

Departamento de História

“Português Suave” e “Arquitetura Doce”
Contributos para uma historiografia da Arquitetura Portuguesa

Maria Margarida Perdigão Festas Mariño Ucha

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em História Moderna e Contemporânea na especialidade de Cidades e
Património

Orientadora:
Doutora Paula Cristina André Ramos Pinto, Professora Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2015

Agradecimentos

Em primeiro lugar o meu agradecimento à Professora Doutora Paula André pela dedicação e rigor com que acompanhou o trabalho e pelo entusiasmo e ânimo que transmitiu, tendo sido um apoio sempre presente ao longo deste desafio.

Ao Professor Doutor Arquiteto José Manuel Fernandes pela entrevista e disponibilidade demonstrada, e à Professora Doutora Maria Helena Maia.

Agradeço aos meus pais o apoio incondicional, ao meu irmão, aos meus tios, à minha colega Maria, ao Luís e aos meus amigos por me terem acompanhado neste percurso.

Resumo

A dissertação *“Português Suave” e “Arquitetura Doce”*. *Contributos para uma historiografia da Arquitetura Portuguesa*, tem como principal objetivo o estudo dos conceitos “Português Suave” e “Arquitetura Doce” através da análise dos textos de José Manuel Fernandes e Pedro Vieira de Almeida, respetivamente.

Os dois conceitos em estudo relacionam-se ao contexto arquitetónico do século XX, nomeadamente à linguagem arquitetónica que se desenvolveu entre as décadas de 30 e 50, e que surge associada ao Estado Novo.

O conceito de “Português Suave” a partir da definição de José Manuel Fernandes refere-se à arquitetura que se produziu em Portugal entre 1940 e 1955 de carácter neo-tradicionista representativa dos valores ideológicos do regime, nacionalista e conservador. Por analogia, Pedro Vieira de Almeida define o conceito de “Arquitetura Doce”, entendendo que a arquitetura que se desenvolve entre as décadas de 30 e 50 resulta da conciliação “doce” entre modernidade e regionalismo.

Desta forma, os conceitos de “Português Suave” e “Arquitetura Doce” constituem duas leituras distintas da arquitetura do segundo quartel do século XX, e constituem um contributo para a historiografia da Arquitetura Portuguesa.

Palavras-chave: “Português Suave”; “Arquitetura Doce”; José Manuel Fernandes; Pedro Vieira de Almeida.

Abstract

The main objective of the thesis *"Português Suave" and "Arquitetura Doce"*. *Contributions to a Portuguese Architecture historiography*, is the study of the concepts "Português Suave" and "Arquitetura Doce" through the analysis of texts by José Manuel Fernandes and Pedro Vieira de Almeida, respectively.

The two concepts under study relate to the architectonic context of the 20th century, particularly architectural language that developed between the decades of 30 and 50, and that appears associated with the Portuguese New State Regime.

From the definition of José Manuel Fernandes, the concept of "Português Suave" refers to architecture that took place in Portugal between 1940 and 1955 of a neo-traditionalist character, representative of the ideological values of the nationalist and conservative regime. By analogy, Pedro Vieira de Almeida defines the concept of "Arquitetura Doce", considering that the architecture developed between the decades of 30 and 50 results from the conciliation "soft" between modernity and regionalism.

Thus, the concepts of "Português Suave" and "Arquitetura Doce" are two different readings of the architecture of the second quarter of the 20th century, and constitute a contribution to the historiography of Portuguese Architecture.

Keywords: "Português Suave"; "Arquitetura Doce"; José Manuel Fernandes; Pedro Vieira de Almeida.

ÍNDICE	
Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vi
ÍNDICE	vii
ÍNDICE DE FIGURAS	ix
INTRODUÇÃO	01
CAPITULO I.“PORTUGUÊS SUAVE”	
1.1. AS IMAGENS DO “PORTUGUÊS SUAVE”	25
1.1.1. A “Casa Portuguesa”	26
1.1.2. O classicismo da arquitetura nazi e fascista	37
1.1.3. O historicismo setecentista e medieval	47
1.1.4. Os arquitetos e as obras	52
1.2. JOSÉ MANUEL FERNANDES	80
1.3. TEXTOS	81
1.3.1. A Architectura do Fascismo em Portugal (1980)	82
1.3.2. “Arquitetura” e fascismo (1981)	84
1.3.3. A Architectura do Estado Novo 1926 a 1959 (1986)	85
1.3.4. Português Suave: Arquiteturas do Estado Novo (2003)	95
1.3.5. A Architectura em Portugal nos anos 1930-40. Do “Modernismo” ao “Estado Novo”: Heranças, Conflitos, Contextos (2005)	101
1.3.6. Notas finais	104
CAPITULO II.“ARQUITETURA DOCE”	
2.1. AS IMAGENS DA “ARQUITETURA DOCE”	107
2.2. PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA	126
2.3. TEXTOS	127
2.3.1. O “arrabalde” do céu (1986)	128
2.3.2. A noção de “passado” na arquitetura das décadas difíceis. O caso de Lisboa (1994)	142
2.3.3. Viana de Lima: arquitecto 1913-1991 (1996)	147

2.3.4. Arquitectura e Poder: representação nacional (1997)	149
2.3.5. O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha (2002)	153
2.3.6. Notas finais	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
BIBLIOGRAFIA	165
ANEXOS	I
A. Entrevista a José Manuel Fernandes (realizada a 29 de Abril de 2015)	II
B. “Português Suave” - Textos de José Manuel Fernandes	XXV
C. Transcrição [sic.] do programa <i>Encontros com o Património: “Português Suave”</i> (realizado a 28 de Março de 2009 pela TSF)	LXXXVII
D. Entrevista a Pedro Vieira de Almeida (<i>Arquitetura</i> em 1979)	CX
E. “Arquitetura Doce” - Textos de Pedro Vieira de Almeida	CXLIV
Curriculum Vitae	CCL

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 - Casa nos arredores de Coimbra, Raul Lino (1879-1974)	30
Figura 1.2 - Casa no Sul, Raul Lino (1879-1974)	30
Figura 1.3 - Casa Solarenga na Beira Alta, Raul Lino (1879-1974)	31
Figura 1.4 - Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900	32
Figura 1.5 - Proposta de Ventura Terra (1866-1919) para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900	33
Figura 1.6 - Escola Primária da Maia (s.d) – Escola do Plano dos Centenários – Rogério de Azevedo (1898-1983)	35
Figura 1.7 - CTT de Torres Vedras (1939-1943) – Adelino Nunes (1903-1948)	36
Figura 1.8 - Habitação unifamiliar- Prémio Municipal 1946 – Carlos Ramos (1897-1969)	36
Figura 1.9 - Monumento a Frederico O Grande (1797) – Friedrich Gilly (1772-1800)	39
Figura 1.10 - Altes Museum(1823-1830)- Albert Schinkel (1781-1841)	39
Figura 1.11 - Propileu (1797) – Leon von Kenze (1772-1800)	40
Figura 1.12 - Casa da Arte Germânica (1934) – Paul Ludwing Troost (1878-1934)	40
Figura 1.13 - Casa da Arte Germânica (1934) – Paul Ludwing Troost (1878-1934)	40
Figura 1.14 - Palácio do Führer (1932-1942) – Albert Speer (1905-1981)	41
Figura 1.15 - Praça Ortogonal (1932-1942) - Albert Speer (1905-1981)	41
Figura 1.16 - Zeppelinfeld Stadium (1934) – Albert Speer (1905-1981)	42
Figura 1.17 - Zeppelinfeld Stadium (concentração de Nuremberg,1934)– Albert Speer (1905-1981)	42
Figura 1.18 - Città Universitaria di Roma (1932) – Marcello Piacentini (1881-1960)	43
Figura 1.19 - Palazzo Uffici (1940) – Marcello Piacentini (1881-1960)	44
Figura 1.20 - Palácio da Justiça (1948) – Rodrigues Lima (1909-1979)	45
Figura 1.21 - Cidade Universitária de Coimbra (1943-1948) - Cottinelli Telmo (1897-1948) e Cristino da Silva (1896-1976)	45
Figura 1.22 - Conjunto urbano do Areeiro (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)	46
Figura 1.23 - Conjunto urbano do Areeiro (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)	46
Figura 1.24 - Estádio do Jamor (1944) - Jacobetty Rosa (1901-1970)	47
Figura 1.25 - Edifícios de referência para o edifício urbano em Lisboa, segundo Keil do Amaral - Palácio Ludovice (solar urbano setecentista); Edifício das Janelas (edifício setecentista na rua dos Bacalhoeiros); Edifício da Companhia das Águas (edifício pombalino)	50
Figura 1.26 - Edifício de habitação Av. Sidónio Pais, nº12 (1942) – Cristino da Silva (1896-1976)	50
Figura 1.27 - Edifício de habitação Av. Sidónio Pais, nº12 (1942) – Cristino da Silva (1896-1976)	50

Figura 1.28 - Igreja do Santo Condestável (1946-1951) – Vasco Regaleira (1897-1968)	51
Figura 1.29 - Conjunto Urbano do Areeiro, Lisboa (1941-1960) – Cristino da Silva (1896-1976)	53
Figura 1.30 - Conjunto Urbano do Areeiro, Lisboa (1941-1960) – Cristino da Silva (1896-1976)	53
Figura 1.31 - Caixa Geral de Depósitos, Leiria (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)	53
Figura 1.32 - Casa própria. Prémio Valmor 1944, Lisboa – Cristino da Silva (1896-1976)	54
Figura 1.33 - 2º Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres, 1938 - Carlos Ramos (1897-1969)	55
Figura 1.34 - Tribunal do Sabugal (1959-1960) - Carlos Ramos (1897-1969)	55
Figura 1.35 - Tribunal de Mirandela (1959-1960) - Carlos Ramos (1897-1969)	56
Figura 1.36 - Moradia no Restelo, Prémio Municipal 1946, Lisboa- Carlos Ramos (1897-1969)	56
Figura 1.37 - Prédio da Praça de Londres – Avenida de Roma, Lote nº 64 (1951) Vista da Praça de Londres, Lisboa e alçado principal - Cassiano Branco (1897-1970)	57
Figura 1.38 - Prédio da Praça de Londres – Avenida de Roma, Lote nº 64 (1951) Vista da Praça de Londres, Lisboa e alçado principal - Cassiano Branco (1897-1970)	57
Figura 1.39 - Cinema “Império” (1948) Lisboa - Cassiano Branco (1897-1970)	57
Figura 1.40 - Hotel do Luso (1938) Vila do Luso, Mealhada - Cassiano Branco (1897-1970)	58
Figura 1.41 - Hotel do Luso (1938) Vila do Luso, Mealhada - Cassiano Branco (1897-1970)	58
Figura 1.42 - Sede da Junta Nacional do Vinho (1941), Lisboa - Cassiano Branco (1897-1970)	58
Figura 1.43 - “Portugal dos Pequenitos” (1937), Coimbra - Cassiano Branco (1897-1970)	59
Figura 1.44 - Pavilhão de Portugal na Exposição de Nova Iorque de 1938 - Jorge Segurado (1898-1990)	59
Figura 1.45 - “Aldeias Portuguesas” Exposição do Mundo Português, 1940 - Jorge Segurado (1898-1990)	60
Figura 1.46 - Pousada do Infante D. Henrique, Sagres (1960) - Jorge Segurado (1898-1990)	60
Figura 1.47 - Prédio na Avenida Sidónio Pais (1945, Prémio Municipal em 1947) - Pardal Monteiro (1897-1957)	61
Figura 1.48 - Laboratório Nacional de Engenharia Civil (1949) - Pardal Monteiro (1897-1957)	61
Figura 1.49 - Reitoria da Universidade de Lisboa (1961) - Pardal Monteiro (1897-1957)	62
Figura 1.50 - Monumento das Descobertas/ Padrão dos Descobrimentos (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948) e Leopoldo de Almeida (1898-1975)	62
Figura 1.51- Exposição do Mundo Português – Pavilhão dos Portugueses no Mundo (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948)	63
Figura 1.52 - Átrio da Estação do Rossio - Cottinelli Telmo (1897-1948)	63
Figura 1.53 - Standard Elétrica (1948) - Cottinelli Telmo (1897-1948)	64
Figura 1.54 - Alçado do projeto de ampliação do Banco Totta e Açores, Baixa de Lisboa (1950) - João Simões (1908 – 1993)	64
Figura 1.55 - Prédio na Praça do Saldanha nº31 (Premio Valmor em 1945) - João Simões (1908 – 1993)	65

Figura 1.56 - Prédio na rua Artilharia 1, nº105 (Prémio Valmor, 1949) - João Simões (1908 – 1993)	65
Figura 1.57 - Armazém frigorífico de Alcântara (1938) Atual Museu do Oriente - João Simões (1908 – 1993)	66
Figura 1.58 - Cinearte Lisboa (1937/1938) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)	66
Figura 1.59 - Cinema Monumental (1951) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)	67
Figura 1.60 - Teatro Micaelense, Ponta Delgada (década de 1950) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)	67
Figura 1.61 - Pousada Regional do Marão (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)	68
Figura 1.62 - Pousada Regional de Serém do Vouga (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)	68
Figura 1.63 - Pousada Regional da Serra da Estrela (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)	69
Figura 1.64 - Edifício Rialto, Porto (1941) - Rogério de Azevedo (1898-1983)	69
Figura 1.65 - Prédio na rua da Imprensa, nº25 (Prémio Valmor em 1942) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)	70
Figura 1.66 - Edifício Av. António Augusto de Aguiar (Prémio Valmor 1945) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)	70
Figura 1.67 - Hotel Turismo, Castelo Branco (1945) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)	71
Figura 1.68 - Edifício da Caixa Geral de Depósitos, Coimbra (1948-50) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)	71
Figura 1.69 - Edifício dos CTT, Setúbal (1937-41) - Adelino Nunes (1903-1948)	72
Figura 1.70 - Edifício dos CTT, Figueira da Foz (1937-41) - Adelino Nunes (1903-1948)	72
Figura 1.71 - Edifício dos CTT, Loulé (1939-43) - Adelino Nunes (1903-1948)	73
Figura 1.72 - Edifício dos CTT, Praça D. Luís, Lisboa (1942-53) - Adelino Nunes (1903-1948)	73
Figura 1.73 - Bairro “económico” do Alvito, designado “Salazar”, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)	74
Figura 1.74 - Bairro “económico” do Alvito, designado “Salazar”, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)	74
Figura 1.75 - Bairro “económico” da Ajuda, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)	75
Figura 1.76 - Bairro “económico” da Encarnação, Lisboa (1948) - Paulino Montês (1897-1988)	75
Figura 1.77 - Hotel da Guarda (1936-1948) - Vasco Regaleira (1897-1968)	76
Figura 1.78 - Igreja de São João de Brito, Lisboa (1951-1955) - Vasco Regaleira (1897-1968)	76
Figura 1.79 - Banco de Angola, Luanda (1953) - Vasco Regaleira (1897-1968)	76
Figura 1.80 - Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929 - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade	77
Figura 1.81 - Fonte Monumental na Alameda D. Afonso Henriques, Lisboa (1938) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade	77

Figura 1.82 - Edifício de Bernardo Moniz Maia (Prémio Valmor 1939) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade	78
Figura 1.83 - Edifício do Museu Nacional de Arte Antiga (1940) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade	78
Figura 1.84 - Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937 - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)	79
Figura 1.85 - Aeroporto de Lisboa (1942) - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)	79
Figura 1.86 - Cineteatro “Salão Central”, Évora (1945) - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)	80
Figura 2.1 - Ville Savoye (1928) Poissy – Le Corbusier (1887-1965)	108
Figura 2.2 - Ville Savoye (1928) Poissy – Le Corbusier (1887-1965)	108
Figura 2.3 - Capela de Notre Dame du Haut (1950-1955) Ronchamp – Le Corbusier (1887-1965)	108
Figura 2.4 - Capela de Notre Dame du Haut (1950-1955) Ronchamp – Le Corbusier (1887-1965)	108
Figura 2.5 - Hôtel Martel (1926-1927) 10 rue Mallet-Stevens, Paris – Robert Mallet Stevens (1886-1945)	109
Figura 2.6 - Villa Cavrois (1929-1932) Croix – Robert Mallet Stevens (1886-1945)	109
Figura 2.7 - Villa Cavrois (1929-1932) Croix – Robert Mallet Stevens (1886-1945)	109
Figura 2.8 - Hotel Collinet (1925-1926) Boulogne-Billancourt – Robert Mallet Stevens (1886-1945)	110
Figura 2.9 - Câmara Municipal de Hilversum (1915 – 1934) - Willem Marinus Dudok (1884-1974)	110
Figura 2.10 - Câmara Municipal de Hilversum (1915 – 1934) - Willem Marinus Dudok (1884-1974)	110
Figura 2.11 - Nassauschool (1927-1928) Hilversum - Willem Marinus Dudok (1884-1974)	111
Figura 2.12 - Nassauschool (1927-1928) Hilversum - Willem Marinus Dudok (1884-1974)	111
Figura 2.13 - Vista aérea do Pavilhão C ou da Rádio do Instituto Português de Oncologia (1933) Carlos Ramos (1897-1969)	112
Figura 2.14 - Pavilhão C ou da Rádio do Instituto Português de Oncologia (1933) Carlos Ramos (1897-1969)	113
Figura 2.15 - Edifício na Praça Duque de Saldanha (1943) – Carlos Ramos (1897-1969)	113
Figura 2.16 - Enquadramento do edifício na Praça Duque de Saldanha (dir.) (1943) – Carlos Ramos (1897-1969)	114
Figura 2.17 - Liceu de Beja (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	115
Figura 2.18 - Liceu de Beja (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	115
Figura 2.19 - Liceu de Beja (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	115
Figura 2.20 - Cineteatro Capitólio (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	115
Figura 2.21 - Cineteatro Capitólio (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	115
Figura 2.22 - Praça do Areeiro (1938-1949) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	116

Figura 2.23 - Praça do Areeiro (1938-1949) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	116
Figura 2.24 - Praça do Areeiro (1938-1949) Luís Cristino da Silva (1896-1976)	116
Figura 2.25 - Stand Ford (1927) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	117
Figura 2.26 - Sede do jornal Diário de Notícias (1936) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	117
Figura 2.27 - Sede do jornal Diário de Notícias (1936) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	117
Figura 2.28 - Instituto Nacional de Estatística (1936) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	118
Figura 2.29 - Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	118
Figura 2.30 - Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	118
Figura 2.31 - Gare Marítima de Alcântara (1942) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)	119
Figura 2.32 - Vista da Exposição do Mundo Português (1940) – Arquiteto responsável: Cottinelli Telmo (1897-1948)	119
Figura 2.33 - Vista do Pavilhão dos Portugueses no Mundo a partir do espelho da água e da Praça do Império com o Padrão dos Descobrimentos (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948)	120
Figura 2.34 - Vista do Pavilhão dos Portugueses no Mundo a partir do espelho da água e da Praça do Império com o Padrão dos Descobrimentos (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948)	120
Figura 2.35 - Esboço do edifício da Standard Elétrica (1945-1948) – Cottinelli Telmo (1897-1948)	120
Figura 2.36 - Liceu Filipa de Lencastre (1932-1939) Jorge Segurado (1898-1990)	121
Figura 2.37 - Casa da Moeda (1938) Jorge Segurado (1898-1990)	121
Figura 2.38 - Casa da Moeda (1938) - Jorge Segurado (1898-1990)	122
Figura 2.39 - Casa da Moeda (1938) - Jorge Segurado (1898-1990)	122
Figura 2.40 - Capela de São Gabriel (1951) Vendas Novas – Jorge Segurado (1898-1990)	122
Figura 2.41 - Garagem d’ <i>O Comércio do Porto</i> (1928-1932) Rogério de Azevedo (1898-1983)	123
Figura 2.42 - Sede do jornal <i>O Comércio do Porto</i> (1928-1932) Rogério de Azevedo (1898-1983)	123
Figura 2.43 - Desenho da Cidade do Filme Português (1930) Cassiano Branco (1897-1970)	124
Figura 2.44 - Victoria Hotel (1936) – Cassiano Branco (1897-1970)	124
Figura 2.45 - Cinema Éden (1937) – Cassiano Branco (1897-1970)	125
Figura 2.46 - Cinema Éden (1937) – Cassiano Branco (1897-1970)	125
Figura 2.47 - Moradia na Avenida Columbano Bordalo Pinheiro (1937) demolida – Cassiano Branco (1897-1970)	125

INTRODUÇÃO

A dissertação *“Português Suave” e “Arquitetura Doce”*. *Contributos para uma historiografia da Arquitetura Portuguesa* tem como principal objetivo uma abordagem historiográfica dos conceitos “Português Suave” e “Arquitetura Doce” a partir da análise dos textos de José Manuel Fernandes e Pedro Vieira de Almeida, respetivamente.

Os conceitos em estudo desenvolvem-se a partir da compreensão arquitetónica e da relação com o seu contexto histórico, estabelecendo duas construções distintas da história da arquitetura do segundo quartel do século XX.

O conceito de “Português Suave” tem a sua origem na expressão popular que remete para a noção, então explorada pelo Estado Novo, dos “brandos costumes” que caracterizam o povo português. O “Português Suave” vai ser tomado de forma pejorativa e irónica pelo meio arquitetónico para fazer significar a arquitetura de carácter nacionalista e neo-tradicionalista que se desenvolveu em Portugal no período do Estado Novo, sendo considerada a década de 40 o momento mais expressivo.

José Manuel Fernandes recupera o conceito de “Português Suave” para a historiografia da arquitetura em Portugal do século XX, inscrevendo-o cronologicamente entre 1940 e 1955, período em que se desenvolve uma arquitetura que considera conotada com o Estado Novo por ser representativa dos valores ideológicos do regime de Salazar, nacionalista e conservador, e que assentam na exaltação do mundo rural entendido como origem da Nação. Esta arquitetura no entender do autor, tem como momento-chave a Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, e como momento charneira o I Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948, que permitiu o debate sobre a situação da arquitetura nacional, contudo só na década de 50 se terminam as últimas obras em “Português Suave”.

Esta arquitetura é entendida como o corte com o desenvolvimento do Movimento Moderno no país, com os princípios de uma arquitetura que se estabelece por via da função e do espaço, em detrimento de uma arquitetura que se estabelece pelo seu valor simbólico, assente numa gramática arquitetónica de referência nacionalista, tradicionalista e historicista.

Tendo como ponto de partida o conceito de “Português Suave” surge como conceito análogo “Arquitetura Doce”, definido por Pedro Vieira de Almeida em 1996, e que tem como

significado a “nossa arquitetura decentemente e docemente moderna”¹ que se desenvolve em Portugal nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX. No entender do autor, a maioria dos arquitetos modernos desenharam uma “Arquitetura Doce”, de natureza moderna e gramática vernacular, resultado das próprias hesitações entre modernidade e tradição, e não por imposição do regime.

Neste sentido, Pedro Vieira de Almeida propõe uma leitura diferente deste período da história estabelecendo um percurso de desenvolvimento desta “Arquitetura Doce”, compreendido entre as décadas de 30 e 50, que coincide com início de uma produção arquitetónica moderna ao serviço do regime e que vai dar origem ao conflito entre “modernos” e “tradicionalistas”, que o autor considera retomar o debate que marca a situação arquitetónica nacional desde o início do século XX entre “progressistas”, em que se destaca Ventura Terra, e “culturalistas” que tem como principal figura Raul Lino.

Em Portugal a arquitetura que se produziu entre as décadas de 30 e 50 do século XX, tem-se relacionado na historiografia a dois aspetos: à Arquitetura Moderna em Portugal e ao regime político do Estado Novo. A linguagem arquitetónica que se desenvolve nestas décadas é na generalidade entendida como rutura com o Movimento Moderno, no sentido da procura de uma arquitetura oficial, de valor simbólico e ideológico nacionalista do regime. A leitura historiográfica do quadro arquitetónico nacional dos conceitos “Português Suave” e “Arquitetura Doce” estabelece-se de forma distinta e marcada pela questão entre modernidade e tradição.

A presente Dissertação pretende contribuir para a compreensão da história da arquitetura da década de 40 século XX.

Estado da Arte

Diversos autores têm tratado este período da história da arquitetura nacional no sentido de uma abordagem histórica da arquitetura que se desenvolveu nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX, contudo não incidindo especificamente nos conceitos de “Português Suave” e “Arquitetura Doce”.

No que se refere à periodização deste período, e apesar de cada autor procurar defini-lo cronologicamente, é consentâneo ser os anos 40 os mais expressivos. Este aspeto de isolamento

¹ Almeida, Pedro Vieira de (1996) *ed. lit. – Viana de Lima:1913-1991*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.58

temporal é bem marcado nos discursos, uma vez que estes anos assumem a importância de designar esta arquitetura e que pretende exprimir a situação arquitetónica em Portugal.

Na historiografia nacional, a arquitetura associada aos conceitos em estudo surge relacionada ao quadro arquitetónico nacional do Movimento Moderno e no contexto histórico-político do Estado Novo, interpretada como período de interrupção do desenvolvimento da arquitetura moderna resultado da procura de uma arquitetura oficial assente nos valores ideológicos do regime.

No âmbito da historiografia da arquitetura portuguesa, destaca-se Nuno Portas, o texto *Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal* (1970) e José-Augusto França, no livro *A Arte em Portugal no Século XX* (1974), por constituírem duas referências no estudo da história da arquitetura do século XX.

A linguagem arquitetónica em estudo, muitas vezes associada à questão de desenho, é tendencialmente relacionada com o regime político, e nesse sentido os textos de Nuno Teotónio Pereira, que nos anos 50 afirmava um certo engajamento político de oposição ao regime e à situação da arquitetura nacional, são uma referência pela contemporaneidade com a fase correspondente a uma segunda geração de arquitetos que procuraram retomar a linguagem moderna na arquitetura nacional. O texto, *A situação da Arquitectura em Portugal* (1953) escrito em resposta às questões colocadas pelo jornal *Ler*, constitui uma fonte sobre a situação da arquitetura na época, na leitura do arquiteto. Na relação entre a arquitetura e o regime refere-se ainda os textos do mesmo arquiteto, *Foi o salazarismo um fascismo? O que diz a Arquitectura* (1993), e ainda *A Arquitectura do Regime, 1938-1948* (1997).

No mesmo sentido, Sérgio Fernandez, no livro *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (1985) relaciona a produção arquitetónica com o contexto político, na relação do Estado Novo com a modernidade, e a arquitetura enquanto veículo de propaganda do regime, uma vez consolidado ideologicamente.

No que respeita à afirmação de uma arquitetura de cariz nacionalista, e representativa, no contexto da arquitetura nacional da época, refere-se os contributos de Margarida Acciaiuoli, na Tese de Doutoramento *Os anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. Restauração e celebração* (1991), sobretudo pela importância da participação portuguesa nas Exposições Internacionais para a definição estética da ideologia do regime, procurada entre o desejo de modernidade e identidade nacional; João Vieira Caldas, no texto *Cinco entremeios sobre o*

Ambíguo Modernismo (1997), no qual se explora os aspetos, que num contexto de indefinição de uma linguagem arquitetónica com a qual o regime se identificasse, conduzem à interrupção do desenvolvimento da arquitetura moderna portuguesa, e Ana Tostões, no texto *Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos* (2004), no qual define, e relaciona, três momentos na história da arquitetura da primeira metade do século XX e isola a década de 40 no percurso do Movimento Moderno em Portugal iniciado nos anos 20. No sentido da reflexão crítica de conceitos inerentes à historiografia da arquitetura em estudo, Paula Pinto, na Tese de Doutoramento *Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948* (2010), relaciona dois conceitos, modernidade e tradição, que são centrais e nos quais assenta a polémica em torno da arquitetura deste período, que baliza cronologicamente entre 1938 e 1948.

O conceito de “Português Suave” não tem constituído, em si mesmo, objeto de estudo, sendo que a historiografia tem tratado esta arquitetura num contexto específico da história da arquitetura nacional do século XX. Contudo, é de salientar o debate realizado em 2009 pela TSF, no programa *Encontros com o Património*, intitulado “Português Suave”, e sobre o qual participaram, além do arquiteto José Manuel Fernandes, os arquitetos Nuno Teotónio Pereira e João Vieira Caldas².

O discurso historiográfico nacional da arquitetura destas décadas segue uma estrutura base de interpretação comum e nesse sentido é aqui importante, após elencar cronologicamente e introduzir as obras de referência dos autores, desenvolver a análise a partir de uma linha coerente que se estabelece através do contributo de cada autor na abordagem ao tema da arquitetura associada aos conceitos.

É no contexto ideológico, de exaltação da identidade nacional, que a arquitetura vai recorrer a temas nacionalistas, tradicionalistas e conservadores, que se pretendiam aliados a uma linguagem arquitetónica moderna num estilo “moderno mas português”, como refere Keil do Amaral ter sido exigência do programa no concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris em 1937³. Na formulação da linguagem arquitetónica dentro de uma “arte

² Transcrição [sic.] do programa *Encontros com o Património: Português Suave* no Anexo C

³ No artigo sobre o pavilhão português na Exposição Internacional de Paris de 1937, publicado na *Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos*, de Keil do Amaral, onde se refere ter sido exigência do programa do concurso “um edificio moderno mas português”. Amaral, Francisco Keil do (1938) “O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos*, 1, pp.21-17

nacional”⁴ participaram os arquitetos da “geração do compromisso”⁵, da qual fazia parte Carlos Ramos (1897-1969), Cristino da Silva (1896-1976), Pardal Monteiro (1897-1957), Cottineli Telmo (1897-1948), Gonçalo Melo Breyner (1896-1947), Norberto Correia (?), Raul Martins (1893-1934), Veloso Reis Camelo (1899-1985), Cassiano Branco (1898-1969), Adelino Nunes (1903-1948), Paulino Montês (1897-1988) e Rogério de Azevedo (1898-1983).

José-Augusto França, no livro *A Arte em Portugal no Século XX* (1974) destaca, entre os “pioneiros”⁶ da arquitetura moderna em Portugal, cinco figuras fundamentais no contexto arquitetónico dos anos 30 e 40 do século XX, Carlos Ramos, Cristino da Silva, Cassiano Branco, Pardal Monteiro e Duarte Pacheco (1900-1943), pela introdução dos valores modernos na arquitetura nacional e em direção oposta, na definição de um “formulário oficial”⁷ de cariz nacionalista.

Carlos Ramos, dentro de uma orientação moderna na arquitetura, projeta o pavilhão da Rádio do Instituto Português de Oncologia, em 1933. Este edifício marca a influência internacionalista, da corrente de Walter Gropius (1883-1969)⁸, na arquitetura nacional, contrariamente ao projeto para a Leprosaria Rovisco Pais (1947-1949), de desenho ruralista. A grande contribuição de Carlos Ramos viria a ser no ensino da Escola do Porto a partir de 1940, e seu diretor em 1952. Para José-Augusto França, Carlos Ramos “desempenhou um papel importante na definição da arquitetura nacional, até fins de 60, reservando-se assim, de certo modo, um lugar-chave na sua história”⁹.

Numa posição diferente, Cassiano Branco foi, segundo José-Augusto França, “um arquiteto exemplar da sua geração – exemplo de intransigência ao fim vencida, num desprezo pela

⁴ Em 1936, em entrevista a Pardal Monteiro, o jornal *A Verdade*, questiona o então presidente do Sindicato Nacional de Arquitetos, sobre as “possibilidades de uma arte nacional”. (1936), jornal *A Verdade*, p.4

⁵ A designação de “geração do compromisso” deve-se ao arquiteto Carlos Ramos. Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

⁶ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 159

⁷ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164

⁸ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 163

⁹ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 163

involução das formas arquiteturais em Lisboa”¹⁰. Opositor do regime, na sua obra contam-se um dos mais exemplares edifícios modernos dos anos 30 em Portugal, o Éden Teatro, inaugurado em 1937. Contrariando as suas próprias convicções, foi o arquiteto do “Portugal dos Pequenitos”, em 1937, que segundo José-Augusto França é “uma resposta de humor que ridicularizava o profundo ruralismo beirão do regime”¹¹, o Grande Hotel do Luso, de 1938, “adaptado a um «manifesto portuguesismo»”¹², e em Lisboa, dentro dos “novos padrões tradicionalistas municipalmente impostos”¹³, o edifício da Praça de Londres, de 1947-1951.

Pardal Monteiro inicia a prática nos anos 20, dentro do movimento *Art Déco*. Das suas obras José-Augusto França destaca o Instituto Superior Técnico, projeto de 1927, e a Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (1934-1938), que considera marcantes para “o princípio e o fim monumentais do Modernismo da sua geração, definido em dez anos de realizações possíveis, hesitantes e contraditórias”¹⁴.

Pardal Monteiro vai ser, segundo José-Augusto França, uma figura importante no primeiro período de uma política de obras públicas, impulsionadas pelo Estado Novo através do engenheiro Duarte Pacheco, “definindo um sentido de monumental idade mais moderno, ou realmente mais «ousadamente moderno», do que aquele que o outro grande participante delas, Cristino da Silva, podia ou pôde propor”¹⁵.

A arquitetura de Cristino da Silva, de finais dos anos 20 e início dos anos 30, marcou a arquitetura moderna em Portugal, em que se destaca o Cinema Capitólio, projetado em 1925 e inaugurado em 1931, que constitui uma “base do Modernismo português na arquitetura”¹⁶ e o

¹⁰ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 165

¹¹ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 165

¹² França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 165

¹³ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 165

¹⁴ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 179

¹⁵ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 179

¹⁶ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164

Liceu de Beja, finalizado em 1935. Contudo, a sua obra viria também a ser marcada pela adaptação “aos princípios estruturais do novo sistema certos elementos da tradição portuguesa”¹⁷.

A obra de Cristino da Silva, dentro dos temas tradicionais da arquitetura nacional, vai ser marcante na definição de um modelo arquitetónico iniciado a partir do desenho da Praça do Areeiro (1938-1943) com continuidade no Pavilhão de Honra da Exposição do Mundo Português, em 1940, nos projetos para a Avenida António Augusto de Aguiar (1943), Praça D. João da Câmara (1946-1958), Ministérios das Obras Públicas e das Comunicações (1951), Palácio do Ultramar e a zona marginal de Belém (1953-1961)¹⁸.

José-Augusto França, considera Cristino da Silva uma referência no contexto arquitetónico destas décadas, uma vez que foi “uma figura exemplar, na evolução havida, dos primórdios heróicos do Modernismo à definição dum formulário oficial, nos anos 40-50”¹⁹, que através de Duarte Pacheco, como Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, adotou a Praça do Areeiro como modelo para a unidade das fachadas dos novos prédios urbanos da zona da Avenida António Augusto de Aguiar.

Constituindo-se como modelo para as novas edificações na capital, no ano de finalização do Areeiro, Cristino da Silva orientava os projetos de Rodrigues Lima, Jacobetty Rosa, Veloso Reis Camelo e Raul Tojal, no sentido da monumentalidade desejada por Duarte Pacheco, que José-Augusto França caracteriza como “assegurada por frontões seiscentistas, por cunhais de pilastra e pináculos”²⁰, a partir do “desejo camarário que os arquitetos se inspirassem no Palácio

¹⁷ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164, referência que o autor remete para a entrevista de Cristino da Silva, publicada na revista *Arquitectura*, 119, de 1971.

¹⁸ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164

¹⁹ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164

²⁰ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 181

Ludovice, na Casa das Varandas de antes do Terramoto e no palácio italianizante da Companhia das Águas, de meados de 1800”²¹.

Os arquitetos que se empenharam, nos primeiros anos do regime, numa linguagem moderna vão ser os mesmos que cedem ao conservadorismo, dentro da discussão que na época marcava o meio cultural nacional. Em 1933, como refere José-Augusto França, o *Noticias Ilustrado*, questionava Pardal Monteiro, Cristino da Silva, Paulino Montês e irmãos Rebelo de Andrade sobre o “estilo” que devia assumir o Palácio da Justiça de Lisboa, e considera que as respostas dos arquitetos foram o reflexo das suas próprias posições. Se por um lado se defendia um estilo “absolutamente, ousadamente moderno”²², segundo Pardal Monteiro, por outro, como Paulino Montês, reivindicava-se “um estilo contemporâneo mas não moderno, orientado pelos princípios estéticos que presidiram a todas as grandes épocas arquiteturais do passado”²³, manifestava-se, assim, a polémica que só se viria a definir, no sentido contrário ao moderno, no início da década seguinte com a Exposição do Mundo Português.

A Exposição no entender de José-Augusto França foi “um ponto de chegada e não de partida”²⁴ do “formulário oficial dos anos 40-50”²⁵, uma vez que os modelos então definidos nos pavilhões, “onde o Modernismo estilizava dados culturais do passado, dentro do rumo ideológico

²¹ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 181

Francisco Keil do Amaral faz referência a estas influências num dos artigos de uma série intitulada “Maleitas da Arquitectura Nacional”, em que afirma “há tempos a Câmara Municipal de Lisboa pôs em praça uma porção de lotes de terreno junto à Av. António Augusto de Aguiar e decidiu orientar «a arquitectura dessa nova zona da cidade. (...) aconselhou-os (arquitetos) a inspirarem-se no Palácio Ludovice, no edifício da Companhia das Águas, num prédio setecentista da rua dos Bacalhoeiros...um imbróglio dos diabos.” Amaral, Francisco Keil do (1948) “Maleitas da Arquitectura Nacional 2: o Arquitecto e o Atelier”, *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, 19, pp.17-18

²² França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 173

²³ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 173

²⁴ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 157

²⁵ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 164

traçado”²⁶ deriva da “involução do espírito moderno”²⁷ que se inicia em finais da década de 30, “anos difíceis”²⁸ num contexto de polémica e confronto entre uma tendência racional, funcional, moderna e uma tendência assente em referentes simbólicos, nacionalista, tradicional. Esta última vai consolidar-se na Exposição do Mundo Português, numa linguagem arquitetónica que vai marcar a generalidade da arquitetura produzida na década de 40, anos que José-Augusto França define como “anos de acomodação”²⁹.

No entender de Nuno Portas, em *Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal* (1970), a geração de arquitetos formada nos anos 20, e os “pioneiros”³⁰ da arquitetura moderna em Portugal, vão acabar por se identificar com a “ideologia nacionalista que, nesses anos difíceis, consegue um consenso bastante amplo”³¹. As primeiras décadas do regime são, ao nível da arquitetura, caracterizadas por uma primeira fase de rutura com o passado através de um “purismo racionalista”³², que numa segunda fase vai ser substituído pela “reconstituição de uma linguagem regional-monumental, fatalmente eclética e trapalhona que, embora focada nas fachadas, arrasta também o desinteresse pela própria organização funcional dos espaços dos edifícios ou das cidades”³³. Neste sentido, Nuno Portas defende que o distanciamento do desenho urbano por parte do arquitetos nacionais, aliado a fatores de ordem teórica, pedagógica e de relação com o meio internacional, condenou a consolidação de uma arquitetura racionalista e funcional, entendendo que a “dimensão urbanística do movimento, a qual a ter existido, seria a

²⁶ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 157

²⁷ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 159

²⁸ Classificação que o autor remete a Nuno Portas. França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p.182

²⁹ França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, p. 182

³⁰ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.707

³¹ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.723

³² Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.724

³³ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.724

pedra de toque da sua consistência reformadora, a prova de que a mudança de linguagem arquitetónica resultava de uma nova consciência social e não de uma questão de gosto”³⁴.

Nuno Portas defende que no final da década de 30 termina “a utilização e tolerância”³⁵ por parte do regime, do “moderno”³⁶ na arquitetura, neste sentido os arquitetos, que numa primeira fase do Estado Novo empreenderam uma linguagem arquitetónica racional e funcionalista vão, nestes últimos anos, refletir nas suas obras a “inflexão” ou como prefere “conversão”³⁷ no sentido de uma arquitetura de linguagem “regional-monumental”, resultado das próprias “dúvidas na questão do moderno e da tradição”³⁸.

Na sequência da abordagem de Nuno Portas, é de referir a Tese de Doutoramento de Paula Pinto, *Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948* (2010), na qual percorre a questão do paralelismo existente entre o moderno e a tradição, com base nas entrevistas realizadas por Nuno Portas³⁹, e sobre as quais refere a confissão por parte dos arquitetos das “dúvidas entre moderno e tradição”⁴⁰ que, no entender de Paula Pinto vai representar a “produção de uma

³⁴ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.725

³⁵ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia. p.718

³⁶ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.718

³⁷ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.720

³⁸ Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.723

³⁹ Paula Pinto refere que em 1962 Nuno Portas solicita uma bolsa ao Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian com vista ao estudo de obras de arquitetura e urbanismo significativas para a história da arquitetura moderna em Portugal. Desse estudo vão fazer parte entrevistas, realizadas em 1963, ao Professor Mário Tavares Chicó (1905-1966), ao crítico Roberto Nobre (1903-1969), ao artista Almada Negreiros (1893-1970), ao engenheiro Freitas Morais, ao Dr. Manuel Pedro Rio de Carvalho (1928-1994), ao engenheiro Pardal Monteiro e aos arquitetos Rogério dos Santos Azevedo (1898-1983), Alfredo Evangelista Viana de Lima (1913-1990), Januário Godinho (1910-1990), Arménio Taveira Losa (1908-1988), Viriato Cassiano Branco (1897-1970), Jorge de Almeida Segurado (1898-1990), Luís Cristino da Silva (1896-1975/6), Francisco Keil do Amaral (1910-1975), João Chambres Carlos Ramos (1897-1969), Raul Rodrigues Lino (1879-1974), José Porto (?-1963), Couto Martins (?-1970) e Artur de Almeida Júnior. Em Pinto, Paula (2010) *A Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, pp.99-100

⁴⁰ Pinto, Paula (2010) *A Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p.100

arquitetura dual quer pelas diferenças quer pelas sínteses⁴¹. Neste sentido, Paula Pinto defende que a produção arquitetónica de finais dos anos 30 a finais dos anos 40 surge na hesitação entre moderno e tradicional⁴², e que “a arquitetura deste período em Portugal, na maior parte dos casos é dual⁴³ e propõem a designação “moderna e portuguesa” sendo que “portuguesa engloba nacionalista, tradicionalista”⁴⁴.

Neste contexto de hesitação, Margarida Acciaiuoli, em *Os anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. Restauração e celebração* (1991), refere que, as construções promovidas por Duarte Pacheco, como o Instituto Superior Técnico (1925-1935) Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) de Pardal Monteiro, o Pavilhão da Rádio (1927-1933), no IPO de Lisboa, de Carlos Ramos, os liceus, como o Liceu de Beja (1931-1935) de Cristino da Silva, a Casa da Moeda (1934) de Jorge Segurado, a partir de 1935, ganham ecos críticos contra a sua modernidade, levando os arquitetos a desistirem “dos internacionais rigores modernos”⁴⁵. Os arquitetos, no entender de Margarida Acciaiuoli, vão cedendo ao “aportuguesamento” das construções encontrando justificação no “constrangimento das encomendas ou nas imposições do gosto e do orçamento do Estado”⁴⁶ contudo “tal como a pintura, a arquitetura há muito que vivia num compromisso com a tradição”⁴⁷, do qual era exemplo a revista *Arquitetura Portuguesa*, publicada entre 1908 a 1958, apresentando obras nas categorias de “tradicional portuguesa”, “português moderno” e “nacional modernizada”⁴⁸.

A discussão entre o moderno e o tradicional, inicialmente, fez-se no contexto das representações nacionais nas Exposições Internacionais, sobretudo na procura de uma linguagem arquitetónica, que segundo Margarida Acciaiuoli, representasse a identidade nacional que fosse “moderna mas portuguesa”, tal como António Ferro sugeriu no programa do concurso, em 1936,

⁴¹ Pinto, Paula (2010) *A Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p.100

⁴² Pinto, Paula (2010) *A Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p.419

⁴³ Pinto, Paula (2010) *A Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p.426

⁴⁴ Pinto, Paula (2010) *A Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p.426

⁴⁵ Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.31

⁴⁶ Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.31

⁴⁷ Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.31

⁴⁸ Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.32

para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937⁴⁹. E ainda, para a Exposição do Mundo Português, de 1940, o diretor do S.P.N pedia “o estilo português de 1940”, “um estilo moderno, forte, saudável, que viesse do passado sacudindo a poeira do caminho”⁵⁰.

No mesmo sentido, de uma certa permanência da tradição paralelamente aos anseios modernos, João Vieira Caldas⁵¹ defende, em *Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo*, que depois de 1930, e do Liceu de Beja, a questão de uma arquitetura nacionalista que representasse o país, já vinha sendo desenvolvida nos pavilhões para as exposições internacionais, em neo-barroco, ao estilo “D. João V”, ao qual será exceção o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1937, de Keil do Amaral.

Nesse ano, segundo Vieira Caldas, estava aberta a discussão entre modernidade e tradição, através da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, iniciada em 1934 com projeto de Pardal Monteiro, seguindo a modernidade de influência do movimento francês de renovação da arquitetura religiosa. Esta será a última obra, no entender Vieira Caldas, na qual o poder político vai aceitar e apoiar a sua modernidade e inicia-se a defesa de uma arquitetura “pseudonacionalista”⁵² segundo um modelo à semelhança do italiano e espanhol de “estilização de temas construtivos e decorativos historicistas”⁵³.

João Vieira Caldas, no debate promovido pela TSF, no programa *Encontros com o Património: “Português Suave”*⁵⁴, em relação à designação de “Português Suave”, como conceito que define a arquitetura que se produziu entre os últimos anos da década de 30 e se prolonga por toda a década de 40, considera ser mais correto “Arquitetura Nacionalista”, uma vez

⁴⁹ Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.33

⁵⁰ A autora cita a “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”, publicada no *Diário de Notícias*, a 17/6/1938, em Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, p.125

⁵¹ Caldas, João Vieira (1997) “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.23-32

⁵² Caldas, João Vieira (1997) “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.30

⁵³ Caldas, João Vieira (1997) “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.30

⁵⁴ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas (Anexo C)

que apesar da utilização corrente de “Português Suave”, esta designação não explica o que é esta arquitetura⁵⁵ enquanto, e abrangendo as várias expressões que assumiu, se a designarmos de “Arquitetura Nacionalista”⁵⁶, segundo João Vieira Caldas, “podemos sempre pensá-la em oposição com a arquitetura modernista”⁵⁷.

Ana Tostões, no texto *Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos*, estabelece quatro fases no contexto da arquitetura nacional entre 1920 e 1970, definindo-se o período em estudo como o momento de interrupção do processo de desenvolvimento da arquitetura moderna em Portugal, ao qual designa por “os duros anos 40”⁵⁸. Ana Tostões afirma que, dentro de uma “política de espírito” fomentada pelo S.P.N de António Ferro, através da revista *Panorama*, assente na reposição histórica de um Portugal simultaneamente imperial e folclórico “entendido na superficialidade da sua doçura como virtude de resistência à degeneração dos tempos modernos”⁵⁹, a arquitetura nacional assume o tradicionalismo contra o moderno num processo que já vinha sendo feito desde finais dos anos 30, pelos mesmos arquitetos, que nos anos 20 se constituíram como os “primeiros modernistas”⁶⁰.

A Exposição do Mundo Português, em 1940, é, segundo Ana Tostões, o “momento decisivo na recuperação dos revivalismos de sentido nacionalista” e “marca o fim do primeiro modernismo na arquitetura portuguesa”⁶¹. No entanto, o conjunto da Praça do Areeiro, iniciado em 1938, como refere Ana Tostões, vai constituir-se como paradigmático, através da expressão monumental de “desenho classicizante baseado num padrão tradicionalista de estilização da arquitetura erudita de Seiscentos ou Setecentos, (...) andar nobre avarandado, pilastras e vão emoldurados em pedra beiral de remate superior, telhados pontiagudos e arcarias de pedra no piso

⁵⁵ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas min.09:55

⁵⁶ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas min.10:10

⁵⁷ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas min.10:18

⁵⁸ Tostões, Ana (2004) “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 118-124

⁵⁹ Tostões, Ana (2004) “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 118

⁶⁰ Tostões, Ana (2004) “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 118

⁶¹ Tostões, Ana (2004) “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 119

térreo⁶². Estes elementos historicistas compunham a fachada que “mascarava” a estrutura em betão armado, contrariando o “desenvolvimento da ideia de tecnologia como padrão cultural”⁶³ das décadas de 20 e 30, no qual o método construtivo era determinante na formação da linguagem arquitetónica, racional. Como refere Ana Tostões, o progresso tecnológico permitido pelo betão, nos anos vinte, vai desenvolver “a ideia de tecnologia como padrão cultural”⁶⁴, permitindo o desenvolvimento de uma nova da linguagem arquitetónica de “autonomia estética própria”⁶⁵.

Nuno Teotónio Pereira, no texto *A situação da Arquitectura em Portugal* (1953)⁶⁶, defende que existem duas tendências na arquitetura, no início dos anos 50 em Portugal, uma que “pretende ser moderna” e outra que “pretende ser tradicional”⁶⁷. Nesta última tendência, Nuno Teotónio Pereira caracteriza-a como “mascarada”, uma vez que os “edifícios com esqueleto de betão armado são vestidos com pináculos, pilastras, volutas, cimalkhas, pedras de fecho”⁶⁸. Esta arquitetura pretensamente tradicional, reflete a situação do país, que como refere Nuno Teotónio Pereira, vivia na “imposição de normas que visam a um estreito nacionalismo”⁶⁹.

Além da questão entre moderno e tradicional, conceitos centrais no que se respeita à produção arquitetónica em estudo, o facto da situação política de ditadura do Estado Novo e a procura de uma linguagem arquitetónica nacional, e oficial, leva a que seja corrente na historiografia, a arquitetura do período que compreende a década de 40, ser designada de “Arquitetura do Estado Novo” ou “Arquitetura do Fascismo”.

⁶² Tostões, Ana (2004) “Arquitetura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 120

⁶³ Tostões, Ana (2004) “Arquitetura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 120

⁶⁴ Tostões, Ana (2004) “Arquitetura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 106

⁶⁵ Tostões, Ana (2004) “Arquitetura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp. 106

⁶⁶ Texto de resposta ao questionário feito pelo jornal *Ler*; em 1953. Pereira, Nuno Teotónio (1996) “A situação da Arquitectura em Portugal”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, p.15

⁶⁷ Pereira, Nuno Teotónio (1996) “A situação da Arquitectura em Portugal”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, p.15

⁶⁸ Pereira, Nuno Teotónio (1996) “A situação da Arquitectura em Portugal”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, p.15

⁶⁹ Pereira, Nuno Teotónio (1996) “A situação da Arquitectura em Portugal”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, p.18

Nuno Teotónio Pereira, no texto *Foi o Salazarismo um fascismo? O que diz a Arquitectura*⁷⁰, relaciona diretamente a arquitetura com o regime político, considerando que a produção arquitetónica foi fortemente manipulada, obrigando os arquitetos da primeira geração moderna a renunciar de uma linguagem moderna e a seguir os “dogmas do portuguesismo” num pastiche de elementos barrocos ou tradicionais, e de “monumentalidade retórica”⁷¹ de influência nazi. A opinião de Teotónio Pereira é clara quando afirma que o facto de ter existido uma arquitetura imposta através de métodos administrativos, e portanto totalitária, revela uma “componente fascista hegemônica”⁷² durante este período.

É na linha ideológica da exaltação da Nação que o regime, uma vez consolidado na sua essência fascista e ideológica, vai utilizar a arquitetura como veículo da mensagem do Estado Novo. Neste contexto, a arquitetura moderna, internacionalista, vai ser entendida como comunista e bolchevista, e logo “inimigo principal”⁷³.

Nuno Teotónio Pereira, em *A Arquitectura de Regime, 1938-1948* refere que, o regime de Salazar, com o engenheiro Duarte Pacheco, promoveram na década de 30 uma dinâmica política de Obras Públicas, que viria a dar “um importante impulso à arquitetura portuguesa (...) justamente no momento em que se adotavam em Portugal os figurinos do movimento moderno”⁷⁴ que caracterizaram a arquitetura que se produziu no país na primeira década do Estado Novo, permitida por uma “atitude de indiferença perante a criação arquitetónica”⁷⁵. No entanto, como refere Nuno Teotónio Pereira, “a base social e cultural da ditadura era caracterizada por um

⁷⁰ Texto original publicado em 1993, no jornal *Público*. Pereira, Nuno Teotónio (1996) “Foi o salazarismo um fascismo? O que diz a Arquitectura”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP

⁷¹ Pereira, Nuno Teotónio (1996) “Foi o salazarismo um fascismo? O que diz a Arquitectura”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, pp.271-272

⁷² Pereira, Nuno Teotónio (1996) “Foi o salazarismo um fascismo? O que diz a Arquitectura”, em *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, p.273

⁷³ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.33-39

⁷⁴ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.33

⁷⁵ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.33

extremo conservadorismo”⁷⁶ que se viria a afirmar nas críticas feitas contra o carácter moderno dos novos edifícios, e na defesa dos valores do “portuguesismo” representado por António Ferro, então diretor do S.P.N.⁷⁷.

É neste quadro de debate e polémica que, segundo Nuno Teotónio Pereira, os arquitetos modernos, em 1935, no âmbito do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, vão defender num documento dirigido a Salazar “um estilo moderno e português”⁷⁸, que não viria a ser aceite por serem conceitos que, no entender daqueles que se opunham a uma arquitetura moderna, eram “inconciliáveis”⁷⁹.

A Exposição do Mundo Português vai ser marcante na definição dos valores a seguir na arquitetura oficial e vai constituir-se como momento-chave, daquilo a que Nuno Teotónio Pereira classifica como a “interrupção de um processo crítico de desenvolvimento do movimento moderno decretado violentamente por um estado ditatorial”⁸⁰.

Na participação no debate promovido pela TSF, no programa *Encontros com o Património: “Português Suave”*, Nuno Teotónio Pereira, no que respeita à designação desta arquitetura, defende que “Português Suave” e “Arquitetura do Estado Novo” têm o mesmo significado, uma vez que se refere ao “período mais duro da ditadura Salazarista”⁸¹, mesmo tendo existido, numa fase inicial do regime, arquitetura moderna, esta foi, segundo Nuno Teotónio Pereira, tolerada, até

⁷⁶ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.33

⁷⁷ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.34

⁷⁸ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.34

⁷⁹ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.34

⁸⁰ Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.37

⁸¹ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas, min.10:55

o Estado Novo sofrer “um processo de fascização”⁸² que se define na identificação do regime português com as ditaduras europeias da Itália fascista e da Alemanha nazi, assumindo “os aspetos mais suaves dos regimes totalitários”⁸³. É neste período que Nuno Teotónio Pereira considera que o Estado Novo vai procurar a arquitetura “como expressão, como forma de inculcação ideológica, para divulgar os seus próprios ideais”⁸⁴. Nesse sentido, defende o “Português Suave” poder designar-se “Arquitetura do Estado Novo” uma vez que no entender de Nuno Teotónio Pereira, esta arquitetura foi “desejada, impulsionada ao nível de edifícios públicos e foi até, quando era necessário, imposta aos arquitetos”⁸⁵.

No entender de Sérgio Fernandez, no livro *Percurso: Arquitetura Portuguesa 1930-1974* a “produção arquitetónica que o regime de Salazar originou, suscitou ou animou, direta ou indiretamente, não constitui um bloco”⁸⁶.

A fragilidade no domínio dos princípios do Movimento Moderno, por parte dos arquitetos e a crescente contestação em relação a esta arquitetura, nomeadamente a partir do Liceu de Beja e da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, vai obrigar a uma inflexão, não só por parte do Estado, personalizado pela figura de Duarte Pacheco, mas também dos arquitetos, que se reflete, em 1938, no projeto para Praça do Areeiro, de Cristino da Silva, “símbolo da era salazarista e marco na mudança da linguagem arquitetónica”⁸⁷, que segundo Sérgio Fernandez, se viria a afirmar e definir na Exposição do Mundo Português, uma vez que “fornece os tópicos: numa organização espacial facilmente legível, evidenciam-se os valores de monumentalidade, os atributos de carácter histórico nos elementos arquitetónicos usados e a exaltação da ruralidade com o exemplo da reconstituição das aldeias portuguesas”⁸⁸.

⁸² Nuno Teotónio Pereira remete a ideia do Estado Novo ter sofrido um “processo de fascização” ao historiador Fernando Rosas. TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas, min.11:40

⁸³ TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas, min.12:44

⁸⁴TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas min.12:15

⁸⁵TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas, min.13:00

⁸⁶ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.15

⁸⁷ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.25

⁸⁸ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, pp.29-30

A linguagem arquitetónica oficial então definida, “pretensamente nacionalista”⁸⁹, como refere Sérgio Fernandez, vai recorrer a “todo o receituário de cantarias profusamente trabalhadas, de beirais mais ou menos complicados, azulejos com funções meramente decorativas (...) ferros forjados de inspiração oitocentista ou popular”, com recurso “a materiais que simulam soluções construtivas, de há muito postas de parte”⁹⁰.

Este “estilo nacional”, “progressivamente simplificado e empobrecido, com argamassa simulando cantarias, as sacadas desaparecendo e reduzindo-se a mais uma janela uniformizada onde o estore substitui a gelosia”⁹¹, segundo Sérgio Fernandez, “deixará de ser aquilo a que se chamava «a casa portuguesa» para passar a chamar-se, coerentemente com a desqualificação ou ausência de desenho, «Português Suave»”⁹².

O conceito de “Português Suave” não tem constituído objeto de estudo em si mesmo, sendo que a historiografia tem tratado a arquitetura associada aos conceitos em estudo, num contexto específico da história da arquitetura do século XX, sobretudo no sentido de interrupção no processo de desenvolvimento da arquitetura moderna nacional, incidindo nos seus intervenientes, na relação com o contexto político e no carácter formal que assume, em oposição aos valores arquitetónicos modernos. É na interpretação crítica dos contextos em que se desenvolve a arquitetura deste período, que Pedro Vieira de Almeida, e por analogia, define o conceito de “Arquitetura Doce”.

Desta forma, a presente Dissertação tem como ponto de partida o conceito de “Português Suave” que tem, na generalidade, significado a linguagem arquitetónica que se começa a desenvolver em finais dos anos 30 e se prolonga até ao início dos anos 50, mas que tem na década de 40 o seu período mais expressivo.

Na historiografia, uma série de designações têm procurado significar esta arquitetura, contudo não atingiram a força de “Português Suave”, que não remete para o período cronológico como “anos difíceis”, “anos de acomodação” ou “duros anos 40”, não remete para o contexto político, como “Arquitetura do Estado Novo” ou “Arquitetura Fascista”, nem remete para uma

⁸⁹ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.38

⁹⁰ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.38

⁹¹ Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.38

⁹² Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP, p.38

carga ideológica, como “Arquitetura Nacionalista” ou “Arquitetura Neo-tradicional”, no entanto teve o impacto de se formar enquanto conceito que define esta arquitetura.

Neste sentido, a presente Dissertação tem como objetivos:

- i. Procurar a origem do “Português Suave” no intuito de perceber de que forma se tornou completamente operativo enquanto conceito na história da arquitetura do século XX;
- ii. Compreender o que o conceito “Português Suave” pretende significar no contexto arquitetónico nacional;
- iii. Entender o significado de “Arquitetura Doce” enquanto conceito definido a partir da leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida;
- iv. Estabelecer a relação entre os conceitos em estudo, no sentido da atualização da história da arquitetura dos anos 30, 40 e 50.

Para o concretizar, o trabalho desenvolve-se do seguinte modo:

Capítulo 1. “Português Suave”

Neste capítulo pretende-se analisar os textos de José Manuel Fernandes sobre o “Português Suave”, com o objetivo de compreender o conceito, que o próprio recupera para a história da arquitetura que baliza entre 1940-1955.

Apresenta-se ainda, a partir das referências utilizadas na arquitetura em estudo, a análise semântica dos elementos que constituem a linguagem arquitetónica da década de 40. Assim, e uma vez que o conceito de “Português Suave” se refere a uma linguagem arquitetónica específica e de características próprias a apresentação de imagens constitui um instrumento fundamental para o entendimento do tema da arquitetura associada ao conceito. Nesse sentido, num subcapítulo que antecede a análise dos textos de José Manuel Fernandes, estabelece-se uma fotogenia da arquitetura associada aos conceitos em estudo, apresentando-se as obras significativas desta arquitetura por autor enunciadas por José Manuel Fernandes ao longo dos seus estudos.

Capítulo 2. “Arquitetura Doce”

Neste capítulo faz-se a análise dos textos de Pedro Vieira de Almeida, no sentido de compreender a leitura do autor relativamente à arquitetura em estudo, e que entende poder definir-se o conceito de “Arquitetura Doce”.

O conceito de “Arquitetura Doce” define-se a partir da interpretação crítica da arquitetura das décadas de 30, 40 e 50 do século XX por Pedro Vieira de Almeida que identifica uma matriz moderna nesta arquitetura.

Nesse sentido, por se considerar as imagens um instrumento fundamental para a compreensão da interpretação de Pedro Vieira de Almeida, reúne-se num subcapítulo que antecede a análise dos textos do autor as imagens das obras que no entender de Pedro Vieira de Almeida se estabelecem como referências da modernidade presente na arquitetura deste período, tanto ao nível nacional como internacional, destacando-se as obras e os arquitetos que o autor refere ao longo dos seus estudos.

A metodologia utilizada na Dissertação, prende-se com a análise e reflexão dos conceitos, através da leitura em paralelo dos textos de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Além da realização de entrevistas, ao longo do estudo, a José Manuel Fernandes.

A análise do conceito de “Português Suave” faz-se através dos seguintes textos de José Manuel Fernandes:

1981 – Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitectura*, 142, p.17;

1980 – Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp.38-48;

1986 - Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, pp. 323-357;

2003 – Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR;

2005 – Fernandes, José Manuel (2005) “A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos”, *DCpapers, revista critica y teoria de la arquitectura*, 13-14, pp.60-67;

2009 – TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas;

2015 – Entrevista a José Manuel Fernandes na qual se colocaram as seguintes questões:

- Qual é a origem desta expressão “Português Suave”, que se vai construir enquanto conceito que engloba toda esta arquitetura?
- O professor Pedro Vieira de Almeida diz que foi o arquiteto Keil do Amaral que designou esta arquitetura de “Português Suave”, estará relacionado com um “moderno português”?
- O arquiteto Keil do Amaral podia ser o exemplo da definição que Pedro Vieira de Almeida faz de “Português Suave”?
- O “Português Suave” é a “Arquitetura do Estado Novo”?
- Considera que tem havido evolução da perceção do “Português Suave” no sentido da compreensão enquanto linguagem moderna, possível?
- Que qualidades e valores patrimoniais podemos identificar no “Português Suave”?
- Tendo em vista a origem do conceito, sabe a quem se deve a designação de “Português Suave” à arquitetura do Estado Novo?
- Poderíamos reduzir o universo dos modelos do “Português Suave” ao modelo que segue os temas da “cultura portuguesa, tradicional”?

A análise do conceito de “Arquitetura Doce” faz-se através dos seguintes textos de Pedro Vieira de Almeida:

1986 – Almeida, Pedro Vieira de (1986) “O «arrabalde» do céu”, em Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, “Arquitetura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, pp.105-145;

1994 – Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitetura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, pp.52-62;

1996 – Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed.lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;

1997 – Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal- Frankfurt 97 pp. 93-97;

1998- Almeida, Pedro Vieira de Almeida (1998) *Os Concursos de Sagres - a “representação 35”*. Condicionantes e consequências, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid;

2002 - Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4

Considera-se parte fundamental deste trabalho uma antologia dos diversos textos dos autores sobre o tema da arquitetura associada aos conceitos em estudo, a transcrição das entrevistas realizadas, assim como do programa “Encontros com o Património: Português Suave”, e ainda outras fontes importantes para a abordagem ao tema. Assim, reúne-se nos anexos os seguintes documentos:

- Anexo A: Entrevista realizada a José Manuel Fernandes a 29 de Abril de 2015, transcrita [sic.] tendo sido suprimida uma parte do discurso do autor por não se relacionar diretamente com o tema, e que surge assinalada com reticências entre parênteses. Considerou-se fundamental para a compreensão do discurso ilustrar a entrevista com imagens das obras referidas pelo autor, assim como dois esquemas relativos à caracterização do conceito de “Português Suave”, feitos por José Manuel Fernandes durante a entrevista. A esta entrevista foram acrescentadas duas questões colocadas ao autor por correio eletrónico no dia 9 de Julho de 2015 e que estão assinaladas no documento.

- Anexo B: Antologia dos textos de José Manuel Fernandes sobre a arquitetura associada ao conceito de “Português Suave”, entre 1980 e 2005, e analisados na presente dissertação.

- Anexo C: Transcrição [sic.] do programa *Encontros com o Património: Português Suave*, realizado a 28 de Março de 2009 pela TSF, tendo sido suprimidas partes que se consideraram irrelevantes na discussão do tema, assinaladas com reticências entre parênteses.

- Anexo D: Análise da entrevista realizada por José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho a Pedro Vieira de Almeida em 1979 e publicada na revista *Arquitetura*, nomeadamente as questões que se prendem com a Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, realizada em 1970 na Fundação Calouste Gulbenkian, que gerou polémica na época e para a qual veio a contribuir o facto de Pedro Vieira de Almeida defender Raul Lino enquanto arquiteto moderno. Esta análise é acompanhada da digitalização da entrevista, assim como de artigos citados por Pedro Vieira de Almeida sobre a polémica em torno da exposição.

- Anexo E: Antologia dos textos de Pedro Vieira de Almeida sobre a arquitetura associada ao conceito de “Arquitetura Doce”, entre 1986 e 2002, e analisados na presente dissertação.

CAPITULO I. “PORTUGUÊS SUAVE”

1.1 AS IMAGENS DO “PORTUGUÊS SUAVE”

A arquitetura produzida durante o Estado Novo, à qual se associam os conceitos em estudo, define-se pelas suas características formais, na utilização de certos elementos classicizantes, tradicionalistas, regionalistas e historicistas.

Segundo José Manuel Fernandes, o “Português Suave” define-se em três tipos, neo-tradicional, nacionalista e neo-conservador⁹³.

O tipo neo-tradicional, de cariz regionalista, segue os temas da “Casa Portuguesa” ou “estilo tradicional”, que estão presentes nos equipamentos públicos, como CTT, sedes de distrito, Escolas Primárias do Plano dos Centenários, pousadas regionais e moradias em bairros periféricos, e caracteriza-se pela utilização de elementos retirados dos estudos de Raul Lino, nos quais este arquiteto procura a tipologia do habitar em Portugal.

O tipo nacionalista, é o mais representativo do poder do Estado, estando presente nos edifícios mais emblemáticos do Poder, tais como Tribunais (Palácios da Justiça), Universidades e Hospitais, que se exprime através da utilização de uma linguagem classicizante de influência da Itália fascista e da Alemanha Nazi.

Por último, o tipo neo-conservador, de cariz historicista e nacionalista, tem como referência os edifícios nobres setecentistas e do pombalino, que se reflete nos prédios urbanos, liceus e colégios e seminários. No caso da arquitetura religiosa o modelo é neo-medieval tendo como referencia o românico e o gótico.

Assim, pretende-se a análise semântica dos elementos que constituem a linguagem do “Português Suave”, através dos referentes que constituem os modelos e das obras dos arquitetos enunciadas por José Manuel Fernandes em 2003, no livro *Português Suave – Arquiteturas do*

⁹³ Em entrevista com José Manuel Fernandes, no dia 29 de Abril de 2015, o autor refere que o “Português Suave” “tem fundamentalmente o neo-tradicional, o neo-conservador e o nacionalista, e depois isto desencadeia subtipos, por exemplo, o neo-tradicional tem o regional, o regional adapta-se bem as cidades de província, às sedes distritais, aos correios, dessas vilas e povoações. O nacional adapta-se mais aos palácios da justiça, quer dizer é o clássico, é neo-clássico, porque o neo-clássico é mais emblemático do poder autoritário central, depois temos muitos outros, dentro dos conservadores, temos as igrejas, com o neo-medieval, o neo-gótico ou o neo-românico, praça de Londres, Igreja do Santo Condestável”. (Anexo A)

*Estado Novo*⁹⁴, e nesse sentido, sendo as imagens um instrumento fundamental no entendimento do “Português Suave” estabelece-se uma fotogenia do conceito através das obras e dos autores que José Manuel Fernandes destaca e apresentam-se, ao longo da análise das referências, obras que se consideraram importantes para a leitura da linguagem arquitetónica que constitui o conceito.

1.1.1 A “Casa Portuguesa”

A Casa Portuguesa insere-se, segundo João Leal⁹⁵, num processo, no âmbito da etnografia, de objetivação que “consiste na transformação de determinados traços da vida tradicional em objetos representativos de uma cultura nacional, coisas que só nós temos e outros não, coisas sobre que repousa a possibilidade mesma de se falar de uma cultura nacional como própria, específica, distinta, original”⁹⁶.

A figura pioneira a sugerir o tema da habitação na pesquisa etnográfica portuguesa de finais do século XIX, foi Francisco Adolfo Coelho (1847-1919), que logo em 1880, faz uma breve referência da importância do estudo etnográfico da arquitetura popular⁹⁷ e que se vem a desenvolver no “Programa de 1886” numa secção dedicada ao tema da habitação, intitulada de “A habitação e em especial a habitação rural e as suas dependências” na qual identifica os elementos e formas a considerar no estudo da arquitetura tradicional portuguesa⁹⁸.

O interesse sobre o tema da habitação tradicional no âmbito do movimento da Casa Portuguesa, vai ser desenvolvido através da análise e propostas por parte de arquitetos, historiadores de arte e curiosos⁹⁹, e de certa forma negligenciado pelos antropólogos e etnólogos, à exceção de poucos, entre os quais António da Rocha Peixoto (1866-1909).

⁹⁴ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR

⁹⁵ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, pp.107-143

⁹⁶ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.108

⁹⁷ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.108

⁹⁸ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.109

⁹⁹ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.109

O movimento da “Casa Portuguesa” vai desenvolver-se num longo período que vai desde finais do século XIX até, sensivelmente, 1950 e procurou defender simultaneamente “a existência de um tipo específico de habitação popular que seria caracteristicamente português”¹⁰⁰ e “a institucionalização de um formulário arquitetónico inspirado nesse tipo de habitação”¹⁰¹.

Dentro das figuras centrais no desenvolvimento de uma tipologia de habitação portuguesa, destaca-se Henrique das Neves (?-1915), militar de carreira que por ocupação se dedicava ao estudo da Cava de Viriato. É na publicação sobre o tema desta fortaleza, em 1893, numa nota de rodapé, refere que um tipo de habitação que se havia sugerido¹⁰² como característico de Trás-os-Montes também se poderia encontrar pela Beira e por todo o Norte do País¹⁰³. Esta nota passa ser um documento fundamental na discussão cultural da época, que vem a ser editada sob o título de “A Casa Portuguesa”¹⁰⁴.

Duas figuras vão ter um papel significativo através das suas contribuições no âmbito da polémica de uma tipologia da habitação tradicional portuguesa, Rocha Peixoto, com a publicação de um artigo em 1904, “A Casa Portuguesa”, e João Barreira (1866-1961), historiador de arte, que em 1909, estabelece “a primeira grande abordagem sistemática da casa portuguesa subsequente aos contributos iniciais de Henrique das Neves”¹⁰⁵.

A partir do desenvolvimento da discussão teórica, o movimento vai ter interesse por parte de “arquitetos, engenheiros e construtores civis, fundamentalmente interessados na

¹⁰⁰ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.109

¹⁰¹ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.109

¹⁰² João Leal refere que Henrique das Neves “lembrando-se de uma conversa antiga com Paula de Oliveira – entretanto falecido – sugere poder-se encontrar também na Beira um tipo de habitação que aquele antropólogo físico havia sugerido ser característico de Trás-os-Montes” em Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.110

¹⁰³ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.110

¹⁰⁴ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.111

¹⁰⁵ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.111

experimentação prática das virtualidades arquitetónicas do ideal de um tipo português de habitação”¹⁰⁶.

É nos últimos anos de oitocentos que “as pesquisas estéticas tendentes ao reaportuguesamento da habitação em Portugal se fazem mais notórias”¹⁰⁷, refletindo-se isoladamente na Casa O’Neil, no Estoril de 1900, de Francisco Vilaça, e a Casa Ricardo Severo, de 1904, no Porto. Através das revistas da época, tais como *A Construção Moderna* ou *A Arquitectura Portuguesa*, vão sendo conhecidas as obras, sob a designação de “casa portuguesa”, ou de “estilização regionalista”, “tradicional”, ou “tradicionalista”¹⁰⁸.

Entre os arquitetos que seguem as propostas de “A Casa Portuguesa”, Raul Lino (1879-1974) vai ser o arquiteto mais representativo e “o mais persistente e qualificado intérprete da casa portuguesa e o seu principal teorizador e divulgador”¹⁰⁹.

Raul Lino, nasce em Lisboa, e cedo vai para Londres e mais tarde para a Alemanha, onde vem a frequentar a Handwerker und Kunstgewerbeschule e a Technische Hochschule, tendo como mestre Albrecht Haupt, que o vai influenciar na personalidade filosófica e na sensibilidade para a história e tradição, à qual se relaciona um certo romantismo bucólico que vai estar presente na sua linguagem arquitetónica.

O romantismo na arquitetura de Raul Lino, tem paralelo no romantismo literário que em finais do século XIX se havia desenvolvido em Portugal como reação ao contexto político que se vivia no país, o *Ultimatum* inglês, refletindo-se numa exaltação nacionalista na qual se defende as raízes do povo como o único meio de regeneração da arte¹¹⁰.

Ramalho Ortigão, figura que vai ter um papel fundamental na defesa pela preservação do património histórico nacional, escreve em 1896 *O Culto da Arte em Portugal* onde defende que

¹⁰⁶ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.111

¹⁰⁷ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.112

¹⁰⁸ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.112

¹⁰⁹ Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote, p.112

¹¹⁰ Alexandre Alves Costa cita Ramalho Ortigão em “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa”. Provas para título de Professor Agregado pela E.S.B.A.P (1980) – Costa, Alexandre Alves (1995) *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*, Porto, F.A.U.P, p.67

“o que constitui a originalidade na arquitetura de qualquer povo é, como em Portugal, na época manuelina, a subordinação de um sistema qualquer de geometria arquitetural às condições do clima e da paisagem, à natureza dos materiais empregues, à flora, à concepção religiosa, à história, à poesia, ao temperamento e à psicologia dos artistas, em cada região”¹¹¹.

De regresso a Portugal, Raul Lino com o pintor Roque Gameiro (1864-1935), parte para o Alentejo, iniciando a pesquisa e levantamento da arquitetura tradicional, e entendendo que aí se encontravam as raízes nacionais, nas origens romanas e árabes facto que, mais tarde, leva Raul Lino a viajar para Marrocos, e que vai marcar a importância da luz e da materialidade na sua arquitetura.

O levantamento empreendido no Sul contava com uma série de apontamentos arquitetónicos, detalhes construtivos, chegando inclusive ao pormenor do recorte de uma folha, o que reflete a importância da materialidade e da natureza no entendimento de Lino, ao que não é alheio a influência *Arts and Crafts* e as ideias de John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896) e Camilo Sitte (1843-1903)¹¹².

Contrariamente a Rocha Peixoto, para Raul Lino, a questão da Casa Portuguesa será mais que um conjunto de elementos absorvidos da arquitetura tradicional, ele entende que a Casa Portuguesa é aquela que se identifica com o lugar, paisagem, clima, geografia e sendo a natureza a essência da arquitetura.

¹¹¹ Alexandre Alves Costa cita Ramalho Ortigão em “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa”. Provas para título de Professor Agregado pela E.S.B.A.P (1980) – Costa, Alexandre Alves (1995) *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*, Porto, F.A.U.P, p.67

¹¹² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 14, p.82

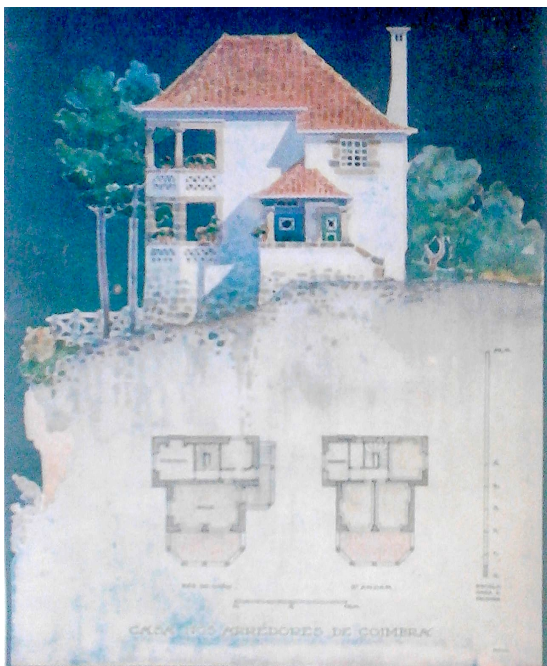


Fig.1.1 Casa nos arredores de Coimbra

“Construção toda condicionada pelo corpo alpendrado que domina , sobranceiro, a extensa veiga. Materiais da região”. Em Lino, Raul (1954) *Casas Portuguesas* Est.I



Fig.1.2 Casa no Sul “Dois pisos, mas o superior tem parte esconsa que serve só para arrumos. Área ocupada pela construção: 94m² O eirado do 1º andar é coberto pela parreira, - solução económica, e muito aprazível, pela qual se obtém sombra durante os meses de calor”. Em Lino, Raul (1954) *Casas Portuguesas* Est.XIX



Fig.1.3 Casa Solarenga na Beira Alta “Construção de categoria talvez já fora dos limites que nos impusemos na presente colecção de casa simples, mas que serve, melhor que aquelas, para demonstrar como a evolução da arquitectura se dá por força quando atendemos simplesmente a todas as circunstancias que determinam e condicionam a obra. Destinada a família fidalga, houve o propósito de não romper com as tradições da nossa arquitectura; as actuais condições económicas da vida, porém obrigam a abandonar a velha e cara disposição do edifício baixo e extenso a favor da planta concentrada em andares sobrepostos. A linguagem arquitectónica da casa relaciona-se com o mais próximo e recente estilo histórico, evitando-se assim forte anacronismo.” Em Lino, Raul (1954) Casas Portuguesas

Na passagem do século XIX para o século XX, Portugal vivia um momento de transformação, política, social e consequentemente urbana. A revolução industrial, que se dá na Europa na primeira metade de oitocentos, tardou a chegar ao país. O desenvolvimento, que se inicia entre 1890 até à I Guerra Mundial, vai provocar o aumento demográfico e a migração do interior para o litoral, e o consequente surgimento da classe operária e da alta-burguesia, fatores aos quais a capital teria de se adaptar¹¹³.

Desta forma, Lisboa inicia um processo de desenvolvimento com vista à construção de uma capital moderna equiparada a outras capitais da Europa, assente na construção de infraestruturas, transportes e serviços necessários ao progresso e a uma nova sociedade. É no contexto de crescimento que se inicia a expansão urbana de Lisboa a noroeste, com o plano das Avenidas Novas. No novo centro, de referência ortogonal haussmanniana¹¹⁴, vão

¹¹³ Silva, Raquel Henriques da (1997) “A «Casa Portuguesa» e os Novos Programas, 1900-1920”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.15

¹¹⁴ Silva, Raquel Henriques da (1997) “A «Casa Portuguesa» e os Novos Programas, 1900-1920”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.15

implantar-se os prédios urbanos da burguesia, construindo uma nova cidade, moderna, projetada pelos arquitetos fortemente marcados pelo gosto parisiense, da época, influenciados pelo ensino *Beaux-Arts*.

É neste contexto que Raul Lino se vai afirmar por oposição a uma arquitetura, que embora aliada ao progresso tecnológico de novos processos de construção, ferro e vidro, estava estilisticamente dependente de Paris.

A primeira reação de Raul Lino contra o estrangeirismo marca o concurso para o pavilhão português na Exposição Internacional de Paris de 1900, no qual se destacam duas propostas, a de Ventura Terra (1866-1919) dentro do espírito *Beaux-Arts*, e que saiu vencedora, e a proposta de Raul Lino, uma composição que remetia à arquitetura do solar alentejano do século XVI.



Fig.1.4 Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900. Em Almeida, Pedro Vieira de (1986) “Arquitetura Moderna”, em *História de Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, p. 82



Fig.1.5 Proposta de Ventura Terra para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900. Em Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.93

Desta forma, entra em confronto duas correntes, a “progressista” de Ventura Terra e a “culturalista” de Raul Lino¹¹⁵. Este momento vai constituir-se, segundo Pedro Vieira de

¹¹⁵ os conceitos de “progressista” e “culturalista” foram definidos por Françoise Choay, caracterizando o modelo “progressista” no qual se entendia que “a tecnologia deve ajudar a resolver os problemas colocados pelas relações dos homens com o mundo e com ou outros. Este pensamento otimista é orientado para o futuro, dominado pela idéia de progresso. A revolução industrial é o evento histórico chave que conduzirá o futuro humano e promoverá o bem-estar. Estas premissas ideológicas permitem-nos chamar de progressista o modelo que eles inspiraram.” pp.16-17. O modelo “culturalista” surge dos estudos de Ruskin e William Morris e na reação contra o “desaparecimento da antiga unidade «orgânica» da cidade sob a pressão destruidora da industrialização”. Inseridos no contexto do romantismo e apoiados no desenvolvimento de estudos históricos e arqueológicos, vão desenvolver o debate crítico contra as realizações da civilização industrial, estabelecendo a gênese da distinção de “cultura” e “civilização”, na oposição dos conceitos “ orgânico e mecânico, qualitativo e quantitativo, participação e indiferença.” p.21. Choay, Françoise (1965) *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil

Almeida, como momento “charneira na evolução da arquitetura nacional”¹¹⁶ e o início da obra de Raul Lino.

Pedro Vieira de Almeida estabelece quatro períodos na obra de Raul Lino, 1900-1920, 1920-1930, 1930-1940 e de 1940 até 1974, ano em que morre.

O primeiro período, o mais rico, Raul Lino projeta quatro casas de clara influência marroquina e sugestão alentejana, a Casa Monsalvat, Jorge O’Neil, Silva Gomes e Tânger.

A Casa Monsalvat transmite o domínio da escala e o entendimento formal e a sensibilidade na organização dos espaços, humanizados, na qual os “elementos são entendidos estruturalmente, e não como aposições de sentido decorativo (...) em Monsalvat Raul Lino inicia esse subtil entendimento da luz como concreto material arquitetónico”¹¹⁷. A compreensão do valor de materialidade e dos efeitos de luz está presente por meio da aplicação de azulejo no sentido de “reforçar a volumetria e a espessura de uma parede, quer para pontuar uma tensão plástica numa superfície, quer ainda para controlo das tonalidades de luz, ou então para acentuar aquela ambiguidade entre interior e exterior que constituía uma das preocupações definidas a nível programático”¹¹⁸.

Na Casa Jorge O’ Neil reafirmam-se as preocupações do arquiteto nos temas de luz, materialidade através do azulejo, que como se definia, mais do que um elemento decorativo, um elemento plástico definidor da essência do espaço.

Outro dos aspetos fundamentais na obra de Lino era a compreensão da envolvente, o que ele chamou de “espírito do lugar” e que se constituía através da leitura da paisagem e do terreno. Esta característica na obra do arquiteto vai se revelar na Quinta da Comenda, em Setúbal, de 1909, e terá como expoente a Casa do Cipreste, para o próprio, em Sintra, e terá sido pensada ainda enquanto estava na Alemanha e só se definindo em 1912.

Neste sentido, a Casa do Cipreste foi o ponto alto da procura espacial, dos “valores-de-habitar”¹¹⁹, e era o que realmente interessava a Raul Lino, a arquitetura estruturava-se

¹¹⁶Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.82

¹¹⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.83

¹¹⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.83

¹¹⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1970) ed. lit - Raul Lino: Arquitecto Moderno, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.128

através da natureza e não de formalismos, contrariamente à leitura que anos mais tarde será feita da sua obra e que o próprio viria a criticar.

Os valores entendidos por Raul Lino, fundamentais na arquitetura, estiveram também presentes na proposta, de 1933, para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, nomeadamente na leitura e compreensão do lugar, e no Pavilhão do Brasil para a Exposição do Mundo Português, no que se refere à expressividade dos materiais. Estes dois exemplos são representativos de um olhar arquitetónico à frente da sua época, não tendo sido entendidos no seu tempo, mesmo por aqueles que o seguiam.

A arquitetura do “Português Suave”, de cariz regionalista e neo-tradicional, desvirtuou a essência que Raul Lino absorveu da tradição e explorou na sua obra. Os arquitetos dos anos 40 e 50, não compreenderam o que propunha Raul Lino e reduziram a sua obra a “beirais de telha encanudada, que ostenta uma espécie de alpendre, painéis de azulejo e um lampião pendente de braço de ferro mais ou menos floreado”¹²⁰, e que vão ser os elementos definidores, numa política de “bom gosto”, no modelo neo-tradicional, regionalista, da arquitetura que se desenvolve nas escolas do Plano dos Centenários, dos edifícios regionais do C.T.T e nos edifícios de serviços e sedes de distrito, pelas províncias e vilas de Portugal, assim como nas Pousadas Regionais.



Fig.1.6 Escola Primária da Maia – escola do Plano dos Centenários – Rogério de Azevedo (s.d)

© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

¹²⁰ Lino, Raul (1954) *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, Lisboa, Valentim de Carvalho, p.129 (texto original publicado em 1945 na revista “Ver e Crer”, nº8)



Fig.1.7 CTT de Torres Vedras – Adelino Nunes (1939-1943)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian



Fig.1.8 Habitação unifamiliar- Prémio Municipal 1946 – Carlos Ramos
© Arquivo Municipal de Lisboa

As propostas de Raul Lino da “Casa Portuguesa” vão ser utilizadas como modelos a seguir, dentro da ideologia nacionalista que encontra no mundo rural as raízes do povo. No entanto, a arquitetura tradicional como veículo ideológico nacionalista de um regime totalitário não foi caso isolado português, tendo estado presente em toda a Europa, e não só em regimes totalitários.

1.1.2. O classicismo da arquitetura nazi e fascista

No que se refere a regimes totalitários, estes têm em comum a exaltação da Nação como ideologia, que se prende com o regresso a uma identidade, nacional, perdida ou esquecida, usada no sentido de uma aproximação ao povo que, no momento de fragilidade do pós I Guerra Mundial e da crise financeira de 1929, procura a segurança. É neste contexto, que o recurso a uma arquitetura tradicionalista, historicista e conservadora, e a procura de uma arte nacional, não surge como facto isolado em Portugal, como também na Alemanha e em Itália. Contudo esta exaltação nacional na arquitetura reflete-se de forma diferente nestes dois países, tendo como princípios idênticos a procura das raízes e do passado histórico glorioso.

·Alemanha Nazi

O desejo de uma arte nacional, e uma arquitetura representativa do regime vai confrontar-se com uma arquitetura que rejeita a função simbólica, requerida pelos ditadores, neste sentido a “tendência da arquitetura moderna a reduzir todas as formas à abstração fez dela um estilo insatisfatório para representar o poder e a ideologia do estado”¹²¹, no entanto, a modernidade era, em certa medida, admirada pelos ditadores.

Na Alemanha nazi, que se estrutura em função do partido Nacional Socialismo, vai entender que a arquitetura representativa do *III Reich*, não podia ser resolvida num só modelo. Nesse sentido, arquitetura moderna vai estar presente nos edifícios fabris devido ao seu carácter funcional, mas ao mesmo tempo a linguagem racionalista do Movimento Moderno vai ser rejeitada por ser entendida como “cosmopolita e degenerada”¹²².

De acordo com a ideologia nacionalista, o nacional-socialismo vai defender a ideia de que o verdadeiro significado da identidade germânica estava nas raízes do povo, na ruralidade. É sob a ideia de retorno às origens rurais que se vai fundamentar a arquitetura tradicional germânica, o *Heimatstil*, o estilo pátrio, vernáculo, e que viria a constituir-se enquanto matriz para a habitação fomentada pelo partido.

¹²¹ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.212

¹²² Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 217

Um dos elementos fundamentais na definição do *Heimatstil*, e simultaneamente do conflito com a arquitetura moderna, vai ser a cobertura, uma vez que se rejeita a cobertura plana, caracterizadora da arquitetura moderna, em função da cobertura em duas águas. Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) arquiteto conotado com o partido, informado dentro do movimento *Arts and Crafts*, defendeu o *Heimatstil* em reação à arquitetura de Weimar, e da *Bauhaus*. Schultze-Naumburg entendia que a cobertura plana pertencia a um povo desenraizado, contrariamente à cobertura inclinada característica da casa alemã, construção que à imagem de uma árvore, nasce da terra e se mantém arraigada¹²³.

Outros modelos foram surgindo, como em Portugal, mediante a função dos edifícios, as escolas públicas nas províncias, as *Ordensburgen*, assumiram estilo neo-medieval germânico e nas instalações recreativas do movimento *Kraft durch Freude*, “A força mediante a alegria”, num neo-rococó, que também se aplicava no interior de teatros e noutros programas de carácter lúdico¹²⁴.

Contudo, o *Heimatstil* não tinha o impacto e a dimensão do grande império nazi, que se vai rever na herança clássica de Friedrich Gilly (1772-1800) autor do Monumento a Frederico o Grande, Carl Gottard Langhans (1732-1808) que desenhou as Portas de Brandenburgo e Albert Schinkel (1781-1841) arquiteto do Altes Museum ou ainda Leon von Kenze (1784-1864) com o Propyläen, através dos arquitetos, que a partir dos anos 30, vão ser os arquitetos do Reich, Paul Ludwig Troost (1878-1934) e Albert Speer (1905-1981) que vão reinterpretar a herança de Schinkel no modelo representativo do poder do partido, na qual a delicadeza da escala se perde para dar lugar à monumentalidade colossal e a construção cenográfica de uma arquitetura de massas, num “classicismo espartano”¹²⁵.

¹²³ Pinto, Paula (2010) *Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL, p. 318

¹²⁴ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.220

¹²⁵ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 220

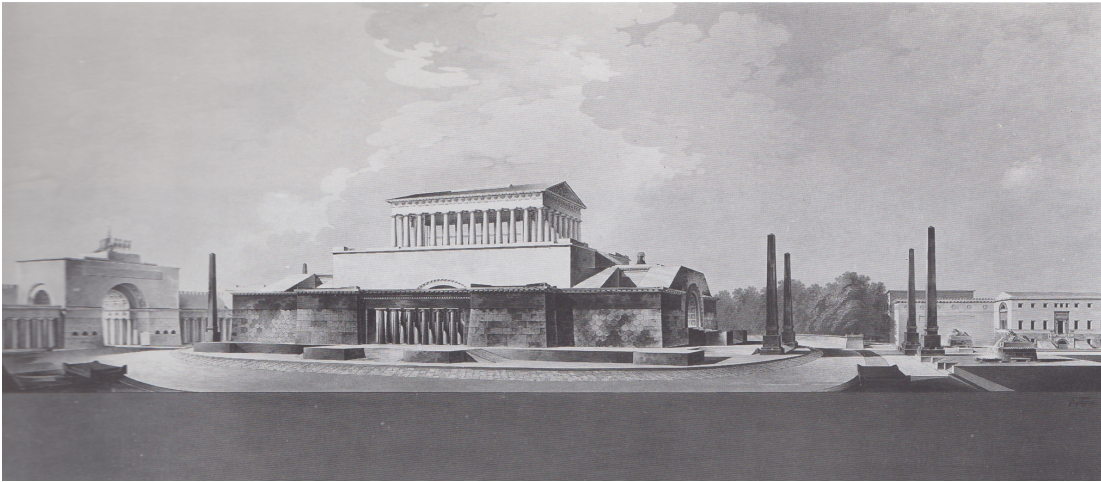


Fig.1.9 Monumento a Frederico O Grande (1797) – Friedrich Gilly (1772-1800)
© google.com



Fig.1.10 Altes Museum(1823-1830)- Albert Schinkel (1781-1841)
© Institut für Architektur – Fachgebiet Historische Bauforschung – Masterstudium Denkmalpflege
(2005) www.hbf-msd.tu-berlin.de

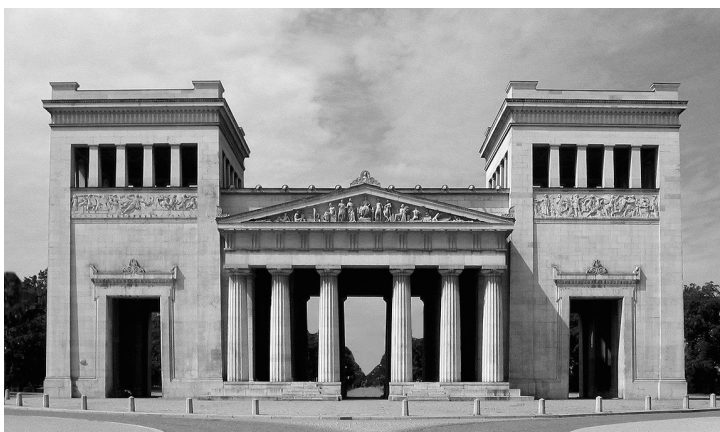


Fig.1.11 Propileu (1797) – Leon von Kenze (1772-1800)

© greatartgermanart.wordpress.com

A arquitetura de Speer vai caracterizar-se pela grande escala, e utilização da linguagem clássica de colunas retangulares lisas ou estriadas, onde a “esterilização do classicismo romântico – construída com uma precisão fanática – só carregava vida quando estes vastos elementos decorativos se usavam para as concentrações de massas”¹²⁶ numa forma de projetar arquitetura a pensar no cinema.



Fig.1.12 e fig.1.13 Casa da Arte Germânica (1934) – Paul Ludwing Troost (1878-1934)

© greatartgermanart.wordpress.com

¹²⁶ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 220

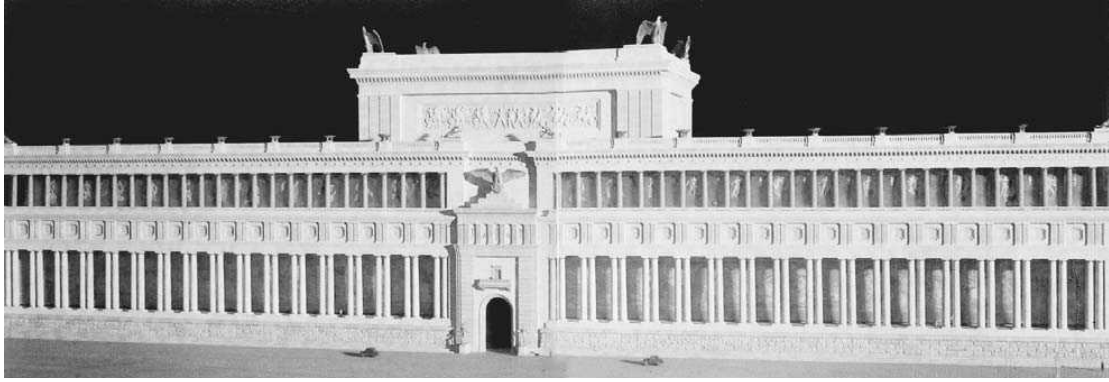


Fig. 1.14 Palácio do Führer (1932-1942)– Albert Speer (1905-1981)

© google.com



Fig.1.15 Praça Ortogonal (1932-1942) - Albert Speer (1905-1981)

© greatartgermanart.wordpress.com

O aspeto cenográfico da obra de Speer, é ainda mais evidenciado após o filme de Leni Riefenstal, *Triumph des Willens* (O triunfo da Vontade) filmado durante a concentração nazi de Núremberg em 1934, e no qual através do cinema, a arquitetura ganha mais força enquanto imagem de propaganda.



Fig.1.16. Zeppelinfeld Stadium (1934) – Albert Speer (1905-1981)

© google.com



Fig.1.17 Zeppelinfeld Stadium (concentração de Nuremberg, 1934)– Albert Speer (1905-1981)

© google.com

·Itália fascista

A arquitetura fascista italiana surge do conflito entre a arquitetura racionalista, representada por Giuseppe Terragni (1904-1943) e o Gruppo 7, mais tarde Movimento pela Arquitetura Racional (MIAR), e o classicista Marcello Piacentini (1881-1960), responsável por propor um *stile littorio*, que mediasse o tradicionalismo do *Novecento* (movimento arquitetônico de retorno aos modelos do passado) e a vanguarda do racionalismo, num estilo que fosse representativo do fascismo.

Foi na vanguarda arquitetónica de Giovanni Muzio (1893-1982), que se começou a reinterpretar as formas clássicas do Mediterrâneo como reação ao Futurismo e ao culto da máquina. A compreensão da arquitetura da antiguidade clássica, vai ter como referência, a obra de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e os seus estudos sobre a arquitetura. O edifício, ironicamente apelidado de Ca' Brutta, em Milão, de 1923, vai ser a obra de referência dos racionalistas italianos e simultaneamente do *stile littorio* de Piacentini, na Universidade de Roma, iniciada em 1932¹²⁷.



Fig. 1.18 Cittá Universitaria di Roma (1932) – Marcello Piacentini (1881-1960)
© www.romasparita.it

Como refere Bruno Zevi, Piacentini foi determinante no fim do Movimento Moderno italiano. O início da sua obra é marcado pelo neoclassicismo tradicionalista, contudo, entre 1920 a 1925, a sua linguagem arquitetónica vai aproximar-se do estilo vienense, entrando numa “polémica de carácter modernista”¹²⁸ contra os académicos, como Gustavo Giovannoni (1873-1947), até ao regresso de Piacentini ao estilo “romano monumental”¹²⁹. Segundo Bruno Zevi, a arquitetura de Piacentini, vai assumir uma linguagem “um pouco moderna, um pouco antiga”¹³⁰, Piacentini “escolhia acomodaticamente o terceiro caminho de um classicismo despojado de decorações, que substituía as colunas gigantescas por

¹²⁷ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.205

¹²⁸ Zevi, Bruno (1970) *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.241

¹²⁹ Zevi, Bruno (1970) *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.242

¹³⁰ Zevi, Bruno (1970) *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.242

pilastras de grandes dimensões e eliminava os arcos quando se tornava oportuno” e que resulta do “estilo monumental simplificado”¹³¹.



Fig.1.19 Palazzo Uffici (1940) – Marcello Piacentini (1881-1960)

© www.eurspa.it

As diferenças entre o racionalismo italiano, representativo da modernidade, e o tradicionalismo, eram ténues, uma vez que ambos defendiam uma linguagem classicista. No entanto, a arquitetura racionalista caracterizava-se pela dureza das formas e a ausência de iconografia, aspeto que fez ser rejeitada pelo fascismo, uma vez que não seria capaz de transmitir a ideologia nacionalista.

O *stille littorio* vai definir-se pela repetição de elementos simples, coerente, expresso num corpo de pedra ou ladrilho de quatro pisos, rematado por cornijas elementares e articuladas unicamente mediante um módulo de vãos retangulares. A expressão representativa restringia-se principalmente às entradas nas quais, com colunatas, baixos-relevos e frisos com inscrições, adotava uma forma clássica¹³².

¹³¹ Zevi, Bruno (1970) *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Arcádia, p.242

¹³² Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.205



Fig.1.20 Palácio da Justiça (1948) – Rodrigues Lima (1909-1979)
© Tribunal da Relação do Porto



Fig.1.21 Cidade Universitária de Coimbra (1943-1948)- Cottinelli Telmo (1897-1948) e
Cristino da Silva (1896-1976)
© www.uc.pt



Fig.1.22 Conjunto urbano do Areeiro (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)
© Arquivo Municipal de Lisboa



Fig.1.23 Conjunto urbano do Areeiro (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)
© Arquivo Municipal de Lisboa



Fig.1.24 Estádio do Jamor (1944) - Jacobetty Rosa (1901-1970)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

A definição da arquitetura fascista, que tal como na arquitetura nacional-socialista da Alemanha, tem como principal linha ideológica o passado, as origens da pátria, as ideias revolucionárias fascistas e a relação com as vanguardas futuristas vão permitir que, inicialmente, o fascismo se tenha reconhecido na arquitetura racionalista que, dentro da vanguarda, estruturava-se a partir da arquitetura da antiguidade clássica.

Pietro Maria Bardi (1900-1999), apoiante do Movimento Racionalista, defendeu que “a arquitetura racionalista era a única expressão verdadeira dos princípios revolucionários fascistas”¹³³. A pureza dada as formas clássicas e a simplicidade dos elementos não responde ao desejo de uma arquitetura retórica e monumental, contudo vai influenciar os arquitetos que defendiam o tradicionalismo, e nesse sentido a arquitetura fascista vai definir-se pela estilização dos arquétipos classicistas sem perda da identidade que o povo reconheça.

1.1.3. O historicismo setecentista e medieval

O historicismo na arquitetura surge em Portugal no século XIX, no contexto europeu romântico, com interesse na época medieval, construindo uma expressão assente, sobretudo, no gótico.

¹³³ Frampton, Kenneth (2009) *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, p.206

O exemplo paradigmático em Portugal é o Palácio da Pena, mandado construir por D. Fernando II, na Serra de Sintra, no local onde se encontrava o Convento de Nossa Senhora da Pena, de monges jerónimos, erguido no século XVI. O romantismo da ruína e do local, construíram o complexo palaciano, que aproveita o claustro do antigo convento.

O retorno ao passado, tem como na “Casa Portuguesa” a mesma exaltação nacionalista, e por esta época os estilos mais reinterpretados vão ser o manuelino e mais tarde o românico, o primeiro por se entender como linguagem única no seu tempo e exclusiva de Portugal, e o segundo por remeter ao estilo arquitetónico da origem da nação.

O recurso a modelos do passado vai ser uma constante na arquitetura portuguesa, nomeadamente aquela que representa o país nas Exposições Internacionais, e que se inicia em 1900 com a proposta de Raul Lino para a Exposição Internacional de Paris. O arquiteto propunha uma linguagem de sugestão manuelina, um neo-manuelino com referência na arquitetura erudita alentejana do século XVI.

Desta forma, o pavilhão de Raul Lino vem propor a reflexão sobre a imagem nacionalista que deveria ter as representações nacionais no meio internacional, e assim, surge o neo-barroco de referência ao período de Ouro do reinado de D. João V, também designado de “joanino”.

Em Portugal, o Barroco compreende um período que vai desde finais do século XVII a finais do século XVIII, desenvolve-se essencialmente na arquitetura religiosa e pelos arquitetos João Nunes Tinoco (c.1610-1689) e João Antunes (1643-1712). O grande expoente do barroco “joanino” vai ser o Mosteiro e Palácio de Mafra, de João Frederico Ludovice. Iniciado em 1717, apresenta um conjunto diverso de influências, das correntes barrocas alemãs, romanas e também a referência ao Paço da Ribeira, desaparecido após o terramoto de 1775.

O Barroco nacional vai ser desenvolvido sobretudo no Norte, por Nicolau Nasoni, que vai conciliar a corrente barroca italiana com o gosto português.

No que respeita à arquitetura civil, o Barroco vai ser o estilo por excelência da Casa Nobre setecentista, segundo Carlos de Azevedo, em *Solares Portugueses. Introdução ao estudo da casa nobre*, de 1969¹³⁴, vai caracterizar-se pela horizontalidade da fachada, por

¹³⁴ Referência em Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira (2005) “Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, em *Revista da Faculdade de Letras*, IV, pp.135-153

vezes dividida por pilastras ornamentadas por pináculos que acentuam a verticalidade, andar nobre “que se distingue na fachada pela qualidade da linguagem arquitetónica e decorativa”¹³⁵, distingue-se na fachada a centralidade da entrada, nobre, composta pelo pórtico, janela de sacada e pedra de armas¹³⁶.

A decoração é um dos principais aspetos da arquitetura barroca, que remete para as ordens arquitetónicas clássicas, do dórico ao compósito, como volutas, colunatas, e motivos vegetalistas e marinhos, enriquecem a composição. Em Portugal a decoração na arquitetura civil é sóbria, e no caso do pombalino ao pragmatismo alia-se a simplicidade decorativa.

Em 1896, Ramalho Ortigão na obra *O Culto da Arte em Portugal* afirmava que “o que se convencionou chamar decadência na última evolução do estilo gótico em Portugal é a modificação portuguesa desse estilo, é a sua nacionalização, à a originalidade local, imposta pelos arquitetos portugueses do século XVI, a um sistema geral de construção, comum em toda a Europa”¹³⁷ e o mesmo se aplica ao Barroco.

O neo-barroco que vai ser utilizado no “Português Suave” tem como referência os solares e palácios que, inicialmente no século XVII, seguem princípios renascentistas e de arquitetura chã, caracterizados pela planta retangular, que a partir do pombalino se organizam em torno de um pátio. O “Português Suave”, neo-barroco, vai apresentar as características das fachadas da casa nobre barroca, no sentido da composição horizontal evidenciada pelo andar nobre, a verticalidade marcada através dos pináculos, a centralidade marcada pelo portal e janela de sacada, e pela estilização de elementos decorativos.

Segundo Keil do Amaral, e referido também por José-Augusto França, os organismos administrativos do Estado Novo, particularmente a Câmara Municipal de Lisboa, vão sugerir que os arquitetos se inspirem em três edifícios notáveis deste período da arquitetura na

¹³⁵ Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira (2005) “Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, em *Revista da Faculdade de Letras*, IV, pp.145

¹³⁶ Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira (2005) “Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, em *Revista da Faculdade de Letras*, IV, pp.145

¹³⁷ Alexandre Alves Costa cita Ramalho Ortigão em “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa”. Provas para título de Professor Agregado pela E.S.B.A.P (1980) – Costa, Alexandre Alves (1995) *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*, Porto, F.A.U.P, p.67

capital, “Palácio Ludovice, no edifício da Companhia das Águas, num prédio setecentista da rua dos Bacalhoeiros”¹³⁸.



Fig.1.25 Edifícios de referência para o edifício urbano em Lisboa, segundo Keil do Amaral - Palácio Ludovice (solar urbano setecentista); Edifício das Janelas (edifício setecentista na rua dos Bacalhoeiros); Edifício da Companhia das Águas (edifício pombalino)

© Arquivo Municipal de Lisboa



Fig.1.26 e fig.1.27 Edifício de habitação Av. Sidónio Pais, nº12 (1942) – Cristino da Silva (1896-1976)

© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

¹³⁸ Amaral, Francisco Keil do (1948) *Maleitas da Arquitectura Nacional 2: o arquitecto e o atelier*, *Arquitectura. Revista de arte e construção*, 19, pp.17-18

Os referentes que vão ser aplicados na arquitetura urbana, prédios, liceus e seminários, sedes da Caixa Geral de Depósitos e outros equipamentos de serviço público, vão ser os frontões, o andar nobre avarandado, o portal, ou super-portal, de decoração estilizada, tal como os frontões das janelas.

O gótico e o românico, estilos arquitetónicos medievais, utilizados na arquitetura religiosa, exprime-se pela utilização de arcaria ogival e a fachada apresenta sempre uma matriz geométrica triangular.



Fig. 1.28 Igreja do Santo Condestável (1946-1951) – Vasco Regaleira (1897-1968)
© Arquivo Municipal de Lisboa

As imagens da arquitetura que se desenvolve no período do Estado Novo, vão além da aplicação de elementos, tal como foram utilizados. A “Casa Portuguesa” é um bom exemplo do desconhecimento da arquitetura tradicional tal como fez Raul Lino e a falta reflexão sobre a obra deste arquiteto.

Os arquitetos, e os organismos do Estado olharam para os edifícios, que vão constituir-se como referentes, como um conjunto de elementos formais, ausentes de uma leitura crítica e de compreensão da obra.

Estes elementos, retirados de um formulário desenhados por eles, vão desenvolvendo três tipos de imagens, que qualquer português quando a olha reconhece como sendo “Arquitetura do Estado Novo”.

Assim, a “Casa Portuguesa” de Raul Lino, é mais do que um formulário decorativo é uma atitude moderna, no seu tempo, e que tenta estabelecer num objeto arquitetónico, relações de espaço, interior, e interior-exterior, de luz e sombra, a harmonia com a natureza, que se encontra na singularidade de uma “casa simples”.

A arquitetura fascista e nazi, importada para Portugal e tida como moderna, foi utilizada para representar o poder do Estado à imagem da dimensão, fascista ou nacional-socialista, que Salazar pretendia ter, assim como a arquitetura setecentista e pombalina, refletem mais do que a sugestão a um passado glorioso, o imperialismo de D. João V, ou poder de uma figura como Marquês de Pombal, que após o desastre do terramoto de 1775, reconstruiu Lisboa.

1.1.4. Os arquitetos e as obras¹³⁹

Os arquitetos que, conotados ou não com o regime, participaram na conceção desta “Arquitetura do Estado Novo” são Luís Cristino da Silva, Carlos Ramos, Cassiano Branco, Jorge Segurado, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, João Simões, Raul Rodrigues Lima, Rogério de Azevedo, Veloso Reis Camelo, Adelino Nunes, Paulino Montez, Vasco Regaleira, Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Francisco Keil do Amaral.

Luís Cristino da Silva (1896-1976) arquiteto do regime, desenvolveu alguns dos modelos “Português Suave”. Da sua obra destaca-se o conjunto urbano do Areeiro, de 1941-1960, o Pavilhão de Honra e de Lisboa, na Exposição do Mundo Português de 1940, as filiais da Caixa Geral de Depósitos, entre 1938-1943, da Guarda, Castelo Branco e Leiria. Em Lisboa, o edifício de serviços nos Restauradores, iniciado em 1945, e a casa própria, Prémio Valmor em 1944. Num âmbito diferente, desenhou o monumento evocativo a Duarte Pacheco, erigido em Loulé no ano de 1953.

¹³⁹ Subcapítulo com base na obra *Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo*. Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, pp.68-97. Refere-se as obras e os arquitetos que José Manuel Fernandes e Pedro Vieira de Almeida mais destacam nos textos sobre este período da arquitetura nacional.



Fig.1.29 Conjunto Urbano do Areeiro, Lisboa (1941-1960) – Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Arquivo Municipal de Lisboa - Nunes Abreu(?), (década de 50)



Fig.1.30 Conjunto Urbano do Areeiro, Lisboa (1941-1960) – Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Arquivo Municipal de Lisboa - Eduardo Portugal (1900-1958), 1944



Fig.1.31 Caixa Geral de Depósitos, Leiria (1938-1943) – Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983), 1982



Fig. 1.32 Casa própria. Prémio Valmor 1944, Lisboa – Cristino da Silva (1896-1976)
©Arquivo Municipal de Lisboa - G. de Matos Sequeira (1907-1978), 1952

Carlos Ramos (1897-1969), que José Manuel Fernandes define como “hipertradicionalista e «pesado» no projeto”¹⁴⁰, venceu o 1º prémio do 2º Concurso Monumento de Sagres (1938), Prémio Municipal de 1946 com uma moradia no Restelo. Projectou o Liceu de Viseu, de 1941, os tribunais de Évora, Sabugal e Mirandela, entre 1959 e 1960. Desenvolveu, em 1950, o estudo para a Praça Marques de Pombal, em Lisboa.

¹⁴⁰ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.72

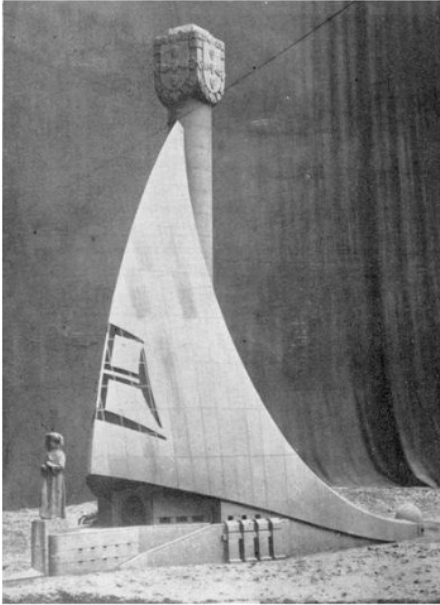


Fig.1.33 2º Concurso para o Monumento ao Infante D.Henrique, Sagres, 1938 - Carlos Ramos (1897-1969)



Fig.1.34 Tribunal do Sabugal (1959-1960) - Carlos Ramos (1897-1969)
© Câmara Municipal do Sabugal, atual



Fig.1.35 Tribunal de Mirandela (1959-1960) - Carlos Ramos (1897-1969)
© Câmara Municipal de Mirandela, atual



Fig.1.36 Moradia no Restelo, Prémio Municipal 1946, Lisboa- Carlos Ramos (1897-1969)
© Arquivo Municipal de Lisboa

Cassiano Branco (1897-1970) arquiteto assumidamente anti-situacionista, a sua obra caracteriza-se pela densidade e pelo exagero simbólico, de que é exemplo a escala da chaminé algarvia do prédio de 11 pisos na Praça de Londres, de 1951, como a janela joanina da fachada¹⁴¹. Projetou uma diversidade de programas, como o Cinema “Império”

¹⁴¹ José Manuel Fernandes no documentário sobre o arquiteto Cassiano Branco, realça que “tudo ali aponta para transformações de escala deliberadas, não sei se com sentido de humor (...) a verdade é que ele fez aquilo assim e é um edificio muito interessante, porque é irónico (...) questiona toda essa gramática da arquitetura do Estado Novo, «Português Suave»”. RTP (1991) “A Vida e a Obra de Cassiano Branco”, *série Artes e Letras*, realização de Edgar Pêra (40:30min)

inaugurado em 1948, a Sede da Junta Nacional do Vinho, em Lisboa e ainda desenvolveu uma proposta de remodelação do Rossio, em 1934. Além da capital, a sua obra está também presente em Bragança, no castelejo/hotel de 1944, no Hotel do Luso, Mealhada, em 1938. Nas centrais elétricas de barragens de Belver, 1947, e Santa Catarina – Vale do Sado, 1936. Foi o arquiteto do “Portugal dos Pequenitos”, Coimbra, de 1937.

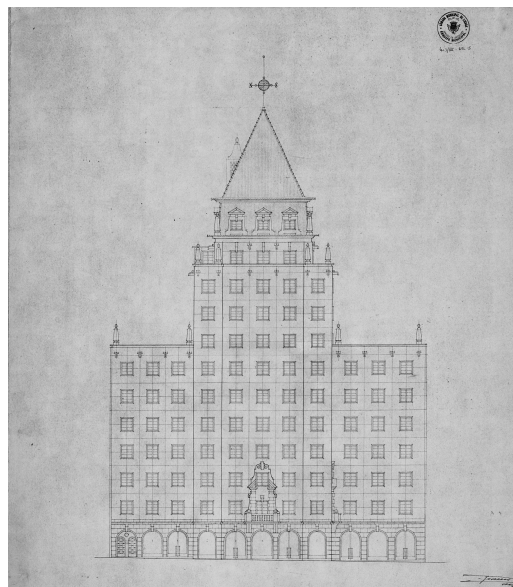


Fig.1.37 e fig.1.38 Prédio da Praça de Londres – Avenida de Roma, Lote nº 64 (1951) Vista da Praça de Londres, Lisboa e alçado principal - Cassiano Branco (1897-1970)

©Arquivo Municipal de Lisboa



Fig.1.39 Cinema “Império” (1948) Lisboa - Cassiano Branco (1897-1970)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.40 e fig.1.41 Hotel do Luso (1938) Vila do Luso, Mealhada - Cassiano Branco (1897-1970)
© Hotel do Luso



Fig.1.42 Sede da Junta Nacional do Vinho (1941), Lisboa - Cassiano Branco (1897-1970)
© Arquivo Municipal Lisboa - Arnaldo Madureira (1940-) 1961



Fig.1.43 “Portugal dos Pequenitos” (1937), Coimbra - Cassiano Branco (1897-1970)
© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Mário Novais (1899-1967)

Jorge Segurado (1898-1990) desenvolveu o modelo regionalista quase ao mimetismo do “Português Suave”, como é exemplo os Pavilhões da Exposição de Nova Iorque e São Francisco, em 1939, das “Aldeias Portuguesas” para a Exposição do Mundo Português de 1940 e a Pousada do Infante D. Henrique, Sagres, em 1960.



Fig. 1.44 Pavilhão de Portugal na Exposição de Nova Iorque de 1938 - Jorge Segurado (1898-1990)
©NYPLdigitalgallery



Fig.1.45 “Aldeias Portuguesas” Exposição do Mundo Português, 1940 - Jorge Segurado (1898-1990)
 © Arquivo Municipal Lisboa - Eduardo Portugal (1900-1958) 1940

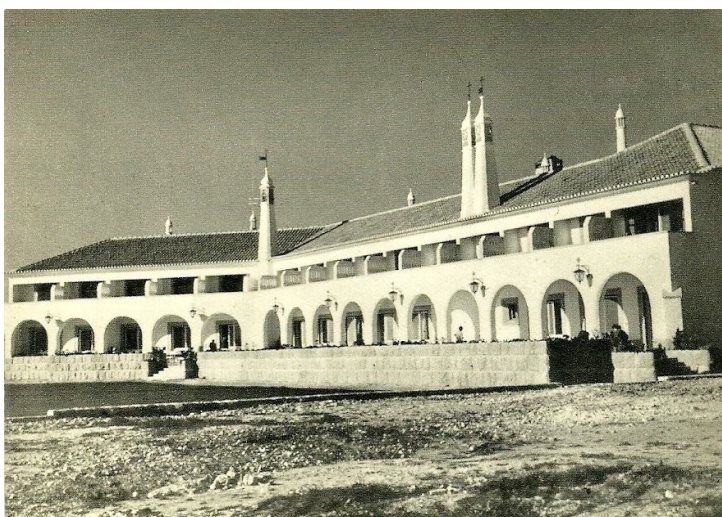


Fig.1.46 Pousada do Infante D. Henrique, Sagres (1960) - Jorge Segurado (1898-1990)
 © restosdecolecção.blogspot.pt

Pardal Monteiro (1897-1957) foi o arquiteto da sua geração, entre Cristino da Silva, Carlos Ramos, Cassiano Branco e Jorge Segurado, que melhor conseguiu assegurar a linguagem moderna, no contexto arquitetónico nacional da época, sobretudo nos projetos de carácter funcional, contudo foi autor dos prédios urbanos historicista-classicizantes da Avenida Sidónio Pais nº16, de 1945, e prémio Municipal em 1947, da Alameda Afonso Henriques, nº 39 e 41 de 1943 e da Avenida Da República, nº32, de 1946. No que respeita a obra pública desenvolveu, o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, de 1949, a Cidade Universitária de Lisboa e a Biblioteca Nacional, que não completou e em 1937, o projeto não executado da fachada em colunata neo-clássica para o Banco de Portugal da Baixa.



Fig.1.47 Prédio na Avenida Sidónio Pais (1945, Prémio Municipal em 1947) - Pardal Monteiro (1897-1957)

© Arquivo Municipal Lisboa - Armando Serôdio (1907-1978) 1959



Fig.1.48 Laboratório Nacional de Engenharia Civil (1949) - Pardal Monteiro (1897-1957)

© Arquivo Municipal Lisboa – António Passaporte (1901-1983)



Fig.1.49 Reitoria da Universidade de Lisboa (1961) - Pardo Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Cottinelli Telmo (1897-1948) um dos arquitetos oficiais do Estado Novo, foi o responsável pela Exposição do Mundo Português de 1940, pelo Pavilhão dos Portugueses no Mundo; o Monumento das Descobertas, a Praça do Império. Foi o arquiteto do plano geral e Faculdade de Ciências da Cidade Universitária de Coimbra, de 1943, projetou átrio da Estação do Rossio e a Standart Eléctrica na Junqueira, de 1948, em Lisboa.

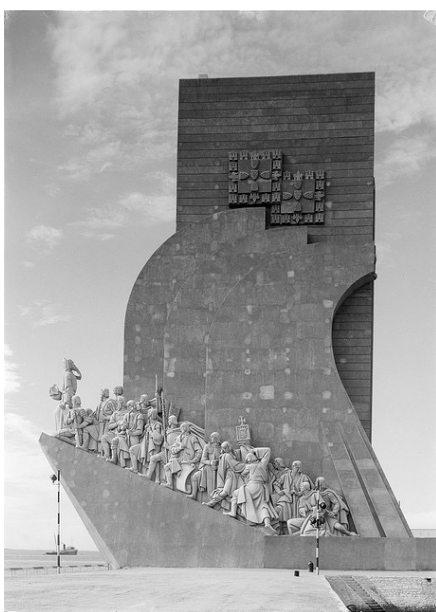


Fig.1.50 Monumento das Descobertas/ Padrão dos Descobrimentos (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948) e Leopoldo de Almeida (1898-1975)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.51 Exposição do Mundo Português – Pavilhão dos Portugueses no Mundo (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.52 Átrio da Estação do Rossio - Cottinelli Telmo (1897-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.53 Standard Elétrica (1948) - Cottinelli Telmo (1897-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

João Simões (1908 – 1993) em Lisboa, projetou o armazém frigorífico de Alcântara, de 1938, e atual Museu do Oriente, os prédios premiados na Praça do Saldanha nº 31, Prémio Municipal em 1945 e na Rua Artilharia 1, nº105, Prémio Valmor em 1949. O prédio na Av. Das Forças Armadas, com revestimento azulejar, a ampliação do Banco Totta e Açores na Baixa de Lisboa, com o mimético prolongamento das colunatas de Ventura Terra, de 1950 e o Colégio dos Salesianos em Campo de Ourique. Foi ainda autor das filiais da Caixa Geral de Depósitos de Portalegre e Famalicão de 1937 e 1939, respetivamente.

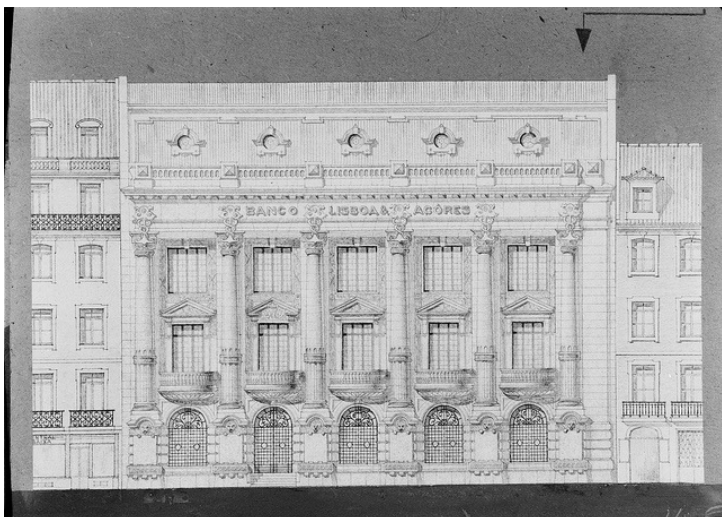


Fig.1.54 Alçado do projeto de ampliação do Banco Totta e Açores, Baixa de Lisboa (1950) - João Simões (1908 – 1993)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste de Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.55 Prédio na Praça do Saldanha nº31 (Premio Valmor em 1945) - João Simões (1908 – 1993)
© Arquivo Municipal Lisboa - Armando Serôdio (1907-1978) 1959



Fig.1.56 Prédio na rua Artilharia 1, nº105 (Prémio Valmor, 1949) - João Simões (1908 – 1993)
© Arquivo Municipal Lisboa – Firmino Marques Costa (s.d)



Fig.1.57 Armazém frigorífico de Alcântara (1938) Atual Museu do Oriente - João Simões (1908 – 1993)

© Direcção Geral do Património Cultural - www.patrimoniocultural.pt

Raul Rodrigues Lima (1909-1979) trabalhou sobretudo em três áreas funcionais de equipamentos públicos do Estado Novo, os Palácios da Justiça, do Porto, Beja, Santarém, Viseu, Vila Real e Portalegre, os Cine-Teatros “Monumental” em Lisboa, “Messias” na Mealhada, “Avenida” em Aveiro, “Império” em Lagos e “Micaelense” em Ponta Delgada, e ainda edifícios prisionais de que é exemplo o edifício em forma de H do complexo prisional de Alcoentre.



Fig.1.58 Cinearte Lisboa (1937/1938) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.59 Cinema Monumental (1951) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.60 Teatro Micaelense, Ponta Delgada (década de 1950) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Rogério de Azevedo (1898-1983) foi o arquiteto das Escolas do “Plano dos Centenários”, construídas por todo o país, desenvolvendo as diversas variantes dentro do modelo regionalista, que também se refletiu nas Pousadas Regionais que projetou entre 1942 e 1948, no Marão, Serra da Estrela e Serem do Vouga. No Porto, projetou os edifícios urbanos do Hotel do Infante de 1945 e o Edifício Rialto de 1941.



Fig.1.61 Pousada Regional do Marão (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.62 Pousada Regional de Serém do Vouga (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.63 Pousada Regional da Serra da Estrela (1942-1948) - Rogério de Azevedo (1898-1983)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig. 1.64 Edifício Rialto, Porto (1941) - Rogério de Azevedo (1898-1983)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Veloso Reis Camelo (1899-1985) é um dos arquitetos do atual do Museu de Arte Popular, inicialmente construído por ocasião da Exposição do Mundo Português, de 1940, como Pavilhão Etnográfico, e autor das filiais da Caixa Geral de Depósitos de Coimbra, Viseu e Faro, de expressão classicizante e monumental, do prédio de habitação na rua da imprensa (nº25) em Lisboa e do Hotel Turismo de Castelo Branco, já demolido.



Fig.1.65 Prédio na rua da Imprensa, nº25 (Prémio Valmor em 1942) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)

© Arquivo Municipal Lisboa – Fernando Martinez Pozal (1899-1971)



Fig.1.66 Edifício Av. António Augusto de Aguiar (Prémio Valmor 1945) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)

© Arquivo Municipal Lisboa



Fig.1.67 Hotel Turismo, Castelo Branco (1945) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)
© restosdecoleccion.blogspot.pt



Fig.1.68 Edifício da Caixa Geral de Depósitos, Coimbra (1948-50) - Veloso Reis Camelo (1899-1985)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Adelino Nunes (1903-1948) foi o arquiteto dos edifícios de Correios Telégrafos e Telefones por todo o país, desenvolvendo as variantes regionais do modelo funcional. O “Palácio das Comunicações” na Praça D. Luís, em Lisboa, construído entre 1942 e 1953, é a obra mais paradigmática deste contexto histórico-arquitetónico, uma vez que o edifício que foi construído surge da resposta provocadora do arquiteto depois do projeto inicial ter sido

rejeitado pelo seu desenho moderno¹⁴², linguagem que desenvolveu nos edifícios de Setúbal, Leiria, Figueira da Foz e Funchal. De gosto regionalista projetou entre 1935 e 1943 os edifícios de Alcobaça, Abrantes, Loulé, Estremoz, Grândola, Crato, Fafe e Santo Tirso.



Fig.1.69 Edifício dos CTT, Setúbal (1937-41) - Adelino Nunes (1903-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.70 Edifício dos CTT, Figueira da Foz (1937-41) - Adelino Nunes (1903-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

¹⁴² O autor, sobre este edifício, refere que se conta, de forma anedótica, no meio dos arquitetos, a origem do desenho deste edifício, como Raul Chorão Ramalho descreveu, que “vendo recusado um primeiro estudo de desenho moderno, ironizava com o representante do cliente” num esquisso, sobre o desenho inicial, que veio a ser o projeto aceite pelo cliente. Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.122



Fig.1.71 Edifício dos CTT, Loulé (1939-43) - Adelino Nunes (1903-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.72 Edifício dos CTT, Praça D. Luís, Lisboa (1942-53) - Adelino Nunes (1903-1948)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Paulino Montês (1897-1988) autor regional nomeadamente com obra na zona das Caldas da Rainha e Peniche, de que é exemplar pela simplicidade dentro de uma expressão classicizante o Museu José Malhoa, de 1940. Em Lisboa, projetou os “bairros económicos” mais caracterizados com a ideologia do Estado Novo, como o Bairro do Alvito ou Salazar, o Bairro da Ajuda de 1937 e o Bairro da Encarnação, de 1948.



Fig.1.73 Bairro “económico” do Alvito, designado “Salazar”, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)

© Arquivo Municipal Lisboa – Salvador de Almeida Fernandes, c.1958



Fig.1.74 Bairro “económico” do Alvito, designado “Salazar”, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)

© Arquivo Municipal Lisboa – Paulo Guedes (1886-1947)



Fig.1.75 Bairro “económico” da Ajuda, Lisboa (1937) - Paulino Montês (1897-1988)
© Arquivo Municipal Lisboa – Domingos Galvão (1872-1946)



Fig.1.76 Bairro “económico” da Encarnação, Lisboa (1948) - Paulino Montês (1897-1988)
© Arquivo Municipal Lisboa – Kurt Pinto

Vasco Regaleira (1897-1968) da sua obra destaca-se sobretudo a arquitetura religiosa e o trabalho nas áreas ultramarinas, como a Igreja de Santo Condestável (1946-1951) e São João de Brito (1951-1955) em Lisboa. Em Angola, a Catedral de Humabo (Nova Lisboa), a Igreja de Nossa Senhora de Fátima no Lobito, e o Banco de Angola, de 1953, de gosto monumental-barroco-classicizante, com enorme cúpula. Foi também o arquiteto do Hotel da Guarda, inaugurado em 1948.



Fig.1.77 Hotel da Guarda (1936-1948) - Vasco Regaleira (1897-1968)
© restosdecolecção.blogspot.pt

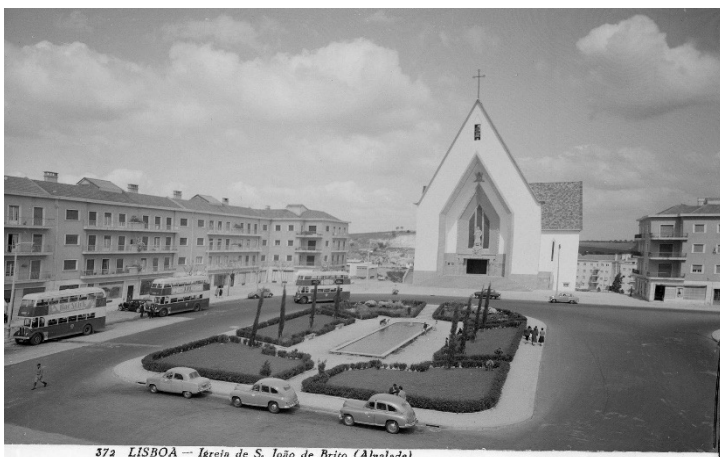


Fig.1.78 Igreja de São João de Brito, Lisboa (1951-1955) - Vasco Regaleira (1897-1968)
© Arquivo Municipal Lisboa – António Passaporte (1901-1983) 1959



Fig.1.79 Banco de Angola, Luanda (1953) - Vasco Regaleira (1897-1968)
© restosdecolecção.blogspot.pt

Carlos (1887-1971) e Guilherme Rebello de Andrade (1891-1969), arquitetos marcadamente historicistas a que se associa o neo-joanino, sobretudo pelos projetos para os pavilhões nacionais do Rio de Janeiro de 1922 e Sevilha de 1929. Entre as suas obras estão os dois edifícios exemplares do “Português Suave”, o edifício para o Museu Nacional de Arte Antiga, de 1940, de desenho depurado de temática neo-barroca e a Fonte Monumental, de 1938 na Alameda D. Afonso Henriques, em Lisboa.



Fig.1.80 - Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929 - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade
© doportoenaoso.blogspot.com



Fig.1.81 – Fonte Monumental na Alameda D. Afonso Henriques, Lisboa (1938) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.82 Edifício de Bernardo Moniz Maia (Prémio Valmor 1939) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade

© Arquivo Municipal Lisboa – Fernando Martinez Pozal (1899-1971)



Fig.1.83 Edifício do Museu Nacional de Arte Antiga (1940) - Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade

© Arquivo Municipal Lisboa – Domingos Alvão (1872-1946)

Francisco Keil do Amaral (1910-1975) arquiteto paradigmático no seu tempo, e que desde cedo marcou posição no contexto arquitetónico com o Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1937, exemplar de uma atitude orientada na articulação de uma linguagem modernista, da qual não abdica, com os valores tradicionalistas, como o projeto para o Palácio da Cidade, no Alto do Parque Eduardo VII, entre 1945 e 1948 e os cineteatros de Évora, de 1945, e Nelas, de 1948, ambos de expressão regionalista.



Fig.1.84 Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937 - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.85 Aeroporto de Lisboa (1942) - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.1.86 Cineteatro “Salão Central”, Évora (1945) - Francisco Keil do Amaral (1910-1975)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

1.2. JOSÉ MANUEL FERNANDES

José Manuel da Cruz Fernandes (Lisboa, 1953) formou-se em Arquitetura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1977. Professor Catedrático em História da Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, desde 2010. Além da docência, foi diretor do Instituto de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura (2001-2003) e mantém atividade como investigador, tendo diversos estudos publicados sobre o tema da História da Arquitetura e Urbanismo¹⁴³.

A Tese de Doutoramento, *Cidades e Casas da Macaronésia. Evolução do Território e da Arquitectura Doméstica nas Ilhas Atlânticas sob Influência Portuguesa*, apresentada em 1992 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, desenvolve o estudo sobre a arquitetura urbana e habitacional, entre o século XV e o século XVIII, nas ilhas de colonização portuguesa no Atlântico Norte, procurando a identificação de um modelo arquitetónico e urbano de cultura portuguesa.

¹⁴³ Informação retirada do site do Centro de Investigação – Arquitetura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. (consultado em Agosto de 2015)

No que respeita ao tema da presente Dissertação, José Manuel Fernandes recupera o conceito de “Português Suave” para a história da arquitetura, do período que cronologicamente delimita entre 1940 e 1955, considerando os anos 40 os mais significativos na produção desta arquitetura de linguagem nacionalista, historicista e tradicionalista. Esta arquitetura tem sido frequentemente interpretada na sua relação com o poder político do Estado Novo, sendo que os primeiros textos do autor, escritos em colaboração com Nuno Teotónio Pereira, nos anos 80, refletem uma abordagem claramente enquadrada politicamente com o regime e nesse sentido o “Português Suave” ser entendido como a “Arquitetura do Estado Novo”, a arquitetura mais característica do regime, uma vez que tem na sua essência os valores nacionalistas, conservadores e tradicionalistas do Estado Novo.

1.3. TEXTOS

José Manuel Fernandes nos seus textos incide sobretudo na interpretação da arquitetura segundo o vocabulário que compõem a linguagem arquitetónica, seja do ponto de vista decorativo, seja do ponto de vista estrutural, construtivo e formal. Esta leitura arquitetónica da arquitetura “Português Suave” e através de uma visão liberta do contexto político em que se produziu e interpretando-as “simplesmente como arquitetura e construção”¹⁴⁴, procura salientar os valores desta arquitetura, que tende a “constituir atualmente já um património conjunto com importante significado cultural e arquitetónico - e que uma visão mais apressada ou cripto-ideológica poderá condenar a uma destruição insensata e inútil”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Fernandes, José Manuel (2005) *Arquitetura Portuguesa, Temas Actuais II*, Lisboa, Livros Cotovia, p.84

¹⁴⁵ Fernandes, José Manuel (2005) *Arquitetura Portuguesa, Temas Actuais II*, Lisboa, Livros Cotovia, p.84

1.3.1. A Arquitectura do Fascismo em Portugal (1980)

*A Arquitectura do Fascismo em Portugal*¹⁴⁶, publicado na revista *Arquitectura*¹⁴⁷ e elaborado em co-autoria com Nuno Teotónio Pereira, desenvolve-se em três partes, a primeira de cariz introdutório e de contexto histórico, à qual se segue a análise e definição dos modelos, sob o título de *Os modelos da arquitectura do fascismo*¹⁴⁸. No fim, os autores apontam algumas conclusões do estudo apresentado no artigo.

Na breve apresentação, os autores referem ser a primeira vez¹⁴⁹ que o tema é tratado no âmbito específico da arquitetura e por arquitetos, sendo assim, uma primeira interpretação arquitetónica.

Não há neste artigo a utilização de “Português Suave”, sendo que a arquitetura deste período se define, como aliás está presente no título, por *Arquitectura do Fascismo em Portugal*, nomeadamente na parte introdutória onde esta designação fica bem explícita, quando, no decurso da definição da arquitetura de regimes fascistas e que não sendo exclusivas destes, surge relacionada a sistemas políticos totalitários, nesse sentido “a existência de uma arquitetura deste tipo em Portugal de Salazar não poderá constituir prova suficiente – que deve ser procurada noutros domínios – da natureza fascista do regime. Mas é-o seguramente do seu carácter totalitário e repressivo e também estreitamente nacionalista e retrógrado”¹⁵⁰. Esta afirmação de uma natureza ideológica da arquitetura, apesar de estar presente no título da segunda parte *Os modelos na arquitectura do*

¹⁴⁶ Segundo nota no artigo, o texto foi apresentado pelos autores no colóquio sobre cultura e fascismo, realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980

¹⁴⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp. 38-48 (Anexo B)

¹⁴⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.41. Esta parte surge na íntegra no capítulo *Os modelos da arquitectura dos anos 40 em Portugal*, em Fernandes, José Manuel (1989) *Lisboa – Arquitectura e Património*, pp. 117-124

¹⁴⁹ Os autores referem, no início do artigo, que a abordagem ao tema da Arquitectura do Fascismo em Portugal “é feita pela primeira vez, em termos específicos e minimamente sistemáticos, mas sem condições de tempo indispensáveis para o aprofundamento da análise. (...) uma primeira recolha de dados e apenas uma tentativa de interpretação dos resultados, por isso mesmo, provisória.” Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.38

¹⁵⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.39

fascismo é, no início, substituída pela expressão “arquitetura do chamado Estado Novo”¹⁵¹, relacionando a produção arquitetónica no nosso país ao regime político específico e limitado no tempo.

Na terceira parte, na qual se apresenta algumas conclusões, a primeira apontada refere o “facto da existência de uma arquitetura do regime fascista português”¹⁵² com base ideológica na *politica de espírito* da propaganda salazarista. No mesmo ponto surge ainda expressões como “arquitetura do «Estado Novo»” ou “arquitetura do regime salazarista”, o que demonstra a ausência, nesse momento, de um termo que defina esta arquitetura.

Em *Os modelos da arquitectura do fascismo*¹⁵³ os autores propõem cinco fases de desenvolvimento e construção da arquitetura deste período. A primeira fase é limitada cronologicamente entre 1926 e 1931, que coincide com a fase de definição do regime e na qual surge uma “linguagem modernista”¹⁵⁴, com a utilização de novos programas e técnicas construtivas, como a utilização do betão.

A segunda fase, de 1932 a 1937, é o período das Obras Públicas, de Duarte Pacheco, e do recurso a “modelos arquitetónicos do modernismo”¹⁵⁵, que vêm a ser na fase seguinte contrariados e mesmo rejeitados pelo poder político. Esta terceira fase, de 1938 a 1943, será então a fase de consolidação dos modelos que vão ao encontro de uma ideologia nacionalista, que terá na Exposição do Mundo Português o momento de definição.

¹⁵¹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.41

Segundo Luís Reis Torgal a designação de “Estado Novo” foi adoptada pelo Ministro do Interior, Mário Pais de Sousa, em 1931, para se referir ao sistema político de então, influenciado pela ideia de *Stato nuovo* do fascismo italiano. Salazar só utiliza a expressão, oficialmente, no discurso *O Exército e a Revolução Nacional*, em 1932. Torgal, Luís Reis (2008) “«O Fascismo nunca existiu...» Reflexões sobre as representações de Salazar” em Luís Reis Torgal e Heloisa Paulo (org.) *Estados Autoritários e Totalitários e as suas Representações*, pp.17-29

¹⁵² Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.48

¹⁵³ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp.41-47

¹⁵⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.42

¹⁵⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, p.42

Esta arquitetura vai, assim, assumir diversas linguagens mediante o programa funcional. Um modelo nacionalista de cariz historicista, assente no solar do século XVII para os Liceus, e o estilo Joanino e Pombalino para os prédios de rendimento urbano. Ainda outro, regional, para os bairros sociais, escolas primárias, pousadas e CTT, ou nas moradias urbanas e suburbanas a referência do "estilo tradicional português".

Nos edifícios universitários e depois nos Palácios da Justiça, desenvolve-se um modelo monumentalista, classicizante e na arquitetura religiosa um modelo de estilização medieval românico-gótica, que nos colégios e seminários terá influência setecentista.

Um último modelo, o compósito, do qual é exemplo Pardal Monteiro e Keil do Amaral, relacionam a linguagem monumentalista com a moderna, sendo exemplo, respetivamente, a sede do Diário de Notícias e o Aeroporto de Lisboa.

As duas últimas fases vão ser de estabilização e declínio, sendo que a primeira, entre 1944 e 1948, será a fase de aplicação dos modelos anteriormente definidos sem grandes variações e a segunda, que se vai estender pelos anos 50, será a fase de resistência por parte dos arquitetos a estes modelos, que coincide com o surgimento de dois grupos profissionais organizados o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) em Lisboa e o ODAM (Organização Dos Arquitetos Modernos) no Porto, e com o I Congresso Nacional de Arquitetura em 1948.

1.3.2. “Arquitectura” e Fascismo (1981)

Na revista *Arquitectura*, dedicada, como refere Carlos Duarte no editorial, à Arquitectura do Fascismo, José Manuel Fernandes escreve uma nota, introdutória, sob o título “*Arquitectura*” e *Fascismo*¹⁵⁶, na qual coloca a questão se “existiu ou não de facto uma prática urbana e arquitetónica identificável, coerente e caracterizável de acordo com o regime salazarista?”¹⁵⁷. Desta forma considera, para a análise do tema, duas perspetivas, uma que define como histórico-crítica, de procura das relações entre o regime e a produção urbano-arquitetónica, ou seja, da arquitetura vinculada com um contexto político específico. Outra, a-histórica, de leitura da arquitetura independente do seu contexto ideológico, na perceção dos objetos arquitetónicos na sua dimensão simbólica, na relação entre a função e os modelos, a sua diversidade regional, decorativa e espacial,

¹⁵⁶ Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitectura*, 142, p.17 (Anexo B)

¹⁵⁷ Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitectura*, 142, p.17

na procura da “definição de uma linguagem simultaneamente moderna e culturalmente nossa”¹⁵⁸, uma tensão entre a tradição e o desejo de aproximação a uma Europa moderna.

Sendo uma nota introdutória ao tema da revista, José Manuel Fernandes, chama à atenção para o facto da compreensão da “Arquitectura do Fascismo” poder ser distinta, no sentido em que uma geração contemporânea desse momento histórico, terá uma leitura condenatória, enquanto a geração mais recente orientará o seu olhar para a interpretação arquetónica, no sentido da procura de uma linguagem moderna, contudo, ambas fundamentais para a compreensão desta arquitetura.

1.3.3. A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959 (1986)

Na introdução de *A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959*¹⁵⁹, escrito em colaboração com Nuno Teotónio Pereira, no âmbito do “Colóquio sobre o Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)”, realizado em 1986¹⁶⁰, os autores referem que o ensaio é resultado do desenvolvimento do estudo apresentado no colóquio sobre cultura e fascismo, realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980¹⁶¹, intitulado *A Arquitectura do Fascismo em Portugal*, e publicado na revista *Arquitetura*, em 1981¹⁶².

¹⁵⁸ Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitetura*, 142, p.17

¹⁵⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, pp. 323-357 (Anexo B)

¹⁶⁰ Colóquio realizado entre 4 e 6 de Novembro de 1986, em Lisboa, na Fundação Calouste de Gulbenkian. As comunicações foram posteriormente publicadas em dois volumes pela Editorial Fragmentos, em 1987.

¹⁶¹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 323

¹⁶² Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitetura*, 142, pp. 38-48

A partir de 1925, tem início uma nova fase na arquitetura nacional, na qual se implementam os princípios do Movimento Moderno¹⁶³ que se vão desenvolver, no quadro arquitetónico nacional, na primeira fase do regime, que delimitam cronologicamente entre 1926 e 1933, numa atitude, segundo os autores de “indiferença ou tolerância”¹⁶⁴ por parte do Estado, que se prende com a urgência de construção de obras públicas, a indefinição do “perfil ideológico” e nesse sentido “falta de base doutrinal para uma intervenção direta”¹⁶⁵ do Estado em relação às artes, o que vai possibilitar o desenho dos projetos “mais significativos da arquitetura modernista”¹⁶⁶.

É, na fase de consolidação do regime (1933-1938), designado Estado Novo, por via de uma intensa política de Obras Públicas e no entendimento da arquitetura enquanto veículo de propaganda ideológica, que surge a necessidade de criar uma linguagem arquitetónica oficial que refletisse os valores basilares do regime “a autoridade, a disciplina e a ordem, por um lado, e por outro o culto da nacionalidade, da família e do mundo rural”¹⁶⁷. O Estado, com o crescimento da construção privada, vai intervir no sentido deste setor “participar no processo de «aportuguesamento» que se ambicionava”¹⁶⁸ que para tal contribuía uma oposição, cada vez mais forte, contra o

¹⁶³ Os autores citam Nuno Portas quando o arquiteto no texto “A evolução da arquitetura moderna em Portugal”, refere que a partir de 1925 um grupo de arquitetos afirma-se através de “uma linguagem comum, de facto nova ou de rutura (...) único momento em que se repercute neste país, e quase sem atraso, um movimento de vanguarda internacional”. Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 323

¹⁶⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 323

¹⁶⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 324

¹⁶⁶ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 324

¹⁶⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 324

¹⁶⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 325

“internacionalismo da arquitetura moderna”¹⁶⁹. Esta arquitetura “portuguesa”, ideologicamente representativa do regime, vai definir-se como arquitetura oficial.

No processo de construção desta linguagem arquitetónica do Estado Novo, os autores consideram duas correntes, a “Casa Portuguesa” que tem em Raul Lino o seu principal representante, e António Ferro que a frente do SPN/SNI, vai promover o “portuguesismo” através de uma série de iniciativas, como o “Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal”, além da revista *Panorama*, editada pelo SPN/SNI. Neste sentido, entende-se que a “convergência destas duas correntes é feita sob a égide de Salazar (...). Através de diretrizes discretas mas seguramente implacáveis, a intervenção do ditador parece ter sido de facto decisiva para o advento da arquitetura do Estado Novo”¹⁷⁰.

O formulário oficial é definido pelos arquitetos que na primeira fase do regime, desenvolvem uma linguagem arquitetónica moderna. No entender de José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira a participação destes arquitetos com o Estado Novo não tendo sido imposta, surge como resposta, em contexto europeu, à crise que então o racionalismo vivia na época, que para tal contribui a ascensão dos regimes autoritários, à carência teórica sobre os princípios da arquitetura moderna pelos arquitetos nacionais, e ainda, às possibilidades de afirmação que o regime deu à classe profissional. Segundo Pardal Monteiro, no Congresso de 1948, no qual se discutiu as orientações oficiais na arquitetura, refere que os arquitetos tinham cedido às “caprichosas e quase tirânicas exigências municipais”¹⁷¹, e Cottinelli Telmo no mesmo sentido de autocritica profissional,

¹⁶⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 325

¹⁷⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 325

¹⁷¹ Segundo o artigo de J. Manuel Pedreirinho, “A Arquitectura do Estado Novo”, publicado na revista *História*, 48, citado em Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 326

sobre o “problema do portuguesismo”, refere a resposta por parte dos arquitetos se desenhou com base em “imitações, estilizações de tudo o que de superficial e exterior lhe revela o passado”¹⁷².

Nesse sentido, José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira defendem que o processo de desenvolvimento do Movimento Moderno fica limitado aos primeiros anos de vigência do regime, e, se uma primeira geração de arquitetos modernos tiveram uma atitude participativa na criação dos modelos arquitetónicos oficiais para o Estado Novo, a geração imediata foi em certa medida obrigada a aceitar e a aplicar esses modelos na sua arquitetura, uma vez que o Estado era o principal cliente. Assim, o processo crítico de desenvolvimento do Movimento Moderno na arquitetura nacional fica “vedado ou adiado”¹⁷³.

Na caracterização da arquitetura do Estado Novo, os autores consideram que esta se define “pelos volumes exteriores, pelo tratamento das fachadas e pelos espaços interiores de representação”¹⁷⁴, assumindo por um lado uma expressão de “monumentalidade retórica”¹⁷⁵, de representação do poder do Estado, seguindo um vocabulário neoclássico¹⁷⁶, por outro assume a expressão de um “tradicionalismo arcaizante, como exaltação dos valores nacionais, recorrendo a uma abundante e desconexa incorporação de elementos de arquitetura regional, deturpada”¹⁷⁷. Dentro destas duas expressões pode-se distinguir, os modelos enunciados no estudo precedente¹⁷⁸,

¹⁷² Segundo o artigo de J. Manuel Pedreirinho, “A Arquitectura do Estado Novo”, publicado na revista *História*, 48, citado em Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 326

¹⁷³ Segundo as palavras de Keil do Amaral, em Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 327

¹⁷⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 328

¹⁷⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 328

¹⁷⁶ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 328

¹⁷⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 328

¹⁷⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp. 38-48

os modelos nacionalistas, um historicista e outro regional, um modelo monumentalista classicizante, e um modelo de estilização medieval românico-gótico, e ainda um modelo compósito, que assumindo diversas tendências, se relaciona a um certo desenho moderno.

A linguagem arquitetónica do Estado Novo define-se “sobrevalorizando os alçados e carregando-os de elementos simbólicos, reduzindo-os assim, frequentemente, a simples cenografia”¹⁷⁹, contrariando os princípios do Movimento Moderno.

A difusão dos modelos arquitetónicos oficiais, ou uma arquitetura “nacional”, no entender dos autores, coube ao engenheiro Duarte Pacheco, figura dinamizadora da “política de obras públicas” no sentido de desenvolvimento do país, através da criação de organismos em cada sector que, sob a direção do Ministério da Obras Públicas, vão impor “os figurinos oficiais” e “assegurar com eficácia uma abundante produção arquitetónica dentro da linha estabelecida”¹⁸⁰.

O engenheiro Duarte Pacheco, sobretudo em Lisboa, vai promover a aplicação do formulário oficial, através de planos de urbanização e na criação de novas artérias da cidade como a Praça do Areeiro, a Avenida António Augusto de Aguiar e Sidónio Pais. O desenho dos novos edifícios a construir nas Avenidas, foi concedido aos arquitetos que deveriam seguir, como refere Keil do Amaral, diretivas camarárias¹⁸¹, de fachada, inspirada “no Palácio Ludovice, no edifício da Companhia das Águas, num prédio setecentista da Rua dos Bacalhoeiros”¹⁸². No desenho do modelo para a habitação unifamiliar a implantar nos bairros residenciais, como o Bairro do Restelo, este já não teve a participação de diretivas municipais, seguindo os modelos propostos por Raul

¹⁷⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 328

¹⁸⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 329

¹⁸¹ Nos textos analisados refere-se muitas vezes este facto, remetendo sempre ao testemunho de Keil do Amaral, sem fazer referência a uma diretiva oficial da Câmara Municipal de Lisboa sobre uma linguagem arquitetónica a seguir.

¹⁸² Amaral, Francisco Keil do (1948) “Maleitas da Arquitetura Nacional 2: o Arquiteto e o Atelier”, *Arquitetura: Revista de Arte e Construção*, 19, p.18

Lino de “casa portuguesa” quer serviam o gosto da burguesia e “chegaram para inundar de «Português Suave» aqueles loteamentos camarários, com efeitos propagadores pelo país fora”¹⁸³.

No que se refere aos bairros de casas económicas do Estado Novo, os autores referem a existência de diretrizes rígidas quanto à tipologia, unifamiliar, não podendo exceder os dois pisos. Em 1945, e com o final da guerra, estas diretrizes passam a permitir a tipologia plurifamiliar, não excedendo contudo os quatro pisos. Desta época, o Bairro de Alvalade vai constituir como exemplo paradigmático, por todo o país, do bairro de “casa de renda económica”, caracterizando-se “pelo traçado, em ilha, mesmo segregado, tentando reproduzir a dimensão e a imagem da aldeia, com a sua capela ao centro. Era uma recusa deliberada a construir cidade, traduzindo assim a ideologia do regime”¹⁸⁴.

Na arquitetura religiosa, toma-se o exemplo controverso da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, de Pardal Monteiro, representativo do debate que, na fase de consolidação do regime, envolvia a arquitetura nacional entre conservadores e modernos. Após a polémica, a arquitetura religiosa vai adotar os modelos historicistas oficiais, nomeadamente na utilização de referentes da arquitetura medieval “dentro de um tema obrigatório de arcos: estes podiam ser, à escolha, ogivais ou de volta redonda”¹⁸⁵.

No entender dos autores, os modelos arquitetónicos oficiais historicistas, vão definir-se por um lado através de cerimónias públicas, e por outro da política de monumentos nacionais. Eventos importantes de propaganda do regime, as exposições, comemorações e restituições¹⁸⁶, e no que se refere ao desenvolvimento de uma linguagem arquitetónica, pode-se distinguir “dois modelos-chave

¹⁸³ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 331

¹⁸⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 332

¹⁸⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 335

¹⁸⁶ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 332

no vocabulário utilizado¹⁸⁷, um vocabulário fascizante, cenográfico, para as comemorações e exposições do regime, e um vocabulário ruralizante para as evocações e reconstituições históricas, que se encontram ambas na Exposição do Mundo Português, evento considerado momento-chave na consolidação de uma arquitetura oficial.

A política de monumentos nacionais, segundo José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira, é reflexo da importância que o passado tinha para o regime, contudo é também reflexo da manipulação do passado histórico, recriado cenograficamente, destruindo-se elementos que contam a história do monumento, a partir da valorização de uma só época. Nesse sentido, a política de Monumentos Nacionais praticada pelo Estado Novo, não foi no sentido do valor patrimonial, mas sim no valor propagandístico de contar a história.

A arquitetura deste período no Porto insere-se num contexto diferente de Lisboa, o que permitiu a continuidade do Movimento Moderno no Norte. Diversos aspetos contribuíram para que, nomeadamente no Porto, a situação da arquitetura fosse diferente da capital, em primeiro lugar a posição geográfica da cidade nortenha em relação ao centro do poder, em seguida a independência profissional dos arquitetos do norte em relação ao Estado, uma vez que os clientes eram sobretudo a burguesia industrial e comercial. Outro dos fatores, importantes na continuidade de uma cultura arquitetónica moderna, foi a Escola de Belas Artes do Porto, com a direção de Carlos Ramos, que permitiu a autonomia da escola aos conservadorismos e academismos da escola de Lisboa.

Por via de alguns aspetos já enunciados para o caso do Porto, os modelos da arquitetura oficial encontraram também dificuldade de afirmação nas colónias, aspetos de distância geográfica, e autonomia, nomeadamente em Angola e Moçambique, no que respeita a dependência do Estado como cliente principal. Esta situação vai encontrar resolução na criação de um Gabinete de Urbanização do Ultramar, que a partir desse momento vai centralizar na capital as orientações para a construção em território colonial e segundo os modelos oficiais.

No que se refere à imposição de modelos arquitetónicos oficiais, os autores defendem a existência de uma arquitetura de Estado Novo, imposta aos arquitetos, e mesmo que os arquitetos de uma primeira geração tivessem recuado em relação ao Movimento Moderno e interiorizado esta “arquitetura nacional”, este facto foi imposto, uma vez que a prática censória em arquitetura

¹⁸⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 333

“implicava a colaboração dos arquitetos, quer dizer, obrigava-os a uma atitude de cumplicidade; e se não aceitasse essa cumplicidade não teria obviamente mais encomendas oficiais”¹⁸⁸, e neste sentido a existência “suave e discreta”¹⁸⁹ de imposições aos arquitetos.

José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira consideram que o facto da existência efetiva da imposição de diretivas na arquitetura, é reflexo da natureza do regime, e nesse sentido estabeleceu-se a relação com outros contextos na época, uma vez que a situação nacional se insere num quadro político-social e arquitetónico europeu.

Na década de 30 inicia-se a crise no Movimento Moderno, através do frágil domínio tecnológico da construção, do “esgotamento da linguagem racionalista”¹⁹⁰ e a crescente opinião condenatória em relação ao moderno e conseqüente força das correntes académicas¹⁹¹. Outro dos fatores prende-se com o quadro político-social europeu que, após a crise de 1929, leva ao surgimento de “movimentos de tipo fascista”¹⁹² que, uma vez no Poder, adotam uma atitude comum de “sufocação do movimento moderno e a adoção forçada de uma arquitetura anacrónica, com raízes formais no classicismo e numa invocada tradição”¹⁹³.

Em Itália duas correntes se debateram no sentido de terem lugar como arquitetura do regime de Mussolini, uma na corrente do Movimento Moderno que, personalizada por Terragni e Pagano, defendiam ser a corrente mais representativa dos valores revolucionários do fascismo, enquanto outra, que tem como principal figura Piacentini, dentro da corrente académico-

¹⁸⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 346

¹⁸⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 337

¹⁹⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 350

¹⁹¹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 350

¹⁹² Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 350

¹⁹³ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 350

monumentalista, pretendia renovar “os valores da romanidade e do império, tão caros ao discurso fascista”¹⁹⁴. O fascismo italiano surge no contexto dos movimentos de vanguarda, o que explica a prevalência do Movimento Moderno durante longos anos da vigência do regime, mas Moussolini no fim vai optar pela corrente de Piacentini, uma “arquitetura retórica e monumentalista, à base de colunatas e arcarias, mas despida de ornatos”, de que é exemplo o conjunto da EUR, construído para a Exposição Universal de Roma de 1942. A arquitetura de Piacentini vai, em Portugal, se repercutir fundamentalmente na obra de Cottinelli Telmo, como na Cidade Universitária de Coimbra, ou ainda na Cidade Universitária de Lisboa, de Pardal Monteiro.

Em relação do III Reich, o processo de consolidação de uma arquitetura ao serviço do regime foi diferente do caso italiano. Na Alemanha, Hitler rejeitou perentoriamente o Movimento Moderno que se havia desenvolvido na República de Weimar e exilando os grandes arquitetos que para tal contribuíram. Como grande admirador e aliado, Albert Speer é chamado para ser o arquiteto do Reich, como exemplo, desenhou a chancelaria “símbolo da obsessão megalómana e desumana que essa arquitetura, de raiz clássica representa”¹⁹⁵ e que se caracteriza pela “utilização de extensas colunatas com todo o apetrechamento clássico estilizado – bases, capiteis, caneluras, entablamentos”¹⁹⁶. Esta arquitetura representativa do III Reich, em Portugal, é sugerida no edifício da CML na rua 1º de Dezembro, junto à Praça dos Restauradores, de Cristino da Silva, e na tribuna do Estádio Nacional, de Jacobetty Rosa¹⁹⁷.

O domínio do Estado sobre a produção arquitetónica não se deu em todos os regimes, nem mesmo a rejeição dos princípios da arquitetura moderna. Assim, no sentido da relação entre a natureza do regime e a arquitetura, os autores consideram que “os regimes enquanto autoritários,

¹⁹⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 351

¹⁹⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 351

¹⁹⁶ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 352

¹⁹⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 352

não tiveram necessidade de instrumentalizar a arquitetura para atingir os seus objetivos políticos. Tal necessidade surge quando a natureza do regime é totalitária”¹⁹⁸.

Em relação ao estudo precedente, “A Arquitetura do Fascismo em Portugal”¹⁹⁹, José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira apresentam os mesmos pontos conclusivos sobre a “formação, desenvolvimento e degradação da arquitetura do Estado Novo”²⁰⁰. Neste sentido defendem a existência de uma arquitetura “característica do Estado Novo”²⁰¹ fomentada por uma política de obras públicas que constitui a sua “base material”²⁰² e assenta numa política de espírito, que constitui a sua “base ideológica”²⁰³. A arquitetura do Estado Novo constrói-se a partir de modelos formais que se foram desenvolvendo e sedimentando, paralelamente ao processo de consolidação do regime²⁰⁴, esta arquitetura, imposta “numa utilização despótica e centralista do poder”²⁰⁵, tem por base um “espírito retrógrado”²⁰⁶ em oposição ao moderno e é resultado de uma leitura acrítica do

¹⁹⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 353

¹⁹⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp. 38-48

²⁰⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 353

²⁰¹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰² Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰³ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰⁵ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰⁶ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

passado²⁰⁷. A adesão dos arquitetos deve-se não só pelo quadro social conservador em que a classe se inseria, como também pela formação de “carácter académico e desligado de uma formação técnico-artística atualizada”²⁰⁸, e a continuidade da aplicação dos modelos oficiais que, com o fim da guerra, foi assegurada por atitudes de imposição desses modelos. Assim, a “Arquitetura do Estado Novo” é aquela que “resultou expressamente das diretivas emanadas do Governo”²⁰⁹, e nesse sentido “não é toda a que foi produzida na sua vigência; nem a que corresponde à fase modernista, nos anos 20 e 30; nem a que se afirmou na recusa aos modelos impostos, o que ocorreu especialmente no Norte e nas colónias”²¹⁰, nem a que se desenvolveu quando deixou de haver imposições.

1.3.4. Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo (2003)

No livro *Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo*, publicado em 2003, José Manuel Fernandes, no que se refere à terminologia, opta por "Arquitetura do Estado Novo" pela neutralidade, justificando em relação a "Arquitetura do Fascismo", uma conotação política extrema, e "Arquitetura do Português Suave" que considera uma expressão irónica²¹¹. Além desta polémica em torno da denominação da linguagem arquitetónica que se desenvolve a partir dos anos 40, há também a questão da culpabilização por um lado dos arquitetos, por outro do regime, referindo

²⁰⁷ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰⁸ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²⁰⁹ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²¹⁰ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 354

²¹¹ Na justificação pela preferência da utilização da expressão “Arquitetura do Estado Novo”, o autor refere que “Senão queremos insistir (...) na sua interpretação «branda» e «conciliadora» enquanto linguagem (a qual outros ainda ironizaram com a expressão «Arquitetura do Português Suave»)”. Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.22

Pedro Vieira de Almeida e Nuno Teotónio Pereira, respetivamente, leituras, que José Manuel Fernandes considera “viciadas”²¹² resultado da proximidade destes arquitetos ao momento histórico. Para o autor, os dois vetores, arquitetos e regime, contribuíram para a construção desta arquitetura do “Português Suave”. O Estado, através da Política de Obras Públicas, abriu caminho à arquitetura, e como cliente os diversos organismos estabeleceram as imposições às quais os arquitetos responderam.

José Manuel Fernandes desdramatiza o sentido de um Portugal dito atrasado e conservador, referindo o carácter tradicionalista da cultura portuguesa, que contribuiu para a continuidade do “Português Suave” anos depois do final da II Guerra, contextualizando que o regresso aos temas do passado, seguros, foi geral em todos os países da Europa como reação, pós I Guerra, ao experimentalismo do Movimento Moderno.

Na caracterização das "arquiteturas do Estado Novo", José Manuel Fernandes desenvolve os modelos apresentados no artigo *A Arquitectura do Fascismo em Portugal*²¹³, mostrando a diversidade do “Português Suave” e conseqüentemente da criatividade dos arquitetos, demonstrando que é mais complexo que os modelos que apresenta no artigo referido²¹⁴, no qual define um modelo nacionalista de cariz historicista e outro regional, um modelo monumentalista classicizante e por último um modelo compósito, monumentalista e ao mesmo tempo moderno.

Assim, percorre uma série de programas de equipamentos que vai analisar, como os Palácios da Justiça e as Câmaras Municipais, as filiais da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, os Correios, Telégrafos e Telefones, escolas primárias dos Centenários e liceus, cinemas, garagens, mercados, hotéis, pousadas e termas, edifícios militares, industriais, desportivos e hospitalares, infraestruturas, monumentos, arquiteturas religiosa, habitação, bairros sociais e conjuntos urbanos, e ainda, identifica os arquétipos formais que vão caracterizar o “Português Suave”, o coruchéu piramidal ou cónico, os volumes torreados, estes utilizados sobretudo nos edifícios municipais, a colonata de estilização clássica, verticalizante ou em arco, e o portal de sugestão barroca.

²¹² Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.23

²¹³ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp. 38-48

²¹⁴ Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “ A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp. 38-48

O “Português Suave” foi além de Portugal continental, surgindo nos Açores e Madeira, nomeadamente nas cidades principais, mas também nas capitais dos territórios ultramarinos, Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Angola, que atestam o investimento de Obras Públicas nas colónias africanas, contudo menor em Macau e Timor, “mesmo nestas paragens o inconfundível desenho tradicionalista, monumentalizante e nacionalista do «Português Suave» encontra um ou dois casos de inegável valia”²¹⁵.

Enquanto arquitetura do Estado Novo, o “Português Suave” surge num contexto específico, com antecedentes associados a Raul Lino e ao movimento “Casa Portuguesa”. Foi desenvolvendo os modelos nas Exposições Internacionais e a procura de uma linguagem representativa do regime nos Concursos de Sagres, na década de 30, tendo na Exposição do Mundo Português o momento de definição arquitetónica. A “Campanha do Bom Gosto” de António Ferro, como diretor do Secretariado Nacional de Propaganda, vai promover a construção desta arquitetura que uma Política de Obras Públicas, com Duarte Pacheco, vai incentivar.

A “Casa Portuguesa” foi um movimento cultural de valorização da identidade nacional e que, segundo José Manuel Fernandes, surge no contexto do Ultimato Inglês de 1890, e que se desenvolveu a partir do estudo etnográfico e antropológico. Raul Lino, uma das principais figuras neste contexto cultural, no âmbito da arquitetura, em 1900 recusa os modelos importados do centro da Europa e procura os modelos tradicionais portugueses, na pesquisa e formulação teórica e prática que veio a desenvolver. *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, publicado em 1918, é a primeira obra teórica resultante do seu estudo, e que terá reedições em 1929, *A Casa Portuguesa*, e em 1933 com *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Na prática, a sua pesquisa vai se desenvolver e refletir, na Casa Roque Gameiro, de 1898, nas casas do Estoril e de Cascais de 1900 e a Casa José Relvas em Alpiarça, ou “Solar dos Patudos”, de 1904. Assim, vai firmando os modelos nacionais neo-conservadores, consolidados na Casa do Cipreste de 1912-1914 e na casa para António Sérgio, em 1925.

Nestas obras, Raul Lino define alguns princípios tais como a atenção à proporção em planta e nos alçados, a presença de alpendre, a aplicação de revestimento azulejar, paredes caiadas de branco

²¹⁵ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.180

e cor na moldura dos vãos, cobertura em telha saqueada, com beiral, e curva ligeira, como a tradicional.

Os temas de Raul Lino definiram a corrente estética designada a “Casa à Antiga Portuguesa”, à imagem do século XVIII, muito decorativa, com utilização de elementos barroquizantes, joaninos, pombalinos e vernáculos, num complexo de volumes caiados rematados por beiral, com arcadas, frontões e pináculos, com utilização de revestimento azulejar, figurativo, azul e branco. Estes elementos vão construir o modelo que se vai propagar em moradias e quintas, e nomeadamente nas Estações de Caminho-de-ferro, que surgem no primeiro quartel do século XX por todo o país.

O trabalho desenvolvido por Raul Lino vai influenciar os arquitetos Eduardo Tavares, Jorge Segurado, Luís Benavente e Luís Cristino da Silva. Este “estilo tradicional português” ou “português antigo” vai contribuir para consolidar as bases de uma arquitetura regional e tradicional do regime, e para entender a afirmação da arquitetura do Estado Novo.

As Exposições Internacionais constituíam um terreno experimental para a elaboração dos modelos neo-tradicionistas, como primeiro exemplo a proposta de Raul Lino para o pavilhão da Exposição de Paris de 1900, na qual o autor, através da aplicação de elementos tradicionais, manuelinos, alpendre e decoração cerâmica com influência no tardo-gótico alentejano, procurava definir uma obra simultaneamente eclética e nacional. Esta influência do sul do país vai também estar presente no pavilhão para a Exposição Colonial de Paris, em 1931, num edifício torreado, constituído por coruchéus cónicos, com a presença da Cruz de Cristo na torre. Outros exemplos se seguiram, como o Pavilhão de Honra da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922, dos irmãos Rebello de Andrade, em neo-barroco, na mesma linha “D. João V” o Pavilhão da Indústria, de Carlos Ramos, Luís Alexandre e Cottinelli Telmo.

O pavilhão de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha em 1929, reflete a procura na definição de um estilo neo-joanino ou neo-barroco nacional.

Para o autor os concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, da década de 30, foram importantes na definição de uma estética do Estado Novo e “determinantes para aperfeiçoar um arquétipo apropriado ao tempo do «Português Suave»”²¹⁶ um monumento classicizante, com recurso a símbolos e figuras relacionados aos Descobrimentos. Este concurso vai

²¹⁶ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.60

ter reflexo no monumento das Descobertas em Belém edificado temporariamente, em 1940 por ocasião da Exposição do Mundo Português e construído em pedra em 1960.

A Exposição do Mundo Português de 1940, vai constituir-se como o resultado da procura formal neo-traditionalistas das décadas anteriores e consolidação dos modelos da arquitetura do Estado Novo, o tipo monumentalista presente no Pavilhão Portugueses no Mundo, de Cottinelli Telmo, composição historicista no Pavilhão de Honra e de Lisboa, de Cristino da Silva, classicizante no Pavilhão dos Descobrimentos, de Pardal Monteiro e o tipo de expressão regionalista, nas Aldeias Portuguesas, projetada por Jorge Segurado.

Na procura da definição dos modelos arquitetónicos do regime, António Ferro, frente à direção do Secretariado de Propaganda Nacional, foi uma figura fundamental, nomeadamente através da revista *Panorama*, que sob o título de “Campanha do Bom Gosto” publicava a imagem de uma obra recente de características regionais-traditionalistas que refletisse, “um feliz acerto do estilo e dos materiais no enquadramento da paisagem”²¹⁷. Esta identificação e utilização dos modelos regionais vai se afirmar no programa das Pousadas Regionais que foram surgindo de Norte a Sul do país, graníticas ou caiadas, respetivamente.

José Manuel Fernandes lembra que houve “certos arquétipos-símbolos essenciais na identificação coletiva com o «espírito do chefe» que constituíram os espaços de habitar de Salazar”²¹⁸ e aqueles que exaltam as origens regionais, no caso, beirãs²¹⁹. O autor enuncia alguns exemplos, tais como a casa onde nasceu Salazar, na aldeia do Vimieiro, de construção vernácula, simples, com alpendre coberto ao longo da fachada. A casa de férias no Caramulo, de corpos caiados e estrutura em granito, rematada com beiral e com alpendre em arcaria. A Escola Cantina de Salazar, na aldeia natal, apresenta todo o formulário do modelo funcional de escolas regionais do

²¹⁷ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.62. O autor cita o comentário publicado na revista *Panorama*, sobre a Estação Agronómica Nacional, em Sacavém, projeto de Carlos Rebello de Andrade.

²¹⁸ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.56

²¹⁹ José Manuel Fernandes num artigo publicado no jornal Expresso, em 1999, refere que “as Beiras são de facto (e até simbolicamente) o Centro – e foram o «centro» do Estado Novo. Possivelmente também por aí se ter produzido uma arquitetura mais solene, mais pesada, mais «cinzenta» - toda ela em granito – e assim, de algum modo, mais adequada aos valores oficiais e profundos do Regime”. Em, Fernandes, José Manuel (2005) *Arquitectura Portuguesa, Temas Actuais II*, Lisboa, Edições Cotovia, p.83

Estado Novo²²⁰. Edificada em granito, de cariz regional-tradicionalista, arcaria, beiral e ferro forjado nos óculos.

A Política de Obras Públicas desenvolvida pelo então ministro Duarte Pacheco, de 1933 a 1943, vai inicialmente utilizar uma “gramática arquitetónica modernista ou modernizante”²²¹ até 1940, data que marca a viragem no sentido conservador, tradicionalista, historicista e regional, visão que vai orientar os organismos direcionados a cada programa específico, tais como os edifícios para os Correios Telefones e Telégrafos, filiais da Caixa Geral de Depósitos e “Bairros Sociais”.

A década de 40 vai então refletir a contradição entre a inovação, com a utilização generalizada do betão armado como material estrutural, e o regresso aos temas do passado, em modelos formais que se vão divulgar por todo o país através de equipamentos públicos, incentivados pelo Estado através de uma política de Obras Públicas.

Neste sentido, surgem os edifícios de expressão classicizante, de influência italiana fascista ou alemã nazi, caracterizada pela estilização da linguagem clássica, aplicados em edifícios “de representação” monumentalista, como a Cidade Universitária de Coimbra e o Palácio da Justiça do Porto, adaptado à função, caso dos Hospitais de Santa Maria e São João no Porto, Cidade Universitária de Lisboa, Biblioteca Nacional e Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Para os espaços coletivos como o Estádio do Jamor ou a Alameda D. Afonso Henriques e Fonte Luminosa, são trabalhados no sentido de uma monumentalidade teatral, cénica.

Os temas da “Casa Portuguesa” ou “estilo tradicional” vão ser aplicados sobretudo em equipamentos regionais, dos C.T.T, Escolas Primárias do Plano dos Centenários, nas Pousadas Regionais, e na habitação, nomeadamente moradias e casas germinadas dos bairros de rendimento.

A influência dos modelos neo-setecentistas, pombalino e joanino, vão estar presentes nos prédios urbanos, como o caso do Areeiro e Avenida Sidónio Pais, que retratam o solar urbano do século XVIII nomeadamente no tratamento da fachada, com andar nobre, janelas de sacada e utilização do ferro forjado. Este modelo também vai ser utilizado nos seminários e colégios.

²²⁰ José Manuel Fernandes refere que a “Escola Cantina Salazar”, “certamente quis ser um exemplo acabado dos programas arquitetónicos funcionais para toda uma geração do mundo rural (...). Obra já por certo de arquiteto, exhibe um sóbrio mas forte e eficaz pendor regional-tradicionalista”. Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.58

²²¹ Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, p.64

Os edifícios religiosos vão apresentar a estilização da linguagem medieval gótico-românica, à exceção do conjunto edificado do Santuário de Fátima, de linguagem classicizante e monumental.

No que se refere a edifícios de carácter utilitário, como o Aeroporto de Lisboa ou as gares marítimas de Alcântara e Conde de Óbidos, respetivamente de Keil do Amaral e Pardal Monteiro, o modelo utilizado é composto pela articulação de um desenho moderno com uma certa monumentalidade.

1.3.5. A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do “Modernismo” ao “Estado Novo”: Heranças, Conflitos, Contextos (2005)

*A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do “Modernismo” ao “Estado Novo”: Heranças, Conflitos, Contextos*²²², publicado na revista *DCpapers*, revista crítica y teoria de la arquitectura²²³, o autor expõe os antecedentes do “Português Suave” desenvolvido com base em três questões, heranças, conflitos e contextos.

A primeira *As Heranças: de Raul Lino ao ensino das Belas Artes* explora a herança da Casa Portuguesa e conseqüentemente de Raul Lino e da sua utilização pelo regime político, assim como a importância do ensino tradicional *Beaux Arts*, seguida por *Os Conflitos: do entusiasmo modernista à prática estatal monumentalista*, desenvolvido em torno dos exemplos do Estádio Nacional, 1938-44 e dos Concursos de Sagres, 1933-35, 1936-38 e 1954-57, dos Pavilhões de Exposições Internacionais 1929-39 e por último *Os Contextos: da relação dos arquitectos com o ambiente internacional*, nomeadamente com os países europeus.

Na introdução ao artigo, José Manuel Fernandes refere que em Portugal, pós Primeira Guerra, nas décadas de 1925-1945, houve na arquitetura e no urbanismo duas orientações opostas, por um lado de rutura com o passado e de introdução de uma nova linguagem dita modernista de carácter racional-funcionalista e outra historicista e tradicional a que se chamou “Português Suave”. Refere

²²² Texto realizado no âmbito do V Congresso DOCOMOMO Ibérico, Outubro de 2005

²²³ Fernandes, José Manuel (2005) “A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos”, *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, pp.60-67 (Anexo B)

que "entre uma e outra tendência (...) desenvolveu-se a chamada «Arquitetura do Estado Novo»"²²⁴, incentivada por uma política de obras públicas. Segundo esta afirmação, a Arquitetura do Estado Novo é constituída por duas linguagens, e nesse sentido o “Português Suave” é, dentro desta arquitetura, uma tendência historicista e tradicional, ou como também define o autor, estética tradicionalista de cariz neo-conservador, limitada cronologicamente entre 1940 a 1955, sendo os primeiros cinco anos os mais significativos.

O artigo pretende fazer uma reflexão, no âmbito da arquitetura e nos primeiros anos do Estado Novo, dentro da tensão existente entre uma tendência modernista e outra tradicionalista, no período de definição não só do próprio regime como também das arquiteturas representativas do Estado.

Defende o autor que a ideologia e o ensino artístico, foram os fatores com maior relevância na definição da estética tradicionalista e de valorização do passado na arquitetura destes anos. Neste sentido, Raul Lino e o movimento da "Casa Portuguesa", movimento que surge num contexto social e cultural específico, em finais do século XIX, assente na valorização e procura de uma identidade nacional e influenciado pelas ideias do movimento *Arts and Crafts*.

Raul Lino imbuído deste espírito, vai procurar as características próprias do habitar em Portugal, sugerindo a tipologia característica de cada região. Este estudo vai resultar no livro *A Nossa Casa. Apointamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, editado em 1918, e com as reedições, *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples* (1933). O estudo de Lino vai ser, segundo o autor, "determinante na criação de um «lastro» de tipologias arquitetónicas e de modos neo-traditionalistas de construir que serviriam de alimento à ideologia do Estado Novo"²²⁵, como seguidores refere Luís Cristino da Silva, Edmundo Tavares e Luís Benavente. A influência de Raul Lino vai ser marcante em Cristino da Silva, inicialmente nas habitações em "tradicional português" e posteriormente na Praça do Areeiro e no Pavilhão de Lisboa da Exposição do Mundo Português, já em “Português Suave”. Durante o período em que foi professor na Escola de Belas Artes de Lisboa (1931-1957), um

²²⁴ Fernandes, José Manuel (2005) “A Architectura em Portugal nos anos 1930-40. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos”, *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, p.60

²²⁵ Fernandes, José Manuel (2005) “A Architectura em Portugal nos anos 1930-40. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos”, *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, p.62

carácter conservador, tradicionalista, academizante e classicista vai marcar o ensino da arquitetura na capital, distinto do ensino da Escola de Belas Artes do Porto, que com Carlos Ramos, abria a outras possibilidades.

Entre 1930 e 1940, nos primeiros anos do Estado Novo a arquitetura, como já foi referido, desenvolvia-se num debate entre uma estética modernista e uma tradicionalista, na procura daquela que serviria a ideologia do regime. Neste sentido, o autor apresenta três casos exemplares, o Estádio Nacional do Jamor, o Monumento de Sagres e os Pavilhões Internacionais.

O Estádio Nacional do Jamor, que apesar de uma proposta de Jorge Segurado numa linguagem monumental foi edificado o projeto do arquiteto paisagista Caldeira Cabral (1908-1992), que integra perfeitamente o construído na paisagem numa atitude e linguagem bastante moderna.

Outro exemplo apresentado é os concursos para o Monumento dos Descobrimentos, em Sagres, em que dos três realizados (1933-35, 1936-38 e 1954-57) nenhum foi edificado, uma vez que, como refere o autor, o carácter modernista das propostas não respondia à ideologia do regime.

Por último, os pavilhões das Exposições Internacionais, mostram uma certa variedade na linguagem arquitetónica, nomeadamente mais tradicionalista nos primeiros anos do Regime, (Sevilha em 1929 e Paris em 1931) e mais modernista no período no qual o Estado já se encontra consolidado (Paris 1937 e Nova Iorque em 1939). Estes últimos entram numa certa contradição com aquilo que vai ser a Exposição do Mundo Português em 1940.

Refere o autor, que o conflito e contradição nacional entre arquitetura moderna e anti-moderna também esteve presente noutros países Europeus, não só naqueles de regime autoritário, como também nos países democráticos que, durante a década de 1930, regressam aos valores do passado, regionalistas e monumentais, e que se refletiu no nosso país sobretudo pelos arquitetos que viajavam pela Europa. Conclui o autor, que esta tensão na arquitetura em Portugal, se insere num contexto internacional, no entanto, o facto de o regime ter permanecido neutro em relação aos regimes fascistas e Nazi e por ter mantido uma "duplicidade de ações na esfera cultural e urbana, permitiu a sobrevivência das tendências conservadoras além do fim da II Guerra Mundial"²²⁶.

²²⁶ Fernandes, José Manuel (2005) "A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos", *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, p.67

1.3.6. Notas finais

O estudo de José Manuel Fernandes sobre a arquitetura que se desenvolveu no período do Estado Novo tem início nos anos 80 em colaboração com Nuno Teotónio Pereira. No texto *A Arquitectura do Fascismo em Portugal* (1980), referem ser a primeira vez que o tema da arquitetura deste período é especificamente analisado e nesse sentido carente de um maior desenvolvimento, sendo o estudo retomado em 1986, no texto *A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959*.

Nestes estudos são enunciados os aspetos fundamentais na interpretação da arquitetura deste período, como a vinculação da arquitetura ao quadro ideológico do regime, nacionalista, conservador e totalitário, e com os seus agentes, Salazar, Duarte Pacheco e António Ferro, e nesse sentido a designação inicial de “Arquitetura do Fascismo em Portugal”, e mais tarde “Arquitetura do Estado Novo”.

No que respeita ao desenvolvimento desta arquitetura no contexto nacional, são definidas cinco fases, entre 1926 e 1932, no qual se desenvolve o Movimento Moderno na arquitetura nacional, que num segundo período, de 1933 a 1937, vai participar na Política de Obras Públicas fomentada pelo Estado. Mas, no período seguinte, entre 1938 e 1943 inicia-se o desenvolvimento dos modelos oficiais, de cariz historicista, nacionalista e conservador que, uma vez consolidados, vão estar presentes numa diversidade de programas por todo o país, até 1948, ano que se considera marcante para o início de uma “resistência” opositora aos desígnios do regime na arquitetura, através da formação de duas organizações profissionais, em Lisboa a ICAT (Iniciativas Culturais, Arte e Técnica), e no Porto a ODAM (Organização Dos Arquitetos Modernos), e a realização do I Congresso Nacional de Arquitetura que constitui um momento de viragem no quadro arquitetónico em Portugal.

Estes estudos da década de 80 constituem base fundamental dos textos seguintes de José Manuel Fernandes, nos quais o autor vai incidir sobretudo no desenvolvimento do estudo de caracterização formal das linguagens que compõem o “Português Suave”.

No âmbito dos contextos em que se desenvolve esta “Arquitetura do Estado Novo” e que intervêm na construção do “Português Suave”, surge um vetor fundamental na interpretação da arquitetura, o conflito entre moderno e tradicional. É na tendência tradicionalista que José Manuel Fernandes entende poder caracterizar o “Português Suave”, que vai ser a arquitetura mais característica do Estado Novo, pois reflete os valores ideológicos do regime de Salazar, nacionalista

e conservador. Contudo, no que se refere à designação, e entendendo o autor “Português Suave” uma designação de carácter irónico, defende ser mais correto referir-se a “Arquitetura *do* Estado Novo” para significar a arquitetura que se desenvolve no período que delimita entre 1940 e 1955.

CAPITULO II. “ARQUITECTURA DOCE”

2.1. AS IMAGENS DA “ARQUITETURA DOCE”

O conceito de “Arquitetura Doce”, definido por Pedro Vieira de Almeida em 1996, já enunciado em 1986 em *História da Arte em Portugal*, refere-se à arquitetura produzida em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1950. Este conceito, que surge através da leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida, vai definir-se dentro do quadro arquitetónico do que genericamente se denominou de “Português Suave”, como uma “arquitetura portuguesa modernizada”²²⁷ resultante da influência de Robert Mallet Stevens (1886-1945)²²⁸ e Wilhem Marinus Dudok (1884-1974)²²⁹.

Assim, uma vez que o conceito de “Arquitetura Doce” se constitui fundamentalmente do ponto de vista teórico e crítico, de um outro olhar sobre a arquitetura deste período e como conceito análogo ao “Português Suave”, considerou-se ser fundamental apresentar algumas imagens das obras que Pedro Vieira da Almeida refere ao longo dos seus estudos, aquelas que pela sua modernidade constituem obras de referência, no quadro arquitetónico das décadas de 30 a 50, do conceito de “Arquitetura Doce”.

Pedro Vieira de Almeida, no que se refere à designação de “Português Suave” afirma que, englobando toda a arquitetura produzida neste período, por um lado não serve o significado de arquitetura dita historicista, mas por outro enquadra-se naquela que articulava de forma “suave” uma linguagem vernácula num desenho moderno. Este novo olhar sobre a arquitetura nacional do período do Estado Novo relaciona-se assim à identificação de uma matriz moderna na linguagem arquitetónica tida como historicista, tradicionalista e conservadora, orientada simbolicamente no sentido dos valores ideológicos do regime.

²²⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

²²⁸ Pedro Vieira de Almeida refere que Mallet Stevens “explorava uma linguagem de um racionalismo doce, algo decorativo” em Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

²²⁹ Dudok caracterizava-se por uma arquitetura em “equilíbrio a meio caminho entre uma noção de densidade de massa e volume da arquitetura expressionista e a frescura de um hábil jogo de planos e linhas que vinha diretamente do movimento de Stijl e do neoplasticismo” em Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

O carácter simbólico presente na arquitetura constitui o fator polémico na interpretação de Pedro Vieira de Almeida, uma vez que o Movimento Moderno rejeita os valores simbólicos e o valor de “função” constitui a dimensão fundamental em arquitetura. Neste contexto, Pedro Vieira de Almeida refere Le Corbusier (1887-1965) que, sendo uma das figuras fundamentais na elaboração dos princípios do designado estilo internacional, na década de 50 projeta a Capela de Notre Dame du Haut (1950-1955), que reflete o carácter simbólico de uma vertente “culturalista”, vertente que em confronto com a vertente “progressista”, constitui para o autor o tema central que marca toda a produção arquitetónica nacional da primeira metade do século XX.

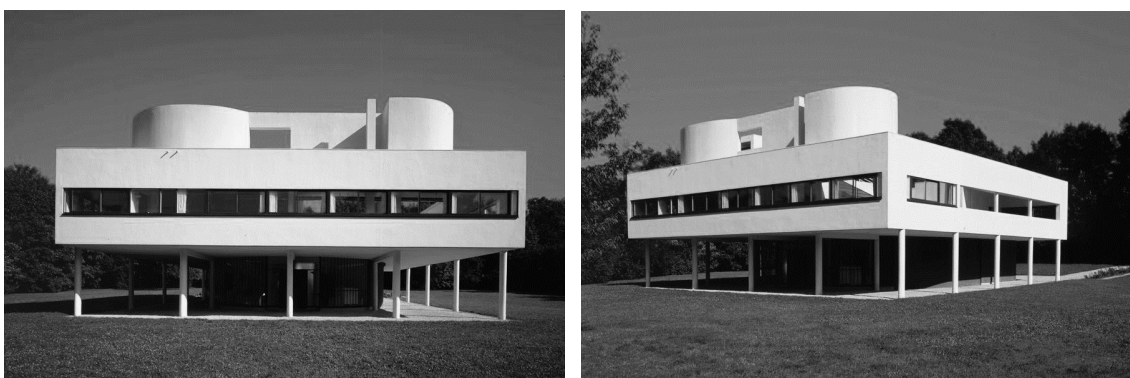


Fig.2.1. e fig.2.2. Ville Savoye (1928) Poissy – Le Corbusier (1887-1965) – obra que enuncia os princípios do estilo internacional.

©Fondation Le Corbusier - Paul kozlowski



Fig.2.3. e fig.2.4. Capela de Notre Dame du Haut (1950-1955) Ronchamp – Le Corbusier (1887-1965)

©Fondation Le Corbusier - Paul kozlowski (1997)

Pedro Vieira de Almeida na definição do conceito de “Arquitetura Doce”, não estabelece uma leitura formal da arquitetura, uma vez que o conceito surge a partir da interpretação crítica da arquitetura que o conceito de “Português Suave” tem significado, não enquanto linguagem arquitetónica de cariz historicista, mas enquanto uma “mistura doce de modernidade e regionalismo”²³⁰ e que entende, por um lado ter como referência orientadora a obra de Wilhem Marinus Dudok, e por outro poder identificar-se com a linguagem arquitetónica de Robert Mallet Stevens, que define como “racionalismo doce”²³¹, no qual uma matriz arquitetónica racionalista se relaciona a um carácter decorativo.



Fig.2.5. Hôtel Martel (1926-1927) 10 rue Mallet-Stevens, Paris – Robert Mallet Stevens (1886-1945)
© Centre Pompidou

²³⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

²³¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144



Fig.2.6. e fig.2.7. Villa Cavrois (1929-1932) Croix – Robert Mallet Stevens (1886-1945)
© Centre Pompidou



Fig.2.8. Hotel Collinet (1925-1926) Boulogne-Billancourt – Robert Mallet Stevens (1886-1945)
© Centre Pompidou



Fig.2.9. e fig.2.10. Câmara Municipal de Hilversum (1915 – 1934) - Willem Marinus Dudok (1884-1974)

©<http://www.architectuur.org>



Fig.2.11 e fig.2.12. Nassauschool (1927-1928) Hilversum - Willem Marinus Dudok (1884-1974)

©<http://www.tgooi.info/dudok>

No que respeita aos exemplos na arquitetura nacional, Pedro Vieira de Almeida destaca os arquitetos da geração que Carlos Ramos designou por “geração do compromisso”, e que se refere ao conjunto de arquitetos que, formados na década de 20, desenvolveram uma arquitetura de linguagem moderna e que a procuraram inserir no quadro ideológico do regime. Desses arquitetos, Pedro Vieira de Almeida destaca²³² Carlos Ramos, Luís Cristino da Silva, Porfírio Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Jorge Segurado, Rogério de Azevedo, Cassiano Viriato Branco, fazendo ainda uma breve referência a Paulino Montês, fundamentalmente pelo seu contributo em relação ao desenho urbano, e Adelino Nunes, o mais novo da geração, que mesmo

²³² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.113-123

que a sua obra se resume essencialmente aos edifícios para os CTT, destaca-se a linguagem moderna dos projetos para os correios de Setúbal e do Estoril.

No que se refere a Carlos Ramos, Pedro Vieira de Almeida considera-o paradigmático das “capacidades, limites e ambiguidades que caracterizaram as intervenções dos arquitetos do seu tempo”²³³. A sua obra vai refletir as duas tendências permanentes na arquitetura nacional desde o início do século XX, a tendência “culturalista” da qual Raul Lino é a figura mais representativa, e com o qual Ramos trabalhou, assim como Ventura Terra, e que lhe marca a tendência “progressista”. Assim, Carlos Ramos “situa-se no panorama da arquitetura portuguesa numa posição charneira”²³⁴, mais informado e com sentido crítico, o seu contributo maior vai ser como professor e mais tarde diretor da Escola de Belas-Artes do Porto, tendo uma papel marcante na reestruturação do ensino de arquitetura, através do seu “profundo sentido de valores de cultura e das necessidades de uma arquitetura de adequação ao local”²³⁵ e com consciência da importância de um “rigoroso enquadramento crítico e exigente exploração teórica”²³⁶ na evolução da arquitetura nacional.



Fig.2.13. Vista aérea do Pavilhão C ou da Rádio do Instituto Português de Oncologia (1933) Carlos Ramos (1897-1969)

©Arquivo Municipal de Lisboa – Pinheiro Correia c.1934

²³³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.113

²³⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.113

²³⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.115

²³⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.115



Fig.2.14. Pavilhão C ou da Rádio do Instituto Português de Oncologia (1933) Carlos Ramos (1897-1969)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.2.15. Edifício na Praça Duque de Saldanha (1943) – Carlos Ramos (1897-1969)

©Arquivo Municipal de Lisboa – Armando Serôdio (1907-1978), 1965



Fig.2.16. Enquadramento do edifício na Praça Duque de Saldanha (dir.) (1943) – Carlos Ramos (1897-1969)

©Arquivo Municipal de Lisboa – António Passaporte (1901-1983) c.1952

Cristino da Silva é um dos arquitetos da “geração 27”²³⁷, com obras de explícita linguagem moderna, nomeadamente com o Liceu de Beja e o Capitólio, com projeto de 1931, e que ainda na década de 30 em sentido contrário, projeta a Praça do Areeiro (1938-1949), que no entender de Pedro Vieira de Almeida, constitui-se como emblemática das “deficiências de formação de toda a geração de profissionais”²³⁸, fundamentalmente teórica e crítica.

²³⁷ Designação que Pedro Vieira de Almeida propõe para designar a geração de arquitetos pioneiros do Movimento Moderno na arquitetura nacional, e que está relacionada com o ano em que o mais novo deste grupo de forma. Em Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²³⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.116



Fig.2.17. Liceu de Beja (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.2.18. e fig.2.19. Liceu de Beja (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.2.20 e fig.2.21. Cineteatro Capitólio (1931) Luís Cristino da Silva (1896-1976)
 ©OPSSIS - Base Iconográfica de Teatro em Portugal



Fig.2.22. e fig.2.23. Praça do Areeiro (1938-1949) Luís Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.2.24. Praça do Areeiro (1938-1949) Luís Cristino da Silva (1896-1976)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Pardal Monteiro distingue-se da sua geração pela coerência da sua obra, que entende poder articular-se com a tendência progressista²³⁹. Da sua obra destaca-se o Instituto Superior Técnico, nomeadamente pelo controlo dos volumes e pela “linguagem segura e coerente”²⁴⁰ e a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, sobretudo pela polémica gerada entre conservadores e modernos²⁴¹.

²³⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.117

²⁴⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.117

²⁴¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.118



Fig.2.25. Stand Ford (1927) Porfrio Pardal Monteiro (1897-1957)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)

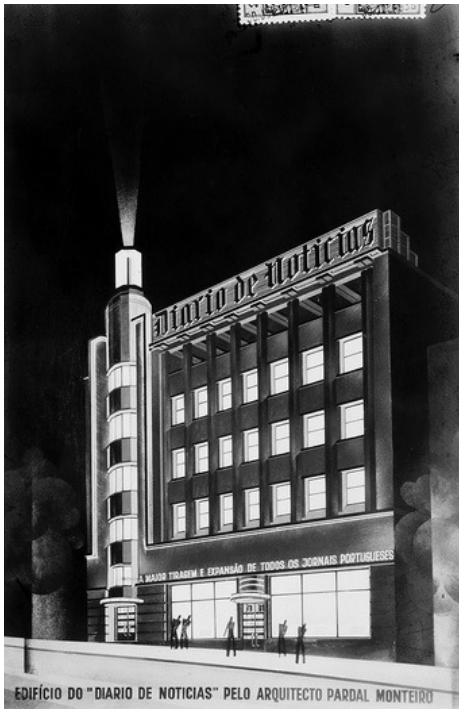


Fig.2.26. e fig.2.27. Sede do jornal Diário de Notícias (1936) Porfrio Pardal Monteiro (1897-1957)

© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais



Fig.2.28. Instituto Nacional de Estatística (1936) Porfirio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Ferreira da Cunha (1901-1970)



Fig.2.29. e fig.2.30. Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938) Porfirio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.2.31. Gare Marítima de Alcântara (1942) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)

A obra de Cottinelli Telmo, no entender de Pedro Vieira de Almeida, “não é grande, mas é significativo o seu contributo para o conjunto de ideias e tendências que se cruzam durante estas primeiras décadas do Estado Novo”²⁴², e sobretudo como arquiteto responsável pela Exposição do Mundo Português, o projeto para o Pavilhão dos Portugueses no Mundo e o Padrão dos Descobrimentos.



Fig.2.32. Vista da Exposição do Mundo Português (1940) – Arquiteto responsável: Cottinelli Telmo (1897-1948)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Horácio Novais (1933-1983)

²⁴² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.120



Fig.2.33 e fig.2.34 Vista do Pavilhão dos Portugueses no Mundo a partir do espelho da água e da Praça do Império com o Padrão dos Descobrimentos (1940) - Cottinelli Telmo (1897-1948)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Horácio Novais (1933-1983)

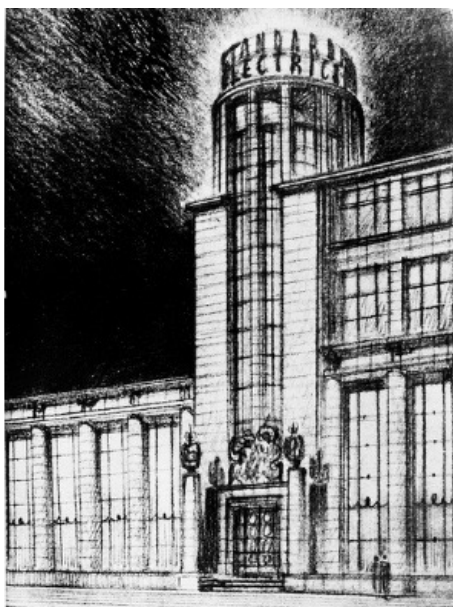


Fig.2.35 Esboço do edifício da Standard Elétrica (1945-1948) – Cottinelli Telmo (1897-1948)
 ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – fotografia produzida para o catálogo da exposição “Os anos 40 na arte portuguesa”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1982

Jorge Segurado no contexto da “geração 27” representa a tendência culturalista no quadro arquitetónico nacional, tendo como referencia a obra de Raul Lino, *A Nossa Casa* de 1918²⁴³. Pedro Vieira de Almeida considera a Casa da Moeda a obra mais marcante de Segurado, com forte influência holandesa e exemplo das possibilidades dentro de uma linguagem moderna, uma lição para a arquitetura nacional²⁴⁴.

²⁴³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.120

²⁴⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.120



Fig.2.36. Liceu Filipa de Lencastre (1932-1939) Jorge Segurado (1898-1990)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Paulo Guedes (1886-1947), c. 1941



Fig.2.37. Casa da Moeda (1938) Jorge Segurado (1898-1990)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Paulo Guedes (1886-1947), c. 1941



Fig.2.38. e fig.2.39. Casa da Moeda (1938) - Jorge Segurado (1898-1990)

©Arquivo Municipal de Lisboa - Domingos Alvão (1872-1946) e Armando Serôdio (1907-1978), 1963



Fig.2.40. Capela de São Gabriel (1951) Vendas Novas – Jorge Segurado (1898-1990)

©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983), 1951

Rogério de Azevedo é o exemplo da capacidade da sua geração de manipular diferentes linguagens, como exemplo a garagem d' *O Comércio*, no Porto, e edifício sede do jornal, da mesma época e do mesmo arquiteto, sendo que o primeiro é marcadamente de desenho moderno, e o segundo de linguagem arquitetónica academizante²⁴⁵. A sua obra constitui-se, sobretudo, pelos projetos das Escolas do Plano dos Centenários e várias pousadas regionais promovidas pelo SNI.

²⁴⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.121



Fig.2.41. e fig.2.42. Garagem e Sede do jornal *O Comércio do Porto* (1928-1932) Rogério de Azevedo (1898-1983)

©<http://restosdecoleccion.blogspot.pt>

Da “geração 27”, Cassiano Branco representa, tal como Rogério de Azevedo, “um caso extremo da ambígua consciência crítica e contraditória intervenção”²⁴⁶ característica na arquitetura deste período. No entender de Vieira de Almeida, na sua obra distingue-se uma “linha de investigação formal, espessa, rica de valores tácteis”²⁴⁷ e outra de “grande depuração formal, de maior rigor”²⁴⁸ a par das tendências culturalista e progressista, que marcam a arquitetura nacional da primeira metade do século XX. Segundo Pedro Vieira de Almeida, Cassiano Branco é paradigmático na sua época, pela “surpreendente versatilidade que nele se verifica para o simultâneo desenvolvimento de obras de linguagem moderna e em «estilo tradicional português»”²⁴⁹.

²⁴⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp.122-123

²⁴⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.122

²⁴⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.122

²⁴⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.122

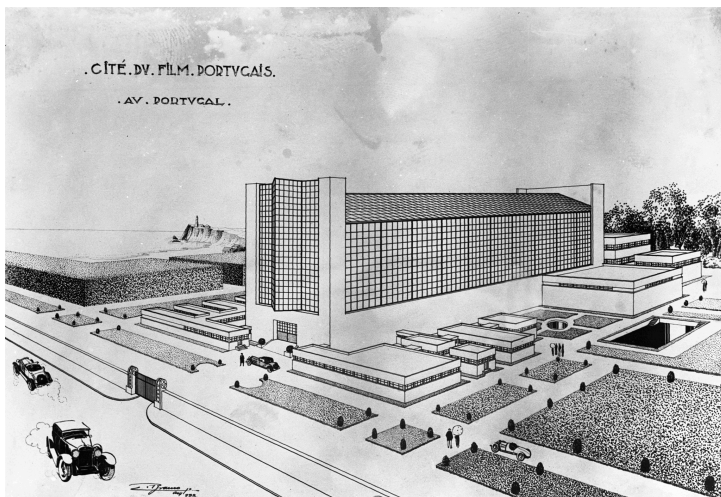


Fig.2.43. Desenho da Cidade do Filme Português (1930) Cassiano Branco (1897-1970)
©Arquivo Municipal de Lisboa



Fig.2.44. Victoria Hotel (1936) – Cassiano Branco (1897-1970)
©Arquivo Municipal de Lisboa – Armando Serôdio (1907-1978), 1975

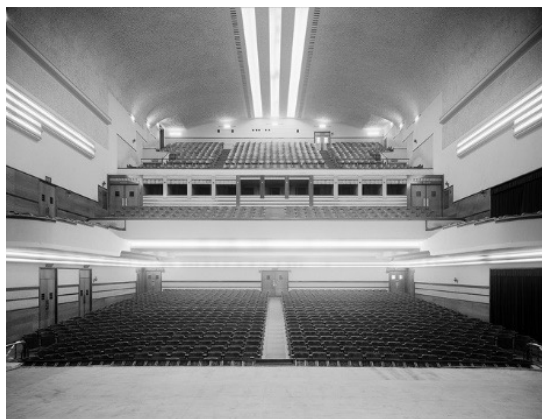


Fig.2.45. e fig.2.46. Cinema Éden (1937) – Cassiano Branco (1897-1970)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Horácio Novais



Fig.2.47 Moradia na Avenida Columbano Bordalo Pinheiro (1937) demolida – Cassiano Branco (1897-1970)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais

2.2. PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Pedro César Vieira de Almeida (Lisboa, 1933 – Porto, 2011) formou-se em Arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, em 1964. Na década de 60 foi colaborador no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas. Integrou, como diretor, o Gabinete de Apoio Técnico de Bragança (1975-77) e na reconstrução de Moçambique (1977-79). Iniciou docência na escola artística Ar.Co (1973-75), em Teoria e História da Arquitetura, atividade que retoma na década de 80 na Escola Superior Artística do Porto, tendo sido investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

No sentido, de “questionar os valores adquiridos” sobre a história da arquitetura do período do Estado Novo, Pedro Vieira de Almeida, propõe a interpretação crítica dos factos, de certa forma controversa no quadro das leituras estabelecidas sobre história da arquitetura da primeira metade do século XX em Portugal. Neste âmbito, a sua Tese de Doutoramento, *Os Concursos de Sagres – “Representação 35”. Condicionantes e Consequências* (Valladolid, 1998), constitui um estudo fundamental do autor, assim como o projeto de Pós-Doutoramento *António Ferro e Margarida Sarfatti: a arquitetura (do) Estado Novo* (2010)²⁵⁰ no qual Pedro Vieira de Almeida propõe “a análise crítica das contradições internas com que António Ferro se terá deparado no desempenho das suas funções públicas, especificamente na «orientação» daquilo a que se tem chamado «Arquitetura (do) Estado Novo»”²⁵¹ e comparar com Margarida Sarfatti que desempenhou funções semelhantes na Itália fascista.

A revisão crítica, proposta por Pedro Vieira de Almeida, tem início em 1970 por ocasião da Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian. No texto *Raul Lino. Arquitecto Moderno* que acompanha a exposição, Pedro Vieira de Almeida afirma que “o título e a intenção deste estudo, advirto já, são duplamente polémicos”²⁵², sendo que uma das polémicas residia na “possibilidade de conferir modernidade à obra”²⁵³ de Raul Lino, tendo gerado

²⁵⁰ Projeto apresentado à Fundação para a Ciência e Tecnologia, em 2010

²⁵¹ Almeida, Pedro Vieira de (2014) *António Ferro. Um projecto e dois ensaios*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 23, p.17

²⁵² Almeida, Pedro Vieira de (1970) ed. lit.- *Raul Lino, Arquitecto Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.117

²⁵³ Almeida, Pedro Vieira de (1970) ed. lit.- *Raul Lino, Arquitecto Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.117

inúmeras críticas e acusações²⁵⁴ por “estar a agitar uma poeira que já estava assente, e que consideravam como dado adquirido na história da arquitetura”²⁵⁵.

2.3. TEXTOS

A revisão da história da arquitetura que Pedro Vieira de Almeida propõe em 1970, vai ser constante e desenvolvida pelo autor ao longo dos anos, em diversos textos que na presente dissertação se analisam e que correspondem a uma leitura crítica da arquitetura do período do Estado Novo, e que retoma “como argumento a «Representação 35»”²⁵⁶.

A “Representação 35” é a designação dada pelo autor ao documento enviado a Salazar em 1935, por ocasião do primeiro concurso do Monumento ao Infante D. Henrique a edificar em Sagres (1933-35). Pedro Vieira de Almeida considera este documento “testemunho da vontade de uma arquitetura nacional de formação moderna ser reconhecida como arquitetura oficial”²⁵⁷ e “estarem ali lançadas as linhas-guia de uma expressão arquitetónica inteiramente nova”²⁵⁸.

No que respeita às consequências da “Representação35” na produção arquitetónica que se desenvolve na década seguinte, o autor considera não ter havido consequências. Contudo, no que se refere a consequências ao nível crítico e histórico “podem ser definitivas para a compreensão que hoje podemos ter de todo este período”²⁵⁹, colocando em questão o que designa por “história ortodoxa”. No entender de Pedro Vieira de Almeida a “Representação 35” vem “complicar a

²⁵⁴ Sobre a polémica gerada em torno da Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, Pedro Vieira de Almeida refere o assunto na entrevista realiza em 1979 para a revista *Arquitetura*. Em Fernandes, José Manuel (1979) “Entrevista com Pedro Vieira de Almeida”, *Arquitectura*, 133 (4ª série), pp. 8-17 (Anexo D)

²⁵⁵ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitetura no Estado Novo*, Lisboa, Livros Horizonte, p.169

²⁵⁶ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitetura no Estado Novo*, Lisboa, Livros Horizonte, p.169

²⁵⁷ Almeida, Pedro Vieira de Almeida (1998) Os Concursos de Sagres - a “representação 35”. Condicionantes e consequências, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid, p.10

²⁵⁸ Almeida, Pedro Vieira de Almeida (1998) Os Concursos de Sagres - a “representação 35”. Condicionantes e consequências, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid, p.245

²⁵⁹ Almeida, Pedro Vieira de Almeida (1998) Os Concursos de Sagres - a “representação 35”. Condicionantes e consequências, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid, p.440

interpretação estabelecida” e “a duvidar das certezas longamente acumuladas e de certa maneira securizantes”²⁶⁰.

Neste trabalho, não se analisou em concreto a Tese de Doutoramento de Pedro Vieira de Almeida, *Os Concursos de Sagres – “Representação 35”. Condicionantes e Consequências* (Valladolid, 1998), uma vez que todos os argumentos interpretativos, críticos e históricos da arquitetura deste período, aos quais se relaciona o conceito que Pedro Vieira de Almeida define de “Arquitetura Doce”, e que o justificam, são desenvolvidos pelo autor nos textos que na presente dissertação são analisados, e que na Tese são retomados sob o argumento do documento “Representação 35”. No entanto, *Os Concursos de Sagres – “Representação 35”. Condicionantes e Consequências* constitui uma referência fundamental da obra de Pedro Vieira de Almeida.

2.3.1. O “arrabalde” do céu (1986)

O “arrabalde” do céu²⁶¹, de Pedro Vieira de Almeida, refere-se à arquitetura no período do Estado Novo, remetendo o título para a expressão que, em 1939, António Ferro utilizou para caracterizar a situação portuguesa, descrevendo Portugal como “um país na Europa onde a verdade é a lei dos homens, onde certos lares são como presépios, onde a terra chega a parecer, em certas manhãs diáfanas, um arrabalde do céu, onde não há febres nem ambições doentias”²⁶². António Ferro e Duarte Pacheco, foram figuras fundamentais na relação do poder com a arquitetura, no entanto, segundo o autor, será errado afirmar-se haver uma arquitetura do Estado Novo ou uma arquitetura salazarista, e acrescenta, contudo "registam-se algumas características próprias dos arquitetos que se podem englobar na noção daquilo que se tem chamado «estilo português suave» (noção que importa

²⁶⁰ Almeida, Pedro Vieira de Almeida (1998) *Os Concursos de Sagres - a “representação 35”. Condicionantes e consequências*, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid, p.441

²⁶¹ Em nota, no índice do volume, p.5, refere-se que José Manuel Fernandes é autor dos capítulos *As Décadas pós-Congresso* pp.147-157 (a partir da p.153); *Panorama cultural: exposições, prémios, concursos, ensino* pp.169-170 e *Nota final* p.17, em Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp. 105-145.

²⁶² António Ferro em *Indústria Portuguesa* de Janeiro de 1939, p.47, em Rosas, Fernando (1986) *O Estado no Anos Trinta, 1928-1938*, p.157

delimitar com o maior rigor) - estilo a que não será estranha a influência, aliás não muito bem entendida, de Dudok e de Mallet-Stevens"²⁶³.

Neste estudo, Pedro Vieira de Almeida aborda seis aspetos que se relacionam com o desenvolvimento do tema da arquitetura no período do Estado Novo, nomeadamente nas décadas de 30 e 40 do século XX, *A sociedade portuguesa (1928-1945)*; *Carlos Ramos e a geração do compromisso*; *Os Concursos do Infante*; *Duarte Pacheco e António Ferro*; *Exposição dos Centenários*; e *O Congresso de 1948. Dudok, Stevens e o «português suave»*.

A relação entre a arquitetura e o poder é um dos aspetos fundamentais, quando se trata de historizar a arquitetura do período do Estado Novo (1926-1974), esta relação é fundamentalmente acentuada pelo facto de o regime ter fomentado uma intensa política de obras públicas, política que vem marcar “uma situação profissional nova” para os arquitetos, assim como “um novo e incómodo comprometimento”²⁶⁴.

No historiografar deste período, Pedro Vieira de Almeida entende que se tem caído na simplificação do Estado Novo, não tendo em conta as suas diversas tendências. Uma dessas tendências relaciona-se à mitificação do Estado Novo pelo próprio regime, aspeto que se prende com a comunicação ideológica de massas, característica dos regimes totalitários. Neste sentido, criou-se uma visão positiva e enfática do Estado, de Salazar e de figuras como Duarte Pacheco. Nesta imagem ideológica do Estado, participaram os artistas e arquitetos, participação que entende provocar o desconforto, formando assim uma “espécie de cortina de fumo”²⁶⁵ sobre todo este período e que tem sido permanente ao longo da história da arquitetura. Esta construção da história da arquitetura destes anos, no entender de Vieira de Almeida tem por base “duas ideias complementares e ambas falsas”²⁶⁶, uma em que “os arquitetos modernos foram esmagados por

²⁶³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.105

²⁶⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.106

²⁶⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.109

²⁶⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.109

uma ideologia dominante e dominadora que os rejeitava²⁶⁷ e outra, que o Estado impunha uma linguagem arquitetónica oficial aos arquitetos.

No sentido da designação deste período, Pedro Vieira de Almeida rejeita a de “anos negros” e de “anos cinzentos”, por considerar “excessiva” a primeira e “insuficiente”²⁶⁸ a segunda. Assim, recupera a designação de “anos amargos”²⁶⁹ para, “situar na época o clima em que a arquitetura sobrevivia, amargura que marcou sucessivas gerações de profissionais”, e entende que para que a designação tenha significado, deverá ser enquadrada num plano crítico²⁷⁰.

A situação da arquitetura neste período permanecia numa situação, que Pedro Vieira de Almeida define de hesitação e expectativa, hesitação que se prende com a “menor ou maior cedência às pressões políticas”²⁷¹ e sobretudo “às atitudes específicas, muitas vezes contraditórias mas simultâneas”²⁷² do cliente que era o Estado, mais concretamente os seus diversos organismos, e assim, esta hesitação vai ter “por um lado, um aspeto de cíclica alternância no tempo e, por outro, o carácter de simultaneidade de orientações divergentes, se não contraditórias”²⁷³. No que se refere à situação de expectativa, Vieira de Almeida, defende que em “todo o processo foi deixado espaço

²⁶⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.109

²⁶⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.109

²⁶⁹ Pedro Vieira de Almeida remete a expressão de “anos amargos” a Nuno Teotónio Pereira. Esta designação surge no ensaio “A Arquitectura do Estado Novo 1926 a 1959”, escrito em colaboração com José Manuel Fernandes. Neste ensaio, remete-se a designação de “anos amargos” a R. Hestnes Ferreira e F. Silva Gomes, sobre a obra de Cassiano Branco. Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, p. 346 (Anexo B)

²⁷⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.109

²⁷¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.111

²⁷² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.111

²⁷³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.111

para a arquitetura ocupar²⁷⁴ contudo os arquitetos não terão podido ou sabido responder²⁷⁵. O problema não estava no “questionamento direto da tradição” mas sim no “questionamento cultural”, por parte dos arquitetos, quer ao nível teórico, quer ao nível da prática de arquitetura²⁷⁶.

A geração de arquitetos que vão “tentar criar as condições de desenvolvimento da arquitetura moderna dentro do quadro politico-cultural existente²⁷⁷ vai ser designada por Carlos Ramos de “geração do compromisso²⁷⁸. Além de Ramos, dela faziam parte Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Gonçalo Melo Breyner, Norberto Correia, Raul Martins, Veloso Reis Camelo, Cassiano Branco, Adelino Nunes, Paulino Montês e Rogério de Azevedo. Uma vez que o último desta geração se forma em 1927, e apesar de a maior parte se ter formado entre 1920 e 1925, Pedro Vieira de Almeida propõe a designação de “geração 27²⁷⁹”.

No entender de Pedro Vieira de Almeida o “compromisso” a que se refere Carlos Ramos relaciona-se por um lado “à maior ou menor capacidade de os arquitetos participarem de facto no movimento da arquitetura moderna²⁸⁰ e por outro ao “deliberado envolvimento com o poder, tentando conquistar para a sua arquitetura a atenção e o apoio do Estado²⁸¹, atenção que também os arquitetos académicos tradicionalistas requeriam. Desta forma, e dentro das próprias “hesitações e contraditórias diretivas do aparelho político-administrativo²⁸² os arquitetos da “geração 27” vão estar em “confronto interior, para saber qual das tendências, tradicionalista ou moderna, conseguiria

²⁷⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.111

²⁷⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.111

²⁷⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp.111-112

²⁷⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁷⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁷⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

impor-se como arquitetura do poder²⁸³, contudo refere que ambas as noções, tradicionalismo e moderno, não estavam claramente definidas “no espírito dos seus mentores”²⁸⁴. Dos arquitetos que pertencem à “geração 27”, Pedro Vieira de Almeida destaca²⁸⁵ Carlos Ramos, Luís Cristino da Silva, Porfírio Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Jorge Segurado, Rogério de Azevedo, Cassiano Viriato Branco, Paulino Montês, e Adelino Nunes.

Importa referir a relação que Pedro Vieira de Almeida estabelece entre a “primeira geração modernista arquitetónica” e o “segundo movimento literário da *presença*”²⁸⁶, entendendo que foi “à «placidez provinciana» do mitigado modernismo presencista, com uma teorização de carácter divulgador imbuída de moralismo mal entendido e mal enquadrado”²⁸⁷ que os arquitetos “parecem ter ido buscar as suas referências culturais, o seu enquadramento estético, as suas dúvidas e as suas hipóteses de resposta”²⁸⁸.

Os concursos públicos promovidos pelo Estado constituíram-se como instrumentos importantes para a avaliação da capacidade de resposta por parte dos arquitetos dos programas oficiais²⁸⁹. O concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, a ser erigido em Sagres, foi, no entender de Pedro Vieira de Almeida, o concurso com maior significado, fundamentalmente pelas

²⁸³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.113-123

²⁸⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.112

²⁸⁹ Além do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, ao qual dá maior relevo, Pedro Vieira de Almeida refere ainda o concurso para o Rossio, uma vez que reflete as fragilidades que os arquitetos da época teriam na leitura do espaço urbano “em grande parte limitando-se a uma maquilhagem superficial da praça, sem maior responsabilidade urbana”. Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.125

sucessivas realizações, 1933-1935, 1936-1938 e 1954-1957, o que permite a leitura do “processo de evolução e adequação da arquitetura às exigências desses novos programas”²⁹⁰.

O programa definia de forma clara a exigência de o monumento se constituir como “a síntese de uma época”²⁹¹, e nesse sentido deveria seguir uma linguagem moderna. O monumento devia ser mais que uma peça escultórica, uma peça arquitetónica em íntima relação com o sítio, respeitando a “esmagadora grandeza do local”²⁹². É na premissa do local, em que o promontório adquiria um significado, e que o objeto a edificar deveria fazer significar, que no entender de Pedro Vieira de Almeida, os arquitetos não souberam responder.

No primeiro concurso, 1933-1935, vence o projeto dos irmãos Rebelo de Andrade, resultado que vem a ser fortemente criticado, refletindo o conflito latente da época entre “modernos” e “tradicionalistas”²⁹³, e que vai dar origem a um documento enviado a Salazar, em 1935, com diversos signatários a reivindicarem uma linguagem moderna. Este documento “Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério Doutor António de Oliveira Salazar para que seja erigido em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante”²⁹⁴, é segundo Pedro Vieira de Almeida, um dos “documentos mais significativos da época, indispensável para um verdadeiro entendimento de todo o período”²⁹⁵, uma vez que se constitui como único momento em que se

²⁹⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.123

²⁹¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.125. Segundo o programa do concurso, pretendia-se “um monumento síntese de um determinado período histórico” que “reflita também o espírito da época em que foi realizado”, que segundo Pedro Vieira de Almeida é uma premissa de “afirmação de contemporaneidade”, em Almeida, Pedro Vieira de (2008) *A Arquitectura no Estado Novo*, Lisboa, Horizonte, p. 54

²⁹² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.125

²⁹³ Pedro Vieira de Almeida refere que o trabalho dos irmãos Rebelo de Andrade “vai ser violentamente atacado em termos que bem refletem a própria dureza da luta que nestes anos se mantinha entre «modernos» e «tradicionalistas» Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.126

²⁹⁴ Documento que vai constituir como objeto de estudo na Tese de Doutoramento de Pedro Vieira de Almeida, *Os Concursos de Sagres - a “representação 35”*. *Condicionantes e consequências*, apresentada em 1998, em Valladolid.

²⁹⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.126

“formulou em termos teóricos a proposta da criação de um «estilo português de arquitetura moderna»”²⁹⁶.

Assim, a “Representação 35”²⁹⁷ vem a ser o reflexo do confronto entre arquitetos tradicionalista e arquitetos modernos, alegando que os primeiros não podiam “assumir a modernidade que o monumento deveria assegurar”²⁹⁸, mas que no entendimento de Pedro Vieira de Almeida, seria o oposto, uma vez que “a linguagem da arquitetura moderna não podia então defender e assegurar valores de função que remetiam para outro quadro de referência cultural”²⁹⁹, compreensão alheia aos arquitetos da época.

Os concursos do monumento de Sagres constituem, na história da arquitetura moderna portuguesa “um conjunto de peças fundamentais ao entendimento de todo o percurso das potencialidades e dos limites daquela mesma arquitetura”³⁰⁰.

No contexto da arquitetura do período de 1927 a 1945, duas figuras são fundamentais para “o entendimento da caracterização e dos quadros mentais em que se desenvolve a arquitetura”, o engenheiro Duarte Pacheco e o jornalista António Ferro, e que segundo Pedro Vieira de Almeida representam as duas tendências que marcam a arquitetura da primeira metade do século XX, uma tendência “progressista” em Pacheco e um tendência “culturalista” em Ferro.

No que se refere a Duarte Pacheco, Pedro Vieira de Almeida considera que se tem dividido a ação do engenheiro em dois momentos coincidentes com os dois mandatos como Ministro das Obras Públicas, de 1933 a 1936, e de 1938 a 1943, distinguindo-se uma primeira fase “modernista”

²⁹⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.126

²⁹⁷ Pedro Vieira de Almeida refere que “ «Representação 35», entretanto, foi um nome por comodidade de referência – Representação era a primeira palavra do seu alongado título, 1935 era a data de publicação” e que “uma precipitação de não citar fontes de informação conduziu alguns autores a estabelecer uma confusão, referindo-se-lhe como uma «autodesignada Representação 35» que, como tal, nunca existiu”. Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*, Lisboa, Livros horizonte, p.15

²⁹⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.128

²⁹⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.128

³⁰⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.128

e uma segunda fase “historicista e academizante”³⁰¹. Esta distinção no entender de Vieira de Almeida é forçada, e refere a data de 1937 como importante, uma vez que é nesse ano que se assume profissionalmente Keil do Amaral com o Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris, que descreve, em termos de linguagem, como “todo um programa formal de macieza e ambiguidade, que mais tarde vai ser, quando devidamente absorvido, uma referência do chamado «estilo português suave»”³⁰².

É nesse ano, também, que Cristino da Silva projeta a Praça do Areeiro, e relembra que um “estilo moderno e português” já havia sido proposto pelos arquitetos modernos em 1935 por ocasião do primeiro concurso de Sagres. Assim, considera “forçado atribuir o seu traçado e tratamento à influência de Duarte Pacheco”³⁰³.

Neste sentido, Pedro Vieira de Almeida defende a análise cronológica dos factos, contudo sem querer retirar responsabilidades de Duarte Pacheco na “involução do modernismo ou na fixação de modelos formais”³⁰⁴ da arquitetura oficial, sobre a qual afirma, se tem chamado na generalidade, e no seu entender de forma errada, “Arquitetura do Estado Novo”³⁰⁵.

No que se refere a António Ferro, e contrariamente a Duarte Pacheco que se insere numa tendência “progressista”, como já foi referido, Ferro ocupa uma posição “culturalista” no quadro mental da época.

O papel fundamental que António Ferro vai desempenhar, além de ser diretor do SPN-SNI, vai ser o de promover a aproximação do Estado Novo com o meio artístico³⁰⁶, no sentido de que o Estado devia ter uma obrigação cultural, considerando que “a arte e a literatura, a ciência, como

³⁰¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.129

³⁰² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.129

³⁰³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.129

³⁰⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.130

³⁰⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.130

³⁰⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp.131-132

grande fachada de uma nacionalidade”³⁰⁷, não nos termos da arte ao serviço do regime, como Pedro Vieira de Almeida refere ser esse o entendimento que se tem feito da ação de António Ferro, mas da arte ao serviço da nacionalidade³⁰⁸.

É na confusão entre nacionalidade e regime que, segundo Pedro Vieira de Almeida, reside o “erro teórico e crítico que vai decididamente limitar a intervenção que Ferro desenvolveu no SPN-SNI” e que se vai “refletir no tipo de influência que à arquitetura nacional foi criado nesse período”³⁰⁹. Nesse sentido, Vieira de Almeida considera que o recurso ao “bom gosto” reflete a incapacidade na “estruturação de linhas-guia consistentes, credíveis, verdadeiramente motivadoras”³¹⁰ que constituem a fragilidade e ambiguidade da “política de espírito”. Contudo, António Ferro vai rodear-se dos mesmos arquitetos modernos que Duarte Pacheco, tomando como clara as mesmas “ambiguidades e incertezas”³¹¹ de Ferro na participação dos arquitetos na formulação quer em termos teóricos quer em termos práticos de uma alternativa à situação da arquitetura nacional³¹².

A Exposição do Mundo Português, dentro das Comemorações dos Centenários, em 1940, no entender de Pedro Vieira de Almeida, foi o momento da “batalha decisiva”³¹³ entre arquitetos tradicionalistas e arquitetos modernos, estes últimos mais próximos do poder desde de meados da

³⁰⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.132. António Ferro, num artigo publicado em 1932 no *Diário de Notícias*, sob o título “Política do Espírito”, afirma “enganam-se os homens de acção, os orientadores, os governantes, que desprezam ou esquecem as belas artes e a literatura, atribuindo-lhes uma função meramente decorativa, um papel supérfluo (...). O desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura é tão necessário, afinal, ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio e da sua agricultura”, em Ferro, António (1933) *Salazar – o homem e a sua obra*, Empresa Nacional de Publicidade, pp. 221-228

³⁰⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.132

³⁰⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.132

³¹⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.132

³¹¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.133

³¹² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.133

³¹³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.133

década de 30, e a confirmar esse facto a anulação do primeiro concurso de Sagres, em 1935, o conflito gerado em torno da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em 1938, do qual sai vencedor o moderno, o projeto da Casa da Moeda entregue em 1934 a Jorge Segurado, o Instituto Superior Técnico, o Instituto Nacional de Estatística e as Gares de Alcântara e Conde de Óbidos a Pardal Monteiro, o Liceu de Beja, em 1931, a Cristino da Silva, e o Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris, de 1937, entregue em concurso a Keil do Amaral³¹⁴. Assim, ao longo dos anos 30, foi aos arquitetos modernos que “tinham sido confiados os mais significativos trabalhos”³¹⁵, e nesse sentido a Exposição do Mundo Português não foi exceção, mesmo que esta fosse um veículo de propaganda do regime, ao qual nem todos os arquitetos modernos apoiavam, contudo teve a participação da maioria dos profissionais.

A importância da Exposição do Mundo Português não foi, segundo Pedro Vieira de Almeida, nem um ponto de partida enquanto momento-chave no desenvolvimento da arquitetura portuguesa nem um ponto de chegada “de uma evolução que a antecede e que ali inflita e desliga”³¹⁶, a importância da exposição relaciona-se com “os condicionantes teóricos e críticos de um problema novo”, problema “no qual as dimensões simbólicas do esquema funcional são mais importantes que as suas dimensões mecânicas”³¹⁷, sendo que o que era pedido aos arquitetos era o desenvolvimento de uma “arquitetura moderna e portuguesa”³¹⁸, tal como refere António Ferro e que já os arquitetos haviam proposto no documento da “Representação 35”, por ocasião do primeiro concurso de Sagres.

Neste sentido, Pedro Vieira de Almeida considera que a Exposição do Mundo Português constituiu uma “oportunidade perdida”³¹⁹, uma vez que os arquitetos não aproveitaram a exposição enquanto instrumento de experimentação, não conseguiram “impor uma linguagem moderna com

³¹⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.133

³¹⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.133

³¹⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp.134-135

³¹⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.135

³¹⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.137

³¹⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.137

outra consistência cultural e outra consistência histórica”³²⁰, e por não terem conseguido entender em termos arquitetónicos “as dimensões da noção de função para além das funções mecânicas”³²¹, que vai constituir como “uma das limitações estruturais de toda a arquitetura portuguesa”³²² durante a década de 40, e que só se vem a modificar com o Congresso Nacional de Arquitetura em 1948, no qual “os arquitetos vão de maneira mais clara situar-se enquanto classe profissional face ao Estado Novo”³²³.

O Congresso de 1948, surge no quadro de desejo de transformação política e social que tem início no começo da II Guerra Mundial que leva ao enfraquecimento de sistemas totalitários e consequentemente pondo em causa a colaboração dos arquitetos com o regime, facto que vem a ser reforçado com a morte de Duarte Pacheco em 1943.

Sem Duarte Pacheco, figura consensual no seio dos arquitetos, e centralizadora da atividade profissional, tem início uma “época em que vão multiplicar-se pequenas idiossincrasias locais”³²⁴, resultado de imposições feitas por funcionários da administração local, “culturalmente inconsequentes ou mesmo irresponsáveis e globalmente contraditórios”³²⁵.

Com o fim da guerra e a vitória dos Aliados, a oposição ao regime ganha força manifestando-se, num documento dirigido ao Governo, pela liberdade política e realização de eleições. A consequência deste documento vai ser uma série de despedimentos que vão gerar um sentimento de revolta no meio intelectual, que se vai refletir no meio arquitetónico coletivo na necessidade de “marcar a distância em relação ao poder político” e “vincar definitivamente uma situação de corte”³²⁶.

³²⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.137

³²¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.137

³²² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.137

³²³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.138

³²⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.139

³²⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.139

³²⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

Uma certa consciência coletiva profissional vai levar à formação de dois grupos, o ICAT (Iniciativas Culturais, Arte e Técnica), em Lisboa e o ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), no Porto, formados por uma nova geração de arquitetos e que vão levar a cabo o I Congresso Nacional de Arquitetura, realizado em 1948³²⁷.

O Congresso, no entender de Pedro Vieira de Almeida, vai “estabelecer uma linha de rutura com o poder, mas nem muito definitiva nem muito estruturada”³²⁸, considerando ainda uma certa “fragilidade da quase totalidade das intervenções”³²⁹. Um dos temas em debate no Congresso, prendia-se com a questão do modelo “culturalista” como modelo oficial, e que no entender de Pedro Vieira de Almeida, constituiu uma hipótese perdida por parte dos arquitetos na “linha de investigação e de trabalho responsável”³³⁰.

O tema do modelo “culturalista”, de “vínculo nacional”³³¹, que no passado os arquitetos modernos haviam rejeitado enquanto modelo oficial em defesa de uma arquitetura moderna, era no Congresso posto em debate no sentido do “vínculo nacionalista”³³² identificado na ideologia do regime, “espírito nacionalista que o Congresso pretendia repudiar em termos mais ou menos diretos”³³³.

Pedro Vieira de Almeida considera que as teses apresentadas são interpretações incríticas dos princípios enunciados por Le Corbusier, fundamentando uma arquitetura moderna através dos seus aspetos técnicos e que considera residir aí “a superficialidade e fragilidade dessa opção”³³⁴. No que

³²⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³²⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³²⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³³⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³³¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³³² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³³³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.140

³³⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.141

se refere ao tema do “portuguesismo na arquitetura portuguesa”³³⁵, entende ter sido secundário, no entanto curiosa a justificação da “genérica aceitação, fora das instancias públicas, da arquitetura «tradicional» através da verificada lamentável qualidade da arquitetura que se desenvolvia na província”³³⁶. O desenvolvimento desta arquitetura é segundo Pedro Vieira de Almeida, através das palavras de Cottinelli Telmo, resultado de os arquitetos não terem sabido impor e lutar pela arquitetura moderna que defendiam³³⁷, e que Pedro Vieira de Almeida considera ter acontecido fundamentalmente no Sul, uma vez que no Norte, nomeadamente no Porto, os arquitetos recusaram a “domesticação da sua arquitetura”³³⁸, aspeto que reforça o entendimento da inexistência de uma arquitetura oficial, imposta pelo governo, mas sim resultado “do medíocre e avulso zelo nacionalista de funcionários mais ou menos elevados, mas não necessariamente cultivados nem sequer perseguindo exatamente os mesmos objetivos”³³⁹.

No entender de Pedro Vieira de Almeida, o Congresso de 1948, poderia ter constituído um momento de charneira na História da Arquitetura em Portugal, contudo houve a falta de uma clara interpretação crítica, e confusão entre preocupações de “vínculo nacional” e preocupações de “vínculo nacionalista”³⁴⁰.

O Congresso vai ser relevante sobretudo na “introdução dos princípios da Carta de Atenas, com desvinculação de uma atitude tida por historicista, e a adesão implícita a algumas fórmulas de Le Corbusier, (...) que tinham lançado o chamado «estilo internacional»”³⁴¹.

³³⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.141

³³⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.141

³³⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.142

³³⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.142

³³⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.142

³⁴⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.143

³⁴¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

É neste sentido, de uma atitude assumida pelos princípios do estilo internacional, que Pedro Vieira de Almeida considera “surpreendente”³⁴² a homenagem feita pelo Sindicato Nacional de Arquitetos, presidido por Keil do Amaral, em 1949, a Wilhelm Marinus Dudok, arquiteto que se distancia em termos de linguagem de uma arquitetura de “estilo internacional”, mais próxima do expressionismo, pelos volumes, e do movimento de Stijl e do neoplasticismo, pelo jogo de linhas e planos³⁴³.

No entanto, os arquitetos portugueses vão aproximar-se de uma linguagem que Pedro Vieira de Almeida entende poder identificar-se com a obra de Robert Mallet Stevens “que explorava uma linguagem de um «racionalismo doce», algo decorativo, não isento de alguma contradição não dominada”³⁴⁴. De Mallet Stevens os arquitetos portugueses “vão recolher sobretudo – e agravar, porque menos culturalmente estruturados - esses aspetos macios de uma «arquitetura doce»”³⁴⁵.

No que se refere à influência de Dudok, Pedro Vieira de Almeida considera ser “mais um marco de referência moral do que uma verdadeira e reflexiva referência em termos de uma exploração arquitetónica efetiva”³⁴⁶, e entende que Marinus Dudok e Mallet Stevens, são o “aflorar das duas vertentes, «progressista» e «culturalista», constantes da arquitetura portuguesa”³⁴⁷.

É então, nesta dupla referência, que Pedro Vieira de Almeida acredita poder fundamentar-se “uma arquitetura portuguesa modernizada”³⁴⁸, arquitetura que considera poder designar de “Português Suave”, designação que entende não servir o “tipo de arquitetura tomada como «historicista», que de início significou”, mas que serve perfeitamente a “tendência então explorada

³⁴² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

³⁴³ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

³⁴⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

³⁴⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

³⁴⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁴⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁴⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

pelos arquitetos modernos em que uma linguagem vernácula surge macia e brandamente condimentada com algumas referências à arquitetura moderna”³⁴⁹.

No entender de Pedro Vieira de Almeida, o “Português Suave”, define-se estruturalmente “como resultado de uma mistura doce de modernidade e regionalismo”³⁵⁰ e, que no sentido de uma interpretação crítica, o “Português Suave” é o “resultado involuntário de uma criação coletiva dos arquitetos, que timidamente assumiam quer os valores de modernidade, quer os valores vernaculares”³⁵¹. Neste sentido, considera o “Português Suave” um “desenquadrado fenómeno de timidez”³⁵².

2.3.2. A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa (1994)

O artigo publicado na revista *Rassegna*, em 1994, *A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa*, Pedro Vieira de Almeida afirma que a história da arquitetura moderna em Portugal permanece presa³⁵³ a imagens criadas durante a ditadura, aquilo a que designa de “história ortodoxa”. Esta ideia estabelecida, sobre a história da arquitetura das décadas de 1930 a 1950, tem influenciado uma leitura crítica da evolução da arquitetura e o perspetivar da arquitetura em Portugal até ao final do século XX. As ideias subjacentes a esta “história ortodoxa”, têm permanecido devido à inexistência de uma leitura crítica dos fatores, e aí se lança a questão “da atitude dos arquitetos face ao «passado» enquanto conceito de exploratórias valências teóricas, e de concretas valências operativas”³⁵⁴. A questão de “passado” na arquitetura esteve presente em toda a Europa, na primeira metade do século XX, mas em Portugal esta “noção de passado” na arquitetura teve um desenvolvimento particular.

³⁴⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁵⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁵¹ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁵² Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.145

³⁵³ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, pp. 52-62 (Anexo E)

³⁵⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 52

A questão de “passado” que surge nos anos 30, tem o seu início, logo em 1900, no confronto entre a linha “progressista” representada por Ventura Terra (1866-1919) e a linha “culturalista” de Raul Lino (1879-1874). Contudo, o “questionamento do sentido de valor do passado, nunca foi verdadeira e assumidamente enfrentado nas suas implicações (...) permanecendo como latente sentimento de carência” que em raras vezes se exprimem na prática profissional concreta, reflexo da “incapacidade de assunção do problema teórico e crítico do passado”³⁵⁵ e da fragilidade da consciência profissional da época, e que surge como resultado do conflito entre a rejeição da ideologia do regime e a sua dependência, uma vez ser o Estado o principal cliente, tendo como consequência o desenvolvimento de um “modernismo envergonhado”³⁵⁶.

Neste contexto, os arquitetos defenderam-se da arquitetura por eles desenvolvida com base em imposições do Estado no sentido da criação de uma arquitetura oficial, “imposições de carácter sintático, historicista, relevando de um duvidoso e académico nacionalismo. No fundo aquilo a que insistentemente se tem chamado de «arquitetura do Estado Novo»”³⁵⁷, designação que o autor discorda, da mesma forma como sendo “imposição burocrática e ideologicamente centralizada”³⁵⁸ e nesse sentido prefere falar de uma “arquitetura de crise”³⁵⁹ que resulta do esquecimento da importância de uma “noção de passado” na arquitetura.

Neste contexto, duas figuras vão ser fundamentais, Duarte Pacheco e António Ferro na interpretação das duas leituras, “crítica” e “ortodoxa”, que coincidem na sua importância no contexto mas que se polarizam na implicação destes no desenvolvimento desta “arquitetura de crise”.

Duarte Pacheco, que no início destas “décadas difíceis”, de 1938 a 1943, foi simultaneamente Presidente da Câmara de Lisboa e Ministro das Obras Públicas, sendo engenheiro de formação promoveu o progresso tecnológicos e novos equipamentos, estabelecendo a aproximação dos

³⁵⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 53

³⁵⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 53

³⁵⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 53

³⁵⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 53

³⁵⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 53

arquitetos com o Estado e tornando-se, assim, o “mito positivo”³⁶⁰ no contexto da arquitetura em Portugal da época.

Contrariamente, António Ferro vai representar o “mito negativo”³⁶¹, uma vez que vai estar à frente do organismo do Estado incumbido da propaganda ideológica do regime. Jornalista, inserido no meio da vanguarda do Orfeu, e admirador do regime fascista italiano e de Mussolini, vai dirigir o SPN/SNI a partir de 1933 até 1950. Este vai promover o apoio do Estado à arte e ao estudo dos aspetos vernaculares e tradicionais da cultura portuguesa, estabelecendo uma “política de espírito” que logo vai ser absorvido pelo carácter nacionalistas e “mitificado” de uma história nacional “fabricada à medida do regime”³⁶² em paralelo ao que acontecia noutras ditaduras europeias.

No mesmo sentido, Duarte Pacheco e António Ferro participam no meio ideológico do regime, intervêm num “presente imediato”³⁶³ que era o salazarismo, constituindo este o aspeto comum, no entanto divergem na sua ação, uma vez que como “progressista”, Duarte Pacheco vai legitimar-se pelo “futuro” enquanto que António Ferro, como “culturalista”, o fará pelo “passado”.

É no contexto de conflito dos arquitetos com o carácter “culturalista” seguido por António Ferro que o autor desenvolve a “noção de passado” como “variável explicativa”³⁶⁴.

Esta “noção de passado”, segundo o autor, estabelecer-se entre duas figuras, Viollet-le-Duc e António Ferro. O primeiro vai significar uma das vertentes de um “passado fundamentalista”, herdado do século XIX, nomeadamente a vertente de um “fundamentalismo técnico”, “purista e construtivo”, contra outra vertente “romântica e poética” de um “fundamentalismo moral” de John Ruskin³⁶⁵.

³⁶⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 55

³⁶¹ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

³⁶² Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

³⁶³ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

³⁶⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

³⁶⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

António Ferro, por outro lado vai representar aquilo a que o autor chama de “passado operacionalizado”, que se estabelece na “elaboração de uma história de timbre heroico e mítico, manipulada pela ideologia nacionalista do Estado Novo”³⁶⁶.

Os arquitetos modernos da década de 30, tinham assim, duas noções de passado, que rejeitavam. No que se refere ao “passado fundamentalista”, violletiano, era rejeitado não só por ser associado ao academismo *Beaux Arts*, ao qual se opunham, como também aos restauros, de sentido ideológico nacionalista do regime, vinham sendo realizados por todo o país.

O “passado operacionalizado” relaciona-se diretamente à “política de espírito” de António Ferro, e nesse sentido um passado que funciona num sentido político, que vai ser rejeitado sobretudo depois de 1945, e neste sentido os arquitetos retomam o “futuro” de Duarte Pacheco, no entanto carente de “formação ideológica e formalização teórica”.³⁶⁷

Na ausência de uma noção de “passado”, uma vez rejeitadas as duas noções de passado referidas e a incapacidade de um “passado-outro”³⁶⁸, existem contudo três momentos de reflexão sobre esta questão, o documento de 1935, dirigido a Salazar, de criação de uma “arquitetura moderna e portuguesa”, no qual se propunha “organizar uma teoria e estruturar um sistema de bases estilísticas próprias, que enraizasse numa noção de passado uma sintaxe e uma semântica nacionais”³⁶⁹. E ainda, a participação geral por parte dos arquitetos modernos na Exposição dos Centenários de 1940, noutro sentido, de rutura com o regime, o 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, e por último o *Inquérito à Arquitectura Regional*, em 1955.

Esta questão de passado na arquitetura e nomeadamente a fragilidade teórica e consequentemente prática dos arquitetos, vai resultar, no plano da arquitetura urbana, num “estilo ambíguo, de referências historicistas várias, com dispersas anotações folclóricas, sobretudo dispondo de fortes motivos formais, com reminiscências do século XVII e XVIII. Tudo isto

³⁶⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 56

³⁶⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, pp. 57-58

³⁶⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 58

³⁶⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 58

aplicado sobre uma estrutura muraria de ritmo pombalino, e/ou também de uma má consciência dele”³⁷⁰.

Como exceção, o autor apresenta, Raul Lino com formação de influência em Ruskin e Camilo Sitte, e defende-o como precursor de um post-modernismo³⁷¹.

Refere o autor que é neste contexto, e no sentido de uma história crítica, que é possível caracterizar a linguagem arquitetónica, produzida por arquitetos modernos, através do que se designou por “Português Suave”, remetendo a designação a uma ironia de outro, e procurando um novo significado. Neste sentido caracteriza o “Português Suave” como “fenómeno coletivo resultante de particulares circunstâncias internas e externas à arquitetura, que vai genericamente permanecer como manifestação caracterizadamente lisboeta e moderna, e que pouco a pouco se vai espalhar pelo país”³⁷² não significando, contudo, ser o estilo do Estado Novo, como imposição consciente do regime.

A rejeição do passado foi, criticamente, constante nas três décadas tratadas, no entanto é na década de 50 que se inicia a alteração, através da consciência dos valores expressivos do espaço e da luz, e como compostos essenciais na prática arquitetónica. Desta forma, distancia-se a noção de passado pelo seu valor estilístico, retomando-a na sua essência, o que vai também orientar no sentido mais elevado a noção de património.

Na análise deste período, o autor refere que se podia balizar entre Cristino da Silva, representado pela sua obra inicial dos anos 30, de linguagem moderna e ruptura com o passado, e Álvaro Siza, que no início da sua obra, nos anos 50, retoma a noção de passado “lucidamente entendido não como uma herança, que eventualmente se respeita e estuda e descobre, mas como um artefacto, uma «construção crítica» que como tal nos compromete e responsabiliza.”³⁷³

³⁷⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 59

³⁷¹ Pedro Vieira de Almeida, defendeu Raul Lino como arquiteto moderno no catálogo da exposição retrospectiva das obras de Raul Lino, em 1970 (Anexo D)

³⁷² Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 59

³⁷³ Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, Milão, p. 61

2.3.3. Viana de Lima: arquitecto 1913-1991 (1996)

No catálogo da Exposição *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*³⁷⁴, Pedro Vieira de Almeida assina o texto sobre a obra do arquiteto e é aí que define "Arquitectura Doce", uma arquitetura produzida por arquitetos modernos no período do Estado Novo. No entanto, a primeira referência do autor a uma "Arquitectura Doce" surge em "O «arrabalde» do céu" (1986), que relaciona à influência de um "racionalismo doce" de Mallet Stevens nos arquitetos portugueses, que deste vão absorver os "aspetos macios de uma arquitetura doce".³⁷⁵

Refere o autor que foi na análise da obra de Viana de Lima que chegou a uma possível teorização da arquitetura desenvolvida durante o Estado Novo e da interpretação destes "anos difíceis, embora paradoxalmente brilhantes da arquitetura nacional".³⁷⁶

Neste sentido, desenvolve a teorização deste período assente no referido arquiteto, na relação de uma influência corbusiana, com uma "sensibilidade desperta, quase romântica"³⁷⁷, uma interligação do racionalismo internacional, que em Portugal se fazia representar por Ventura Terra, com o culturalismo de Raul Lino.

Pedro Vieira de Almeida defende que esta relação também está presente em Le Corbusier, figura bastante admirada no meio arquitetónico nacional moderno, e entende que mesmo que não

³⁷⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.51-96 (Anexo E)

³⁷⁵ Almeida, Pedro Vieira de (1986) "A Arquitectura Moderna", em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, p.144

³⁷⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*, p.51.

O autor quando afirma terem sido anos "brilhantes na arquitetura nacional", provavelmente vai ao encontro da capacidade de Viana e alguns arquitetos da época, de relacionar "vetores da linha progressista com preocupações subjacentes da linha culturalista (...) produto ativo de uma fusão crítica, que certamente está relacionada com a atitude de fundo, que terá sido vivida pela maior parte dos seus protagonistas de uma maneira algo dramática." Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*, p.56

³⁷⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*, p.54

afirmasse efetivamente o valor de uma função simbólica considerava-a fundamental e que fazia inevitavelmente parte da arquitetura.³⁷⁸

É neste sentido de rejeição da função simbólica, da carga expressiva, por parte do Movimento Moderno, que exalta a função prática e mecânica e, no enquadramento da obra de Viana de Lima, o autor vai definir o conceito de "Arquitectura Doce", onde os dois vetores, prático e simbólico se articulam de forma moderada, vetores que entende diretamente associados à questão entre modernidade e tradição, marcante no desenvolvimento da linguagem arquitetónica que se desenvolve neste período e que Pedro Vieira de Almeida considera estar resolvida na obra de Viana de Lima.

Esta "Arquitectura Doce" surge, como refere o autor, por analogia ao que se chamou "Português Suave", designação que remete à ironia de Keil do Amaral, e que entende não poder abranger toda a arquitetura produzida nesse período. A "Arquitectura Doce" é assim "a nossa arquitetura decentemente e docemente moderna"³⁷⁹, e caracteriza-se por uma influência, leve, de Mallet-Stevens, que considera de carácter decorativo, e da influência ténue do carácter maciço da obra de Dudok, não afirmando, assim, uma clara linguagem moderna.

Neste sentido, o autor defende que se aceitamos o "Português Suave" de Keil do Amaral e a proposta de uma "Arquitectura Doce", então assumimos uma divisão na "Arquitectura no Estado Novo"³⁸⁰, entre uma e outra, o que leva a concluir a existência de uma distinção em relação ao que

³⁷⁸ Segundo Pedro Vieira de Almeida, para definir o conceito de "Função" divide em dois grupos, ao primeiro pertence a "Função Mecânica" e a "Função Prática" que define como de "utilidade imediata e essencialmente não expressivo"; ao segundo grupo, pertencem "as funções em que a carga expressiva é já determinante, portanto integrando um sistema de valores antro-po-culturais" como a "Função Simbólica", e dentro deste grupo acrescenta a "Função-Espaço" na qual a "função só é eficazmente expressa se referida a valores espaciais expressivos" e o "Espaço-Função" no qual o espaço é por si só a função. Almeida, Pedro Vieira de (2008) *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, pp.61-62

³⁷⁹ Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*, p.58

³⁸⁰ Designação que o autor defende ser a mais adequada quando se refere a arquitetura produzida durante regime de ditadura em Portugal, e a que outros autores se têm referido como "Arquitectura do Estado Novo" ou "Arquitectura do Fascismo". Considera que "enquanto conceito fechado perfeitamente definido, a arquitetura do Estado Novo foi coisa que em rigor nunca existiu" p. 29, e ainda "a consequência primeira (das condições e problemas em torno da "Representação 35") é levantar sérias dúvidas sobre a consistência crítica da ideia de uma arquitetura do Estado Novo. Outra coisa será referir uma arquitetura no Estado Novo" p.203. Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*, p.29 e p.203

se tem chamado num sentido global de “Português Suave”, sendo que “Arquitectura Doce” distingue-se deste na existência de uma matriz moderna, identificável, nas obras de arquitetura deste período.

2.3.4. Arquitectura e Poder: representação nacional (1997)

*Arquitectura e Poder: representação nacional*³⁸¹, aborda a temática da relação entre a arquitetura nacional e o poder, no período do Estado Novo. Na breve introdução ao tema Pedro Vieira de Almeida refere que este é interessante, no sentido crítico e polémico, uma vez que uma análise crítica, profunda do tema, leva à revisão de interpretações históricas “ortodoxas”³⁸². Assim, a leitura do tema proposta pelo autor põe em causa a história estabelecida e desenvolve a análise a partir do início do século XX em Raul Lino e Ventura Terra, o Estado Novo e as relações que se vêm a estabelecer entre o regime e a arquitetura nacional.

Defende o autor que a História da Arquitetura Moderna em Portugal tem o seu início em 1900, sendo o Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris, desse ano, o primeiro exemplo. Destaca duas propostas que considera distintas, o projeto de Ventura Terra e o de Raul Lino. A proposta de Ventura Terra por ter vencido o concurso para o Pavilhão é lida por muitos autores, como refere Pedro Vieira de Almeida, como representativa de uma evidente modernidade, contrariamente à proposta de Raul Lino, entendida como “académica, historicista, eclética e reacionária”³⁸³. O autor duvida desta interpretação, considerando que a proposta de Ventura Terra, mesmo que representativa de uma arquitetura moderna, se fixava em modelos importados, parisienses, enquanto a proposta de Raul Lino afirmava a “arquitetura portuguesa conscientemente articulada com a história, a sua história, e nesse aspeto talvez ainda que na sua ambiguidade-formal

³⁸¹ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp. 93-97 (Anexo E)

³⁸² Expressão que o autor utiliza para se referir às interpretações históricas, no contexto da arquitetura, que se foram construindo antes do 25 de Abril de 1974, que permaneceram, à exceção do caso da Exposição de Raul Lino em 1970, incontestáveis e carentes de análise crítica até aos dias de hoje, aspetos que resultam numa “história ortodoxa da arquitetura moderna em Portugal”, em Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*, p.16

³⁸³ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.93

fosse de concepção mais exigente, mais moderna”³⁸⁴. Apresentava uma clara independência aos modelos europeus, recorrendo a elementos da arquitetura portuguesa³⁸⁵. Assim, o autor considera Raul Lino singular na cultura arquitetónica nacional e “representante de uma lúcida post-Modernidade profissional”³⁸⁶.

Ventura Terra e Raul Lino representam, na arquitetura moderna nacional, a tensão entre uma linha “progressista” e uma linha “culturalista”, respetivamente, e segundo interpretação do autor, essas linhas continuaram presentes na arquitetura nacional, até a atualidade. A primeira, inserida no espírito *Beaux-Arts*, caracteriza-se por uma “arquitetura de composição” racional do espaço e na utilização dos materiais, na qual é valorizada a função prática, ao contrário da linha “culturalista” relacionada ao movimento *Arts and Crafts*, onde se estabelece valores expressivos próprios, formais e espaciais, e de valorização da função simbólica³⁸⁷. Em relação à linha “culturalista”, deformada na sua concepção cultural e formal, “serviu de suporte às opções historicistas, ecléticas e baseadas num esquema joanino primeiramente revisitado”³⁸⁸ que caracterizaram a representação nacional na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922³⁸⁹, e Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929³⁹⁰.

Com a consolidação do Estado Novo, em 1933, estabelece-se a articulação do Estado com os profissionais arquitetos, e é nesta articulação que Pedro Vieira de Almeida propõe uma interpretação

³⁸⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.94

³⁸⁵ “Embora constituído a partir de elementos díspares de exemplos de arquitetura nacional, o pavilhão apresenta uma certa unidade formal e grande frescura inventiva.” em Almeida, Pedro Vieira de (1970) ed.lit - *Raul Lino, Arquitecto Moderno*, p.136

³⁸⁶ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.94. A posição de Vieira de Almeida em relação a Raul Lino é, como refere, pouco apoiada pela classe, tendo sido criticado a quando da Exposição retrospectiva das Obras de Raul Lino, 1970, por defender Lino enquanto arquiteto moderno.

³⁸⁷ Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol.14, pp.73-89

³⁸⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.94

³⁸⁹ Pavilhão de Honra de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade e Pavilhão da Industria de Cottinelli Telmo, Carlos Ramos e Luís Alexandre

³⁹⁰ Pavilhão da autoria de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade

contrária daquela a que chama “ortodoxa” na qual o Estado imponha uma arquitetura oficial e que, em geral, os arquitetos se opunham ao regime.

O Estado Novo não se vai constituir como um todo ideológico coerente, se por um lado se aproxima do monumentalismo “cívico” do fascismo italiano, de Mussolini, por meio de António Ferro, igualmente sofre influência do monumentalismo “ritual” do Nacional Socialismo alemão de Hitler³⁹¹. O carácter “cívico” e “ritual” é definido na organização dos sistemas políticos.

Neste contexto político, apresenta três sistemas nos quais a figura do “*Duce*”, “*Führer*” e do “Chefe” personificam o poder, respetivamente em Itália, Alemanha e Portugal, e propõe a caracterização dos sistemas na procura das razões funcionais que justifiquem o carácter “cívico” e “ritual” de cada.

Em Itália, sistema fascista assenta no poder do Estado em relação à ação do partido, e nesse sentido o carácter “cívico” do sistema italiano, contrariamente ao alemão, no qual o carácter “ritual” resulta do poder dinamizador do partido, relativizando o Estado.

Em Portugal, o poder é personificado na figura do “Chefe”, num esquema triangular, em que este surge no topo, e na base o Estado e o partido. Este isolamento do líder resulta numa “monumentalidade direta, simples, retórica, grandiloquente”³⁹².

Neste contexto a figura de António Ferro e a definição de uma “política de espírito” e de Duarte Pacheco à frente de um vasto programa de Obras Públicas, contribuem “no plano de realizações «cívicas» de carácter estatal”³⁹³, em sentido inverso ao desejo de Salazar de ritualização do regime, à imagem da Alemanha. Este valor ritual não desenvolvido vai ter nos sucessivos concursos não concretizados para o Monumento de Sagres (1935/1936/1954), obra de maior importância ideológica do regime, segundo o autor, e que reflete a procura fracassada e conseqüente inexistência de uma arquitetura salazarista, que para tal contribui a falta de estrutura ideológica

³⁹¹ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.94

³⁹² Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*, Lisboa, Horizonte, p.28

³⁹³ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.95

coerente que defina uma “arquitetura de «ritual» aderente à Situação”³⁹⁴. Assim, não houve uma arquitetura imposta pelo Estado, mas imposições diversas por parte de diferentes departamentos do Estado, o que explica as diferenças entre o contexto arquitetónico em Lisboa e no Porto. Nesta relação entre arquitetos e poder, surge a proposta por parte dos arquitetos na produção de uma arquitetura simultaneamente moderna e nacional, através de um documento dirigido a Salazar, e que Pedro Vieira de Almeida designou como *Representação 35*³⁹⁵.

A *Representação 35* constitui um documento fundamental para a compreensão do contexto mental dos arquitetos da primeira geração modernista, na participação por parte da generalidade dos profissionais na realização mais ideológica do regime que foi a Exposição do Mundo Português, em 1940, da distribuição de obras de carácter oficial a arquitetos não conotados com regime, e na generalizada recetividade a Duarte Pacheco.

É neste contexto em certa medida ambíguo e confuso que há que entender a arquitetura oficial, nacional e nas representações internacionais.

Em Portugal, o autor refere como exemplos, do estilo oficial, a Praça do Areeiro³⁹⁶, 1938-1949, e a Avenida António Augusto de Aguiar, e sublinha que nenhum dos exemplos responderam a imposições do Estado, como atestam a casa na Av. Álvares Cabral, projetada para si próprio, de Cristino da Silva e prémio Valmor e Municipal em 1944, a casa própria de Cassiano Branco, também projetada pelo mesmo, de 1945, na Travessa da Fábrica das Sedas. Ao mesmo tempo, Veloso Reis Camelo recebe de Keil do Amaral, o Prémio Valmor em 1945, pela participação na Av. Sidónio Pais, que segue a linguagem da Av. António Augusto de Aguiar.

³⁹⁴ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.95

³⁹⁵ A designação de Pedro Vieira de Almeida deve-se ao longo título do documento *Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério Doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o Monumento Digno dos Descobrimentos e do Infante*, de 1935. Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*, Lisboa, Horizonte, pp. 65-66

³⁹⁶ Pedro Vieira de Almeida estabelece um paralelismo entre a Praça do Areeiro e o Terreiro do Paço, nomeadamente pela estruturação do tecido urbano na cidade, no entanto, a praça pombalina é de uma monumentalidade de sentido “espacial” e logo de enriquecimento urbano, contrariamente à primeira de sentido “objetal”. Ainda em relação à Praça do Areeiro, habitualmente relacionada a referências italianas, o autor sugere a relação com a Praça Ortogonal de Albert Speer, em 1938. Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.96-97

Quanto à arquitetura oficial nas representações internacionais, estas também refletem a diversidade de expressões possíveis no contexto arquitetónico do Estado Novo.

O autor refere como fundamental o Pavilhão para a Exposição de Paris de 1937³⁹⁷ de Keil do Amaral, que considera na “sua ambígua expressão modernizante (...) como que situa o diálogo possível com os sectores do regime”³⁹⁸ e diferente dos pavilhões para exposições internacionais de Jorge Segurado, Bruxelas, de 1935, Nova Iorque e São Francisco, de 1939. Esta diversidade nas representações de Portugal nas exposições internacionais são reflexo das variadas orientações no contexto cultural e que resulta na indefinição de estilo que representasse o Estado.

2.3.5. O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha (2002)

*O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*³⁹⁹, de Pedro Vieira de Almeida, editado em 2002, reúne, tal como o autor explica em nota introdutória três estudos, *A Ambígua história do Movimento Moderno*, *O Tronco da Arquitectura*, e *Do Racionalismo como borbulha*, estabelecendo um percurso no sentido da compreensão da relação, no contexto arquitetónico específico em Portugal, entre o Movimento Moderno e o Estado Novo.

O primeiro, *A Ambígua história do Movimento Moderno*, corresponde à revisão de um dos capítulos da tese de Doutoramento de Pedro Vieira de Almeida, apresentada em 1998, na Universidade de Valladolid, intitulada *Os Concursos de Sagres – a “representação 35”-condicionantes e consequências*⁴⁰⁰, na qual, como refere o autor, tinha o “objetivo imediato um

³⁹⁷ Na descrição do projeto, Keil do Amaral refere “quanto ao aspeto do Pavilhão ou melhor, ao seu estilo, convém não esquecer que ele foi o preferido num concurso público cujo programa exigia «um edifício moderno mas português, e que fosse como um grande cartaz de Portugal sobre o Sena». Embora se tenham reduzido ao mínimo essas sujeições, o projeto foi feito, apesar de tudo, para responder às bases do concurso e daí um certo número de elementos e umas formas que, noutras condições, com mais liberdade de ação, não se teriam empregado.” em Amaral, Keil do (1938) “O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937” *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 1, pp.21-27

³⁹⁸ Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, p.97

³⁹⁹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4 (Anexo E)

⁴⁰⁰ Almeida, Pedro Vieira de (1998) *Os Concursos de Sagres – a “representação 35” – condicionantes e consequências*, Tese de Doutoramento, Valladolid, Universidade de Valladolid, pp.468-493

reavaliar crítico daquilo a que se tem chamado «arquitetura do Estado Novo» bem como a relação estabelecida entre a arquitetura modernista e o poder então vigente⁴⁰¹, no intuito defender que “apenas se poder falar em «arquitetura no Estado Novo»⁴⁰² propondo, assim, a revisão da historiografia da arquitetura nacional.

Neste primeiro estudo, Pedro Vieira de Almeida pretende recuperar para a História da Arquitetura Moderna o que designa de lado “esotérico”⁴⁰³ da arquitetura, que entende ser de certa maneira marginalizado na historiografia da arquitetura moderna, que se tem constituído a partir da leitura de apenas uma parte, o racionalismo. Assim, considera que “toda a história da arquitetura moderna se encontra sabiamente viciada na sua formulação”⁴⁰⁴, formulação que entende assente na deformação dos factos “seja por razões de preconceito racionalista, seja por razões de opção política de circunstância, seja por razões de vincados aspetos ideológicos”⁴⁰⁵.

A deformação dos factos da História da Arquitetura Moderna, constitui uma interpretação generalizada em que o racionalismo “é apresentado como sendo a verdadeira expressão da arquitetura”⁴⁰⁶, pondo de parte a “vertente mítica e iniciática da arquitetura”⁴⁰⁷, que numa interpretação crítica se toma como fundamental ponto de partida no percurso da história da arquitetura e que define como “Tronco tradicional da arquitetura, toda uma evolução poético-iniciático que desde os tempos mais remotos a arquitetura foi sofrendo”⁴⁰⁸.

O Movimento Moderno em arquitetura surge relacionado a três figuras, Walter Gropius (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965) e Frank Lloyd Wright (1867-1959), e aos Congressos

⁴⁰¹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.7

⁴⁰² Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.7

⁴⁰³ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.9

⁴⁰⁴ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.9

⁴⁰⁵ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.9

⁴⁰⁶ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.10

⁴⁰⁷ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.10

⁴⁰⁸ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.11

Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que constituíram “o principal instrumento de difusão das ideias modernas em arquitetura e urbanismo”⁴⁰⁹, com o claro contributo de Gropius e Corbusier. Assim, estes dois arquitetos foram elementares no plano teórico do início do Movimento Moderno em arquitetura.

Contudo, tanto Gropius como Le Corbusier vão aproximar-se do “Tronco da arquitetura”, seja através do expressionismo em Gropius, seja através da utilização da luz como matéria em arquitetura em Le Corbusier.

Mesmo que distante das ideias que se discutiam pela Europa nos CIAM, Wright é um dos arquitetos mais significativos do século XIX e XX, uma vez que “com enorme intuição e sabedoria ele junta modernidade e tradição”⁴¹⁰.

A História da Arquitetura Moderna vem a definir-se com base no principal objetivo do Movimento Moderno, de rutura com o passado, contudo esse corte foi apenas aparente, uma vez que se manteve ligado ao “Tronco da Arquitetura”, constituído pelo “conjunto de princípios, princípios muitas vezes expressos de maneira contraditória, que vieram dar corpo ao pensamento mítico, esotérico que acompanhou a arquitetura desde tempos imemoriais”⁴¹¹.

Já no que se refere a Portugal, no segundo texto *O Tronco da Arquitectura*, Pedro Vieira de Almeida considera que além da situação específica nacional no campo político, “o entendimento que em Portugal os arquitetos se fizeram da história própria, se articula grandemente com um outro entendimento, igualmente não muito claro do sentido de uma história internacional”⁴¹². Esta história internacional da arquitetura moderna, segundo Vieira de Almeida, “sofre enviesadas leituras”⁴¹³, em primeiro na construção de uma ideia de modernidade “que desequilibradamente a polariza”⁴¹⁴, em

⁴⁰⁹ Definição de CIAM segundo o *Dictionnaire de l'Architecture Moderne*, em Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.11

⁴¹⁰ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.21

⁴¹¹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.23

⁴¹² Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴¹³ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴¹⁴ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

segundo assente em factos viciados “no sentido de forçar leituras futuras”⁴¹⁵, e por último “por ser fundamentalmente interpretada por quem a viveu esses acontecimentos com indesmentível paixão, mas insuficiente afastamento crítico e além do mais cheio de preconceitos ideológicos”⁴¹⁶.

Neste último aspeto de um certo preconceito histórico, que Pedro Vieira de Almeida, considera residir a leitura da arquitetura nacional, leitura influenciada não só pelo próprio contexto político português, como também por ter como base uma interpretação enviesada em contexto internacional.

Um dos aspetos fundamentais que em contexto internacional vai marcar a compreensão arquitetónica ao nível nacional, vai ser a visão que os regimes totalitários vão entender a arquitetura moderna “branca”⁴¹⁷, situada numa oposição democrática, contrariamente a uma arquitetura assente em valores “expressionistas”⁴¹⁸. Esta reação vai ser, no entender de Pedro Vieira de Almeida centro gerador de radicalismo no quadro da arquitetura nacional, e de agressiva reação contra o tema da “Casa Portuguesa”⁴¹⁹.

Neste sentido, a história da arquitetura moderna em Portugal, é fundamentalmente resultado da interpretação de leituras viciadas, externas e internas, no entanto “existe como noção estrutural, um Tronco do pensamento arquitetónico”⁴²⁰, mesmo que “esquecido por razões de circunstância, importa agora retomar criticamente como fundamental base de uma mais correta interpretação de toda a arquitetura da primeira metade do século. A internacional e a nossa”⁴²¹.

⁴¹⁵ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴¹⁶ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴¹⁷ Vittorio Gregotti, em Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.34

⁴¹⁸ “por sua vez ao expressionismo vai ser atribuída uma conotação (...) que articulava diretamente com estruturas autoritárias e centralizadas”, em Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴¹⁹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.34

⁴²⁰ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.35

⁴²¹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.35

Desta forma, a história da arquitetura moderna, uma história construída em torno da leitura de um só lado, o racionalismo, e nesse sentido entende-se “o Movimento Moderno não como uma época totalmente autónoma e descomprometida com o passado, mas como uma borbulha um tanto artificial, no grande movimento milenar do Tronco da arquitetura”⁴²². Esta ideia, Pedro Vieira de Almeida desenvolve no último texto *Do Racionalismo como borbulha*, no qual expõe com clareza o que entende como “Tronco da Arquitetura”.

O “Tronco da Arquitetura” constitui-se a partir de três vetores que fazem parte, ao longo da história, da arquitetura, uma “vertente mítico-religiosa”, uma “vertente poético-simbólica” e uma “vertente prático-sociológica”⁴²³. Estas vertentes, que pertencem a um período que Pedro Vieira de Almeida designa de pré-racional e que corresponde à gênese da arquitetura residir na necessidade do Homem de marcar um determinado lugar, através de um elemento simbólico que vai fazer significar determinado espaço.

Estas vertentes, apesar de sofrerem uma evolução ao longo dos tempos, vão manter-se presentes no pensamento arquitetónico, com exceção do Movimento Moderno, fundamentalmente na sua atitude racionalista, que se cinge à vertente social⁴²⁴, e leva à perda da “vertente mítico-religiosa” e da “vertente prático-simbólica”, nesse sentido, e uma vez que se afasta do “Tronco da arquitetura”, o racionalismo é entendido como “circunstancial borbulha no conjunto do pensamento arquitetónico”⁴²⁵.

No que se refere à situação no contexto da “arquitetura do modernismo em Portugal”, Pedro Vieira de Almeida considera-a resultado de uma interpretação carente de leitura crítica das ideias defendidas nos CIAM, que no meio arquitetónico nacional vão ser defendidas de forma radicalizada, “e simultaneamente demonstrando grande timidez na definição das suas próprias escolhas, nem assumindo totalmente a lógica do pensamento moderno, nem capaz de se estruturar

⁴²² Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.33

⁴²³ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, p.37

⁴²⁴ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.40

⁴²⁵ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.40

numa consistente orientação alternativa”⁴²⁶. É neste facto, “por ser doce de decentemente modernista”⁴²⁷, que Pedro Vieira de Almeida designa de “Arquitectura Doce”⁴²⁸ que, “glosando a generalizada e conhecida expressão «Português Suave»”⁴²⁹, considera “um pouco desadvertida e sem muito critério”⁴³⁰.

2.3.6. Notas finais

Pedro Vieira de Almeida estabelece uma interpretação distinta da História da Arquitectura em Portugal no século XX, entendendo a complexidade que envolve a historiografia da arquitetura, nomeadamente do período do Estado Novo, entre a década de 30 e 50. O autor critica a leitura estabelecida por considerar pouco profunda e carente de uma interpretação crítica, interpretação à qual se propõe em 1986, em *Historia da Arte em Portugal*.

No entender de Pedro Vieira de Almeida a arquitetura em Portugal no século XX é marcada por uma situação dual entre vertente “progressista” e uma vertente “culturalista”, que tem início em 1900, com Ventura Terra e Raul Lino, no concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, situação que encontra continuidade no conflito entre “moderno” e “tradicional”.

No estudo de 1986, Pedro Vieira de Almeida enuncia pela primeira vez “Arquitectura Doce”, ainda não definindo enquanto conceito no contexto arquitetónico nacional, mas enquanto qualidade da linguagem arquitetónica de Mallet Stevens, que entende poder ser lida como um racionalismo brando, adocicado com um certo decorativismo.

A definição do conceito de “Arquitectura Doce” é, e segundo o próprio, definido em 1996 no catálogo da exposição sobre a obra do arquiteto Viana de Lima, no qual remete a designação

⁴²⁶ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.41

⁴²⁷ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.28

⁴²⁸ Pedro Vieira de Almeida define “Arquitectura Doce”, em 1996, no catálogo para a Exposição Viana de Lima, em Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed. lit. – *Viana de Lima: 1913-1991*, Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian

⁴²⁹ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.41

⁴³⁰ Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura – Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições Caseiras, 4, p.41

de “Português Suave” à ironia de Keil do Amaral, e por analogia ao que esse conceito tem significado define “Arquitetura Doce”, entendendo que a maior parte da arquitetura produzida nas décadas de 30, 40 e 50, por arquitetos modernos, se estabelece na relação entre uma linguagem vernácula e uma gramática moderna.

Um dos aspetos a salientar na leitura de Pedro Vieira de Almeida é a afirmação de uma divisão desta arquitetura entre o “Português Suave” e “Arquitetura Doce”, que se prende com uma interpretação distinta da arquitetura que se desenvolveu neste período, por um lado em torno de uma tendência tradicionalista, por outro em torno da sua modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conceitos “Português Suave” e “Arquitetura Doce” associam-se à arquitetura que se desenvolveu em Portugal num contexto histórico e político específico. A interpretação dos conceitos desenvolve-se dentro do quadro arquitetónico nacional do segundo quartel do século XX, marcado pelo início do Movimento Moderno na arquitetura nacional e pela instituição do regime político ditatorial, em 1926, mais tarde designado Estado Novo, que viria a reclamar uma arquitetura oficial assente nos valores ideológicos nacionalistas do regime. É neste enquadramento que surge a questão fundamental que vai marcar o desenvolvimento da arquitetura associada aos conceitos, assim como a interpretação dos mesmos, e que se prende com a questão entre modernidade e tradição.

O Movimento Moderno em Portugal tem início em meados da década de 20, desenvolvido por um grupo de jovens profissionais, entre outros, Carlos Ramos, Luís Cristino da Silva, Porfírio Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Veloso Reis Camelo, Cassiano Branco, Adelino Nunes, Paulino Montês e Rogério de Azevedo, que constituem a geração pioneira da arquitetura moderna nacional, e a geração que vai estar “comprometida” com desenvolvimento de uma arquitetura oficial.

O regime ditatorial, instituído após o golpe de 28 de Maio de 1926, vai promover a modernização do país, atrasado em relação à Europa, carente de equipamentos públicos e infraestruturas. Nesta iniciativa, assente numa Política de Obras Públicas vão participar os arquitetos dessa primeira geração moderna, e onde se destaca o engenheiro Duarte Pacheco, considerado fundamental, não só no desenvolvimento das Obras Públicas, como também na aproximação dos arquitetos com o aparelho do Estado.

Na década de 30, consolidado o regime ideologicamente, a arquitetura ganha uma vertente propagandística, e nesse sentido a necessidade de uma arquitetura nacional. É neste contexto que se relaciona a figura de António Ferro, apesar de imbuído num espírito de vanguarda, à frente do Secretariado de Propaganda Nacional que vai promover os valores nacionais associados a uma cultura popular e reclamar uma arquitetura nacional, moderna e portuguesa.

A partir de meados dos anos 30, a situação da arquitetura nacional encontra-se dividida entre modernos e tradicionalistas num conflito em que a linguagem moderna é fortemente condenada em defesa de uma arquitetura assente nos valores da identidade nacional. Este contexto vai incitar a procura por uma linguagem arquitetónica nacional que conciliasse as duas tendências, através dos concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres,

realizados em 1933-1935, 1938-1938 e 1954-1957, sucessivamente anulados, o concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937 - no qual António Ferro, em 1936 quando lança o programa, reclama uma arquitetura moderna e portuguesa – e, ainda sob a mesma orientação, a Exposição do Mundo Português em 1940.

A interpretação do contexto e a leitura dos factos contribui para a definição dos conceitos em estudo que, significando a mesma arquitetura, definem-se de forma distinta.

O conceito de “Português Suave” segundo José Manuel Fernandes define-se como a “Arquitetura *do* Estado Novo” uma vez que reflete as características do regime de Salazar, os seus valores ideológicos conservadores e nacionalistas. Esta arquitetura, que no entender do autor se produziu concretamente entre 1940 e 1955, é entendida como a interrupção do processo de desenvolvimento do Movimento Moderno e tem como momento-chave a Exposição do Mundo Português, enquanto espaço de definição e divulgação dos modelos arquitetónicos que, a partir desse momento, surgem nos diversos programas de equipamentos públicos e construção privada. O Congresso Nacional de Arquitetura realizado em 1948 marca um momento de viragem na situação da arquitetura em Portugal, que só terá o seu término no ano de 1955 quando se terminam todas as obras em “Português Suave”.

Os estudos de José Manuel Fernandes incidem sobretudo na análise formal, na caracterização e definição dos modelos.

Assim, a arquitetura “Português Suave” assume uma linguagem tradicionalista de cariz regional que define o modelo neotradicional - presente em equipamentos públicos na província e habitação unifamiliar -, uma linguagem historicista com referências no barroco D. João V e no pombalino, que define um modelo neoconservador - para edifícios de habitação ou o solar setecentista para liceus e seminários e ainda os estilos medievais, na arquitetura religiosa – e, por último, uma linguagem neoclássica, à semelhança da arquitetura fascista e nazi, que definem um modelo nacionalista - utilizado nos edifícios emblemáticos do Estado.

No que respeita à origem do conceito, a designação surge no meio arquitetónico da época e, segundo Pedro Vieira de Almeida, deve-se a Keil do Amaral que terá utilizado a expressão para apodar esta arquitetura como “aportuguesada”. Contudo, não se encontraram dados que o comprovem.

José Manuel Fernandes remete a origem à própria expressão, de sentido popular, que se relaciona com “brandos costumes”, algo que é tido como intrínseco ao povo português, à sua identidade cultural.

Neste sentido, a partir de uma análise etimológica do “Português Suave” enquanto conceito em arquitetura, “português” relaciona-se diretamente com o carácter nacional, no seu sentido de identidade cultural portuguesa e “suave”, segundo José Manuel Fernandes, pode relacionar-se com a escala, na suavidade dos volumes em relação a arquiteturas europeias semelhantes que também utilizaram na época a reinterpretação historicista da sua arquitetura, mas assumindo uma escala mais imponente.

O conceito de “Português Suave”, entendido a partir da origem popular da expressão e da interpretação de José Manuel Fernandes, pretende significar a arquitetura que se caracteriza pela utilização “branda” de uma gramática da cultura arquitetónica portuguesa reinventada.

Esta arquitetura associada ao conceito “Português Suave” no entender de Pedro Vieira de Almeida caracteriza-se sua natureza moderna amenizada por uma linguagem vernacular, e neste sentido propõe o conceito de “Arquitetura Doce”.

O conceito de “Arquitetura Doce” definido por Pedro Vieira de Almeida enquadra-se na “Arquitetura *no* Estado Novo” pois defende o autor que não terá existido uma arquitetura identificável diretamente com o regime, uma vez que considera haver diversas tendências dentro do Estado. Assim, contrapondo a tese da existência de uma arquitetura oficial imposta, Pedro Vieira de Almeida considera que essas imposições vinham dos diversos organismos dentro do aparelho do Estado e não de Salazar.

No que se refere aos limites cronológicos em que se desenvolve esta arquitetura, o autor define um espaço temporal lato, entre as décadas de 30 e 50, iniciado no período no qual os arquitetos pioneiros do Movimento Moderno em Portugal são chamados a participar com o regime na modernização do país, na construção de uma diversificada rede de equipamentos públicos e infraestruturas, fomentados através da Política das Obras Públicas.

Este período é marcado por uma questão fundamental para o entendimento que Pedro Vieira de Almeida propõe, que se prende com a existência de duas vertentes presentes na arquitetura desde o princípio do século XX, por um lado a existência de uma tendência “progressista” representada por Ventura Terra, por outro, a existência de uma tendência “culturalista” representada por Raul Lino e que se vai refletir no quadro arquitetónico, entre as décadas de 30 e 50, na dualidade entre “moderno” e “tradicional”.

A questão entre modernidade e tradição assume-se, por um lado, pelo confronto entre as duas vertentes, na contestação por parte dos conservadores que defendiam uma arquitetura nacional assente nos valores identitários do país, rejeitando uma linguagem moderna tida como desenraizada e, por outro, no desafio de uma arquitetura nacional, moderna e portuguesa, ao qual

os arquitetos se propuseram no documento enviado a Salazar em 1935, por ocasião do primeiro concurso do Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres (1933-1935) onde, segundo Pedro Vieira de Almeida, se lançam as linhas que poderiam orientar o desenvolvimento de uma arquitetura moderna portuguesa. O desafio de uma arquitetura nacional moderna e portuguesa, é também lançado por António Ferro, em 1936, no programa do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, no qual vence a proposta de Keil do Amaral que, no entender do autor, vai constituir uma referência da linguagem arquitetónica que então se começa a desenvolver e vai marcar as décadas seguintes.

Na procura de uma arquitetura nacional, a Exposição do Mundo Português vai constituir-se como oportunidade de explorar as possibilidades de uma linguagem simultaneamente moderna e portuguesa, contudo perdida segundo o autor, fundamentalmente pelo não entendimento por parte dos arquitetos de uma noção de função simbólica de valor cultural.

A linguagem arquitetónica que então se desenvolve é resultado da fragilidade teórica e crítica, não só de cultura como também dos princípios do Movimento Moderno e que resulta numa “Arquitetura Doce”, na qual uma natureza moderna surge “adocicada” com uma linguagem vernacular.

Assim, o conceito de “Arquitetura Doce” é entendido não como um corte no desenvolvimento do Movimento Moderno mas como um desvio, um processo de procura de uma arquitetura moderna de significado nacional, uma linguagem moderna de aroma cultural português.

A dualidade entre modernidade e tradição, que marca a situação arquitetónica destas décadas, está presente na interpretação dos conceitos, uma vez que o conceito de “Português Suave” se define na natureza tradicionalista desta arquitetura e o conceito de “Arquitetura Doce” é definido a partir da identificação de uma linguagem arquitetónica moderna.

A presente Dissertação, através da análise dos conceitos de “Português Suave” e “Arquitetura Doce”, segundo os textos de José Manuel Fernandes e Pedro Vieira de Almeida, respetivamente, pretende contribuir para a historiografia da arquitetura em Portugal da primeira metade do século XX, retomando o tema da arquitetura que se desenvolveu durante as primeiras décadas do Estado Novo, no sentido de abrir caminho a possíveis (re)leituras a partir de um olhar historicamente distante e ideologicamente liberto deste período da arquitetura nacional assim como, repensar o seu valor patrimonial.

BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli, Margarida (1991) *Os anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. Restauração e celebração*, Tese de Doutoramento, Lisboa, FSCH/UNL
- Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Horizonte
- Almeida, Pedro Vieira de (1970) *ed. lit. – Raul Lino, Arquitecto Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Almeida, Pedro Vieira de (1971) “Ainda «o caso Raul Lino» José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias”, *Arquitectura*, 116 (4ª série) pp. 138-140
- Almeida, Pedro Vieira de (1986) “A Arquitectura Moderna”, em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 14
- Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, pp. 52-62
- Almeida, Pedro Vieira de (1996) *ed. lit. - Viana de Lima: 1913-1991*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.93-97
- Almeida, Pedro Vieira de (2002) *A Arquitectura no Estado Novo*. Lisboa, Horizonte
- Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura: Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP – Edições caseiras, 4
- Almeida, Pedro Vieira de (2008) *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, Lisboa, Horizonte
- Amaral, Keil do (1938) “O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 1, pp.21-27
- Amaral, Francisco Keil do (1942) *A Arquitectura e a Vida*, Lisboa, Edições Cosmos
- Amaral, Francisco Keil do (1943) *A Moderna Arquitectura Holandesa*, Lisboa, Cadernos Seara Nova
- Amaral, Francisco Keil do (1969) *Lisboa. Uma Cidade em Transformação*, Publicações Europa América
- Anon (1939) “Façam-se Casas Portuguesas em Portugal”, revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)*, 46, p.9
- Alves, Joaquim Jaime B. Ferreira (2005) “Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”, em *Revista da Faculdade de Letras*, IV
- A Verdade* (1936) “Entrevista a Pardal Monteiro”, p.4
- Caldas, João Vieira (1997) “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.23-32
- Choay, Françoise (1965) *L’urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil
- Costa, Alexandre Alves (1995) *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*, Porto, F.A.U.P
- Diário de Lisboa* (1970) “Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, p.2 e p.8

- Dias, Francisco Silva (1971) “A-Propósito da Exposição sobre as Obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, *Arquitectura*, 115 (4ª série), pp.94-96
- Fernandes, José Manuel (1979) “Entrevista com Pedro Vieira de Almeida”, *Arquitectura*, 133 (4ª série), pp. 8-17
- Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo ", *Arquitectura*,142, p.17
- Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) "A Arquitectura do Fascismo em Portugal", *Arquitectura*,142, pp. 38-49.
- Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, pp. 323-357
- Fernandes, José Manuel (1989) *Lisboa – Arquitectura e Património*, Lisboa, Horizonte
- Fernandes, José Manuel (2003) *Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR
- Fernandes, José Manuel (2005) "A Arquitectura em Portugal no anos 1930-40. Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo': Heranças, Conflitos, Contextos", *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, pp. 60-67
- Disponível em: <http://revistes.upc.edu/ojs/index.php/DCpapers/article/view/831>
- José Manuel (2005) *Arquitectura Portuguesa, Temas Actuais II*, Lisboa, Edições Cotovia
- Fernandez, Sérgio (1988) *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto, FAUP
- Ferro, António (1933) *Salazar – o homem e a sua obra*, Empresa Nacional de Publicidade, pp. 221-228
- Frampton, Kenneth (2009) *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, editorial Gustavo Gili [ed.original, Londres, 1980
- França, José-Augusto (1970) “Raul Lino relido”, *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, p.8
- França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte
- Leal, João (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote
- Lino, Raul (1954) *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, Lisboa, Valentim de Carvalho
- Pereira, Nuno Teotónio (1996) *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP
- Pereira, Nuno Teotónio (1997) “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX – Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.33-39
- Pinto, Paula (2010) *A Arquitetura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE-IUL
- Portas, Nuno (1970) “Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 61, pp.14-21
- Portas, Nuno (1973) “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, em Bruno Zevi, *História da Arquitetura Moderna*, vol.2, Lisboa, Arcádia, pp. 687-746
- Rosas, Fernando (1986) *O Estado nos Anos Trinta, 1928-1938*, Lisboa, Edições Estampa
- Silva, Raquel Henriques da (1997) “A «Casa Portuguesa» e os Novos Programas, 1900-1920”, em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97

Torgal, Luís Reis (2008) “«O Fascismo nunca existiu...» Reflexões sobre as representações de Salazar” em Luís Reis Torgal e Heloisa Paulo (org.) *Estados Autoritários e Totalitários e as suas representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. pp.17-29

Tostões, Ana (2004) “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp.118-124

Zevi, Bruno (1970) *Historia da Arquitetura Moderna*, vol.1, Lisboa, Arcádia

Documentos Audio e Video

RTP (1991) “A Vida e a Obra de Cassiano Branco”, *série Artes e Letras*, realização de Edgar Pêra
Disponível em: <http://www.rtp.pt/arquivo/?article=704&tm=22&visual=4>

TSF (2009) “O Português Suave”, *Encontros com o Património*, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas

Disponível em: http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=918070&audio_id=1183687

ANEXOS

- A. Entrevista a José Manuel Fernandes (realizada a 29 de Abril de 2015 pela autora, à qual foram acrescentadas duas questões colocadas por correio eletrónico no dia 9 de Julho de 2015)
- B. “Português Suave” - Textos de José Manuel Fernandes
- C. Transcrição [sic.] do programa *Encontros com o Património: Português Suave* (transmitido a 28 de Março de 2009 pela TSF)
- D. Entrevista a Pedro Viera de Almeida (realizada em 1979 por José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho e publicada pela revista *Arquitectura*)
- E. “Arquitectura Doce” - Textos de Pedro Vieira de Almeida

ANEXO A.

Entrevista a José Manuel Fernandes (realizada a 29 de Abril de 2015 pela autora, à qual foram acrescentadas duas questões colocadas por correio eletrónico no dia 9 de Julho de 2015)

Entrevista a José Manuel Fernandes - realizada a 29 de Abril de 2015 (c. 40min)

MMU (autora): No livro *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*, no que respeita à terminologia da arquitetura deste período refere que “senão queremos insistir (...) na sua interpretação «branda» e «conciliadora» enquanto linguagem (a qual outros ainda ironizaram com a expressão «Arquitetura do Português Suave»)” então devemos tornar operativa a expressão “Arquitetura do Estado Novo” pela sua neutralidade.

Qual é a origem desta expressão, “Português Suave”, que se vai construir enquanto conceito que engloba toda esta arquitetura?

JMF: “Português Suave” é uma designação de senso comum, que transcende a arquitetura. É uma coisa que chega até nós por uma tradição oral, até de pessoas mais velhas e nunca foi definida epistemologicamente, rigorosamente, conceptualmente. Mas, de facto, serve para, se nós hoje reutilizarmos já numa perspetiva mais rigorosa, se a recuperarmos com uma perspetiva mais rigorosa, serve para separar a arquitetura modernista do Estado Novo, da arquitetura não modernista, ou se preferir, neo-tradicionalista, neo-conservadora, alguns como o professor João Vieira Caldas dizem nacionalista, do Estado Novo. Serve para designar apenas essa segunda parte, neo-tradicionalista, neo-conservadora ou nacionalista.

MMU: O professor Pedro Vieira de Almeida diz que foi o arquiteto Keil do Amaral que designou esta arquitetura de “Português Suave”, terá a ver com um moderno português?

JMF: As interpretações do arquiteto Pedro Vieira de Almeida eu discordo delas, já o disse várias vezes, espero que o tenha escrito no livro, não me lembro já lá vai mais de uma década, mas ele também discorda das minhas.

Ele fez a Arquitetura no Estado Novo ao mesmo tempo que eu fazia a Arquitetura do Estado Novo, o que diz tudo.

O que é que acontece?! Ele entende que essa geração de compromisso entre modernistas e os modernos, Keil do Amaral, o próprio Carlos Ramos quando, professor da Escola do Porto, dizia “nós somos a geração de compromisso”. Ele entende que essa geração é que criou, digamos até quase de modo próprio, uma solução comprometida, meias-tintas,

diríamos num acesso comum entre o moderno e o tradicional, entre nacionalistas e internacionalistas, e para ele isso é o “Português Suave”, se bem percebeo.

MMU: entre o moderno e o tradicional..

JMF: O “Português Suave” seria uma solução, suave num certo sentido para, digamos, misturar, equilibrar as duas tendências e assim fazer passar os projetos. Claro que, é uma interpretação possível, mas eu penso que é mais complicado do que isso, quer dizer, os arquitetos não o fizeram de modo próprio. Os arquitetos, foram eles que criaram os modelos e os projetos com certo tipo de características, mas foram levados a isso pelo processo político, social e cultural que o Estado, autoritariamente, desencadeou.

Portanto, é por isso que quanto a mim é legítimo definir o conceito de “Arquitetura do Estado Novo” e que o “Português Suave” é a arquitetura, não de compromisso, mas exatamente a mais conotada, comprometida, caracterizadora, definidora do que é conservadorismo, tradicionalismo e nacionalismo. Portanto, estou a falar de cornijas, beirais, frontões, esferas armilares, toda essa panóplia.

A arquitetura do Keil, tipo aeroporto de Lisboa¹, equipamentos do Campo Grande, aqueles edifícios mais ou menos neutros, com pedra rústica, mas também com telhado, bastante suave, mas sem beirais com “rodriguinhos”, quer dizer com alguma depuração, com alguma modernidade. É uma arquitetura que tenta sair daí, tenta sair do “Português Suave”, não é “Português Suave”, acho que isso é um bocado misturar as coisas.

MMU: Keil podia ser o exemplo da definição que Pedro Vieira de Almeida faz de “Português Suave”?

JMF: Não, o que estou a dizer é exatamente que não.

Se o “Português Suave” é a arquitetura neo-tradicional do Estado Novo, fundamental, entre 1939/40, meados de 50, fins de 50, 15/20 anos, se a arquitetura do “Português Suave” é a arquitetura mais característica do regime, quando de facto nós sentimos que há uma relação clara entre as características do regime, do ponto de vista político, social, corporativismo,

¹ Fig.1

nacionalismo, imperialismo, tudo isso, e a arquitetura que o representa, isto é, essa é a arquitetura do “Português Suave” para mim.



Fig.1. Aeroporto de Lisboa (1942) Francisco Keil do Amaral (1910-1975)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

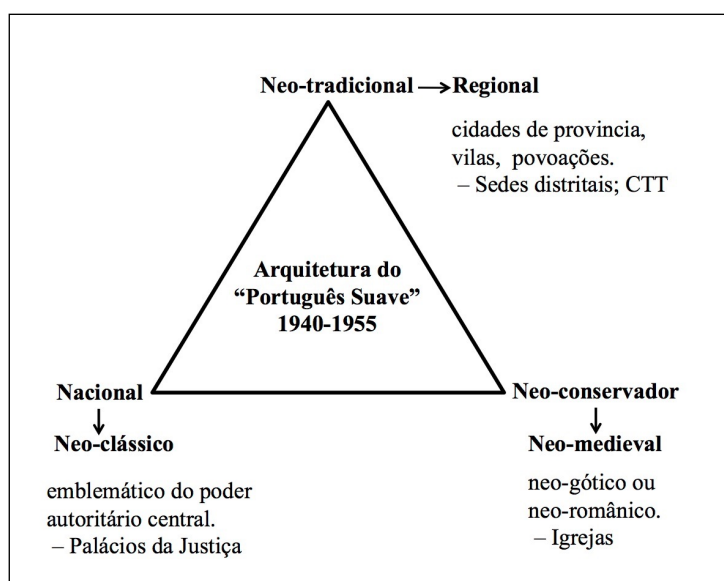
O exemplo mais brutal, se quiser, é o Palácio da Justiça do Porto², edifício neo-clássico, pesadíssimo, incrível de 1953. É do arquiteto Rodrigues Lima, que é claramente um arquiteto que trabalha para o regime, é o campeão dos Palácios da Justiça, dos Cineteatros e das prisões, que são os edifícios mais emblemáticos, tribunais, espetáculo e prisão, isso é o “Português Suave”.



Fig. 2. Palácio da Justiça, Porto (1961) - Raul Rodrigues Lima (1909-1979)
© Tribunal da Relação do Porto

² Fig. 2

A geração de Carlos Ramos e Keil, Carlos Ramos e Keil também Fizeram pastelões do Estado Novo, “Português Suave”, como eu digo, mas são minoritários na sua obra. O Keil fez algumas coisas um pouco mais assim na Beira, coisas mais regionalistas ou monumentalistas. O “Português Suave” tem este tríptico³, o “Português Suave” tem fundamentalmente o neo-tradicional, o neo-conservador e o nacionalista, e depois isto desencadeia subtipos, por exemplo, o neo-tradicional tem o regional, o regional adapta-se bem as cidades de província, às sedes distritais, aos correios, dessas vilas e povoações. O nacional adapta-se mais aos palácios da justiça, quer dizer é o clássico, é neo-clássico, porque o neo-clássico é mais emblemático do poder autoritário central, depois temos muitos outros, dentro dos conservadores, temos as igrejas, com o neo-medieval, o neo-gótico ou neo-românico, praça de Londres, Igreja do Santo Condestável⁴, por aí fora, mas isto está tudo no meu livro, isto é o diagrama, mas isto é a arquitetura verdadeiramente do “Português Suave” como eu a entendo.



Esquema 1: Tipos e subtipos que compõem a arquitetura “Português Suave”. Esquema desenhado por José Manuel Fernandes durante a entrevista.

³ Esquema 1

⁴ Fig. 3



Fig.3. Igreja do Santo Condestável, Lisboa(1946-1951) - Vasco Regaleira (1897-1968)
© Arquivo Fotográfico CML - Secção de Propaganda e Turismo (c.1952)

Depois há uns que tentam fugir disto, por exemplo, quando o Carlos Ramos faz o Palácio da Justiça de Évora⁵, ele tenta introduzir temas de modernidade, por exemplo, aqueles telhados longos, à Frank Lloyd Wright , basta o gesto de uma linha horizontal abstrata, sem ver a luz regionalista, para ser logo uma coisa mais modernizante, mas depois por outro lado também mete arcos, portanto é de facto o tal compromisso de que ele fala, mas isto não é “Português Suave”... “Português Suave” é mesmo quanto a mim o duro, é a minha interpretação, e que foi produzido pelos arquitetos em articulação com os desígnios, legislação, educação, e até doutrina às vezes, do Estado Novo.

⁵ Fig.4



Fig. 4. Palácio da Justiça, Évora (1955) - Carlos Ramos (1897-1969)
© Arquivo Fotográfico da CME - David Freitas (?)

Por exemplo, quando fizeram a Igreja de Nossa Senhora de Fátima⁶, em Lisboa do Pardal Monteiro, há um artigo nessa altura, que é já não sei a propósito do quê, a anatematizar a modernidade extrema da obra, que é um *art déco* e até um bocadinho ultrapassado, mas que não tem regionalismos nem revivalismos, nem classicismos.



Fig. 5. Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa (1938) - Porfirio Pardal Monteiro (1897-1957)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste de Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (c.1938)

⁶ Fig.5

E depois há um artigo nessa altura que é “Façam-se casas portuguesas em Portugal”⁷, portanto o modelo da casa portuguesa, estamos a falar de beirais, manjericos, ferro forjado, arquinhos, alpendres, toda essa panóplia que serve muito bem o regional, isso é o “Português Suave”, o que aliás era lógico. O regime salazarista tem uma fase, eu estudei isso com o Teotónio Pereira num artigo que fizemos sobre o Estado Novo, se a natureza da arquitetura era fascista ou não era fascista, e descobrimos que não era fascista, quer dizer, era ditatorial e autoritária e tal.

Mas essa arquitetura modernista, que entra nos primeiros dez anos do regime, enfim entre 30 e 40, é muito por via da personalidade de Duarte Pacheco, que era um engenheiro prático, e entra por via de um aspeto importantíssimo, que é, o regime ainda não estava autocaracterizado, ainda não se tinha descoberto a ele próprio, a constituição foi feita em 33, o ato colonial, por ai fora, eles levam tempo, e ao mesmo tempo o país estava completamente paralisado há 20 anos quase desde o século XIX, a primeira República não fez nada do ponto de vista da obra pública a sério, o que fez interrompeu a meio, e portanto era um país do século XIX.

O Estado Novo quando entra, um dos seus desígnios é modernizar, ou seja, meter o século XX em Portugal, com trinta anos de atraso, e isso só se conseguia com uma arquitetura funcionalista, industrial, modulada, em série, vidros, produção em cimento, portanto liceus, o Liceu de Beja⁸, a Casa da Moeda⁹, o Técnico¹⁰.

⁷ s.n. (1939) “Façam-se Casas Portuguesas em Portugal”, revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)*, 46, p.9

⁸ Fig.6

⁹ Fig.7

¹⁰ Fig.8



Fig.6. Liceu de Beja (1934) - Luis Cristino da Silva (1896-1976)

© Biblioteca de Arte Fundação Calouste de Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Fig.7. Casa da Moeda, Lisboa (1938) - Jorge Segurado (1898-1990)

© Arquivo Fotográfico CML - Domingos Alvão (1872-1946), c.1938



Fig.8. Instituto Superior Técnico (1927-1936) - Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)

© Biblioteca de Arte Fundação Calouste de Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

Portanto, era inevitável que esse primeiro tempo da arquitetura modernista fosse a arquitetura do Estado Novo a começar. Agora, a partir de 39/40, o Estado Novo encontra-se o que coincide com o princípio da Guerra, que também não é por acaso, é por acaso, mas acaba por não ser, primeiro era mas depois deixou de ser, que é a Exposição Comemorativa, a nossa evocação é a história, a história do país, a história imperial, a história das regiões, a história nacional, a esfera armilar, o manuelino, todo esse mundo vem ao de cima na Exposição. E a Exposição é uma espécie de fogo-de-artifício para a próxima década do que é que se deve fazer.

Entretanto, o Duarte Pacheco também morre, portanto, se ainda houvesse hipótese de continuar com o modernismo, ficou liquidado porque era muito personalizado, ele de facto era presidente da câmara e era Ministro das Obras Públicas, era o segundo homem, era o tipo que definia tudo, infraestruturas, equipamentos, bairros, etc., e portanto há essa conjugação, e isto passa-se no apogeu da Guerra. Em 41/42/43, é quando a Alemanha nazi ganhou a guerra, eles estão só a fazer os acabamentos, pensa-se, e portanto instala-se como uma espécie de toalha que pousa, depois do fogo de artifício da Exposição de 40 é isto que fica, Palácios da Justiça, neo-clássicos, as aldeiazinhas nos bairros sociais que têm que ser com casas isoladas porque senão são coletivistas e comunistas se forem pegadas, as séries tipo Caixa Geral de Depósitos, os correios, etc., tudo se organiza em função de uma evocação histórica ou regional, ou classicizante ou medievalista, portanto virado para a história, para o passado e isso é o Estado Novo.

O Estado Novo, finalmente instalado, é um Estado passadista, é um Estado que vive de ideologias evocativas, é isso que se passa. Ponto máximo do apogeu, o Albert Speer, o alter-ego do Hitler, que vem a Lisboa mostrar o que ele chama *A Nova Architectura Alemã*¹¹ e o catálogo português traduziu por *Moderna Architectura Alemã* o que é bastante irónico, ela não era moderna, era nova, mas não era moderna, e isto é em 42 e quem serve de guia ao Speer, que vem de visita a Lisboa, é Cristino da Silva, que está a pensar como é que há-de desenhar o Areeiro¹² e aquele edifício dos Restauradores¹³, que é o grande edifício nazi que nós temos, em Lisboa.

¹¹ Fig.9

¹² Fig.10

¹³ Fig.11

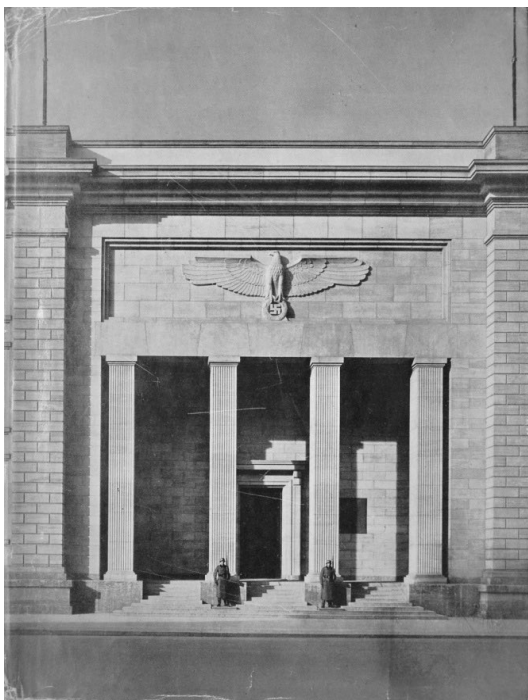


Fig.9. Capa e página de rosto do catálogo *Moderna Architectura Alemã*
© signalmagazine.wordpress.com



Fig.10. Conjunto Urbano do Areeiro, Lisboa (1941-1960) - Luís Cristino da Silva (1896-1976)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Nunes Abreu(?)



Fig.11. Edifício de Serviços, Restauradores, Lisboa (1945-1976) - Luis Cristino da Silva (1896-1976)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Armando Serôdio (1907-1978), 1968

Tudo isso representa que se queria uma doutrina, uma ideologia, uma tipologia, uma morfologia da arquitetura do Estado Novo, então para mim, a partir desse período, a partir de 41/42, a arquitetura do Estado Novo é o “Português Suave”, identifica-se, finalmente porque se encontra, por isso é que não gosto de dizer que o Técnico é arquitetura do Estado Novo, a Casa da Moeda é arquitetura do Estado Novo, o Liceu de Beja é arquitetura do Estado Novo. É do período do Estado Novo, mas não tem nada a ver com o fundo ideológico, natureza essencial do regime político, que era repressiva, virada para o passado, conservadora, obscurantista, enfim aquela desgraça toda que infelizmente, porque podia não ter sido e se calhar não podia, como não há essa identificação cria-se uma confusão, quanto a mim é criar confusão identificar a arquitetura do Estado Novo com o modernismo. Essa é a sua adolescência, a sua infância mas não é a sua natureza, isso em 39/40 está resolvido, deixa cá de haver estruturas industriais, edifícios feitos em série, blocos coletivos, nada disso, acabou.

E também se cria uma confusão, e aí Pedro Vieira de Almeida será responsável por isso, nos seus textos, se ele quiser criar uma ideia de que o “Português Suave” é da geração moderna comprometida com o Estado, que é uma coisa meias-tintas, com alguns elementos

modernos, alguns elementos tradicionais e que isso é que é a natureza do “Português Suave”, são duas confusões que eu acho que é de evitar. A minha perspetiva é muito clara.

Agora, “Português Suave” é uma designação *vox pop*, é uma designação que toda a gente usa a propósito de designar, o regime daquele tempo, o “Português Suave” coisas assim, o “Português Suave” pelos brandos costumes, com uma certa ideia de tradição, *laisse faire*, deixa andar, à portuguesa. Portanto, isso cria ambiguidades, se nos queremos usar o conceito a sério, temos que o definir e ele define-se de facto entre 1940 a 1955. Agora só muito raramente é que as obras públicas ou privadas destes 15 anos são obras completamente passadistas, são imitações perfeitas do século XVIII, não são. São em betão armado, são feitas no século XX, portanto todas elas tem um certo grau de compromisso com o moderno pelo menos a estrutura.

A série de prédios da Sidónio Pais¹⁴, com coruchéus, com a esfera armilar, com portais neo-barrocos incríveis, depois começam a dar prémios Valmor em série àquilo, mas pronto, se se tirar, digamos as peles, aquilo é uma estrutura em betão armado tão moderna ou mais moderna ainda que os prédios do Cassiano Branco, que ainda tinham umas paredes de pedra. Há sempre esse grau e nesse sentido é tudo compromisso.



Fig.12. Edifício na Avenida Sidónio Pais (1945) - Profirio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Arquivo Municipal de Lisboa - Armando Serôdio (1907-1978), 1959

¹⁴ Fig.12

Agora, a questão é esta, quando neste período estes arquitetos como Rodrigues Lima, o homem dos cineteatros, prisões e dos tribunais, trabalha, o Cristino da Silva, que é um modernista arrependido, assumidamente arrependido, Jorge Segurado que é um homem que acredita na tradição, que é um discípulo assumido de Raul Lino, quando eles fazem as pasteladas que fazem, eles não tem qualquer objetivo de criar uma situação de modernização ou compromisso, eles querem fazer mesmo para que o Salazar fique satisfeito, acreditam naquilo e pronto, acomodaram-se. Mas quando o Keil faz o aeroporto, ou os equipamentos dos parques, até chegar a coisas muitíssimo modernas, mas quando faz estas coisas que ainda tem beirais e pedra rústica, ele tem consciência de que quer contrariar os valores mais obscuros do regime, isso é que é importante.

Claro que a minha opinião é um pouco suspeita, o meu mestre foi o Keil do Amaral. (...) durante três anos eu conheci-o, minimamente, como pessoa, como pessoa preocupada com aspetos culturais, portanto era claramente um pessoa informada, uma pessoa que podia não conseguir mas tinha essa perspectiva de modernizar, de combater o regime através de uma ideia de modernização e teve-a sempre, ou quase sempre, enfim, há ali talvez aquela fase dos anos 30, em que estavam todos encantados ainda com Duarte Pacheco, mas isso passou rapidamente, ao passo que os outros não, e depois isso traduz-se nas obras.

O prédio do Segurado na Covilhã¹⁵, é um edifício neo-barroco, completamente assumido como edifício neo-barroco, o próprio Pardal Monteiro, tem essa perspectiva informada por via da construção racional, tecnológica, e também se espalha na Sidónio Pais, também faz um daqueles neo-barrocos de uma pessoa ficar de queixo no chão, o Keil também tem, todos eles têm falhas, mas o Keil, não posso aceitar é que a natureza da arquitetura dele seja esse “Português Suave” neo-tradicional, porque ele como pessoa, profissional e enfim em termos humanos queria de facto criar uma arquitetura nova e queria modernizar. Depois tentou, fez o levantamento e inquérito à Arquitetura Popular, para obter, digamos, uma via de alimento que não fosse o barroco e as volutas e os frontões, não é por acaso que é ele que impulsiona o inquérito e não Jorge Segurado ou Cristino ou Pardal Monteiro.

¹⁵ Fig.13



Fig.13. Edifício na Rua Visconde Coriscada, Covilhã, actual Hotel Solene (1943) - Jorge Segurado (1898-1990)

© Hotel Solene

No fundo o que eu quero é utilizar a designação de “Português Suave”, recuperando-a do senso comum e fazendo-a significar a mais característica arquitetura do Estado Novo, que é a do período de 40 a 55, o período duro do “Português Suave”.

MMU: O “Português Suave” é a “Arquitetura do Estado Novo”?

JMF: O “Português Suave” é a arquitetura do Estado Novo, e a arquitetura mais tradicionalista, conservadora e nacionalista que se possa enunciar é isso a essência que nos falta. Agora a sua natureza também inclui alguma mistura com o modernismo normalmente escondido, normalmente é estrutural, é o betão armado é o aço, mas sempre dissimulado com uma capa historicista, é assim que o entendo.

MMU: Considera que tem havido evolução da perceção do “Português Suave” no sentido da compreensão enquanto linguagem moderna, possível?

JMF: O Pedro Vieira de Almeida escreveu o que pensava sobre o assunto e defendeu-o, e eu também, salvo as distancias, ele é um homem de outra geração e com uma cultura muito mais forte que a minha certamente em muitos aspetos, mas a perspetiva dele é confusionista, quer dizer, ele mistura o Keil com os mais reacionários arquitetos, isso não só não é justo como não corresponde à verdade. Nós temos que separar, aliás basta ver a obra do Keil, e obras dos duros e vê logo que não é a mesma coisa. Eles tinham princípios morais, uns mais

salazaristas e outros mais anti-salazaristas, assumiam-nos. O Keil por exemplo, que era um tipo um bocado gozão e brincalhão e (...) ele dizia - eu que jurei na vida fazer nem uma igreja, nem um prédio para patos bravos, agora tenho que fazer uma igreja para Vilamoura, fiz o prédio não sei quê para não sei que mais, eu próprio que defendo estas coisas vejo-me em situações que não posso negar, entro em contradição comigo próprio - e isso exprime uma atitude. Quer dizer, o Jorge Segurado fazer uma igreja ou o Cristino, nunca lhes colocaria qualquer espécie de problema. Ora bem, isso corresponde a práticas arquiteturais, plásticas, diferentes, profundamente diferentes, uma é “Português Suave”.

Se eu encontrasse o velho mestre Keil agora, vivo, bem como o Segurado, que eu também conheci, entrevistei, o Cristino, ainda o conheci uma vez, e tivesse que lhes dizer “você é arquitetura do «Português Suave» ”, eu dizia isso ao Cristino, (...) e ao Segurado, mas ao Keil não conseguia dizer, não consegui porque não era correto, independentemente de não me sentir bem dizer isso por motivos emotivos, não era correto porque ele não representa essa arquitetura, podia ter como toda a gente, quem não tem a culpa que atire a primeira pedra, como aquela passagem da Bíblia, mas o essencial não era. Portanto, a arquitetura do “Português Suave” tem esse carácter e tem os seus grandes mentores e os seus grandes exemplos.

MMU: O que se ironizava com a expressão “Português Suave”?

JMF: É uma boa ocasião nesse trabalho que está a fazer ter, digamos, um pequeno capítulo ou subcapítulo, tentando descobrir a origem da utilização da expressão, e depois com certeza vai apanhar imensas referências em que a palavra surge e percebe o sentido em que a expressão é utilizada. Eu não posso responder a isso diretamente, quer dizer, há muitas aceções, muitas pessoas usaram de maneiras diferentes, para assuntos diferentes que não correspondem só à arquitetura, uma atitude por exemplo que tem a ver com o comportamento coletivo dos portugueses, de uma maneira geral, os bons costumes, os costumes brandos, o deixar andar, o não ser agressivo. Esse tipo de coisa tem a ver com isso.

De qualquer modo como eu a entendo, e como eu aprendi a utilizar a expressão, foi no sentido de integrar, organizar um sistema de símbolos, de formas, de tipos, de espaços, de elementos decorativos, portanto um universo de formas e de espaços dentro de uma cultura

portuguesa, tradicional. Nós podemos dizer que é conservadora, que é tradicionalista, que é nacionalista, mas basicamente é uma cultura portuguesa virada para a conservação dos valores da tradição. Isso para mim é o âmago do “Português Suave”.

“Português” é indiscutível, porque estamos a falar de uma coisa em que a palavra tem todo o sentido, o ser “Suave”, pronto isso coloca uma série de problemas, em que termos essa “suavidade” pode ser entendida, acho que não vou responder e esperar que a Margarida, não, porque é uma coisa a descobrir, não é?!

Nós pegamos no conceito, nós os investigadores da história da arquitetura, pegamos no conceito como um bloco, como uma frase e demos-lhe um certo sentido, o professor João Vieira Caldas prefere nacionalista, eu uso muito neo-tradicional em simultâneo com “Português Suave”. A verdade é que nacionalista e neo-tradicionalista pode-se dizer em qualquer parte do mundo, ao passo que “Português Suave” só se pode dizer de Portugal, portanto tem esse valor. O João Caldas critica um bocado “ah isso agora toda a gente utiliza a expressão, mas de facto eu não acho que seja isso, e não sei quê”, mas não fui eu que a inventei, ela aparece, é recuperada porque é uma boa designação, é uma designação expressiva, que tem um carácter, diz quase tudo, e portanto continuamos a usá-la num certo sentido.

É uma discussão que acho que já surgiu numa daquelas conversas sobre património, a discussão surge aí.

A questão do “Suave”, eu entendia, não no sentido que o Pedro Vieira de Almeida tentou quanto a mim recuperar, que é só porque é meias-tintas, moderno misturado com o tradicional.

Não, “Suave” é a maneira de fazer portuguesa, que não são aqueles brutos calhamaços nazis, soviéticos ou mesmo espanhóis franquistas, edifícios gigantescos, formas verdadeiramente duras e agressivas, não, mesmo quando nós fizemos um pastelão é um pastelão relativamente doce. Se quiser, a grande diferença entre mim e o Pedro é o entendimento da palavra “Suave”, como ela se traduz para ele, e para mim de maneira diferente.

Portanto, o “Suave” não é a tentativa de suavizar, tem a ver com a natureza da criatividade portuguesa e da maneira portuguesa de fazer as coisas, desenhar e construir, é uma maneira, não direi doce, mas mais delicada, pequena escala.

O Keil tem um livro, também muito interessante, que é *Lisboa: Cidade em Transformação*, série de artigos de jornal, e há um artigo em que ele diz que a questão da escala, quer dizer Madrid é monumental, Lisboa não é monumental. Lisboa é suave. Madrid, o mundo hispânico, o pensamento criativo hispânico nunca será suave. Nós acreditamos, pelo menos eu acredito, numa certa idiosincrasia das culturas, não são culturas propriamente nacionais, mas as culturas que correspondem normalmente a grandes nações. Sabemos que os alemães tem gosto especial pela filosofia e pela construção filosófica, está-lhes na cabeça, no corpo, no comportamento. Os ingleses são práticos, os franceses são palavrosos, os hispânicos é o tudo ou nada, não compreendem que as coisas sejam...ou são ou não são, não percebem a meia-tinta. E nós não, nós percebemos, e não só percebemos como só sabemos perceber isso, ou só gostamos de fazer isso, agora também não podemos fechar, digamos a caracterização cultural, que é o perigo do seu trabalho, de uma maneira fechada e caracterizar como uma coisa fechada, pronto, essas coisas têm nuances, veja o que Carlos Ramos diz sobre a geração do compromisso e num certo sentido ele legitima o que ele, Carlos Ramos e o Keil, que eram mais cultos, mais preocupados com o fazer bem, ensinar bem, construir bem, bem no sentido de numa forma aberta, informada, culta, tudo o que eles tentaram para evitar o peso da tradição fechada, da tradição digamos mais rígida, mais ignorante, que era um aspeto real na nossa cultura.

Eu tinha 20 anos no 25 de Abril, mas lembro-me perfeitamente da minha vida nos 10 anos anteriores, como adolescente, e era uma vida de facto fechada, quer dizer, nós não podíamos ver filmes proibidos, havia dezenas de livros proibidos, eu só podia sair do país com uma autorização da PIDE, porque não sei quê a guerra colonial, quer dizer estas coisas necessariamente constroem uma vida fechada. E portanto se isso era assim nos anos 60, imagine como é que era no período mais duro dos 40 e 50, quando o próprio Estado Novo, não acabou quando o nazismo acabou, mas pelo contrário, consolidou-se, foi autorizado a consolidar-se por interesses internacionais e portanto, devia ser uma coisa. Eu vejo, enfim os meus pais, os meus ascendentes, os meus tios eram pessoas extremamente limitadas naquilo que podiam fazer, naquilo que pensavam do mundo.

E portanto, essa arquitetura também fechada, limitada, que vive nos frontões e nos pináculos e na permanente imitação do passado, é a expressão disso, das pessoas que pensavam assim, não conseguiam pensar para além.

MMU: mas os arquitetos tinham informação do que se passava...

JMF: Todos eles tinham, por exemplo o Cristino vai fazer uma serie de viagens (até pus isso no catalogo da exposição da Fundação Calouste Gulbenkian), Estados Unidos, Europa em geral, princípios de 50, penso eu, nessa altura, quando está a acabar o Areeiro, e eu acho que ele não sendo uma pessoa extremamente brilhante de espírito, percebeu, até porque tinha um passado também internacional, a bolsa em Paris, e quando volta recebe a encomenda de Nova Oeiras e congrega os seus alunos mais esclarecidos e faz uma coisa impecável, até custa a acreditar que tenha sido o Cristino, com Ribeiro Teles, com Falcão e Cunha, e portanto há imensas contradições. Agora quando eu fiz a Exposição do Cristino, quer dizer, o Capitólio era um modernismo a nascer, imaginação internacional, o Areeiro era outro mundo, quer dizer, o fim do mundo, o ridículo de estarem fechados ali naqueles telhadinhos, naquela coisinha à pombalina, aquelas janelinhas. O próprio Cristino, que gostou de fazer o Areeiro, conformou-se a fazer o Areeiro, ele escreve num catálogo a dizer “queriam que eu fizesse um estilo português...um estilo lisboeta, uma arquitetura lisboeta, isto é difícil” quer dizer, também tinha alguma consciência, depois o Nova Oeiras é uma espécie de erupção de modernidade extraordinária, mas já não é ele, ele permite Nova Oeiras, e até há lá certas coisas que se calhar foi ele que sugeriu, a composição simétrica das torres que é tríptica, tipo Areeiro. É o melhor que há em termos de arquitetura contemporânea.

Mas há contradições, quer dizer, o Keil não era tão bom arquiteto como o Cristino, o Carlos Ramos não era tão bom arquiteto como o Cristino, talvez por isso, embora não o fossem talvez tão bons arquitetos, tinham a cultura internacional e aberta muito superior, compensavam-se, perceberam bem essa limitação deles próprios, e uma maneira de ultrapassar era dar aos outros uma cultura, uma educação, uma formação.

Eu tenho plena noção, e nunca cheguei a conhecer o Carlos Ramos, mas o Keil era muito amigo dele e falava nele, tenho plena noção que o Ramos, a partir de certa altura, disse “eu vou-me dedicar à Escola do Porto, esta vai ser a minha obra”, e que obra, porque ele é que permite o Siza, o Távora e o Souto Moura, antes do Ramos não havia Escola do Porto, era uma coisa regional que ninguém conhece, portanto há essa transmutação.

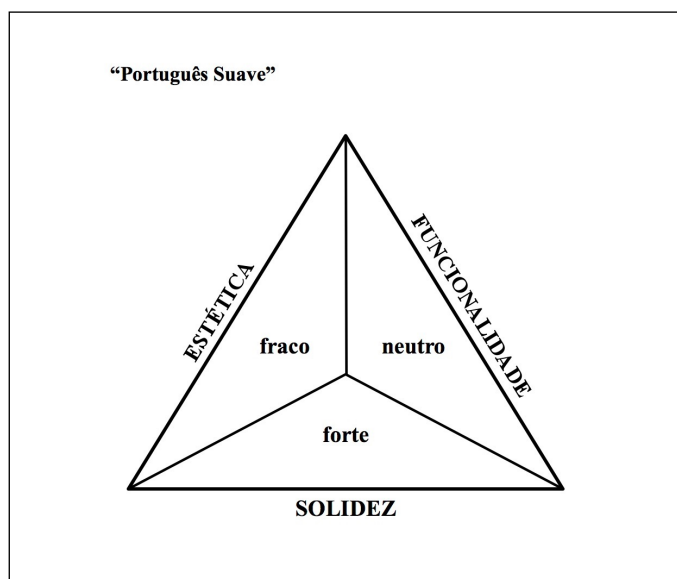
O Keil, é o Inquérito à Arquitetura Popular, é um certo engajamento político, independentemente da boa arquitetura que todos eles, portanto, fizeram. O Carlos Ramos depois trabalha com o filho, faz coisas extraordinárias em conjunto, o Instituto Pasteur, prémio Valmor, o Keil também tem prémios muito bons, mas o essencial deles é uma tarefa educativa, pedagógica e de cultura, e isso não pode ser amesquinhado, estaríamos a falhar, a criar exatamente o sentido contrario da história se lhes chamasse, “ah isso era o grupo «Português Suave»” então qual era a arquitetura do Segurado, o Rodrigues Lima e do Cristino?! Como é que lhe chama “Português Duro”?! não há, não há o “Português Duro” porque é “Suave”. “Arquitetura Fascista”?! também não era, não era porque não há, arquitetura fascista existiu em Itália, um pouco em Espanha e Alemanha, mas pressupõe sistemas militarizados.

MMU: Qualidades e valores patrimoniais podemos identificar no “Português Suave”?

JMF: Eu ai remetia para o livro, que eu tenho isso mais ou menos seriado no livro “Português Suave”. Mas disse, que qualidades e valores patrimoniais, isso é outro aspeto, mas ainda bem que fala nisso. Quando nós agora falamos do “Português Suave” falamos de uma perspetiva histórica, científica histórica, que é a que tenho estado a falar, mas também falamos de – e agora olhando para isto o que é que isto vale?! - e ai é diferente, atenção, o “Português Suave” é, por causa da sua natureza, a última grande manifestação de qualidade nas artes aplicadas à construção, na artesanaria, na tradição do estuque, da cantaria, da carpintaria, tudo. Aqueles tipos, nos anos 40 e 50, ainda puderam usar o melhor que havia da tradição do passado, ainda estavam vivos os artífices.

O que nós hoje vemos nesses edifícios, como se costuma dizer, é que são muito bem construídos, sólidos, eternos, estes é que podiam durar mil anos. Portanto, essa solidez é um valor patrimonial. Essa qualidade construtiva, independentemente de serem verdadeiramente abortos estéticos, em muitos casos, porque são retrógrados, porque imitam, porque não tem qualquer invenção, independentemente disso são coisas muito boas, muito bem feitas e merecem respeito, pela sua qualidade construtiva. Isso é o valor principal que eu vejo. Agora já o Vitúvio dizia - estética, solidez e funcionalidade – é forte na solidez, bastante fraco na estética, a estética é sempre o “calcanhar de Aquiles” desta arquitetura, e funcional, digamos

que é neutro em relação a este assunto. Portanto não é uma arquitetura plena, não cumpre os três desígnios vitruvianos¹⁶.



Esquema 2: O “Português Suave” segundo os três princípios de Vitruvius (*utilitas; venustas; firmitas*). Esquema desenhado por José Manuel Fernandes durante a entrevista.

A moderna, é super na funcionalidade, é super na estética e na solidez há de tudo, não é tão sólida. Ainda há uma moderna que usa os artesãos e a sabedoria da construção. Por exemplo, o bloco das Águas Livres do Teotónio, a Igreja das Águas, muitas coisas dos anos 50, porque eles nessa altura ainda desenharam, por exemplo os apliques de luz, os vãos, uma data de componentes da construção, ainda desenhavam para os artesãos construírem, ainda era possível em termos de custos, mas é nos anos 50 que isso vai desaparecer, quando chega aos 60, já não há. E portanto há uma espécie de quebra de qualidade que se sente muito em obra. Os arquitetos modernos fazem coisas excelentes e depois ali algures no meio dos anos 60, um bocado antes do 25 de Abril, segunda metade dos anos 60, parece que deixaram de fazer arquitetura com “A” grande, umas coisas assim frágeis que depois apodrecem, rasgam, caem, fissuram, e essa quebra. Eu acho que esse valor no “Português Suave” está vivíssimo.

¹⁶ Esquema 2

Entrevista a José Manuel Fernandes - realizada a 9 de Julho de 2015 (correio eletrónico)

MMU: Tendo em vista a origem do conceito, sabe a quem se deve a designação de "Português Suave" à arquitectura do Estado Novo?

JMF- não sei exatamente a origem do uso da expressão "Arquitectura do Português Suave"; penso que andava na "vox populi" desde há décadas, empregue pelos arquitetos de esquerda quando se queriam referir as obras mais características do Estado Novo (nos anos 1950-70). Talvez o Arq. Teotónio Pereira me tenha inculcado o termo quando fizemos em conjunto aquele ensaio sobre a "Arquitectura do Fascismo em Portugal"

MMU: Com base no entendimento que faz de "Português Suave":

“como eu a entendo, e como eu aprendi a utilizar a expressão (“Português Suave”) foi no sentido de integrar, organizar um sistema de símbolos, de formas, de tipos de espaços, de elementos decorativos, portanto um universo de formas e de espaços dentro de uma cultura portuguesa, tradicional. Nós podemos dizer que é conservadora, que é tradicionalista, que é nacionalista, mas basicamente é uma cultura portuguesa virada para a conservação dos valores da tradição. Isso para mim é o âmago do «Português Suave»” (retirado da entrevista no dia 29 de Abril de 2015)

e no entendimento de Sérgio Fernandez:

“«estilo nacional» progressivamente simplificado e empobrecido, com argamassa simulando cantarias, as sacadas desaparecendo e reduzindo-se a mais uma janela uniformizada onde o estore substitui a gelosia. Deixará de ser aquilo a que se chamava «a casa portuguesa» para passar a chamar-se, coerentemente com a desqualificação ou ausência de desenho, «português suave».” (em *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1970*, Porto, FAUP (1988) pp.38-39).

Poderíamos reduzir o universo dos modelos do “Português Suave”, ao modelo que segue os temas “cultura portuguesa, tradicional”?

JMF- a "Arquitetura do Português Suave" segue em geral o modelo "Português-Tradicional", mas também segue o modelo historicista barroco (só português-tradicional até certo ponto); o modelo monumentalista-neoclássico ou classicizante (este pouco "português") e o modelo regionalista (tradicional mas adaptado a um subsistema, mais localizado numa certa área). Assim, só simplificando muito se pode reduzir a "Arquitetura do Português Suave" a esse modelo.

ANEXO B

“Português Suave” - Textos de José Manuel Fernandes

1. A Arquitectura do Fascismo em Portugal (1980)

Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, 142, pp.38-49

2. «Arquitectura» e Fascismo (1981)

Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitectura*, 142, p.17

3. A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959 (1986)

Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo - Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, pp.323-357

4. A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do ‘Modernismo’ ao ‘Estado Novo’: Heranças, Conflitos, Contextos (2005)

Fernandes, José Manuel (2005) “A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do ‘Modernismo’ ao ‘Estado Novo’: Heranças, Conflitos, Contextos”, *DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, pp.60-67

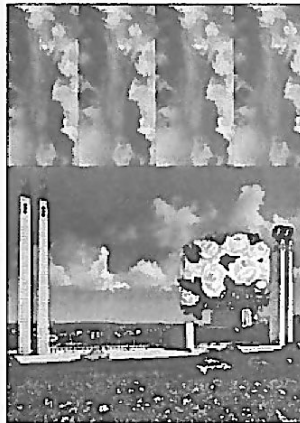
1. A Arquitectura do Fascismo em Portugal (1980)

Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1981) “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”,
Arquitectura, 142, pp.38-49

arquitectura

ARQUITECTURA. PLANEAMENTO. DESIGN. CONSTRUÇÃO. EQUIPAMENTO

Capa de
Carlos Nogueira



REVISTA BIMESTRAL
N.º 142 (4.ª SÉRIE)
JULHO 1981

Director
JOSE RESSANO GARCIA LAMAS
Chefe de Redacção:
NUNO COUTINHO

Comissão directiva:
CARLOS DOS SANTOS DUARTE
JOSE MANUEL FERNANDES
JOSE RESSANO GARCIA LAMAS

Redactor coordenador:
VICTOR MESTRE

Editor responsável:
ANTONIO DOS REIS

SUMÁRIO

EDITORIAL	14
«ARQUITECTURA» E FASCISMO	17
ARQUITECTURA DO ESTADO NOVO — 1930/1948	18
URBANÍSTICA À DUARTE PACHECO	20
A ARQUITECTURA DO FASCISMO EM PORTUGAL	38
UMA ÉPOCA EM PALAVRAS E IMAGENS	50
ESPAÑHA: ARQUITECTURA PARA DEPOIS DA GUERRA	58
XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE, CIÊNCIA E CULTURA	60
A ERMIDA DE SANTO CRISTO	62
BIBLIOGRAFIA	65
INFORMAÇÃO	66

Propriedade de Casa Viva, Editora, Lda. • Administração e Publicidade: Rua Joaquim António de Aguiar, 64 - 1.ª Esq. — 1000 Lisboa — Telef. 656007 / 8 / 9 • Delegação do Porto (Divisão de Publicidade de Imprensa da Intertov): Rua de Camões, 305-4 ° — 4000 Porto — Telef.: 384760-384949-60727 • Redacção: Largo das Palmeiras, 3 - 4.ª — 1000 Lisboa — Telef. 542213.

Orientação gráfica
ANTÓNIO MARTINS
ABÍLIO CASTANHEIRA
Publicidade
EUGÉNIO DE SÁ (Direcção)
ALVARO MARTINS (Vendas)

Fotocomposição, Fotoilto e Montagem: NA-VEGRAFICA, Artes Gráficas, Lda. — R. Joaquim António de Aguiar, 66 - 2.ª Di.º — 1000 Lisboa — Telef. 650945 • Impressão e Acabamento: ARTISTAS REUNIDOS — R. Prof. Abel Salazar, 143 — 4100 Porto • Distribuição: DIJORNAL — Distribuidora de Livros e Periódicos, Lda. — R. Joaquim António de Aguiar, 64 - 2.ª Di.º — 1000 Lisboa — Telef.: 657350 - 657450 - 657870 • DISNORTE — Distribuidora de Livros e Periódicos, Lda. — Av. Camilo, 268 — 4300 Porto — Telef.: 565316 - 564346.

Preço (pagamento adiantado): Assinatura anual — Continente, 800\$00 Açores e Madeira, 1020\$00 Macau, 1070\$00 Europa, 1025\$00. Outros países, 1210\$00.

«Arquitectura» revista bimestral publica 6 números por ano. Para assinar «Arquitectura» e favor usar o postal insendo neste numero, que deve ser totalmente preenchido e enviado à Administração.

Completamente interdita a reprodução, mesmo parcial, de textos e ilustrações.

Tiragem: 16 500 exemplares

arquitectura 3

A ARQUITECTURA EM PORTUGAL

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA
JOSÉ MANUEL FERNANDES



Universidade de Coimbra (Postal — anos 60).

A abordagem deste tema — a Arquitectura do Fascismo em Portugal — é feita agora pela primeira vez, em termos específicos e minimamente sistemáticos, mas sem as condições de tempo indispensáveis para o aprofundamento da análise. Por outro lado o que aqui trazemos é uma visão de arquitectos, e por isso necessariamente parcelar e até porventura parcial. Tudo isto são factores limitativos que fazem deste trabalho uma primeira recolha de dados e apenas uma tentativa de interpretação dos resultados, por isso mesmo, provisória.

Os regimes fascistas fizeram surgir uma arquitectura própria, em ruptura com toda a evolução anterior (ao contrário do que aconteceu na mesma época nos países com outros tipos de regime) e caracterizada por traços comuns bem definidos. Isso aconteceu com toda a evidência em Itália, na Alemanha, em Espanha, e também em Portugal — aqui através de um conjunto de modelos perfeitamente identificáveis.

Em termos muito sumários, tal arquitectura, que se distingue sobretudo pelos volumes exteriores, pelo tratamento das fachadas e pelos espaços interiores de representação, pode caracterizar-se do seguinte modo:

— ao nível dos edifícios públicos, por uma monumentalidade retórica, como expressão do poder do Estado, e inculcando o sentido da autoridade e da ordem, com o recurso frequente a um vocabulário neoclássico;

— ao nível da habitação, por um tradicionalismo arcaizante, como exaltação dos valores nacionais, recorrendo a uma abundante e desconexa incorporação dos elementos de arquitectura regional deturpada e elevada à categoria de nacional.

Estas duas linhas de expressão aparecem com frequência sobrepostas, sobretudo nos edifícios que, pela sua função ou dimensões, participam daquelas duas categoria — como são por exemplo os prédios de habitação urbana ou os edifícios públicos em pequenos aglomerados.

No entanto, arquitectura com características referidas aparece também de forma sistemática na União Soviética durante o período de Estaline (como também nos países da Europa oriental até à China) — em ruptura com uma linha moderna surgida com enorme vigor na época da revolução. Não se tratando neste caso de um fascismo — embora certas analogias com regimes desse tipo sejam indiscutíveis — resulta claro que a arquitectura com as características apontadas não é exclusiva de regimes fascistas, mas antes um fenómeno, por um lado, mais amplo no espaço, e por outro, bem demarcado no tempo, que parece assim ligado a sistemas políticos de índole totalitária, que surgiram na Europa a partir dos anos vinte. É nes-

DO FASCISMO

ta perspectiva, aliás, que se colocam conceituados historiadores da arquitectura moderna, como Zavi e Benevolo (1)

A partir desta constatação, a existência de uma arquitectura deste tipo no Portugal de Salazar não poderá constituir prova suficiente — que deve ser procurada noutros domínios — da natureza fascista do regime. Mas é-o seguramente do seu carácter totalitário e repressivo e também estreitamente nacionalista e retrógrado.

É deste carácter totalitário que resulta a necessidade do controle pelo Estado de todas as manifestações colectivas da actividade humana. E aqui a arquitectura é um instrumento privilegiado, pela facilidade da sua manipulação enquanto desenho e pela dimensão, durabilidade e uso obrigatório enquanto obra feita — edifício, espaço, cidade. E, nestes termos, instrumento de elevada rentabilidade, como veículo de propagação ideológica e meio de condicionamento do comportamento individual e colectivo.

Mas outras razões fizeram da arquitectura, nomeadamente em Portugal, um terreno de eleição para este tipo de regimes: uma política enérgica de obras públicas, como meio de responder à crise económica, atenuar o desemprego — enfraquecendo ao mesmo tempo o movimento operário — e reforçar a sua base de apoio.

No chamado Estado Novo, a elaboração de modelos arquitectónicos próprios tardou o seu tempo. Sentida essa elaboração como uma necessidade, uma revista mediocre de arquitectura (2) que então se publicava, traçava em 1939 um programa e indicava um método, nos termos precisos em que já em alguns ateliers se trabalha e na sua concretização.

«Não somos inimigos do modernismo, porque era tolice, porque era erro, porque era visão retrógrada em vez de forte visão contemporânea — ser contra o progresso no que ele traz de aquisições úteis e de possibilidades novas. Sem hesitar, diremos porém: se os arquitectos e engenheiros e construtores portugueses não sabem criar um estilo português, antes reproduzam o manuelino, o D. João V ou o pombalino, fielmente e mesmo servilmente.»

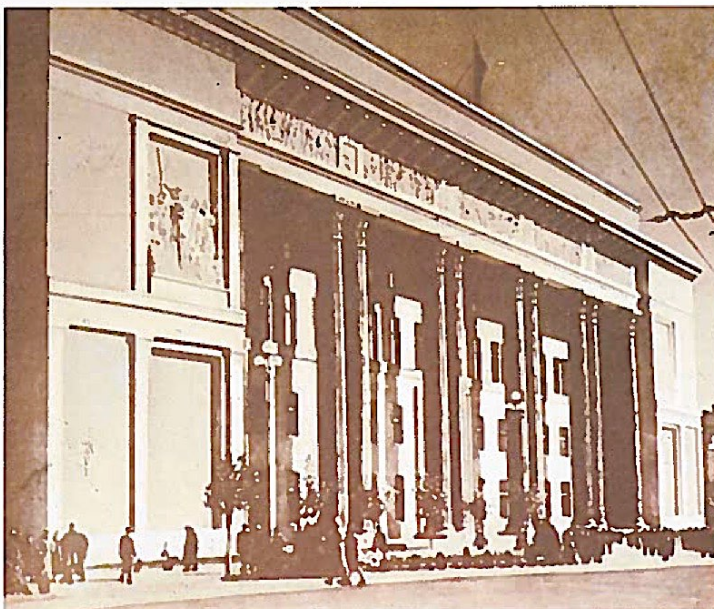
E rematava o artigo: «nós gritamos e gritaremos veemente: façam-se casas portuguesas em Portugal!!!»

Esta ansiedade tem uma explicação: é que a elaboração de modelos teve de esperar pela confluência de dois vectores, ao longo do período de consolidação do regime: por um lado, o que constituiu a sua base material e instrumental, fortemente centralizada no Ministério das Obras Públicas, dirigido por Duarte Pacheco; por outro, a autodesignada política do espírito, que constituiu a sua base ideológica, impulsionada por António Ferro, à testa do Secretariado da Propaganda Nacional. Acima de ambos pairava aquele que,



Centro de Brescia, 1932, «In Opus Cit. Leonardo Benevolo».

Instituto Marx Engels — Lenine em Tiflis, 1938, «In Opus, cit. Bruno Zevi».



no dizer de um outro ministro das Obras Públicas (3), era o primeiro de entre os engenheiros e arquitectos portugueses, pois fora quem tudo concebera. Através de directrizes discretas mas implacáveis, a intervenção do ditador parece ter sido de facto decisiva para marcar a arquitectura do fascismo.

No entanto, a arquitectura faz-se com arquitectos. E aqui coloca-se o problema de encontrar uma explicação para a facilidade com que os arquitectos que se tinham distinguido através de obras claramente modernas, participaram activamente na elaboração dos modelos de que o regime necessitava.

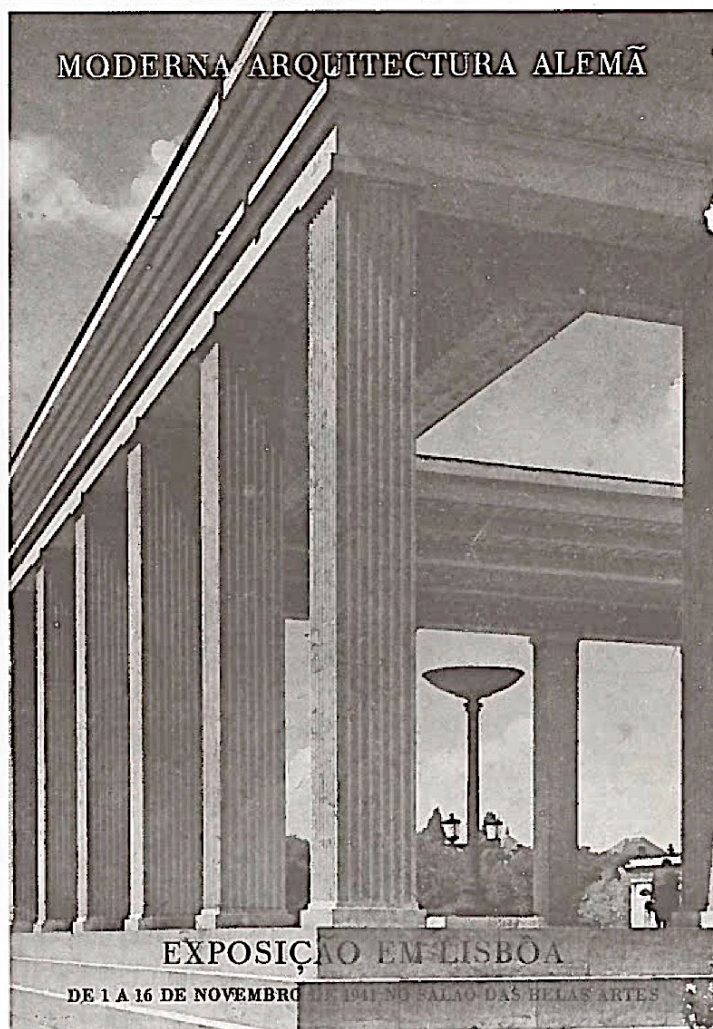
Uma parte da explicação poderia ser, descontado o que tem de propaganda, a que foi dada pelo ministro das Obras Públicas Ulrich (4): «quando, em 1932, foi criado o Ministério das Obras Públicas e Comunicações, a arquitectura era profissão totalmente desconhecida, que se debatia numa tremenda crise, pois raríssimo era o arquitecto que lograva pelo seu trabalho ganhar o bastante para viver: os projectos de edificios particulares — de construções públicas nem se fala, pois era coisa já esquecida em Portugal — eram confiados aos mestres de obras e a simples operários...».

O novo regime apresenta-se assim como o salvador duma categoria profissional, cuja colaboração lhe era imprescindível. Mas alguns outros aspectos, para já, há a referir: por um lado, a formação de direita que era geral nos arquitectos da época, talvez com poucas excepções, sem esquecer a sua situação de classe: por outro lado, a crise de crescimento da arquitectura moderna, marcada pelas primeiras críticas ao nacionalismo, as quais encontravam fácil eco entre nós, através de alguns poucos exemplares recém-construídos, como o Liceu de Beja; por outro lado ainda, a desadequação estrutural do País face aos modelos provindos da Europa industrializada. Finalmente, aquilo que se tornou como uma certeza para muitos dentro da profissão: a de que o autêntico moderno era então o que vinha dos países portadores da Nova Ordem europeia: a Itália fascista e sobretudo o III Reich de Hitler.

Estabelecidos, pois, os modelos de fascismo dentro de um amplo consenso, a respectiva aplicação não levantou grandes problemas, nem ao nível dos arquitectos nem mesmo noutras profissões ligadas ao processo produtivo da construção. Foi preciso — também agora — esperar alguns anos para que a alteração radical da correlação de forças a nível político-social, ocasionada pela derrota do nazismo, começasse a produzir os seus frutos ao nível da arquitectura. Começam então a verificar-se atitudes de contestação, quer em termos colectivos, à volta de grupos de artistas e arquitectos da oposição entretanto organizados, quer a nível individual. Constitui neste aspecto um acontecimento-chave o Congresso Nacional de Arquitectura em 1948.

A estas atitudes de contestação e resistência respondeu o regime com as armas de que dispunha em abundância: ora colocando os discordantes na lista negra, retrandolhes encomendas, ora submetendo os mais dóceis, quando recalcitavam, ora fazendo alterar sem escrúpulos os projectos recorrendo à hierarquia autoritária dos serviços públicos. Entrou-se assim num longo período de repressão e de autêntica censura, em que o regime mostrou com exuberância o desprezo que nunca deixou de ter pela cultu-

Capa do catálogo da Exposição — Realizada por Speer em Lisboa, 1941.



ra, pela liberdade de criação e pela dignidade profissional.

Mas se o fim do fascismo em Portugal não estava nessa altura próximo, os seus dias (que seriam ainda muitos) estavam contados. Condenado historicamente, de novo isolado no plano internacional pela descolonização e pelo desanuiamento, preso nas suas próprias contradições, deparando com uma crescente combatividade por uma parte cada vez mais numerosa dos projectistas, desacreditada a base ideológica que o tinha erguido, o regime começou a ceder, enfraquecendo a vigilância dos censores encarregados de velar pela pureza do chamado estilo nacional. Alguns factores tiveram neste processo de abrandamento, e depois de abdicção, um papel decisivo.

Em primeiro lugar, as necessidades de modernização da estrutura económica: os programas de industrialização e da energia introduziram uma dialéctica desenvolvimentista que entrava em contradição com os aspectos mais retrógrados do salazarismo: do mesmo modo, a necessidade de dinamizar o sector público da habitação acomodava-se mal com a persistência de imposições formalistas e anacrónicas.

Como consequência deste processo, a forte centralização do aparelho de Estado herdada de Duarte Pacheco vai sendo substituída por uma série de organismos semiautónomos, encarregados de orientar a execução dos investimentos nos respectivos sectores: surgem as empresas hidroeléctricas, as Federações das Caixas de Previdência para as habitações económicas e para os Serviços Médico-Sociais, etc. Na sua esteira, as Câmaras Municipais de Lisboa e do Porto, responsáveis por importantes realizações urbanas, começam a ganhar também alguma autonomia a nível técnico.

Finalmente, a crescente resistência das novas gerações de arquitectos, que se generalizou rapidamente e ganhava até profissionais que tinham colaborado com o regime na adulteração das suas próprias obras. O Estado necessitava de aumentar os seus quadros técnicos, vendo-se constrangido a ir buscar arquitectos às camadas saídas das escolas e até a encomendar projectos a elementos que militavam nas fileiras da oposição ao regime.

II. OS MODELOS NA ARQUITECTURA DO FASCISMO

A arquitectura do chamado Estado Novo sobre forte influência e crescente controle por parte das entidades oficiais, factos que vão sentir-se na prática dos arquitectos, na sua produção, na linguagem que utilizam e na gradual ideologização da produção arquitectónica.

Podemos distinguir várias fases no desenvolvimento deste processo:

1. Inicialmente, de 1926 e a 1931, e correspondendo a um período em que o novo regime buscava a sua própria definição, as iniciativas oficiais são escassas e o Poder mostra-se indiferente às características formais da arquitectura, preocupando-se apenas com o relançamento da construção privada, através de incentivos fiscais. Em Lisboa, onde a recuperação deste sector é liderada pelos chamados «patos bravos tomarenses», por se tratar de construtores oriundos da região de Tomar, o ritmo da construção aumenta rapidamente.

É predominante nesta fase uma arquitectura eclética e academizante, que utiliza tecnolo-

1943

A sala do Director do Secretariado da Propaganda Nacional traduz a estabilização da arte moderna, afirma o advento de um novo classicismo. Todos os elementos da decoração — neste novo arranjo de Paulo Ferreira — fundem-se em harmoniosa serenidade. Desapareceram as complicações, os efeitos gritantes. Simplicidade e equilíbrio. O requinte na sobriedade. Valorização das obras de arte que completam a decoração. — Na sala respira-se uma atmosfera de conforto físico e de reconforto espiritual.

Sala de António Ferro.



Bloco desportivo do Liceu D. Filipa da Lencastre (Lisboa). Foto M. Novais — anos 30.



arquitectura 41

gias tradicionais. Mas há a assinalar o aparecimento de uma corrente que utiliza com vigor uma linguagem modernista, apoiada pela introdução de novos programas e novas tecnologias construtivas, e que culmina com o aparecimento de uma série de obras e projectos no I Salão dos Independentes, em Lisboa.

Exemplos desta fase são a Clínica Heliantia de Francelos, nos arredores do Porto, de Oliveira Ferrelira, e o Liceu Filipa de Lencastre, em Lisboa, obra de Carlos Ramos só executada parcialmente; ou a Garagem do Comércio do Porto, de Rogério de Azevedo, e o Cinema Capitólio, em Lisboa, de Cristino da Silva.

2. De 1932 a 1937 intensifica-se rapidamente a intervenção do Estado na arquitectura e no urbanismo, em simultâneo com a institucionalização e a consolidação do regime. Arranca-se com uma política energética de obras públicas e cria-se um ministério específico para o sector, à frente do qual é colocado Duarte Pacheco. Já antes se tinha aberto um concurso de projectos para os Liceus de Beja, Coimbra e Lamego e constrói-se um conjunto que fica como símbolo desta fase, constituído pelo Instituto Superior Técnico e pelo Instituto Nacional de Estatística, ambos de Pardal Monteiro.

Esta produção, agora centralizada ao nível do financiamento e da execução, está em contradição ao nível formal com a linha ideológica do próprio regime, pois utiliza os modelos arquitectónicos do modernismo e socorre-se dos arquitectos mais representativos desta linguagem. Este desfasamento tem naturalmente alguns cambiantes, conforme a formação e os interesses estéticos de cada projectista.

Mas as crescentes encomendas de obras de vulto e o contexto autoritário que as envolve traduzem-se num poderoso factor de alijamento de uma classe profissional até então subutilizada.

Com o conjunto Técnico-Estatística, Pardal Monteiro integra no processo de formação da arquitectura do fascismo um modelo basicamente composto, porque absorve várias tendências (artes decorativas, academismo francês, funcionalismo); esse modelo confirma-se na Igreja de Fátima, já do final deste período, e vai continuar o seu aperfeiçoamento na fase seguinte, criando uma situação equilibrada de compromisso entre linguagem então actual e modelos autoritários.

Por outro lado, a Casa da Moeda ou a Escola Naval do Alfeite são decididamente modernistas, sem concessões decorativas, enveredando por um modelo funcionalista ou racional sem futuro dentro dos quadros ideológicos em processo de definição; esse modelo será portanto necessariamente abandonado pelos seus autores na fase seguinte.

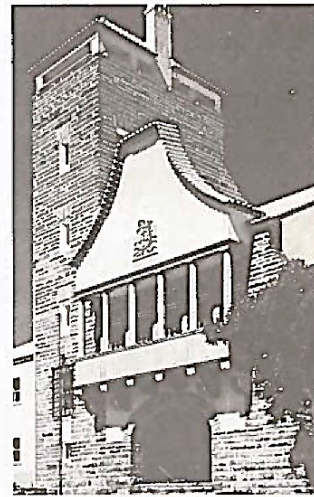
No campo do urbanismo, a situação é diferente; a política de centralização não vai alijar técnicos portugueses, que os não há ainda, mas sim contratar técnicos franceses, e definir com eles os planos de urbanização de Lisboa e da Costa do Sol.

De assinalar ainda nesta fase a intensificação da produção privada e camarária, onde os modelos de arquitectura mais vanguardistas são testados, por exemplo, no campo do prédio de rendimento, que as urbanizações particulares enquadram e multiplicam, ou no campo dos equipamentos e serviços.

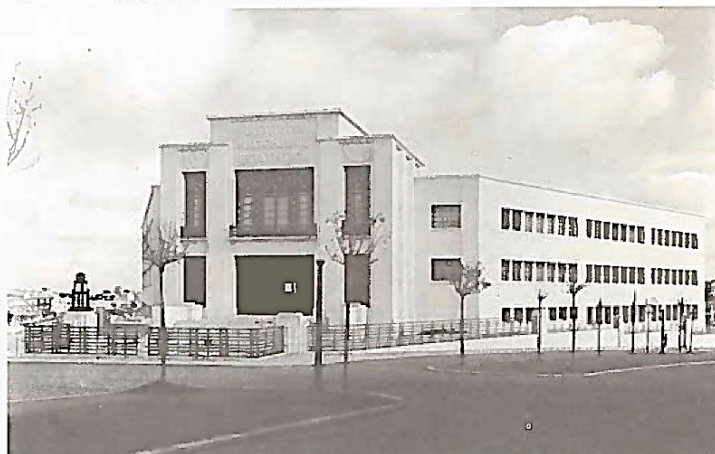
São exemplos o Hotel Vitória, em Lisboa, de Cassiano Branco, ou o Armazém Frigorífico de Peixe de Massarelos, no Porto, de Januá-



Garagem do Comércio do Porto



Estação Agrónom. de Sacavém



I. N. Estatística (Foto Mário Novais — anos 30).

Maquete do conjunto da Casa da Moeda (Foto Mário Novais — anos 30).



rio Godinho.

3. No período de 1938 a 1943 desenvolvem-se as consequências culturais do aliciamiento anteriormente referido: é a fase da definição e aperfeiçoamento dos modelos próprios da arquitectura do «Estado Novo» (designação que propomos para recuperar a caracterização genérica deste período dada pelo próprio regime); nesta fase são finalmente aplicados os paradigmas desses modelos, os exemplos orientadores das futuras realizações. Para a concretização desses modelos contribuíram vários factores:

A. A divulgação duma política cultural, que se vai gradualmente definindo, organizada pelo «ex-modernista» António Ferro, através do Secretariado da Propaganda Nacional, de que é actor e símbolo.

Neste enquadramento são lançadas as campanhas do Bom Gosto, e os concursos da Casa Panorama, na revista oficial com este nome, órgão do S.P.N.

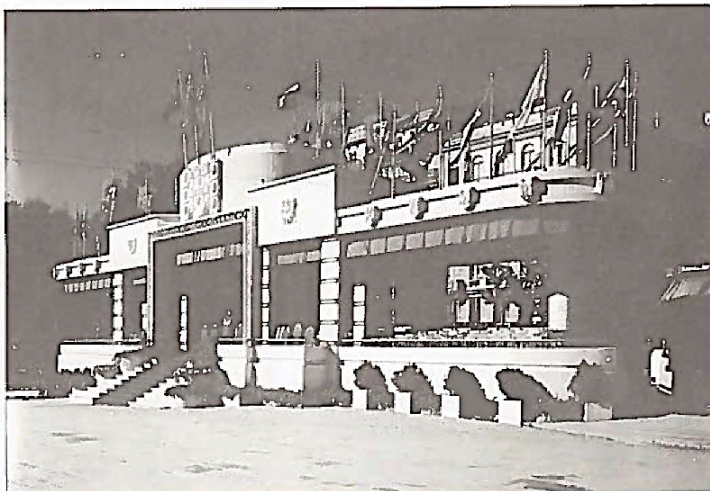
B. A política das comemorações, com a necessidade de uma arquitectura efémera mas representativa, voltada para a propaganda, feita em estafe, mas carregada de símbolos (históricos, nacionalistas, autoritários); baseada ainda em concepções modernistas nas comemorações do ano X do regime (Paulino Montez), ou nas exposições de Paris (Keil do Amaral) e Nova York (Jorge Segurado), já mais amadurecida em 1940, na Exposição do Mundo Português. Nesta exposição, local de encontro ideológico, laboratório máximo de adulteração da linguagem modernista, participam quase todos os arquitectos da nova geração, com especial relevo para Cottinelli Telmo e Cristiano da Silva. São diversos os campos de actividade construtiva praticados nesta fase.

A intervenção urbana, pela primeira vez aliada à definição de modelos arquitectónicos, cuja primeira experiência é o conjunto monumental da Praça do Areeiro, e que continua pela definição do eixo Alameda-Fonte Monumental, culminando no conjunto habitacional da Av. Sidónio Pais, ao qual é sacrificada uma parcela do Parque Eduardo VII, e em que são utilizados os quarteirões fechados, tipologia urbana já ultrapassada: de notar que são tudo realizações lisboetas, onde de facto o regime vai ter o seu campo de experimentação favorito e que em duas delas participa Cristiano da Silva, cuja bagagem académica das Beaux-Arts, já expressa no plano não realizado para o Parque Eduardo VII, se sente agora bem presente, aliada ao entusiasmo então provocado pela exposição da Moderna Arquitectura Alemã, organizada por Albert Speer, em Lisboa, no auge do Nazismo.

A realização das obras-símbolo, com igual carga representativa e funcional, de grande efeito colectivo: o Estádio Nacional, prometido às multidões nos anos 30; a auto-estrada e o viaduto Duarte Pacheco; a arborização do Parque Florestal de Monsanto; o aeroporto de Lisboa e a Estrada Marginal.

O culto estático dos valores regionalistas, através do concurso da aldeia mais portuguesa (Monsanto), ou das reconstituições em estafe de porções de Lisboa antiga, nas festas da cidade, ou de aldeias, na Exposição do Mundo Português, ou ainda a construção do «Portugal dos Pequenitos», em Coimbra, universo de evocações regionalistas tornadas brinquedos infantis.

Agrupam-se por sectores as diversas realizações-tipo a construir em todo o País, e surgem as escolas dos centenários, os edifícios para os C.T.T., os bairros económicos, mais

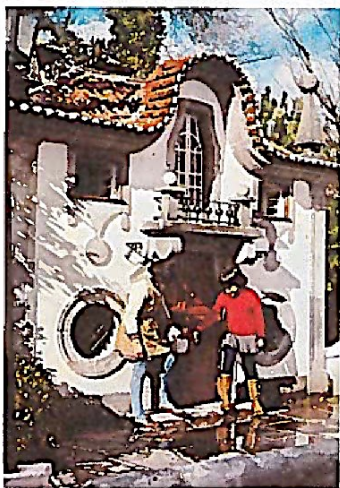


Tribuna da C. M. Lisboa, no 28 de Maio (Foto Mário Novais — anos 30).



Alameda D. Alfonso Henriques (Postal — anos 50).
O «Passeio, de Domingo» na Auto-Estrada (Postal — anos 40).





Portugal dos Pequeninos (Coimbra)



Construção de papel, «escola primária» — anos 40.
CTT de Alcobça. Arq. Adelino Nunes, 1937.

adiante as obras da Caixa Geral de Depósitos, os Liceus, as Universidades, as pousadas, os quartéis, as cadeias, os hospitais; alguns destes sectores são geridos por organismos oficiais especialmente criados para o efeito, as chamadas Comissões de Obras ou Delegações.

Perante uma tão diversificada área de obras públicas, não se atinge fase o modelo arquitectónico de tipo único, mas agrupam-se e afinam-se vários modelos, adequando-se cada um deles à especialidade funcional desejada.

Assim, podemos distinguir:

— um modelo nacionalista de raiz historicista, para os liceus (o solar do século XVII) ou para o prédio de rendimento urbano (os estilos joanino e pombalino), com modelos concretos apontados pela Câmara de Lisboa aos projectistas;

— um modelo também nacionalista, de feição regional, para os bairros sociais, escolas primárias, pousadas, CTT, além das moradias urbanas e suburbanas (a «casa portuguesa», o «estilo tradicional português»);

— um modelo monumentalista, de influência classicizante, para os edifícios universitários e depois para os Palácios de Justiça;

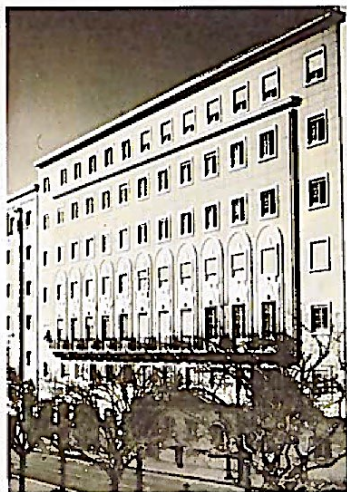
— um modelo específico para a arquitectura religiosa, de estilização medievalista, romano-gótica, ou por vezes setecentista, para colégios e seminários;

— um modelo composto, integrando várias tendências e aplicado nas situações de carácter mais utilitário, onde melhor do que nas obras de vocação representativa se podia aceitar uma linguagem de compromisso, modelo este praticado essencialmente por Pardal Monteiro, na sede do Diário de Notícias e nas estações marítimas de Lisboa, onde habilmente se ligam sinais monumentalistas à linguagem moderna; e também por Keil do Amaral, no aeroporto, ou no equipamento dos parques de Lisboa, onde elementos tradicionais são controlados e enquadrados com certa modernidade, numa escala intimista de raiz holandesa — Keil aparece-nos, aliás, dada a rarefacção de sinais de algum modo nacionalistas nestas suas obras, como um caso talvez único em que se pode falar de «resistência» cultural dentro da prática arquitectónica do regime, neste período,

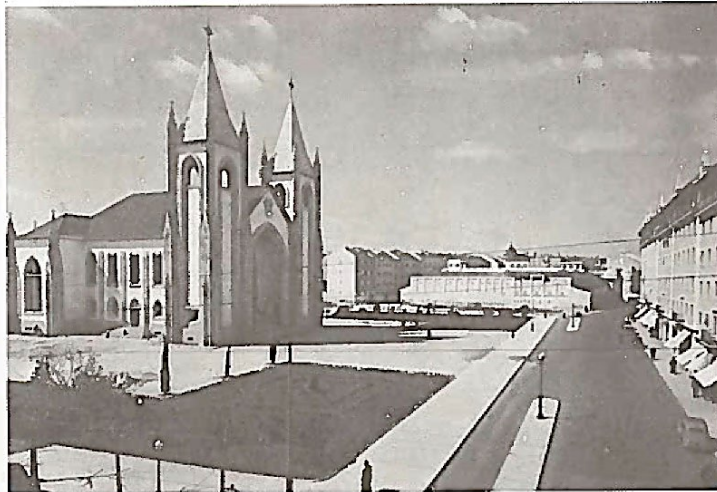


Palácio da Justiça Celorico da Beira (Postal Portugal Turístico)





Av. A. de Aguiar — Arq. Jucobally — anos 40.



Igreja do Santo Condestável, Lisboa — Arq. Regaleira (Postal — anos 40).

Aeroporto de Lisboa (Postal — anos 40).



Grande Hotel do Luso (Postal — anos 40. Foto Beleza, Porto).



e portanto não enquadrável totalmente no modelo referido.

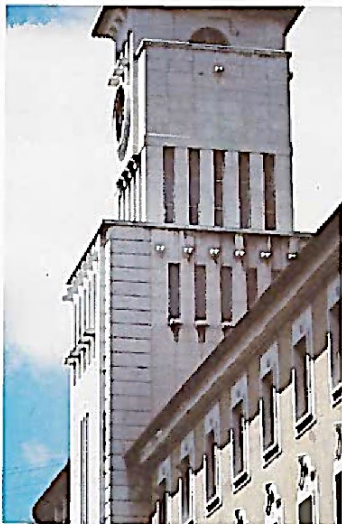
A «conversão» dos arquitectos aos novos modelos mais ou menos exigidos e propostos pelo regime é pois feita muito rapidamente, obra de um par de anos, por vezes feita no mesmo projecto, através da rejeição sucessiva de soluções gradualmente mais conservadoras.

Como são os mesmos arquitectos que vão praticar sucessivamente os modelos modernistas e do fascismo, e eles se formaram numa situação de ruptura cultural com o academismo, sente-se no seu modo de projectar, muito frequentemente, ora a recuperação de uma linguagem espacial e formal modernista, adulterada por elementos decorativos (Standard Eléctrica, de Cottinelli Telmo, Palácio dos CTT, de Adelino Nunes, ao Cais do Sodré), ora o vir ao de cima do raciocínio da grande composição académica com anulação das propostas modernistas (Palácio da Cidade, projecto de Keil do Amaral).

A produção privada vai também ser influenciada pela forte pressão ideológica dos modelos oficiais, e transborda para obras de iniciativa particular que até podiam em princípio ser modernas, como o Hotel do Luso (Cassiano Branco), esses modelos vão absorver, por exemplo, toda a produção de prédios de rendimento, jogando aqui fortemente a indispensável aprovação por parte das Câmaras Municipais.

Escasseiam neste período obras de espírito moderno; como o Coliseu, de Cassiano Branco, «última» obra modernista, ou a casa na Areosa, de Viana de Lima, «primeira» obra moderna, ambas no Porto e ambas em 1941, na cidade que se tornou o último reduto desta linguagem.

Também por vezes o espaço de manobra é ambíguo, como se vê claramente nas obras de Adelino Nunes para os CTT. São efectivamente do mesmo ano obras produzidas segundo concepções contraditórias, consoante o local de implantação; nas zonas consideradas «históricas» o figurino oficial é obrigatório, enquanto em novas expansões urbanas se concede liberdade ao projectista para construir «moderno»: por exemplo, em 1938, os edifícios dos CTT de Alcobaca e do Estoril.



Palácio dos C.T.T. — Praça D. Luis — Lisboa

4. A fase que se desenvolve de 1944 a 1948 corresponde à aplicação sistemática pelo Estado dos modelos definidos no período anterior, sem qualquer contestação, mas também sem inovações quanto aos modelos; aplicação que não corresponde já a novas iniciativas sistemáticas duma política de obras públicas entretanto afrouxada. Trata-se sobretudo da continuação e conclusão de obras já iniciadas ou de projectos oficiais não realizados ou lentamente produzidos: caso do Palácio da Cidade, de Lisboa, do edifício da esquina dos Restauradores ou dos Hospitais Escolares de Lisboa e Porto (estes últimos projectos do arquitecto alemão Distel, em tudo semelhantes aos construídos no III Reich).

Com o final da guerra assiste-se ao início de uma progressiva reacção da parte dos arquitectos face à produção dominante, cujo despoletar surge no Porto, onde Carlos Ramos mantinha na Escola de Belas-Artes, e desde 1940, um ensino tão aberto quanto possível às correntes modernas (reacção de que o Cinema Batalha, de Alfredo Magalhães, com o fresco de Júlio Pomar, é o manifesto e exemplo).

Esta reacção apresenta no entanto carácter sectorial e relativamente autónomo em relação ao Ministério das Obras Públicas que continuará a impor os cânones oficiais; é fruto, numa primeira fase, da acção de grupos profissionais com gradual consciência política e poder de intervenção (o ICAT em Lisboa, com Keil do Amaral, ou a ODAM — Organização Dos Arquitectos Modernos, do Porto).

Estes grupos vão conseguir afirmar as suas teses no I Congresso de Arquitectura, iniciativa do Governo por eles subvertida, e ao qual se segue a eleição da primeira direcção sindical de oposição ao regime, encabeçada por Keil do Amaral.

5. Com o avançar dos anos cinquenta tornam-se mais frequentes as obras desta «resistência», baseada por um lado na autonomia crescente de organismos para-estatais e por outro num sector privado que começa a libertar-se da influência ideológica dos modelos oficiais. Exemplo do primeiro

46 arquitectura



Coliseu — R. Passos Manuel — Porto (Foto Mário Novais, sobre foto Alvão).



Cinema e Praça da Batalha — Porto (Postal — anos 50/60).

Simultaneamente, a linha dos modelos autoritários é intensificada durante toda a década de 50; é a repressão intensa das novas ideias, linguagens e programas, e não só a nível das iniciativas oficiais, de prestígio, simbolizada pela anulação do novo concurso para o monumento de Sagres (cujo 1.º prémio fora atribuído a João Andresen) e pela construção do velho monumento de 1940, agora em pedra, e erigido em Belém, como valor mais seguro; são as vagas de Palácios de Justiça, que aparecem por todo o País, culminando com os de Leiria (Cristino da Silva), do Porto (Rodrigues Lima) e Lisboa (J. Godinho e J. Andresen); e a conclusão da Cidade Universitária de Coimbra, crime urbano apoiado num discurso do próprio Salazar, que agora se consoma, e o início da de Lisboa.

Todas elas, obras em que o modelo monumentalista (o que mais resistiu ao tempo) é aplicado sistematicamente, com mais ou menos elementos epidermicamente renovados; ou ainda as igrejas de Lisboa desta fase, que desenvolvem o modelo medievalista, culminando com a nova realização-símbolo que é o monumento a Cristo-Rei.

Só a partir dos finais da década os modelos do Estado Novo vão ser gradualmente abandonados, por manifesto desfasamento técnico-ideológico e pela força das iniciativas renovadoras, que não cessaram de aumentar ao longo deste período.

caso são os programas de habitação das Câmaras de Lisboa (Avenidas de Paris e João XXI), de Alberto Pessoa, Raul Ramalho, José Segurado e outros, e do Porto (Sobreiras) e ainda das Caixas de Previdência (Ramalde, no Porto, de Fernando Távora); os empreendimentos hidroeléctricos (do Cávado, por exemplo, de Januário Godinho) ou ligados à industrialização (a FIL, de Keil Amaral). Exemplos do segundo caso são o complexo turístico de Ofir (Alfredo Magalhães), o bloco das Águas Livres em Lisboa (Teotónio Pereira e Costa Cabral) ou as obras impulsionadas pelo Movimento de Renovação da Arte Religiosa, como a Igreja de Moscavide (Freitas Leal e João de Almeida).



Praça de Londres e entrada na Av. de Paris (Lisboa) (slide — anos 50).



Conjunto da Cidade Universitária, de Coimbra (Postal).



Cristo-Rei e Almada (Postal).

III — ALGUMAS CONCLUSÕES

1. É um facto a existência de uma arquitectura característica do regime fascista português, de que a política de obras públicas e a protecção dada à construção de prédios de rendimento constituíram a base material e de que a chamada política do espírito, parte integrante da propaganda salazarista, foi a base ideológica.
2. Essa arquitectura apoia-se numa série de modelos formais específicos, que tiveram o seu processo de formação, sedimentação e aplicação durante um longo período, com início nos anos 30 e arrastando-se até cerca de 1960. A evolução deste processo está estreitamente ligada à evolução do próprio regime, atingindo o ponto culminante no período do seu apogeu, mas acusando, tanto no início como no seu declínio, um certo efeito de retardamento.
3. A arquitectura do «Estado Novo» é um produto suscitado pelas necessidades internas do regime, mas foi grandemente favorecida e influenciada no período da sua elaboração, tal como o próprio regime, pelo fascismo italiano e pelo nazismo.
4. Como característica fundamental desta arquitectura aponta-se um espírito retrógrado em que a pesquisa formal e especial se fundamenta num raciocínio historicista e estético, que olha para o passado numa perspectiva acrítica e essencialmente não renovadora. O suporte desta atitude encontra-se numa oposição à industrialização como base evolutiva para a expressão artística, já que aquela se baseava na utilização de mão-de-obra abundante e barata, num autoritarismo ao nível da iniciativa e no controle centralizado da produção.
5. A linguagem de tal arquitectura foi praticada por uma classe profissional de forte tradição conservadora e elitista, baseada num ensino de carácter académico e desligada de uma formação técnico-artística. As tentativas modernizantes do sector mais jovem e activo da profissão não tiveram prática e sedimentação suficientes para gerarem um movimento cultural autónomo moderno — e não já modernista — que resistisse à sua manipulação pelo Poder. Foi assim que, na

fase da sua formação e difusão, a arquitectura oficial contou com a adesão dos próprios arquitectos.

6. A aplicação prolongada dos modelos oficiais, quando as condições que tinham favorecido a sua eclosão entraram em crise, foi possível devido a uma prática censória sistemática, que impunha a adopção desses modelos contra a liberdade de concepção que as camadas mais conscientes da profissão começavam a reclamar, e que era aliás justificada pelas necessidades de adaptação do próprio regime.

7. A arquitectura do regime salazarista tem sido objecto de uma condenação apriorística e acrítica, sem ter por base a análise e reflexão sobre as condições reais em que e por que foi produzida; o seu estudo poderá fornecer elementos de grande importância para o esclarecimento da natureza e das características do fascismo português, pelo que se considera necessário o aprofundamento da problemática apenas alforada por este primeiro ensaio.

(1) — A crise do racionalismo arquitectónico na Europa, In História de Arquitectura Moderna, de Bruno Zevi, Ed. Arcádia, 1970, Lisboa.

— El Compromiso Político y el Conflicto con los Regimenes Autoritarios, In Historia de la Arquitectura Moderna, de Leonard Benevolo, Ed. Gustavo Gili, 1974.

(2) — A Arquitectura Portuguesa — e Cerâmica e Edificação Reunidas nº 46, 3ª série, Janeiro de 1939.

(3) — Quinze Anos de Obras Públicas, 1932/1947 — II Volume, pág. 14, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, 1949.

(4) — 30 Anos de Estado Novo, 1926/1956, pág. 291, Organizações Império, Lisboa, 1957.

Texto escrito e apresentado pelos autores em Março de 1980 no colóquio sobre a cultura e o fascismo em Portugal, realizado na Faculdade de Letras de Lisboa.

2. «Arquitectura» e Fascismo (1981)

Fernandes, José Manuel (1981) “«Arquitectura» e Fascismo”, *Arquitectura*, 142, p.17

Arquitectura e fascismo, urbanística e fascismo, são conceitos que por vezes associamos, de forma empírica, sem precisar com rigor a questão de fundo: existiu ou não de facto uma prática urbana e arquitectónica identificável, coerente e caracterizável de acordo com o regime salazarista? Este número da nossa revista tomou por objectivo uma aproximação documental e crítica ao tema, e procurou fazê-lo de uma maneira aberta, múltipla: se por um lado é possível uma (várias) leituras desse período numa perspectiva histórico-crítica, em que se procuram as relações entre regime político e suas implicações na produção urbano-arquitectónica da época, tentando portanto um enquadramento *factual* e *situado* no tempo — que, se minimamente sucedido, tornará aquela produção um objecto histórico identificado, reaccionário, anacrónico e autoritário tanto quanto o foi o regime seu gerador, por outro, não deixamos de chamar a atenção para as outras leituras que num sentido a-histórico são igualmente possíveis e, por vezes, fascinantes. Considerar os objectos fruto desses tempos desligados do seu contexto ideológico inicial, admirar a sua capacidade simbólica de *significar*, enquanto espaço ou forma puros; verificar a enorme variedade de modelos criados, apesar de toda a ingenuidade ou ignorância, *coerentes* com uma multiplicidade de funções a cumprir, bem como a sua diversificação regional, decorativa e espacial, tentando ingloriamente a definição de uma linguagem em simultâneo moderna e culturalmente nossa, é assumir, creio que com honestidade provocatória, um drama que ultrapassa em larga medida o seu lugar histórico, para representar, com muitos e muitos exemplos duradouros, e através de uma profissão e actividade específica — a arquitectura —, todas as contradições da sociedade portuguesa no tentar adaptar-se a um «mundo» europeu em evolução rápida, mantendo-se por outro lado agarrada a tradições e mitos mais ou menos estáticos que não sabe dinamizar.

É nesta leitura dupla, decerto contraditória e controversa, mas também criativa, esperamos, que assentam as intenções do trabalho aqui apresentado, e certamente os mais velhos compreenderão melhor uma visão condenatória historicamente fundamentada, enquanto os novos se entusiasmarão primeiro por uma interpretação que recupere a modernidade potencial da arquitectura dos anos 40; é importante não esquecer, acima de tudo, a uns e outros que a compreensão de cada um desses aspectos só ganhará quando informada pelo seu conjunto.

Jose Manuel Fernandes

3. A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959 (1986)

Fernandes, José Manuel e Nuno Teotónio Pereira (1987) “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em *O Estado Novo - Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Actas do Colóquio, Lisboa, Editorial Fragmentos, vol.2, pp.323-357

Título: *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959) - vol. II*
Este volume contém a 2ª parte das comunicações apresentadas ao

**COLÓQUIO SOBRE O ESTADO NOVO
— DAS ORIGENS AO FIM DA AUTARCIA (1926-1959)**

que se realizou com o

**ALTO PATROCÍNIO
DE SUA EXCELENCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**

Comissão Organizadora:

António Costa Pinto (I.S.C.T.E.); António Moreira; Fernando Marques da Costa (Bibl. Nacional); Fernando Rosas (F.C.S.H. da Univ. Nova de Lisboa); João Serra (I.C.S.); José Maria Brandão de Brito (I.S.E.); e Nuno Severiano Teixeira (Univ. de Évora).

Comissão Científica:

A. H. de Oliveira Marques, Adérito Sedas Nunes, Alfredo Marques, Ângela Guimarães, António Barreto, António Lopes Vieira, Boaventura Sousa Santos, Fernando Oliveira Baptista, Fernando Pereira Santos, Francisco Pereira de Moura, Jaime Reis, Joel Serrão, João Ferreira de Almeida, José Medeiros Ferreira, Manuel Jacinto Nunes, Manuel Villaverde Cabral, Miriam Halpern Pereira.

Entidades promotoras:

Centro de História Contemporânea do I.S.C.T.E.; Centro de Estudos de Sociologia do I.S.C.T.E.; Centro de Investigação sobre a Economia Portuguesa do I.S.E.; Cooperativa de Estudos e Documentação; Faculdade de Economia de Coimbra; Faculdade de Economia do Porto; Gabinete de História Económica e Social do I.S.E.; Instituto de Ciências Sociais.

Com o apoio de: Banco de Portugal; Biblioteca Nacional; Câmara Municipal de Lisboa; Comissão Cultural Luso-Americana; Embaixada da Áustria; Editorial Fragmentos, Lda.; Fundação Calouste Gulbenkian; Investimentos e Participações do Estado (IPE); Instituto Italiano de Cultura; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica; Pintor Fernando de Azevedo; Secretaria de Estado da Cultura; União Geral de Trabalhadores.

© Editorial Fragmentos, Lda.

Capa: Reimundo Santos

Preparação de texto: Joel Goes

Revisão tipográfica: António José Peixeiro

Todos os direitos reservados por Editorial Fragmentos, Lda.

R. dos Navegantes, 46-2.º Esq. 1200 LISBOA Telef.: 66 15 62

Esta obra está protegida pela Lei. Não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado, incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor. Qualquer transgressão à Lei dos Direitos de Autor será passível de procedimento judicial.

Composto e paginado por Gamatipo.

Impressão da Gráfica Barbosa & Filhos

em Setembro de 1987.

Depósito legal 18283/87.

A ARQUITECTURA DO ESTADO NOVO de 1926 a 1959

Nuno Teotónio Pereira

com a colaboração de
José Manuel Fernandes

Introdução

A complexa problemática da arquitectura durante o Estado Novo tem sido objecto de várias abordagens ao longo dos últimos anos, embora a maioria no quadro de ensaios não incidindo exclusivamente sobre esse tema. Para além dos estudos fundamentais de J. Augusto França¹ e Nuno Portas² são de referir ainda os de P. Vieira de Almeida³, R. Hestnes Ferreira e F. Gomes da Silva⁴, J. Manuel Pedreirinho⁵, Artur Portela Filho⁶, Margarida Calado⁷, e novamente J. Augusto França⁸ e Nuno Portas⁹. Refira-se ainda a comunicação apresentada sobre o assunto ao Colóquio sobre o Fascismo, realizado em 1980¹⁰, de que o presente trabalho constitui o desenvolvimento e aprofundamento, como aliás se declarava desejável nas respectivas conclusões.

Podem notar-se algumas divergências na interpretação dos acontecimentos entre um ou outro dos trabalhos citados. No entanto, e beneficiando desses vários contributos, considera-se ser possível traçar um panorama global da arquitectura do Estado Novo suficientemente documentado e com amplas áreas de consenso, corrigindo uma ou outra ideia presumivelmente pouco fundamentada.

É esse o objectivo do presente ensaio.

1. A eclosão da arquitectura modernista coincide com o 28 de Maio, mas a ditadura adopta uma atitude de indiferença ou tolerância face a este fenómeno

Segundo Nuno Portas¹¹, uma «ofensiva de novidades» vem à luz a partir de 1925 e «há que tratar uma boa dúzia de autores como grupo ou escola: os seus primeiros trabalhos surgem num curto período de tempo, afirmando-se por uma linguagem comum, de facto nova ou de ruptura com a generalidade do que se construía então». E, mais adiante, comenta aquele autor: «... único momento em que se repercute neste país, e quase sem atraso, um movimento de vanguarda internacional...».

No entanto, na sua fase inicial (1926-1933), correspondente à génese e institucionalização do Estado Novo, ao longo do qual a sua natureza se foi

definindo, o regime — então de Ditadura Nacional — não se preocupou com a expressão arquitectónica, no sentido de a procurar orientar ou controlar. Podem apontar-se algumas razões para essa atitude¹²:

— Era preciso construir, e construir depressa, em contraste com o arrastamento das obras públicas durante a República; para isso seria prejudicial colocar entraves ao trabalho dos projectistas, a quem se pedia celeridade e competência;

— Não tinha ainda o regime definido com precisão o seu perfil ideológico, pelo que lhe faltava base doutrinal para uma intervenção directa, mais não lhe restando do que uma atitude de tolerância ou indiferença face às correntes que se manifestavam no espectro cultural;

— Estando claramente definida desde o início a natureza autoritária do novo regime, estava-se ainda relativamente longe de uma perspectiva *totalitária*, que só mais tarde adquiriu contornos precisos — ainda que em muitos domínios atenuada relativamente à generalidade dos regimes análogos que iam tomando o poder na Europa; as acções repressivas tinham ainda um carácter imediato de «defesa da ordem»: censura à imprensa, repressão das organizações de trabalhadores, polícia política incipiente.

Foi nesta fase «liberal» (quanto a uma intervenção estatal nas artes) que se fizeram os projectos mais significativos da arquitectura modernista em Portugal, os quais deram lugar aos edifícios construídos nos anos seguintes, até cerca de 1940¹³. Efectivamente, a Exposição do Mundo Português, embora já reflectindo em parte as orientações do regime, e como o sustenta J. Augusto França, foi ainda ponto de chegada e não um ponto de partida¹⁴.

Mas já «conservadores mais ou menos influentes no aparelho de Estado começam a ter na sua mira impedir a progressão de tais jovens, denunciando a sua escolha nas encomendas do Estado ou dificultando as aprovações oficiais que as obras particulares também exigem, dado o crescente reforço jurídico do Estado Novo»¹⁵. E começam a ouvir-se vozes contra «o racionalismo internacionalista, instrumento do colectivismo bolchevista, sabotador de tudo o que é português...»¹⁶.

2. *Suscitar uma arquitectura «nacional» torna-se um imperativo do regime*

Na sua fase de desenvolvimento e consolidação (1933-1938), o regime — agora já Estado Novo — sente a necessidade de criar uma arquitectura própria.

O grande surto de obras públicas, algumas monumentais (e que vieram dar origem às chamadas «obras de fachada» de que desde cedo se acusou o salazarismo), tornava evidente a importância da arquitectura como expressão da capacidade realizadora do Estado Novo, para o que deveria espelhar os valores que o sustentavam: a autoridade, a disciplina e a ordem, por um lado, e por outro o culto da nacionalidade, da família e do mundo rural.

Tratava-se, assim, de utilizar a arquitectura como veículo de propaganda ideológica e meio de condicionamento do comportamento individual e colectivo. E para isso a arquitectura revelava-se como um instrumento privilegiado, pela facilidade da sua manipulação ao nível do projecto e pelo alcance, durabilidade e uso obrigatório a partir da obra feita. Daí que não se circunscrevesse aos edifícios públicos a necessidade desta manipulação: depressa se apercebeu Salazar de que a construção privada, cuja actividade

era alvo de incentivos fiscais, tinha também de participar no processo de «portuguesamento» que se ambicionava.

As críticas acesas feitas pelos sectores mais conservadores ao internacionalismo da arquitectura moderna, que encontravam agora novos argumentos nas obras de vanguarda que surgiam no país, faziam engrossar o clamor: «Façam-se casas portuguesas em Portugal!»¹⁷

Esta arquitectura «portuguesa», por oposição à internacional, seria a arquitectura do regime, que, na vaga dos vários fascismos europeus, caminhava para o auge.

3. O suporte ideológico da arquitectura do Estado Novo através da convergência de correntes vindas de horizontes opostos

As bases doutrinais que justificaram, no plano ideológico, a eclosão da arquitectura do Estado Novo surgem curiosamente de horizontes opostos. É a sua convergência que acaba por conferir algum suporte teórico — ainda que subjectivo e confusamente fundamentado — à arquitectura própria de que o regime tinha necessidade.

Trata-se, por um lado, do movimento de que Raul Lino era o principal protagonista, de defesa e promoção do que este arquitecto chamava «a casa portuguesa», tema que vinha desenvolvendo em sucessivas publicações e ilustrava com projectos de moradias encomendados pelos sectores mais tradicionalistas da burguesia. Acérrimo crítico da arquitectura moderna, já em 1933 dizia que «o internacionalismo na arquitectura devia ser proibido superiormente, se não houvesse já razões de ordem técnica e material para ser condenado»¹⁸.

A outra corrente, de que António Ferro era o arauto, provinha das vanguardas literárias dos anos 20. Inventor da chamada «política do espírito», tornou-se um dos ideólogos do regime, após a série de entrevistas feitas a Salazar em 1932. À frente do Secretariado da Propaganda Nacional (mais tarde SNI) foi o impulsionador de sucessivas campanhas de «portuguesismo», veiculadas pela revista *Panorama*: os concursos da Aldeia mais Portuguesa e da Casa Panorama, a Campanha do Bom Gosto. E através de sucessivas exposições, de que foi o responsável, nacionais e internacionais, inculcava nos artistas chamados a colaborar — quase todos também de vanguarda — a chama desse portuguesismo.

A convergência destas duas correntes é feita sob a égide de Salazar, o qual, no dizer de J. Frederico Ulrich, mais tarde ministro das Obras Públicas, «era o primeiro de entre os engenheiros e arquitectos portugueses, pois fora quem tudo concebera»¹⁹. Através de directrizes discretas mas seguramente implacáveis, a intervenção do ditador parece ter sido de facto decisiva para o advento da arquitectura do Estado Novo.

4. O volta-face dos arquitectos modernistas: o regime precisava deles e eles responderam prontamente à chamada

Os criadores, rápidos e eficazes, da arquitectura pretendida pelo Poder foram os mais conhecidos arquitectos da época, muitos dos quais se tinham

destacado através de obras recentes numa linha de clara modernidade, que o mesmo poder veio a condenar como desnacionalizadora e subversiva²⁰.

Na quase totalidade dos casos, essa participação não foi imposta à força, nem terá constituído um acto de traição consciente aos ideais estéticos que antes tinham professado; ela ficou a dever-se fundamentalmente ao facto de esses arquitectos serem convictos adeptos do novo regime e dos valores que o mesmo propagandeava — o que os terá levado a uma espontânea atitude de colaboração, que frequentemente assumiu até um carácter entusiástico, como em Cristino da Silva²¹, e por vezes autocritico relativamente a obras anteriores, como em Rogério de Azevedo²².

Mas outros factores terão favorecido tal atitude:

— A crise que atravessava a fase racionalista da arquitectura moderna, e que deu novo alento às correntes académicas em toda a Europa, em certos casos recebendo o estímulo e o apoio dos regimes autoritários então em ascenso;

— A aparente superficialidade com que os arquitectos portugueses tinham adoptado a linguagem do Movimento Moderno, atestada na falta de um suporte teórico que desse consistência a essa opção²³;

— O facto de a política de incremento das obras públicas e da construção privada ter feito aumentar consideravelmente o mercado de trabalho duma classe profissional que até então tinha vivido numa situação de subutilização e com um estatuto social inferior²⁴. O novo regime apresenta-se assim como o benfeitor de uma categoria profissional, cuja colaboração era indispensável para os seus desígnios²⁵.

Encontra aqui plena justificação a homenagem prestada a Duarte Pacheco, fazendo-o sócio honorário do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Celebra-se deste modo, na expressão de R. Hestnes Ferreira e F. Gomes da Silva, um «acordo tácito... na base do lançamento do novo estilo tradicional português». Estes autores juntam mais uma explicação para o fenómeno: «A facilidade com que os arquitectos modernistas da época praticavam a variante *clássica*, de início sem aparente pressão oficial, foi uma das componentes da posterior acomodação às directivas para a criação dum *estilo nacionalista* influenciado pelos modelos italianos e alemães.»

Nuno Portas²⁶ destaca, indo mais fundo, um outro aspecto: o da dimensão urbanística do movimento entre nós, «a qual, a ter existido, seria a pedra-de-toque da sua consistência reformadora, a prova de que a mudança de linguagem arquitectónica resultava de uma nova consciência social e não de uma simples questão de gosto».

Mais tarde, no I Congresso Nacional de Arquitectura (1948), onde abertamente se contestou a orientação oficial, alguns desses pioneiros fizeram uma autocritica à facilidade com que haviam accéte essa orientação. Em comunicações ao Congresso, citadas por J. Manuel Pedreirinho²⁷, Pardal Monteiro reconhece que «nos deixámos obedecer umas vezes a caprichosas e quase tiránicas exigências municipais» e Cottinelli Telmo confessa que, posto «perante o problema do portuguesismo da sua obra, o arquitecto tem buscado imitações, estilizações de tudo o que de superficial e exterior lhe revela o passado». Mas isto aconteceu cerca de dez anos depois, quando a correlação de forças se estava já claramente a alterar.

5. *Do alinhamento fácil dos pioneiros à aceitação contrariada dos seguintes e à impossibilidade de um processo crítico de desenvolvimento da arquitectura moderna*

Alguns autores, como N. Portas²⁸ e P. Vieira de Almeida²⁹, tendem a confundir a adesão dos arquitectos da primeira geração moderna, que alegremente assumiram a tarefa de criar os modelos de que o Estado Novo precisava, com o período que imediatamente se lhe seguiu, durante o qual esses mesmos modelos foram impostos a sucessivas gerações, a começar pela imediata. Desta atitude pode decorrer um olhar cada vez mais complacente, à medida que o tempo vai limando as arestas do regime e vão desaparecendo as testemunhas.

É verdade, como diz Vieira de Almeida, «que praticamente todos os arquitectos da altura, isto é, aqueles que foram profissionalmente operantes na vigência do regime fascista português, todos se terem mais ou menos comprometido e mais ou menos longamente com o Estado Novo, incluindo aqueles que mais activamente vieram a tomar posições antigovernamentais». Mas, se isto é verdade, não significa de forma nenhuma que todos o tenham feito de boa vontade e sem constrangimento³⁰. E se por vezes alguns se recusaram a acatar as imposições formais do poder³¹, uma recusa permanente e sistemática tê-los-ia levado a ficar sem trabalho, uma vez que, nessa época, e em Lisboa, o Estado era a quase exclusiva fonte da encomenda. Aliás, o próprio V. Almeida caracteriza este drama ao falar dos que vivem «conflitualmente esta situação de colaboração necessária e vontade de recusa»³².

É também verdade que «não é de aceitar de imediato como chave-mestra para todas as dificuldades, erros e desvios, que se verificam durante os quase cinquenta anos de ditadura, a justificação recorrente e genericamente bem aceite, da interferência do Estado Novo». Mas, se o é, não o é menos que essa interferência, ao sufocar o movimento moderno em Portugal, veio inquinhar e distorcer irremediavelmente toda a sua posterior evolução.

É por isso que parece algo ingénua a tarefa que Vieira de Almeida considera necessária: «A tentativa de isolar o que realmente se deve à interferência do Estado na orientação e controlo dos processos de criação no campo específico da arquitectura.»

Neste mesmo sentido não é justa a acusação de N. Portas³³ à geração dos pioneiros: de que «não tinham sabido» começar, «sem receio nem preconceitos, por estudar o meio e os arquitectos portugueses». É que os movimentos de vanguarda são naturalmente de rotura: só depois se pode iniciar um processo de ajustamento e de adequação ao meio. Isto mesmo é comprovado, em citação de Vieira de Almeida, nas apreciações de Keil Amaral acerca dos arquitectos holandeses, que chegaram «a uma expressão arquitectónica especificamente holandesa, mas holandesa de hoje, *experimentando e verificando*»³⁴.

Aos arquitectos portugueses, tanto aos pioneiros como aos que se lhes seguiram, ficou vedada (ou adiada) essa possibilidade indispensável de experimentar e verificar através de um processo crítico colectivo. O Estado Novo só lhes concedeu uma escassa meia dúzia de anos para experimentar uma única vez: o tempo à justa para projectar e construir *uma* obra.

6. Os modelos da arquitectura do Estado Novo: ingredientes e condimentos

Em termos muito sumários, a arquitectura do regime, que se distingue sobretudo pelos volumes exteriores, pelo tratamento das fachadas e pelos espaços interiores de representação, pode caracterizar-se do seguinte modo:

— Ao nível dos edifícios públicos, por uma monumentalidade retórica, como expressão do poder do Estado, e inculcando o sentido da autoridade e da ordem, com o recurso frequente a um vocabulário neoclássico;

— Ao nível da habitação, por um tradicionalismo arcaizante, como exaltação dos valores nacionais, recorrendo a uma abundante e desconexa incorporação de elementos de arquitectura regional, deturpada e elevada à categoria de nacional.

Estas duas linhas de expressão aparecem com frequência sobrepostas, sobretudo nos edifícios que, pela sua função ou dimensões, participam daquelas duas categorias — como são, por exemplo, os prédios de habitação urbana ou os edifícios públicos em pequenos aglomerados.

Mais pormenorizadamente, podem distinguir-se ³⁵:

«— Um modelo nacionalista de raiz historicista, para os liceus (o solar do século XVII) ou para o prédio de rendimento urbano (os estilos joanino e pombalino), com modelos concretos apontados pela Câmara de Lisboa aos projectistas;

— Um modelo também nacionalista, de feição regional, para os bairros sociais, escolas primárias, pousadas, CTT, além das moradias urbanas e suburbanas (a 'casa portuguesa', o 'estilo tradicional português');

— Um modelo monumentalista, de influência classicizante, para os edifícios universitários e depois para os Palácios de Justiça;

— Um modelo específico para a arquitectura religiosa, de estilização medievalista, romano-gótica, ou por vezes setecentista, para colégios e seminários;

— Um modelo composto, integrando várias tendências e aplicado nas situações de carácter mais utilitário, onde melhor do que nas obras de vocação representativa se podia aceitar uma linguagem de compromisso.»

Ao referir-se com amargura e sarcasmo à eclosão da arquitectura «nacional», Keil Amaral ³⁶ faz a caricatura dos novos modelos: «Pioneiros da arquitectura moderna em Portugal fazem agora aparatosos prédios ou edifícios públicos, com portas superbarrocas, falsos andares nobres, falsos beirados e janelas-de-aventail-e-chapéu-de-plumas; jovens arquitectos de quem se esperava uma arquitectura jovem, inexperiente mas jovem, aparecem subitamente mestres na arte dos lugares-comuns, dos rodriguiños arquitectónicos; outros tentam abrir caminho na senda que conduz à fortuna, construindo moradias de uma cenografia pretenciosa, feita de arcarias despropositadas, complicadas chaminés, retorcidos e abundantes ferros forjados... outros, ainda, dedicam-se a procurar nas revistas alemãs e de outras nacionalidades os modelos para as obras de sabor português que tanto encantam os mentores da campanha pró-arquitectura nacional.»

Verifica-se assim que, à postura simplista de certas correntes do Movimento Moderno, que sustentavam ser a fachada uma resultante da planta do edifício, os arquitectos visados opunham uma concepção que secundarizava toda a organização do espaço interno, sobrevalorizando os alçados e carregando-os de elementos simbólicos, reduzindo-os assim, frequentemente, a simples cenografia. O uso de materiais tradicionais, como a pedra e a telha, tornava-se um condimento obrigatório.

Como expressivamente diz N. Porlas³⁷, «não chegava fazer caixotes funcionais — era necessário embrulhá-los em papel de memória, e memória chama-se *rústico* (as raízes do povo) e *joanino* (as raízes do poder e sumo do Império) ou, melhor ainda, a colagem de ambos».

7. Os departamentos criados por Duarte Pacheco para a dinamização das obras públicas asseguraram a rápida e eficaz propagação da «nova» arquitectura

Se Raul Lino e António Ferro foram, de modos e por vias diferentes, os inspiradores da arquitectura «nacional», se Oliveira Salazar foi o seu supremo instigador, se coube à maior parte dos arquitectos da primeira vaga modernista a tarefa de lhe dar forma, foi Duarte Pacheco a personalidade responsável pela sua rápida e eficaz propagação. A conhecida palavra de ordem «rapidamente e em força»³⁸, que ficou na História a partir de 1961, foi aqui cumprida em vinte anos de antecedência.

Defrontando-se com a inércia da burocracia estatal, onde escasseavam os quadros técnicos, o ministro das Obras Públicas criava nos meados dos anos 30 uma série de organizações dirigidas por pessoas da sua confiança, que despachavam directamente com ele, e que passou a constituir uma verdadeira administração paralela, praticamente à margem das direcções gerais do seu e até de outros ministérios. Com a designação de juntas, comissões ou delegações, foram criadas, num curto espaço de tempo, mais de uma dezena destes organismos, cobrindo todos os sectores de actividade, desde as escolas dos três graus aos hospitais, dos quartéis às construções prisionais, dos CTT à Caixa Geral de Depósitos, da GNR à Guarda Fiscal, das Alfândegas à Hidráulica Agrícola. Para justificar a existência da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, continuaram ligados a esta, além dos próprios monumentos, o Serviço de Casas Económicas. Data assim desta época o enquadramento no MOP de departamentos que antes estavam dispersos por diferentes ministérios, e cuja unidade de comando Duarte Pacheco quis assegurar.

Dispondo nos seus quadros de arquitectos aos quais, através da cadeia hierárquica, eram impostos os figurinos oficiais, ou recorrendo a profissionais livres da confiança governamental, estes organismos asseguraram com eficácia uma abundante produção arquitectónica dentro da linha estabelecida, que rapidamente ia polvilhando o país, no âmbito de uma política que continuava a privilegiar as obras públicas como um sector fundamental para atestar a capacidade do regime.

O volumoso catálogo da Exposição de Obras Públicas de 1948, com o título pomposo de *Livro de Ouro*³⁹, dá conta dessa eficácia, sonhando muitos casos em que os figurinos oficiais não tinham sido aplicados; casos dos primeiros anos considerados, em que tais figurinos não estavam ainda fixados.

8. *Era preciso aplicar os padrões oficiais também à construção privada. Para isso foi decisiva a acção do Município da capital*

Se foi relativamente fácil, por medidas de carácter administrativo, pôr a funcionar a construção estatal ao serviço dos cânones governamentais, já a sua introdução na construção privada obrigou a providências especiais, de que também se encarregou Duarte Pacheco, à frente da Câmara de Lisboa⁴⁰.

Devido a medidas proteccionistas e a uma conjuntura internacional favorável provocada pela Segunda Guerra Mundial (entrada de capitais no país, segurança do investimento face às incertezas, lucros da guerra — volfrâmio, café, etc.), o sector da construção civil na capital atingia um dinamismo considerável⁴¹. Ultrapassada a fase dos «gaioleiros» com a utilização de betão armado e a melhoria da qualidade nas construções, a elaboração dos projectos, no entanto, continuava quase exclusivamente nas mãos de engenheiros e construtores civis, com a intervenção apenas ocasional de arquitectos. Importantes frentes de expansão urbana avançavam na bordadura da cidade (Bairro Azul, Alto do Parque, Defensores de Chaves, Almirante Reis, Bairro Lopes), exibindo nas fachadas um vocabulário *art deco*, dominante nos primeiros anos 30, ao qual se sucedia uma linguagem vincadamente modernista, como resultado das intervenções de Cassiano Branco. Pela sua fortíssima presença na «capital do Império», que se repercutia no resto do país, tornava-se necessário que esta arquitectura alinhasse pelo figurino do regime, a exemplo do que fora feito entretanto por Cristino da Silva (1938) para a nova Praça do Arcêrio.

É então (1942) que Duarte Pacheco toma uma medida preñhe de consequências: decide lotear uma faixa lateral do Parque Eduardo VII, numa zona privilegiada da cidade, para que aí fossem construídos prédios de prestígio no quadro do estilo ambicionado. Só que era preciso antes criar o modelo. Keil Amaral⁴² conta como isso foi:

«Há tempos a Câmara Municipal de Lisboa pôs em praça uma porção de lotes de terreno junto à Avenida António Augusto de Aguiar e decidiu 'orientar' a arquitectura dessa nova zona da cidade. Começou por determinar que os projectos só poderiam ser feitos por arquitectos de mérito reconhecido pela Câmara. Depois tentou explicar-lhes que género de arquitectura pretendia — tarefa difícil e comovedora: aconselhou-os a inspirarem-se no Palácio Ludovice, no edifício da Companhia das Águas, num prédio setecentista da Rua dos Bacalhoeiros⁴³, um imbróglio dos diabos. E aí começaram os bons dos arquitectos a quem a Câmara reconheceu mérito a quebrar a cabeça para lhe satisfazer os desejos... para inventar a arquitectura com que o Município tinha sonhado. E quase me esquecia de dizer que este jogo de adivinhas se referia apenas às fachadas, porque as plantas eram fornecidas pela Câmara, a título de sugestão é certo, mas fazendo notar que julgava difícil melhorá-las.

Só um arquitecto, que eu saiba, se recusou a trabalhar em tais condições! Pois bem: a arquitectura de aparato-e-compromisso nascida das condições em que os arquitectos aceitaram trabalhar passou a constituir o padrão para os novos prédios da cidade.»

Não só para os da cidade — mas para os de todo o país. Entretanto, a operação fachadista foi ao mesmo tempo — e não menos importante — uma intervenção fundiária, cujo modelo o Município iria utilizar daí por diante sistematicamente, aproveitando a enorme área de terrenos que Duarte Pacheco expropriara: a venda de lotes camarários aos construtores, muitas

vezes com projectos fornecidos pela Câmara, como forma de garantir a aplicação do receituário formal e a unidade do conjunto. Este método garantia a entrada de vultuosos capitais nos cofres camarários, o que permitia o financiamento das obras de urbanização por toda a cidade.

9. Ao mesmo tempo que o modelo do prédio de rendimento, urgia criar o padrão da moradia apalaçada

O prédio de rendimento lisboeta, como se viu, desempenhou um papel-chave na estética urbana do salazarismo. Tanto como as obras públicas, nas suas diversas modalidades, após a estreia das Avenidas Sidónio Pais e António Augusto de Aguiar e juntamente com a Praça do Areeiro, passou a constituir um padrão consagrado, e por isso destinado a ser reproduzido até à exaustão.

Mas na construção privada um outro modelo era imperioso criar: o da moradia apalaçada em lote ajardinado. A isso foi destinada a encosta do Restelo, lugar enobrecido pela vizinhança do manuelino, com vista para o Tejo das caravelas e a caminho da então Costa do Sol. Objecto de um vasto plano de urbanização camarário realizado quando da Exposição do Mundo Português (1940), foram os lotes vendidos rapidamente à burguesia endinheirada, que não encontrava na malha urbana de Lisboa terrenos para construir uma mansão. Uma área mais reduzida, ao longo da então Avenida do Aeroporto, foi colocada no mercado na mesma época e para idêntica ocupação e vendida com igual sucesso, só que a compradores mais atraídos pela ostentação ao longo da avenida do que pelo ambiente aristocratizante do Restelo.

Aqui não foi necessário o Município velar pelo portuguesismo da arquitectura, o qual estava à partida garantido pelo estrato social dos proprietários. As receitas já antigas de Raul Lino (que curiosamente deixara de aplicar nos seus próprios projectos da época) e um Prémio Valmor de 1943 atribuído a uma moradia de 1939⁴⁴ chegaram para inundar de «português suave» aqueles loteamentos camarários, com efeitos propagadores pelo país fora.

Ao longo da década, cada cidade de província, ou até cada vila, foi construindo o seu pequeno Restelo e o seu pequeno Areeiro.

10. Os figurinos para a habitação social foram variados, de acordo com a tipologia e a modalidade legal de promoção

Na fase tolerante ou indiferente do regime, e após a conclusão dos bairros sociais da Primeira República que a Ditadura Nacional concluiu (Arco do Cego e Calçada da Boa Hora), duas realizações modernistas, de importante significado social e estético, foram construídas pelos Municípios de Lisboa e do Porto: o Bairro Salazar no Alvito (Monsanto)⁴⁵ e o bloco Marechal Saldanha no Porto. Qualquer deles, e muito especialmente o segundo, apodado de maxista pelo seu carácter vincadamente multifamiliar, foram alvo dos mais violentos anátemas e dados como exemplo do que não se podia voltar a repetir; e de tal maneira que até ao primeiro lhe foi retirada

a invocação. A directiva do ditador era clara: «Vamos começar a obra da casa económica, da casa dos mais pobres, casa salubre, independente, ajeitada como um ninho — lar da família operária, lar modesto, recolhido, português.»⁴⁶ A partir daqui, esta concepção da habitação social foi defendida tenazmente pelo regime até ao limite da irracionalidade. Os bairros de «casas económicas», lançados com a instauração do regime corporativo em 1933, não podiam ter mais do que dois pisos para a categoria mais elevada e do que um piso para a mais modesta. Os bairros do Alto da Serafina, de Belém e da Ajuda, em Lisboa, e do Ilhéu, Condominhas, Ameal e Paranhos, no Porto, são realizações desta primeira fase.

Todos ainda da década de 30, e porque era tomada à letra a sua natureza «económica», as suas formas eram simples e despojadas, sem os adereços de portuguêsismo que vieram a aparecer mais tarde nas «casas para famílias pobres», de que se construíram pequenos núcleos por todo o país. Numa linha mais vincadamente ruralista, mesmo quando construídos na cidade (caso do Caramão da Ajuda), já se lhes exigiam volutas, arcos, grelhas e telha de canudo.

Foi preciso chegar a 1945, com os fascismos derrotados e as carências de habitação a avolumarem-se, para uma primeira concessão de Salazar ao modelo da «casa portuguesa». A modalidade de «casas de renda económica» (1945), virada para as classes médias urbanas, permitia pela primeira vez edifícios plurifamiliares; mas fixava o número máximo de pisos, que não podia exceder os quatro: era imperioso conter a colectivização. Neste regime foi construído pela Câmara e financiado pela Previdência o Bairro de Alvalade, onde se pode encontrar um modelo de fachada tipo Sidónio Pais em modesto, com pilastras e portais de cantaria. Modelo que também se espalhou pela província, com a proliferação de pequenos Alvalades.

Entretanto, aos bairros de «casas económicas» que se iam construindo a um ritmo lento, continuava vedado ultrapassarem os dois pisos. Eram assim a derradeira e desesperada trincheira do dogma salazarista, que resistia às análises de custos, às comparações com uma Europa em reconstrução e às reivindicações dos técnicos, nomeadamente dos arquitectos que, no Congresso de 1948, e com igual dogmatismo, fariam da construção em altura uma das suas bandeiras de luta.

Foi preciso chegar a 1957 para que o ditador se rendesse: na cintura de Olivais Sul e no Bairro do Viso, no Porto, foi por fim permitida a construção em quatro pisos, também no regime legal das «casas económicas».

Uma importante característica apresentam estes bairros do Estado Novo: o seu traçado fechado, em ilha, mesmo segregado, tentando reproduzir a dimensão e a imagem da aldeia, com a sua capela ao centro. Era uma recusa deliberada a construir cidade, traduzindo assim a ideologia do regime.

11. Exposições, comemorações, reconstituições: um aspecto central em que se espelha a ideologia do regime

Como em todos os regimes fascistas, também no Estado Novo, saído da Revolução Nacional, as cerimónias públicas enquadradas em imponentes encenações foram uma constante. A propaganda, interna e externa, e a manipulação das massas a isso obrigava. Daí o carácter extremamente revelador da arquitectura votada a essa função. J. A. França e J. M. Pedreiro ocupam-se largamente deste aspecto nos seus estudos⁴⁷.

Dispondo de um organismo vocacionado para este tipo de actividades — o Secretariado da Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro —, o Estado Novo desdobrou-se em iniciativas nos primeiros anos do regime como forma de ganhar credibilidade e influenciar a opinião pública, tanto no país como no estrangeiro. No curto espaço de sete anos, podem assinalar-se oito exposições, culminando com a Exposição do Mundo Português, em 1940: Exposição Colonial do Porto (1934), reconstituição de Lisboa Antiga, frente ao Palácio de São Bento (1935), Exposição do Ano X da Revolução Nacional, no Parque Eduardo VII (1936), Exposição Histórica da Ocupação e Exposição Universal de Paris (1937), Exposições Internacionais de Nova Iorque e São Francisco (1939). Pelo meio, e fazendo parte do mesmo processo, iam-se fazendo os cortejos históricos que deslumbravam a população, dirigidos por Leitão de Barros, com dezenas de coches, centenas de cavaleiros e milhares de figurantes vestidos à época. E as manifestações de massas de apoio ao regime por ocasião das efemérides políticas. E ainda as festas populares, como as da cidade de Lisboa, em 1935.

A esta arquitectura de gesso chamou Cottinelli Telmo efémera, tendo-lhe a revista *Arquitectos*, órgão oficial do Sindicato Nacional, de que ele era director, dedicado um número⁴⁸. É significativo que esta revista, entre os catorze números que publicou entre 1938 e 1942, tenha consagrado a este tema a capa de nada menos do que seis deles. Significativo da importância de tal arquitectura no conjunto da produção arquitectónica e significativo do papel desempenhado por Cottinelli, arquitecto-chefe da Exposição do Mundo Português.

Também aqui coexistiram os dois modelos-chave no vocabulário utilizado. Para as comemorações, paradas e exposições do regime, uma cenografia claramente fascizante, de colunas imponentes; para as evocações e reconstituições históricas, o cenário salazarista do país-aldeia, de que fala N. Portas⁴⁹. Na Exposição do Mundo Português foram estas duas vias sabiamente combinadas, de acordo com os espaços a enquadrar.

Apesar de efémera, dois importantes testemunhos desta arquitectura foram-nos legados: o Portugal dos Pequeninos, em Coimbra, obra de Cassiano Branco (1938), e o Monumento das Descobertas, em Belém, com arquitectura ainda de Cottinelli Telmo. A este testemunho foi concedido por Salazar a suprema consagração: depois de demolida a construção efémera e ligeira que fora feita para a exposição, foi passado à pedra, como que em compensação pelos três concursos falhados para um monumento em Sagres ao Infante D. Henrique.

12. *A «reintegração» dos monumentos expressa com clareza a obsessão historicista do Estado Novo*

De acordo com N. Portas⁵⁰ «não se deve deixar em silêncio a política de monumentos nacionais que se lançou nessa época por todo o país». Ela é enfaticamente reveladora da forma peculiar de manipulação do passado, que constitui uma das vertentes ideológicas do salazarismo. Aquele autor caracteriza a filosofia que está na base de tal política: «Mais uma vez cenográfica, quer dizer, de dar o monumento como espectáculo. Para isso será necessário reconstruí-lo, limpando-o de tudo o que não é genuíno (como se os séculos se não tivessem nele sucedido) e destacá-lo, demolindo anexos e casarios próximos... De Guimarães a Vila Viçosa muita cirurgia urbana se juntou a cosméticas mais ou menos profundas...»

A própria designação utilizada, e que é específica do caso português — reintegração —, foi tomada à letra nestas intervenções, quando lá fora eram correntes outros vocábulos para obras análogas, embora com diferente filosofia: restauro, reabilitação, reconstrução, recuperação...

J. A. França⁵¹ fala a propósito de obras baseadas «em princípios arqueológicos de refazimento conjectural e de purificação bebidos em Violet-le-Duc mais do que numa consciência histórica da vida e da utência sucessiva dos edifícios». Pode ser uma atenuante para os seus responsáveis, mas o que contou aqui sobretudo foi a obsessão historicista do regime, que exacerbou aqueles princípios. É indesmentível que nestas intervenções, que incluíram obviamente obras de preservação e consolidação, se salvou muita coisa da ruína e se dignificou o enquadramento urbano de muitos monumentos. Mas, infelizmente, aconteceu com frequência aquilo que Ruskin tinha dito meio século antes: «O verdadeiro significado da palavra *restauro* não é compreendido nem pelo público nem por aqueles a quem cabe a conservação dos nossos monumentos públicos. Significa a destruição mais completa que pode sofrer um edifício: destruição da qual não se poderá salvar uma única parcela.»⁵²

Para além deste aspecto central, que desfigurou irremediavelmente quase todos os monumentos intervençionados, na fúria da reintegração, foram destruídos acrescentos ou contributos de sucessivas épocas; de alto valor histórico ou artístico, classificados de «atentados cometidos nos séculos XVII e XVIII contra o nosso património artístico e monumental»⁵³.

Se esta acção de purificação causou incontáveis perdas para o património que se queria valorizar, não menores foram os prejuízos provocados pelo «refazimento conjectural». Sem qualquer respeito por princípios elementares de bom senso, que mais tarde viriam a ser consagrados universalmente pela UNESCO e outras instituições, fizeram-se volumosas reconstruções que pretendiam simular as construções originais, que desfiguraram por seu lado muitos monumentos dos mais importantes. Como casos exemplares desta prática ficaram o Paço Ducal de Guimarães — autêntica cenografia de pedra — e o magnífico templo de Santa Engrácia, onde a engenharia militar tinha inteligentemente construído uma calote metálica abatida, na falta da cúpula que não chegou a ser construída. Salazar, numa atitude arrogante de acabar com o aforismo secular, veio a coroar com um mesquinho zimbório pretensamente setecentista uma das peças mais valiosas da nossa arquitectura barroca (1966).

E, como que a coroar a prática do Estado Novo neste domínio, a destruição maciça da Alta de Coimbra — arrasando implacavelmente uma zona histórica valiosíssima, com casas, solares, igrejas, conventos e edifícios públicos — veio mostrar uma outra face salazarista do conceito de património⁵⁴.

13. A arquitectura da Igreja acompanha fielmente a evolução da arquitectura oficial

A arquitectura religiosa também teve a sua fase modernista, pela mão de Pardal Monteiro: a igreja de Fátima e o seminário dos Olivais, ambos em Lisboa, construídos nos meados dos anos 30. As críticas dos meios académicos e conservadores estalaram. Mas o cardeal Cerejeira foi peremptório na resposta: «Quanto a ser moderna (a igreja de Fátima), não

compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo.»⁵⁵

Mas esta segura convicção não duraria muito. Como em tantos outros campos, a Igreja alinharia com o regime, presumivelmente pelas mesmas razões que justificaram o volta-face de quase todos os pioneiros do modernismo: encontravam-se no mesmo campo ideológico. E talvez por razões acrescidas: não só os projectos de igrejas e seminários eram frequentemente feitos através dos serviços do Estado, como todas as obras eram pelo mesmo participadas — o que implicava o controlo estreito daqueles. É assim que a igreja de Fátima em Lisboa, a capela da mesma invocação no Porto (grupo ARS) e a capela da Marconi em Vendas Novas (Segurado) ficaram como obras isoladas de um breve período em que o Estado, como entidade tutelar, ainda não possuía modelos que fosse possível impor.

Esses modelos, que tiveram ampla e rápida divulgação na metrópole e nas colónias, continham os mesmos ingredientes da arquitectura civil, mas permitiam uma opção, um tanto caricata, dentro de um tema obrigatório de arcos: estes podiam ser, à escolha, ogivais ou de volta redonda.

Se na arquitectura civil o inimigo a esconjurar era o racionalismo *sem pátria*, na arquitectura religiosa católica o seu equivalente eram as igrejas protestantes *sem alma*. Mas deve reconhecer-se que esta arquitectura mostra um certo eclectismo, semelhante aliás ao que ocorreu nos Palácios da Justiça: é que se tratava de construções onde o *espírito* tinha direito de presença, em que por isso os modelos não eram tão rígidos. Vasco Regaleira, autor das Igrejas do Santo Condestável e de São João de Brito, em Lisboa, das novas paroquiais das Caldas da Rainha e outras e de algumas catedrais ultramarinas, foi o projectista por excelência da arquitectura religiosa do Estado Novo.

14. *Os arquitectos do Porto, actuando num contexto muito diferente dos de Lisboa, resistem às directivas governamentais*

Se na «capital do Império» a elaboração de modelos arquitectónicos expressando a ideologia do Estado, seguida da sua generalização e até imposição, tenha sido levada a cabo com rapidez e eficácia, o mesmo não sucedeu na periferia, nomeadamente na cidade do Porto. Aqui, um núcleo de arquitectos dotados de forte consciência profissional e regional opôs uma eficaz barreira às tentativas do poder para domesticar a arquitectura.

Efectivamente, foi nesta cidade que se tornou possível assegurar a continuidade entre os pioneiros do modernismo e as seguintes gerações de arquitectos modernos. Esta passagem de testemunho foi decisiva para a formação do grupo numeroso e coeso que em 1948, no I Congresso Nacional de Arquitectura, liderou a condenação sem rodeios dos cânones do regime. E isto apesar de alguns daqueles poucos pioneiros — como foi o caso de Rogério de Azevedo — terem abraçado esses mesmos cânones.

Esta situação tão contrastante com o que se passava em Lisboa encontra explicação numa série de factores convergentes:

— O afastamento geográfico do centro de decisões que era a capital, o que constituía à partida um obstáculo à atribuição da encomenda pública a arquitectos nortenhos e portanto o seu eventual aliciamento, e sobretudo ao controlo apertado da respectiva execução, como o fazia Duarte Pacheco;

— A maior independência desses mesmos arquitectos em termos de mercado de trabalho: não precisavam das encomendas do Estado para sobreviver, já que a clientela privada, constituída por uma operosa burguesia industrial e comercial, lhes preenchia a actividade. Para isto contribuía a menor concorrência de projectistas não arquitectos, e também um perfil diferente da própria indústria da construção, em que a moradia abastada tinha maior peso do que o prédio de rendimento. Efectivamente, enquanto o número de projectos assinados por arquitectos entrados na Câmara Municipal do Porto em 1949⁵⁶ se situava entre os 15 e os 20 por cento, o mesmo número em Lisboa, embora referido a 1936, andava pelos 9 por cento⁵⁷.

— Uma enraizada tradição de autonomia cultural, que coloca o meio portuense relativamente imune face às conjunturas reinantes na capital, e que era cultivada com orgulho, apoiada numa Escola de Belas-Artes remoçada com a presença activa de Carlos Ramos desde 1940 e manifestando abertura às novas correntes da arquitectura.

Colocado perante a pertinaz independência dos arquitectos portuenses, o respectivo Município vê-se obrigado em Outubro de 1949 a tomar providências — quem sabe se por pressões do Governo —, tanto mais que a situação contrastava demasiado com o que se passava na capital, em que praticamente todos os edificios, mesmo particulares, respeitavam à letra os modelos oficiais.

Tais providências concretizaram-se na nomeação de uma comissão de vereadores, presidida por um coronel(!), com a incumbência de impor um estilo nacional e até portuense às novas edificações, para impedir as nefastas actividades dos incompetentes e a indesejável influência da arquitectura estrangeira nas construções da cidade⁵⁸. Mas a reacção dos arquitectos portuenses foi imediata e em bloco: um abaixo-assinado com cinquenta nomes, dirigido em termos firmes ao presidente da Câmara, terá inviabilizado o trabalho da comissão, da qual mais não se ouviu falar.

15. Os modelos da «arquitectura nacional» tardam em chegar às longínquas províncias do Império

Nas colónias, onde mesmo as obras públicas continuaram a ser projectadas ao longo dos anos 40 ignorando as directivas sobre a «arquitectura nacional» — e por isso contradizendo as apregoadas declarações de portuguesismo —, a persistência desta situação pode encontrar algumas explicações.

A autonomia administrativa que então vigorava para cada território e o facto de a quase totalidade dos projectos de edificios — mesmo oficiais — serem feitos por engenheiros, dada a ausência de arquitectos nos quadros das Obras Públicas e a sua raridade na profissão livre, eram um obstáculo à aplicação local dos modelos criados em Lisboa⁵⁹. Para estes técnicos seria naturalmente mais seguro reproduzirem os formulários modernistas que tinham aprendido, servindo-se da «régua e esquadro», do que se aventurarem nos figurinos do «português suave» idos da metrópole, que teriam dificuldade em manejar.

Por outro lado, e isto para Angola e Moçambique, a existência, entre os poucos arquitectos, de alguns bastante prestigiados e que não dependiam da encomenda pública, como Vieira da Costa e Pancho Guedes, terá

favorecido a resistência às directivas idas de Lisboa. E, no caso de Moçambique, a vizinhança sul-africana terá contribuído para reforçar esta atitude, pois foi nesta colónia que tiveram menor expressão os padrões do regime.

Para a superação destas dificuldades acabou o poder central por encontrar soluções, que tiveram maior ou menor êxito. A fundamental foi a criação em Lisboa do Gabinete de Urbanização do Ultramar, orientado por Lucínio Cruz, um dos arquitectos que tinha participado na criação do modelo do bairro oriental do Parque Eduardo VII, por incumbência de Duarte Pacheco. Este organismo passou a centralizar a elaboração de projectos para todas as colónias, segundo uma linguagem estereotipada na linha do «portuguesismo».

Outra via de solução foi a encomenda de projectos na metrópole a arquitectos de confiança. O caso talvez mais flagrante terá sido o do Banco de Angola, que fez construir quase réplicas de palácios seiscentistas nas capitais de distrito, sob risco de Vasco Regaleira. É do mesmo arquitecto a colossal sede deste banco em Luanda — um verdadeiro expoente da arquitectura «nacional, una e indivisível, do Minho a Timor», usando uma fórmula que o salazarismo utilizou até à exaustão.

16. A imposição dos modelos arquitectónicos foi real, sistemática e implacável ao longo dos anos 40, embora nos moldes suaves e discretos que caracterizaram o fascismo português

O facto de a imposição dos modelos oficiais não ter deparado com uma resistência declarada, ou mesmo com atitudes individuais de protesto ou de luta — como aconteceu noutros países —, tem conduzido a que seja minimizada essa imposição, ou mesmo esquecida, à medida que os factos ocorridos vão ficando mais distantes. Analisando sob este aspecto os mais importantes estudos publicados, a que na introdução se faz referência, a atenuação daqueles factos, ou mesmo o seu silenciamento, são uma constante, como se o peso das intervenções do poder tivesse tido uma importância secundária na evolução da arquitectura em Portugal.

J. A. França⁶⁰ faz apenas breves referências a essas imposições, transcrevendo alguns testemunhos, mas não tira do facto as ilações correspondentes, chegando a dar a impressão de que se trataria de casos isolados, como se a marcha dos acontecimentos tivesse sido apenas ditada por correntes estéticas e por escolas. No artigo publicado «1930-1948 — o fascismo puro e duro»⁶¹, o texto está em contradição com o título: não há qualquer referência ao carácter compulsivo das directivas governamentais.

N. Portas⁶² dedica um capítulo à «Resistência», mas os factos que descreve e que a teriam justificado são referidos esporadicamente e com brandura: «burocracia dos ministérios, [onde] prevalece uma barreira às inovações de linguagem e mesmo de programa...»; fala de pressões sobre os projectistas, mas logo passa à fase, bem diferente, após 48, quando descreve as aberturas que se foram verificando. De passagem refere «o ódio dos projectos reprovados, das chantagens de gabinete, da exclusão das encomendas». E aqui põe o dedo na ferida, mas não desenvolve este tema de acordo com a importância decisiva que teve.

Mas já em trabalho feito uns anos mais tarde⁶³, o mesmo autor atenua

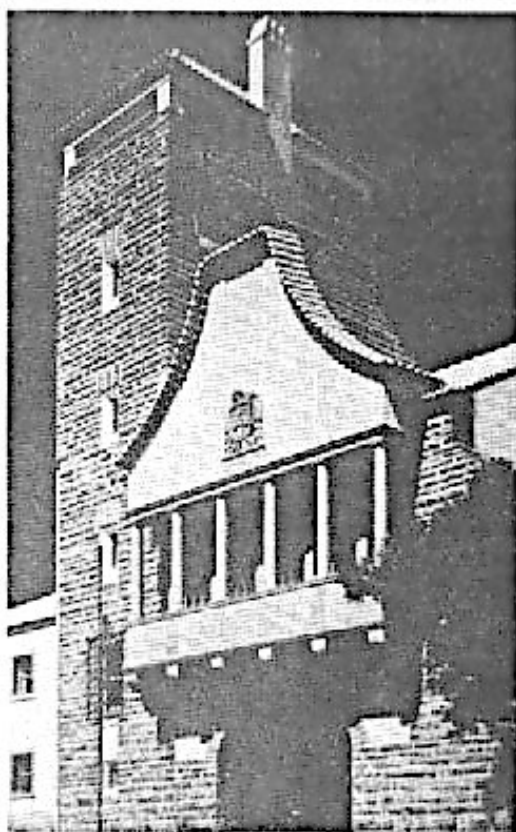


A obsessão das reconstituições cenográficas contribui para o apuramento dos figurinos estalinovistas: Na Exposição do Mundo Português (1940), uma rua de casas «seiscentistas» na zona comercial e uma «aldela da Beira Alta».



As novas construções para os Serviços públicos como veículos de propagação da arquitectura do regime, apresentando variantes com intenções de adaptação às diferentes regiões (anos 40). Edifícios dos CTT em Nelas e Estremoz.

Estação Agronómica Nacional (Sucuvém, anos 40). Uma obra dos irmãos Rebelo de Andrade, das mais significativas como expressão da arquitectura «nacional».

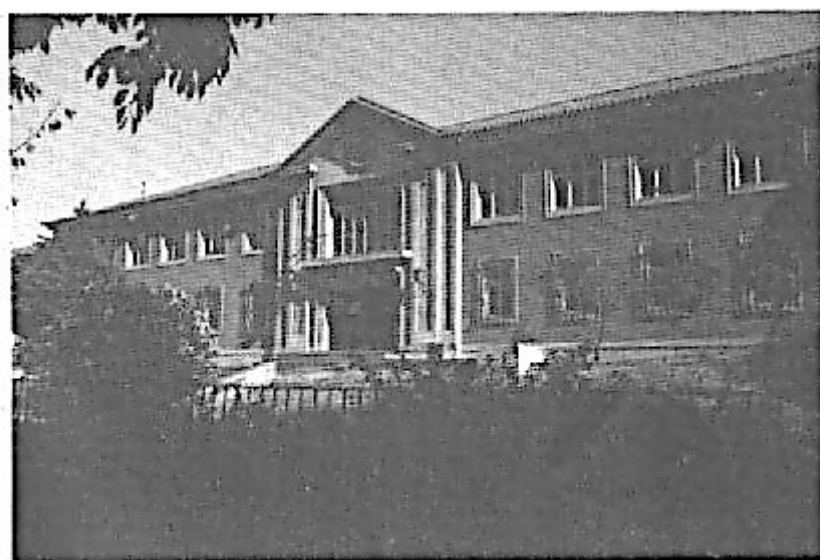


Residência de Cristiano da Silva (Lisboa, anos 40). Uma versão da moradia urbana dentro da nova linguagem, projectada por um dos mais brilhantes pioneiros do Modernismo em Portugal.





Dispensários da Assistência Nacional aos Tuberculosos. Projecto-tipo de Carlos Ramos repetido por todo o País (Lisboa, anos 40).



Liceu Gil Vicente (Lisboa, anos 50). As escolas para o Ensino Secundário, inspiradas na arquitectura palaciana, como elementos simbólicos da afirmação do Estado.

Prédio de rendimento de Cassiano Branco (Lisboa, anos 30); o surto modernista coincidente com os primeiros anos do regime.



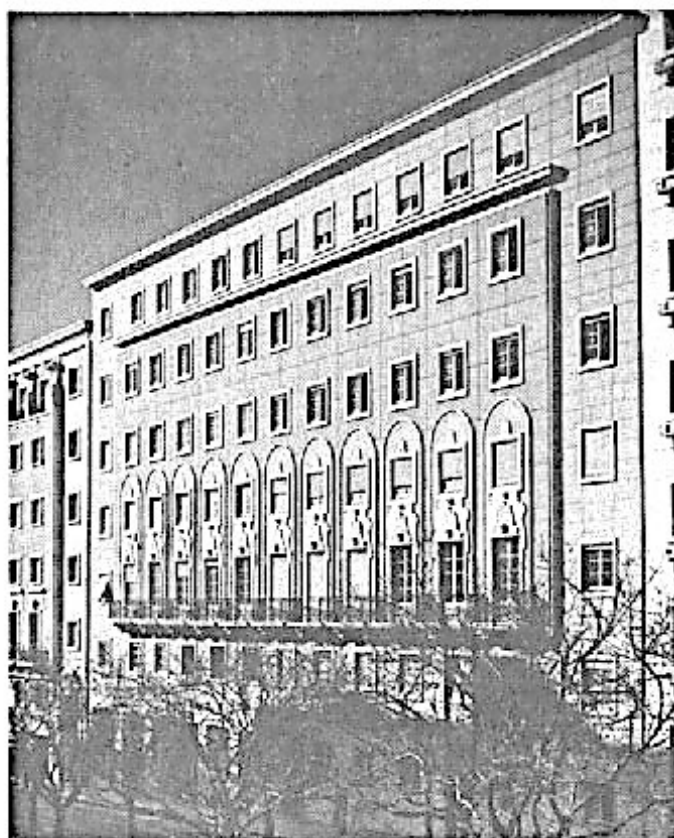
A resistência dos arquitectos portugueses às imposições do governo: Cinema Batalha (anos 40), onde um fresco de Júlio Pomar foi destruído pelas autoridades, por subversivo.



Um dos três modelos indicados aos arquitectos para a arquitectura dos prédios de rendimento: a Casa das Varandas, projecto de Ludovice (séc. XVIII, Lisboa).



Conjunto de prédios nas avenidas Sidónio Pais e António Augusto de Aguiar (Lisboa, anos 40): o novo modelo encomendado por Duarte Pacheco e que se expandiu por todo o País.





Cidade Universitária de Coimbra: o arrasamento impiedoso da «Alta» para a construção de novos edifícios inspirados na arquitectura do fascismo italiano (anos 40/50).



Palácio da Justiça e Paços do Concelho da Golegã (anos 60): arquitectura de compromisso, já despida de elementos tradicionalistas.



Gare Marítima de Alcântara (Lisboa, anos 40): a autoridade profissional de Pardal Monteiro junto de Duarte Pacheco exime-o dos vãos e formais desejados pelo Regime.



Praça de Londres (Lisboa, anos 50): enquanto Cassiano Branco cede ao formulário da arquitectura oficial no gaveto com torreão, os programas habitacionais do Município libertam-se de tais condicionalismos.

ainda mais o carácter impositivo e censório do regime em matéria de arquitectura, metendo no mesmo saco duas épocas bem distintas, atribuindo aos anos 40 o que só realmente a partir de 48 e nos anos 50 veio a acontecer: «...o regime cada vez mais incapacitado culturalmente para impor frontalmente a (cenografia nacionalista) e cada vez mais permissivo a deixar passar o (estilo internacional).»

É verdade que, mais adiante, acerta no alvo ao dizer que «não se trata só de imposição exterior, mas sim de uma imposição interiorizada pelos próprios arquitectos melhores». Só que esta última atitude é, pelo menos em grande parte, consequência da primeira. E esta relação de causa-efeito é decisiva para a compreensão dos acontecimentos no período em causa.

No trabalho de J. M. Pedreirinho⁶⁴ este fenómeno está quase completamente ausente. Invoca também alguns testemunhos do Congresso de 48, mas de concreto, e de passagem, limita-se a assinalar «que as Câmaras Municipais... dispunham então de um considerável poder discriminatório quanto aos projectos que lhes eram submetidos. Procurava-se então garantir o portuguesismo das novas construções...». É pouco, é quase nada, para mostrar o que se passou naquela época.

Mas é em P. V. de Almeida⁶⁵ — e significativamente, de todos os estudos em referência, este é o mais recente — que a atenuação das responsabilidades do regime nesta fase da arquitectura em Portugal é mais acentuada. Porque aqui não se trata de omissão: o que se faz é apontar os arquitectos como bodes expiatórios da situação, o que é manifestamente injusto. Cita Cottinelli Telmo, na sua comunicação ao Congresso de 1948: «Colocado perante o problema do portuguesismo da sua obra, o arquitecto tem buscado imitações, estilizações de tudo o que de superficial e de exterior lhe revela o passado.» Mas esquece-se de que Cottinelli, fervoroso adepto do regime, no qual assumiu cargos da maior responsabilidade, não quis naturalmente endossar as culpas a esse mesmo regime, preferindo lançá-las aos colegas. E P. V. de Almeida, esquecendo por completo todo o ambiente intimidatório que então sufocava a sociedade portuguesa e castrava a produção literária e artística, conclui: «É precisamente este desenvolvimento [do problema de afirmação nacional] que vai paralisar os arquitectos na acção que legitimamente lhes cabia... mas a que não sabiam dar resposta.»

A verdade é que, antes deste juízo condenatório, seria necessário averiguar se os arquitectos tinham podido ou não procurar essa resposta. Já atrás este assunto foi abordado e a resposta é claramente no sentido de que tal não lhes foi permitido, nem que o tivessem querido. Aos arquitectos de Lisboa, porque a adesão ou o aliciamento num primeiro momento, seguido da imposição no momento seguinte, não lhes deu essa possibilidade; aos arquitectos do Porto porque, embora não submetidos a tais pressões, foram remetidos para a encomenda privada, sendo-lhes assim recusada a «interferência nos programas públicos de interesse colectivo, tão gratos ao movimento da arquitectura moderna»⁶⁶. Só no virar da década, após o Congresso de 48, tiveram os arquitectos a possibilidade de retomar o caminho encetado nos primeiros anos 30. E, então, só a partir daí são válidas as análises críticas feitas, nomeadamente por N. Portas e P. V. de Almeida.

Pode, no entanto, colocar-se a questão de terem sido ou não reais e sistemáticos os constrangimentos sofridos pelos arquitectos portugueses nos anos em causa. A dúvida é legítima, pois as provas dos factos estão dispersas e não abundam: tem-se vivido sobretudo de uma tradição oral, de testemunhos passados de geração em geração, à mistura com certo

anedotário que contribui para aligeirar a dureza dos factos ocorridos. N. Portas, na passagem já citada, dá uma ideia do que se passou: «o odioso dos projectos reprovados, das chantagens de gabinete, da exclusão das encomendas». É evidente que ao regime não lhe convinha uma imagem de reprimir as artes, nem sequer de as condicionar. E a obra de arquitectura oferece neste aspecto características muito diferentes das outras formas de criação artística: como a censura à imprensa, que se fazia suprimindo passagens, como a censura literária, que apreendia os livros em acções de que o autor ficava de fora. Pelo contrário, a censura à arquitectura implicava a colaboração do arquitecto, quer dizer, obrigava-o a uma atitude de cumplicidade; e se não aceitasse essa cumplicidade, não teria obviamente mais encomendas oficiais, e mesmo quanto às restantes sabe-se o que lhes poderia acontecer quando submetidas a aprovação. Resulta desta circunstância que os poucos arquitectos «resistentes» desses anos 40 — como o foram, cada um à sua maneira, Keil Amaral, Adelino Nunes e Cassiano Branco — saíram moralmente diminuídos da contenda, em contraste com escritores que eram obrigados a calar (e já não era pouco); porque os arquitectos, nas mesmas condições, esses eram obrigados a falar, mas com uma voz que não era a sua. E tudo isto sem referir todo o clima de opressão que, nesse período talvez mais do que nenhum outro, sufocou a sociedade portuguesa.

Frequentemente tem sido apelidada esta época de «anos negros do fascismo». No que respeita à arquitectura, esta adjectivação pecaria talvez por excesso. Mas a utilizada por N. Portas — anos cinzentos e anos tristes — peca por defeito. Melhor lhe cabe a encontrada por R. Hestnes Ferreira e F. Silva Gomes⁶⁷ ao referirem-se à obra de Cassiano Branco: anos amargos.

Para se ter uma ideia do que foram estes anos, basta folhear os primeiros números da revista *Arquitectura*, desde que, em 1947, a nova geração, liderada por Keil Amaral, se ocupou da sua orientação. Nos dezasseis números publicados entre Janeiro de 1948 e Novembro de 1950, abrangendo três anos, são apresentadas trinta e duas obras portuguesas, das quais dez em projecto. Das vinte e duas construídas, onze são moradias e sete são lojas! Será preciso esperar pelos números de Novembro de 1950 e Fevereiro de 1951 para aparecerem um cinema (São Jorge), um prédio em Lisboa e uma capela.

Se este tema da imposição é tratado com destaque, é exactamente porque está aqui o cerne do problema; ou seja: de como o Estado Novo encarou a arquitectura e dela se utilizou nesta fase, podem tirar-se validamente conclusões acerca da natureza profunda do regime.

17. O Congresso de 1948 foi um momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos e teve por isso uma importância decisiva na posterior evolução da arquitectura portuguesa

Realizado em 1948, por iniciativa do Governo, juntamente com o de engenharia, no quadro de uma exposição destinada a glorificar quinze anos de obras públicas (contados a partir da entrada de Duarte Pacheco no MOP e da ascensão de Salazar a primeiro-ministro), o I Congresso Nacional de Arquitectura foi o feitiço que se virou contra o feiticeiro. Como diz J. A. França⁶⁸: «Cottinelli Telmo, presidente do SNA, viu porém o

congresso tomar rumo diferente daquele, especialmente ideológico e propagandístico, que as esferas oficiais desejavam (e ele apoiava), graças à intervenção maciça dos grupos dos jovens do ICAT e do ODAM, que impuseram condições de participação... com a exigência de verem as suas teses recebidas sem censura prévia.»

Na falta de provas que foi atrás referida, e que poderia justificar um capítulo que está por fazer do *Livro Negro do Fascismo*, há-as testemunhas que podem ser invocadas. E essas não faltam nas comunicações apresentadas ao congresso. P. V. de Almeida⁶⁹ tende a minimizar a importância de tais declarações, quando diz que «... de alguma maneira o Congresso de 48 funcionou como esconjuro e colectivo ritual de purificação». Mas esta consideração, se tem fundamento, é necessário apreciá-la na sua relatividade e não invalida de forma nenhuma os testemunhos que foram feitos.

De vinte e três comunicações apresentadas no amplíssimo tema I — «A arquitectura no plano nacional» — nada menos do que nove abordam a problemática da tradição e do carácter nacional, e, destas, sete referem-se de uma forma muito clara à imposição de modelos ou à falta de liberdade de expressão dos arquitectos. E é importante notar que estes testemunhos não vieram apenas de elementos ligados à oposição política ao Governo. Vale a pena transcrever extractos dessas comunicações⁷⁰.

«Deixe-se que o arquitecto seja o reflexo da época em que vivemos, dando-lhe liberdade de acção profissional, sem lhe impor cânones que a nada conduzem e que só servem para provocar um retorno de formas.»

«O amadorismo provocou uma psicose de retorno a uma arquitectura do passado, que se faz sentir sobre a obra do arquitecto através das opiniões de quem dirige e manda executar projectos e das críticas que os organismos censores do Estado fazem aos projectos executados fora desses moldes.» Ernâni Nunes (Lisboa).

«Os conceitos de regionalismo e tradição têm vivido na dependência de um critério deformado, rotineiro e unilateral. Fizeram das cidades amálgamas de construções ridiculamente impotentes. Condenaram os pequenos aglomerados a pena maior: armários vivos de um folclorismo improvisado.» Mário Bonito (Porto).

«Hoje, não podemos exigir da arquitectura que se mantenha agarrada às formas anteriores... Não o podemos exigir, nem isso se impõe tampouco.»

«Quando se fala em arquitectura, muitos são os que se fazem ouvir para lhe desejar uns certos ares nas fachadas...»

«Não. Não podem ser, certamente, uns arrebiques numas fachadas que determinem aquilo que é nosso.» Herculano Neves e Celestino Castro (Lisboa).

«Juntar, porém, a estes condicionamentos... o de que a obra se revista de nacionalismo — no nosso caso de 'portuguesismo' — parece-nos imposição...»

«Colocado perante o 'portuguesismo' da sua obra, o arquitecto tem buscado imitações, estilizações de tudo o que de superficial e exterior lhe revela o passado... Em vez de lhe acentuarem a origem que não renega, forcem-no a duvidar de si próprio e da sua naturalidade, pondo-lhe diante dos olhos os problemas resolvidos pelos antepassados...»

«... não nos é facultada apesar de tudo a criação de outras diferenciações, nem nos é permitida uma evolução à nossa maneira.»

«O pináculo, o frontão e o beirado não podem continuar a constituir índices de uma arquitectura nacional...»

«O portuguesismo da nossa obra de arquitectura não pode continuar a impor-se através da imitação de elementos decorativos do passado...» Cottinelli Telmo (Lisboa).

«Nos programas de edificações oficiais não deverá ser imposta, para a elaboração dos projectos, nem sequer sugerida, qualquer subordinação a estilos arquitectónicos.» Jacobetty Rosa (Lisboa).

«... a prática tem demonstrado que, quando os pontos de vista do arquitecto... quanto à expressão artística... não forem da simpatia pessoal, do conhecimento, da

capacidade de compreensão ou do 'gosto' do julgador, o arquitecto corre, em boa percentagem dos casos, sérios riscos de ver rejeitada a sua concepção; e quantas vezes tal rejeição vem acompanhada de comentários ou de conselhos 'paternais'... no sentido de chamar o arquitecto ao bom caminho... A sentença é quase sempre sem apelo, criando, por via de regra, ao espirito do arquitecto, o desânimo, a revolta ou a tendência para a acomodação...» Pardal Monteiro (Lisboa).

«Liberdade mais ampla de concepção e expressão artística e de escolha dos meios materiais quanto ao aspecto — cor e forma.» Fortunato Cabral (Porto).

«E devem libertar a arquitectura dos condicionamentos a que tem estado sujeita, permitindo-lhe que se manifeste...» Arménio Lusa (Porto).

Por estes testemunhos se pode confirmar, uma vez mais, como os acontecimentos se desenrolaram diferentemente em Lisboa e no Porto: nos arquitectos da capital é muito mais veemente e concretizado o protesto contra a falta de liberdade a que os arquitectos estavam sujeitos. Não admira: no *Livro de Ouro das Obras Públicas* (1932/1947) são apresentadas cerca de oitenta obras de arquitectura; embora não sejam indicados os respectivos autores, pelo menos setenta, cobrindo todo o país, são atribuíveis a arquitectos de Lisboa e apenas cinco a arquitectos do Porto. E, no entanto, segundo J. A. França⁷¹, o *Anuário Comercial* de 1948 registava setenta e sete arquitectos na capital e sessenta e três na cidade do Porto. Estes últimos estavam, pois, arredados da encomenda pública e já se viu atrás como a Câmara Municipal do Porto se viu impotente para «orientar» a arquitectura que se produzia nesta cidade.

A importância histórica do Congresso de 48 resulta do facto de aí os arquitectos do Norte e do Sul se terem reunido na sua quase totalidade; de terem verificado em conjunto a instrumentalização ou a discriminação a que tinham sido submetidos pelo Governo; de terem trazido para o primeiro plano do debate os problemas do contexto social e económico da produção de arquitectura⁷²; e de terem tomado consciência da sua indispensabilidade, e por isso da sua força. Tudo isto num momento em que o Estado Novo, sofrendo os embates de uma oposição fortalecida com a derrota dos fascismos, procurava ganhar credibilidade externa para garantir a sua sobrevivência. A correlação de forças entre o grupo profissional, agora remoçado, e os sectores mais culturalmente retrógrados do regime que até aí tinham prevalecido, fora decisivamente alterada.

*18. Após 48, empurrada pelas novas gerações,
e com o auxílio de factores externos e internos ao regime,
a arquitectura do Estado Novo desmorona-se lentamente,
até que, dez anos depois, já não dá sinais de vida*

Como se viu atrás, a resistência às imposições governamentais foi pouco épica. Durante largos anos prevaleceram a acomodação e o compromisso quando não a submissão — e por vezes o afastamento daqueles poucos que puderam rejeitar condicionamentos aviltantes. É o Congresso de 48 que cria as condições para uma contestação activa daquelas imposições, de que o próprio Congresso foi o primeiro acto. Mas esta nova fase da resistência já não encontrava condições para ser heróica. O regime tinha-se voltado para programas de desenvolvimento industrial e de modernização, seguindo as ideias de Ferreira Dias, e em breve surgiram os Planos de Fomento. Nestas circunstâncias, e no que respeita à arquitectura, os critérios técnicos tendiam a prevalecer sobre os preconceitos estéticos. A arquitectura do Estado Novo

desmoronava-se, mas com a lentidão suficiente para que fosse constantemente acoçada em combates de retaguarda.

É aqui que alguns organismos oficiais com autonomia administrativa, por um lado, e as novas gerações de arquitectos, por outro, têm uma acção determinante.

No Norte, os arquitectos que haviam ficado confinados à iniciativa privada passam a receber encomendas de câmaras municipais, empresas de electricidade e outras instituições públicas, servindo a Escola, onde Carlos Ramos passava a director, de pólo aglutinador e de intermediário político. No Sul, com relevo para o Município da capital e para as Caixas de Previdência, jovens arquitectos eram chamados a trabalhar em condições de total liberdade de expressão. E empresas privadas, que durante anos impuseram também os padrões oficiais, desejam agora vestir pelos figurinos europeus.

No entanto, esta evolução não é tão rápida quanto o desejavam os arquitectos não comprometidos com a fase anterior. Por isso se multiplicam as iniciativas contestatárias: exposições, colóquios, protestos públicos, folhetos de denúncia e de sensibilização da opinião pública, abaixo-assinados. O Sindicato dos Arquitectos, agora sob a égide de Keil Amaral, apesar de afastado da sua direcção compulsivamente pelo Governo, tem aqui um papel central, como a revista *Arquitectura*, também com nova orientação.

É que continuam a construir-se importantes edifícios públicos, ainda com o cariz estado-novista: palácios de justiça, quartéis, igrejas, hospitais, as cidades universitárias de Coimbra e Lisboa. E agora, sim, por anciloso burocrático, ou em razão de feudos clientelares. Como símbolo deste desmoronamento pouco edificante, a Escola de Belas-Artes de Lisboa é o resíduo putrefacto de uma situação degradada até ao extremo.

É nestes anos, em que os seus projectos começam apenas a ser erguidos nos estaleiros, que os arquitectos de Lisboa vão ao Porto em romaria, como se fossem ao estrangeiro, para poderem ver *arquitectura moderna* — aqueles edifícios que paulatina e serenamente se foram construindo no Norte através de uma linha de continuidade ininterrupta, longe e contra as directivas dos governantes: hotéis, blocos de apartamentos, prédios de escritórios, moradias, unidades industriais⁷¹.

Dez anos após o Congresso de 48 quatro acontecimentos constituem como que a certidão de óbito da arquitectura do Estado Novo.

— Convidado a organizar uma exposição de arquitectura moderna portuguesa em Londres, o SNI⁷² vê-se obrigado a pedir a colaboração do Sindicato dos Arquitectos, entidade que selecciona as vinte e sete obras apresentadas, que, como se lê no catálogo e é significativo, «são na maioria da iniciativa privada e cobrem um período de 1951 a 1958». Esta exposição circulará em 1956 e 1957 pela Inglaterra e em 1958 será apresentada em Washington com palavras de contido elogio pelo embaixador português⁷³, importante personalidade do regime e incondicional admirador dos padrões estilísticos dos anos 40;

— Em 1957, após tentativas repetidas dos serviços do Ministério das Corporações — que financiava os empreendimentos com capitais das Caixas — o MOP obtém luz verde de Salazar para autorizar a construção de dois conjuntos habitacionais, quebrando dois dogmas do regime: os edifícios seriam plurifamiliares (embora com o limite de quatro pisos de altura) e deixariam de constituir bairros autónomos, inserindo-se em malhas urbanas diversificadas (Olivais Sul e Viso);

— O projecto do pavilhão português na Exposição Universal de Bruxelas (1957) é entregue, sem quaisquer condicionamentos formais, a um arquitecto da nova geração, Pedro Cid, após concurso;

— Finalmente, e a confirmar estes e outros antecedentes, na I Reunião de Arquitectos, realizada com grande concorrência em 1957 no Porto com promoção do Sindicato, do «caderno reivindicativo» enviado ao Governo, nenhum dos pontos focados se refere a qualquer tipo de constrangimento formal a que estivessem submetidos os arquitectos.

19. O contexto europeu, na fase do ascenso dos fascismos, terá estimulado a eclosão da arquitectura do Estado Novo; mas não parece ter sido determinante, nem quanto às suas motivações, nem quanto aos seus modelos formais

No início dos anos 30, o movimento moderno apresentava evidentes sinais de uma crise de crescimento⁷⁶. Podem apresentar-se algumas causas de tal situação: incipiência tecnológica, pelo emprego de técnicas construtivas inovadoras, ainda não suficientemente experimentadas; certo esgotamento da linguagem racionalista; embate com a sociedade, conduzindo ao reforço das correntes académicas. São marcos históricos desta crise e das saídas tradicionalistas e conservadoras que prevaleceram: o concurso para a sede da Sociedade das Nações, em Genebra (1927); o concurso para o Palácio dos Sovietes, em Moscovo (1931); e, mais tarde, a Exposição Universal de Paris (1937).

No campo económico-social, esta crise coincidiu com a grande depressão de 1929, a qual, no terreno político, deu força aos movimentos de tipo fascista em ascenso na Europa. Mussolini já tomara o poder em 1922, Hitler viria a tomá-lo em 1933. Na Hungria e na Polónia tinham-se instalado Governos autoritários de direita, no rescaldo de lutas anticomunistas. Em Portugal, uma ditadura militar procurava a sua institucionalização (1926/1933) e posterior consolidação. Em Espanha, violentos conflitos sociais provocavam um golpe militar (1936) que arrastou o país para uma guerra civil de três anos. Entretanto, na URSS, Estaline reforçava o seu poder, com a criação de uma forte estrutura repressiva e policial.

Exactamente como ocorreu ao nível político, em que o desenvolvimento e consolidação dos partidos no Poder foi determinado por factores de ordem interna, também a atitude dos diferentes regimes face à arquitectura foi diversa. Mas verificou-se em quase todos os que foram citados, num momento ou noutro, uma característica comum: a sufocação pelo Poder do movimento moderno e a adopção forçada de uma arquitectura anacrónica, com raízes formais no classicismo e numa invocada tradição.

A observação dos comportamentos que estiveram na base deste fenómeno pode fornecer contributos valiosos para a caracterização dos diversos regimes políticos que os protagonizaram. Efectivamente, a atitude perante a arquitectura, arte cívica de considerável impacte na expressão de uma ideologia, revela-se como instrumento privilegiado para a afirmação e consolidação do Poder. E este facto permite estabelecer diferenças e apontar afinidades.

Não cabe neste trabalho uma análise detalhada desta problemática; mas interessa caracterizar, ainda que sumariamente, o comportamento do Poder

face à arquitectura nos casos que foram apontados, para ser possível situar o Estado Novo no contexto internacional e averiguar das eventuais repercussões de tais comportamentos no nosso país.

Na Itália de Mussolini, o movimento moderno foi protagonizado sobretudo por arquitectos fiéis adeptos do fascismo, de que se destacam Terragni e Pagano — aquele, autor de algumas notáveis obras de vanguarda, este último, arauto da arquitectura moderna e director da revista *Casabella*. Esta corrente defrontou-se ao longo dos anos no interior do regime com a corrente académico-monumentalista representada por Piacentini, sob as vistas aparentemente indiferentes do *duce*. Enquanto a primeira se considerava a expressão do carácter revolucionário do fascismo, a segunda pretendia encarnar os valores de romanidade e do império, tão caros ao discurso fascista. Para compreender esta persistente presença da arquitectura moderna, recorda-se que o fascismo nasceu sob o signo de movimentos de vanguarda na sociedade italiana. Foi preciso chegar às vésperas da derrocada do regime, quando este se alienou totalmente ao III Reich, como diz Zevi, para que a contradição latente viesse violentamente à superfície: Pagano, preso como *partigliano*, é deportado para Mauthausen, onde vem a morrer em 1945.

O monumental conjunto da EUR (Exposição Universal de Roma, preparada para 1942) fica como expressão eloquente do predomínio de Piacentini nos últimos anos do regime. É nesta arquitectura retórica e monumentalista, à base de colunatas e arcarias, mas despida de ornatos, que se podem encontrar exemplos de uma possível influência na arquitectura do Estado Novo, sobretudo através de Cottinelli (ele mesmo de ascendência italiana), que fizera uma viagem de estudo com Duarte Pacheco a Itália. Alguns palácios de justiça e as cidades universitárias de Lisboa e Coimbra, com evidência para esta última — de cuja concepção é responsável aquele arquitecto —, são casos em que tal influência se pode claramente detectar.

No III Reich de Hitler o processo foi brutal, à boa maneira nazi. Tendo sido na Alemanha que o movimento moderno se desenvolveu mais organicamente e com maior pujança, durante a República de Weimar, foi o mesmo violentamente decapitado logo após a chegada de Hitler ao poder em 1933. A arquitectura moderna foi também classificada como «arte degenerada» e a repressão foi implacável, sem transição nem compromissos. Em todos os escalões hierárquicos os responsáveis foram demitidos, tendo os mestres do movimento moderno sido compelidos ao exílio. Os novos «chefes», entre os quais Albert Speer, que viria, pela sua capacidade e devoção a Hitler, a ser ministro do Armamento na fase crucial da guerra e mais tarde condenado no Tribunal de Nuremberga, puseram-se febrilmente ao trabalho sob as ordens directas do *Fuhrer*. Assim o relata Speer: «A revolução de 1933 é para a Alemanha uma transformação em todos os campos da vida nacional. O ressurgimento no campo cultural corre paralelamente com o rejuvenescimento político e social. Adolfo Hitler, o *Fuhrer* da Alemanha, dedica-se pessoalmente a esta tarefa. A arquitectura é a sua preferida.»⁷⁷

A guerra interrompeu a tarefa gigantesca que estava em curso e a derrota liquidou-a, e que teria, na expectativa dos seus autores, transformado a face da Alemanha e porventura da Europa. O edifício da chancelaria do Reich, reduzido a escombros, projecto de Speer e túmulo de Hitler, é o símbolo da obsessão megalómana e desumana que essa arquitectura, de raiz clássica, representa.

A influência que a arquitectura nazi poderá ter tido em Portugal parece diminuta⁷⁸: a utilização de extensas colunatas com todo o apetrechamento clássico estilizado — bases, capitéis, canceluras, entablamentos — não teve cultores entre nós. Mas podem apontar-se alguns casos em que as analogias são evidentes: os prédios da CML na Rua 1.º de Dezembro, aos Restauradores (Cristino da Silva), e a tribuna do Estádio Nacional (Miguel Jacobetty). Isto sem falar dos Hospitais de Santa Maria e de São João, mas esses despidos de símbolos e projectados por um arquitecto alemão exilado em Portugal após a derrocada (H. Distel).

Mas pode acrescentar-se que alguns edifícios de menor porte, construídos na província ou em bairros económicos, com as suas torres pontiagudas, fazem lembrar construções com idêntica finalidade da época do nazismo. Mas aqui será uma coincidência de intenções e de resultados formais, já que modelos de cariz ruralista foram utilizados pelos diferentes regimes fascistas. Como exemplo, pode apontar-se o quartel dos bombeiros do Bairro da Encarnação (Paulino Montez).

Já o caso espanhol apresenta um evidente paralelismo com o português. Por um lado, a simultaneidade: as datas de 1938 e 1939 (ano da vitória franquista) coincidem com os da elaboração dos modelos no nosso país; por outro lado, pelas raízes comuns de uma mesma cultura ibérica. Só que em Espanha, dilacerada por uma guerra civil que extremou os campos, não houve transições nem meios-termos; os arquitectos de vanguarda dos anos 20 e 30 tiveram de fazer opções claras: enquanto uns tomavam o caminho do exílio, entre os derrotados, outros aliaram-se ou submeteram-se à ditadura.

No entanto, apesar deste paralelismo de processos, da vizinhança e das semelhanças entre os dois regimes, não houve ao nível da arquitectura (nem a qualquer outro) influências mútuas. Salazar, depois do apoio discreto mas eficaz que prestou a Franco durante a guerra civil, procurou logo distanciar-se, para evitar ser envolvido no alinhamento do regime espanhol com as potências fascistas. A tradicional política de costas voltadas prosseguiu, mesmo durante as duas ditaduras.

Para além destes regimes que apresentavam maiores afinidades com o Estado Novo, há ainda a considerar, em relação à arquitectura, o caso soviético. Aqui, o processo apresenta flagrantes analogias com o alemão: um pujante movimento de vanguarda nos anos 20, na sequência e em consonância com a revolução. Mais tarde, uma viragem, não tão brusca, mas igualmente implacável, nos primeiros anos 30, conduzindo a resultados formais muito semelhantes. Só que com argumentação de sinal contrário: enquanto Hitler acusava a arquitectura moderna de internacionalista e bolchevique, Estaline considerava-a individualista e capitalista.

Muitos autores têm tentado estabelecer diferenças profundas entre os dois processos, com base em distinções de raiz ideológica. Mas a semelhança dos métodos e dos resultados é de tal maneira evidente que tais tentativas não podem ser aceites de um ponto de vista objectivo. Resta acrescentar que a imposição dos modelos estalinistas foi levada a todos os países do bloco de Leste, incluindo a própria China. Mesmo àqueles onde o movimento moderno criara sólidas raízes, como a RDA, a Checoslováquia, a Polónia, a Hungria. O edifício colossal da Universidade de Varsóvia (presente da URSS à Polónia) é a passagem a papel químico do seu original moscovita; e os grandes blocos da Stalin Alcc, em Berlim Leste, podem por seu lado fazer-se passar por construções do tempo de Hitler. Foi preciso esperar pela morte de Estaline para que a arquitectura na URSS, obedecendo a novas directrizes, tomasse outro rumo, pela mão de Krutchev.

Mas outra situação, bem diferente, é necessário considerar: a da possível influência em Portugal da arquitectura académica francesa dos anos 30. Autores como R. Hestnes Ferreira e F. Gomes da Silva⁷⁹, atribuem-lhe bastante importância. Mas aqui há que estabelecer uma distinção: se é verdade que em França as correntes académicas foram prevaletentes naquele período, e por isso objecto das encomendas oficiais, elas nunca foram impostas através de modelos, nem os arquitectos modernos impedidos de trabalhar. E esta distinção é fundamental para uma caracterização dos regimes políticos através do seu comportamento para com a arquitectura.

No mesmo sentido é importante fazer referência a outras situações com as quais o caso português pode ser comparado. Trata-se da Polónia e da Hungria, acima citados, onde regimes autoritários de direita perduraram até à Segunda Guerra Mundial⁸⁰. Segundo Zevi⁸¹, esses países foram «ilhas de salvação» onde a arquitectura moderna pôde seguir sem restrições o seu curso normal (apesar da crise do racionalismo). Tal como nos países nórdicos, na Suíça e na Holanda. E, no entanto, tratava-se de regimes autoritários. O mesmo se poderá dizer do Brasil, onde durante a ditadura de Getúlio Vargas, se deu a erupção de um movimento moderno na arquitectura de extraordinária pujança. Desta verificação se pode concluir que os regimes, enquanto autoritários, não tiveram necessidade de instrumentalizar a arquitectura para atingir os seus objectivos políticos. Tal necessidade surge quando a natureza do regime é totalitária.

E aqui adquire pertinência a observação de N. Portas⁸²: «O problema num estado totalitário é o de saber até onde o conseguiu ser — no nosso caso, até onde se levou a intenção de controlo estatal dos meios de inculcação ideológica como processo de legitimação ou de conseguir um consenso...» Já se verificou atrás que o *totalitarismo* do Estado Novo, através da manipulação da arquitectura, não foi *total*: algumas zonas, mas bem reduzidas na sua dimensão, se lhe escaparam. Mas estas limitações no alcance não afectaram a natureza do regime.

A este respeito, e para fechar, transcreve-se Artur Portela⁸³: «O discurso do regime, que se queria também cultural e moral, necessitava absolutamente da arte para o seu rosto, a sua fachada, a sua constante recorrência ao passado, a demonstração da sua capacidade realizadora.»

20. É um facto a existência de uma arquitectura específica do Estado Novo, desejada, fomentada e imposta pelo regime, e que constitui um dado de grande importância para concluir da sua natureza totalitária

Na comunicação apresentada em 1980 ao Colóquio sobre o Fascismo em Portugal foram adiantadas algumas conclusões acerca da formação, desenvolvimento e desagregação da arquitectura do Estado Novo. À luz do presente estudo essas conclusões permanecem válidas no essencial, e por isso são aqui retomadas com pequenas alterações. Por outro lado, o aprofundamento e o alargamento que agora foi possível fazer autorizam a precisar um certo número de aspectos omissos ou insuficientemente esclarecidos naquele trabalho.

1. É um facto a existência de uma arquitectura característica do Estado Novo, de que a política de obras públicas e a protecção dada à construção de prédios de rendimento constituíram a base material e de que a chamada política do espírito, parte integrante da propaganda salazarista, foi a base ideológica.

2. Essa arquitectura apoia-se numa série de modelos formais específicos, que tiveram o seu processo de formação, sedimentação e aplicação durante um longo período, com início nos anos 30 e arrastando-se até cerca de 1960. A evolução deste processo está estreitamente ligada à evolução do próprio regime, atingindo o ponto culminante no período do seu apogeu, mas acusando tanto no início como no seu declínio um certo retardamento, resultante do tempo de execução dos projectos e das obras.

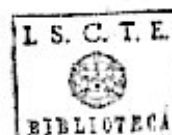
3. Como raiz desta arquitectura aponta-se um espírito retrógrado, em que a pesquisa formal e espacial se fundamenta num raciocínio historicista e estático, que olha para o passado numa perspectiva acrítica e essencialmente não renovadora. O suporte desta atitude encontra-se numa oposição à modernização, como base para a expressão artística e para a evolução da sociedade; e ainda numa utilização despótica e centralista do poder.

4. A linguagem de tal arquitectura foi praticada por uma classe profissional de forte tradição conservadora e elitista, baseada num ensino de carácter académico e desligado de uma formação técnico-artística actualizada. As tentativas modernizantes do sector mais jovem e activo da profissão não tiveram prática e sedimentação suficientes para gerarem um movimento cultural autónomo moderno — e não já modernista — que resistisse à sua manipulação pelo Poder. Foi assim que, na fase da sua formação e difusão, a arquitectura oficial contou com a adesão dos próprios arquitectos.

5. A aplicação prolongada dos modelos oficiais, quando as condições que tinham favorecido a sua eclosão entraram em crise, foi possível devido a uma prática censória sistemática, que impunha a adopção desses modelos contra a liberdade de concepção que as camadas mais conscientes da profissão começavam a reclamar, e que era aliás justificada pelas necessidades da adaptação do próprio regime, para assegurar a sua sobrevivência.

6. A arquitectura assumiu expressões muito diferenciadas durante a vigência do Estado Novo, consoante as sucessivas atitudes do Poder face à mesma. Mas deve considerar-se como arquitectura propriamente do regime aquela que resultou expressamente das directivas emanadas do Governo e concretizadas através dos órgãos executivos de que o mesmo dispunha, e que naturalmente estavam em consonância com a ideologia e expressavam os valores do Estado Novo. Não é pois *arquitectura do Estado Novo* toda a que foi produzida na sua vigência; nem a que corresponde à fase modernista, nos anos 20 e 30; nem a que se afirmou na recusa aos modelos impostos, o que ocorreu especialmente no Norte e nas colónias; nem a que se desenvolveu posteriormente, quando o regime, já abalado nos seus fundamentos, foi abandonando as práticas censórias neste domínio.

7. No contexto europeu, e até mundial, a arquitectura do Estado Novo apresenta aspectos específicos do fascismo à paisana que foi o português e não foi directamente influenciada, de forma determinante, por factores externos. No entanto, expressa naturalmente, na generalidade, valores comuns aos dos regimes autoritários da época. Mas, mais do que isso, a instrumentalização deliberada da arquitectura, através de métodos administrativos limitando a liberdade de expressão dos arquitectos, revela uma faceta claramente totalitária, neste domínio comparável aos regimes fascistas europeus e à URSS no tempo de Estaline.



NOTAS E BIBLIOGRAFIA

- ¹ *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand Editora, 2ª ed. revista, 1985.
- ² «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação», capítulo XV da *História da Arquitectura Moderna*, de Bruno Zevi, II vol., Ed. Arcádia, Lisboa, 1973/78.
- ³ «Carlos Ramos - uma estratégia de intervenção», in *Carlos Ramos - Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.
- ⁴ *Cassiano Branco e a Sua Arquitectura*, catálogo da exposição promovida pela Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986.
- ⁵ «Arquitectura e fascismo em Portugal», revista *História*, n.º 9, Julho de 1979; «A arquitectura do Estado Novo», revista *História*, n.ºs 45, 46, 47, 48 — Julho/Outubro 1982.
- ⁶ *Salazarismo e Artes Plásticas*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982.
- ⁷ «O Estado Novo e as artes / 2 - Arquitectura», in *Arteopinião*, N.º 14, Março/Abril 1981.
- ⁸ «1930/1948 - Le fascisme pur et dur», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 185, dedicado a Portugal, Maio/Junho 1976, tradução revista in *Arquitectura*, n.º 142 (4ª série), Julho de 1981.
- ⁹ «Arquitectura e urbanística na década de 40», in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Vol. 6 (colóquios), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- ¹⁰ «A arquitectura do fascismo em Portugal», in *O Fascismo em Portugal - Actas do Colóquio Realizado na Faculdade de Letras de Lisboa (1980)*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1982. Também publicado na revista *Arquitectura*, n.º 142, Julho de 1981.
- ¹¹ «A evolução...», p. 707.
- ¹² Ver a este respeito obra citada de R. Hestnes Ferreira e F. Gomes da Silva, p. 10.
- ¹³ Apontam-se, entre os mais significativos: o Instituto Superior Técnico, a Estatística e a Igreja Paroquial de N. S. de Fátima (Pardal Monteiro); a Casa da Moeda (Jorge Segurado); o Pavilhão do Rádio no IPO (Carlos Ramos); o Capitólio e o Liceu de Beja (Cristino da Silva); a garagem do *Comércio do Porto* (Rogério de Azevedo); o Hotel Vitória (Cassiano Branco).
- ¹⁴ *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 225.
- ¹⁵ Nuno Portas, «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação», p. 711.
- ¹⁶ *Idem*.
- ¹⁷ *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*, n.º 46, 3ª série, Janeiro de 1939.
- ¹⁸ Nuno Portas, «A evolução...», p. 711.
- ¹⁹ *Quinze Anos de Obras Públicas, 1932-1947*, II vol., p. 14, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, 1949.
- ²⁰ Ver obras citadas de J. A. França e N. Portas.
- ²¹ Professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa, comentando a exposição de arquitectura nazi apresentada em Lisboa em 1941, dizia para os alunos: «aquilo é que é a arquitectura do futuro; não essa que vocês teimam aí em fazer», referindo-se à estética racionalista que então imperava na Escola.

- 22 N. Portas, «A evolução...», p. 713.
- 23 Ver N. Portas, «A evolução...», p. 724, e «Arquitectura e urbanística na década de 40».
- 24 N. T. Pereira e J. M. Fernandes, *op. cit.*, p. 40.
- 25 Ver *op. cit.* de R. Hestnes Ferreira e F. Gomes da Silva.
- 26 «A evolução...», p. 725.
- 27 «A arquitectura do Estado Novo», revista *História*, n.º 48.
- 28 «Arquitectura e urbanística...», p. 36.
- 29 *Op. cit.*
- 30 Como o testemunha, por exemplo, Keil Amaral, a respeito do Pavilhão da Exposição de Paris (1937): o programa exigia «um edifício moderno mas português» (revista *Arquitectos*, n.º 1, Fevereiro de 1938).
- 31 Keil Amaral, «Maleitas da arquitectura nacional», in revista *Arquitectura*, Janeiro de 1948, citado por J. M. Fernandes (mesma revista, 4.ª série, n.º 139, 1980, p. 44).
- 32 *Op. cit.*
- 33 «A evolução...», p. 722.
- 34 *A Moderna Arquitectura Holandesa*, edição Scara Nova, 1943, p. 56 (citado por P. Vieira de Almeida).
- 35 N. T. Pereira e J. M. Fernandes, *op. cit.*, p. 38.
- 36 «Maleitas...».
- 37 «Evolução...», p. 719.
- 38 Frase histórica de Salazar, ao decidir reprimir violentamente a insurreição armada em Angola.
- 39 *Quinze Anos de Obras Públicas 1932/1947*, Edição da Comissão Executiva, Lisboa, 1948.
- 40 Nomeado presidente do Município em 1936, após a sua saída do Governo — por pressão dos proprietários junta de Salazar — quando de novo é chamado para o MOP, para viabilizar as comemorações centenárias de 1940, continua de facto a dirigir a CML.
- 41 Ver a este respeito obra citada de R. Hestnes Ferreira e F. Silva Gomes.
- 42 «Maleitas...».
- 43 A Casa das Varandas.
- 44 Palacete na Avenida Columbano, com projecto dos irmãos Rebelo de Andrade.
- 45 Arquitecto Paulino Montez (1937): o mesmo que, logo a seguir, projecta o Bairro da Encarnação.
- 46 *Casas Económicas*, edição do SPN, 1943.
- 47 Obras citadas.
- 48 *Arquitectos*, órgão oficial do SNA, n.º 6, Agosto-Outubro de 1938.
- 49 «Arquitectura e urbanística...», p. 38.
- 50 *Idem*, p. 39.
- 51 *A Arte em Portugal...*, p. 463.
- 52 *As Sete Lâmpadas da Arquitectura* (1880).
- 53 *Quinze Anos de Obras Públicas*, p. 56.
- 54 *A Velha Alta Desaparecida*, Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, 1984.
- 55 Revista *Arquitectos*, n.º 7, Novembro-Dezembro de 1938, Artigo introdutório em número especial dedicado à nova igreja.
- 56 «Exposição dos arquitectos do Porto ao presidente da Câmara Municipal acerca da imposição dum estilo às novas edificações», in revista *Arquitectura*, n.º 32, Agosto-Setembro de 1949.
- 57 P. Vieira de Almeida, *op. cit.*
- 58 «Exposição dos arquitectos do Porto...».
- 59 Paradigma desta situação é a grande catedral de Lourenço Marques, projecto de um engenheiro das Obras Públicas, com um vocabulário incorrente mas de expressão moderna, já dos anos 40.
- 60 *A Arte em Portugal...*
- 61 Na tradução revista, publicada em *Arquitectura* (nota 6), este título foi significativamente mudado para «Arquitectura do Estado Novo 1930/1948».

- 62 «A evolução...», pp. 730/732.
- 63 «Arquitectura e urbanística...»
- 64 *Op. cit.*, n.º 48, p. 64.
- 65 *Op. cit.*
- 66 N. Portas, «A evolução...», p. 737.
- 67 *Op. cit.*, p. 17.
- 68 *A Arte em Portugal...*, p. 439.
- 69 *Op. cit.*
- 70 *I Congresso Nacional de Arquitectura*, promovido pelo Sindicato Nacional com o patrocínio do Governo - Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso.
- 71 *Op. cit.*, p. 439.
- 72 N. Portas, «A evolução...», p. 732.
- 73 Revista *Arquitectura*, 2.ª série, n.º 19, Janeiro de 1948, e 4.ª série, n.º 148, Jan. Fev. de 1983.
- 74 Secretariado Nacional da Informação, sucessor do Secretariado da Propaganda Nacional, criado por António Ferro.
- 75 Pedro Theotónio Pereira.
- 76 Ver sobre este capítulo: Bruno Zevi, *op. cit.*, capítulos IV e seguintes (II volume); Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Ed. Laterza - Bari, 1964 (II volume); J. M. Pedreira, revista *História*, n.º 46, Agosto de 1982; Alexandre Cirici, *La Estética del Franquismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977; Gabriel Ureña, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquia (1936/1945)*, Ed. Istmo - Madrid, 1979; António Fernandez Alba, «La Crisis de la Arquitectura Española - 1939-72», *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1972; Sars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937/1943*, AAM Editions, Bruxelles, 1983; Anatole Kopp, *L'Architecture de la Période Stalinienne*, Presses Universitaires de Grenoble, 1985; Albert Speer, *Moderna Arquitectura Alemã*, Ed. Volk und Reich, Berlin, 1941 (bilingue).
- 77 Albert Speer, *op. cit.*
- 78 Apesar da Exposição da Moderna Arquitectura Alemã inaugurada em Lisboa pelo próprio Speer em 1941.
- 79 *Op. cit.*, p. 13.
- 80 Pilsudsky morreu em 1935 e Horthy aliou-se aos nazis, tendo-se refugiado em Portugal após a derrota.
- 81 *Op. cit.*, p. 285.
- 82 «Arquitectura e urbanística...», p. 33.
- 83 *Op. cit.*, p. 132.

4. A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo':
Heranças, Conflitos, Contextos (2005)

Fernandes, José Manuel (2005) "A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40. Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo': Heranças, Conflitos, Contextos", *DCpapers, revista crítica y teoría de la arquitectura*, 13-14, pp.60-67

A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40

Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo': Heranças, Conflitos, Contextos

José Manuel Fernandes

Universidade Autónoma de Lisboa



Uma introdução

Numa tensão característica da instável época após a I Guerra Mundial, em Portugal como noutros países europeus, as décadas de 1925 a 1945 foram, na arquitectura e no urbanismo, tempo de confronto entre o sentido histórico da inovação e de afirmação da ruptura - através do que se convencionou designar em Portugal por "Modernismo", mais ou menos internacionalista e imbuído das novas ideias racional-funcionalistas - e o sentido reactivo de regresso aos temas tradicionais, historicistas ou regionalistas, o qual a ironia nacional acabou por apodar de "Português Suave".

Entre uma e outra tendência - desde logo expressas ambas no dealbar do regime político autoritário (a auto denominada "Ditadura Nacional", logo seguida do "Estado Novo" de Salazar), implantado na sequência do golpe militar de 1926, e firmado entre 1930 e 1933) desenvolveu-se a chamada "Arquitectura do Estado Novo", cuja gradual definição e afirmação decorreu em grande parte da iniciativa pública, estatal e municipal, no campo dos novos equipamentos, infra-estruturas e habitação social.

Em Portugal os conflitos entre a estética "progressista" do racional-funcionalismo e a estética "tradicionalista" de cariz neo-conservador atravessarão toda a década de 1930 - acabando por levar a melhor a segunda opção, em 1940, até ao final da II Guerra Mundial (e durante

uma década mais de "persistência", até cerca de 1955). Houve no entretanto muitos casos significativos desta tensão: discussão e doutrinação teórica, pró-regionalista (o tema das "Casas Portuguesas", por Raul Lino, com livro homónimo de 1933); difusão escrita pró-moderna (no livro "A Moderna Arquitectura Holandesa" de Keil Amaral, de 1943); confrontação prática e construtiva (o caso do Liceu de Beja, obra modernista criticada por, com os seus grandes vãos envidraçados, não ser adaptada ao clima local, em 1930-38); dualidade estética na produção dos melhores autores (de Cassiano Branco a Cristino da Silva, que produziam ecleticamente obras de desenho moderno ao mesmo tempo que obras de expressão tradicional); e até tomadas de posição do poder clerical (do caso da Igreja de Fátima, por Pardal Monteiro, obra Art Deco-modernista que ironicamente foi defendida contra as críticas conservadoras e clericais, pelo Cardeal Patriarca de Lisboa, Gonçalves Cerejeira - a terceira figura do Regime - pela sua dimensão moderna). Estes casos, isolados em cada contexto, exprimem no seu conjunto a dimensão contraditória dos tempos difíceis de 1930-40, em Portugal como na restante Europa.

Preende-se com este texto, e mediante a visualização de alguns casos exemplares, colocar em discussão os temas mais prementes e contraditórios da época em estudo, numa visão crítica. Deste modo serão abordadas sucessivamente três tipos de questões:

- as Heranças: da Casa Portuguesa, de Raul Lino e da sua utilização pelo regime político, do peso do ensino tradicional "Beaux Arts";

- os Conflitos: do entusiasmo modernista, das contradições na prática arquitectónico-monumental e urbanística (o "caso" do Estádio Nacional, 1938-44, dos Concursos de Sagres, 1932-38, dos Pavilhões de Exposições Internacionais 1929-39);

- os Contextos: da relação com o ambiente internacional, em Espanha, Itália, Alemanha, França, Holanda, Alemanha (Carlos Ramos, Keil Amaral, Caldeira Cabral)- Portugal como participante atento do dramático processo histórico europeu.)

As Heranças: de Raul Lino ao ensino das Belas Artes

Ideologia e ensino artístico foram dois factores determinantes para a gradual definição de uma estética arquitectónica tradicionalista, virada para os valores regionais e do passado. Vejamos como.

A "Casa Portuguesa" foi um movimento cultural de índole nacionalista e conteúdos culturalistas, despontado depois da crise política, identitária e internacional de 1890, que logo ficou bem definido, entre 1900-1910, no campo da arquitectura, por vários autores.

De facto, com a criação de uma obra teórico-prática pessoal (do opúsculo "A Nossa Casa", de 1918 ao livro "Casas Portuguesas" de 1933), de grande divulgação em



Portugal, e que gerou vários seguidores ou continuadores, o papel de Raul Lino foi relevante e determinante, por muitos anos, em Portugal. Lino, formado na Alemanha e na Inglaterra, abordava a questão das características próprias do habitar em Portugal, sugerindo uma inventariação de temas definidores construtivos (caiação, telhados, molduras dos vãos, alpendres, etc) e ambientais (escala, proporção, paisagem), e, decorrendo destes, aventava séries tipológicas regionalistas, com diferentes modelos de habitações para o Norte, Centro e Sul do país.

Esta fase das primeiras décadas do século XX foi assim determinante na criação de um "lastro" de tipologias arquitectónicas e de modos neo-traditionalistas de construir que serviriam de alimento à ideologia do Estado Novo, o Regime Político da "Nova Ordem", emergente num golpe de Estado em 1926.

Inspirados pela obra de Lino, podem referir-se vários autores: Luís Cristino da Silva (que virá a ser o professor da escola de arquitectura de Lisboa), sobretudo na sua fase inicial, dos projectos de habitações em "tradicional português", publicadas na revista "Arquitectura" dos anos 1920-30, mas também, posteriormente, tendo Lino influenciado toda a sua obra em gosto "Português Suave", designadamente a Praça do Areeiro e o Pavilhão de Lisboa da Exposição do Mundo Português, dos anos de 1940-50; Edmundo Tavares (autor de um catálogo de casas portuguesas - "A Habitação Portuguesa/Casas Modernas", ed. autor, 2a., 1951, com inúmeras moradias edificadas em Lisboa e no Funchal); e Luís Benavente (que trabalhou nos Monumentos Nacionais, onde defendeu uma estética tradicionalista em diversos equipamentos e edificações, nomeadamente a Escola Primária de São José e o Bairro Social da Madre de Deus, em Lisboa).

Nas Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto, o tipo de ensino era então, tanto pela formação dos professores como pelo tradicionalismo que continuava a ser

apanágio da nossa pedagogia, de pendor profundamente académico, ao modo do do século que findara.

Em Lisboa, e tendo sido professor da Academia de Belas Artes - onde substituíra José António Gaspar em 1881 na cadeira de Arquitectura Civil - o tipo de ensino que mestre José Luís Monteiro (director da EBAL entre 1912 e 1929, quando se reformou) oferecia transitou naturalmente, com escassa inovação, para a Escola: *Os testemunhos dos seus antigos alunos permitem-nos reconstituir alguns aspectos do ensino ministrado na cadeira de Arquitectura Civil. Tratava-se de uma cadeira de carácter eminentemente prático, pelo que raramente Monteiro dissertava sobre qualquer assunto. Se por um lado, o estudo e a reprodução das diferentes Ordens da Antiguidade Clássica, constituíam uma primeira e importante fase de aprendizagem obrigatória, por outro, o fundamental residia na resolução que era pedida aos alunos, de programas de arquitectura mais ou menos complexos que o Mestre bem de perto acompanhava. (...) Na realidade, Mestre Monteiro não parece ter demonstrado uma grande abertura em relação a alguns movimentos da arquitectura portuguesa, nomeadamente à fase última dos ecletismos exagerados e logo, seguindo-se-lhe, ao novo movimento moderno que se avizinhava.*

Se alguma crítica se lhe pode formular sobre este aspecto, ela resume-se à tentativa de manter vivos por várias décadas, os conceitos, que no tempo da sua Beaux-Arts em Paris, se encontravam já inegavelmente em crise. (in José Luís Monteiro, pág.72).

Na fase seguinte à da primeira reforma da EBAL, que podemos delimitar entre 1931 e 1957, afirma-se o professorado de Luís Cristino da Silva (que, depois de vencer - por alegada "experiência com o clássico" - o concurso com Carlos Ramos, Cassiano Branco e Paulino Montez, tomou posse em 6/1/1934). Serão as décadas "duras" de 1930-1940 e parte da de 1950: em vez de introduzir, gradual ou bruscamente, novos métodos e linguagens, a escola vai "fechar-se" ainda mais num ensino tradicionalista, de pendor repressivo, e assente na norma clássica e académica.

O testemunho de Nuno Teotónio Pereira, que cursou arquitectura em Lisboa entre 1939 e 1945, é bastante claro sobre este ambiente e tipo de ensino: *Mestre Cristino, como era então tratado pelos alunos, marcou com a sua forte personalidade sucessivas gerações de arquitectos. Alto, impulsivo, voluntarioso, a sua passagem pelos estiradores no velho Convento de São Francisco constituía o momento crucial em que o 'partido' adoptado por cada um dos estudantes podia ser paternalmente acalentado ou chumbado sem remissão. (...) Fortemente influenciado pelas Beaux Arts da Escola de Paris (...) o seu sentido da arquitectura era indissociável da chamada "grande composição". Por isso ignorava os pequenos programas de uma estação de correios ou de habitação, da escola de bairro ou da intervenção urbana de escala mais modesta. Isso, para Cristino, não chegava para fazer arquitectura. Os trabalhos escolares de que me lembro foram o arranjo monumental do grande espaço ajardinado à ilharga do palácio de São Bento - cujo projecto é da sua autoria - e um gigantesco observatório astronómico no cume da serra da Estrela. A grande dimensão dos programas apelava à monumentalidade e à grandiloquência, atributos que Mestre Cristino considerava serem o apanágio da verdadeira arquitectura. Adequação às necessidades, aspectos de funcionalidade ou conforto, concepção dos espaços interiores, técnicas de construção - tudo isto ficava de fora ou era visto de raspão. Por isso ficávamos com a sensação de que a arquitectura se resumia ao jogo de volumes e à composição das fachadas. A arquitectura exigia rasgo e este só se podia revelar com a grande escala. (in Cristino da Silva Arquitecto, pág.139)*

É neste quadro desmoralizador que, mesmo assim, os alunos mais conscientes tentavam singrar, como se depreende deste testemunho de Nuno Teotónio Pereira: *Foi neste contexto que o curso de que fiz parte, entre o início da II Guerra Mundial, em 1939, e o imediato pós-guerra, procurou abrir caminho para a modernidade, rompendo as trevas à sua volta. Manuel Tainha, Coutinho Raposo, Victor Palla, Carlos Manuel Ramos, Costa Martins, Blasco Gonçalves, Alzina de Meneses, Garizo do Carmo e mais alguns outros, dispúnhamos de poucos instrumentos para suportar os nossos anseios e argumentar*

com o Mestre [Cristino da Silva]. Por causa da guerra, as revistas de arquitectura escasseavam. (in *Cristino da Silva Arquitecto*, pág. 139). Na verdade, a geração moderna de Lisboa teve de afirmar-se *fora* e/ou *contra* a Escola, ao contrário do que sucedeu no Porto, como se verá.

Na Escola de Belas Artes do Porto, embora com constrangimentos diversos, o professorado de Carlos Ramos na mesma época foi mais aberto e democratizado, e portanto haveria de provocar efeitos mais positivos e contemporâneos. Mas muitos os arquitectos formados em Lisboa, sujeitos a este tipo de ensino fechado e obscurantista, praticando e projectando nestas décadas de 1930 e 1940, seriam claramente e em muitos casos, adeptos de uma arquitectura neo-tradicional, ou neo-clássica, servindo desse modo os ideários da propaganda e da ideologia conservadora do Estado Novo - nomeadamente na chamada "Política de Obras Públicas" oficial.

Os Conflitos: do entusiasmo modernista à prática estatal monumentalista

As grandes obras públicas do Salazarismo do Estado Novo, afirmativo sobretudo entre 1930 e 1940, constituíram por vezes, exemplarmente, o centro dos debates e das questões entre modernidade e tradicionalismo. Um grande estádio desportivo (Jamor), um grande Monumento Nacional (Sagres) e os Pavilhões de Exposições Internacionais constituem três casos paradigmáticos.

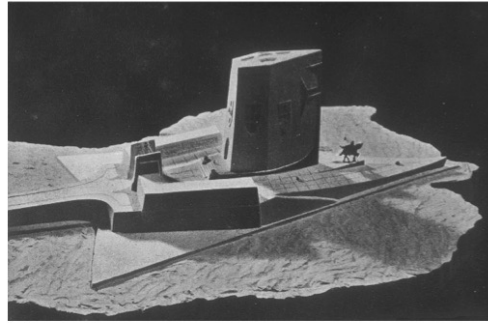
Depois de uma dinâmica modernista de influência internacional, que despontou em Portugal na transição de 1929-1930 (e que o Regime de Salazar, ainda à procura de si próprio, começou por aceitar nas primeiras obras, como no Liceu de Beja, muito Bauhausiano, ironicamente projectado por Cristino da Silva, que seria depois o campeão da arquitectura tradicionalista), houve uma fase, que se prolongou por toda a restante década



de 1930, onde as tensões entre atitudes arquitectónicas inovadoras conflituaram com atitudes de sinal reaccionário.

O caso do Estádio Nacional, no Jamor (arredores de Lisboa), erigido entre 1938 e 1944, foi exemplar: obra de grande efeito cénico, geradora do maior parque desportivo do País, foi pensada por autores como Jorge Segurado em vastos recintos de axiologias monumentais, implantadas no meio do vale; mas acabou por ser edificada uma obra de concepção muito mais moderna, concebida pelo arquitecto paisagista Caldeira Cabral, integrada elegantemente na encosta (e não a meio do vale), ao modo dos anfiteatros da Antiga Grécia. Cabral era um técnico agrónomo que tinha uma formação muito mais actualizada, levada a cabo no âmbito da Escola Paisagista Alemã (curiosamente na época nazi).

Os episódios dos sucessivos Concursos para o Monumento aos Descobrimientos Portugueses, a erigir em Sagres (nunca executado), foram outras situações onde pesou a decisão autocrática (o Ditador Salazar anulou sucessivamente os 3 concursos realizados, em 1933-35, 1936-38 e 1954-57) sobre os projectos, inovadores e de expressão modernista, e por isso contrários à nascente estética oficial, adepta do gosto neo-tradicional.



josé m. fernandes | 65

Outros casos exprimem nesta época as mesmas contradições entre o apelo da obra segundo a arquitectura moderna do Racionalismo, do Funcionalismo ou mesmo do Organicismo, e a tentação passadista-clássico-barroca ou regionalista-folclórica: foi o que sucedeu com os pavilhões representando Portugal em exposições internacionais (tradicionalistas em Sevilha, 1929, e em Paris, 1931, mas inovadores e modernistas em Paris, 1937, ou, de certo modo, em Nova Iorque, 1939).

Com a grandiosa - mas frustrada, por acontecer em plena guerra mundial - Exposição do Mundo Português, em 1940, o Estado Novo definiu de modo categórico a sua opção tradicionalista, regionalista e passadista no campo da arquitectura. De facto, para ela elaboraram quase todos os arquitectos do seu tempo uma vasta e profusa série de modelos, os quais vieram a servir de padrão pelos 20 anos seguintes para tipologias de equipamentos, habitações e infra-estruturas.

Os Contextos: da relação dos arquitectos com o ambiente internacional

Mas esta gesta nacional, patente no conflito e na contradição entre moderno e anti-moderno (sancionado este gradualmente como estética oficial do Estado), não foi exclusivo de Portugal: as grandes obras públicas dos regimes europeus de pendor autoritário (em Espanha, Itália, Alemanha, União Soviética), e mesmo as modas arquitectónicas em países democráticos (equipamentos em França, Holanda, Inglaterra) exprimiram ao longo dos anos de 1930 uma tendência comum, de valorização das expressões regionalistas, classicizantes, monumentais.

A circulação internacional dos arquitectos neste mesmo período também reflecte e indicia as mesmas tendências de duplo e contrário sinal: dos portugueses, Carlos Ramos, viajando pela Europa, divulgava as publicações internacionais mais modernas do tempo, país adentro; Keil Amaral, absorveu e divulgou em obras construídas e em livro, a lição cívica e democrática das novas cidades holandesas, e da sua arquitectura moderna, quando preparou o Pavilhão de Portugal na Expo de 1937; e Caldeira Cabral, formado pela escola do Paisagismo Moderno, na Alemanha, soube introduzir como vimos essa nova linguagem e entendimento dos espaços em Portugal. O nosso país foi assim, pela mão de alguns dos seus arquitectos mais abertos e viajados, um participante atento do dramático processo histórico europeu contemporâneo.

Mas por outro lado, autores da Itália Fascista e da Alemanha Nazi eram, na mesma fase histórica, convidados pelo Estado Novo a exercer a sua acção e concepções no espaço urbano e na arquitectura nacionais: exemplificando, foi o caso de Marcello Piacentini (seguido de G. Muzio), que, convidado pelo Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, pôde projectar planos para a segunda cidade portuguesa, o Porto, e de Herman Diestel, da Berlim hitleriana, que construiu nada menos que os dois gigantescos hospitais Centrais de Lisboa e Porto (S. Maria, 1951 e São João, 1958).

No momento mais crucial desta fase, em 1941, foi Albert Speer que visitou pessoalmente Lisboa, onde apresentou (tendo como entusiástico cicerone Cristino da Silva) a exposição "Neue Deutsche Baukunst", pan-

fletária do opus Nazi - e que, ironia das ironias, foi traduzida como "Moderna Architectura Alemã" !

Em síntese final, podemos afirmar que a situação e evolução da cultura arquitectónica em Portugal, nas décadas de 1930-40, sofreu claramente as influências internacionais do seu tempo, existindo um debate e uma tensão constante entre tendências modernas e anti-modernas. Portugal, governado por uma autocracia politicamente conotada e simpatizante com o "Eixo", soube porém manter uma neutralidade política, e uma duplicidade de acções na esfera cultural e urbana, que permitiu a sobrevivência das tendências conservadoras por muitos anos depois do final da II Guerra Mundial - mas sempre, sempre, em conflito com a procura, e com a "luta", por muitos autores mais lúcidos e abertos, pela Architectura Moderna.

Bibliografia

- Fernandes, José Manuel, *Arquitectura Modernista em Portugal 1890-1940*, Lisboa: Gradiva, 1993 (2a edição em preparação, 2005)
Fernandes, José Manuel, *Arquitecturas do Estado Novo / Português Suave*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003.
Fernandes, José Manuel, *Arquitectura / Belas Artes, escrito para História da Universidade em Portugal 1910-1974*, inédito, 2004.
Cordêiro G. Ferreira, Fátima (coordenação), *José Luís Monteiro na Arquitectura da Transição do Século*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1990.
Fernandes, José Manuel (coordenação), *Luis Cristino da Silva Arquitecto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, catálogo de exposição.

ANEXO C

Transcrição [sic.] do programa *Encontros com o Património: Português Suave* (transmitido a 28 de Março de 2009 pela TSF)

Encontros com o Património: Português Suave

Transmitido no dia 28 de Março de 2009 pela TSF

Miguel Villas Boas - Expirava o século XIX e até aos anos 30 do século XX vai representar a arquitetura nacional a “Casa Portuguesa” de Raul Lino, pintada a branco, coberta de telhas, alindada de beirais. Salazar chega ao governo e depressa nasce o Estado Novo. António Ferro vai cuidar da difusão do regime, Duarte Pacheco dirige as Obras Públicas. A Exposição do Mundo Português, em 1940 é o sinal maior do designado "Português Suave", que é como quem diz "Arquiteturas do Estado Novo". Nos Palácios da Justiça, Câmaras Municipais, Correios, Escolas, Cinemas, garagens, mercados, hotéis, pousadas, termas, quartéis, hospitais, estádios, barragens, igrejas, bairros sociais e moradias. Obras assinadas por arquitetos registados pela história, entre outros, Luís Cristino da Silva, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Cassiano Branco, Cottineli Telmo, Pardal Monteiro, João Simões, Rodrigues Lima, Adelino Nunes, Vasco Regaleira, irmãos Rebelo de Andrade e Keil do Amaral.

Para o debate sobre esta polémica fatia da história convidei três notáveis arquitetos, Nuno Teotónio Pereira, João Vieira Caldas e José Manuel Fernandes, autor do livro a que chamou “Português Suave”.

José Manuel Fernandes - É uma designação, digamos, popular, de sentido vernáculo para aquilo que os arquitetos normalmente se referem como uma arquitetura de um certo período do Estado Novo. Uma arquitetura mais tradicionalista ou neo-tradicional; pode ser neo-clássica, neo-barroca, neo-regional, neo-joanina, mas basicamente é de sentido neo-tradicional, quer dizer, evoca elementos do passado num sentido simbólico e representativo e que foi muito usada pelo regime político em Portugal sobretudo nas décadas de 40 e 50.

MVB- Por isso é que transporta um ideário nacionalista...

JMF – Sim, politicamente está associada aos temas nacionalistas, como o regime sempre quis, tanto no sentido celebrativo, no sentido simbólico, em que certos elementos do passado e certos passados históricos específicos, por exemplo o pombalino, o joanino, ou então certos aspetos antropológicos que o Estado Novo queria valorizar como um certo folclore da casa popular portuguesa são, digamos, importados, são reelaborados pelos projetos da arquitetura e dos arquitetos, nesse sentido.

MVB - E quando dizemos Joanino e Pombalino, também dizemos Salazarista?

JMF – (...) Há que definir o que é o campo político e o campo das ideias políticas, das práticas ideológicas políticas, do que é o campo das práticas culturais e ideológicas culturais. Portanto não há uma relação direta, a arquitetura do período salazarista, duro, que é de facto esta arquitetura do "Português Suave" ou do Estado Novo, como eu entendo, existiu também noutros regimes e com outras características políticas. Uma coisa não está totalmente identificada com outra.

Além dos regimes autoritários do tipo fascista ou fascizante como a Alemanha, Itália e Espanha, também há o Estalinismo, portanto um sentido oposto, embora autoritário e ditatorial. Mas os países democráticos dos anos 20, 30 e 40, também praticaram uma arquitetura autoritária, revivalista e neo-tradicional nesta época, ou seja, no período da II Guerra Mundial. A originalidade talvez da nossa prática no período salazarista é que durou muito mais tempo do que as outras, perdurou para além do fim da guerra, foi-se desenvolvendo e até de certo modo, o período e apogeu da prática é posterior à II Guerra Mundial, o período em que os arquitetos modernos mais combatem a arquitetura salazarista, tradicional, ou neo-tradicional é os anos 50, não é os anos 40, não é durante a guerra é depois. O período duro e difícil é de 1945 a 1955.

MVB- Arquitecto Vieira Caldas, a construção da arquitetura reconhecida nos cânones do "Português Suave" de que estamos a falar, está de algum modo relacionada com Raul Lino e a "Casa Portuguesa"?

João Vieira Caldas - Acho que essa relação, não é uma relação direta, digamos que aquilo que a "Casa Portuguesa", que é um movimento que nasce ainda em finais do século XIX...

MVB- Estará na origem

JVC- Não sei se está na origem, quanto muito pode utilizar certos meios expressivos de que Raul Lino também se utiliza, mas se nós formos comparar uma casa típica feita pelo Raul Lino, ela tem intenções muito diferentes daquilo que é de facto a arquitetura, sobretudo uma arquitetura de Estado, feita ao longo dos anos 40 e até meados dos anos 50, como referiu José Manuel Fernandes. Portanto, aquilo que o Raul Lino procurava era ainda, sob um espírito um tanto ou quanto romântico, um nacionalismo da arquitetura, um portuguesismo da arquitetura, mas que estava também muito relacionado com uma certa formação dele no espírito das *Arts and Crafts*, e do conforto da casa, da qualidade da casa, etc. Enquanto a arquitetura do "Português Suave", eu já vou meter aí uma bucha, porque eu não gosto desta

designação, a arquitetura do dito “Português Suave” é sobretudo uma arquitetura de representação, de representação simbólica, e tem um leque muito mais variado, não só de tipologias arquitetónicas, como até de expressões viradas para o passado, do que tem a arquitetura de Raul Lino. Ainda, a arquitetura de Raul Lino, é uma arquitetura que se expressa sobretudo na habitação.

MVB- Para nos situarmos, falamos no final do século XIX, princípios do século XX, até aos anos 30.

JVC- Claro que o movimento da “Casa Portuguesa” tem as suas sequelas ao longo de toda a primeira metade do século, e é verdade que depois a arquitetura mais nacionalista, final dos anos 30, anos 40, vai buscar alguns dos elementos que o Raul Lino dizia que eram típicos da casa portuguesa, e nomeadamente por vezes, na arquitetura que é mais ligada a elementos de cariz mais “popular”, até se inspirará, pontualmente, nos próprios desenhos de Raul Lino, mais nos desenhos dos seus livros do que propriamente na arquitetura dele, mas isso é apenas uma pequena parte. Quer dizer, eu acho que há uma tendência para se confundir o Movimento da “Casa Portuguesa” com aquilo a que se chama “Português Suave”, eu acho que realmente o “Português Suave” tem alguma influência e, digamos, até tem dentro das suas diversas expressões, tem uma expressão que vem da “Casa Portuguesa”, mas as duas coisas não se confundem.

MVB- Arquiteto José Manuel Fernandes

JMF- O problema agrava-se porque o Raul Lino viveu quase cem anos, e projetou cerca de 800 projetos, ao longo de quase um século. Portanto, há um Raul Lino de 1900-1920, é um pouco esse Raul Lino que o João Vieira Caldas tentou caracterizar, como uma arquitetura da sua época, com ideia do conforto e do *Arts and Crafts*, quase inovadora, mas que é a fundação do Movimento da “Casa Portuguesa”, depois há o Raul Lino que adere aos resultados das suas próprias ideias e difusão, e depois há o Raul Lino que se imita a ele próprio e depois há o Raul Lino que reprime, através da Comissão de Arte e Arqueologia os projetos modernos, a favor da arquitetura do Estado Novo, portanto há muitos Raul Lino.

MVB- Arquiteto João Vieira Caldas

JVC- Deixe-me só complementar, era justamente também aí que eu queria chegar, eu acho que o principal ponto de contacto entre o Raul Lino e a arquitetura dita do “Português Suave” é justamente uma clara oposição à arquitetura moderna, quer dizer, ele está numa

clara oposição à arquitetura moderna, e o regime aproveita essa oposição da arquitetura moderna, mas ele próprio, Raul Lino, mesmo quando a sua linguagem se aproxima mais daquilo a que se chama de “Português Suave”, ele não se identifica com essa arquitetura mais nacionalista do Estado.

MVB- Arquiteto João Vieira Caldas, também observo que está em oposição ao “Português Suave”

JVC- Não, não é oposição, neste momento já não posso fazer nada, porque é uma designação que está completamente adquirida nos meios arquitetónicos, não tenho tanto a certeza, como diz o José Manuel Fernandes, que seja de origem vernácula, eu acho que ela é sobretudo uma designação mais inventada pelos arquitetos, embora, digamos, corriqueira, mas mais inventada pelos arquitetos do que propriamente de origem vernácula, e não posso fazer nada porque o próprio IGESPAR, quando era IPPAR, publicou um livro, do arquiteto José Manuel Fernandes, que se chama justamente “Português Suave”, e que cobre um leque imenso de produção. Agora, o que me parece é que, embora a designação seja muito interessante por se referir a uma marca de tabaco, na verdade não explica, não explica o que é aquela arquitetura, eu preferia uma designação, que é a que utilizo normalmente, que seja mais explicativa, que é de “Arquitetura Nacionalista”, sobretudo se designarmos essa arquitetura, como arquitetura nacionalista, embora com diferentes expressões, podemos sempre pensá-la em oposição com a arquitetura modernista.

MVB- Poderíamos dizer as arquiteturas do Estado Novo?

JVC- Podemos dizer as arquiteturas do Estado Novo, mas parece-me que isso põe um problema um bocadinho diferente, isto é, o Estado Novo, justamente, não promoveu apenas arquitetura nacionalista, promoveu também, sobretudo no seu início, arquitetura modernista.

MVB- Arquiteto Nuno Teotónio Pereira

Nuno Teotónio Pereira - Eu acho que, quando se fala em “Português Suave”, que é o mesmo que quando se fala de “Arquitetura do Estado Novo”, estamos a referir-nos àquele período que já foi aqui designado pelo período mais duro da ditadura salazarista, porque de facto houve arquitetura moderna na sua primeira fase em Portugal, foi tolerada pelo Estado Novo, não imposta nem sugerida, foi tolerada pelo Estado Novo. O Estado Novo, na sua primeira fase, não se preocupava com a expressão da arquitetura que se fazia em Portugal, e por isso, nós podemos ter edifícios modernistas, edifícios dos anos 30, muito importantes na

linha da arquitetura moderna em Portugal, e simplesmente, a ditadura do Estado Novo sofreu um processo de fascização, na expressão do historiador Fernando Rosas. Esse processo de fascização começou na altura da Guerra Civil de Espanha, em 36, porque foi nesse período que foram criadas as milícias militarizadas, foi aí que se começou a praticar a saudação fascista com o braço estendido, e foi a partir daí que a arquitetura, na esteira do que se estava a praticar na Alemanha, sobretudo na Alemanha, e também em Itália, de certa maneira o Estado ditatorial quis utilizar a arquitetura com expressão, como forma de inculcação ideológica, para divulgar, para os seus próprios ideais, e portanto isso começou nessa fase, em que o Estado Novo, que antes do Salazar não se pode classificar como fascista, sofreu esse processo de fascização, assumiu os aspetos mais suaves do regime totalitário que depois mais tarde abandonou, e foi nesse período que floresceu essa arquitetura, chamada de “Português Suave”, mas eu digo, essa arquitetura é aquela que pode ter a designação de “Arquitetura do Estado Novo”, característica do Estado Novo, porque foi desejada, foi programada, foi impulsionada ao nível de edifícios públicos, e foi até, quando era necessário, imposta aos arquitetos.

MVB- Arquiteto João Vieira Caldas,

JVC- Eu concordo em geral com tudo o que disse o arquiteto Nuno Teotónio Pereira, mas acho que há só aqui uma nuance, acho que é verdade que inicialmente no princípio do regime do Estado Novo se tolerava o modernismo, mais que outra coisa, mas apesar de tudo, durante o tempo da primeira fase em que o ministro Duarte Pacheco foi Ministro das Obras Públicas, de certa maneira ele também desejava um pouco esse modernismo, porque queria apresentar o novo regime com uma cara de alguma modernidade, e a arquitetura moderna, seria um bocadinho esse fim, penso eu, portanto, não penso que seja apenas o tolerar, admito que não fosse um desígnio do Governo, mas pelo menos do Ministro das Obras Públicas, penso que lhe agradava, até certo ponto, que os arquitetos fizessem obras públicas com um cariz modernista, se bem que eu também tenho a consciência que ele na sua segunda fase, enquanto Ministro das Obras Públicas, a partir de 38, foi também uma das pessoas que claramente inverteu esse caminho, e começou a defender uma arquitetura de cariz, justamente mais nacionalista.

MVB- Arquiteto José Manuel Fernandes,

JMF – A ideia que eu tenho hoje, usei aquelas que realmente eram mais do vulgo para fazer o livro, mas a ideia que eu tenho da terminologia aplicada à arquitetura do período salazarista mais duro, mais auto-consciente, é que é muito difícil de arranjar uma expressão adequada. “Arquitetura nacionalista”, mas o manuelino também é uma arquitetura nacionalista, o símbolo das cinco quinas, etc., e houve outros períodos nacionalistas. “Arquitetura neo-tradicional”, mas no romantismo também há muitas arquiteturas neo-tradicionais, portanto eu ainda fico na “Arquitetura do Estado Novo”, o problema é que temos sempre que dizer, mas é o período duro do Estado Novo, ou é o período consciente, auto-consciente, e orientado deliberadamente, ideologicamente orientado do Estado Novo, mas ainda não encontrei melhor que “Arquitetura do Estado Novo”.

O Estado Novo, perde valores a partir dos anos 60, e não tinha ainda ganho os valores todos nos anos 30, é portanto, de facto, aquela década de 40 e 50, aquilo é “puro e duro”.

MVB- Arquiteto Nuno Teotónio Pereira, é nesses anos 60 que há o Inquérito à Arquitetura Portuguesa, que importância é que teve esse inquérito? Tanto quanto sei, passou por dentro desse inquérito

NTP – Sim, o inquérito começou nos meados da década de 50, depois a publicação da obra foi já no princípio de 60, e esse inquérito foi organizado, impulsionado pelo arquiteto Keil do Amaral, que era um adversário do salazarismo e militava na oposição política.

MVB- Apesar de ter sido arquiteto durante todo esse tempo.

NTP- Sim, foi arquiteto, teve obras importantes durante esse tempo, mas depois começou a colocar-se claramente na oposição, à medida que o salazarismo ganhava esse cariz mais totalitário, mais fascista. Foi ele o mentor desse inquérito, porque ele prezava muito a arquitetura vernácula, a arquitetura de raiz rural das várias regiões do país, era um grande conhecedor e ele impulsionou no quadro do Sindicato Nacional dos Arquitetos, esse inquérito.

MVB- E o que é que esse inquérito trouxe?

NTP – Esse inquérito, afinal, uma coisa muito importante para esse inquérito, foi quando se fez esse levantamento e quando se fez a respetiva publicação, verificou-se que não havia uma arquitetura nacional, havia várias arquiteturas de cariz regional, de cariz local e não havia uma arquitetura portuguesa, como proclamavam os adeptos do Estado Novo, e por isso, constituiu o desmentido a essa ficção que de facto foi a arquitetura do Estado Novo,

ficção do ponto de vista de ser uma arquitetura portuguesa, e portanto teve esse aspeto importante para além de conhecida, estudada, divulgada, a arquitetura vernácula, foi em cada uma das regiões do país, teve esse aspeto político, foi importante, foi um desmentido a essa teoria que se defendeu uma arquitetura nacionalista.

MVB- Partindo do pressuposto que não houve imposição pelo regime de uma arquitetura, como é que as gerações seguintes reagiram a esta posição do regime?

NTP- Houve algumas vezes imposições, esse tipo de arquitetura, o tal “Português Suave” foi programado, foi impulsionado e foi algumas vezes até imposto pelo governo aos arquitetos, e o caso mais interessante, talvez seja o do conjunto de prédios construídos ao longo da Avenida Sidónio Pais e António Augusto de Aguiar, são dois quarteirões, que se impõem muito no panorama da cidade e que tiveram o seguinte objetivo, foi fazer passar para a arquitetura particular, para a promoção particular, os construtores dos prédios de rendimento, esses também passaram a ser agentes daquela arquitetura, que é até então, normalmente expressa através de edifícios públicos. Ora bem, o Ministro Duarte Pacheco achou que era preciso também que essa arquitetura se exprimisse em edifícios particulares e então torna muito o processo curioso, porque ele chamou vários arquitetos de renome para fazer projetos para esses prédios, embora sejam quase iguais uns aos outros, eles não são da autoria de um único arquiteto, houve vários arquitetos que projetaram para esse conjunto, ele chamou-os deu os exemplos, “vocês inspirem-se aqui nestes edifícios que há em Lisboa”, que ele considerava que podiam dar uma boa inspiração, para o sentido que ele queria, “e façam aqui arquitetura como deve ser”. Houve um arquiteto que se recusou a fazer a isso, foi exatamente o Keil do Amaral, recusou-se a fazer esse papel.

MVB- Arquiteto João Vieira Caldas, de que modo é que o Movimento Moderno em Portugal ficou ou não condicionado pelo emergir do “Português Suave”? Foi também metido na gaveta?

JVC- Em grande parte foi, quer dizer, sobretudo a partir de final dos anos 30, principio dos anos 40, e também sobretudo na esfera dos arquitetos que trabalhavam em Lisboa e que trabalhavam mais próximo do poder, porque se nós virmos no Porto a coisa não é exatamente da mesma maneira, portanto em Lisboa claramente houve uma geração de arquitetos que meteu o modernismo na gaveta, aliás até é muito interessante que dessa geração de arquitetos há vários que faziam projetos que podiam ter as duas expressões

alternadamente modernista ou nacionalista ou “Português Suave”, se quiser. Portanto, digamos, para eles de facto a linguagem supostamente nacionalista era uma questão de roupagem que se podia vestir a qualquer tipo de edifício. Um dos casos mais claros, que está claramente publicado, é por exemplo a casa própria do arquiteto Cristino da Silva, na Avenida Álvares Cabral, que ainda hoje existe e ele tinha um projeto perfeitamente modernista, sem qualquer tipo de decoração com formas e volumes puros, etc., e depois pegando mais ou menos na mesma volumetria faz aquilo que lá está hoje, que de facto tem um molho por cima, que são os beirais, as varandas de ferro forjado, o aparecimento do telhado quando antes, no primeiro projeto, a cobertura era em terraço, etc. Mas há outros casos, por exemplo no livro “Português Suave” do arquiteto José Manuel Fernandes, ele mostra outro exemplo muito claro que é um bairro do arquiteto Carlos Ramos, bairro para a Madeira, que aparece também com uma versão modernista, mas mais pura possível e depois uma versão absolutamente “Português Suave”.

MVB- Já há momentos referiu o Porto com uma sensibilidade diferente a este movimento.

JVC – Em geral, os arquitetos de Lisboa estavam mais próximos do poder, e portanto, mais facilmente...

MVB – Próximos do poder geograficamente...

JVC – Não só geograficamente, como também do ponto de vista da encomenda, e portanto, digamos que estavam mais comprometidos, porque nós vamos ao Porto, tirando o caso especial de Rogério de Azevedo, vemos que mais cedo que em Lisboa começam a aparecer obras modernas. Aliás, podia-se dizer que praticamente as obras modernas não chegaram a desaparecer durante este período, porque nós vemos, por exemplo o Viana de Lima, a fazer a Casa Honório de Lima, já mesmo em final dos anos 30, já quase em cima dos anos 40 e depois aparecem projetos modernos ainda antes de acabar a Guerra, portanto nesse aspeto a proximidade, digamos, da cabeça do Estado, criou sempre uma situação diferente entre o Porto e Lisboa. Aliás, basta ver também a forma como na própria cidade de Lisboa esta arquitetura, o arquiteto Teotónio Pereira falou agora da Avenida Sidónio Pais e António Augusto de Aguiar, mas há depois uma quantidade de situações deste tipo, enfim, não tão marcantes como aquela, na Alameda Afonso Henriques, na Avenida D. João V, ao pé do Rato, enfim há uma situação imensa de exemplos que se encontram em muito menor número no Porto.

MVB – Arquiteto José Manuel Fernandes,

JMF – Desdramatizando, estamos na Europa e na América, não estamos só em Portugal, nos anos 30 há um período histórico que se segue à grande queda da bolsa de 29, o *crash* financeiro, que ocupa toda a década de 30 e que mergulha na II Guerra Mundial, portanto estamos a falar de 15 anos, entre 30 e 45, esses quinze anos são dominados, no mundo ocidental Euro-América, por medo, medo coletivo, insegurança, receio do futuro, receio da situação presente, enfim, todos os problemas que agora no fundo, de outra maneira, evidentemente, mas o mundo está a atravessar, e o resultado cultural, a consequência cultural é exatamente, na arquitetura, o regresso a situações neo-conservadoras, a situações que aparecem simbolicamente e com programa e forma, mais estáveis, o recurso ao clássico, em vez do recurso ao moderno. Cada vez mais nessa época o moderno é considerado um estilo tecnologicamente deficiente, inseguro, experimentalista, feio, esse processo é um processo que coincide com o nosso modernismo. Nós estamos em contraciclo com o Duarte Pacheco. Quando Duarte Pacheco lança o Técnico, e lança os grandes projetos modernistas, o Liceu de Beja, está já a Europa a tremer e a França a fazer o Museu de Arte Moderna, que é um edifício neoclássico, a BBC de Londres, um edifício neo-conservador incrível, monumentalista, o Empire State Building, um ecletismo neo-gótico, com outros elementos modernizantes...

MVB- O Movimento Moderno era mais caro que o Movimento Classicizante?

JMF- Não é uma questão de caro, é que tinha perdido o seu tempo. O primeiro movimento moderno dos nos 30, não tinha provado que o moderno, experimentalista, inovador, tecnológico, era o futuro. E portanto, com o medo que os regimes autoritários exploram ao máximo, o medo geral das sociedades, mas também das sociedades democráticas, quer dizer França, Estados Unidos, Inglaterra, há essa arquitetura conservadora e neo-conservadora, que depois se exprime na decoração e nos estilos decorativos, que é geral, não é salazarista. O problema, como disse o arquiteto Teotónio Pereira, é depois de isso acabar, quando o mundo entra no pós-guerra e esse medo desaparece e evapora-se e aparentemente estamos num período de extinção de todos os estilos tradicionais e neo-tradicionais, mas em Portugal, isso não acontece e logo num novo ciclo a favor, entra-se na Guerra Fria.

MVB- E não acontece porque em Portugal?

JMF- É uma boa pergunta. Eu penso que tem a ver com o isolamento do país, com uma certa pequena dimensão cultural do país, as características próprias do regime, o temperamento geral da nossa cultura, tradicionalista, e aí queria chegar ao segundo ponto de relançamento da discussão. Hoje em dia, se calhar para muitos dos ouvintes desta discussão, este assunto é um pouco absurdo. Toda a gente do senso comum acha que a arquitetura do Estado Novo, neo-tradicional, é “muito bonita”, que são edifícios “muito bem construídos”, que são edifícios em pedra “como os arquitetos já não sabem fazer”, portanto esta discussão parece surrealista, o que é que nós estamos a defender?! Uma construção imperfeita, geométrica, abstrata, que se vê em qualquer parte do mundo, contra uma arquitetura que permanece sólida, apesar de meio século de passagem?! Portanto há esta contra visão.

Eu estou a dizer isto porque sinto, por exemplo nos meus alunos que têm hoje 18, 19, 20 anos, esta perplexidade, porque nós ainda temos da nossa formação, do nosso tempo de vida, a noção de que há aqui elementos negativos, elementos tradicionais que não deixam viver a liberdade da criação do arquiteto. O grande problema da arquitetura do Estado Novo, é a falta de liberdade intrínseca. Mas isso para eles é um mal menor, é uma coisa que nem sequer compreendem, porque não viveram esse tempo ideológico.

MVB- Deixe-me saber do arquiteto Nuno Teotónio Pereira, que é uma das figuras da história do século XX da arquitetura e do século XXI, felizmente reinante, sentiu isso da sua vida pessoal como arquiteto, sentiu essa falta de liberdade na criação?

NTP- Sim, senti. Agora, o caso muito particular que foi o primeiro projeto que eu tive, a primeira encomenda, que foi para a cidade de Elvas e foi em pleno Centro Histórico da cidade. Tive uma encomenda para construir um pequeno hotel numa rua que tinha arcadas e tinha aquela arquitetura muito típica que podemos observar em Elvas hoje, e então eu fiz um projeto modernista, em vez de arcadas fiz uma verga reta com colunas, com pilares verticais, portanto para manter a galeria coberta que eu apresentava e fiz um desenho modernista, e foi chumbado pelas autoridades da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Foi chumbado por ser modernista, por não atender às características tradicionais da cidade, etc. Mas felizmente, foi o único problema, e tive que simular, copiar, essa arquitetura que era dominante, a nível oficial, nessa época. O edifício está lá ainda, mas depois, no decorrer da minha vida, mesmo no início, já não sofri essas imposições, porque já tinha havido a alteração muito importante da situação, tinha havido o I Congresso Nacional de Arquitetura,

em 1948, já depois de ter acabado a Guerra, os regimes fascistas tinham sido derrotados e o Estado, o poder, a pouco e pouco, foi deixando de se fazer aquelas imposições que fazia muitas vezes aos arquitetos. E eu tive a sorte de já poder fazer projetos com uma certa importância, já nessa fase de abertura. Porque o Congresso de 48 é de facto um acontecimento, porque alguns dos arquitetos consagrados, que tinham praticado essa arquitetura chamada do Estado Novo, eles fizeram uma espécie de mea-culpa no Congresso, alguns deles vieram dizer que tinham obedecido a certas regras que não eram justas e que o caminho afinal não era aquele, que não deveria haver imposições que pretendessem criar uma invocada arquitetura nacional, porque essa arquitetura nacional não era assim que se fazia, por imposições.

MVB- De certo modo o regime caía aí. Era a primeira queda do regime?

NTP- Sim, nesse campo e noutros, coincidiu por exemplo, no pós-guerra que o Salazar começou a aceitar que nas eleições houvesse listas ou personalidades outras, que não aquelas indicadas pelo regime, embora as eleições fossem falseadas, mas pelo menos a oposição pode começar a concorrer às eleições.

MVB- Balançamos entre o fator político e o fator das ciências da arquitetura, arquiteto José Manuel Fernandes, falava da perplexidade dos seus alunos na atualidade diante do futuro.

JMF- Sou professor de História, mais perante o facto de eles verem a arquitetura do Estado Novo, esta arquitetura dura do revivalismo e da neo-tradição como uma coisa positiva, para eles é uma coisa com muitos valores, e arquitetura moderna se calhar não tem tantos encantos, o que nos deixa a nós, perplexos. Mas tem a ver com um outro tema que eu queria lançar. Já agora fazer um parêntesis, antes disso, tenho estado a estudar, por razões várias, a arquitetura do “Português Suave” nas ex-colónias, que é fortíssima, não é só na Covilhã, passei o fim-de-semana na Covilhã e aquilo foi tudo reconstruído em “Português Suave”, pelo industriais de lanifícios, pelo regime político, pelo Ministérios da Justiça, o mercado foi construído pela GREI municipal, está lá escrito.

MVB- Essa representatividade do "Português Suave" foi igual em todos os sítios de Portugal?

JMF - o exemplo em Angola nos últimos 5 anos, depois da guerra civil acabar, o governo central, reconstruiu muito mais facilmente todos os grandes centros neo-tradicionais de desenho neo-clássico do Estado Novo, Palácios de Justiça, o que eles chamam o Palácio do

Governo, dos distritos, sedes de distrito dos anos 50, são todos em arquitetura do Estado Novo, estão cuidadosamente reconstruídos, e deitam a baixo o Quinaxixie, que era o melhor exemplo da arquitetura moderna, o melhor mercado português jamais construído em arquitetura moderna, em Portugal não há. Porque eles tem uma sensibilidade quase de identidade, e de identidade nacional por via da arquitetura do Estado Novo, e identidade nacional angolana por via do beiral, telhado, construção em pedra, bem emparelhada.

O Estado Novo conseguiu introduzir esses signos, e eles serem hoje, passado meio século daquilo acabar, 30 anos depois fim da guerra colonial, eles são sensíveis àquilo.

MVB- Este "português suave" foi igual em todo o país, ou só Lisboa e Porto é que foram tocados?

JMF - quanto mais conheço mais impressionado estou, quando fiz o livro há 5 anos, ainda não tinha esta noção tão completa como agora, pela maneira como o regime através de décadas de organização institucional, dos processos institucionais de construir, de organizar, de pegar a construção em arquitetura, de formar as cabeças naquele sentido, conseguiu instilar aquilo em praticamente todos os locais e programas mais elementares, mais simples, até Macau, até Timor, no recôndito mais profundo de Angola, no Bié, no Lobamgo, estão lá os edifícios com as arcadas, as cornijas, etc., é impressionante.

A outra coisa que me impressiona, e isto tem a ver com o quê, desdramatizando, agora não estamos na questão da Europa e da América, estamos na questão de o século XX. O século XX em Portugal, e contínua para o século XXI, é um século de conflito e de luta entre modernidade e a tradição, o salazarismo, na sua vertente arquitetónica, não fez mais do que exprimir essa tensão brutal. Quando hoje nós vamos para um subúrbio (...) há quinze, vinte, trinta de neo-tradicional, já não é, claro "Português Suave", ou "Arquitetura do Estado Novo", mas do ponto de vista do conceito, as cabeças da classe media portuguesa, construtora de moradias unifamiliares, continua a achar que aquele é que é o estilo representativo do Portugal e da cultura portuguesa, beirais, telhados, floreiras, mas isto é um problema muito mais vasto do que o salazarismo é o problema que atravessa e dilacera o século XX português - o conflito permanente entre modernidade e tradição. E talvez explique a tal coisa de ter durado muito, é porque a tradição em Portugal é fortíssima, porque é um país proto industrializado, muito atrasado do ponto de vista civilizacional, muito

isolado do ponto de vista dos centros europeus e portanto esse valor tradicional adquire, assim, uma espécie de efeito bola de neve.

MVB – Arquiteto João Vieira Caldas, sei que não gosta do nome de “Português Suave”, mas de qualquer maneira o “português Suave” tem valores intrínsecos, tem património construído e tem nomes gloriosos da arquitetura portuguesa.

JVC- Sim, claro, quer dizer, todos os grandes arquitetos que passaram, e aqueles a que nós chamamos da primeira geração do modernismo, todos eles passaram primeiro pelo modernismo e depois pelo “Português Suave”, aliás eu aproveitava para ligar a uma das questões que disse o arquiteto José Manuel Fernandes, quando fala na perplexidade dos alunos dele em relação ao modo como provavelmente ele apresenta a oposição entre a modernidade e a tradição, é que justamente a grande diferença entre esses edifícios, e mais uma vez os edifícios de António Augusto de Aguiar, são exemplares disso, a grande diferença entre esses edifícios dessa época e os edifícios do tradicionalismo atual, não apenas essas moradias de arredores, mas quase todos os empreendimentos turísticos atualmente que estão associados a golfes em Óbidos ou no Algarve, ou aqui ou ali, todos eles seguem um mesmo modelo tradicionalista. A grande diferença é que justamente os arquitetos dessa geração que acabou sobretudo a fazer esses edifícios nos anos 40, eram grandes arquitetos, eventualmente também a construção era melhor, mas sobretudo eles eram grandes arquitetos, e portanto mesmo quando faziam uma arquitetura que ia buscar elementos do passado, havia uma composição geral do edifício, uma proporção, uma expressão, que era agarrada, que era consolidada e que mostrava que apesar de tudo, aquilo ainda é arquitetura, ao passo que a maior parte dessa arquitetura que se faz atualmente, sobretudo nos últimos quinze, dez anos, espalhada pelo país todo, seja nos subúrbios, seja nos empreendimentos de luxo, é uma arquitetura que dificilmente pode ser chamada de arquitetura porque não domina sequer o vocabulário, não sabe de onde é que vem aqueles elementos, e sobretudo não domina os elementos que qualquer arquiteto, seja qual for a linguagem segundo a qual ele se quer exprimir deve dominar, que são justamente as questões da proporção e da expressão.

MVB- Quer dizer que há um revivalismo na arquitetura portuguesa dos nossos dias?

JVC – Não acho que seja exatamente um revivalismo, porque quando se fala em revivalismo está-se sempre a fazer reviver qualquer coisa, evidentemente que os revivalismos nunca são iguais aos modelos, quer dizer fazem sempre qualquer coisa diferente, mas o que me parece

justamente o perigo do momento atual é que se está a fazer, se lhe quiser chamar um revivalismo, cujo original as pessoas não conhecem.

MVB- Esta arquitetura do "Português Suave" é uma arquitetura a preservar? Ela está aí visível?

JMF - é uma arquitetura que fez parte do quotidiano português e do ex-colonial, colonizado por portugueses ao longo do século XX, é uma arquitetura que está instilada em casas, equipamentos de todo o tipo, infraestruturas, barragens, caminhos, fontes, absolutamente tudo, e não só no Portugal ibérico, nesse sentido e se faz parte da nossa vida e se tem de facto uma dimensão de durabilidade e de qualidade arquitetónica, embora tradicional e de tradicionalista e conservadora, tem qualidade, qualidade dentro das normas clássicas e da tradição, com certeza que é a preservar, são equipamentos que não tem manutenção ou tem manutenção mínima. (...) Se o arquiteto é bom o projeto é bom.

Acho que há um património a que se pode associar de facto o conceito de arquitetura do Estado Novo, do período mais duro, anos 40-50, e sobretudo esse património tem uma utilidade, uma utilidade pedagógica, temos que saber explicar e situar que aqueles edifícios correspondem a uma certa época, em que a comunidade, organizada politicamente achou que era preferível investir no conservadorismo, no tradicionalismo, nas coisas seguras, na ligação ao passado, mas que de facto isso não é apenas isso o século XX, o século XX é também experimentalismo, erros assumidos, coisas extraordinárias descobertas por causa dos erros, porque sem erros não há invenção e que isso também existe e que sobretudo isso é o futuro.

MVB- Arquiteto Nuno Teotónio Pereira, deixou uma das últimas perguntas para si, qual foi o arquiteto que mais o surpreendeu neste período?

NTP- O que mais me surpreendeu pela coerência que ao longo desse tempo difícil conseguiu manter, foi o arquiteto Pardal Monteiro. Ele teve muitas encomendas, logo desde o início do Estado Novo, até ao final da vida dele, teve muito ajustado, atravessou esses vários períodos, mas mantendo uma coerência notável, porque não foi tão seguidista em relação a essas ideias de Salazar como foram outros arquitetos. Portanto, foi aquele cuja carreira me parece que, tendo atravessado esses vários períodos, se manteve de forma mais correta.

MVB- Arquiteto José Manuel Fernandes

JMF- Sou fã do Cristino da Silva, porque fiz uma grande exposição, uma investigação, em que tive o prazer da colaboração e da companhia criativa do João Vieira Caldas e do Nuno

Teotónio Pereira. É um exemplo dramático, mas é um exemplo importantíssimo. Eu acho que o Pardal Monteiro fugiu à questão, quer dizer, ligou-se aos aspetos funcionais e da engenharia, e por essa via funcional, tecnológica, conseguiu apagar a questão simbólica, representativa e revivalista. Nesse sentido, claro que revela inteligência, mas não é um arquiteto representativo da arquitetura do Estado Novo, o Luís Cristino da Silva é, quanto a mim, o arquiteto representativo da arquitetura do Estado Novo, porque ele assumiu completamente, no ensino, à boca do falou-se na Escola do Porto e da inteligência da Escola do Porto, porque o Carlos Ramos estava lá, como diretor da Escola, primeiro como professor, desde 1933 a dizer quais eram os caminhos da modernidade e da inovação, e porque o Cristino tinha ficado em Lisboa a dizer como eram os caminhos do tradicionalismo e do clássico. Ele tem esse processo de grande modernista, e faz o mais interessante primeiro edifício modernista em Portugal, o Capitólio, inovador, tecnológico, experimentalista, o que há de melhor, dez anos depois faz o Liceu de Beja, extraordinário, interessantíssimo, moderno, arrojado, polémico, com erros, e poucos anos depois está a fazer o Areeiro, que é o anti-Liceu de Beja, o anti-Capitólio, e depois assume urbanisticamente, é o Cristino da Silva que faz o desenho da Sidónio Pais, o desenho urbanístico da implantação, como os lotes todos para os arquitetos seguirem os modelos do século XVIII, é uma coisa criminosa do ponto de vista cultural, ele é o professor da Escola de Belas Artes, dos arquitetos ele é o homem que obriga o Tainha a desistir porque lhe dá um zero. É um homem que assume na sua obra todas as contradições, os contrastes, as lutas, e depois é o urbanista de Nova Oeiras, que é o melhor exemplo de urbanismo moderno que em Portugal em termos de bairro residencial.

MVB- Arquiteto João Vieira Caldas, o seu herói,

JVC- Eu agora fiquei sem espaço para falar dos meus heróis, porque justamente eu acho que o arquiteto Cristino da Silva, pelas razões que o José Manuel Fernandes disse, é paradigmático, e mais, é curioso como ele contribui sem querer para as principais críticas ao modernismo, com o Liceu de Beja, já falou nisso o arquiteto Nuno Teotónio Pereira, mas o Liceu de Beja foi pegado como exemplo daquilo, então afinal eles fazem esta arquitetura moderna, tão funcionalista com uma coisa que não funciona, isto é em Beja com aquelas vidraças imensas, com aquele terraço, era um calor dentro das salas que não se podia, além de chover e tudo isso. E depois vai ser ele também que vai criar o modelo do Areeiro e etc.,

os modelos mais fortes daquilo que vai ser o “Português Suave”. E também fiquei sem espaço para falar de Pardal Monteiro, que foi um autor sobre o qual eu já escrevi uma monografia e onde justamente, também, digo que ele também tem algumas peças de “Português Suave”, nomeadamente o prédio da Avenida Sidónio Pais, ai parece que nenhum daqueles arquitetos conseguiu fugir a isso, mas também é verdade que, na primeira metade dos anos 40, 40-45, que ele teve menos encomendas do Estado e que fez muitos edificios, alguns ainda não estão identificados por Lisboa. Também é verdade que ele dentro de uma certa rigidez formal, já não estou a falar apenas dos aspetos funcionalistas, como disse o arquiteto José Manuel Fernandes, com os quais ele se escudava, mas em termos de imagem exterior, esses edificios, embora tenham alguma rigidez própria do “Português Suave”, mas na verdade são aqueles que têm menos adereços nacionalistas em cima.

ANEXO D

1. Análise da entrevista a Pedro Vieira de Almeida, realizada em 1979 por José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho e publicada pela revista *Arquitectura*, nomeadamente no que se refere às questões sobre a polémica em torno da Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, realizada em 1970 na Fundação Calouste Gulbenkian.

2. Entrevista a Pedro Vieira de Almeida (1979)
Fernandes, José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho (1979) “Entrevista com Pedro Vieira de Almeida”, *Arquitectura*, 133, pp.8-17

3. Diário de Lisboa, 21 de Novembro de 1970, p.2 e 8

4. Diário de Lisboa, 26 de Novembro de 1970, Suplemento Literário, p. 8

5. A-propósito da Exposição sobre as obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (1971)
Dias, Francisco Silva (1971) “A-propósito da Exposição sobre as obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, *Arquitectura*, 115, pp.94-96

6. Ainda “o caso Raul Lino” : José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias (1971)
Almeida, Pedro Vieira de (1971) “Ainda «o caso Raul Lino» : José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias”, *Arquitectura*, 116, pp.138-140

7. Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador (1970)
Portas, Nuno (1970) “Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 61, pp.14-21

1. Análise da entrevista a Pedro Vieira de Almeida, realizada em 1979 por José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho e publicada pela revista *Arquitectura*, nomeadamente no que se refere às questões sobre a polémica em torno da Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, realizada em 1970 na Fundação Calouste Gulbenkian.

Entrevista a Pedro Vieira de Almeida

Esta entrevista realizada em 1979, publicada na revista *Arquitectura*¹⁷, aborda quatro temas, a participação do arquitecto Pedro Vieira de Almeida na elaboração, em 1972, do Plano da Avenida da Liberdade, para a Câmara Municipal de Lisboa e dos conflitos com esta, a “polémica” Exposição das Obras de Raul Lino, em 1970, a passagem, após o 25 de Abril de 1974, pelo GAT (Gabinete de Apoio Técnico) em Bragança e por fim da experiencia de dois anos em Moçambique.

O tema que aqui nos interessa trabalhar é aquele que se relaciona com a Exposição das Obras de Raul Lino¹⁸, que teve lugar na Fundação Calouste de Gulbenkian, resultado da proposta feita à Fundação em 1969, por um grupo composto por Diogo Pimentel, José-Augusto França, Manuel Rio de Carvalho e Pedro Vieira de Almeida, este ultimo responsável pela análise critica da obra de Raul Lino que pretendia relacionar “a um certo sentido critico de modernidade”¹⁹.

Tanto a Exposição como o catálogo geraram polémica no meio dos arquitectos, que levou a dois abaixo assinados, publicados na imprensa e com cerca de setenta signatários, num dois quais se afirma que “estranham e lamentam que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando um valorização artificial – e nem sempre legitima – da obra do homenageado. Estranham e lamentam que se venha apresentar Raul Lino como «um arquitecto moderno», quando, em rigor, ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente á floração de uma arquitectura moderna portuguesa”²⁰.

Pedro Vieira de Almeida em resposta²¹ a estes abaixo-assinados, afirma a necessidade de uma leitura critica da obra de Raul Lino no sentido da possibilidade de modernidade na sua obra, leitura à qual o autor se propôs, e que a polémica em torno da exposição e do catálogo,

¹⁷ Revista *Arquitectura* nº 133 (4ª série) Abril/Maio 1979, pp. 8-17, entrevista realizada por José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho

¹⁸ pp. 11-13

¹⁹ p.11

²⁰ *Diário de Lisboa*, 21 de Novembro de 1970, p. 2

²¹ Resposta publicada no jornal *O Século*, 24 de Novembro de 1970, reproduzida na íntegra na revista *Arquitectura* nº 115 (4ª série) Maio/Junho 1971, pp. 96-97

deveria resultar numa discussão baseada na análise crítica que, estendendo-se à obra de outros arquitectos, contribuisse para a compreensão da época.

No seguimento desta discussão surgem dois artigos que Pedro Vieira de Almeida considera com mais qualidade dos textos que acompanham os abaixo-assinados, um do arquitecto Francisco Silva Dias, publicado na revista *Arquitectura*²², e outro do arquitecto Nuno Portas, publicado na revista *Colóquio*²³. Em relação ao primeiro que considera analítico, afirmou o desacordo em resposta na mesma revista²⁴. O artigo de Silva Dias desenvolve os argumentos assente na relação, de certa forma contextual, que se apresenta no texto do catálogo da Exposição, nomeadamente o “tremendo enleio entre o 1º Congresso Nacional de Arquitectura, o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, o movimento moderno em Portugal e a obra de Raul Lino”²⁵.

Quanto ao artigo de Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida considera-o “extremamente inteligente”²⁶, não tendo respondido a este, uma vez que levantava outras questões, nomeadamente de linguagem arquitectónica, questões que Vieira de Almeida estava, na época, estava interessado em desenvolver num estudo que afirma ter-se mostrado ambicioso que pretendia desenvolver três questões, a arquitectura como linguagem, a linguagem como espaço e o espaço como arquitectura. Assim, Raul Lino forma-se como caso de estudo da aplicação deste esquema da linguagem com a arquitectura e o artigo de Nuno Portas abria essa discussão.

Pedro Vieira da Almeida, defende que a polémica que se gerou, advém de uma certa conotação política, mas sobretudo do facto de o autor ter considerado Raul Lino um arquitecto moderno²⁷. Neste aspecto, o autor refere a análise da obra de Raul Lino no

²² “A-Propósito da Exposição sobre as Obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, Revista *Arquitectura* nº 115 (4ª série) Maio/Junho 1971, pp.94-96

²³ “Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras* nº61, Dezembro de 1970, pp.14-21

²⁴ Revista *Arquitectura* nº 116 (4ª série) Julho/Agosto 1971, pp.139-140

²⁵ Revista *Arquitectura* nº 115 (4ª série) Maio/Junho 1971 p.94

²⁶ p.11

²⁷ “Raul Lino, Arquitecto Moderno” é o título do Catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra de Raul Lino, 1970

contexto da arquitectura moderna, significado que desenvolve para no início do catálogo, remetendo à confusão que existia entre moderno e modernismo²⁸.

A Raul Lino relaciona-se a “Casa Portuguesa”, o tradicionalismo que serve o nacionalismo ideológico do Estado Novo. Neste contexto Pedro Vieira de Almeida considera que Raul Lino “constituía uma espécie de capa que cobria todas as inépcias”²⁹, teóricas e críticas dos arquitectos, e assim, a Exposição constitui-se como o momento em que são dadas a conhecer as fragilidades dos profissionais.

A última questão desta entrevista prende-se com a escolha de Raul Lino, que Pedro Vieira de Almeida defende, em primeiro lugar por ser provocatório, apesar da provocação proposta ir no sentido de uma discussão crítica e não emocional, como acabou por ser. Raul Lino, assumidamente de direita era contudo distante, dos assuntos políticos e as relações políticas não eram encerradas em direita ou esquerda, facto é a relação de Raul Lino com António Sérgio, que se por um lado o criticava, por outro elogiava o arquitecto.

Raul Lino era um intelectual, de educação alemã e de princípios românticos aliados à natureza e ao humanismo, esta formação determina a sua obra e mentalidade avessa ao “racionalismo cartesiano”³⁰.

Em segundo lugar pela importância que Raul Lino tinha no contexto arquitectónico nacional, na urgência da Exposição se realizar ainda em vida do arquitecto. Neste sentido Vieira de Almeida defende a importância da organização monográfica das obras dos arquitectos, como Cristino da Silva, Cassiano Branco e Carlos Ramos, no sentido de permitir a compreensão da época.

Pedro Vieira de Almeida sublinha a necessidade de trazer ao estudo as obras pensadas e não construídas destes arquitectos e, assim, que a Exposição de Raul Lino “permitisse a uma

²⁸ Pedro Vieira de Almeida afirma que “convém notar que é preciso fazer uma distinção entre as noções *moderno* e *modernista*. *Modernista* refere-se à intervenção que um determinado contexto sócio-cultural permitia e até impunha, e repare-se que é altamente abonatório para o modernismo que nem todas as acções modernistas possam ser consideradas modernas, a não ser na tensão moral que as estrutura; *moderno*, refere-se à possibilidade não só de fazer a releitura actual em termos de uma nova consciência crítica, de uma determinada obra ou intervenção do passado, mas à possibilidade de tornar operacionalizável essa mesma obra, essa mesma intervenção”. “Raul Lino, Arquitecto Moderno” catálogo da Exposição Retrospectiva da Obra de Raul Lino, p.117

²⁹ p.12

³⁰ p.12

tomada de consciência do problema da perda irremediável de um património essencial à compreensão da evolução da arquitectura em Portugal e, da necessidade de uma decidida intervenção no sentido da sua preservação³¹.

³¹ p.13

2. Entrevista a Pedro Vieira de Almeida (1979)

Fernandes, José Manuel Fernandes e Nuno Coutinho (1979) “Entrevista com Pedro Vieira de Almeida”, *Arquitectura*, 133, pp.8-17

arquitectura

ARQUITECTURA. PLANEAMENTO. DESIGN. CONSTRUÇÃO. EQUIPAMENTO



Um dos vitrais A.D. de uma garagem de Lisboa, em risco de desaparecer (Património em perigo, págs. 67 a 71).

REVISTA BIMESTRAL
N.º 133 (4.ª SÉRIE)
ABRIL/MAIO 1979

Director
JOSÉ RESSANO GARCIA LAMAS
Chefe de Redacção
NUNO COUTINHO

Este número de «Arquitectura»
foi organizado por:
CARLOS DOS SANTOS DUARTE
JOSÉ MANUEL FERNANDES
JOSÉ RESSANO GARCIA LAMAS
NUNO COUTINHO

Editor responsável
ANTÓNIO DOS REIS

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
ENTREVISTA COM PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA	8
PROJECTOS PARA COOPERATIVAS DE HABITAÇÃO ECONÓMICA	18
EDIFÍCIO SIMOPRE (R. BARATA SALGUEIRO/R. CASTILHO)	29
PANORAMA DA ARQUITECTURA MODERNISTA EM PORTUGAL (II)	38
CENTRO COMERCIAL SOPAL (R. IVENS-LISBOA)	48
PLANOS DE URBANIZAÇÃO	56
BIBLIOGRAFIA	61
ÍNDICE CLASSIFICADO E COMENTADO DE «ARQUITECTURA»	62
INFORMAÇÃO	64
UMA CARTA E A NOSSA RESPOSTA	66
PATRIMÓNIO EM PERIGO: ALGUMAS QUESTÕES	67
AVEIRO 79: ARQUITECTURA EM DEBATE	72

Propriedade de Casa Viva, Editora, Lda. •
Administração e Publicidade: Rua Joaquim António de Aguiar, 64-1.º Esq., 1000 Lisboa, Telef.: 65 60 07/8/9 • Delegação do Porto: Rua Oliveira Monteiro, 579, 4000 Porto, Telef.: 69 81 79 / 69 81 89 / 69 28 30 • Redacção: Largo das Palmeiras, 3-4.º, 1000 Lisboa, Telef. 422 13.

Orientação gráfica
ANTÓNIO MARTINS/RUI MARTINS
Publicidade
ALBÉRCIO CARDOSO (direcção)
ARMANDO NUNES (vendas)

Fotolito e Montagem: INTERVOZ — GABINETE TÉCNICO DE FOTOLITO, R. Joaquim António de Aguiar, 66-2.º Dt.º 1000 Lisboa, Telefone: 65 60 01 • Composição: INTERGRÁFICA — PUBLICIDADE E ARTES GRÁFICAS, Lda. • Impressão e acabamento: ALFREDO, BORGES & IRMÃO, Lda., Rua Gonçalo Cristóvão, 305, 4000 Porto • Distribuição: DIJORNAL — Distribuidora de Livros e Periódicos, Lda., R. Joaquim António de Aguiar, 64-2.º Dt.º, 1000 Lisboa, Telef.: 65 73 50 - 65 74 50 - 65 75 70. DISNORTE — Distribuidora de Livros e Periódicos, Lda. — Av. Camilo, 268, 4300 Porto, Telef.: 56 32 55 - 5 37 12.

Preço (pagamento adiantado): Assinatura anual — Continente: 620\$00. Açores e Madeira: 836\$00. Macau: 890\$00. Europa: 842\$00. Outros países: 1028\$00.

«Arquitectura», revista bimestral, publica 6 números por ano. Para assinar «Arquitectura» é favor usar o postal inserido neste número, que deve ser totalmente preenchido e enviado à Administração.

Completamente interdita a reprodução, mesmo parcial, de textos e ilustrações.

Tiragem: 12 500 exemplares

arquitectura 3

entrevista

Conforme nos propusemos ao iniciar esta nova série de ARQUITECTURA, publicamos neste número mais uma entrevista. O nosso entrevistado de hoje é o arquitecto Pedro César Vieira de Almeida.

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA QUATRO ACCÇÕES COMO ARQUITECTO

Vieira de Almeida tem 45 anos e formou-se, em 1963, na E.S.B.A. do Porto, com a classificação máxima. A partir daí desenvolveu uma extraordinária actividade no País e no estrangeiro, nomeadamente em Cabo Verde e em Moçambique, tendo sido bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian para o «Estudo das relações entre o espaço da arquitectura e comportamento», bem como para estudos sobre equipamento urbano, em Inglaterra.

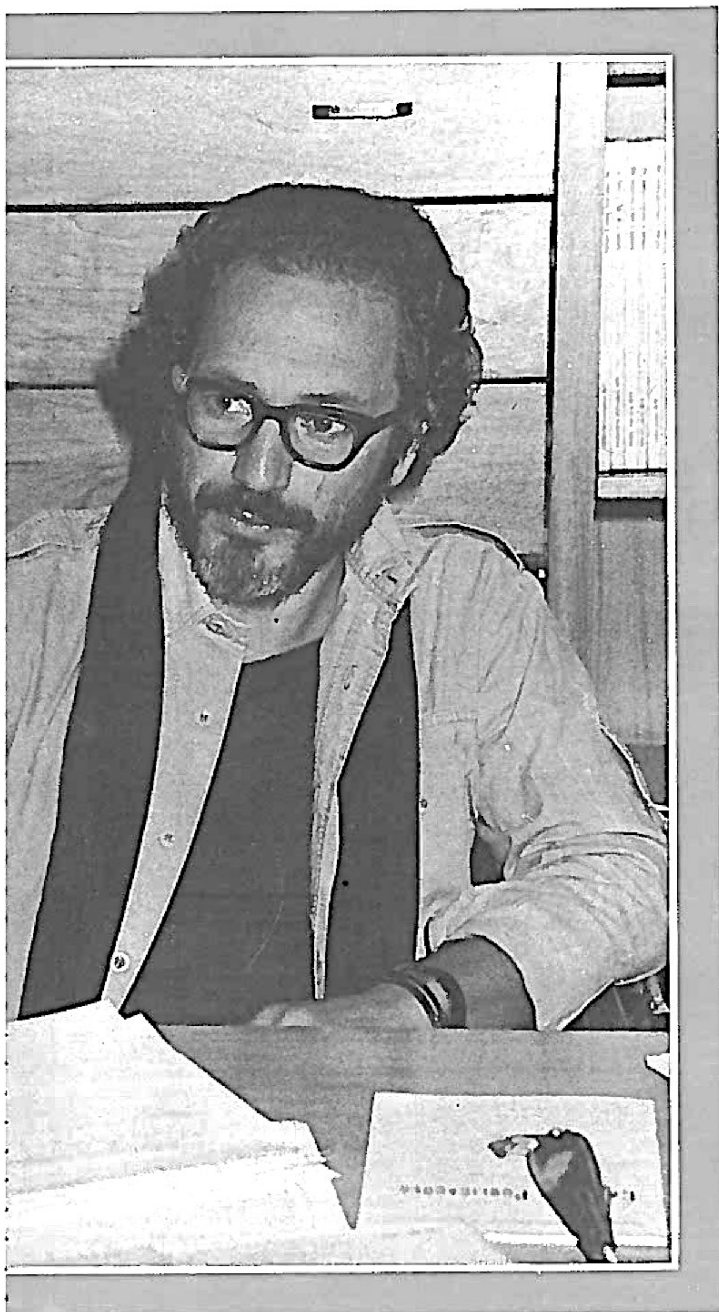
Vieira de Almeida estagiou em vários países europeus, organizou para a S.N.B.A. um Curso de iniciação a Arquitectura, de colaboração com Nuno Portas; participou activamente em numerosos seminários de planeamento; propôs e organizou, em colaboração, a Exposição Raul Lino, para a Fundação Gulbenkian; colaborou na elaboração do Planeamento Turístico do Algarve (zona 4); trabalhou na Direcção-Geral da Aeronáutica Civil, onde elaborou o projecto do aeroporto do Sal (hoje alterado); pertenceu ao extinto Gabinete de Estudos Sociais da Direcção-Geral de Assistência, tendo ali realizado estudos teóricos sobre equipamento urbano e integrado; foi ainda director do Gabinete de Apoio Técnico de Bragança e coordenador da Comissão Executiva para a Cidade Romana de Braga.

A sua actividade pedagógica verifica-se entre 1973 e 1975, na Escola AR.CO, onde foi professor de Teoria da História da Arquitectura e de *Design*. Estes dois temas foram aliás os escolhidos por Vieira de Almeida para uma grande profusão de artigos de crítica que publicou, ao longo de vários anos, em jornais e revistas, nomeadamente em ARQUITECTURA, *Hogar e Arquitectura*, *Diário Popular*, *Capital*, *República*, *Comércio do Porto*, *Colóquio*, *Expresso*, etc., tendo ainda dirigido a página de Arquitectura no jornal *Artes e Letras*.

Dos seus mais importantes trabalhos destacam-se as urbanizações de Telheiras (I, II e Norte), um estudo de *design* urbano integrado, para a mesma zona, um plano (proposta prévia) para a zona de Maximinos, em Braga, e o Plano Morfológico da Avenida da Liberdade, em Lisboa.

Este foi, exactamente, o tema da nossa primeira questão.





— O seu nome ficou ligado ao estudo urbanístico da Avenida da Liberdade, um estudo de que nunca mais se ouviu falar. Sabemos que, em determinada altura, se afastou desse trabalho. Em definitivo, o que é que se passou e porquê o seu pedido de demissão?

O PLANO DA AVENIDA DA LIBERDADE

— O estudo da Avenida da Liberdade começou quando, em 1972, o eng. Santos e Castro, então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, me chamou para me propor uma tarefa que era assim como que um desafio, que, como tal, por um lado, me era agradável aceitar mas que, por outro, constituía um sério risco, como é evidente. É que, no prazo de 15 dias, ele queria ter um regulamento para a Avenida da Liberdade. E das duas uma: ou dentro desse prazo eu estava capaz de ar os primeiros pareceres acerca dos processos que havia pendentes sobre a Avenida da Liberdade ou ele próprio, sem consultar mais ninguém, faria um regulamento e começaria a aprovar e a reprovocar processos.

Para além deste compromisso de tempo, curtíssimo para um trabalho deste tipo, havia a questão de grande limitação de verbas, tornando difícil a organização de uma equipa, e em terceiro lugar havia ainda uma outra: a Câmara já tinha compromissos assumidos com vários construtores e vários proprietários da zona. Nomeadamente, tinha concedido genericamente a todos os proprietários o direito de construir 9 pisos, mais um recuado sobre cada lote. Por outro lado, ainda tinha assumido com alguns proprietários de lotes mais significativos, sobretudo empresas e bancos, o compromisso de deixar construir uma volumetria que pontualmente podia chegar ao dobro ou triplo daquela que seria atingida pelos 9 pisos, mais um recuado. A partir daqui, tentei resolver, nos tais 15 dias, o problema que me fora posto.

O trabalho da Avenida da Liberdade permitiu, mesmo assim, alguns aspectos de investigação, não muito aprofundada, é claro, em termos de análise urbana que, sobretudo, se referiram à definição da área de influência da própria Avenida e da área de intervenção do plano, que se lhe não sobrepunha rigorosamente, como um estudo sobre critérios de determinação das características e limites das quatro zonas em que a Avenida se divide.

A equipa era extremamente reduzida: concretamente, eu e três alunos de arquitectura, o Filipe Sousa Pinto, a Rosário Beija e a Isabel Mantas. Cito os nomes porque foram, de facto, colaboradores muito intervenientes. Fomos nós quatro quem, nesses 15 dias, nos vimos forçados a «ter cá fora» alguma ideia

arquitectura 9

sobre a Avenida da Liberdade. Mais tarde, numa fase já de desenvolvimento do plano, juntou-se também a nós — com um apoio extremamente interessado e extremamente vivo, como é sua característica — o eng. Ribeiro Teles, que apoiou tecnicamente uma ideia já por nós lançada na primeira parte do plano, que era a da criação de uma zona verde, transversal àquilo a que chamávamos o «arco verde da Avenida», ligando a zona do Campo dos Mártires da Pátria, através de todos aqueles terraços que ainda hoje se mantêm no interior dos quarteirões, até ao outro lado, passando pelo Parque Mayer, atingido o Príncipe Real. Isso implicava a recuperação e a conservação do Parque Mayer, o que, por outro lado, também nos interessava, porque a não construção no Parque Mayer é fundamental para preservar, sob o ponto de vista ecológico, a zona do Jardim Botânico. Essa era também uma das nossas intenções, que, por outro lado, permitia, ainda, manter e reforçar, no meio da Avenida, uma zona de diversão e de apropriação urbanas, o que foi, por nós, considerado muitíssimo importante, na medida em que se desejava estruturar a avenida, pouco a pouco, como eixo de animação urbana, se não mesmo forçar essa característica, hoje em progressivo declínio.

O plano era um plano nitidamente de compromisso, respeitando certas regras do jogo especulativo: não havia maneira de ultrapassar essas regras, havia apenas a possibilidade de as tentar controlar, de as tentar domar, mas, de facto, aceitando-as à partida. Portanto, a volumetria era a admitida, as densidades de ocupação eram as admitidas, os direitos dos proprietários eram os admitidos. A partir daí era possível, quando muito, tentar travar uma indisciplina de construção e ordenar as possibilidades de construção de cada proprietário.

As ideias-chave que na altura foram divulgadas, em relação ao plano da Avenida, eram aceitar, portanto, em primeiro lugar os compromissos camarários em quantitativos de volume e tentar o seu controlo. Um segundo ponto era defender a unidade-significado da Avenida enquanto eixo estruturador da cidade. Essa unidade sémica da Avenida era defendida através da preocupação de manter a animação local, não deixando que acontecesse com a Avenida aquilo que se passou com os Champs Elysées, que foram quase totalmente ocupados por *stands* e bancos, e que estão quase completamente mortos como eixo urbano. Ali não se passa nada ou, melhor dizendo, passam turistas. Na Avenida, os objectivos eram manter essa animação local reforçando as áreas comerciais, quer dizer, previu-se uma área comercial muito maior do que aquela que hoje a Avenida pode apresentar apenas com as frentes de rua que tem; manter, reforçar e defender o

«arco verde da Avenida», que era perfeitamente possível recuperar; fazer uma classificação sistemática de edifícios e ambientes urbanos que tinham sido entretanto definidos, dando, no entanto, alternativas imediatas (como o plano pretendia ser imediatamente operacional, quando se classificava qualquer coisa tinha de se dar logo alternativa para aquela classificação, ou seja, não se podia classificar e imobilizar); reforçar a Avenida como eixo de peões, o que, no caso concreto do plano, se traduzia no recuo da face fronteira das lojas com a criação de uma galeria ao longo de toda a Avenida, o que dava a possibilidade de haver zonas pedonais protegidas em toda a extensão de arteria, e, finalmente, uma outra coisa que nos preocupava grandemente, controlar toda a publicidade luminosa, porque se verificou que a publicidade ali introduzida era extremamente presente, anárquica e que constituía, de vez em quando, verdadeira barreira de contacto entre uma zona de cidade e outra, e perturbava a leitura do conjunto, o que nos levou, a certa altura, a pensar na criação de um esquema, uma grelha-tipo, que permitisse controlar efectivamente a publicidade luminosa.

Para o controlo, ainda que relativo, das várias expressões dos diversos arquitectos intervenientes na edificação dos vários lotes, pensou-se que, para além das indicações genéricas relativas a cada quarteirão, interessava unir fortemente toda a imagem da Avenida, através da definição muito concreta dos dois primeiros pisos, criando as galerias longitudinais de peões.

Estes foram mais ou menos os pontos que se tentaram imediatamente.

A CÂMARA CONTRA O «SEU» GRUPO

Basicamente, a operação «plano da Avenida» provou-se ser rendível, desde que fossem cumpridos as normas e os mecanismos de compensação que estavam propostos. Isto originou, mesmo assim, conflitos vários, como é evidente. As pessoas não perceberam imediatamente a situação, não compreenderam muito bem o que se pretendia e, por outro lado, a altura era uma altura de grande especulação. Era o desenvolvimentismo marcelista numa euforia de construção, as pessoas queriam todas construir na Avenida, e o mais rapidamente possível. Compreendem-se então facilmente os conflitos surgidos à volta do plano. A certa altura, a própria Câmara decidiu-se a ultrapassar-nos, talvez devido, em parte, às grandes pressões existentes, e também por inadvertência própria. Assim, o Grupo de Acompanhamento da Avenida viu-se ultrapassado pela própria Câmara, que começou a aprovar casos

individuais que o Grupo reprovava. Por exemplo, citando coisas muito concretas: nós mandámos embargar, por quatro vezes, creio, um edifício — o do Hotel Altis — que acabou por ser aprovado; o prédio 230, ao lado do palacete árabe, aquele que parece um esquite posto ao alto, foi reprovado quase desde as fundações, com indicação para os técnicos contactarem o Grupo da Avenida. O prédio fez-se, até ao fim, em situação técnica de construção clandestina, sendo aprovado já depois do 25 de Abril, sem sequer haver uma consulta ao Grupo. Nessa altura, perante todos os atropelos que tinha havido, que correspondiam a nunca se ter conseguido levar a cabo o embargo de qualquer obra sobre a Avenida, depois de a Câmara ter aprovado projectos sem qualquer consulta ao Grupo e o facto de esta começar a aprovar e a fazer obras na Avenida, sem sequer informar o Grupo, tudo isso levou à minha desistência, à apresentação da demissão do Grupo e ao conseqüente desfazer do mesmo, visto que não estávamos ali a fazer nada ou, antes, arriscávamo-nos a estar apenas a cobrir, com um pseudo-grupo-técnico, pseudo-operacional, tudo o que se estava a levar a cabo em termos de tropelias urbanas, oficiais e particulares. Por isso desistimos.

Só que tudo isto se passou depois do 25 de Abril, numa altura, evidentemente, em que o que era notícia não era se o Grupo da Avenida da Liberdade estava ou não constituído e a funcionar, e, portanto, tudo isso se desfez, não havendo qualquer conhecimento público; ninguém se interessou, como, aliás, era perfeitamente natural.

Estas são, enfim, as razões por que eu me demiti do Grupo e do plano da Avenida da Liberdade e porque o facto não foi do conhecimento público. Havia, com efeito, outros assuntos muito mais importantes e prioritários.

— Portanto, neste momento continua-se a construir na Avenida da Liberdade sem qualquer plano, ao sabor das decisões e das pressões da Câmara...

— Não faço ideia, neste momento, o que se está a fazer. No entanto, o que deixou necessariamente de haver foi um plano coerente, que, mesmo com defeitos, pegasse na Avenida e tentasse resolvê-la com um mínimo de lógica, do princípio até ao fim. E, sobretudo, creio não haver nenhum grupo de acompanhamento que torne vivas e operacionais as indicações do plano, de tal modo que ele se arrisca a ser um simples figurino abstracto, em relação à Avenida e às circunstâncias. De facto, o plano da Avenida da Liberdade não era, como é evidente, um plano fechado, era um plano meramente indicativo, que tinha que se adaptar, caso a caso — e aqui reside a importância fundamental do Grupo de Acompanhamento —, às necessidades, ou seja, era um plano que se ia definindo à medida que



iam surgindo essas necessidades. O que estava feito no plano, o que estava estipulado, eram apenas grandes linhas, grandes opções, que nos iam servir para termos um mínimo de objectividade na apreciação e para saber o que estávamos a decidir, caso a caso.

RAUL LINO, UM TEMA AINDA POLÊMICO

— Mais ou menos na altura do convite para o estudo sobre a Avenida, creio que em 1970, realizou-se na Fundação Gulbenkian a Exposição das Obras de Raul Lino, cujo catálogo foi, em parte, elaborado por si. Depois disso, houve uma sessão no S. N. A., em que foi muito atacado por defender a obra de uma personalidade tão controversa como o foi Raul Lino. A distância de uma década, o que pensa desse episódio?

— O caso Raul Lino nasceu de uma proposta feita por um Grupo à Gulbenkian, em 1969. Quem a fez foram, concretamente, o Diogo Pimentel, o José Augusto França, o Manuel Rio de Carvalho e eu próprio. Portanto, não foi, como a certa altura se disse, uma iniciativa da Gulbenkian, que se teria dirigido a nós para fazermos a exposição, mas sim o contrário. Digo-o porque assumimos deliberadamente essa responsabilidade, no plano cultural: a ideia de fazermos uma exposição sobre Raul Lino partiu de nós. Eu fui o responsável pela análise crítica da actividade de Raul Lino enquanto arquitecto. Não fazia nela propriamente a defesa da obra de Raul Lino globalmente, mas tentava era entender, nessa obra, o que era passível de ser analisado e de ser enquadrado naquilo que a poderia ligar a um certo sentido crítico de modernidade.

Aconteceu, simplesmente, que o catálogo e a própria exposição originaram uma polémica extremamente viva, marcada, até, por aspectos de menor cordialidade entre as pessoas. Essa polémica deu origem a dois abaixo-assinados, que apareceram em toda a imprensa portu-

guesa, apresentando uma saborosíssima convergência de nomes que hoje se poderia considerar, pelo menos, «curiosa», sob o ponto de vista sociológico, uma convergência de nomes que protestou contra a realização da exposição e contra o estudo que se tinha feito sobre Raul Lino. Posteriormente a isso, quando as coisas estavam muito animadas, sob o ponto de vista de discussão, e já depois de eu ter respondido aos abaixo-assinados, houve no então S.N.A. B., uma reunião da S. P. U. I. A. que foi caracterizada por uma agressividade, que creio talvez exagerada, e por afirmações e atitudes extremamente tensas.

Na altura tentei analisar os abaixo-assinados, não me parecendo peças muito lúcidas, mesmo à luz — sobretudo à luz — da intervenção possível na ocasião. Da discussão surgiram, contudo, dois artigos com muito maior qualidade, um do Silva Dias, na revista ARQUITECTURA, e outro do Nuno Portas, na «Colóquio». Discordei do primeiro e escrevi uma resposta que também veio publicada na ARQUITECTURA. Esse artigo do Silva Dias era uma peça já muito analítica, desenvolvendo argumentos críticos e pondo em causa o que se tinha feito. Quanto ao do Nuno Portas, tratava-se de um artigo extremamente inteligente que levantava outras dúvidas, já de outro registo. Tive muita pena de não lhe ter respondido, por várias razões. A resposta ao Nuno Portas era difícil de articular, porque se situava em posições que implicavam problemas teóricos da arquitectura enquanto linguagem. Eu, nessa altura, estava muito interessado na elaboração de um estudo sobre o tema — e foi por isso que não respondi ao Nuno Portas —, um estudo que se revelou afinal muito ambicioso e que, talvez por isso mesmo, não fui capaz de levar a cabo, não tive tempo, enfim... houve várias coisas que o não proporcionaram. Esse estudo era um texto dividido em três partes, que pensava eventualmente vir a publicar, em que a primeira parte tratava a arquitectura como linguagem, a segunda parte era a linguagem como es-

paço e a terceira era o espaço como arquitectura. Isto estabelecia assim como que um circuito fechado que, no fundo, pretendia analisar os aspectos da arquitectura num sistema interpretativo global.

O caso concreto do Raul Lino permitia-me exemplificar algumas dessas articulações possíveis, alguns aspectos dessa convergência e dessa possibilidade de transposição dos esquemas linguísticos para a arquitectura, tal como eu considerava de propor.

Acôntece que não acabei esse trabalho, por motivos vários, e, finalmente, não respondi ao Nuno Portas. Hoje tenho pena de o não ter feito, dado que, para além do artigo do Silva Dias, que, apesar de tudo, não abria ainda esses promissores caminhos a uma discussão generalizada, o do Nuno Portas foi o que realmente lançou os argumentos capazes de estruturar uma discussão que poderia e deveria ter sido desenvolvida.

Entretanto, parecendo que não, passaram dez anos sobre a proposta que nós fizemos à Gulbenkian, acerca da Exposição Raul Lino. Tenho a impressão de que já não interessa falar sobre ela para continuar, linearmente, a polémica que então se teve. Interessaria agora (ou mais tarde), isso sim, debruçarmo-nos sobre qual é ou pode ser o significado daquele acontecimento global, a exposição e a discussão que originou, enquadrando tudo numa perspectiva que, uma década passada, nos permite ter, e ainda perceber o que aquilo representou, no contexto próprio do momento, estudando, em base crítica, a acção e as reacções que houve em relação à exposição, naquela particular envolvente ideológico-político-profissional que caracterizava Portugal, ou particularmente Lisboa, em 1969/1970.

Suponho que permanecem vivos alguns dos temas e argumentos que foram adiantados na altura da discussão, enquanto outros, que eram puramente circunstanciais, deixaram de ter interesse. Permanecem operacionais, concretamente, por exemplo, os argumentos sobre as relações entre a História e a crítica e a sua articulação possível, e ainda, muito nuclearmente, permaneça como tema vivo uma divergência que estava subjacente a todas as discussões: qual é o papel da consciência crítica e profissional nas várias circunstâncias em que se está a operar, como se define o intelectual e qual a sua função.

Para mim, o intelectual tem necessariamente de definir-se em relação à sua própria circunstância, numa automarginalização controlada, e é sobretudo nessa marginalidade consciente que reside o seu papel.

Hoje, apesar de tudo, devia-se discutir o problema pegando na polémica toda, portanto já não a partir da Exposição Raul Lino em si mesma, mas a partir de

arquitectura 11

outros dados globais, em que a Exposição Raul Lino será um entre vários outros elementos a considerar.

PROGRESSISMO COM ALÍBI

— Pensa-se o essencial da polémica que então se gerou não terá sido devido a uma confusão entre dois sectores específicos: de um lado, uma perspectiva a que talvez chamássemos culturalista, ou de abordagem culturalista, da obra de Raul Lino e uma análise que se fez em função disso — ou seja considerá-lo moderno, enquanto a linguagem de Lino nos interessa hoje, por exemplo, em termos de arquitectura, para um modo de projectar, de entender um projecto de arquitectura — e, por outro lado, a intervenção política, num estado global fascista, que Raul Lino teve e que gerou reacção, concretamente no sector dos arquitectos que tiveram projectos chumbados por sua intervenção directa, portanto uma geração específica dos anos 40, 50 e até 60?

— É evidente que sim, só que me estão a lançar para uma das discussões centrais da altura, justamente o que me parecia neste momento ser menos oportuno. Bom, o que acontece é o seguinte: a grande questão era centrada em torno do problema da leitura do Raul Lino, enquanto arquitecto moderno. Sublinho que no catálogo se tratava de Raul Lino enquanto arquitecto moderno, isto é, vemos o que era passível de enquadrar da obra de Raul Lino naquele perfil de intervenção que define uma arquitectura moderna, significado que, aliás, está expresso no texto. É evidente que a reacção a esse texto, a esse título e a essa intenção tinha muito que ver com perspectivas políticas da intervenção considerada possível nessa época.

Só que a minha posição era a seguinte: na altura, muitos arquitectos e outros profissionais serviam-se, como alibi, de um vago progressismo mal assumido. A longa noite fascista justificou e cobriu as nossas próprias incompetências, as nossas próprias dificuldades teóricas e críticas, a nossa própria demissão profissional, com a noção de que, quando se levantou, o problema da Exposição Raul Lino foi muito mais, ao fim e ao cabo, o levantar de uma capa; que de facto Raul Lino já constituía uma espécie de capa que cobria todas as inépcias, e muitas situações e episódios que não seriam dos mais felizes da arquitectura moderna em Portugal. Havia, portanto, que analisar e chocalhar aquilo tudo. Com o mexer no problema do Raul Lino ia-se, finalmente, começar a separar o trigo do joio; era um primeiro estudo monográfico de vários a fazer e que trariam material para o estudo geral da época. Viria à superfície o que havia de arqui-

tectos conscientes e de projectos válidos de arquitectura, que teriam sido de facto abafados pela intervenção culturalmente desfasada de Raul Lino, quais os representantes de um oportunismo técnico de esquerda e quais os projectos que felizmente não tinham sido levados a cabo, considerando que a sua proposta, em termos de arquitectura, era culturalmente tão desfasada como outra qualquer, só que estava aparentemente em moda com certos figurinos da época, que, porque figurinos, eram necessariamente mal entendidos. A arquitectura que era possível fazer em Portugal era a arquitectura que o Estado Novo deixava fazer, dentro das suas margens de aceitação, em que se servia dos arquitectos, como de outros operadores culturais, conforme os sectores. Nisso embarcou muita gente, como sabemos.

Ai, a obra do Raul Lino não era fundamentalmente diferente. O que acontecia no caso do Raul Lino é que, de facto, ele tinha uma posição de direita, declaradamente de direita. Com efeito, em nome da defesa de uma arquitectura nacional, em que ele se arriscava, por menor experiência política, a falar em termos de arquitectura nacionalista, Raul Lino punha de lado todos os aspectos epidérmicos, mas também alguns de fundo, do movimento moderno. Restava saber se aquilo que lhe era proposto se situava ao nível de uma lúcida reivindicação de modernidade ou ao nível da adesão superficial a certos formulários em voga. Nada pior que o academismo da modernidade.

PORQUÊ A ESCOLHA DE RAUL LINO?

— Outro aspecto que nos interessava abordar: vocês como Grupo, vocês e as quatro pessoas que referiu, propuseram, em 69, à Gulbenkian um estudo sobre esse arquitecto. Poder-se-á perguntar: porquê a escolha de Raul Lino? Ou ainda, não terá a escolha a ver com uma certa consciência, da vossa parte, de que o Raul Lino poderia ter sido o único arquitecto «arte nova», no sentido em que ela é a renovação de uma linguagem dentro de um âmbito nacional específico, separada de outras correntes europeias? Portanto, vocês teriam consciência da importância que Raul Lino poderia ter tido num determinado movimento moderno que não se gerou no princípio do século XX em Portugal?

— Eu posso-lhe dizer as minhas motivações, e não propriamente as do Grupo, porque as motivações terão sido várias. Um primeiro ponto: discutir a personalidade e a obra de Raul Lino era, portanto, provocatoriamente, pôr a nu todos os oportunismos de pseudo-esquerda de que estávamos cheios até aos olhos. Discutir Raul Lino era, assim, uma exigência ética, primeiro em relação a Raul

Lino — muito negativo e algo nebuloso que se pretendia apressadamente arrumar e esquecer —, e em segundo lugar era fazer uma ampla «barrela» crítica.

Um segundo ponto: havia a consciência de que em Portugal se tinham deixado morrer todos os arquitectos (como veio a acontecer a um Cristino da Silva, a um Carlos Ramos e a um Cassiano Franco, e nunca da nossa parte houve uma proposta de estudo da obra ou uma tentativa de recolha de ensinamentos e estudo da sua época, nem a tentativa de recolha do espólio de projectos que deixaram, após a morte. Havia, portanto, no caso de Raul Lino, a necessidade de uma ligação ao passado, através de uma pessoa que estava viva e lúcida e que podia dar o seu decidido testemunho.

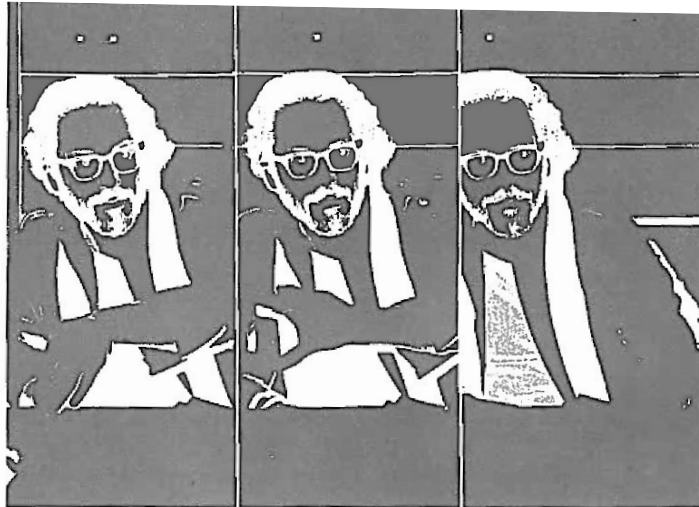
Era necessário lançar essa polémica. Logo, nada melhor que pegar na obra e personalidade de Raul Lino.

Eu esperava que a discussão se fizesse em termos extremamente agressivos, mas críticos, não emocionalmente agressivos, não no clima emocional em que tudo se passou.

Raul Lino podia, evidentemente, ser um arquitecto diferente, se instalado noutro contexto. Toda a obra mais importante de Raul Lino vai até 1920, ano em que se verifica uma quebra nítida no seu trabalho, quando pretende aderir a um vocabulário a que já não tinha acesso. Isso porque toda a sua formação era uma formação germânica romântica; Raul Lino era um homem de formação musical e literária, não era, de maneira nenhuma, um homem de formação mental racionalista cartesiana. De maneira que toda a «démarche» do racionalismo, em termos de arquitectura, também não lhe dizia minimamente respeito. Também não era um homem político, não tinha qualquer noção de realismo político, era um homem de intervenção puramente afectiva em relação aos problemas políticos e, portanto, muito despistado nesse campo.

Note-se, em todo o caso (e isso eu achava que era significativo, e por isso trouxe esse elemento para o catálogo), que não era noutro plano um arquitecto tão afastado da realidade portuguesa que não tivesse tido como cliente pessoal o António Sérgio. Este, quando quis fazer a sua própria casa, entregou o projecto a Raul Lino, a quem escreveu cartas extremamente simpáticas, embora criticando-o acerca de certas posições políticas que Raul Lino teria tomado.

Mas, enquanto critica Raul Lino, António Sérgio não se priva de lhe entregar a própria casa e de lhe fazer os elogios que faz, em termos de arquitecto criador. Isto significaria, pelo menos, as confusões existentes na altura. E aquilo que hoje nos pode parecer extremamente claro, sendo capazes de delimitar posições entre esquerda e direita, entre maus e bons, entre passadistas e moder-



nos, naquele tempo era muitíssimo mais complicado. E, de facto, em posições culturais diferentes, conforme os sectores, era possível — e se quisermos legítima — a confusão. Não era um assunto pacífico, e, o que nos cuta, ainda o não é.

Estes os principais aspectos que, quanto a mim, me levaram à Exposição Raul Lino. Existiu ainda um outro ponto importante: Raul Lino era um homem que estava com 90 anos, grande parte da sua obra não tinha sido construída, restava dela apenas o projecto, e eu estava e estou convencido de que a grande e melhor parte da arquitectura moderna portuguesa está nos arquivos dos projectistas, quer dizer, a arquitectura moderna com interesse que foi construída deve ter sido muito menor do que aquela que foi projectada e, sobretudo, foi executada a menos polémica. Dai que eu esteja até grandemente interessado e já tenha proposto, há cerca de 9 anos, à Gulbenkian a criação dos arquivos de arquitectura, aonde fosse ter toda aquela documentação que há nos arquivos privados dos arquitectos e que permitisse a sua conservação e estudo. Por exemplo, o caso concreto de um homem como Cristino da Silva, que morreu já depois do Raul Lino e que seria outro nome polémico e por quem nada se fez para estudar a sua melhor contribuição. Cristino da Silva, que tem obras muitíssimo interessantes, depois de chegar a Portugal, passado uns tempos começa a fazer uns projectos perfeitamente adequadas ao sistema português, perfeitamente integradas no espírito oficial. Sei que há muita coisa nos arquivos do Cristino da Silva que corresponde ao que ele, de facto, gostaria de ter construído. Sei-o apenas porque comecei a estudar a sua obra, visitei várias vezes o seu atelier e preparava-me para propor — à Gulbenkian, claro! — a feitura de nova exposição monográfica.

Esse projecto foi adiado, por ter saído de Lisboa, nos últimos três anos, e entretanto morreu o mestre Cristino da Silva. É necessário recolher genericamente to-

do esse espólio, estudar esses arquivos e, de aí, decidir sobre quais os factores determinantes, qual o mecanismo que levou a que muitos arquitectos chegassem do estrangeiro, neste período, normalmente de Paris, cheios de informação e entusiasmo e que ao fim de alguns anos estivessem dissolvidos na castrante suavidade do marasmo português. De aí também que a Expo-Raul Lino permitisse uma tomada de consciência do problema da perda irremediável de um património essencial à compreensão da evolução da arquitectura em Portugal e da necessidade de uma decidida intervenção no sentido da sua preservação.

BRAGANÇA UMA EXPERIÊNCIA CORTADA A MEIO

— Depois do 25 de Abril «exilou-se» em Bragança, numa atitude que surpreendeu muita gente. Porquê esse afastamento e o que é que aprendeu com a experiência no Nordeste transmontano?

— Durante muitos anos, sempre pensei que teria interesse sair de Lisboa, sair dos grandes centros e fui trabalhar para o interior de Portugal. Acontece que antes do 25 de Abril era totalmente impraticável e inoperacional fazê-lo. Depois do 25 de Abril surge essa oportunidade de ir para Bragança, através dos Grupos de Apoio Técnico, os GATs, dos quais os do interior ninguém queria ocupar. Apeteci-me, além disso, afastar-me um pouco de Lisboa, do fervilhar de um certo clima do oportunismo pós-Abril. Portanto, resolvi ir para Bragança, para onde levei comigo uma pequena equipa de estudantes. Uma vez mais as verbas eram reduzidas, não tínhamos habitação em Bragança e durante um tempo tive de viver na montanha, só mais tarde conseguindo arranjar instalação para a equipa ficar a viver com um mínimo de conforto. Quem aceitou ir comigo para Bragança foi uma pequena equipa de estudantes que estava muito generosamente dis-

posta a participar naquela experiência, interrompendo os seus cursos naquele momento (todos os profissionais contactados acabaram por recusar).

O GAT 15, que era o de Bragança, embora tendo um funcionamento específico, não se separava, em muitas coisas, do funcionamento geral dos GATs. O GAT, como grupo de apoio técnico, é sempre um grupo «importado», persistindo a sensação de que são pessoas que vêm de «fora». Os GATs têm o pequeno inconveniente de serem, necessariamente, uns grupos um pouco importados e que eram olhados, na altura, por muitas câmaras, particularmente no Norte, com uma certa desconfiança. Com muita facilidade se transportavam as coisas para o campo estritamente político e qualquer intervenção era olhada com extrema suspeição. Não sei como é agora, mas na altura o panorama era desanimador.

No caso do GAT 15 assim aconteceu.

Nós éramos para trabalhar durante dois anos, mas no fim de um ano houve um processo de rejeição do GAT 15, bastante complicado, que levou um certo tempo a desenvolver-se, mas que acabou, de facto, com a eliminação do GAT 15 e motivou o nosso regresso a Lisboa.

Enquanto lá se esteve fizeram-se planos para Bragança, para Vimioso e para umas quantas aldeias que precisavam de um mínimo de ordenamento das suas tendências de desenvolvimento. Fizeram-se, igualmente, variadíssimos projectos, mas suponho que nenhum deles foi executado, tal como nenhum dos planos. Acontece que, em Bragança e na região, os interesses privados são enormes, todo o terreno em volta das cidades é propriedade de pessoas influentes, muitas vezes directamente influentes na Administração e, muitas vezes, até na própria Câmara. De maneira que era extremamente difícil encontrar, por exemplo, terrenos urbanizáveis, áreas de expansão correctas para cada uma das zonas, porque normalmente esses terrenos coincidiam exactamente com os que as pessoas tinham para a sua especulação privada. Os terrenos de que a Câmara dispunha, e que eventualmente propunha para extensões urbanas, eram terrenos geralmente mal orientados ou com más condições de salubridade, enfim, havia sempre quaisquer razões que impediam a sua utilização correcta, e por isso mesmo é que não estavam ocupados. Caso contrário, já pertenceriam a alguém que já lhes teria feito urbanizações particulares.

No GAT 15 foi possível, para além de projectos concretos, desenvolver algumas preocupações de carácter metodológico que a nós nos interessavam bastante, preocupações sobretudo ligadas a processos de planeamento. O Grupo estava convencido de que havia uma necessidade de não esperar por orientações a

nível central para tratar do ordenamento do território a nível local. Portanto, nós éramos chamados a intervir a nível desse ordenamento e o problema que se nos punha era saber como é que iam os planos de coerência com níveis superiores. Isso levou a propostas, que na altura foram apresentadas, de métodos de planeamento que nos pareceram correctos e realistas. A certa altura desenvolveu-se, mesmo, mais organizadamente, um esquema a que nós chamávamos «planeamento pobre», que era sobretudo baseado sobre a tentativa e risco, logo, um planeamento que admitia uma grande margem de autocorreção. Fizemos essas propostas, mas para as levar à prática seria necessário estar muito mais tempo em Bragança do que o ano que lá estivemos.

AGRESSÃO E DESTRUIÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL COM APOIO CAMARÁRIO

Uma das nossas preocupações no GAT 15 — que abrangia quatro concelhos, Vinhais, Bragança, Vimioso e Miranda do Douro — eram os problemas justamente ligados ao património cultural e arquitectónico da região. Destaco, porque foi uma experiência isolada, o trabalho que nesse sector se fez em Miranda do Douro, que é uma zona riquíssima no aspecto cultural e onde havia um museu que nós pretendemos completar e reanimar.

A primeira proposta foi não fazer um museu estático para mostrar unicamente a turistas e visitantes, mas sim articulando-o com a cidade, misturando as suas actividades culturais com as actividades urbanas do quotidiano. No desenvolvimento deste trabalho, que foi muito seriamente conduzido por um dos elementos do Grupo, a pintora Luísa Corrêa Pereira, tomaram-se uma série de iniciativas, passando o museu a ter actividades vastíssimas, com a população, sobretudo a infantil. Uma delas era a de lições de coisas nas escolas, nas cooperativas, através de centenas de sessões em dezenas de aldeias que se visitaram. Todo este trabalho está, aliás, magnificamente documentado por um fotógrafo profissional, o Nuno Calvet, que nos acompanhou especialmente para o efeito, em certa fase de trabalho, aproveitando férias pessoais.

Apercebemo-nos de que era totalmente impossível proteger, a nível local, qualquer espécie de património. Há um complexo local em relação aos valores tradicionais; há o que se pode chamar uma tentativa de «matar o pai», uma necessidade de libertação da cultura regional e dos valores da cultura de aldeia, em relação aos quais existe mesmo uma agressão, uma destruição sistemática e

mais que escandalosa, que nos deixou perplexos, de valores culturais de enorme preponderância. Cito-lhe um caso passado em Miranda do Douro, onde havia um castro a umas centenas de metros da muralha da cidade, e que não estava explorado. Numa ocasião em que se pretendem proteger e se andam a explorar vários castros naquela região, não só o castro de Miranda do Douro foi destruído e as pedras utilizadas mas o próprio afloramento rochoso onde estava instalado foi dinamitado.

Quer dizer, nada resta, sendo totalmente impossível registar seja o que for daquele castro, tudo isto com o consentimento camarário, claro, e com várias complicitades dispersas.

Nessa altura, o facto fez deslocar a Miranda várias entidades, entre as quais o secretário de Estado da Administração Regional e Local, Manuel Ferreira Lima, e fizemos várias reuniões para demonstrar o que se passava. Foi impossível parar aquela destruição, entre outros motivos porque a morosidade da burocracia e a dificuldade das repartições intervenientes em actuar levava a que, de um dia para o outro, desaparecessem quaisquer vestígios arqueológicos, até porque isso era feito nem mais nem menos que a tiro de dinamite.

— ...
— Chegámos à conclusão de que, em termos de preservação do património, é impossível uma descentralização. Estou convencido de que as acções de descentralização para protecção do património terão de ser feitas muito pontualmente e muito caso a caso, conforme os municípios sejam ou não já suficientemente capazes de assumir responsabilidade nesse sector. A princípio terá de ser uma acção muito centralizada, e até revestida de certo vigor, porque, de facto, tudo aquilo que liga os valores actuais, aquela população à sua história, também está, no fundo, ligado a um passado de pobreza, de dificuldades, etc. Os valores culturais são confundidos com esse passado difícil e duro, pelo que as pessoas tentam libertar-se, não só assumindo outros níveis de consumo agressivo, mas também destruindo, de facto, os laços afectivos e os laços culturais que as ligavam à aldeia, aos pequenos conjuntos de uma ecologia cultural, própria, onde sempre habitaram.

— Bom, mas como acabou essa experiência de Bragança?

— De facto terminou sem que fosse possível fazer nada contra isso. Os conflitos começaram a levantar-se, exactamente ao nível da Câmara, com os problemas naturais postos pelas zonas de expansão da cidade de Bragança e, por outro lado, com problemas de outro género, em Miranda do Douro, muito concretos, mas ligados a questões diferentes.

Em Bragança, houve várias tentativas

para forçar a nossa saída, inclusivamente o lançamento de panfletos convidando a população a expulsar-nos da cidade violentamente; ameaças de mortes; os pneus do carro começaram a aparecer anavalhados durante a noite; surgiu até o problema, que nunca foi esclarecido, de uma bomba colocada no prédio que habitávamos, e que foi desmontada pela Polícia; ameaças particulares de espancamento; telefonemas anónimos, etc.

Apesar dessas pressões todas, nós não saímos. Lá nos iam conseguindo aguentar até que, a certa altura, houve uma série de acções que nos fizeram definitivamente abandonar o GAT. Foi quando o próprio Governo Civil cortou a água, a electricidade e o telefone de um edifício que lhe pertencia, e onde nos encontrávamos instalados, e nos tirou o jipe que utilizávamos para as deslocações.

Como naquele momento já não tínhamos, rigorosamente, qualquer possibilidade de contactar fosse com quem fosse, nem podíamos trabalhar à noite, que era uma coisa considerada por essas pessoas altamente prejudicial (nós trabalhávamos para além das horas de serviço e as pessoas interrogavam-se sobre o que estaríamos a fazer depois das 5 horas — isto foi escrito num dos tais panfletos), não podíamos, realmente, continuar em Bragança, não tínhamos lá qualquer utilidade e viemo-nos embora.

Entretanto, permanecia o problema de Miranda, para onde fomos continuar com o trabalho. Uma das coisas que ali se nos tinha deparado logo de início foi uma grande estratificação, mesmo segregação, social, marcada até, muito concretamente, a nível escolar, pela existência da «escola dos ricos» e da «escola dos pobres»...

CARTAZES DE POMAR ANAVALHADOS

... Esta mereceu, naturalmente, a nossa atenção inicial, porque as crianças da «escola dos pobres» eram extremamente desprotegidas. Começamos a trabalhar com elas mais demoradamente, e isso foi muitíssimo mal recebido pela população «rica». Além disso, ligaram-nos com as actividades que já estávamos a ter em Bragança, onde tínhamos sido «denunciados» como «perigosos agitadores», e essa perigosidade foi transferida para Miranda. Assim, quando começamos a trabalhar no museu, a «escola dos ricos» levantou o problema de também estarmos a funcionar com a «escola dos pobres». A partir de uma certa polémica gerada, começaram a registar-se, inclusivamente, agressões às crianças da «escola dos pobres» que vinham às nossas sessões, que vinham pintar e participar noutras actividades; cartazes originais do Júlio Pomar, que os tinha



feito de propósito para uma exposição nossa, e que nós reproduzimos para distribuir e para afixar, anunciando actividades várias, apareciam, completamente anavahlados, apenas minutos depois de colocados na porta do museu... Os conflitos foram-se agudizando a ponto de, a certa altura, e já depois da retirada de Bragança, ser anunciada uma manifestação da população de Miranda — os ricos, evidentemente —, das «forças vivas de Miranda», para nos expulsar do museu. Simultaneamente, a população abrangida pela «escola dos pobres» anunciou uma contramanifestação de apoio à nossa actividade.

— E quais eram as razões invocadas pela tal população representativa das chamadas «forças vivas» da cidade?

— Todas as razões eram boas, visto que nós estávamos em plena época em que em todo o Norte se sucederam actos de violência e assaltos contra partidos de esquerda, bem como contra sindicatos, etc. Essas pessoas consideravam que nós estávamos a fazer trabalho político. É evidente que trabalho político seria sempre. Por exemplo, nós chegámos a Miranda e verificámos que as crianças, sobretudo da «escola dos pobres», nunca tinham visto o mar, na «escola dos pobres» não sabiam o que era o mar, o mar que conheciam era o dos desenhos dos livros de instrução primária: nunca tinham visto um filme; não sabiam o que eram fábricas; não sabiam o que era uma cidade, enfim... Portanto, a nossa intenção foi começar com lições de coisas para eles, levávamos filmes das embaixadas, filmes sobre a pesca e a pecuária, etc., e também filmes de diversão, isto tudo com apelos culturais e actividades de grupo. Os alunos dos bairros pobres não só iam às sessões como começaram a levar pessoas de família, que nós, de resto, dizíamos para irem também.

Mirando do Douro não tem equipamento quase nenhum, falta tudo, no que se refere à situação das crianças na cidade. Estas carências pareceram-nos, a certa altura, poder ser superadas pela utilização de uma quinta próxima, que estava

completamente abandonada. Ali era possível fazer um parque infantil, um local para criação de pequenas espécies, que fosse simultaneamente uma escola para crianças e adolescentes; podia-se construir uma piscina onde fosse possível aprender a nadar, e praticar natação; enfim, uma enorme quantidade de iniciativas eram possíveis, sem afectar, sequer significativamente, a produção agrícola da quinta, que aliás e, como disse, naquele momento estava abandonada.

Só que para aquele terreno está reservado um negócio chorudo de urbanização particular e, para atingir esse fim, a sua actual degradação agrícola fazia apenas parte de toda uma série de acções já por demais conhecidas.

Assim, começou a haver uma certa movimentação à volta do museu, que também tinha outras preocupações... O grupo do museu era igualmente um grupo do GAT 15, ao qual estava ligado estreitamente. A nossa primeira proposta foi desbloquear o museu, instituição estagnada, e integrá-lo fisicamente na cidade, aproveitando vários edifícios não ocupados e sem destino. Propúnhamos, assim, um itinerário que misturava, na cidade, a parte museológica propriamente dita e o contacto real com a vida e os aspectos de Miranda actual.

Esta intenção de desierarquizar o museu foi mal aceite pelas forças economicamente mais evoluídas, e claro que culturalmente as menos capazes. Eles estavam convencidos do aumento de importância local e do crescendo da sua própria importância, pela existência de um museu que eu suponho não tivesse nunca sido visitado, pela maioria, e de que tinham uma imagem longínqua e mais que vaga.

Houve, então, a ideia da manifestação das «forças vivas» contra o nosso grupo. Acontece que a população da parte pobre de Miranda nos veio comunicar que queria fazer uma contramarcha na mesma ocasião, para nos defender, visto que a ideia era de que nós seríamos expulsos, naquela noite, à pancada.

Nesse dia encontrava-me no Porto ou em Braga, porque fazia parte do Grupo Executivo para as Ruínas Romanas de Braga, que foi outra das actividades que tive no Norte. Fui chamado de urgência a Miranda, onde cheguei nessa tarde, e falei imediatamente com a G.N.R., que comunicou que, dada a situação, não se responsabilizava nem por vidas nem por bens, o que de resto não me surpreendeu.

Como a situação de apoio das autoridades era nula, só podíamos fazer uma coisa: dizermos «Nós vamo-nos embora, vocês não fazem contramanifestação nenhuma.» Trouxemos o material e viemo-nos embora, no dia seguinte, para Lisboa.

Em Lisboa, tentou-se organizar depois, ainda com o eng. Ferreira Lima, uma exposição que explicava as actividades do museu em Miranda, que nos pareceu ser uma experiência que permitiria algumas conclusões e que valeria a pena analisar, até porque estava toda documentada. A exposição organizou-se de facto, escreveram-se textos para o catálogo, mas a verdade é que não foi possível fazer nem exposição nem, ao menos, catálogo. Esse material, que repensa o que foi um pouco a experiência de Miranda, existe, mas ficou na gaveta e deixou de ter qualquer utilidade.

A EXPERIÊNCIA MOÇAMBICANA

— Uma outra pergunta relacionada com uma experiência sua, e esta parece-nos de características completamente diferentes. Acaba de chegar de Moçambique. Quer-nos falar da sua actividade nesse novo país africano?

— É um pouco difícil falar da experiência. Em Moçambique vivem-se, em simultâneo, uma série de experiências, algumas mais empenhadas que outras, mas todas igualmente vivas e de enorme interesse político, cultural e profissional.

Não sei se os dois anos que permaneci em Moçambique me habilitam hoje a falar, embora de maneira condensada, da experiência global que a estada representou, ou se de alguma forma o complico: sucede que em dois anos se contacta demasiado com a realidade moçambicana para que dela se possa ter uma imagem simplificada; por outro lado, dois anos é um tempo demasiado reduzido para se conseguir reunir toda a multiplicidade de aspectos numa visão densa e responsável.

Especificamente, os sectores em que trabalhei foram no da saúde, especialmente no da saúde, mas também no sector da habitação e no do turismo.

O sector da saúde é um dos sectores em que Moçambique tem sido mais ágil na intervenção e onde se tem desenvolvido

uma maior actividade organizativa. Isso representa uma grande vivacidade dentro do sector, mas, por outro lado, implica, necessariamente, dificuldades acrescidas, para o seu acompanhamento, do ponto de vista de projecto e do ponto de vista de obra.

A socialização e a nacionalização da medicina foram medidas de extremo alcance e com implicações imediatas. Repare-se hoje, já, na eficácia, reconhecida internacionalmente, da campanha de vacinações, que cobriu todo o país.

O acabar com a medicina privada, a necessidade de eliminar o excessivo aglomerar de doentes que acorriam ao Hospital Central de Maputo, a definição de uma medicina essencialmente preventiva e não curativa, obrigou à criação de centros de saúde distribuídos pela cidade, que faziam uma triagem de casos a aceder ao Hospital e dispensavam os cuidados médicos mais imediatos.

Progressivamente, a própria lógica do sistema de centros de saúde (que se revelou inteiramente eficaz para desbloquear o Hospital Central), mais os problemas da carência de técnicos de saúde habilitados e em número suficiente, veio a impor sucessivas definições do nível de cuidados médicos dispensados em cada centro, conduzindo à sua hierarquização e articulação, até à criação final de uma rede estruturada, a nível nacional, de centros de responsabilidade graduada e uniforme em cada ponto do país.

Toda esta evolução foi morosa e a alteração deu táticas imediatas conducentes ao fim político principal — estabelecimento de cuidados médicos primários em todo o território e centralização, por regiões, dos cuidados de nível mais exigente — que implicam, necessariamente, um permanente pôr em causa de projectos já feitos, se não mesmo de obras já iniciadas, o que poderia, até, ser desanimador, se um técnico não estivesse, necessariamente, a trabalhar em perfeita sintonia com os fins políticos perseguidos.

O sector da habitação, o segundo com que estive em contacto, apresenta, tal como os outros, aspectos quantitativa e qualitativamente específicos.

Claro que há, globalmente, em Moçambique um considerável défice de habitações, cuja importância não adianta ignorar, mas não creio que isso seja hoje um grave problema urbano, com a urgência que, por exemplo, conhecemos entre nós, em Lisboa.

Por vários motivos, na cidade de cimento em Maputo, e na Beira, também, é claro, verificou-se a saída de grande parte da população aí residente, ficando os fogos devolutos para uma população nova. Só que, de facto, a sua ocupação se não pode fazer descoordenadamente. Por exemplo, quem vive em Maputo como cooperante, sabe da relativa dificuldade

de arranjar casa. No entanto, isso ocorre frequentemente, não pela inexistência de fogos livres mas pela sua desadequação às necessidades. O cooperante é, por via de regra, isolado ou tem família reduzida, e os fogos existentes em Maputo são geralmente demasiado grandes, com demasiados quartos, e exibindo uma manutenção difícil. Por outro lado, é claro que há muita gente habitando no caniço, que tem famílias numerosas mas que não estão preparadas para viver num andar de um edifício de betão, quando viveram tradicionalmente em casas de colmo e de adobe, onde o espaço exterior se integra naturalmente na articulação do espaço interno. Há toda uma maneira de habitar, e de se apropriar do espaço, que está em conflito com as limitações de uma habitação confinada entre a varanda da cozinha e o patim da escada.

A carência de fogos em Maputo é, assim, de casas de carácter provisório, quer para satisfazer económica e temporariamente as necessidades dos numerosos cooperantes que hoje residem em Maputo, mas que amanhã retornarão, na sua grande maioria, aos seus países, quer para satisfazer, económica e temporariamente, as necessidades da criação de fogos de transição, em que as famílias se habituam a usar devidamente os apartamentos em altura.

Evidentemente que o clima ajuda, neste aspecto, a não dramatizar o problema. Por mim, creio que o esforço que neste momento se faz para construir fogos em Maputo não poderá ser levado muito longe sem outras medidas a nível provincial, dado que se corre o risco de, não havendo alternativas que favoreçam a fixação de populações na província, a migração para a cidade apenas se reforçar, aumentando um desequilíbrio na distribuição populacional, que não será desejável.

Fora dos grandes aglomerados existem conhecidas e detectadas carências habitacionais, agravadas, nas bacias dos grandes rios, pelas cheias que quase anualmente destroem edificações, inutilizam imensas áreas de cultivo e matam e dispersam cabeças de gado.

Mas aqui o problema habitacional aparece articulado com a necessidade de se agruparem populações, evitando a fixação pulverizada por todo o território, de maneira a facilitar a assistência sanitária, a permitir a organização da escolaridade para crianças e adultos — que está em franco desenvolvimento —, a facilitar o lançamento de grandes propriedades estatais, que são exploradas simultaneamente com pequenas parcelas de terreno que mantêm a economia familiar, bem como a permitir o indispensável enquadramento e esclarecimento políticos de toda a população. Do reconhecimento destas necessidades surgiu a rede de aldeias comunais, hoje espalhadas por todo o território. Tendem a

ser núcleos de organização da população, a vários níveis, baseados num sistema de auto-suficiência económica e no princípio de contar com as próprias forças.

Note-se que este sistema de aldeias comunais não nasce preconcebidamente, por adesão a qualquer sistema ideológico importado, mas deriva, sim, da análise da situação concreta do território, da população e da história moçambicanas. É dos aspectos mais relevantes da experiência moçambicana ver como nasce um país que, com o maior dos entusiasmos, se debruça, antes de mais, sobre a sua própria realização e como, a partir da análise realista da situação, escolhe os caminhos pontualmente mais adequados e vigorosos para ultrapassar dificuldades, sem nunca perder de vista a edificação de um verdadeiro projecto socialista.

As aldeias comunais são hoje a peça-chave do global desenvolvimento de Moçambique.

Em algumas cidades comunais, e para alguns problemas urbanos, é certo que a prefabricação pode dar enorme apoio à rapidez e economia de programas habitacionais, mas não se pode pensar que a prefabricação vai resolver tudo e em todo o território. Basta pensar na incidência de custos de transporte na prefabricação de estaleiro ou na necessidade de múltiplas equipas, minimamente treinadas na prefabricação *in situ*, para se perceber que, com a rede de transportes deficiente como é a moçambicana e com a falta de operários numerosos e devidamente habilitados, a prefabricação tenderá a ver limitados os seus benefícios, quer em termos de áreas abrangidas quer em termos de rapidez e economia de execução.

De aqui que o estudo de técnicas tradicionais de construção e o seu progressivo aperfeiçoamento e posterior divulgação sejam hoje uma das mais veementes linhas da investigação e de procura e uma das mais claras e imediatas respostas aos problemas do meio.

A concepção de habitação económica pode levantar, a pessoas não conhecedoras da vida africana, uma certa dificuldade de entendimento das exigências do espaço habitável, quer em termos da articulação entre o interior e o exterior quer em termos da própria definição e polarização do espaço exterior, considerado tão espaço-casa como o espaço-coberto estriço.

Este aspecto, se bem que já abordado, é um dos que, creio, deveria vir a ser explorado com maior profundidade, permitindo até fornecer, a projectistas eventuais, programas muito definidos e objectivos, em termos de espaços-função, o que hoje é difícil fazer.



TURISMO E FALTA DE QUADROS MÉDIOS

O turismo, terceiro aspecto da minha experiência moçambicana, que vale a pena referir agora, é reduzido e quase que exclusivamente interno. E percebe-se que, embora haja necessidade de desenvolver essa natural parte de divisas, o governo moçambicano tenha mantido grande prudência no seu incremento, conhecida a grande susceptibilidade e a fragilidade da exploração turística como indústria e as implicações que a franca abertura de um país ao turismo exterior necessariamente acarreta, e que no caso de Moçambique não seriam senão agravadas.

Mas o turismo externo está-se lentamente a organizar (turismo de recreio e cultural), começando a haver exigência de infra-estruturas de apoio (Inhaca-Bilene, etc.).

O turismo interno desenvolve-se à medida e ao ritmo do próprio desenvolver das organizações de trabalhadores, das comissões de moradores, dos grupos dinamizadores de empresas e de bairros e do próprio desenvolvimento das organizações de massas.

Moçambique tem um enorme potencial turístico, o mais diverso, e cobrindo todo o ano.

De alguma maneira ligado a problemas de turismo (turismo cultural e turismo interno), registo a recolha de aspectos de arte popular — escultura, pintura, música, dança, trechos de tradição oral —, recolha já iniciada, a que se alguma dúvida se pode pôr, a nível metodológico, é, pelo menos e para já, uma muito vigorosa iniciativa posta em prática, e de que já se começam a ver alguns efeitos.

Um ponto assinalável, por exemplo: no campo do património arquitectónico, toda a ilha de Moçambique, que é de facto uma peça cheia de qualidade urbana, quase comovedora — comoção que só uma leitura de esquerda de toda a nossa história legítima —, foi globalmente considerada como património a preservar, o que nos faz já perceber a seriedade de

critérios adoptados.

Evidentemente está quase tudo por fazer, mas as frentes já abertas de trabalho, a maneira correcta como essas frentes são desenvolvidas, e como ágil e honestamente se corrigem de deficiências e erros, tudo isso legitima um grande entusiasmo e a maior confiança.

— Concretamente, que se passa, em relação ao problema da falta de quadros médios, para que haja um certo transporte, de uma escala para outra, na execução das tarefas e dos trabalhos?

— Evidentemente que existe esse problema dos quadros médios, que é um dos problemas graves de Moçambique. O que acontece é que num país que sofreu a evolução que Moçambique sofreu é exactamente a esse nível dos quadros médios que se pode estabelecer um certo hiato entre as directivas políticas e a sua concretização, na prática.

No caso concreto de Moçambique, fez-se um grande esforço naquilo que se chamou o «escangalhamento» da máquina administrativa colonial, mas é evidente que não se pôde escangalhar totalmente a «máquina administrativa colonial», até porque há pessoas que, embora não estejam subjectivamente interessadas no boicote do processo, o que acontece é que objectivamente o estão a fazer, por um motivo ou por outro. Desse modo, estão de facto a comprometer ou a entrar a execução de determinadas medidas emanadas da Frelimo. Isto é uma situação normal, mas uma situação a ultrapassar, e que se está já a ultrapassar a pouco e pouco, através da consciencialização política de pessoas que, embora não directamente aderentes à Frelimo, estão pelo menos honestamente interessadas na evolução do seu país. É que acontecem duas situações diferentes, que fazem igualmente as pessoas trabalhar de maneira honesta em Moçambique: umas são realmente pessoas que estão empenhadas politicamente no processo moçambicano, e outras, que embora o não estejam, acham que o que estão é a trabalhar por Moçambique, e portanto empenham-se no

seu desenvolvimento, cumprindo da melhor maneira a sua função. E, neste plano, encontramos, por exemplo, pessoas que ficaram em Moçambique e que continuam a ser portugueses, porque não adoptaram a nacionalidade moçambicana e que estão lá, sincera e honestamente, a trabalhar pelo desenvolvimento do país, sem estarem, como é evidente, até pela sua qualidade de portugueses, directamente ligados à máquina ou ao aparelho da Frelimo. E são aceites e a sua situação é reconhecida.

Mas é, com efeito, ao nível dos quadros médios que poderá existir maior dificuldade. A Frelimo nasce como movimento de guerrilha, em que as pessoas se formaram e se politizaram, através de acções de combate. Logo, nos seus quadros têm de faltar técnicos, sobretudo técnicos médios, para apoiar todo o funcionamento do aparelho do Estado.

O que acontece ainda é que as pessoas da Frelimo que têm capacidade técnica aliam essa capacidade técnica a uma grande formação política e, portanto, são aproveitadas naquilo em que, neste momento, são mais necessárias e em que a sua acção é mais prioritária, ou seja, justamente na acção política ao mais alto grau, sendo necessariamente afastadas da sua acção a nível médio, enquanto técnicos.

É esse, ao que suponho, o problema que se pode pôr em relação aos quadros médios em Moçambique, e que a prazo médio vai ser resolvido, certamente através da consolidação das inegáveis vitórias sociais, morais e políticas de Moçambique, bem como através de uma cada vez maior formação ideológica dos trabalhadores moçambicanos, formação a que neste momento se sente estar a dar-se cada vez maior atenção.

Entrevista efectuada por
J. M. Fernandes e Nuno Coutinho

ENTREVISTA DO ARQUITECTO JOSÉ GOMES FERNANDES

No texto da entrevista que nos foi concedida pelo arq.^{to} José Gomes Fernandes, e que publicámos no nosso último número, algumas pequenas gralhas podem induzir em erro ou levar a juízos menos correctos dalguns leitores. Assim, onde se referem os dados biográficos do nosso entrevistado, diz-se que é dirigente do Sindacato dos Arquitectos (Secção Norte), o que não corresponde à verdade. O arq.^{to} José Gomes Fernandes, embora já tivesse

desempenhado funções de dirigente sindical, presentemente não está ligado à gestão do organismo.

Uma outra gralha, na pág. 29, refere-se à D.G.P.U. Embora pela leitura do texto restante se perceba que não há coerência no mesmo, o que o nosso entrevistado disse foi «(...) face à lei das autarquias, à D.G.E.R.U. (Direcção-Geral do Equipamento Regional e Urbano) não tem razão de existir».

Destas gralhas, sempre inoportunas mas possíveis na imprensa, pedimos desculpa ao arq.^{to} José Gomes Fernandes e aos leitores de «ARQUITECTURA».

3. Diário de Lisboa, 21 de Novembro de 1970, p.2 e 8

Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino

Foram-nos enviados dois textos assinados por mais de setenta arquitectos em que se comenta o valor da exposição do artista Raul Lino e o significado que dela se tem tirado, bem como a personalidade do homenageado. Os dois textos, embora em termos concorrentes, têm diferenças de assinalar. Pelo que as publicamos ambas, como nos foi solicitado. Publicamos também os nomes dos signatários, todos profissionais de arquitectura, e, entre eles, alguns dos grandes nomes da moderna arquitectura portuguesa.

«Um arquitecto moderno»

Diz o primeiro dos textos:

«Um grupo de arquitectos, perturbados com as confusões e especulações suscitadas pe-

las homenagens em curso ao arquitecto Raul Lino, sentem-se na obrigação de dizer:

Estranham que a Fundação Calouste Gulbenkian, devotada com raro brilho à promoção de grandes exposições de arte moderna portuguesa e estrangeira — exposições que culminaram com a extraordinária homenagem a Vieira da Silva —, passe a ocupar-se logo em seguida de um artista controverso, e cuja obra não pode situar-se no plano e ao nível das obras anteriormente apresentadas.

Estranham e lamentam que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando uma valorização artificial — e nem sempre legítima — da obra do homenageado.

Estranham e lamentam que se venha apresentar Raul

Lino como «um arquitecto moderno, quando, em rigor, ele devotou toda a sua vida à defesa do aspecto e valores do passado e ao combate intransigente à florçã de uma arquitectura moderna portuguesa.

Espera-vham e lamentam, ainda, que, em escritos e conferências integrados nas presentes homenagens, se tenha julgado necessário fazer confrontações desalegrantes com obras de outros arquitectos, chegando-se ao ponto de ochimcalhar o trabalho de um grande arquitecto português como o foi, de facto, Ven'ura Terra.

Lamentam, finalmente, que o zelo obsessivo dos homenageadores tenha obrigado os signatários a este esclarecimento, em vez de como desejaríamos, se limitarem a comemorar o arquitecto Raul Lino pelos seus 90 anos e por alguns aspectos positivos da sua obra.»

exposição anterior. Nesta se diz:

«A exposição retrospectiva da Obra de Raul Lino patente ao público na Fundação Calouste Gulbenkian, motivou a presente tomada de posição por parte dos arquitectos signatários, devida aos graves equívocos que manifestou.

Ao evocar Raul Lino de forma historicamente isolada, separando a sua figura e a sua obra das várias gerações que o envolvem e evitando o respectivo confronto dum modo imparcial e sistemático, incorre-se na adulação de um personagem pela separação conceptual entre o homem e a sua prática sociocultural.

O imobilismo ideológico em que Raul Lino se situa e a

(Continua na 6.ª página)

A pe August Silva f escudos la Caixa ções.

Foi é do, de lho fis ca Cor ções di Guilher juliz co de Con tário d ca.

Para do out Tribun guel R

Devid tempo tir no é que Eannes

Administração de Propriedades BANCO DO ALENTEJO

PIANOLA Modelo em AM-FM STEREO Reprodutores de CASSETES 8 PISTAS STEREO A VENDA NOS AGENTES NAS PRINCIPAIS CIDADES DO PAIS REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA PORTUGAL

Esta exposição é assinada pelos arquitectos Alberto Reaes Pinto, Arsénio Raposo Cordeiro, Luiz Gonzaga Bronze, José Antunes da Silva, José Rafael Botelho, Francisco Kêll Amaral, Artur Pires Martins, Antonieta Silva Dias, Carlos Roxo, A. Diniz Gomes, Francisco da Silva Dias, José Pacheco, Pedro Ferreira Pinto, José de Almeida Segurado, Orlando Jácóme da Costa, Rui Marchante, José Lobo de Carvalho, José João Pereira Costa, Hernani Gandra, Justiano dos Santos, José Daniel Santa-Rita, Hélder de Almeida, Raul Cerejeiro, Jorge Ribeiro Ferreira Chaves, Victor de Sousa Figueiredo, José Charitas Monteiro, António Muñoz Cardoso, José Justino de Moraes, João Silveiras, Isabel Maria C. T. Parais Monteiro, Manuel Moreira, Francisco Pires Kêll Ama.

«O imobilismo ideológico»

O segundo texto tem 65 assinaturas. Alguns dos signatários haviam já assinado a

nação de Principiantes, organizado pela Federação Portuguesa da modalidade.

ca e, ainda, o problema novo posto pelos saldos negativos da balança de pagamentos portuguesa.

Arquitectos comentam a exposição de Raul Lino

(Continuação da 2.ª página)

reação que sempre fez exercer nas gerações de arquitectos portugueses mais progressivos, faz-nos repudiar a modernidade e a magistralidade que esta exposição pretende assinalar. Pela inexistência em Raul Lino de uma procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura, que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia, resulta um absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade.

Esta exposição tem as assinaturas dos arquitectos Leopoldo C. de Almeida, Francisco Kêll do Amaral, Mário Henrique Antunes, Fernando Ávila, Fernando Baguinho, José Rafael Botelho, Mário Jorge Bruxelas, Gonçalo Sousa Byrne, Bartolomeu A. Costa Cabral, Deifim Canas, António Muñoz Cardoso, José A. Lobo de Carvalho, Jorge R. Ferreira Chaves, Leonel Lopes Clérigo, Sérgio Coelho, Vítor M. Consiglieri, José João Faria da Costa, Gastão Salgado Cunha, Manuel Sheppard Cruz, Francisco da Sil-

va Dias, José Francisco Dias, Maria Antonieta da Silva Dias, Maria João Eloy, Vítor Manuel de Sousa Figueiredo, Vítor M. Almeida Figueiredo, António Pinto de Freitas, Hernani Gandra, Abraão Diniz Gomes, João Luís A. Costa Gomes, Fernando Gonçalves, João de Vasconcelos, Sousa Linó, Flávio Lyra, Carmo Matos, Artur Pires Martins, Armando Melo, João Carlos Messias, António Marques Miguel, José Charitas Monteiro, Fernando Moraes, Manuel Moreira, Alberto de Sousa Oliveira, Jorge Soares de Oliveira, José Pacheco, João Paciência, Pedro de Lencastre, Ferreira Pinto Nuno Portas, Raul Chorão Ramalho, João Ruella Ramos, Rodrigo Rau, Maria Manuela Reis, Carlos Roxo, Teresa Saint Maurice, José A. Saraiva, Fernando Gomes da Silva, José Antunes da Silva, A. Bruno Soares, J. Bruno Soares, Armando Fernandes de Sousa, Eustáquio Trigo de Sousa, Manuel Mendes, Patrícia Tomás, Teixeira, Ana Marie Troni, Maurício de Vasconcelos, Manuel Vicente e Maria Natália Vicente.

4. Diário de Lisboa, 26 de Novembro de 1970, Suplemento Literário, p. 8



RAUL LINO BELIDO

Folhetim-artístico de José-Augusto França



Raul Lino: no centro do movimento da «casa portuguesa»

ENTRE os malefícios da cultura portuguesa dos anos 20-30-40 e ainda 50 deste século avulta a «casa à antiga portuguesa». É mesmo possível que nos anos 60 alguma moradia, assim tenha sido projectada e construída; e nos anos 70, talvez ainda tal fenómeno se verifique. A asneira tem dura a vida e não é a arquitectura nacional que nega tal traísmo — bem ao contrário!

«A antiga portuguesa», português-mente suave, assim foram milhares de casas por esse país fora, filhas espúrias do movimento da «casa portuguesa» iniciado em finais do séc. XIX por directas razões ideológicas — a vergonha do ultramar português e o mais acentuado recesso da industrialização que parecia começar, mesmo em já fatigada medida.

No centro de tal movimento — Raul Lino. A vista do resultado, esta classificação torna-se acusação. Mas injustíssima, que de antepassados escorretos podem descerder netos aleijados, como o próprio Raul Lino lembra. Injustíssima acusação, repita-se — e à luz da exposição que a Fundação Gulbenkian agora levou a efeito. Nela colaborei, com os arqu. Diogo Pimentel e Pedro Vieira de Almeida e o dr. Manuel do Rio Carvalho, além dos próprios realizadores técnicos e estéticos da exposição, o arqu. José Sommer Ribeiro e o pintor Fernando Azevedo.

EXPOSIÇÃO importante para o estudo da arquitectura tradicionalista da passagem do século XIX para o XX — e também para o entendimento da arquitectura moderna que em finais dos

anos 20 deste século começou a definir-se. Estudo — insista-se, logo repudiando toda a confusão (que não deixou de ser feita) com homenagem. Homenagem é coisa que se presta a quem dela precisa, por razões de carreira, de influências ou de sentimentalismos; não a um homem como Raul Lino, com a obra que tem, e o significado que a essa obra cabe, no quadro sociocultural português. Também não me parece que seja motivo de homenagem ser ele o mais idoso dos arquitectos portugueses. Afonso Domingues, se fosse vivo, tinha mais cinco séculos que o século que Lino quase já conta — e a longevidade é fenómeno biológico com que ninguém bem educado tem que ver... Outra confusão que, porém, se fez.

Exposição de estudo, portanto; à qual duas outras deveriam seguir-se: uma ligando Ventura Terra e os neo-românicos todos da sua idade (Lino foi o único arquitecto da sua geração que não sacrificou ao neo-romanismo, em Portugal), outra mostrando o trabalho dos pioneiros modernos, de Carlos Ramos a Adelino Nunes, de Cristiano da Silva a Pardal Monteiro, de Cassiano Branco a Jorge Segurado, até à geração de Keil do Amaral.

Assim se cobriria, em três correntes paralelas, uma das quais mais tarde definida, o campo praticamente desconhecido da arquitectura nacional. Oxalá assim a Fundação Gulbenkian queira fazer.

No meio dessas correntes, Raul Lino foi um homem isolado (isolado e livre,

como gosta de dizer e pôs no seu ex-libris) que das dezenas de discípulos que teve não reconhece nenhum. Escorrito é ele, e os outros aleijados — todos: Fulano, Cierano e Beltrano, com seus beiradinhos, seus alpendres, seu gosto pequeníssimo burguês suavemente lustroso.

Raul Lino apresenta-se como o grande arquitecto de uma tradição portuguesa que se interroga e reinventa dinamicamente. Os outros, como os pequenos mestres de obras de uma tradição provinciana que se contenta e copia estáticamente. Essa a diferença e essa a razão de a sua obra merecer estudo e dar lição.

Lição de que género? De um inteligente assumir de raízes culturais, directamente buscadas, no terreno calcorrido; de um possível convite a novos entendimentos espaço-formais que a modernidade definiria. A sua obra é portanto analisável em termos do século donde partiu, e em termos do século aonde chegou. Que essa obra se detivesse como proposta original, ao fim dos anos 20 ou principio do declínio seguinte, é perfeitamente natural, e raras vezes assim não acontece na proposição de situações estéticas, ou mais latamente socioculturais. A uma geração, a si própria fiel, sucede outra que vai definir e defender a sua nova fidelidade. Outra virá depois, etc.

Mas não esqueçamos que isso é cronologia e não história. Que aceitar a

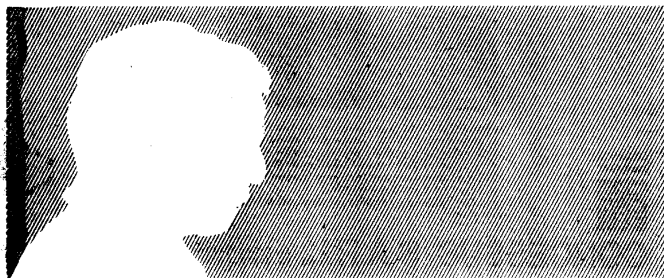
sucessão de propostas topo a topo, com todo o seu teor polémico, é ingenuidade que o tempo se encarrega de resolver ou desluzir.

Entender as razões ideológicas de Raul Lino (que foram de homens como Afonso Lopes Vieira ou como António Sérgio, e para ambos trabalhou) leva a mais bem situar o «nacionalismo português», desde 90, e a verificar a pouca densidade cultural dele, quando foi mais oficialmente forte. E leva também a rever os sistemas da modernidade e os seus padrões, vendo (como viu o notável estudo de Pedro Vieira de Almeida no catálogo) que, em relação a eles, Raul Lino teve uma função positiva — para além de toda a polémica que manteve e mantém, gostosamente, aos noventa anos) com formas, intenções e ilusões.

A presente exposição permite reler a sua obra e re-situá-la. Para isso servem as retrospectivas a que, aliás, não estamos habituados.

NÃO, não direi que os museus portugueses faltam ao seu dever de ser úteis à Nação, não fazendo as retrospectivas que deviam fazer. Não direi que eles se confundem burocrática e propositadamente com latas de conserva, e que assim mesmo é que, por alguma razão os querem. Desta vez, estou em Paris, a ver outras exposições retrospectivas e não direi nada!

Ainda Raul Lino



COMO INFORMAÇÃO complementar ao folhetim-artístico de José-Augusto França neste número publicado, parecemos oportuno registar algumas passagens dos dois documentos, recentemente divulgados na imprensa, em que mais de 70 arquitectos portugueses to-

mam posição sobre a figura e a obra do arquitecto Raul Lino, objectos de uma vasta exposição ora patente na Fundação Gulbenkian.

Do primeiro daqueles textos, gabinetamos: (...) Estranham e lamentam (os signatários)

que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando uma valorização artificial — e nem sempre legítima — da obra do homenageado. Estranham e lamentam que se venha apresentar

Raul Lino como «um arquitecto moderno», quando, em rigor, ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente à floração de uma arquitectura moderna portuguesa.

No segundo documento, assinado por 65 arquitectos (alguns signatários do primeiro texto), diz-se a certa altura:

(...) Ao evocar Raul Lino de forma historicamente isolada, separando a sua figura e a sua obra das várias gerações que o envolvem e evitando o respectivo confronto dum modo imparcial e sistemático, incorre-se na adulação de um personagem pela separação conceptual entre o homem e a sua prática sociocultural.

O imobilismo ideológico em que Raul Lino se situa e a reacção que sempre fez exercer nas gerações de arquitectos portugueses mais progressivos, faz-nos reputar a modernidade e a modernidade que esta exposição pretende assinalar. Pela inexistência em Raul Lino de uma procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura, que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível e com o conhecimento e pedagogia, resulta um absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade.

EDIÇÕES - 70

tem o grato prazer de informar que odeou a distribuição exclusiva das suas edições:

«O QUE É A INFLAÇÃO»
(Porque sobem os preços)
de Armando Castro

«O TRIUNFO»
de J. K. Galbraith

**EDUARDO
R. FERREIRA, LDA.**

**EDUARDO
R. FERREIRA, LDA.**

LIVRARIA QUADRANTE

informa que, lhe foi entregue a distribuição exclusiva das edições:

«O QUE É A INFLAÇÃO»
(Porque sobem os preços)
de Armando Castro

«O TRIUNFO»
de J. K. Galbraith

EDIÇÕES - 70

5. A-propósito da Exposição sobre as obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (1971)

Dias, Francisco Silva (1971) “A-propósito da Exposição sobre as obras de Raul Lino e do seu catálogo, onde se fala do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, *Arquitectura*, 115, pp.94-96

A-PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO SOBRE OBRAS DE RAUL LINO

e do seu catálogo, onde se fala do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, de arquitecturas modernas e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa

No último comentário que aqui escrevemos, a-propósito de livros e arquitectos, referimo-nos a um eventual julgamento da obra literária de Raul Lino por corresponder a um exemplo, raro entre nós, de uma actividade que acompanha e explica uma longa atitude profissional.

O reavivar dessa obra aparecia-nos como a necessidade de observar calmamente, no contexto da sua época, um personagem que foi presença quase constante na formação e no próprio exercício da profissão de gerações de arquitectos ligados à introdução e continuidade da arquitectura moderna no país. Uma análise histórica, se possível fria, que substituísse o julgamento emotivo que sempre acompanhava a acção de Raul Lino.

Por coincidência, a Fundação Calouste Gulbenkian dias após esse comentário inaugurou uma exposição sobre obras de Raul Lino (note-se sobre obras, já que a sua obra vista globalmente e em todas as suas implicações aparece ali deliberadamente truncada, como adiante se verá e já numeroso grupo de arquitectos veio publicamente declarar).

Raul Lino e a juventude dos seus 90 anos, começava a surgir como uma figura que se distanciava no tempo e a quem essa distância parecia emprestar novos contornos. Uma daquelas personagens vividas, de brilhante convivência, que têm jus, no fim da vida que não se lhes evoque minuciosamente o passado. Assistia-se a uma lenta decantação de aspectos da sua obra que, sedimentados, ganhavam uma serena posição. Os organizadores da exposição que a Fundação Calouste Gulbenkian levou a efeito, ao tentarem afastar esses aspectos, turvaram de novo uma visão que parecia pacificada.

Acompanha a exposição um catálogo cuidadosamente elaborado no aspecto gráfico. Aí é louvada, página a página a obra de Raul Lino e isso não mereceria comentário se esse louvar não atropelasse, cegamente (ou intencionalmente?) factos que pertencem ao património cultural de uma classe.

Estabelece-se no catálogo, tremendo enleio entre o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, o movimento moderno em Portugal e a obra de Raul Lino.

Vinda de um profissional da história e de um crítico conhecedor, esta associação, se rejeitarmos leviandade na análise, só poderá compreender-se pela necessidade que sentiram hoje os organizadores da exposição de emparelhar, forçadamente, a obra de Raul Lino nas mais representativas manifestações colectivas dos arquitectos portugueses dos últimos 70 anos.

Transcreve-se para os que não comparearam o catálogo:

Não foi, porém, dos menores efeitos do Congresso de 1948, o realçamento da ideia de um inquérito à arquitectura popular portuguesa, da parte do Sindicato Nacional dos Arquitectos, então dirigido por Keil do Amaral, o mais ardente modernista-internacionalista do princípio dos anos 40. Seis anos depois, o Ministério das Obras Públicas resolveu-se decretar apoio e ajuda material a esta iniciativa com vista (diz o diploma) «à valorização da arquitectura portuguesa, estimulando-a na afirmação do seu rigor e da sua personalidade e apoiando-a no propósito de encontrar um rumo próprio para o seu engrandecimento».

Através das afirmações de circunstância que o documento encerra e que satisfazem a proposta do Sindicato e os seus argumentos, exprime-se uma direcção tradicionalista conforme à de Raul Lino — e que muito mais novos arquitectos, que tão bem se empenharam nessa pesquisa, cujos resultados foram publicados em livro, em 1961, viriam a assumir conscientemente.

Nota a talhe de foice (por ser pessoal) e antes de prosseguir: pela nossa parte e por termos feito parte de uma das equipas de inquérito, refutamos, a afirmação da existência de qualquer ligação consciente entre o nosso trabalho e uma direcção tradicionalista como era expressa por Raul Lino. Afirmamos, sim, uma consciente oposição.

É difícil relacionar a génese do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa com o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura.

Retirem-se dos arquivos as teses e conclusões, pesquise-se cuidadosamente: nem uma palavra, nem sugestão aceite sobre o realização de um inquérito desse tipo. Mas não seria necessário esse poeirento trabalho.

Bastaria o entendimento do clima cultural em que se desenrolou o Congresso para compreender a improbabilidade desse facto e, sobretudo, uma eventual ainda que indirecta convergência do sentido do congresso e da obra de Raul Lino.

(Para apreciação cronológica: em 1949 publica-se a 4.ª edição de «Casas Portuguesas» de Raul Lino).

Transcrevem-se, para os que nunca leram, as conclusões votadas:

- que aos autores dos projectos não seja imposta pelos organismos oficiais qualquer subordinação a estilos arquitectónicos.
- que o «portuguesismo» da obra de arquitectura não continui a impor-se através da imitação de elementos do passado, pois a época que atravessamos deve ficar caracterizada, em relação às outras, com a diferenciação que entre elas existe.
- que não se consagrem mais aldeias atrasadas e menos higiénicas permitindo que se confunda estagnação e primitivismo com tradição e que se vulgarize o errado conceito de que a feição portuguesa dos edifícios se reduz a uma questão de pitoresco.
- que os arquitectos portugueses repudiem toda e qualquer insinuação de que a sua obra — quando se exprima de maneira diferente da considerada como «portuguesa» — representa alheamento da sua personalidade profissional e o que é pior ainda, da sua nacionalidade.

Em «flash-back»:

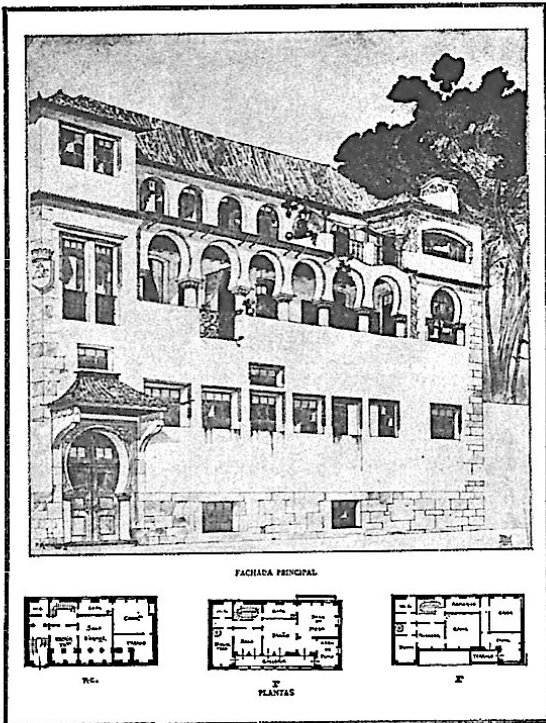
Celestino de Castro e Herculano Neves — O tradicionalismo que morra onde tiver que morrer. E pouco servirá erguer-lhe uma cruz no campo em que ele tombar. Aqui erguemos um voto pelas formas novas e negamos a cruz ao tradicionalismo morto.

Lobão Vital — O País precisa de casas, de alojamentos são para todos. Queremos que a nossa arquitectura corresponda ao novo humanismo: que exprima o que o homem moderno traz na sua consciência.

Viana de Lima — É nosso dever, não só como técnicos mas também como humanistas, dedicarmo-nos à nobre tarefa de construir «casas» sem exageradas pretensões folclóricas e sem espírito de imitação dos séculos XVII ou XVIII: construir casas, sim, mas

CASA DE ESTYLISAÇÃO TRADICIONAL PORTUGUESA

ARCHITECTO, SR. RAUL LINO



30 de Junho de 1902

Das páginas da «Construção Moderna», de 1902 e 1904, ilustrando dois projectos, um de Raul Lino e outro de Ventura Terra

cujos planos conduzam os homens para a saúde moral e espiritual.

Cotinelli Telmo — Pretende-se estabelecer que a obra de arquitectura de hoje está dividida em duas feições: a nacionalista e a internacionalista — e por que não dizê-lo? «comunista». (Toda aquela de características novas e de expressão não imitativa do passado.)

António Veloso — Os homens estão mal alojados! O conjunto da cidade e do campo não pode ser planeado sem que se liberte e mobilize o solo do País.

Costa Martins e Teotónio Pereira — Acreditamos que será necessário incluir objectivos de reajustamento social num programa que pretenda uma autêntica cidade.

Tradição, regionalismo, nacionalismo, eram palavras-mito que se impunha destruir. Novas-palavras vinham com novos programas: alojamento para todos, novo humanismo, mobilização do solo, reajustamento social, novas formas, novas técnicas.

Aquí se fez a grande triagem entre modernos e não modernos. De que lado estava Raul Lino?

Não parece correcto classificar hoje Raul Lino como arquitecto moderno com base, exclusivamente, numa apaixonada análise de algumas das suas propostas espaciais, minuciosamente seleccionadas entre uma vasta obra.

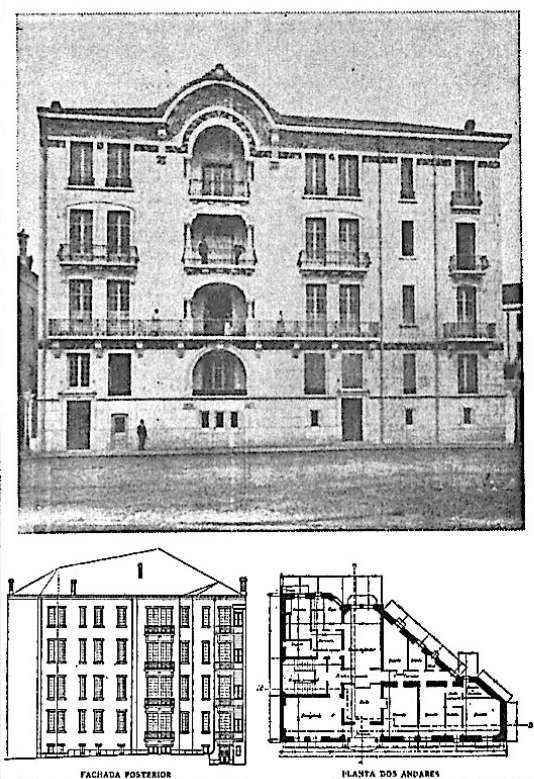
Mais importante é ajuizar da sua modernidade ou não modernidade como atitude.

Para isso seria necessário conhecer os votos e pareceres que terá ditado junto das entidades onde a aceitação oficial o levou quando estavam em julgamento manifestações de arquitectura moderna.

Embora não sejam transcritos na exposição os aspectos polémicos da sua obra-escrita, encerrados pacificamente numa vitrina (e aqui uma parte importante da actividade de Raul Lino é escamoteada) eles são suficientemente conhecidos (releia-se qualquer das sucessivas edições de *Casas Portuguesas* ou a *Aviverdo Jornada*) para não estarmos em dizê-lo anti-moderno. Ele próprio o reconhece quando, perante uma corrente que não se detém, só lhe resta, em 1955 declarar que a arquitectura morreu.

Casa que obteve o premio Valmor, na rua Alexandre Herculano, junto ao largo do Rato

ARCHITECTO E PROPRIETARIO, SR. VENTURA TERRA



30 de Junho de 1904

(Para nova aferição cronológica; 1955 é o ano em que Aalto acaba a universidade de Jyväskylä, Scarpa a aula magna de Ca Forcari, Corbusier reafirma a sua vigorosa juventude.)

A atitude de Raul Lino em relação ao movimento moderno em arquitectura não é passiva. Poderia ter sido indiferente. Também não é de marginalidade forçada (director-geral dos Monumentos Nacionais, sempre ouvido ligado a uma rica clientela). Foi sempre combativamente contrário.

Ainda que se tente hoje, por parte dos biógrafos que lhe estão ligados, menosprezar o papel que o chamado «problema da casa portuguesa» ocupa na obra de Raul Lino e, portanto do problema da arquitectura moderna que lhe está automaticamente ligado, a verdade é que esse aspecto continua paradigmático da sua actividade. Na bibliografia de que é autor o primeiro é sistematicamente retomado com calor. Sobre o segundo, nem uma palavra de adesão, antes uma tenaz e constante opposição. E se extrairmos do conjunto da actividade de Raul

Lino a sua obra doutrinária (apagada na exposição e catálogo) a sua obra-desenho reduz-se às características da maioria dos arquitectos contemporâneos das suas fases mais vivas — uma sequência pendular de obras, oscilando, justamente por falta de um firme suporte cultural, entre valiosos e medíocres, propostas.

Em 1956, anos após o congresso arrancou a idola de um inquérito à arquitectura regional. Empresa cheia de riscos, por estarem ainda vivas as palavras-mitos. Só o avale que a presença do Keil do Amaral e mais uns quantos lhe emprestava, permitia uma adesão sem reservas.

Nova rectificação: Keil do Amaral não era então presidente da direcção do SNA, nem quando se realizou o congresso — tinha sido afastado pelas entidades que vigiavam a vida sindical após ter, em período de campanha eleitoral, criticado, publicamente, a política do Governo em relação ao problema da habitação.

É provável que a intenção de quem decretou a realização do inquérito fosse a de encontrar uma «arquitecto»

tura nacional. O texto é transparente a esse respeito.

Mas foi fácil demonstrar, através do material recolhido que «Portugal carece de unidade em matéria de Arquitectura portuguesa ou uma «casa portuguesa». Entre uma aldeia minhota e um «monte alentejano» há diferenças muito mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas. Entre as habitações do Paul e as de Évora-Monte, são insignificantes os traços comuns. Entre as casas de Fusetas e as de Lamas de Olo, quase não existem elos de ligação.

(Para mais uma aferição cronológica: em 1954 publica-se a 5.ª edição de «Casas Portuguesas» de Raul Lino).

Os arquivos resultantes do inquérito constituem hoje material precioso, providencialmente recolhido pouco antes do retorno de emigrantes iniciar a metamorfose dos exemplos mais notáveis. É um trabalho aberto — à espera de novas recolhas e sobretudo de novas maneiras de ver. Não há dúvida, porém, que um importante objectivo foi alcançado através dele — a destruição do mito da arquitectura nacional e a visão das amplas e profundas raízes do fenómeno da arquitectura exportânea.

Raul Lino nunca se apercebeu desse fenómeno para além de ténues manifestações formais, pouco mais que epidémicas, porque, para ir mais longe seria necessário entrar num campo socio-económico de pesquisas para o qual, por formação e posição, nunca se sentiu atraído.

Não é de estranhar que Raul Lino, no seu tempo, não se apercebesse que causas aparentemente distantes como a relação entre patrões e assalariados, a divisão da propriedade ou a proporção entre possuidores da terra e não proprietários estivessem na base de algumas das tipologias detectadas no inquérito — nunca foram dirigidos para aí os seus interesses ou disponibilidades de pesquisa.

Mas já não seriam necessários, nem meios nem métodos como os utilizados pelo SNA para a percepção, tal como fizeram Eglo Bennincasa ou Giovanni Pirrone das grandes forças da arte de habitar meridional, ou seja, do Portugal mediterrânico onde se implanta a maioria das obras de Raul Lino.

Porque no catálogo da exposição se citam aqueles dois autores, ligando-os a Raul Lino, lembram-se ideias-base:

Eglo Bennincasa — «A casa nas regiões meridionais não tem fachada; vira mesmo as costas à rua para se abrir sobre um pátio, quer dizer, um espaço descoberto mas interno. As gentes do sul gostam do ar livre, mas abrigado, ou seja, de um semicéu-aberto.

A vida do ar livre que o sul prefere não é a vida em pleno ar livre de que se fala no norte. O contacto com a natureza é uma exigência do norte precisamente porque aí se está cons-

tantemente obrigado a viver no interior e daí resulta a necessidade periódica e espasmódica de reagir, de evasão: o meridional, pelo contrário, vive habitualmente ao ar, mas é ao abrigo do sol no Verão e do vento no Inverno, num semi-ar-livre.»

Giovanni Pirrone — «Em estudos de morfologia religiosa (da bacia mediterrânica foram examinados numerosos mitos, crenças e ritos ligados ao céu e à terra. É um binómio que desempenha um papel fundamental em todas as mitologias e religiões primitivas, constituindo, num determinado sentido, os fundamentos do cosmos — a terra é considerada a «grande-mãe» e a casa, como a caverna é o símbolo do ventre. Daí o significado e a função original do labirinto e os inúmeros ritos e regras relativas à entrada no templo ou na casa. Mesmo a concepção de praça, nas manifestações mais complexas e apuradas é para o homem grego-romano uma separação do cosmos geobotânico.»

Encurtando: pode estabelecer-se um sentido centrípeda na organização do espaço da arquitectura exportânea — em relação ao pátio, no sul, em relação ao fogo, no norte, e simultaneamente uma atitude perante a natureza envolvente. O invólucro construído, articula-se ou abre-se no sentido de captar a natureza, no norte, enquanto o construtor meridional o limita e fecha, defensivamente. Fenómeno que se estende aos aglomerados — cerrados, opondo à paisagem natural uma paisagem urbana fortemente construída que alberga uma população densa e possuidora de vigorosos laços comunitários (Pirrone citando Sócrates: «Não tenho nada de comum com as árvores dos campos: só tenho relações com os homens da cidade»).

A esta sentida da arquitectura meridional, aqui grosseiramente esquematizada, não aderiu Raul Lino — a sua formação, o amoroso diálogo que sempre manteve com a natureza, o papel que Sintra, brumosa e atlântica, desempenhou na sua vida, as afinidades culturais que manteve, fizeram sempre dele um arquitecto nórdico. Foi sempre um arquitecto de peças isoladas, mesmo quando trabalhou na cidade. E não será injusto denunciar a sua influência na difusão da imagem da casa isolada, envolvida pelo jardim, imposta pelo gosto-oficial, procurada pelo gosto-dominante que, miniaturizada em bairros ditas sociais, é responsável por graves alterações na nossa paisagem urbana tradicional.

Para terminar: será impertinência desafiá-los organizadores desta exposição a promoverem uma outra que retrate fielmente os últimos 70 anos da nossa arquitectura, e em que figurem obras e factos — a acção da Associação dos Arquitectos Portugueses do Sindicato, o 1.º Congresso, o Inquérito e a formação da ICAT, Ventura Terra, Raul Lino, Cassiano, Adelino Nunes, Pardo Monteiro?

F. Silva Dias

DA IMPRENSA

A retrospectiva de Raul Lino

O *Diário de Lisboa* de 21 de Novembro último deu a público dois documentos assinados por setenta arquitectos (o primeiro), e sessenta e cinco (o segundo), em que se comentavam o significado da exposição retrospectiva de Raul Lino e a personalidade do homenageado.

Dias depois, em *O Século*, de 24 de Novembro, o arq. Pedro Vieira de Almeida, um dos organizadores daquela exposição, respondia aos dois abaixo-assinados.

Por se tratar de acontecimento insólito no nosso meio, e pelo interesse do tema que deu origem a esta polémica, não poderíamos deixar de arquivar estes três documentos, que, estamos em crer, serão de grande utilidade para quem quer que, no futuro, se interesse por saber o que era a situação ético-cultural dos arquitectos portugueses neste primeiro ano da década de 70.

Diz o primeiro dos textos: *Um grupo de arquitectos, perturbados com as confusões e especulações suscitadas pelas homenagens em curso ao arquitecto Raul Lino, sentem-se na obrigação de dizer:*

Estranham que a Fundação Calouste Gulbenkian, devotada com raro brilho à promoção de grandes exposições de arte moderna portuguesa e estrangeira — exposições que culminaram com a extraordinária homenagem a Vieira da Silva —, passe a ocupar-se logo em seguida de um artista controverso, e cuja obra não pode situar-se no plano e ao nível das obras anteriormente apresentadas.

Estranham e lamentam que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando uma valorização artificial — e nem sempre legítima — da obra do homenageado.

Estranham e lamentam que se venha apresentar Raul Lino como «um arquitecto moderno», quando, em rigor, ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente à florção de uma arquitectura moderna portuguesa.

Estranham e lamentam, ainda, que, em escritos e conferências integrados nas presentes homenagens se tenha julgado necessário fazer confrontações desleigadas com obras de outros arquitectos, chegando-se ao ponto de achincalhá-lo o trabalho de um grande arquitecto português como o foi, de facto, Ventura Terra.

Lamentam, finalmente, que o zelo obsessivo dos homenageadores tenha obrigado os signatários a este esclarecimento, em vez de como desejaríamos, se limitarem a cumprimentar o arquitecto Raul L. no pelos seus 90 anos e por alguns aspectos positivos da sua obra.

«Esta exposição é assinada pelos arquitectos Alberto Reaes Pinto, Arsénio Raposo Cordeiro, Luiz Gonzaga Bronze, José Antunes da Silva, José Rafael Botelho, Francisco Keil Amaral,

Artur Pires Martins, Antonieta Silva Dias, Carlos Roxo, A. Diniz Gomes, Francisco da Silva Dias, José Pacheco, Pedro Ferreira Pinto, José de Almeida Segurado, Orlando Jácome da Costa, Rui Marchante, José Lobo de Carvalho, José João Faria da Costa, Hernani Gandra, Salustiano dos Santos, José Daniel Santa-Rita, Helder de Almeida, Raul Cerqueira, Jorge Ribeiro Ferreira Chaves, Victor de Sousa Figueiredo, José Charters Monteiro, António Muñoz Cardoso, José Justino de Moraes, João Simões, Isabel Maria C. T., Pardo Monteiro, Manuel Moreira, Francisco Pires Keil Amaral.

O segundo texto tem 65 assinaturas. Alguns dos signatários haviam já assinado a exposição anterior. Nesta se diz:»

A exposição retrospectiva da obra de Raul Lino patente ao público da Fundação Calouste Gulbenkian, motivou a presente tomada de posição por parte dos arquitectos signatários, devida aos graves equívocos que manifesta. Ao evocar Raul Lino de forma historicamente isolada, separando a sua figura e a sua obra das várias gerações que o envolvem e evitando o respectivo confronto de um modo imparcial e sistemático, incorre-se na adulação de um personagem pela separação conceptual entre o homem e a sua prática socio-cultural.

O imobilismo ideológico em que Raul Lino se situa e a reacção que sempre fez exercer nas gerações de arquitectos portugueses mais progressivos, faz-nos repudiar a modernidade e a magistralidade que esta exposição pretende assinalar. Pela inexistência em Raul Lino de uma procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura, que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia, resulta um absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade.

«Esta exposição tem as assinaturas dos arquitectos Leopoldo C. de Almeida Francisco Keil do Amaral, Mário Henriques Antunes, Fernando Ávila, Fernando Bagulho, José Rafael Botelho, Mário Jorge Bruxelas, Gonçalo Sousa Byrne, Bartolomeu A. Costa Cabral, Delfim Canas, António Muñoz Cardoso, José A. Lobo de Carvalho, Jorge R. Ferreira Chaves, Leonel Lopes Clérigo, Sérgio Coelho, Vítor M. Consiglieri, José João Faria da Costa, Gastão Salgado Cunha, Manuel Sheppard Cruz, Francisco da Silva Dias, José Francisco Dias, Maria Antonieta da Silva Dias, Maria João Eloy, Vítor Manuel de Sousa Figueiredo, Vítor M. Almeida Figueiredo, António Pinto de Freitas, Hernani Gandra, Abraão Dinis Gomes, João Luís A. Costa Gomes, Fernando Gonçalves, João de Vasconcelos e Sousa Lino, Flávio Lyra, Carmo Matos, Artur Pires Martins, Armando Melo, João Carlos Messias, António Marques Miguel, José Charters Monteiro, Fernando Moraes, Manuel Moreira, Alberto de Sousa Oliveira, Jorge Soares de Oliveira, José Pacheco, João Paciência, Pedro da Lencastre Ferreira Pinto, Nuno Portas, Raul Choro Ramos, João Ruella Ramos, Rodrigo Rau, Maria Manuela Reis, Carlos Roxo, Teresa Saint-Maurice, José A. Saraiva, Fernando Gomes da Silva, José Antunes da Silva, A. Bruno Soares, J. Bruno Soares, Armando Fernandes de Sousa, Eduardo Trigo de Sousa, Manuel Mendes Tainha, Tomás Taveira, Ana Maria Troni, Maurício de Vasconcelos, Manuel Vicente e Maria Natália Vicente.»

A resposta da P. V. de Almeida («O Século» de 24-11-70)

«1 — Dois grupos de arquitectos entre os quais se situam alguns nomes por quem tenho muita consideração pro-

fissional e até amizade pessoal, enviavam para os jornais um abaixo assinado, em que se referem à recente exposição de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, exposição em que tenho grande responsabilidade profissional eu próprio, já que não só pertenci ao grupo que concretamente a propôs à Fundação, como também enquanto arquitecto me encarreguei da análise crítica da obra de Raul Lino.

Os dois textos têm diferente qualidade (muito melhor o segundo) sendo o primeiro um tanto incomodativo pela não excessiva pormenorização dos critérios de que se serve, o que o torna ao que me parece demasiado frágil, e pelo menos para mim, demasiado confuso.

A eles me refiro por ordem.
2 — Afirmam os 70 colegas do primeiro texto, a sua estranheza na exposição de um «artista controverso» como Raul Lino, e isso me espantado que sempre pensei que justamente se impõem exposições de todos os artistas controversos, até pelo simples facto de o serem: isto é, controversos.

Não haverá aqui por um lado uma certa complacência cultural supondo que uma sala de exposições, qualquer que seja, apenas deva apresentar artistas incoerentes?

Isso não implicaria reduzir as exposições, a acadêmicas exposições dos consagrados?

Não haverá por parte dos 70 colegas uma ideia um pouco hierática do que é uma exposição-crítica de uma obra? Estranham e lamentam os 70 signatários, «as omissões e interpretações tendenciosas, procurando uma valorização artificial (sic) e nem sempre legítima (sic) da obra do homenageado». Eu por mim, não posso senão estranhar e lamentar, que em relação a um estudo crítico (melhor ou pior) de uma obra, os colegas não aduzam argumentos contra, argumentos até — a porque não — demolidores dessa valorização «artificial» e «nem sempre legítima». Estas coisas quando uma pessoa se escandaliza e perturba, é necessário dizer porquê, senão resultam um pouco chochos, escândalo e perturbação.

E de resto, estão realmente os colegas convencidos de que existe um critério de valorização natural? Também ali onde os colegas escrevem «legítimo» na frase: «nem sempre legítima», eu preferiria escrever «coerente», porque aqui um critério de legitimidade me parece menos próprio. Mas de qualquer maneira seria necessário provar o que se afirma, claro está.

Mas os colegas estranham mais, e estranham que Lino seja apresentado como «arquitecto moderno» quando em rigor ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente à «Horação» de uma arquitectura moderna portuguesa.

Parace aqui portanto que os colegas sabem «em rigor» como as coisas se passaram e sobre elas têm juízos definitivos: pena tenho que o não tenham explicado, porque tendo eu afirmado no meu texto algo diferente — baseado em argumentos melhor ou pior firmados mas explícitos no meu trabalho, teria o máximo prazer, em ver corrigidos os meus «pontos de vista». Mas assim, é evidente que se perante uma análise crítica que eu fiz, os setenta colegas batem o pé e dizem que sabem que assim não foi, porque não e porque não, não há a mais pequena possibilidade de esclarecimento, nem ninguém ganha com isso.

Quanto a «achincalhar» o trabalho de Ventura Terra, peço desculpa, mas têm de facto de me provar onde no meu texto esse vexame se verifica, e

eu desde já prometo escrever-vos neste local, retratando-me e corrigindo as minhas hipotéticas ofensas à obra do arquitecto Ventura Terra.

Mas se o não provarem, desculpem ainda, mas ficarei crente que a vossa leitura do trabalho foi um tanto superficial e desatenta, e toda a vossa perturbação extemporânea e um pouco leviana.

De resto, os 70 colegas não me parece terem lido a introdução do meu texto, que explica porque lhe dou o título de «Raul Lino arquitecto moderno». Aí eu explico que não se trata de uma tentativa de classificar uma pessoa — Raul Lino — mas de uma tentativa de ler o que há de possível modernidade na sua obra. Creio insinuar-se na vossa estranheza uma réstea de pensamento categorial, de que vos supunha livres.

Confesso que ao escrever o texto sobre Raul Lino eu esperava uma polémica, que achava e acho necessária, mas não posso esconder também, que não esperava a fragilidade das vossas estranhezas e atitudes. Aqui pequei eu por ingenuidade.

3 — O segundo comunicado assinado por 65 colegas, é bastante mais bem feito, mais elaborado, mais crítico mas mesmo assim não me parece, nem muito coerente, nem muito lógico.

Desde logo me espanta que os signatários considerem que se deveria ter proposto na exposição um confronto «imparcial e sistemático».

Pois não acham que numa exposição-crítica, um confronto imparcial é uma contradição nos termos?

Pois não está claro, que se não pretendia fazer história de arquitectura, mas rater a coerência interna e as propostas passíveis de modernidade numa obra que está ali?

Não será verdade que os elementos críticos de toda uma obra de arquitectura feita ao longo de uma vida correspondem também a uma prática-social, significando desvios e acertos, avanços e recuos?

Não acham sinceramente que considerar a «reação» que sempre fez exercer nas gerações de arquitectos portugueses mais progressivos, como prova ou não de modernidade ou de outra coisa qualquer, é pelo menos simplista no plano crítico? De facto se se considera necessário fazer uma releitura, de uma obra, qualquer que ela seja, parece em princípio que ou ela não teria tido a leitura devida na altura própria, ou que a leitura que dela se teria feito, já não corresponderia à exigência de uma leitura actual que se pretenda. De aqui o absurdo crítico de repudiarmos criticamente uma obra, com o argumento de que a geração imediata contra ela reagiu. E depois isso prova o quê?

No entanto a maior incoerência deste texto parece-me residir no dizer-se que em Raul Lino não há uma «procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia» de que portanto resultaria «absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade».

O problema está em que só essa releitura, feita em termos necessariamente de actualidade, pode de facto dizer se existe ou não uma tentativa em Raul Lino de racionalização que tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia. Não creio que haja outro processo. Tudo o mais seria apriorístico obscurantista, e afinal impróprios de arquitectos que procuram pensar em termos não absurdos.

4 — Nestes dois textos uma característica comum: ambos põem em causa a integridade dos (meus) critérios — o primeiro fala de «interpretações ten-

denciosas», o segundo suspeita de se «avitar o respectivo confronto».

Perante isto, permitam-me os colegas que não vos devolva nenhuma das atitudes porque de forma alguma ponho em causa a vossa honestidade; mas terei necessariamente, sob risco de aceitar as vossas comuns suspeitas, de pôr em causa a vossa maturidade pelo menos profissional.

5 — Deixando estes aspectos menos agradáveis eu repito aos 70+65 signatários, que sempre esperei — e está escrito no texto — que se levantasse polémica acerca da releitura da obra de Raul Lino. Nunca esperei é que o tom fosse esse que os colegas empregam: apaixonado e incrítico.

O que a mim me interessaria discutir — e isso vos proponho como temas possíveis, seria a função da crítica, conceitos de modernidade, leitura e reacção, consumo da obra de arte, para dar alguns exemplos: e por outro lado, independentemente da discussão teórica interessar-me-ia também que se organizassem exposições de obras de outros arquitectos, e se fizesse esforço idêntico ao agora feito em relação a Raul Lino para os entender e explicar, como condição necessária e complementar do entendimento da sua época.

Esta era a polémica que eu supunha dever levantar-se; e assim parecia-me que valeria a pena o fazê-la.

Talvez os 70+65 colegas queiram repensar no assunto e talvez ainda se esteja a tempo. Porque não?»

a) Pedro Vieira de Almeida.

NOTICIÁRIO

Organizado pela SPUJA teve lugar em dez de Dezembro na SNBA um debate sobre «A polémica da Casa Portuguesa» em que foram convidados especiais os arquitectos Keil do Amaral, Fernando Távora, Arménio Losa e Charters Monteiro.

Casa cheia numa sessão que se previa animada, e, pensava-se, (possivelmente, desejavelmente), esclarecedora de alguns dos problemas levantados pela polémica em curso sobre a exposição de Raul Lino.

Iniciou a série de depoimentos o arq. Keil do Amaral que leu um texto em que, depois de considerar como manifestação de provincianismo a presente controvérsia à volta de Raul Lino, afirmou: «O que mais engulhos causou foi considerar Raul Lino como arquitecto moderno e dar ao caso um jeito de desafio insultuoso aos arquitectos modernos». E, depois de lembrar alguns dos princípios da arquitectura racionalista, referiu a acção oficial de Raul Lino demorando-se na recordação da sua oposição «implacável», ao longo de anos, às obras modernas, que exemplificou com os casos do Palácio da Cidade de Lisboa e da Central Telefónica.

Seguiu-se o arq. Fernando Távora, antes classificado como um arquitecto da segunda geração moderna, que, de improviso e em tom coloquial, afirmou uma posição diferente em relação à obra de Raul Lino.

Falando da sua experiência pessoal, lembrou os tempos (em 1942, na EBAP), em que se pensava que «uma boa planta dá sempre um bom alçador», referindo o alheamento dos alunos de então pelos problemas de integração no meio ambiente, pelas implicações sociológicas da arquitectura, etc. A propósito, deu conta do abalo sofrido nas suas convicções quando, em 1951, no Congresso dos CIAM, ouviu Corbusier

expor as suas preocupações no plano de Chandigarh no que respeitava à estrutura social existente, à arquitectura local, etc.

A assistência escutou depois o arq. Pedro Vieira de Almeida que, julgando-se obrigado a justificar a sua acção na organização da exposição dedicada a Raul Lino, desenvolveu uma extensa argumentação em que falou do destino da arquitectura moderna nos países socialistas, de Hannes Meyer e Mies van der Rohe e das suas opostas opções políticas, das etapas evolutivas da arquitectura moderna e da redescoberta dos materiais antigos, etc., etc. Terminou por afirmar «a necessidade de desboclar o conceito de moderno, tornado alibi de posições».

Falou a seguir, com grande vibração, o arq. Hermâni Gandra, que, em resposta a Pedro Vieira de Almeida, afirmou em certa altura: «A única coisa que interessa é saber se o arq. Raul Lino foi ou não prejudicial à arquitectura portuguesa. Relatou, para terminar, alguns episódios ligados à construção do Estádio Nacional».

Depois destas seguiram-se intervenções de interesse desigual de vários presentes, cuja extensão nos impede de transcrever ou sequer de noticiar neste breve comentário de última hora.

Aconteceu que muitas das afirmações feitas eram a seguir comentadas ou contradiadas por Pedro Vieira de Almeida num processo de diálogo directo que... blocou a discussão generalizada que se desejava — e isto apesar dos repetidos avisos da mesa, que não surtiriam qualquer efeito. Para o fim foi-se adensando um diálogo de surdos em que as perguntas ficavam sem resposta e as respostas revelavam o cansaço de uma reunião longa que terminou cerca da uma e trinta.

Que conclusões tirar do que se passou?

No final, muitos dos presentes mostravam-se desiludidos, enquanto outros reconheciam, apesar de tudo, a utilidade da reunião. Contamos-nos entre estes últimos, embora compreendamos a reacção dos primeiros.

Efectivamente, é verdade que esta assembleia não soube retirar da discussão de um tema tão importante os ensinamentos que uma perspectiva crítica mais informada e amadurecida permitiriam fazer esperar — o que, em qualquer caso, seria autêntico milagre, consideradas as limitações culturais do meio. Igualmente a condenação formal de Raul Lino, em nome de princípios hoje também ultrapassados no tempo, surge sem significado, neste ano de graça de 1970. O que não retira interesse, no plano informativo, a muito do que na reunião se disse sobre a sua obra e as suas acções.

Evidentemente, interessaria mais, tomando como ponto de partida a temática da «casa portuguesa», procurar entender as razões de fundo de um processo mais vasto em que a acção de Raul Lino se explica e se entende. Diga-se de passagem que esta necessidade de enquadramento da sua acção foi afirmada por muita gente, embora, por evidente falta de aprofundamento dos problemas, a maioria se limitasse a simples generalidades.

Em qualquer caso trata-se de um ponto importante a reter: a generalização de um conceito mais amplo (e mais rico de implicações) da acção do arquitecto e da arquitectura.

Uma última palavra para referir o carácter de grande franqueza de que se revestiram algumas intervenções, de pessoas que se apresentaram por inteiro, sem recurso a disfarces escusados.

Uma boa lição, para quem soube ouvir e entender.

C. Duarte

6. Ainda “o caso Raul Lino” : José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias (1971)

Almeida, Pedro Vieira de (1971) “Ainda «o caso Raul Lino» : José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias”, *Arquitectura*, 116, pp.138-140

i. No último número de «Arquitectura»
a e nesta mesma secção publicámos um
a artigo de F. Silva Dias («A-propósito
s da exposição sobre obras de Raul
s Lino»), que deu origem às respostas
o de José-Augusto França e Pedro Vieira
e de Almeida que a seguir damos a
s conhecer aos nossos leitores. Igual-
- mente se publica uma carta enviada
- por Pedro Vieira de Almeida ao nosso
s Director.

il A-PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO - SOBRE OBRAS DE RAUL LINO r, E DO SEU CATÁLOGO

- No último número de *Arquitectura*
il consagra-se largo espaço à «questão
l Raul Lino», levantada em torno da
l retrospectiva da sua obra realizada
B pela Fundação Gulbenkian por pro-
B posta e sob organização dos Arq. Diogo
3 Lino Pimentel e Pedro Vieira de Almeida,
- do Dr. Manuel Rio-Carvalho e do
- signatário. Já algures sublinhei que se
B trata da primeira exposição deste
B género — à qual bom será que outras
3 se sucedam, do mesmo teor monográ-
3 fico, de modo a vir a permitir uma
- exposição de síntese que é impraticável
- actualmente, dado o estado da pes-
- quisa da história da arquitectura con-
- temporânea em Portugal. Pessoalmente
3 creio ter contribuído para prestar um
3 serviço à cultura portuguesa com este
- trabalho. A necessidade desse serviço
3 mede-se, de resto, pela reacção que
3 suscitou — se soubermos ler, (como
3 uma boa metodologia socio-cultural
3 aconselha) nas entrelinhas dos mani-
- festos, artigos, discursos, exaltações de
- café, que tal manifestação provocou.

3 Houve, escrevi-o também, uma curio-
- síssima mistura de saudosismo (de
- critérios polémicos de modernidade
3 dos anos 30) e de histerismo quase
3 colectivo, de ajustes de contas pes-
3 soais, e de uma agitação gratuita para
3 animar a «pasmaceira».

3 Ouvi dizer que era manifestação de
3 provincialismo fazer homenagens; nem
3 sempre o será — mas com certeza o
3 é tomar por homenagem o que se
3 apresenta, define e declara como *aná-
3 lise da obra de um autor*, instrumento
3 de trabalho para o conhecimento
3 integrante de um domínio ou de uma
3 problemática culturais.

3 Não quero, porém, dilatar-me em
3 mais considerações sobre esta «ques-
3 tão» que me parece ser, em 1970, tão
3 *informativa* como a dos «Painéis», em
3 1926. Não se alterou, pelos vistos, a
3 mentalidade lisboeta, neste quase meio
3 século. Sem dúvida que a responsa-
3 bilidade de tal estagnamento reside na
3 falta de hábito de actividades culturais
3 semelhantes — e não se encontra me-
3 lhor prova disso do que comparar
3 (como faz o mais enraivecido dos
3 manifestos) a exposição de Raul Lino
3 com a de Vieira da Silva, para se
3 indignar que quem pagou uma, pague
3 igualmente a outra. Também, anote-se,
3 este pormenor do dispêndio feito, é

extremamente importante numa terra
famélica, onde se inveja ainda a bolsa
do concorrente...

Trégua nas delongas — e vamos à
razão de ser desta nota, que é a nota
publicada no referido número de
Arquitectura, e cujo autor infelizmente
não posso nomear porque, transcre-
vendo-me, ele começou por não citar
o meu nome, e há regras deontológicas
nestas coisas das relações entre os
autores. A essa transcrição vou. Ou
antes dela, para lembrar que me refe-
rira ao Congresso de 1948 precisa-
mente para afirmar que se «acentuava
então polémicamente um espírito de
renovação».

Na transcrição há um erro, anterior,
de gralha tipográfica: onde escrevi
«relançamento» apareceu «reala-
mento». Foi então (afirmei eu, no
estudo publicado no catálogo da expo-
sição Raul Lino) «efeito» do dito Con-
gresso, e «não dos menores», o relan-
çamento da ideia de um inquérito à
arquitectura popular portuguesa, da
parte do SNA então dirigido por Keil
do Amaral.

Volto a afirmar as três afirmações:
trata-se de um *efeito*, trata-se do
relançamento de uma ideia, Keil do
Amaral «dirigia» *então* (mais buro-
craticamente deveria ter escrito «pre-
sidiu», porque ele era presidente da
direcção) o SNA.

Arrumemos rapidamente o terceiro
facto, que é de ordem meramente
informativa, pedindo ao autor da nota
que se informe melhor. Em 1949,
quando «pela primeira vez se pensou
na urgente necessidade de um inqu-
rito, etc.» (página V, linhas 4 a 7, de
«Arquitectura Popular em Portugal»,
Lisboa, 1961, edição do Sindicato
Nacional dos Arquitectos), Keil do
Amaral presidia à direcção. Foi isso
que eu escrevi, e o «então» refere-se
gramaticalmente a esse momento do
«relançamento» da ideia. (Quando se
quer «rectificar» um escrito deve com-
par-se por ler o que lá está).

«Relançamento de ideias», é claro que
o foi, visto ela ter sido proposta já
em 1904 e 1906. E «efeito» do Con-
gresso, demonstra-se pela própria
conclusão deste, ao opor-se a um «por-
tuguesismo» resultante da «imitação
de elementos do passado», ou a que
«se confunda estagnação e primiti-
vismo com tradição e que se vulgarize
o errado conceito de que a feição
portuguesa dos edifícios se reduz a
uma questão de pitoresco». Admitem
portanto as conclusões referidas a
existência de um «portuguesismo», de
uma «feição portuguesa» e de uma
«tradição» — mas importa não redu-
zi-los a «imitação» nem a «pitoresco»
nem a «estagnação». Os valores ou as
categorias reconhecidos, devem pois
ser encarados e tratados dinâmica-
mente (ou ainda então como se dizia
em Portugal, pelo menos, semântica-
mente). Mas não se escreve nas con-
clusões que eles devem ser eliminados.

Ora concluo eu, como historiador
levado a relacionar factos no tempo

AINDA «O CASO RAUL LINO»

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA E PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA RESPONDEM A F. SILVA DIAS

e na (lógica) a única maneira de encarar, tratar, interpretar ou entender tais valores ou categorias, seria começar por investigá-los, defini-los, classificá-los, problematizá-los. Daí um inquérito — o inquérito que há meio século se pretendia.

Em 1948 o Congresso chega a uma conclusão; no ano seguinte o Sindicato, que nele se fortaleceu ideologicamente, propõe um meio de satisfazer culturalmente essa conclusão. *Sustento que há uma relação entre os dois factos — e que o segundo foi «feito» do primeiro.*

E transcrevo do prefácio do inquérito (pág. XIV): «do estudo da arquitectura popular portuguesa, podem e devem extrair-se lições de coerência, de seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza... que em muito podem contribuir para a formação de um arquitecto dos nossos dias». Foi o que Raul Lino sempre disse — com, aliás, melhor recorte literário...

Que o inquérito tivesse provado não haver uma «tipologia» nacional — já se sabia isso, desde Joaquim de Vasconcelos... E nunca Raul Lino o pretendia, alheio sempre a classificações ou esquematizações tipológicas.

Nessa pesquisa empenharam-se jovens arquitectos. Não vamos discutir aqui a variedade dos métodos, a indecisão dos programas, a incerteza das orientações: entre 1955 e 1960 era impossível fazer melhor, não havia, sequer, preparação científica para exigir melhor. No calcorrear alentejano de 1900 de Raul Lino, naturalmente que ainda mais deficiente teriam sido os métodos, os programas e as orientações — se qualquer destas coisas viessem ao seu espírito de «amador» («aquele que ama») e de aristocrático sonhador... Isso o levará, de resto, a achar que faltou «alma» ao trabalho.

Empenharam-se no inquérito alguns jovens arquitectos — alguns dos quais eviriam a assumir conscientemente uma « direcção tradicionalista conforme à de Raul Lino », afirmou eu. De entre eles se excluí o autor da nota a que me refiro e isso registei, de boa fé, sem poder verificar. Nenhum dos seus colegas, porém, terá assumido, *com nova consciência cultural* (é o que o meu «conscientemente»

exprime, na medida em que logicamente se liga à idade dos arquitectos referidos e carácter cultural da sua pesquisa) uma direcção conforme àquela que Raul Lino sempre em *termos espirituais*, senão idealistas, nunca de responsabilidade científica ou morfológica, preconizou? Nenhum deles terá entendido dinamicamente a tradição que investigava? Nenhum terá forjado nela elementos para a sua própria cultura — e daí para a sua criação? Se não, eu teria de perguntar para que diabo fizeram eles tal inquérito — eles que eram artistas criadores e não historiadores ou sociólogos, sem a distanciação que estes dois ofícios ou formações implicam...

Mas, entre a simples negativa pessoal do autor da nota e o estudo semântico de Pedro Vieira de Almeida (que me leva a crer que alguma *consciência cultural* se formou dialécticamente no e com o inquérito) — permito-me não hesitar em sustentar, em princípio, a afirmação que fiz.

Para terminar (de vez, porque ao assunto não quero voltar): porquê ilustrar a nota com um dos piores desenhos de Raul Lino o uma das melhores obras de Ventura Terra? E se, em vez disso, lado a lado se pusessem as fachadas de Lino para a Igreja da Imaculada (1904), projecto cheio de inteligência e de invenção formal, exprimindo um modo de pensar pessoal, e as fachadas da Igreja de Santa Luzia (1903) de Ventura Terra, obediência neo-romântica, conforme uma moda académicamente adoptada? Ou então, o excelente prédio de Raul Lino na Av. Fontes Pereira de Melo (casa Ribeiro Ferreira, demolida, 1906) e o prédio «de circunstância» de Terra, na R. Alexandre Herculano, 25 (1904)? Também nada decentemente assim se provaria — se não o perigo das comparações qualitativas.

Dezembro 1970 J.-A. França

O texto de P. V. de Almeida é do seguinte teor:

Amigo Silva Dias

Começo a crer que se tivesse um pouco mais de juízo e prudência me deveria remeter ao silêncio, perante

a generalidade de opiniões que se afirmam discordantes da minha, opiniões a que bastante mais do que a generalidade a que intimamente atribuo relativa importância, a qualidade de alguns opositores me deveria talvez fazer ver que o erro era necessariamente meu.

Muita teimosia, talvez menos juízo e uma voluntária rejeição de prudência, levam-me apesar de tudo a insistir, agora em tom mais ameno, em alguns argumentos na esperança de ser lido — desesperada esperança — já que quanto ao trabalho feito para o catálogo da expo. R. L. estou convencido, nada ser possível fazer para que o leiam, visto que passado tanto tempo é evidente, aqui-evidente, que ainda o não fizeram, falta de tempo ou de interesse.

É claro que apenas responderei a aspectos que suponho a mim se referirem directamente — o J.-A. França responderá se e como quiser — mas aproveito a ocasião para te lembrar da vantagem de em futuros textos ficar bem nítido a quem se referem os argumentos que ainda venhas a utilizar, a quem se atribuem as transcrições que ainda venhas a fazer «para os que não compraram o catálogo», a quem se acusa de atropelos cegos ou intencionais ou ambas as coisas, atropelos cegueira e intenções, que ainda venhas a detectar; isto porque me parece menos operacional a pequena salada prévia que realizaste na tua nota, entre profissionais de história e críticos conhecedores, salada a que me recuso atribuir cegueira deliberada ou intencionalidade, senão e apenas, inexplicabilidade.

Um parágrafo teu me parece esclarecer muita coisa: «Assistia-se» escreves «a uma lenta decantação de aspectos da sua obra (da obra de R. L.) que sedimentados ganhavam uma serena posição». «Os organizadores... turvaram de novo uma visão que parecia pacificada.»

Hoje é esta mesma a minha sensação, e nisto ao menos estamos inteiramente de acordo: fui perturbar a dispensa intelectual de muita gente. De uma pilha de livros que estavam encadernados, catalogados e já pacificamente arrumados ao fundo da estante, eu retirei um volume e com isso todos os volumes que contra o retirado se

encostavam, se sentiram desconfortados e perturbados na sua posição. Com nenhuma malícia, mas por método próprio tirei o pó à encadernação espanjei a lombada, limpei-lhe cuidadosamente a cabeça e o pé e abri o tomo. Aí para alguma surpresa minha e com escândalo da prateleira, descobri que o que se apresentava catalogado como um todo, como um livro único, era afinal constituído por uma série de partes mais ou menos aditivas, de discutível coerência que metódicamente e por comodidade arquivadora se tinham reunido numa única encadernação. Com curiosidade fui ler e fui-me informando do que cada uma dizia e se verifiquei que muitas das folhas ali reunidas não tinham de facto interesse ou o tinham negativo, algumas havia que tinham de ser lidas de novo com nova exigência e informação críticas.

Aí de mim queousei por de me ficar pela leitura conveniente e de boas maneiras intelectuais, me propuz no fundo a desbloquear o universo de far-west da nossa microcultura profissional em que os bons são iluminados e os maus excruciantes de maneira a não perturbar nem deixar dúvidas à nossa pavorrenta consciência socio-cultural-económico-política.

Aí de mim queousei pôr em dúvida, como tu próprio afirmas, «factos que pertencem ao património cultural de uma classe».

O teu esforço para apressadamente meter tudo novamente na ordem estabelecida da vossa biblioteca: as folhas soltas na encadernação, e a encadernação na estante e se possível e para que não haja mais sinais da profanação, repondo cuidadosamente o pó por cima da lombada, cabeça e pé é todo esse esforço que me faz não aceitar nada, mas reparar, *nada* do que se tem vindo a escrever e a dizer, pela razão simples de que estamos a discutir em planos diferentes: tu, e outros, a tiram-me com conceitos fechados em si mesmos, obras encadernadas, e querem discutir a partir delas, permitindo-me tão somente uma arrumação ao nível estante, e eu ainda que talvez ingenuamente (aceito o reparo, embora uma luzinha interior me diga alguma razão ter), pretendi, pretendo e esse plano de análise mantenho, desfazer as encadernações e exijo para mim próprio, a possibilidade de ler o que está dentro de cada uma, quer essa encadernação se chame «Raul Lino», «casa portuguesa», «arquitectura moderna», «progressismo», «reacionarismo», «tradição», «regionalismo», «nacionalismo», «humanismo», ou outra coisa qualquer.

Apresentas-me fórmulas de compostos para discutir e eu insisto em analisar os elementos, aí a grande coisa que nem sequer é ideológica, faço-te essa justiça, mas metodológica.

Se aceitasse o teu plano de discussão — que decididamente me não interessa — sonho como motor de outra argumentação em plano mais exigente — e por

exemplo acerca do facto de te parecer ou não «correcto classificar hoje Raul Lino, como architecto moderno...», de preferires segundo afirmas analisar «da sua modernidade ou não modernidade como atitude» através dos aspectos escritos da sua obra (aspectos, que parece eu teria escamoteado da exposição e catálogo) se eu resolvesse manter polémica a esse respeito, pedia-te — não que lesse todo o meu texto, não sou assim tão agressivamente exigente — mas, se não mo levasse a mal recomendava-te a leitura da página 117, da página 118 nas primeiras treze linhas, e ainda a nota de rodapé n.º 72, que pode ser lida toda ela.

Ainda na reunião da SPUJA também quanto a mim despistadamente e surpreendentemente centrada em torno do tema «Casa Portuguesa versus Arquitectura Moderna» lá se enquistou o espírito de uma competição em estilo luta livre parque-mayeresca do «Tigre da Tradição» contra o «Castigador do Modernismo». A essa caricata situação, se chegou para nossa vergonha.

E ainda o mais absurdo é que nessa reunião, o que as pessoas afinal queriam, e algumas o afirmaram, era nem sequer uma luta mas um *juízo* e até (May-Lay nos proteja) se falou na justiça de Nuremberg; um pouco mais da demora na reunião, e era o auto-de-fé, ad majoram. São os perigos do livre exame.

Enfim — esta carta já vai demasiado longa — eu fiz um esforço que desde o início admito tenha lacunas e erros de visão para reler e entender uma obra; julguei ter encontrado argumentos para acerca dela fazer uma série de afirma-

ções. Completamente fora de causa a hipótese de não admitir outras interpretações e outros argumentos; mas francamente terão de ser argumentos a sério, terão de ser explicações inteligíveis dos porquês das outras visões. Se acatares discutir esses assuntos calmamente, sem enervamentos, nem arranques, aceitando, como eu aceito «a priori», a hipótese de não ter razão, sem que isso constitua nada de desprimoroso, talvez se chegue a alguma conclusão útil; de outra maneira que nos espera?

Poderás dizer-me, que eu estive a estudar uma obra durante um ano para fazer o estudo que fiz e que portanto a não conheces suficientemente no mesmo plano para opor, ponto por ponto ao que dela afirmo. Concordo, mas é mesmo isso que eu sinto na tua argumentação: a tua discordância é toda baseada em generalidades com que pretendes destruir argumentos precisos e analíticos que melhor ou pior eu empreguei. Isto acho perigoso como sintoma, por ser assim que se formam as academias, sejam elas dos «passadistas» ou dos «progressivos». Se das primeiras cheirando manifestamente a mofo e a pó nos afastamos todos por higiene mental, sabendo claramente que são academias, das outras, cheiro a pó e mofo são disfarçados com perspectivas pseudo-prospécticas de comprometimento pseudo-político e nisso são muito mais perigosas e insidiosas.

Sem que com isso pretenda trazer para o meu lado o Carlos Duarte, eu queria, sublinhando-as com a minha total concordância, respigar umas frases da sua lúcida introdução ao

«Pessimismo e Imaginação na Arquitectura Espanhola de Hoje». Escreve ele: «... não iremos aqui repetir aquele tanger de desditas e queixumes que são o fado habitual das razões sempre lamentosas do nosso viver habitual colectivo: *interessar-se antes experimentar novos métodos de análise e crítica que sejam instrumentos de intervenção eficazes ao serviço dos que se situam fora da especulação, do oportunismo e da ignorância regulamentada.*»

Estamos todos (e aí me incluo) a precisar de novos métodos de análise teórica e crítica que sobretudo se situem fora da «ignorância regulamentada». Eu por mim tenho vindo a fazer nesse sentido um esforço melhor ou pior — parece que pior — aceito.

Quanto ao teu desafio da Exposição dos últimos 70 anos de Arquitectura — e ainda que discordando como já o deves ter entendido ao longo de toda a minha carta, do método de dar a conhecer uma pseudo-síntese do que ainda se não conhece com um mínimo de esforço analítico — aceito-o, e pelo que a mim toca vamos a ela, embora (permite-me aqui a dúvida) não perceba o que entendes por «retratar fielmente obras e factos». «Retratar fielmente?»

Aqui entrávamos pelo campo ainda mais escorregadio da epistemologia e por isso me parece oportuno terminar.

P. V. A.

Publica-se por último a carta de P. V. D. endereçada ao Director de «Arquitectura».

Amigo Carlos Duarte

Para tua mais completa informação acerca da reunião da SPUJA de que deste notícia na última *Arquitectura*, queria esclarecer o seguinte:

1 — Além das pessoas que citaste, eu também fui *especialmente convidado* para a reunião, e esse convite foi-me transmitido com a explicação de que o meu papel seria o de responder às críticas que certamente iriam ser feitas. Isso fiz.

2 — Não me julguei na reunião *obrigado a justificar* coisa alguma. Não tinha justificações a dar, mas argumentos a expor, e para isso repeti tinha sido convidado. Se as minhas intervenções perturbaram o andamento que gostarias a reunião tivesse tido, elas não impediram no entanto algumas intervenções mais apaixonadas, inconsequentes e até inconvenientes, totalmente fora dos problemas, apenas lhes pondo um mínimo de travão quando os moderadores — aqui uma certa crítica lhes faço embora perfeitamente ciente da dificuldade de orientar uma reunião semelhante — tardaram em o fazer.

3 — O facto até de não ter sistematicamente respondido a todos os intervenientes deixou alguns problemas em aberto, que terão de ser esclarecidos noutras ocasiões.

Embora concordando em alguns pontos com o teu relato não posso deixar de discordar que aquela tenha sido uma «boa lição para quem souber ouvir e entender», a não ser para não repetir, sobretudo naqueles moldes perfeitamente desoladores.

P. V. A.

7. Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador (1970)
Portas, Nuno (1970) “Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitectura e doutrinador”,
Colóquio, Revista de Artes e Letras, 61, pp.14-21

Com a retrospectiva da obra de Raul Lino, inaugurada em 30 de Outubro, a Fundação Calouste Gulbenkian realizou uma primeira exposição consagrada a arquitectos e correntes de arquitectura em Portugal entre fins do século XIX e os primeiros «modernistas» dos anos 20-30 de Novecentos. Já neste momento está proposta uma retrospectiva da obra de Carlos Ramos.

A iniciativa da primeira exposição deve-se a um grupo de estudiosos (Arq. Diogo L. Pimentel, Drs. José-Augusto França e Manuel Rio de Carvalho, e Arq. Pedro Vieira de Almeida), servindo-lhe de pretexto a comemoração do 90.º aniversário do Arquitecto Raul Lino.

Raul Lino é, sem dúvida, uma das principais figuras da arquitectura portuguesa do primeiro quartel do século XX, cujas propostas constituem um elemento indispensável para a história sociocultural de um período artístico e intelectual decorrente das opções ideológicas da geração de 90. Seria portanto apropriada a escolha da sua obra para iniciar a informação que se pretende, para além das circunstâncias particulares que levaram à realização desta exposição.

Exposição de estudo e não de homenagem (mesmo se, por motivos circunstanciais, ela pôde servir para homenagear o decano dos arquitectos portugueses), a Exposição Raul Lino pretendeu, através de uma investigação documental, em vários capítulos exaustiva, facultar uma informação objectiva num domínio pouco ou nada explorado na cultura nacional: a história da arquitectura contemporânea.

Os quatro estudos inseridos no catálogo, devidos aos proponentes da exposição, poderão sem dúvida servir de ponto de partida a outros, acato mais completos e porventura contraditórios. Eles reflectem apenas conclusões pessoais — e a leitura das obras expostas deverá conduzir outros estudiosos a outras conclusões ou a outras intervenções, mesmo definidas num plano polémico em que a exposição obviamente não podia nem devia definir-se. Não se negará, aliás, que a sua objectividade foi o penhor da função cultural que desejou assumir.

A actividade de Raul Lino, através da sua longa carreira de criador, de teórico e de homem de acção, agora, e só agora, pode ser sujeita a exame, discussão e reflexão crítica. Isso não deixou de ser feito, jornalisticamente e em vários tons, serenos ou apaixonados.

Colóquio entendeu pedir a um jovem arquitecto especializado na investigação da história da arquitectura contemporânea portuguesa um artigo de reflexão crítica sobre a obra de Raul Lino e o seu significado sociocultural, reflexão resultante duma leitura problemática da exposição.

Nuno Portas, autor do artigo que se segue, expõe conclusões pessoais sujeitas também a crítica — escusado seria dizê-lo. O interesse dos três pontos principais que metodicamente aborda é, sem dúvida, grande, e a posição crítica que o autor assume, com a independência a que a categoria do artista estudado faz jus, não poderá deixar de ser útil para, cotejado com outros, ajudar a definir o complexo retrato cultural dum homem a quem se lançou na arquitectura defendendo e combatendo ideias.

Em Raul Lino coexiste um autor de arquitectura, um doutrinador e crítico e, ainda, um actor social com papel influente no contexto social e político que determinou as arquitecturas da primeira metade deste século no País.

Interessa à crítica histórica analisar as contribuições e as contradições dessa triplíce acção, não isolando o que não é isolável mas também não caindo na facilidade de identificar num juízo único o que, objectivamente, não pode ser amalgamável.

Alguns críticos, legitimamente seduzidos pelo interesse do autor, terão subestimado as contradições do doutrinador¹ e desconhecido a influência do actor; pode acontecer que outros dêem tal valor negativo, pelas suas consequências directas ou indirectas, à acção pública e doutrinária do polemista antimoderno, que a obra construída fique de algum modo como episódica ou seja subestimada. Se se aceitar este esquema interpretativo, poder-se-á dizer que nos ecos da recente exposição realizada na Fundação Gulbenkian se verificou uma equívoca conjugação do tratamento elogiativo de críticos *actuais* que haviam achado necessário re-ler aspectos de uma obra que a actividade posterior do seu autor havia feito esquecer com, de outro lado, a manifestação de um sector sociocultural que, por motivos opostos aos daqueles, podia antes desear a consagração, isenta de crítica, de uma personalidade que foi realmente protagonista da conservação dos padrões culturais julgados perenes, contra toda a acção de ruptura potencialmente criadora de padrões antitéticos aos tradicionais.

E porque a polémica sobre as fontes da linguagem arquitectónica não está fechada me pareceu oportuno, por mais útil, fazer incidir a minha leitura crítica em certos pontos que, ao lado dos valores presentes na arquitectura de Raul Lino (soberamente sublinhados na exegese de sentido positivo dos críticos reunidos no catálogo da exposição), podem melhor traduzir as limitações da sua contribuição estética e sociocultural, situada num tempo preciso da vida social portuguesa, e se mantiveram presentes, como problema crítico, até à actualidade. Procurarei assim demonstrar nestas notas, necessariamente apressadas, uma elevada congruência de mensagem nas características e nas consequências das posições assumidas por Lino, personagem inegavelmente ímpar da cena arquitectónica portuguesa deste século nos diferentes níveis em que se exprimiu e nas sucessivas etapas da sua longa acção.

1. Uma das mais importantes lições que o crítico de arquitectura retira do material exposto — na medida em que se pode presumir que este seja praticamente exaustivo — é a da *brevidade* do período a que correspondem as obras efectivamente interessantes, e que se poderia fazer corresponder à primeira dúzia de anos do século, mais precisamente entre as casas do Estoril e a melhor de Sintra, a do Cipreste. Para fazer este resumo sirvo-me da preciosa exegese de Vieira de Almeida incluída no «Catálogo», que permite reentender, a uma luz actual, os valores mais significativos da obra de Lino. Por minha conta excluo porém algumas peças posteriores à casa de Sintra, que julgo menos relevantes por não terem passado de projecto (Casa Cunha e Costa, 1924, por exemplo) ou reflectirem estruturas demasiado convencionais e arqueológicas (Casa dos Penedos, de 1920), ou outra típicamente emblemática que me parece difícil tomar-lhe a defesa, como é o caso da prova para os concursos da Ponta de Sagres (1934).

Doze ou quinze anos com um conjunto de obras que aparece, a distância, como muito mais contagiado por correntes de renovação do gosto centro e norte-europeu do que pela tradição portuguesa, e não só nos trabalhos de interiorismo onde essa dependência é mais manifesta. Mas doze ou quinze anos, na extensa carreira do autor, é um período curto e o período de juventude, e este juízo não pode deixar de nos pôr um sério problema interpretativo. Dir-se-ia que ao cabo da Primeira Guerra começavam a desaparecer as condições de ambiente para a continuidade de uma linguagem cujos elementos essenciais vinham de trás e que, se outras instâncias despontavam, Lino delas se apartava e, ao fazê-lo, se perdia a possibilidade de um homem de formação tradicionalista e romântica (no sentido impreciso do termo), simpaticamente do *jugendstil*, se fazer a si próprio a crítica purificadora que lhe permitiria *progredir*. Necessariamente, o progresso, um progresso relacionado de significantes e significados, teria então de passar pela tomada de consciência das *mudanças*, não só tecnológicas mas sociais, mas culturais, que se estavam dando além-fronteiras, mas também, a alguns níveis, aquém-fronteiras: tal como a queda de certa aristocracia, tal como a eflorescência de certas tensões sociais, ou, até, tal como os surtos vanguardistas de um *Orpheu* ou da pedagogia sergiana. Foi coisa pouca? Não se deve esquecer que foi suficiente para possibilitar a explosão da mensagem urbana de Álvaro de Campos!

O caminho de Lino foi, no entanto, o oposto: oposto a uma busca de novos *significados* capaz de o levar à renovação dos significantes, como oposto o foi a qualquer adopção dos novos *significantes*, propostos então na Europa ou na América, que lhe poderiam ter permitido intuir a alteração de estruturas que se estava operando sob as maiores contradições mas, mesmo aqui, irreversivelmente.

Três fenómenos maiores, quantitativos e qualitativos, lhe seriam, até hoje, particularmente incompreensíveis ao encará-los, desde sempre, com antipatia bem coerente, ideologicamente, com a sua formação cultu-

RAUL LINO

uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador

por NUNO PORTAS

CASA DO CIPRESTE
SINTRA / 1912



RETRATO DE RAUL LINO
por Columbano
[1907]



QUARTO DE SOLTEIRO DE RAUL LINO
[1900 APROX.]



A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM DURANTE
O PRIMEIRO PERÍODO DE RAUL LINO / 1900-1918

ral: a produção de massa, a socialização ou generalização dos bens, a urbanização. Estes três fenómenos tocavam irremediavelmente a tarefa do arquitecto, isolando todo aquele que se fixasse na defesa extrema da arte, do elitismo, do rural. Assim fez Raul Lino, evidentemente por acordo profundo com uma noção de tempo, que desejou também fixado, e de solitário que se manteria até na rejeição dos que diziam seguir os seus princípios.

Por volta do período da estadia na Alemanha do jovem Raul Lino (dos 14 aos 18 anos de idade, o que explica que não tenha podido beneficiar da completa formação ou académica ou política, como a que aí existia então), pelo menos dois grupos vizinhos de arquitectos europeus estavam operando a grande revolução: a «arte nova» e o «modernismo» flamengo e escocês, cujas obras-primas surgem ainda anteriores a 1900, e a «secessão» vienense que vingava nos primeiros anos do século. Muito anteriores ao racionalismo centro-europeu do pós-guerra, esse sim radicalmente iconoclasta, qualquer desses movimentos é conduzido a partir de materiais linguísticos anteriores, como Lino o desejaria, mas — e esta a importante diferença — forçando-os a metamorfosear-se perante a aguda intuição das mudanças de significado em gestação.

O mesmo sucedera, bem antes, com os «gigantes» da arquitectura moderna norte-americana — Sullivan, Richardson e o primeiro período de Frank Lloyd Wright: novas necessidades simbólicas, para além das utilitárias², se exprimiam com paixão através de formas arrancadas aos depósitos da tradição popular ou erudita, mesmo se presumivelmente esgotadas, mesmo se houvessem de ser alteradas, deformadas para comunicar o novo modo de ver. É ainda a démarche, naturalmente que em plano mais modesto, de Marques da Silva e de Ventura Terra, entre outros contemporâneos de Lino que recorrem a elementos linguísticos passados, de neo-românticos a neoclássicos, para os utilizar fora dos cânones ao serviço de novos objectivos. Quais as obras mais significativas que surgem, nestes três lustros, no País? Por minha parte, reterei os liceus de Lisboa, o Sanatório da Parede, os prédios de Terra e Nogueira na Rua Alexandre Herculano e Avenida da República, respectivamente e, no Porto, o Teatro de S. João e os Armazéns Nascimento... E, para reter também a escala da pequena moradia urbana, a casa de Lino abatida na Avenida Fontes Pereira de Melo e a não menos preciosa casa «secessionista» de Ventura Terra, na Avenida António Augusto de Aguiar (S. Sebastião)³.

Ora o que me parece extremamente curioso (e não levantado pela crítica) é que parte da obra — e a melhor — do Raul Lino desta altura segue exactamente a mesma direcção dos outros autores que referi: a manipulação ecléctica de formas de origens variadas (e necessariamente também estrangeiras) na sua residência (1900), na referida Casa Ribeiro Ferreira (1902), na Casa Elisa Vaz (1912) e na Casa do Cipreste (1912). Que há de recuperação de mesmo hipotéticas «formas portuguesas» nestas obras, que reputo como as suas melhores? Não me parece que tenham, em relação às fontes formais, seguido método diferente do dos seus contemporâneos, se as olharmos sem ter presente propósitos declarados e ligações ideológicas do seu autor.

Mas, no mesmo período, outro grupo de obras de Raul Lino mostra também e já a atitude oposta: não aquele uso livre de materiais passados como meio disponível, provisoriamente, para renovar, mas o uso de materiais da tradição portuguesa para a conservar — refiro-me a obras como as dos Estoris, onde não se vê qualquer inovação importante nos ambientes que propõe. E é esta não-pesquisa que vai possibilitar a redução a clichés das «casas portuguesas», propostos, sintomaticamente, pelo aspecto exterior e epidérmico do seu apelo, por mimetismo, a alguns tipos tradicionais — e cujas consequências o próprio Raul Lino não se cansará de repudiar, desde o princípio dos anos 20.

Parece assim que a invenção caprichosa da Casa do Cipreste, fortemente determinada, é certo, pelo recorte do terreno e a força da paisagem sintense — tal como o refinamento decorativo da casa da Av. Fontes Pereira de Melo, tal como o despojamento de ornato da casa da Av. da República — acaba por provir muito mais de imagens centro-europeias e britânicas do que portuguesas e, assim, este filão menos comprometido com a recuperação de modelos passados vai esvair-se a pouco e pouco, à medida que o portuguesismo ganha em importância polémica. E pode observar-se ainda que a inegável riqueza sensível do ambiente interior da casa de Sintra, que Vieira de Almeida justamente faz ressaltar, não volta a aflorar na obra posterior — a sua intencionalidade romântica e um formalismo erudito não poderiam conciliar-se com os modelos *figés* da casa portuguesa porque, na verdade, nunca haviam habitado a arquitectura doméstica a que, hipoteticamente, esses modelos se referem. Se Raul Lino tivesse querido penetrar a nossa tradição de habitar dessa pulsação de espaços nucleados/espacos de transição, teria de romper os modelos formais que se propôs recuperar e partir de outra *espacialidade*, mais fluente e dinâmica, mais rica de continuidades e profundidades, menos espartilhada nas divisões convencionais, mais aberta à possibilidade de apropriação por diferentes escolhas pessoais dos moradores.

Estas observações conduzem-nos a fazer uma distinção, que se nos afigura importante, entre valores de *língua* e de *linguagem* na obra deste arquitecto. Nela, no período que destacamos, há sem dúvida sólidos valores de *língua* pela chamada e articulação que faz de espaços nucleados, de transição ou abertos, mas estes elementos são tão básicos, como constantes de uma língua da arquitectura, que o seu reconheci-



1



2



3

1 / VENTURA TERRA / MORADIA EM S. SEBASTIÃO, LISBOA

2 / MARQUES DA SILVA / ARMAZENS NASCIMENTO, PORTO / 1914

3 / RAUL LINO / MORADIA DA AV. DA REPUBLICA / 1912
(DEMOLIDA)

UMA NOVA TEMÁTICA FUNCIONAL
E URBANA
ROMPENDO LINGUAGENS ANTERIORES



1



2

1 / CARLOS RAMOS / AGENCIA HAVAS, LISBOA / 1924

2 / PARDAL MONTEIRO / MORADIAS NA AV. DA REPUBLICA / 1924
(DEMOLIDAS)

18

mento não alcança provar que houvesse já uma *linguagem* e, menos ainda, que ela comunica valores de modernidade⁴. Mais precisamente, o uso dos «morfemas», que V. de Almeida refere, parece-me decorrer muito mais de uma operação de recuperação, de aconchego do passado, do que da articulação de um discurso em renovação (renovação de significantes e significados, começando por uns ou por outros conforme seja possível em cada fase), como o tinham já feito Wright, Hoffmann ou Van de Velde.

2. O segundo ponto crítico, que julgo dever introduzir-se, após a leitura da obra-actuação do autor das «casas portuguesas», é o da parcialidade das suas fontes morfológicas.

A obra de Raul Lino, por opção sentimental e ideológica ou por razões conjunturais, é quase exclusivamente uma obra *doméstica* que se reporta, também quase exclusivamente, à tradição *doméstica rural* (e senhorial) e, dentro desta, quase exclusivamente ainda à tradição *doméstica rural da pedra* (para utilizar a dicotomia, estabelecida por Orlando Ribeiro, da cultura nortenha da pedra e da cultura meridional do barro) — mesmo quando extrapola para o Sul esses modelos com adaptações epidérmicas a propósito. (De facto, é do contacto com o Sul que retira um certo classicismo simpático à sua formação histórica.)

Essa caracterização limitativa de fontes explica que apenas se tenha interessado pela casa isolada, e isolada de qualquer contexto urbano. E com esta limitação, Lino contribuirá, inevitavelmente, para a perda de sentido de relação de cada arquitectura com a *arquitectura do espaço colectivo* — sentido esse fortemente presente na estrutura das nossas cidades (e também nas do Norte) e dos aglomerados do povoamento concentrado. E isto ou porque tomou apenas como modelo as mansões isoladas (e mesmo estas não o eram de um contexto paisagístico inseparável da sua estrutura), ou porque, por via da sua incompatibilidade ideológica com a cidade, se referia inconscientemente, por sensibilidade e temperamento, ao modelo anti-urbano, mas também estrangeiro, da cidade-jardim e do subúrbio disperso. Assim, a difusão das suas propostas viria a ter êxito, afinal, com os «bairros económicos» desses anos de 30 e 40 em que, oficialmente, se rejeitava por «socialista» a habitação colectiva, se cultivavam monumentalismos de avenidas e, simetricamente, se sonhava com um país-imensa-aldeia: aldeia como forma de povoar e aldeia pela maquilhagem rural das respectivas casas, mesmo se de urbanas se tratasse. E pode ver-se aí um prolongamento assaz caricatural das teses da geração de 90 em que, justamente, J.-A. França filia Raul Lino.

Efectivamente, esse sonho da classe dirigente socorria-se das «casas portuguesas» não só porque aí se oferecia «o catálogo» para todas as províncias mas porque aos tipos desse catálogo não podia senão corresponder um suburbanismo de que Paulino Montês e outros seriam os técnicos executivos.

Sirvo-me de novo da exegese de Vieira de Almeida, que, nas obras que considera mais interessantes, faz ressaltar o valor de certos sinais de espacialidade (sentido de interioridade e intimismo de salas e recantos, sentido de ambiguidade entre esses núcleos envolvidos e o exterior, através de elementos de arcadas ou alpendres, sentido de movimento com a integração de escadas internas nos ambientes de átrios ou salas, sentido ainda de envolvimento de um exterior privado numa ou noutra casa maior formando claustro ou pátio), para notar como esses valores de espacialidade se ficam sempre no domínio privado da casa, não se transmitem à justaposição de casas e menos ainda à relação com o conjunto edificado. O individualismo romântico mantém-se, pois, dominante mesmo quando nos «bairros suburbanos de casinhas» a casa pensada para o meio da quinta já é apenas a caricatura desse romantismo e da privacidade desejada.

Eis porque me parece discutível a aproximação, que o próprio V. de Almeida fez com estudos de ecologia recentes, sobre a tradição do habitat meridional (estudos de Pirrone e outros), onde se não trata da forma dos objectos arquitectónicos, isolados do contexto, mas de mostrar estruturas ou sistemas de relações dos espaços mais íntimos aos espaços mais públicos, passando por sucessivos filtros e sítios, e mostrando ao mesmo tempo como correspondem a padrões de convivência muito precisos e culturalmente sedimentados.

Cabe aqui aludir, brevemente, ao inquérito à arquitectura popular portuguesa, cuja recolha e interpretação de material, apesar de manter a distorção resultante da exclusão de aglomerados de carácter mais urbano ou da identificação de popular com rural, tinha, desde que em 1947 a segunda geração moderna o propôs, o objectivo, não disfarçado, de demonstrar a complexidade de formas da tradição e a sua irreduzibilidade a modelos epidérmicos e regionais de «casas portuguesas». Na falta de um método unificado, vão seguir-se, neste inquérito, duas vias distintas: enquanto alguns dos seus autores procurariam captar as formas de viver em relação com a estrutura dos espaços, outros tentam verificar uma fundamentação funcionalista, nos materiais locais, na economia de meios, etc. — mas uma e outra tendências respondem às maiores limitações da contribuição de Raul Lino: a primeira, ao que fora nele uma argumentação impressionista e ocasional sobre as conveniências para a vida ou o conforto em cada região, e a segunda

UMA LINGUAGEM RADICALMENTE NOVA,
INTERPRETANDO NOVOS TEMAS



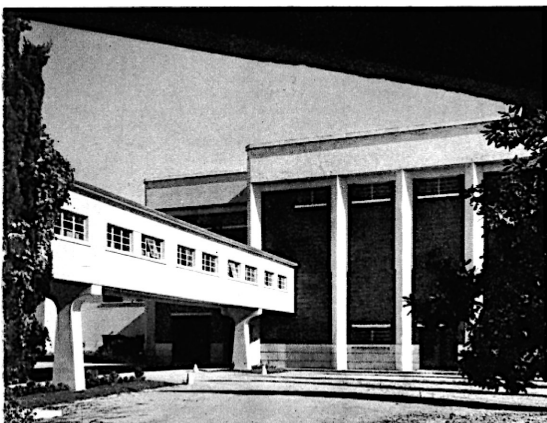
1



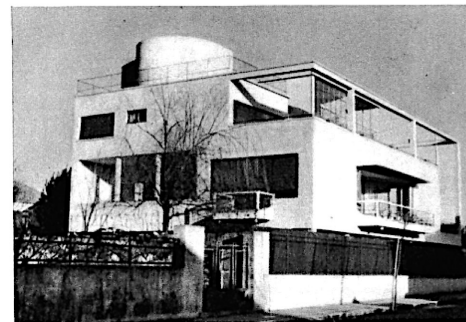
3



2



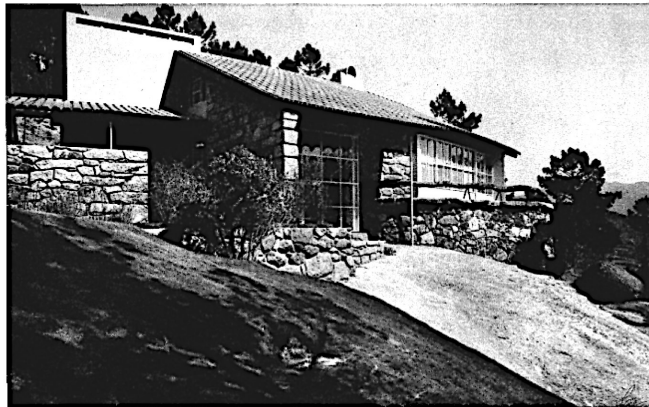
4



5

- 1 / ROGÉRIO DE AZEVEDO / GARAGEM DO «COMÉRCIO DO PORTO» / 1930/32
 2 / CRISTINO DA SILVA / CINEMA CAPITÓLIO / 1926-29
 3 / CASSIANO BRANCO (CONCL. POR C. DIAS) / EDEN TEATRO / 1930-35
 4 / JORGE SEGURADO / CASA DA MOEDA / 1934-37
 5 / VIANA DE LIMA / MORADIA NO PORTO / 1939-41

UMA LINGUAGEM NOVA
INTERPRETANDO O SÍTIO SEM APELO HISTORICISTA



JANUÁRIO GODINHO / POUSADA DA CANIÇADA / 1968

provando a impossibilidade de uma escolha de soluções figurativas tomadas sobretudo pelo seu apelo sentimental, com flagrante subestimação de uma lógica... ecológica, sem a qual as formas se tornam irremediavelmente arbitrárias³. Um exemplo desta crítica: quando se transpõe o sinal «alpendre» (com um claro significado da vida quotidiana e da relação com a paisagem na casa rural) para a entrada de casas mais ou menos urbanas, torna-se esse alpendre décor ou emblema da fachada, ao desprender-se do espaço vasto e quieto que teria pela frente ou do pátio comunitário a que dava uma possibilidade de assomar ou estar.

Não esqueço que Lino não procurou responsabilizar-se cientificamente numa pesquisa que a sua geração não poderia realizar (e cuja necessidade muitos afirmavam) e que, precisamente, a noção de ecologia se define nele, sobretudo, através de impressões sensíveis e de romântica vinculação à Natureza. O que importa aqui é mostrar como essa atitude não poderia sobreviver à evolução do tempo e conduzia à degradação dos próprios modelos.

3—Leva-nos este discurso ao último ponto, relativo à interpretação que tem sido dada à influência real da campanha pela «casa portuguesa» e que posso resumir em dois juízos — o primeiro, assume que foram os medíocres seguidores de Raul Lino os responsáveis pelo «arqueologismo» que sempre recusou, ou seja, pelo mau entendimento das suas propostas e pela proliferação de medíocres estilos regionalistas; o segundo argumento defende mesmo a actualidade da sua campanha de meio século, aduzindo a falência do funcionalismo internacionalista que teria bloqueado a inspiração arquitectónica e glosando tendências recentes de recuperação de formas tradicionais e, ainda, ironizando com a propensão de os arquitectos «modernos» buscarem para seu uso pessoal casas velhas em bairros pitorescos⁴.

Julgo ter chamado a atenção para a inconsistência do modo como se formaram quer a ideia (e, antes, a ideologia, e aí com Ramalho e outros) quer os modelos do catálogo da «casa portuguesa»: descontextualização da casa rural ao tentar generalizá-la; recusa da experimentação de novos tipos de espacialidade, quer interior quer exterior e, ao contrário, enxerto de «plantas» convencionais nas «carcaças» aprioristicamente formadas; grande acentuação de características figurativas «mágicas» para conferir a expressão portuguesa — como a famosa linha sanqueada do telhado, o guarnecimento de vãos, o reboco caído ou o já citado alpendre...

Ora, para a crítica actual, o próprio método de seleccionar características usado por Lino era já menos dinâmico e mais «arqueológico» do que ele próprio desejava, e a forma acentuadamente cenográfica através da qual divulgou as suas propostas (grande ênfase nos elementos formais que podem ser representados em perspectivas aguareladas e alçados das fachadas) não podia por isso constituir um convite à criação viva de novas soluções. O seu sistema formal ou se aceitava por simpatia como um recetivário para imitar ou fazer novos arranjos com os mesmos elementos, ou se rejeitava em bloco para substi-

tuir por uma busca funcionalista depuradora que, necessariamente, tinha outros apriori formais e poéticos. É evidente hoje que enquanto seria preferida a primeira alternativa, proliferando com desespero do próprio Lino, a segunda viria a ser estancada sistematicamente por não-conformidade com os modelos da primeira, tornados entretanto oficiais.

O mais estranho é que os «seguidores» de Lino dos anos 40 foram, em grande parte⁵, os antagonistas de Lino dos anos 30, quando, face às pressões do meio social e oficial, adverso ao vanguardismo internacional e em boa parte influído pela doutrinação da «casa portuguesa», cederam nas suas convicções para prosseguir na linha regionalista e (ou) monumentalista. Eram homens que tinham inovado de frontando-se com temas novos e novos meios técnicos, e os tinham tornado altamente expressivos; e foram homens que pararam nessa ou em qualquer pesquisa quando mudaram de roupagem figurativa. Como se a sua vontade e capacidade de expressão tivesse ficado congelada nas caixas hirtas... apesar das linhas sanqueadas e dos alpendres. Aqui, sim, se produziu a mais grave bloqueagem da inspiração arquitectónica, à qual nenhum desses homens sobreviveu.

É difícil hoje avaliar todos os dados da situação vivida nesses anos de 35 em diante (anos de «obras públicas») em que se junta a força dos administradores e censores à presumível debilidade dos próprios vanguardistas⁶. Mas os factos estão claros: o autor da Garagem do Comércio, no Porto, conceberá escolas dos centenários e algumas pousadas; o autor do Pavilhão de Rádio do Instituto P. de Oncologia desenhará a Leprosaria Rovisco Pais; o autor do Cinema Capitólio, a Praça do Areeiro; o autor da Igreja de Fátima, prédios na Avenida Sidónio Pais e na Alameda Afonso Henriques. E até o maior criador do grupo, o inconformista Cassiano Branco, terminaria a sua carreira na grave cedência (irónica?) do edifício da Praça de Londres...

O objectivo desta rememoração não é lamentar a involução que se operou nem, menos ainda, o de responsabilizar o polemista Lino por esse engrossar forçado da sua fileira de seguidores — embora importe conhecer cada vez melhor os canais de decisão que permitem ou sufocam a eflorescência de novos caminhos numa actividade tão integrada no mecanismo institucional como é a arquitectura. Seria do maior interesse, para este ponto, que no estudo compreensivo da obra de Raul Lino — como na de um Carlos Ramos também, e quíça com resultados opostos — se tivesse feito a análise não só dos seus escritos públicos mas também dos inúmeros pareceres que, em diferentes representações, teve que dar nas últimas décadas, na medida em que nas cadeias de informações oficiais, como nas decisões de júris, se decide arquitectura, directa ou indirectamente⁷.

O ponto que me interessa no entanto referir, recordando a pobre história da nossa arquitectura neste século, é o de que a busca de linguagem mais amadurecida e mais concreta, mais estrutural perante a nossa realidade, se irá fazendo, penosamente, a partir desses anos 30, pela única via então promissora: a partir do enriquecimento de atributos do método funcional, procurando fazer vingar a nova espacialidade através de materiais formais que, sobre a situação da tábua-rasa racionalista, vão sendo cada vez mais complexos na sua contaminação com os dados de espaço e tempo da realidade imediata. É a demarcação da geração seguinte: a de um Keil do Amaral, que parte da pedagogia

funcionalista de Carlos Ramos e de um marcado empirismo a que não é estranho o seu contacto com o movimento moderno holandês; de um Arménio Losa e de um Januário Godinho (este mantendo uma dupla prática da qual só quero destacar aqui o melhor período, da casa de lamalção às primeiras pousadas do Cávado). E será, já no começo de 50, a démarche de Távora, no Porto, e de Teotónio Pereira, em Lisboa e na igreja para Águas, os quais, no final da década, já ofereciam à geração mais nova pistas seguras, sem sombra de compromissos arqueológicos mas interpretando frontalmente valores do ambiente pré-existente como *hipóteses de forma* a verificar perante as instâncias dos novos significados. Ora este trajecto faz-se necessariamente não só à margem mas *contra* a pedagogia de Raul Lino (que já então e por causa disso dera a arquitectura como morta), parecendo finalmente arrumada a polémica da «casa portuguesa» proposta em termos estáticos de conservação de padrões formais, externos às intenções espaciais e de racionalidade de meios da arquitectura contemporânea. «Les jeux étaient faits...»

Deveria terminar, referindo o segundo argumento atrás apontado, com uma interrogação sobre o panorama dos últimos anos — os que se seguiram à experiência contraditória dos bairros sociais já «modernos» (em que sobressai o de Olivais) e ao *boom* do turismo meridional, com as consequências da produção rápida e em quantidade que no primeiro caso puseram os arquitectos em face do meio popular urbanizado e, no segundo, do meio crudito... ruralizado. Mas este período de novo desconcerto, em que reaparecem clichés epidérmicos regionalistas pelos quais se tem responsabilizado o repositório do inquérito à arquitectura popular de 1955 (a meu ver tomando um possível instrumento próximo pela causa profunda que é a do superficial e leviano entendimento do que é *forma* em arquitectura, pelo qual se tem de responsabilizar, sim, o ensino), tem como pano de fundo uma mudança de nível das preocupações da arquitectura — a passagem da escala do edifício para a escala da cidade, que em termos de linguagem arquitectónica se vai traduzir no desafio à capacidade de realizar obra *total* (obra de muitos, interpretando estruturas comuns necessariamente abertas) e obra *temporal* (como sucessão aleatória de intervenções e mudanças de função e de significado). A *composição* do espaço exterior urbano torna-se o centro das preocupações actuais (depois de durante décadas ter ficado como simples e insignificante resíduo dos edifícios singulares), e é curioso notar como os investigadores convergem para a análise dos comportamentos e das formas nas cidades históricas, em suas ruas e praças e suas tipologias características, ou para o habitat mediterrânico ou ainda para o nipónico, nas tentativas de semiologia dos espaços urbanos que vêm em auxílio dos que hoje pensam «o urbano» em novos termos (não só funcionais mas simbólicos).

E enquanto assistimos à nova mascarada regionalista dos aldeamentos turísticos, esperemos que, ao menos, o entendimento dos valo-

res colectivos do espaço urbano não venha desta vez pela recuperação mimética de formas passadas, mas (neste tempo do estruturalismo) através de uma dialéctica entre o entendimento das estruturas subjacentes, que traduzem a lógica das necessidades sedimentadas, e a percepção, e a *criação*, de acontecimento, *do novo*. Esta reflexão, relativa a novos tempos, novos problemas e novas mentalidades, não deixará de convir a uma crítica actual como a que me propus, e que julgo justificada pelo momento presente, lendo actualmente os significados e os limites da obra e da doutrinação de um homem coerente consigo próprio e com a sua geração, que admiro por se ter lançado na arquitectura defendendo e combatendo ideias. O que não tem sido muito frequente entre nós...

notas

¹ José-Augusto-França, pelo menos, explicita muito bem estas contradições no capítulo respectivo da sua obra *A Arte em Portugal nos Séculos XIX e XX*.

² A maior dificuldade de Lino, como crítico, em entender a arquitectura moderna residia sempre em considerar que ela apenas traduzia necessidades práticas e novas possibilidades técnicas e económicas.

³ E o mesmo fariam depois Carlos Ramos (edifício da Rua do Ouro, de 1922) e Fidal Monteiro (moradias desaparecidas da Avenida da República e moradia da 5 de Outubro — dos anos 20 também e, talvez, as suas melhores obras).

⁴ E, para evitar equívocos, afirmo desde já que muita obra de aspecto «modernos» também não chega sequer à «fala».

⁵ De resto, esta falta de unificação era ainda explicável: os limites quer da interpretação simbólica quer da descrição morfológica só poderiam ser ultrapassados por uma *teoria dos tipos* que verificasse as relações necessárias entre estruturas antropológicas e estruturas da organização do espaço habitável. O que quase só Lévi-Strauss estava então procurando.

⁶ Referência a um artigo de António Quadros, publicado a propósito da exposição, no *Diário de Notícias*.

⁷ Excepções importantes a esta observação foram por exemplo os casos de um Vasco Regaleira ou um António Lino e, em algum sentido, dos Rebêlos de Andrade, que ainda fizeram alguma obra modernista, embora menor.

⁸ Um exemplo muito curioso da intervenção da pedagogia de R. Lino nas dúvidas metodológicas da nova geração modernista é dado numa memória descritiva de uma igreja neo-românica, de Cornélio Teimo, de 1933. O dilema é descrito assim: «[...] Respeito, continuidade de tradições — ou independência absoluta, de modo que sobre um determinado programa, um trabalho quase matemático — mas não desacompanhado pelo sentimento — nos conduza a uma fórmula pura, a um fruto, aparentemente de geração espontânea? Que respondam com firmeza aqueles que tenham a certeza de não estar desorientados... Desnacionalizarmo-nos para correremos o risco da «uniformidade» ou acentuar a nossa personalidade nacional caindo na imitação de nós próprios? No seu último livro sobre Casas Portuguesas, R. Lino põe mais ou menos o problema em equação e soluções-o na parte que diz respeito a habitações para portugueses em Portugal. E no resto? [...]» (in *A Arquitectura Portuguesa*, n.º 6 — 1933).

⁹ Ocorre-me lembrar a propósito um caso surpreendente passado nos primeiros anos da década de 30: a aprovação do projecto para o Cinema Eden, pelos serviços de arquitectura da Câmara Municipal, vem a ser da inteira responsabilidade de um académico, João Piloto, que sobre vários pareceres desfavoráveis emite uma declaração exemplar sobre a impossibilidade de fazer um juízo definitivo sobre a validade daquela obra ambiciosa que, por várias razões, repugnava ao seu próprio sistema de valores. E propendo, em consequência, a sua aprovação.



EX LIBRIS DE RAUL LINO

ANEXO E

“Arquitetura Doce” - Textos de Pedro Vieira de Almeida

1. A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa (1994)

Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, pp.52-62

2. Viana de Lima: 1913-1991 (1996)

Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed.lit.- *Viana de Lima 1913-1991*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.51-96

3. Arquitectura e Poder: representação nacional (1997)

Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX - Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.93-97

4. O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha (2002)

Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP - Edições caseiras, 4

1. A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa (1994)

Almeida, Pedro Vieira de (1994) “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa”, *Rassegna*, 59, pp.52-62

Rassegna
Questões de arquitectura
do ambiente

Diretor responsável
Vittorio Gregotti

Redação
Pierluigi Cerri
Dario Matteoni
Livia Piperno

Coordenação de redação
Maresin Cavigna

Projeto gráfico
Pierluigi Cerri

Paginção
Maurizio Zanuso

Traduções
Language Consulting
Cloni Carpi
Maria Amalia Colao
Amedeo Mercurio
Tomás Salgado

**Este número foi compilado
por João Paulo Martins**

Revista trimestral
ano XVI, 59 - 1994/III
Editrice CIPiA srl
via Stalingrado 97/2, 40128 Bologna, Italia
Redação: via Matteo Bandello 20
20127 Milano, tel. (2) 481.41.41-481.24.48
fax (2) 481.41.43-481.24.48
Serviços editoriais: Editrice Compositori srl
via Stalingrado 97/2, 40128 Bologna, Italia
tel. (51) 32.78.11, fax (51) 32.78.77
Rassegna
© copyright 1979
CIPiA srl
Registada no Tribunal de Milão
com o n. 383, il 26.11.1979
Preço de um número: Lire 45.000
Números atrasados Lire 49.000
Assinatura anual (quatro números):
Lire 156.000
Para a publicidade contactar:
Editrice Compositori srl, via Stalingrado 97/2,
40128 Bologna, Italia
tel. (51) 32.78.11, fax (51) 32.78.77
Distribuição em Italia,
estrangeiro e assinaturas:
CIPiA, via Stalingrado 97/2,
40128 Bologna, Italia
tel. (51) 32.79.29, fax (51) 32.78.77
Fotolito: Graphicolor srl, Milão
Fotocomposição: Unioncap srl, Bologna
Impressão: Tipografia Compositori srl, Bologna

4	<i>Vittorio Gregotti</i>	Editorial
6	<i>José-Augusto França</i>	Imagens de Lisboa através dos séculos
18	<i>Alvaro Siza Vieira</i>	Ignorância de Lisboa
20	<i>Ana Cristina Leite</i>	Lisboa no século XVI. As modificações urbanas e as novas arquitecturas
28	<i>Walter Rossa</i>	Episódios da evolução urbana de Lisboa entre a Restauração e as Invasões Francesas
44	<i>Raquel Henriques da Silva</i>	Lisboa das Avenidas Novas
52	<i>Pedro Vieira de Almeida</i>	A noção de "passado" na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa
62	<i>Ana Tostões</i>	Lisboa: Arquitectura nos anos 50
72		Arquitecturas dos últimos vinte anos
76	<i>Luis Jorge Bruno Soares</i>	Lisboa anos 90, uma década de mudanças
82	<i>Jorge Gaspar</i>	Génese de uma paisagem
90	Sistema Mercúrio 3000	<i>Alta Tecnologia num Banco Projecto de Maurizio Morgantini com James Siddall Jr. Castelli</i>
94	Oracolo	<i>Sofá e poltronas Projecto de Luca Meda Molteni & C.</i>
98	Palácio Corrodi em Roma	<i>Elevadores de madeira de cerejeira e travertino Projecto de Paolo Portoghesi com Giancarlo Bertocchini Sabiem</i>
102	Laminados em exposição	<i>Stand no Saie de Bolonha 1994 Projecto de Paolo Ferrari Abet Laminati</i>
106	Lingotto	<i>Uma poltrona para o novo Centro de Congressos Projecto de Renzo Piano B&B Italia</i>

*Apresentamos os nossos agradecimentos pela
colaboração prestada da parte de Manuel Salgado
e Risco, Marino Fei, Antonio Angelillo, Ana Tostões,
Assunção Juidice Moreira e Gabinete de Estudos
Olisiponenses, Arquivo Fotográfico da Câmara
Municipal de Lisboa, Museu da Cidade de Lisboa,
Arquivo Histórico Municipal, Arquivo Nacional de
Fotografia, Fototeca do Gabinete de Apoio à Imprensa.*

52 1. Decorridos que são vinte anos sobre o 25 de Abril, a história da arquitectura moderna em Portugal está ainda longe de se libertar dos quadros mentais que foram traçados no período da ditadura fascizante da segunda República, sendo curioso verificar a sua permanência, mesmo nos sectores que deles se pretendem mais libertos.

Genericamente presentes em todas as tentativas de historiar a arquitectura do nosso passado próximo, numa prática a que tenho chamado de “história ortodoxa” - e dela se constituindo necessariamente um dos seus factores mais marcantes - esses quadros mentais, têm impedido uma leitura criticamente liberta e verdadeiramente criativa da evolução da arquitectura em Portugal não só naquele período, mas também, e mais surpreendentemente, têm impedido o compreender da evolução da arquitectura mais recente, isto é, daquela que se vai desenvolver entre o 25 de Abril e os dias de hoje.

Acrescentaria ainda que de alguma maneira por aí se tem bloqueado, a indispensável aventura crítica do futurar de uma previsível evolução da arquitectura portuguesa até ao fim do século.

Esta permanência de quadros mentais, poderá mesmo, dentro de pouco tempo, vir a ser tomada enquanto tal - creio que proveitosamente - como objecto de estudo específico, no âmbito de uma socio-psicologia dos saberes, que melhor a explicita e enquadre.

Por agora importa apenas registar o facto, sublinhando-se entretanto que uma das manifestações mais claras da permanência daquela mentalidade de segunda República, estará precisamente na referida incapacidade de se lançar uma historiografia crítica, na qual os “factos” ou os que na época eram tomados como tais, venham a ser questionados, seja na sua consistência própria, interna, seja na sua possível articulação múltipla, através de linhas de leitura que importa urgentemente propor e investigar. Evidentemente que tal proposta de linhas de leitura não vai sem riscos, e com assumida consciência da falibilidade das hipóteses avançadas, pelo que, desde já, disso importa fazer leal advertência prévia ao leitor. O que também a partir de agora e sem mais aviso, tomo como feito.

2. Um dos mais expressivos factores que suponho poder interligar interpretativamente as décadas de 30-40-50, período conturbado, de caracterização crítica difícil, dramaticamente cortado pela Guerra Mundial de 39-45, poderá ser o da atitude dos arquitectos portugueses face ao passado, enquanto conceito de exploratórias valências teóricas, e de concretas valências operativas. Esta é a minha hipótese de trabalho.

Certo que, em rigor, poderemos dizer ser aquele um questionamento comum a toda a Europa na primeira metade do século, mas em Portugal e naquele período, creio que a análise

do facto de a arquitectura se interrogar, ou não, sobre o sentido do seu passado, não mais pode ser protelada, já que esse questionamento ou ausência de questionamento se revestiu entre nós de particulares contornos justificativos e implicou também particulares consequências, quer no plano das manifestações colectivas, quer no plano dos exercícios privados.

Em primeiro lugar, e desde logo, porque aquela interrogação, que toma força a partir dos anos 30, se agudiza nos anos 40 e finalmente se começa parcialmente a resolver nos anos 50, resulta de facto de uma re-formulação, de uma clivagem - talvez agora por factores de circunstância tornada mais possível e objectivável - que na arquitectura portuguesa surgiu, logo nos princípios do século, através do conflito latente entre os arquitectos “progressistas” de que Ventura Terra (1866-1919) terá tido sem dúvida o mais consequente representante e os arquitectos “culturalistas” que de outra maneira embora, se podem polarizar em torno do nome e da obra de Raul Lino (1879-1974).

Em segundo lugar, porque o questionamento do sentido e valor do passado - muito embora o conflito que tal questionamento representa seja real e de concretas consequências práticas - nunca foi verdadeira e assumidamente enfrentado nas suas implicações, por nenhuma das gerações profissionais nele mais envolvidas, permanecendo apenas como latente sentimento de carência, a que alguns (poucos) surtos de consciência teórica, parecem dar expressão



1. Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico. Proj. 1927; inaug. 1935. Fotografia, Gabinete de Apoio à Imprensa (GAI).

2. Jorge Segurado, Liceu D.ª Filipa de Lencastre. Proj. 1932. Fotografia, GAI.

3. Carlos Ramos, Pavilhão do Rádio, Instituto Português de Oncologia. Proj. 1928; inaug. 1933. Fotografia, GAI.

e sentido momentâneos, para logo serem reabsorvidos, nas exigências quotidianas da prática profissional concreta.

Em terceiro lugar, porque nesta incapacidade de assunção plena do problema teórico e crítico do passado, se insere ainda, um certo sentido de impotência, vivido num complexado drama interno da larvar consciência profissional da época.

Em concreto, esta situação parece por um lado revelar-se através da vontade de firme rejeição ideológica do poder político, em simultâneo com uma conflitual mas aliás inevitável dependência do Estado, já que este se constituía ao tempo como quasi único cliente, ou pelo menos como o cliente mais significativo e constante, e por outro lado, parece revelar-se ainda, através da exploração de uma linguagem arquitectónica específica, espécie de modernismo envergonhado, de que os mesmos arquitectos modernos são de facto os fautores, mas de que desde muito cedo - praticamente desde sempre - se apresentaram como vítimas.

De facto, criando deliberadamente um alibi profissional para a arquitectura que projectavam, os arquitectos habituaram-se a atirar com a responsabilidade dessa mesma linguagem, para pretensas imposições, estabelecidas a nível geral, tendentes à criação de uma pretensa arquitectura oficial da ditadura, imposições de carácter sintático, historicista, relevando de um duvidoso e académico nacionalismo. No fundo aquilo a que insistentemente se tem chamado, e eles chamavam, de "arquitectura do Estado Novo".

Para imediato esclarecimento, da atitude crítica que mantenho, sublinho que em Portugal, uma arquitectura "do" Estado Novo, como imposição burocrática e ideologicamente centralizada, constitui no plano profissional e no plano crítico, uma longa mistificação, aliás nem sempre ingenuamente invocada.

Terá existido sim, durante esse período, uma arquitectura que eu chamaria de "crise", que se estende pelas três décadas aqui tratadas, e é essa arquitectura de crise que eu pretendo agora poder englobar, através da análise de um vector fundamental que a caracteriza e explica: a obliteração ao longo do mesmo período, de uma verdadeira consciência crítica do sentido estruturador e operativo, da noção de passado. É aqui que importa introduzir os nomes de Duarte Pacheco e António Ferro.

3. À partida, o reconhecer como indispensável referência de enquadramento deste período as figuras de Duarte Pacheco (1894-1943) e Antó-



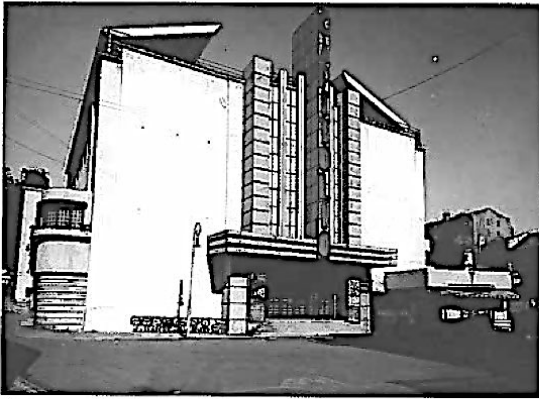


4. Pardal Monteiro, Igreja do Rosário de Fátima, Avenida Marquês de Tomar, exterior. Proj. 1934. Fotografia, Horácio Novais.

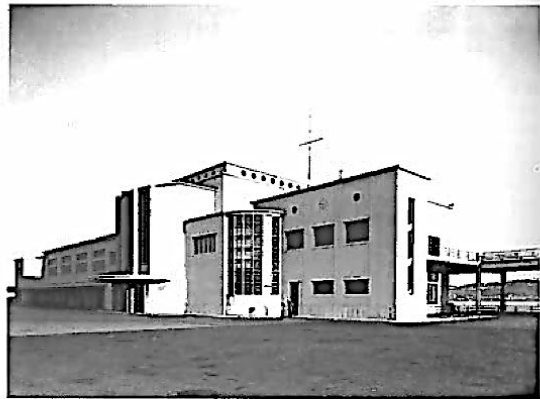
5. Cristiano da Silva, Cinema Capitólio, Parque Mayer. Proj. 1925; inaug. 1931. Fotografia, Amadeu Ferrari. Arquivo Nacional de Fotografia (ANF).
6. Pardal Monteiro, Estação Marítima de Alcântara. Inaug. 1942. Fotografia, GAI.

7. Cottinelli Telmo, Estação Fluvial do Sul e Sueste. Proj. 1928; inaug. 1931. Fotografia, Horácio Novais.
8. Jorge Segurado, Casa da Moeda, Avenida António José de Almeida. Proj. 1934; inaug. 1941. Fotografia, GAI.

54



5



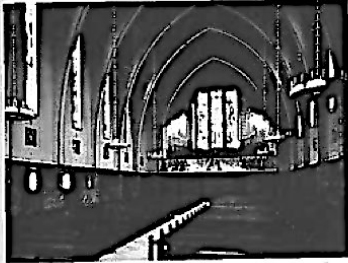
6



7



8



9. Pardal Monteiro, Igreja do Rosário de Fátima, interior. Fotografia, Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (AFCML).

10. Cassiano Branco, Hotel Vitória, Avenida da Liberdade. Proj. 1934. Postal ilustrado. Espólio Cassiano Branco, Câmara Municipal de Lisboa (CML).

nio Ferro (1895-1956), constituirá ponto de fácil concordância entre uma perspectiva "ortodoxa" e uma perspectiva "crítica" da história da arquitectura moderna em Portugal. No entanto, já na interpretação do estatuto e do papel que a cada um deles cabe, a divergência é radical.

Engenheiro de formação, nascido em 1894, Duarte Pacheco representa no conjunto das linhas componentes do Estado Novo, a linha do progresso técnico e tecnocrático, af se identificando com os interesses da burguesia industrialista e financeira.

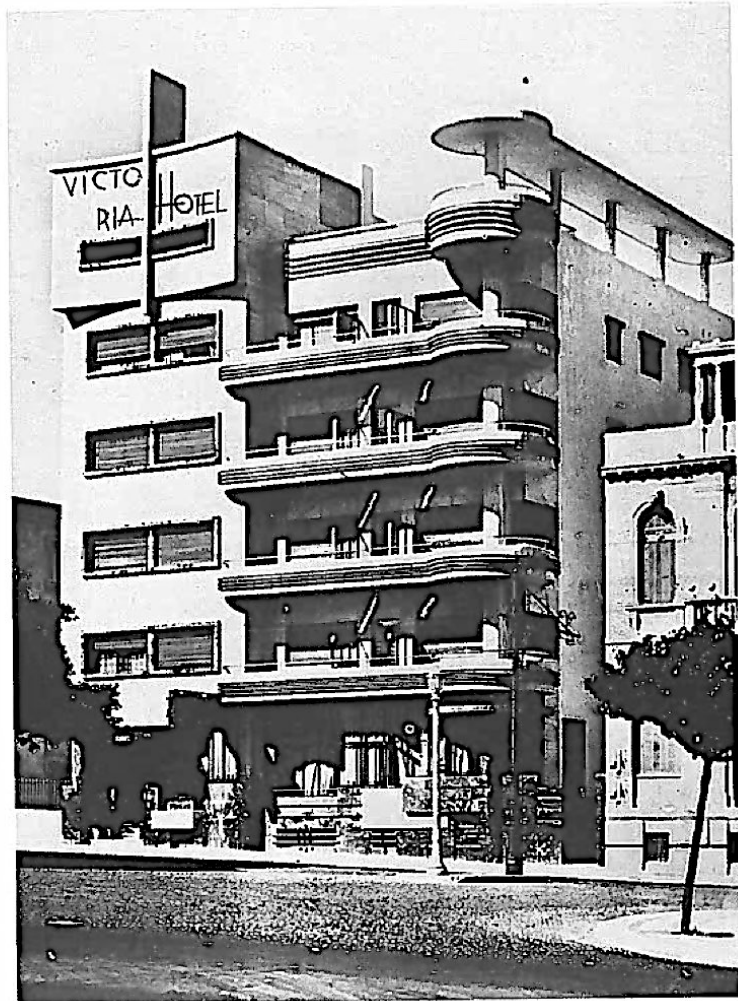
Autoritário e centralizador, ocupando em grande parte da sua carreira política os postos chave e complementares de Presidente da Câmara de Lisboa e de Ministro das Obras Públicas, Pacheco significou, para os arquitectos portugueses, uma relação que de alguma maneira lhes permitia uma como que auto-justificação do seu inevitável diálogo com as estruturas do poder.

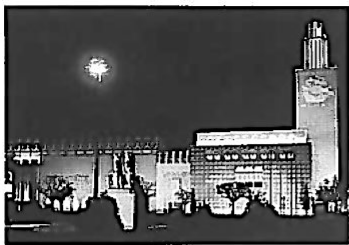
Duarte Pacheco constitui por isso mesmo, no quadro de um nebuloso imaginário profissional, situado algures entre a ingenuidade e a conveniência, o "mito positivo" da arquitectura portuguesa da época, personalidade recorrentemente definida como despolitizada e isenta. E este entendimento do significado de Duarte Pacheco, continua a manter-se comodamente na grande corrente da "história ortodoxa", como ainda tão recentemente se verificou nas comemorações do centenário do seu nascimento.

(António Ferro), pelo contrário, surge como uma personalidade mais incómoda, porque de mais difícil "recuperação", recuperação que em definitivo significará a ruína dos quadros interpretativos da "história ortodoxa", e que até por isso, compreensivelmente, não tem tido senão raros apoios.

Jornalista, com vezo poético, nascido em 1895, morto em 1956, desde 1933 até 1950, portanto em pleno Estado Novo, dirigiu o Secretariado de Propaganda Nacional - SPN/SNI - organismo estatal destinado a intervir não só na dinamização e divulgação da arte e cultura portuguesas, mas também responsável pela propaganda, do regime e da sua ideologia.

Ligado muito novo, e talvez um pouco por acaso, ao modernismo lisboeta do Orfeu, seduzido pelas ideias de desafio de vanguardas culturais, entendendo-se a si mesmo com alguma candura e auto-complacência críticas, como autor de uma obra provocatória, que supunha demolidora do espírito pequeno burguês dominante - espírito que ele bem pelo contrário, representava por inteiro - Ferro como muita outra gente do seu tempo, sentiu cedo a se-





11

11. Cristiano da Silva, Exposição do Mundo Português, Pavilhão de Lisboa, 1940. Fotografia, AFCML.

12. Cottinelli Telmo, Exposição do Mundo Português, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940. Fotografia, GAI.

56 dução pelos regimes fortes e pelo discurso político musculado.

Admirador de Marinetti, que a seu convite viria a fazer conferências em Portugal, estuista de Gabriel d'Annunzio, que em 1920 vai conhecer e entrevistar em Fiume, António Ferro empreende como jornalista uma "Viagem à Volta das Ditaduras" (Espanha, Itália, Turquia), de onde em particular se lhe vincará a sua admiração por Mussolini e pelo regime italiano, admiração que vai ser determinante na sua evolução posterior.

Depois de convidado por Salazar em 1933 a dirigir o SPN/SNI, Ferro vai na sua actuação à frente daquele organismo, procurar fomentar o apoio oficial à arte mais nova e de vanguarda, que se tentava demarcar - ferozmente como lhe competia - do academismo vigente, associando na sua perspectiva esse apoio, com idêntico apoio ao estudo e desenvolvimento de uma vernacularidade cultural, na linha de uma intervenção conjunta, daquilo que ele próprio designava por "política do espírito".

Esta política do espírito constituiu-se no entanto como doutrina de intervenção fragilmente estruturada, que por isso se abria a amplo campo de ambiguidades múltiplas.

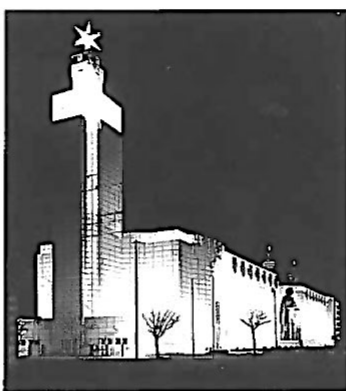
Rapidamente - e parcialmente função dessa mesma fragilidade - esta preocupação com as manifestações vernáculas e tradicionais da cultura portuguesa, - sublinhe-se que preocupação bem legítima - se deixou envolver por uma larga mitificação de um passado "glorioso", entendido numa rede de carácter "nacionalista", de uma História de Portugal fabricada à medida do regime como de resto aconteceu, com todos os fascismos da época.

Resulta assim fácil, para uma "história ortodoxa" da arquitectura, fazer Duarte Pacheco representar o papel do "mito positivo" da convergência possível com o regime.

Como ainda será fácil para uma "história ortodoxa" da arquitectura, constituir António Ferro em "mito negativo", aceitando nele polarizar as razões que os arquitectos julgavam assistir-lhes, quando se apresentavam como vítimas de uma orientação estatal no plano da arquitectura.

Para uma "história crítica", pelo contrário, não existe de forma alguma essa situação, não só cara a uma "história ortodoxa" mas também frequentemente encontrada em leituras de conveniência, de um António Ferro politicamente "impuro", comprometido, fascizante, e um Duarte Pacheco isento, politicamente neutro, à margem do regime.

De facto para uma "história crítica" deste período, para aquilo a que tenho chamado uma



12

"história arquitectónica da arquitectura", claramente Duarte Pacheco e António Ferro, se definem na sua intervenção pública, uma mesma e comum direcção, em que sobretudo nos seus aspectos ideológicos, ambos se envolvem e comprometem.

E certo que podemos aí encontrar componentes e vectores estruturais que se manifestam reveladoramente em sentidos opostos, mas sem que isso implique a anulação da ideia de uma fundamental e comum direcção. Pelo contrário.

E pode verificar-se, essa direcção comum em Ferro e Pacheco, no facto de ambos se procurarem legitimar na sua intervenção concreta, pelo "presente imediato".

Só que esse presente, e isso importa, era indiscutivelmente o de um salazarismo impositivo e discrecional, sistema de que factualmente, Duarte Pacheco até terá aproveitado muito mais do que António Ferro.

Talvez que turvando a clareza do posicionamento de ambos, em Duarte Pacheco aquela legitimação se passasse do maneira mais implícita, através do alguma coisa próxima daquilo que hoje tenderíamos a chamar "performatividade", enquanto que em António Ferro, essa mesma legitimação se manifestava de maneira que ele tinha por vanguardista e ensaiava deliberadamente panfletária, através da sua literária consagração da Hora.

Por outro lado, os "sentidos opostos" estão expressos no facto de que se para Duarte Pacheco, coerentemente com a sua formação técnica, a sua mentalidade "progressista" específico campo de intervenção, esse presente era

por sua vez entendido e legitimado pelo futuro, para António Ferro, coerentemente com a sua mentalidade culturalista, formação literária e o seu específico campo de intervenção, esse mesmo presente, era entendido e legitimado pelo passado.

Assim, se o não-conflito profissional dos arquitectos com Duarte Pacheco, talvez sirva apenas como argumento adjuvante a ter em conta numa discussão mais alargada, vai ser o assumido conflito profissional dos arquitectos com António Ferro que, na hipótese que avanço, se torna elemento mais imediatamente esclarecedor, e sobre o qual importa agora demorar, ainda que brevemente.

E aqui finalmente se introduz a noção de passado como variável explicativa.

4. Em grande parte, e aprofundando o argumento, pode dizer-se que a noção de passado, surgia para os arquitectos portugueses da década do 30, aí se vinculando também as décadas imediatas de 40 e parcialmente 50, como balizado entre duas falsas imagens - uma feita outra a fazer - de nomes de tão diferente circunstância e de tão diferente significado - embora entre nós tão pesadamente mal compreendidos ambos - como Viollet-le-Duc e como António Ferro.

Com efeito, na história da arquitectura, Viollet pode significar, uma das vertentes daquilo a que chamamos *passado fundamentalista*, noção que de alguma maneira herdamos do século XIX.

Certo que deste passado fundamentalista, Viollet representa apenas um dos volantes: o volante de um "fundamentalismo técnico", purista, construtivo, de que o outro volante será o representado por um "fundamentalismo moral", romântico, poético, de um Ruskin.

Mas suponho indiscutível que Viollet surge na cultura arquitectónica portuguesa, tradicionalmente com grandes contactos com a Escola de Paris, com muito maior peso teórico e técnico que Ruskin, nomeadamente na leitura, embora insuficiente e enviezada, que deles faziam as entidades e os profissionais ligados ao restauro dos monumentos.

Actividade de restauro que os arquitectos portugueses modernos, como genericamente por toda a Europa, por boas e más razões, claramente desconsideravam.

António Ferro por sua vez representava aquilo a que se pode chamar, uma noção de *passado operacionalizado*, com isto entendendo a elaboração de uma história de timbre heróico e mítico, manipulada pela ideologia nacionalista do Estado Novo.

13. Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937. Fotografia, Espólio Keil do Amaral.

14. Cottinelli Telmo e outros, Exposição do Mundo Português, Praça do Império, 1940. Fotografia, AFCML.

De Ferro, que terá sido muito mais vítima do regime do que verdadeiramente seu agente, ainda hoje se deixa correr a idêla de uma certa "traição", em relação aos seus colegas modernistas, que ele teria tentado atrelar ao poder.

Creio que, muito pelo contrário, Ferro tentou colocar o poder político face às suas responsabilidades culturais, e nisso e sem nenhuma traição, ele se mantinha perfeitamente coerente com as suas mais íntimas convicções políticas.

E se estou certo na minha interpretação, o manobrismo da parte de António Ferro, a partir de 1933 à frente do SPN/SNI, terá sido de sinal contrário àquele que lhe apontavam, e apontam, os arquitectos daquele e deste tempo.

Embora de começo com alguma adesão, por parte dos artistas, a acção de António Ferro cedo ficou isolada.

Além do mais, a meio do percurso, a Guerra de 39-45 e o seu desfecho vieram por um lado obrigar a ditadura a um endurecimento do carácter repressivo e policial do regime, e simultaneamente conduziram os artistas a um esforço de lucidez ideológica, que definitivamente impossibilitou o diálogo, de alguma forma iniciado nos primeiros anos de lançamento da "política do espírito".

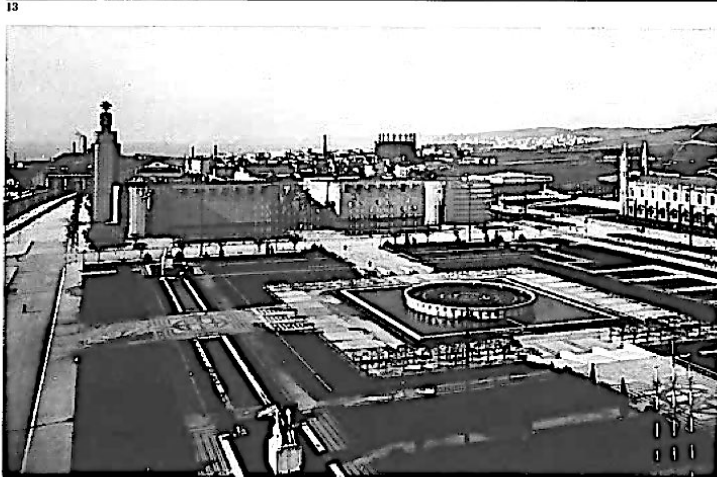
5. Temos portanto, e em resumo, que no início dos anos 30 e mais concretamente a partir de 33, os arquitectos portugueses modernos, podiam dispor como envolvente da sua formação, duas noções praticáveis, de passado.

Uma dessas noções de passado, seria o passado fundamentalista, que vimos de recorte violetiano e que os arquitectos recusavam, quer porque o associavam com a formação académica Beaux-Arts, a que em bloco se queriam opôr, quer porque por outro lado o referiam, limitadamente de resto, aos restauros que se iam fazendo um pouco por todo Portugal, com resultados menos que insatisfatórios.

Outra dessas noções de passado, seria a noção de um passado operacionalizado, entendida-se politicamente operacionalizado, que o vector dirigente da "política de espírito" de António Ferro de alguma maneira representava, implicando uma noção de modernidade que se tinha no mínimo por ambígua.

E este passado operacionalizado, agora por razões ideológicas, sobretudo a seguir a 1945, os arquitectos rejeitavam-no também.

Restar-lhes-ia, talvez, uma legitimação pelo "future", na esteira de um Duarte Pacheco, o que no entanto não estava de todo ao seu alcance, por insuficiência de formação ideológi-



15. Cristino da Silva, Praça do Areeiro, anteprojecto. 1938-40. AFCML.

16. Cristino da Silva, Praça do Areeiro. 1938-40. Fotografia, AFCML.

17. Autores diversos, Avenida Sidónio Pais. 1942-47. Fotografia, João Martins. ANF.



15

58 ca e por incapacidade de formalização teórica.

Assim, através daquelas rejeições, em princípio ambas justificáveis, honestas mas inconsequentes - porque envolvendo, ambas, aspectos de menor informação e deficiente perspectiva crítica - os arquitectos, vão abrir-se para si próprios um campo de actuação, sem passado culturalmente legitimador, através de uma actividade que se pretendia articulada com o movimento moderno, que, por sua vez, apenas nas suas linhas mais superficiais e esquemáticas podia ser entendido.

De facto, mesmo aqui, rejeitadas as duas noções de passado disponíveis, os arquitectos portugueses, não foram capazes de se estruturar crítica e operativamente um *passado-outro*, à sua medida, com valor de fundamentação teórica e de instrumentalidade prática. E o "futuro", já vimos, estava fora do alcance da fundamentação da consciência profissional possível.

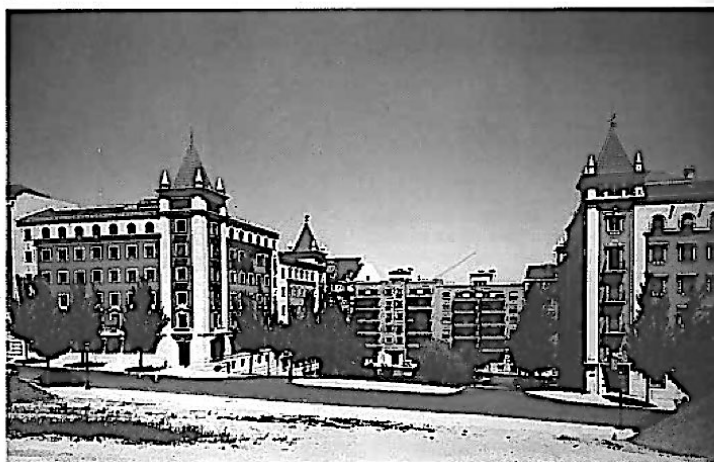
No entanto aquela dramática ausência de passado, teve limitados momentos de assumida lucidez profissional, dos quais cabe referir em particular, aquele que se vai objectivar em 1935, na proposta concreta feita pelos arquitectos modernos, directamente a Salazar, para a criação de uma "arquitectura moderna e portuguesa", tentando para isso organizar uma teoria e estruturar um sistema de bases estilísticas próprias, que enraizasse numa noção de passado uma sintaxe e uma semântica nacionais.

Este documento, fundamental para a história da arquitectura moderna portuguesa, encontra-se neste momento em análise, integrado em estudo de âmbito mais largo, de que brevemente se dará conhecimento.

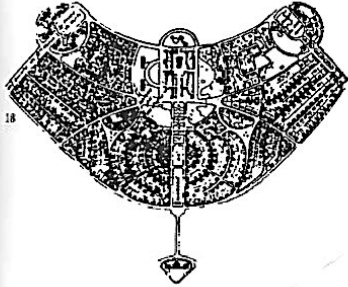
De maneira menos evidente e menos estruturada, mas constituindo exemplos que claramente traduzem ainda a mesma inquietação, pode-se referir em primeiro lugar a colaboração, genérica e convictamente dada por todos os arquitectos na concepção da Exposição dos Centenários realizada em 1940, bem como mais tarde, também os vários planos de equívoco do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura (1948) - congresso de pretensa ruptura com o poder - e ainda, a partir de 1955, se pode inscrever como exemplo claro dessa inquietação, o lançamento do "Inquérito à Arquitectura Regional", conduzido pelo então Sindicato Nacional dos Arquitectos, inquérito que tão mal aproveitado viria a ser, sobretudo por profissionais envolvidos com falsas preocupações de expressão formal, com que mascarassem de tipismo investimentos de duvidosa qualidade turística.



16



17



18. Paulino Montez, Bairro da Encarnação. 1940. Gabinete de Estudos Orlisponenses.

19. Cassiano Branco, Edifício de habitação, Rua Almeida Brandão. Proj. 1932. Fotografia, Manuel Palma.

E aqui, convém comentar à margem que os arquitectos estrangeiros, logo na dobra dos anos 50 para os 60, também ajudaram e ajudaram desastrosamente.

Noutro tipo de programas de carácter mais urbano, mas reflectindo de outra maneira as mesmas preocupações, e mais especificamente reflectindo ainda, a incapacidade de dar respostas adequadas no plano teórico e prático ao problema que se tinham criado, os arquitectos deste período de três décadas vão elaborar um estilo ambíguo, de referências historicistas várias, com dispersas anotações folclóricas, sobretudo dispondo de fortes motivos formais, com reminiscências do séc XVII e XVIII.

Tudo isto aplicado sobre uma estrutura murária de ritmo pombalino, e/ou também de uma má consciência dele.

Curiosamente, nas poucas excepções que aqui se poderão apontar, aparece de novo o nome de Raul Lino que já de início se referiu, cuja particular formação académica, via Ruskin e Camilo Sitte, se tinha de alguma maneira afastado deste conflito, tipicamente de formação moderna.

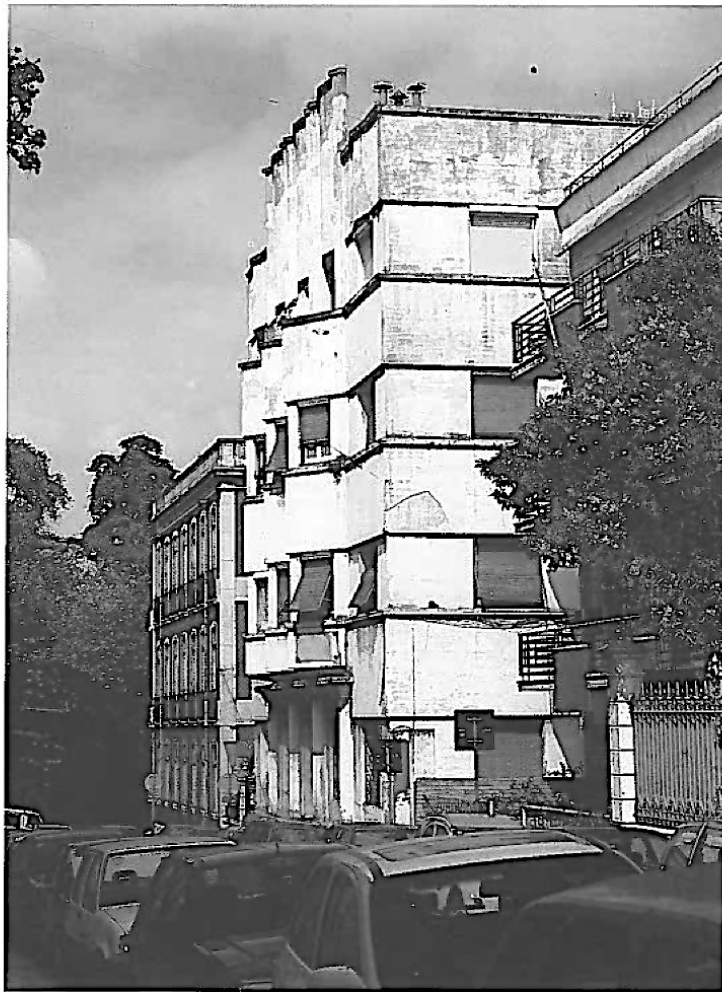
De aí o já ter defendido, eu próprio, poder ser entendido Raul Lino como precursor de uma verdadeira consciência de um verdadeiro post-modernismo, entendido este como integrado numa situação de uma post-modernidade crítica, que necessariamente rejeita a superficialidade mercantil dos post-modernismos que foram de consumo corrente.

E é no particular contexto português da época e na perspectiva de uma história crítica, que é possível caracterizar a linguagem arquitectónica, produzida pelos arquitectos modernos, neste período, através da designação de "estilo português suave", embora seja apropriação de irónica designação alheia, a que aqui deliberadamente se atribui novo significado.

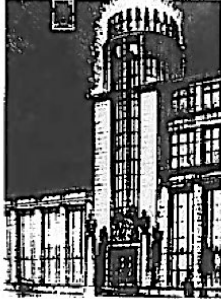
E é de facto este "estilo português suave", fenómeno colectivo resultante de particulares circunstâncias internas e externas à arquitectura, que vai genericamente permanecer como manifestação caracterizadamente lisboeta e moderna, e que pouco a pouco se vai espalhar pelo país, sem que isso signifique que possa ser considerado como o estilo do Estado Novo, no sentido de resultar de uma consistente imposição do poder.

Situações há, já na década de 50, que deliberadamente se procurando excluir do "estilo português suave", poderiam talvez parecer fugir àquela inquietação genérica pela ausência de passado.

Essa situação, traduz-se na utilização de uma escapatória lateral, que de algum modo



59



20. Cottinelli Telmo, Standard Eléctrica. 1944-48. Arquivo CML.

21. Carlos Ramos, Edifício de habitação, Praça Duque de Saldanha. Proj. 1943. Fotografia, Manuel Palma.

22. Cottinelli Telmo, Edifício de habitação, Avenida da República. Proj. 1946. Fotografia, Manuel Palma.

60 evitava o problema e que se concretizou na sedução mais ou menos sub-liminar - e mais tarde energeticamente repudiada - da arquitectura brasileira.

Curiosamente não foi duradoura essa tendência.

Tomando embora diversos aspectos, sobretudo na resposta em cada caso encontrada, o problema de integrar ou não um passado legitimador vai no entanto permanecer como problema cultural em toda a década de 50, e em alguns círculos, vai mesmo prolongar-se para décadas posteriores.

6. Se aquele fio condutor do sentido do rejeição do passado nos permite conferir uma certa continuidade crítica às três décadas em estudo, importa agora de alguma forma matizar essa imagem, já que particularmente na década de 50, começam a ser reconhecíveis sinais que, embora isolados, de alguma maneira significam e apontam para alguma alteração. Por um lado, logo em 1949, com a saída de António Ferro da direcção do SPN/SNI, aquele organismo perde definitivamente, qualquer capacidade de intervenção, deixando de constituir obstáculo invocável.

Por outro lado, na prática arquitectónica mais lúcida, começa a surgir uma nova consciência dos valores expressivos do espaço e da luz.

E é sobretudo neste movimento difuso iniciado na década de 50, movimento estrutural de re-encontro crítico e operativo da luz e do espaço como protagonistas da arquitectura, que os melhores profissionais vão afastar os fantasmas de fúteis preocupações estilísticas, e por fim vão permitir que o problema de uma noção de passado tomado no seu valor próprio - implicando aí uma também mais exigente noção de "património" - se vá, se não resolver, pelo menos melhor equacionar.

Certamente com hesitações, transgiverções e pontuais recuos, e certamente também que só em alguns sectores da profissão.

Mas as coisas vão mudando e entretanto entramos já na década de 60, que surge dominada por outras preocupações e urgências, que parecem de algum modo pôr entre parêntesis o problema crítico do passado.

Problema que no entanto permanece, mas com outros atributos, talvez já não se podendo constituir como fio condutor genérico de uma análise da arquitectura portuguesa, ou mais restritamente da arquitectura lisboeta - divisão geo-cultural cada vez com menor sentido crítico - mas apenas como argumento per-



21



22



23

tinente para a apreciação da obra de uns quantos arquitectos. Suponho entretanto que os melhores.

7. Esta análise que esquematicamente proponho, - e que no fundo abrange um período cuja coerência se começa a estruturar a partir do início do século - naturalmente que pode ser ilustrada por diversas obras dos principais arquitectos que percorrem todo o decurso das três décadas. Não se tratando aqui em rigor de fazer a história da arquitectura nas décadas 30-40-50, em Lisboa, mas de enunciar uma tese, os trabalhos que em paralelo se apresentam servem apenas como ilustração da hipótese interpretativa que defendo, portanto são exemplos que não significam uma necessária escolha em qualidade, escolha que deixe supor qualquer valorização negativa nos casos não directamente referenciados.

Os nomes neste contexto significativos, porque de alguma maneira balizam o período, poderiam ser a abrir, o de Cristino da Silva (1896-1976), cuja obra inicial muito nitidamente representa a ruptura, ou a vontade de ruptura com o passado, no início dos anos 30, terminando com Alvaro Siza, que aqui pouco importa não ser caracterizadamente um arquitecto de Lisboa, mas cuja obra, iniciada nos finais dos anos 50, tem como um dos maiores vectores de interesse, o constituir-se como uma reabilitação da noção de passado, lucidamente entendido não como uma herança, que eventualmente se respeita e estuda e descobre, mas como um artefacto, uma "construção crítica" que como tal nos compromete e responsabiliza.

No intervalo surgem nomes como o de um Carlos Ramos, ou Pardal Monteiro, ou Cottinelli Telmo, ou Cassiano Branco, ou Jorge Segurado, ou Paulino Montês, ou Faria da Costa, ou Keil do Amaral, ou Rebelos de Andrade ou Teotónio Pereira, ou ainda Formozinho Sanches.

Todos eles, e tantos outros haveria que referir e analisar numa história crítica da arquitectura moderna em Portugal, apresentam trabalhos que se inscrevem perfeitamente no quadro de análise que proponho, quadro que no fundo gostaria de acreditar ser suficientemente estruturado e motivador para questionar, não só aquelas décadas e não só Lisboa, mas de alguma forma questionar toda a arquitectura portuguesa moderna, globalmente e durante todo o percurso do nosso século, naquilo que constitui o entretido, seja dos seus irrecusáveis equívocos colectivos, seja dos seus "golpes de asa" individuais, seja ainda na sua não menos irrecusável e firme luta por uma afirmação e dignidade próprias.

23, 24. Cassiano Branco, Edifício na Praça de Londres. Proj. 1951. Fotografia, AFCML.



24

61

1. Bairro de Alvalade e Praça do Arcêiro, vista aérea, [1950 ca].
Fotografia, Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (AFCML).

2. Faria da Costa, Plano de Alvalade, 1945.
Fotografia, Gabinete de Estudos Oisiponenses (GEO).

62



2. Viana de Lima: 1913-1991 (1996)

Almeida, Pedro Vieira de (1996) ed.lit.- *Viana de Lima 1913-1991*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.51-96

comissários gerais
pela Fundação Calouste Gulbenkian
José Sommer Ribeiro
pela Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L.
José Joaquim Rodrigues

coordenador geral
Amândio Fernandes Secca

coordenador científico
Pedro Vieira de Almeida

vice-coordenador
Luís Cerqueira

colaboração técnica
Alexandra Cardoso

assessoria e relações culturais
Manuela Abreu e Lima

fotografias
exterior
Luís Ferreira Alves
Manuel Magalhães

desenhos e documentação
Jorge Coelho

design
Humberto Nelson

cartaz
Armando Alves

maquetistas
Álvaro Negrelas
António Rosinhas da Silva

exposição
José Sommer Ribeiro
Pedro Vieira de Almeida

local
Cadeia da Relação - Porto
23 Outubro a 30 Novembro 1996
Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa
Dezembro 1996 a Janeiro 1997

execução gráfica
Marca-Artes Gráficas

tiragem
2000 Exemplares
Outubro 1996

depósito legal
104.159/96

apoios

Banco Fomento e Exterior
Banco Português do Atlântico
Câmara Municipal de Bragança
Câmara Municipal de Caminha
Câmara Municipal de Esposende
Câmara Municipal de Matosinhos
Câmara Municipal de Santa Maria da Feira
Câmara Municipal do Funchal
Câmara Municipal do Porto
CESAP
Faculdade de Economia
Fonseca Guimaraens, Vinhos, S.A.
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico

Viana de Lima

Pedro Vieira de Almeida

Falar de Viana de Lima é um duplo prazer, prazer enorme, apenas limitado pela consciência do irremediável da sua dolorosa ausência entre nós, porque falar da pessoa que Viana foi, é o recordar da amizade aberta, da nitidez e frontalidade de posições, na concordância ou no desacordo, o recordar de um carácter sem tibiezas, duro mas fraterno, temperado nos meandros trágicos de um destino, que não cabe aos homens nem aos deuses corrigir, é falar da profunda solidariedade expressa por vezes com brusquidão, mas sempre intensamente humana, é recordar a sua alegria natural embora crispada, que escondia um enorme e omnipresente ressentimento e melancolia.

Falar da sua obra é, por outro lado, falar de um percurso extremamente rigoroso e empenhado, sempre vivido com entusiasmo senão com paixão, em todas as suas fases, percurso que se constitui como exemplo exemplar, do que foram as dramáticas opções de toda uma geração: a sua, se é que não foram as interrogações comuns de um conjunto de gerações que afinal viveu profissionalmente, em tempo de ditadura.

Certo que nas considerações que farei da sua obra poderei pecar por um excesso de esquematismo, arriscando-me a vir a ser acusado de não a saber ler, e de a interpretar indevidamente nos seus múltiplos aspectos.

Também os projectos documentados bem como os desenhos que os ilustram têm tudo menos de um critério *objectivo*, a presidir à sua escolha.¹

Pesando as dificuldades, agora posso apenas dizer que não tento aplicar a Mestre Viana um esquema genérico adoptado aprioristicamente, mas exterior ao seu trabalho, porquanto, muito pelo contrário, foi em grande parte da meditação, já antiga, sobre a sua obra em conjunto com a procura do sentido mais profundo de algumas das iniciativas colectivas dos arquitectos do seu tempo, que terei chegado à formulação de uma globalizadora hipótese de trabalho sobre a época a que pertenceu e através dela estar convencido de poder interpretar estes anos difíceis, embora paradoxalmente brilhantes da arquitectura nacional.

A leitura que proponho assume-se, por isso, com carga polémica que evidentemente não enjeito, porque até nem o saberia fazer diferentemente.

Mas não só.

É que também a obra de Viana de Lima, e ainda bem que assim é, continua com evidente carga polémica ela própria, o que afinal só vem testemunhar a complexa vitalidade que a caracteriza, sobretudo se tomada na sua amplitude, para uma época que é a nossa, que já a pode ler perspectivando-a no seu tempo, embora felizmente em outro contexto cultural.

¹ Claro que esta assumida não objectividade não impede, pelo contrário, impõe, a existência de directivas genéricas, quer quanto à selecção de obras, quer quanto à selecção das peças gráficas que as ilustram.

Sobretudo presente esse critério, na escolha sempre que possível, de desenhos autênticos de Viana de Lima ou do seu atelier e por ele reconhecidos.

Resta-me a consciência íntima de que qualquer sistema interpretativo que o seja, e justamente porque o é, resulta sempre insuficiente para a obra que pretende analisar, e que a obra realizada, justamente porque o é, ultrapassa inevitavelmente nos seus significados, qualquer esquema que queira tornar explícito, o seu sentido último.

Que aquelas minhas insuficiências e erros que plenamente assumo, sirvam ao menos para conduzir as novas gerações a debruçar-se sobre o trabalho de Mestre Viana, apercebendo-se da riqueza e implicações culturais da sua obra, ele que tanto se preocupou com elas, para que aprendam com o seu exemplo, com o seu profissionalismo exigente, bem como com a sua não menos exigente verticalidade.

Viana de Lima, de nome completo Alfredo Evangelista Viana de Lima, nasceu em Esposende a 18 de Agosto de 1913. Era filho único de Alfredo Viana de Lima, um professor primário oficial, e de Joaquina de Campos Evangelista de Lima. A decisão de frequentar arquitectura, cedo tomada, teve da parte de seus pais uma grande compreensão sobre a carreira que escolhia.

Sobre essa escolha, um pouco estranha para um rapazito isolado, naquela época em Esposende, parece no entanto não ter havido justificações exteriores.

Sabe-se apenas que frequentou na então Escola de Belas Artes do Porto desde 1929, portanto com dezasseis anos, o curso de Arquitectura, e que depois deste concluído inicia um período alongado correspondente ao estágio, como naquela altura se exigia, até que em 1941 obtém finalmente o Diploma de arquitecto com a classificação final de 19 valores, apresentando como tese o trabalho "Uma Biblioteca-Arquivo para o Ensino Universitário".

O tema escolhido era significativo.

Ainda estagiário entra para a Secção de Monumentos Nacionais da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sob a orientação do Arq. Rogério de Azevedo, o que terá também influenciado positivamente a sua formação, delimitando melhor aí o seu campo de interesses.²

De facto Viana de Lima ficaria marcado por estas duas experiências do início da sua vida profissional, experiências que vão tomar expressão ao longo de toda a sua carreira.

Por um lado, desde o tema que escolheu para tese, regista-se nele um interesse sempre vivo por uma correcta pedagogia universitária, particularmente e como seria natural uma correcta e aperfeiçoada pedagogia de arquitectura, reflexão que pôde aplicar primeiro na Escola do Porto como professor encarregado da regência das cadeiras de Composição de Arquitectura e Organização de Projectos e Estaleiros, desde 1961, na altura em que mestre Ramos era aí o responsável, vindo depois a ocupar Viana o cargo de professor efectivo da mesma

² Em todos os currícula que sobre si próprio organizou Viana de Lima não deixa de citar a longa viagem que em 1938, ainda estudante, empreendeu por várias capitais europeias, que lhe terá servido "para recolher elementos (...) destinados à preparação da minha tese" através da "observação da forma como os problemas de Arquitectura e de Urbanismo estavam a ser encarados nos vários países."

Escola desde 74, cargo de que pede demissão em 1981 numa carta reflectindo amargura e magoada surpresa, enviada a Arantes e Oliveira, na altura reitor da Universidade Técnica.

Mais tarde desde 1983, poderá ter aplicado a mesma experiência, em Lisboa na Escola Belas Artes, para onde foi nomeado,³ embora esta nomeação e contribuição pedagógica tivessem ficado prejudicadas pelo facto de serem praticamente coincidentes com a sua jubilação.⁴

Tendo assim começado a sua vida pedagógica no Porto, Viana acaba efectivamente por ser jubulado enquanto membro da Universidade de Lisboa.

No intervalo fez também uma experiência pedagógica mais liberta, em seminários que dirigiu no Brasil para onde fora convidado em 1974, pela Universidade Federal da Bahia, pela Universidade de S. Paulo e dois anos mais tarde pela Universidade Federal do Recife, enquanto especialista da UNESCO.

Do Brasil, tempos antes, tinha vindo até um reconhecimento, merecido.

Em 1971 tinha sido agraciado com a Medalha de Honra da Cidade de Ouro Preto, pelo trabalho que desenvolvera como membro da Comissão Organizadora da Exposição de Arte e Arquitectura Portuguesa, para onde fora nomeado por indicação de Mário Chicó, exposição que integrara as comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro em 1965.

Várias seriam depois as distinções brasileiras e portuguesas que sublinharam a sua intervenção, entre as quais o Grande Colar Santiago e Espada conferido já a título póstumo.

Por outro lado o interesse pelo Património, segunda experiência juvenil, permanece uma constante a que decide dedicar não apenas uma atenção circunstancial, mas largos anos da sua vida, já que o ocupa activamente pelo menos desde 1968, ano em que é nomeado consultor da UNESCO para o estudo e recuperação de vilas históricas brasileiras como Ouro Preto e Mariana.⁵

É ainda durante o curso que conhece e casa com Iria Beaudouin, filha de uma família originária do sul de França.⁶

³ Existem as cartas trocadas quando da nomeação.

⁴ Também exerceu o cargo de Presidente do Conselho Científico no antigo curso de Arquitectura da Árvore no Porto, entre 1986 e 1989.

Viana tomou o cargo de Presidente da Comissão Nacional do Património Arquitectónico Europeu em 1975 e ocupou o de Presidente da Comissão Organizadora do Instituto de Salvaguarda do Património Cultural e Natural, de 1977 a 1980, algum tempo antes, portanto de ser nomeado Conselheiro da Universidade Técnica de Lisboa em 83.

⁵ Além do mais estuda Alcântara, S. Luís, Laranjeiras, S. Cristóvão, Marechal Deodoro, Penedo. Mais tarde seria docente, em 1974 do curso organizado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de S. Paulo, sobre "Preservação e Revitalização dos Núcleos Históricos" e, em 1976, docente do "1º Curso de Especialização sobre Protecção, Restaura e Revitalização de Imóveis Históricos", organizado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal do Recife. Ambas as docências resultariam de convites da UNESCO.

⁶ Iria Beaudouin Viana de Lima, recorda hoje seu avô francês como um homem de pensamento aberto, filiado na maçonaria.

Na Escola, Viana tem como colegas entre outros Mário Bonito, Agostinho Ricca, Januário Godinho.

Cultivando desde novo a leitura, como principal actividade paralela – dispõe de larga biblioteca – Viana é além do mais um melómano exigente – é reconhecido o seu gosto por música de câmara – e revelar-se-á um fotógrafo inspirado – chega a ser premiado –⁷ interesses múltiplos que vai desenvolver ao longo dos anos, a par com os pacatos lazeres próprios de um outro e inesperado interesse, de registo inteiramente diferente, que também cultiva com empenho: a pesca desportiva.

Embora sendo talvez no caso nacional o arquitecto que mais directamente remete para uma influência le-Corbusiana, como se verifica não só pela linguagem formal, sobretudo dos seus primeiros projectos, na década de 40, mas também nas expressas referências em diversas memórias descritivas, a temas de escritos do mestre suíço,⁸ além das várias citações gráficas explícitas nas legendas dos seus desenhos,⁹ Viana consegue articular com felicidade uma conexão horizontal de espaços de raiz urbana, cultivada, de evidente reminiscência internacional, com umas notas de uma sensibilidade desperta, quase romântica.

Torna-se curioso ver, em estudos de interior, como Viana acentua discretamente esse carácter, com pequenos e subtis apontamentos que, se por um lado acentuam o pudor de uma sensibilidade atenta a pequenos gestos, por outro marcam o tempo de um quotidiano, face à intemporalidade voluntária de algumas das escolhas vocabulares.

Por outro lado ainda, esses pequenos apontamentos dizem também da consciência que Viana tinha da complementaridade do contributo do uso, sobre qualquer estrutura habitacional dada.

Há nesta consciência uma atitude que faz lembrar – não acredito entretanto que Viana perseguisse deliberadamente esse intuito – aquilo que Bachelard escreveu sobre o que existe de capacidade de formar habitação, no acto quotidiano do arranjar de uma casa.¹⁰

Repare-se ainda na diversidade gráfica de ambos os esquemas que os desenhos registam, sobretudo nos primeiros projectos.

Certo que quase podemos duvidar que tais apontamentos tenham saído directos da sua mão, que não sejam mais que um apontamento de um colaborador, da altura.

⁷ Sempre que possível utilizaram-se nesta exposição fotografias e diapositivos da sua autoria directa.

⁸ Ver a contribuição de Viana de Lima para o Congresso dos Arquitectos de 48.

⁹ Viana de Lima foi em 1951, nomeado delegado dos CIAM em Portugal, a convite de José Luis Sert e S. Giedion. O grupo a que aderiram vários arquitectos portugueses, funcionou com falta de entusiasmo e as manifestações habituais de absentismo, que são documentadas pelas várias circulares, que Viana distribuiu, convidando a uma maior participação por parte dos aderentes.

¹⁰ Ver 'Poétique de l'Espace' Presses Universitaires de France 1958 pag. 74.

Mas é indiscutível que ele os admitia nos seus diversos estudos como expressão do seu atelier e sobre eles entendo lícito chamar agora a atenção.¹¹

Admitindo este esboço de análise, podemos então sublinhar como ao traçado rigoroso, conceptualmente frio dos elementos arquitectónicos, se opõe o gesto saboroso, por vezes mesmo enternecido, de apontamentos livres como o da jarra ou o do ramo de flores, normalmente articulados com a lareira, o que também é significativo, como podemos verificar em vários estudos realizados nomeadamente para a Casa Maria Borges.

No conjunto portanto, estes dois vectores de criação, por um lado o seco vocabulário internacional, racionalista, representando a linha progressista da arquitectura nacional, que terá tido em Ventura Terra o seu, ainda que involuntário, chefe de fila, por outro um sentir comovido, que ilustra a linha culturalista que se lhe opunha e que terá tido ambiguamente¹² em Raul Lino o seu mentor.

De todos os exemplos citáveis desta geração, talvez esteja em Viana de Lima a mais perfeita compatibilização destes dois vectores.

Mais perfeita por mais equilibrada.

É verdade que logo em Le-Corbusier – gurú colectivo – já surge a convergência destes dois aspectos, o internacionalista e o culturalista, polemicamente formulados como nele era fatal, pelo que, actuando em consonância com as necessidades sociais e culturais da época, o mestre suíço tivesse acentuado quase sempre o primeiro.

Sobretudo nos seus escritos.

De resto esses vários vectores culturalistas estiveram sempre presentes ao longo do seu trabalho, acentuando-se particularmente numa obra tardia e que aparece para muitos dos seus mais acérrimos seguidores como bem surpreendente, negativamente surpreendente, mas que eu interpreto como fundamental para entender o seu percurso criador, como a Capela de Notre Dame du Haut em Ronchamp.¹³

Viana de Lima foi, como seria natural, influenciado formalmente pelos trabalhos de Le-Corbusier, mas tê-lo-á sido apenas na vertente estritamente purista do seu vocabulário...

¹¹ A não ser nos casos de co-autoria aqui apontados, Viana nunca deixou de se assumir por inteiro, como único autor, dos seus projectos. É significativo nunca nenhum dos seus colaboradores foi chamado a assinar qualquer dos trabalhos.

¹² Digo "ambíguo", porque se Ventura Terra viria a ter notáveis seguidores que se reclamaram do seu nome, a mesma sorte não teve Raul Lino que foi por todos, mas sobretudo por aqueles que julgavam seguir as suas orientações, genericamente mal entendido. Isso de resto o levou a criticar ironicamente essa arquitectura pseudotradicional, que se lhe colava até talvez oportunisticamente.

¹³ São neste aspecto reveladores da cegueira colectiva, neste caso cegueira nacional, os comentários quase divertidamente indignados que referem que às gerações pioneiras "um Corbusier perturbado (sic) lhes assestava o golpe de Ronchamp..." falando mais tarde que Le Corbusier tivera a sua crise metafísica (sic) em Ronchamp... "V. Domingos Tavares "Da rua Formosa à Firmeza" ed. ESBAP 1980 pag 23 e 32.

Entretanto abre um caminho pessoal.

Com efeito a síntese a que procede, jogando com vectores progressistas e com vectores culturalistas, é uma síntese muito própria, que Viana desde sempre articula mesmo com aspectos de um habitar tradicional.

Em 40, já lá vão portanto mais de cinquenta anos, abordava Viana desinibidamente e com qualidade, um tema – o da fusão de vectores da linha progressista com preocupações subjacentes da linha culturalista – que ainda hoje parece causar epidérmicos arrepios e suscitar confrangedoras intervenções em virtuosas mentalidades ditas “avanzadas”.

Mas é de sublinhar que aquela via de síntese de diferentes vectores de criação arquitectónica nunca foi, em Viana, uma acomodatória solução intermédia – mediocre terceira via de um hipotético consenso de orientações díspares – mas o produto activo de uma fusão crítica, que certamente está relacionada com a atitude de fundo, que terá sido vivida pela maior parte dos seus protagonistas de uma maneira algo dramática, numa atitude que como já acentuei noutras ocasiões, penso ter sido a de várias gerações por volta dos anos trinta, quarenta, cinquenta. Por muito que possa parecer estranho, ou mesmo provocatório, a verdade é que associo alguns daqueles apontamentos de interior habitado a apontamentos paralelos de Raul Lino.

Claro que não no campo plástico – os desenhos de Raul Lino eram cuidadosamente elaborados por um autêntico virtuose, e os de Viana não eram mais que rápidos apontamentos de ocasião que não pretendiam qualquer responsabilidade nesse campo, nem no vector que referi, mais ligado ao internacionalismo deliberado, do modular e sequelas, preocupações que Raul Lino por seu lado desentendia, mas sim associo-os no vector culturalista que em ambos, Lino e Viana, está indiscutivelmente presente.

Creio também que em outros aspectos a sua obra é demonstrativa de uma evolução genérica que julgo ver alongar-se nos anos 30-40 e 50.

A adesão a um racionalismo que se afirmava científicante e sem passado, a que de certa maneira era quase inevitável aderir, para fazer progredir a arquitectura, dentro dos quadros político-sociais saídos do conflito de 14-18, que certamente nos envolviam também, com inevitáveis histereses de sistema¹⁴, punha aos arquitectos o problema duplo, por um lado de um entendimento necessário do conceito de função que não se revelasse teoricamente redutor e por outro o de se “estruturar crítica e operativamente um passado outro, à sua medida, com valor de fundamentação teórica e de instrumentalidade prática.”¹⁵

Argan sublinha que a arquitectura europeia do pós-guerra se fundara sobre o trinómio do racionalismo, da função social, do internacionalismo.¹⁶

¹⁴ Para a noção de ‘histerese’ V. de Henry Laborit ‘L’homme et la ville’ Flammarion 1974 pag 12.

¹⁵ PVA - ‘A Noção de Passado nas Décadas Difíceis’ - Rassegna - nº 59-1994.

¹⁶ ‘Walter Gropius e la Bauhaus’ Einaudi Ed. Turim 1951 - ed. espanhola pag 16.

Claro que estes três aspectos eram na visão de Argan parcialmente sobreponíveis, não havendo propriamente fronteiras, perfeitamente desenhadas, entre elas.

Podemos nós acrescentar agora, que comum às três características, está a noção de *função*, noção que a carta de Atenas e a teorização que a ela se colou, vão reduzir a um significado limitado, estrito.

O internacionalismo que Argan referia, pressupunha de facto a possibilidade de se estabelecer muito directamente um conceito de *função*, de valor genérico, universal.

De igual modo o racionalismo, ou a função social, que são os outros pontos focados por Argan, se bem que não tão directamente dependentes, têm que ver de igual modo, com o conceito de função unitariamente definido.

A função simbólica é deliberadamente esquecida, e como quer Le-Corbusier, em seu lugar vai-se valorizar quase em exclusivo a função prática e dentro desta, e ainda mais limitadamente, a função mecânica.

Ou como ele próprio referia em aceno panfletário, na arquitectura moderna erigiu-se a função prática como a função simbólica por excelência.

Haveria ainda de correr muito tempo até que Grópius – outro expoente moderno, mas que penso absurdamente sobrevalorizado na globalidade do seu contributo – viesse deixar entender a *função* conceito equivocado, reivindicando o ter sido apenas na circunstância um argumento crítico moralizador, nunca tendo sido tomado como argumento fundador do movimento moderno.¹⁷

Pouco tempo antes terá Kenzo Tange dito, com visão crítica, que a ideia da função ser universalizável se teria revelado no fundo pernicioso.¹⁸

Só com efeito, no seu sentido mais redutor – o funcionalismo puro de função mecânica – a *função* era passível de ser pensado em termos globalizadores, com internacionalização do conceito.

Mas a função não é, nem era, apenas mecânica.

Tem valências diversas.

Todos os aspectos antropológicos estão presentes e no habitar em sentido lato, a função simbólica é fundamental e mais, é inevitável.

A formulação de Le-Corbusier significava o que ele, Le-Corbusier, queria mesmo dizer: da supina embora conjuntural importância da função prática, mas também e de igual modo, aquilo que ele não queria, ou não podia, claramente admitir, na altura, isto é: que a função simbólica é obrigatória e que à falta de outra, a

¹⁷ Em realidade Grópius fala da racionalização que segundo ele não seria o princípio essencial mas sim o princípio purificador do movimento moderno. V. 'A bússola interior' conferência de 1958. In 'Apollon dans la Democratie - La nouvelle Architecture et la Bauhaus ed fr, 1969 pag 106.

¹⁸ Referido por Grópius na obra citada pag 25.

própria função prática desempenha esse papel simbólico, e não porque possa ser essa a deliberada vontade dos arquitectos, mas porque constitui essa, uma característica da arquitectura.

Veremos como na prática, os arquitectos portugueses contornaram a dificuldade.¹⁹

Sem alongar demasiado o tema – apenas o suficiente para enquadrar a qualidade da resposta na obra de Viana de Lima – podemos lembrar o quanto uma avassalante “Arquitectura Doce”, nome que adopto por analogia com aquilo a que genericamente se chamou “Português Suave”, procurava responder, se bem que timidamente, àquela espécie de *função perdida*...

A designação de “português suave” de facto, abrangeu nessa categoria um vasto universo e foi por todos adoptada, no seguimento excessivamente passivo, no ponto de vista crítico, de Francisco Keil do Amaral que, assim ironicamente tinha crismado toda aquela arquitectura, que de maneira também demasiado indistricada e com algum alegre desdém pela exactidão, entendia ser objectivamente académica.

Penso que Keil terá errado ao abranger tudo na mesma classificação.

Firmemos um pouco as noções para que me faça entender.

A designação de “Arquitectura Doce” que venho propor, abrange a nossa arquitectura decentemente e docemente moderna.

E penso que essa “Arquitectura Doce” foi de facto a praticada por grande parte dos arquitectos modernos da altura.

Para a situar no ponto de vista crítico, embora muito rapidamente, direi que se caracterizou essa tendência “Doce”, na absorção um pouco superficial da influência da obra, já de si um pouco decorativista de um Mallet-Stevens, numa leitura lamentavelmente pouco convicta e sem vigor de um no entanto sólido Dudok, numa algo envergonhada consciência de si.²⁰

Assim entre nós, por razões de estrutura e de circunstância e se aceitarmos a proposta de Keil e a proposta complementar que agora faço, teríamos que quase toda a arquitectura da época se encontrava dividida entre aquilo que ele chamava “português suave” e aquilo a que chamo “arquitectura doce”.

Com raras excepções.

¹⁹ Sem analisar demasiado os porquês Keil do Amaral em Lisboa-Cidade em transformação Europa América 1969 pag 41, apenas constata: “Tem-se errado com demasiada frequência, mesmo com as melhores intenções. Aqui como em terras estrangeiras”. No entanto mais tarde (pag 42) escreve, quanto a mim reveladoramente “É um vício frequente confundir-se facilidades mecânicas com valorização do homem”. Todo o artigo sobre “Solidão em comum ilustra, ainda que com exemplos um pouco ingénuos – como normalmente procurava fazer – a valorização abusiva que entre nós se fazia da função mecânica, e da necessidade de ultrapassar esse estágio.

²⁰ “De um modo geral, temos sido insuficientemente modernos” Keil do Amaral op. cit. pag 153.

Por outro lado, já o vimos, a disciplina moderna impunha um corte brusco e tático com a história.

Esta anti-historicidade como atitude cultural, teria razão de ser numa Alemanha com amargas recordações de um conjunto de valores de cartilha menor, sedimentados por uma sociedade convencional, já fora de época, sociedade envolvida com o conflito de 14-18 a que se atribuíam responsabilidades nas duras consequências impostas em Versailles e por todos sentidas como aviltantes.²¹

Para a nova geração alemã impunha-se então uma ruptura cultural e ela surgiu nos mais variados domínios.

Assim, na Alemanha, e no que respeita à arquitectura, esse corte foi assumido em função de um passado próximo, politicamente conotado, e as opções pedagógicas de um Grópius aí se podem também enquadrar, embora com fraca consciência teórica.²²

Evidentemente não eram aquelas as únicas razões que justificavam as opções da Bauhaus.

Outras ligações havia ao pensamento e às práticas profissionais na Alemanha, sem esquecer articulações com movimentos teosóficos e iniciáticos – através de Taut e Loweriks, articulações com esquemas de pensamento e de estética de um Schoenmakers,²³ ele afinal também um iniciado e determinante para a estruturação teórica do DeStijl.

Também se pode ainda ver no seu longínquo passado, um Fröbel, uma Montessori, um Dewey.²⁴

E, subjacente ao largo emprego do vidro numa Fábrica Fagus, estará também o entendimento daquele material como significando a redenção de uma humanidade numa época de clareza e transparência morais.

Para um Le-Corbusier em contrapartida, se bem que não se possa dele afastar totalmente o vínculo expressionista iniciático, pelo contrário, o corte com o passado impunha-se além do mais, ou sobretudo, para maior eficácia de tática operativa.

Essa valorização tática é mesmo característica ao que suponho, da atitude exigentemente pedagógica do mestre suíço.²⁵

O anti ou a-historicismo aparece então na sequência de um antiacademismo de combate.

²¹ "Its radical rejection of the past architectural tradition represented a response to the cataclism of War" V. Barbara Miller Lane in Architecture and Politics in Germany 1918-1945.

²² "Mai même j'ai souvent été accusé de m'être opposé à l'enseignement de l'histoire de l'art aux étudiants du Bauhaus... J'avais des bonnes raisons pour cela" Grópius op. cit pag 74. Mais tarde Grópius justifica um pouco fragilmente tal atitude como um esforço tendente a não criar complexos aos estudantes.

²³ V. Hanno-Walter-Kruft História da teoria de arquitectura pag 631.

²⁴ V. Kenneth Frampton pag 125.

²⁵ Convém que diga aqui que considero Le Corbusier como o arquitecto-pedagogo por excelência do séc. XX, e que toda a sua obra é de uma clareza e de um rigor surpreendentes, sobretudo quando encarada nesse ponto de vista.

Seja como for, a arquitectura e o urbanismo modernos surgem, sobretudo em mestres como os referidos e, embora fundamentados em diversos percursos históricos, voluntariamente despidos de um passado legitimador.

Por coerência de atitude, é reduzida quase à caricatura a atenção dada ao património.

Creio poder dizer-se genericamente que herdámos mal, como em outros casos, esta anti-historicidade do movimento moderno.

Mal e ao mesmo tempo bem.

Mal, numa primeira leitura, porque não tínhamos as razões de história política e de história cultural que justificasse, a não ser por mimetismo atávico, a sua exigência cultural, mas bem porque embora teoricamente impreparados, na prática profissional concreta tentámos, ou tentaram os arquitectos da altura, ainda que com diversos enganos de percurso, ultrapassar as barreiras culturais que esse corte implicava.

Essa autolimitação face à história, que se vai prolongar por decénios, apenas virá, entre nós, ser criticamente encarada, de maneira que se poderia dizer sistemática, muito mais tarde nos trabalhos de um Siza Vieira, no final dos anos cinquenta.

Siza, com qualidade extrema, “recupera” e reinventa o nosso passado.²⁶

Mas, para a geração de Viana, o problema apresentava-se ainda demasiado recente para ter o tipo de respostas que mais tarde e para outra geração seriam já historicamente possíveis.

É entretanto naquele contexto que aponte, enredado de perplexidades e incertezas, que a obra e a síntese particular de Viana de Lima resultam definitivamente exemplares.

Viana não tropeça na ratoeira da nacional “arquitectura doce”.

É outro o seu percurso.

É bem firme nele a adopção de um vocabulário internacional estrito.

Mas vai “corrigir” e adaptar algumas noções, alguns princípios.

Em que medida esta correcção e adaptação tem a ver com uma peculiar caracterização cultural.

E em que medida essa caracterização cultural é afectada a uma particular vivência do Porto, como cidade afastada dos círculos próximos do poder, de traços rurais ainda muito acentuados, que lhe permitiria reagir, absorvendo criticamente influências estranhas, é toda uma outra discussão.

Que me parece importante, mas que seria agora deslocado abordar.

Na arquitectura de Viana de Lima, a invocação de raízes faz-se em paralelo com um exercício virtuosístico de um linguagem le-Corbusiana.

²⁶ Abordei este aspecto num pequeno artigo, ainda recente (1995) dedicado à obra Siza Vieira que não chegou a ser publicado.

Em paralelo insisto e julgo dizer bem.

Os elementos culturalistas estão presentes de facto.

E se neles se revela a inquietação comum de uma geração, no caso particular de Viana, esses mesmos elementos estão isentos de considerações que se traduzam em demasiada ansiedade nas escolhas ou em complexada "doçura" vocabular, como em outros casos se verifica.

É certo que Viana, a seguir à publicação do Inquérito à Arquitectura Popular, perto dos anos sessenta, abandona por um tempo a definição de volumes prismáticos, de coberturas planas, tão cara à recente tradição racionalista, mas logo volta a encontrar o fio da sua investigação particular.

E disso constitui prova o edifício da Faculdade de Economia, de 1961.

Mas a digressão pela poética das coberturas em duplo pendente não é em si uma variação marginal à sua obra.

Corresponde apenas à acentuação de uma das características latentes do seu interesse profundo.

Já, analisando aquelas décadas de afirmação dos arquitectos, me pareceu poder articulá-las, também com um sentimento de mal-estar provocado pela evolução dos cânones internacionais da altura.²⁷

Que mal-estar?

Já o referi, mas talvez deva detalhar melhor.

É que entre nós, se bem que reconhecamos no fundo a existência à função simbólica da arquitectura e por isso lhe queiramos responder, pressentindo embora vagamente que o fazíamos ao arrepio das doutrinas mais empenhantes, é além do mais receosamente que entendemos essa mesma função, porque a encaramos também como um subproduto perverso, de uma arquitectura de carácter oficial.

Tudo o que pareça de longe com função simbólica é visto entre nós com desconfiança quase infantil.

Assim também em Portugal e em parte por razões particulares que o justificavam, a função prática vem a ser magnificada com exclusividade pelos arquitectos modernos, de acordo com as tendências internacionais, a isso ajudando uma desavisada e algo tardia tendência para aquilo que se tinha como uma urgente cientificação da disciplina e de um seu tratamento exacto.

Mas é certo que a arquitectura é, sempre foi, tudo menos científica.

E sendo uma actividade de rigor, está longe de ser uma actividade exacta.

Entretanto outra vertente de mal-estar era a exigência da tábua-rasa histórica.

Vimos já o que a justificava no panorama europeu.

²⁷ idem.

A atenção cultural que se traduzia numa atitude de corte histórico e que aparecia como que necessariamente ligado ao indispensável afirmar doutrinário da arquitectura moderna vai ter, como sequele nos arquitectos portugueses, o inquieto sentir da absoluta falta de um passado legitimador.²⁸

De facto, transportada para cá, essa atitude face ao passado, vem secundariamente tornar mais aguda através dela, uma evolução que seria previsível – diria eu – desde Ventura Terra. Ou melhor, os arquitectos vêm à posteriori a reconhecer em Terra um antecessor dessa evolução, pelo suposto cunho mais internacional da sua arquitectura, em oposição póstuma a preocupações de carácter nacional, sentidas então como mais académicas.

Aí, em Terra, paradoxalmente, se faziam os arquitectos modernos radicar a sua tradição.

Mas existiam outros problemas, e prementes.

Era a relação directa com o poder que se constituía como outra frente de combate profissional.

Na Exposição da ODAM - Organização Dos Arquitectos Modernos²⁹ – em que Viana participa, juntamente com a Casa Honório de Lima –³⁰ mestre Ramos esclareceria na conferência que então pronunciou que aquela geração, a de Viana, era uma geração privilegiada porque já poderia afirmar-se integralmente enquanto grupo coerente de profissionais de indiscutível vínculo moderno.

Certamente Ramos reportava-se aqui a ambos os aspectos: ao aspecto funcional e ao aspecto histórico.

Veremos como na prática estes dois problemas foram respondidos.

Mas modestamente, reservava Mestre Ramos para a sua própria geração a designação de “geração do compromisso”, entendendo aí *compromisso* um pouco como estigma de profissionalismo menor.

Julgo no entanto que haverá aqui a fazer duas correcções: nem verdadeiramente terá havido um *compromisso* comprometido, na geração de Mestre Ramos, nem foi a sua geração aquela em que esse compromisso exigiu mais, do sentido de responsabilidade e integridade profissional dos arquitectos.

Suponho por isso que o verdadeiro compromisso, aliás brilhantemente assumido, foi o que rodeou sempre a geração da ODAM, e do ICAT - Iniciativas Culturais Arte Técnica que em Lisboa tinha precedido a ODAM de um ano.

Compromisso de resto duplo, ou de dupla vertente no meu entender, como veremos.

²⁸ “... a questão da tradição, problema nunca resolvido pelo movimento da arquitectura moderna, nem nesses anos 30-40, nem mais tarde nos anos 60, nem hoje nestes anos de pós-modernismos...” diz Nuno Portas numa conferência notável em 1982 durante a exposição dos “Anos 40 - Arquitectura e Urbanismo na Década de 40” na Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁹ Também transcrita como “Organização em Defesa de uma Arquitectura Moderna” V catálogo respectivo, pag. 1 e pag. 5.

³⁰ Também com a casa Aristides.

Anos mais tarde das iniciativas da ODAM, em 1952, Viana organiza outro grupo, o CIAM Porto, para o que tinha sido mandatado no ano anterior, directamente por José Luis Sert e Siegfried Gideon, no VIII Congresso CIAM,³¹ em Inglaterra.

Como grupo terá tido vida efémera, constituindo porventura o seu maior feito ter conseguido levar a cabo um estudo sobre uma Comunidade Rural de Trás-os-Montes, estudo-proposta que veio a apresentar depois numa outra reunião do CIAM e que Viana refere bastante mais tarde, em 1977, na Vª Confrontação do Conselho da Europa, que tinha precisamente como assunto genérico "A Arquitectura Rural no Quadro do Ordenamento do Território".

Trabalho um pouco mítico na profissão, menos conhecido que citado, não teve repercussão efectiva, em parte, porque, como explica Viana no Relatório enviado a essa Confrontação³², "... os princípios que aí se defendiam eram contrários ao pensamento político e administrativo do Governo de então".

A acta da primeira reunião do grupo é datada de 5 de Novembro de 1952.³³

Contando com menos de dez elementos, logo os desacordos preliminares intermináveis em que se envolveram os componentes do grupo, desacordos que as actas registam, origina que cerca de um ano mais tarde já as mesmas actas denunciem um impasse, um "ponto morto" nas prolongadas discussões, impasse que Viana pretende então superar, com a proposta concreta de que na reunião seguinte todos os participantes trazerem por escrito a proposta de um esquema de funcionamento que merecesse a sua adesão.³⁴

A única acta escrita pela mão de Viana, em 54³⁵ regista com alguma irritação que "Após uma hora de espera nenhum dos membros do Grupo se dignou a aparecer," e acrescenta "Isto é mais uma prova não só do desinteresse pelas questões referentes ao CIAM, mas também um desprezo total pelas responsabilidades que cada um assumiu como membro do CIAM".

O movimento, parece, terminaria aí a sua vida sem ter tido no meio profissional a repercussão que se poderia esperar.

Mas entenda-se bem o que acima disse, acerca dos compromissos desta geração.

³¹ Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna.

³² O "Relatório" é assinado por Viana de Lima, Ambrosina Homênio Gonçalves, Fernando de Azevedo. A parte que refere a experiência da Comunidade Transmontana datada dos anos cinquenta é obviamente da responsabilidade de Viana.

³³ Estas actas, um pouco sumárias e desordenadas, merecem certamente um estudo muito mais atento e detalhado, do que aquilo que cabe fazer neste trabalho.

³⁴ Reunião de 5-2-1953. O irónico relator das actas, suponho que Oliveira Martins, arquitecto que também participou em conjunto com Fernandes Amorim na exposição da ODAM, regista a proposta de Viana de Lima e comenta "Viva o Viana!"

³⁵ A 15 de Janeiro.

Não se tratava em qualquer dos casos de um compromisso como o parecia entender Mestre Carlos Ramos, compromisso formal, *comprometido*, e comprometedor, mas de um inteligente e habil compromisso *diplomático* que os tempos exigiam, já que através dele era possível os arquitectos afirmarem sem peias a sua arquitectura, que queriam generosamente redentora, embora forçosamente tivessem de aceitar o diálogo com os diversos minidadores de ocasião, que nos seus particulares domínios burocráticos, agiam ridiculamente como se fora coutada própria.

Havia *compromisso*, porque o diálogo era necessário por muito abominado que fosse, e nesse diálogo inevitável, residia efectivamente o seu primeiro patamar.

Mas não havia nem houve, e isso é importante, cedência de princípios, nem dos valores que colectivamente os arquitectos defendiam.³⁵

Aquele compromisso táctico que suponho caracterizar esta geração é assim perfeitamente compatível ao nível dos conceitos e, porque de outro registo se trata, com o que diz Nuno Portas, de a obra de Viana de Lima, particularmente referindo a Casa Honório de Lima de 1939, ser representativa de uma arquitectura "sem compromissos impostos, sugeridos ou aceites."

Veremos depois como matizar esta opinião.

Mas falei de dupla vertente, nesse aspecto do compromisso profissional.

Por um lado vimos os arquitectos aceitarem as premissas teóricas, que tomavam por inevitáveis, do movimento moderno.

Por outro, tentavam no exercício concreto da profissão, ultrapassar esse vazio de passado. De facto embora o fizessem incriticamente coincidir com o Estado Novo, na realidade recuperavam-no através de uma prática que entendiam correctora daquelas posições radicais, tentando na passada ganhar distância ideológica face ao poder.

É aí, de resto, que temos de enquadrar e compreender os esforços colectivamente assumidos, como o do inquérito à "Arquitectura Popular em Portugal."

E essa será a segunda vertente que referi.

A paternidade do "Inquérito" é concedida frequentemente a Keil.

Certo que o arquitecto Keil do Amaral terá em dado momento promovido a sua execução através do então Sindicato Nacional dos Arquitectos, conseguindo aparentemente com isso inverter, nos seus objectivos críticos, idêntico inquérito que a nível oficial se programava.

³⁵ Embora como diz Nuno Portas, "se tratasse também" - e eu direi sobretudo - "de uma imposição interiorizada pelos próprios arquitectos melhores, nalguns casos enquanto funcionários ou consultores conscientes de interpretar um consenso muito mais amplo do que a ideologia do regime" op. cit. pag 40.

Mas tudo se resolvia no entanto no plano quase estritamente formal, sem método proposto ou colectivamente aceite.

Em todo o caso a tentativa tinha antecedentes reveladores que importa não esquecer.

Outro inquérito, com outra responsabilidade sociológica, fora feito e começado a publicar por Lima Basto e Henrique de Barros e logo de seguida proibido pela censura salazarista.

Além desse é de referir os mini-inquéritos de carácter mais pessoal, como o que Carlos Ramos e Orlando Ribeiro tinham levado a cabo alguns anos antes, ou o que Raul Lino fizera percorrendo Portugal com Roque Gameiro, para não falar que a sugestão inicialmente fora ventilada por D. José Pessanha, para dilucidação definitiva de uma ideia na altura corrente, a do problema da existência ou não de um "tipo de casa portuguesa".

E esta ideia fora levantada não por acaso, por Gabriel Pereira, Paula Oliveira e mais tarde por Henrique das Neves no rescaldo da indignação nacional que o Ultimato inglês levantara.

Reconhecia-se então a urgência de afirmar a força da cultura nacional.

O que o Ultimato fez, na altura, foi dar aos portugueses o brio que aparentemente lhes falecera anos antes no caso da "Charles et George," de sacudirem para longe a manta de entorpecente decadência em que longamente se tinham envolvido e descobrirem em si próprios o gosto e a necessidade de reencontrarem o seu passado histórico-cultural.

E esses gosto e necessidade transbordam depois para o espírito de um quadro de valores que se queria tipicamente republicano.

Posteriormente, de certeza até demasiado rápido, esta atitude é oportunisticamente integrada nos princípios grandiloquentes do Estado Novo.

E aqui a oposição em que os arquitectos na generalidade se inseriam, em vez de denunciar a enormidade dessa apropriação abusiva, vem de facto reforçá-la, ao procurar distanciar-se em relação ao que esses valores históricos poderiam significar na mentalidade popular.

E os jogos posteriormente enredaram-se.

Entretanto o que quero sublinhar é que se poderia dizer que as motivações culturais subjacentes aos vários inquéritos eram no fundo como que paralelas.

De facto se a disciplina da arquitectura moderna vinha exigir, pelo menos em algum momento, o esquecimento deliberado do passado, o que era menos bem aceite por todos, e nesse contexto se o inquérito que Keil promoveu, respondia na intenção imediata, ao desafio de uma denegação crítica de um propósito de

³⁷ Sabretudo na análise que coube aos arquitectos no Sul. No Norte notam-se outros parâmetros de maior responsabilidade cultural, antropológicamente definida.

suspeito carácter político, é também evidente que respondia por outro lado à inquietação cultural dos arquitectos portugueses modernos de se exigirem uma validação histórica do seu arquitectura mais comprometido com a modernidade.

Aí, objectivo eu, mas aí apenas, o grande e oportuno significado do inquérito.³⁸

Tratava-se indiscutivelmente de uma procura longa e até culturalmente dolorosa, aquela a que os arquitectos se propunham estabelecer, numa altura em que demasiado se resvalava, quer no espírito dos seus cultores quer no espírito dos seus detractores, da noção de uma arquitectura de carácter *nacional*, historicamente articulada, para a mais perigosa noção de uma arquitectura de carácter *nacionalista*.³⁹

Esse era o carácter perverso da época.

E desde os anos trinta que o nacionalismo era de imediato conotado com o Estado Novo.

Essa era contudo uma ideia que tornava muito complicada uma aproximação dos arquitectos modernos portugueses, imbuídos de atitude agressivamente “progressista,” de uma visão que afinal melhor se casava com uma posição “culturalista”, tida por eles de resto como necessariamente académica e reaccionária.

Haveria então na altura mais ou menos três atitudes profissionais típicas de resposta às dificuldades do tempo: por um lado, aqueles que mais envolvidos politicamente assumiram a atitude quase suicida, em termos profissionais, de abandonar a arquitectura e emigrar ou adoptarem por uma clandestinidade ou activismo que definitivamente os marginalizava.⁴⁰

Certamente atitude digna e corajosa, ela punha em causa mesmo a possibilidade de um arquitectura entre nós, quando outras prioridades encaminhavam os arquitectos para a luta aberta.

Havia por outro lado a posição menos directamente politizada mas talvez mais consistente do ponto de vista teórico, de rejeição cívica profissionalmente assumida enquanto linguagem arquitectónica, linguagem que se perfilava então seca, austera, com alguma rudeza, paralela à que era perfeitamente explorada por artistas plásticos que nas várias EGAP's davam testemunho do neo-realismo.⁴¹

Era uma atitude que não deixava de ser de combate, este embora assumido em termos estritamente arquitectónicos.

³⁸ Evidentemente para além do valor documental indesmentível, sobre um Portugal já hoje inexistente.

³⁹ Keil do Amaral que sempre se destacara pelo combate a essa ideia escreve que “é aconselhável prudência na exaltação nacionalista [sic] que atribui originalidade e feição singular a uma arquitectura portuguesa, que supostamente terá existido através dos tempos e que hoje desprezamos.” *op. cit.* pag 136.

⁴⁰ E o caso mais claro de um profissional brilhante como Celestino de Castro, quase esquecido das novas gerações, e que ainda espera uma sua monografia detalhada.

⁴¹ Esta atitude cobre por exemplo a obra formalmente mais seca e deliberadamente áspera de um Chorão Ramalho, arquitecto que por esse motivo detém fundamental significado muito embora o próprio Ramalho não concorde com aquela interpretação.

No incómodo fosso de linguagens formais que as EGAP's – Exposições Gerais de Artes Plásticas – vieram pôr em relevo, talvez fosse este o neo-realismo possível que podia corresponder aos arquitectos.

Finalmente havia uma atitude, muito rara essa, de afirmação polémica, absoluta, de uma linguagem moderna, com toda a sua carga anti-histórica radical, mas em que se reconheciam acenos a aspectos culturalistas que, se bem que evidentes, tendiam a ser muito controlados, não sendo claramente admitidos.

Esse entendimento formal, na específica maneira como foi articulado, permitiu a Viana o constituir-se como um dos arquitectos mais destacados da sua época.

Com efeito, em parte desta sua subtil e hábil maneira de colocar o problema, resulta que dos seus trabalhos, são raros aqueles em que não existe um conjunto de linhas tensionais em termos de forma, que lhes fornece uma direcção global resultante, direcção que os verifica como peças e os integra nas pré-existências envolventes.

Não vem ao caso neste momento citar exemplos alheios – são muitos –, em que esse esquema tensional é insuficiente ou nulo.

Com efeito, são nesta época frequentes os trabalhos que das forças tensionais próprias não apresentam resultante credível e que por isso resultam incaracterísticos, baixos, irresolutos.

Sobretudo isso acontece, como efeito perverso de uma via de procura de um classicismo intrínseco, classicismo afinal de via-reduzida, que não terá entendido convenientemente que o equilíbrio de forças de resultante nula poderia ter sido uma via historicamente correcta no Renascimento, mas que hoje, e já naquela altura, o classicismo desejável passa pelo *jogo sábio* do controle dos desequilíbrios tensionais verificáveis caso a caso.

Certamente que atitude de gestão de equilíbrios instáveis exige não posições tomadas com espírito de rigidez cega, bloqueada, mas uma grande maleabilidade ágil, de regulação constante e permanente vigilância formal e crítica.

O equilíbrio a estabelecer, e a estabelecer-se com alguma credibilidade, é sempre exterior e complementar da obra projectada.

Isso será até condição necessária da integração do projectado na envolvente.

E isso foi intuitiva e brilhantemente entendido no seu tempo por Viana de Lima.

Por testemunho directo de um seu colaborador e amigo de muitos anos, sabemos que Viana de Lima, meio a brincar meio a sério, referia a cada nova moradia que lhe era entregue o seu desejo de lançar o projecto do que chamava "o solar dos tempos modernos".

Na sua paradoxal e irónica expressão, Viana de facto vinha delimitar o campo das suas preocupações mais fundas.

O solar pressupõe a presença de espaços núcleo, de assumidos valores de intimidade, de uma particular noção de tempo-duração, que não eram de todo os valores da modernidade emergente.

Ao falar em "solar dos tempos modernos" Viana está de facto a enunciar um programa particular e esse programa tem a ver com a atitude que atrás referi de Viana se propor, para si próprio, uma específica síntese de valores.

Por um lado os relativos a uma modernidade sintática a que aderira e que lhe apetecia explorar, por outro os relativos a um habitar tradicional, em que aqueles valores instauravam um esquema de intimidades e silêncios também garantes de um conforto e uma estabilidade particulares.

Outro vector da carreira de Viana de Lima a ter em consideração, porque também resulta esclarecedora de uma breve sedução dos vários arquitectos daquele tempo, foi a atenção por ele prestada à arquitectura brasileira,⁴² sobretudo à arquitectura de Óscar Niemeyer, que Viana vai conhecer no Brasil, desde 1968 pelo menos.

De facto o racionalismo brasileiro – directa consequência de Le-Corbusier – surge no panorama da arquitectura nacional como o atalho "permitido", que possibilitava um recuperar da história própria, sem abdicar dos princípios tão firmemente caracterizadores do movimento internacional.

Até que ponto a arquitectura do Brasil poderia de facto corporizar a responsabilidade de que em Portugal, e não só, era genericamente investida, essa é uma outra bem mais larga discussão que não vem a propósito agora esmiuçar.

No caso particular de Viana de Lima, no entanto, essa sedução vai mesmo concretizar-se numa colaboração com o arquitecto brasileiro num empreendimento madeirense de vulto: o conjunto Casino-Hotel no Funchal.

A atenção que mais articuladamente Mestre Viana vai depois dar ao património surge concretizada por encargos que a Fundação Calouste Gulbenkian lhe confia.⁴³

A Fundação atribuiu a Viana o Grande Prémio de Arquitectura, em 1961, na II Exposição Gulbenkian de Artes Plásticas.

E também será através da Fundação que Viana se ocupa no decurso dos anos 80 de uma série de trabalhos de cariz patrimonial como o da Ilha de Moçambique, o de Príncipe da Beira, o de Malaca, o de Arzila ou o da Tailândia, que são projectos significativos que vêm selar a coerência de um percurso de uma vida.

Com efeito, se considerarmos a sucessão, em primeiro lugar, daquele assumir frontal e quase provocador de uma linguagem modernista – le-Corbusiana no caso de Viana de Lima –, em segundo lugar a patente inquietação provocada pela embora deliberada obliteração da história – como resultado da adopção de um método projectual tido como necessário –, em terceiro lugar a sedução por um caminho que parecia abrir-se através da

⁴² "O Brasil-Builds de 43 era o nosso segundo Vignola" dizia esclarecedoramente Maurício de Vasconcellos citado por Sérgio Fernandes em *Percurso Arquitectura Portuguesa 1930-1974* ed. FAUP 1985.

⁴³ E a UNESCO também como vimos. Conferir nota 5.

via brasileira de recuperação do passado – legitimado pela incontestável raiz le-Corbusiana do seu percurso próprio –, e por último, a latente e progressiva atenção conferida ao património, Mestre Viana explicita e resume em toda a sua carreira, de maneira clara, o que terá sido, suponho, o percurso cultural-profissional em termos nacionais de quase todos os arquitectos desta geração.

Posso então falar agora mais claramente daquilo que penso ser a segunda vertente de compromisso a que referi anteriormente.

No primeiro caso que aponte⁴⁴ tratava-se de uma atitude de mais do que legitima sobrevivência profissional face a pressões exteriores e importa repetir sem qualquer quebra de princípios operativos fundamentais.

Neste segundo caso, trata-se de uma atitude, do foro íntimo dos arquitectos portugueses daquele tempo, que, perante um corte que se poderia dizer contra-natura mas que a ortodoxia moderna parecia exigir, procuraram as formas e fórmulas de ultrapassar a dificuldade metodológica e o conseqüente vazio cultural, sentindo um emergente e inelutável desejo de recuperação do passado e de legitimação histórica.

É, portanto, por estes aspectos que, como é evidente, não serão entre si tão independentes como desta análise poderia transparecer, que repito o considerar a obra de Viana de Lima como um caso exemplo, no sentido de se perfilar como ilustração do que foi uma perplexidade de luta em que aquelas gerações se viram envolvidas e também como um caso exemplar, no sentido em que essa obra define a dignidade, a maleabilidade inteligente mas sem transigências que constituíram o conjunto do seu trabalho.

Podemos entretanto analisar alguns casos mais detalhadamente.

A escolha de trabalhos eventualmente demasiado marcada pelas urgências de prazos que não permitiram um trabalho de levantamento exaustivo, certamente padece de interpretação talvez demasiado pessoal que mais tarde outros certamente corrigirão.

Praticamente, salvo um ou dois casos não concretizados, Viana não se ocupa de habitação social, o que é, sobretudo neste período, de registar.

Efectivamente nos anos 60, o fazer ou não habitação social era entendido como uma espécie de confirmação de qualidade profissional.

No entanto penso que aí a vantagem terá sido de Viana.

Tendo a crer de facto que essa terá sido uma das esparrelas em que genericamente se terá caído.

A classe dos arquitectos foi arduamente induzida a pensar que deveria pôr todo o seu saber na redução, que aliás se revelou extremamente talentosa e inventiva, mas redução ao limite, das áreas de habitação para classes sem recursos.

⁴⁴ V. pag. 66

Efectivamente críticos no geral em relação ao Estado Novo, os arquitectos não terão percebido a ratoeira profissional que lhes era subtilmente lançada.

Através de uma intenção de aparentes contornos sociais, passaram a ser directamente responsabilizados por uma solução altamente política e economicista da habitação, solução distorcida em relação ao seu verdadeiro significado social.⁴⁵

Claro que a habitação social não era só problema português, que nesse domínio estávamos em consonância com preocupações e estudos levados a cabo em outros países.

Mas a utilização que aqui se fazia dessas preocupações era perversa.

Que a verdadeira posição profissional poderia ou deveria ter sido a de reivindicar para a habitação das classes pobres, áreas de vida idênticas às das classes mais favorecidas – embora controlando custos com níveis mais baixos de acabamentos – só bastante mais tarde poderá vir a ser formulado.

Entretanto Viana era um arquitecto que construía caro, largo e que dificilmente se meteria numa disciplina de severa contenção que a habitação social implicava. Um tema que não gostaria de deixar de abordar, até porque, embora me não pareça determinante na obra de Viana de Lima, pode servir pelo menos para documentar a coerente atitude projectual do seu percurso, é o do mobiliário que veio a apontar nos seus projectos.

Faço-o, no entanto, limitadamente.

Não me interessa tanto o mobiliário considerado em si mesmo, peça solta, isolada.

Interessa-me sim aquele mobiliário que até talvez não tenha chegado a pormenorizar completamente, mas de que determinou nos seus estudos de interior a específica função espacial.

E o melhor, creio eu, do mobiliário de Viana, é o que ele integra directamente na construção.

São alguns os exemplos em que Viana utiliza o mobiliário enquanto elemento que serve para fixar, definir, controlar o espaço.

Esta função será significativa em particular no caso da arquitectura de Viana, em que frequentes vezes os elementos sintáticos utilizados permitem uma certa flutuação nas definições de espaços-núcleo e de espaços-complementar.

Não creio que fosse essa uma intenção conscientemente formalizada em Viana, no sentido de que na sua actuação não haveria, como de resto genericamente não houve em nenhuns arquitectos da sua geração, uma consciente formalização teórica que lhe permitisse uma intervenção deliberadamente correctora desses aspectos.

⁴⁵ Bastaria reparar no atraso sistemático da construção do equipamento indispensável ao enraizamento habitacional das populações contempladas.

Aliás o potencial significado social era logo mistificado através de um sistema enviezado de distribuição de fogos.

Mas Viana tinha uma grande lucidez formal instintiva.

E é disso que afinal se trata.

Algum mobiliário, vimos, tem em Viana responsabilidade na definição de espaço.

Mais por instinto que por deliberada opção crítica, Viana toma aqui a posição oposta àquela outra bem conhecida que Ludwig Wittgenstein-Engelman tomaram na Casa construída para a irmã daquele, em que as paredes eram deliberadamente concebidas como “fundo neutro” destinadas a receber as requintadas peças de mobiliário da colecção de Margarethe Stonborough .

Pelo contrário em Viana as paredes e os móveis integram-se numa unidade maior de articulação espacial.

Poderíamos aqui evocar Frank Lloyd Wright ou Albrecht Loos.

O universo é em qualquer dos casos, seja no do mobiliário solto, seja no do mobiliário integrado na arquitectura, demasiado limitado, para poder chegar a uma conclusão esclarecedora e razoavelmente fundamentada.

Tomo como dado que a evolução da obra de Viana de Lima, em particular nas duas primeiras décadas, se sedimenta em grande parte nas sucessivas moradias particulares que projectou.

Curiosamente nos seus currícula, Viana não parece prestar-lhes demasiado relevo no conjunto do seu trabalho.

Mas a Casa Honório de Lima que é daquele sedimentar, exemplo nitido, constituiu-se além do mais, como projecto emblemático, cartão de apresentação de toda a sua obra.

Construída no Porto em 1940, entretanto lamentavelmente demolida em 1971, ela justifica logo essa qualidade por ter sido o seu primeiro trabalho, ou pelo menos o primeiro trabalho de autêntico realce público.

Por outro lado Viana de Lima, nela, afirmava-se de imediato como um verdadeiro discípulo de Le-Corbusier, no que se constituía como que um desafio ao meio cultural, revelando-se a moradia como um muito sensível exercício formal e veremos mais tarde que com alguns surpreendentes contornos.

Este projecto fazia parte do conjunto que Viana de Lima apresentou na exposição da ODAM de 51.⁴⁶

O que mais imediatamente surge através de uma leitura desses elementos gráficos de projecto, agora a única possível, é a extrema largueza na dotação de áreas.

Uma verificação quantitativa deixa ver que a moradia se estendia por cerca de 500 m² e que ainda que descontando as zonas de serviço, a dotação de área por cabeça era da ordem dos 70 m².

⁴⁶ Apenas se encontraram no Atelier fotografias de desenhos e alguns vegetais não legendados que parece terem-se destinado a uma montagem em painéis que posteriormente se vieram a encontrar na FAUP. Quando possível foram aproveitados desenhos originais do atelier de Viana. Alguns dos desenhos recuperados posteriormente ao desaparecimento de Viana – devidamente identificados e assinalados – contêm incorrecções e omissões várias.

Essa opção programática e de solução projectual revela-se sobretudo no vastíssimo átrio que articula e de certa maneira organiza todo o primeiro piso.

Mas de facto este átrio está longe de ser um elemento de estrita funcionalidade.

Não é neutra a sua presença.

De notar que lateralmente ele se liga com um espaço envidraçado contido sob a lage do piso superior, espaço que prolonga o do átrio e se articula com a designada sala do piano.

Por outro lado a sala de estar desenvolve-se acompanhando a reentrância circular do envidraçado que intervém activamente na dinâmica do conjunto.

Mas pode-se notar também como estes pisos se definem intercalares entre lajes, organizando-se horizontalmente com uma liberdade, entre nós inovadora, mas deixando que os jogos verticais de espaço, de obediência estritamente Corbusiana se restringissem ao exterior.

A leitura atenta da Villa Savoye é claramente subjacente no tratamento formal quer dos vários pisos quer dos terraços.

Numa reveladora transferência de conceitos, a "promenade architectural", que na obra de Corbusier se propõe quase autónoma, corporizada no lançamento da rampa dos últimos pisos, pode em Viana ser entendida directamente no vivo percurso das zonas diurnas

Entre as duas fontes extremas de luz racionalmente fria,⁴⁷ a luz profunda, quente, do janelão estabelece um pólo de interesse na deslocação ao mesmo tempo que acentua a zona de estar intermédia.

Há entretanto uma espécie de disparidade de tratamento entre o interior e o exterior que no entanto não quebra a grande unidade do conjunto.

Os vãos são rasgados, recortados numa parede que no ponto de vista plástico, como era de resto requerido pelo tipo de linguagem a que Viana aderira, se comporta como folha de cartolina, numa separação laminar brusca entre o interior e o exterior.

A *espessura da parede* é deliberadamente esquecida enquanto elemento plástico.

No entanto a linguagem de disciplina ortogonal estrita, formalmente fria, concede por cima da abertura do janelão curvo do terraço do primeiro andar um pequeno mas significativo esbarro de encaminhamento de águas, que me parece, como veremos a seguir, traduzir o tipo de preocupações e o tipo de síntese pessoal que Viana praticou e de que falei já anteriormente.

⁴⁷ Muito embora a janela a poente, junto à zona de comer, se abra naturalmente a uma luz de temperatura diferente do que aquela que se abre no extremo oposto, a nascente. Saber como era rigorosamente esse jogo de diferentes temperaturas, resulta hoje apenas hipotético. Numa eventual reconstrução desta peça indispensável, da arquitectura moderna em Portugal, terá de se ter o máximo cuidado em manter a orientação das fachadas em relação ao sol.

Ali onde Corbusier inseriria uma estreita placa horizontal, Viana sente necessidade de uma protecção intimista, que de resto joga com o recuo redondo do envidraçado.

De facto há como que uma súbita mudança de sintaxe.

Com a simples introdução daquele plano inclinado, o janelão e o próprio envidraçado ganha de repente uma outra temperatura formal, mais quente, uma outra qualidade de luz.

A espessura da parede como que torna a obter sentido sintático-semântico próprio.

A família formal daquele janelão é diferente de todas as outras janelas e rasgos praticados.

A luz profundamente sombreada contrasta com as das outras aberturas da vasta zona diurna.

Talvez que se quisermos ser mais rigorosos, possamos apontar como do mesmo sentido, a protecção que Viana articula frente ao profundo terraço lateral.

O espaço assim conseguido, aquilo a que já também chamei noutra ocasião, de *espaço complementar* tem aqui a sua aplicação claramente definida.

Mas o surpreendente é que tanto quanto posso lembrar, de uma já longínqua memória, que hoje apenas posso confirmar através dos desenhos e fotografias, é ter Viana conseguido juntar as duas expressões, numa obra que afinal se apresentava como demonstrando invejável unidade de concepção.

Quero crer agora que uma das razões, talvez a mais forte, que no projecto garantia essa unidade do todo, residia na subtil intervenção do elemento linear, de audaciosa esbelteza, que definia um volume sobre o terraço do segundo piso.

Pelo lançamento no espaço, esse elemento servia de facto para aligeirar uma articulação da massa edificada, simultaneamente criando uma presença virtual de volume prismático evanescente, no corpo frontal do edifício.

Nele, o prisma está e não está presente.

Tem para além do mais, o efeito de articular o último piso – que sem ele se soltaria exageradamente do volume – no calmo agenciar da massa geral do construído.

Mas no que resulta talvez o seu desempenho ainda mais responsável e sensível é que esse elemento linear vai definir também por si, um espaço próprio, espaço com as características de um espaço de semiexterior, *espaço-transição*, propriamente dito, que integra o espaço subsidiário lateral do primeiro piso e confere uma qualidade de apropriação no habitar quotidiano do largo terraço do segundo piso.

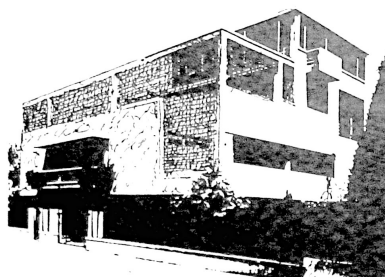
Pode ser que me engane, mas considero que aquela acção geradora de espaço é ainda do mesmo tipo semântico que o do pequeno esbarro da cobertura do janelão que atrás analisei.

Ambos acentuam a apropriação a que a arquitectura se abre decididamente.

Sendo assim, o elemento linear de que tenho vindo a falar tem uma dupla inserção na brilhante economia do projecto, porquanto funciona, *forma no espaço*, num registo quase abstractamente gráfico, para a definição de uma linguagem racionalista extreme, mas por outro lado funciona como *forma definidora* de ambiente, num

registo espacial delicadíssimo que remete, creio que de forma indiscutível, para aspectos culturalistas de arquitectura.

Daí a capacidade que lhe atribui de unificar as diversas linguagens.



Relembro aqui o que apontei no início, acerca das características da arquitectura de Viana de Lima e da peculiaridade da sua síntese particular.

Pelo que deixo dito, pode perceber-se que entendo que a destruição da casa da R. Honório de Lima, em 71, constituiu um atentado patrimonial da maior gravidade, de que o Porto e o país bem se podem arrepender, já que testemunhos do início do nosso nascente racionalismo são mais do que limitados e sobretudo que a destruição de uma obra desta qualidade expressiva se traduziu necessariamente em perda patrimonial irreparável.

Sucede-lhe a Casa Aristides Ribeiro, igualmente de directa inspiração corbusiana.

Projectada no final do decénio mas construída já em 1951, distingue-se logo por um mais modesto dimensionamento geral, mas quero crer que algo se terá perdido nessa redução.

Entretanto tinha projectado o Hotel Império em 43, na Praça da Batalha, que não parece ter sido integralmente levado a cabo e o Bloco de Sá da Bandeira, desse mesmo ano, também não construído.

Do Hotel Império existem vários estudos, tratando-se no conjunto de uma ampliação de um imóvel existente.⁴⁸

Foi então parcialmente criticado pela Câmara⁴⁹, pela volumetria atingida, o que originou um segundo estudo mais contido, com redução de um piso e alteração de composição da fachada.⁵⁰

⁴⁸ Antigo hotel Sul-Americano. Foi desenvolvido inicialmente com José Porto.

⁴⁹ Mais correctamente pela Comissão de Estética Urbana.

⁵⁰ Viana aceita portanto a recomendação do serviço camarário, embora mais tarde por motivo desconhecido tenha abandonado o projecto. Mencionado nos primeiros currícula, sempre referindo a primeira solução, é posteriormente esquecido.

Sente-se no projecto como que uma alteração de sentido a partir do quarto piso, o que de resto também é bem aparente no corte.

Correctamente resolvido em planta, não me parece no entanto que haja algo particularmente digno de nota, além da inegável limpeza e agilidade demonstradas na resolução dos vários pisos do projecto.

O Hotel Império está incluído nesta exposição, por se tratar de uma primeira aproximação, aliás muito condicionada, de um tema de Le-Corbusier em termos de edifícios altos.

Revela no entanto uma ausência de articulação vertical, que de resto a edificação existente tornava impossível, o que em muito relativiza essa aproximação.

Essa articulação vertical apenas vai ser defendida, e brilhantemente, no projecto de que vamos tratar a seguir, o do edifício de Sá da Bandeira.

Definido por um quarteirão perfeitamente sedimentado no tecido urbano do Porto, o edifício desenhado por Viana é composto na sua última versão por dois blocos quase paralelos, servido por um sistema de acessos longitudinais em galeria, por sua vez apoiados em duas colunas de escadas que se dispõem fronteiras uma da outra, a meio dos lados mais pequenos do quadrilátero imperfeito, que o todo constitui.

As galerias abrem-se junto às escadas em amplas zonas de sociabilidade viradas à cidade.

No piso térreo⁵¹ estabelece-se um auditório de uso colectivo, auditório que nos primeiros esboços aparece tratado como um volume independente, o que era favorecido por outra disposição periférica dos blocos de habitação.

Suponho que o interesse maior deste projecto reside precisamente em que pela primeira vez os fogos colectivos se articulam de maneira a tirar partido expressivo da sobreposição de pisos.

Este tirar partido expressivo – expressivo ao nível das vivências – encontra-se perfeitamente documentado nos cortes transversais, quer no corte de conjunto desenhado rigorosamente quer, ou talvez ainda mais explícito, nos esboços do fogo.

Podemos também nestes entender melhor em planta o espaço do terraço no conjunto dos fogos, ao permitir o percurso circular envolvendo a sala de estar e o espaço frente às escadas, percurso circular que foi depois activamente procurado resolver em programas de habitação social.

Por sua vez a varanda que no piso superior do fogo se debruça sobre o terraço em baixo, prolonga o mesmo espaço no andar respectivo, de uma maneira talvez rígida, mas mesmo assim ao tempo inovadora.

⁵¹ Sobretudo no esboço. Em estudos mais avançados optou por um restaurante. De uma maneira ou de outra Viana preocupou-se em abrir, para a cidade ainda que contidamente, o interior do quarteirão.

Repare-se ainda na articulação larga da planta, de surpreendente modernidade de estruturação, no estudo datado de 43.⁵²

A Casa Aristides Ribeiro é, como disse, já do final da década.

A sua dimensão é muito menor do que aquela que vimos quase caracterizar a Casa Honório de Lima.

Aqui as áreas são da ordem dos 180 m² e os índices rondam os 35 m² metros por cabeça.

Um lote muito mais pequeno e um programa menos ambicioso a isso obrigava.⁵³

A sintaxe exterior é ainda corbusiana e a articulação dos espaços verticais parece acentuar essa inspiração.

A cobertura no entanto já não é plana, mas organiza-se em duas águas convergentes, que no alçado principal são disfarçadas por uma larga platibanda horizontal.

Pode aqui acentuar-se além do mais que o espaço do profundo terraço de segundo piso tem menor responsabilidade vivencial que no edifício Sá da Bandeira.

No corte que apresentamos, o único encontrado no espólio de Viana parece evidente essa menor articulação do interior com o exterior do terraço, articulação neste projecto conferida apenas a uma porta junto do corpo das escadas de lançamento linear, claramente de redutora funcionalidade mecânica.

Também a dupla altura é empregue mais no sentido de jogo de luz do que na de fusão espacial expressiva, embora seja inegável a sua qualidade no conjunto, até pela capacidade de "voltar para dentro de si" o todo da casa.

Mas o seu efeito plástico mais imediato será o de acentuar a transparência e a profundidade que confere ao volume construído.

Repare-se no apontamento de interior,⁵⁴ da mão de Viana de Lima, que repete a característica que já aponte acerca dos estudos feitos para uma casa posterior em data, a Casa Maria Borges.

Reconhecendo embora a qualidade desta casa dos anos quarenta, não me parece que lhe corresponda a importância equivalente à de uma Honório Lima ou à de uma Maria Borges um pouco mais tarde.

Surge ao início da década de 50 outra obra paradigmática de mestre Viana: a Casa Maria Borges.

Voltam com ela os espaços invulgarmente amplos, quer em termos de área bruta, quer em termos de dotação percentual por habitante.

⁵² As áreas são para os fogos T2, simplex de cerca de 100 m² e, com uma dotação aproximada de 28 m² por habitante, ou para os fogos T4 duplex, de cerca de 190 m² com uma dotação de cerca de 34 m² por habitante. Esta planta não veio a ser incluída quer no catálogo quer na exposição.

⁵³ O imóvel foi construído pela Cooperativa de Habitação "O Problema da Habitação". Aristides Ribeiro era um dos sócios.

⁵⁴ Este apontamento apenas consta da exposição.

A primeira anda à volta de 554 m² a segunda aproxima-se de 110 m²/hab.

É curioso notar como aqui a referência a Le-Corbusier surge não só no agenciamento de volumes planos e no jogo da fenestração, mas até graficamente é apontada essa articulação no arranjo da legenda e podemos ainda detectar essa referência no permanecer de certas formas que o arquitecto suíço popularizara.

Repare-se no pequeno jardim de serviço a lembrar as formas do esquema "Ascoral", ou o lançamento da frente de terraços junto à entrada principal, cujo encurvar junto da fachada norte parece ter o mesmo tipo de reminiscência puramente formal.

Mas a planta aberta e fluida, de muito característica "frieza" racionalista, é logo aquecida formalmente pelo lançamento dos muros de pedra rústica aparente.

É de salientar que este projecto surge como um dos primeiros em que o tratamento do solo se integra na arquitectura.

Saliento este aspecto em Viana, porque me parece que uma das características menores importadas do movimento moderno, e com alguma responsabilidade na noção de arquitectura-objecto, que se veio a divulgar e ainda hoje permanece, senão mesmo que se acentuou, terá sido a concepção de uma arquitectura desligada do solo.

Apenas nele pousada.

Talvez essa implantação alheada do solo se pudesse apontar até à Casa Honório de Lima.

Porém, já na Casa Maria Borges, além do diálogo de materiais, é o próprio sutamento dos muros que ajuda a confirmar o terreno.

A arquitectura está solidamente enraizada no local e desse enraizamento Viana tira partido plástico de articulação contrastante.

A luz determinada pelas aberturas, é sempre fria, racionalista, e a espessura das paredes também aqui não tem expressão significativa

Talvez possa ser excepção o espaço da sala de fresco que se projecta no jardim a partir da sala de refeições.

Viana de Lima em dada altura abandona esta obra.⁵⁵

Dentro da coerência do projecto, a ligação entre pisos fazia-se por uma escada secamente lançada.

Surge uma exigência da proprietária de dar à escada uma representatividade própria no interior da habitação.

Viana de Lima renitente, ainda faz alguns estudos em que a escada se solta da parede para ganhar autonomia expressiva.

⁵⁵ Existe documento específico.

Não é considerado suficiente e Viana, que vimos atento aos pequenos gestos de um uso quotidiano, decide que atingira o limite da cedência, desiste.

Entretanto os estudos que tinha feito dos interiores contemplam a lareira e aqui a linguagem volta a ser de ancestral e sólido conforto.

Estabelece-se uma relação formal com os muretes exteriores, suportes do terreno.

Esta dupla linguagem em contraste, que eu anteriormente aponte, pode ser quase caricaturalmente simbolizada no apontamento perspectico: diante da moradia de claro rigor racionalista dispõem-se umas figuras que já nada têm a ver com o grafismo hierático do homem de mão levantada de Le-Corbusier.

São figuras do dia-a-dia, em que até poderíamos ver uma bem-humorada referência a alguma burguesia nortenha.

No seu inofensivo aspecto caricato, essas figuras junto à casa Maria Borges podem permanecer como símbolo da dupla polarização cultural da expressão arquitectónica de Viana de Lima: por um lado a adesão *progressista* aberta ao vocabulário internacional, por outro a profunda noção *culturalista* do exacto lugar onde projectava. Talvez que esta síntese de vectores de sentido contrário apenas se pudesse realizar no Norte e fosse dele característica.

Talvez que o próprio ritmo de crescimento da capital tornasse mais difíceis de entender as raízes culturais, se é que as havia.⁵⁶

Talvez que a proximidade de Lisboa dos centros de poder, num sistema em que o poder se definia altamente centralizado, tornasse na capital a profissão mais dependente dos pequenos ditadores da função pública e as raízes eventuais fossem mais difíceis de entender.

Mas aceitando por hipótese que o Norte terá sido condição necessária para desenvolver a sério uma sintaxe moderna, ele não foi dela, nem era natural que o fosse, condição suficiente.

Viana será um caso isolado.

A Casa Francisco Borges⁵⁷ e a Casa Rocha Gonçalves são ainda do início deste decénio.

O projecto Olívio França, que se lhes segue, é de 52 e o dos Irmãos Monteiro é de meados da década.

Na Casa Francisco Borges surge pela primeira vez na obra de Viana um regresso aos volumes contidos por um telhado.⁵⁸

⁵⁶ Testemunho claro de Keil do Amaral. Frente a um ritmo intensamente dinâmico "tiveram [os lisboetas] de se desenconchar, mas não na extensão e na profundidade em que foram compelidos a fazê-lo, sem alternativas válidas". Op. Cit pag 18.

⁵⁷ Existe também um estudo desta casa datado dos anos 40 feito em co-autoria com Agostinho Ricca.

⁵⁸ Deve ter ajudado o facto de ser o aproveitamento de uma pré-existência.

Mais tarde esta tendência vai-se acentuar, sobretudo depois da publicação do Inquérito à Arquitectura Popular. A nova articulação volumétrica não se vai estabelecer sem algumas dificuldades sintáticas, de tal maneira Viana estava ligado à definição seca dos volumes geométricos simples.

Mas nesta casa, o problema ainda não se parece colocar.

O telhado enquadra a construção sem esforço, conferindo-lhe até um ar maciço, com qualquer coisa de honesta solidez britânica.

A área é ainda bastante "generosa"⁵⁹ ultrapassando mesmo as dimensões da Casa Maria Borges.⁶⁰

O corpo de escada surge agora de raiz com um lançamento que se adivinha ter sido a causa da grande divergência da Casa anterior.

Mas na Casa Francisco Borges, usando de uma sintaxe diferente, menos purista, já esta escada tem possibilidade de integração espacial.

No 2º piso, uma distribuição central, a lembrar a *rua interior* das Unités de Marselha e Nantes-Rezé, o que por várias vezes foi elemento inspirador de Viana,⁶¹ é terminada aqui num dos lados por profundo terraço e estabelece por si uma limpidez imediata de organização da planta.

Rocha Gonçalves foi cliente de vários projectos: uma moradia em 51, um bloco de Habitação em 53, o projecto de Costa Cabral, outra moradia em Ofir, Esposende em 1963.

Na moradia de 51, o lote disponível de terreno é muito menor do que é costume na obra de Viana.

Isso mesmo leva a que naturalmente a planta seja aqui muito mais contida.

De notar o lançamento da cobertura, nas "asas de borboleta", a revelar uma atenta leitura brasileira, que permitiam uma solução relativamente barata para os problemas de estanqueidade, simultaneamente evitando uma presença plástica julgada menos desejável.

Jogando com o duplo pé direito na sala de estar, Viana abraça o espaço com uma varanda que ele vai articular como área de expansão do quarto principal.

A sala de comer, de estar e a zona de trabalho, claramente articuladas podem neste caso, isolar-se ou estabelecer a franca contiguidade de toda a zona diurna.

⁵⁹ Este termo generoso, penso ter sido introduzido a partir do francês na gíria de então, por Keil do Amaral. Refere, como de costume, sem grande aprofundamento crítico, uma sensação de espaço, que era de certa maneira quantitativamente luxuosa, mas envolvendo também aspectos de qualidade. Emprego-o deliberadamente por ser um termo datado e mesmo nesse sentido vago que então tinha. V. a este respeito o artigo de Keil "Sobre a Grandeza das Cidades" in "Lisboa uma cidade em transformação" Europa-América 1969 pag 58.

⁶⁰ Área Bruta cerca de 670 m². Verdadeiramente sumptuosa tem desenhos a pastel do Arq. Luis Praça.

⁶¹ A rua interior foi de facto um elemento de composição que aparece em vários projectos de Viana de Lima.

A entrada é protegida por uma ligeira pala.

Esta é apoiada por esbeltos pilares metálicos em V, desenho típico que remete de novo para a influência brasileira que já referi.

No esboço de que se apresenta um alçado, certamente da mão do próprio Viana, pode ver-se como nele a temperatura da obra resulta naturalmente mais quente.

O seu desenho, no entanto, permite perceber como que uma tensão plástica, o que no projecto mais rigoroso é pelo menos menos evidente, entre a matéria de alguns paramentos, nomeadamente nos muros suporte, que remetem para uma noção de permanência do tempo e a linguagem mais ligeira e temporária do tratamento dos vãos.

Há assim no projecto como que uma linha de clivagem formal, que se expressa melhor pela divergência de tempos implicados.

Este aspecto do projecto, o da diferença de tempos, como que sintetiza o conflito que anteriormente referi, e que se poderia traduzir num confronto entre tendências *progressistas* e necessidades *culturalistas*, vem pôr em relevo uma das limitações do "brasileirismo" na sua generalidade, "brasileirismo" que para aquelas gerações era afinal suposto resolver essa contradição maior.

A Casa Olívio França de 52, construída em Vila-Verde, apresenta uma solução que diria já em parte influenciada pelo "Inquérito à Arquitectura Popular".

Evidente que a publicação oficial do "Inquérito" é de 61, portanto bastante posterior à data do projecto, mas é necessário ter presente que o Inquérito começa oficialmente no terreno em 55, e mesmo anteriormente àquela data, já se tinha instalado um espírito de particular atenção, dirigida para a nossa arquitectura popular.

Trata-se além do mais da recuperação de uma estrutura existente, o que certamente acabava por determinar certos acertos formais.

A planta distribui-se em torno de um núcleo-fogo, perfeitamente centrado no conjunto dos espaços-dia.

É de salientar nesta casa a atenção dada aos percursos externos, sobretudo aquele, de nível que no primeiro piso se desenvolve em ponte até ao largo terraço que se localiza sobre a garagem, percurso que simultaneamente define no piso inferior um contido espaço ajardinado, no meio do qual se situa um aprazível tanque de água.

De acentuar ainda a larga galeria protegida com rotulados, do segundo piso, elemento de largas tradições na nossa habitação rural, sobretudo nas Beiras, e províncias do Norte.

A cobertura agora surge simplificada.

De duas águas embora, já não forma volume fechado, o que é uma maneira de controlar a temperatura formal da solução.

Costa Cabral de 53 é também portanto de Fernando Rocha Gonçalves.

Trata-se de um Bloco de Habitação Colectiva.

Só tendo sido construído um edifício, o estudo incluía vários blocos, que tiveram diversas soluções de distribuição, documentando-se agora a de organização independente do traçado de rua, a organização em série paralela alinhada e a variante que foi a escolhida da organização alternada, em quincôncio.

Em qualquer dos casos, os edifícios altos eram articulados através do lançamento de uma alongada construção baixa, em franco e deliberado contraste volumétrico com os primeiros, como mandavam as boas regras racionalistas.

Aquela distribuição alternada,⁶² que Viana adoptou, permite dotar cada bloco de um máximo de espaço livre entre os blocos e no solo, que ele prevê ajardinado, chegando a estudar as espécies arbóreas a inserir.

Finalmente é apenas construído o bloco mais próximo da rua.

Elevando-se por seis pisos, mais um recuado e um meio piso técnico, dotado de amplos espaços como vimos frequente na obra de Viana, o projecto no seu todo reflete uma vez mais uma discreta influência brasileira em alguns apontamentos formais: a solução da cobertura em "asa de borboleta", a solução estrutural da alongada consola que protege a entrada.

Em cada piso integram-se 5 fogos.

Dois T3 um T2, dois T1.

As cozinhas, dos fogos T1 que Viana pensava poderem ser com vantagem inseridas no interior do fogo libertando frente de fachada para a sala de estar, não vêm a ser aprovadas pela Câmara que exige outra distribuição, o que dá origem a um estudo parcelar do piso.

Posteriormente essa solução veio a ser lançada numa planta de piso corrente num desenho mandado executar já depois da morte de Viana.⁶³

Neste projecto, uma galeria interior ampla dá acesso aos vários fogos em cada piso, apresentando-se mais como um átrio alongado, do que como uma verdadeira galeria distributiva.

Como sempre, projecto muito cuidado nos pormenores, destes apresentam-se os referentes à porta dos elevadores,⁶⁴ até pelo desenho perfeitamente datável de cada um dos seus componentes.

A moradia Armando Ribeiro, que parece ser de 53, surge-nos como um projecto ilustrando bem a vontade e a capacidade de Viana de Lima para exercer junto dos clientes uma influência pedagógica.⁶⁵

⁶² Viana de Lima parece ter desejado no entanto uma outra implantação, mais ajustada ao percurso solar.

⁶³ Vem indicado com carimbo especial registando que se trata de desenho não original e indicando a proveniência e data de execução. Existe um ozalide parcial ainda definido por Viana, apenas com alteração das cozinhas.

⁶⁴ O desenho deste pormenor apenas figura na exposição.

⁶⁵ Dada nesta altura como demolida.

O programa deve ter sido fornecido através de um esquema gráfico, no qual o cliente exprime os seus desejos ou aponta brevemente pré-existências.⁶⁶

Parece haver a intenção, ou haver o registo, de uma casa de planta rudimentar, mas em que se pode ler nos esboços, com pretensões de solarenga e integrada na região.

O terreno é de nível.

A localização é na Póvoa do Lanhoso.

Algumas aberturas e registos de azulejo, em particular no alçado norte, deixam perceber o carácter algo pretencioso do conjunto.

A resposta de Viana de Lima é brilhante, como imaginação para descodificar as intenções expressas, interpretando-as correctamente numa linguagem por completo renovada.

A casa que desenha articula-se por terraços no terreno que então percebemos ser acidentado e arborizado.

A volumetria respeita a estabilidade a que o esboço-programa parecia referir.

Mantém-se o diálogo fundamental de materiais sugerido, que marcava uma estreita relação à zona.

Mas a casa é agora largamente aberta ao contacto franco com o exterior.

Profundos terraços prolongam as zonas de estar e dormir.

A zona diurna diversifica-se e enriquece-se.

A sala de refeições, de área limitada, alarga-se visualmente quer para o exterior, quer para o interior, numa activa procura de espaço.

Com uma lareira a servir de pivot do espaço central.

O terraço da zona diurna articula-se também com a zona de serviços, permitindo aquela circulação que internamente dilata o espaço de um fogo.

A Casa das Marinhas sucede na década, datável segundo parece de 54.

É uma moradia que Viana constrói para si próprio, numa colina junto a um velho moinho de vento.

Logo a escolha do velho moinho como germe da nova habitação resulta mais uma vez como ilustração de um bucolismo que presidiu e esteve sempre presente, talvez subliminar, na sua carreira.

Aquí, uma vez mais, o tema do espaço duplo aparece, agora definido pelo largo balanço da cobertura plana.

O pequeno e quadrangular lençol de água ajuda à definição espacial.

Mas não só no exterior esse tema do espaço duplo, aparece.

Viana, lança no interior um primeiro piso, o dos quartos, em L, deixando sobre a sala um vazio formando um piso de dupla altura.

⁶⁶ Este esquema gráfico não consta do catálogo.

A varanda do atelier projeta-a sobre o espaço exterior, como já fizera noutros estudos, como por exemplo Sá da Bandeira.

Servindo desde os primeiros desenhos como acesso e eventual quarto de dormir, o moinho que nos esboços iniciais domina largamente a composição, vai ganhar progressivamente um papel mais apagado, sendo quase imperceptível a sua presença nos alçados definitivos.

Mas repare-se no esquema quente e saboroso dos alçados desses esboços, de ambiente quase bucólico e que são ao que creio, mesmo da mão de Viana de Lima.

Parece-me evidente neles o que atrás disse sobre a componente culturalista da sua obra

O projecto seguinte é atípico e resulta de circunstâncias muito particulares sobre que importa demorar um pouco para analisar com mais detalhe o contexto geral.

Trata-se da proposta feita em 1955 para o Monumento de Sagres.

Desde já digo não me parecer muito feliz a proposta de Viana de Lima.

De facto trata-se então de uma repetição do concurso que primeiro fora dado em 1933, sendo depois prontamente anulada essa edição, do que resultou uma segunda tentativa datada de 1935 e que também não foi consumada, a que se seguiu uma terceira edição, de 1955/57, aquela a que Viana de Lima concorreu e que também morreria sem continuidade executiva.

O primeiro concurso para a ponta de Sagres, de âmbito estritamente nacional, deu como resultado o ter sido distinguido o trabalho de uns arquitectos tidos por redondamente académicos, os Rebello de Andrade, o segundo resultou na escolha da proposta de Carlos Ramos, no terceiro foi escolhido o trabalho de João Andersen.

Repare-se como este concurso, abortado nas suas sucessivas edições, atravessa várias gerações de profissionais, o que o torna particularmente revelador para uma análise mais geral.

Mais tarde ainda, já em 1991, haveria de surgir uma quarta edição.

Porque interessa para o esclarecimento das características e limitações da época em que se vivia, importa analisar muito rapidamente o porquê destes vários insucessos ao longo do tempo.

O projecto dos Irmãos Rebello de Andrade levantou um coro de protestos na classe dos arquitectos modernos.

Aparentemente a razão estaria do lado destes: um monumento levantado no início do segundo quartel do século XX deveria demonstrar uma linguagem actualizada no tempo, o seu tempo, servindo para demonstrar a capacidade dos artistas modernos portugueses.

Mas um verdadeiro entendimento do problema de Sagres implicava largamente a compreensão de valores de solo, de valores simbólicos, que a arquitectura moderna tinha dificuldade em fazer intervir na sua linguagem.

E é facto que como referi, tinha sido intenção expressa e internacional do movimento moderno, a desqualificação total da função simbólica, com a magnificação quase exclusiva da função prática.

Dai que não seja de estranhar que as melhores propostas viessem dos Rebello de Andrade e dos valores deliberadamente musicais e teatrais da solução Raul Lino.

É certo que no terceiro concurso ganhou justamente João Andersen com o Mar Novo, o que foi geralmente festejado pela classe profissional.

Mas para além da firme qualidade plástica que possui, há no trabalho de Andersen e não por acaso, uma como que domesticação da grandeza telúrica do local, que compromete e revela a íntima contradição do tema.

O projecto de Viana de Lima tem a vantagem de evitar a retórica monumentalista, mas não consegue creio, ultrapassar as dificuldades de um programa, que talvez fosse na sua formulação concreta, irrespondível então pelos arquitectos modernos.

O Bloco de Habitação Irmãos Monteiro levanta para Viana um problema novo.

Não que não tivesse já deparado com o problema da utilização de remanescentes arquitectónicos em obra nova e lembro por exemplo a Casa das Marinhas que incluía a permanência de uma estrutura completa como a de um moinho.

Mas aqui pela primeira vez Viana de Lima vai defrontar o problema, agora tratado a escala urbana, num edifício colectivo.

O esforço dessa articulação encontra-se bem documentado no desenho do alçado lateral e do corte transversal do edifício.⁶⁷

Podemos encontrar problema idêntico num projecto de A. Losa e Cassiano Barbosa no gaveto da rua da Picaria – Rua de Ceuta.

Foi aqui, neste Bloco Colectivo de gaveto entre as ruas Rodrigues Sampaio e da Cancela Velha, junto aos Correios, que Viana de Lima organizou o seu atelier, com o habitual cuidado de aproveitamento interior.

O conjunto das Escolas Primárias e Habitação, em Bragança, surgem como o projecto de imediato interesse a documentar, até por abrirem o decénio marcado por um interesse mais vivo pelos aspectos do tratamento popular da nossa arquitectura.

São datadas de 1960.

As habitações que se aglomeram no mesmo renque, são agrupadas com frescura, e a escola de quatro aulas organiza-se simétrica para rapazes e raparigas, em torno de um eixo onde se destacam os armários colectivos desenhados com lúdico e particular cuidado.⁶⁸

De reparar no corte, a atenção na ventilação transversal.

Esta escola fez parte dos projectos que Viana enviou à Fundação Calouste Gulbenkian, por ocasião da II Exposição de Artes Plásticas organizada em 1961.⁶⁹

⁶⁷ Este desenho não consta do catálogo.

⁶⁸ Estes desenhos apenas se registam na exposição.

⁶⁹ Os outros foram os projectos da Casa Honório de Lima, de Aristides Ribeiro, de Armando Ribeiro e Marinhas.

Mas vai ser na Casa Marques Pinto, também do ano de 61, que os problemas da coabitação das duas linguagens se vai colocar mais fortemente.

De facto de imediato surge uma certa dificuldade em conjugar a volumetria da habitação propriamente dita, dispondo de uma cobertura inclinada de telhado, com a brusca passagem para a cobertura plana da garagem.

Mas os desenhos podem ser e são de facto enganosos na medida em que nos induzem a ler as coberturas, plana e inclinada, como aspectos de um mesmo projecto em elevação, quando na realidade têm que ser lidos como dois momentos de intervenção: um primeiro é o que corresponde à casa em si mesma, o segundo tem mais a ver com uma modelação do terreno, ao criar uma plataforma ajardinada à altura de um piso.

Ao entender que o plano horizontal elevado tem como interlocutores directos, não os planos inclinados da cobertura, mas o plano horizontal do solo e o plano vertical das árvores no extremo do lote, toda a estranheza que de início podia levantar esta Casa, desaparece por inteiro, acentuando-se aí a sua coerência.

E então teremos uma habitação em L, profundamente integrada num lote bastante vasto, servida longitudinalmente por uma galeria muito aberta e viva, disfrutando de uma articulação directa com o espaço exterior, sobre um terreno notavelmente movimentado e trabalhado.

Também fundamental é o projecto de Viana datado de 1961 e de índole muito diversa.

O da Faculdade de Economia.⁷⁰

De programa vasto, a Faculdade representa no percurso de Viana um regresso ao vocabulário le-Corbusiano que entretanto fora pouco a pouco abandonado.

A Casa Francisco José Evangelista, 1962, torna a ser muito contida em áreas.

O lote é relativamente estreito mas muito profundo.

Viana implanta a moradia junto à parte da frente do lote, deixando desenvolver-se para as traseiras um largo parque.

Mais densamente formulada em planta do que habitualmente, repare-se na sábia abertura praticada na parede da zona de estar.

Funcionando como dilatador de espaço ao permitir uma visão ligeiramente superior sobre o átrio de entrada e ao criar uma visão mergulhante que se projecta além da construção para o exterior de parque, jogando aí com a transparência da parede envidraçada posterior, esta abertura marca como que o centro da solução proposta.

As paredes extremas prolongam-se ajudando a privacidade de cada um dos dois pátios, o da frente definido também pela projecção da sala de estar, o do lado de trás enquadrado pelo volume das áreas de serviço.

Há nesta casa uma grande interpenetração do espaço interior e exterior.

⁷⁰ Não foram encontrados alguns desenhos fundamentais desta obra, parece que abusivamente desviados do atelier de Viana, a seguir à sua morte.

A subtil correcção feita a lápis no corte,⁷¹ baixando a padieira da abertura sobre o jardim fronteiro, pode significar uma simples correcção para normalização de vãos, como pode significar a necessidade sentida de um acentuar do espaço núcleo constituído pela sala de estar, dessa maneira fortalecendo o diálogo com o exterior.

Rocha Gonçalves aparece pela terceira vez como cliente de mestre Viana e constitui no decénio de sessenta e uma das últimas referências.

Trata-se de uma moradia em Ofir, num terreno bastante acidentado.

Viana instala a sua construção praticamente no topo e disso tira partido.

Os primeiros estudos assinalam a intenção de uma apropriação de espaço envolvente, através da distribuição encurvada da planta.⁷²

Mais tarde essa intenção não se perde, mas o seu tratamento aparece confiado a muros definidores de pátios, que nesse sentido prolongam as plantas.

O primeiro trabalho dos anos setenta parece ser o das Torres do Campo Alegre, no Porto.

São genericamente duas torres de 17 pisos com dois enterrados e um piso técnico intercalar conjugadas com uma construção baixa de ocupação comercial.

O corte explica a utilização do duplo pé direito.

O palácio de Justiça de Caminha e os Paços do Concelho de Vila da Feira são edifícios que têm certamente o estigma de quase todas as edificações de carácter estatal e institucional desta altura.

Sobretudo um Palácio de Justiça em 71, que é a data deste edifício, estava submetido a pressões enormes embora pontuais, em relação ao papel que poderia desempenhar na comunidade.

Logo na designação Palácio da Justiça, se marcava bem o carácter magestático que se pretendia imprimir ao conjunto.

Viana organiza com limpeza a complexa teia do programa, serve-se do átrio do conjunto, como edifício de separação entre os corpos de cartórios e de salas de tribunal, em H, e organiza frente ao edifício vasta praça pública.

O todo resulta baixo, com dois pisos e meio apenas, não se impondo à povoação senão pelo excessivo programa de áreas que era necessário cumprir. Menos ágil em relação à volumetria exterior, o estudo prévio para os Paços do Concelho de Vila da Feira, parece no entanto apresentar interiormente maior riqueza de espaços.

Não se realizando o estudo integral, por dificuldades camarárias de verba disponível, foi então estudada uma outra alternativa mais reduzida, lançando apenas uma ampliação ao edifício existente.

Mais articulados, mais abertos, menos "oficiais", surgem os estudos para esta ampliação.

⁷¹ Este desenho corrigido, não consta do catálogo.

⁷² Estes desenhos não constam do catálogo.

A Casa Napoleão Amorim, de 1978,⁷³ vai-se erigir na praia da Aguda.

Trata-se de um T3 distribuindo-se por um piso térreo, dispondo de uma pequena zona de trabalho no segundo piso, articulando-se ambos por uma escada de caracol.

A zona nocturna é claramente destacada da zona de serviços, que se liga naturalmente à zona de estar.

Uma vez mais a zona diurna é centralizada pela lareira.

A profunda circulação de entrada ganha quase, uma vez mais, a expressão de uma rua interna.

Trata-se da concretização de um espaço complementar, de exclusiva função prática.

Notem-se ainda as paredes projectadas longamente no terreno, criando pátios de privacidade, independentes uns dos outros.

Terminando a década, estuda Viana de Lima o Conjunto do Bloco de Habitações e Corpo de escritórios e comércio para o Porto, em Campo Alegre.⁷⁴

Sente-se que aqui, e era natural que assim fosse pois já estamos no final de 70, já não interessou desenvolver uma articulação tão nitidamente marcada como vimos em anteriores programas semelhantes, entre blocos altos e baixos, o que era ainda um reflexo da ortodoxia racionalista, mas procura-se uma conjugação geral num todo de expressão plástica tratada globalmente.

Stirling e Gowan tinham já produzido a sua influência e lembremos a Universidade de Leicester é de 1963.

Subtilmente surge portanto aqui uma nova atitude formal e estruturante.

Embora o Iº Congresso dos Arquitectos de 1948 tenha tido como um dos temas fortes, o urbanismo e a sua reivindicada pedagogia – e deste tema tenha cabido a Viana de Lima uma das mais vibrantes comunicações, é certo que o argumento urbanístico não parece na prática ter sido da predilecção de Viana, dado não se sentir nas suas parcas tentativas urbanas, o mesmo grau de tensão experimental, ou simples manifestação de autónoma e desafiadora coerência.

Certo que uma intervenção urbana não se leva a cabo por vontade própria, pressupõe haver quem a encomende, dependendo a sua repetição como experiência, de circunstâncias que de todo um arquitecto não pode controlar.

Mas efectivamente das intervenções de Viana neste domínio, aqui em parte documentadas, sente-se serem maioritariamente subsidiárias da arquitectura projectada, não se tentando afirmar como problema em si mesmo definido.

⁷³ Existe um estudo datado de 1972.

⁷⁴ Os projectos de Campo Alegre não chegaram a concretizar-se, embora existam no local obras construídas que de alguma forma se basearam nos estudos então feitos.

Atrever-me-ia a dizer tratar-se aqui, mais de projectos de arquitectura urbana do que de verdadeiros planos de urbanismo, aproveitando uma distinção que por várias vezes tenho tentado estabelecer, por verificar o quantas vezes se designa por *plano* o que não é senão arquitectura urbana, como se o acto de planear fosse por si e em si mais qualificado, do que o de projectar.⁷⁵

Entretanto não se trata de referir aqui uma pretensa hierarquia de valor, mas de estabelecer uma indispensável distinção de método.

Por uma questão de clareza de exposição talvez se possa abordar primeiro a arquitectura que directamente supõe um tratamento urbanístico da envolvente, deixando para posterior apreciação as peças que sem deixarem claro de se referir a esquemas arquitectónicos, referem já um pensamento urbanístico com alguma autonomia.

O Mercado Municipal de Vinhais, de 1966, surge primeiro, nesta série de trabalhos.

Trata-se de um relativamente pequeno edifício, construtivamente muito simples que, aproveitando com felicidade o desnível do terreno, se organiza em dois pisos, definindo no seu perímetro vasta praça urbana.

Vasta, claro, à escala do aglomerado existente.

Com a evidente preocupação de dar continuidade ao percurso urbano que o lançamento das ruas propõe, esse percurso articula lateralmente, sem os devassar, os dois níveis de ocupação, dos quais o inferior, o da praça, é tratado com vegetação e um bem proporcionado lago, que certamente tornaria aquele espaço extremamente aprazível, moderando os excessos climáticos típicos da zona.

Sendo claramente uma obra de arquitectura, embora de largas repercussões na envolvente, a sua inclusão neste sector da análise pretende também reforçar o seu entendimento enquanto gerador de convivialidade urbana.

Repare-se na expressão formal, ausente de toda retórica, mas também ausente de quaisquer facilidades de colagem populista.

No seu conjunto, parece ser este um dos menos crispados trabalhos de Viana, seja no aspecto da intervenção arquitectónica seja no aspecto da intervenção urbana.

Sucede-lhe nesta arrumação temática o Palácio de Justiça de Vila da Feira, projectado em 1977,⁷⁶ portanto mais ou menos dez anos depois de Vinhais.

⁷⁵ A tendência para rigidificar um Plano era referida por Etlene de Groer que chamava já a atenção em 1940 para a diferença entre as noções de plano de tendência e plano de execução ressaltando a plasticidade que era indispensável preservar. V. Margarida Sousa Lobo "Planos de Urbanização - A época de Duarte Pacheco" pag. 47 - 1995. A aproximação de uma noção "coisificada" de plano, parece ter-se vindo a desenvolver cada vez mais.

⁷⁶ Existem já estudos datados de 1974.

O curioso deste Projecto é o agenciar na mesma intervenção, de dois tipos de espaço de diferente informação urbana.

Com efeito podemos aqui distinguir o tipo de vias que circunda o Palácio de Justiça de obediência do urbanismo tipo dos modelos CIAM, isto é, sem que a volumetria do próprio Palácio de Justiça esteja alguma vez implicada, do espaço-exterior-interiorizado-pátio, da arquitectura propriamente dita, espaço em que se pode admitir alguma leitura interessada de exemplos de arquitectura nórdica ou italiana.

Muito anterior e de um maior sentido puramente urbanístico, será o antepiano de Valença, em que é perceptível o isolamento a que é remetido o perímetro urbano pré-existente, sem articulação funcional significativa com a nova extensão urbana.

Nesta, parece clara a dominante do traçado de vias de tráfego automóvel, convivendo com um traçado "orgânico" de serviço local.

É a mesma dualidade de atitude que se apontou existir no Palácio de Justiça de Vila da Feira.

Não surge neste antepiano ao que parece, nenhuma limitação de fronteiras urbanas, podendo-se prever mesmo, através dele, a ultrapassagem da cintura *natural* da linha do caminho de ferro.

Maior coerência e maturidade parece dispor o antepiano de Vila Verde, de que não pude determinar com rigor a data.

Tenderia a apontar a década de 50, quer pelo próprio grafismo da planta representada no "Esquema 2"⁷⁷, quer pelos aspectos projectuais fixados nos perfis transversais.

É bastante mais articulado o novo traçado proposto com a pré-existência local, pré-existência que ajuda francamente a estruturar, permitindo que os edifícios a construir se insiram com naturalidade na disciplina da malha racionalista, sem aparente agressividade em relação à mancha habitacional prévia.

Um zonamento assumido define a origem da informação urbana.

Da década de setenta é a proposta para a Pasteleira-Norte, conjunto para o qual Viana de Lima vai desenhar também um edifício de 9 + 2 pisos, aproveitando o desnível do terreno e ainda um piso enterrado.

Lembremos a sua contribuição ao Congresso de 48, em que propõe "as virtudes" da construção em altura.

O edifício resulta um exemplo das procuras racionalistas, correcto, equilibrado, com um sistema distributivo em galeria, em que a perda de individualidade do fogo, típica deste tipo de solução, é contrariada pela diferença de nível entre os acessos e os fogos propriamente ditos, o que permite preservar nestes uma intimidade fundamental.

⁷⁷ Não consta deste Catálogo.

As vias lançam-se isolando os edifícios em parques, raramente formando rua com verdadeiro sentido urbano. Demasiado disperso, talvez no geral seja criticável no plano da Pasteleira-Norte, a concepção dos vários elementos de equipamento como peças isoladas, auto-suficientes, raramente formando grupo ou cacho de funções que possibilitem garantir a sua eficácia de uso.

Deliberadamente situa-se a terminar esta série a intervenção na Praça da República em Viana do Castelo.

É uma intervenção datada de 1985 de pequena escala e parece transparecer nela independente dos seus resultados a mesma evolução que pensei poder detectar em arquitectura, no sentido de uma progressiva recuperação – também aqui, afinal, tendência sempre latente – de uma sensibilidade para os valores orgânicos de uma convivialidade tradicional.

O pequeno recanto, o jogo de desniveis, a atenção ambiental, a procura de uma distribuição *casual* dos elementos constitutivos do espaço urbano, representam aqui já toda uma evolução da maneira de pensar a urbanidade.

O esquema da colaboração de artistas plásticos foi coerentemente desenvolvida por Viana.

Era aliás problema – mito da geração.

Siegrfid Giedion, arauto racionalista de tanta influência, abordava o tema em moldes teóricos, num texto de meados da década de 50, mas reportando-se a uma intervenção da década anterior, no 6º Congresso do CIAM em Bridgwater.⁷⁸

E ainda Giedion, publica uma carta de Bárbara Hepworth datada de 1947 em que ela afirma em relação ao assunto "Sem essa unidade (entre arquitectos e artistas), nunca conseguiremos criar uma cultura capaz de resistir".⁷⁹

A colaboração entre escultor, pintor e arquitecto era então sentida como uma necessidade que aparecia um pouco como redentora.

Viana também aqui acompanha o movimento das ideias.

São vários os artistas com quem trabalha.

José Rodrigues, Sá Nogueira, Fernando Conduto, António Quadros, Virgílio Domingues, Júlio Resende, Ângelo de Sousa.

São diversas as obras em que prevê essa colaboração.

Hotel da Madeira, Moradia Marques Pinto, Faculdade de Economia, Hospital de Bragança, Tribunal de Vila da Feira, Praça da República em Viana do Castelo, Praça da Ribeira no Porto.⁸⁰

⁷⁸ V. "Architektur und Gemeinschaft" trad. port. Arquitectura e Comunidade - Livros do Brasil s.d. pag. 59.

⁷⁹ idem pag. 73.

⁸⁰ Em rigor claro que a Praça não é da autoria de Viana. Por outro lado este era apenas consultor do CRUARB na altura, foi nessa qualidade que pôde intervir.

Para o Hotel da Madeira contribuíram José Rodrigues quer com escultura em vulto quer com desenho de painéis azulejares; para a moradia Marques Pinto foi António Quadros que desenhou um painel exterior de azulejos; para a Faculdade de Economia Júlio Resende estudou um cartão de tapeçaria; Virgílio Domingues lança uma escultura, um cubo, que integra num pátio interior; José Rodrigues erige junto da entrada um obelisco; no Hospital de Bragança, Ângelo de Sousa desenha uma outra tapeçaria e José Rodrigues realiza um lago em bronze.

Uma vez mais José Rodrigues além de uma figuração de D. Manuel,⁸¹ procede, também para o Tribunal de Vila da Feira, a um desenho em ferro para a parede da sala de audiências.

Na Praça da República em Viana do Castelo, ou na Ribeira, ainda José Rodrigues lança respectivamente um obelisco e o monumental Cubo da Ribeira.

Não me parece casual esta insistência em José Rodrigues.

Creio ler expresso em muitos trabalhos deste escultor uma atracção por um diálogo entre a rigidez das formas geométricas e um controlado lirismo que contrasta com a primeira.

A razão pela qual sublinho este aspecto é por me parecer ver nele um paralelismo com as posições culturais-profissionais que tentei estudar em Viana.

Foi intenção deliberada o deixar para final as intervenções que foram possibilitadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, dado que elas de alguma maneira fixam no percurso da obra de mestre Viana, o seu antigo e latente interesse patrimonial.

Concretamente podemos falar do estudo da Ilha de Moçambique em 81, dois anos depois o de Príncipe da Beira, um forte no interior do Brasil, mais tarde a Porta de Santiago e Igreja de S. Paulo, em Malaca, em 85, depois ainda a Igreja e Convento de S. Domingos na Tailândia em 87 e finalmente a Torre de Arzila, cuja construção não chegou a acompanhar, mas cujo projecto Viana deixou completamente definido.

A importância no conjunto da sua obra, desta série de projectos encomendados por intermédio da Gulbenkian, revela-se no facto das obras implicadas constituírem um bloco homogéneo, o último que foi dado a Mestre Viana tratar, em que os aspectos patrimoniais são claramente determinantes.

Espero ter tornado claro ao longo deste trabalho, que para a minha interpretação do sentido mais amplo da obra de Viana de Lima, não existe qualquer lapso de coerência entre as suas primeiras afirmações de agressivo "funcionalismo" e modernidade a-históricas, e estes derradeiros programas que em si implicavam um agudo entendimento do passado e um seu respeito profissional.

⁸¹ Não executada.

Pelo contrário eles tornam mais evidente o seu percurso de enorme coerência profissional e se isso fosse necessário, vinham pôr em relevo aspectos significativos da sua obra, que talvez de outra forma pudessem vir a permanecer ocultos.

Já os aponteí no início deste estudo.

E neste contexto, a importância destes projectos ganha o significado de poderem representar a “pedra de toque” de uma evolução, única, original, e por isso largamente influente na leitura de todo o panorama das últimas décadas da arquitectura moderna em Portugal.

Temos portanto estas cinco tarefas a fechar um ciclo, senão no tempo, pelo menos um ciclo de um pensar-arquitectura-em-acto.

Todos estes projectos eram bastante diversificados, implicando diferentes escalas de intervenção, mas em qualquer deles nenhuma ambiguidade entre a intervenção actual e o remanescente.

Para a Ilha de Moçambique elaborou-se em vida de Viana uma exposição na sede da Gulbenkian, de que já não existem os painéis então realizados.⁸²

Há alguns aspectos que gostaria de salientar.

A intervenção de Viana neste domínio vem como que estabelecer na prática a comprovação de esquemas teóricos, que ele desconhecia certamente e que de resto não estava sequer disposto a explorar autonomamente, mas que com aguda sensibilidade vai isolar como problemática específica, a que vai responder no concreto da obra projectada.

Arzila, de 88, será talvez o de escala arquitectónica mais restrita.

O trabalho aqui era o de mais reduzida amplitude.⁸³

Tratava-se de reconstruir a velha Torre.

Viana vai recuperar velhas tecnologias, reconstituindo o complexo madeiramento em tesoura, da cobertura, enquanto o revestimento final, escamas de cobre sobrepostas, marca com segurança a modernidade da intervenção sem deixar de remeter para a tradicional expressão das coberturas de cerâmica esmaltada.

Príncipe da Beira é um forte na fronteira com a Bolívia.

Sabidamente Viana quase não lhe toca.

O verdadeiro Mestre sabe quando se deve apagar.

Reconstruindo apenas o antigo abarracamento das tropas, a que atribui a função de museu, sala de conferências e exposições itinerantes,⁸⁴ Viana vai mais claramente intervir na porta de acesso e no exterior, longe já da maciça construção do forte, na edificação de um Monumento que lembra vagamente no plano estrutural os vários projectos da “Mão Aberta” de Le-Corbusier.

⁸² Levada a cabo em 1983. Existe desta exposição um estudo gráfico para a sua montagem.

⁸³ Amplitude não complexidade.

⁸⁴ Em rigor Viana reconstrói ainda a capela local.

Objecto contido, marcando uma presença de rigor e vibrante nitidez, em contraste com a massa cheia de matéria do próprio forte, no entanto o que me parece permanecer aqui, como o melhor contributo de Viana, é a noção de distância-entre, de tal forma que o monumento seja legível em conjunto com o forte, sem por outro lado intervir impertinente no seu repouso secular.

Esta noção de distância perfila a compreensão nitida dos espaços-influência do forte e do monumento proposto.

A Igreja de S. Paulo e Porta de Santiago, de 85, apresenta um outro problema difícil da compatibilização do novo com o passado ou com as estruturas dele remanescentes.

A sua torre vai precisar de ser reconstruída e no interior do seu vasto espaço hoje desafecto ao culto, Viana erige uma pirâmide de vidro que focaliza o seu interior e chama a atenção para os túmulos que se localizam em cave. Esta acção de Viana na intervenção do edifício resulta para mim particularmente curiosa por ver nela um exemplo nitido de recuperação por *analogia semântica*.

Na sequência de uma análise das teorias de intervenção patrimonial, Anton Capitel, enunciava a sua própria contribuição formulando a teoria da analogia formal que asseguraria o respeito pela obra pré-existente, permitindo simultaneamente que a intervenção moderna ocorresse de maneira bem actual e legível como diferenciada da primitiva.

Por necessidade de fundamentar e justificar eu próprio a minha própria coerência, em problemas que se encontravam no meu estirador, pareceu-me poder encontrar uma outra via de intervenção, sobre o património que defini, na sequência de Capitel, como o de *analogia semântica*.

Já não se trataria simplesmente de encontrar outras funções genéricas actuais, para as estruturas pré-existentes, ou da necessidade de encontrar para elas sintaxes compatíveis mas de encontrar funções específicas outras, articuladas com locais determinados, de forma a garantir a compreensão do todo de uma mesma maneira, embora através de recursos formais novos, ou com funções novas.

Na Igreja de S. Paulo enquanto activa como tal, o espaço era, naturalmente, percebido como polarizado pelo altar.

Sendo agora a Igreja de S. Paulo uma estrutura desafecta, portanto já sem a presença do altar, o seu espaço interior surge para Viana de Lima como podendo (devendo) ser tratado de maneira a que tenha uma leitura equivalente à que constituía a sua leitura passada, criando hoje polarizações necessariamente idênticas no seu interior, mas que agora já não o podem ser através da presença reverente do sagrado.

Viana de Lima não terá achado necessário, avançar no campo teórico, mas a sua notável intervenção, age como se de facto, quisesse realizar uma intervenção por *analogia semântica*,⁸⁵ encontrando os equivalentes hoje, para o direccionismo implícito no espaço do edifício.

⁸⁵ Não quero dizer que a obra de Viana de Lima, vale por justificar uma teoria, que até posso ter formalizado de maneira errada, mas o contrário: a convergência com esta notável intervenção de Viana é que dá algum relevo à determinação teórica.

Mas, fora da Igreja, Viana lança ainda uma longa escadaria que vence a pronunciada elevação em que esta se situa. No seu desenrolar, aquela escadaria define-se como uma *escadaria de subir*, o que parece indicar para o conjunto, um deliberado sentido de peregrinação.

E esse sentido de peregrinação vem reforçar o significado da polarização espacial da Igreja, que Viana não só tinha sabido manter, senão que tinha acentuado sabedoramente, confirmando aí toda a coerência da intervenção.

Ao fundo do percurso de acesso, Viana procura restituir a função de entrada à Porta de Santiago, que permanece.

Rodeia o remanescente dessa Porta, de duas estruturas que a ajudam a consolidar, determinando na Memória Descritiva que essas estruturas são espaços vazios, a que Viana chama "estruturas de meditação".

No plano teórico-crítico, estas estruturas podem constituir aquilo a que tenho chamado *espaço-função*.

Isto é: na diversidade das funções que é possível teoricamente isolar, dentro do aglomerado simplista a que o racionalismo de via curta, circunstancialmente conduziu, o espaço-função corresponde àquele espaço que não necessita de ser qualificado por uma função "exterior", função a que esse espaço por hipótese responderia.

A função aqui é o próprio espaço que em si e por si se justifica.

A Ilha de Moçambique (81) constitui nestas vivas experiências da fase final do percurso de Viana, um caso à parte.

É o trabalho de maior responsabilidade urbana nesta série de trabalhos possibilitados pela Fundação Gulbenkian.

Como vimos, é curiosamente o primeiro da série.

Uma das qualidades imediatamente evidentes neste plano para a Ilha de Moçambique reside na sua escala logo perceptível no facto de considerar em toda a Ilha os percursos pedonais como a espinha dorsal da malha urbana.

De reparar ainda no cuidado dedicado às zonas verdes e o entendimento de especiais grupos de árvores como estruturantes da imagem global.

Pode-se talvez criticar a decisão do atravessamento viário "a cortar a zona de construções tradicionais", mas essa é no conjunto, embora importante, uma decisão pontual.

E seria indispensável uma verificação in-loco da sua eventual incorrecção.

Viana de Lima propõe para o aglomerado um conjunto de actividades complementares, que permitem visualizar um objectivo coerente para toda a Ilha, podendo servir para localmente criar postos de trabalho diversificados e dão boa utilização às estruturas edificadas remanescentes.

Viana reconhece e defendeu-o publicamente, que não basta recuperar, mas que se trata de encontrar novas formas de activa vida urbana e diversificadas utilizações complementares que a possibilitem.

É coerentemente portanto, que atribui ao imponente forte no extremo norte da Ilha actividades universitárias, "Cursos de Férias e manifestações culturais com dimensão internacional" e dispõe vários outros edifícios significativos para actividades similares ligadas à Universidade Mondlane.

Estava aí definida uma vocação estruturante, principal para a Ilha.

Um Complexo hoteleiro garante o acolhimento, mas não satura o limitado território.

Paralelamente é previsto um Centro de Actividade Piscatória incluindo uma Escola de Pesca para formação local, um Museu Etnográfico numa zonificação de malha larga, que a própria estrutura sedimentada da Ilha não deixa de impor.

Um outro trabalho de recuperação lhe seria entregue mais tarde, em 1987 ainda através da Fundação Gulbenkian: o das ruínas da Igreja Dominicana de Ayutthaya na Tailândia.

Mas para além de um reconhecimento do local, de uma documentação impressionante do mesmo e de alguns estudos genéricos, Viana deixa incompleto o trabalho.

Os estudos existentes referem contudo a sua intenção.

Viana propunha a cobertura das ruínas com um vasto hangar de protecção de estrutura ligeira, criando ainda um piso de percursos marginais que permitiriam a visão superior de todo o conjunto.

O sistema de pontes terminava num pequeno museu construído lateralmente ao local.

Este apontado esquema de solução permitiria a imediata abertura das ruínas à visita pública, compatibilizando-a com o progressivo trabalho de escavação necessariamente moroso.

Desta forma este também seria objecto de constante acompanhamento.

Por outro lado a estrutura ligeira adoptada garantia a maleabilidade indispensável para adaptações a uma escavação em desenvolvimento, que como é inevitável seria acompanhada de alguma imprevisibilidade.

Neste estudo, Viana contempla assim o interesse patrimonial e a vocação pedagógica do sítio.

Infelizmente Viana não concluiu o seu projecto.

Uma correcta noção de zona de influência plástica de uma determinada estrutura, num caso, uma noção de analogia semântica, noutro, uma noção de espaços vazios de função, ainda noutro caso, são apenas alguns aspectos teóricos que confirmam a dimensão da sua intuitiva capacidade de entendimento de valores arquitectónicos e situam claramente o significado da sua obra para além das suas profundas implicações sintácticas.

Premonitoriamente, os últimos meses da sua vida dedicou-os Viana de Lima ao quase compulsivo desenho do seu próprio jazigo.

Para a componente plástica pede a colaboração de José Rodrigues que já vimos colaborar com Viana noutras obras.

Seria de facto o seu último trabalho e nele se consegue ler como que uma renovada posição, frente aos problemas da expressão arquitectónica.

Novas sínteses?

É difícil supor, tirar a esse respeito uma conclusão definitiva.

Aquele projecto é demasiado feito a quente, sob a pressão de uma ansiosa urgência que nunca o tinha dominado, mas que naquele momento parecia ter-se imposto.

Sem ser de forma alguma, uma peça chave no seu percurso, é uma peça que esclarece na sua simplicidade, tanto quanto possível, um remate de uma vida apaixonada, semeada de inquietantes dúvidas e incertezas.

Hoje seria abusivo e constituiria mesmo um *non-sense* crítico o tentar arvorar-se ou arvorar alguém em particular, como privilegiado continuador da obra de Viana de Lima.

Por um lado Viana não podia deixar continuadores directos, nem isso teria qualquer sentido porque a delicada coerência da intervenção profissional que praticou corresponde a um saboroso equilíbrio entre tendências internacionais e exigências nacionais, que dependia em grande parte dos valores culturalmente em jogo, na alongada época da sua formação e terso exercício profissional.

E os parâmetros da profissão definem-se hoje tão diferentemente que seria em absoluto estulto ignorá-lo.

Por outro lado a obra de Viana de Lima, pela sua importância e significado, teve geral e indelével implicação na cultura arquitectónica portuguesa e, a esse nível, todos os arquitectos que se lhe seguiram no correr das gerações, todos nós, seremos em parte seus descendentes, seus herdeiros, seus continuadores.

Merecê-lo activa e inteiramente quer no que respeita à integridade profissional, quer no que respeita à verticalidade e desassombro pessoais, será essa certamente a melhor retribuição, a melhor homenagem à sua memória.

Gostaria então de terminar com as palavras, roubadas a seu mestre Le-Corbusier, que numa festa em honra de Grópius por ocasião do aniversário deste, referindo a grande amizade que a ambos ligava, enumerava as qualidades que segundo ele tinham fundado a mútua aproximação: "*dignité, loyauté, générosité, coeur, intelligence et talent*".

Direi outro tanto de Mestre Viana e tudo isso podemos ver afinal, reflectido no percurso da sua vida e no percurso da sua obra.

Tentei ainda que mal, certamente mal, dar-lhes a merecida evidência.

3. Arquitectura e Poder: representação nacional (1997)

Almeida, Pedro Vieira de (1997) “Arquitectura e Poder: representação nacional” em Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang (org.) *Arquitectura do Século XX - Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, pp.93-97

ARQUITECTURA DO SÉCULO XX

Portugal

Organização

ANNETTE BECKER, ANA TOSTÕES
E WILFRIED WANG

Textos

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA, ROGÉRIO VIEIRA DE ALMEIDA,
JOÃO VIEIRA CALDAS, ALEXANDRE ALVES COSTA,
JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, JOSÉ MANUEL FERNANDES,
SERGIO FERNANDEZ, MARGARIDA SOUZA LÓBO,
NUNO TEOTÓNIO PEREIRA, PAULO PEREIRA, NUNO PORTAS,
RAQUEL HENRIQUES DA SILVA, ÁLVARO SIZA, FERNANDO
TÁVORA, ANA TOSTÕES E MICHEL TOUSSAINT

Descrições de Projectos e Biografias

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA, ROGÉRIO VIEIRA DE ALMEIDA,
RENATA ARAÚJO, JOSÉ ANTÓNIO OLIVEIRA BANDEIRINHA,
ANTÓNIO CARDOSO, JORGE CARVALHO, ALEXANDRE ALVES
COSTA, MANUEL GRAÇA DIAS, JOSÉ MANUEL FERNANDES,
SERGIO FERNANDEZ, BERNARDO FERRÃO, RUTE FIGUEIREDO,
ROGÉRIO GONÇALVES, MARIA JOÃO TELES GRILLO, CRISTINA
GUEDES (COM ISABEL SERÓDIO E LUÍS PEREIRA), JOÃO PAULO
MARTINS, MADALENA CUNHA MATOS, MANUEL MENDES,
PEDRO MENDES, ANA YAZ MILHEIRO, MARIA JOÃO BAPTISTA
NETO, ANA ASSIS PACHECO, ALEXANDRE MARQUES PEREIRA,
NUNO PORTAS, ANA ISABEL RIBEIRO, CATARINA ROSENDO,
RAQUEL HENRIQUES DA SILVA, ANA TOSTÕES, MICHEL
TOUSSAINT E HELLMUTH WOHL

Coordenação Editorial

SIMONE DABINUS, THOMAS HIMMELREICH,
URSULA KLEEFISCH-JOBST E ANTÓNIO ALVES MARTINS



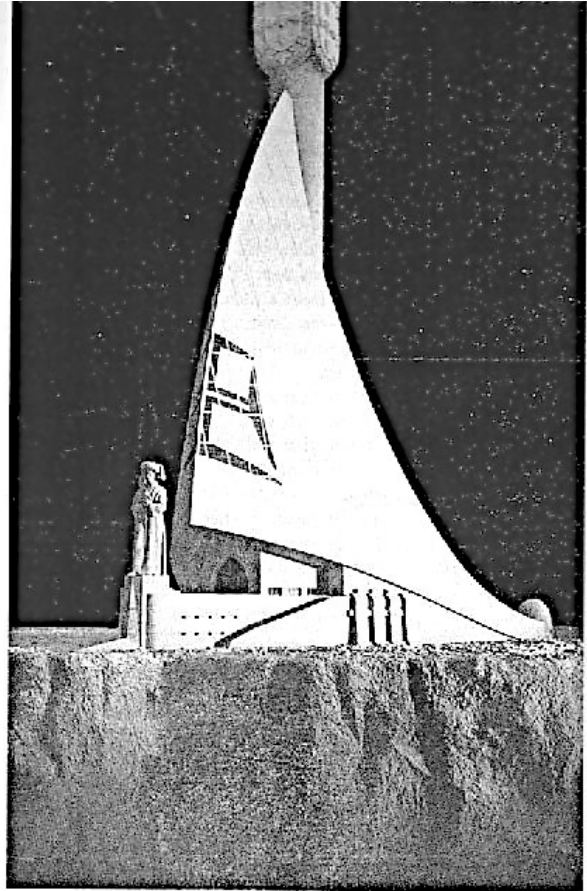
Prestel
München · New York

Deutsches Architektur-Museum
Frankfurt am Main

Portugal-Frankfurt 97
Lisboa



Centro Cultural de Belém
Lisboa



Carlos Ramos
e José de Almada Negreiros
1. Prémio do Segundo Concurso
do Monumento ao Infante
D. Henrique, 1936



Raul Lino
Projecto para o Concurso do
Pavilhão de Portugal, Exposição
Universal de Paris, 1900.
Arquivo Família Raul Lino

Arquitectura e Poder

Representação Nacional

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

O tema genérico que me é atribuído – a arquitectura nacional e o poder – é sugestivo, do maior interesse crítico, mas na mesma medida difícil e polémico. Certo que pode resumir-se a um alinhar, de resto largamente consensual, de eventos conhecidos, ou como tal tomados, e à sua articulação com as instâncias do Poder, também ele tomado como conhecido.

Nesta opção não surgem particulares dificuldades, seja nos exemplos escolhidos, seja na sua possível articulação.

No entanto, história feita de ideias feitas, esta leitura arrisca-se a repetir noções e conceitos que no fundo vêm de uma época amarga, em que por um lado a cultura oficial veiculava algumas noções que lhe era caro alimentar, e em que por outro lado as exigências de uma cultura-outra, a dos sectores da oposição, se tinha de definir através de posições de combate, baseadas em grande rigidez de princípios e ideias, necessariamente simplificados, mas concretos e operantes.

Porém o problema complica-se, logo que pomos em causa esses eventos pretensamente conhecidos, nos interrogamos sobre a estrutura real do Poder, ou nos debatemos sobre as linhas-guia dessa articulação, através de noções que hoje podemos mais livremente manusear.

Só que no meu ponto de vista, essa reavaliação, esse manuseamento mais liberto, que hoje já nos é permitido articular, constitui-se também para nós, hoje, em dever intelectual, e daí que, embora com toda a consideração que legitimamente merecem alguns dos nomes que têm sustentado teses contrárias, não possa deixar de me afastar de interpretações que em absoluto tenho por «ortodoxas», no ponto de vista histórico, e talvez menos exigentes no ponto de vista crítico, para um efectivo historiar da nossa recente arquitectura.

Defendendo que a história da arquitectura moderna em Portugal se tem de iniciar logo em 1900, por razões sociológicas, profissionais, técnicas e de linguagem formal, é evidente que o primeiro caso de relevo que inserido no tema

devo citar, terá de ser o do pavilhão português na Exposição Internacional de Paris e realizado nessa data.

Sabemos como factualmente esse concurso foi vencido por Ventura Terra e como nele saiu vencido Raul Lino.

A divergência surge não só na sua nomeação, mas na interpretação em matriz moderna desse facto.

Para muitos autores, o ter vencido Ventura Terra demonstraria a maior e indiscutível modernidade do seu projecto, e denunciaria até a arquitectura de Raul Lino como académica, historicista, ecléctica e reaccionária.

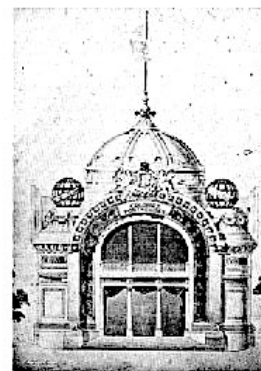
Permito-me duvidar da bondade desta interpretação.

Certo que o trabalho de Ventura Terra era mais aderente a uma expressão considerada dentro dos parâmetros de uma modernidade internacionalmente aceite, certo que o pavilhão de Lino propunha um esquema feito de referências a arquitecturas do passado.

Mas a proposta de Ventura Terra podemos hoje vê-la como demasiado sujeita a importados figurinos parisienses e se por um lado correspondia melhor – evidentemente que através de uma proposta qualificada – a uma imagem de articulação com o que se estava a ver lá por fora, por outro resultava culturalmente subsidiária, assumindo-se nessa sua característica, enquanto tal, na procurada semelhança sintáctica com conhecidos pavilhões de feiras parisienses anteriores.

Por isso a sua imagem resulta, nesse plano, menor e necessariamente um pouco frustre, senão complexada, já que desconfiada do seu papel e simulando um estatuto internacionalmente significativo, estatuto que claro se queria gratificante para o abalado orgulho nacional.

Mas o trabalho de Raul Lino, vemos também agora, demonstrava, com todos os enganos possíveis de formalização concreta, a possibilidade-necessidade de uma afirmação autónoma da arquitectura portuguesa,



Ventura Terra
Projecto para o Pavilhão de
Portugal, Exposição Universal
de Paris, 1900



Carlos Ramos
e Cottinelli Telmo
Pavilhão de Honra, Exposição
Internacional do Rio de Janeiro,
1922

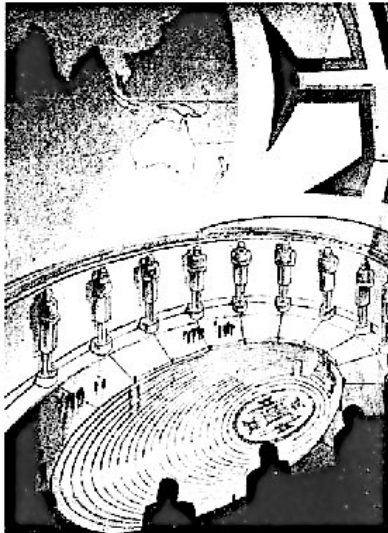
conscientemente articulada com a história, a sua história, e nesse aspecto talvez, ainda que na sua ambiguidade formal, fosse de concepção mais exigente, mais moderna.

Tenho assim defendido, reconheço que não muito apoiado pela classe, deter Raul Lino uma posição particular, de grande actualidade na cultura arquitectónica portuguesa, sendo um arquitecto que se soube afirmar verdadeiramente, logo no início do século, representante de uma lúcida pós-modernidade profissional, como muito mais tarde viria a ser possível definir – demarcando-a aí de um circunstancial e comercialíssimo pós-modernismo – assumindo então Lino, ao arrepiro de tendências na altura divulgadas, indesmentível independência das formalizações que se originavam no Centro da Europa, sobretudo em Paris.

E aqui terá todo o cabimento ressaltar o que o próprio Raul Lino sublinhava da sua estada em Inglaterra: o terem-lhe inculcido, muito novo, a noção de *self-respect*, noção que ele alargaria afinal a uma orgulhosa consciência de si e do seu país.

Entretanto, que tenha sido premiado Terra e se tenha rejeitado Lino, teve a ver assim, segundo a minha leitura, sobretudo com uma noção específica do nosso valor cultural colectivo, melhor ou pior entendidos os seus vectores, e esclarece-nos sobre o quanto naquela época nos queríamos apresentar a olhares estranhos, com roupagens que nos não pertenciam.

A linha que Raul Lino representava veio então a concretizar-se naquilo a que chamei – particularmente em trabalho de 1986¹, e na



José Cortez
1.º Prémio do Primeiro Concurso do
Monumento ao Infante D. Henrique,
1933

sequência da classificação de Françoise Choay em relação aos urbanistas – a linha culturalista da arquitectura moderna portuguesa, enquanto Ventura Terra representaria nela a linha progressista.

Essas linhas viriam a estar, ainda segundo a minha interpretação, mais ou menos presentes na nossa arquitectura até aos dias de hoje.

Uma extrema corrupção cultural e formal, particularmente da primeira linha citada, veio servir de suporte às opções historicistas, eclécticas, e/ou baseadas num esquema joanino primariamente revisitado, que caracterizaram as nossas representações internacionais nos anos 20.

São conhecidas e, do mesmo modo, eloquentes, as nossas participações nas exposições de 1922, no Rio de Janeiro, e de 1929 em Sevilha.

Entretanto, após o 28 de Maio de 1926, e particularmente após a consolidação do Estado Novo em 1933, vem desenhar-se uma alteração não só nos elementos constituintes do Poder, mas na sua articulação recíproca, e na articulação com os profissionais arquitectos e aqui, no esquema interpretativo desta alteração global, marca-se a diferença entre aquilo que chamo visões incríticas, «ortodoxas», e aquela que proponho.

A visão ortodoxa fala de um Estado Novo cumu conceito «blocado», chama pela existência de uma arquitectura de Estado, imposta artificialmente, e supõe os arquitectos todos – com algumas raras excepções – identificados com uma visão política de esquerda.

Mas de facto o Estado Novo nunca existiu como um todo ideológico coerente, nunca definiu nem impôs uma arquitectura, nem os arquitectos assumiram no geral uma clara oposição ao regimen, oposição que fosse consequentemente definida em termos profissionais.

Quanto ao Estado Novo e ao longo da sua vigência, podem nele distinguir-se vários períodos que têm a ver, numa primeira fase, com a convicção interna da sua própria instauração, e, ao longo de toda a sua vigência, com o desempenho do seu papel de árbitro face às forças dominantes da sociedade portuguesa.

Há vários Estados no Estado Novo!

Por outro lado, sendo geral e genericamente acentuado o contacto da situação portuguesa com o monumentalismo «cívico» da Itália de Mussolini, personalizado por razões várias em António Ferro – que demasiado facilmente se caracteriza numa talvez artificial oposição a Duarte Pacheco – talvez se esqueça outro vector determinante mas mais débil, porque menos genericamente apoiado, que era o do monumentalismo «ritual» da Alemanha de Hitler.

Nos três sistemas um único personagem personificava, em cada um, o Poder: o «Duce» para Itália, o «Führer» para a Alemanha, o «Chefe» para Portugal.

No entanto é possível ir um pouco mais longe na caracterização dos três sistemas e talvez encontrar nestas caracterizações razões de estrutura funcional, que, pelo menos em parte, contém elementos justificativos do carácter «cívico» ou «ritual» de cada um.

Se na Itália fascista, o sistema entronizava o Estado e relativizava decididamente a acção do partido, de certa maneira burocratizando e aburguesando toda a sua intervenção – o que afinal talvez o carácter «cívico» viesse traduzir –, pelo contrário na Alemanha, ao ser relativizado o Estado e entronizado o partido, como força dinamizadora do movimento, com todos os riscos inerentes, permitia-se e fomentava-se o desenvolvimento do carácter «ritualizado», aristocratizante.

Entretanto em Portugal, Estado e partido são ambos secundarizados, e embora conferindo com isso maior destaque à figura do «Chefe», este, porque isolado, não pôde criar, ainda que o quisesse, os mecanismos colectivos de uma «assistência ritualizada».

Nesta leitura que proponho, as figuras quer de António Ferro, quer de Duarte Pacheco, por importantes que sejam, e indiscutivelmente são-no, seja no que respeita à definição de uma algo inconsequente «política do espírito», seja no que se refere à realização de um bem enérgico programa de «obras públicas», apagam-se um pouco, já que a sua contribuição, ao arripio do que Salazar esperaria, se estabeleça de facto no plano das realizações «cívicas» de carácter estatal, nunca se tendo posto a si próprios o problema de uma outra dimensão de realizações que implicasse a expressiva ritualização do regime, muito à imagem de um quotidiano alemão.

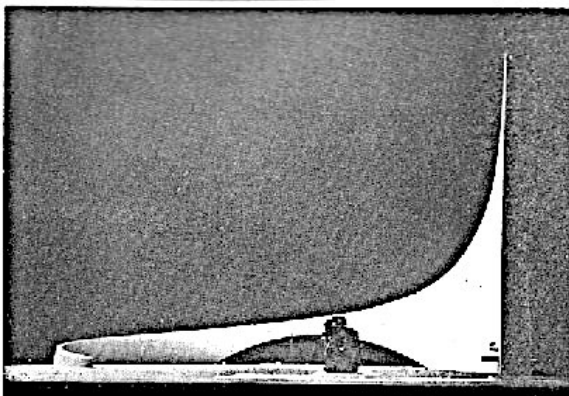
Só que o monumentalismo «cívico» supõe uma «assistência».

Só que o monumentalismo «ritual» impõe a «participação».

No entanto talvez que, por qualidade ou defeito do português, muito real, irónica e sublimemente «Zé Povinho», a ritualização da vida pública surja como uma opção algo estranha à vida nacional, qualquer coisa que será difícil de impor e de aceitar.

E teremos de repensar muito bem aquela clássica interpretação de manterem os arquitectos, profissionalmente, uma atitude de oposição ao regime, e de intelectualmente se definirem como de esquerda.

Entretanto tenho para mim que é a presença daquele vector ritual, que vem introduzir no



João Andresen, Baiata Feys e Júlio Resende
1.º Prémio do Terceiro Concurso do Monumento ao Infante D. Henrique, 1954

espírito de alguns portugueses – particularmente insisto aqui em Salazar – a apetência de instâncias de sublimidade, e embora supondo aquele vector como valor apenas potencial nunca desenvolvido no geral da sociedade portuguesa, entendo que terá sido o argumento último que pode explicar alguns factos tidos como um tanto misteriosos, na não concretização de peças da maior importância para a afirmação ideológica do regime (caso exemplar do monumento ao infante D. Henrique, e dos sucessivos concursos de Sagres abortados – 1933-1935, 1936-1938 e 1954-1957), e dá a entender também uma das razões pelas quais não terá existido nunca aquilo que se convencionou chamar «arquitectura salazarista», a tal que teria sido imposta, de fora, aos arquitectos.

Não terá existido, porque no Estado Novo o Poder não se apresenta coerente, nem estruturado ideologicamente, como sublinhei.

Não terá existido, nem podia, já que consequentemente existiam no interior do regime (embora todas limitadas dentro de uma concepção de intervenção «cívica») tendências diversas.

Não terá existido, porquanto Salazar, que não se tinha, como Hitler, por um arquitecto falhado por urgências da política, não teve a apoiá-lo um Troost ou um Speer da sua confiança, e terá sempre ficado à espera que algum dos arquitectos definisse uma arquitectura de «ritual» aderente à Situação, o que nunca chegou a acontecer.

Não terá existido, finalmente, porque nunca houve uma linha imposta aos arquitectos, mas sim imposições diversas, com diversa orientação, conforme os também diversos departamentos do Estado.

Por outro lado houve da parte daqueles – dos arquitectos –, embora circunscrita, uma participação em linhas tendenciais de informação de uma arquitectura tida por representativa, senão mesmo que esta correspondia a uma sua criação.

E de resto, mesmo na Alemanha nazi, e com outro grau de desenvolvimento ideológico, para o bem ou para o mal, permaneceram claras hesitações sobre o que seria uma arquitectura do regime⁸.

Entre nós, insisto, houve sim preferências localizadas por departamentos do Estado, sem que houvesse o predomínio aceite de qualquer tendência globalizante.

Não houve uma linha privilegiada de representação do Estado.

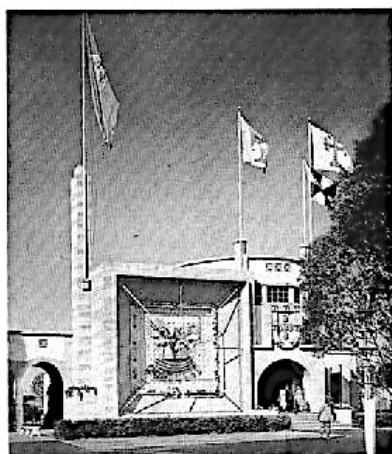
Este facto, por sua vez, também explicará o êxito de manifestações de rebeldia, como a dos arquitectos portugueses, face a determinações formais alegadamente estabelecidas a nível central, ou a reclamação em congresso, mesmo por parte de profissionais conotados com o Governo, de maior liberdade expressiva⁹.

No campo das relações concretas que os arquitectos terão estabelecido com o Poder, importa ressaltar que aqui, como aliás na Alemanha nazi, se propuseram os arquitectos portugueses produzir uma arquitectura moderna e de global significado nacionalista, aderente ao Estado, sendo que em Portugal essa proposta foi feita através de um documento dirigido a Salazar, embora não assinado só, ou mesmo maioritariamente, por profissionais¹⁰, sendo que na Alemanha foi feita proposta idêntica dirigida a Goebbels, assinada por um profissional de relevo que se chamava Walter Gropius¹¹.

Esta leitura dos acontecimentos, acontecimentos que correspondiam na altura a inevitável realismo profissional, mas também a grande confusão ideológica, dá além do mais a entender o porquê do facto de todos os arquitectos modernos terem trabalhado na iniciativa mais «ideológica» do regimen: a «Exposição dos Centenários», permite interpretar o como da distribuição de trabalho



Veloso Reis Camelo
Avenida Sidónio Pais, 14, Lisboa,
Prémio Valmor 1945



de carácter oficial a arquitectos tidos por não afectos à Situação, e fornece dados importantes e sugestivos para o enquadramento histórico/crítico da «trágica ambiguidade»¹² que terá constituído a colectiva receptividade da classe profissional em relação a Duarte Pacheco, morto em 1943.

Terá de ser assim num contexto muito mais complexo e fluido do que é geralmente interpretado, que há que entender as diversas arquitecturas ditas oficiais.

A nível interno e externo.

A nível interno refere-se frequentemente a Praça do Arceiro de 1938-1949 como símbolo desse estilo oficial, estilo oficial que a Avenida António Augusto de Aguiar confirmaria.

Há no entanto que estabelecer algumas precisões genéricas.

Em primeiro lugar, uma vez mais insisto, nem a Praça do Arceiro nem a Avenida António Augusto de Aguiar resultam de imposições do Estado aos arquitectos.

De facto, a prová-lo, a casa, duplamente premiada em 1944, que Cristiano da Silva livremente projecta para si próprio, na Avenida de Álvares Cabral, como depois a casa que Cassiano Branco vai projectar, na Travessa da Fábrica das Sedas, datada de 1945, também para si próprio, e isto para citar apenas dois casos típicos, compartilham ambas das ambiguidades de concepção que vemos depois consagradas em iniciativas municipais.

Em segundo lugar, Veloso Reis Camelo vai receber, atribuído por um júri de que era presidente Keil do Amaral, o Prémio Valmor 1945, prémio que precisamente distinguiu a sua participação na Avenida Sidónio Pais, num projecto em tudo igual ao vocabulário utilizado na Avenida António Augusto de Aguiar.

Outra precisão, esta de outra ordem, tem a ver com o paralelismo que se encontra na Praça do Arceiro, com um exemplo prestigiado do tecido urbano lisboeta: o Terreiro do Paço.

O Arceiro seria, na época salazarista, um Terreiro do Paço terrestre.

O paralelismo é sugestivo e sedutor, sobretudo na compreensão do papel estrutural de ambas as praças no tecido urbano da cidade, mas se o Terreiro do Paço é de uma monumentalidade de sentido «espacial», como de resto creio ser característica maior de todo o pombalino¹³, o Arceiro representa da monumentalidade um sentido «objectal», o que resulta um nítido empobrecimento de sentido urbano.

Por fim, algo contraditoriamente, sendo habitualmente o Arceiro ligado a nível formal

Jorge Segurado
Pavilhão de Portugal na Exposição
de Nova Iorque, 1939



Jorge Segurado
Pavilhão de Portugal na Exposição
de São Francisco, 1939

a uma informação italiana, gostaria tão-somente de chamar a atenção para os edifícios e traçado geral da Praça Octogonal que Albert Speer lançou em Berlim em 1938⁴.

Por outro lado, a nível externo, o pavilhão de 1937 em Paris na Exposição Universal, é, e bem, uma referência obrigatória.

Erigido nos considerados «anos de ouro» do Estado Novo, resulta inevitavelmente uma peça que exige ser entendida em grelha ideológica.

Mas há que ter cuidados na sua análise.

De facto, na sua ambígua expressão modernizante, do exterior e do interior, na arquitectura e na decoração, o pavilhão de Paris de 1937 como que situa o diálogo possível com sectores do regime, e diálogo profundo, mas, defendo eu, não representa desse regime a totalidade dos aspectos.

E nesse particular é, pelo menos, menos significativo.

Concretamente, os pavilhões das exposições universais, de Bruxelas em 1935, ou as duas de 1939, a de Nova Iorque e a de São Francisco, todos de Jorge Segurado, apresentam outras opções que respondem também a outros sectores culturais vigentes no Estado Novo.

Representado no exterior através de uma assumida diversidade de expressões, o Estado não define um estilo que privilegiadamente o signifique.

De resto talvez não houvesse sequer a possibilidade de o fazer integralmente e em simultâneo, o que deriva muito naturalmente dessa multiplicidade mesma de orientações.

Esta des-orientação está também presente a nível interno.

E a este nível interno e nesta perspectiva que proponho, outros projectos seriam de citar, até porque em muitos casos a sua deliberada não concretização representa afinal muito claramente o progressivo sentido de frustração que eles terão constituído, para aqueles que supunham «ritualizáveis», logo sublimável, alguma arquitectura portuguesa.

E ainda, uma vez mais, falo aqui sem maior análise, mas deixando a ideia que suponho sugestiva, particularmente de Salazar.

Notas

- 1 *Rutil Lamo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 8.
- 2 *História da Arte em Portugal*, vol. XV, *A Arquitectura Moderna*, Lisboa, Alfa, 1986.
- 3 Fernando Rosas, *O Estado Novo nas Anos 30*, Lisboa, Estampa, pp. 19, 139 e 181.
- 4 Ver a este respeito, Manuel Braga da Cruz, *O Partido e o Estado no Salazarismo*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- 5 Eugen Kogon, *L'Etat SS*, citado por Walther Hofer em *La National Socialisme par les Textes*, Paris, Plon, 1959, p. 119.
- 6 De reter a significativa concepção do baixo-relevo de Henrique Bettencourt para o pavilhão português de 1937.
- 7 Hitler citado por Guyot e Restellini em *L'Art Nazi*, Paris, Complexe, 1996, p. 79.
- 8 Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany*, London, Harvard University Press, 1985, p. 9.
- 9 Falo do Congresso de 1948.
- 10 Refiro a *Representação* 35.
- 11 Barbara Miller Lane, *op. cit.*, p. 181.
- 12 Manuel Tainha, *A Arquitectura em Questão*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura - Universidade Técnica de Lisboa, 1994, p. 14.
- 13 Defendi este aspecto iminentemente espacial do pombalino em «A arquitectura do século XVIII em Portugal», in *Bracara Augusta*, vol. XXVII, 1973.
- 14 Lars Olof Larsson, *Die Neugestaltung der Reichshauptstadt*, tradução francesa, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1983, il. 83.
- 15 Limitados entre 1928 e a Exposição do Mundo Português de 1940. Ver Moisés de Lemos Matens, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*, Porto, Afrontamento, 1990, p. 30.

4. O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha (2002)

Almeida, Pedro Vieira de (2002) *O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP - Edições caseiras, 4

Edições Caseiras / 4

Título:

O Tronco da Arquitectura
- Do Racionalismo como borbulha

Autor:

Pedro Vieira de Almeida

© Pedro Vieira de Almeida e CESAP/ESAP/CEAA, 2002

Arranjo gráfico:

Jorge Cunha Pimentel

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Impressão e acabamento:

CESAP-ESAP/CEAA e Repro 2000

1ª edição, Porto, Dezembro de 2002

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 972-8784-03-1

Depósito Legal: 187523/02

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO PORTUGAL
Telef: 223392130 / Fax: 223392139
e-mail: ceaa.esap@clix.pt

1. Tese de Doutoramento que, com a direcção dos Profs Doutores José Augusto França e Ramon Rodrigues Llera, foi apresentada em 1998 no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectonicos da Universidade de Valladolid.

O primeiro dos três estudos agora integrados neste caderno, corresponde a um dos últimos capítulos de um trabalho consideravelmente mais longo, elaborado num âmbito universitário preciso¹, trabalho que tinha como objectivo imediato um reavaliar crítico daquilo a que se tem chamado "arquitectura do Estado Novo", bem como da relação estabelecida entre a arquitectura modernista e o poder então vigente. Tentava defender aí que com algum rigor, apenas se pode falar em "arquitectura no Estado Novo".

Esta reavaliação veio implicar e implicar-se num simultâneo arrumar de algumas ideias feitas acerca da história da arquitectura internacional no mesmo período.

Era isso precisamente que este capítulo, agora revisto, tentava fazer, ainda que de uma maneira certamente limitada, mas que se entendeu poder servir de exemplo do carácter criticamente perverso, de alguma historiografia oficial.

Várias referências do texto, remetem directamente para esse estudo mais alargado.

Os outros dois textos por sua vez, correspondem a tema e preocupações idênticas, embora com diferente enquadramento.

A oportunidade da sua publicação conjunta, fica a dever-se ao programa de edições breves que o Centro de Estudos Arnaldo Araújo veio a adoptar.

A AMBÍGUA HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNO

Parece legítimo o considerar-se como necessário, lançar um novo olhar sobre matéria diversa que muitas vezes nas Histórias da Arquitectura, sem que evidentemente essa matéria seja escondida, as mais das vezes surge desarticulada, exposta de maneira aditiva, um pouco casual, nunca sendo entendida como uma estrutura em si própria, autónoma.

Sempre adjectiva e secundária, nunca substantivamente tratada, é puramente referida como excepção, senão como extravagância em relação àquilo que constituiria a verdadeira espinha dorsal de um desenvolvimento arquitectónico.

Refiro em concreto a matéria referente ao lado *esotérico* da arquitectura, lado que remete para outros universos mentais e outras preocupações, diferentes daquelas geralmente focadas em estudos sobre o tema.

Tudo se passa na realidade como se os historiadores tomassem como instrumento mental adequado e crivo bastante de leitura, as limitações operativas que os arquitectos a si próprios se impuseram no início do movimento moderno.

Só que isso implicou ler a história da arquitectura moderna, com os olhos daquilo que constituiu apenas um dos seus capítulos: o racionalismo.

Na frequente recusa de encarar frontalmente este vector esotérico, parece-me esconder-se um íntimo, quasi infantil receio de se ser "absorvido" por aquelas preocupações que se reconhece existirem e sempre terem existido, mas nas quais é geral entendimento ser mais prudente não tocar.

Ora que nós possamos descrever, daqueles discursos e universos mentais de densa estrutura mítica, nada tem a ver com o facto de se reconhecer a sua efectiva importância histórica, circunstancial ou estrutural.

Diria e aqui ainda penso ter menos apoios concretos —embora possa encontrar testemunhos desgarrados que precisamente ajudam a formular a hipótese— *que toda a história da arquitectura moderna se encontra sabiamente viciada na sua formulação.*

Quer isto dizer que o modelo de que nos servimos habitualmente para integrar os diversos "factos" se encontra deformado, parte voluntária, parte involuntariamente, pelo que a História da Arquitectura Moderna resulta ser de facto uma história estropeada, seja por razões de preconceito racionalista, seja por razões de opção política de circunstância, seja por razões de vincados aspectos ideológicos, os mais profundos.

Estas razões evidentemente não têm repercussões directas e imediatas, mas ainda que indirectamente, não deixam de estar presentes e de serem determinantes para a sua definição.

A versão histórica que me atrevo a dizer deformada, foi enraizada sobretudo através da particular visão de Giedion que acompanhando e relatando todas as fases de desenvolvimento do movimento internacional, veio a determinar a sua leitura posterior.

Ainda que com todo o peso do seu saber, Giedion fora participante activo nos factos que relata.

De resto para além do seu próprio testemunho, sabemos como para a formação dos CIAM, a sua presença terá sido mesmo considerada indispensável.

No Dicionário editado por Fernand Hazan, pode ler-se que "este projecto romântico (os CIAM) não se concretizou até que foi pedida a opinião de Siegfried Giedion e Le Corbusier"².

Esta particular situação, se por um lado reconhece a Giedion a importância do seu contributo específico, retira-lhe a necessária frieza e objectividade.

Segundo aquele modelo interpretativo generalizado, o racionalismo mais coisa menos coisa, é apresentado como sendo a verdadeira expressão moderna da arquitectura.

Entretanto suponho que através da junção de alguns dados mais ou menos esparsos apresentados nas diferentes histórias e em diversos testemunhos directos, é possível reconstruir outro modelo interpretativo, que acredito capaz de um melhor enquadramento da história internacional da arquitectura e é essa a arriscada aposta que evidentemente não vou desenvolver, mas de que não posso mesmo assim, deixar de enunciar.

Aqui pretendo fazer uma prevenção de carácter metodológico.

Suponho que a uma perspectiva crítica —aquela que eu pretendo desenvolver— cabe o assumir-se como *vector estratégico* de interpretação, papel que à história de todo em todo, me parece não poder caber.

Com isto pretendo na prática dizer o seguinte: por tão longo tempo tem sido esquecido, ou deliberadamente arredado, uma vertente que suponho fundamental, a vertente mítica e iniciática da arquitectura, que penso ser agora correcto realçar, mesmo exageradamente, a sua importância para que a sua consideração tenha a repercussão que deve ter.

Se me é permitido uma imagem náutica, eu diria que enquanto a História terá tendência para uma navegação directa, desfraldando panos redondos, que enchem com ventos de popa, a navegação da Crítica deve armar pano latino, privilegiando os ventos laterais, navegando à bolina, o que a obriga a sucessivos bordos complementares, correctores do rumo precedente.

Isso mesmo é condição de operacionalidade.

2. Gerd HAFJE (dir) — *Dictionnaire de l'Architecture Moderne*. Paris, Fernand Hazan, 1964, pag. 85.

Durante decénios praticamos —inocentemente?— um rumo apenas, o do racionalismo, o que nos fez perder a noção do porto de destino.

Cumpra agora mudar de bordo com firmeza, para compensar o desvio cultural.

Não pretendo com estas considerações retirar seja o que for da responsabilidade das escolhas e apostas que faço.

Pretendo apenas explicitar, o método que voluntariamente adopto, e com o qual me comprometo.

Para a constituição deste modelo interpretativo, proponho-me em primeiro lugar definir como *Tronco tradicional da arquitectura*, toda uma evolução de cariz poético-iniciático que desde os tempos mais remotos a arquitectura foi sofrendo.

Por outro lado, para analisar o movimento que ficou conhecido pelo nome de Movimento Moderno, proponho-me aceitar —e apenas como exemplo de uma leitura que tarda em ser feita de maneira global— os três nomes consagrados pela história: Gropius, Le Corbusier e Wright.

E se é pacífico dizer que a codificação do Movimento Moderno se estabeleceu, para o bem e para o mal, na concretização dos vários Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, os CIAM, organismo que em Junho de 1928, se iniciou no castelo de Helène Mandrot em la Sarraz, Suíça, para vir a terminar apenas na Jugoslávia em 1956 depois de dez edições³, importa ter presente que estes CIAM que foram considerados o "principal instrumento de difusão das ideias modernas em arquitectura e urbanismo"⁴, devem o seu primeiro impulso teórico a Gropius e a Le Corbusier.

Os dois serão portanto, para o dizer com Argan, "os dois líderes da renovação da arquitectura europeia"⁵.

Certo que Gropius não esteve presente em la Sarraz, dado que alegadamente depois do seu regresso de uma viagem aos Estados Unidos, terá decidido instalar-se em Berlim⁶.

Mas é indiscutível que a sua personalidade foi determinante e constituiu "com Le Corbusier um dos membros mais importantes dos CIAM"⁷.

Parece portanto lícito, o poder-se dizer que os CIAM, parcialmente pelo menos, resultam do "encontro" de Gropius e Le Corbusier.

Podemos analisar em concreto a contribuição objectiva de cada um deles.

O terceiro, Frank Lloyd Wright, foi "com toda a probabilidade o arquitecto mais influente do seu tempo" conforme escreveria Peter Blake⁸.

Também em seguida me referirei a ele.

Com toda a racionalidade que de uma maneira ou outra, todos quiseram introduzir na prática da arquitectura, temos de perceber que todos eles, implícita ou explicitamente, em maior ou menor grau, todos tiveram significativos contactos com o *Tronco*, essa vertente quasi *esquecida* da arquitectura,

Isso exactamente, constituirá o tema deste capítulo.

Tentarei prová-lo.

3. De facto houve mais uma reunião, embora não formalizada como um verdadeiro CIAM.

4. entrada CIAM in *Dictionnaire de l'Architecture Moderne*. Dir Gerd HAFFJE. Paris. Fernand Hazan, 1964, pág. 84 e seg.

5. Giulio Carlo ARGAN — *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961 (1ª ed: 1951), pág. 13.

6. Carta de Gropius em Junho de 1928 ao Secretariado do CIAM nesse momento em formação. Vd. S. GIEDION — *Walter Gropius, l'homme et l'œuvre*. Paris. Editions Albert Morancé, 1954, pág. 10.

7. S. GIEDION — *Walter Gropius*, pág. 18.

8. Peter BLAKE — *Frank Lloyd Wright. Architecture and space*. Middlesex. Penguin Books, 1963, pág. 9.

Gropius tinha fundado a Bauhaus em 1919 e demitira-se de seu director em 28, naquilo que Leonardo Benevolo considera em 1960, ter sido "il capolavoro didattico di Gropius"⁹.

Permito-me duvidar.

Aquela demissão teria sido datada portanto do mesmo ano, em que se organizou o encontro de La Sarraz.

Como atitude, tem tido várias interpretações possíveis e cada uma delas conta com seus adeptos.

Michel Ragon, aponta apenas que Gropius tinha sido esmagado entre "múltiplas contradições"¹⁰.

Não explicitando a sua natureza, fica por referir o mais importante: que contradições?

Outra interpretação, defende que considerando naquele momento a Bauhaus já estável e com o futuro assegurado, Gropius terá preferido dedicar-se ao seu trabalho de projectista¹¹.

Interpretação reforçada também pela interpretação dada pelo próprio Gropius, constitui talvez aquela que melhor satisfaz a sua imagem.

Esta interpretação corresponde de resto ao tal "capolavoro" de que falava Benevolo.

Diferentemente outros ainda revelam que "na verdade planeava fundar uma fábrica de construção de casas com Adolf Sommerfeld"¹².

Frampton entretanto vem introduzir na primeira explicação, uma motivação mais — e algo contraditória com a primeira versão — o aumento de ataques que se verificavam à escola¹³, o que parece vir negar a "estabilidade" reclamada.

Na realidade seja a nível interno, seja a nível externo, parece que os problemas se avolumavam¹⁴.

Gropius — que Max Bill nos faz perceber excessivamente convicto da sua própria importância¹⁵ — teme que a sua direcção possa vir a ser seriamente contestada e — é esta a interpretação que acredito mais segura — a sua saída tem de facto os contornos de uma verdadeira fuga.

O que explica a compreensível "surpresa tanto entre os estudantes como entre os mestres"¹⁶.

A Bauhaus em si mesma constitui também um tema-mito que me parece vicejar, ainda hoje, na cultura arquitectónica ocidental, com algumas perversas consequências.

Por isso que me pareça, em relação a ambos, convir fazer um esforço para um seu enquadrar com maior exigência e rigor críticos que a alguma distância histórica já vai permitindo.

Não porque Gropius não tenha sido um óptimo arquitecto.

Não que a Bauhaus não tenha tido importância fundamental.

Mas porque a sua importância não foi aquela que geralmente lhes é atribuída.

9 Leonardo BENEVOLO — *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari. Editori Laterza, 1981 (1ª ed. 1960), pág. 464

10 Michel RAGON — *Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*. vol II. s.l. Casterman, 1972, pág. 52

11 Vd. Walter GROPIUS — "La nouvelle architecture et le Bauhaus" (1935) in *Apollon dans la democratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus*. Conjunto de textos com Prefácio de Michel Ragon. Bruxelles. La Connaissance S.A., 1969, pág. 137.

12 Magdalena DROSTE / *Bauhaus Archiv — Bauhaus 1919-1933* s.l.: Bauhaus Archiv-Benedikt Taschen, 1992, pág. 163.

13 Kenneth FRAMPTON — *História Crítica de la Arquitectura Modern*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (1ª ed.: 1980), pág. 130.

14 Magdalena DROSTE — *Bauhaus*. pág. 161 e seg.

15 Max BILL em entrevista dada a François Albéra. *Art Press* n° 12, Junho Julho-Agosto, 1974.

16 Magdalena DROSTE — *Bauhaus*. pág. 163.

Não menor, mas *outra*.

Jacinto Rodrigues num bem documentado livro sobre a Bauhaus, escreve que "O génio de Gropius estava mais na sua qualidade de dinamizador e coordenador do trabalho colectivo do que na sua especificidade de arquitecto"¹⁷.

E mais tarde acrescenta "A Bauhaus contem várias *Bauhaus* que dialogam e/ou se contradizem, marcando um discurso cheio de *nuances* e até mesmo de conflitos"¹⁸.

De aí a necessidade que também aponta, "de destrinçar várias escolas"¹⁹.

Entretanto o desaparecimento de Gropius parece ter vindo nesse esforço de destrinça, abrir algumas possibilidades.

"Mas tivemos de esperar a morte de Gropius", lamenta mais tarde Max Bill²⁰ "não se podia atacar esse velho senhor respeitável que acabava por acreditar ter inventado mesmo a electricidade".

É conhecida mas não verdadeiramente interpretada nas suas involuntárias implicações críticas a conhecida frase de Mies Van Der Rohe "A Bauhaus não era uma instituição tendo um programa bem definido — era uma ideia e Gropius formula essa ideia com grande precisão [...] Arte e Técnica, uma só unidade"²¹.

Admitindo que aquela mesma formulação correspondia a qualquer exigência de rigor, fica a afirmação de alguém que tinha acompanhado bem de perto a experiência da Bauhaus, de que não existia nela uma pedagogia definida.

Schlemer escreve em dado momento com alguma perplexidade que "Na Bauhaus não há duas aulas de arquitectura [...] No entanto a Bauhaus defende a ideia da prioridade da arquitectura"²².

E é facto que durante a direcção de Gropius, a Bauhaus não passou de ser fundamentalmente uma escola de artes-aplicadas, tardando aí a definir-se um campo para a arquitectura.

Max Bill por sua vez, confrontado com essa contradição de Gropius, considera-a como um mistério²³.

De facto, e é Pevsner quem o diz, "a arquitectura na Bauhaus, coloca-nos de imediato diante de um primeiro equívoco" e depois precisa que ela não estava presente "nos primeiros dez anos nem pelo ensino [...] nem por trabalho em estaleiro"²⁴.

Na Bauhaus de Gropius, acrescenta Pevsner a arquitectura terá tido "um papel bem marginal"²⁵.

A única casa deste período verdadeiramente da Bauhaus, é o protótipo de Georg Mucho que era pintor, conhecida por "Ham Horn" 1923, casa depois nunca repetida "em parte devido à difícil posição da Bauhaus em Weimar e em parte devido à situação económica"²⁶.

E sobre esta escreve Magdalena Droste que "Gropius teve o cuidado (?) de se distanciar da casa experimental..."²⁷.

O que é estranho como atitude, dada a importância da exposição de 1923, onde esta casa foi apresentada, exposição que reconhecidamente teria servido para a "Bauhaus dar uma nova imagem de si"²⁸.

Claro que há a casa Sommerfeld de 1921, e que ela pode representar o "documento

17. Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Presença 1989, pág. 17.

18. Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus*... pág. 19.

19. Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus*... pág. 17.

20. Max BILL em entrevista... *Art Press*

21. Cit. in S. GIEDION — *Walter Gropius*... pág. 17.

22. Oskar SCHLEMER — *Brief und Tage...* cit. in Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus*... pág. 44.

23. Max BILL acrescenta "contudo Gropius estava associado a outro arquitecto Adolfo Mayer"

24. Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture et le Bauhaus" in aa.vv. *Bauhaus 1919-1969*. Catálogo de exposição. Paris. Museu Nacional de Arte Moderna, 1969, pág. 145.

25. Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture..." pág. 145.

26. Gillian NAYLOR — *The Bauhaus*. London/New York: Studio Vista/Dutton, 1973 (1ª ed. 1968), pág. 93.

27. Magdalena DROSTE — *Bauhaus*... pag. 105.

28. Magdalena DROSTE — *Bauhaus*... pag. 109.

didáctico da Bauhaus" como escreve Argan²⁹, mas a Casa Sommerfeld é desenvolvida no atelier por Gropius e Adolf Mayer³⁰, embora com alguns alunos da Bauhaus, como Josef Albers, Jost Schmidt, Hans Jucher, Marcel Breuer³¹.

Os edifícios Bauhaus, foram de facto apenas o produto do atelier de Gropius, que para lá deslocava os melhores alunos.

Tomando por exemplo o teatro de Iena de 1922, que foi efectivamente projectado por Gropius, escreveu ele próprio que naquele projecto tinha envolvido "todos os pintores e escultores que tinha à disposição"³².

Isso mesmo se tinha passado na casa Sommerfeld do ano anterior.

Na Bauhaus a arquitectura apenas virá a ser introduzida realmente por Hannes Meyer³³, de quem pouco se fala, com a participação de Ludwig Hilberseimer para o Urbanismo.

Gropius, pouco ou nada contribuiu para uma pedagogia concreta quer duma, quer doutro.

Mais tarde, aquela tendência de uma arquitectura na Bauhaus, terá sido reforçada com a direcção de três anos de Mies Van Der Rohe, até ao seu definitivo encerramento em Berlim.

Entretanto Mies não era propriamente um pedagogo, mas um brilhante arquitecto que exigia a total submissão profissional às suas particulares escolhas.

E lembremo-nos ainda que Mies entrou na Bauhaus como seu director, apoiado pela policia nazi, que ele próprio terá chamado à escola³⁴.

Resulta no mínimo estranho aquele fazer total silêncio sobre o contributo de Hannes Meyer.

"Hannes Meyer continua a ser o *director desconhecido da Bauhaus*"³⁵ escreve Magdalena Droste.

Siegfried Giedion consegue mesmo fazer um livro sobre Gropius, em que naturalmente refere toda a experiência da Bauhaus, mas sem nunca escrever sequer o nome de Hannes Meyer³⁶.

Na exposição de 1969 sobre a Bauhaus, afinal "organizada por Gropius por intermédio de Grote e Bayer [...] apaga-se como sempre o papel de Hannes Meyer" afirma Max Bill³⁷.

Ainda Max Bill parece pôr parcialmente o dedo na ferida, ao declarar como um dos motivos principais, o facto de "Meyer no momento da subida do nazismo não [ter partido] para a América mas para a Rússia"³⁸.

No entanto sobretudo no clima cultural germânico de então, os problemas de arquitectura e urbanismo, para serem enfrentados com alguma coerência, pareciam exigir escolhas sociais e políticas, radicais.

Gropius, hesita em proceder a uma efectiva programação de um curso, que sabe desencadear formulações mais ambiciosas e severas, no ponto de vista económico e social.

Os estudantes frente a essas contradições, exigem a abertura do curso de Arquitectura

29 Giulio Carlo ARGAN — *Walter Gropius* p. pág. 85.

30 Magdalena DROSTE — *Bauhaus* pág. 45.

31 Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 64.

32 Magdalena DROSTE — *Bauhaus* pág. 110.

33 "c'est lui qui fonda la section d'architecture" (Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture..." pag. 145).

34 Alexander TZONIS — *Hacia un entorno no opressivo. Madrid: Hermann Blume Ed., 1977 (1ª ed. 1969), pag. 109*

35 Magdalena DROSTE — *Bauhaus* pág. 166.

36 S. GIEDION — *Walter Gropius*.

37 Max BILL em entrevista... *Art Press* pág. 24.

38 Max BILL em entrevista... *Art Press* pág. 25.

e Urbanismo³⁹.

Meyer terá percebido o dilema e coloca-se ao lado dos estudantes.

Gropius, que não admite o clima de contestação interna, e sente crescer a pressão externa, resolve abandonar a Bauhaus, antes que seja posto directamente em causa, deixando a sua direcção, como presente envenenado, a Hannes Meyer.

Com Gropius — "por solidariedade"⁴⁰ — saiem Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, o que se constituía já como um pesado ónus no desempenho pedagógico futuro, e uma rasteira deliberadamente passada a Meyer.

Entretanto a alegada *solidariedade* daqueles três elementos, evidentemente deixaria de fazer qualquer sentido se a explicação dada pelo próprio Gropius para justificar a sua saída, estivesse correcta ainda que parcialmente.

Assim Gropius coloca Meyer concretamente, numa situação que julga explosiva.

E era.

No entanto, Meyer consegue "livre em grande parte da influência inibidora da docência estelar de Gropius [...] orientar a obra da Bauhaus para um programa de desenho mais responsável socialmente"⁴¹.

De facto vai dar satisfação a uma efectiva organização dos cursos, aumenta a produtividade da Bauhaus, insere-a definitiva e conseqüentemente no percurso socialmente empenhado que correspondia à proposta inicial.

Para Meyer construir, é apenas "organizar a vida social psicológica técnica e económica"⁴².

O êxito de Meyer, ainda que radicalizando (fatalmente) o empenhamento social da Bauhaus, desencadeia a raiva-surda de Gropius que sente esse êxito como uma bofetada à sua anterior direcção, e o incita a lançar mão de todos os argumentos para destituir Meyer.

A hipótese da recondução de Gropius, hipótese que parece, chegou a ser encarada⁴³, seria de demasiado transparente oportunismo, e de aí que ele não possa aceitar o convite, mas jogando ainda nos bastidores, propõe um novo director, Mies.

A orientação deste, que Pevsner diz ser "o brilhante modelo do estilo dos anos 20-30 na sua expressão mais perfeita"⁴⁴ é no entanto excessivamente "artística" e Gropius reconhece o seu parcial falhanço em reconduzir a Bauhaus a um mirífico percurso liberto de opções ideológicas e políticas mas de assumida responsabilidade social.

Assim, aquele radical apagamento de Hannes Meyer, por parte de Gropius e de S. Giedion, parece ter como motivação primeira uma motivação ideológica.

As diferentes orientações terão estado de facto na base de um mais do que perverso processo de marginalização de Meyer, dentro da Bauhaus.

"Kandinsky" diz Max Bill "que se tinha tornado muito anticomunista, atacou-o bastante"⁴⁵.

François Albéra refere que em 1930 Hannes Meyer fora convidado a demitir-se pelo Presidente da Câmara de Dessau, depois de uma campanha de calúnias, apoiada por Kandinsky e pelo próprio Gropius⁴⁶.

39. Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture..." pág. 145.

40. Michel RAGON — *Histoire Mondiale*... pág. 52.

41. Kenneth FRAMPTON — *História Crítica*... pág. 131.

42. Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture..." pág. 146.

43. Gerd HATJE (dir.) — *Dictionnaire*... pág. 53.

44. Nikolaus PEVSNER — "L'Architecture..." pág. 146.

45. Max BILL em entrevista... *Art Press*, pág. 25.

46. François ALBÉRA na entrevista citada a Max Bill. *Art Press*, pág. 25.

De facto também Magdalena Droste escreve que "Outras figuras que estiveram por detrás da demissão de Meyer incluíam Albert Kandinsky, assim como Gropius que até aos últimos anos da sua vida, tentou diminuir e falsear a contribuição de Meyer para a Bauhaus"⁴⁷.

Agora passa a haver também, para Gropius, mais um motivo particular de peso, para não referir Meyer, dado o não muito agradável papel que ele próprio terá desempenhado em todo o esquema.

Para lá das qualidades com que é tradicional revestir a personalidade de Gropius, e que me não atrevo a desmentir, depara-se agora com uma insuspeitada capacidade de baixo manobrismo e desmedido rancor.

No entanto Hannes Meyer ao responder em carta aberta ao presidente da Câmara, Fritz Hesse, esclarece não ter tido até aquele momento "filiação partidária alguma", e que as suas "actividades políticas eram de carácter cultural e não de partido"⁴⁸.

E Frampton refere que ele se teria mesmo oposto à criação de uma célula partidária na Bauhaus⁴⁹.

O seu despedimento terá alegadamente a ver, com a sua contribuição —embora dada a título particular— "para a ajuda de operários em greve"⁵⁰.

Agora a oposição larvar a Hannes Meyer tem o aspecto de denúncia policíesca.

Klee —que Gropius uma vez referiu ser "a última instância moral da Bauhaus"— recusa participar na campanha de calúnias contra Hannes Meyer, e escreve a este uma carta de despedida⁵¹.

Mies que antes tinha rejeitado a direcção da Bauhaus, rejeição na sequência da qual Hannes Meyer tinha sido convidado, aceita agora o lugar e entra na escola, para terminar com ela três anos mais tarde.

Querendo de alguma maneira conferir algum sentido a todo o conflito —conflito reiteradamente mal contado — diria poderem ser apontadas várias razões que levaram a um antagonismo tão agudo.

Por um lado verifica-se de facto, um larvar, mas persistente, anticomunismo de Walter Gropius.

O seu pensamento de esquerda era inconsequente e superficial.

Como de resto era o de Mies⁵².

O terem projectado, Gropius o monumento de Iéna, aos mortos da Revolução Alemã, embora já em 1932, ou Mies o anterior —datado de 1926— monumento comemorativo de Karl-Liebknecht e Rosa Luxemburgo, não constitui senão uma "prova" da sua comum inconsequência e superficialidade, no campo político, o que a posterior evolução de ambos veio largamente demonstrar.

Ragon supõe que a emigração dos dois arquitectos para os Estados Unidos explica a não referência —escreve "a surdina"⁵³— a que os historiadores remeteram esta atitude ideológica anterior, que Ragon supõe muito de esquerda

Não me parece ser inteiramente assim.

47 Magdalena DROSTE —
Bauhaus — pág. 166.

48 Hannes MEYER — "Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al Burgomaestre Hesse, Dessau" in *El Arquitecto en la Lucha de Clases y otros escritos*. Selección, prólogo e notas de Francesco Dal Co. Barcelona. Gustavo Gili, 1972. pág. 107.

49 Kenneth FRAMPTON —
Historia Crítica — pág. 131.

50 Hannes MEYER — "A minha demissão..." pág. 107.

51 Magdalena DROSTE —
Bauhaus — pág. 189.

52 Mies entra como director da Bauhaus com o apoio da polícia nazi que ele proprio chamou à escola. Vd. Alexander TZONIS — *Hacia un nuevo...* — pág. 109.

A verdade é que eles próprios, Gropius e Mies, meteram em surdina toda sua atitude anterior, se é que alguma teria havido.

De facto nada parece restar de preocupações sociais, quer em Gropius quer em Mies, na sua estadia estadunidense.

Naquele conflito com Hannes Meyer estará no fundo reflectida, a grande contradição que a própria ideia da Bauhaus continha.

E que essa contradição tivesse sido posta a claro e demonstrada tão obviamente por Meyer, Gropius nunca mais lho perdoaria.

Contradição, de resto, que veio a confirmar-se mais tarde (1951) na Hochschule für Gestaltung em Ulm, que Max Bill tentou iniciar como uma institucionalizada herdeira da Bauhaus.

De novo, ai se provaram "as contradições fundamentais do desenho numa sociedade de consumo"⁵⁴.

Em nenhum momento de resto, a pedagogia de arquitectura na Bauhaus foi estruturada por Gropius.

Primeiramente o sistema pedagógico da Bauhaus, foi em absoluto dominado por Itten.

Itten de quem se conhecem os princípios iniciáticos, mazdazneístas

E esta primeira responsabilidade conferida a Itten, se por um lado significa a ausência de alternativa concreta da parte de Gropius, significa também a consonância possível do Gropius de então, com um pensamento mítico fundador.

De resto "O curso preliminar de Johannes Itten [...] tornou-se no fundamento mesmo da Bauhaus" testemunha Ludwig Grote⁵⁵ que acrescenta que devido ao êxito "ele foi mantido mesmo depois da saída de Itten em 1923".

Moholy-Nagy sim, vai transformar mais tarde este curso, conferindo-lhe "uma orientação mais objectiva"⁵⁶, mas não lhe transforma o carácter aditivo que Gropius instaurara na sua primeira e vaga formulação do que seria a Bauhaus, no manifesto primeiro.

Existe depois uma efectiva maior responsabilidade social introduzida por Hannes Meyer, que vimos tão mal recebida ter sido.

Mas se daquela primeira fase, o responsável indiscutível terá sido Itten, é dele conhecida a relação com os movimentos espiritualistas, sendo ele próprio um "adepto".

E essa articulação embora várias vezes citada, raro é enquadrada histórica e criticamente.

Mas é necessário saber que na Bauhaus não era apenas Itten o iniciado.

Mesmo Gropius nesta primeira etapa da Bauhaus até 1922, está em perfeita consonância com a estratégia de Itten⁵⁷.

E os princípios que Itten tão convictamente defendia, eram neste período partilhados

53. Michel RAGON — *Histoire Mondiale* — vol II, pág. 52

54. Kenneth FRAMPTON — *História Crítica* — pag. 289

55. Ludwig GROTE — "Formes Elementaires et Fonctionalisme" in aa vv. *Bauhaus 1919-1969*. Catálogo de exposição. Paris: Museu Nacional de Arte Moderna, 1969, pág. 10

56. Max BILL em entrevista — *Art Press* — pag. 24.

57. Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* — pág. 43.

por ele próprio.

De resto temos ainda o expressionismo da Casa Sommerfeld de 1922, e não se pode esquecer que o emprego do vidro em Gropius, tão festejado na Fábrica Fagus de 1911, tanto significa a claridade e transparência da proposta de desenho, como significa a crença numa época radiosa futura, como também o tinha significado para Fisterlin ou Taut⁵⁸.

Para além da casa ser em madeira, utilizada de modo tão voluntariamente rude, nela se utilizava ainda o jogo formal expressionista do Zig-Zag⁵⁹.

De facto a Casa Sommerfeld de 1922 é a "demonstração da aceitação da estética expressionista por Gropius"⁶⁰.

E esta raiz expressionista tem a ver necessariamente com o pensamento do *Tronco* da arquitectura.

E todo o movimento expressionista em arquitectura, de resto tinha como raiz, a herança esotérica da sua longa história.

Reforçando essa dependência, na inauguração da Sommerfeld, Adolf Mayer terá organizado uma cerimónia com uma larga carga mística perpetuando assim a tradição do ritual sagrado pelo qual Peter Behrens e Georg Fuchs tinham inaugurado o cenáculo artístico de Ernst Ludwig Hesse na colónia de Darmstadt em 1901⁶¹. Logo aí se revela o tipo de preocupações actuautes.

E Gropius pertenceu ainda à sociedade "Glazerne Kette", espécie de sociedade secreta que fora criada em 1919, e a que também pertenceram Hans Scharoun, Max e Bruno Taut, os irmãos Lurkardt, Fisterlin⁶².

Pode considerar-se, eventualmente, que a difusão deste último no pensamento dos arquitectos alemães do séc. XX foi, como quer Walter Krufft "funesta"⁶³.

Mas o que é importante, é que foi grande a difusão que parece ter tido.

Mas também as festas da Bauhaus se revestiam de valores de ritual.

"Depois da Grande Refeição reinava um ar solene e um sentido de significação simbólica [...] Gropius servia todos os presentes. Era como o lavar os pés a todos os discípulos" escreve esclarecedoramente Wolfgang Pehnt⁶⁴.

De resto Gropius sai da Bauhaus e entra na associação "Der Ring".

E em 1927 é seu director.

Logo pelo nome, Der Ring evoca toda uma efabulação lendária germânica.

Era o *Draupnir*, o anel mágico de Odin "do qual saíam novos aneis de ouro cada nove noites"⁶⁵.

Era o anel "o círculo Mágico de Ouro" que dará a Alberico "o Poder do Mundo"⁶⁶, fundo lendário a que se refere a celebrada criação wagneriana da "Tetralogia".

Le Corbusier a segunda personalidade a ser referida, tem sido de igual modo sistematicamente menos entendido na complexidade da sua contribuição.

A admiração legítima que a sua obra desperta, quasi sempre apaga a vertente

58 Hanno-Walter KRUFFT — *História de la Teoría de la Arquitectura*, vol. II Madrid Alianza Editorial, 1990, (1ª ed 1985), pág. 641, 643 e 647.

59 Magdalena DROSTE — *Bauhaus* pág. 45

60 Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 64.

61 Manfredo TAFURI cit in Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 67.

62 Hanno-Walter KRUFFT — *História* vol II, pág. 642.

63 Hanno-Walter KRUFFT — *História* vol II, pág. 645.

64 Cit in Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 33.

65 Maria Lucília MELEIRO — *A Mitologia de os Povos Germânicos*. Lisboa: Presença, 1994, pág. 78.

66 Maria Lucília MELEIRO — *A Mitologia* pág. 132.

pedagógica que também contém e que constitui um dos seus melhores aspectos.

Suponho de facto, e em definitivo, ter ser sido ele e não Gropius, o verdadeiro pedagogo do Movimento Moderno.

Toda a sua obra profissional, todo o seu esforço teórico, tendem a criar na arquitectura, dinâmicas de um pensamento e de um projectar concretos, de modernidade assumida, completamente renovados, utilizando para se fazer compreender, fórmulas de seca afirmação, quer por meio de projectos, quer por meio de esquemas discursivos.

É por isso que a enorme coerência de Corbusier se tem de considerar globalmente, no decurso de toda a sua vida profissional.

Alargando a influência do seu profissionalismo aos cinco continentes Le Corbusier vai propor na sua característica maneira condensada, frases-conceito, expressos de maneira deliberadamente sacudida, com a intenção de que por seu intermédio se tornassem bem explícitos aos arquitectos, os preceitos de uma evolução que ele supunha ter de ser necessariamente e genericamente adoptada, como étape de desenvolvimento do fazer arquitectónico.

Mas por isso mesmo o cumprimento que a si próprio se impôs dos princípios que enunciava, foi muito relativo.

Os "trois rappels" aos senhores arquitectos, divulgados no *Vers une Architecture* em 1923, —os volumes simples, as superfícies segundo linhas directrizes do volume, a planta livre como princípio gerador— mais tarde os cinco princípios estabelecidos em 1926 —o apoio sobre pilotis, o tecto jardim, a planta livre, a fachada livre, a janela-nastro à escala humana— são todos eles interpretados livremente na sua obra concreta.

Le Corbusier estava interessado no impacto formativo dos seus polémicos escritos e do seu não menos polémico trabalho de projectista.

De resto, dá da sua obra versões de orientação de leitura que tendem a esclarecer maneiras de ver.

No seu conhecido desenho de 1929, expõe vários tipos de solução por si empregues anteriormente, juntando comentários esclarecedores.

A Vila La Roche de 1923, género considerado "plutôt facile" e pitoresco, a Vila Garches de 1927, "trés difficile", a Casa do bairro Weissenhof de 1927, considerada "trés facile" a Vila Savoye de 1929, "trés généreux".

É do ano seguinte (1930) a afirmação que mais uma vez comprova a sua motivação didáctica, de que estando já concluída a revolução arquitectónica, ia de aí em diante consagrar-se à revolução urbanística⁶⁷.

Entretanto já tinha desenvolvido os seus projectos da "Cidade de Três Milhões de Habitantes" que era de 1922, e já tinha apresentado o seu Plano Voisin que datava de 1925.

Mas para além de acentuar esta ideia, que neste trabalho não vou desenvolver, do enorme sentido pedagógico de Le Corbusier, ideia que o apresenta como o grande e efectivo pedagogo da arquitectura moderna, importa acentuar nele os aspectos que

67. Le Corbusier escreve a introdução à "Oeuvre Complete". Cit. in Leonardo BENEVOLO — *Stúria* — pág. 567.

directamente o ligam àquilo que chamei o *Tronco* do pensamento mítico da arquitectura.

De Le Corbusier podemos sublinhar o cartesianismo do seu pensamento, mas temos também de considerar como em vários aspectos da sua obra escrita e desenhada, se vão projectar preocupações de carácter mítico.

Seja o Modulor (1942-48), que podemos perfeitamente ler como uma formalização modernizada das preocupações renascentistas de comensuração homem-universo.

Seja a preocupação com os traçados reguladores, como aparecem bem marcados na vila Stein em Garches.

Claro que podemos reflectir sobre as suas mais pragmáticas raízes nos utopistas do século XVIII⁶⁸, Charles Fourier, Etienne Cabet e Victor Considérant, que já tinham proposto muitos dos temas, caros depois ao pensamento de Le Corbusier: a *rua galeria*, o *terraço-jardim*, a *cozinha laboratório*, a própria noção de *unidades de habitação*, o argumento do bom exemplo do *desenho naval*⁶⁹.

Assim aqueles aspectos da sua procura, fazem afinal de Le Corbusier um continuador de investigações milenares.

De resto parece ter sofrido influências de Ludovicus Lauweriks cuja mentalidade de formação teosófica, terá influenciado vários arquitectos e sobre o qual Walter-Kruft escreveu ainda não ter sido valorizada globalmente⁷⁰.

Da sua obra, foi particularmente sentido como choque psicológico, a Capela de Ronchamp, que representou para os seus seguidores uma verdadeira traição⁷¹.

E no entanto Le Corbusier estava aí a ser extremamente consequente representando a Capela de Ronchamp no seu trabalho, um elo de um percurso pessoal de uma coerência enorme.

Se se reparar nos cenográficos volumes dos terraços das Unités, se se verificar a articulação musical que vai abordar tão profundamente no Pavilhão Phillips de 1958, se se verificar como essa musicalidade possível vai estar presente nos "brise-soleils" do Convento de La Tourette, se se atender a que no mesmo Convento de La Tourette, utiliza a luz, não apenas como ele próprio tinha anteriormente anunciado, para iluminar o jogo dos volumes simples, mas mais responsabilmente como *material* mesmo da arquitectura, percebe-se em toda a sua obra uma preocupação bem mais vasta do que aquela em que genericamente é espartilhado.

Para Frampton que considera três fases nos CIAM⁷², Le Corbusier apenas dominaria a segunda delas.

Seja como for o CIAM resulta como vimos do encontro dos dois homens, Gropius e Le Corbusier, e por isso abordei a obra de ambos.

Com esta análise ainda que sumária, apenas tentei demonstrar o pouco que estavam de facto Gropius, a Bauhaus e Le Corbusier, afastados do tronco mítico da arquitectura.

Por diferente via profissional Frank Lloyd Wright será o terceiro nome fundamental a

68 Françoise CHOAY —
L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie. Paris: Éditions du Seuil, 1965, pág. 24

69 Françoise CHOAY —
L'Urbanisme... pág. 67 e seg.

70 Hanno-Walter KRUFF —
História... vol.II, pág. 648.

71 Um arquitecto português, Domingos Tavares, considerou que Le Corbusier ao fazer Ronchamp estava "perturbado" e que aquele projecto correspondia a uma "crise metafísica". Cf. Domingos TAVARES — *Da rua Formosa à Firmeza* Porto: Ed ESBAP, 1980, pág. 23 e 32.

72 "Os CIAM passaram por três etapas de desenvolvimento. A primeira que durou de 1928 a 1933 [...] A segunda fase dos CIAM que durou desde 1933 até 1947 esteve dominada pela personalidade de Le Corbusier [...] a terceira e última fase dos CIAM o idealismo liberal triunfou por completo sobre o materialismo do período anterior" (Kenneth FRAMPTON — *História Crítica*... pág. 274).

citar no movimento moderno, embora ele polemicamente, se tivesse mantido alheado das questões europeias.

De facto a arquitectura funcionalista europeia em franca expansão, só lhe merecia sarcasmos⁷³.

Surpreendentemente é frequente, mesmo em Wright, passar ao lado da dimensão iniciática da sua obra e personalidade.

E no entanto este vector é fundamental para uma interpretação quer de uma, quer de outra.

Philip Johnson, dizia de maneira deliberadamente provocatória que Wright era "o arquitecto americano mais significativo do séc. XIX"⁷⁴.

Entretanto no catálogo da exposição realizada na Associação dos Arquitectos Portugueses, afirmava-se ser Wright "o arquitecto americano mais significativo do séc. XX"⁷⁵.

Na realidade, é essa a particularidade de Wright que lhe confere uma estatura indiscutível.

Ele é por mérito próprio um arquitecto dos mais significativos, tanto do séc. XIX como do séc. XX.

Com enorme intuição e sabedoria ele junta *modernidade e tradição*.

Argan salienta em Wright o facto de ser "um grande iniciado"⁷⁶, Eduardo Pésico considerava-o "um profeta"⁷⁷.

São reveladoras em si mesmo as duas designações.

"Iniciado" dá em Wright, a consciência do passado.

"Profeta" dá em Wright a presciência do futuro.

Mas esta dimensão iniciática insere logo Wright no grande *Tronco* do pensamento mítico arquitectónico.

Podemos mesmo dizer que ele é em Wright, muito mais evidente do que vimos ser em Gropius ou Le Corbusier.

De facto, é significativo que como homem, Wright troque o segundo nome que seria Lincoln, —Frank Lincoln Wright— por Lloyd, que foi o nome porque ficou conhecido—Frank Lloyd Wright.

Essa mudança de nome é reveladora, na medida em que com ela Wright, terá querido marcar a sua ascendência galesa, de *tradição unitária*.

E essa tradição unitária, foi sempre em Wright bastante viva.

Lembre-se que nos primeiros desenhos que Wright apresenta a Sullivan para ser admitido no atelier, está incluído exactamente o de uma capela unitária.

Lembrem-se os seus vários projectos de templos unitários.

Por outro lado lembrem-se ainda os volumes simples dos jogos Fröebel que, segundo ele próprio escreve, teriam ajudado à sua formação, e que depois um Vicent Scully tanto valoriza⁷⁸, não correspondiam apenas a figuras geométricas, mas estavam equiparados a valores morais, a que os "dons" da educação fröebeliana conferiam verdadeiro significado transcendental.

Lembre-se ainda que "Talliensin", nome de vários dos seus ateliers, significa em

73. Michel RAGON — *Histoire Mondiale...* vol II, pág. 180

74. Cit. in William CRONON — "Instant Unity: The Passion of Frank Lloyd Wright" in aa vv. — *Frank Lloyd Wright Architect*. Catálogo da exposição New York Museum of Modern Art, 1994, pág. 9.

75. *Frank Lloyd Wright* Catálogo da Exposição. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1995

76. Giulio Carlo ARGAN — *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1991, pág. 275

77. Edoardo PERSICO — "Profezia dell'Architettura" in *Tutte Opere. 1923-1935*. Milan: 1964, pág. 229-231.

78. Vincent SCULLY — "Frank Lloyd Wright y la Estofa de los Sueños" (1980) in aa vv. *Frank Lloyd Wright*. Selección e introdução de José Ángel Sanz Esquide. Barcelona: Ed. Stylos, 1990.

gaélico "mente luminosa"⁷⁹.

Estes ateliers, estavam de resto organizados em comunidades de trabalho, como as dos grandes "magos" da altura.

E a terceira mulher de Wright, Olga Lazovitch, tinha sido discípula, de um desses "magos", Gurdjieff, o iniciado russo-turco que morre em 1949.

É este Gurdjieff que, segundo John Michell, os seus adeptos vão ver na coroa solar⁸⁰.

Não há provas do encontro directo dos dois homens, Gurdjieff e Wright, mas Gurdjieff que dirigiu em Paris o Prieuré, comunidade de trabalho espiritual, com a qual muito se parecem os vários Talliensin, esteve na América, parece que por várias vezes depois da venda do Prieuré em 1933, sendo aí encontrado por Fritz Peters durante a década de 30 e tendo lá voltado pelo menos no fim dos anos quarenta⁸¹.

"Em alguns aspectos a noção da Brodacre City foi influenciada pelos ensinamentos do místico Gurdjieff..." afirma esclarecedoramente Peter Blake⁸², que depois acrescenta "As crenças de Gurdjieff que Mrs. Wright passou a seu marido e a toda Talliensin não estavam longe dos pensamentos próprios de Wright acerca do homem e da natureza"⁸³.

Zevi analisando a obra de Wright comenta que "Na abstracção realista de Wright, observa-se um impulso ideológico religioso, a consciência de um novo valor da realidade"⁸⁴.

E se nas casas da Pradaria já foi por sua vez possível sublinhar a "matriz acentuadamente bíblica da Horizontalidade"⁸⁵, identicamente na Hillside Home School, a sala dos actos, ou na Colónia de Verão do Lago Tahoe são explícitas as referências ao "arch-ort" de origem maçónica⁸⁶.

Não interessa levar muito mais longe a análise⁸⁷.

Bastaria para completar esta série de referências, a verificação do emprego em Wright de um antiquíssimo tema, de tão denso significado, como o da *vésica piscis*, por exemplo no Guggenheim Museum.

No caso de Wright, não havia a mais mínima pretensão de afastamento daquilo que chamei o *Tronco do Pensamento Mítico da Arquitectura*.

Pelo contrário.

Mas mesmo ele tem sido muitas vezes lido como se fosse possível interpretá-lo fora desse quadro de referência.

Sabemos então que deliberadamente quis o Movimento Moderno europeu, proceder a um corte histórico, afirmando-se como que de geração espontânea.

Escreve Françoise Choay a esse propósito que nele, Movimento Moderno "A ruptura com o passado é assumida de modo agressivo, provocante, os novos valores (mecanização, padronização, rigor, geometrismo) são afirmados num estilo de vanguarda, de certa forma expostos ao público cuja adesão deve ser conquistada por uma impressão de futurismo"⁸⁸.

Mas esse corte histórico, que se quis agressivo e provocante, foi apenas uma

79 Frank Lloyd Wright. Catálogo da Exposição Lisboa. Associação dos Arquitectos Portugueses, 1995

80 Carl SAGAN — *Um Mundo Infestado de Demónios. A ciência como uma luz na escuridão*. Lisboa Gradiva, 1997 (1ª ed 1995), pág. 60.

81 Colin WILSON — *Os Caminhos do Despertar*. São Paulo, Martins Fontes, 1985 (1ª ed 1980), pág. 95 e seg.

82 Peter BLAKE — *Frank Lloyd*, pág. 112.

83 Peter BLAKE — *Frank Lloyd*, pag. 112.

84 Bruno ZEVI — *Frank Lloyd Wright*. Barcelona Gustavo Gili, 1988.

85 Norris Kelly SMITH — "A Study in Architectural Contents"

86 Nigel PENNICK — *Geometria Sagrada Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. São Paulo: Ed Pensamento, 1980, pág. 89.

87 Noutro trabalho, procurei fazê-lo um pouco mais profundamente. Vd Pedro Vieira de ALMEIDA — *O Templo Unidário e Alguns Temas Críticos Wrightianos*. Trabalho académico Universidade de Valladolid, Setembro de 1992. Texto policopiado.

88 Françoise CHOAY — *L'Urbanisme*, pág. 40

aparência.

Hoje podemos ver como nem a Bauhaus, nem Gropius, nem Le Corbusier, deixaram de estar ligados por articulações múltiplas, àquilo que podemos designar por *Tronco da Arquitectura*.

Muito menos Wright, que nunca sequer assumiu essa posição.

Aquele *Tronco da arquitectura* é constituído assim pelo conjunto de princípios, princípios muitas vezes expressos de maneira contraditória, que vieram dar corpo ao pensamento mítico, esotérico que acompanhou a arquitectura desde tempos imemoriais.

Assumindo embora formas diversas, penso poder dizer, existir uma linha contínua ligando as mais primitivas construções do homem, atravessando as várias culturas históricas, a Idade Média, a Renascença, a época moderna até à actualidade.

Assim o pensamento que estabelecia a possibilidade da igreja perfeita e a articula com a cosmologia platónica⁸⁹, não é fundamentalmente diverso daquele que permitia o acto de levantar dolmens e men-hirs, ou traçar com arado os limites da cidade, e é o mesmo que subjaz na noção fundadora de procurar estabelecer o "recinto", como recentemente exprimi Gregotti⁹⁰.

De forma lata, pode-se considerar toda a arquitectura de instauração de valores espaciais, toda a arquitectura que no fundo concebe o espaço num quadro de pensamento Kantiano pré-crítico, diria toda a arquitectura de base culturalista, como tendo directas articulações com o *Tronco do Pensamento Arquitectónico*.

Mas mesmo na evolução das ideias que levaram do século XVIII do pensamento pré-racional à formulação racional do conhecimento, estabelecem-se pontes intelectuais, que permitem estabelecer a continuidade.

E estabelece-as John Edwards, que até no ambicioso título do seu trabalho, revela a permanência de um pensamento ainda medieval⁹¹.

John Edwards, que Jean Delumeau diz ser "um milenarista convicto"⁹².

E estabelece-as Thomas Sherlok autor de *The Use and Intent of Professy in the Several Ages of the World*, que se encontra "igualmente entre aqueles que, no século XVIII lançaram pontes entre o milenarismo e a ideia de progresso"⁹³.

E estabelece-as ainda o Bispo de Carlisle, Edmund Low, que terá escrito as *Considerations on the Theory of Religion*⁹⁴.

"O facto é que havia um novo milenarismo que integrava cada vez mais essa nova visão, [do progresso] e que, [...] encarava a história como uma marcha ascendente da humanidade na direcção de um horizonte de felicidade"⁹⁵.

Nesta época, e na transição que se procurava estabelecer entre o espírito científico e o pensamento mítico, surgem nomes talvez surpreendentes.

De facto é de recente data (1996) a descoberta de um tratado de nada menos que um Isaac Newton, sobre a planta e medidas do Templo de Salomão⁹⁶.

Nesta interpretação, em que pretendo sublinhar como fundamental a importância do

89 Rudolf WITTKOWER — *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Buenos Aires Nueva Vision, 1958.

90 GREGOTTI — Entrevista no *Jornal Expresso*.

91 John EDWARDS — *A Complete History and Survey of all Dispensations and Method, from the Beginning of the World to the Consumation of All Things*. Londres. 1699.

92 Jean DELUMEAU — *Mil Anos de Felicidade. Uma História do Paraíso*. Lisboa Terramar, 1997. (1ª ed 1995), pag. 352.

93 Jean DELUMEAU — *Mil Anos* pag. 353.

94 Jean DELUMEAU — *Mil Anos* pag. 354.

95 Jean DELUMEAU — *Mil Anos* pag. 354.

96 Isaac NEWTON — *El Templo de Salomón*. Edición crítica, traducción española y estudio filológico a cargo de Ciriaca Morano. Introducción de Jose Manuel Sánchez Ron. s.l.: Debate - CSIC, 1996.

pensamento mítico, parecem-me de significado e relevo muito maiores do que aquele que habitualmente lhes é atribuído, os trabalhos de um Rudolf Steiner e de muitos outros arquitectos que radicalizaram a sua posição espiritual.

De Steiner, nota Jacinto Rodrigues num livro, aliás já citado sobre a Bauhaus, que a sua importância genérica terá sido reconhecida, mas apenas por Zevi, Fagiollo, e Pehnt⁹⁷.

Para além dos casos particulares de Wright e Steiner, todo o movimento expressionista está de maior ou menor maneira integrado no *Tronco Mítico do Pensamento da Arquitectura*.

Um Mendelsohn, projectando a torre-falo chamada a Torre Einstein (1919).

Um Taut da Arquitectura Alpina (1919) ou do Pavilhão de Cristal (1914).

Um H. Poelzig da Grande Schauspielhaus (1919).

Um O. Bartning da Sternkirche de 1921.

Da Bauhaus se tem falado tomando a parte pelo todo ou como escreve Jacinto Rodrigues "O funcionalismo da segunda Bauhaus aparece quase sempre como a sua imagem única de escola, relegando para a *obscuridade* a primeira etapa expressionista"⁹⁸.

De igual modo se tem procedido com a história da arquitectura.

O que pretendo acentuar é que se tem falado da arquitectura sempre a partir do ponto de vista do racionalismo, aí cometendo quanto a mim dois enganos graves.

Por um lado, o engano de aceitar que o racionalismo representa a arquitectura, tudo o mais não constituindo senão um conjunto de marginalidades, talvez interessantes mas inarticuláveis, quando na realidade se passa precisamente o contrário: o racionalismo constitui, ele sim, apenas um episódio na história do desenvolvimento da arquitectura, isto é, a via racionalista não representa senão uma *borbulha*, nessa história mais empenhada da arquitectura.

Por outro lado o engano de aceitar talvez menos lucidamente que aquele racionalismo "objectivo" terá conseguido de facto, cortar as amarras com o pensamento mítico do tronco da arquitectura.

O que também se pode provar ser inteiramente falso, o que tentei fazer anteriormente.

É ainda por esta leitura tendente a dar uma muito maior importância ao *Tronco Mítico do Pensamento Arquitectónico*, que de facto me parece ser de prestar muito maior atenção à obra de um Steiner e induzir a estudar noutros autores as suas reais filiações e motivações.

É evidente que aquela formulação histórica da arquitectura nacional, a que chamei *ortodoxa*, e que se prende com a nossa particular vida, cultural, social e política, não deixa de ter paralelos com o que se passa a nível internacional.

E assim, entre nós importa reconhecer e enquadrar a obra de um homem como

97 Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 64.

98 Jacinto RODRIGUES — *A Bauhaus* pág. 19.

Rodrigues Silva Júnior, em geral muito pouco conhecido e pior estimado.

Concordando embora que muito do seu trabalho é secundário e sem interesse, ele permanece entre nós como o mais firme representante dessa corrente fundamental em toda a história da arquitectura que é a corrente iniciática.

E Cottinelli Telmo, também ele ganha arquitectonicamente um estatuto novo, que por um lado o articula com esquemas de sublimidade, e como que o predispõem para poder abordar aquilo que seria uma ambição não confessada de Salazar, e por outro estabelece uma ligação insuspeitada da arquitectura portuguesa com a arquitectura internacional, não pelo lado racionalista, mas pelo lado do *Tronco*.

Que o Movimento Moderno não se conseguiu totalmente desligar, como queria, do pensamento do *Tronco da Arquitectura*, prova-o o período expressionista de Gropius, prova-o a pedagogia da primeira Bauhaus, prova-o a evolução de Le Corbusier.

E contraprova-o se tal fosse necessário, toda a vida e obra de Frank Lloyd Wright.

Creio em resumo que demasiado se tem vindo a repetir argumentos que longe de irem ao fundo dos problemas, os parecem esconder, ou simplesmente decidem passar ao largo.

São múltiplos os testemunhos, as referências, mas parece-me que os vários autores têm recusado pôr claramente o problema, ou *coser* as diferentes contribuições.

Diria aqui que suspeito que o paradigma de toda a história da Arquitectura Moderna carece de ser revisto, para que nela, história, possa existir alguma coerência.

Agora, parece ainda mais enviesado tudo aquilo a que eu chamei *história ortodoxa* da arquitectura em Portugal.

É que de facto ela se constrói distorcida, mas enquadrada num padrão mental, ultra perverso, também ele verdadeiramente distorcido das "realidades", que constitui a base de uma vulgarizada história da Arquitectura Moderna.

Como afirmei no início do percurso deste trabalho, todo ele tem no fundo a ver, ainda que por vezes pareça distanciar-se, com o objectivo último do estudo da "Representação 35"⁹⁹ e das condições e problemas que em torno dele se levantam.

A consequência primeira, é levantar sérias dúvidas sobre a consistência crítica da ideia de uma arquitectura *do* Estado Novo.

Outra coisa, será referir uma arquitectura *no* Estado Novo.

No desenvolvimento da análise daquele documento, tive assim de propor a revisão de toda a história da arquitectura portuguesa do período, quer nas suas relações com o poder, quer na sua afirmação própria.

Fui forçado a reler a Exposição do Mundo Português e a estabelecer um plano crítico não só para o Padrão dos Descobrimentos, mas até para o muito recente Centro Cultural de Belém.

Fui obrigado mesmo a repensar o esquema ideológico do Estado Novo e o papel nele de Salazar, António Ferro e Duarte Pacheco.

Fui levado a propor algumas distinções metodológicas entre uma Arte-Decorativa,

99. A "Representação 35" era o documento base da análise do trabalho global de que este texto constitui um capítulo.

erudita e bastarda, e aí reabrir o dossier prematuramente fechado de Rodrigues Silva Júnior.

Fui finalmente conduzido a propor um novo paradigma interpretativo da arquitectura moderna em geral, procurando um re-situar nele a posição de arquitectos como um Gropius, um Le Corbusier, um Wright.

Certamente que falta analisar um mundo de problemas que terão de ser naturalmente re-equacionados no seu valor relativo.

Muito do trabalho existente tem evidentemente cabimento seja em que paradigma for.

E não tive nunca a pretensão de revelar materiais desconhecidos, nem sequer de lançar um olhar inteiramente novo sobre materiais já perfeitamente detectados.

Através da tentativa de instauração de uma história arquitectónica da arquitectura, defendi a necessidade de nela estar presente uma atenção às vertentes iniciáticas.

Posso aqui socorrer-me do facto que já em 1892, William Richard Lethaby, que nasce aproximadamente a meio do sec XIX e vem a morrer apenas no começo da década de trinta, arquitecto inglês articulado com o movimento Arts & Crafts, citado por Hanno-Walter Kruft¹⁰⁰ como sendo a figura mais interessante da teoria da arquitectura no final do século em Inglaterra, terá publicado um livro chamado *Architecture Mysticism and Myth*, em que, segundo afirma Kenneth Frampton, terá demonstrado que "a arquitectura sempre tinha estado universalmente informada por paradigmas cósmicos e religiosos"¹⁰¹.

No fundo é isso.

A aparentemente excessiva ambição e abrangência que tomou a análise que vim a desenvolver, creio ser simples consequência, por um lado da rede de relações que se tem vindo a fabricar, e por outro decorrer da riqueza de temas que a própria "Representação 35"¹⁰² encerra no seu texto, ou são por ela directa ou indirectamente sugeridos.

Aceitando a crítica de ser excessivo o território que pretendi percorrer, suponho essa característica resultar das conclusões que ainda que provisórias, me pareceram lógicas no conjunto de todo o meu trabalho e ter decidido arriscar essa outra leitura.

A minha convicção íntima da veracidade de quanto avanço, é total.

Mas é igualmente total, a aceitação da eventualidade de não estar no caminho certo.

100 Hanno-Walter KRUFF —
História vol. II, pág. 586.

101 Kenneth FRAMPTON —
História Crítica... pág. 49.

102 "Representação 35". Documento que em 1935, por altura do 1.º Concurso de Sagres, foi entregue ao Presidente do Conselho Oliveira Salazar com concretas propostas para o desenvolvimento de uma arquitectura moderna articulada com o Estado-Novo.

O TRONCO DA ARQUITECTURA

A nossa História “Ortodoxa” da Arquitectura Moderna, sobretudo nos anos negros da ditadura que a ocupam quasi toda, aceita boamente as razões que os architectos se vieram muito cedo a fabricar como chaves, interpretativas bastante, desse período. Chaves essas que na minha particular interpretação —que não pretendo minimamente seja *a definitiva*, mas que me parece conter algum poder explicativo— além de usarem a ditadura salazarista como álibi de maiores e menores desacertos verificados, esquecem ou fazem por esquecer que a orientação que genericamente foi impressa na arquitectura portuguesa desse tempo apenas, ou quasi, a eles architectos se ficou a dever.

Para o bem e para o mal.

A tão proclamada arquitectura do Estado Novo, mais não é que a criação mítica, de má consciência de classe.

Mítica e inútil porque ninguém pretende atacar os architectos activos no período, pela sua maior ou menor adesão e identificação a valores culturais eventualmente identificáveis com o poder.

O Estado era, no período, o maior senão o único cliente, de aí que aquelas gerações que profissionalmente acompanharam aquele tempo, quasi que inevitavelmente tinham de reconhecer e colaborar com as instâncias oficiais, desde que quisessem de facto fazer arquitectura.

Outra alternativa teria de corresponder a desistir da profissão.

Admito por isso que qualquer um de nós, se tivesse vivido como profissional o período salazarista, teria adoptado uma atitude que no essencial não teria sido muito diferente daquela que adoptaram os architectos de então.

Isto serve apenas para esclarecer de imediato que nesse campo não se pretende recriminar nada, nem apontar o dedo a ninguém.

Claro que na altura houve excepções de quasi comovedora e heróica recusa que não vou agora detalhar mas que são isso mesmo, excepções que embora mereçam toda a consideração, não podem ser generalizadas, nem põem moralmente em causa as outras opções, aparentemente mais comprometidas.

Portanto insisto, não é essa, de resto mais que legítima opção, dita mais comprometida, que em si está em causa.

O que se pode discutir, e eu discuto, é mesmo essa posterior ânsia de desmentir o indesmentível, como se fosse vergonhoso, construindo para tal um edifício de frágeis razões que mais não são que argumentos desculpabilizantes, edifício que apenas se

tem mantido de pé por obstinação de alguns e preguiça mental de diversos outros.

Não tendo neste contexto e neste momento a intenção de discutir o tipo de envolvimento ideológico dos arquitectos em geral, fica como material bastante para discussão profissional, o urbanismo que *de facto* eles foram capazes de desenvolver, a arquitectura que *de facto* foram capazes de projectar.

E esse espólio, em si mesmo, permite perceber, sem outros parâmetros que apenas ajudam a confundir as coisas, quais as contribuições profissionalmente mais determinantes e quais as de menor interesse no panorama da arquitectura nacional, podendo e devendo neste momento abstrair decididamente daqueles míticos bordões classificativos e pretensas justificações esfarrapadamente desculpabilizantes.

Neste âmbito profissional em que se terá de fazer uma avaliação crítica dos contributos individuais para um desenvolver da arquitectura, poder-se-ia começar citando a conhecida frase bíblica “Muitos serão os chamados, poucos os escolhidos”. Queiramos ou não, é sempre assim.

E em definitivo não é culpa de ninguém, em nenhum tempo, o não pertencer a este segundo e feliz grupo, o dos tais dos “golpes d’asa”, mas apenas e desluzidamente ao primeiro, o dos que decididamente ficam aquém.

Reconhecê-lo é um acto de lucidez, tentar argumentos que o justifiquem é inútil e infantilmente artificioso.

Mas não era de forma alguma aquele aspecto de relações com o poder, quaisquer que essas relações tenham sido, que me interessava verdadeiramente desenvolver neste momento.

Creio de facto que para além das nossas motivações particulares, ligadas à nossa situação política concreta, o entendimento que em Portugal os arquitectos se fizeram da história própria, se articula grandemente com um outro entendimento, igualmente não muito claro, do sentido de uma história internacional.

E —isto apenas quereria agora abordar— é a própria história internacional da arquitectura moderna que sofre de enviesadas leituras, em primeiro lugar por ser caldeada numa concepção global de modernidade que desequilibradamente a polariza —a noção de centros e periferias culturais e arquitectónicas— em segundo lugar por se basearem em testemunhos, sem discutir previamente da sua validade, testemunhos muito deliberadamente corrigidos, justamente no sentido de forçar leituras futuras —lembramos de como um Gropius foi progressivamente burilando o seu passado— em terceiro lugar por ser fundamentalmente interpretada por quem viveu esses acontecimentos com indesmentível paixão, mas insuficiente afastamento crítico e além do mais cheio de preconceitos ideológicos.

E lembramos aí o contributo de um S. Giedion.

“Toda a historiografia, pelo menos até alguns anos atrás, considerava [...] o

Racionalismo como ponto de chegada e como síntese de todas as pesquisas anteriores" escreveu autorizadamente Paolo Portoghesi¹.

Mais precisamente, é essa interpretação global que penso necessário questionar.

Portanto também ao nível internacional, acontece uma leitura que não deixa de ter as enganadas características, próprias de uma ortodoxia.

Tudo se passa como se o fio condutor da história da arquitectura fosse de facto o internacionalismo racionalista e nada mais existisse a merecer referência, a não ser como marginalidade e capricho.

Como ponto de partida de explanação, consideremos o trabalho e a personalidade de Hugo Haring, arquitecto que nasce em 1882 e morre em 1958.

Todos conhecemos deste arquitecto a quinta de Garkau de 1923 e isso somente, ou pouco mais.

Dele são referidas quasi como uma extravagância, as suas preocupações expressionistas-organicistas².

Mas interessa sublinhar que Hugo Haring representava uma corrente coerente do pensamento arquitectónico, que apenas foi como que varrida dos palcos internacionais já no nosso século, no primeiro CIAM em 1928, derrotada pela urgência de problemas que naquele momento se apresentavam ao mundo da arquitectura, e pela vigorosa e brilhante capacidade de intervenção de um Le Corbusier.

Na sua obra concreta Le Corbusier não estava apenas vinculado a preocupações pragmáticas de uma arquitectura, tal como ele a teorizava com os cinco princípios e as três lembranças aos srs arquitectos.

Pese embora a complexidade do seu contributo que aqui não vou analisar e sem que isso lhe retire parcela que seja do significado que justamente lhe tem sido atribuído, podemos dizer que de facto não era ele mas sim Haring, quem ali representava as vertentes milenares, características do *Tronco da Arquitectura*.

De Hugo Haring diz Gregotti que a sua "adesão ao Expressionismo implica um retorno à tradição gótica alemã"³.

Quer esse *expressionismo* quer esta *revalorização do gótico*, tinham que ver com uma visão dos valores simbólicos arquitectura, em que muitos arquitectos, mesmo os considerados estritamente Modernos —quasi eles todos afinal— estavam de facto envolvidos, embora muitos o viessem posteriormente a negar.

Aqui podemos referir especialmente os irmãos Bruno e Max Taut, Fisterlin Scharoun, os irmãos Luckhardt, todos participantes naquilo que foi a *Glaserne Kette (Cadeia de Vidro)*.

Mas poder-se-iam citar nomes bem menos frequentemente ligados a este tipo de preocupações como Berlage, Behrens, Adolf Meyer ou mesmo Grópius que também pertencia à rede de Taut da Cadeia de Vidro, ou ainda Le Corbusier, a partir dos contactos que este teria tido com Ludovicus Lauweriks, arquitecto-teósofo, de quem de resto Le Corbusier terá retirado inspiração para o seu Modulor, como sugere Walter Kruff⁴.

1. Paolo PORTOGHESI — *Depuis da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 93.

2. A ideia de orgânico em Haring nada tem verdadeiramente a ver com a arquitectura orgânica de um Wright

3. Vittorio GREGOTTI — "Expressionismo" in *Dictionnaire de l'Architecture Moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1964, pág. 115.

4. Hanno-Walter KRUFF — *História...* vol. II, pág. 649.

Mas se aquilo a que chamo *Tronco da Arquitectura*, está de algum modo tradicionalmente ligado a concepções que articulavam a noção de arquitectura com uma suposta ordem cósmica de índole matemática e geométrica, isto num primeiro período, na progressiva evolução daquelas concepções o Tronco da Arquitectura surge mais tarde, num segundo período, já formulado de diferente maneira.

Em relação a um primeiro período, que vai durar até ao século XVII, podemos aceitar a designação, de desenho pré-racional que propõe Alexander Tzonis⁵.

Podemos aceitar também a sua convicção, de que o acontecimento charneira que na história da arquitectura de alguma maneira divide o período pré-racional e racional, será a questão que marcou a segunda metade do século XVII, a *Querelle des Anciens et Modernes* entre François Blondel, representante da velha e regrada maneira de pensar e imaginar, e Claude Perrault que nesse preciso campo, anunciava já novos tempos de liberdade.

De aí a importância daquela discussão.

Neste período post-*Querelle*, portanto período já de desenho racional, vai permanecer, não já a concepção de uma arquitectura de relação cósmica, numérica, musical, dependente de uma concepção teológica, típica do período anterior⁶, mas como resíduo, vai permanecer a ideia de uma arquitectura que na sua organização considera privilegiar como estrutura, a *função-simbólica*.

Podemos mesmo dizer que em certo sentido, a função-simbólica assume no período de desenho racional⁷, os valores de sagrado que estavam presentes no período pré-racional.

Isto me parece importante até porque terá consequências directas seja numa dimensão de arquitectura-arquitectura, seja já entendida esta na sua dimensão urbana.

Lembremos que mais tarde, é justamente esta *função simbólica* que vai ser posta em causa no movimento racionalista, privilegiando-se aí a *função-prática* que Le Corbusier vai teorizar como função-nobre da arquitectura⁸.

É justamente aquela arquitectura articulada em parte sobre a noção de função-simbólica, permanente desde tempos imemoriais que considero como o *Tronco* da arquitectura.

Nesta tradição milenar vai-se desenvolver toda a corrente expressionista, bem como toda uma arquitectura a que tenho chamado de *instauração de espaço*.

Entretanto Le Corbusier vai liderar outro movimento, paralelo, que manteria largamente a primazia no palco da história, pelo menos da história que era deliberadamente elaborada para apregoar a correcção e benesses desse movimento internacional, do pensamento racional funcionalista que vai ser identificado com uma espécie de quinta-essência do movimento moderno, definido em franca ruptura com o passado.

Do Movimento Moderno diz Françoise Choay⁹ que essa ruptura com o passado "é

5. Alexander TZONIS — *Hacia un entorno* . . .

6. Vd. Rudolf WITTKOWER — *La Arquitectura* . . .

7. Desenho racional, aqui utilizado tal como Tzonis o refere, por oposição ao desenho pré-racional. No racionalismo enquanto movimento, mesmo a função simbólica tende a desaparecer.

8. Vd. Giulio Carlo ARGAN — Entrada "Arte Figurativa" in *Enciclopèdia Universal da Arte* vol. I. Cit. in Renato FUSCO — *Arquitectura como «mass-medium»*. *Notas para uma semiologia da arquitectura*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1970 (1ª ed. Bari 1967), pág. 27.

9. Françoise CHOAY — *L'Urbanisme* . . ., pág. 25.

assumida de modo agressivo, provocante, os novos valores [...] são afirmados num estilo de vanguarda de certa maneira expostos ao público cuja adesão deve ser conquistada por uma impressão de futurismo".

No entanto talvez que do que anteriormente referi, se possa concluir que o anunciado corte com as raízes, terá sido afinal muito mais superficial do que se terá feito crer.

Suponho que esta assumpção de agressividade era muito mais uma arma táctica no sentido de uma geral provocação, do que reflexo de uma verdadeira convicção.

Diria, com todos os riscos inerentes, que a afirmação de Argan de que "No pós-guerra toda a arquitectura europeia se funda no trinómio racionalismo-função social-internacionalismo"¹⁰, me parece ser um pouco redutora, porque se esta caracterização é correcta para uma certa vaga que invadiu de facto a Europa, não quer dizer que outras preocupações não estivessem presentes em outras correntes consideradas, talvez prematuramente, marginais e sem verdadeiro significado útil.

Correcta aquela caracterização de Argan, para uma certa arquitectura, não o é para toda a arquitectura.

Diria entretanto que um funcionalismo estrito, apenas teve expressão em casos epigonais, que necessitavam de um quadro de referência contrastado, desenhado a preto e branco.

O próprio Grópius viria a *corrigir* o seu passado, lamentando a maneira como o funcionalismo teria sido entendido, escrevendo ter sido o *funcionalismo* uma "expressão-ratoeira" e o *racionalismo* apenas um agente "purificador" mas não um princípio essencial do novo desenho".

Foi a esta imensa tarefa pedagógica da necessidade internacional de uma teorização simplificada, acessível ao arquitecto médio, teorização que soube organizar panfletária e apoiar em razões lançadas como pedras, que não cabia reflectir mas somente aceitar como verdades indiscutíveis, que com prodigiosa inteligência se atirou Le Corbusier.

Por isso eu tenho dito ter sido ele sem qualquer dúvida, o maior pedagogo da arquitectura moderna, papel que muito discutivelmente tem sido atribuído a Grópius, numa enorme confusão que creio grandemente voluntária, sobre o significado da Bauhaus, o ensino da arquitectura e o papel de Grópius nisso tudo.

No entanto nem Grópius, nem Le Corbusier, estavam de facto libertos dos contactos com o pensamento do *Tronco* da arquitectura.

Grópius estava intimamente ligado ao expressionismo e vimos, pertenceu à Glazener Kette, foi presidente do Ring e a Bauhaus que criou foi uma escola largamente iniciática, tendo aí grande responsabilidade pedagógica George Itten, o pintor convicto adepto do *mazdasneismo*.

O vibrantemente saudado envidraçamento nas obras de Grópius — a Fagus, a própria Bauhaus de Weimar — tinha certamente as qualidades sintácticas que lhe têm sido atribuídas.

Mas não se pode esquecer que o vidro, justamente dentro dos circuitos a que Grópius

10. Giulio Carlo ARGAN — *Walter Gropius e la Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1961 (1ª ed 1951), pág. 14.

11. Walter GRÓPIUS — "La nouvelle architecture et le Bauhaus" in *Apollon dans la démocratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus*. Com prefácio de Michel Ragon. Bruxelles: La Connaissance s.a., 1969, pág. 106.

estava ligado, simbolizava uma crença de raiz iniciática, numa futura humanidade ridente, purificada.

Bruno Taut que em 1914 tinha erigido a *Glaspau* em Colónia para a exposição da Werkbund, articula num folheto explicativo da altura, a arquitectura de vidro com a catedral gótica¹².

E não pode deixar de vir de imediato à ideia a catedral gótica desenhada por Feininger, no primeiro programa-manifesto da Bauhaus.

Por sua vez Le Corbusier afastou-se, na sua arquitectura concreta, dos princípios por si próprio enunciados, bastando pensar nos pisos superiores das suas Unités de 47 que um arquitecto classificava significativa e desdenhosamente como teatrais e "shakespeareanos", em Sainte Marie de La Tourette de 57, com os elaborados ritmos musicais dos seus claustros, o seu Pavilhão Philips de 58 que desenvolve com Xenakis e que não pode ser entendido como obra menor, e sobretudo na sua magnífica "traição" de Ronchamp de 1950.

Toda a obra de Le Corbusier é repassada, de resto, de preocupações a que a magra gramática racionalista não dava resposta.

Não por acaso citei a terminar a minha análise, ainda que incipiente, feita nos anos sessenta à obra de Raul Lino, uma frase de uma carta de Le Corbusier, datada também do princípio da década, em que ele afirma toda essa mais complexa e exigente, maneira de encarar a arquitectura.

Escrevia: "J'ai 72 ans. J'ai bâti ma première maison à 17 ans et demi et j'ai continué mes travaux parmi les aventures, les difficultés, les catastrophes et de temps à l'autre du succès. Ma recherche tout comme mes sentiments est dirigé vers ce qui est la principale valeur de la vie: la poésie. La poésie est dans le coeur de l'homme et c'est pour cela qu'il peut s'ouvrir aux richesses de la nature".

E mesmo as relações equívocas que Le Corbusier estabelece com o pensamento utópico, não permitem o ser encaradas como um radical corte com o pensamento do *Tronco* da arquitectura.

Muitas das suas ideias mais divulgadas, têm como origem o pensamento utópico.

De facto nos séculos XVII-XVIII desenvolve-se um pensamento que comporta, nos mesmos autores, em simultâneo as ideias de progresso e um pensamento místico, mesmo de vertente milenarista.

Autores como John Edwards, Thomas Sherlok ou Edmund Low¹³, asseguram uma ligação directa entre o tipo de preocupações presentes no período pré-racional com outro tipo de realidades dos pensadores sociais utópicos.

Estes por sua vez estiveram muitas vezes na origem das ideias defendidas mais tarde, nomeadamente por Le Corbusier

Assim a ideia das coberturas-jardim¹⁴, como a ideia da funcionalidade como objectivo¹⁵, como a ideia de habitação colectiva¹⁶.

Até a imagem da exemplar funcionalidade da construção naval, tinha sido primeiro utilizada por Victor Considérant¹⁷.

12 Hanno-Walter KRUFT — *História* ... pág. 641

13 Cf. Jean DELUMEAU — *Mil Anos* ... pág. 355

14 Neste caso já datada do séc. XIX. Vd. Michel RAGON — *Histoire Mondiale* ... pág. 69.

15 Françoise CHOAY — *L'Urbanisme*...

16 Ver Michel RAGON — *Histoire Mondiale* ... vol. I.

17 Kenneth FRAMPTON — *História Crítica* ... , pág. 22.

Poder-me-ia perguntar se muito dos aspectos mais radicais do Movimento Moderno, não serão de facto resultado directo da entusiásta leitura que S. Giedion divulgou, e que progressivamente elaborados, vieram a dar uma consistência inquestionada a uma interpretação, que era isso justamente e apenas, uma interpretação e nem sequer a mais completa.

A história da arquitectura moderna de Giedion estaria assim marcada por claros preconceitos filosóficos, formais e até ideológicos, que viriam a definir durante décadas, depois de inúmeras glosas mais ou menos informadas, os parâmetros em que se iria desenvolver o pensamento e a crítica arquitectónicas.

Seria ele o principal fautor daquela historiografia, em que no dizer de Alexander Tzonis "os agressivos dirigentes" tinham tratado de "escrever de novo [...] a partir dos seus pontos de vista"¹⁸.

Por outro lado esse constituiu, o modelo de que fala Paolo Portoghesi¹⁹ como "arquétipo de produção arquitectónica" que mais tarde caracteriza, ao observar que essa historiografia, "considerou o Racionalismo como ponto de chegada e como síntese de todas as pesquisas anteriores"²⁰.

É este "arquétipo de produção arquitectónica" que, ainda segundo Paolo Portoghesi, mais tarde viria a ser "traído", noção de traição a que se pode associar a explicação de Renato Fusco de que se teriam aplicado os seus princípios "prescindindo da sua tensão moral e da sua carga renovadora"²¹.

Aceito a explicação de Paolo Portoghesi bem como o esclarecimento de Renato Fusco.

Seja como for, na perspectiva que aponte, pode-se entender o Movimento Moderno não como uma época totalmente autónoma e descomprometida com o passado, mas como uma borbulha um tanto artificial, no grande movimento milenar do *Tronco* da arquitectura.

Se é certo quanto digo, pode verificar-se que o Movimento Moderno resulta ser afinal, quasi tanto uma criação de arquitectos da época como Grópius, Le Corbusier e outros, como uma criação de Sigfried Giedion, enquanto crítico e historiador.

Só que essa história que desenvolve, vai estruturar-se enviesada, deliberadamente enviesada.

Isso autoriza plenamente a opinião de Alexander Tzonis que anteriormente citei, escrevendo que os "agressivos" dirigentes do Movimento Moderno teriam inclusivamente "tratado de escrever de novo a História da Arquitectura desde o seu particular ponto de vista"²².

Ora vai ser sobre esta preconceituada história que se vai estruturar a nossa própria leitura do caso português.

Isto explica de alguma maneira a situação do complexo historiar deste período, entre nós marcado por um enviesamento duplo, já que por um lado o era na sua própria avaliação interna da situação cultural e técnica em que se vivia, já que por outro essa mesma avaliação era moldada sobre um modelo já de si enviesado.

18. Alexander TZONIS — *Hacia un entorno*... pág. 20.

19. Paolo PORTOGHESI — *Depois*... pág. 13.

20. Paolo PORTOGHESI — *Depois*... pág. 13.

21. Renato FUSCO — *Arquitectura*... pág. 29.

22. Alexander TZONIS — *Hacia un entorno*... pág. 20.

De facto em Portugal parecem tomar-se sem maior questionamento as linhas modernas de uma interpretação histórica que nos surgia do exterior fornecida pronta a consumir, numa altura em que o próprio contexto político interno não facilitava grandes elaborações de pensamento.

Vittorio Gregotti²³ lembra como mesmo internacionalmente, por volta de 1930 a ambiguidade marcava a leitura dos factos, à medida que ameaçadoramente os poderes nazi-fascistas se iam afirmando na Europa.

Dessa época escreve "A branca arquitectura dos anos vinte tornava-se símbolo da oposição democrática".

Se o racionalismo vai ter uma conotação *democrática*—seja qual for o sentido que se dava a este termo— o que de resto vai ser determinante para a sua aceitação, por sua vez ao expressionismo vai ser atribuída uma conotação —embora de duvidoso critério crítico— que o articulava directamente com estruturas autoritárias e centralizadas.

Será talvez este critério nebuloso e escapista, que também em Portugal —eu diria sobretudo em Portugal— vai enquistar em posições de um radicalismo míope, que permitiu todo o esforço profissional e intelectual para rejeitar *in limine* as pertinentíssimas questões que se levantavam através do "odiado tema" que ficaria redutoramente conhecido por Casa Portuguesa, ou quasi agressivamente esquecer a obra de um arquitecto como Silva Júnior, de características notáveis, não tanto pela qualidade dos seus projectos executados, mas pelo facto de ser o nosso único representante de uma visão-outra de arquitectura.

Neste último caso, o de Joaquim Rodrigues da Silva Júnior, ele de facto acumulava a sua condição de projectista, ao seu profundo interesse por aspectos iniciáticos, tendo inclusivamente sido fundador e Presidente da Sociedade Teosófica.

Ainda particularmente importante, o facto de ter tentado registar nos seus projectos essas suas convicções, e ter deixado vários desenhos, que seriam exemplo de uma arquitectura visionária que ele fazia Atlante.

Não interessa por certo, discutir o conteúdo dessas convicções particulares, nem sequer analisar a qualidade desses projectos ou apontamentos.

Interessa sim, por um lado registar ter sido dos poucos arquitectos que efectivamente tentou passar para a arquitectura, os seus mais íntimos pensamentos, não se limitando a ser arquitecto e teósofo, mas exigindo de si mesmo o ser arquitecto-teósofo.

Por isso mesmo, ele terá sido o nosso único arquitecto a ter uma obra de marcado cariz iniciático.

Claro que noutros autores se podem encontrar apontamentos vários, dispersos, que indiciam preocupações semelhantes, mas nenhum se estrutura com a determinação de Silva Júnior.

Por outro lado, é muito provável ter dado origem, particularmente por intermédio de Cottinelli Telmo —que o terá conhecido na C.P. onde Silva Júnior era colaborador e Cottinelli funcionário— a um ramo art-déco, a que tenho chamado de *via-bastarda*,

23. Vittorio GREGOTTI —
"Expressionismo" in *Dicionário* ...
pág. 116.

para o distinguir de outra via, a *via-erudita*, de que seria representante um Pardal Monteiro.

Mesmo assim podem encontrar-se neste, como em vários outros arquitectos, traços que indiciam um seu contacto mais ou menos profundo com a *via bastarda*.

Lançada esta ideia, só um trabalho futuro moroso e atento, poderá vir a dar sentido concreto e retirar de sobre a obra de Silva Júnior, uma manta de esquecimento entretanto sabiamente tecida, em que o seu trabalho como o dos Steiners ou Harings, ainda que sem dúvida estes de muito maior significado enquanto arquitectos, se veio a encontrar enredada.

Mas no limite do universo português, e isso me interessa, creio não ser de deitar fora, ou simplesmente esquecer, contributos profissionais como aquele de que Silva Júnior foi legítimo representante.

Será um arquitecto que quero crer, teremos de vir a dar uma melhor atenção²⁴.

Entretanto fica a ideia que me parece ter várias implicações a desenvolver posteriormente, de que existe como noção estrutural, um *Tronco* do pensamento arquitectónico, feixe de preocupações milenares, obviamente tendo sofrido inevitáveis mutações no tempo, que embora tenha sido esquecido por razões de circunstância, importa agora retomar criticamente como fundamental base de uma mais correcta interpretação de toda a arquitectura da primeira metade do século.

A internacional e a nossa.

24 O estudo da obra de Silva Júnior, foi de uma maneira mais completa elaborado em colaboração com a arq^a Fatima Ferreira, como suporte de um catálogo de uma Exposição que nunca se viria a realizar.

DO RACIONALISMO COMO BORBULHA

Entendo alguma razão caber à amigável crítica que me foi feita, de não ter usado de excessiva clareza no que escrevi sobre o Tronco da Arquitectura.

Agradeço sinceramente a leitura do texto e o interesse demonstrado.

Tenho para aquela falta, três pequenas justificações, que não pretendo constituam desculpas.

Primeiro a própria fluidez do assunto que dificilmente é explicável de uma maneira totalmente satisfatória e sem ambiguidades.

Segundo, a minha própria hesitação na proposta de um esquema de leitura que a ser correcto virá a ter significativas repercussões.

Terceiro, o facto de aquele artigo se pretender apenas como registo de um pensamento em fase de elaboração, ainda não resolvido em múltiplos aspectos.

Deverei agora especificar mais detalhada e nitidamente, o que considero ser em concreto a constituição do "Tronco de Arquitectura".

Ainda que de uma maneira talvez que demasiadamente sintética, penso de facto poder detectar na arquitectura a existência de três vectores que vão em simultâneo ser determinantes para uma possível compreensão do seu desenvolvimento ao longo da história.

1] uma vertente mítico-religiosa

2] uma vertente poético-simbólica

3] uma vertente prático-sociológica.

É ao conjunto destas três vertentes que chamo "o Tronco da Arquitectura"

Poder-se-ia aqui observar que isto mais não representa que uma posição, que embora por outras palavras, retoma os vitruvianos conceitos de Comodidade e Formatura, a que ele juntava a Firmeza, ou então os mais longínquos parâmetros de Ordenação, Disposição, Eúritmia, ou Simetria, Decoro e Distribuição.

Não me parece correcta esta observação porque os primeiros são para Vitruvius categorias de que a Arquitectura constaria, nisso pretendendo uma enumeração exaustiva dos seus aspectos componentes.

Os segundos são regras de bem fazer, imperativos para que uma obra saia esmerada¹.

Posteriormente nos vários tratadistas históricos, surgem estas mesmas características, estas mesmas regras, com pequenas variantes, mas sempre mantendo a mesma atitude de exaustividade na descrição e de deliberada normatividade.

Em nenhum destes planos se situam as três *vertentes* apontadas anteriormente.

1. VITRUVIO — *De Architectura*, Livro I, Cap II, §14, e Cap III, §22

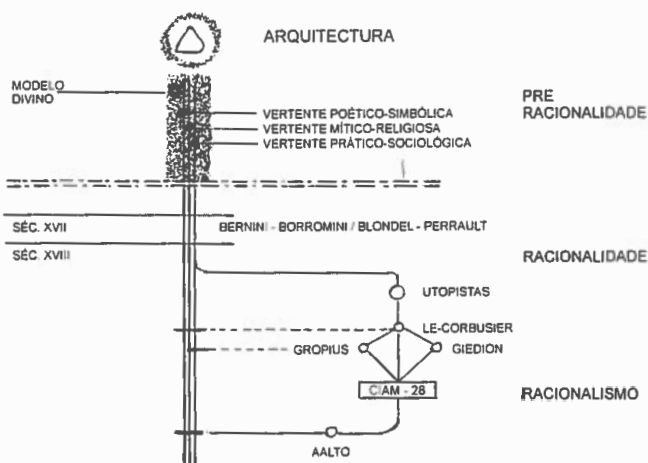
Não se pretendem de modo algum nem exaustivas, nem normativas.

São tão somente aspectos que considero terem existência real genericamente na arquitectura ou nas arquitecturas particulares, resultando da avaliação da sua maior ou menor incidência e consistência relativas, a estruturação de um plano de análise que permite uma compreensão da evolução genérica da arquitectura histórica.

De aí que para a minha análise concreta sejam significativas e determinantes.

Mas repito, fora de questão qualquer carácter de exaustividade, fora de questão qualquer carácter de normatividade.

Espero que no decorrer da análise, isso se torne perfeitamente claro.



Dado por entendido este primeiro aspecto, convém explicar agora o que quero referir com aquele estranho símbolo do triângulo inserido num círculo de contornos difusos.

Não se pretenda ver nele nenhum significado hermético.

Nenhum sentido cosmológico, nenhuma referência a divinas geometrias.

Apenas e não será pouco, constitui a referência de uma concepção teórica precisa.

A da origem da arquitectura.

De facto contrariamente a alguns teóricos, que como Joachim Arnaud², consideram um "pseudo problema" a discussão do início da arquitectura, penso não ser este um tema indiferente.

Claro que não para glosar e discutir a evolutiva cabana adâmica de Vitruvius, nem a racional cabana de Laugier.

Mas no ponto de vista de uma estruturação teórica, considero não ser de forma alguma secundário, a maneira como se concebem os primeiros gestos que vão definir a arquitectura, até porque dessa noção vão resultar implicações teóricas decisivas,

² Joaquin ARNAU, pág. 10.

nas fundamentações e desvios que sobre a arquitectura se vierem posteriormente a desenvolver.

Para mim, por várias razões que noutras alturas justifiquei, a arquitectura nasce efectivamente com o primeiro gesto de assinalar um lugar.

Poeticamente, como afirmaria Hoderlin.

A pedra com que o homem falicamente determinou o lugar e determinou a sua apropriação, criou em simultâneo, pelo seu inerente espaço-influência, uma zona envolvente de espaço, este de conotação feminina.

Sublinho o carácter simultaneamente masculino e feminino desse gesto.

Poderia aqui, a propósito deste espaço-influência, falar de uma particular *aura*, envolvendo coisas e pessoas.

Não no sentido meramente estético de Walter Benjamin, mas no sentido mais globalizante que lhe dá Eliel Saarinen.

Corresponde aquela noção de *aura*, tal como a defendo, a uma generalização do esquema *existencial* de Natálio Firszt, ou o quasi coincidente esquema de Abraam Moles e Elisabeth Rhomer, embora este com carácter mais especificamente sociológico.

No entanto, talvez mesmo que naquela simultaneidade do masculino e do feminino possa residir o significado mais profundo da observação de Viel de Saint-Maux que Hanno-Walter Kruft refere, dizendo que "A arquitectura é um poema sobre a fecundidade".

Este pretende ser no sentido mais lato o significado do pequeno *símbolo gráfico*.

Procuro com ele assinalar o início da *vontade arquitectónica*.

Pretenciosamente, estaria eu assim a tentar dar resposta à maliciosa observação de Tzonis³ acerca da incapacidade da profissão para explicar as próprias origem e evolução.

Claro que de maneira muito deliberada, aquele símbolo remete para uma noção espacialista de arquitectura.

Gostaria aqui de sublinhar, entretanto, que essa noção embora espacialista, se não confina a uma interpretação exclusivamente espacial tal como entendida geralmente. Pretende incluir de imediato, no mesmo sistema, indissolivelmente interconectados, os espaços, as coisas e as pessoas.

Explicado melhor ou pior, o significado —que gostaria denso— do pequeno símbolo gráfico, e o sentido analítico dos três vectores antes apontados, importa esclarecer o porquê da *manga*, com que de início envolvo o esquema, naquele período que adoptando a designação de Tzonis, podemos chamar de "desenho pré-racional"

Trata-se de acentuar que estas três vertentes, durante todo aquele período pré-

³ Alexander TZONIS — *Hacia un entorno* . . . pág. 15

racional, estavam estreitamente amalgamadas, em esquemas cosmológicos de modelo divino, que formavam como que uma armadura paralisante, e tornavam uma sua qualquer livre análise, em grave e até perigosa heresia.

E esse esquema fechado, imobilista, potencialmente académico, vai ter repercussões durante séculos.

É a partir sobretudo das polémicas Bernini-Borromoni, ou mais tarde a de Blondel-Perrault que a pretensa legitimação religiosa da arquitectura perde sentido, passando agora a teoria da arquitectura a poder promover uma análise mais responsável e detalhada daquelas vertentes até aí encaradas sincreticamente.

No séc XVIII todo o pensamento renovador de estruturação social, que medievalmente estava imbuído de milenarismo, vai poder desligar-se francamente daquelas peias religiosas e ser progressivamente abordado com argumentos independentes de espartilhantes esquemas de revelação.

Já sublinhei em escrito o aspecto progressivo desta tomada de consciência, que admitiu exemplos de pensamento em que simultaneamente se misturavam a vontade de livre análise das forças sociais, e a prudente justificação milenarista.

Com as contradições da primeira revolução industrial, reforça-se o pensamento reformador utópico, que no entanto virá mesmo a ter directa implicação na articulação da arquitectura e urbanismo modernos.

Depois o movimento racionalista da arquitectura vai —ainda que por razões compreensíveis— privilegiar apenas a vertente social, sem cuidar muito de responder às outras duas vertentes enunciadas.

Mas este isolamento da vertente social corresponde à consciência que houve naquele momento histórico das urgências que o conflito de 14-18 tinha sublinhado, senão mesmo desencadeado.

Talvez que —como explica Argan— ao pretender colocar no lugar da função simbólica a função prática, se estivesse a assumir claramente, responsabilidades sociais inerentes à época, e posso eu acrescentar, ainda que formuladas de maneira mais do que ambígua.

No entanto naquele particular contexto, a seca atitude racionalista, tem a sua justificação ética e técnica.

Mas por outro lado, de aí resultava o amputar-se a arquitectura de duas das suas vertentes fundamentais.

É por isto que caracterizo o racionalismo como circunstancial *borbulha* no conjunto do pensamento arquitectónico

Entendo assim que os arquitectos modernos de estrita obediência racionalista, se afastam do "Tronço da Arquitectura", *Tronco* que no entanto vai permanecer na prática de outros arquitectos, esses de expressão predominantemente expressionista.

Entretanto já anteriormente puz em relevo, a situação um pouco ambígua, mesmo de Grópius e Le Corbusier, nesta matéria.

Dos três nomes fundadores do CIAM, só Sigfried Giedion se apresenta de um racionalismo isento de "mácula", e mesmo assim, apenas se não tivermos em conta os grossos e extremamente sugestivos volumes do "The Eternal Present"

A leitura do significado cultural de um Aalto vem ganhar neste contexto um outro perfil, por se tornar claro agora, o quanto da sua obra resulta um deliberado retorno à integridade do *Tronco*.

E ainda que admitindo que as próprias vertentes que considere na arquitectura tenham evoluído com o tempo, quero crer que hoje em grande parte da arquitectura moderna, o *Tronco* permanece e constitui sério apoio para muitas das explorações de novos caminhos.

Neste esquema genérico da arquitectura internacional, como se pode interpretar a situação portuguesa?

Não muito claramente.

Parece-me que subsidiária incrítica das orientações CIAM, a arquitectura do modernismo em Portugal se vai estabelecer genericamente de maneira pretensamente radicalizada, defendendo internamente posições de aparato fundamentalista, e simultaneamente demonstrando grande timidez na definição das suas próprias escolhas, nem assumindo totalmente a lógica do pensamento moderno, nem capaz de se estruturar numa consistente orientação alternativa.

Por esse facto, por ser doce e decentemente modernista, lhe chamei em tempos arquitectura *doce*, aí glosando a generalizada e conhecida designação "português-suave", de resto aplicada de maneira que temo um pouco desadvertida e sem muito critério.

É neste contexto interpretativo que pode aparecer com renovado interesse a leitura do trabalho dos começos do século, de um homem esquecido, como Joaquim Rodrigues da Silva Júnior, que independente da sua maior ou menor qualidade enquanto projectista, permanece como o único caso português de um profissional teósofo que traz para a arquitectura o seu complexo mundo de preocupações míticas e simbólicas. Nesta leitura que proponho, ele poderia vir a ganhar um novo sentido na história da arquitectura nacional.

Se percebermos que naquela orientação de longa raiz esotérica, está conectada, mesmo a nível internacional, muita da arte moderna, com implicações nas suas obras mais respeitáveis, podemos entender a importância relativa daquela orientação específica, que em Portugal vai apresentar tão magras —embora consideráveis— consequências.

Terei sido agora mais claro?

Curriculum vitae



INFORMAÇÃO PESSOAL Maria Margarida Perdigão Festas Mariño Ucha

📍 Rua Bernardo Matos, 30, 7000-652 Évora (Portugal)

📞 967596632

✉ margaridamarino@gmail.com

Sexo Feminino | **Data de nascimento** 17/04/1986 | **Nacionalidade** Portuguesa

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

2005–2012 **Licenciatura em Cultura Arquitectónica (correspondente ao 1º ciclo de Mestrado Integrado em Arquitectura)** 12 valores

Universidade de Évora, Évora (Portugal)

(1º ciclo)

Projecto I, II, III, IV, V, VI; Desenho I e II; Desenho da Arquitectura I e II; Geometria Descritiva I e II; Cultura Arquitectónica Clássica; Arquitectura da Antiguidade e Idade Média; Arquitectura do Renascimento e do Barroco; Arquitectura do século XIX; Arquitectura do século XX; Geografia do Território I e II; Urbanismo I e II; Matemática para a Arquitectura: Física geral para a Arquitectura; Estruturas I e II; Arquitectura e Construção I e II; Cultura Arquitectónica Contemporânea I e II; Estudos da Paisagem I e II;

2002–2005 **Ensino Secundário (Artes Geral)** 14,75 valores

Escola Secundária Gabriel Pereira, Évora (Portugal)

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

Língua materna português

	COMPREENDER		FALAR		ESCREVER
	Compreensão oral	Leitura	Interação oral	Produção oral	
inglês	B1	B1	B1	B1	A2
francês	A2	A1	A1	A1	A1
espanhol	B2	B2	B1	B1	A2

Níveis: A1 e A2: Utilizador básico - B1 e B2: Utilizador independente - C1 e C2: Utilizador avançado
[Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas](#)

Competências de comunicação Dinamismo e empenho, boa capacidade de comunicação, espírito de inter-ajuda e gosto pelo trabalho em equipa; boa capacidade relacional e de empatia;

Colaboração em projecto de cenografia e montagem da peça "Mal Me Queres", apresentada pela 'A Bruxa Teatro'; Évora, 2011;

Participação no Workshop Internacional de Arquitectura, Paisagem, Urbanismo e Turismo do Algarve "Elefantes no Algarve?"; dentro do projecto de inovação e desenvolvimento PT_HR:Algarve>Dalmácia, organizado pelo Instituto Manuel Teixeira Gomes e Delegação do Algarve da Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos, 2012;

Colaboração na exposição "10 Anos d'A Bruxa Teatro", organizada pela 'A Bruxa Teatro', 2012;

Competências de organização Sentido de organização; capacidade e responsabilidade no desenvolvimento de projectos e organização de trabalhos;

Apoio na organização do 1º ciclo de conferências " Tempo na Arquitectura" organizada pelo

Departamento de Arquitectura da Universidade de Évora, 2009;

Competências relacionadas com
o trabalho

Desenho técnico; maquetas; tratamento de imagem e foto-montagem;
Competências adquiridas em contexto académico;

Competência digital

Informática na óptica do utilizador em Mac OS e Windows;
Dominio do software Office (Word; Excel e PowerPoint);
Dominio de AutoCad e Adobe Photoshop adquirido em contexto académico;