado ao das potências derrotadas para, pelo contrário, surgir como aliado dos vencedores na luta contra o inimigo de sempre, o comunismo. Aqueles prumos de *Gacifer* podem ser entendidos como duas marcas simultâneas: uma, a do Plano Marshall, outra, a do *International Style*.

### 5.2.3. Um nacionalismo municipalista

Voltemos àquela transição de ciclos, entre os anos 30 e a década de 40. Perante o triunfo do salazarismo e às portas da II GG, as implicações ideológicas da construção de um edifício com a imponência do Mercado de Matosinhos podem parecer evidentes. É perante essa enganadora evidência que queremos introduzir um novo elemento, que apenas aflorámos mas que não desenvolvemos antes nesta tese.

Se atrás invocámos Louis Khan, foi para afirmar paralelismos de atitudes e não para detectar influências. No mesmo sentido, perante o edifício do Mercado não podemos deixar de nos recordar das palavras do ponto sete de um outro manifesto, aquele que Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion:<sup>307</sup> firmaram em 1943 sob o título *Nine Points on Monumentality* (Welter, 2013, p. 47):

<sup>307</sup> Josep Lluís Sert López: 1902 – 1983, Barcelona, Espanha. Fernand Léger: 1881, Argentan – 1955, Gif-sur-Yvette, França. Sigfried Giedion: Praga, Boémia – 1968, Zurique, Suíça.



Figura 189: Vista aérea do porto de Leixões na década de 50. Leça da Palmeira fica à esquerda na imagem, e Matosinhos à direita. Bilhete-postal ilustrado.

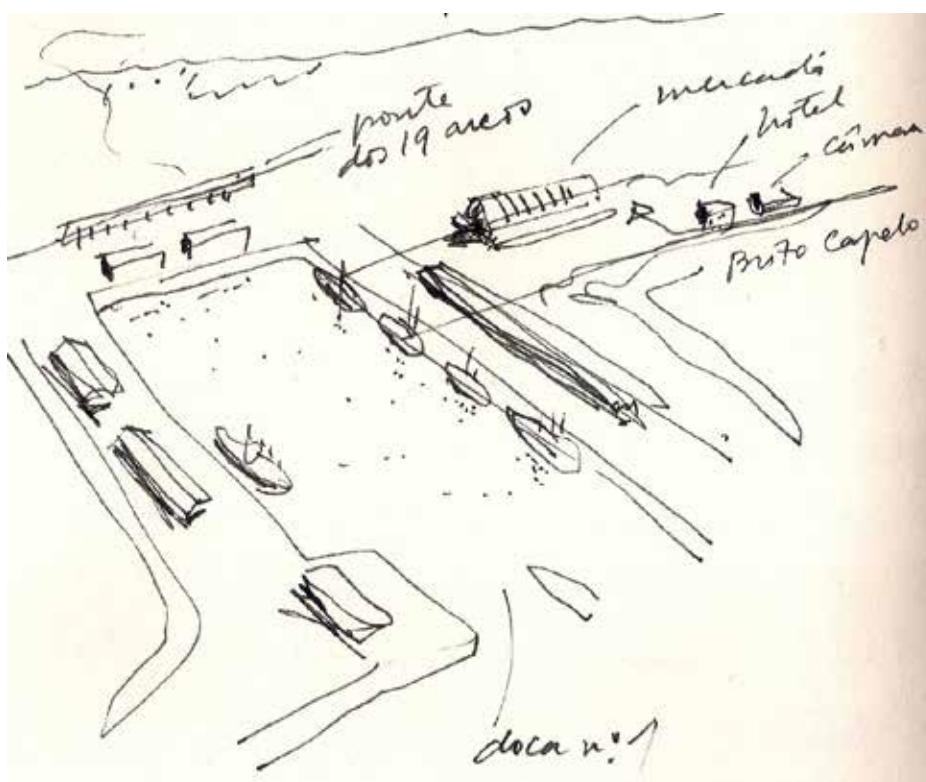


Figura 190: Desenho interpretativo, sobre a vista aérea da imagem anterior, relativa ao papel desempenhado pelo edifício do MMM na estrutura urbana de Matosinhos à direita. Reconstituição gráfica manual.

Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning, **just as there are no frontiers between the city and the region.** Correlation between them is necessary. Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes [ênfase no original].<sup>308</sup>

É nesta ligação entre o edifício, enquanto monumento, por um lado, e a cidade e a sua região, por outro, que o Mercado de Matosinhos se revela mais uma vez como um peculiar caso de estudo, em especial no contexto do Estado Novo, e de forma talvez surpreendente.

No dia 26 de Novembro de 1939, na página 1 do mesmo periódico *O Comércio de Leixões* que em 1936 publicara o anúncio do concurso para o edifício do mercado – e a meras três semanas de 15 de Dezembro, data de um dos aditamentos que temos aqui discutido –, surgia o seguinte editorial, sob o título de “O fantasma”:

De vez em quando, surge no céu límpido de Matosinhos, ou passeando, de lança em riste e escudo em guarda, sobre as águas cristalinas e serenas do nosso mar, o espectro sinistro da anexação! [...] A velha aspiração da cidade do Porto é – todos o sabemos – conquistar Matosinhos, submeter esta pequena faixa do nosso litoral ao seu domínio, às suas leis, ao seu poder.

Naquele contexto histórico específico, em que países quebravam pactos e anexavam territórios vizinhos, o editorialista não se furtar a empreender uma gravíssima comparação, entre as anexações da Alemanha e da União Soviética e o hipotético desejo de hegemonia do Porto em relação a Matosinhos. Ora, o melhor modo de afirmar a posse de um território é determinar-lhe investimentos, nomeadamente infraestruturais. Como adiante veremos, tudo indica que a Câmara terá por esta altura, programado a construção de vários equipamentos (Figuras 187 e 188).

De acordo com o autor do editorial, o desejo de hegemonia surgia em torno da questão do porto de Leixões. Já referimos como a área central da cidade do Porto sofreu o impacto económico da gradual deslocação da maior parte da actividade portuária em direcção a poente, na rota de uma deriva para o litoral que incluiu primeiro Miragaia, depois Massarelos e, por fim, Leixões. Para a cidade do Porto, e em especial para o seu centro tradicional, esse impacto poderia ser parcialmente mitigado pela inclusão de Leixões na sua área administrativa, tal como já sucedera com S. João da Foz (Domingues, Nonell, *et al*, 1994, pp. 138-139).

No entanto, para o editorialista, esses reais ou imaginados receios – a que justamente comparou com um fantasma – tinham um grande adversário. Esse oponente era o presidente da edilidade matosinhense, Fernando da Hora Aroso.<sup>309</sup> Ao editorialista não restavam dúvidas: dirigindo-se aos seus conterrâneos matosinhenses, dizia que era a este “anti-anexionista intransigente” que “devemos a nossa autonomia.”

<sup>308</sup> TP: “Os architectos modernos sabem hoje que os edificios não podem ser concebidos enquanto unidades isoladas, e que devem ser integrados em esquemas urbanos mais vastos. Não há fronteiras entre architectura e planeamento urbano, tal como não há fronteiras entre a cidade e a região. É necessária uma correlação entre todos. Os monumentos deviam constituir as inflexões mais poderosas destes esquemas vastos”.

<sup>309</sup> Fernando Domingues da Hora Aroso: 1891-1958, Matosinhos.

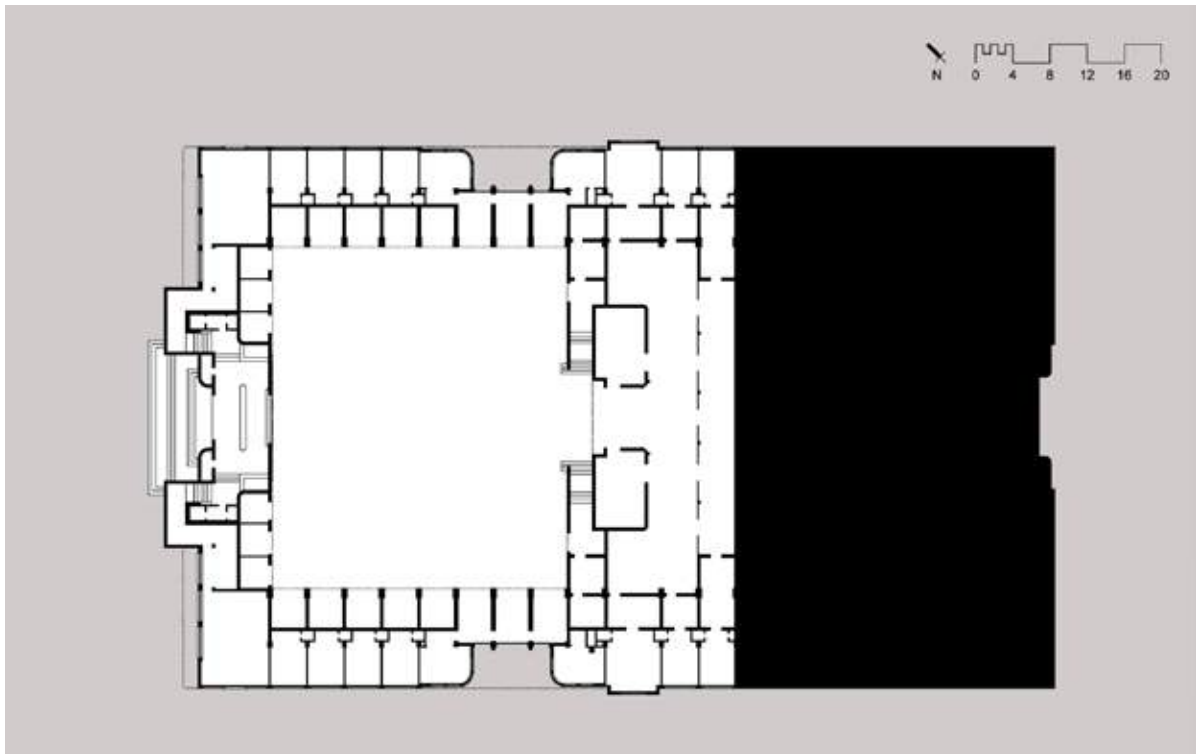


Figura 191: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta do rés do chão. Reconstituição gráfica CAD.

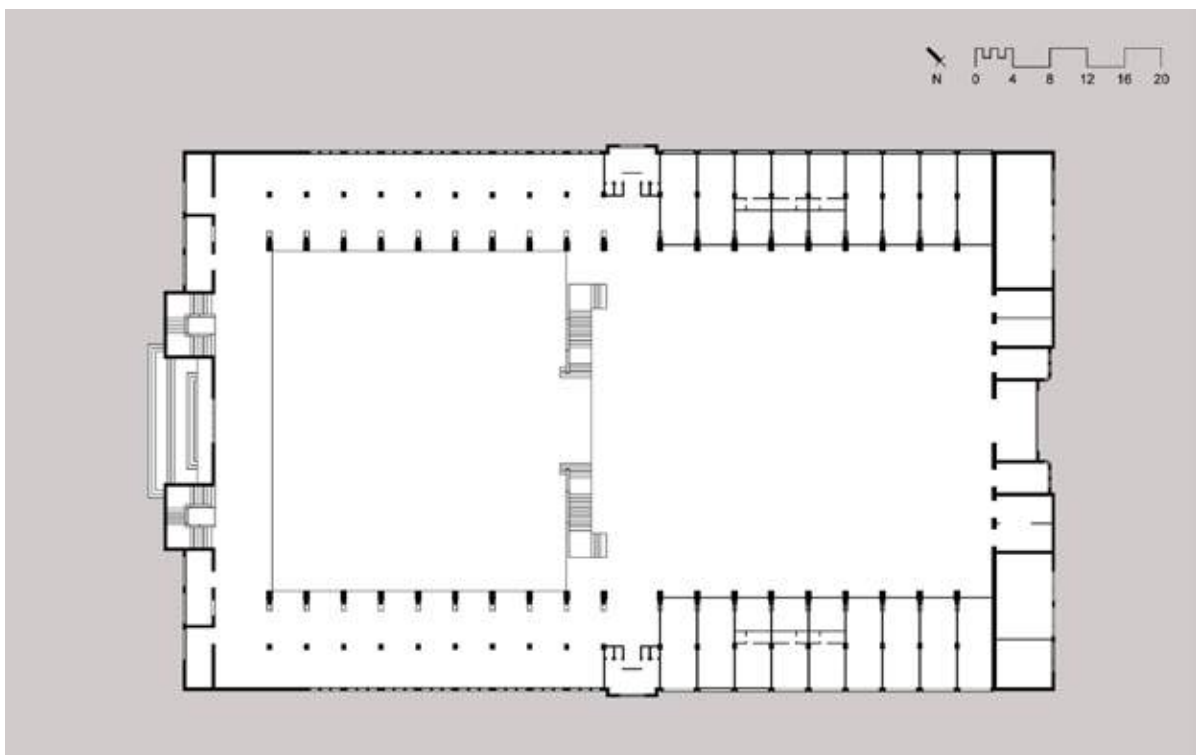


Figura 192: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta do piso 1. Reconstituição gráfica CAD.



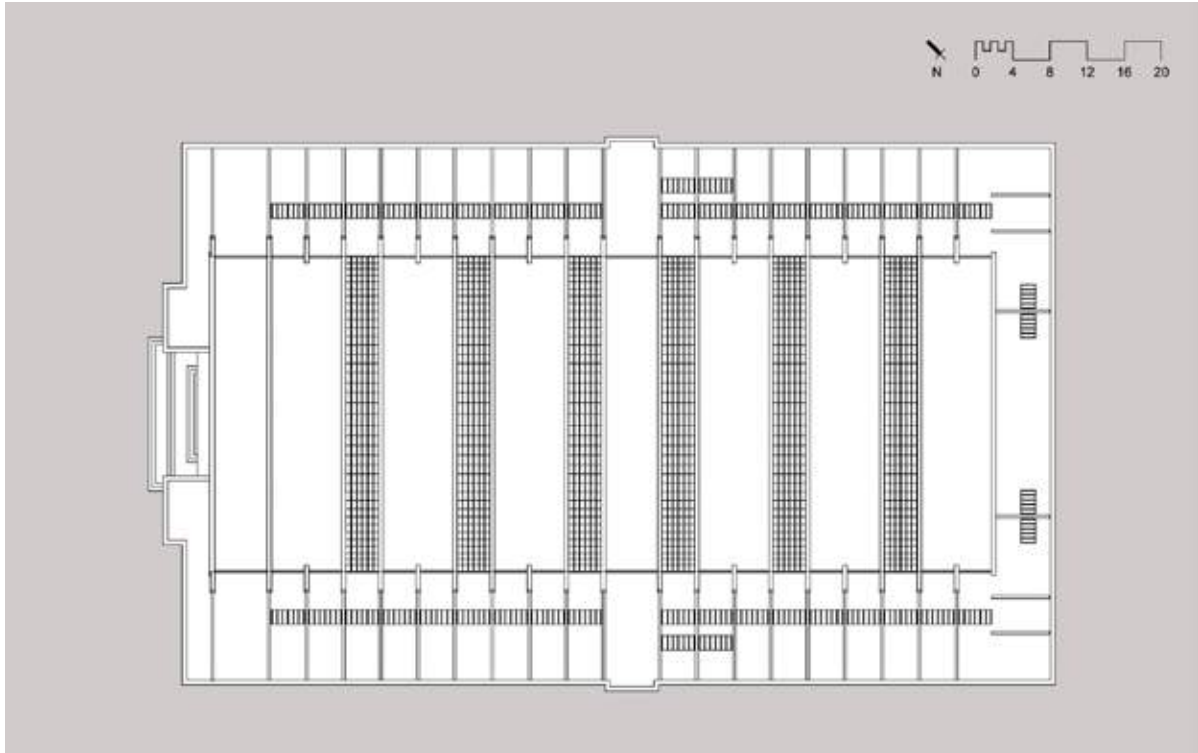


Figura 193: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, planta de cobertura. Reconstituição gráfica CAD.

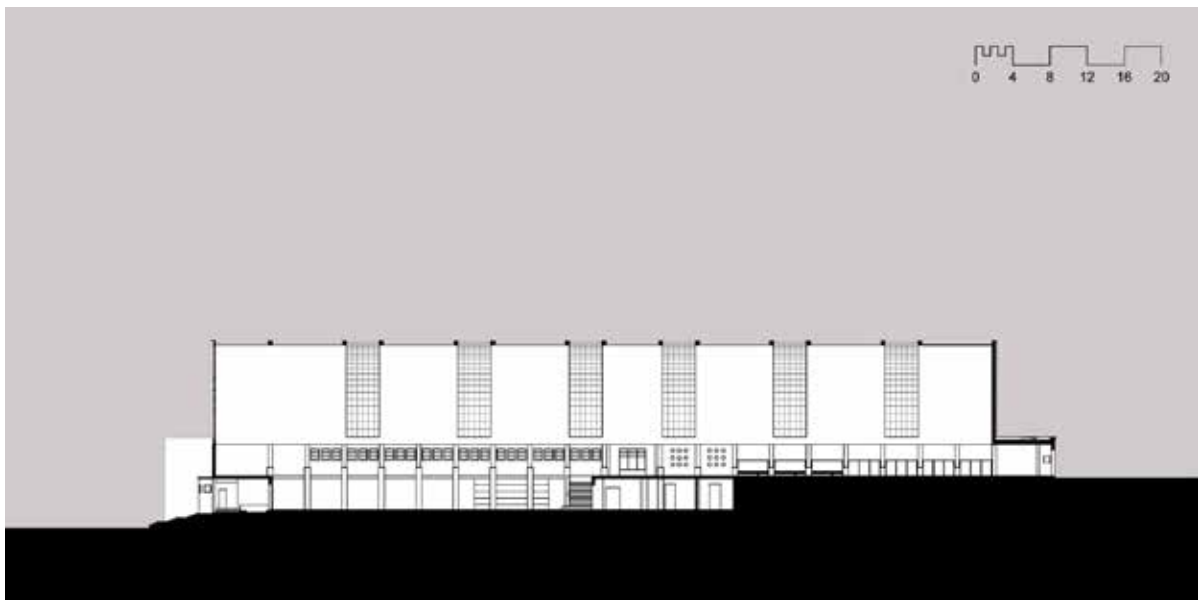


Figura 194: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil longitudinal. Reconstituição gráfica CAD.

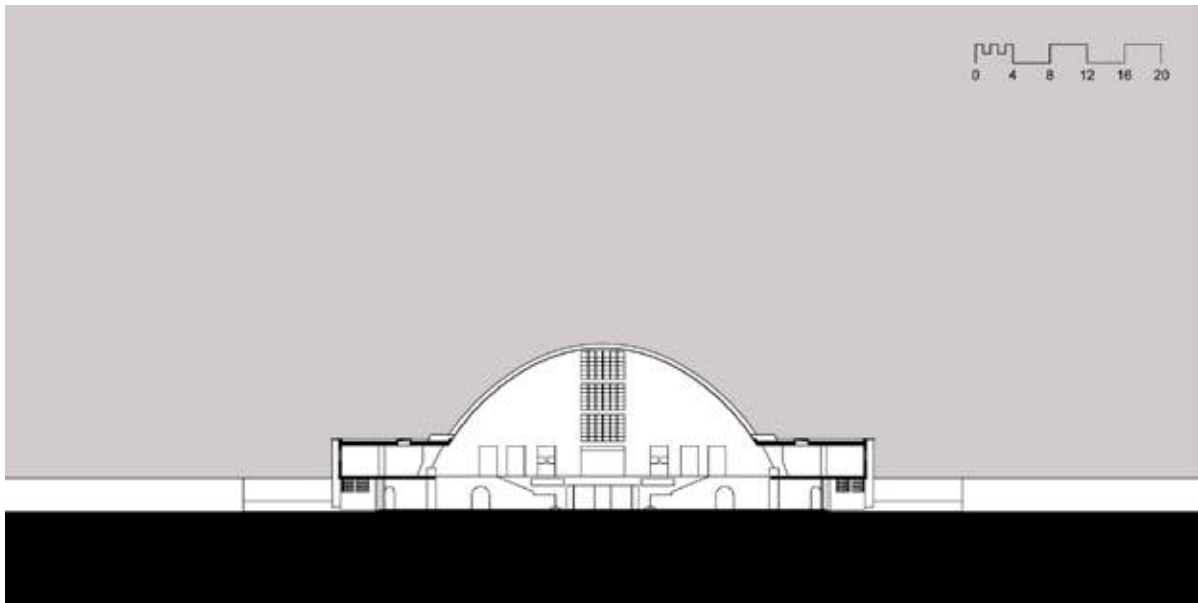


Figura 195: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil transversal 1. Reconstituição gráfica CAD.

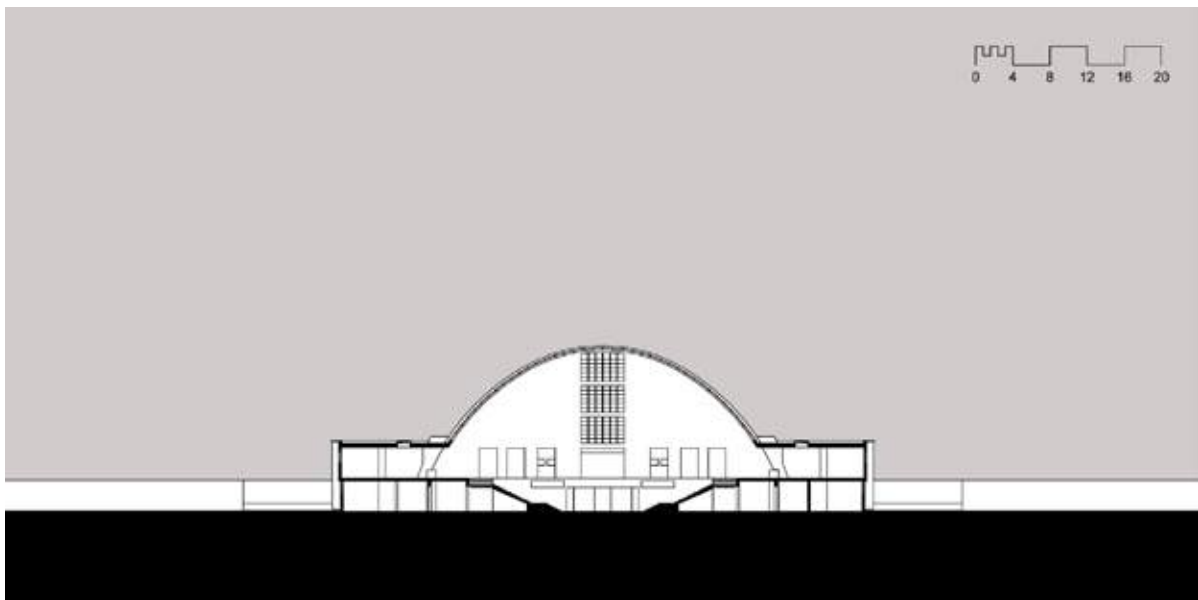


Figura 196: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, perfil transversal 2. Reconstituição gráfica CAD.

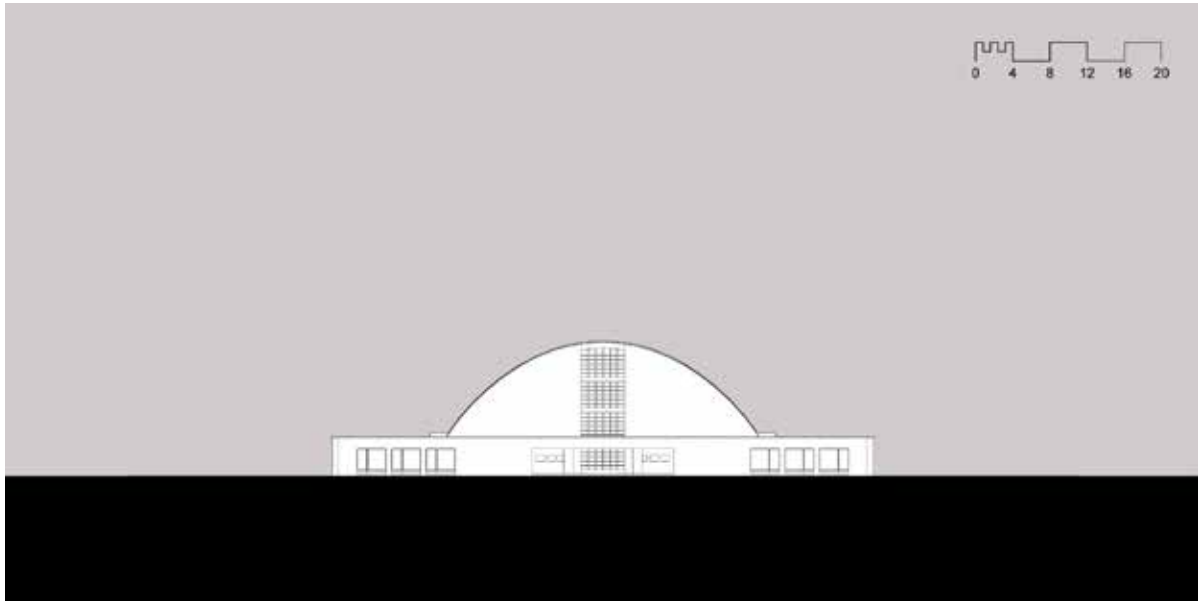


Figura 197: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado posterior. Reconstituição gráfica CAD.

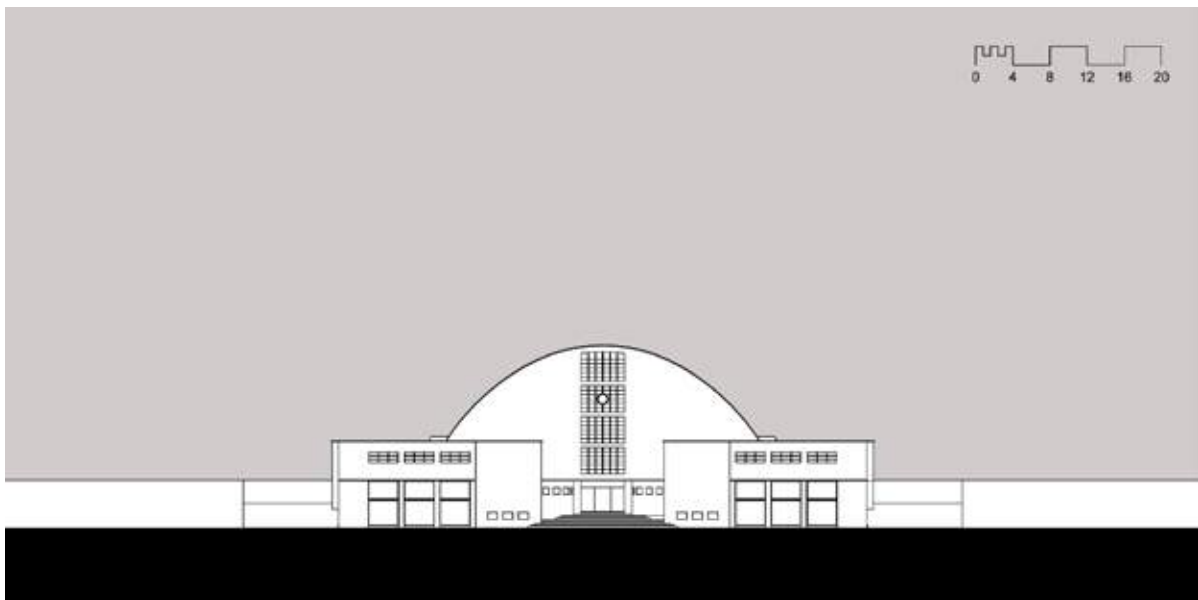


Figura 198: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado principal. Reconstituição gráfica CAD.

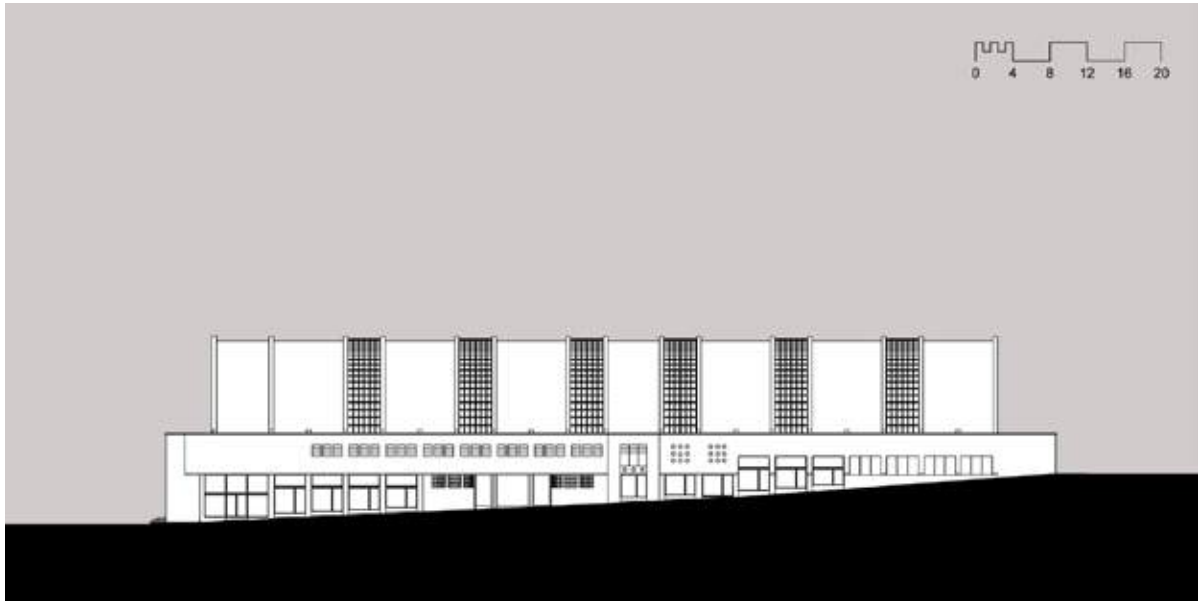


Figura 199: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado poente. Reconstituição gráfica CAD.

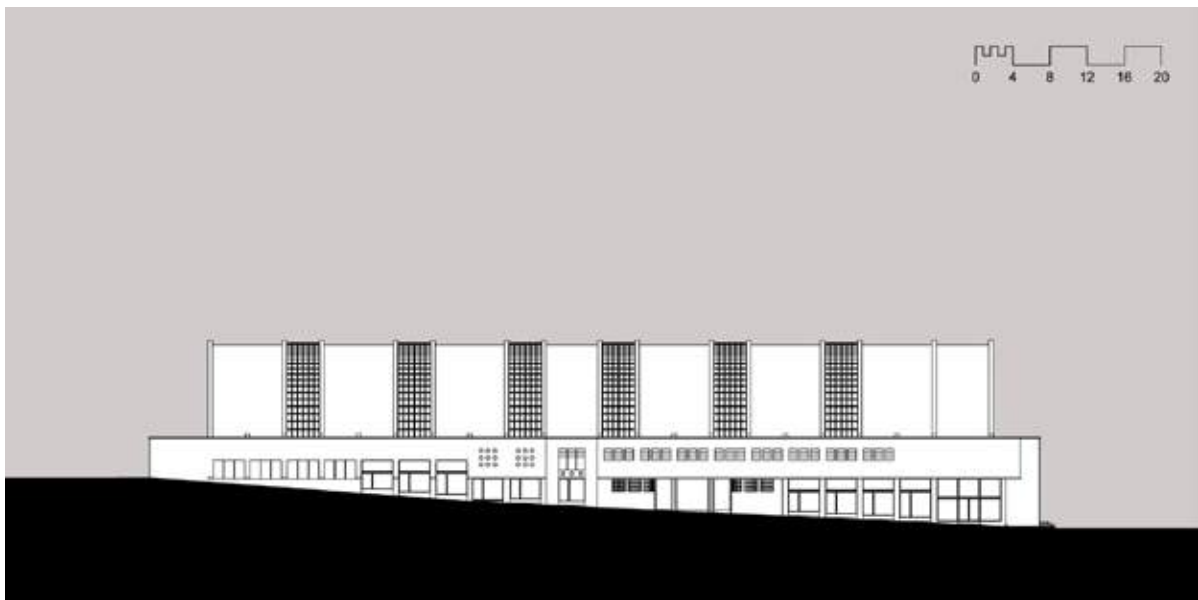


Figura 200: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, alçado nascente. Reconstituição gráfica CAD.

Parece-nos que é neste espírito, de um nacionalismo municipalista – ou, numa perspectiva contrária, de um bairrismo tacanho e mesquinho –, que a obra do edifício se pode, também, entender. Ele marca uma tomada de posse do município para com o porto de Leixões, inaugurado em Julho de 1940 (Figuras 189 e 190).

Não temos dúvidas que seus contemporâneos compreenderam a função quase totémica que o Mercado veio a assumir após a sua inauguração. Poucos anos depois desta cerimónia, um monógrafo de Matosinhos reparou nesta característica do edifício (Felgueiras, 1958, p. 609):

Bem localizado – pois ergue-se no largo fronteiro à Doca n.º 1 do porto de Leixões – é circundado por desafogados arruamentos, que lhe dão excelentes condições de acessibilidade, *onde a principal periferia de Matosinhos encontra um ponto central de convergência* [ênfase nosso].

O edifício tornou-se, pois, no monumento urbano de uma confluência múltipla: o núcleo urbano de Matosinhos, o rio Leça, o núcleo urbano de Leça da Palmeira e o porto de Leixões – bem como da recentralização da vila em torno da Doca n.º1. Os “Ars” souberam ser os intérpretes dessa aspiração do município, e não deixaram nunca de o afirmar (“Ars Architectos”, 1939, p. 3).

Neste sentido estamos certos de que o novo mercado será, com a imponência sóbria do seu conjunto, uma boa manifestação da arquitectura moderna no nosso País e *uma afirmação da vitalidade de um município que, com a assistência dos poderes públicos, sabe querer progredir* [ênfase nosso].

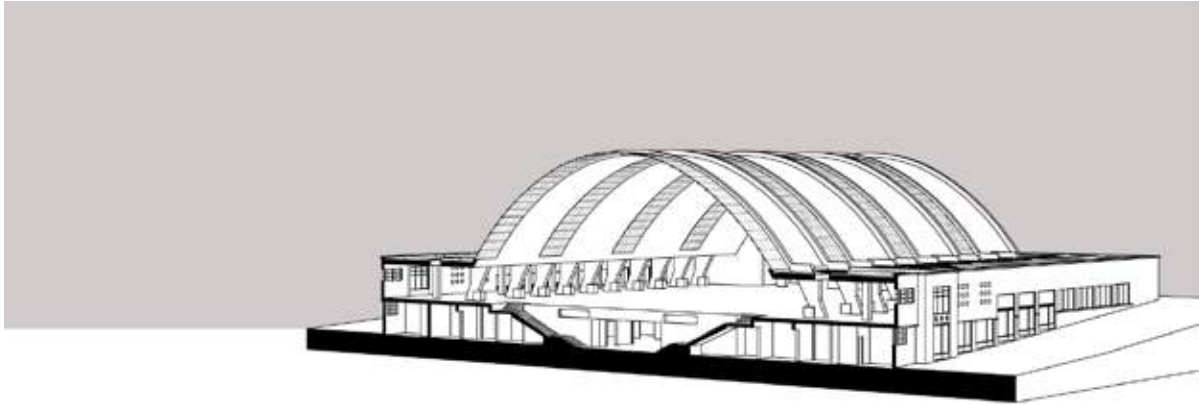
O nacionalismo municipalista de Matosinhos seria motivado então por uma vontade de acompanhar a política de obras públicas do governo central, nomeadamente em torno das comemorações do Duplo Centenário. Julgamos que é essa vontade que justifica também o recrudescimento repentino das actividades em torno do projecto, inexplicavelmente parado entre meados de 1936 e fins de 1939.

A confirmar esta hipótese temos que, entre 28 de Abril de 1940 e 9 de Junho do mesmo ano, *O Comércio de Leixões* publicou três artigos, referentes a outros tantos projectos de edifícios. O primeiro desses artigos, referente a um conjunto desportivo a situar no local onde mais tarde se implantaram as célebres piscinas de marés de Álvaro Siza, começava assim:

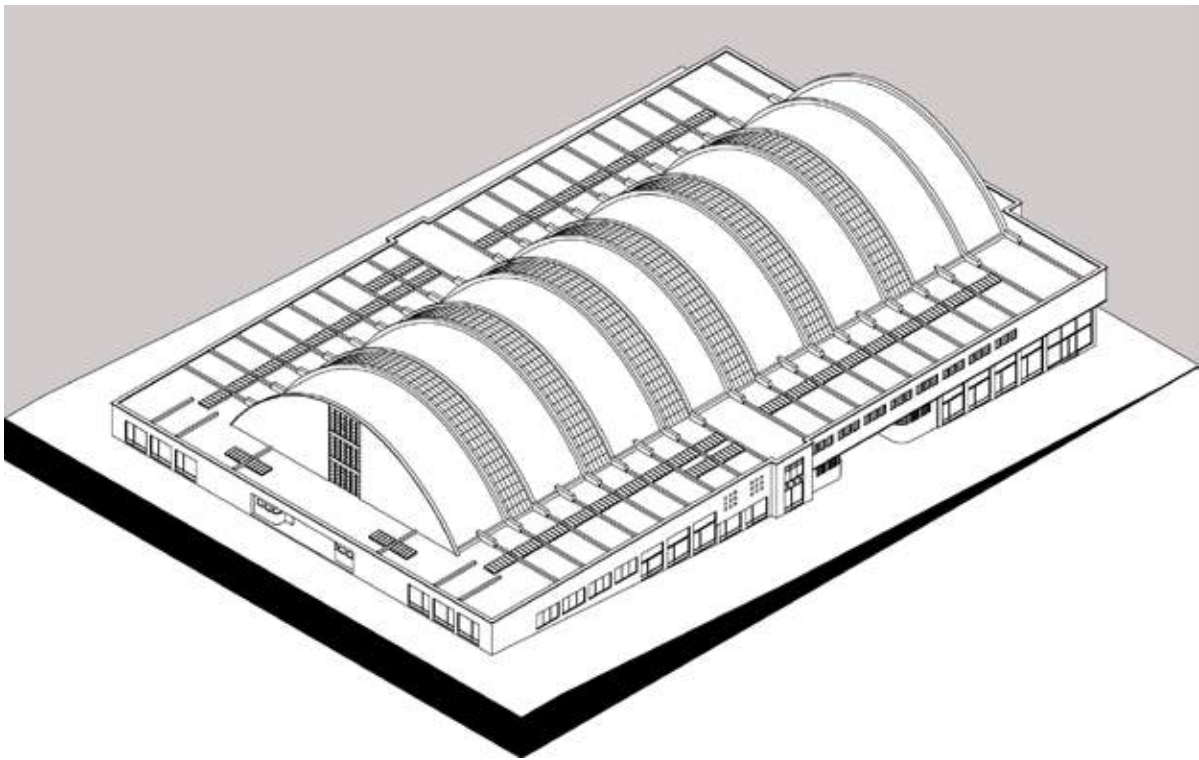
No plano estabelecido pela Câmara Municipal de Matosinhos, para celebrar as datas seculares da Fundação e da Restauração da nossa Nacionalidade, figura o arranjo e o embelezamento da praia de Leça e da zona urbana adjacente.

Já o segundo artigo, datado de 5 de Maio e dedicado justamente ao Mercado, terminava com este parágrafo:

Cabem, portanto, os mais rasgados louvores à Câmara Municipal, porque, tendo concebido um vastíssimo programa de realizações, se esforça e se empenha para que muito em breve possa dar-lhe início, dotando a nossa terra com estabelecimentos, que muito hão-de concorrer para mais a valorizar e engrandecer.



*Figura 201: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, corte transversal perspectivado. Reconstituição gráfica CAD.*



*Figura 202: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, axonometria posterior. Reconstituição gráfica CAD.*

Por fim, o último dos artigos descrevia o projecto para um parque desportivo junto ao rio Leça, e explanava:

Depois do mercado e da piscina, a que *O Comércio de Leixões* já desenvolvidamente se referiu, há que salientar a construção do grande parque de jogos. [...] Para a escolha do local, teve de observar-se, tanto o ponto de vista panorâmico, como o de acesso.

Situado no vale do Leça, é servido por estradas que o ligam ao Porto e ao Norte do país – caminhos de ferro, caminhetas, automóveis, etc.

Pela leitura simultânea destes três artigos, confirmamos as seguintes informações:

- Entre 1939 e 1940, a Câmara de Matosinhos estabeleceu um plano para celebrar o Duplo Centenário, paralelo e equivalente aos eventos de carácter nacional;
- Esse plano integrou, pelo menos, três projectos, nomeadamente o arranjo da praia de Leça, o edifício do Mercado e um campo de jogos junto ao rio;
- Esse plano tinha preocupações e ambições que ultrapassavam o município e adquiriam um alcance regional, nomeadamente no que diz respeito aos acessos ferroviários e rodoviários.

Neste plano de celebrações, já afirmámos sobejamente o papel do mercado dos “Ars”. O que queremos agora adiantar é que, apesar de não o podermos confirmar, os desenhos dos outros dois projectos correspondem a atitudes e a grafismos de apresentação usados pelos mesmos arquitectos. Tudo indica que estamos perante dois projectos ainda não referenciados, da autoria de “Ars Arquitectos”.

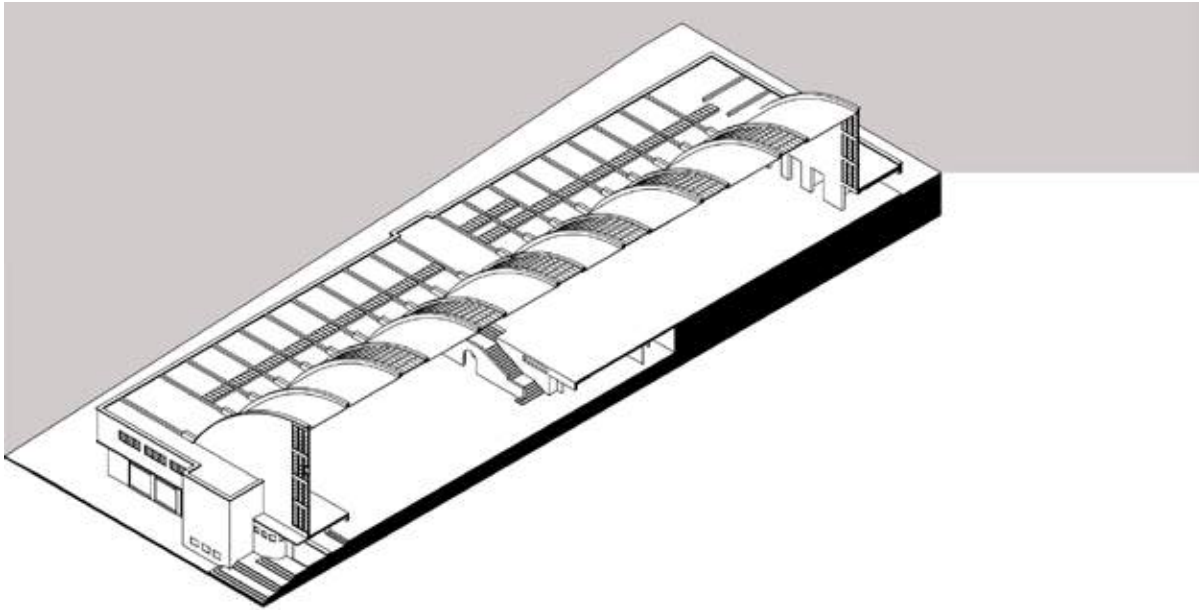


Figura 203: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, corte longitudinal axonométrico. Reconstituição gráfica CAD.

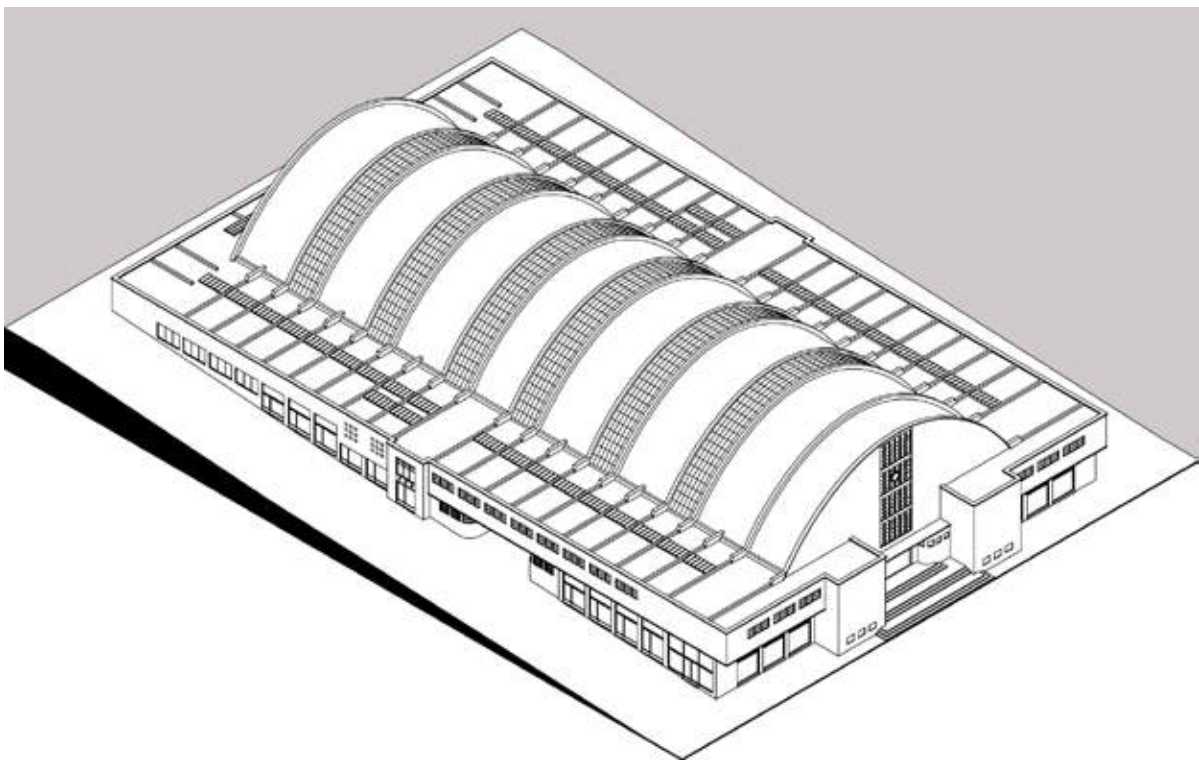


Figura 204: “Ars Architectos”: MMM, 1936-1952, axonometria principal. Reconstituição gráfica CAD.



## CONCLUSÃO



## Síntese ilativa

O nosso trabalho procurou, através do estudo da obra de um conjunto determinado de arquitectos, obter uma perspectiva totalizadora da modernidade portuguesa dos anos 30, capaz de integrar, em situação de igualdade, as suas dimensões culturais, ideológicas e tecnológicas.

O primeiro esforço empreendido foi o da caracterização da modernidade portuguesa dos anos 30, tentando detectar-lhe tanto o que ela possa ter tido de universal – porque partilhável com um conjunto mais vasto de realidades – como de específico e autónomo. Essa caracterização corresponde ao primeiro objectivo geral que nos impusemos, que foi o de contribuir para a compreensão de modernidade, tal como foi entendida e vivida nos anos 30 em Portugal. Considerámos que sem esta definição se tornaria impossível realizar qualquer avaliação de uma singularidade nacional.

Percebemos como, nos anos 30, confluíram em Portugal duas correntes aparentemente distintas mas muito similares:

- A primeira, de cariz eminentemente ideológico, foi o fenómeno de imposição de um regime de cariz autoritário nacionalista, credor de uma pulsão para um controlo integral da vida pública.
- A segunda, de carácter cultural, foi a atmosfera generalizada, a nível europeu e ocidental, de reavaliação e de reacção a duas forças já de si contraditórias: a herança do séc. XIX e a proposta revolucionária das vanguardas artísticas do início do séc. XX.

Para além destas duas correntes, outra, também enganadoramente distinta, confluiu para a noção de modernidade dos anos 30 em Portugal, e essa foi a da necessidade de infraestruturar o país.

A aparente neutralidade ideológica desta necessidade permitiu uma considerável abertura aos modelos mais avançados de desenvolvimento tecnológico, nomeadamente àqueles que se relacionavam com o cálculo e a utilização de um sistema construtivo de grande relevância, o das estruturas em betão armado.

A vontade de infraestruturação garantiu a implementação de um vasto plano de obras públicas, com o evidente objectivo suplementar de apaziguar as tensões sociais suscitadas pela instabilidade económica e pelo desemprego.

As obras públicas – todas elas, de uma forma ou de outra, dependentes do Estado – permitiram o desenvolvimento de um importante sector da economia, o da construção civil. Neste sector, o recrutamento de um operariado numeroso apresentava-se como potencialmente menos ameaçador – sob o ponto de vista político e sindical – do que aquele relacionado com as grandes indústrias transformadoras.

Neste panorama, à engenharia e à arquitectura foram adjudicadas tarefas muito distintas. Enquanto os engenheiros puderam investir a sua actividade de uma neutralidade tecnocrática, os arquitectos tiveram que tentar – como aconteceu na Exposição do Mundo Português – um acordo entre a face reformista do regime, por um lado, e as suas feições tradicionalistas, por outro. Dito por outras palavras: tiveram que conciliar as expressões das políticas do fomento com as da política do espírito. Por outras palavras ainda: ficaram obrigados a adequar um tempo a um espaço.

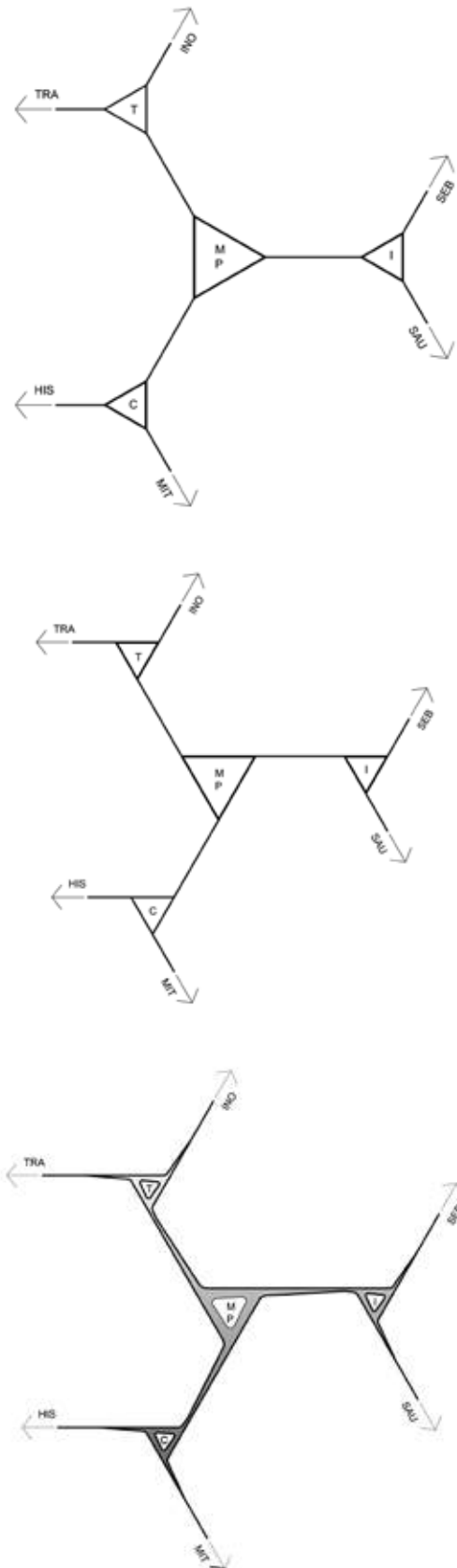


Figura 205: Definição da modernidade dos anos 30, como a expressão de uma tensão gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico e o peso de uma herança cultural, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico.

O reconhecimento desta peculiar confluência de factores conduziu-nos para uma definição da modernidade arquitectónica portuguesa dos anos 30:

- **Modernidade arquitectónica portuguesa dos anos 30** – Expressão local da tensão gerada entre o ímpeto de um *avanço tecnológico* e o *peso* de uma *herança cultural*, sob o *constrangimento* de um *enquadramento ideológico*.

Entre estes três termos – avanço tecnológico, herança cultural, enquadramento ideológico – se gerou também um segundo nível de tensão, resultante das contradições internas respectivas. Assim, para a cultura a tensão surgiu da contraposição entre as concepções iluminadas da história e aquelas, mais obscuras, assentes no mito; para a ideologia, entre saudade e sebastianismo; para a tecnologia, entre tradição e inovação. (Figura 205).

Uma vez que as múltiplas hipóteses de resolução para estas contradições (Figura 206) foram vividas mais como condição do que como opção, a este tipo específico de modernidade chamámos **modernismo**.

Perseverámos na fundamentação de um distanciamento entre este modernismo e a vanguarda artística e arquitectónica dos anos 10, justamente porque existiu na vanguarda uma componente de liberdade que o modernismo dos anos 30 nunca pôde sustentar, mesmo quando dela se reclamou. O que na vanguarda dos anos 10 foi deflagração, ruptura e revolução, no modernismo dos anos 30 passou a ser coacção, investigação e contra-revolução. Se a vanguarda ansiou por um *novo jamais visto*, o modernismo, pelo contrário, pesquisou um *novo renascido das cinzas*, ou seja, um “neo-”. Foi essa vontade de renascimento redentor, considerámos, que outorgou o modernismo cultural e tecnológico à esfera de influência da ideologia.

Assim, concluímos, uma crítica ou uma análise da modernidade arquitectónica portuguesa dos anos 30 não pode encontrar referencial na vanguarda arquitectónica europeia, nos moldes em que esta última foi propugnada nas décadas anteriores em países do centro e do leste da Europa.

Esta impossibilidade dá-se por duas ordens de factores:

- Primeiro, porque a nossa modernidade não participou das revoluções radicais operadas pelas vanguardas arquitectónicas europeias.
- Segundo, porque a arquitectura portuguesa nunca chegou a ser cúmplice das vanguardas literárias e artísticas nacionais, essas sim determinantes em Portugal na segunda década do séc. XX.

Se esta circunstância – a que chamámos *dupla menoridade* – autonomiza a arquitectura portuguesa dos anos 30 em relação a muitas congéneres europeias, não é menos verdade que a aproxima também de tantas mais. Se não podemos comparar a arquitectura portuguesa às investigações mais avançadas tentadas noutras latitudes, também nessas mesmas latitudes – tal como ainda noutras – podemos encontrar muitas experiências semelhantes à portuguesa. Dizemos que é uma questão de saber onde procurar, e acima de tudo, quando procurar.

Por essa razão empreendemos um esforço de criar uma matriz que situasse a arquitectura portuguesa dos anos 30 tanto no espaço como no tempo. Em termos expressivos, alicerçámos a diferenciação entre vanguarda e modernismo em duas concepções fundamentais: a **forma** e a **figura**.

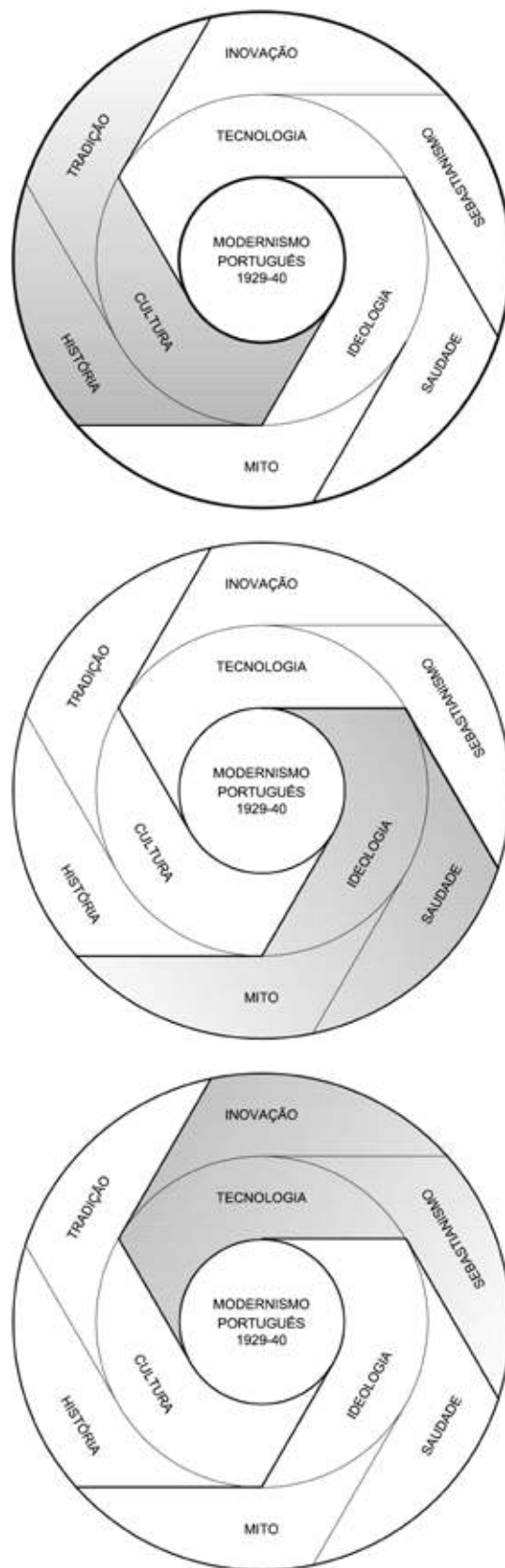


Figura 206: Hipóteses de vivência do modernismo dos anos 30, como a expressão de uma tensão gerada entre o ímpeto de um avanço tecnológico e o peso de uma herança cultural, sob o constrangimento de um enquadramento ideológico.

Concluimos que a vanguarda arquitectónica, através de uma relação essencial com a abstracção, com a técnica e com a função, procurou libertar a arquitectura do constrangimento imposto por modelos culturais precedentes, considerados contingentes.

Para a vanguarda, essa contingência cultural deixaria a arquitectura à mercê das alterações tecnológicas, tanto daquelas já vividas até ao fim do séc. XIX, como das outras, as que já se adivinhavam no início do séc. XX. Para a vanguarda, sem revolução deixaria de existir arquitectura.

Nesta instância, a vanguarda chegou ao que chamámos um colapso conceptual: a essência dos edifícios colapsou na sua aparência, o exterior no interior, o concreto no abstracto, a função no órgão, e todos se fundiram numa mesma entidade, a **forma**, ela própria cindida no seu próprio conteúdo.

Por natureza, a explosão da revolução está condenada a extinguir-se. A geração que se seguiu à da vanguarda, compelida a uma tarefa reconstrutiva – motivada tanto pelo pós-I GG, como pelos vários planos locais de obras públicas, dos quais o português foi apenas um exemplo – viu-se na contingência de operar sobre os despojos e os estilhaços da explosão. Na senda de Manfredo Tafuri, chamámos **experimentalismo** a esta atitude pós-cíclica. Para além de um “neo-”, esta arquitectura é também um “post-”.

Se, por um lado, os princípios compositivos mais acessíveis a esse experimentalismo eram os das escolas de Belas-Artes, por outro, o material que sobejara da explosão suscitava a colagem, a disjunção, a remontagem e a *bricolage*. Para além disso, um renovado interesse pela realidade – promovido quer pelas novas expressões artísticas, como a fotografia e o cinema, quer pelos meios de persuasão de massas, como a publicidade e a propaganda política – fez recrudescer a vontade de investir os edifícios de uma inesperada expressão, a **figura**, e, através desta, de uma renovada carga simbólica.

Daí a característica de **totem** que os edifícios desta época tantas vezes assumiram: sobre um conjunto rígido de eixos e de simetrias, simulacros de ordem traçados muitas vezes com estudada ingenuidade ou afectado primitivismo, penduraram-se, sobrepuseram-se ou agregaram-se peças heteróclitas e desconexas. Assim resultaram efeitos perturbadores e fantasmagóricos, aparentados com expressões plásticas próximas do surrealismo. Por nossa parte, considerámos ser mais preciso relacioná-las com uma atitude a que Franz Roh chamou **realismo mágico**.

Por isso, concluimos, a modernidade portuguesa dos anos 30 foi, em simultâneo:

- Um **modernismo**, entendido como condição secundária de moderno e de vanguardismo;
- Um **experimentalismo**, porque esteve constrangida a operar, em simultâneo, com os códigos mais desvitalizados da tradição e com as manifestações mais desvirtuadas da vanguarda.
- Um **reaccionarismo**, porque não soube ou não quis saber reflectir sobre as consequências formais e abstractas mais profundas dessa vanguarda, ao contrário do que sucedeu com outras tendências opostas, a que chamámos revisionistas.

Como percebemos, as consequências desta caracterização são múltiplas. Em relação aos outros objectivos a que nos obrigámos, nomeadamente os que concerniam à compreensão que os arquitectos demonstravam das novas lógicas construtivas, concluimos que este entendimento surgia, por

vezes, como mais evidente no que dizia respeito a questões programáticas e infraestruturais – iluminação natural e ventilação, por exemplo – do que nas questões da estrutura. O projecto do MBG é disto um exemplo eloquente.

Em suma: nunca detectámos que as reiteradas alusões à sinceridade no uso dos materiais e dos sistemas conduzissem a uma inquirição profunda ao modo como a arquitectura devia articular as suas diversas componentes construtivas com a sua manifestação plástica.

Atribuímos este facto a uma mesma atitude experimentalista e reaccionária, e aos seus matizes compósitos e pragmáticos. Através destes últimos, os arquitectos adequavam as suas eventuais ambições tecnológicas à realidade produtiva portuguesa. Através dos primeiros, adequavam a expressão dos edifícios às condições do programa. O edifício da CFP ilustra modelarmente esta posição.

Mesmo em empreendimentos tecnologicamente arrojados, como o MMM, o resultado a que se chegou, concluímos, ficou a dever-se tanto a uma vontade de incorporar, de modo racional e simultâneo, um tipo funcional, espacial e estrutural, como a uma vontade de seduzir e de figurar um poderio simbólico.

## **Resposta às questões chave da investigação**

Neste esforço encontrámos as respostas à nossa questão-chave, apesar de não terem sido as que esperávamos quando iniciámos a nossa investigação. Recordemos a nossa interrogativa:

- Existirá, para a arquitectura portuguesa da década de 1930, alguma manifestação clara do reconhecimento da importância das novas tecnologias construtivas, nomeadamente para a criação de um novo âmbito cultural que correspondesse a uma transformação profunda das espacialidades e das linguagens arquitectónicas?

Vimos que esta questão dependia de duas outras perguntas subsidiárias:

- Qual o verdadeiro impacto cultural e ideológico da introdução das novas tecnologias na arquitectura moderna portuguesa?
- Qual a verdadeira dimensão da relação entre a arquitectura e a engenharia em Portugal, por um lado, e arquitectura e poder, por outro?

A crescente importância da engenharia nos projectos que apresentámos, pela ordem com que o fizemos, deu-nos a consciência do gradual incremento da parceria entre arquitectos e engenheiros. Recordemos: o que no MBG foi uma batalha surda – e por fim perdida – por uma mera fachada, no MMM foi uma luta renhida – mas por fim ganha – por uma arrojada abóbada delgada. Se, no primeiro caso, os arquitectos se socorreram de argumentos dos mais importantes críticos literários e artísticos da sua geração – argumentos que quiseram mesclar com pungentes confissões ideológicas –, no último apoiaram-se tão-somente nas palavras dos melhores engenheiros seus contemporâneos.

Ora, como vimos, era justamente a aparência de neutralidade tecnológica que mais expunha a engenharia portuguesa à manipulação ideológica. Percebemos por isso que foi no momento em que os “Ars” adoptaram uma atitude mais próxima dos engenheiros – ou seja, no projecto do MMM – que mais foram capazes de interpretar e de satisfatoriamente responder ao poder, ainda que esse poder correspondesse a uma vontade local de autonomia municipalista.



Mas, perguntamo-nos agora, a resposta que os “Ars” apresentaram para o MMM serviria apenas ao poder municipal de Matosinhos? A nossa investigação permite-nos esta interrogação, uma vez que ela nos conduziu àquilo que consideramos ser o âmago da actuação do poder central vigente. Na base da actuação deste poder estava a exploração oportunista de todos conflitos latentes na sociedade portuguesa, neste caso os verificados entre municípios vizinhos e rivais.

### **Subsídios para um estado da questão**

No momento de encerrar o presente trabalho, torna-se útil sumariar as principais contribuições originais que dele possam ter surgido para o estado da questão debatida, tal como plasmada no título da tese. Essa sùmula implica um reconhecimento: o de que a originalidade de um contributo não exclui uma fundamentação em trabalhos alheios anteriores.

Consideramos que esta sustentação ficou devidamente creditada ao longo do corpo desta tese, tal como, por outro lado, também aceitamos que a multiplicação e a dispersão de estudos dificultariam uma garantia firme de que conclusões similares às nossas não possam já ter sido autonomamente extraídas por outros investigadores.

No caso de essa situação se verificar – o que julgamos improvável mas ainda assim possível –, ela não representará um enfraquecimento das nossas aquisições. Cremos, pelo contrário, que delas se constituirá como uma confirmação e um conseqüente robustecimento.

#### a) Quanto ao contexto – modernismo arquitectónico português dos anos 30

Em relação a uma clarificação do contexto que analisámos e inquirimos – o modernismo arquitectónico português dos anos 30, aqui entendido como sendo o objecto mais lato do nosso estudo – o trabalho que agora se conclui permitiu avançar os seguintes subsídios originais:

- I. Uma delimitação para o arco temporal dos anos 30 em Portugal, contribuindo para a autonomização deste período, tanto enquanto matéria de investigação – isto é, enquanto figura – como enquanto quadro circunstancial – ou seja, enquanto fundo.
- II. Uma matriz crítica de leitura da modernidade arquitectónica das primeiras décadas do séc. XX, com crivo na distinção basilar entre vanguarda e experimentalismo.
- III. Uma fundamentação para a interligação entre as dimensões tecnológicas, culturais e ideológicas da apreciação dos edifícios construídos em Portugal nos anos 30.
- IV. Uma fundamentação para a definição da noção de aporia como um dos traços essenciais da modernidade portuguesa dos anos 30.
- V. Uma fundamentação para a definição da noção de figura como um dos traços essenciais da modernidade arquitectónica dos anos 30, com conseqüente chamada ao debate dos estudos de Franz Roh.
- VI. Uma discussão aprofundada do RBA de 1935, com inclusão de um enquadramento biográfico e ideológico, contribuindo para a história do BA em Portugal, não totalmente redigida mas ainda assim urgente.

- VII. Uma discussão relativa à participação dos jovens intelectuais portugueses no recrudescimento dos movimentos da extrema-direita, com base na análise fontes hemerográficas previamente não levantadas, com ênfase nos impactos dessas atitudes nas mudanças políticas, sociais e culturais da época.
- VIII. Uma panorâmica crítica relativamente às referências bibliográficas dos architectos dos anos 30, neste caso de António Brito, com especial ênfase na recepção da produção italiana.

b) Quanto ao caso de estudo – “Ars Architectos”

Em relação ao conjunto de architectos tomado como caso de estudo – “Ars Architectos” –, bem como aos edifícios projectados por este conjunto – MBG, CFP e MMM –, o trabalho que agora se conclui apresenta as seguintes contribuições originais:

- I. Uma indicação segura de que os três futuros integrantes dos “Ars” desempenharam um papel central na formação e na afirmação do Grupo Mais Além e, conseqüentemente, na afirmação do chamado Segundo Modernismo na cidade do Porto.
- II. Uma indicação segura de que, através deste papel, os “Ars” forjaram uma noção de modernidade fundada nos valores de sinceridade e de originalidade, ambos subsidiários dos ideais da *Presença*.
- III. Uma reconstrução virtual dos três edifícios dos estudados, com ênfase na relação entre configuração, espacialidade e estrutura.
- IV. Uma discussão aprofundada do projecto para o edifício do MBG – projecto esquecido da modernidade portuguesa dos anos 30, que esta tese resgatou –, com um enquadramento justificativo das opções conceptuais, compositivas e construtivas adoptadas na sua concretização.
- V. Uma indicação segura de que é ao projecto para o MBG que Raul Lino se refere no seu *Auriverde Jornada*, com ênfase na ideia de que “O Espírito da Arquitectura” foi composto em resposta ao memorial que os “Ars” dirigiram a Hipólito Raposo. Conseqüentemente, uma apresentação deste debate como central para a compreensão dos anos 30 em Portugal, através de uma argumentação que interliga os “Ars” quer com a *Presença*, quer com as ideias do nacionalismo político português.
- VI. Uma discussão aprofundada do projecto para o edifício da CFP, com um enquadramento justificativo das suas aparentes contradições figurativas.
- VII. Uma análise gráfica da fachada da CFP e sua relação com o programa iconográfico expresso na fachada do templo.
- VIII. Uma interligação da CFP com obras de arquitectura e pintura dos séc. XV e XVI, reforçando as noções de figura e de novo palingenético como centrais do modernismo dos ano 30.
- IX. Uma discussão aprofundada do projecto para o edifício do MMM, com especial ênfase no papel do arrojado da estrutura na procura de um equilíbrio entre poderes municipais da região do Porto.
- X. Uma análise – e uma subsequente discussão – das fontes adoptadas pelos engenheiros responsáveis pelo cálculo da estrutura do edifício do MMM, situando-as entre as mais avançadas da época.

## Limitações do estudo empreendido

A enumeração das contribuições de um estudo só adquire verdadeira relevância quando cotejada com o reconhecimento das suas eventuais limitações, uma vez que umas e outras se equivalem e, especulativamente, se contrabalançam.

O primeiro déficit evidente neste trabalho decorre da demarcação do seu âmbito, circunscrição que é consentânea com a sua ambição. Pretendendo-se transdisciplinar, mais por contingência do que por propósito, a tese situa-se a meio caminho de todas as áreas abordadas: da teoria da arquitectura, da história da arquitectura, da história da construção e das estruturas, da história das mentalidades, da sociologia.

Sem a enjeitarmos, podemos argumentar que esta condição lacunar e intercalar é, paradoxalmente, intrinsecamente disciplinar. Num certo sentido, ela é até equiparável à realização de um projecto para um edifício, empresa onde a arquitectura se encarrega de atribuir um sentido à comparticipação de vários saberes e de várias competências alheias. É essa perspectiva específica – a que a arquitectura produz no levantamento, no reconhecimento e na resolução de problemas – que pretendemos ter trazido a este trabalho.

Uma actividade caracteristicamente ligada à arquitectura é a da atribuição de denominações, tanto as dos elementos e dos sistemas construtivos, como as dos recintos espaciais, bem como ainda as dos movimentos e das correntes de pensamento ou de actuação. Reconhecer um problema é ter a capacidade de o invocar pelo nome. Levando o jogo de palavras mais longe: o acto de desenhar pode ser comparável à atribuição de um desígnio e, conseqüentemente, de uma designação. Da consciência deste facto brota a percepção da segunda limitação desta tese, que é da não ter sido capaz de encontrar uma denominação para a arquitectura portuguesa realizada durante os anos 30.

Reiteramos aqui o que já atrás escrevemos: sem a dignidade de um nome, esta arquitectura dificilmente conseguirá uma autonomia enquanto objecto de estudo. Renovamos ainda uma outra ideia que já exprimimos: a dificuldade de se nomear é também um traço essencial desta arquitectura, uma vez que ela própria se soube sempre investir de sucessivas faces – ou máscaras –, todas elas ambíguas, fugazes e instáveis.

Apesar da consciência aguda deste vincado traço ontológico, reconhecemos que foi nossa ambição conseguir englobar esta arquitectura numa palavra ou numa expressão definitiva, de um modo capaz de superar todos os nomes que, tentativamente, lhe vamos atribuindo: arquitectura dos anos 30, do Estado Novo, no Estado Novo, Art Déco, Português Suave. O facto de nunca termos declarado esta ambição – em candidaturas ou documentos burocráticos, nomeadamente – não nos isenta de responsabilidades, nem muito menos nos livra de frustrações.

Ainda assim, encontrámos uma expressão que, se não explicita toda a arquitectura da década, esclarece a atitude dos “Ars” perante as obras que apresentámos: *uma concepção totalitária*. Adoptámos textualmente esta fórmula dos “Ars” para título da nossa tese, por considerarmos que, para além de esclarecer os projectos que debatemos, pode sumarizar uma tensão que considerámos central dos anos 30: o conflito que subjaz entre a vivência do Todo social e a afirmação do Uno individual.

Repetimos: este conflito resultou da aporia que se instalava entre a aspiração nostálgica à pertença a um corpo coeso, por um lado, e a resistência intransigente a ser considerado como apenas mais um órgão, por outro.

Vamos agora mais longe: situada a meio caminho entre o épico e o patético, a fórmula sumariza a esperança que todos os arquitectos depositam na realização dos seus projectos. Esta expectativa é a de serem capazes de atribuir coerência à complexidade de factores culturais, tecnológicos e ideológicos inerentes a qualquer criação arquitectónica.

### **‘Extrodução’: proposta para investigações futuras**

Se aceitarmos que o título é a porta de entrada de uma tese e que a Introdução é o seu átrio principal, se concordarmos que as várias partes e capítulos são as suas salas, quartos e corredores, com as suas antecâmaras, portas e varandas, então uma Conclusão pode ser um terraço com vista para novos horizontes. Em concordância com esta analogia, adoptámos aqui o neologismo “Extrodução”, como contraponto expansivo ao que a Introdução tem de vestibular.

A realização desta tese encontrou várias respostas, mas abriu também novas questões, algumas das quais não nos ocorreriam sem a redacção do presente texto. Muitas destas questões dizem respeito a faltas de estudos especializados, lagunas que experimentámos durante a organização e a realização da presente investigação.

Uma questão de base diz respeito ao real impacto cultural mútuo verificado entre os jovens simpatizantes do MNS e a sociedade dos anos 30. Vejamos apenas este exemplo: os estudos monográficos relativos ao pensamento e obra produzidos durante este período pelo poeta, ensaísta, encenador e crítico de arte António Pedro – a seu tempo militante do MNS – surgem-nos como relativamente escassos, e não nos permitem extrair grandes ilações sobre uma eventual ressonância mútua.

O mesmo problema pode ser observado de um ângulo inverso. Assim, o número estimado de simpatizantes do Movimento, na ordem das dezenas de milhares, faria prever – estatisticamente, ao menos – que outros artistas e intelectuais de relevo, para além dos “Ars”, dele se tivessem aproximado. No entanto, pouco sabemos dessas eventuais aproximações, bem como das suas conseqüentes repercussões.

Em nota marginal, podemos referir que intuímos que alguns dos jovens protagonistas do MNS conseguiram, para si e para os seus vindouros – noutras esferas como o direito, a economia ou a finança –, uma margem de influência considerável na sociedade portuguesa, muito por via da absorção, voluntária ou imposta, nas estruturas administrativas do salazarismo. Se confirmarmos que este efeito se verificou, então teremos razões para acreditar que o mesmo possa ter sucedido no âmbito cultural, artístico e arquitectónico.

Consideramos, por isso, que seria útil um estudo nominal dos percursos biográficos dos jovens intelectuais do MNS, tentando interligá-los com outros movimentos culturais e artísticos a que tenham, eventualmente, pertencido. Exemplificando mais uma vez com António Pedro: como relacionar a sua

faceta de nacional-sindicalista com a de pioneiro do surrealismo, por um lado, e com a de futuro encenador teatral, por outro?

Para além deste estudo, sucintamente enumeramos outras propostas para investigação, cuja eventual concretização consideramos útil para a compreensão e ampliação das matérias que debatemos:

- I. Autonomização da arquitectura dos anos 30 em relação a arquitecturas subsequentes, produzidas durante o Estado Novo
- II. Aprofundamento, em relação interdisciplinar com a história e a crítica de arte, do estudo comparado da arquitectura e das outras artes visuais do Segundo Modernismo. Consequente tentativa de aproximação metodológica e discursiva das concernentes críticas especializadas, com o objectivo de preencher o hiato que se verifica entre os respectivos capítulos da história de arte portuguesa.
- III. Levantamento sistemático das fontes bibliográficas existentes nas bibliotecas das associações profissionais e nas universidades portuguesas, nomeadamente revistas técnicas estrangeiras, com o objectivo de aferir da sua importância na arquitectura e na engenharia portuguesas.
- IV. Análise das fontes bibliográficas acessíveis aos arquitectos portugueses dos anos 30, com o objectivo de perceber a quantidade e o grau da informação disponível.
- V. Análise da recepção da arquitectura moderna nos meios de comunicação escrita da época, nomeadamente jornais, revistas e magazines, com o objectivo de perceber o seu impacto no público não especializado.
- VI. Sistematização, em relação interdisciplinar com a engenharia e a história, de uma publicação da história das tecnologias construtivas em Portugal, com ênfase tanto no uso do BA como nas tecnologias construtivas adoptadas nos anos 30.
- VII. Tradução, compilação e crítica de alguns textos capitais para a compreensão do Segundo Modernismo, nomeadamente *L'esprit nouveau et les poètes* de Apollinaire, *Retour a l'ordre* de Cocteau, *Architettura d'oggi* de Piacentini, *Gli elementi* de Sartoris, *Machisger Realismus* de Roh, bem assim como o prefácio de Valéry ao livro das entrevistas de Ferro a Salazar.
- VIII. Definição, em relação interdisciplinar com a sociologia, do tipo-ideal do modernismo português, tal como inaugurado por Max Weber para o capitalismo e continuado por Roger Griffin para o fascismo.
- IX. Realização, em relação interdisciplinar com a história de arte, de um estudo monográfico aprofundado dedicado ao Grupo Mais Além. Este estudo poderia tomar por base as cerca de 50 páginas que a tese de António Trinidad Muñoz dedica ao assunto, por forma a preencher um hiato importante da história da arte e da arquitectura do séc. XX em Portugal.

Durante a realização desta investigação, a necessidade de compreensão dos edifícios foi acompanhada pela necessidade de entender as intenções subjacentes. Ao longo do texto que agora encerramos fomos dando conta de um desafio, que foi o de traduzir palavras escritas na mesma língua, mas em quadros históricos distintos. Surgiu assim o propósito de vir a realizar um glossário que amparasse os investigadores hodiernos, e em especial os arquitectos, na tarefa de lidar com os textos dos anos 30.

Recordamos aqui alguns vocábulos usados durante o Estado Novo com significados distintos, e até opostos, daqueles com que hoje em dia são aceites:

- Espírito;
- Integral;
- Internacional;
- Nacional;
- Novo e novos;
- Moderno;
- Ordem;
- Raça;
- Revolução;
- Vanguarda.

Com todos estes vocábulos nos debatemos já, e para todos eles fornecemos a nossa interpretação crítica. Essa necessidade surgiu porque esta tese, sendo sobre edifícios, foi também sobre vocábulos, ou seja, sobre palavras e ideias.

Esta consciência permite-nos afirmar que, com um impacto desmesurado nos anos 30, uma das principais tecnologias construtivas – e também destrutivas – é justamente a que se encontra encapsulada nas secretarias e nas tipografias. De um modo que os arquitectos nem sempre gostam de admitir, as palavras são tão importantes para a realização dos edifícios como os tijolos, e são tão importantes para a sua demolição como os camartelos.

Palavras que são tijolos ou camartelos: palavras de críticos e palavras de engenheiros. Argumentos, manifestos, debates, livros, jornais, revistas: rotativas tipográficas. Palavras: ofícios, memórias, memoriais: máquinas dactilográficas. Palavras. Palavras reproduzidas, difundidas: esgrimidas à distância.

É com palavras veiculadas pela imprensa que queremos também terminar este trabalho, exactamente do mesmo modo como o começámos. Estas são a reprodução da página 10 de *O Comércio do Porto* de 4 de Junho de 1940. (Figura 207).

Num gesto em que gostaríamos de ler ironia pelo ostracismo a que os técnicos e os artistas do Norte foram votados na realização da Exposição do Mundo Português, surge um anúncio conjunto onde figuram os nomes de alguns dos projectistas mais importantes da cidade do Porto. Citemos apenas alguns, aqueles que foram referidos ao longo desta tese: António de Brito, Júlio de Brito, Rogério de Azevedo, Arménio Losa.

Um título único encabeça o anúncio: “A engenharia e a arquitectura do Norte associam-se à festiva comemoração dos Centenários – 1140-1940”.

Bem no centro da página, polarizando a atenção do leitor, surge um nome em evidência: “Ars Architectos”.

10

1140 A ENGENHARIA E A ARQUITECTURA DO NORTE ASSOCIAM-SE À FESTIVA COMEMORAÇÃO DOS CENTENÁRIOS 1940

**Sociedade de Engenharia de Obras Públicas e Cimento Armado, L.da**  
 Alameda, 54 - PORTO - Portugal Telefone, P. E. X. 4410, 4411  
 Direcção dos Serviços de Engenharia JOSÉ PRAÇA, MANUEL GONÇALVES e LUÍS SOARES (Engenheiros) e S. P.  
 Direcção dos Serviços de Arquitectura JANGARDO COELHO (Arquitecto E. S. A. P.)  
 Alguns dos objectos realizados em um só local: Novo Porto de Tráfego Leste do Porto, nos Mosaicos; Grande Estação dos Caminhos de Ferro e Ponte Gilvina, sobre o rio Douro, de S. Bento; Ponte Grande sobre o rio Douro para S. Bento, no Douro, etc.

**OPCA**

**Escritório Técnico de Engenharia F. Moreira de Sá**  
 ENGENHEIRO  
 Estudo, Projectos e Execução de toda a espécie de obras de Engenharia e Arquitectura  
 Especialidade em construções de cimento armado

**ESCRITORIO TECNICO DE ARQUITECTURA E ENGENHARIA**  
 Jólío J. de Brito | Jorge V. Bastian  
 Arquitecto e Eng. Civil (E. S. P.) | Engenheiro Civil (E. S. P.)  
 Teléfix, 2700 | Telegramas: ENGENHEIROS-Porto  
**Avenida dos Aliados, 9-4.º PORTO**

**GRACIFER** (Engenheiro) **José Arnaud** (ENGENHEIRO) **FRANKI** (Arquitecto)  
 Avenida dos Aliados, 9-2.º PORTO - Telefone, 4426

**Antonio Alla** Engenheiro Civil  
 Estudos e Projectos Cimento armado  
 Avenida dos Aliados, 151-3.º - Tel. 5038

**Escritório Técnico de Engenharia e Arquitectura Joaquim Mendes Jorge (Engenheiro)**  
 Rua LBA, 94 - PORTO - TELEFONO, 2878  
 Especialidade: Arquitectura, Desenho Armado, Construção Moderna - SANEAMENTO e TOPOGRAFIA  
 Administração de Construções, Orçamentos, etc.

**A melhor Luz de melhor Audição só se obtém USANDO**  
**TUNGSRAM**  
 Lâmpadas e Volvulos

**EDUARDO MARTINS**  
**MANOEL PASSOS**  
 ARQUITECTOS

**ARS ARQUITECTOS** Avenida dos Aliados, 54  
 Tel. 5992  
 ■ CUNHA LEÃO ■ MORRIS SOARES ■ FORTUNATO CABRAL ■

**Fernando Ferreira** ARQUITECTO  
 Director de Obras R. 28 de Maio - 6414

**A. Julio Teixeira Lopes** ARQUITECTO  
 Professor Agregado do Ensino Técnico  
 Rua Augusto Pass, 74 PORTO

**M. AMOROSO LOPES** Arquitecto  
 Rua Passos Manuel, 178-D. E. G.  
 Telefone, 1689 PORTO

**Manuel Marques** Arquitecto (D. G. Frenco)  
 Rua dos Martires da Liberdade, 125 PORTO

**Rogério Azevedo** ARQUITECTO  
 Avenida Marechal Gomes da Costa, 1418 TELEFONO: 1902, 1911

**Antonio Pires Dias Guimarães** ARQUITECTO  
 Rua da Banjeira, 93 PORTO TELEFONO, 983

**A. de Almeida Junior** Rua de Santa Catarina, 251-1.º  
 Telefones 1075 e 6542 PORTO

**José Ferreira Penêda** ARQUITECTO  
 Rua de Santa Catarina, 447-1.º PORTO  
 Telefones, 4443

**Arménio Losa** ARQUITECTO  
 Rua Firmesa, 457-1.º Telefone, 6430

**Mario Barbosa** ARQUITECTO  
 Rua Passos Manuel, 126-2.º PORTO

**José Fernandes da Silva** Arquitecto  
 MIRAMAR Telefone, 32 - Arouzeo

**Antonio Janeira** ARQUITECTO  
 Avenida dos Aliados, 9-1.º PORTO  
 TELEFONO, 4481

**Aucindio dos Santos** Arquitecto  
 Rua Sampaio Brond, 12-2.º - PORTO Telefone, 111

**Renato Montes** Arquitecto  
 Rua Costa Cabral, 893 - Porto Telefone, 9162

**Antonio de Brito** Arquitecto  
 Rua Ferreira Cardoso, 64 Porto

**José Marques da Silva** Arquitecto  
 Praça Marquez de Pombal, 44 PORTO

**BRUNO REIS** ARQUITECTO  
 RUA JOSÉ VALLER Leixões

**H. FERREIRA DIAS** ARQUITECTO  
 RUA FERREIRAS TOMAZ, 104 - PORTO  
 Telefone, 7928

Figura 207: Reprodução da página 10 de O Comércio do Porto de 4 de Junho de 1940.





## BIBLIOGRAFIA

- “**Ars Architectos**”. **1934b**. Cópia do memorial enviado ao Dr. Hipólito Raposo. [compil.] Espólio Morais Soares. *Correspondência*. [Documento dactilografado]. Porto : s.n., 13 de Setembro de 1934b.
- **1936**. Legenda - Golfinho - Câmara Municipal de Matosinhos (Ante-Projecto). [compil.] Arquivo Municipal de Matosinhos. *Memória descritiva*. [Documento dactilografado]. Matosinhos : s.n., 25 de Junho de 1936.
- **1944**. Mercado de Matosinhos - Processo revisto. [compil.] Arquivo Municipal de Matosinhos. *Memória descritiva*. [Documento dactilografado]. Matosinhos : s.n., 15 de Junho de 1944.
- **1939**. Mercado de Matosinhos. [compil.] Arquivo Municipal de Matosinhos. *Memória descritiva*. [Documento dactilografado]. Matosinhos : s.n., 15 de Dezembro de 1939.
- **1934c**. Pequena igreja a construir na Rua das Valas. [compil.] Arquivo Histórico Municipal do Porto. *Memória descritiva*. [Documento daactilografado]. Porto : s.n., 29 de Setembro de 1934c.
- **1934a**. Projecto para um Museu Biblioteca - Vila Nova de Gaia. [compil.] Arquivo Municipal de Gaia. *Memória descritiva e justificativa*. [Documento dactilografado]. Vila Nova de Gaia : s.n., 20 de Agosto de 1934a.
- «*A gravidade da hora que passa*»: a criação da Legião Portuguesa em 1936. **Rodrigues, Luís Nuno**. **1995**. Lisboa : Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1995, *Análise Social*, Vol. XXX, pp. 91-119.
- A arquitectura portuguesa e Cerâmica e edificação (reunidas)**. **1935**. A nova igreja de S. Julião. *A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação (reunidas)*. Maio de 1935, 2, pp. 14-15.
- Aa. Vv.** **1930**. Catálogo do I Salão dos Independentes. *Catálogo*. Lisboa : s.n., 1930.
- **1966**. *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa : Editorial Verbo, 1966. Vol. 4.º. ISBN n/d.
- **1945**. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa : Editorial Enciclopédia, 1945. Vol. 21. ISBN n/d.
- **1950**. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa : Editorial Enciclopédia, 1950. Vol. 35. ISBN n/d.
- **1940b**. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa : Editorial Enciclopédia, 1940b. Vol. 14. ISBN n/d.
- **1940a**. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa : Editorial Enciclopédia, 1940a. Vol. 4. ISBN n/d.
- **2004b**. *Grande Enciclopédia Universal*. Lisboa : Durclub, S.A., 2004b. Vol. 18. ISBN 84-96330-18-4..
- **2004a**. *Grande Enciclopédia Universal*. Lisboa : Durclub S.A., 2004a. Vol. 9. ISBN 84-96330-09-5.
- **1982**. *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. ISBN n/d.
- **1942**. *Ville : esempi di ville piccole case private di abitazione scelti fra le opere piu recenti degli artisti di tutto il mondo*. Milano : Ulrico Hoepli, 1942. ISBN n/d.
- Acciaiuoli, Margarida**. **2013**. *António Ferro, a vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa : Editorial Bizâncio, 2013. ISBN 978-972-53-0534-8.
- ADUP - FAUP**. Página principal da colecção. *ADUP FAUP - Concurso para Obtenção de Diploma de Arquitecto (CODA) [1935-1983]*. [Online] [Citação: 18 de 09 de 2014.] <http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/39800>.

**Almada Negreiros, José. 1993.** *Obras completas*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. Vols. VI - Textos de intervenção. ISBN 9789722705455.

**Almeida, Pedro Vieira de e Fernandes, José Manuel. 1993.** *História da Arte em Portugal: a arquitectura moderna*. Lisboa : Editorial Verbo, 1993. Vol. 14. ISBN n/d.

**Alvão, Domingos. 1984.** *A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Alvão 1872 - 1946*. Porto : Fotografia Alvão, 1984. ISBN n/d.

**Alvão, Fotografia Lda. 1944-01-01/1952-12-31.** 005637 Mercado Municipal de Matosinhos. [Negativo, vidro, p/b, 13x18cm, gelatina e sais de prata]. Porto : Centro Português de Fotografia, 1944-01-01/1952-12-31.

**Ameal, João. 1936.** Anti-moderno. *Jornal de Notícias*. 25 de Setembro de 1936, p. 1.

**Amstutz, Walter. 1929.** *Neue wege im hotelbau*. Zürich : Orell Füssli Verlag, 1929. ISBN n/d.

**André, Paula. 2012.** Arquitecturas e cidades devoradas entre Portugal e o Brasil. *Arquitextos*. [Online] Setembro de 2012. [Citação: 21 de Julho de 2014.] <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4501>.

**Apollinaire, Guillaume. 2008.** *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Paris : Belin - Gallimard, 2008. ISBN 978-2701148816.

—. 1991. *Oeuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, 1991. Vol. II. ISBN 978-0785938996 .

**Araújo, Francisco Correia de. 1940.** Projecto de construção do Mercado de Matosinhos – Aditamento aos cálculos de betão armado. [compil.] Arquivo Municipal de Matosinhos. *Memória descritiva*. [Documento dactilografado]. Matosinhos : s.n., 20 de Outubro de 1940.

—. 1939. Projecto de construção do Mercado de Matosinhos – Cálculos de betão armado. [compil.] Arquivo Municipal de Matosinhos. *Memória descritiva*. [Documento dactilografado]. Matosinhos : s.n., 15 de Dezembro de 1939.

**Argan, Giulio Carlo. 1984.** *Walter Gropius e a Bauhaus*. [trad.] Emílio Campos Lima. Lisboa : Editorial Presença. Lda., 1984. ISBN n/d.

**Aristóteles. 2010.** *Topics*. [trad.] W. A. Pickard-Cambridge. Whitefish, Mt : Kessinger Publishing, LLC, 2010. ISBN 978-1161482973.

**Arquitectos. 1938.** Capa. *Arquitectos : revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*. Fevereiro de 1938, 1.

*As elites políticas e a consolidação do salazarismo: o Nacional Sindicalismo e a União Nacional*. **Pinto, António Costa. 1992.** Lisboa : Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1992, *Análise Social*, Vol. XXVII, pp. 575-613.

**Azevedo, Rogério. 1942.** *O Paço dos Duques de Guimarães*. Porto : Marànus, 1942. ISBN n/d.

**BAFCG.** Exposição Internacional de Paris, 1937. *Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian*. [Online] <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>.

**BAHOP. 2011.** Fernandes, António Maria - Processo individual do funcionário. *Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas - Digitalq*. [Online] 2011. [Citação: 28 de Agosto de 2014.] <http://arquivohistorico.min-economia.pt/arquivohistorico/details?id=221573>.

**Baião, Joana. 2012.** A “revolução de Figueiredo” : museologia e investigação em Portugal (1911-1937). [ed.] Mikel Asensio, et al. *Series Iberoamericanas de Museología*. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 2012, Vol. 6.

**Bardi, Pietro Maria, [ed.]. 1980a.** *Génios da pintura : góticos e renascentistas*. São Paulo : Abril Cultural, 1980a. ISBN n/d.

- . **1980b.** *Génios da pintura : pintores modernos.* São Paulo : Abril Cultural, 1980b. ISBN n/d.
- Barocchi, Paola. 1990.** *Storia moderna dell'arte in Italia.* Torino : Giulio Einaudi Editore, 1990. Vols. Terzo, I : Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945. ISBN 88-06-12217-7.
- Barreira, Cecília. 1981.** *Nacionalismo e modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros.* Lisboa : Assírio e Alvim, 1981. ISBN n/d.
- Basto, Magalhães A. 1934.** *A hora que se passa e a mulher de sempre.* Porto : Ateneu Comercial, 1934. ISBN n/d.
- Baxandall, Michael. 1988.** *Painting and experience in fifteenth-century Italy : a primer in the social history of pictorial style.* Oxford : Oxford University Press, 1988. ISBN 978-0192821447.
- Bayer, Raymond. 1993.** *História da estética.* [trad.] José Saramago. Lisboa : Editorial Estampa, 1993. ISBN 972-33-0910-6.
- Belonôr, Eugénio de. 1933.** *Revolução social : conseqüências da noção cristã de propriedade sobre a orgânica do trabalho.* Águeda : Reacção, 1933. ISBN n/d.
- Benjamin, Walter. 2012.** *Sobre arte, técnica, linguagem e política.* [trad.] Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa : Relógio de Água, 2012. ISBN 978-989-641-270-8.
- Béret, Chantal, [ed.]. 1979.** *Architectures en Allemagne 1900-1933.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1979. ISBN 2-85850-010-X.
- Bernabei, Giancarlo. 1985.** *Otto Wagner.* [trad.] Fernando Pereira Cavadas. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1985. ISBN 84-252-1190-5.
- BiFEUP. 2006.** FEUP : 80 anos de créditos firmados. *BiFEUP : Boletim Informativo da FEUP.* 4.º Trimestre de 2006 de 2006, pp. 8-12.
- Bohn, Willard. 1997.** *Apollinaire and the International Avant-Garde.* Albany, NY : State University of New York Press, 1997. ISBN 978-0791431955.
- Boll, M. 1937.** *Cours de constructions métalliques : charpentes en fer .* Paris : ESTP, 1937. ISBN n/d.
- Bontempelli, Massimo. 1990.** Novecentismo e Futurismo. [autor do livro] Paola Barocchi. *Storia moderna dell'arte in Italia : manifesti, polemiche, documenti.* Torino : Giulio Einaudi Editore, 1990. Vols. Terzo, I : Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945.
- Borges, Jorge Luis. 1984.** *Novas inquirições.* Lisboa : Editorial Querco, 1984. ISBN n/d.
- Bottoni, Piero. 1938.** *Urbanistica.* Milano : Ulrico Hoepli, 1938. ISBN n/d.
- Bozdogan, Sibel. 2001.** *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the Early Republic.* Seattle : University of Washington Press, 2001. ISBN 978-0295981529.
- Bronowski, J. e Mazlish, Bruce. 1988.** *A tradição intelectual do Ocidente.* [trad.] Joaquim Rosa. Lisboa : Edições 70, 1988. ISBN n/d.
- Cabanne, Pierre. 1986.** *Encyclopédie Art Déco.* Paris : Aimery Somogy, 1986. ISBN 2-85056-178-9.
- Cabral, António Fortunato. 1941.** Mercado de Matozinhos. *Prova de concurso para a obtenção de Diploma de Arquitecto.* [Documento policopiado]. Porto : EBAP, 1941. CODA\_010.
- Cabral, Manuel Villaverde. 2000.** A estética do nacionalismo : modernismo literário e autoritarismo político em Portugal no início do século XX. [ed.] Nuno Severiano Teixeira e António Costa Pinto. *A Primeira República Portuguesa: Entre o Liberalismo e o Autoritarismo.* s.l. : Edições Colibri / IHCF-CSH - Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- Câmara Municipal de Lisboa. 1935.** Anuário da Câmara Municipal de Lisboa. 1, 1935, Vol. Ano I.

**Campos, Álvaro de. 1981.** *Ultimatum*. [autor do livro] Nuno Júdice e Teolinda Gersão. *Portugal futurista : Edição facsimilada*. Lisboa : Contexto Editora, 1981.

**Canesi, Giovanni. 1941.** *Architetture luminose e apparecchi per illuminazione*. Milano : Ulrico Hoepli, 1941. ISBN n/d.

**Canetti, Elias. 1981.** *Crowds and power*. [trad.] Carol Stewart. New York : Continuum, 1981. ISBN 0-8264-0089-2.

**Castelli, Mario. 1944.** *Construcciones rurales*. Barcelona : Gustavo Gili, 1944. ISBN n/d.

**Castilho, J. M. Tavares e Assembleia da República. s/d.** Os Procuradores da Câmara Corporativa (1935-1974). *Assembleia da República*. [Online] s/d. [Citação: 28 de Agosto de 2014.] [http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnline/OsProcuradoresdaCamaraCorporativa%5Chtml/pdf/f/fonseca\\_jose\\_de\\_mascarenhas\\_pedroso\\_belard\\_da.pdf](http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnline/OsProcuradoresdaCamaraCorporativa%5Chtml/pdf/f/fonseca_jose_de_mascarenhas_pedroso_belard_da.pdf).

**Castro, Laura. 2005.** *Dominguez Alvarez : Alvarez, um caso de desobediência*. Porto : Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1690-8.

**CEPP. 2003.** Governo de Wenceslau de Lima - 1909. *Repertório Português de Ciência Política - Centro de Estudos do Pensamento Político*. [Online] 2003. [Citação: 28 de Agosto de 2014.] [http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/governos\\_portugueses/1900-1910/wenceslau\\_de\\_lima.htm](http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/governos_portugueses/1900-1910/wenceslau_de_lima.htm).

**Choay, Françoise. 2000.** *A alegoria do património*. [trad.] Teresa Castro e Pedro Bernardo. Lisboa : Edições 70, 2000. ISBN 972-44-1037-4.

—. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. 1.<sup>a</sup>. Paris : Éditions du Seuil, 1992. ISBN 2-02-014392-5.

**Chomsky, Noam. 1969.** *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge Mass. : The MIT Press , 1969. ISBN 978-0262530071.

**Cinnatti, Ruy, Almeida, Leopoldo de e Mendes, Sousa. 1987.** *Arquitectura timorense*. Lisboa : Instituto de Investigação Científica Tropical - Museu de Etnologia, 1987.

**Ciucci, Giorgio, [ed.]. 1996.** *Giuseppe Terragni*. Milano : Ente Autonomo La Triennale di Milano e Electa, 1996. ISBN 84-8156-141-X.

**Cobeira, António. 1912.** *Cronica occidental. O Occidente : revista ilustrada de Portugal e do Ex-trangeiro*. 30 de Novembro de 1912, Vol. XXXV, pp. 257 - 258.

**Cohen, Jean-Louis. 2007.** Introduction. [autor do livro] Le Corbusier. [trad.] John Goodman. *Toward an architecture*. London : Frances Lincoln, 2007.

**Colquhoun, Alan. 1985.** *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*. Cambridge, MA : MIT Press, 1985. ISBN 978-0262530637.

**Conlan, Roberta, [ed.]. 1985.** *Computer Basics*. New York : Time-Life Books, 1985. ISBN 7054-0910-4.

**Cort, César. 1941.** *Campos urbanizados y ciudades rurizadas*. Madrid : FUVH, 1941. ISBN n/d.

**D'Angel, G. Arnaud. 1936.** *L'art religieux moderne*. Grenoble : B. Arthaud, 1936.

**De Felice, Renzo. 1988.** *Futurismo, cultura e politica*. Torino : Fondazione Giovanni Agnelli, 1988. ISBN n/d.

**De Fusco, Renato. 2010.** *L'architettura delle 4 avanguardie*. Firenze : Alinea Editrice, 2010. ISBN 978-88-6055-531-1.

**Dec. n.º 25948/35 de 16 de Outubro. 1935.** *Diário do Governo n.º 240/35 – I Série*. Lisboa : Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1935.

**Dec. n.º 33621/44 de 25 de Abril. 1944.** *Diário do Governo n.º 87/44 – I Série*. Lisboa : Ministério

das Obras Públicas e das Comunicações, 1944.

**Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1997.** *Mil platôs : capitalismo e esquizofrenia*. [trad.] Peter Pál Pelbert e Janice Caiafa. São Paulo : Editora 34, 1997. ISBN 85-7326-057-2.

—. **1992.** *O que é a Filosofia*. [trad.] Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa : Editorial Presença, 1992. Depósito legal n.º 53057/92.

**Delgado, João Paulo. 2004.** Enquadramento Programático da Disciplina de Projecto III. *Linha de Terra, Revista Anual de Arquitectura e Design*. 2004, 2, pp. 105-106.

—. **1998.** O lugar da arquitectura : arquitectura e ordens fenomenológicas. *Dissertação de Mestrado*. [Documento policopiado]. Lisboa : FA/UTL, 1998.

**Delgado, João Paulo, Malheiro, Miguel e Santiago, Luís, [ed.]. 2013.** *Invólucros domésticos: um levantamento de casos para a construção de edifícios de habitação: Europa e EUA, 1990-2010*. Lisboa : Universidade Lusíada Editora, 2013. ISBN 978-989-640-136-8.

**Deplazes, Andrea, [ed.]. 2005.** *Constructing architecture : materials, pocesses, structures - a handbook*. Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2005. ISBN 978-3-7643-7189-0.

**Derrida, Jacques. 1996A.** *Apories: mourir - s'attendre aux "limites de la verité"*. Paris : Editions Galilée, 1996A. ISBN 978-2718604619.

—. **1995.** *Khôra*. [trad.] Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP : Papirus, 1995. ISBN 85-308-0320-5.

—. **1996B.** *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris : Editions Galilée, 1996B. ISBN 978-2718604749.

**Diário de Lisboa. 1936.** O "Hindenburg". *Diário de Lisboa*. 7 de Setembro de 1936, p. 1.

**Dias, Eduardo Mayone. 1975.** Um lusitanista catalão: Ribera i Rovira. *Revista Colóquio/Letras*. Setembro de 1975, Vol. 27, pp. 62-67.

**Dias, Jorge. 1971.** *Estudos do carácter nacional português*. Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, 1971. ISBN n/d.

**Domingues, Álvaro, Nonell, Anni Günther e Tavares, Rui. 1994.** Oporto. [ed.] Manuel Guàrdia, Francisco Javier Monclús e José Luis Oyón. *Atlas histórico de ciudades europeas : Península Ibérica*. s.l. : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Salvat, 1994, pp. 138-153.

**Donahue, William Collins. 2000.** *The end of Modernism : Elías Canetti's 'Auto-da-Fé'*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2000. ISBN 978-0807881248.

**Drieu la Rochelle, Pierre. 1929.** Ni New-York ni Moscou : le problème vital de l'Europe. *L'Européen*. 12 de Junho de 1929, p. 1.

**Droste, Magdalena. 1992.** *Bauhaus 1919-1933*. Köln : Benedikt Talchen Verlag, 1992. ISBN 3-8228-0490-8.

**Duncan, Alastair. 1988.** Architecture. *Encyclopedia of Art Deco*. London : Headline, 1988.

—. **1988.** *Encyclopedia of Art Deco*. London : Headline, 1988. ISBN 0 7472 0083 1.

**Durand, Gilbert. 1986.** Permanences et metamorphoses du labyrinthe. [ed.] José-Augusto França. *Le labyrinthe*. Paris et Lisbonne : Centre Culturel Portugais, «Colóquio / Artes», F. Calouste Gulbenkian, 1986.

**Eisenman, Peter. 2006.** *The formal basis of modern architecture*. Zürich : Lars Müller Publishers, 2006. ISBN: 978-3037780718.

*Estado Novo e arquitectura : redes sociais e património cultural moderno em Portugal e no Brasil*. **Ramos, Tânia Beisl. 2012.** São Paulo : s.n., Mai./Out. de 2012, Revista CPC, Vol. 12. ISSN 1980-

4466.

**Faern, Jose Maria. 1996.** *Malevich*. New York : Harry N. Abrams, 1996. ISBN 978-0810946910.

*Fascismo e cultura no antigo regime.* **Lourenço, Eduardo. 1982.** Lisboa : Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1982, *Análise Social*, Vols. XVIII (72-73-74). ISBN n/d.

**Felgueiras, Guilherme. 1958.** *Monografia de Matosinhos*. Lisboa : s.n., 1958. ISBN n/d.

**Fernandes, Eduardo Jorge Cabral dos Santos. 2010.** A escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola. *Tese de doutoramento*. [Documento policopiado]. Guimarães : UM/EA, 2010.

**Fernandes, Fátima e Cannatà, Michele. 2003.** *Guia da arquitectura moderna : Porto*. Porto : Edições Asa, 2003. ISBN 972-41-3175-0.

**Ferreira, David Mourão, [ed.]. 1993.** *Presença - Edição facsimilada compacta*. Lisboa : Contexto Editora, 1993. Vol. I. ISBN 972-575-152-3.

**Ferreira, Jaime. 1982.** «Mais Além» : a pedra no charco. *O Tripeiro*. Março de 1982, Vol. I, 4, p. 29.

**Ferro, António. 1932.** A lição de Marinetti. *Diário de notícias*. 29 de Novembro de 1932.

—. **1917.** *As grandes trágicas do silêncio*. Lisboa : Depositários Monteiro & Companhia, 1917. ISBN n/d.

—. **1928.** Duelo de morte : novela por António Ferro. *Magazine Civilização*. Outubro de 1928, Vol. IV, pp. 49-53.

—. **1929.** *Praça da Concórdia*. Lisboa : Empresa Nacional de Publicidade, 1929. ISBN n/d.

—. **1927.** *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa : Empresa Diário de Notícias, 1927. ISBN n/d.

**Finetti, Giuseppe de. 1934.** *Stadi e esempi tendenze progetti*. Milano : Ulrico Hoepli, 1934. ISBN n/d.

**Fiss, Karen. 2010.** *Grand Illusion : the Third Reich, the Paris Exposition, and the cultural seduction of France*. Chicago : University Of Chicago Press, 2010. ISBN 978-0226252018.

**Ford, Edward R. 1996.** *The details of modern architecture: 1928 to 1988 (volume 2)*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996. ISBN 978-0262562027 .

**Fossati, Paolo. 1996.** El pintor : oficial y caballero. [autor do livro] Giorgio Ciucci. *Giuseppe Terragni*. Milano : Ente Autonomo La Triennale di Milano e Electa, 1996, pp. 105 - 111.

**Frampton, Kenneth. 2000.** *História crítica da arquitectura moderna*. [trad.] Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 2000. ISBN 85-336-0750-4.

—. **1995.** *Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth architecture*. [ed.] John Cava. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1995. ISBN 0-262-06173-2.

**Francastel, Pierre. 1967.** *La figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : Gallimard, 1967. ISBN 978-2070224968.

**Gabrielli, Aldo. 2008.** *Grande dizionario italiano*. Milano : Hoepli, 2008. ISBN 9788820338329.

**Gentile, Emilio. 1988.** Il futurismo e la politica : dal nazionalismo modernista al fascismo (1907-1920). [autor do livro] Renzo De Felice. *Futurismo, cultura e politica*. Torino : Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

**Golan, Romy. 1995.** *Modernity and nostalgia : art and politics in France between wars*. New Haven and London : Yale University Press, 1995. ISBN 978-0300063509.

- Gomes, Soeiro Pereira. 1941.** *Esteiros*. Lisboa 1941 : Edições Sirius, 1941. ISBN n/d.
- Gonçalves, Rui Mário. 1993b.** *História da Arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa : Editorial Verbo, 1993b. Vol. 13. ISBN n/d.
- . **1993a.** *História da Arte em Portugal: pioneiros da modernidade*. Lisboa : Publicações Alfa, 1993a. Vol. 12. ISBN n/d.
- Gordon, J. E. 1991.** *Structures : or why things don't fall down*. London : Penguin Books, 1991. ISBN 978-0-14-013628-9.
- Graham, Edouard. 2011.** *Guillaume Apollinaire au centre des avant-gardes : éditions originales et lettres autographes de la bibliothèque Jean Bonna*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 2011. ISBN 978-2851948045 .
- Griffin, Roger. 2010.** *Modernism and Fascism : the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-1-4039-8784-6.
- . **1996.** Staging the nation's rebirth : the politics and aesthetics of performance in the context of fascist studies. [autor do livro] Günter Berghaus. *Fascism and theatre: comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*. New York - Oxford : Berghahn, 1996, pp. 11-29.
- Grupo Mais Além. 1929.** Em defesa da arte : ao público do pôrto a propósito das recentes homenagens a marques de oliveira. [Folheto tipografado]. Porto : s.n., Abril de 1929.
- Guedes, Armando Marques. 1933.** A luta de gerações. *O Primeiro de Janeiro*. 9 de Maio de 1933, p. 1.
- Habermas, Jürgen. 1998.** *O discurso filosófico da modernidade*. [trad.] Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira e Manuel José Simões Loureiro. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1998. ISBN 972-20-0811-0.
- Hartwell, Clare, Hyde, Matthew e Pevsner, Nikolaus. 2004.** *The Buildings of England : Lancashire - Manchester and the South East*. New Haven, CT; London : Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-10583-5.
- Harwood, Elaine, Weaver, John e Saint, Andrew. 1991.** *Exploring England's Heritage : London*. London : The Stationery Office, 1991. ISBN 9780113000326.
- Heidegger, Martin. 1997.** Building, dwelling, thinking. [ed.] Neil Leach. [trad.] Albert Hofstadter. *Rethinking architecture : a reader in cultural theory*. London and New York : s.n., 1997.
- . **1999.** *Língua de tradição e língua técnica*. [trad.] Mário Botas. Lisboa : Vega, 1999. ISBN 972-699-449-7.
- Hereu, Pere, Montaner, Josep Maria e Oliveras, Jordi. 1999.** *Textos de arquitectura de la modernidade*. Hondarribia : Editorial Nerea, 1999. ISBN 84-86763-85-1.
- Herf, Jeffrey. 2003.** *Reactionary modernism : technology, culture, and politics in Weimar and in the Third Reich*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-33833-6.
- Hibbert, Christopher. 2001.** *Florence : the biography of a city*. London : The Folio Society, 2001. ISBN: n/d.
- Hulten, Pontus, [ed.]. 1979.** *Paris-Moscou 1900-1930*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1979. ISBN 2-85850-027-4.
- Il potere dell'architettura : l'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi.* **Cimadono, Guido e Lecardane, Renzo. 2014.** Bologna : Università di Bologna, Fevereiro de 2014, Diacronie. Studi di Storia Contemporanea, pp. 1-21. ISSN 2038-0955.
- Italia como referente de modernidad : el eco de la revista Valori Plastici y del grupo Novecento en*

*el arte español de postguerra*. **Arias Serrano, Laura**. 2007. Léon : Universidade de Léon, 2007, De Arte, pp. 239-258.

**Jason, H. W.** 1982. *História da arte*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. ISBN n/d.

**Jencks, Charles**. 1973. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge Ma. : Harvard University Press, 1973. ISBN 978-0674518605.

**Jünger, Ernst**. 2000. *O trabalhador : domínio e figura*. [trad.] Alexandre Franco de Sá. Lisboa : Hugin, 2000. ISBN 972-8310-78-1.

**Kandinsky, Wassily**. 1987. *Curso da Bauhaus*. [trad.] Isabel St. Aubyn. Lisboa : Edições 70, 1987. ISBN n/d.

—. 1989. *Ponto, linha, plano*. [trad.] José Eduardo Rodil. Lisboa : Edições 70, 1989. ISBN n/d.

**Kaufmann, Emil**. 1982. *De Ledoux a Le Corbusier : origem y desarrollo de la arquitectura autónoma*. [trad.] Reinald Bernet. s.l. : Editorial Gustavo Gili, 1982. ISBN 84-252-1136-3.

—. 1974. *La arquitectura de la Ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. [trad.] Justo Beramendi. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1974. ISBN 84-252-0816-5.

**Keil do Amaral, Francisco**. 1947. *A moderna arquitectura holandesa*. Lisboa : Cadernos da Seara Nova, 1947. ISBN n/d.

—. 1945. *O problema da habitação*. Porto : Livraria Latina, 1945. ISBN n/d.

**Keil do Amaral, Francisco Pires, [ed.]**. 1992. *Keil Amaral Arquitecto*. Lisboa : Associação dos Arquitectos Portugueses, 1992. ISBN n/d.

**Keil, Luís**. 1943. *Inventario artístico de Portugal*. Lisboa : ANBA, 1943. ISBN n/d.

**Kleiner, Fred**. 2013. *Gardner's Art through the Ages: A Global History, Volume 2*. Wadsworth : Cengage Learning, 2013. 9781133711155.

**Krier, Leon**. 2013. *Albert Speer: Architecture 1932-1942*. New York : The Monacelli Press, 2013. ISBN 978-1580933544.

*La « fée électricité », reine et servante*. **Beltran, Alain**. 1987. Paris : Presses de Sciences Po, octobre-décembre de 1987, Vingtième siècle : Revue d'histoire, Vol. 16, pp. 90-95.

**Lalande, André**. 1991. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 1.<sup>a</sup>. Paris : Quadrige / PUF, 1991. Vol. 1. ISBN 2 13 043889 X.

**Le Corbusier**. 1935. Prefazione. [autor do livro] Alberto Sartoris. *Gli elementi dell'architettura funzionale : sintesi panoramica dell'architettura moderna*. 2.<sup>a</sup>. Milano : Ulrico Hoepli, 1935.

**Leão, Fernando da Cunha**. 1941. Edifício dos Paços do Concelho de Paredes. *Prova de concurso para a obtenção de Diploma de Arquitecto*. [Documento policopiado]. Porto : EBAP, 1941. CODA\_015.

**Lei n.º 1914/35 de 24 de Maio**. 1935. *Diário do Governo n.º 118/35 - I Série*. Lisboa : Presidência do Conselho, 1935.

**Lima, Augusto Pires de**. 1933. *Revolução*. Porto : Secretariado do Porto do Nacional-Sindicalismo, 1933. ISBN n/d.

**Lino, Raul**. 1937. *Auriverde jornada*. Lisboa : Valentim de Carvalho, 1937. ISBN n/d.

—. 1934. *Mais Além*. Lisboa : Bertrand (Irmãos) Lda., 1934. ISBN n/d..

**Lisboa, Eugénio**. 1984. *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. ISBN n/d.



- LNEC. 2012.** Departamento de Materiais – História. *LNEC*. [Online] 25 de Janeiro de 2012. [Citação: 28 de Agosto de 2014.] <http://www.lnec.pt/organizacao/dm/historia>.
- Lopes-Graça, Fernando, [comps.]. 1974.** História Trágico-Marítima. [maes.] Gyula Németh. [prod.] Mário Vieira de Carvalho. [Album vinil longa duração] Budapeste : Diapasão - Hungaroton, 1974.
- Loução, António. 2008.** Portugal na economia da Europa ocupada. [ed.] António Simões do Paço. *Os anos de Salazar : o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. s/l : Centro Editor PDA, 2008, Vols. 5 1940-1942 A grande Exposição do Mundo Português.
- Lourenço, Eduardo. 2003.** «Presença» ou a contra-revolução do modernismo português? *Tempo e poesia*. Lisboa : Gradiva, 2003, pp. 131-154.
- Madeira, João. 2008a.** A refundação do Partido Comunista em 1940-41. [ed.] António Simões do Paço. *Os anos de Salazar : o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. s/l : Centro Editor PDA, 2008a, Vols. 5 1940-1942 A grande Exposição do Mundo Português.
- . **2008b.** O que não se contava : o farmacêutico Luís Gama e os ladrões de cortiça. [ed.] António Simões do Paço. *Os anos de Salazar : o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. s/l : Centro Editorial PDA, 2008b, Vols. 5 1940-1942 A grande Exposição do Mundo Português.
- Madeira, Nuno Luís. 2000.** Visionários e dirigentes : os engenheiros portugueses na primeira metade do século XX. [Comunicação apresentada ao XX Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, APHES, Faculdade de Economia do Porto]. 24-25 de Novembro de 2000.
- Magalhães, Fernando de. 1938.** *A habitação*. Lisboa : Bertrand, 1938. ISBN n/d.
- Magnaghi, Alberto. 2010.** *Il progetto locale : verso la coscienza di luogo*. Torino : Bollati Boringhieri, 2010. ISBN 978-88-339-2150-1.
- Martins, Fernando Cabral. 2005.** *Júlio : o Realismo Mágico*. Lisboa : Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1690-8.
- Medina, João, [ed.]. 1988.** *História contemporânea de Portugal - Ditadura: o "Estado Novo" - do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães (Tomo I)*. Genève : Editions Ferni, 1988. Vol. 3. ISBN n/d.
- . **1978.** *Salazar e os Fascistas: Salazarismo e Nacional-Sindicalismo, a história dum conflito, 1932/1935*. Lisboa : Livraria Bertrand, 1978. ISBN n/d.
- Milheiro, Ana Vaz. 2005.** *A construção do Brasil : relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto : FAUP Publicações, 2005. ISBN 972-9483-77-9.
- Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a Saudade, o Sebastianismo e o Integralismo Lusitano.* **Cardoso, Miguel Esteves. 1982.** Lisboa : Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1982, *Análise Social*, Vol. XVIII, pp. 1399-1408.
- MNSR. 1936.** *Museu Nacional de Soares dos Reis : catálogo provisório*. Porto : M.N.S.R., 1936. ISBN n/d.
- Moholy-Nagy, László. 2009.** *Do material à arquitectura*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2009. ISBN 9788425220128.
- Moniz, Gonçalo Esteves de Oliveira do Canto. 2011.** O ensino moderno da arquitectura : a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69). *Tese de doutoramento*. [Documento policopiado]. Coimbra : FCTUC/DA, 2011.
- Monnier, Gérard. 2000.** *L'architecture du XXe siècle*. Paris : PUF, 2000. ISBN 2 13 050759 x.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1931.** 2.<sup>a</sup> Exposição dos alunos de Belas-Artes do Pôrto. *Civilização : grande magazine mensal*. Maio de 1931, 35, pp. 49-53.
- . **1933.** A arte contra a ordem. *Considerações pessoais*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 1933.

—, 1934. *Poemas do tempo incerto*. Coimbra : Edições Presença, 1934. ISBN n/d.

—, 1993. Segunda exposição dos alunos das Belas Artes, no Porto. [ed.] David Mourão Ferreira. *Presença - Edição facsimilada compacta*. Lisboa : Contexto Editora, 1993, Vol. II.

**Moretti, Bruno. 1939a.** *Case d'abitazione in Italia*. Milano : Ulrico Hoepli, 1939a. ISBN n/d.

—, 1939b. *Ospedali : note generali di tecnica ospedaliera*. Milano : Ulrico Hoepli, 1939b. ISBN n/d.

—, 1936. *Teatri*. Milano : Ulrico Hoepli, 1936. ISBN n/d.

**Morigi, Massimo e Salmi, Stefano. 2008.** Arte e modernità : i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo. [autor do livro] Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo. *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memória*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

**Moura, Vasco Graça. 1987.** Um Dominguez Alvarez. [ed.] Isabel Oliveira e Silva. *Alvarez*. Lisboa : Compta / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 3 - 5.

**Müller-Wulckow, Walter. 1929.** *Wohnbauten und siedlungen*. Leipzig : K Robert Langew, 1929. ISBN n/d.

**Museu Alberto Sampaio. 1942.** *A degolação de S. João Baptista*. Porto : Litografia Nacional, 1942. ISBN n/d.

**Mussolini, Benito. 1990.** Il Novecento. [autor do livro] Paola Barocchi. *Storia moderna dell'arte in Italia : manifesti, polemiche, documenti*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1990, Vols. Terzo, I : Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945.

**Neumeyer, Fritz. 1991.** *The artless word : Mies van der Rohe on the building art*. [trad.] Mark Jarzombek. Cambridge, Massachusetts and London, England : The MIT Press, 1991. ISBN 0-262-14047-0.

**Noronha, D. Francisco de. 1912.** José de Figueiredo (Director do Museu Nacional de Arte Antiga). *O Occidente : revista ilustrada de Portugal e do Extranjeiro*. 30 de Novembro de 1912, Vol. XXXV , p. 258 e 259.

**Nunes, Teresa. 2008.** A década de ouro das obras públicas. [ed.] António Simões do Paço. *Os anos de Salazar : o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. s/l : Centro Editorial PDA, 2008, Vols. 5 1940-1942 A grande Exposição do Mundo Português.

*O braço longo de Mussolini : os “Comitati d’Azione per l’Universalità di Roma” em Portugal (1933-1937)*. **Kuin, Simon. 1993.** Lisboa : s.n., 1993, Penélope: fazer e desfazer a história , Vol. 11, pp. 7-20. ISSN 0871-7486.

**O Comércio de Leixões. 1936.** Câmara Municipal de Matosinhos - Concurso. *O Comércio de Leixões*. 19 de Abril de 1936, p. 1.

**O Comércio do Porto. 1934.** O progresso de Gaia – Vai ser construído o Museu-Biblioteca cujo projecto foi já aprovado. *O Comércio do Porto*. 1 de Setembro de 1934, p. 2.

*O lugar da arquitectura : notas para uma estética da edificação*. **Delgado, João Paulo. 1999.** [ed.] Maria João Madeira Rodrigues. Lisboa : Grupo de Estudos de História de Arquitectura - Faculdade de Arquitectura de Lisboa / UTL, Março - Outubro de 1999, GEHA, Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo, Vols. Ano 2 - N.ºs 2 / 3, pp. 255-264. ISSN 0874-2898.

**O Mirante. 2006.** Entrevista - de servente a industrial da construção civil... *O Mirante Semanário on-line*. [Online] 29 de 11 de 2006. [Citação: 31 de 08 de 2014.] <http://semanal.omirante.pt/noticia.asp?idEdicao=263&id=30294&idSeccao=3659&Action=noticia#.VALQWsVdVWWW>.

**Oliveira, César. 1992.** Da construção do Estado Novo à Segunda Guerra Mundial. [autor do livro] Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques. [ed.] Fernando Rosas. *Nova História de Portugal*. Lisboa : Edi-

torial Presença, 1992, Vols. XII Portugal e o Estado Novo (1930-1960).

**Ortega y Gasset, José. s/d.** *A rebelião das massas*. Lisboa : Relógio d'Água, s/d. ISBN n/d.

**Pamplona, Fernando de. 1988.** *Dicionário de pintores e escultores portugueses*. IV ed. Porto : Civilização, 1988. ISBN 9789722617857.

**Paperny, Vladimir. 2011.** *Architecture in the age of Stalin : Culture Two*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. ISBN 978-0521292603.

*Parentela brasileira de Thomas Mann, filha de senhora angrense.* **Nazareth, Gilson. 1979.** Rio de Janeiro : Instituto Brasileiro de Cultura Luso-Afro-Asiática, Julho - Dezembro de 1979, Boletim do IBRACLA, Vols. 9-10.

**Pereira, Paulo. 2004.** *Enigmas - Lugares mágicos de Portugal : Paraísos perdidos e terras prometidas*. Rio de Mouro : Círculo de Leitores, 2004. ISBN 972-42-3213-1.

**Pevsner, Nikolaus. 1978.** *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. [trad.] Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1978. ISBN n/d.

—, 1943. *Perspectiva da arquitectura europeia*. Lisboa : Ulisseia, 1943. ISBN n/d.

**Piacentini, Marcello. 1994.** *Architettura d'oggi*. [ed.] Mario Pisani. Melfi : Libria, 1994. ISBN n/d.

**Pica, Agnoldomenico. 1941.** *Architettura moderna in Italia*. Milano : Ulrico Hoepli, 1941. ISBN n/d.

—, 1938. *Nuova architettura nel mondo*. Milano : Ulrico Hoepli, 1938. ISBN n/d.

**Piccarolo, Gaia. 2013.** Lucio Costa's Luso-brazilian routes: recalibrating 'center' and periphery'. [autor do livro] Patricio del Real e Helen Gyger. *Latin American modern architectures : ambiguous territories*. New York : Routledge, 2013.

**Pilarski, L. Issenmann. 1935.** *Calcul des voiles minces en béton armé*. Paris : Dunod, 1935. ISBN n/d.

—, 1936a. Le voile mince en béton armé: matériau moderne. *Travaux. Architecture, Construction, Travaux*. 1936a, 39, pp. 135-138.

—, 1936b. Le voile mince, matériau moderne: le paraboloïde hyperbolique. *Travaux. Architecture, Construction, Travaux*. 1936b, 40, pp. 177-182.

—, 1936c. Les voûtes cylindriques. *Travaux. Architecture, Construction, Travaux*. 1936c, 43, pp. 338-342.

—, 1937. *Voiles minces, voûtes-coques*. Paris : s.n., 1937. ISN n/d.

**Pinto, António Costa. 1994.** *Os Camisas Azuis: Ideologia, elites e movimentos fascistas em Portugal, 1914-1945*. Lisboa : Editorial Estampa, 1994. ISBN 978-9723309577.

**Pinto, Paulo Tormenta. 2008.** *Cassiano Branco 1897-1970 : arquitectura e artifício*. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2008. ISBN 9789898129147.

**Preston, Paul. 1998.** *The Great Civil War : European politics, 1914-1945*. [autor do livro] T. C. W. Blanning. *The Oxford illustrated history of modern Europe*. Oxford and New York : Oxford University Press, 1998.

**Price, Simon e Kearns, Emily. 2003.** *The Oxford dictionary of classical myth and religion*. Oxford : Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-280288-7.

**Pujade-Renaud, Charles. 1939a.** Hangar de 80m de portée pour la Société Nationale de Constructions Aéronautiques du Sud-Est. *Travaux. Architecture, Construction, Travaux*. 1939a, 78, pp. 223-227.

—. **1939b.** Références bibliographiques consacrées au calcul et à l'exécution des voûtes cylindriques en voile mince. *Travaux. Architecture, Construction, Travaux.* 1939b, 78, pp. 228-229.

**Quadros, António, [ed.]. 1963.** “António Ferro” - *Seleção, prefácio e comentários de António Quadros.* Lisboa : Edições Panorama, SNI - Palácio Foz, 1963. ISBN n/d.

—. **1963.** Prefácio. “António Ferro” - *Seleção, prefácio e comentários de António Quadros.* Lisboa : Edições Panorama, SNI - Palácio Foz, 1963.

**Ramos do Ó, José. 1992.** Salazarismo e cultura. [autor do livro] Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques. [ed.] Fernando Rosas. *Nova História de Portugal.* Lisboa : Editorial Presença, 1992, Vols. XII Portugal e o Estado Novo (1930-1960).

**Ramos, Rui, Sousa, Bernardo Vasconcelos e Monteiro, Nuno Gonçalo. 2009.** *História de Portugal.* Lisboa : A Esfera dos Livros, 2009. ISBN 978-989-626-139-9.

**Raposo, Hipólito. 1940.** *Amar e servir : história & doutrina.* Porto : Livraria Civilização, 1940. ISBN n/d.

—. **1935.** *Areias de Portugal.* Porto : Livraria Civilização, 1935. IBN n/d.

—. **1933.** *Pedras para o Templo.* Porto : Livraria Civilização, 1933. ISBN n/d.

**Régio, José. 1993b.** Geração Modernista. [ed.] David Mourão Ferreira. *Presença - Edição facsimilada compacta.* Lisboa : Contexto Editora, 1993b, Vol. I.

—. **1993a.** Literatura viva. [ed.] David Mourão Ferreira. *Presença - Edição facsimilada compacta.* Lisboa : Contexto Editora, 1993a, Vol. I.

**Ribeiro, António Filipe da Costa. 2008.** O Mercado Municipal de Matosinhos e o Mercado do Bom Sucesso: uma contribuição para o que foi ser moderno em Portugal entre os anos 30 e 50. *Prova final de Licenciatura.* [Documento policopiado]. Porto : FAUP, 2008.

**Ribera i Rovira, Ignási. 1911.** *Portugal y Galicia nación : identidad étnica, histórica literaria, filológica y artística.* Barcelona : R. Tobella, 1911.

**Rodolfo, João de Sousa. 2002.** *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal.* Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2002. ISBN 972-20-2192-3.

**Rodrigues, Maria João Madeira. 2002.** *O que é: Arquitectura.* Lisboa : Quimera Editores, 2002. ISBN 972-578-074-4.

**Roh, Franz. 1925.** *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925. ISBN n/d.

—. **1927.** Realismo mágico : problemas de la pintura más reciente. *Revista de Occidente.* Junho de 1927, pp. 274-301.

**Rosas, Fernando. 1992.** Portugal na Europa dos anos trinta. [autor do livro] Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques. *Nova História de Portugal.* Lisboa : Editorial Presença, 1992, Vols. XII Portugal e o Estado Novo (1930-1960).

**Russel, Frank, [ed.]. 1983.** *Art Nouveau architecture.* London : Academy Editions, 1983. ISBN 0 85670 136 X.

**Salazar, António de Oliveira. 1961.** *Discursos.* Coimbra : Coimbra Editora, 1961. ISBN n/d.

**Santarella, Luigi. 1931.** *Il cemento armato.* Milano : Ulrico Hoepli, 1931. Vol. 2: Le applicazioni nelle costruzioni civili ed industriali. ISBN n/d.

**Santos Lessa. 1936.** Sinfonia de Abertura. *O Comércio de Leixões.* 19 de Abril de 1936, p. 1.

**Sarfatti, Margherita. 1990.** Il gruppo del Novecento. [autor do livro] Paola Barocchi. *Storia moderna*

*dell'arte in Italia : manifesti, polemiche, documenti*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1990, Vols. Terzo, I : Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945.

**Sartoris, Alberto. 1935.** *Gli elementi dell'architettura funzionale : sintesi panoramica dell'architettura moderna*. 2ª. Milano : Ulrico Hoepli, 1935. ISBN n/d.

**Segurado, João Santos. 19??.** *Cimento armado*. Lisboa : Bertrand, 19??

**Segurado, Jorge. 1940.** *Sinfonia do degrau : impressões de New-York*. Lisboa : SNT, 1940. ISBN n/d.

**Sena, Jorge de. 1981.** *Sinais de Fogo*. Lisboa : Edições 70, 1981. ISBN n/d.

**Serviço de Documentação FBAUP. 1926-1942a.** Processo individual de estudante. *António Fortunato de Matos Cabral*. Porto : EBAP, 1926-1942a. Cota 288.

—, **1926-1942b.** Processo individual de estudante. *Fernando Manuel Correia da Silva Leão*. Porto : EBAP, 1926-1942b. Cota 288.

—, **1926-1956.** Processo individual de estudante. *Mário Cândido de Moraes Soares*. Porto : EBAP, 1926-1956. Cota 288.

**Shapiro, Ellen R. 1996.** Ogetti y Terragni : classicismo, racionalismo, fascismo. [autor do livro] Giorgio Ciucci. *Giuseppe Terragni*. Milano : Ente Autonomo La Triennale di Milano e Electa, 1996, pp. 105 - 111.

**Silva, Isabel Oliveira e, [ed.]. 1987.** *Alvarez*. Lisboa : Compta / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. ISBN n/d.

**Silva, Jorge. 2012.** Ceci n'est un livre. *Almanak Silva*. [Online] 5 de Julho de 2012. <https://almanaqsilva.wordpress.com/category/adalberto-sampaio/>.

**Simões, João Gaspar. 1993.** Modernismo. [ed.] David Mourão Ferreira. *Presença - Edição facsimilada compacta*. Lisboa : Contexto Editora, 1993, Vol. I, 14-15.

**Soares, Duarte Moraes. 2004.** *Ars Architectos. Prova final de Licenciatura*. [Documento policopiado]. Porto : ESAP, 2004.

**Soares, Mário Moraes. 1955.** Restaurante na Casa das Lérias. *Prova de concurso para a obtenção de Diploma de Architecto*. [Documento policopiado]. Porto : ESBAP, 1955. CODA\_150.

**Spengler, Oswald. 1993.** *O Homem e a técnica*. [trad.] João Botelho. Lisboa : Guimarães Editora, 1993. ISBN 972-665-158-1.

**Spumpf, Jean. 1984.** Competência / Performance. [autor do livro] Aa. Vv. *Enciclopédia Einaudi: Linguagem-Enunciação*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, Vol. 2.

**Summerson, John. 1992.** *Le langage classique de l'architecture*. [trad.] Béatrice Bonne e Jean-Claude Bonne. Paris : Thames & Hudson, 1992. ISBN 2-87811-042-0.

*Supporting modern architecture: sources for the Matosinhos Market structural design*. **Delgado, João Paulo e Tormenta, Paulo. 2013.** [ed.] Paulo Cruz. London : Taylor & Francis Group, 2013. Proceedings of the Second International Conference on Structures and Architecture, Guimarães, Portugal. pp. 1917-1922. ISBN 978-0-415-66195-9.

**Tafari, Manfredo. 1979.** *Teorias e história da arquitectura*. [trad.] Ana de Brito e Luís Leitão. Lisboa : Editorial Presença, 1979. ISBN n/d.

**Teixeira, Joaquim José Lopes. 2004.** Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séc. XVII e XIX. *Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica*. [Documento policopiado]. Porto : FAUP, 2004.

**Temudo, Alda Padrão, [ed.]. 2008.** *Francisco d'Oliveira Ferreira : o arquitecto de Gaia, 1884-09-25*

/ 1957-12-30 : homenagem do Município de Vila Nova de Gaia. Vila Nova de Gaia : Casa da Cultura, 2008. DL 272919/08.

—, 2009. *Memórias do Município de Vila Nova de Gaia : da Fundação à actualidade*. Vila Nova de Gaia : Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, 2009. ISBN 978-581-066-8.

*The elusive faces of Modernity : Jacques Greber and the planning of the 1937 Paris World Fair*. **Udovicki-Selb, Danilo**. 2001. Toronto : Becker Associates, March de 2001, Urban History Review / Revue d'Histoire Urbaine, Vol. XXIX, pp. 20 - 35.

*The evolving tectonics of Karl Botticher : from concept to formalism*. **Jones, Susan**. 2007. Eindhoven : Technical University of Eindhoven, 2007. Tectonics Making Meaning Conference 2007, 10-12 December 2007, Eindhoven, Netherlands. pp. 89 - 91. ISBN n/d.

*Theories of German Fascism: On the collection of essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger*. **Benjamin, Walter**. 1979. Milwaukee : University of Wisconsin-Milwaukee, Spring de 1979, New German Critique, Vols. 6, No. 2, pp. 120-128.

**Torga, Miguel**. 2013. *Antologia Poética*. Alfragide : Publicações Dom Quixote, 2013. ISBN 9789722054010.

**Torgal, Luís Reis**. 2009. *Estado Novo Estados Novos: ensaios de História Política e Cultural*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. Vol. 2. ISBN 978-989-26-0009-3.

—, 2009. *Estados Novos Estado Novo: ensaios de História Política e Cultural*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. Vol. 1. ISBN 978-989-26-0009-3.

**Torres, Alexandre Pinheiro**. 1976. *O neo-realismo literário português*. Lisboa : Moraes Editores, 1976. ISBN n/d.

**Tostões, Ana**. 2010. An urban lesson : the Baixa plan as a radical innovation on town planning. [autor do livro] Bruno Pelucca. *Progetto e território : la via portoghese* . Firenze : Alinea Editrice, 2010, pp. 31-39.

—, 2002. Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa. *Tese de Doutoramento*. [Documento policopiado]. Lisboa : UTL, 2002.

**Toussaint, Michel**. 2009. Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX. *Tese de Doutoramento*. [Documento policopiado]. Lisboa : Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Arquitectura, 2009.

**Travaux**. 1939. Travaux publics au Portugal. *Travaux : architecture, construction, travaux*. Juin de 1939, 78, p. 230.

**Trinidad Muñoz, António**. 2003. Introducción al Modernismo pictórico português: la originalidad de Dominguez Alvarez (1906-1942). *Tese de Doutoramento*. [Documento policopiado]. Cáceres : Universidad de Extremadura, 2003.

*Um encontro, um desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos*. **Matos, Madalena Cunha e Ramos, Tânia Beisl**. 2007. Porto Alegre : DOCOMOMO, 2007. Anais do 7.º Seminário Docomomo Brasil . ISBN n/d.

**Universidade do Porto**. 1915. *Anuário da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto Anos Lectivos de 1911-1912 a 1913-1914* . Coimbra : Imprensa da Universidade, 1915. ISBN n/d.

**Valéry, Paul**. 2009. *Eupalino ou o arquitecto, seguido de A alma e a dança e Diálogo da árvore*. [trad.] Maria João Mayer Branco. Lisboa : Fenda Edições, 2009. ISBN 978-989-603-039-1.

—, 1934. Note en guise de préambule sur l'idée de Dictature. [autor do livro] António Ferro. [trad.] Fernanda de Castro. *Salazar : le Portugal et son Chef*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1934.

**Varela, Raquel**. 2008. Portugal e a Santa Sé assinam Concordata. [ed.] António Simões do Paço. *Os anos de Salazar : o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. s/l : Centro Edi-

tor PDA, 2008, Vols. 5 1940-1942 A grande Exposição do Mundo Português.

**Ventura, António. 2003.** *José Régio e a política*. Lisboa : Livros Horizonte, 2003. ISBN 9789722412032.

**Viana, Teresa Pereira, [ed.]. 2002 .** *Guilherme Camarinha - 1912-1994* . Lisboa : Instituto Português de Museus, 2002 . ISBN 972-776-169-0.

**Vieira, Joaquim. 1999a.** *Portugal Século XX : crónica em imagens, 1920-1930*. Lisboa : Círculo de Leitores, 1999a. ISBN 972-42-2113-X.

—, **1999b.** *Portugal Século XX : crónica em imagens, 1930-1940*. Lisboa : Círculo de Leitores, 1999b. ISBN 972-42-2158-X.

**Viseu, Joaquim C. S. 1993.** *História do betão armado em Portugal (incluindo a história do betão esforçado) : técnicas relevantes, obras conhecidas, regulamentos principais*. Lisboa : ATIC (Associação Técnica da Indústria do Cimento), 1993. ISBN n/d.

**Vitrúvio. 2006.** *Tratado de arquitectura*. [ed.] M. Justino Maciel. [trad.] M. Justino Maciel. Lisboa : IST Press, 2006. ISBN 972-8469-43-8.

**Von Hildebrand, Adolf. 1994.** El problema de la forma en la obra de arte. [autor do livro] Pere He-reu, Josep Maria Montaner e Jordi Oliveras. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Hondarribia : Nerea, 1994.

**Walton, Douglas. 1996.** The straw man fallacy. [ed.] Johan van Benthem, et al. *Logic and Argumentation*. Amsterdam : Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, North-Holland, 1996, pp. 115-128.

**Warnes, Christopher. 2009.** *Magical Realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence*. London : Palgrave Macmillan, 2009.

**Weber, Max. 2005.** *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. [trad.] M. Irene Szmrecsányi e Tamás Szmrecsányi. São Paulo : Pioneira Thompson Learning, 2005. ISBN 85-221-0250-3.

—, **2009.** *Conceitos sociológicos fundamentais*. [trad.] Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1559-8.

—, **1979.** *Sobre a Teoria das Ciências Sociais*. [trad.] Carlos Grifo Babo. Lisboa : Editorial Presença. Lda., 1979. ISBN n/d.

**Welter, Volker M. 2013.** From locus genii to the heart of the city : embracing the spirit of the city. [ed.] Iain Boyd Whyte. *Modernism and the spirit of the city*. s.l. : Routledge, 2013.

**Williams, Neville. 1989.** *Cronologia enciclopédica do mundo moderno*. [trad.] António Carreto Fidalgo. S/L : Círculo de Leitores, 1989. Vols. Quinto : 1918-1938. Depósito legal n.º 27538/89.

**Winckler, Lutz. 1978.** *A função social da linguagem fascista*. Lisboa : Editorial Estampa, 1978. ISBN n/d.

**Zevi, Bruno. 1986.** *Erich Mendelsohn*. [trad.] Fernando Pereira Cavadas. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1986. ISBN 84-252-1201-4.

—, **1982.** *Terragni*. [trad.] Fernando Pereira Cavadas. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1982. ISBN 84-252-1080-1.





## ANEXOS



## **Anexos A - Cronograma comparado: "Ars Architectos" nos anos 30**



Ano	Mês	Grupo Mais Além	Nacional-Sindicalismo (MNS) x Estado Novo	Museu-Biblioteca de Gaia	Capela de N.ª S.ª de Fátima	Mercado de Matosinhos	Ano	
1929	Abr	11 – Homenagens a Marques de Oliveira					1929	
		26 – Distribuição do manifesto <i>Em defesa da Arte</i>						
	Mai	– “Presença” e “Seara Nova” registam manifesto						
1930	Nov	1 – Inauguração da 1.ª EABAP no Salão Silva Porto [encerrou a 10]					1930	
	Mai	1 – Exposição de Alvarez e Justino, Salão Silva Porto – Conferência de Adolfo Casais Monteiro [ACM] na sessão de abertura						
1931	Jan	28 – Inauguração da 2.ª EABAP no Ateneu Comercial [encerrou a 6 de Fev]					1931	
	Mai	– Conferência de ACM na sessão de abertura						
		– “Magazine Civilização” publica artigo de ACM relativo à 2.ª EABAP						
Jun	– “Presença” publica crítica de ACM à 2.ª EABAP [edição Março-Junho]							
1932	Fev		15 – Fundação do jornal “Revolução”, órgão do MNS				1932	
	Mar		5 – Criação simultânea da ANBA e do CSBA					
	Jul		5 – Salazar nomeado chefe do VIII Gov. da Ditadura					
	Dez		19/24 – “DN” publica 5 entrevistas de Ferro a Salazar 25 – José de Figueiredo atesta semelhança de Salazar com uma figura dos painéis de S. Vicente					
1933	Mar		19 – Plebiscito para a nova Constituição				1933	
	Abr		11 - Salazar nomeado chefe do I Gov.do EstadoNovo					
	Mai	7 – Banquete-comício no Palácio de Cristal: Rolão Preto no Porto						
		28 – Desacatos em Ermesinde, após cerimónias do MNS em Braga – Discurso de Salazar: É esta a Revolução que esperávamos?						
	Ago		29 – Criação da PVDE					
	Set		25 – Criação do SPN, dirigido por António Ferro					
	Nov	12 – I Congresso do MNS						
		21 – Artigo de Ferro no “DN”: <i>A política do espírito</i>						
	Dez			28 – Proposta de criação do MBG, em reunião da CM. Fonseca Menéres: “A política do espírito é a mais urgente e a mais elevada das políticas”				
	1934	Abr		– Publicação do <i>Decálogo do Estado Novo</i>				
Mai				26 – Auto de assentamento da primeira pedra				
		10 / 14 – Prisão / exílio de Rolão Preto						
Jul					12 – Lançamento do concurso			
		24 – Suspensão do “Revolução” 29 – Proibição do MNS						
Ago				28 – Publicação dos resultados				
Set				13 – Memorial dos “Ars” a Hipólito Raposo				
Out				12 – Entrada do requerimento na CM				
1935	Mai			10 – Despacho do Ministro da Instrução Pública 30 – Palestra de Raúl Lino na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: <i>Espírito na Arquitectura</i>			1935	
		9 – Palestra de Raúl Lino na Academia Brasileira de Letras: <i>Arquitectura – Padrão Cultural</i>						
1936	Fev				11 – Cerimónias de Inauguração pelo Bispo		1936	
	Abr			23 – DGEMN reprova o projecto		8 – Proposta de criação do MMM, em reunião da CM.		
	Jun			4 – CM reprova projecto e recusa pagamento de honorários		15 – Entrega da proposta 25 – Publicação dos resultados		
1937	Jul			– Publicação de <i>Auriverde Jornada</i> , de Raúl Lino			1937	
1938							1938	
1939	Nov?					– CM encomenda projecto definitivo	1939	
	Dez?					– Apresentação às entidades oficiais para comparticipação – Parecer da Secção de Melhoramentos do MOP		
1940	Nov?					– Aditamento ao processo	1940	
	Dez?					– Despacho do Conselho Superior de OP determina “novas modificações”		

Cronograma comparado de eventos dos “Ars” nos anos 30: actividade do Grupo Mais Além e do Nacional-Sindicalismo; Museu-Biblioteca de Gaia; Capela de N.ª S.ª de Fátima; Mercado de Matosinhos



## **Anexos B - Grupo "Mais Além"**





Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
BPMP	Manifesto "Em Defesa da Arte" – Primeira Parte	1931-01-28	RES-XX-C-13 (2)

**V**ÓS assististes ha dias nesta cidade ás festas realizadas em memória do falecido pintor marques de oliveira...

Houve discursos, descerramento de lápides, inauguração dum monumento, grande escarcéu nos jornais, etc... etc... e depois de tudo isto em que se advinhava um flagrante ambiente de ficção, convidam-nos a visitar a exposição conjunta das suas obras nas salas do atneu comercial do pórtio.

Pergunta-se:—Chamam então aquilo que se encontra no a. c. p. a obra de um grande artista?

Haverá o direito de se enganar assim o público de uma cidade inteira?

Que ideia ficará ele fazendo da arte ao vêr a vacuidade das obras ali expostas e depois de lhe terem enchido os ouvidos de nebulosas encomiásticas à pessoa do seu autoi?

Até onde descera o sentido sublime da palavra — arte — em Portugal mesmo, se classificarmos marques de oliveira como um dos seus maiores expoentes?

Não! Que o artista falecido desculpe o vermo-nos obrigados a perturbar a sua memória no descanso sagrado da morte!

Que ele receba mesmo os protestos da nossa admiração como homem e até como professor, admiração que adquirimos sob os testemunhos daqueles que o conheceram... Mas como artista não!

O homem morreu; a sua voz perde-se entre as quatro paredes de um túmulo, não é já ocasião de o atacar. Mas a sua obra fica na terra, a gritar, a exercer influência na cadeia dos acontecimentos que se seguem, e a critica a ela se pode referir sem por isso desrespeitar o culto dos mortos!

Marques de oliveira era um amigo da arte.

Acreditamos que tivesse por ela uma dedicação sincera e isso leva-nos a crer que à sua memória será até grato este rasgo de franqueza em defesa daquilo que êle amava!

Sim, concerteza êle acompanhará o nosso protesto contra aqueles que aproveitam a — arte — como um pretexto para se evidenciarem num estendal miserável de vaidades e de adulações; contra aqueles que tudo elogiam e tudo admiram, uns porque fazem da critica uma profissão que se vende e se suborna, outros porque não possuem a nobreza de caracter necessária para manifestar com desassombro as suas verdadeiras opiniões!

Aproveitamos pois o ensejo para nos levantarmos em defesa da arte contra o descrédito em que a querem fazer sossobrar!

Compete-nos isso, como estudantes de — belas-artes — já que outras pessoas o não souberam fazer!

E agora torna-se necessário declarar que ao contrário do que pareceu os alunos desta escola se não fizeram representar oficialmente naquelas homenagens, visto que, para isso não foram consultados.

Se é verdade que algum falou em nome deles, é porque então tomou para si próprio, espontânea e estoicamente êsse encargo...

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
BPMP	Manifesto “Em Defesa da Arte” – Segunda Parte	1931-01-28	RES-XX-C-13 (2)

dificuldades, já por outros, de há muito vencidas.

A — arte — tem como fim produzir emoção nos espíritos que a observam.

E a obra de **marques de oliveira**, à parte raras excepções, apenas nos mostra um grande esforço de observação e de visão. É quasi fotográfica. Ela é por assim dizer um tapamento colocado em frente da emoção: — esconde-a.

Toda a sensibilidade do artista ficou sepultada debaixo daquela justeza de linhas que tanto o preocupava, dentro daquele rebuscamento de valores que o caracteriza!

É como dizemos:—Na alma do seu autor havia talvez poesia, porém a sua obra ofuscou-a e mostra-nos apenas uma grande habilidade, uma minuciosa observação visual!

E o fim da — arte — não é mostrar-nos a habilidade do seu autor.

Podem dizer-nos que esse defeito era próprio da época em que ele viveu e pintou: — mas a verdade é que entre a sua própria escola, fóra e até dentro de portugal houve artistas que venceram muitas dificuldades até então inexploradas trazendo assim novos avanços de realização e esses dum certo modo podem já ser considerados grandes.

As amostras de técnica apenas tem valor quando trazem qualquer coisa de novo e de progressivo!

É **marques de oliveira** a este respeito nada de novo nos trouxe.

Muito havia a dizer sobre a exposição, muito que um dia se dirá se fôr preciso. . . .

A nosso vêr toda a personalidade do artista através da sua obra se resume nas seguintes palavras de **guedes de oliveira** que figuram no próprio catálogo da exposição e nos parecem ser as únicas coisas acertadas ditas a este respeito no decorrer das homenagens a que nos referimos: *artista mais reflectido que inspirado, a não ser naquelas maravilhosas tabuinhas que são de toda a sua obra o que mais me seduz pela sinceridade, pela graça, pela distinção e pela elegância da realização.*

De resto tudo é convencional, vulgar até; e, como concorda o próprio autor das palavras que há pouco transcrevemos, aquelas pequenas impressões não bastam *para fixar a supremacia dum grande nome.*

É preciso que todos se capacitem de que a — arte — tem sobre si uma grande missão: — a de transformadora das sociedades.

A — arte — é qualquer coisa que grita, que nos contorce e nos abre a sensibilidade.

**Marques de oliveira** nada disto conseguiu.

Não! Se ele era um espírito de artista como dizem, devemos concordar que a sua obra foi uma autêntica falência!

Uma de duas:—Ou **marques de oliveira** não tem o valor que lhe atribuem ou então as suas grandes obras não apareceram na exposição, procedendo portanto sem a consciência daquilo que faziam os seus organizadores. . . .

Entremos no atneu e vejamos a exposição: Que há ali de verdadeiramente emocionante, que nos amarfanhe e nos impressione? Há ali alguma coisa que se possa classificar de grande, de inédito, de original, de progressivo em — arte?

Nada!

Aquele conjunto de quadros, em qualquer época e dentro de qualquer escola que seja apreciado, não passa de uma exposição vulgar nem se levanta nunca acima da banalidade!

Tudo aquilo é parado; a não ser naquelas pequeninas impressões de viagem, há ali um ambiente de sensações atrofiadas, de sensações que o pincel do pintor não conseguiu transmitir à tela.

Acreditamos que ele tivesse sentido os motivos que o inspiraram, mas a verdade é que toda a emoção que na sua alma tenha perpassado, morreu debaixo de uma preocupação constante de vencer dificuldades técnicas, mas

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
BPMP	Manifesto "Em Defesa da Arte" – Terceira Parte	1931-01-28	RES-XX-C-13 (2)

E por que se não disse já isto? Porque não souberam ser sinceras as pessoas que pelas suas responsabilidades e conhecimentos tinham obrigação de o fazer? Porque se perdeu tempo a enganar o público com críticas incharacterísticas, elogios e discursos descabidos num conjunto de palavras balofas e até comparações absurdas, sem sentido? Quando poderá o público do porto contar enfim com uma crítica competente e digna?

E' preciso que para o futuro haja mais receio de se dissertar ao acaso em assuntos relativos à — arte!

E' preciso que ela seja qualquer coisa mais que um simples pedestal para aqueles que se querem evidenciar ou um pretexto pueril para reuniões de *sociedade elegante*!

O nosso grito é pois em defesa da — arte — contra aqueles que dispõem dela em favor das suas conveniências pessoais!

E' contra esses que se levanta o nosso protesto! Sabemos já de antemão que estas palavras irão soar mal aos ouvidos de muita gente, dentro e até fóra do porto.

Porém elas são um brado de sinceridade dos únicos, talv. z, que ao falarem sobre *marques de oliveira* souberam ainda ser sinceros.

Pelo grupo mais além

**Ventura Porfírio**  
**Fernando da Cunha Leão**  
**Fortunato Cabral**  
**Luís dos Reis Teixeira**

Abril, 1929

**Artur Justino Alves**  
**Americo Soares Braga**  
**José Domingues Alvarez**  
**Mario Candido Moraes Soares**  
**Adalberto Sampaio**

Visado pela censura  
 Tip. V.ª J. Batalha — Porto

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
BFBAUP	Catálogo da II EABAP – Capa e Contracapa	1931-01-28	CATp240

CATp-  
240

segunda exposi-  
ção dos alunos  
de belas artes  
d o p o r t o

**Ateneu Comercial**  
**Janeiro 1931**

**Américo Braga**  
2.º ano de escultura

258 — Oposição . . . . . —

**António Cruz**  
1.º ano preparatório

259 — O Juramento (impressão) . . . . . 50\$00  
260 — A doce companheira (idem) . . . . . 75\$00

**Armando D. Correia**  
1.º ano de escultura

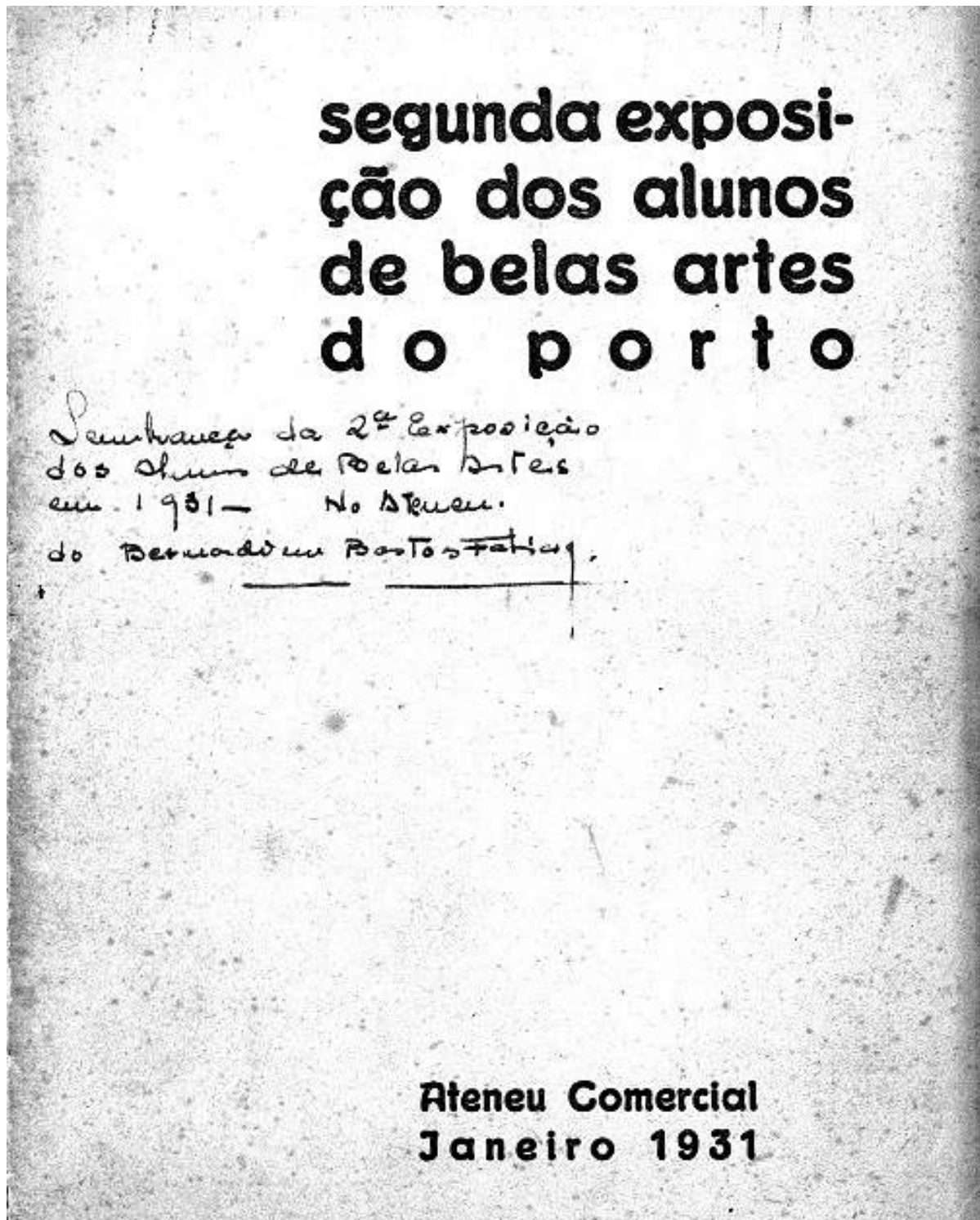
261 — Maquete de concurso para o motivo decorativo da Avenida dos Aliados — 4.º prêmio. . . . . —  
262 — António Pinheiro . . . . . —  
263 — Estudo . . . . . —

**Manuel Teixeira Lopes**  
2.º ano de escultura

264 — Medalhão de meu pai . . . . . 1.500\$00  
265 — Agricultura . . . . . 300\$00  
266 — O banho . . . . . 250\$00  
267 — Dante . . . . . 250\$00  
268 — Náufrago . . . . . —  
269 — Busto da Ex.ª Sr.ª D. J. T. L. . . . . —

Suprema Matéria, 148 - Rua de Fátima, 80 - Porto

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP - Capa	1931-01-28	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Verso da capa	1931-01-28	n/d

**esta exposição é  
organizada pela  
associação dos  
alunos de belas  
artes do pôrto**

**não houve juri nem  
escolha de trabalhos  
por ser êste o unico  
critério compativel  
com as novas ten-  
dências da arte.  
os artistas podem  
assim apresentar-se  
na sua máxima  
expressão individual**

**entendemos também  
que no artista o  
senso de auto selec-  
ção é um elemento  
valiosissimo da pró-  
pria personalidade**

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Página 1	1931-01-28	n/d

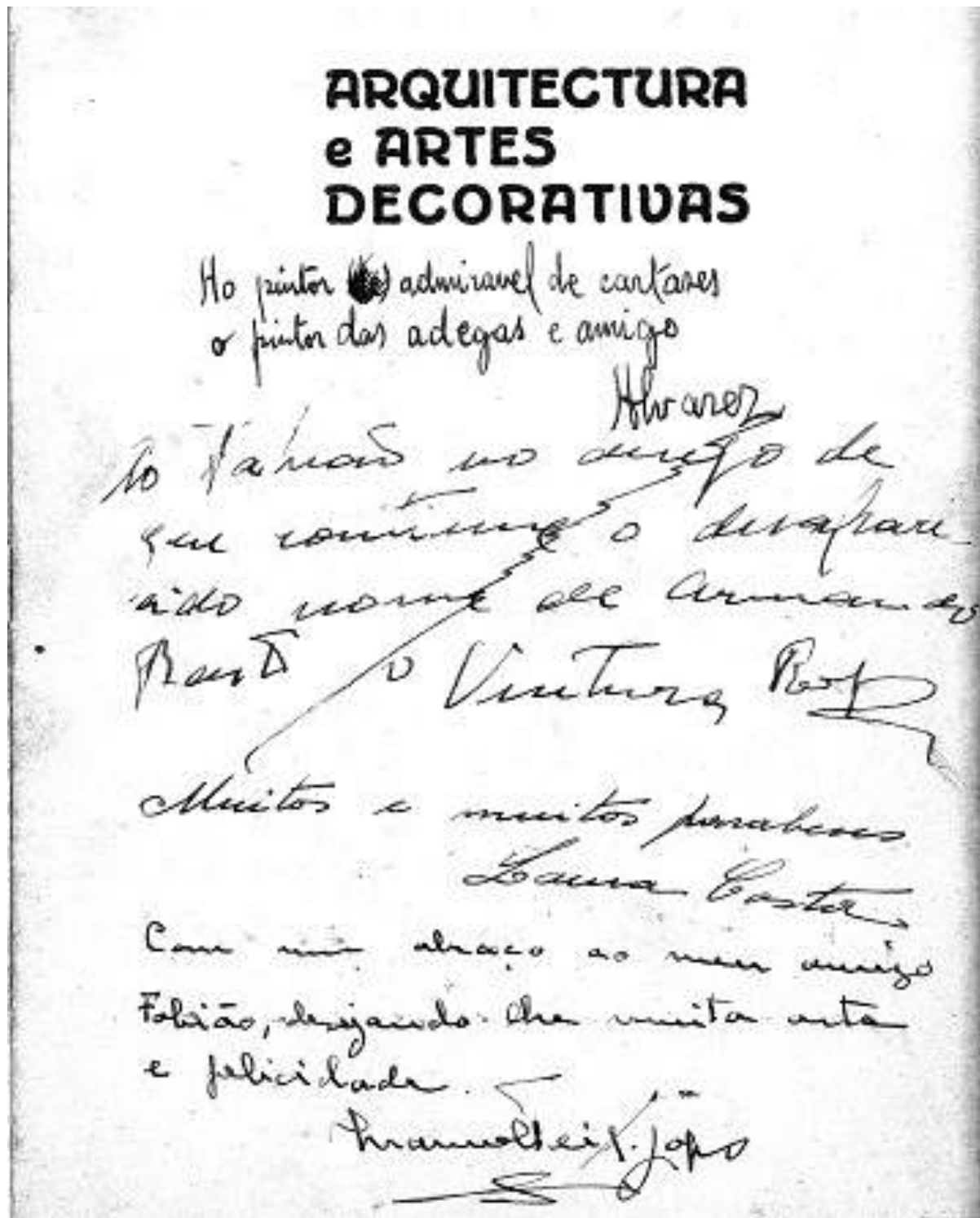
Na exposição de 28 de janeiro  
de 1931 assinai este catálogo  
pelo Bernardino Poente Fábrias  
Tenho dito — A. Jan. Pais.  
( Pergunha-se palavras e são oraci-  
onada de uma maneira interes-  
sante.

(com muita amizade, amizade)  
bem entendido  
subsereno-me como recorda-  
ções que jamais esquecerá  
até à consumação dos séculos.  
Fábrias Poente B. B.

As Fábrias Fábrias, felicíssimo  
autor do "cantar", o galego  
Amorad Fábrias

As Fábrias com recibo parer  
vel, reces abraço do Príncipe

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Página 2	1931-01-28	n/d





Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Página 3	1931-01-28	n/d

## Arménio Taveira Losa

3.º ano de arquitectura

1 — Perspectiva . . . . . —

## Fernando da Cunha Leão

+ Além

2.º ano de arquitectura

2 — Um Dispensário . . . . . —

3 — Plantas do mesmo . . . . . —

4 — { Biblioteca . . . . . —

5 — { Casa-atelier para o pintor Ventura

6 — { Porfírio . . . . . —

7 — { Idem — Perspectiva do ângulo no-

8 — { roeste . . . . . —

## Januário Godinho

+ Além

3.º ano de arquitectura

9 — Trabalho da Escola . . . . . —

10 — Perspectiva . . . . . 300\$00

11 — Casa algarvia . . . . . —

12 — A minha casa à beira-mar plantada

13 — O meu atelier . . . . . 200\$00

14 — Um casinhoto na montanha . . . . . —

## Morais Soares

+ Além

2.º ano de arquitectura

15 — { Biblioteca . . . . . —

16 — { Casa-atelier para o pintor Reis

17 — { Telxira . . . . . —

18 — { Q. J. G. — E. S. L. (Monogramas) .

19 — {

20 — {

## Vasco Lacerda Marques

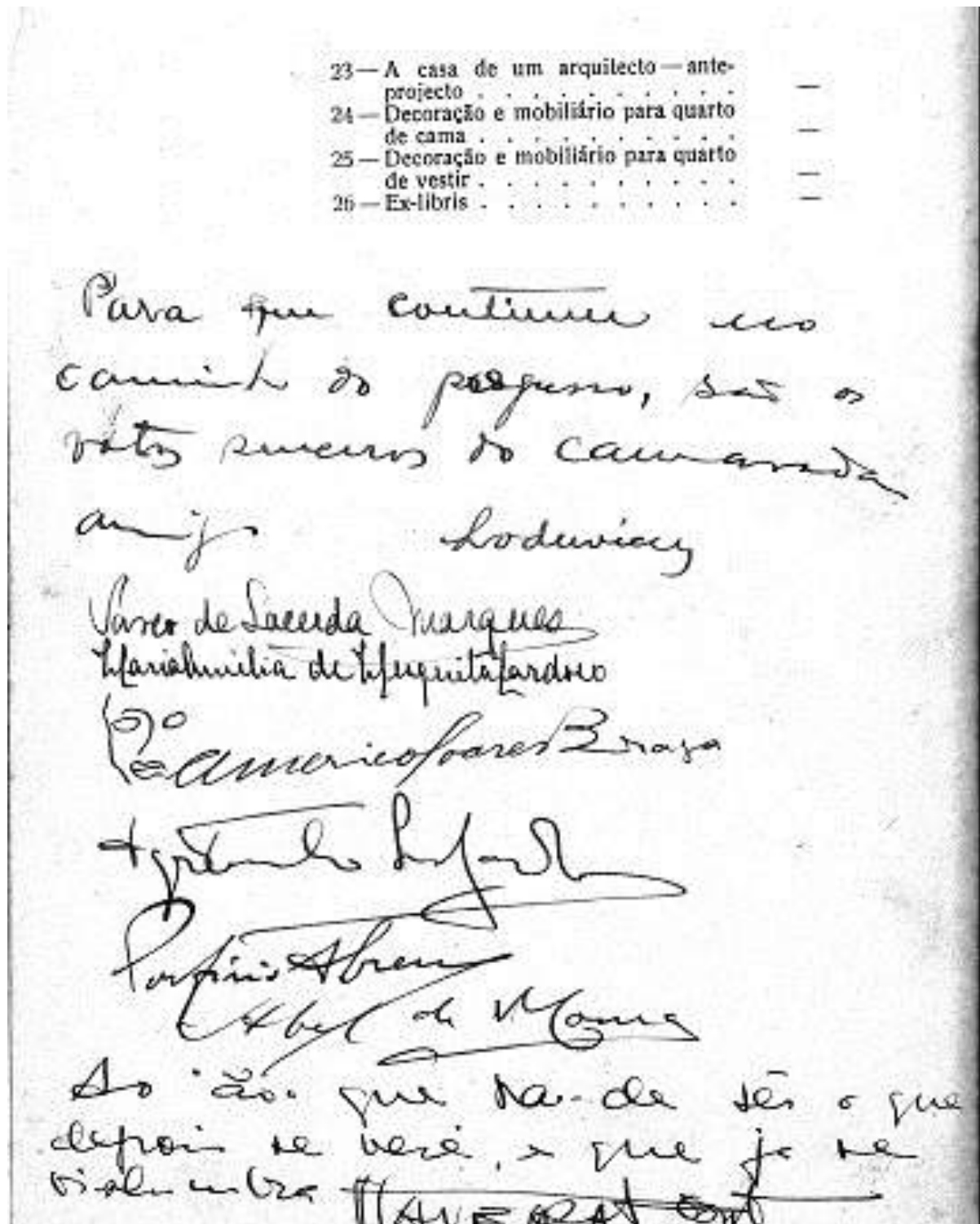
4.º ano de arquitectura

21 — Symphonia Perdida . . . . . —

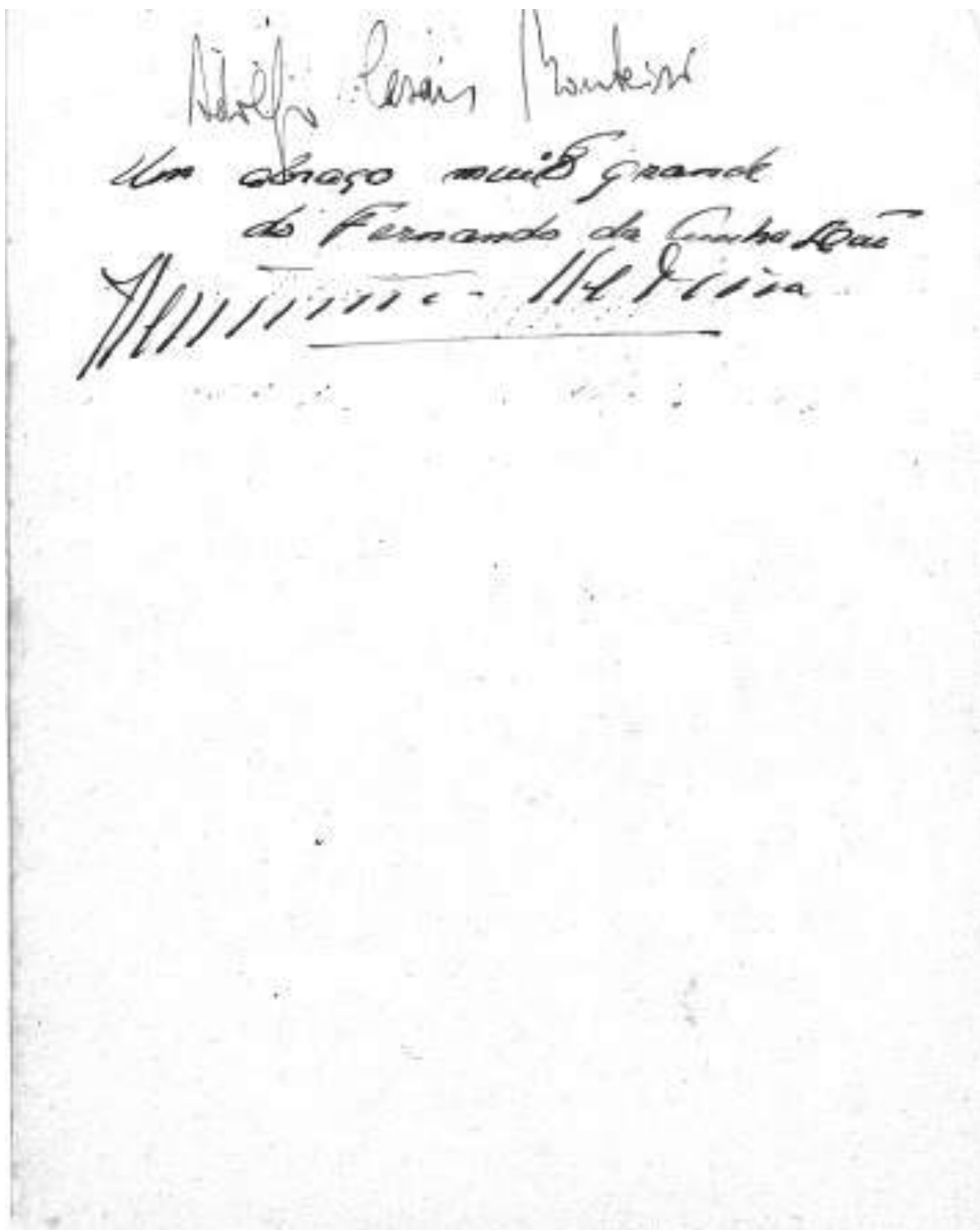
22 — Sinfonia Actual . . . . . —

(painéis decorativos para o escritório do architecto  
Ricardo Guilherme Spratley)

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Página 4	1931-01-28	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EBF	Catálogo da II EABAP – Página 5	1931-01-28	n/d





## **Anexos C - Museu-Biblioteca, Vila Nova de Gaia**

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 16v	1933-12-28	ID 215054

16v

**Balancete da Tesouraria:** — É presente a nota de movimento e existência de fundos respeitante a conforma finda em despesas de corrente, pelo qual se verificou existir em Caixa movente e três mil duzentos e vinte e dois escudos e vinte e nove centavos e na Caixa Geral dos Pólo-aitos quatro mil e cento e sessenta e sete escudos e oitenta e sete mil duzentos e vinte e dois escudos e vinte e nove centavos, sendo as receitas consignadas no plano de orçamento, cento e setenta mil e quarenta e quatro escudos e cinquenta centavos; os Fundos de Pagos, de quarenta e oito mil e oitenta e seis escudos e oitenta centavos; os Fidejussões de setenta e sete mil e oitenta e seis escudos e cinquenta e dois centavos; e os Fontanários, trinta e cinco mil e cinquenta e cinco escudos, havendo portanto um saldo disponível em Caixa de trezentos e quarenta mil quatrocentos e sessenta e nove escudos e quarenta e sete centavos.

Por último delibera a Comissão a sustentar a Presidência a assinar os ordens de pagamento de numerus mil duzentos e vinte e sete mil e oitenta e sete centavos e sessenta e nove escudos e oitenta centavos. E para constar, se lavrou esta acta que em P. Joaquim Lameira de Sá, Delegado eleito, subscrisse e assinou

*J. Joaquim Lameira de Sá*  
*J. Joaquim Lameira de Sá*  
*J. Joaquim Lameira de Sá*  
*J. Joaquim Lameira de Sá*  
*J. Joaquim Lameira de Sá*

**Acta nº 24. Acta da sessão ordinaria da Comissão Administrativa do municipio de Gaia de 28 de Dezembro de 1933.**

Aos vinte e oito dias do mes de Dezembro de mil novecentos e trinta e tres, nesta Villa Nova de Gaia os Senhores Juizes do Conselho, reuniram, pelas quatorze horas, em sessão ordinaria, a Comissão Administrativa do municipio, sob a Presidencia do senhor José do Carmo Oliveira, secretario pelo senhor Padre Joaquim Barbosa de Souza, secretario eleito.

Presentes os Senhores Joaquim Pereira de Lima e Joaquim Dias dos Santos.

A Presidencia declarou affeita a sessão sendo lida e aprovada, por unanimidade, a minuta da acta da sessão anterior.

Procedendo-se ao portico, previamente annunciado, de cincoenta obrigações do Comprehensivel Municipal autorizadas em sessão de vinte de Novembro de mil novecentos e quatorze, e sendo os numerus estabelecidos da respectiva acção por um menor de dez annos, pagam sorteadas as obrigações com os numerus: trinta e oitenta e cinco - oitenta e seis - oitenta e nove - cento e treze - cento e dezesseis - cento e quarenta e dois - cento e quarenta e seis - cento e sessenta e dois - duzentos e sessenta e quatro - duzentos e setenta e um - duzentos e oitenta e oito - trezentos e quatro - trezentos e nove - trezentos e trinta e nove - trezentos e cinquenta - trezentos e setenta - trezentos e setenta e um - trezentos e noventa e um - quatrocentos e onze - quatrocentos e trinta e quatro - quatrocentos e sessenta e seis - quatrocentos e cinquenta - quatrocentos e sessenta e quatro - quatrocentos

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 17	1933-12-28	ID 215054

17

sessenta e oito - quatro centos oitenta e cinco - quinhentos - quinhentos e trinta e sete - quinhentos e sessenta e dois - quinhentos e sessenta e nove - seis centos vinte e sete - seis centos setenta e três - sete centos e oito - sete centos e dezanove - sete centos oitenta e sete - oito centos e cinco - oito centos quarenta e três - oito centos e sessenta e três - oito centos e setenta e dois - nove centos vinte e quatro - nove centos e sessenta e dois - mil e vinte e sete - mil e cinquenta e cinco - mil e sessenta - mil e sessenta e oito - mil cento e cinco - mil cento e trinta - mil cento e sessenta e um - mil cento e setenta e oito - e mil cento e oitenta e quatro, as quais vão ser amortizadas e reacendidas, deliberando a bahiense que se lavre o respectivo termo de sorteo.

De-se conta da correspondência recebida, da que fica entregue a Comissão, sendo lidas entre outros, os seguintes Offícios: Do senhor Secretario General do Banco Internacional de Obraicultura, agradecendo a colaboração prestada pelo senhor Presidente, ao referido Banco. Intimada.

Do senhor Presidente da Junta Geral do Districto do Porto, comunicando que foi atendida o pedido feito por esta Comissão Administrativa para ser admitida no Hospicio Esterno Est. Feal, a senhor Bayda - Chagas Gama. Produz-se agradecer. Do senhor Director dos Serviços Telegrapho-Postas do Districto do Porto, comunicando que, por despacho do Director do corrente, foi determinado superiormente que se agradece a esta Comissão Administrativa o que concedido licença de pagamento de depósito de garantia e da taxa de ligação na Estação de Chapimunde, bem como a continuação do fornecimento gratuito da luz electrica nas dependencias proprias da mesma Estação. Intimada.

Do senhor Inspector do Districto Escolar do Porto, enviando a relação dos livros electricos em funcionamento neste Conselho. Intimada.

Procede-se ao despacho dos seguintes Requerimentos: De Manuel Pinto Velho e outros, Juvenis de Arte Casanova, pedindo para ser dispensados de prestarem fiança. Defere-se de acordo com a informação do senhor Togado de Febros no Imposto: Assuntos diversos (Obras). De Carlos Pinto Pereira, pedindo a derrogação de uma licença para construção obras. Indefere-se elevando-se o requerimento completo do pagamento da respectiva taxa de licença e respectiva multa: De José Joaquim Elbota, pedindo a aprovação de um desenho, como substituição a uma primeira variante para construção de uma casa em Rua Lourenço Belho, dita Velho. De Manuel Dominguis Duarte, pedindo a prorrogação por mais sessenta dias, para conclusão das obras a que se refere a licença numero cento e vinte e dois do corrente anno. Defere-se nos termos da informação da terceira Participação: De Antonio Dominguis de Almeida, empreiteiro das obras do Porto, no Parque da Avenida, havendo recebido a liquidação total das obras do mesmo, pedindo auctorização para levantar vinte obrigações de cem annos cada uma, do empreiteiro de Pedros, que depositou no Cofre Municipal, como garantia das clausulas da respectiva contractação. Indefere-se em virtude da informação da terceira Participação.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 17v	1933-12-28	ID 215054

17v

Levantamento de Depósitos: — De Domingos de Almeida, Martin, Rosalina Vieira e Domingos Rodrigues da Silva, pedindo autorização para levantarem os depósitos que ficaram no Cofre Municipal, para guarda das chaves das licenças que lhes foram concedidas para executar obras. Deferidos nos termos da informação da terceira População.

Licenças para Obras: — De Manoel Pinto dos Santos, António da Costa Soares, Maria Clara da Rocha, José Marcelino, Manoel Soares Baldo, Venâncio Teixeira, Joaquim Pinto da Costa e Manoel Pinto dos Santos, pedindo licenças para executar obras. Deferidos nos termos da informação da terceira População.

Deferidos nos termos da informação da terceira População: — De Lezírio Trigueirido, pedindo licença para ampliar o seu prédio no lugar de Gerês, freguesia de Oliveira de Sousa. Satisfaca-se o determinado na deliberação de 17 de Junho.

De Basílio Francisco Chiquel, pediu licença para executar diversas obras no seu prédio sito na rua Cinco de Outubro, freguesia de Espinho. Satisfaca-se.

Averbamento de Alvará: — De Felícia de Almeida Ramos, pedindo o averbamento em seu nome de uma licença sanitária para um estabelecimento de mercearia e vinho, que pertenceu a Joaquim da Cunha Bandeira. Deferido para o mesmo ramo de comércio.

Concessão de Alvarás de Hospede ad-valorem: — De A. Pinto dos Santos Junior e Companhia, António Marques da Costa, António Rufino Gomes da Silva, António Costa, Costa e Companhia, Limitada, e José Pele, pedindo a concessão de alvarás para pagamento do imposto ad-valorem, durante o prazo que indicam nos seus requerimentos. Deferido de acordo com a informação da quarta População.

Arrematação de Lige: — Foi em praça a arrematação de lige proveniente da limpeza das ruas, durante o próximo mês de Janeiro, foi adjudicada a Victorino Correia Botelho, morador no lugar da Saffandira, freguesia de Oliveira de Sousa, pelo valor de oito centos e vinte escudos, sendo este preço o maior lance oferecido e superior à respectiva base de licitação.

Orcamentos: — Submetidos à aprovação os seguintes orçamentos: Para baluarte para a estrada de Anselos a Obval, freguesia de Obval, na importância de quinhentos escudos; para construção de uma fonte, no lugar de São João, freguesia de Obval, na de quinhentos e trinta escudos; para um lavadouro número dois para o lugar de Alim do Ribeiro, freguesia de Espinho, na de dois mil escudos; para um duto e fonte no lugar de Anselos, freguesia de Obval, na de três mil e quinhentos escudos; e para fornecimento de madeira de pinho nacional para o depósito de madeira, na de quatro mil oitocentos e trinta escudos. Resolva a comissão aprovar e que se proceda à execução d'itas obras e fornecimentos por administração directa ou por ajuste particular.

Adjudicação de Obras: — Sendo submetidos quatro propostas para fornecimento de brita para reparação da estrada que do lugar de Freixo de Azeite vai ao de Santo Espinho, freguesia de Gulpilhares, que tinham ficado para estudo, na sessão anterior, o senhor Pereira de Sousa, Vogal do Conselho de Obras, diz que sendo urgente necessidade proceder-se à reparação da dita estrada, e como o proponente Manoel Pinto da Cunha, não tenha actualmente a quantidade e



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 18	1933-12-28	ID 215054

18  
Miecu 19

de bits, necessaria, porque que post do fornecimento seja adjudicado a este  
proponente, e o restante à Parochia de Construção e Reparação de Edificios,  
pelo preço da dezanove annos e setenta e quatro mil e quatrocentos e vinte  
e cinco, e o restante à Parochia de Construção e Reparação de Edificios, o que foi  
aprovado, por unanimidade: — Propostas dos senhores Vereadores: —  
O senhor Presidente apresentou as seguintes propostas: —  
Primeira: As disposições do decreto numero vinte e dois mil quinhentos e vinte  
e cinco, de treze de Maio ultimo, viciao tempo sem aumento consideravel  
do serviço na contabilidade dos municipios que, nesta camara  
da Terceira Comarca de Paiz e onde os seus receitas attingem, actual-  
mente, uma quantia superior a quarte milhas de annos, e pessoal  
da essa Repartição de contabilidade é insufficiente para uma cabal  
execução d'essas disposições. Na reorganização do Estado do Terceiro  
municipio desta camara, feita em cumprimento do disposto no artigo  
quarenta e cinco do decreto numero quinze mil quatrocentos e sessenta e  
cinco e aprovado por despacho ministerial de nove de Setembro de  
mil novecentos e trinta, ficou-se na Comarca do pessoal dessa Repar-  
tição, com doze e dois annos e seis meses, sendo um contratado, funcio-  
narios estes que, nessa occasião, se julgavam sufficientes para executar,  
com regularidade, os serviços affectos à mesma. Mais tarde, reconhe-  
cendo-se a insufficiencia d'esse pessoal para execução de serviços,  
foi contratado mais um auxiliar, cujo contracto foi autorizado  
por despacho ministerial de cinco de Maio de corrente anno. Além  
dos muitos e variados serviços que já ali se executavam, surgem nos  
disposições dos decretos numero vinte e dois mil quatrocentos e sessenta e cin-  
ta e dois mil quinhentos e trinta, respectivamente de trinta e um de  
abril de mil novecentos e trinta e tres e dez de Maio de  
corrente anno que mais tarde vieram sobrecarregar, com a execução  
das folhas de renda de casas dos escaes officias, subsídios aos professores  
e escholaria e limpeza, que anteriormente eram feitos pelo Secretario  
da Junta de escholaria, escholaria e cobrança do imposto de Terceiro que,  
pelo conselho, é muito trabalhoso, atendendo ao grande numero de  
familias que frequentam na época das aulas os prazos d'esse conselho.  
(Ajuda e escholaria) os quaes é necessario cobrar esse imposto, e diffi-  
cil cobrança dada a reluctancia, de algumas, no seu pagamento, ou  
tra que se retiram sem satisfazer-lo, sendo preciso assignallos para pa-  
garem o imposto, por mais de que uma vez, para os termos dos annos posi-  
tencias habituaes, e que tudo occorrea sempre à referida Repartição.  
Por todo isto se cobrata cada vez mais, a deficiencia de seu pessoal,  
a occorrendo ainda a circumstancia de um dos commoços estar velho e  
doente, pois está a attingir o limite de idade e quasi sem vista,  
podendo sómente por elle confiado serviços moderados e de que já te-  
nha praticado. Pode assim dizer-se que todo o serviço da referida Repar-  
tição (contabilidade) está a cargo de tres funcionarios que, apesar  
da sua boa vontade e trabalho algum dos hours regulamentares, e que é  
para honrar, não lhes é possível trazer em dia e com regularidade  
a escripturação dos muitos e variados serviços a seu cargo. Pelo  
que fica exposto, é absolutamente impossivel manter-se por

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 18v	1933-12-28	ID 215054

18v

mais tempo a falta de pessoal na abastecida Repartição pelo que  
 propoz: Que se solicite ao Excelentíssimo Senhor Ministro do  
 Interior a sua indispensável autorização para esta Comarca poder  
 contratar em assalariado, temporariamente, para prestar serviço na  
 referida Repartição, José de Oliveira Braga, cujo o sumário de  
 quatro cartas e inúmeras averbas me enviou: Segunda proposta:  
 Considerando que esta Comarca Administrativa tem por dever  
 não só fomentar o progresso material do concelho e desenvolver a sua  
 instrução, mas também não menos os interesses da ordem moral e pa-  
 trística e por isso aproveitar todos os estímulos ou auxílios que se  
 lhe oferecem, para educar o civismo dos munícipes e exaltar o senti-  
 mento pátrio: Considerando que Vila Nova da Gaia é das terras  
 portuguesas aquela que mais legitimamente se orgulha de poder  
 ligar a sua monografia às epigas nacionais, pois n'ela existiu  
 um tempo respeitável uma povoação que teve a designação especifi-  
 ca de Portugal, anteriormente à formação da nacionalidade, que  
 convém ainda não deixar esquecidos da geração nova os seus mom-  
 entos, os seus deuses e os seus homens: Considerando que os Alde-  
 minicipios foram desde tempos medievos os baluartes dos direitos e re-  
 galhias populares e os reguladores das actividades da vida local e  
 que alcançaram com o Novo Estado corporativo outro alento e uma  
 sentida de maior eficiência das aspirações concelhias dentro do res-  
 surgimento integral da Nação: Considerando que tal facto  
 deve ser motivo de gozo: Considerando que no dia vinte e oito de  
 Maio próximo futuro se completa o centenario da criação do Alde-  
 minicipio de Gaia, e que n'essa data terão posse a sua primeira  
 reunião, presidida pelo Veneravel Senhor Bispo de Braga; e Con-  
 siderando que tal facto deve ser motivo justificando de requisi-  
 ção publica e deve merecer uma comemoração condigna dos abate-  
 dentes históricos da nossa terra, que não deixa de ser tambem um  
 preito de homenagem à memoria dos gaieiros illustres que bem  
 viveram o concelho e honraram as fidalgadas paradas, como Pedro  
 da Cruz, Diogo Leite, Bastião de Avelar, Afonso e Joaquim de  
 Magalhães, Nicolau d'Almeida, Artur de Almeida e outros já fa-  
 ledicos. Temho a honra de propor que se nomeie uma Comissão porie-  
 dida pelo representante do Alde-minicipio, secretariada pelo chefe da  
 segunda Repartição dita Comarca e que seja composta mais pelos  
 seguintes cidadãos: Presidente da Associação Commercial e Industrial  
 de Gaia, um representante dos Sindicatos agricolas de Gaia, Presiden-  
 te da Associação dos Retalhistas de Tavaras de Gaia, Comandante do  
 Regimento de Artilleria Leveira da Serra de Cidar, creador da Tor-  
 reção, Presidente do Club de Velocidade de Gaia, de um representante  
 dos Clubs Desportivos de Gaia, Alvaro Theodoro Lopes, Doctor Vasco  
 Rebelo Talente, Francisco de Oliveira Ferreira, Raimundo Botas Moreira,  
 Chanceler da Silva Tavaras, Doctor Armando Alente, José Gon-  
 çalves Pinto Moreira, Doctor Leopoldo José d'Oliveira Almeida,  
 Alvaro Joaquim da Silva Leal Junior, Doctor Basilio Ferreira

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 19	1933-12-28	ID 215054

19

*J. Freire*

de Almeida, Diogo de Almeida, Eugénio Abato, Artur Albuquerque, podendo esta comissão agregar a si pessoas que melhor entenderem e que uma Comissão tome a seu cargo elaborar o programa de celebração e a dar a efeito com a colaboração necessária. Submetidas à aprovação estas duas propostas, foram aprovadas, por unanimidade.

O senhor Theodor Weiss de Souza, apresenta a seguinte proposta: Não é apenas pelo seu progresso material que os povos se destacam verdadeiramente e seu lugar na História; é sobre tudo pelo grau de cultura espiritual que eles procuram atingir e o maior grau de civilização a que se podem chegar. Este pensamento está perfeitamente integrado o Estado Novo que fez renascer de ruínas e escombros tantos monumentos perennando a uma grande materialidade deignu inconscientemente omitir ou votar a sua abundante existência deante mais de um século. Não comprehendem essa grandeza que como velha egeja, um grande, uma coluna, uma pedra, possuem valor tanto como uma locomotiva ou um campo de estradas. O Estado Novo comprehendem que a péra da reconstituição económica de Paiz, havia um outro problema mais importante para o Paiz, que é a educação cultural do seu povo. A essa educação não comprehendem em alguma coisa mais do que a escola pode dar em qualquer dos seus graus; a educação do gosto artistico, a elegancia do espirito, o aperfeiçoamento da sensibilidade pelo culto da belleza. Ora isto só pode conseguir-se criando no povo o interesse pelas lecturas facilitando se de facto por Bibliothecas Publicas, promovendo conferencias e palestras de desenvolvimento de assuntos de arte, historia, litteratura e sciencia. E por isso que as bibliothecas e Museus são hoje indispensaveis não apenas para os estudantes que procuram conhecer os segredos da historia, mas para o desenvolvimento cultural d'um povo. Porque assim o comprehendem, integrando-se no programma nacionalista do Estado Novo, a biblioteca municipal de Gaia adquiriu para este Municipio a casa do eminente esculptor Theodor Lopes, obstando a possível e provavel dispersão de tantas preciosidades artisticas. Não que os povos possam chamar a base do Museu Artistico um Museu, e que não é no sentido scientifico da palavra. Este Municipio, porém, já possuia um Museu, abandonado ha muitos annos, mas com colleções valiosas e que, beneficiado, criticamente arrumado, pode tornar-se um elemento precioso de educação sob o ponto de vista artistico e historico. Hoje, vergonhoso e diga-se, o Museu de Braga é apenas um amontado heterogeneo de colleções, reunidas piecamente, laboriosamente pelo antigo Bispo da Diocese dos Senhores, apparece em Braga, ligado ao Municipio, e instalado no mesmo casa horrida que tem nos Paizes um amontado commercial. E isto ha vinte e cinco annos! Este Museu ordenado e estudado como se impõe que o seja no interesse da arte, da historia e da arqueologia portugueza e de fora da nossa terra, pode rapidamente aumentar o valor das suas colleções, conseguindo depositos de objectos apropriados aos seus fins e em forma de particulares, bem como a colheita de duplicados de outros Museus, etc.

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 19v	1933-12-28	ID 215054

19v

Para a Biblioteca Municipal já temos a oferta valiosíssima de dez mil volumes, que constituirão o núcleo inicial da Biblioteca Pública de Goa. Este número também poderá ser rapidamente aumentado desde que instâncias bem ordenadas sejam feitas junto de outros Bibliotecas, editores, autores, etc. etc. É de esperar que o exemplo de legados semelhantes Adolfo Correia de Sá e Albuquerque, seja imitado por alguns amigos deste concelho. Temos pois, para a direita, a esperança de uma oferta de um serviço, culto e orientado, que servirá de base de uma Biblioteca e de um Museu que serão uma justa retribuição de orgulho para esta terra que se impõe ao País pelas suas tradições, pela sua indústria, pelo seu comércio e aspira a impor-se pelo seu também alto grau de cultura. É assim: **Considerando** que possuindo o Município de Braga e Aguiar, abandonado desde a sua integração no patrimônio do Concelho, há mais de dois anos: **Considerando** que esse Museu contém preciosos elementos nas colecções de numismáticas, cerâmica, arqueologia, história, de medallas, etnografia, epigrafia, et. etc., et. etc.: **Considerando** que seria de maior interesse público o rápido aproveitamento d'estas espécies, relacionando-as, agrupando-as que não devem estar espostas (alando-as digo) ordenando-as, estudando-as, catalogando-as, et. etc.: **Considerando** que muito se pode enriquecer esta colecção por meio de depósitos, ofertas e aquisições, (sempre que as condições o permitam) devendo destacar-se, especialmente, a colecção arqueológica: **Considerando** que (à face do Decreto digo) à face do Decreto do ultimo Decreto que reforma os serviços de Belas Artes e Arqueologia, a Câmara não pôde deixar em abandono o Museu de Aguiar, tal como se encontra: **Considerando** ainda, que há depois de vobris de pelo estudo e beneficiação dos objectos componentes, há a razão e motivo de tratar do problema da sua definitiva instalação, e não como a primeira vista pode parecer, ser problema inicial a instalação: **Considerando** que nas varias colecções do Museu de Aguiar a de numismáticas é uma das primeiras do país, e que rapidamente muito poderá valorizar-se estudando e possuindo-a com outros numismáticos consentida pelos seus muitos duplados: **Considerando** ainda que a Câmara dispõe já de dez mil volumes de varia natureza especialmente de literatura, o que é mais que suficiente para iniciar a Biblioteca Pública Municipal: **Considerando** os indubitáveis serviços que o Museu e a Biblioteca, podem prestar à população de Goa, e portanto ao País, divulgando beneficia cultural e espírito e incitando a leitura e a admissão das colecções de arte, história e arqueologia, quer promovendo conferencias, quer organizando exposições: **Considerando** que estes importantes serviços se podem desde já iniciar, sem que daí advinha para o Município aumento de despesa, pois basta uma nova redacção do estatuto de direito e de deveres do organismo de acordo com economias: **Considerando** que há a maior conveniência em que a orientação da Biblioteca e Museu, seja uma só, a fim de se poderem completar na



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 24 – Pág. 20v	1933-12-28	ID 215054

20v

unanimidade de voto, sinal da lealdade e harmonia que sempre  
 tem existido entre os logan d'este Concelho e por isso agradece todos os  
 nome do Conselho pelos serviços que tem prestado a seu favor. O senhor  
 Dias dos Santos agradece ao senhor Presidente, em nome dos seus colegas as  
 palavras que lhe acaba de dirigir, dizendo que está na vontade para  
 ajudar com toda a lealdade e os interesses do Concelho e a propósito a  
 ocasião para lhe manifestar as suas homenagens, felicitando os seus col-  
 legas e a imprensa do Porto e Gaia que está sempre pronta a auxiliar esta  
 Comissão Administrativa. O senhor Presidente agradece as palavras  
 fazendo suas as que acaba de dirigir à imprensa.

Determinando hoje o preço para recebimento de propostas para a empreita  
 da de pavimentação a paralelepípedos da estrada das Vendas de Loureiro,  
 na freguesia de Gaio, e não tendo havido licitantes, a Comissão  
 atendida a que actualmente as forças orçamentais não podem  
 comportar tal despesa, (cento e seis mil e sessenta e seis) resolve que fique  
 sem efeito esta obra, até ulterior resolução. — **Balancete da Tesouraria:** — Presente a nota da Secretaria do move-  
 mento e existência de fundos respeitante a semana finda em vinte  
 e três de corrente, pela qual se verifica existir em caixa cin-  
 coenta e seis mil quinhentos quarenta e nove escudos e sessen-  
 ta e quatro centavos e na C. P. D. trezentos e quarenta mil  
 escudos, o' um total de trezentos noventa e seis mil quinhen-  
 tos quarenta e nove escudos e sessenta e quatro centavos,  
 sendo de receitas consignadas ao novo estatado, cento e setenta  
 e cinco mil e quarenta e quatro escudos e cinquenta e quatro centavos, a fon-  
 tancarios, trinta e cinco mil e cinquenta e cinco escudos, a fundo  
 de Escolas, dezasseis mil e oitenta e seis escudos e oitenta  
 e cinco centavos e do novo Alcabala Municipal, setenta e cinco mil e cin-  
 coenta e seis escudos e oitenta e cinco centavos, ficando portanto um  
 saldo disponivel em caixa de cento e noventa e seis mil e oitenta  
 e cinco centavos e sessenta e quatro centavos.

Por ultimo delibera a Comissão autorisar a Presidencia a  
 assinar os ordens de pagamento de oitenta e seis mil e trezentos e vinte  
 e oito mil e trezentos e noventa e nove, sendo em requiso  
 encerrada a actão. E para constar se lavrou esta actão que em  
 1.º foyzeiro de 1934 se lavrou, leu e foi eleito, subscrito e assinao

*J. Almeida*  
*Joaquim das Neves de Sousa*  
*José Dias dos Santos*  
*José Fernandes*

**Acta n.º 25** — Acta da sessão ordinaria  
 da Comissão Administrativa da Camara Municipal  
 de Gaia, de 4 de Janeiro de 1934.

Aos quatro dias do mês de Janeiro de mil nove-  
 centos e trinta e quatro, nesta Vila Nova de Gaia e Paços do Con-  
 celho, reunida, pelas catzete horas, em sessão ordinaria, a Comissão  
 Administrativa do Municipio, sob a presidencia do senhor José

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 106v	1934-07-12	ID 215054

106v

se luraue esta acta, que eu José Joaquim Pereira de Sousa, Secretário  
 eleito, assino, e assino  
 J. J. Pereira  
 J. J. Pereira  
 Carlos Vasco  
 J. J. Pereira  
 J. J. Pereira

Acta Nº 2 Acta da Sessão de 12 de Julho  
 de 1934. Ao dia dois do mês de julho de mil novecentos e trinta  
 e quatro, nesta Vila Nova de Gaia e Lagos do Barcelho, reuniu, pelas quinze  
 horas a Comissão Administrativa do Município, sob a Presidência do Sr.  
 João da Fonseca Mendes, secretariado pelo Senhor Padre Joaquim Mo-  
 nira de Sousa, secretário eleito. Presentes os Senhores Sr. Joaquim  
 Cortes Ribeiro, Joaquim Dias dos Santos, Rodrigo Augusto de Carvalho, Joaquim  
 Pereira de Lima e Carlos Vasco Pinheiro de Oliveira Mourão. A Presi-  
 dência declara aberta a sessão, sendo lida e aprovada, por unanimidade  
 a minuta da acta da sessão anterior. Da-se conta da correspondência  
 recebida, de que fica inteirada a Comissão, sendo lidos, entre outros, os seguintes  
 officios. Da Companhia Camião de Feros do Lote, comunicando que vai dar  
 início aos trabalhos de modificação do traçado das linhas treze e quatorze das  
 ruas Alvaros Cabral, General Torres e Conselheiro Velho da Cruz de harmonia  
 com o projecto aprovado. Inteirada. Do Senhor Delegado de Saúde deste  
 Concelho, pedindo para que seja intimado, com a máxima urgência, o ci-  
 dadão Francisco Antonio Leitão, proprietário de uma ilha da rua Visconde das  
 Drezas, a construir retretes e fossas conforme estipula o Regulamento de Salu-  
 bridade desta Camara. Resolvido fazer a respectiva intimação. Do Senhor  
 Director Geral do Tribunal de Contas, pedindo para se lhe informar de que foi  
 de pais mil e seiscentos e subido concedido por esta Camara a Comissão de In-  
 itiativa da Linha da Graujá, na gerência de mil novecentos e trinta e um  
 mil novecentos e trinta e dois. Resolvo-se satisfazer o pedido solicitado.  
 Do Secretario Inspector do Instituto dos Locos a Naufragos, acu-  
 sando a recepção do cheque da Caixa Geral dos Depósitos numero quatrocentos  
 e setenta e cinco mil trezentos e sessenta e cinco, no valor de onze mil  
 cento e vinte e nove escudos e vinte centavos, importância esta proveniente  
 do adicional de dez por cento sobre as multas cobradas por esta Camara, des-  
 tinados ao fundo daquelles Locos. Inteirada. Um telegrama do Senhor  
 Ministro dos Estrangeiros agradecendo o telegrama que esta Camara lhe  
 enviou saudando-o pelo tratado e efectuado com a Holanda. Inteirada.  
 Da Shell Company dando conhecimento que retirou as bombas que  
 tinham instaladas em Avintes e na Avenida Ramos Pinto, pedindo para  
 ser cancelada a Taxa annual das licenças numero Duzentos e quarenta e  
 uma de mil novecentos e vinte e oito e trinta e seis de mil novecentos e  
 vinte e nove. Com vista á Segunda Repartição para seu conhecimento.  
 Do Senhor Inspector Municipal de Sanidade Secundária deste Concelho  
 informando ser indispensavel fazer-se o exame químico e bacteriológico  
 á agua da mina de Laborim de Lima e á respectante aos proprietários

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 107	1934-07-12	ID 215054

107

Senhor dos Santos e à do Linhal de Fuz, pedindo também para lhes ser fornecido um termo destinado às inspeções sanitárias das reses abatidas no Matadouro Municipal. Procede-se fazer as análises solicitadas e a fornecer o termo.

Da Mesa Administrativa da Misericórdia de Gaia agradecendo o subscrito de tanto mil euros que esta Câmara concede àquela Instituição no presente ano económico. O Senhor Presidente informa que foi promovido, pessoalmente pela Mesa Administrativa a qual veio agradecer o donativo concedido. Da Comissão de Iniciativa da Praia da Granja, pedindo para ser enviado para aquela Praia durante a época balnear, um guarda para reprimir a mendicância, e chama também a atenção da Câmara que não só para o facto de ainda haver na mesma Praia terrenos para vedar, mas também para o estado de conservação de algumas vedações e prédios, pelo que se torna necessário que os seus proprietários sejam intimados a proceder às respectivas obras.

O Senhor Presidente informa que quanto à primeira parte o Senhor Administrador do Concelho já providenciou e quanto ao segundo fica para castido. Procede-se ao despacho dos seguintes requerimentos:

Do Senhor Doutor Gil Loureiro Moreira Ramos, médico municipal do Terceiro Circulo Sanitário deste Concelho, pedindo vinte dias de licença para tratar da sua saúde, deixando a substituí-lo o Senhor Doutor Manuel de Oliveira Campos Deferido.

De Joaquim Antonio Leite, proprietário do prédio onde funciona na Escola Tritaria do sexo feminino numero dois no Lugar da Basintas, da Estrada, freguesia de Arcoselo, não havendo contracto de arrendamento do referido prédio, pedindo para que lhe seja efectuado o respectivo arrendamento. Com vista ao Senhor Vogal da Instrução.

De Joaquim Simão, pedindo para lhe ser passada uma carta de cochoiro. Deferido depois de apresentar o certificado das suas habilitações passado pelo respectivo furi.

De Senhor Rora Soares, pedindo licença para funcionar com um carro de venda de refresco na Avenida da República, em frente ao Edifício da Câmara. Deferido.

**Alvarás Sanitários** De Natalia da Silva Gamboa e Clementina de Sousa, pedindo para serem passadas licenças sanitárias para os estabelecimentos de mercearia e vinho, que desejam abrir, respectivamente no largo Soares dos Reis, freguesia de Mafamunde e no lugar da Afurada, desta Vila. Publiquem-se os respectivos editais.

**Subsídios de Lactação** De Dalina Moreira e Albina Rora, pedindo subsídios de lactação para seus filhos menores. Deferido por não haver verba.

**Impostos** De José Pereira Grauda e Joaquina de Jesus, pedindo para serem averbadas em seu nome as averbas do Real d'Água. Deferido de acôrdo com a informação da Quarta Repartição.

**Assuntos Diversos - Obras** De Francisco de Oliveira Ferreira, architecto diplomado pedindo para ser feito o seu registo nesta Câmara. De Alberto de Oliveira, apresentando novo termo de responsabilidade que lhe foi exigido para construir uma casa no lugar de Brancos, freguesia de Mafamunde. Deferido nos termos da informação da Terceira Repartição.

**Levantamento de Depósitos** De João Albino, Terceira Antonio de Sousa Campos Junior e de Julia Rora da Silva Salas, pedindo autorização para levantarem os depósitos que fizeram no Caixa Municipal para garantia das clausulas das licenças que lhes foram



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 107v	1934-07-12	ID 215054

107v

concedidas para executarem obras. Deferidos nos termos da informação da Terceira Repartição. Licenças para Obras. De Constantino Pereira, De Luísa, Ivo & Companhia, Leão Laredes Graujo, Antonio de Sousa Andrade, Joaquim Pereira da Costa, Manoel Batista Gomes, Hatcheson & Companhia Limitada, Margarida de Sá Gomes e Castro, José Mariassi & Filhos. Deferido licenças para executarem obras. Deferidos nos termos da informação da Terceira Repartição.

Orçamentos Submetidos à aprovação os seguintes orçamentos para reparação das fontes dos seguintes lugares da freguesia de Avintes. Do Lugar da Horta, na importância de setenta e seis escudos; idem de Fechos na de oitenta e quatro escudos; idem de Avintes na de noventa e três escudos; idem da Telhona na de cento e vinte e oito escudos; idem da fonte e lavadouro do lugar do Outeiro na de duzentos e nove escudos e vinte centavos; idem, idem do lugar da Rua Nova na de duzentos e vinte escudos e cincoenta centavos; idem, idem no dito de Valeiras na de duzentos e vinte e nove escudos e vinte centavos; idem da Fonte da Agraceira na de duzentos e trinta e dois escudos; idem e lavadouro em Babanões, duzentos e quarenta e nove escudos; idem, idem no lugar das Inesas na de duzentos e sessenta e dois escudos e sessenta centavos; idem da Fonte da Halsa na de duzentos e sessenta e sete escudos e cincoenta centavos; idem da dita do Gaiolo na de duzentos e oitenta escudos; idem do lugar de Areias na de duzentos e oitenta e nove escudos; idem do lavadouro e Fonte de Fiães na de trezentos e noventa e três escudos e noventa centavos; idem do lavadouro de Larcas na de trezentos e onze escudos e sessenta centavos; idem da Fonte de Azenhas de Campos na de trezentos e trinta e um escudos; idem do Lavadouro do lugar de Santinho na de trezentos e cincoenta e oito escudos e cincoenta e cinco centavos; idem do lavadouro de Capinhos na de trezentos e oitenta e oito escudos e quarenta centavos; idem do dito de Louzadas na de quatrocentos e vinte e sete escudos e vinte centavos; idem do dito de Azenhas na de quatrocentos e cincoenta e um e sessenta centavos; reparação das escadas que liguem a praia com a Capela, no lugar de Anclas, freguesia de Olival na de seiscentos e oito escudos; a reparação de calçada a portuguesa no caminho do lugar do Loureiro à estrada nacional numero dez, freguesia de Grijó na de mil e noventa e dois escudos; para calçada a portuguesa no caminho do lugar do Loureiro a Oliveira da dita freguesia, na de mil trezentos e quarenta e cinco escudos; para fornecimento de brita para a estrada municipal numero cincoenta, situada, entre os kilometros um e sete, freguesias de Vilar de Andarinho, Idroso e Avintes, na de quatro mil duzentos e cincoenta escudos; para idem, idem para idem da estrada numero um primeira entre o quilometro sete e treze freguesias de Avintes e Olival na de quatro mil e novecentos escudos; para construção de muros de suporte e vedação para alargamento da rua André de Castro, freguesia de Vilar do Lameiro na de quatro mil setecentos e oitenta e seis escudos e sessenta centavos; para reparação de um lavadouro do lugar do Curro, freguesia de Camelas na de cento e vinte e sete escudos; para construção de um lavadouro da freguesia de Crestuma na de mil novecentos e quarenta e oito escudos e oitenta e cinco centavos; para reparação do lavadouro no lugar de Fontes, freguesia de Bonifado, na de duzentos e treze escudos; para idem, idem no lugar

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 108	1934-07-12	ID 215054

108

*J. Pereira*

de São João, idem na de duzentos e sete escudos; para idem, idem no lugar de Bar-  
 nedele, idem na de seiscentos e oitenta e dois escudos e oitenta e cinco centavos; para  
 construção de um lavadouro no lugar do Meiral idem na de mil cento e nove-  
 ta e nove escudos e cinquenta e um centavos; para adaptação de uma sa-  
 la do Registo Civil para a Secretaria de Finanças na de setecentos e quarenta  
 escudos; para pavimentação a paralelepípedos na ligação da rua André  
 da Cunha com a estrada nacional numero vinte e oito segunda na de  
 trezentos e trinta e seis escudos; para reparação de uma dependência do Mat-  
 adouro Municipal na de mil seiscentos e cinquenta escudos. Resolve a Comissão  
 aprova-los e que se proceda à execução destas obras e fornecimentos por admi-  
 nistração directa ou por ajuste particular. São presentes e abertas  
 quatro propostas, apresentadas por Avelino Alves Ferreira, Américo G. Rebelo,  
 José Domingues de Almeida e Manuel Antonio dos Santos Coimbra, os quais  
 se propõem, respectivamente, para executarem as seguintes obras e fornecimen-  
 tos: taxa da construção de um muro de suporte e calçada à Portuguesa  
 no caminho da Lousa ao lugar do Bastanheiro, freguesia de Crestuma pela  
 quantia de mil cento e setenta e cinco escudos; fornecimento de uma balança  
 para o Matadouro Municipal por três mil e duzentos escudos; empreitada da  
 reparação da rua do Outeiro, freguesia de Vilar do Lousado por dezasseis mil quinh-  
 to e setenta e seis escudos; para fornecimento de quatro grades para as  
 jaulas do segundo das prisões da Vila na de cento e trinta escudos. Resolve-se  
 que estas propostas fiquem para estudo. — Adjudicações de Empreita-  
 das. — A Comissão resolve fazer as seguintes adjudicações. — A Avelino Alves  
 Ferreira a execução de calçada à portuguesa no caminho de Mariz, freguesia,  
 de Vilar de Andorinho e a Manuel Pereira o fornecimento de quinhentos e  
 de alvenaria na distancia de cem metros e calçada à portuguesa, na rua  
 da Rocha, freguesia de Santa Marinha, pelas quantias respectivamente de treze-  
 tos e trinta escudos e duzentos e noventa e cinco escudos. — Contestação  
 da acção ordinária movida por Dona Ana Brunchinda de Almeida  
 Soares. — O Juiz Incidente comunica que no dia sete do corrente, foi  
 citado por despacho do meretíssimo Juiz de Direito na primeira Vara Ju-  
 dicial, para esta Câmara Municipal, no prazo de vinte dias, contestar a  
 acção de processo ordinário que corre os seus termos pelo cartório da Quarta  
 Secção do Banhado Aidos, que lhe move e ao Estado, Dona Ana Brunchinda  
 de Almeida Soares, em que pede a indemnização de um mil escudos pela  
 utilização, desde mil novecentos e onze a trinta de Abril de mil novecentos  
 e trinta e três, da propriedade pertencente à autora, sita no lugar de Santo  
 Antonio, da freguesia de Grijó deste Concelho, com as escolas officiais da  
 dita freguesia, sem que esta Câmara e o Estado lhe tenham pago qualquer  
 retribuição. A Comissão resolve, por unanimidade contestar a referida acção e autorizar  
 a incidência a passar procuração a um advogado para de fôr do interesse  
 deste Município, resolvendo mais aprovar a acta, nesta parte para effeitos im-  
 ediatos. — Propostas dos Senhores Vereadores. — O Senhor Presi-  
 dente apresenta as seguintes propostas. — Primeira Considerando que ainda não se encontra aprovada, em particular, a remodelação do Que-  
 dro do Funcionalismo desta Câmara, aprovado em sessão de trinta e um de  
 Maio ultimo; Considerando que o pessoal do actual Quadro da Segunda

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 108v	1934-07-12	ID 215054

108v

Repartição - Contabilidade, é insuficiente para executar com regularidade, os múltiples serviços que lhe estão affectos, principalmente nesta época, em que se tem de organizar a conta da gestão deste Município, relativo ao ano económico findo, a qual tem de ser submetida à aprovação do Tribunal de Contas até trinta de Agosto próximo; Propõe que sejam contratados, por trinta dias, os cidadãos Joaquim Fernandes da Silva Terra e Serafim Dias Tavares, para auxiliarem a serviço da referida repartição, com o vencimento mensal de quatrocentos e cincuenta escudos cada um. Segunda Sendo esta Comissão Administrativa deliberada na sua sessão de quatorze de Junho ultimo, que pela respectiva verba do orçamento ordinário do corrente ano económico forem pagas as despesas excedentes ás notadas no orçamento ordinário no ano anterior, para a comemoração do Centenario do restabelecimento deste Município; propõe que pela verba numero noventa e seis do orçamento ordinário do presente ano económico, seja paga a Comissãõ de Feitas a quantia de dez mil escudos. Submettida à aprovação estas duas propostas foram aprovadas por unanimidade. O Senhor Joaquim Pereira de Lima apresenta a seguinte proposta. Primeiro, assuntos importantes e urgentes a resolver sobre a organização da Terceira-Repertição, assuntos estes que duma maneira especial incumbem ao Presidente desta Câmara, no propósito de facilitar a sua rápida resolução, propõe que o Salario das Obras, affecto àquella Repartição fique a cargo do Senhor Presidente. Submettida à aprovação esta proposta foi aprovada por unanimidade.

O Senhor Padre Joaquim Moreira de Sousa, apresenta a seguinte proposta. Sendo cumprimento ao resalvido por esta Comissãõ Administrativa de, tão depressa quanto seja possível, se proceder aos trabalhos precisos para a máxima e rápida construção de um Edifício onde possam ser, instalados convenientemente o Museu Municipal, Arquivo e Biblioteca Pública Municipal; e sendo necessário, para dar seguimento aos trabalhos, tratar do projecto para o citado edificio, que deverá ser escolhido por meio de concurso publico tendo a honra de propor à aprovação de Vossas Excellencias o incluso projecto das bases para esse concurso. Submettida à aprovação esta proposta foi aprovada por unanimidade, sendo as bases do concurso do teor seguinte:

Concurso para o projecto de um edificio destinado à Biblioteca e Museu Municipal de Vila Nova de Gaia. —. perante a Secretaria da Câmara Municipal de Gaia, é aberto concurso entre engenheiros e architectos portuguezes para a elaboração do projecto para o Museu e Biblioteca Municipal. Primeira — Pela Secretaria da Câmara Municipal de Gaia, será fornecida a planta topográfica do local, a todos os concorrentes que a requisitarem.

Segunda — O Museu e Biblioteca constituirão um só edificio, devido este abraçar a superficie de noventa e sete e quatro metros quadrados e quarenta centimetros, em planta edificada tendo os pavimentos indispensaveis ao seu bom aspecto architectónico e para dispor as acomodações também indispensaveis, para as installações seguintes. **MUSEU** Sala para exposição das collecções, gabinetes de Direcção, Secretaria, Archivos e Arquivo. **Biblioteca** Sala e gabinete de leitura, deposito de livros, bibliotecas, aquisição, Archivos e gabinete de catalogação. **Dependências Comuns** Sala Central para exposição e conferencias, Almoço, vestiário, sala do pessoal menor, retrete, urinários e lavabos. **Paragrafo Unico** — Do lado esquerdo do edificio

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 109	1934-07-12	ID 215054

109

Deverá ser deixada uma passagem de carro de mão que dê acesso às lojas de arrecadações. Características do Edifício Luz vertical, paredes duplas, portas de correr e pavimentos incumbustíveis. Terceira O limite máximo da verba destinada à construção completa do edifício é de trezentos mil escudos. Quarta O concurso é feito em dois graus; Primeiro Grau Ante-Projecto. Segundo Grau Projecto. Quinta As provas do primeiro grau que deverão ser apresentadas no prazo de trinta dias a contar da abertura deste concurso, constarão dos seguintes peças. A planta dos pavimentos de que o edifício constar à escala de um por cem. B fachada principal do edifício na mesma escala. C um pavimento da fachada principal em perspectiva. D Corte longitudinal na mesma escala. E memória descritiva e justificativa. F Orçamento por estimativa. Parágrafo Único Serão admitidos ao concurso do segundo grau apenas os três concorrentes que melhores provas apresentarem ao primeiro grau. Sexta As provas do concurso do segundo grau que deverão ser apresentadas dentro de quarenta e cinco dias a contar da data da classificação do ante-projecto, constarão dos seguintes peças. A planta dos pavimentos cotados à escala de um por cem. B alçados: principal, paterior, lateral à mesma escala. C cortes: longitudinal, e transversal à mesma escala. D orçamento detalhado da construção com separação de mão de obra. E memória descritiva e justificativa do projecto. Parágrafo Único Os projectos apresentados no segundo grau deverão amoldar-se aos do ante-projecto apresentados no primeiro grau e serão o seu desenvolvimento e estudo mais pormenorizado. Sétima As provas do primeiro grau serão engadadas, apresentadas anonimamente e marcadas com uma divisa. Oitava As provas do segundo grau manterão a divisa das do primeiro grau e serão apresentadas em tela e três copias em quaisquer papéis heliográficos. Nona Um envelope fechado e lacrado com cimento, contendo anteriormente a divisa se indicará o nome do autor que autoras, como responsável perante a Câmara de Vila Nova de Gaia. Parágrafo Único O envelope a que se refere o corpo desta cláusula é só obrigatório para os concorrentes admitidos ao segundo grau. Décima A entrega das provas do concurso será feita contra recibo onde se indicará o numero de peças entregues e a correspondente divisa na Secretaria da Câmara Municipal de Gaia, no prazo indicado nas cláusulas quinta e sexta respectivamente, ante-projecto e projecto. Décima Primeira Serão excluídos do concurso os concorrentes que não satisfizerem as cláusulas e aqueles cujos argumentos, devidamente verificados, excedam a verba consignada na cláusula terceira. Décima Segunda Haverá uma classificação em mérito absoluto destinada a eliminar os concorrentes a que se refere a cláusula anterior, uma segunda classificação em mérito relativo escolherá os três concorrentes a que se refere o parágrafo único da cláusula quinta e uma terceira classificação também em mérito relativo designará a melhor prova do segundo grau. Parágrafo Único Constituem prémio do concurso, a fiscalização e administração da construção do edifício nas condições estipuladas na cláusula vigésima. Décima Terceira O júri que apreciará as provas do concurso será assim constituído. Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Gaia; Vereador do Pelouro da Instrução; Director dos Museus e Biblioteca Pública de Gaia; Presidente da Secção do Norte da Academia Nacional de Belas-Artes; Vogal correspondente do Conselho Superior de Belas Artes em Gaia; Delegado da Associação dos Engenheiros Civis do Norte de Portugal;

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 109v	1934-07-12	ID 215054

109v

Delegado da Associação dos Arquitectos do Lote Paragrafo Unico O  
 fúri será secretariado por um funcionário da Câmara. **Décima Quarta**  
 O fúri reunirá dentro dos primeiros dois dias após as entregas das provas para  
 a classificação dos concorrentes, apresentando o seus pareceres dentro deste prazo.  
**Décima Quinta** As classificações serão feitas por votação sendo  
 necessária a maioria absoluta. **Décima Sexta** Das deliberações do  
 fúri haverá as respectivas actas assinadas por todos os presentes no  
 acto. **Décima Sétima** Das deliberações do fúri não haverá recurso.  
**Décima Oitava** As provas do segundo grau depois de classificadas  
 serão expostas ao publico pelo espaço de oito dias juntamente com os auto-pro-  
 jectos os quais serão conservados secretos até esse momento. **Décima Nona**  
 Os auto-projectos e projectos vencidos serão entregues, após o encerramento  
 da exposição a quem apresentara os recibos correspondentes ás dividas.  
**Vigésima** A administração e finalização das obras será exercida pe-  
 lo autor, que receberá por esse trabalho a percentagem usual sobre o custo da  
 construção. **Vigésima Primeira** A Câmara ficará possuidora do  
 projecto vencedor do concurso. **Vigésima Segunda** A Câmara tem  
 direito a fazer qualquer alteração no projecto aprovado que procurará fazer, se  
 isso se der, tanto quanto possível de acordo com o autor ou autores.  
**Vigésima Terceira** O fúri fará observar escrupulosamente as clausu-  
 las do presente programma e resolverá nos casos omissos. O Senhor Presidente  
 refere-se ao facto de que, amanhã faz um ano que a actual  
 Comissão Administrativa tomou posse, e sobre o assunto lê o se-  
 guinte: **Respeitosos Colegas:** Quando em principio de Julho do ano findo, Sua  
 Excelencia o Senhor Governador Civil, apelando para a nossa patriotismo, nos  
 convidou a vir administrar o Municipio de Gaia, aceitamos tão honroso com-  
 pellido encargo, com o propósito de bem servir a terra onde vivemos. Com-  
 pletando hoje o primeiro ano da nossa gerência, entendendo ser o simples cum-  
 primento de um dever, digo a todos os Municipales deste Concelho a maneira  
 como temos vindo a exercer a missão que nos confiaram. E, assim encarando  
 as multiplos modalidades da nossa gerência, queremos salientar ainda que  
 sucintamente, os serviços que mais occupam a nossa attenção e os melhora-  
 mentos que conseguimos realizar: **Parte Financeira** As receitas previs-  
 tas no Orçamento Ordinario de mil novecentos e trinta e três e mil novecentos e  
 trinta e quatro atingiam a soma de quatro milhões duzentos e quatro mil  
 trezentos e trinta e sete escudos e trinta e cinco centavos, mas na previsão  
 de todas há a notar-se o seguinte: **Saldo em cobre em um de Julho de**  
**mil novecentos e trinta e três.** Inveniente de receitas gerais, setenta  
 e nove mil quinhentz e noventa e sete escudos e noventa e três centavos.  
 De fundo do Novo Matadouro, cento e vinte e dois mil e sessenta e seis es-  
 cudos e trinta centavos. De fundo de Jantariario; trinta e cinco mil e cinco-  
 ta e cinco escudos, num total de duzentos e quarenta e seis mil setecentos e  
 dezasseis escudos e vinte e três centavos. **Receitas Cobradas desde um**  
**de Julho de mil novecentos e trinta e três:** Inveniente de  
 receitas gerais; quatro milhões vinte e um mil duzentos e cinquenta e três escudos  
 e sete centavos; De fundo do Novo Matadouro; cento e setenta mil  
 oitocentos e vinte e sete escudos e cincoenta e cinco centavos, num

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 110	1934-07-12	ID 215054

110

total de quatro milhões cento e noventa e dois mil e oitenta escudos e sessenta e dois centavos, somando estas receitas, quatro milhões quatrocentos e trinta e oito mil setecentos e noventa e nove escudos e oitenta e cinco centavos. Despesas

Pagamentos efectuados desde um de julho a trinta de junho de mil novecentos e trinta e quatro, três milhões, novecentos e oitenta e um mil oitocentos e sessenta e dois escudos e vinte e sete centavos, transitando com um saldo de quatrocentos e cinquenta e seis mil novecentos e trinta e sete escudos e cinquenta e oito centavos, este saldo recampa-se nas verbas seguintes: Recitas Gerais do Município; cento e vinte e oito mil novecentos e oitenta e oito escudos e setenta e três centavos; Fundo do Novo Matadouro; cento e noventa e dois mil oitocentos e noventa e três escudos e oitenta e cinco centavos; Fundo de Fontanários; trinta e cinco mil e cinquenta e cinco escudos. Devo mencionar que as contas foram fechadas rigorosamente nos prazos da lei e os respectivos documentos apresentados conforme manda a legislação não podendo, por isso, deixar de me referir elogiosamente ao Chefe da Segunda Repartição, Senhor Sr. Deniz dos Santos, pela forma conscienciosa e clara como executou estes trabalhos evidenciando assim muito zelo e dedicação. Feira dos Carvalhos

Uma das medidas tomadas por esta Comissão, foi a da rescisão do contrato da exploração desta importante Feira, medida esta que além de trazer para a Câmara um aumento sensível de rendimento, fez desaparecer a atmosfera de suspeição em que andava envolvida a honrabilidade de pessoas de bem e até mesmo, o prestígio da Municipalidade. Mercado da Vila

Esta Comissão Administrativa da Câmara achou praticamente concluído o edifício do novo mercado, cujas deficiências verificadas por técnicos especializados, foram de remediar, tanto quanto foi possível, realizando nela obras de importância, de quarenta e seis mil seiscentos e vinte e quatro escudos e trinta centavos. Este mercado foi inaugurado em trinta e um de março do corrente ano. Serviços do Matadouro

Não tem descurado, esta Comissão Administrativa, o problema do Novo Matadouro, que tem preocupado, há muitos anos as Vereações que conheciam a necessidade de fazer desaparecer, rapidamente, essa vergonha e esse perigo para a saúde pública, que era e é do velho casarão adaptado a Matadouro. Temos quase completos os complicados estudos e trabalhos preparatórios e assegurados os meios de dar início a esta importantíssima obra dentro de um brevíssimo prazo. Serviços de Iluminação

Esta Comissão tem continuado, com energia, a obra das Comissões anteriores, ampliando a rede de iluminação pública, melhorando-a e sobretudo, procurando no aumento do consumo particular, os recursos necessários para a expansão deste melhoramento a todo o Concelho. Com este objetivo concedeu esta Comissão Administrativa importantes vantagens aos munícipes que, durante o mês de Dezembro, o mês da Electricidade, quiseram as suas instalações. Desta medida, acolhida com tanto agrado, resultaram cerca de quatrocentas instalações novas. Conseguimos ainda regular com a Empresa Electrica do Varoza a promulgação do contracto em condições tais, que o Concelho de Guiza pode considerar-se o mais favorecido de todos os Concelhos servidos por esta Empresa, que se obriga, sem qualquer encargo para este Município, a estender os cabos de alta tensão ás frequen-

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 110v	1934-07-12	ID 215054

110v

ais ainda não servidas por este melhoramento. Neste momento está a proceder-se à montagem da rede na freguesia de Crestuma. Serviços de Incêndios Estes serviços também têm merecido a esta Comissão Administrativa uma dedicada atenção, tendo sido adquirido recentemente um novo Sauto-Socorro, a fim de melhorar-se estes proveitosos serviços. Lavadouros e Fontes Para atender às justas e urgentes reclamações do povo do Concelho, melhorando as condições de higiene pública, esta Comissão Administrativa prestou aos lavadouros e fontes a melhor atenção, tendo sido construídos, durante a nossa administração, dez lavadouros novos e reparados muitos dos já existentes, e construídos também quatro fontes. Os nossos propósitos sobre este importante assunto, constam da acta da sessão de vinte e oito de junho findo, que estabelece o programa a executar e a que darão início no presente sessão, pela aprovação de vários orçamentos para execução imediata de treze lavadouros novos e grandes reparações em mais cinquenta e seis fontes e lavadouros. Serviços de Assistência É com legítimo orgulho que nos referimos à obra de assistência realizada por esta Câmara, e que consideramos a mais importante das nossas realizações. Não se tratava de início de uma simples medida policial de repressão à mendicância; o nosso propósito tinha um alcance mais vasto e mais humano; assegurar a alimentação, o vestuário e alojamento a tantos desgraçados que para viver eram obrigados a recorrer à mendicância. Compaixão por a sorte de tantos infelizes que à necessidade de viver sacrificam a própria dignidade e emvergonhavam-nos a exploração da caridade pública pelo mendigo profissional. A alimentação dos pobres está definitivamente assegurada com a organização da assistência que a generosidade do povo da Vila tornou possível. O espectáculo de uma legião de mendigos falsos e verdadeiros, nota de atraso numa Vila progressiva como esta, desapareceu. Amanhã, com a colaboração que as altarquias locais, no interesse do povo e das freguesias que representam, não nos recusarão, esta obra de assistência estender-se-há a todo o Concelho único no país no qual não haverá mendigos nem fome. Centenário do Município Passando-se este ano o Primeiro Centenário do restabelecimento do Município e Concelho de Gaia, esta Comissão Administrativa deliberou dar a esta comemoração o brilho que tão fantástica data reclamava. Não se tratava de uma simples diversão mas de uma afirmação da vitalidade do Concelho e da manifestação dos seus valores e recursos. Do modo como foi solenizada este Centenário, não seria necessário nem caberia a nós dizer. Os aplausos unânimes do povo de todo o Concelho, que, em multidão, acorreu a esta Vila, num entusiasmo evidente, as apreciações da imprensa do país, e, especialmente, da imprensa local e da vizinha Cidade do Porto, demonstram claramente, que a nossa boa vontade e os nossos esforços foram coroados do mais honroso êxito. Neste momento não posso nem devo esquecer todas aquelas entidades que nos prestaram nestas festas o seu valioso concurso. Instrução Infelizmente integrados no pensamento do Estado Novo de reformar a mentalidade da Nação pela difusão da instrução popular em preza formidável mas difícil, e possível de realização sem o concurso das altarquias locais, e tendo em vista a categoria e necessidade dos mais urgentes deste Concelho, de população laboriosa e desolada

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 111	1934-07-12	ID 215054

esta Comissão Administrativa tem procurado persistente e metódicamente remediar as deficiências do ensino primário, derivadas quer da escassez de escolas, quer das precárias e em alguns casos, vergonhosas condições das escolas existentes. Para remediar a falta de escolas, esta Comissão Administrativa de acordo com a Inspeccão Escolar do Distrito, propôs a criação de escolas mistas nas freguesias de Ledros, Vilar de Andorinho e Avintes; de dois logares na escola do sexo masculino de Valadares e um logar na escola do sexo masculino de Gulpilhares e de um quinto logar nas escolas de Santa Marinha. Construiu uma nova escola, na freguesia de Valadares; reconstruiu e ampliou a escola de Vilar do Laraiso e auxiliou com um subsídio considerável a construção da magnífica escola de São Félix da Marinha, escolas estas que serão proximamente inauguradas. Não se ainda, prosseguindo na execução do seu programa construiu num curto prazo, estando a ser organizadas os respectivos processos as escolas de Gulpilhares, Sandim, Ledros, Madalena e Serzedo. A Câmara conta com a co-operação do Estado e com o auxilio dessas freguesias onde foram organizadas Comissões pro-escolas trabalhando incansavelmente pela rápida realisação deste programa. Tiveram-se reparações nas escolas do Concelho num total de quatorze mil cento e trinta e três escudos como também se dispendeu em mobiliário e material didático a quantia de onze mil quinhentos e cincoenta e quatro escudos e setenta e sete centavos. Todas as reclamações do professorado do Concelho, competentes e zeloso, têm sido atendidas nas medidas do possível.

**Museus e Biblioteca** Logo após a sua posse a Comissão Administrativa voltou as suas melhores atenções para o Museu Azegga, amontoado de várias e variadas colecções, algumas preciosas e raras, instalado numa casa, imprópria, mal situada, e ignorado da grande maioria do povo do Concelho. Supomos que apenas umas escasas dúzias de munícipes de cultura superior, conheciam o valor de um Museu e as possibilidades da sua valorisação por novas aquisições e permutas, desde que o arrancassemos ao abandono a que fora votado. Avia ainda uma dependência da Câmara, umas centenas de volumes em processo permanente de catalogação e uma oferta de dez mil volumes que a Câmara agradecera, mas que de facto não parecia interessar a ninguém, pois continuavam na posse do offerente. A Câmara consciente de que a politica do espirito é mais urgente e a mais elevada das politicas, tratou immediatamente da reorganisação do Museu Azegga e da Biblioteca Pública de Gaia, nomeando um Director competente, cuja accção no arranjo e aproveitamento de tantos valores preciosos é digna dos maiores elogios. Ainda este ano será iniciada a construção do novo edificio do Museu e Biblioteca Pública, cuja primeira pedra foi solemnemente lançada na occasião das festas do Trimestre Centenário do Concelho. Não devemos esquecer as conferencias culturais iniciadas pela Direcção dos Museus e Biblioteca sobre o patrimonio desta Câmara, e que foram acolhidas com vivo interesse pela população de Gaia. A Casa - Museu Teixeira Lopes, propriedade do municipio de Gaia, foi solemnemente aberta ao publico, tendo sido elaborado o seu regulamento de forma a que o povo do Concelho e não apenas um numero limitado de turistas pudessem conhecer e apreciar tantas obras primas, tanta beleza e tanta riqueza, ali ada



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	CMG – Comissão Administrativa – Acta 2 – Pág. 111v	1934-07-12	ID 215054

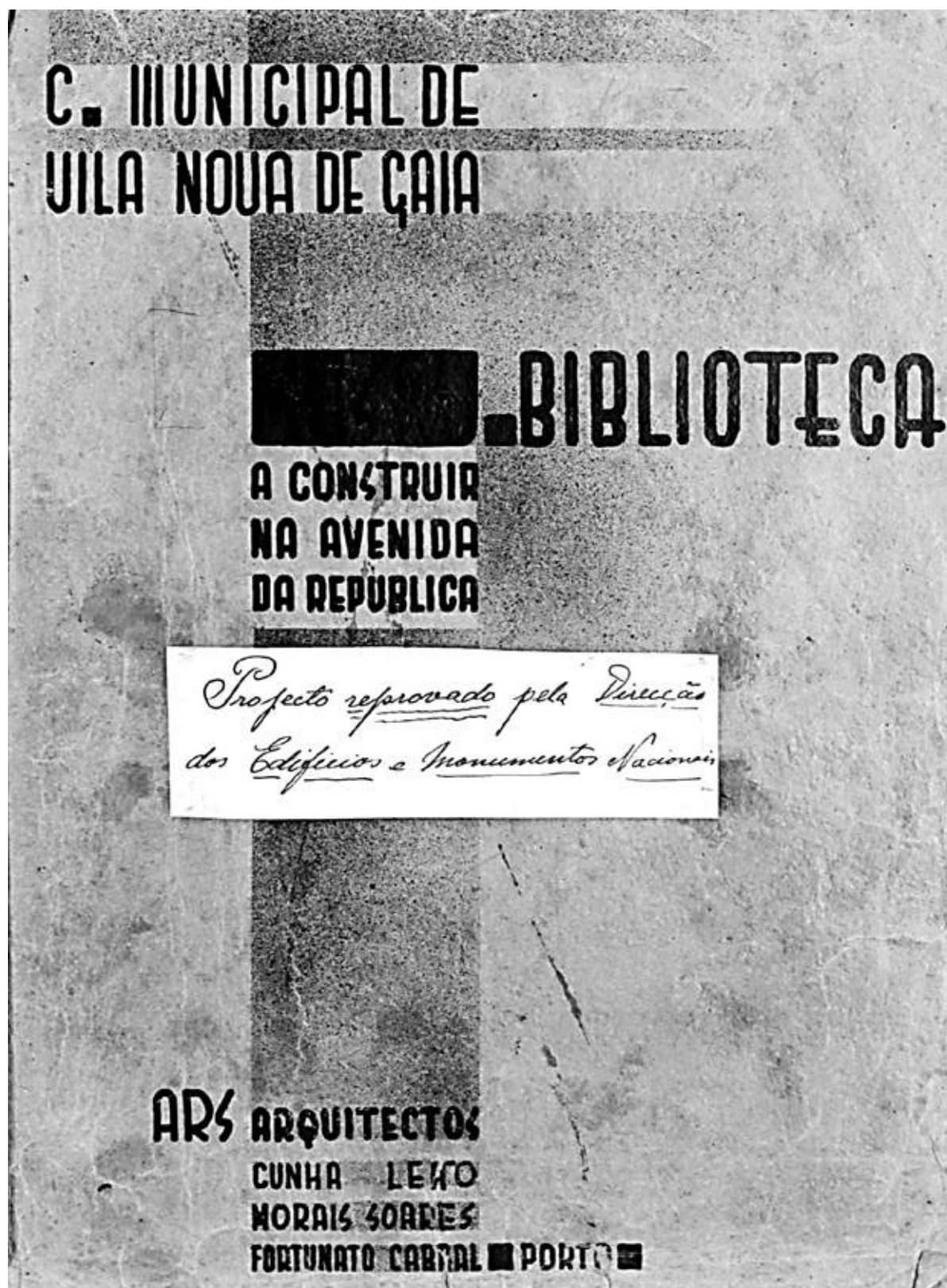
111v

muladas. Considerações Finais Antes de finalizar desejo propor, que na acta desta sessão, fique escarado um voto de agradecimento ás juntas de freguesia, Comissões da União Nacional, pela cooperação que nos tem prestado facilitando assim o desempenho da nossa missão, assim como á Imprensa de Guia, Loto e Lisboa pela maneira imparcial e elevada como tem apreciado a nossa accção na gerência do Município. Também não deveremos esquecer a cooperação do Senhor Chefe da Secretaria pelo quanto nos tem auxiliado na nossa árdua missão, e tornamos esta nossa saudação extensiva áquelles funcionários desta Câmara que com zelo e lealdade, tem cumprido os seus deveres, de forma a terem merecido a nossa consideração. Da minha parte tenho imenso prazer em manifestar a todos os meus queridos colegas a minha gratidão pela leal e amiga cooperação que me tem prestado, que não esquecerei. O Senhor Presidente depois de proceder á leitura deste documento propõe que na acta fique consignado um voto de agradecimento ás juntas de Freguesia, á Imprensa de Lisboa e Loto e ao Chefe da Secretaria e da Contabilidade e aos funcionários por quanto nos tem auxiliado na nossa árdua missão e a todos aquelles funcionários que, com zelo e lealdade tem cumprido os seus deveres, o que foi aprovado por unanimidade. Balancete da Tezouraria Inante a nota do movimento e existência de fundos respeitantes á receita na fôrda em sete do corrente, pela qual se verifica existir em cofre trinta e sete mil quinhentos e oitenta e quatro escudos, e setenta e três centavos e na baixa geral de Depósitos quatrocentos e cinquenta mil escudos, num total de quatrocentos e oitenta e sete mil quinhentos e oitenta e quatro escudos e setenta e três centavos. Por ultimo delibera a Commissão a autorizar a Presidência a assinar as ordens de pagamento de numerum a numerum quatro inclusive escudo em seguida encerrada a sessão. E para maior se lavrou esta acta, que eu Joquim Pereira de Sousa, Secretário eleito subscribo e assino

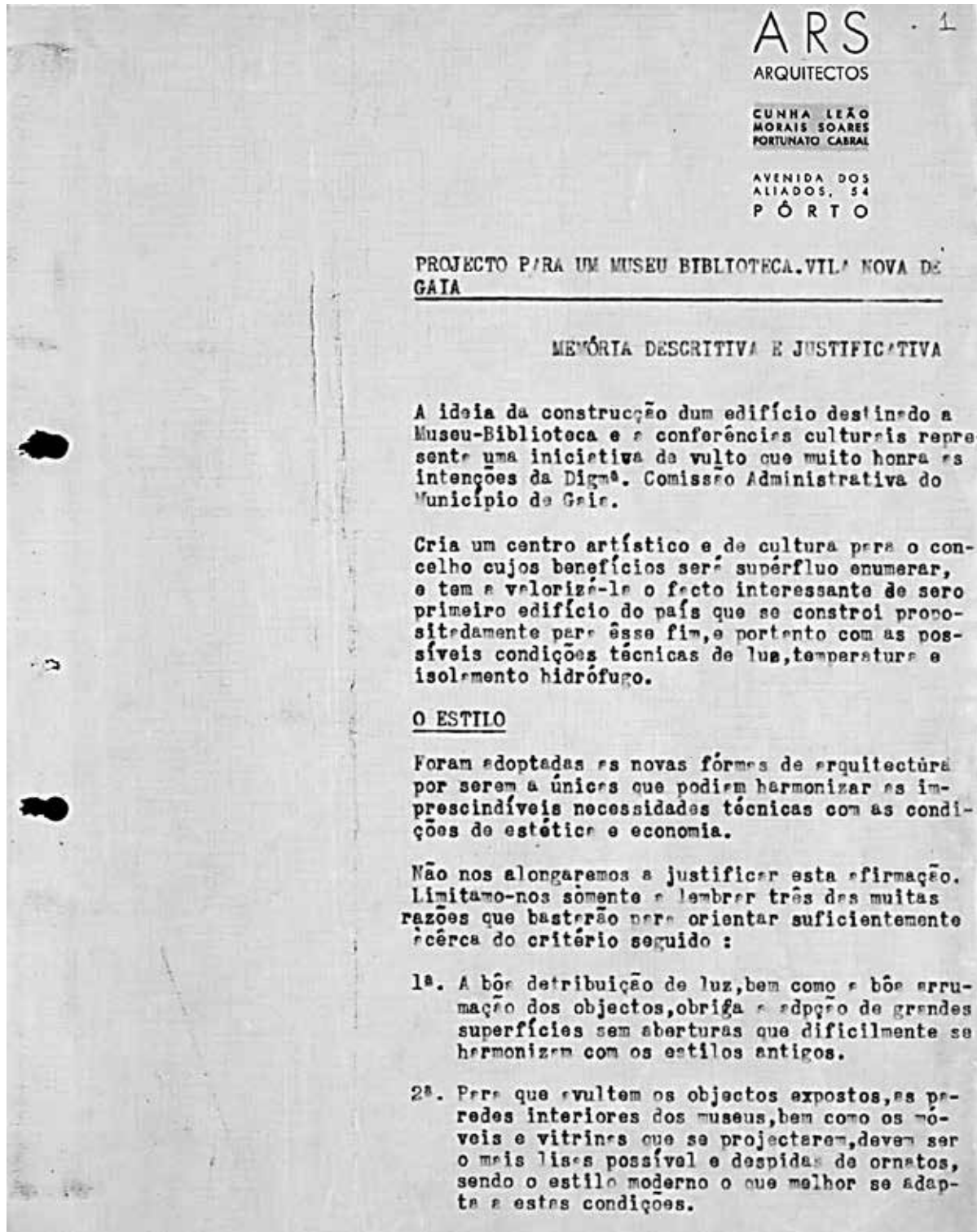
*Joquim Pereira de Sousa*  
*João Pereira de Sousa*  
*João Pereira de Sousa*  
*João Pereira de Sousa*  
*João Pereira de Sousa*  
*João Pereira de Sousa*

Acta n.º 3 Acta da sessão de 19 de Julho de 1934. Aos dezanove dias do mês de julho de mil novecentos e trinta e quatro, nesta Vila Nova de Gaia e Paços do Concelho, reuniu, pelas quinze horas, em sessão ordinaria a Commissão Administrativa do Município, sob a Presidência do Senhor José da Silva e Sousa, assistido pelo Senhor Joaquim Pereira de Sousa, Secretário eleito. Presentes os Senhores Senhores José Joaquim Pereira de Sousa e Joaquim Dias dos Santos. A Presidência declarou aberta a sessão sendo lida e aprovada, por unanimidade a minuta da acta da sessão anterior. Dá-se conta da acta.

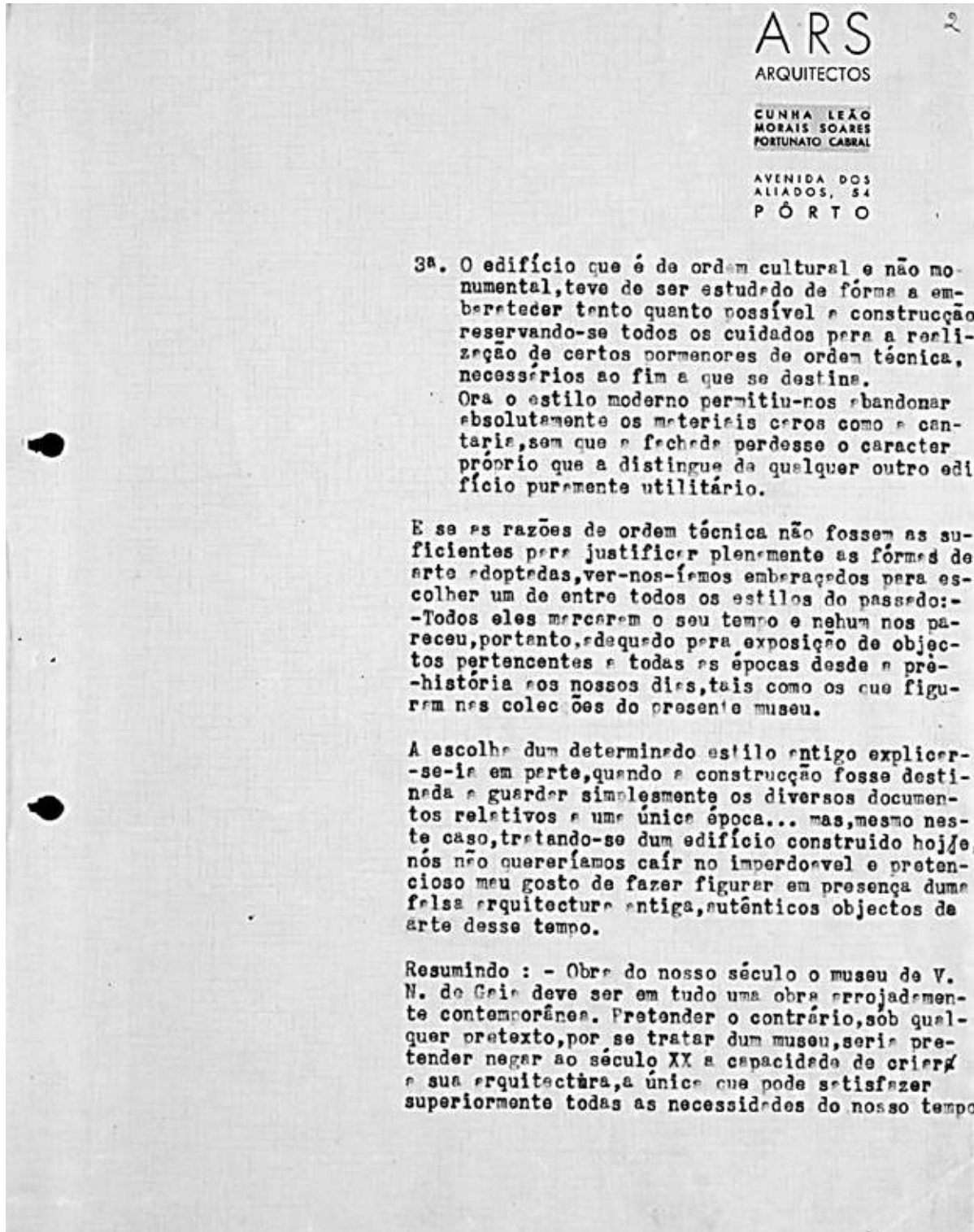
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMG	Capa do Processo do Concurso Público	[1934-08-20]	ID 18601



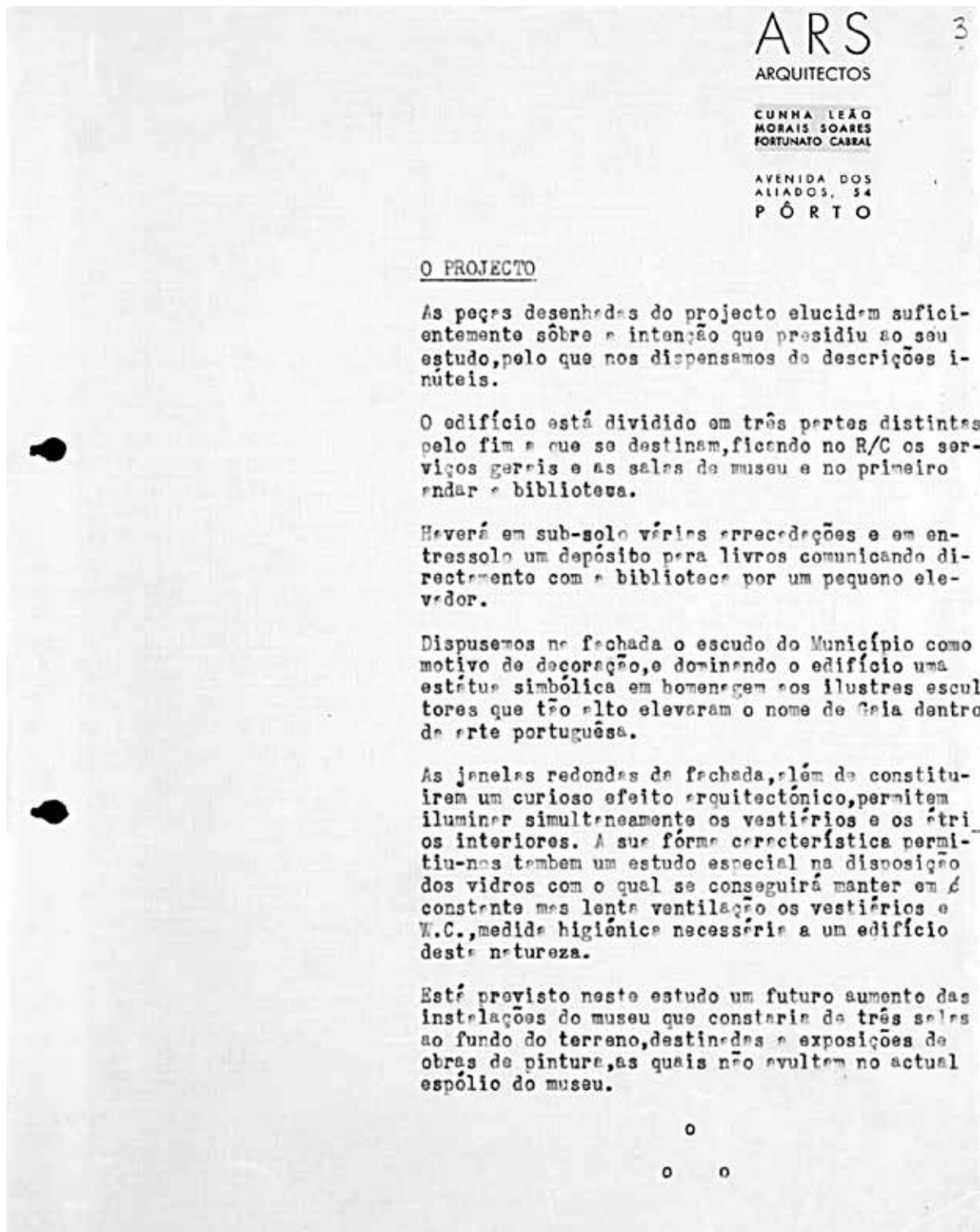
Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Memória Descritiva da Proposta – Folha 1	[1934-08-20]	ID 18601



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Memória Descritiva da Proposta – Folha 2	[1934-08-20]	ID 18601



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Memória Descritiva da Proposta – Folha 3	[1934-08-20]	ID 18601



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Memória Descritiva da Proposta – Folha 4	[1934-08-20]	ID 18601

#### ESTRUTURA ; PAREDES

Como se pode notar no projecto, houve o intuito de fazer toda a construção armada numa estrutura de pilares, vigas, cintas etc., tudo ligado entre si de molde a dar perfeita travação e completa independência aos enchimentos de tijolo.

As cargas vão todas concentrar-se nos pilares que as transmite ao solo por meio de sapatas de betão armado assentes em maciços de alvenaria constituídos por fiadas de perpeanho deitado.

As paredes exteriores do Museu e Biblioteca são formadas por panos duplos de tijolo ao baixo com o intervalo de 16 centímetros para caixa isoladora.

As paredes dos serviços da frente são de pedra de perpeanho revestidas de tijolo e cimento.

A impermeabilização das paredes exteriores far-se-a por meio duma determinada percentagem de LITHOSITE misturado na argamassa de cal hidráulica e areia.

As humidades ascendentes serão eliminadas pela presença duma camada de asfalto nos alicerces ou CERESIT nos pavimentos.

#### PAVIMENTOS

Com excepção da sala central posterior e dos serviços de frente, todos os pavimentos são formados por lajes de cimento armado.

Quer êstes, quer aqueles de betonilha de cimento, serão revestidos duma camada de ISOLITE de côr com desenhos.

A escada e o pavimento dos serviços serão de madeira brasileira, excento os das retretes que levarão mosaico cerâmico.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Memória Descritiva da Proposta – Folha 5	[1934-08-20]	ID 18601

5

### COBERTURA

Esta é feita por um sistema de esnes soldadas de ferro, do tipo POLONCEAU com lanternim.

As madres são de madeira e dispostas de forma a poder assentar-se-lhes directamente placas onduladas de fibro-cimento.

A cobertura das salas laterais do Museu é constituída pelo prolongamento das pernas das esnes que vão assentar sobre os pilares intercalados na parede.

Como os pilares estão entre si ligados longitudinalmente por várias cintas e transversalmente por vigas e lajes do tecto, entendeu-se serem dispensáveis esnes nesta parte de cobertura.

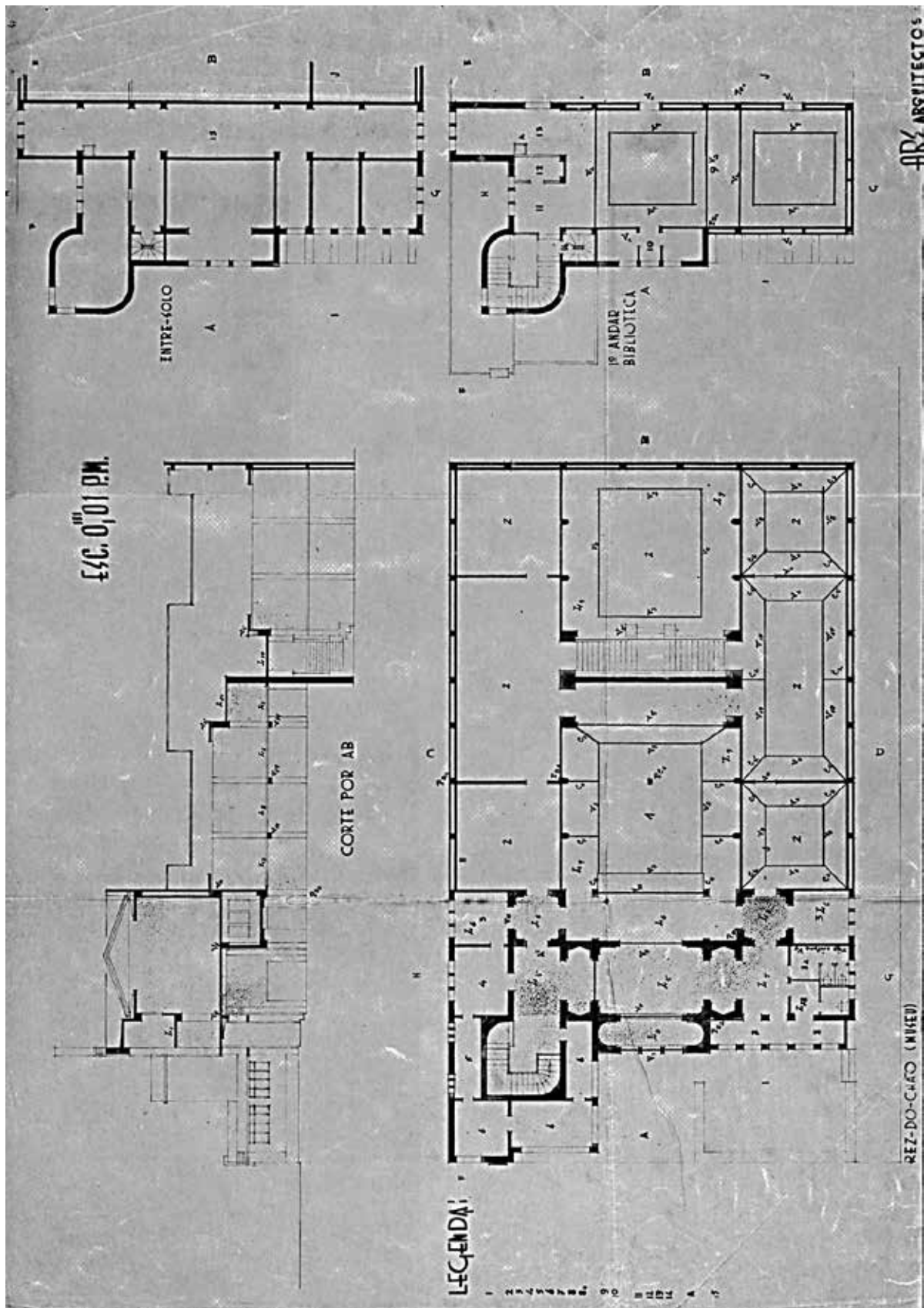
### ILUMINAÇÃO ; VENTILAÇÃO

Entre a cobertura e o tecto, foi disposta uma caixa de iluminação que é feita por meio de dois lanternins, um exterior e outro interior, conjugados de molde a obter-se uma uniforme distribuição de luz em todos os pontos de cada sala.

A ventilação obtem-se com um sistema de tubos ventiladores que passem pela caixa isoladora das paredes e vão abrir nos lanternins.

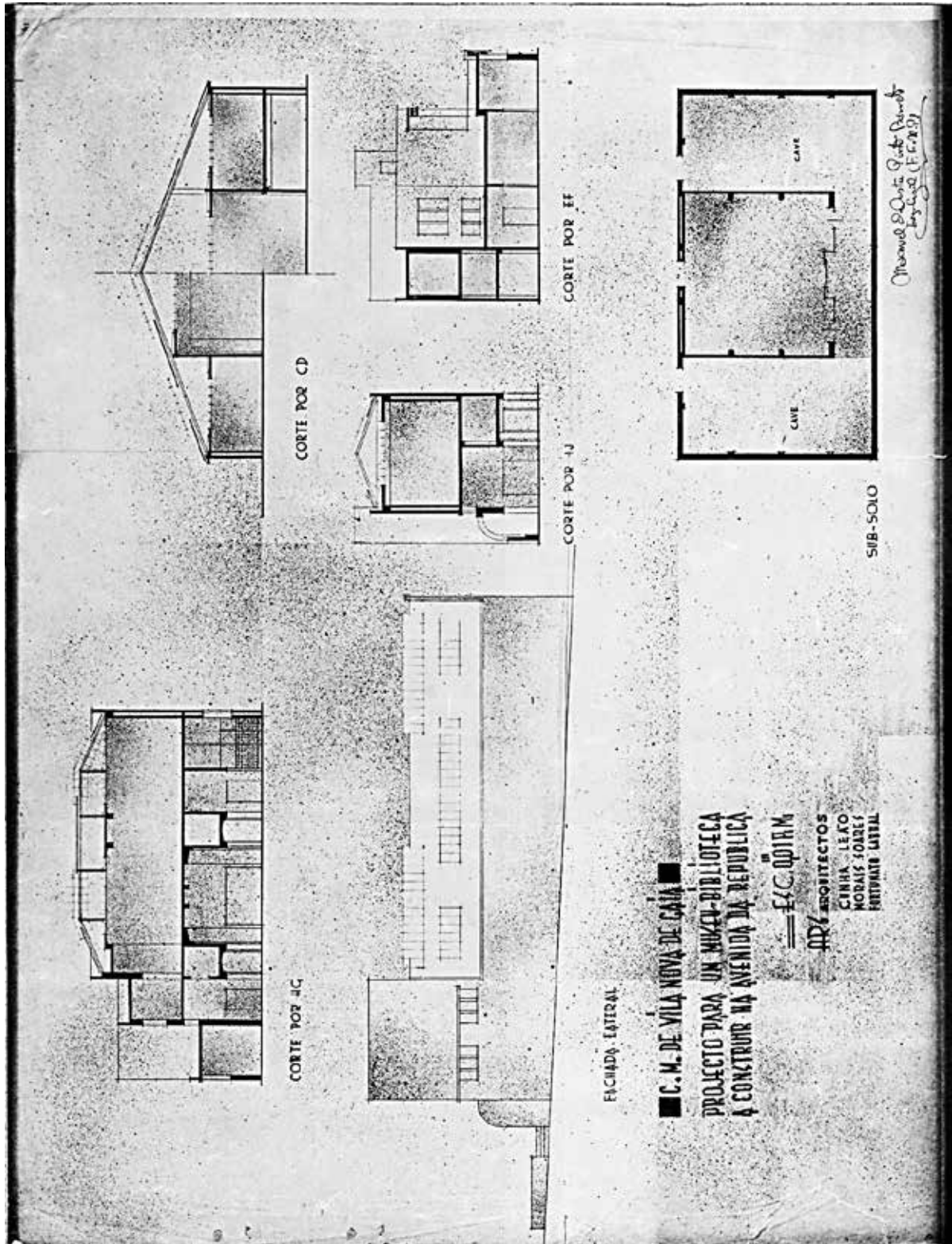
André de Costa Pinto Perreira  
Eng. Civil (F. E. R. P.)

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Peças Desenhadas – Folha 1 – Esc. 1:100	[1934-08-20]	ID 18601

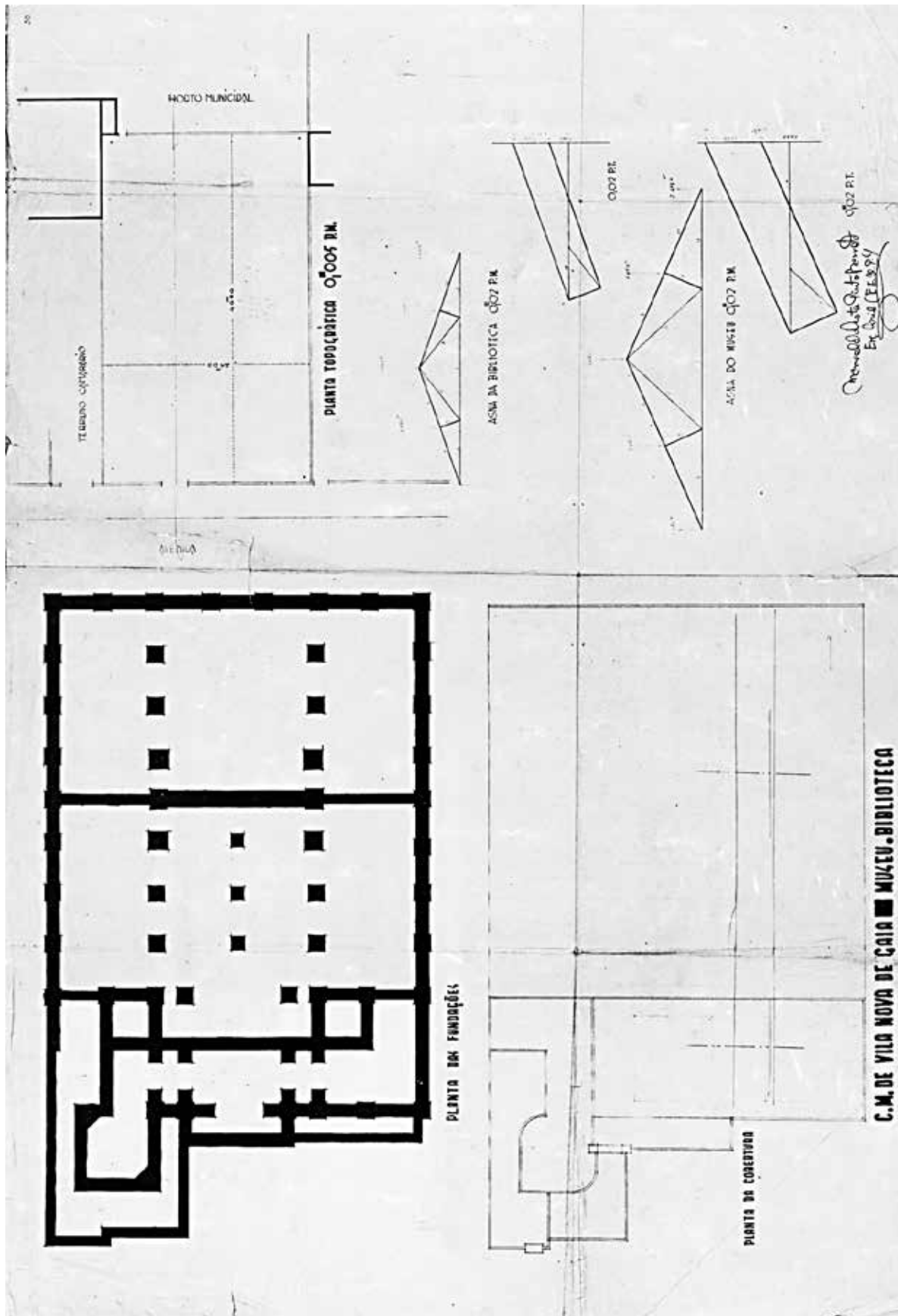




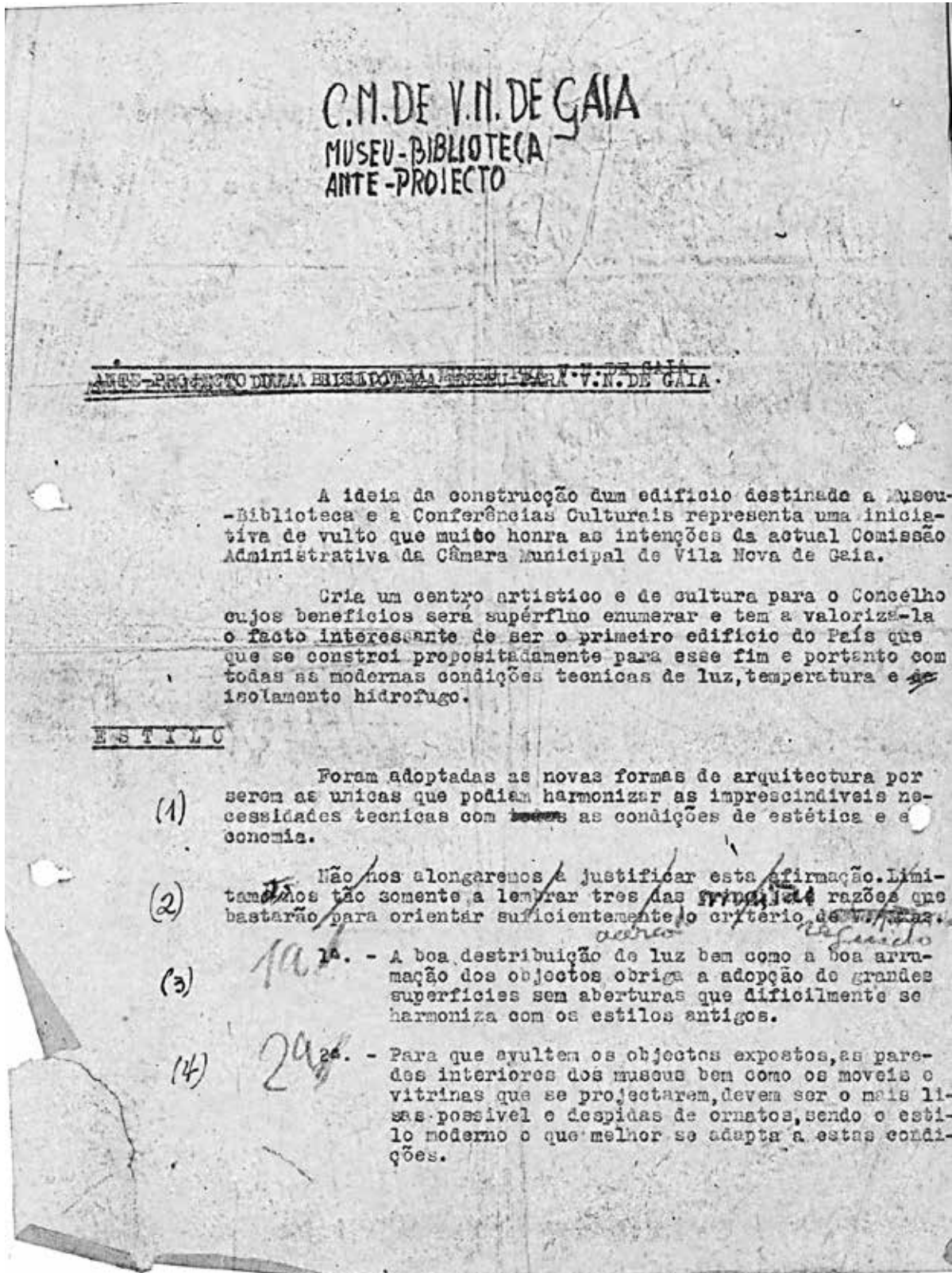
Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Peças Desenhadas – Folha 2 – Esc. 1:100	[1934-08-20]	ID 18601



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMG	Peças Desenhadas – Folha 3 – Esc. Várias	[1934-08-20]	ID 18601



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
EMS	Memória Descritiva da Proposta – Folha 1 – Rascunho	[1934-08-20]	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Orçamento da Proposta – Rascunho	[1934-08-20]	n/d

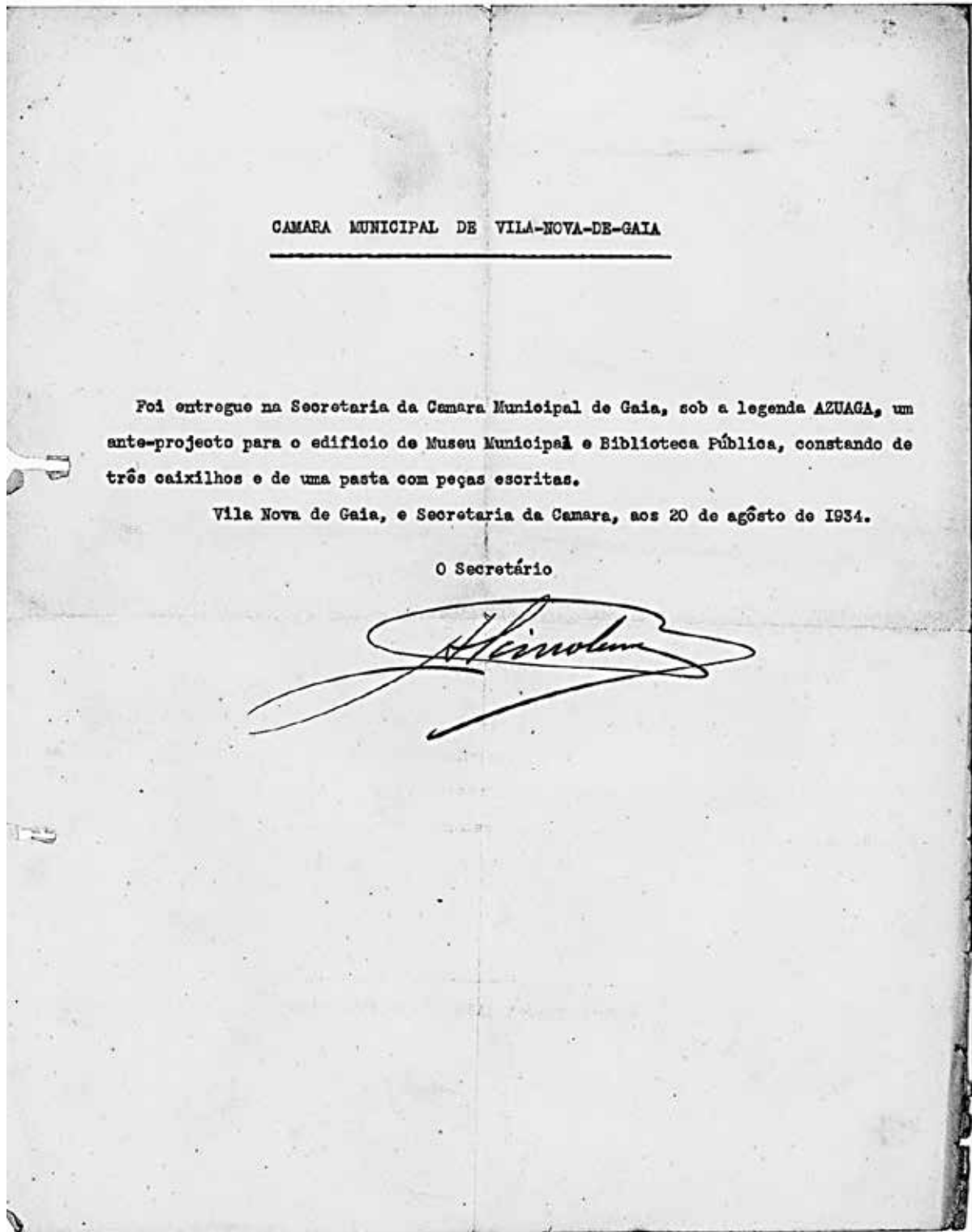
**ORÇAMENTO**

Por estimativa de toda a construção, exceptuando as três salas do fundo do terreno

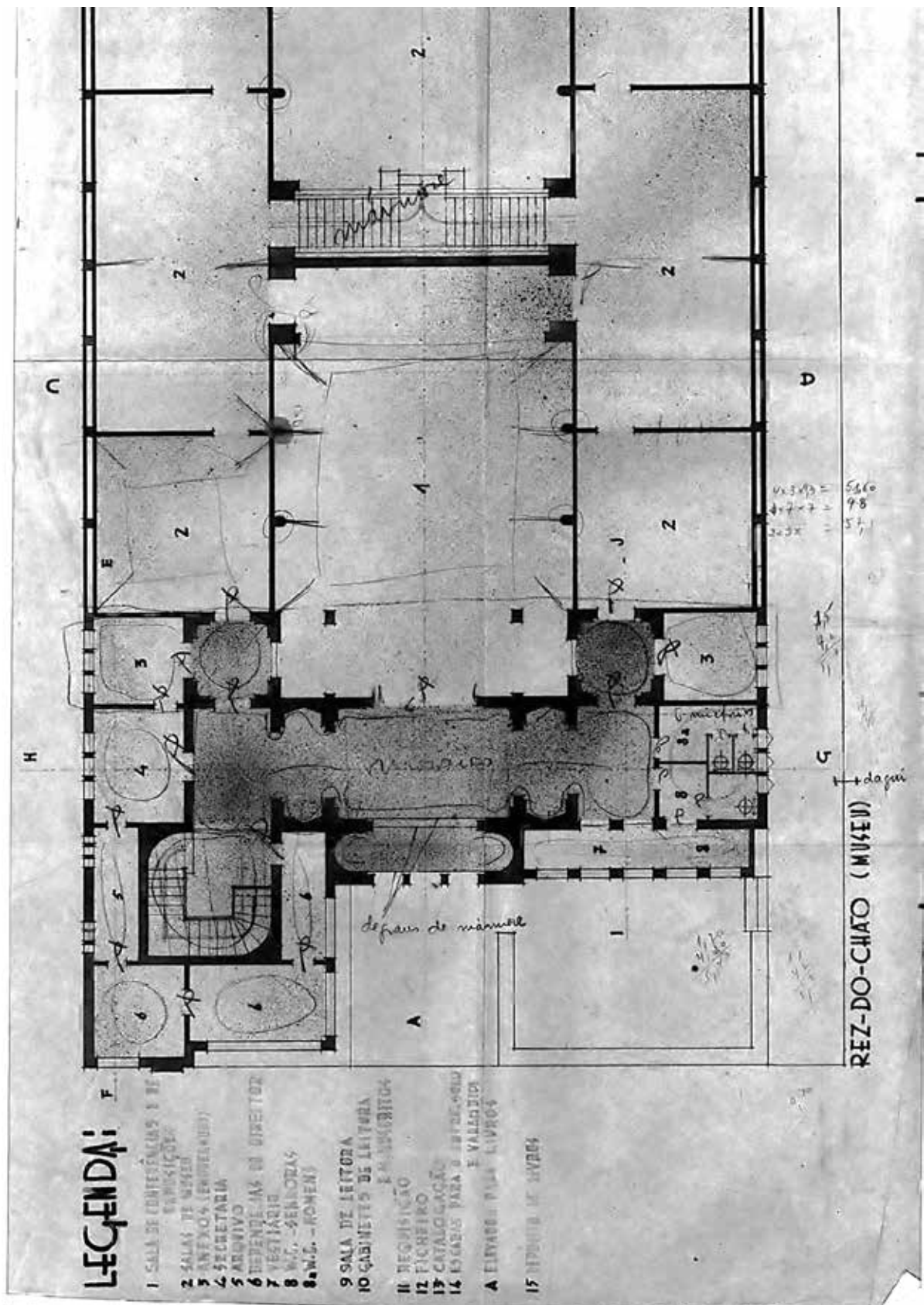
---

<b>CAPITULO I</b>		
Obra de pedreiro e Cávouqueiro	100\$000\$00	
<b>CAPITULO II</b>		
Obra de cimento armado	74.000\$00	
<b>CAPITULO III</b>		
Obra de Carpinteiro	30.000\$00	
<b>CAPITULO IV</b>		
Obra de Trolha	50.000\$00	
<b>CAPITULO V</b>		
Obra de Fihheleiro	3.000\$00	
<b>CAPITULO VI</b>		
Obra de Serralheiro	12.000\$00	
<b>CAPITULO VII</b>		
Obra de Vidraceiro	20\$000\$00	
<b>CAPITULO VIII</b>		
Obra de Pintor	5.000\$00	
<b>CAPITULO IX</b>		
Diversos	<u>3.000\$00</u>	
<b>TOTAL .....</b>	<b>297.000\$00</b>	
<b><u>DUZENTOS E NOVENTA E SETE MIL ESCUDOS !!!!!!!!!!!!!</u></b>		

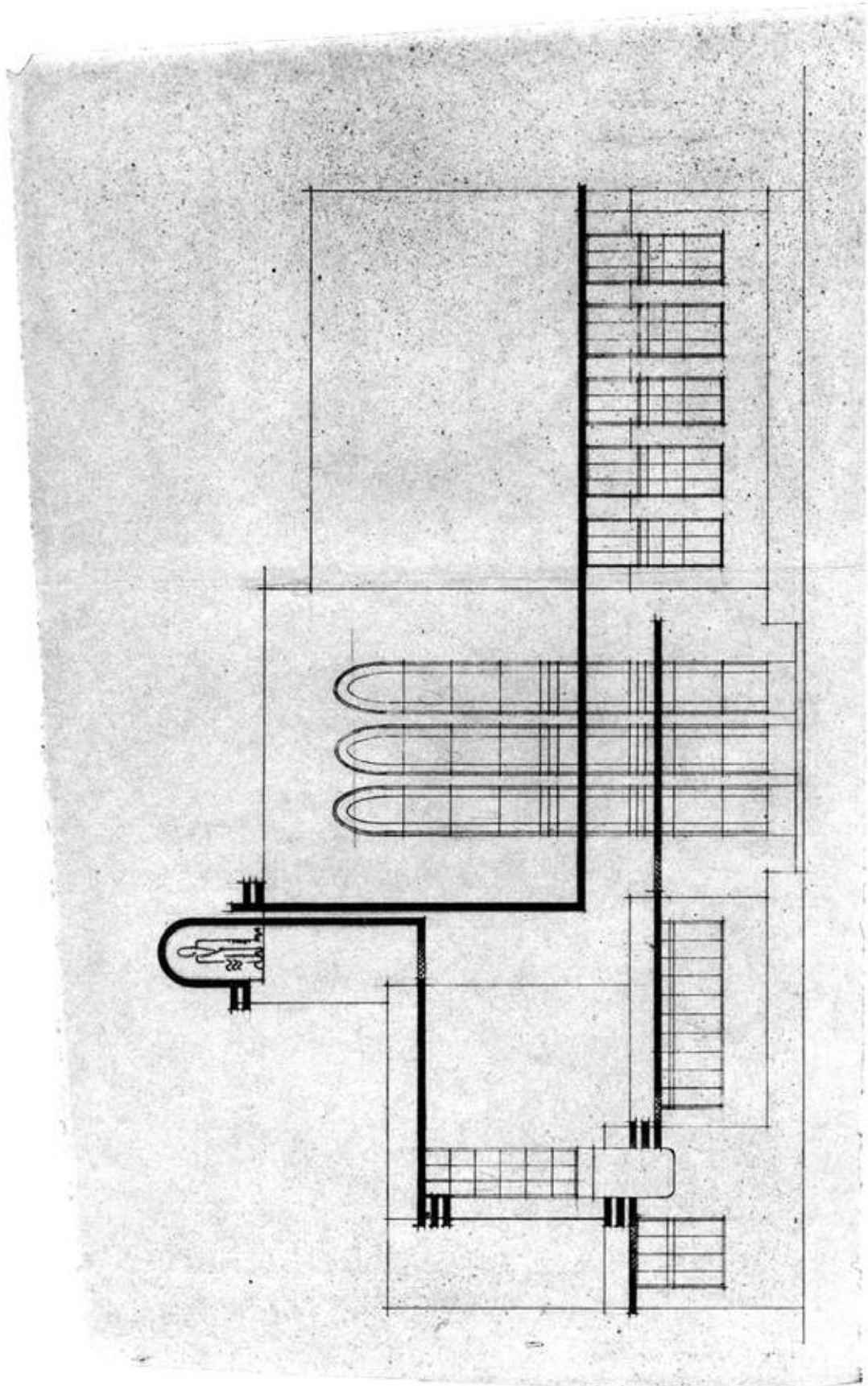
Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Recibo da Entrega da Proposta de Concurso	1934-08-20	n/d



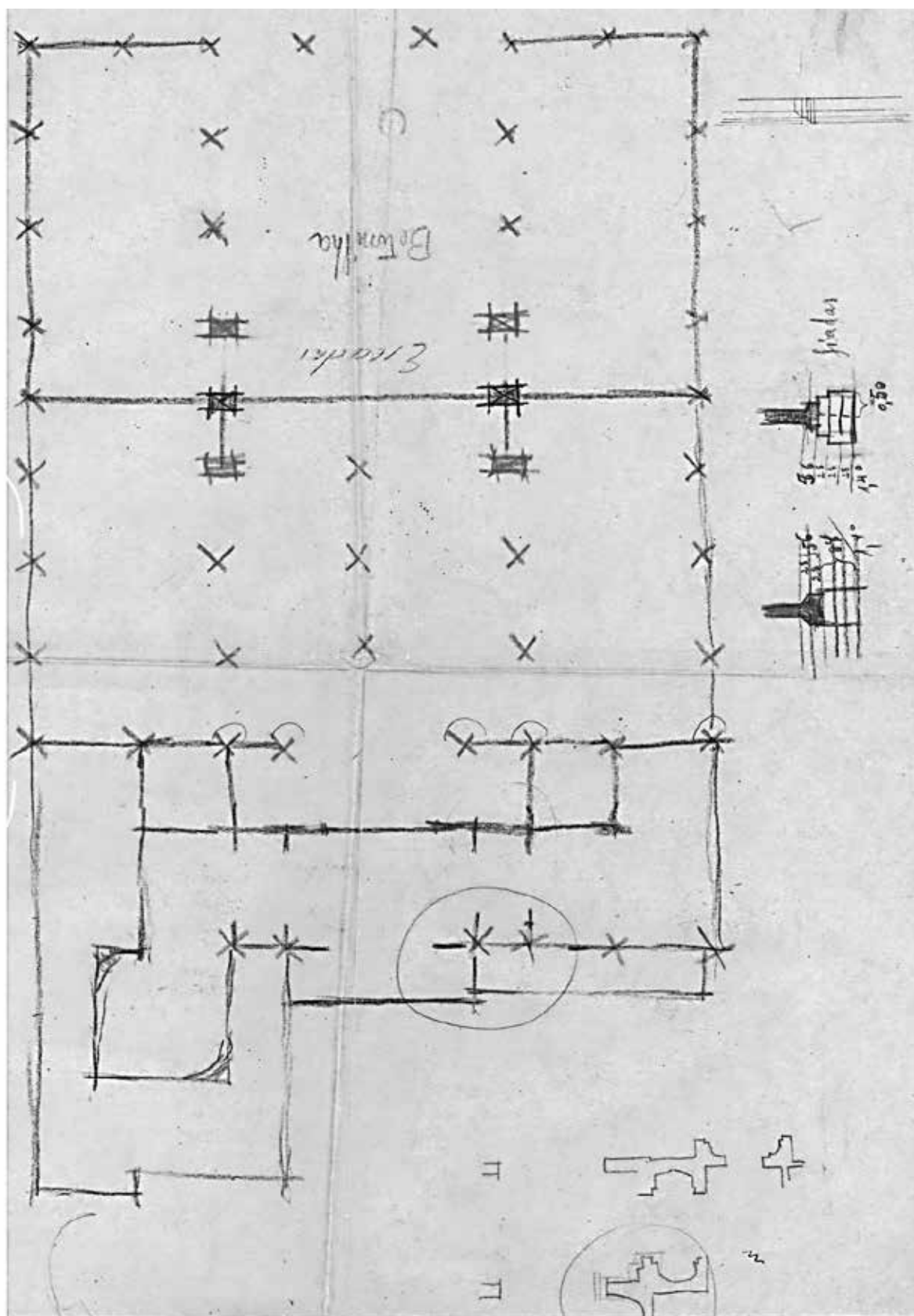
Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Planta do Piso Térreo – Esc. 1:100	[1934-08-20]	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Alçado Principal – Esc. 1:100	[1934-08-20]	n/d

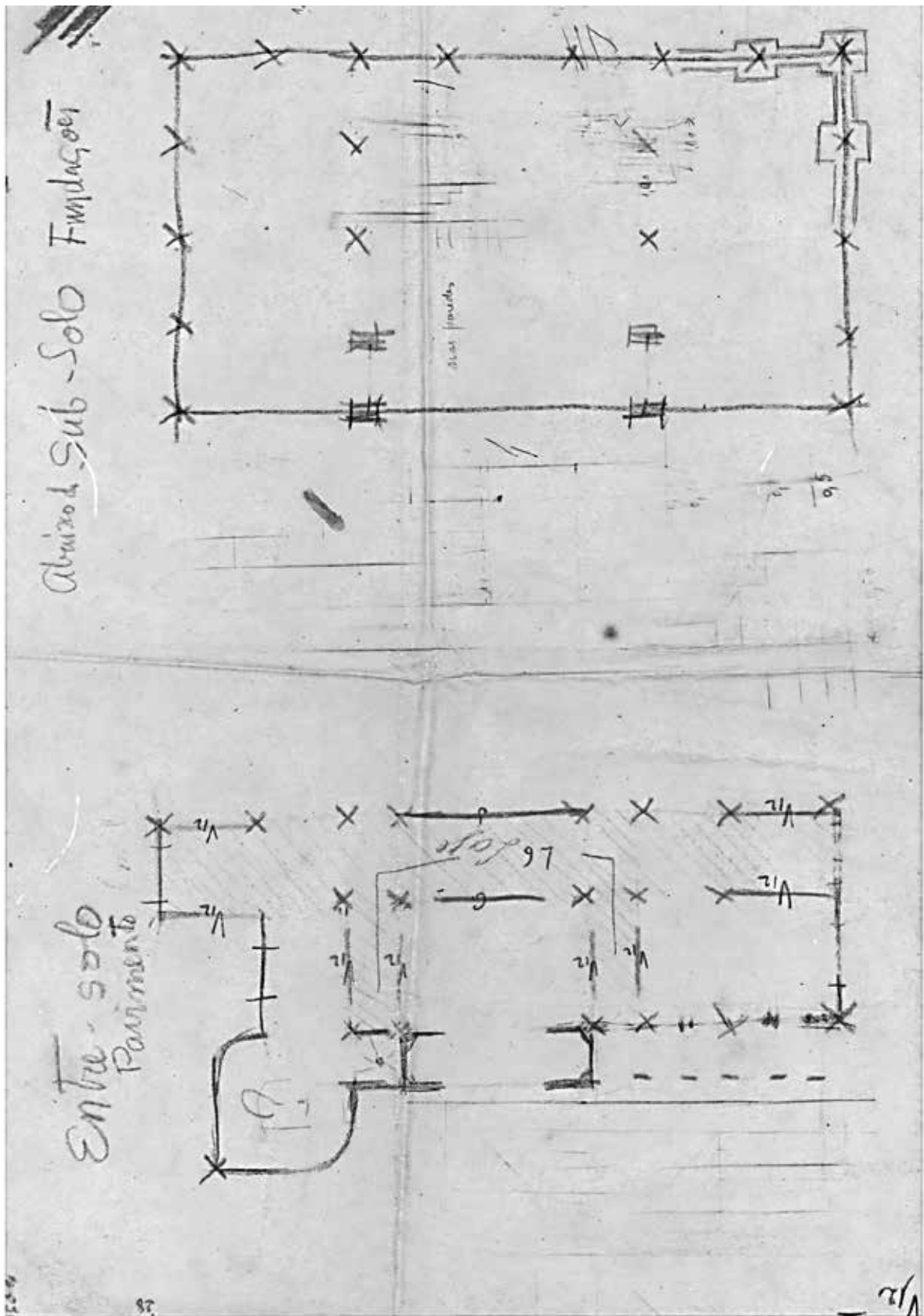


Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Estudo Para Planta Estrutural 1 – Esc. 1:100	[1934-08-20]	n/d





Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Estudo Para Planta Estrutural 2 – Esc. 1:100	[1934-08-20]	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Cópia do Memorial Enviado a Hipólito Raposo	1934-09-13	n/d

Cópia do memorial enviado ao Dr. Hipolito Raposo

Foi pedido pelo Dr. José de Figueiredo do Conselho superior de Belas Artes o projecto aprovado em concurso para o Muse-Biblioteca de Vila Nova de Gaia.

Os autores, talvez mal informados, tem receio que, por razões de nacionalismo mal compreendido, lhes seja imposta qualquer modificação no sentido artistico da fachada principal que é a unica que interessa por se tratar duma construcção confinando com terrenos particulares pelos outres tres lados.

Esta fachada no seu conjunto, resultou dum estudo demorado da distribuição dos serviços e mereceu toda a dedicacção dos architectos que se empenharam em tirar o maior partido possivel das condições do problem

Os architectos teriam muito gosto em acatar quaisquer considerações de ordem tecnica inerente ao estudo de Museus que os membros do Conselho Superior de B. A. julgarem util.

Mas como as dependencias destinadas a Museu ocupam simplesmente a parte posterior do edificio, não se prendendo em nada com a fachada principal, nenhuma modificação daquela natureza poderá alterar o aspecto geral da frente do edificio.

Os architectos temem, pois, simplesmente, que, como já se disse, lhes sejam impostas alterações fundadas em razões de criterio estetico, ou de nacionalismo que des julgam mal compreendido, as quais visariam portanto, directamente o aspecto da frontaria.

Esta fachada que é propriamente a parte artistica do projecto foi estudada pelos seus autores com carinho e sinceridade .

É um conjunto harmonico de volumes e de linhas, todo derivado do estudo logico das proprias necessidades de distribuição e iluminação .

Está absolutamente dentro das diretrizes architectonicas do seculo, como toda a boa architectura de todos os tempos e, no entanto, os seus autores orgulham-se de poder afirmar que esta obra seria original em qualquer parte do mundo.

É uma concepção totalitária, que não admite alterações, e seria com profundo desgosto que os architectos veriam mutilada a sua obra.

Architectos modernos, nacionalistas desde o berço - se isso é possivel - com que direito se ~~negaria~~ negaria o caracter de nacional à sua obra sendo ela absolutamente original?

Em nome de que razões se lhes negaria o direito, que só ao architectos modernos pertence, de interpretar o verdadeiro sentido da architectura de hoje ?

Porto, 13 de Setembro de 1934

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Cópia do Ofício que a CMG recebeu do CSBA	1935-05-10	n/d

CÓPIA DO OFÍCIO QUE A CÂMARA  
DE GAIA RECEBEU DO CONSELHO:  
SUPERIOR DE BELAS ARTES.

Exm<sup>o</sup>. Snr. Presidente da Comissão Adminis-  
trativa da Câmara de Gaia.

Exm<sup>o</sup>. Senhor

Tendo o assunto a que deu causa o Ofício de V.  
Ex<sup>a</sup>., N<sup>o</sup>. 1.004 de 5 de Fevereiro ultimo, sido de novo pre-  
sente ao Conselho Superior de Belas Artes, temos a honra  
de transcrever a V.Ex<sup>a</sup>. o seguinte parecer, com o qual con-  
cordou o Exm<sup>o</sup>. Senhor Ministro da Instrução Pública, por  
despacho de ontem:

Na alínea 4<sup>a</sup>. do Art<sup>o</sup>. 16<sup>o</sup>. do Decreto-lei N<sup>o</sup>.  
20.985 de 7 de Março de 1932, está dito que é indispensá-  
vel o parecer do Conselho Superior de Belas Artes "Sôbre a  
aquisição, construção ou a adaptação de edificios destina-  
dos a Museus ou a abrigar colecções nacionais ou estrangei-  
ras:"

A única maneira de ser dispensado o parecer des-  
te Conselho ácêrca da generalidade do projecto em questão,  
será eliminando dêste estabelecimento -e portanto da sua  
fachada- o título de Museu.

A bem da Nação  
A Direcção Geral do Ensino Superior e Artístico  
em 10 de Maio de 1935

Pelo Director Geral

a) DIAS COSTA

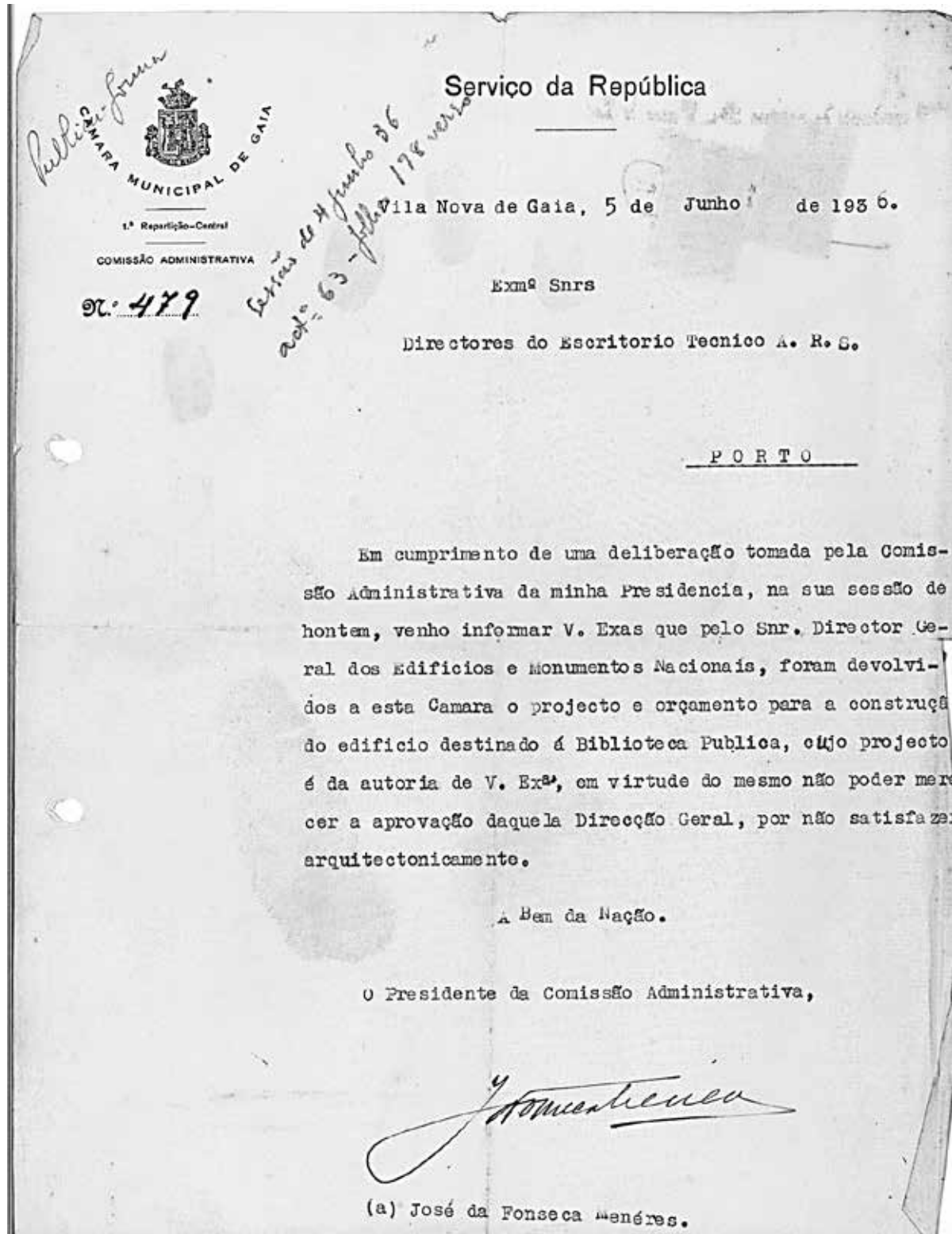






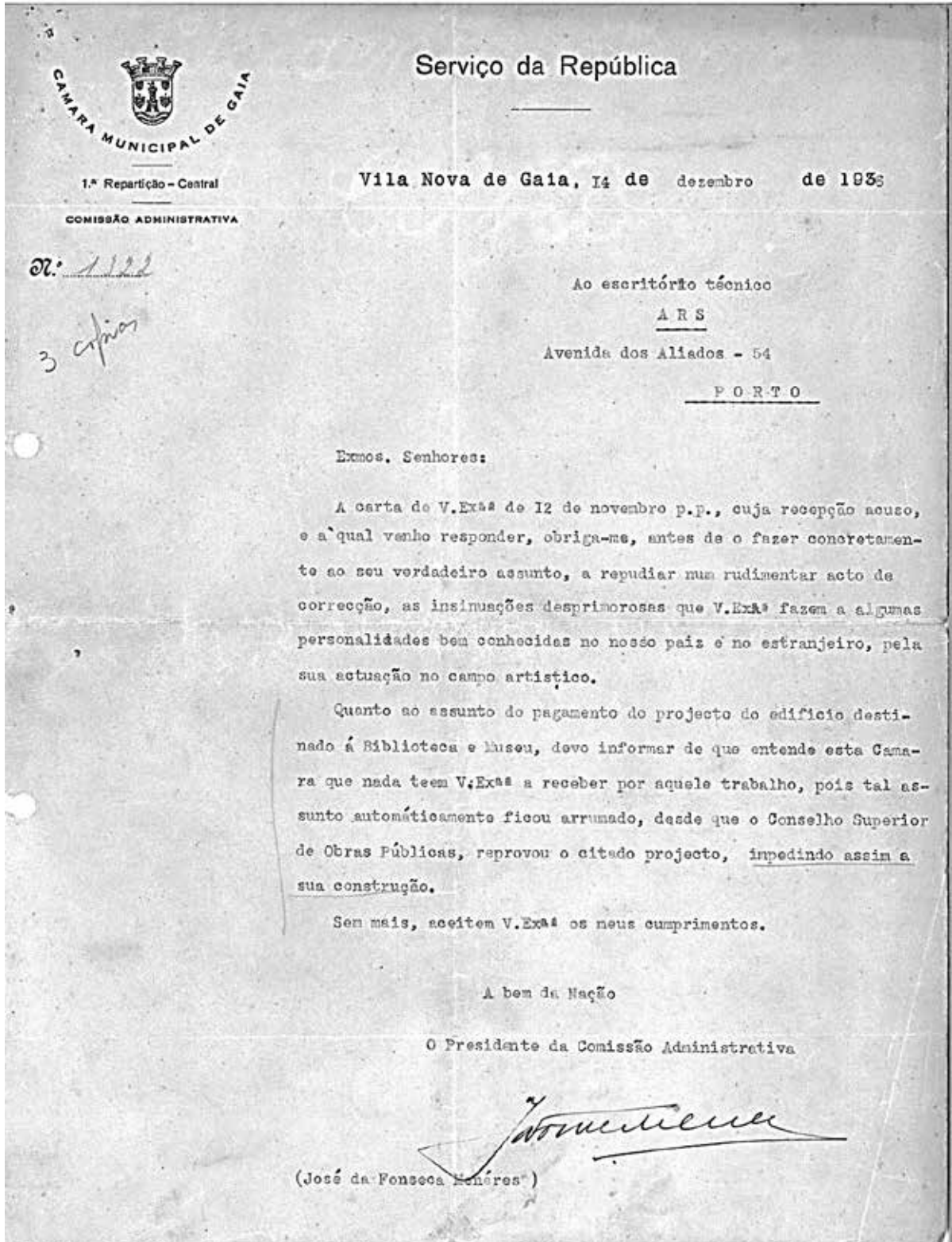


Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Ofício da CMG	1936-06-05	n/d





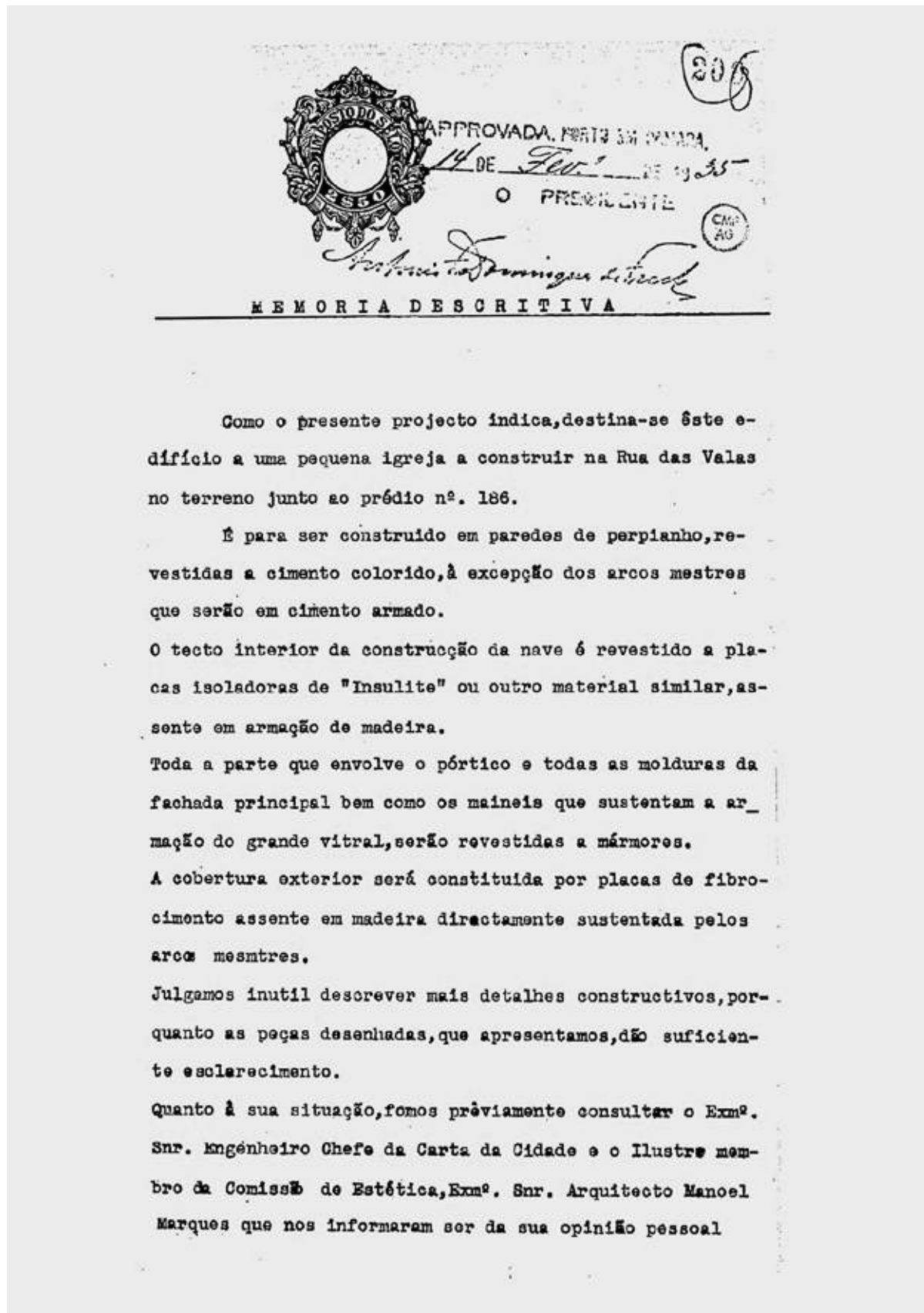
Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
EMS	Ofício da CMG	1936-12-14	n/d





**Anexos D - Capela de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de Fátima, Porto**

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Memória Descritiva – Folha 1	1934-09-29	LO-1023-1935-209



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Memória Descritiva – Folha 1 – Verso	1934-09-29	LO-1023-1935-209 v

não haver qualquer inconveniente.

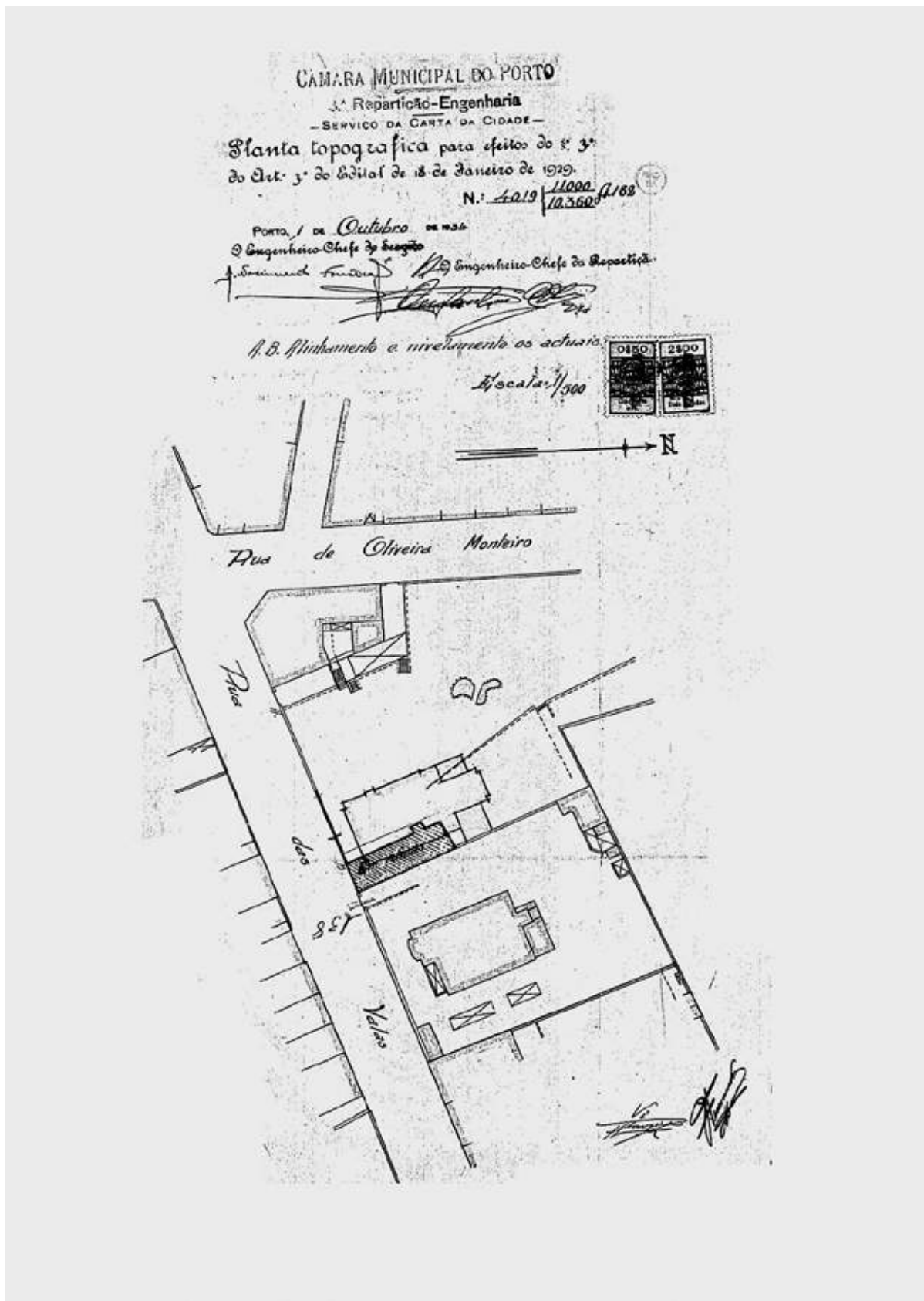
Oportunamente e em aditament o apresentaremos os cálculos de cimento armado.

O pequeno prédio em ruínas e a parte do muro da frente que, para efeito da nova construção devem ser demolidos vão assinalados a vermelho na planta topográfica.

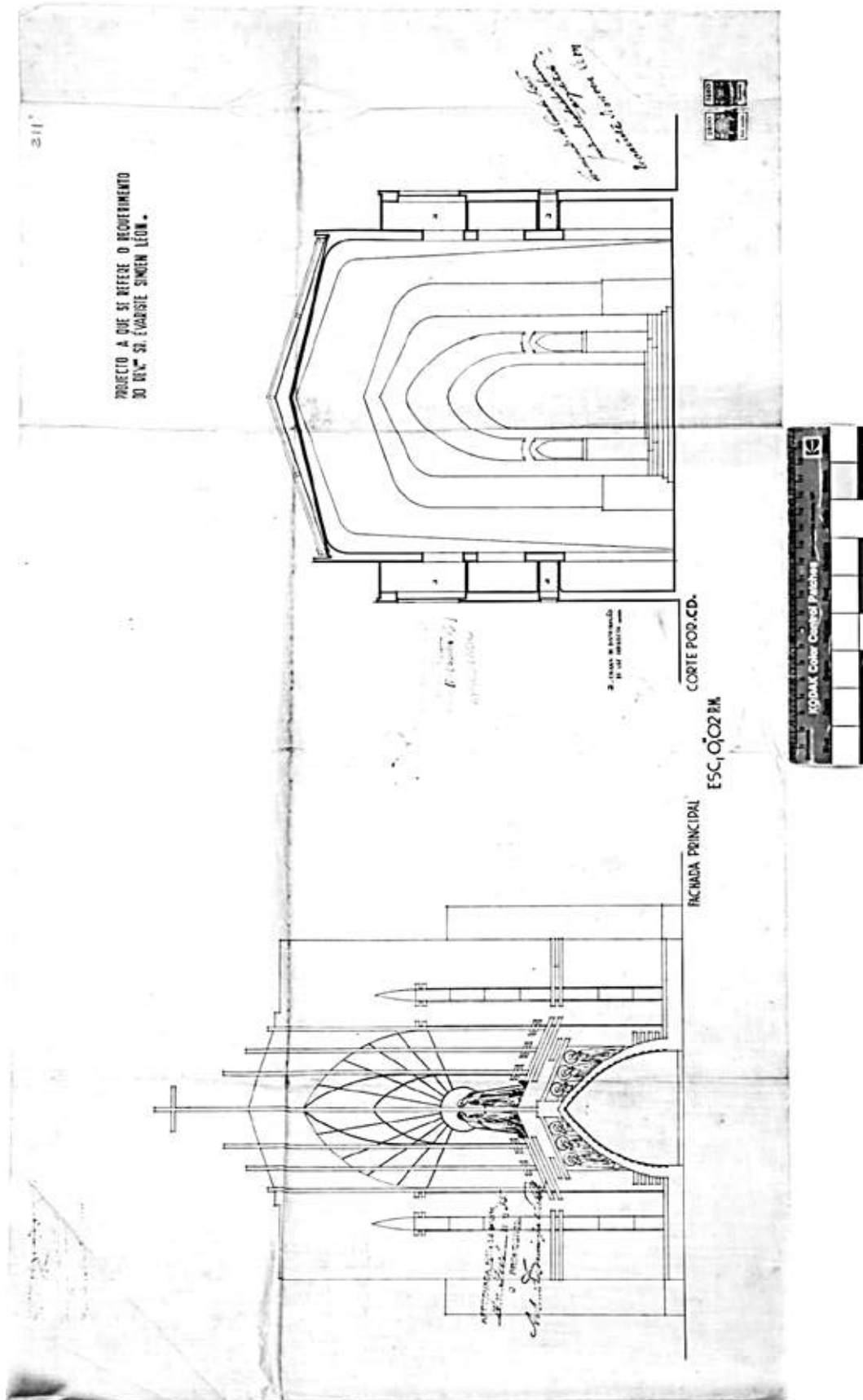
Porto, 29 de Setembro de 1934

*João Américo de Albuquerque  
arquitecto.*

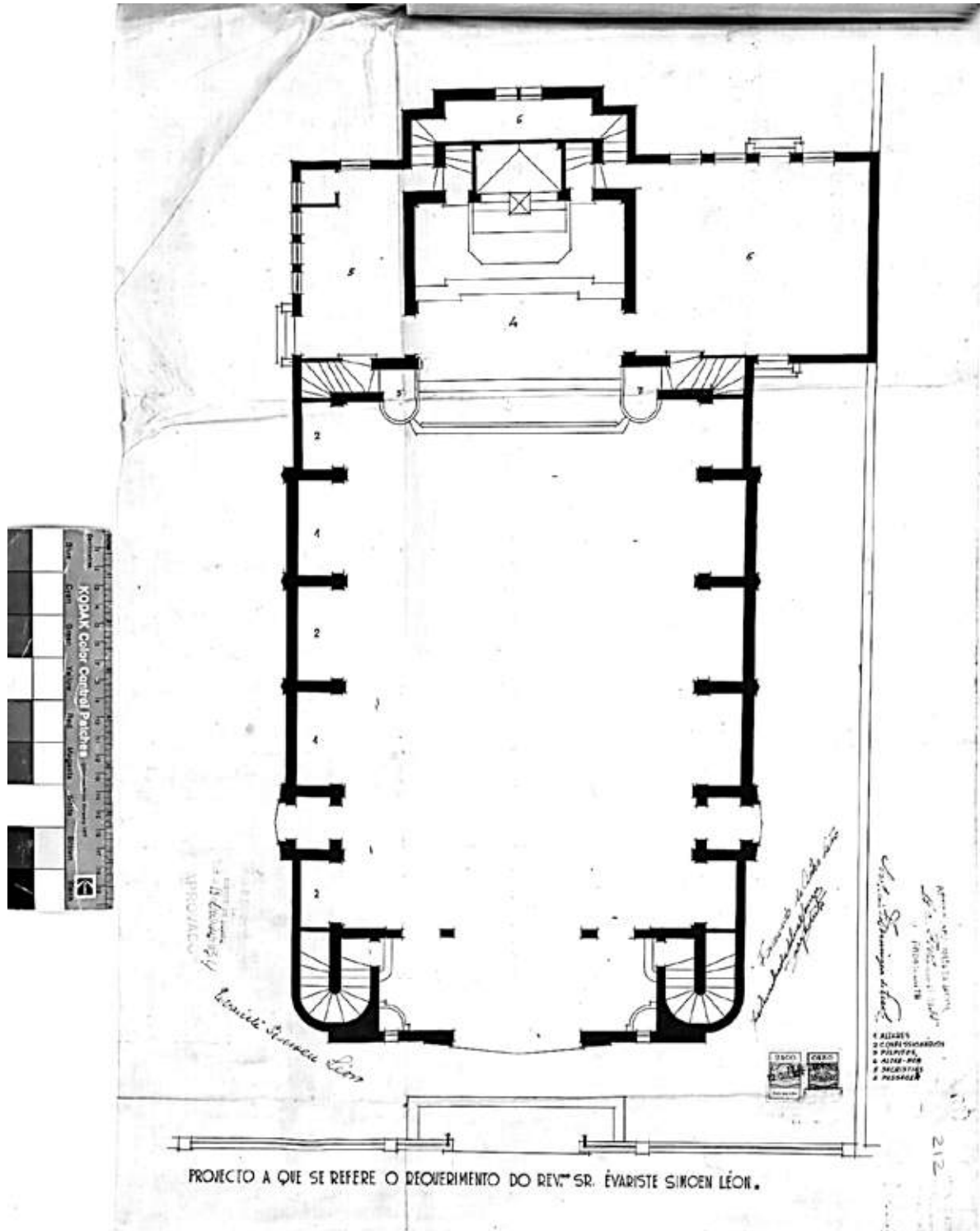
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Planta Topográfica	1934-09-29	LO-1023-1935-210



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Peças Desenhadas – Folha 1 – Esc. 1:50	1934-09-29	LO-1023-1935-211

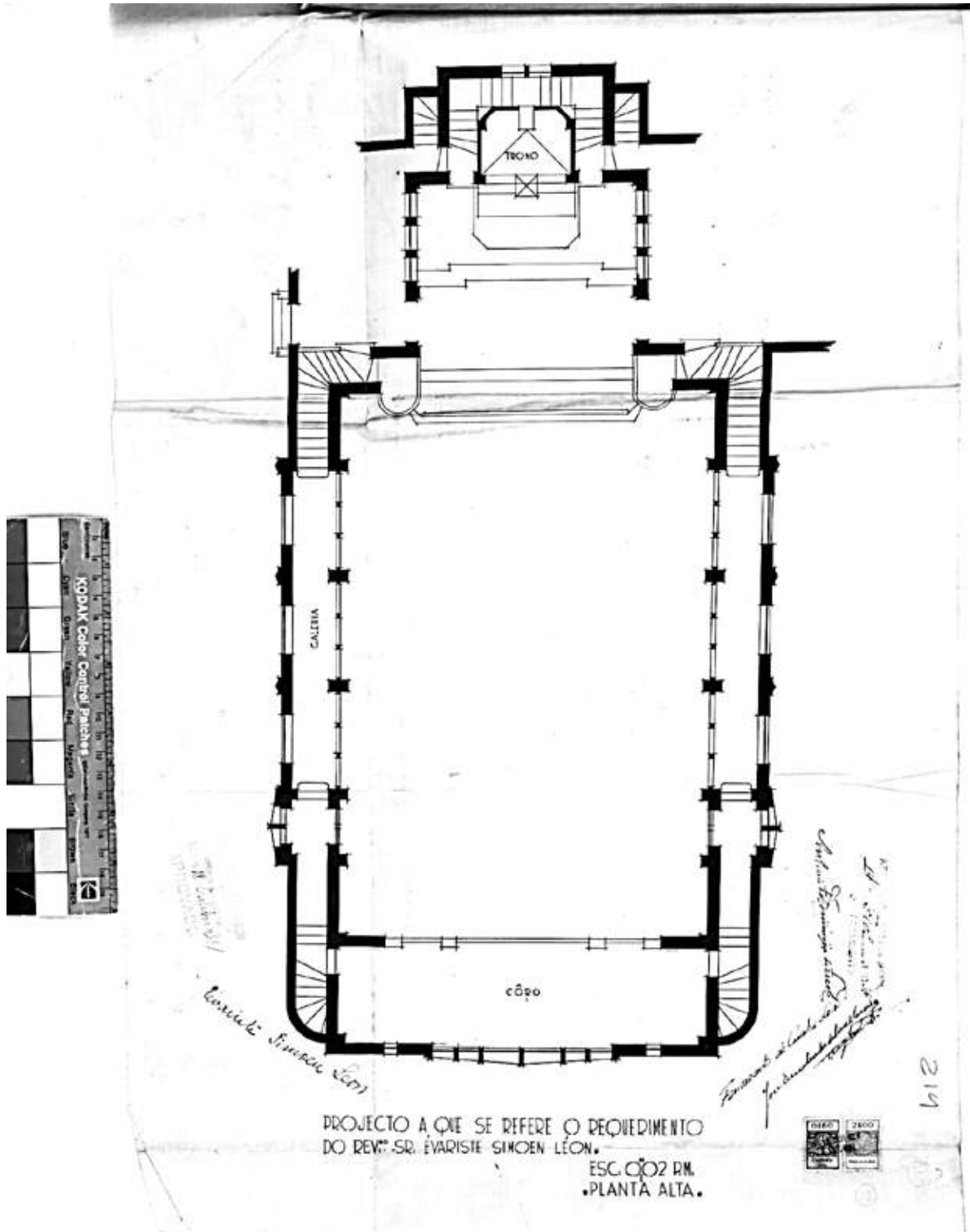


Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Peças Desenhadas – Folha 2 – Esc. 1:50	1934-09-29	LO-1023-1935-212

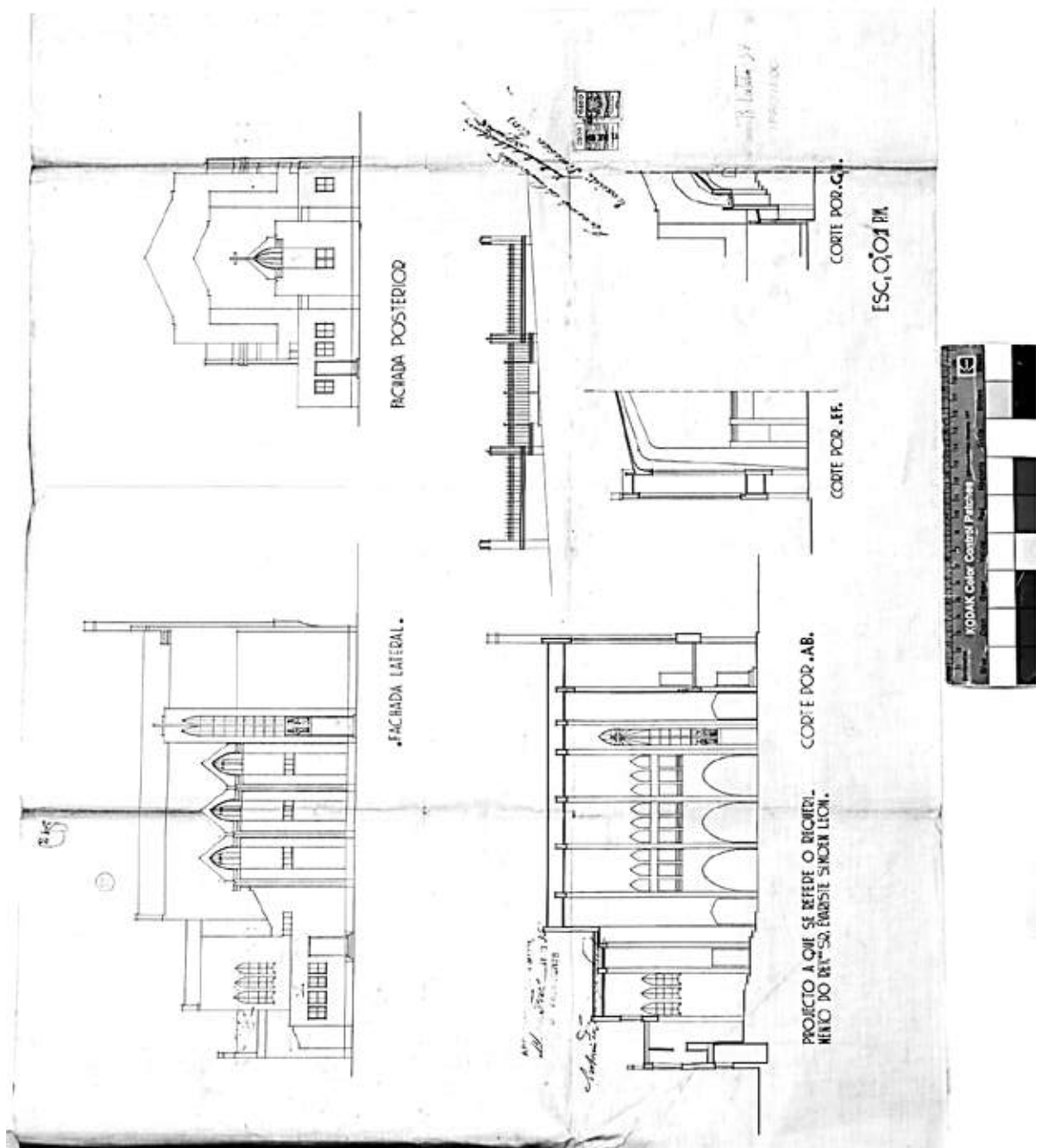




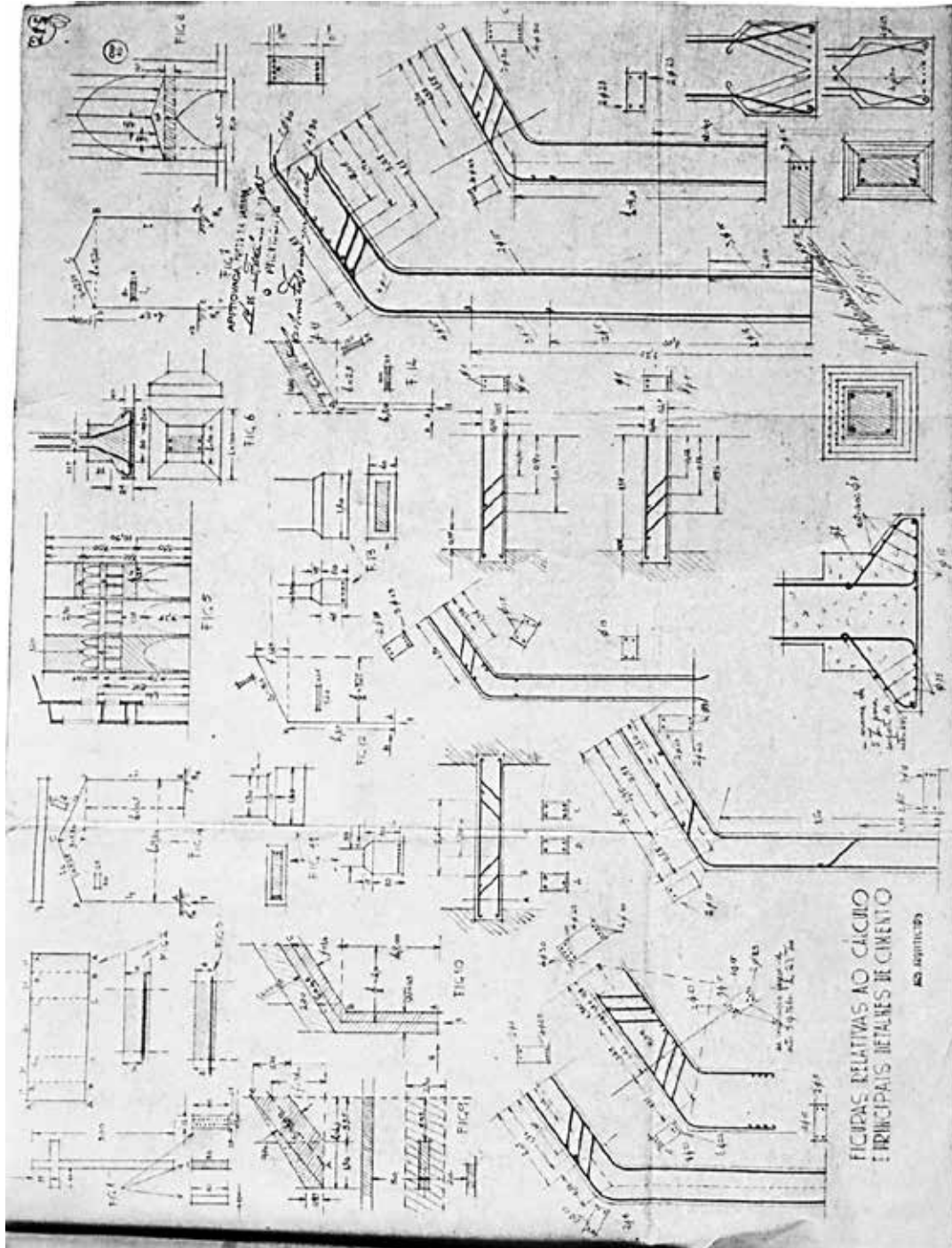
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Peças Desenhadas – Folha 3 – Esc. 1:50	1934-09-29	LO-1023-1935-214



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Peças Desenhadas – Folha 4 – Esc. 1:100	1934-09-29	LO-1023-1935-214



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AHMP	Peças Desenhadas – BA – Folha 5 – Esc. Várias	1934-09-29	LO-1023-1935-215





## **Anexos E - Mercado Municipal de Matosinhos**

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 166	1936-04-08	n/d

166

importância de certos artigos, seja modificada pelas de quarenta e dois a quarenta e seis, conforme o grau de gravidade da doença, incluindo nos pontos de que além de seguir ao mesmo, transmito. *Luiz Augusto e Sala das Leis*, seis de Abril de mil e novecentos e trinta e seis. O *Verador de Saúde* (assinado) *Adão Paschoa Polónia*. Nada mais havendo a tratar foi suscitada a sessão, da qual foram omitidas as causas a presente acta. *Luiz Augusto de Sousa*, secretário a *placete* assinado *Manuel Dias de Sá*.

*Luiz Augusto de Sousa*  
*Manuel Dias de Sá*  
*Adão Paschoa Polónia*

Acta da Sessão Ordinária de 8 de Abril de 1936 ~

Nos oito dias do mês de Abril de mil e novecentos e trinta e seis, nesta Vila de Santiago, Paços do Concelho e Sala das Leis da Câmara Municipal, sob a Presidência do cidadão Presidente, Doutor Fernando Gomes, que da terra é, Secretariado pelo cidadão Vereador Doutor Alberto de Sousa Lourenço Junior, com assistência do chefe da Secretaria, e outros presentes os cidadãos Vereadores: *Pedro António da Costa Barros*, *Doutor Manuel Dias da Silva Santos*, *Adão Paschoa Polónia* e *Capitão Manuel Francisco da Encarnação*, foi aberta a sessão ao seguinte tenor. Lida a acta da sessão anterior, foi aprovada e assinada. Foi proposto o balancete referente à mesma finda em quatro de corrente, achando o valor de quinhentos e vinte e nove contos três réis e setenta e seis centavos. Foi reduzido à ordem da seguinte correspondência: *Offício do Presidente da Direcção da Associação Comercial e Industrial de Santiago*, informando que, em reunião daquela Direcção, e presidida por um de corrente, tinha sido tomada conhecimento de uma reclamação apresentada por vários comerciantes e industriais, sobre a aplicação de multas sobre certas actas conductores de carros de mão, em virtude de os mesmos não possuírem travas e pedais que seja revogada a respectiva portaria, visto ser seu parecer que não se justifica a exigência dos travas, máxime pela onde se define das ruas e marginalmente. Foi proposta de cidadãos Presidente, justificada pelo facto da revogação da disposição sanatória referida não resultar em nenhuma contradição com o Código de Estradas, foi recebido por unanimidade revogar o artigo número cento e sessen-

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 166V	1936-04-08	n/d

lá e simes, do Código de Pedúrias Municipais, comente para se con-  
 nos de más, devendo, neste sentido, serem publicados os respec-  
 tivos editais. De outro Governador Civil do Porto informo-  
 do de sua Excelexia o Abimato de viteros determinado  
 que se empregasse os maiores esforços no sentido de conseguir  
 que os Municipios do Distrito, onde não existam ou este-  
 jam deficientemente instaladas bibliotecas municipais ou salas  
 de leitura, avizem da organização e instalação das mesmas  
 no mais curto prazo, assegurando da parte do Governo  
 que, até a sua Transferência Geral das Bibliotecas e Arquivos,  
 encontrara esta Câmara o melhor apoio, e pedindo que  
 lhe seja comunicada a resolução tomada sobre o assunto.  
 O cidadão Presidente declara que a organização de  
 uma biblioteca, principalmente popular merece a melhor  
 simpatia da Câmara, todavia, por falta de sala para a  
 sua instalação, não há possibilidade de se resolver, de pronto,  
 o assunto, e propõe que, em vista disso, o mesmo fique  
 para estudo e que, logo que seja possível, se dê, da  
 melhor forma, cumprimento ao pedido do Excelexoriano  
 Abimato de viteros e que, para já, se dê conhecimento  
 desta resolução e da sua vontade da Câmara ao Senhor  
 Governador Civil do Distrito. De Grupo Dramático e Dramati-  
 cante "Os Balios de Leça" pedindo um donativo para auxílio  
 da recepção que pretende fazer a várias actividades  
 de recreio e educação, que visitam o Museu de Leça  
 do Balio, convidando a Câmara para assistir à para-  
 da das referidas actividades e a uma distribuição  
 de roupas às crianças pobres da freguesia, tendo no  
 próximo dia de quere. O cidadão Presidente informa que  
 não pode ser concedido nenhum donativo por falta de  
 verba imediata e propõe, o que foi aprovado por unanimidade,  
 que esta Câmara se fizesse representar pelo  
 cidadão Verbado Doutor Silva Santos. De Presidente da Comis-  
 são Administrativa da Liga dos Combatentes da Grande-  
 Guerra informando realizar-se no dia oito do corrente  
 o pedimento conhecido pela "Venda do Supacil", levado a  
 efeito por um grupo de senhoras, pedindo para esse  
 fim o auxílio moral e material desta Câmara, e, em  
 acerto, autorização para a visita às Repartições. Resol-  
 vido considerar com a importância de sem escudo por  
 la nota de sustentação e autorizar a visita às Reparti-  
 ções Municipais. De Comissão de Utilidade da Região do Te-  
 nito Tenda informando que o Decreto número cento e seis mil  
 quatrocento e sessenta e três, de deponer de Exercício de mil e  
 novecentos e trinta e seis, da aquela Comissão o direito de  
 propriedade sobre os vinhos maduros apreendidos, e que  
 tinha restrição, caso a Câmara não seja mais restrição

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 167	1936-04-08	n/d

167

incumbem qualificar o empregado aprensor com vista por  
 parte do tabelado apurado depois de esgotada a ronda do  
 ombro apreendido, sendo a respectiva importância remetida  
 a esta Câmara para proceder a sua distribuição. De  
 acordo autorizar a qualificação do empregado aprensor  
 nos termos indicados. Da Comissão Humanitária de São  
 Simão e Lusa da Ilhéu (Bombrões Voluntários) pedir  
 do pagamento de subsídios concedidos por esta Câ-  
 mara, referente ao corrente ano. Proibido autorizar o  
 pagamento. Da Comissão Executiva da Exposição de  
 Bencos com traço regional pedir à Câmara que  
 promova a organização desta região naquilo pertencen-  
 te remetendo diversas instruções, contantes de várias  
 circulares que acompanham aquele ofício, para elu-  
 cidiação de assunto. Resposta deferir e consultar as  
 entidades competentes, para que resulte real e condi-  
 ção a representação dos traços desta região. Do Se-  
 nhor Governador Civil do Distrito comissariado, por de-  
 terminação superior, e seu intuito de algumas Câmaras  
 têm pedido informações sobre as categorias dos funcio-  
 nários do Estado a que devem ser equiparados os seus  
 funcionários, que não estão actualmente equiparados al-  
 gunha outra tais funcionários, devendo as propostas  
 relativas a regimes dos vencimentos serem elaboradas  
 de harmonia com o fim do critério das Comissões Ad-  
 ministrativas. O cidadão Presidente informa que a re-  
 vinda da reunião do pessoal desta Câmara era para  
 ser tratada nesta sessão, mas que, tendo sido a últi-  
 ma hora verificada a necessidade de uma reunião tam-  
 bém os vencimentos do pessoal dos Serviços Municipais de  
 Electricidade, propõe que se proceda a resolu-  
 ção do assunto por mais uma semana, a fim desta  
 Câmara se poder manifestar duma maneira extensiva,  
 o que foi aprovado por unanimidade. ~~Requerimento~~ De  
 Florinda de Santos Inácio, senada, de quarenta e cinco  
 anos de idade, operária de fábrica, moradora no lu-  
 gar de São João, da freguesia da Senhora da Hora, dist.  
 Bonito, pedindo que, para efeito de assistência medi-  
 cina, esta Câmara, por deliberação devidamente tomada,  
 se pronuncie sobre a situação económica da requerente,  
 nos termos do artigo número setenta e oito e seis  
 e seus parágrafos, do estatuto Judicial, modificado pelo  
 Decreto número vinte e seis mil setenta e setenta e no-  
 ve, de vinte e nove de Junho de mil e novecentos e  
 trinta e três. O cidadão Presidente propõe, o que foi aprova-  
 do por unanimidade, que se consulte, tendo em vista a  
 idoneidade dos regis da Junta de Freguesia da União da



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 167V	1936-04-08	n/d

Tavares, cuja deliberação consta da acta da sua sessão de  
 antes de Abril corrente, que a requerente reside naquella  
 freguesia há mais de um ano, e pobre, vivendo exuberante  
 somente de salarios diários de obras secas, que parece com  
 operaria duma fabrica, não tendo rendimentos alguns que  
 lhe permitam sustentar as despesas com qualquer coisa ou  
 pleito nos Tribunais. De Gaspar Tavares, Secretario da Câmara  
 munição assim e o Sr. do Conselho Municipal, pedindo  
 que esta Câmara autorize a entrega da referida casa  
 para, em virtude de se encontrar avulta em parte incerta  
 o Senhor Carlos José Alvares, em nome de quem esta par  
 cado o respectivo alvará, motivo por que o mesmo não  
 pode ser averbado em seu nome. Resolvido autorizar a  
 entrega pedida, anulando-se o respectivo termo de responsa  
 bilidade e ficando o cidadão Fernando de Sousa dos Moraes  
 dos encarregado de estudar a melhor forma de alugar  
 a referida casa. De Manuel da Silva Bastos, morador no  
 lugar de Tralade, da freguesia de Tralade, d'Alto Bonetto,  
 informando ter sido collectado, por Lapes, no império de  
 Tralade de Tralade a dimensão para o corrente ano, visto  
 não precisar mais, fazendo o serviço da casa Lavaca com  
 os de seu irmão José da Silva Bastos e pedindo que  
 esta Câmara se digno promover a respectiva anulação.  
 Depois em vista da informacão respectiva. De Eduardo  
 Jorge da Rocha Leão da Rocha Leão, cidadão, de vinte e sete  
 annos de idade, morador na Rua de São Roque numero tres  
 desta freguesia e conhecido de Soutzinhos, pedindo que lhe seja  
 attribuida a forma como descompromissada as finanças de  
 proprio do Tesouro Municipal, desde vinte e seis de Junho  
 de mil e novecentos e trinta e dois até vinte e seis de  
 Fevereiro do corrente ano. Resolvido concluir que o requerente  
 se descompromissou as referidas finanças com fide, seriedade,  
 intelligencia e honestidade. Um abriço arrolado de varias in  
 dicações de padaria d'Alto Bonetto remetendo a copia de  
 uma expozicão que vão enviar ao Exultorismo Agrícola da  
 Agricultura, a fim de sua Excellencia se dignar responder  
 a prohibicão de fabricas de pão de milho nas padarias onde  
 se fabrica o pão de trigo, medida essa que muito se pre  
 judica, e aos concamillores menos abastados, e pedindo que  
 esta Câmara petrosine e defenda junto do Exultorismo  
 Agrícola da Agricultura a sua petrosicão. O cidadão Benedito  
 de Sousa informa que obtive do Exultorismo Governador Civil  
 do Porto que se dignare receber uma promissão commença  
 de indicações de padaria e que, visto o assunto se relaciona  
 com interesses antagonicos, propõe sondar também  
 junto de sua Excellencia a segunda commença, a fim de  
 interveiores exporem e defenderem pecaalmente o seu caso,

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 168	1936-04-08	n/d

Indisposição do pagamento ao assalariados.  
 Mercado (contos propostos)

João Paulo Delgado 168

e do Excmo. Sr. Senhor Governador. Comel. fazer saber superior-  
 mente os pedidos apresentados que se lhe exigirem mercês,  
 os de serem tomados em consideração, com o que a tri-  
 buna concordou. Foram despatchados mais os seguintes  
 requerimentos, conforme o parecer e informações nelle en-  
 tadas: De Sândido de Sousa Ramalho, José João de Oli-  
 veira e Albino de Sousa Talas para construção de prédios.  
 De Justino de Paula Marques e Tomás, Joaquim Pereira  
 da Silva, Ramiro Joaquim Bastos, Amarel Alves de Sousa,  
 Margarida da Silva Vieira Bartelas, Joaquim José de Olivei-  
 ras, Maria Gonçalves da Oliveira, Manuel Celestino dos  
 Santos Silva, Manuel Maria Vieira, Sebastião Maria Bar-  
 tosa, José da Costa e Silva, Maria José de Santos  
 Romão e Manuel Borito da Silva Vieira para repara-  
 ções de prédios. De Inez Gomes de Almeida para adi-  
 tamento a obras. De Belmiro Silveira para minero de  
 policia. O cidadão Presidente apresenta a seguinte proposi-  
 ção que foi aprovada por unanimidade: <sup>Proposta</sup> Tendo-se  
 recordando a vantagem de modificar a forma de pa-  
 gamento ao pessoal assalariado da segunda Repartição -  
 Câmara, passando-se a fazer em saldos alternados, e  
 assimdo esclarecer a parte que diz respeito aos assa-  
 lariados a quem por deliberação da Câmara foi esta-  
 bilito salario mensal, a pagar em duas quinguemas,  
 propozse que fique a contar da acta desta sessão que  
 os salarios de seiscentos e oitenta e cinco correspondem a  
 salarios por dia útil de trabalho de vinte e três segundos  
 e dez centavos, e que aos salarios de quatrocentos e cin-  
 quenta e cinco correspondem o de dezasseis e oitenta  
 e cinco centavos. Mais propozse que ao assalariado  
 Maria Ferreira Sousa Junior passe a ser abonado, a par-  
 tir do dia um do corrente, o salario diario de vinte  
 e três segundos e dez centavos por cada dia útil. Igual-  
 mente propozse que ao antigo continue Antonio Rodrigues  
 Lima e ao antigo porteiro Serafim da Silva, a quem  
 por deliberação da Câmara estão a ser abonados salari-  
 os pela filha do pessoal invalido, para a ser abona-  
 do o salario diario, respectivamente, de sete segundos e se-  
 tenta centavos e de nove segundos e vinte e cinco centavos,  
 por cada dia útil de trabalho do respectivo pessoal assa-  
 lariado. Suspendidos e Sala das Sessões, oito de Abril de mil  
 e novecentos e trinta e seis. O Presidente (abonado) Fernando  
 Domingues da Nova Aze. O cidadão Juiz da Acta Pacheco  
 Palma apresentou as duas seguintes propostas, que foram  
 aprovadas por unanimidade: <sup>Proposta</sup> Considerando que o ta-  
 manho actual do Suroado Municipal, não satisfaz as  
 mais rudimentares regras de capacidade para a população

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 168v	1936-04-08	n/d

*Modificação de art.º 122 do R. de Posturas*

da freguesia de Matosinhos; lembrando que são factos, mas permite a instalação conveniente dos serviços de fiscalização, higiene e avarias; e atendendo à conveniência e necessidade de dotar-se esta populosa freguesia com um mercado condigno: propomos - Que se abra concurso por espaço de sessenta dias para apresentação de anteprojeto de construção de novo Mercado Municipal, de harmonia com as condições presentes. Dê-se a acta a ser comitada e aprovada para efeito imediato. Serão membros, oito de mil e novecentos e trinta e seis. O Vereador de Salgueiro (assomado) Adão Paschoa Salgueiro. *Proposta* - lembrando não ter-se disposição alguma no Código de Posturas Municipais, que se queira a venda de gêneros ou mercadorias em mau estado, nem tão pouco o costume inveterado dos máis procederes à limpeza da calçada dos fechos, simultaneamente com o esvaziamento do seu misto, o que se torna repugnante e impróprio para estabelecimento municipal, tem como o uso de papéis de jornal, quer para cobrir fruta e outros gêneros e ainda para embuchos e cames, propomos que o artigo cento e vinte e seis, do Código de Posturas, passe a ter a seguinte redacção: Artigo cento e vinte e seis - A colheita e ordena de objectos para venda, nos barracas ou barracas do Mercado, será regulada pelos empregados da Câmara, não podendo ser cobertas com jornais ou quaisquer outros estofos que apresentem mau aspecto, bem como a exposição ou venda de qualquer artigo, especialmente fruta, que não esteja fresca e em bom estado de ser consumida. *Parágrafo primeiro* - Igualmente fica expressamente prohibido o uso de papel de jornal ou qualquer outro supposto tipografado, para embuchos e cames ou outros qualquer artigo que facilmente assimile a tinta de um processo. *Parágrafo segundo* - Na mesma municipalidade, os pais ou tutores, ficam responsabilizados pelos danos ou embaraços causados pelos cães, dentro d'isto estabelecimento. Fica igualmente prohibido a qualquer pessoa, cortar, pentear ou proceder à limpeza de avarias. A infracção a qualquer destas disposições, será punida com a multa de cimes a vinte e cinco. Matosinhos, oito de Abril de mil e novecentos e trinta e seis. O Vereador de Salgueiro (assomado) Adão Paschoa Salgueiro. Foi proposta devida do Presidente, aprovada por unanimidade, foi resolvido conceder o subsídio de quinze mil e quinhentos, para o número de jornal o "Diário da Manhã", comemorativo do dia da municipalidade de "mil e oito e seis". Foi requerida a cidadania de direito de seu conhecimento a Câmara de ter sido fornecido por uma comissão de moradores da freguesia de Leca da Palmeira, d'isto conselho, que tinham recordado o fecho de dita Junta daquela freguesia, no sentido de ser dado o nome de "Doutor Ulisses de Sá Leiria" a uma das

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 169	1936-04-08	n/d

169

suas suas e de que a tenha informado da deliberação tomada  
da em sessão de vinte e seis de Março último, na qual  
foi resolvido satisfazer o pedido da Junta da Escola  
da Palmeira, depois de ver escrutada uma nota a que,  
conseqüentemente, se poderia dar o nome de tão ilustre  
cidadão. Nada mais havendo a tratar foi encerrada a  
sessão da qual, para constar, se tornou a presente ac-  
ta. Ressalvo as expensas que diguem - "Linha da" - "militar"  
"Agropecuária da Agricultura" - "recomendadas" - "recomendadas" de,  
"Effect de Lina Briza Junior, secretário a Felício e acervo.  
Demandas da Comissão da Palmeira  
P. Rubens de Brito Junior  
D. S. de Sá  
Manuel Ignácio de Sá  
Manuel Ignácio de Sá  
Manuel Ignácio de Sá

~ Acta da Sessão Ordinária de 16 de Abril de 1936 ~

Aos dezesseis dias do mês de Abril de mil e nove-  
centos e trinta e seis, nesta Vila de Bratzenhofs, Paços do  
Concelho e Sala das sessões da Câmara Municipal, sob  
a Presidência do cidadão Presidente Doutor Fernando de  
Albuquerque da Costa Alves, secretariado pelo cidadão  
Vereador Doutor Alberto de Lameira Junior, com  
assistência do chefe da Secretaria, e estando presentes  
os cidadãos Vereadores Padre António da Costa Barros,  
Doutor Manuel Dias da Silva Santos, Adão Paschoa Pó-  
sio e Capitão Manuel Ignácio de Sá, foi aberta  
a sessão às dez e meia horas. Lida a acta da sessão  
anterior, foi aprovada e assinada. Foi presente o la-  
tente referente à comuna freguesia em nome do seu  
reitor, acordando o valor de quinhentos e oitenta e  
três contos quinhentos e oitenta e oito escudos e quarenta  
e dois centavos. Foi autorizado o pagamento de diversas  
contas na importância total de dez contos quatrocentos  
e setenta e cinco escudos e oitenta e cinco centavos.  
Precedeu-se à leitura da seguinte correspondência - OP. 16115 -  
Do Senhor Governador Civil do Distrito de Bratzenhofs para as  
feitas que, com grande relevo se devem realizar em Jaca  
e no Porto, no dia dezoito do corrente, com a presença  
de alguns membros do Governo e pedindo que esta Câmara  
promova a ida do maior número de pessoas de tão bon-  
achas iguais localidades. Propõe-se que esta Câmara se  
faça representar pelo maior número possível de Vereado-  
res e outros cidadãos. Na mesma entidade chamando a  
atenção da Câmara, por determinação do Excmo. Sr. Ministro  
do Interior, para a necessidade e a vantagem

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 187v	1936-06-11	n/d

~ Acta da Sessão Ordinária de 11 de Junho de 1936 ~

Nos onze dias do mês de Junho de mil e novecentos e trinta e seis, nesta Vila de Matosinhos, Paços do Concelho e Vila das Freguesias da Câmara Municipal, sob a Presidência do cidadão Presidente, Doutor Fernando Domingues da Hora Novo, assistido pelo cidadão Escrivão Doutor Alberto da Sousa Lourença Junior com assistência de Chefes da Secretaria, e estando presentes os cidadãos Vereadores: Doutor António da Costa Gomes, Doutor Manuel Dias da Silva Santos e Doutor Paschoa Pereira, foi aberta a sessão às dez horas da tarde e esta da sessão aberta, foi aprovada e aprovada. Foi presente o balancete referente à cunha lida em seis de corrente, ascendendo o total de quinhentos e setenta e dois contos, setenta e oito mil e seiscentos e seis centavos. Foi aprovado o pagamento de diversas contas, na importância total de nove contos, setenta e seis mil e seiscentos e seiscentos centavos. Procedeu-se à leitura da seguinte correspondência: O J.ª - do Excmo. Sr. Governador da Administração do Concelho, em seis de corrente lida do Excmo. Sr. Governador do Concelho reunido duas copias do Documento Eleitoral referente ao corrente seis, nos termos do parágrafo segundo, do artigo sétimo, do Decreto número mil e três mil quatrocentos e seis, de vinte e sete de Dezembro de mil e novecentos e trinta e três. Lida. O Presidente dos Bombeiros Voluntários de Leixões (Associação Humanitária) convidando a Presidência a tomar parte, como membro do júri, no termo de lido em preterito, a realizar seu estatuto de corrente, pelas antigas terras, os antigos Campos de Fogo do Leixões Sport Club, à Avenida Victoria, desta Vila. O cidadão Presidente diz que comparecerá, caso os seus afazeres profissionais lhe permitirem, e, que, se não lhe for possível, fará a representação pelo cidadão Vereador Doutor Alberto da Sousa Lourença Junior. O Engenheiro Director dos Edifícios Municipais do Norte comunicando ter sido, nos termos do parágrafo primeiro, do artigo sexto, do Decreto número mil e quatro mil e setenta e seis, nomeado para fazer parte da Comissão encarregada de delimitar a área cuja planta deve ser lida para efeitos do plano de urbanização desta Vila lida. O Vereador do União de Matosinhos convidando a Câmara a assistir à Commissão de Excmo. Sr. Governador Doutor Jorge Vasques de Castro, no caso sobre aquela actividade. O cidadão Presidente informa que os seus afazeres profissionais lhe não permitem assistir, e, nesse caso, fará a representação pelo cidadão Vereador Doutor Sousa Lourença Junior. O Director do Distrito Escolar de Faro, pedindo, para poder ter conhecimento e presença da entidade seu funcionamento da lida criada em Matosinhos - segundo lugar da "Linha dos Docentes" -

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 188	1936-06-11	n/d

*Acta da Comissão Administrativa* 188

o documento a que se refere o numero seis, do artigo quinto, do decreto numero mil e oitenta e cinco e seis, e, tem assim, uma relação do material e constituição fornecido a referida tabela, de harmonia com o disposto no Decreto numero mil e oitenta e cinco e seis. O cidadão Presidente informou já ter sido solicitada a Direcção da "Casa dos Pescadores" o compromisso de tomar perante esta Câmara a responsabilidade constante das referidas Decretos, a que se, por sua vez, esta Câmara a poder tomar perante as entidades ou pessoas. Da Direcção do Tratamento Têxtil informou realçar-se no processo em se sobre a revista revista "Tratamento - Têxtil - Tratamentos", e pedindo a oferta de uma taxa de de uma taxa, que se denominará "Taxa Municipal de Tratamentos", para serem os serviços a serem que estão a nível de chegada. Por proposta do cidadão Presidente, aprovada por unanimidade, foi resolvido verificar as possibilidades de realizar o pedido, dentro das condições mencionadas. O Director Adjunto do Distrito Escolar do Porto pedindo o pagamento da taxa referente ao processo constante do presente acto, para despesa de expediente daquela Direcção, de harmonia com o disposto no artigo citado, do Decreto numero doze mil quinhentos e setenta e um e sua publicação no Diário do Governo numero doze mil e oitenta e seis, de dez de Dezembro de mil e novecentos e vinte e sete. Resolvido autorizar o pagamento da taxa pedida. O Senhor Governador Civil do Distrito remetendo um exemplar das instruções e normas elaboradas pela Direcção Geral de Administração Policial e Civil, que se encontram nas Câmaras e Escrevões devem ter presentes para boa organização da fazenda e contabilidade municipais. Tomado em consideração e com vista às Repartições competentes. O Presidente da Direcção de Associações Commercial e Industrial de Tratamentos informou ter representado ao Excmo. Sr. Ministro do Trabalho e Industria, em dez de Dezembro de mil e novecentos e trinta e seis, solicitando-lhe a promulgação de uma Lei pela qual fosse permitida a entrada, neste País, de certos de certos de certos e pedidos - alegando para esse fim razões de interesse municipal - que esta Câmara refere o seu pedido junto do Excmo. Sr. Ministro. Por proposta do cidadão Presidente, aprovada por unanimidade se, foi resolvido receber uma copia do officio ao Senhor Governador Civil e solicitar-lhe os seus bons officios junto das entidades competentes, no sentido de se atender o seu pedido formulado. O Senhor Administrador do Trabalho e Industria informou encontrar-se em estado de ruína uma ilha de areia que possui na Avenida D. João Pinto

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 188	1936-06-11	n/d

188

o documento a que se refere o numero suso, de artigo quinto, do decreto numero mil e setenta e cinco e seis, e, ter a sua, como relação do material e mobiliário fornecido à referida loja, de harmonia com o disposto no Decreto numero mil e setenta e cinco e seis. O cidadão Presidente informou já ter sido solicitada a Direcção da "Casa das Escadarias" o compromisso de tomar perante esta Câmara a responsabilidade constante das referidas Decretos, a fim de, por sua vez, esta Câmara a poder tomar perante as entidades ou pessoas. Da Direcção do Trabalho Tel. 2116 informando realçar-se no processo em o Publico a revista do livro "Trabalho - Trabalho - Trabalho", e pedindo a oferta de uma casa de uma bronze, que se denominará "Bancada Municipal de Trabalho", para processo ao processo corrente que está a mil e de chegada. Por proposta do cidadão Presidente, aprovada por unanimidade, foi resolvido verificar as possibilidades de adquirir o pedido, dentro das verbas assignadas. O Director Adjunto do Districto de Matosinhos do Porto pedindo o pagamento da verba referente ao processo corrente do corrente ano, para despesa de expediente daquela Direcção de harmonia com o disposto no artigo citados, do Decreto numero doze mil quinhentos e setenta e seis e sua publicação no Diário do Governo numero doze mil e setenta e seis, de dez de Dezembro de mil e novecentos e vinte e seis. Resolvido autorizar o pagamento da verba pedida. Do Senhor Governador Civil do Districto remetendo um exemplar das instruções e normas elaboradas pela Direcção Geral de Administração, Fomento e Civil, que se encontram nas Câmaras e Escrevimentos devem ter presentes para sua organização da fazenda e contabilidade municipais. Tomado em consideração e com vista as Repartições competentes. O Presidente da Direcção de Associações Commercial e Industrial de Matosinhos informando ter representado ao Excmo. Sr. Ministro do Trabalho e Industria, em três de Dezembro de mil e novecentos e trinta e seis, solicitando-lhe a promulgação de uma Lei pela qual fosse permitida a entrada, neste Banco de Matosinhos de verbas de parte privadas e pedindo - alegando para esse fim razão de interesse municipal - que esta Câmara se refere o seu pedido junto do Excmo. Sr. Ministro. Por proposta do cidadão Presidente, aprovada por unanimidade se, foi resolvido receber uma copia do officio ao Senhor Governador Civil e solicitar-lhe os seus bons officios junto das entidades competentes, no sentido de se atender o pedido formulado. Do Senhor Administrador do Conselho remittendo sua participação em que o Sr. António Joaquim Pequeno comissionou executar-se um estado de ruína e uma lista de verbas que possui no Banco do Porto.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 188v	1936-06-11	n/d

*Acta judicial*

números trezentos e vinte e cinco, desta Vila e pedindo que as mesmas sejam respeitadas e respeitadas os respectivos registos e a abundância. Recluido nomear os seguintes, para procederem, pela a vitória de que se trata, os cidadãos Rui Botelho Gomes, Engenheiro - Chefe da Repartição Técnica e Joaquim Francisco Alves, Mestre de Obras da Câmara, de onde, que, pelo requerente, seja feita o respectivo depósito. <sup>Pragueamento</sup> - D. Maria Henriqueta Barbosa, casada, doméstica, moradora na Rua B. de S. Luiza, número quinhentos e quarenta e sete, desta freguesia e concelho de Louzombos, pedindo que, para efeito de autenticação judicial, seja deliberada definitivamente tomada, seja a Câmara, se pronuncie sobre a situação económica da requerente, nos termos do artigo número trezentos e vinte e seis e seus parágrafos do Estatuto Judicial, modificado pelo Decreto número vinte e dois mil setecentos e setenta e nove de vinte e nove de Junho de mil e novecentos e trinta e três. O cidadão Presidente propõe, o que foi aprovado por unanimidade, que se constate, em virtude das informações obtidas, que a requerente reside nesta freguesia e concelho há mais de um ano, e sobre o qual tem bens e rendimentos alguns que lhe permitam acudir as despesas com qualquer coisa ou pleito nos Tribunais, considerando-se a esta aprovada nesta parte para efeito imediato. De Fernando Ribeiro Teixeira pedindo a anulação total da sua licença pelo exercício de Comércio e Indústria, e, seu avião, da taxa de turnos, respeitantes ao corrente ano económico, e de Albino Luargueira dos Santos, José Gonçalves dos Santos e Francisco Carlos de Figueira pedindo, também, a anulação das respectivas licenças pelo exercício de Comércio e Indústria durante o corrente ano económico. Depois de se ouvir das informações respectivas, considerando-se a esta aprovada nesta parte para efeito imediato. De António Pereira Brizida, desempregado, casado, morador no lugar e freguesia de Quilçães, dist. Louzombos, pedindo que lhe seja cedida, por venda, uma faixa de terreno com a superfície de doze metros e setenta e dois metros quadrados, representando parte de uma villa municipal existente no lugar de Fovais, daquela freguesia, para regularização de abastecimento, conforme a planta que junta. Recluido nomear os mesmos para procederem à medição e avaliação do terreno de que se trata, os cidadãos Rui Botelho Gomes, Engenheiro - Chefe da Repartição Técnica e Joaquim Francisco Alves, Mestre de Obras da Câmara. Um abeiro assinado de diversas vendedoras de carne de porco em mercearias, em lojas e outros locais, informando não terem podido, por motivos atípicos à suas condições, dar cumprimento ao disposto no Regulamento dos Abueiros, de direito de Janeiro de mil e novecentos



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 189	1936-06-11	n/d

6.º. p.<sup>o</sup> Concurso de trabalhos

189

lão e simba e deis, e pedindo, por isso, que seja prorrogado por mais um ano e seja marcado no referido Regulamento uma ou duas successivamente na disposição do mesmo, na parte que lhes diz respeito. Resolvido ficar para estudo, a fim de se decidir se se tratarem conjuntamente com a reconstrução do Mercado Municipal e outras medidas de higiene que esta Câmara, em tempo oportuno estabelecerá. De Manuel Joaquim Soares, casado, trabalhador, morador no lugar de Tourais, da freguesia de Pinheiro, do concelho de Fátima, pedindo que lhe seja cedida, por ainda, parte duma casa municipal existente no referido lugar de Tourais, com a superfície de quatro e um metros e setenta e sete decímetros quadrados, para regularização de abastecimento, comparece a planta que junta. Prestando nomear como peritos para procederem à medição e avaliação do terreno de que se trata, os architectos Paulo Botelho Gomes, engenheiro chefe da Repartição Técnica e Joaquim Francisco Nunes, Mestre de Obras da Câmara. Foram despachados mais os seguintes requerimentos, comparece e foram e foram e informações nelle expostos: De José Ferreira Cardoso, Manuel Gonçalves Morgado e Cláudio da Silva Santos para construção de prédios. De Domingos Francisco dos Santos, António Francisco Dias e M. R. Duarte Pereira para reparação de prédios. De António da Silva Torres para abitação de um fogão. De Abel Pinheiro para ocupação de terreno municipal. De Luiz José Lavaredo e Frank Haldal Guimarães para levantamento de depósitos. De Maria Emilia Ramalho de Barros Ferreira para construção de muro de vedação. De Eduardo da Silva Torres para abertura de um portão. De Luis Martins de Sá, licenciado em Ciências Matemáticas; Manuel Júlio Domingues Martins, com o curso de Escola Primária Superior de Vila Nova de Gaia; Joaquim José de Aguiar Barbosa, licenciado em Ciências Jurídicas e em Ciências Políticas e Económicas, aluno da Secção de Filologia Românica da Faculdade de Letras de Coimbra; José Henrique Pereira da Costa Dias, curso da Escola Commercial e Industrial "Domíngos Teixeira" de Leiria e os seguintes estudantes do primeiro ano do curso geral do Instituto Commercial de Lisboa: Teodorico, Inglês, Geografia e História Económicas Gerais, Letinografia e Dactilographia, orthographia, com frequência regular, em Matemáticas Gerais, Física Geral e Francês; Júlio Vasques de Carvalho, approbado em diversas cadeias da antiga Academia Politécnica do Porto e curso de Engenharia da Escola de Guerra; Alberto Bastos, com o curso de contabilidade do Instituto Commercial do Porto; pedindo, todas, a admmissão ao concurso e provimento no lugar de tesoureiro desta Câmara Municipal, setando os respectivos requerimentos instruidos com os seguintes documentos: O JOHANN BIRRO - Politec. de

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 189v	1936-06-11	n/d

Identidade; publica forma da carta de habitação em Coimbra; certidão de nascimento; certificado de Registo Criminal; certificado do Registo Policial; atestado de bom comportamento moral e civil passado pelo Administrador do Conselho de Vila Real; idem, pela Câmara Municipal da mesma cidade; certificado do Registo de Títulos; certidão em nome de juiz quite com a Fazenda Nacional; Atestado de residência passado pelo Administrador do Conselho de Vila Real; atestado de admissão às Instituições Republicanas e de acatamento às leis da República Portuguesa; declaração a que se refere a Lei número civil e concubina e sua (Necessárias Secretas). Três atestados médicos, sendo um do Delegado de Saúde de Vila Real, atestados comprovativos de ter dado cumprimento às leis militares. **O ANONIMO** - Certidão de nascimento; publica forma de título de identidade; atestado de residência; idem, de bom comportamento moral e civil, passado pela Câmara Municipal de Porto; idem, idem, idem, pela Administrador do Distrito de Porto; idem, idem, pela Junta de Freguesia de Campanhã, Porto; atestado de acatamento às instituições seguintes e de não receber qualquer espécie de oposição à constituição política da República Portuguesa; três títulos do registo de títulos; documentos comprovativos de ter dado cumprimento às leis militares; certificado de registo criminal; certificado do registo policial; três atestados médicos, sendo um do Delegado de Saúde do Porto; publica forma de diploma de estudos públicos, como ajudante do Porto de Registo Civil de Vila Mariana de Rescumbos, conselho de Penafiel, publica forma da certidão de curso da Escola Primária Superior, de Vila Nova de Gaia. **O ANONIMO** - publica forma da certidão de habitação em Coimbra; idem, de certidão em Ciências Políticas; idem, de vários exames na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; certidão de nascimento; documentos comprovativos de ter dado cumprimento às leis militares; certificado do Registo Criminal; atestado de bom comportamento moral e civil passado pelo Comandante da Polícia de Segurança Pública do Porto; idem, idem, pela Câmara Municipal de Porto; idem, idem, pelo Administrador do Bairro Oriental do Porto; certificado do Registo Policial; certidão registiva do registo de títulos; três atestados médicos, sendo um do Delegado de Saúde no Porto; atestado de residência; publica forma de título de identidade; certidão em nome de juiz quite com a Fazenda Nacional; idem, da Freguesia Municipal do Porto; documento a que se refere a Lei número civil concubina e sua (Necessárias Secretas); atestado de acatamento à Constituição Política da República Portuguesa e aos princípios fundamentais do Estado Português; passado pelo Governador Civil do Porto; idem, pela Junta de Freguesia de Clérigos, da cidade do Porto. **O ANONIMO** - certidão de idade; publica forma de título de identidade; atestado de residência; certificado de Junta de Freguesia de Barcelos, conselho de Lousa, ou como

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 190	1936-06-11	n/d

190

o requerente também é conhecido pelo nome de José Ferreira de Costa  
 Aires; certificado de aprovação em diversas cadeias de primeiros anos  
 do Instituto Comercial de Lisboa; publica-forma de certificado do  
 curso da Escola Industrial e Comercial de "Domingos Ligeira", de  
 Leiria; certificado de boas serviços como Auxiliar do Fomento da  
 Fazenda Pública de Leiria; idem, como proposto do Fomento da Fa-  
 zenda Pública de Tombal; documentos comprovativos de ter dado  
 cumprimento às Leis Militares; certificado do Registo Criminal; es-  
 tificado do Registo Policial; certificado do Registo de Títulos; atesta-  
 do de bom comportamento moral e civil, aprovado pela Administração  
 dos Correios de Guimarães; idem, pela Câmara Municipal  
 de Guimarães; três atestados médicos, sendo um do Delegado de  
 Saúde; uma folha com resumo de jornais com notícias a seu  
 respeito; documento a que se refere o seu número mil e nove-  
 centos e uma (Associação ocultas). O quinto - atestado de bom comporta-  
 mento moral e civil, passado pela Câmara Municipal do Porto,  
 idem, pelo Comando da Polícia de Segurança Pública do Porto;  
 três atestados passados pelo mesmo médico, em nome de  
 nobreza física, foi renovado e não sofre de moléstia con-  
 tagiosa; certificado do registo criminal; idem, do registo pol-  
 eicial; certificado de aprovação em diversas cadeias da antiga  
 Academia Politécnica do Porto, nota dos exames no registo de  
 matrícula como oficial de Exército. O sexto - certidão de nascimen-  
 to; habito de identidade; atestado de vacina; publica-forma  
 da entidade do Curso de Higiene do Instituto Comercial  
 do Porto; certificado do Registo Criminal; idem, do Regis-  
 to Policial; idem, do registo de títulos; atestado de residência  
 na paróquia pelo Regedor da Freguesia de Santa Luarinha,  
 Coruche de Jara; idem, passado pelo mesmo Regedor, em caso  
 o requerente tem bom comportamento moral e civil; certifica-  
 do de filiação na União Nacional. Três atestados médicos,  
 sendo um passado pelo Delegado de Saúde de Vila Nova de Jara;  
 documentos comprovativos de ter dado cumprimento às Leis  
 Militares; (este requerente declarou seu tempo que apresentava,  
 oportunamente, e atestado de bom comportamento moral e  
 civil passado pela Câmara Municipal de Jara, o que fez).  
 Tomada em consideração. O cidadão Presidente apresentou a  
 seguinte proposta, que foi aprovada por unanimidade: Proposta -  
 Examinadas as propostas apresentadas para a abertura dos  
 lavadouros de Jara e Escalvas, propomos que seja aprova-  
 da a de António Ribeiro Marques pela importância de dois  
 mil e cem contos, por ser a proposta mais vantajosa.  
 Matosinhos e Sala das Leis, onze de Junho de mil e nove-  
 centos e trinta e seis. O Presidente (assinado) Fernando Domi-  
 ques da Terra Nova. Pelo cidadão Vereador Adão Ribeiro Po-  
 lina, foi apresentada, a seguinte proposta, que foi aprovada  
 por unanimidade: Proposta - Terminados no próximo dia quinze



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 191	1936-06-18	n/d

Anteprojeto 2.º e 3.º. 191

e outras e outras e outras. A Comissão tomou conhecimento da apresentação de um anteprojeto para a reconstrução do Mercado Municipal de Matosinhos, sob a legenda "Golfinho", tendo o senhor Vereador Adão Paschoa Felónia apresentado a seguinte proposta, que foi aprovada por unanimidade, considerando-se a acta aprovada nesta parte para efeito imediato.

Considerando a que está nomeada uma Comissão encarregada de dar parecer acerca do anteprojeto para o Mercado Municipal, e, tendo havido um inquérito correspondente, que apresentou um anteprojeto com a legenda "Golfinho", propomos que o referido anteprojeto seja submetido à apreciação da mencionada Comissão.

Atribuímos a Sala das Sessões, de vinte e cinco de Junho de mil e novecentos e trinta e seis. O Vereador (Correspondente) Adão Paschoa Felónia.

Procedeu-se à leitura de seguinte correspondência:

O Sr. Vereador - Do Imposto Municipal de Unidade Recursal informando que pelo artigo sétimo, do decreto número dezasseis mil cento e trinta e sete, de vinte e nove de Novembro de mil e novecentos e vinte e oito, foi fixado, aos Impostos Municipais de Unidade Recursal, um percentual mínimo igual a cinco por cento do rendimento dos metálicos veterinários de terceira classe do Ministério da Agricultura, que é, actualmente, de mil e quinhentos escudos; findo, por isso, que em virtude do disposto no artigo cento e dois do citado decreto número dezasseis mil cento e trinta e sete, que diz fazer o mesmo parte do Código Administrativo, se seja chamado a partir de um de Janeiro do corrente ano, o percentual ilíquido de mil duzentos e cinquenta escudos, correspondente a cinco por cento de mil e quinhentos escudos, e remetendo, para esse fim, a esta Câmara e refêre do seu ponto de vista, uma circular em que pela Intendência de Encargos do Porto se dá conhecimento do parecer da Procuradoria Geral da República, homologado por despacho do Excmo. Sr. Ministro da Agricultura, donde consta que até à revisão dos rendimentos do pessoal dos Corpos e Corporações Administrativas, o percentual dos Impostos Municipais de Unidade Recursal deverá continuar a ser, realmente, regulado pelo citado artigo sétimo, do Decreto número dezasseis mil cento e trinta e sete, sendo portanto igual a cinco por cento do rendimento dos metálicos veterinários de terceira classe do Ministério da Agricultura. O senhor Presidente propõe, e que foi aprovado por unanimidade, que se lida o anexo do que, caso se verifique o referido razão ao mencionado interessado, se providencie a fim de, no próximo orçamento, se mencionem as verbas necessárias para o compensar. Do Director dos Serviços de Recenseamento a relação dos formais em que, nos termos do Decreto número cento e seis mil quinhentos e oitenta e nove, de vinte e nove de Junho de mil

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 191v	1936-06-18	n/d

e por cento e trinta e seis, podem ser publicados anualmente re-  
 lativos aos serviços das estações oficiais e empresas concessio-  
 narias, e pedindo que, da referida relação, seja dado conheci-  
 mento aos serviços interessados. Tomado em consideração e em  
 vista as situações repartidas municipais. De todos Governador  
 Geral do Porto informando, sua resposta ao officio desta Câmara  
 da de sessenta e corrente, que por despacho de treze de de-  
 cembro, de sua Excellencia e Sub. Secretário de Estado das Finanças,  
 foi concedida a esta Câmara a licença do pagamento  
 de renda sobre reparação aos terrenos que pretende adquirir para  
 ampliação do reguado Comitê Municipal, limitada, todavia,  
 ás seguintes áreas: três mil setecentos e sessenta metros e seis  
 decímetros quadrados a Maria Inês Pinheiro de Barros Ferreira;  
 mil oitocentos e vinte e quatro metros e oito decímetros  
 quadrados, a Leopoldo da Silva Torres; e dois mil setecentos e  
 oitenta e seis metros e sessenta e seis decímetros quadrados  
 a António Domingues da Oliveira e esposa. Subscrita, resolvendo-  
 se inscrever verba no orçamento para a renda das áreas que  
 ficam encerradas, fora do comitê. De todos Administrador  
 do Comitê resolvendo as faltas das despesas feitas com o  
 transporte de seus feridos ao Hospital de Santo António em auto-  
 mobilidade dos Bombeiros Voluntários de Leixões, na importância de  
 quarenta e seis mil e seiscentos e setenta e seis réis, e de processar no Porto, também na  
 importância de sessenta e seis mil e seiscentos e setenta e seis réis.  
 De todos Director Técnico da Administração dos Portos e  
 Leixões, informando, sua resposta ao officio desta Câmara, de  
 onze de corrente, havendo que as disposições legais e impõem  
 de aqui o pedido referido no mesmo, e comunicando que  
 está annunciada para o dia vinte e sete de corrente a venda  
 em leilão pública, de material que esta Câmara deseja adqui-  
 rir. Subscrita. De mesma entidade comunicando que aceita o  
 encargo de fazer parte do júri que há de apreciar os traba-  
 lhos apresentados para a construção do Mercado Municipal  
 de Matosinhos, para o qual foi convocada por esta Câmara  
 Subscrita e resolvido apreciar. De Presidente da Junta de  
 Higiene deste Comitê devolvendo o processo referente à au-  
 tificação do reguado Comitê Municipal, que lhe fora reme-  
 tido a fim da Junta a que preside dar o seu parecer  
 acerca do mesmo, nos termos da Lei, e informando que  
 o mesmo fora aprovado por unanimidade, em sua sessão  
 de oito de corrente. Subscrita, resolvendo-se seguir-se à Di-  
 recção Geral de Saúde, nos termos da Portaria número oito  
 mil e sessenta e quatro e seis, de dezasseis de Outubro de  
 mil e novecentos e trinta e seis. De Director dos Serviços  
 de Leixões, deste comitê, informando têm sido pedidos os  
 recursos dos Bombeiros, pelas despesas feitas no dia quinze  
 de corrente, para o prédio número trezentos e quarenta e

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 192	1936-06-18	n/d

192

este, da Avenida Lopo Fins, desta Vila, propriedade de Emilia Ro-  
 sa Martins, no qual se tinha manifestado incêndio por descuido  
 com fogos, o qual foi extinto por populares, não chegando  
 as bombeiras a trabalhar e sendo insignificantes os prejuizos. In-  
 terada. O Capitão Tenente, Senhor João Carlos Rodrigues Castro Junia  
 comunicando ter tomado posse do cargo de Capitão de Fôrto  
 de Fozes, em substituição do Capitão Tenente Manuel Caldeira Pe-  
 droso Luis do Amaral, e oferecendo as suas renúncias e espora-  
 ção a esta Câmara, em tudo o que foi compatível com  
 os deveres do seu cargo. Interada, sendo resolvido officiar  
 agradecendo e retribuindo a afeta de renúncias e espora-  
 ção. Na Presença do Sindicato Nacional dos Operários da Indústria de  
 Lavouras do Distrito de Fôrto, pedindo autorização para figurar  
 na respectiva Bandeira, ao lado do escudo sem de castelos e  
 guinas de Portugal, e trazer deão Conselho. Por proposta  
 da cidade Presidente, aprovada por unanimidade, foi resolvi-  
 do conceder a autorização pedida, na comprehensão de que  
 tem sido feita a muitas solicitações. De Presidente da  
 Comissão Administrativa da Junta de Freguesia de Louto-  
 zimbo, attribuindo a realização annual das "Festas de ma-  
 tozimbo" e enumerando as vantagens que delas resultariam  
 para o comercio, a industria, e para a propagação desta  
 Vila. Resolvido, por proposta do cidade Presidente, aprova-  
 da por unanimidade, convocar as forças vivas do Cones-  
 lho, para uma reunião onde seriam estudadas a execução  
 da Junta de Loutozimbo e a possibilidade de levar a  
 effeito as festas. O Senhor Delegado de Fozes do Conselho  
 informando acerto, com a melhor boa vontade, o seu  
 voto para fazer parte do fôrto encarregado de apreciar os  
 ante projectos para o novo Mercado Municipal, desta  
 Vila. Interada e resolvido agradecer. De Presidente do Co-  
 missão Organizadora da "Casa dos Pescadores" informando, em  
 resposta do officio desta Câmara, de como de corrente, e  
 no qual se era solicitação e compromisso de tomar para o  
 site Municipal a responsabilidade pelos encargos a que  
 se refere o numero um, do artigo quinto, do Decreto nú-  
 mero mil e cento e oitenta e um, e, bem assim, uma  
 relação do material e mobiliário fornecido ás escolas da  
 "Casa dos Pescadores", que as referidas escolas já estão no  
 seguro, correndo as despesas de conservação por conta da  
 "Casa dos Pescadores", que as mencionas possuem desde intera-  
 ção de mil e novecentos e trinta e cinco o material expi-  
 do pelo Decreto numero mil e oitenta e cinco mil trezentos e cinco  
 e nove de mais de mil e novecentos e trinta e cinco;  
 que não possuem alojamentos para habitação dos profes-  
 sores e que, portanto, a "Casa dos Pescadores" se compromete  
 enquanto não couber e poder, a pagar o subsidio de renda

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 192v	1936-06-18	n/d

Amparo  
 de casa, das profissões, sem como as despesas de expediente,  
 higiene, saúde e conforto. Da proposta do cidadão Presidente,  
 aprovada por unanimidade, foi resolvido tomar, nas mesmas  
 condições, perante as entidades competentes, o compromisso de  
 onerar a que se refere e número um, do artigo quinto, do  
 Decreto número vinte mil cento e setenta e seis, e remeter ao  
 título desta deliberação, bem como a lista de material for-  
 necido, que é o mínimo constante dos artigos seguintes, re-  
 quendo o terceiro do Decreto número vinte e cinco mil treze-  
 cento e sessenta e sete, de que se trata de mil e quinhentos e trinta  
 e seis mil. **Requerimentos** - De Ana Louisa de Figueiredo, João da Fon-  
 te, Amélia Rosa Martins e de Antolónio Tavares, na qualida-  
 de de herdeiros de Amélia Figueiredo da Faria, abilitando o con-  
 stamento das respectivas sciencias pelo exercício de Comércio e  
 Industria respeitantes ao corrente ano economico, e, sem assim,  
 a simulação das Regas de Turismo, também deste ano, caso já  
 tenham sido lançadas. Deferido, em vista das informações res-  
 pectivas. De Albina da Costa Luscia, Albina Rosa de Jesus, Al-  
 bina Francisca Sol, Amélia Rosa de Oliveira, Andreia Maga-  
 zera de Albuquerque, Antero Rodrigues, António Ferreira de Pinho,  
 António Lourenço Brandariz, António Teixeira, António Teiga  
 Teixeira, S. A. Lourenço & Companhia, Limitada, Bernardino  
 Ramos, Felício da Silva Aguiar, Amélia Francisca dos Santos,  
 Amélia d'Oliveira, Gasparina Coelho, João Abreu e de José  
 Domingos Pereira, pedindo o constamento das respectivas sciencias  
 pelo exercício de Comércio e Industria, respeitantes ao corren-  
 te ano economico. Deferido, em vista das informações respec-  
 tivas. De Comissão Organizada da Festividade do São João, na fre-  
 quencia da Senhora da Hora, deste Concelho, pedindo auto-  
 rização para ornamentar a Avenida Fabril do Norte e a  
 Rua Henrique Cardoso, durante os dias vinte e três e vinte e quatro  
 e quatro de Junho corrente, e, sem assim, para colocações  
 das respectivas ornamentos. Deferido, com a condição de repor  
 os pavimentos no estado em que se encontram. De Luísa  
 Francisca da Costa, doméstica, viúva de Leonardo da Silva  
 da Viana, natural da freguesia de Leça da Palmeira, dis-  
 te Concelho, e residente na Rua Oliveira Torres número de  
 cento e setenta e sete, daquela freguesia, mãe do recruta António  
 da Silva Viana, natural da mesma freguesia e por ela  
 reconhecido para o serviço militar no corrente ano, pedindo  
 do que lhe seja concedido, bem como a seu filho, o  
 benefício de Amparo de que tratam os artigos números  
 cento e setenta e sete, cento e setenta e oito e cento e setenta  
 e nove do Regulamento dos Serviços de Recrutamento, de vinte  
 e três de Agosto de mil e novecentos e oitenta e sete. Deferido, arti-  
 ficando-se a este o subsídio mensal de sessenta e seis mil, fi-  
 cando para recobrir a diferença de demandar-se o entregue



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 193	1936-06-18	n/d

Soc. Jud.<sup>ª</sup>  
 Atividade do concurso do Tesourero

desentendi-se se por intermédio da Comissão de Existência de uma  
 frequência. De Chiana Teixeira Campos Lourenço, casada, dona,  
 Mãe, residente no lugar da Trovoa, da frequência de Sousa  
 de Ralis, dist. Comelhal, pedindo que, para efeitos de Socie-  
 taria Judicial, esta Câmara, por deliberação devidamente  
 tomada, se promovesse sobre a situação económica da referi-  
 dante, nos termos do artigo número oitocentos e vinte e seis  
 e seus parágrafos do Estatuto Judicial, modificado pelo de-  
 creto número vinte e dois mil e setecentos e setenta e no-  
 ve, de vinte e nove de Junho de mil e novecentos e trinta  
 e três. O senhor Presidente propõe, o que foi aprova-  
 do por unanimidade, que se consulte, em carta por re-  
 gistro, os registos existentes, que a requerente reside naquele lugar  
 e Arqueologia há mais de um ano, e pobre e não tem, ac-  
 tualmente, bens ou rendimentos alguns que lhe permitam  
 cobrir as despesas com qualquer ação ou pleito em Tribu-  
 nal, que sua Mãe é falecida e que o Pai possui duas  
 pequenas casas, ainda indivisas, mas que consta existirem  
 as seguintes: Lourenço Lourenço de Sousa Lourenço,  
 conforme o parecer e a informação nela separada: De  
 Domingos Caminho, Lóri de Oliveira Lourenço e de Teodoro  
 Mendes para construção de prédios. De Amorim e Amorim,  
 Limitada, Alberto Formoso Vieira e de Dias e Araújo pa-  
 ra reparação de prédios. De João Ferreira de Pinho e de  
 Albino Soares para construção de muros de vedação. De  
 Gabriel Gonçalves para adiantamento de obra. De João Baptista  
 da Silva, bacharel formado em Teologia e Direito pela Uni-  
 versidade de Coimbra, Chefe da Secretaria Judicial da Co-  
 marca de Tomar, e residente no lugar de Torralva e  
 desta Câmara Municipal, pedindo que lhe seja permitido  
 juntar aos documentos que apresentou para o concurso  
 do referido lugar de Torralva, um certificado de registo fo-  
 lial, documento este que, por má informação, se julga  
 dispensado de apresentar, visto se já funcionário público,  
 e chamando a atenção para o disposto no artigo vigés-  
 imo segundo do Decreto número quinze mil novecentos e  
 sessenta e três, de vinte e Setembro de mil e novecentos  
 e vinte e sete, donde se depreende-se que até à posse  
 do referido cargo é permitida a função do qual docu-  
 mento, de forma idêntica ao que sucede com as de-  
 mais razões respeitantes às Associações Leiras. Devido,  
 o mencionado documento ser junto ao processo de requere-  
 nte. Foram presentes, instruídos com diversos documentos, os re-  
 querimentos de dez assentes ao lugar de Torralva desta  
 Câmara Municipal. O senhor Presidente propõe que se  
 procedesse por secretaria sobre a admisão ao concurso da  
 quala que tem a sua documentação em ordem e, neste

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 193v	1936-06-18/25	n/d

então, tendo os seus colegas examinado já os documentos, con-  
vidou-os a confeccionar as suas listas. Lido e mesmo os  
oratórios, verificou-se terem sido admitidos, por unanimidade  
de, os seguintes sonezantes: Abílio Paços, João Baptista Afonso  
da Silva Neto, Joaquim Jori de Almeida Barbosa, Jori Bellet-  
no da Silva, Jori Henrique Pereira da Costa Reis, Jori Pinheiro  
de Campos, Lima Lourenço de Sá, Manuel Elísio Domingues  
Quatros, e Manuel Francisco Pinto, sendo excluído o sonezante  
Júlio Vazquez de Carvalho, e restituído da sumprimento às  
disposições legais. Por proposta do cidadão Vereador Doutor Al-  
berto de Sousa Pereira Junior, aprovada por unanimidade,  
foi resolvido afiliar ao Excecutivissimo Senhor Diogo de Sousa,  
agradecendo a afiliação do seu filho "Senhor de um Devoto das  
Luzes", e, bem assim, a maneira amável como nos seus  
seu se refere a tratá-los, ficando, por proposta do cidadão  
Presidente, o cidadão Vereador Doutor Sousa Pereira Junior, em  
carregado de redigir o afício de agradecimento. O cidadão Frei  
doutro propôs, o que foi aprovado por unanimidade que, em  
aditamento à deliberação tomada na sessão anterior, pela  
qual foram nomeadas peritos, para procederem à vistoria ao  
predio número trezentos e vinte e cinco, da Avenida de  
São Paulo; desta Vila, - requerida por António Quatros Pereira  
Requengo - os cidadãos Ruben Bastião Gomes, Engenheiro Chefe  
da Repartição Técnica e Joaquim Francisco Lima, Mestre de  
Obras da Câmara, seja nomeado também como perito, pa-  
ra o mesmo afício, o cidadão Doutor António Pereira Lage,  
Delegado de Saúde de Comêcho, visto e interposto, no seu  
requerimento, se referir também ao mau estado higiênico  
da casa em questão. Nada mais havendo a tratar foi ce-  
surada a sessão, da qual, para os actos, se lavrou a pre-  
sente acta. Paralelo as rezas que dizem "mil", "segundo" e, bem  
assim, a palavra pontuada "respectivamente" ou, Alberto de  
Lacerda Pereira Junior, secretario, o subscreevi e assino.

Manoel Domingues da Hora Lacerda

P. António da Costa J. Junior  
Alberto de Lacerda Pereira Junior

Manoel Domingues da Hora Lacerda  
Alberto de Lacerda Pereira Junior

~ Acta da Sessão Ordinária de 25 de Junho de 1936 ~

Na vinte e cinco dias do mês de Junho de mil e nove-  
centos e trinta e seis, no dia Vila de Matosinhos, Casa do  
Concelho e Sala das Sessões da Câmara Municipal, sob  
a Presidência do cidadão Presidente, Doutor Fernando Domingues  
da Hora Lacerda, secretariado pelo cidadão Vereador Doutor  
Alberto de Sousa Pereira Junior, com assistência do  
Chefe da Secretaria, e estando presentes os cidadãos Vereadores

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 194	1936-06-25	n/d

194

dizes: Padre António da Costa Barros, Paula Manuel Dias da  
 Silva Santos e Adão Paschoa Galvão, foi aberta a sessão às  
 dezassete horas. Lida a acta da sessão anterior, foi apro-  
 vada e assinada. Foi presente o balancete referente à reunião  
 feita em vinte de corrente, accusando o saldo de seis con-  
 tos e doze centos e oitenta e quatro e três escudos e nove  
 centavos. Apresenta diversas contas, ora importâncias locais de  
 sete mil e oitenta e seis escudos e noventa e quatro centavos,  
 ora, que ambiciona o respectivo pagamento. Procedem-se à leitura  
 da requisição supramencionada. O Sr. Comendador da Junta Local  
 da Abastecimento do Funchal remetendo, para aprovação, o projecto  
 duma edificação que pretende levar a efeito numa proprie-  
 dade que possui na freguesia da Torre da Torre, do Sr.  
 Comendador, e pedindo que a mesma seja isenta das taxas  
 respectivas, aludindo ao carácter benéfico daquela instituição.  
 Com nota à Repartição Fiscal. O Presidente da Direc-  
 ção da Associação Comercial e Industrial de Matosinhos  
 informando ter a matéria do officio que, em nome do cor-  
 rente, dirigiu a esta Câmara, dado lugar à publicação  
 duma nota officiosa por parte da Comissão de Utilidade  
 da Região dos Vinhos Verdes, no jornal "O Primeiro de Junho",  
 na qual a mesma comissão declarava não ter seguido  
 a publicação de vintoz maduros neste Conselho a quem a  
 têm requirido, e, além assim, que neste Conselho tem en-  
 trado, sucessivamente, depois da publicação do decreto número  
 vinte e seis mil trezentos e oitenta e três, cerca de qua-  
 renta pipas de vinho maduro, e, como se pode deduzir  
 da dita lida nota officiosa que a Direcção da  
 Associação Comercial e Industrial pretendem, de qualquer  
 maneira, desvirtuar a verdade dos factos, com as afirmações  
 que fez no seu citado officio de vinte de corrente, entendo  
 não por dever dar a esta Câmara Municipal, através da  
 reunião sobre o assunto, o que fez, assalando por con-  
 dicionar novamente pela necessidade deste Conselho ser exclu-  
 do da chamada Região dos Vinhos Verdes e considerado  
 "zona verde". Recorrendo dar conhecimento do conteúdo diti  
 officio ao Excmo. Governador Civil do Distrito. O Presi-  
 dente da Comissão Administrativa da Junta de Freguesia  
 de Matosinhos, pedindo, novamente, a reparação e limpeza  
 da Ponte de Pedra, que julga não terem sido levadas a  
 efeito por motivo da rigorosa economia. O presidente Presi-  
 dente diz que a Ponte de Pedra não está sob a jurisdição da  
 dita Câmara, e que já foram pedidas permissões às  
 entidades competentes sobre o assunto, propondo, em seguida,  
 que se officio, retirando o pedido feito para reparação  
 da aludida ponte, o que foi aprovado por unanimidade.  
 Da limpeza de lugares do Ministério das Finanças

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 194v	1936-06-25	n/d

comunicando ter sido enviada a Caixa Geral de Depósitos, Crédi-  
 to e Previdência, um prescrito. Chegou formado a Câmara  
 desta Câmara e referente à importância que coube a C.º  
 Município em mil e novecentos e trinta e cinco, para ma-  
 nutenção dos serviços contra epidemias, conforme o mapa pu-  
 blicado no "Diário de Notícias" número cento e quarenta e cinco,  
 de data de dezoito de corrente. Entendida. Do Administrador do jornal  
 "Diário da Manhã" agradecendo o auxílio prestado por esta  
 Câmara para a publicação do número comemorativo do "Fim  
 e oito de Maio". Entendida. Do Engenheiro Fiscal de Estradas  
 do Distrito do Porto informando que a Direcção de Estradas  
 subvina a reparação do aqueduto que atravessa a rua Hen-  
 rique Ribeiro, no succumbente com a Rua Rodrigues de Freitas,  
 (Estrada Nacional número seis, de primeira), nas condi-  
 ções propostas por esta Câmara no seu ofício número  
 trezentos e sete, de dezoito de corrente. Entendida. Do Senhor  
 Governador Civil do Distrito informando ter Sua Excelência  
 o Ministro da Guerra estabelecido o principio de que deve  
 ser orgada autorizada aos oficiais do serviço para serem  
 pontuados funções administrativas de carácter político. Tomado  
 em consideração. Do Engenheiro Fiscal Geral dos Serviços Hidrau-  
 lícos e Eléctricos informando poder aproveitar-se a mesma  
 para fôrça para dar ao Rio Teiga, por motivo das  
 obras da casa número zero, e adapta-la a como se  
 destina de ergões da Vila, tendo já aquela Direcção Geral,  
 por força do contrato de empreitada, contratado o empre-  
 do lado segundo do futuro sêlector, mas, como e comple-  
 mento do mesmo nada tem com as obras do Porto de  
 Lezírias, não pode ser pago pela obra a ser destinada,  
 competindo a despeza da sua conclusão, de acordo com o des-  
 pacho ministerial de orga de Outubro do ano findo, a esta  
 Câmara Municipal, e podendo uma resposta urgente sobre  
 o assunto, visto o desejo ter de ser alterado base creadas  
 do problema que. O cidadão Freudente propõe, o que foi aprova-  
 do por unanimidade, que se ofício informando ser opinião  
 desta Câmara que o sêlector deve ser construido inteiramente  
 pela referida Direcção Geral, atendendo a que a sua necessidade  
 de si seria consequente das obras do Porto de Lezírias, visto  
 que, desde que nesta Vila há canalização de ergões, as mes-  
 mas correm para o Rio Teiga; e ficando que esta Câmara  
 não pode dispor de verba para obra de tanta monta. Do Direc-  
 tor de Serviços de fôrça, no Porto, da Caixa Geral de Depósitos, Crédi-  
 to e Previdência remetendo os conhecimentos de depósitos núme-  
 ros três mil quatrocentos e oitenta e três a três mil quatrocentos  
 e oitenta e seis, incluindo, referentes aos depósitos para quantias  
 das condições constantes de abranços de bilhas para obras.  
 Entendida. Do Senhor Governador Civil do Porto informando

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 195	1936-06-25	n/d

195

Cães

ter chegado ao conhecimento do Público que se manifesta o desejo  
 feito pelo disposto no Decreto numero dezete mil setecentos e  
 vinte e cinco, de dois de Agosto de mil e novecentos e trinta,  
 facultado pela falta de fiscalização, havendo indivíduos que for  
 nem são de guarda, em nada têm para guarda, deixando-se  
 caçar pelas ruas sem agarrar e não tendo, sequer, pago a  
 respectiva licença; outros há que classificam os cães de casa  
 como cães de guarda, a fim de pagarem a taxa mais taxa  
 ta, e pedindo, em vista disso, que esta Câmara adopte as  
 providências necessárias para ser dado cumprimento rigoroso  
 ao citado decreto. Por proposta do cidadão existente, aprovada  
 por unanimidade, foi resolvido que este assunto fique com  
 vista ao Senhor Administrador do Conselho a fim de lhe  
 Excelência tomar, junto dos Regedores, as medidas necessá-  
 rias para a organização do serviço dos cães existentes  
 nas respectivas freguesias; e que, na parte urbana do con-  
 celho, sejam empregados cães conhecidos ao Estado municipal  
 apais, devendo também ser exercida a máxima fiscalização  
 que se faz nas licenças, no sentido de abster os  
 abanos dos proprietários de cães, que os costumam classifi-  
 car em categoria diferente da que lhes pertence, para  
 efeito de pagamento de menor taxa. Do Decreto da Escal-  
 da de Belas Artes, de Porto, informando, em referência aos  
 serviços desta Câmara numero trezentos e trinta e seis,  
 que agradece o convite para fazer parte do júri encarre-  
 gado de apreciar os anti-projectos para a construção do  
 novo Mercado Municipal, mas que, em virtude das suas  
 occupações profissionais não lhe permitirem fazer parte do  
 mesmo, faz-se substituir pelo Professor daquela Escola, de  
 architecto Manuel Leão, ao qual communicou a commissão  
 pedida por esta Câmara. O cidadão Presidente informou  
 que assim succedeu, recebendo-se agradecer. O cidadão Pre-  
 sidente diz estar sobre a mesa o parecer da Comissão no-  
 meada por esta Câmara, para estudo da nova nomen-  
 clatura das ruas desta Vila, de autoria do Excmo. Sr.  
 seu Senhor Doutor Augusto Cardia Feres, dignissimo Preside-  
 te da Comissão de Hincativa de Leões; propõe que o  
 referido parecer seja tramitado na acta desta reunião e  
 que se lhe dê a máxima publicidade, devendo a Câmara,  
 em tempo oportuno, resolver sobre as conclusões  
 do mesmo, e, de accordo com elles, proceder à nova  
 nomenclatura das ruas. ~~.....~~ A Comissão nomeada pela  
 Excmo. Sr. Câmara de Matosinhos, para dar o seu parecer  
 sobre a nomenclatura das ruas da vila, julga que se  
 sempre principalmente formular princípios gerais, a applicar  
 de-a-vante, de preferencia a acometê-las profundas reformas  
 de natureza imediata. Não há duvida que as deliberações

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 195v	1936-06-25	n/d

das ruas da vila de Luatombos reflecte a mesma desordem e relaxação a que se viu na administração, que se viu em todos os reinos públicos. Atendendo, porém, aos manifestos insurreccionários das mudanças de nomes, é preferível alterar apenas as denominações que não estiverem de acordo com os princípios basilares, a que, no futuro, deve subordinar-se o baptismo das ruas. Em regra deve conservar-se os nomes antigos, ou os actualmente existentes, dando as novas denominações às ruas que se abrirem, ou às que não tiverem ainda designação oficial. Pretende-se que nos combates das novas ideias se inscreva uma cidadania ligada do mais puro nacionalismo, lembrando a cada momento, não só a história da povoação e os honrosos ilustres que a enobreceram, mas também as grandes figuras históricas da Nação e os factos que demonstram a grandeza do Império Português. É proposta a lista dos filhos desta terra, ou seus adoptivos, que mereçam a conagração nas ruas da Vila; Paulo José Domingues da Almeida, D. João Afonso Cordeiro, António Rodrigues da Silva, Pinto de Almeida, Franço Junior, Conde de São Sabado de Luatombos e Conde de Alto Luceiro. A lista devem juntar-se: D. João António Ferreira Braga, Sebastião da Paça, Manoel Aires, Paulo Albano de La Torre, Gonçalo Lealinho, D. João Joaquim Alves da Silva, Frei João da Boa, D. João José Teixeira Pêgo. Quanto às outras designações, é necessário que tenham condições seguras de permanência, que se imponham a todas, ficando acima das caprichos e dos vaivéns de opiniões de qualquer ordem. Deviam existir nas ruas de todo o país o nome de três dos nossos reis: Dom Afonso Henriques, o fundador da Nação; Dom João Primeiro, o defensor e continuador da nacionalidade; e Dom João Quarto, o restaurador da Independência pátria. A rua Primeiro de Dezembro, em Luatombos, atende sua parte, visto decididamente. Ficou-se as glórias indiscutíveis de Portugal, como D. João Afonso, o símbolo da lealdade portuguesa; Dom Henrique, a figura máxima da era das descobertas; Camões, o maior alto expoente da raça; Gil Vicente, o criador do teatro português; Alvarado Henriques, o mestre dos hierárquicos; Padre António Vieira, príncipe dos oradores sagrados; Almeida Garrett, escritor e dramaturgo de excepcional emergência; Afonso de Albuquerque, o herói e o gênio militares, etc; e bem assim as datas incontestáveis e as grandes feitos da nossa história, a vitória sagrada do Salado, o prodígio de Aljubarrota, as batalhas avoradas de Aljubarrota e de Montemor, as onças vitórias das nossas descobertas e das nossas campanhas na África e na Índia, todas as façanhas, enfim, de nossos antepassados e todas as façanhas sagradas, Hódina, Aguires, Afonso Albuquerque, São Tomé, todo um novo reino, que onças

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 196	1936-06-25	n/d

196

vários esforçados entre gente remota edificaram. E para acometer  
 que se adquiram placas artísticas com os nomes das ruas; e  
 ainda para se acentuar o objectivo cultural, seria gravar  
 successas placas, e uma pequena legenda explicativa. Assim teria-  
 mos: D.ºm D.ºm Ferreira Braga - Nasceu em S.ºm João de Deus. Professor de  
 Medicina no Porto. Foi uma das pessoas que mais contribui-  
 ram para a construção do Palácio de Cristal. D.ºm Estêvão da Graça.  
 Natural de S.ºm João de Deus, foi formado pela Universidade de Salamanca.  
 ca. Sábio, grande orador e orador eloquente. D.ºm António, Alvaro de Sá  
 D.ºm António - Viveu e morreu em Lisboa da Palmeira. Foi o fundador  
 do Asilo de Nossa Senhora da Conceição. D.ºm João Lopes - Filho  
 de S.ºm João de Deus, foi em Lisboa deprender um curso extraordinário,  
 praticando práticas arcaicas na Índia. D.ºm António Alves da Teiga.  
 Nasceu em Lisboa da Palmeira. Intelligente e superior e erudito. Foi  
 professor da Universidade, de Coimbra. D.ºm João António - Foi seu  
 ercaus, fundou a Ordem de São Clemente das Fontes, ante,  
 senora do Convento da Conceição, em mil bizantos e moente  
 e dois. D.ºm João João da Costa. Abade do Convento da Conceição,  
 foi o primeiro capitão católico do reino. D.ºm António Teixeira Rega.  
 Natural de S.ºm João de Deus. Publicista elabre e professor da Facul-  
 dade de Letras do Porto. Não se participaria que a cruzada de  
 homenagem se encontrasse numa rua de S.ºm João de Deus e nou-  
 tra de Lisboa, pois que estas duas frequências contribuem a  
 Vida de S.ºm João de Deus. Suo qual sistema se fizesse as repetições.  
 Assim o nome do nosso caudoso amigo Doutor João Domingues  
 de Oliveira foi dado à antiga "Rua dos Dois Amigos", à  
 travessa do mesmo título e ao jardim do Largo Santo. Me-  
 thas seria certamente dá-lo à arteria que passa pelo ju-  
 diu onde se ergue o monumento à sua memória. Todavia,  
 para evitar, quanto possível, as alterações de nomenclatura,  
 poderia reaparecer a "Travessa dos Dois Amigos", mantendo-se  
 a actual "Rua Doutor João Domingues de Oliveira". A rua que  
 passa pelo jardim ficaria com a denominação toponímica  
 de "Rua da Água". Os designações que derivaram da afilia-  
 de terrenos, geralmente por conveniência dos seus proprietá-  
 rios, e as que se originaram em motivos igualmente inu-  
 ficientes para merecerem uma homenagem pública, não se  
 vem continuar. Delas neste caso as ruas "Felipe Santo", "Oli-  
 veira Leira", "Santos Leira", "Carlos Carralho" e "Largo Santo  
 de Mayo". Seria também suprimir as denominações que  
 se refletem a pessoas que contem serviço prestaram a S.ºm Jo-  
 de Deus, ou que não tiveram na história patria um papel de  
 importância relativa, e, sem serem as nomenclaturas baseadas  
 em episódios insignificantes, alguns determinados por países  
 publicas momentâneas. Assim é para as ruas "Ergãos de Leão",  
 "medis", "Palácio Brava", "Três de Fevereiro", devendo a primeira me-  
 dar para outro nome e podendo as outras voltar ao título

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 196v	1936-06-25	n/d

antigos, de "Linha Britânica" e "Linha Amarela". Estes sentários conservam-se carinhosamente as designações que tinham indistincto interesse topográfico, como se notou com a "Rua Gonçalves Torres", que lembra o lugar onde nasceu Simão Gonçalves Torres, filho do vereador da Trindade e herói de mais ascendido patriotismo; e, mantendo-se o nome de "Rua Oscar da Silva", como já está assumido ao misticismo iminente, que, durante tantos anos, viveu em Vila; mas, desde a "Rua Frei Galvão" para cima, resume-se a "Rua de Amarela", que recorda o lugar antigo de São Albino, qual de Trindade, já existente no século décimo terceiro, quando do Rei Afonso Tercero mandou fazer as inquirições gerais do reino. Foi a modesta contribuição que trouxe a honra de apresentar à Eschola Municipal Municipal de Trindade, para se resolver a importante questão da nomenclatura das ruas. É, como, sua unidade, este assunto se não apurava de capital importância, seria convenientemente dar-lhe a máxima publicidade, e foi que interessadas formularem as suas observações, antes de se tomar uma decisão definitiva.

**Requerimentos** - De Maria da Silva, de residência e oito anos de idade de residência, filha de Guilherme de Oliveira, residente na Rua Príncipe de Afonso na linha e oito, da freguesia de Vila Rica, de São Bonifácio, mãe do senhor Alvaro da Silva Oliveira, colheita, trabalhador, natural da freguesia de São Paulo, do Rio do Oriente da Cidade do Porto, pedindo que lhe seja concedido, sem como ao referido seu filho, o benefício de Amparo, de que tratam os artigos numero cento e setenta e cinco, cento e setenta e seis e cento e setenta e sete do Regulamento dos Serviços de Permutamento de voto e três de Agosto de mil e novecentos e onze. O cidadão Presidente diz que, visto o respeito de que se trata de natural do Porto, não cabe a esta Câmara a responsabilidade pela concessão de qualquer benefício nos termos solicitados, e assim a Câmara de seu cargo de sua naturalidade, por onde, aliás, foi requerendo, propondo, e que foi aprovado por unanimidade, que o requerimento fosse indeferido. De Manuel Joaquim Soares, cônego trabalhador, morador no lugar de São Paulo, da freguesia de Vila Rica, de São Bonifácio, pedindo que lhe seja cedida, por renda, uma faixa de terreno municipal com a superfície de quarenta e um metros e setenta e dois metros quadrados, no lugar e freguesia acima citados. O Senhorão acordou, em vista de parecer dos peritos nomeados em sessão de onze de Junho corrente, para procederem à medição e avaliação do terreno de que se trata, em fazer a venda regular da faixa de terreno de cinco metros e meio quadrado, num total de dez metros e oito centímetros e cinquenta centavos, ficando a Prefeitura autorizada a outorgar na respectiva escritura. De Maria Cândida de Carvalho, Manuel Rodrigues Brito, e



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	CMM – Comissão Administrativa – Acta – Pág. 197	1936-06-25	n/d

197

de Manuel Almeida da Silva, cobrindo o cancelamento das repartições, em virtude das alterações de Comarcas e Indústrias, respeitantes ao corrente ano económico, e, bem assim, a mudança das suas terras de turismo, também deste ano, caso já tenham sido lançadas. Deixados, seu vista das informações respectivas.

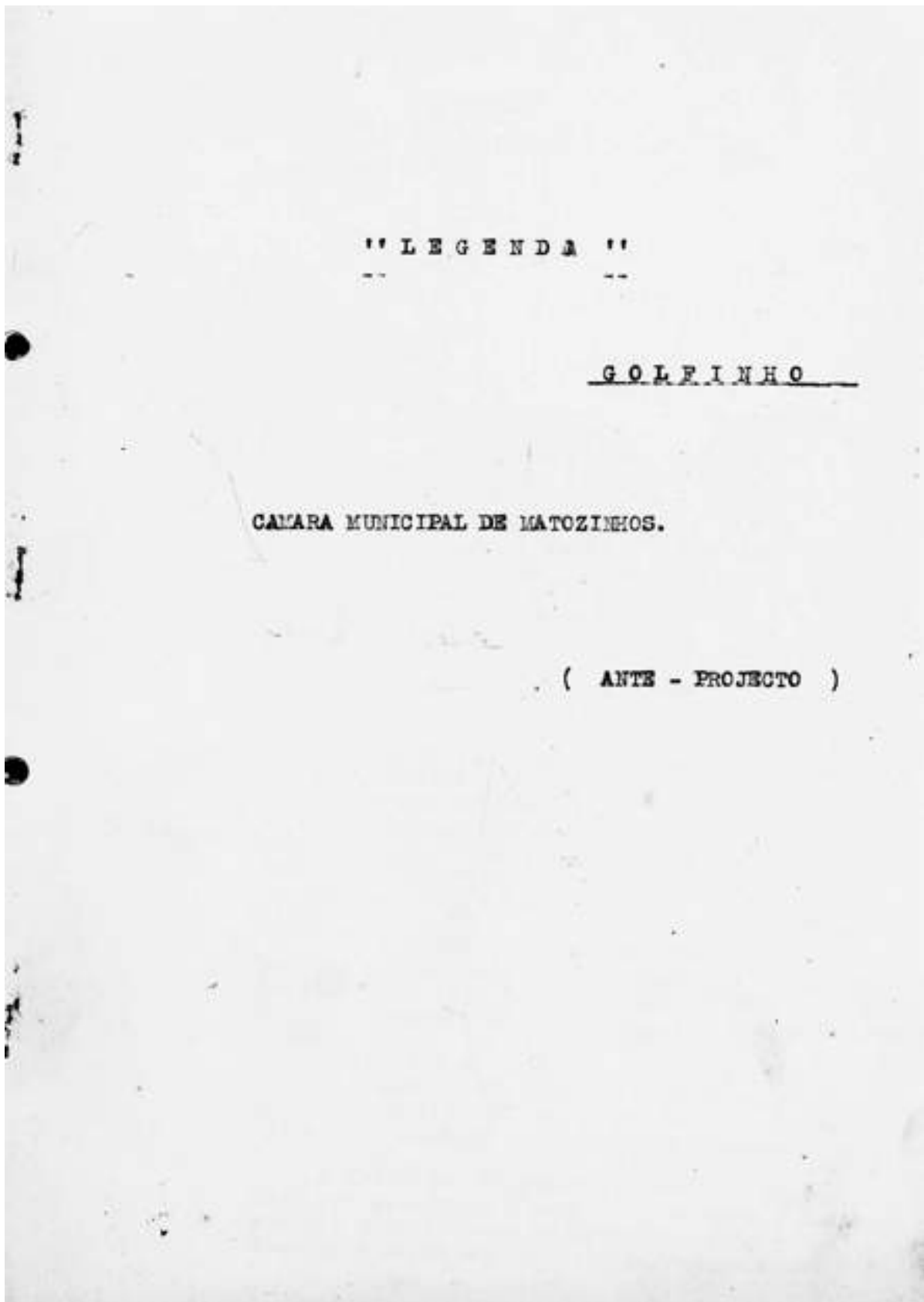
De José da Silva, Fernando Rosa de Jesus, Luísa Paiva dos Santos, Manuel Fernandes da Costa, Manuel Joaquim Pombal Barboza, Manuel de Sousa e Silva Júnior, Maria da Conceição Gomes, Maria Ferreira da Costa, Luísa da Silva Figueira, Maria Joaquina de Araújo e de Maria Inês de Andrade, cobrindo o cancelamento das repartições de, senças pelo exercício de Comércio e Indústria, respeitantes ao corrente ano económico. Deixados, seu vista das informações respectivas.

De António Pereira Prigida, casado, empresário, morador no lugar e frequentador de Quilçães, ditos Loureiros, pedindo que lhe seja soldada, por venda, uma faixa de terras municipal com a superfície de dezessete mil e setenta e sete metros quadrados, situadas no lugar de Mourais, de república frequentada. O Conselho acordou, em vista do parecer dos peritos nomeados seu cessar de obra de corrente, para procederem à medição e avaliação do terreno de que se trata, em fazer a venda requerida ao preço de cinco mil e oitenta e sete mil e oitenta e sete metros e nove centavos, ficando a Presidência autorizada a substar no respectiva escritura. Foram designados como os seguintes requerimentos, conforme o parecer e as informações deles separados: De António Cruz da Cunha, Joaquim Montenegro, Maria Correia Gomes da Rocha, Manuel de Almeida Rebelo, Joaquim Luísa da Silva, António, Pedro da Cruz Júnior e de Manuel de Almeida Rebelo, para reparação de prédios. De António Leozzi para construção de uma casa. De Joaquim Gomes para aditamento a licença. De Manuel de Silva Viana Leozzi e Guedes e Companhia, limitada, para construção de muros de vedação. De Ana Pereira para número de habitação. De Manuel António dos Santos para levantamento de depósito. De Luísa da Silva Ajuda para prorrogação de prazo de construção. O vidado foi lido e lido pelas Vozes Colonia aprovada. Foi aprovada a proposta, que foi aprovada por unanimidade. Tudo terminado no passado dia quinze de corrente e começou para apresentação dos anti-projetos do Mercado Municipal a construir nesta Vila, somtando-se a apresentação de um anti-projeto, sob a designação "Projeto", da autoria dos arquitetos: Cunha Leão, Carlos Soares, Fortunato Cabral e sob a responsabilidade de engenheiro civil Manuel da Costa Pinto Barreto. O Luro nomeado de seu cessar de obra de corrente foi, unanimemente,

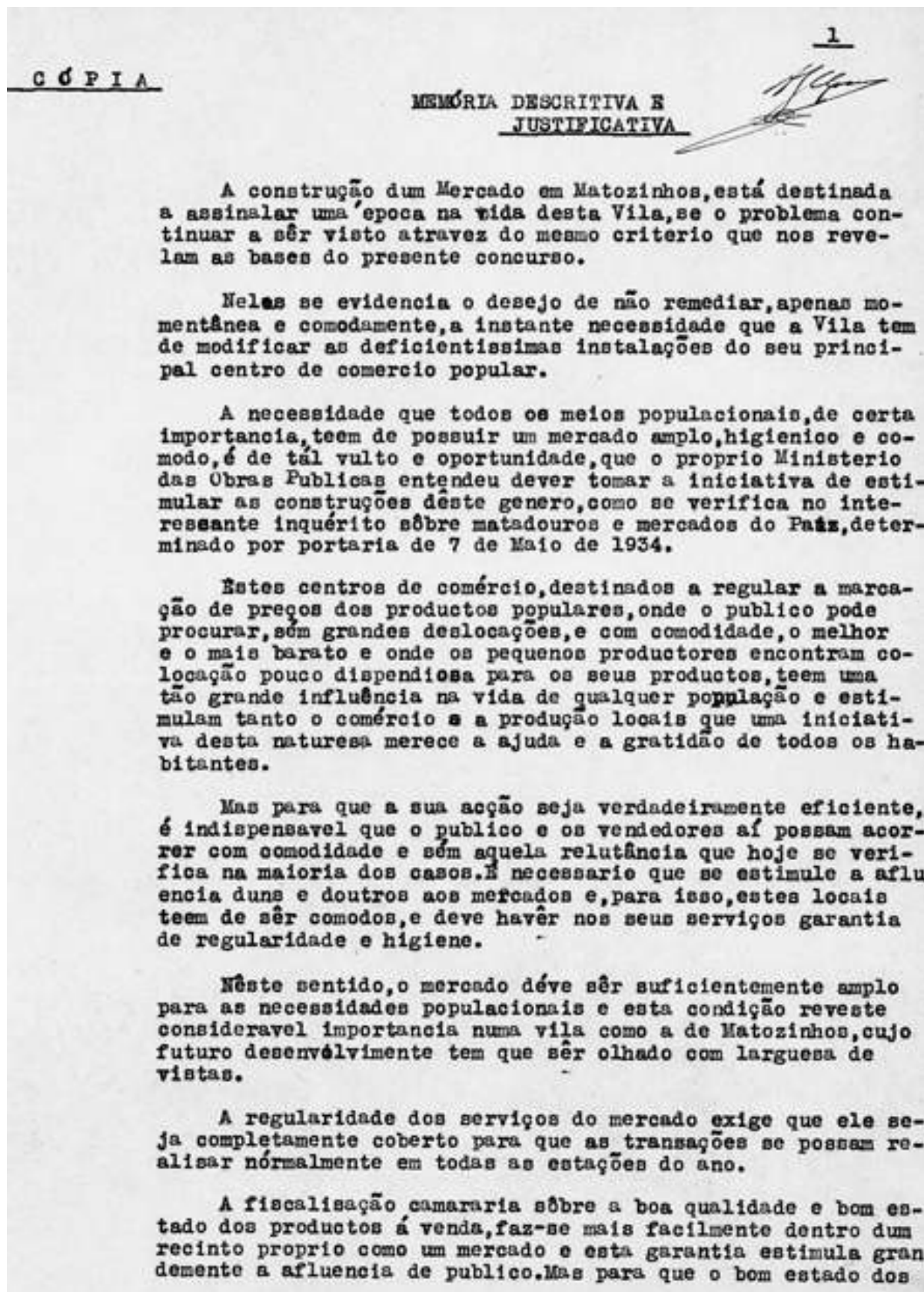
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	CMM - Comissão Administrativa - Acta - Pág. 197v	1936-06-25	n/d

de parcerias que ajuizem ante-projecto sobre confusão e primeiras  
 premissas Propostas - Com ajuizem asquelles que seja feita a quantia  
 de três mil e quinhentos e sessenta, respectivamente os referidos pri-  
 meiros premissas - Matyribas e sala das lanchas, com o valor de  
 quatro de mil e quinhentos e sessenta e seis. O Vereador (concomitante)  
 Obedes Pinheiro Salomea. O vereador Fernando Paulo Antonio da Costa  
 Barros apresentou a seguinte proposta, que foi aprovada por unanimidade,  
 concordando-se na sala aprovada nesta parte para  
 efeito immediato. Proposta - Concordando que o projeto das lanchas pa-  
 ra o referido não corresponde ao numero de lanchas solicitadas  
 na respectiva repartição de Funções, e que além de acrescentar  
 com o numero de chapas, também não corresponde ao que sobre  
 o referido projeto está estipulado, concordando que o artigo  
 do Edital não prevê a multa a aplicar pela falta de  
 projeto das referidas lanchas e simultaneamente a falta de  
 respectiva chapa. Proposta - Com a falta de projeto das li-  
 chas de carros e bicicletas, e consequentemente a falta de  
 respectiva chapa, seja provida pelo primeiro vez com a  
 multa de dez e sessenta e pela respectiva soma a multa de  
 vinte e sessenta. Matyribas, com o valor de quatro de mil e  
 quinhentos e sessenta e seis. O Vereador (concomitante) Antonio  
 da Costa Barros em seguida o vereador Presidente apresentou  
 a seguinte proposta, que foi aprovada por unanimidade:  
Proposta - Submetto à aprovação da Câmara, propondo a  
 sua aprovação, o projeto para construção de um lavandou  
 no sobrado no lugar a frequentia de Antonio Matyribas e  
 sala das lanchas, com o valor de quatro de mil e quinhentos e  
 sessenta e seis. O Presidente (concomitante) Fernando  
 Domingues da Boa Noite. Eu presento meu voto a victoria  
 feita, a requisição de Antonio Matyribas Ferreira Reguengo  
 a sua obra está a Província Lupa Pinta numero 1274,  
 de e vinte e seis, sendo recebido, em virtude das con-  
 clusões dos respectivos peritos, remeto o competente processo  
 ao Exaltadissimo Administrador do Conselho, para o devido  
 procedimento legal. Nada mais havendo a tratar foi  
 encerrada a sessão, da qual, para constar se lavrou  
 a presente acta. Recusado as seguintes que fizem "de  
 que" "Paredes", "Rica", "reliz" e "stid": Eu, Obedes de Paula Affonso  
 Juiz, Recebido a Rubrica e assinado.  
 Fernando Domingues da Boa Noite  
 Antonio Matyribas  
 Obedes de Paula Affonso  
 Obedes de Paula Affonso

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha de Rosto	1936-06-25	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 1	1936-06-25	n/d



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 2	1936-06-25	n/d

2

productos seja eficientemente exigido, é necessário que as próprias instalações do mercado comecem por ser higienicas e que este seja provido dos meios técnicos que assegurem a conservação das diferentes mercadorias.

Estas são as condições indispensaveis para que a acção de qualquer mercado atinja verdadeiramente a sua finalidade, estimulando todas as actividades da região. Esta finalidade, porém, poucas vezes têm sido conseguida devido á falta duma visão arrojada do assunto por parte dos poderes públicos.

É tão vulgar no nosso meio vêr tratar os maiores problemas dentro de tão acanhados criterios, que não podemos deixar de nos congratularmos com o espirito que animou a actual votação da Câmara Municipal de Matosinhos ao ditar as bases do presente concurso, espirito este tão altamente sintetizado na base quarta assim expressa:

( Atendendo á grandessa, localização e destino da obra, a Câmara pretende um edificio marcando a sua época e o seu fim, ficando os concorrentes com toda a liberdade de execução dos planos conforme julgarem mais conveniente.)

Dentro desta base dirigimos o nosso estudo com toda a liberdade que ela nos concede mas, por isso mesmo, conscientes da responsabilidade que implicitamente nos exige.

#### PLANO GERAL

Estendemos o mercado por dois pavimentos, aproveitando o denivel do terreno: - um ficaria aproximadamente ao nivel da rua Treze de Fevereiro e o outro ao nivel da rua Gonçs de S. Salvador.

O pavimento inferior em frente á avenida marginal, pareceu-nos apropriado para o mercado de peixe que, em Matosinhos, merece especial destaque.

O pavimento superior será destinado a todos os outros productos. Debaixo de parte deste, em sub-solo, e ao mesmo nivel, do pavimento inferior, localisamos as arrecadações, depósitos de lixo e as instalações do frigorífico.

Marginando todo o edificio, dispusemos lojas independentes do mercado e abertas unicamente para o exterior. Os pavimentos destas lojas acompanharão a inclinação das ruas e as paredes de meação terão um dispositivo pelo qual se possa facilmente juntar duas ou mais, consoante os desejos de quem as pretender. Cada uma delas possui instalações sanitarias proprias.

As duas lojas dos angulos da fachada principal, virada para o futuro largo que abrirá sobre a avenida marginal, foram estudadas de forma a que, isoladamente ou juntas a algumas dependencias vizinhas, possam ser adaptadas a cafes, confeitarias ou restaurantes.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 3	1936-06-25	n/d

3

O mercado do peixe que, como dissemos, fica no pavimento inferior é completamente contornado por lojas individuais abertas sómente para o interior e destinadas a logares fixos; ao centro disposemos, por agora, apenas placas destinadas a logares moveis.

No pavimento superior, o mercado destinado aos outros productos, está disposto dentro do mesmo principio: - logares fixos a toda a volta e placas para logares de carreira ao centro. Em caso de necessidade ainda se poderão construir naquelas placas, em ambos os mercados outras lojas fechadas para logares fixos.

O pavimento superior estende-se ao mesmo nivel em galerias que formam o tecto das lojas do mercado do peixe e de parte dos estabelecimentos comerciais abertos para o exterior. As galerias seriam destinadas aos productos mais delicados como flôres, fructos etc. e tem disposta a toda a volta, pelo exterior, uma serie de lojas para logares fixos; pelo interior, junto ás grades, um passeio destinado a logares moveis.

#### ACESSO E COMUNICAÇÕES

Tivemos a preocupação de separar, tanto quanto possível, a entrada de mercadorias das entradas destinadas ao publico. Haveria assim duas entradas para mercadorias situadas nas fachadas laterais sôbre os prolongamentos das ruas Alvaro Castelões e França Junior e outras duas nos lados menores do Edificio, reservadas exclusivamente para o movimento do publico.

Deste modo seria mais facil arranjar e manter o asseio das entradas para o publico e menos dispendiosa para a Câmara a fiscalisação sôbre o movimento de mercadorias:

É claro que as entradas laterais não seriam enterditas ao publico mas sim as outras vedadas ás mercadorias, para o que bastava um porteiro em cada uma delas, as quais teriam naturalmente a preferencia do publico mais limpo.

A descarga de veiculos é feita em cais dispostos no interior do edificio numa zona absolutamente separada do movimento interno dos mercados. Os veiculos atravessam transversalmente o edificio em sentido unico, entrando pela porta que dá para o prolongamento da rua Alvaro Castelões e saindo pela da rua França Junior. Neste sentido a descarga do peixe será feita no cais da direita em comunicação directa com o seu mercado e a de todos os outros productos no da esquerda afim de seguirem para o pavimento superior. Sôbre este cais abrem escadas e previmos logares para dois monta cargas.

Abrem tambem para este cais as arrecadações de productos, frigorifico e o deposito do lixo.

Junto a este cais ha dependencias destinadas a pesagens e aos diversos serviços burocraticos e de fiscalisação. Uma des-

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 4	1936-06-25	n/d

tas dependencias, junto do frigorífico, e com acesso imediato para o exterior, seria destinada á venda de gelo.

Nesta disposição a descarga e o embarque de mercadorias seria feito a coberto da chuva e do sol, dentro do proprio edificio sem sujar os passeios das ruas visinhas, dispensando cais exteriores e as 'marquises' que, para protegerem suficientemente este serviço, teriam de roubar grandes espaços ao terreno do mercado ou ás ruas.

Além disso, como dissemos, pela localização dos serviços do frigorífico e dos depositos juntos ao do movimento de mercadorias, ficam concentrados todos os serviços de fiscalização, impostos alugueres etc....

Caso se julgue, no entanto, absolutamente indispensavel, abrir tambem, á entrada de mercadorias, a porta que dá para a rua Conde de S. Salvador, dispôr-se-hia, no projecto definitivo, um cais adequado nesse local.

A entrada principal para o publico, seria, como se depreende do projecto, a que fica voltada para a futura avenida marginal. Para esta entrada dá um vestibulo que comunica directamente com o mercado do peixe.

Neste vestibulo abrem-se escadas que sobem para a galerias ao nivel do plano superior e destinadas, como dissemos, a flôres, fructos e outros productos mais delicados.

O mercado do peixe comunica com o mercado superior por meio duma escadaria que abre numa ponte a qual atravessa por cima dos cais de desembarque como mostra o projecto. Estas duas comunicações entre os dois mercados são apenas destinadas ao publico e estão situadas de fôrma a permitirem uma circulação rapida atravez de todos os pontos do edificio e entre as duas entradas destinadas ao visitantes.

#### FORMENORES TECNICOS

Dentro da amplitude que as bases do concurso indicam, e que o relatorio do Ministerio das Obras Publicas acima referido aconselha, e sem nos esquecermos do fim em vista, o projecto foi estudado com a constante preocupação de economisar e de obter rendimentos para prover aos encargos da Câmara.

Afim de podermos dispôr o maior numero possivel de lojas para estabelecimentos no exterior das fachadas e com o fim de ganhar para o mercado o terreno dispendido com elas, disposemos muitos dos serviços em sub-sólo e estendemos as galerias e instalações sanitarias sobre parte daquelas lojas, aproveitando o desnivel.

A cobertura do mercado será feita em cimento translucido e sua fôrma foi estudada racionalmente de modo a obterem-se no calculo as secções mais economicas.

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 5	1936-06-25	n/d

5

A estrutura desta abobada foi já empregada com os melhores resultados em varios mercados, hangares e outras construções no estrangeiro.

Preferimos a cobertura de cimento translucido á de ferro com lanternas de vidro, primeiro porque estas requerem constantes reparações de conservação e pintura; segundo porque a luz coada através do cimento translucido é perfeitamente distribuída pelo ambiente impedindo a acção prejudicial dos raios directos do sol sobre os productos expostos.

Este resultado é esplendidamente obtido pela forma lenticular dos elementos de vidro que constituem o cimento translucido, e dispendioso quando se pretende consegui-lo empregando cobertura metalica com lanternas.

Além destas razões ha ainda a acrescentar que a cobertura de ferro com vidro oferece o perigo de transformar o recinto numa estufa, como tem acontecido nalgumas construções deste genero, e sabe-se quão prejudicial é o calor para a boa conservação dos productos expostos.

A abobada e os terraços de cimentos que a rodeiam serão independentes e tudo disposto de forma a poder dilatar livremente.

A ventilação foi particularmente estudada neste ante-projecto. Distribuiram-se a todo o comprimento das fachadas laterais acima dos tetos das lojas, janelas cujos caixilhos abrirão em forma de persianas. Os vidros empregados aqui serão de cor azulada para fins insectifugos e serão fuscados.

Este sistema de janelas permitirá revelar á vontade a renovação do ar no mercado sem deixar penetrar os raios directos do sol. Igual sistema se adopta nas festas verticais das fachadas anterior e posterior, convindo além disto distribuir no vertice da abobada algumas pequenas chaminés ventiladoras.

Os serviços de higiene de limpeza e de frigorifico, bem como os materias a empregar para sua completa eficiencia serão detalhadamente cuidados em projecto definitivo. As instalações sanitarias são discretas e com absoluta separação de sexos. Em vestibulos de passagem para elas distribuiram-se lavatorios em profusão, tão precisos num edificio desta natureza.

#### PLANTA TOPOGRAFICA

O que apresentamos nesta planta, não pretende ser um plano de urbanização do local, mas sim uma simples implantação do edificio. Limitamo-nos a apresentar uma sugestão sem valor de que julgamos estritamente necessario para o tranzito de volta do mercado.

Entendemos que o estudo deste problema deve ser reservado para o projecto definitivo, com perfeito conhecimento do local e de acordo com a repartição tecnica da Câmara.



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Memória Descritiva da Proposta – Folha 6	1936-06-25	n/d

6

### O PROBLEMA ESTÉTICO

Dentro ainda do que nos sugere a base quarta, pretendemos dár ao edifício um aspecto grandioso condizente com o esforço que a sua construção representará.

Os efeitos estéticos não encarecem a obra quando são judiciosamente obtidos pelo estudo racional da planta em conjunto com os alçados e córtices, de fôrma a conseguirem-se volumes harmonicos e originais.

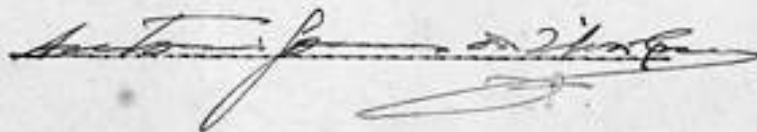
Proporção das superficies, harmonia de linhas e de côres e variedade de volumes, são os recursos que a arquitetura moderna valendo-se de certas possibilidades de certos materiais novos e economicos, contrapõem ás custosas concepções artisticas dos estilos antigos.

Neste sentido estamos crentes que o novo mercado de Matosinhos será, com a imponência sóbria do seu conjunto, uma das mais audaciosas manifestações da arquitetura moderna no nosso paiz, e uma afirmação de vitalidade dum Municipio que sabe querer progredir.

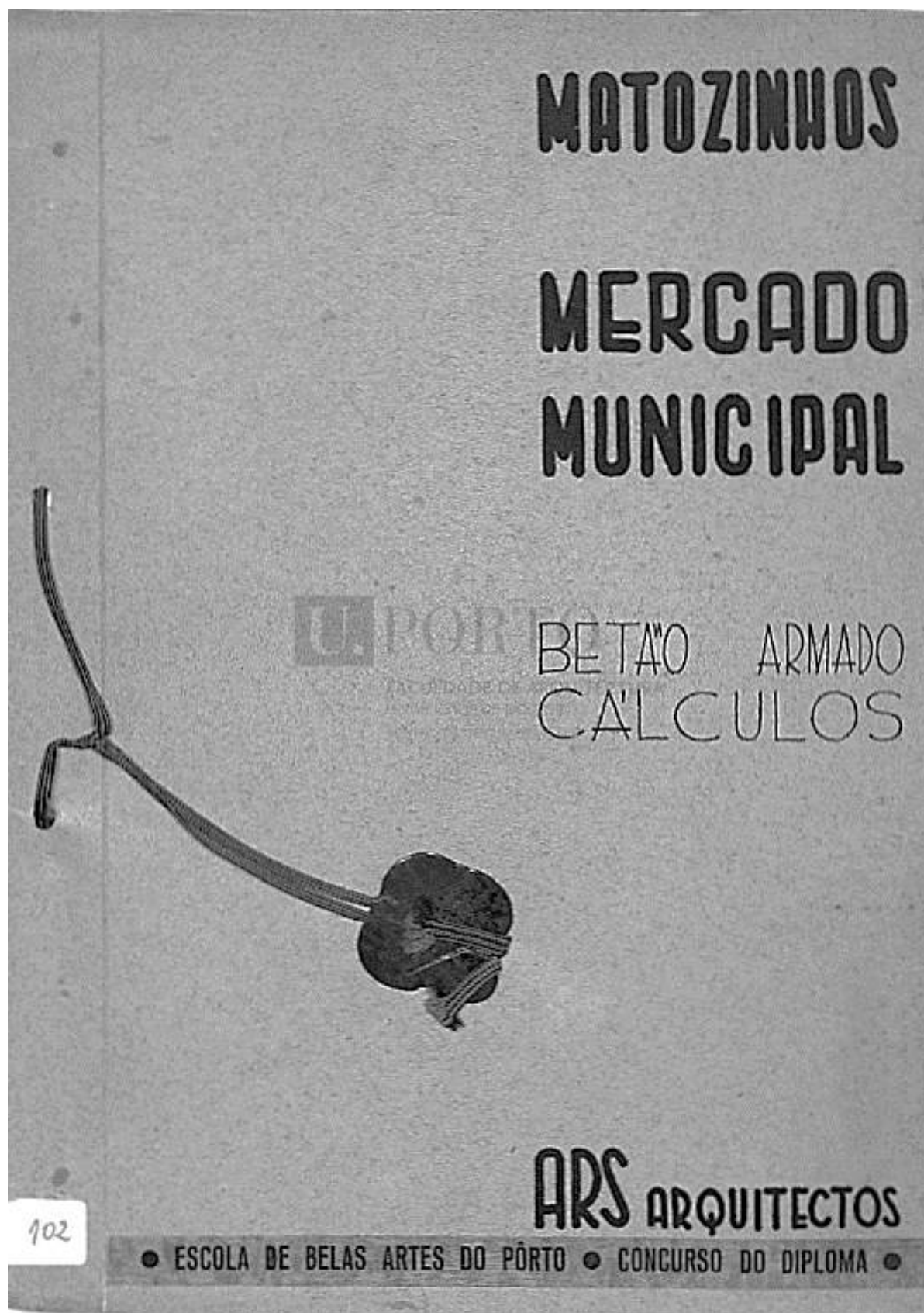
---

Matosinhos e Secretaria Municipal, 25 de Junho de 1936

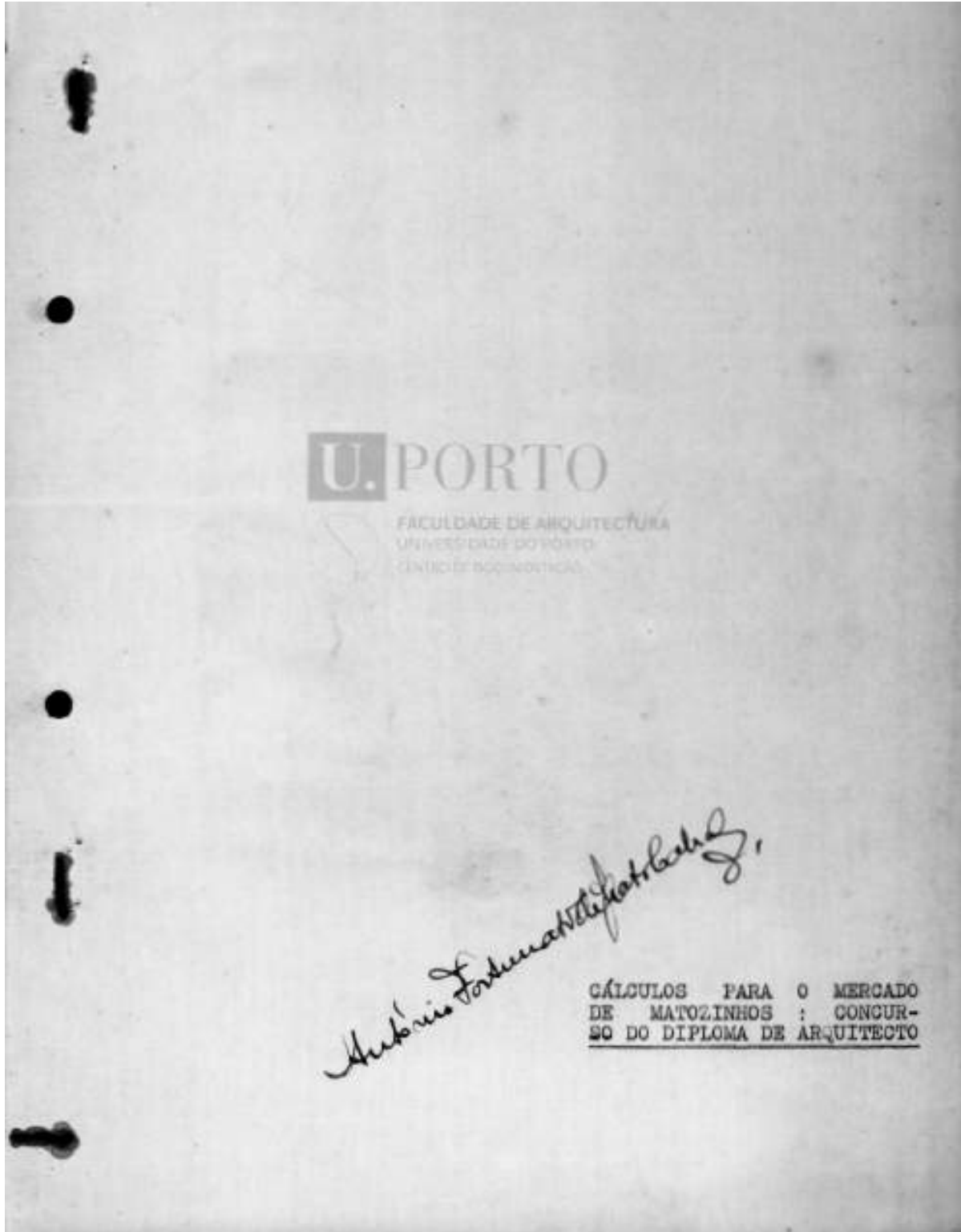
O Chefe da Secretaria



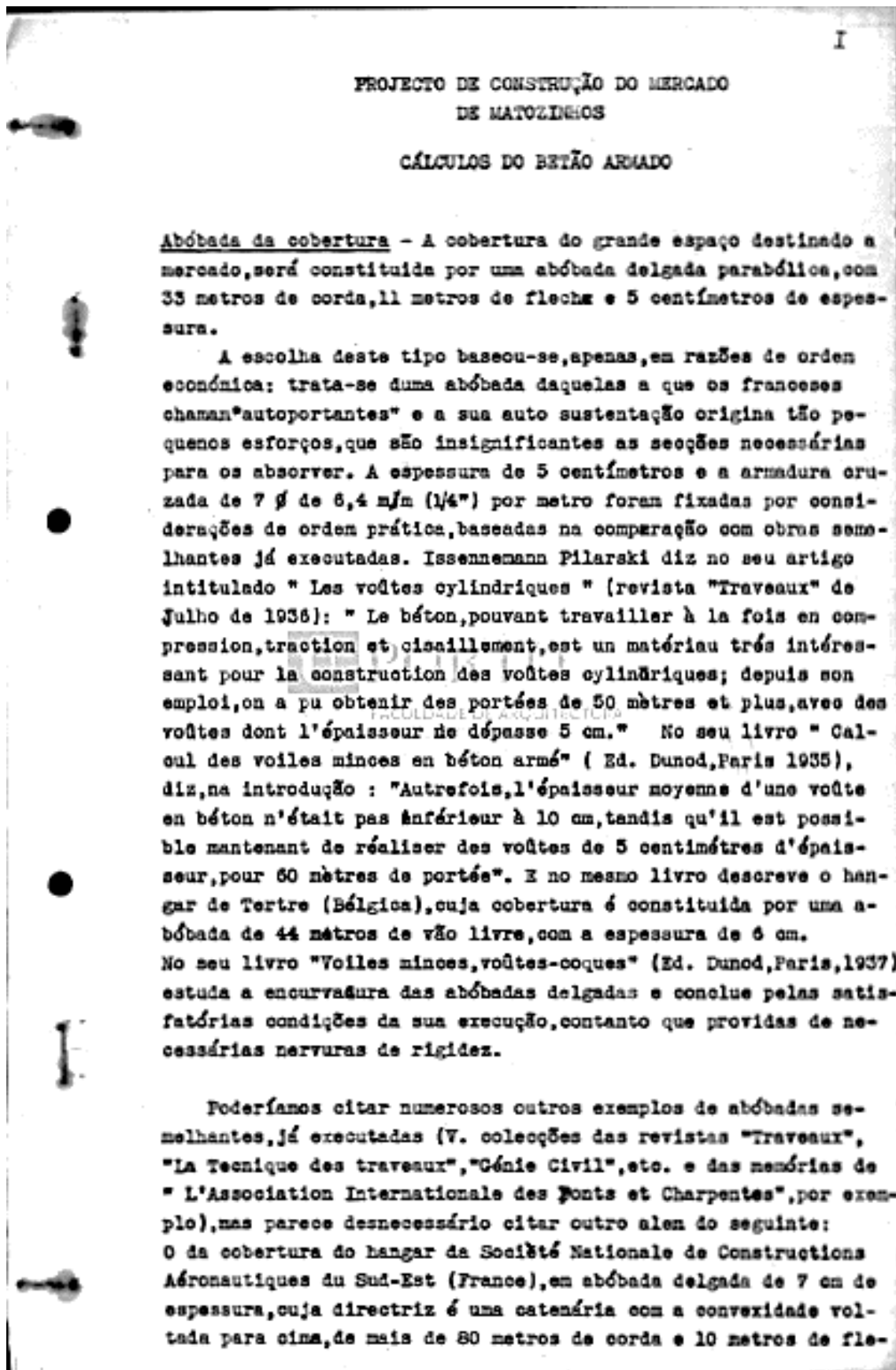
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
CDAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Capa	1941-12-__	CODA_010



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha de Rosto	1941-12-__	CODA_010



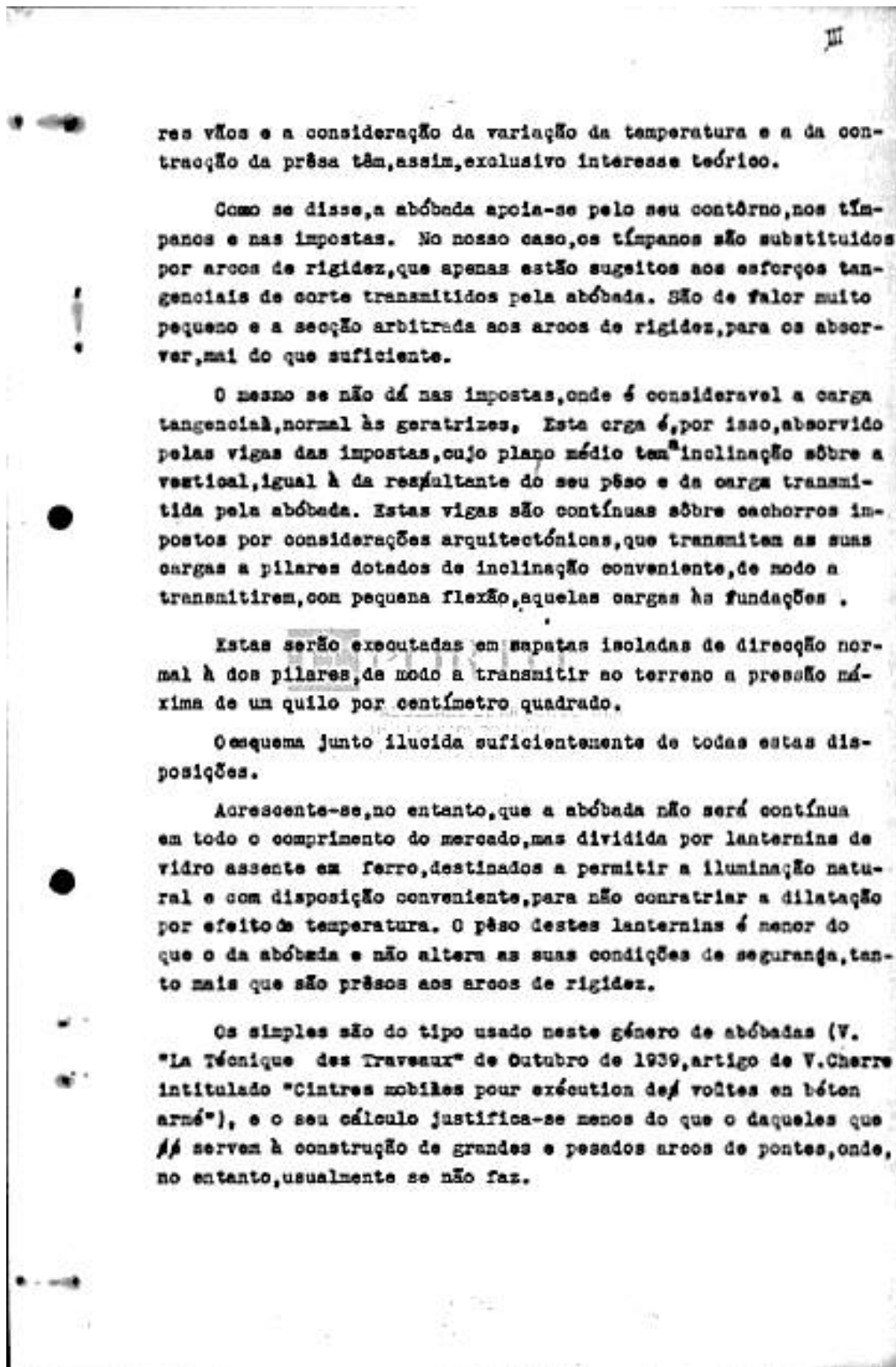
Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha I	1941-12-__	CODA_010



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha II	1941-12-__	CODA_010

II	<p>cha (V. "Travaux" de Junho de 1939, artigo de M. Charles Pujade-Renaud).</p> <p>O estudo destas abóbadas pode fazer-se supondo-as apenas apoiadas nos tímpanos (abóbadas Zeiss-Dywidag); ou apoiadas em todo o contorno, quer dizer, nos tímpanos e nas impostas (abóbadas chamadas "do tipo Francês").</p> <p>As abóbadas Zeiss-Dywidag são de realização mais delicada e mais difícil descimbramento. Escolhemos, por isso, o tipo francês que é, aliás, o da abóbada de 80 metros de corda atrás citada.</p> <p>O seu estudo faz-se supondo que as tensões internas são tangentes ao plano médio da abóbada, o que exclui a existência de momentos de flexão. Estabelecendo o equilíbrio de um paralelepípedo elementar, com as arestas paralelas às geratrizes e tangentes às directrizes, Pilarski chega às expressões que nos serviram no cálculo e que dão os valores das tensões internas (compressão, tração e corte), em função das solicitações exteriores: peso próprio e pressão do vento. O peso próprio considerámo-lo com distribuição horizontal uniforme; o vento, a actuar conforme indicam as prescrições francesas, que vêm transcritas no livro de Pilarski.</p> <p>Não se considera, no cálculo destas abóbadas, a acção das variações da temperatura nem da contracção da prêsse, porque a maneira de encarar o seu equilíbrio exclui a influência destas acções. Na realidade, a variação de temperatura desenvolve, nas abóbadas vulgares, impulso horizontal nas impostas, que produz momentos de flexão no corpo da abóbada; nas abóbadas delgadas, tendo-se admitido que as tensões internas existem em planos internos à abóbada, digo, tangentes à abóbada, o que implica que não considere a existência de momentos de flexão, aquelas acções só produziriam efeito, se se traduzissem por reacções nas impostas dirigidas tangencialmente à abóbada, isto é, reacções com componentes horizontal e vertical, o que é, para esta última, manifestamente impossível.</p> <p>O seu único efeito, pelo menos teoricamente, é o de fazer variar a forma da abóbada, que atinge novo equilíbrio, depois de deformada, sem produção de novos esforços. Não quer isto dizer que, na realidade, as ligações contínuas nos apoios, não façam nascer esforços devidos àquelas acções: devem, porém, estes esforços ter valor insignificante, porque em nenhum dos numerosos artigos ou livros que consultamos, encontramos, sequer, a sua menção. Seja como for, as secções a que chegamos estão sancionadas pela experiência, para maio-</p>
----	--

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha III	1941-12-__	CODA_010



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha IV	1941-12-__	CODA_010

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	<p style="text-align: right;">IV</p> <p><u>Bases para os cálculos</u> - Os cálculos foram elaborados de harmonia com o regulamento de Betão Armado em vigor e nas seguintes bases:</p> <p>Materiais - terão, pelo menos, as qualidades mínimas exigidas pela legislação aplicável.</p> <p>Dosagem por metro cúbico de betão:</p> <p style="padding-left: 40px;">300 quilos de cimento 400 litros de areia 800 litros de gão.</p> <p>Resistência específica mínima do betão, aos 28 dias de endurecimento - 180 k/cm<sup>2</sup></p> <p>Coefficiente de equivalência - m= 15</p> <p>Pêso por metro cúbico de betão armado - 2.400 kg.</p> <p>Sobre carga por m<sup>2</sup> de pavimento acessível - 500 kg.</p> <p>Sobre carga por m<sup>2</sup> de pavimento inacessível - 100kg.</p> <p>Máxima velocidade do vento, que se supõe inclinado de 15° sobre a horizontal - 40 m/segundo</p> <p>Fadiga máxima do betão à compressão :</p> <p style="padding-left: 40px;">Compressão simples - 40 kg/cm<sup>2</sup></p> <p style="padding-left: 40px;">Idem por flexão - 35 a 50 kg/cm<sup>2</sup></p> <p>estando estes valores sujeitos às correcções regulamentares.</p> <p>Fadiga máxima do aço à tracção - 1.800 kg/cm<sup>2</sup></p> <p>Limites da fadiga às tensões tangenciais :</p> <p style="padding-left: 40px;">Lages sem armaduras secundárias - 6 kg/cm<sup>2</sup></p> <p style="padding-left: 40px;">Vigas sem armaduras secundárias - 4 kg/cm<sup>2</sup></p> <p style="padding-left: 40px;">Lages e vigas com armaduras secundárias - 14 kg/cm<sup>2</sup></p> <p>Limites de fadiga às tensões de aderência:</p> <p style="padding-left: 40px;">Armaduras sem ganchos - 5 kg/cm<sup>2</sup></p> <p style="padding-left: 40px;">Idem com ganchos - 10kg/cm<sup>2</sup></p> <p><b>CÁLCULOS</b></p> <p><u>a) abóbada da cobertura</u></p> <p>A abóbada da cobertura terá, como se disse, secção parabólica e será constituída por uma lage de pequena espessura, a que se dará rigidez, nas extremidades de cada abóbada, isolada, por meio de arcos de rigidez, não calculados, com a secção de nervuras de 30 por 30 c/m armadas longitudinalmente com 4 <math>\phi</math> de 19,1 m/m ( 3/4" ) e transversalmente com cintas de <math>\phi</math> 5,35 m/m(1/4"), espaçadas de 15 cm.</p>	1941-12-__	CODA_010

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha V	1941-12-__	CODA_010

V

O cálculo da abóbada foi efectuado de harmonia com as indicações de Issenmann Pilarski ( Calcul des voiles minces en béton armé - Ed. Dunod, 1935 - Paris ) e de Luigi Santarella ( Il cemento armato - Ed. Hoepli, 1931 - Milão ).

Terá as seguintes características :

corda - 33 metros  
 flecha - 11 m.  
 comprimento máximo - 8,50m.  
 espessura - 5 c/m  
 armadura - 7  $\phi$  6,35 m/m ( 1/4" ) p.m. = 2,8 cm<sup>2</sup> p.m., paralelamente às geratrizes e outrotanto ortogonalmente.

Fizemos a verificação das tensões na abóbada sob acção exclusiva do seu peso próprio ou adicionada à do vento, com a velocidade máxima de 40 metros por segundo.

Eis, sucessivamente, os dois casos :

A equação da fibra média da abóbada é :

$$z - hy^2 = 0$$

Como esta curva deve passar pelo ponto y igual a 16,5 m. e z = 11 m., é :

$$11 - 16,5^2 h = 0$$

onde:

$$h = 0,04035$$

e aquela equação torna-se em:

$$z - 0,04035y^2 = 0 .$$

Determinaram-se as tensões em sete pontos de cada secção transversal da abóbada : no fecho, nas impostas e em 5 pontos equidistantes horizontalmente de 3 metros a partir do fecho.

A - Peso próprio.

O peso próprio da abóbada é, utilizando a notação de Pilarski:

$$z = 0,05 \times 2.400 = 120 \text{ k/m}^2 \text{ de superfície da abóbada.}$$

Equações gerais :



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha 6	1941-12-__	CODA_010

6

f) - Estrutura do edifício - A estrutura do edifício será constituída por laje de betão armado, assente em vigotas<sup>o</sup> em vigas mestras, que transmitirão as suas cargas ás fundações, através de pilares. Como se trata de obra muito extensa, será dividida por juntas de dilatação transversais, de modo a permitir a livre dilatação, sob a acção das variações de temperatura.

As vigas e vigotas são, logicamente, previstas com reforços triangulares nos apoios, mas na parte interior do Mercado, onde isso possa afectar o aspecto arquitectónico, serão construídas de secção constante.

Esta parte da obra de betão armado, compreende a cobertura e o pavimento ao nível das galias, que consideraremos sucessivamente.

Quanto á cobertura, como se pode verificar no respectivo esquema de vigamentos, a laje é contínua, com mais de 3 tramos, sobre as vigotas e tem o vão mínimo de 1,50 m. e os máximos de 1,70 m. e 2,20 m.: foi calculada supondo que todos os tramos tem o mesmo vão de 1,70 m. e verificada para o de 2,20 m.

As vigotas paralelas ás fachadas laterais, das quais, de extrínsecas chamamos "vigotas laterais", são contínuas com numerosos tramos de 4 m. e apenas dois de 6 m. de vão, cada um. Como as juntas de dilatação não serão realizadas sobre as vigas mestras, mas a certa distância destas, de modo a que as vigotas constituem como que vigas "cantiliver", o efeito da continuidade não é sensivelmente diferente do de vigas contínuas, mormente se se atender aos momentos secundários provenientes de os apoios não serem de rótula, mas dotados apenas da elasticidade própria do betão armado. Nestes termos, foram as vigotas estudadas como vigas contínuas de 3 tramos de 4 m. de comprimento, cada um, o que é certamente, hipótese mais desfavorável do que a realidade, e os momentos de flexão calculados pelas tabelas de Winckler, para as soli-

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha 7	1941-12-__	CODA_010

7

citações que, em cada secção, produzem os maiores esforços. As vigas extremas não foram calculadas à flexão desviada, por ser problemático este funcionamento (Magnel) e supuzeram-se, em hipótese mais desfavorável, de secção rectangular.

Estas vigotas descarregam em pilares ou em vigas mestras, afastadas de 4 m. entre eixos longitudinais, de dois tramos, um de 4,8 m., outro de 5,0 m. de comprimento teórico. Calculadas como vigas T, contínuas sobre pilares, nos quais descarregam e com os quais se não supõe constituírem pórticos.

Os pilares centrais foram, assim, calculados como se sujeitos a compressão simples; os extremos, a que chamamos “pilares laterais”, supuzemo-los sujeitos a flexão composta, não tendo o momento sido calculado pela fórmula indicada no Regulamento, que é facultativa, mas sim como indica Santarella (Il Cemento Armato, Vol. II, Ed. Hoepli, Milão, 1931).

Sobre as entradas das fachadas laterais, a vigota anterior extrema é substituída por uma grande viga de 12 m. de vão teórico, que vence todo o vão da entrada; chamêmos-lhe “viga grande lateral superior”.

No corpo paralelo à fachada posterior, os vigaamentos terão disposição semelhante: vigotas paralelas a essa fachada e vigas principais normais às vigotas. O vão das vigotas, só em dois tramos é levemente superior a 4 m., mas como o seu espaçamento é de 1,50 m. e no adículo se supõe uniformemente de 1,70 m., servem as secções anteriormente estudadas.

As vigas mestras é que são vigas de um só tramo, de 6 m. de comprimento, cujo cálculo, por lapso, se omitiu. Eis as suas características:

Largura da nervura -  $b_0$  = 20 cm.

Altura da nervura -  $h_0$  = 40 cm

Altura útil -  $h$  = 44 cm.

Altura total -  $H$  = 47 cm.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha 22	1941-12-__	CODA_010

22

$$R_a = 485000:7,8(80-23,2:3) = 1190 \text{ kg/cm}^2.$$

Esforço transversal máximo:

$$T = 150x4:2 + 6200:2 = 3400 \text{ kg.}$$

Tensão máxima de corte:

$$t_0 = 3400:16x0,65x30 = 5,4 \text{ kg/cm}^2.$$

Esforço transversal absorvido por barras dobradas:

$$T = 2,6x7,8x1200x0,65x39:400 = 2170 \text{ kg.}$$

Resta, para absorver por estribos:

$$T = 3400 - 2170 = 1230 \text{ kg.}$$

Tensão máxima nos estribos:

$$R_e = 1230:10,6x0,65x29 = 1175 \text{ kg/cm}^2.$$

Tensão máxima de aderência:

$$t_1 = 3400:8x2x6,96x0,65x29 = 3,7 \text{ kg/cm}^2.$$

Os pilares e sapatos terão secção e armaduras iguais às dos pilares e sapatos centrais da galeria, pois estão, manifestamente, sujeitos a menores esforços do que eles.

d) - Fundações. - Consta da memória descritiva que "As fundações serão executadas em sapatas de betão armado, tendo-se admitido no terreno, que é de boa areia compacta a pequena profundidade, a pressão máxima de 1 kg/cm<sup>2</sup>."

Com isto se julga ter suficientemente expresso a ideia de que o exame directo do terreno de fundação e o conhecimento das condições de execução de construções existentes nas proximidades imediatas, tornavam dispensável a execução de sondagens.

Na realidade, o terreno é de boa areia compacta, a pequena profundidade, areia não sujeita a arrastamento por correntes de água subterrâneas e que, certamente, poderá suportar, com segurança, pressão superior a 1 kg/cm<sup>2</sup>.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
CDFAUP	Prova de CODA de Fortunato Cabral – BA – Folha 23	1941-12-__	CODA_010



Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Programa de Concurso da Empreitada – Folha 1	1945-11-15	n/d

# CÂMARA MUNICIPAL DE MATOZINHOS

## Serviços de Engenharia

\*\*\* \*\*

.....CONSTRUÇÃO DO MERCADO MUNICIPAL DE MATOZINHOS.....

## PROGRAMA DO CONCURSO

Art. 1.º — No dia, hora e local indicados nos respectivos anúncios, datados de 17 de Novembro de 19 45, proceder-se-á, perante a comissão para esse fim constituída, á arrematação, por meio de proposta em carta fechada, da empreitada de CONSTRUÇÃO DO MERCADO MUNICIPAL DE MATOZINHOS

designada nos anúncios e descrita no caderno de encargos e nas peças escritas e desenhadas junto a este programa.

Art. 2.º — A base de licitação é de Esc. 4.537.386\$01.

Art. 3.º — Aos concorrentes que o desejarem será permitido tirar, na sala e local para esse fim indicados, cópias do caderno de encargos e das outras peças patentes no concurso, e ser-lhes-ão fornecidas, a seu pedido e ao preço do custo, cópias dos desenhos do projecto.

§ único — É exclusivamente da responsabilidade dos concorrentes a verificação da exatidão de todas as referidas cópias.

Art. 4.º — Para ser admitido ao concurso é necessário que o proponente efectue na Caixa Geral dos Depósitos, Crédito e Previdência, ou suas filiais, o depósito provisório de Esc. 113.434\$65., mediante guia passada pela Secretaria da Câmara Municipal, em qualquer dia útil, das 11 às 17 horas e até ao dia do concurso.

Art. 5.º — As propostas, devidamente seladas, assinadas e reconhecidas por notário, serão redigidas em português, dactilografadas ou manuscritas, sem rasuras, entrelinhas ou palavras riscadas, e nos seguintes termos :

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Programa de Concurso da Empreitada – Folha 2	1945-11-15	n/d

F. ....  
 (indicar estado, profissão e naturalidade, quando não se trate de firma)...  
 obriga-se a executar os trabalhos de CONSTRUÇÃO DO MER ALO MUNICIPAL DE MATOZINHOS  
 .....

a que se refere o anúncio datado de 27 de Novembro de 1945, em conformidade com as condições estabelecidas no programa do concurso e no caderno de encargos respectivos, de que tomou inteiro conhecimento, pela quantia de .....

(por algarismos e por extenso), COM O MESMO TIPO DE LETRA DO CORPO DA PROPOSTA  
 (Data) .....

(Assinatura) .....

(Residência) .....

Art.º 6.º – Cada proposta deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

a) – Duplicado da guia de depósito provisório efectuado pelo concorrente, conforme o Art.º 4.º;

b) – Documento autêntico pelo qual o proponente mostre possuir capacidade técnica para a execução das obras, ou declaração assinada e devidamente reconhecida, de que se obriga a pôr à testa dos trabalhos, durante toda a sua execução, pessoa com as habilitações técnicas necessárias, que esteja em condições de bem dirigir e que como tal seja aceite pela Fiscalização;

c) – Certidão passada há menos de três meses da data do concurso, pela Secretaria Geral do Ministério da Justiça, para os efeitos do decreto-lei n.º 23.226, de 15 de Novembro de 1933;

d) – Tabela, por profissões e categorias, dos salários e ordenados mínimos que o concorrente se obriga a pagar ao seu pessoal operário na execução da empreitada, caso esta lhe seja adjudicada. Estes salários e ordenados não poderão ser inferiores aos da tabela de salários e ordenados mínimos constantes do caderno de encargos;

e) – Declaração devidamente assinada e reconhecida em que o proponente se compromete a sujeitar-se às obrigações que competem aos empreiteiros por portaria 9741, publicada no Diário do Governo, n.º 40, 1.ª Série, de 18 de Fevereiro de 1941, as quais deverão ser incluídas no contracto, juntamente com os salários mínimos a pagar ao pessoal, no caso da empreitada lhe ser adjudicada.

§ 1.º – A falta da tabela designada na alínea d) indicará que o proponente se conforma inteiramente com a segunda tabela a que a mesma alínea se refere.

§ 2.º – Todos os documentos apresentados por efeito deste artigo estão sujeitos à Lei do Sêlo.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Programa de Concurso da Empreitada – Folha 3	1945-11-15	n/d

Art.º 7.º — A proposta, formulada em conformidade com o artigo 5.º e fechada em separado num subscrito lacrado com o sinete bem visível, será encerrada juntamente com os documentos exigidos no artigo anterior, noutra subscrito, tendo a seguinte legenda exterior:

~~CONSTRUÇÃO DO MERCADO MUNICIPAL DE MATOZINHOS~~

a que se refere o anúncio de 7 de Novembro de 1945, nas condições do respectivo caderno de encargos.

Art.º 8.º — As propostas serão entregues, pelo próprio concorrente ou por seu representante, ao secretário da Comissão a que se refere o artigo 1.º, depois de aberta a praça e em seguida à leitura do anúncio, sendo igualmente tomadas em consideração as propostas entregues, antes do concurso, na Secretaria da Câmara Municipal, mediante recibo, e ainda aquelas que, pelo correio e em carta registada, forem dirigidas ao Presidente da Câmara Municipal ou àquela comissão, e forem recebidas naquela secretaria antes da hora fixada para o concurso.

§ único — No caso de extravio ou demora na sua recepção, as propostas enviadas pelo correio não serão consideradas no concurso nem por esse facto se admitirá qualquer reclamação dos signatários.

Art.º 9.º — Para a recepção das propostas o concurso será encerrado dez minutos após a sua abertura, salvo se o número elevado de concorrentes presentes não permitir a recepção de todas as propostas dentro deste período de tempo.

Art.º 10.º — No caso de dúvida sobre matéria do concurso, os concorrentes só poderão pedir esclarecimentos antes de se iniciar a abertura dos subscritos exteriores das propostas.

Art.º 11.º — Qualquer proposta que não estiver redigida em conformidade com o art.º 5.º, que não fôr acompanhada dos documentos exigidos no art.º 6.º, ou a qual estiver junto algum documento que não se encontre na devida forma, ou ainda que fôr apresentada por concorrente que deva ser considerado sem idoneidade moral, poderá ser tida como nula e de nenhum efeito, ficando todavia junta ao processo do concurso no estado em que tiver sido apresentada.

Art.º 12.º — Se entre as propostas houver duas ou mais com o mesmo preço e este fôr o mais vantajoso, e quando o desempate não possa fazer-se pela apreciação das tabelas de salários e ordenados mínimos apresentadas pelos respectivos concorrentes e designadas na alínea d) do art.º 6.º, proceder-se-á em acto continuo à licitação verbal entre os respectivos concorrentes ou seus legítimos representantes, somente pelo espaço de um quarto de hora, a não ser que, por motivos justificados, a Comissão delibere alongar este período de licitação.

Arquivo	Descrição	Data	Ref. <sup>a</sup> Interna
AMM	Programa de Concurso da Empreitada – Folha 4	1945-11-15	n/d

§ 1.º — Entende-se que desiste do concurso o concorrente que se recusar a oferecer lance na licitação verbal, ou que, não sendo o próprio proponente, não tenha procuração legítima para o representar em todos os actos do concurso.

§ 2.º — Na licitação não serão admitidos lances inferiores a 1.000\$00.

Art.º 13.º — À excepção do signatário da proposta preferida, que manterá o seu depósito, os concorrentes só poderão efectuar o levantamento dos respectivos depósitos provisórios depois de concluído o processo do concurso, salvo deliberação em contrário expressamente tomada pela Câmara Municipal.

Art.º 14.º — A Câmara Municipal reserva-se o direito de preferir a proposta que julgar mais conveniente aos seus interesses, embora não seja a de mais baixo preço, e ainda o de não fazer a adjudicação, se assim o entender, e designadamente quando presumir que houve conluio entre os concorrentes.

§ único — A adjudicação à proposta que não seja a de mais baixo preço só se tornará definitiva após confirmação do Governo.

Art.º 15.º — O concorrente cuja proposta fôr aprovada terá de fazer, dentro do prazo de oito dias a contar da data em que lhe fôr comunicada esta aprovação, o depósito definitivo de 5 por cento do preço da adjudicação na Caixa Geral dos Depósitos, Crédito e Previdência, ou suas filiais, mediante guia passada pela Secretaria da Câmara Municipal.

§ 1.º — Se o concorrente preferido não efectuar este depósito definitivo no prazo acima indicado, perderá o depósito provisório revertendo a respectiva importância a favor da Câmara Municipal.

§ 2.º — No depósito definitivo levar-se-á em conta ao concorrente o depósito provisório feito para este concurso.

§ 3.º — O depósito definitivo poderá ser substituído por garantia bancária, nos termos legais.

Art.º 16.º — O concorrente que, depois de avisado por escrito para assinar o contracto, não tenha comparecido no prazo de oito dias perderá os depósitos efectuados, que reverterão a favor da Câmara Municipal.

Art.º 17.º — O concorrente que tiver efectuado o depósito provisório e não apresente proposta perderá o direito a este depósito, que reverterá a favor da Câmara Municipal, salvo caso de força maior devidamente comprovado e como tal considerado pela Câmara Municipal, e quando o interessado fôr moralmente idóneo e alegue caso daquela natureza em requerimento que apresente dentro do prazo de oito dias a contar da data do concurso.

Art.º 18.º — O adjudicatário ou seu representante, previamente proposto à fiscalização e como tal aceite por esta, estabelecerá para todos os efeitos e actos relacionados com a execução e liquidação da empreitada, o seu domicílio nas proximidades da zona de trabalhos, em local de que dará conhecimento à fiscalização.



Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Programa de Concurso da Empreitada – Folha 5	1945-11-15	n/d

Art.º 19.º — O adjudicatário é obrigado a fornecer, para serem colocados no contracto da empreitada, todos os sêlos que por lei forem exigidos e a satisfazer todas as despesas legais resultantes da celebração do mesmo contracto.

Art.º 20.º — Em todos os actos dêste concurso serão observadas as instruções da portaria n.º 7.702, de 24 de Outubro de 1933, do decreto-lei n.º 23.226 de 15 de Novembro de 1933, e das disposições regulamentares de obras públicas, na parte que lhe fôr applicável directamente ou por analogia.

Matosinhos e Paços do Concelho, 15 de Novembro de 1945.

O PRESIDENTE DA CÂMARA,

*Fernando Domingues da Silva Prosa*

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Carta da CMM ao Director Geral dos Serviços de Urbanização	1946-01-19	n/d

Exm<sup>ª</sup>. Senhor

Eng<sup>ª</sup>. Director Geral dos Serviços de Urbanização

L I S B O A  
-----

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Ex<sup>ª</sup>. que esta Câmara na sua última reunião resolveu adjudicar a empreitada de construção do Mercado Municipal ao concorrente Luiz José de Oliveira, constructor civil, desta Vila, que se propõe executar essa obra pela importância de 5:300.000\$00.

Foram ainda recebidas mais 3 propostas, sendo uma de 5.594.000\$00 apresentada por José Ferreira dos Santos, e não tendo as 2 restantes sido abertas, conforme preceituava o Programa do Concurso, por falta de apresentação de documentos nele exigidos.

A DEUS LA NAÇÃO


Katozinhos e Paços do Concelho, 19 de Janeiro de 1946.

O PRESIDENTE DA CÂMARA,

Arquivo	Descrição	Data	Ref.ª Interna
AMM	Auto de Recepção Definitiva	1953-08-28	n/d

457

Proc.º nº P-93 (Matosinhos)



MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS  
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE  
URBANIZAÇÃO

~~O PROCESSO DEVERÁ manter-se~~

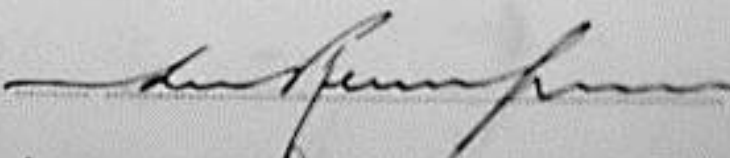
DIRECÇÃO DA URBANIZAÇÃO DO DISTRITO DO PORTO

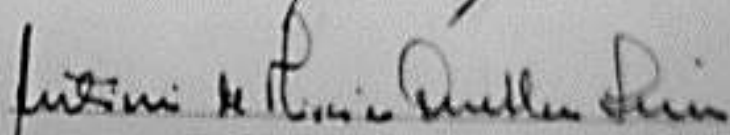
## Auto de Recepção Definitiva

Aos 28 dias do mês de Agosto de mil novecentos e cinquenta e três, pelas onze horas, compareceram no local da obra de Construção do Mercado Municipal de Matosinhos, concelho de Matosinhos, distrito de Porto, o Engenheiro Civil António Resende Júnior (Director distrital), como representante da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização e o Senhor Dr. António de Oliveira Quelhas Lima como representante da Câmara Municipal de Matosinhos.

Tendo-se vistoriado a obra e verificado que a mesma se encontra concluída, nenhuma observação havendo a fazer quanto ao modo como os trabalhos foram executados, pelo primeiro foi declarado que entregava ao segundo a citada obra, e pelo segundo que em nome daquela Entidade a recebia.

E, nada mais havendo a tratar, se lavrou o presente auto que, depois de lido e julgado conforme, vai ser assinado pelos presentes.

  
António Resende Júnior

  
António de Oliveira Quelhas Lima

10/

