

SÍNTESE DAS ARTES

Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)

(versão corrigida)

Sónia Carla da Cunha Melo Martins de Moura

Tese de Doutoramento em História da Arte

Setembro, 2025

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte, especialidade em História da Arte Contemporânea realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Lúcia Almeida Matos e da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

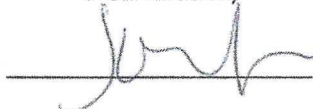
Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Bolsa Individual de Doutoramento nº SFRH/BD/138886/2018

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia. Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA e que foram respeitados os seus termos no decorrer do presente trabalho de investigação.

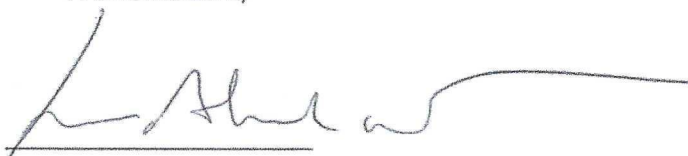
O candidato,



Guimarães, 23 de Janeiro de 2025

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar. Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa.

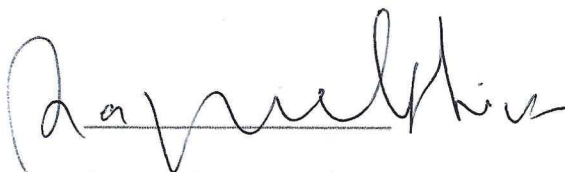
A orientadora,



Porto, 23 de Janeiro de 2025

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar. Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa.

A co-orientadora,



Lisboa, 23 de Janeiro de 2025

Aos meus Pais, ao Carlos

e

Maria dos Prazeres Martins

João da Fonseca

Fernanda Alcântara

in memoriam

Agradecimentos

O maior agradecimento dirijo às minhas orientadoras. À Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, orientadora científica desta tese, agradeço a confiança, a lucidez e o pragmatismo com que conduziu este trabalho. O seu apoio e as estimulantes conversas foram decisivos para manter a determinação e a positividade de espírito que este longo processo exige. À minha co-orientadora, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva agradeço a confiança, o entusiasmo, as leituras e comentários que informaram qualitativamente as várias fases do trabalho. Agradeço também ao Professor Pedro Lapa os comentários realizados na apresentação do Projecto de Tese em dezembro de 2019, que se confirmaram da maior relevância ao longo deste projecto.

Numa tese que dependia fortemente da consulta de fontes primárias, foram essenciais o empenho e a disponibilidade de muitas pessoas e instituições que me permitiram o acesso a espólios particulares e arquivos; facto que possibilitou a localização de muita documentação inédita. Neste quadro, agradeço aos arquitectos Nicolau Brandão e Mário Trindade, aos escultores Elvira Leite, Zulmiro de Carvalho, João Machado. Aos que, de alguma forma, me concederam o acesso aos espólios dos seus familiares: Fernando Ermida e Maria Antónia Sampaio, Noémia Cruz, João Palla, Rui Gonçalves da Rocha, Helena Ricca e Luís Loureiro.

Agradeço também as conversas, informações, comentários e sugestões dos arquitectos Fernanda Alcântara (*in memoriam*), Carlos Maia, António Neves, Bartolomeu Costa Cabral (*in memoriam*), Margarida Santos Coelho, José Forjaz (*in memoriam*), José Carlos Loureiro (*in memoriam*), José Pedro Tenreiro, Elisabeth Évora Nunes, Anni Günther, Vitor Tomás, Vincenzo Riso, João Campos, aos pintores Adelaide Pinheiro, Lima de Carvalho e aos escultores José João de Brito e Helena Trindade. Agradeço também as informações e/ou apoio documental concedidos por Júlio Gago, A. Cunha e Silva, Laura Castro e Alexandre Pomar.

A nível institucional, agradeço o indispensável apoio dos serviços de arquivo e documentação: Dr.ª Isabel Barroso responsável do Arquivo FBAUP e Dr.ª Teresa Godinho do Centro de Documentação da FAUP, Cecília Moreira- Lugar do Desenho Fundação Júlio Resende, equipa da FIMS especialmente Dr.ª Conceição Pratas, Paula Abrunhosa e Ana Sofia Ramos, à Joana Mateus da Casa da Imagem – FML, à Biblioteca Nacional de Portugal, à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e à Eduarda Dionísio (*in memoriam*) - Casa da Achada – Centro Mário Dionísio. À Teresa Melo, o apoio logístico no acesso a títulos da Biblioteca Nuno Portas.

A Delphine Studer da Fondation Le Corbusier pelo envio de documentação deste autor, ao

Renan Brigeiro do Museu Arte Moderna de São Paulo e Marcele Souto da Fundação Bienal de São Paulo pelo apoio à investigação sobre o escultor Américo Braga. Aos investigadores Nicola Pezolet pela cedência de investigação por si realizada, publicada, mas de difícil acesso em Portugal e, à Susana Constantino pela generosa partilha dos documentos relativos ao CIAM 7 registados na universidade de Delft no âmbito da sua própria investigação de Doutoramento. Ao Tiago Bragança Borges, Ana Oliveira e Pedro Soares da Silva pela partilha de informação e documentos provenientes das suas investigações de mestrado.

Um enorme agradecimento por todo o apoio logístico e documental que tornou possível a visita e análise dos casos de estudo: à Sara Moura Neves pelo acesso e visita guiada à Casa António Neves, aos Professores José Varejão e Ana Paula Delgado pelo acesso e esclarecimentos sobre a Faculdade de Economia da Universidade do Porto, ao escultor José Pedro Croft a generosa visita guiada ao Bloco das Águas Livres numa tarde de intenso verão, e aos arquitectos Alexandre Alves Costa e Miguel Ribeiro a permissão em aceder livre e repetidamente à obra de reabilitação, então em curso, do Cinema Batalha. Neste contexto agradeço ainda a generosidade de D. Laura Rodrigues, pelo acesso ao espólio de seu pai, o arquitecto Artur Andrade, autor de dois dos casos de estudo, e também o inestimável apoio da restauradora Cláudia Fraga, por todas as informações técnicas que amavelmente concedeu.

Um agradecimento especial à arquitecta Helena Ricca pela generosidade, amizade e o enorme privilégio que me concedeu ao permitir-me desenvolver parte da investigação no atelier de arquitectura do seu pai, o arquitecto Agostinho Ricca, onde acedi sem restrições à sua biblioteca pessoal, numa altura em que a crise pandémica inviabilizou o acesso às bibliotecas públicas. Agradeço-lhe também as estimulantes conversas e interessada companhia em visitas a obras exemplares de Síntese das Artes. À Paula Pinto, Luís Albuquerque Pinho, Luís Pinto Nunes e Mariana Pinto dos Santos agradeço a oportunidade para divulgar parte da minha investigação, passada e em curso. Aos amigos que, a meu pedido, tiraram fotos em várias localidades do país.

Agradeço o inestimável apoio das colegas e amigas do Departamento de História da Arte da FCSH Begoña Farré Torras, Marta Soares e Hélia Silva. Ao Luís Pinto Nunes na dupla condição de amigo e gestor da colecção da FBAUP, pelo permanente apoio logístico, documental e pelas inúmeras conversas, importantes pelo necessário contraponto crítico, mas sobretudo pelo ânimo por elas insuflado. Agradeço ainda o apoio dos amigos Luís Albuquerque Pinho, Jorge Garcia Pereira, Marta Oliveira Ramos, Ricardo Rodrigues e Daniela Xavier. Ao Manel pelo vivo entusiasmo.

À Cecília Meireles agradeço o caloroso acolhimento durante o ano lectivo, fundamental para assegurar o regular funcionamento do programa curricular. À Maria Luís Neiva, o apoio dedicado na organização dos dois Anexos de imagens e material documental e ao João Fonseca, a sua compilação final e paginação. À Cláudia Gonçalves agradeço o apoio inicial na revisão e à Dr^a. Teresa Godinho agradeço a revisão da tese.

Por fim agradeço aos meus pais e, especialmente, ao Carlos o permanente apoio e a possibilidade de ingressar neste programa de estudos presenteando-me incondicionalmente com a rectaguarda essencial que este exigiu a vários níveis.

Finalmente, agradeço o acolhimento desta investigação ao Instituto de História da Arte e, à FCT o apoio financeiro para concretizar esta investigação através da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/138886/2018.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Síntese das Artes, Arquitectura Moderna, Pintura, Escultura

Esta tese estuda a colaboração entre arquitectos, pintores e escultores em Portugal (1944-1979) à luz do movimento internacionalmente conhecido por Síntese das Artes examinando a sua manifestação na crítica, no ensino e em obras.

A Síntese das Artes projectou-se internacionalmente nos anos do segundo pós-Guerra no contexto da reconstrução europeia, constituindo uma plataforma favorável à reflexão crítica do movimento moderno. Esta reflexão sustentou-se no desejo de humanização da arquitectura por via do discurso da Nova Monumentalidade, cujo programa defendia a integração de valor lírico e humano na arquitectura moderna, entendida como excessivamente racionalista. Correspondendo a um encontro de interesses entre arquitectos e artistas na configuração do espaço arquitectónico, a Síntese das Artes aproximou áreas disciplinares e, nesse exercício, fomentou o confronto de propostas críticas, no que ficaria caracterizado como um debate longo, plural, mas inconclusivo. Para além da heterogeneidade e complexidade que caracterizou o discurso crítico, no plano operativo este programa materializou-se de forma permanente e tangível, e está consagrado num património de características próprias, claramente identificáveis.

A comunidade artística e cultural portuguesa participou activamente deste movimento internacional desenvolvendo o seu programa no campo teórico e prático. Apesar das evidencias deste envolvimento se exibirem em obra construída, o compromisso efectivo da comunidade artística com o movimento da Síntese das Artes é um assunto que carece de revisitação e destaque.

Caracterizando o seu desenvolvimento dentro da especificidade política, social e artística ao longo da cronologia identificada, detectando e mapeando os factores que informaram o espectro de discussão e concretização, esta tese pretende inscrever o movimento da Síntese das Artes no discurso teórico e historiográfico da arte e da arquitectura em Portugal. Pretende ainda contribuir para novos entendimentos e leituras do modernismo em arte e arquitectura, assim como para o estudo, divulgação e valorização de uma tipologia de património insuficientemente reconhecida.

ABSTRACT

KEYWORDS: Synthesis of the Arts, Modern Architecture, Painting, Sculpture

This thesis studies the collaboration between architects, painters and sculptors in Portugal (1944-1979) in light of the movement internationally known as the Synthesis of the Arts, examining its manifestation in criticism, teaching and practice.

The Synthesis of the Arts gained international prominence in the post-war years in the context of European reconstruction, constituting a favorable platform for critical reflection on the modern movement. This reflection was sustained by the desire to humanize architecture, through the discourse of the New Monumentality, whose program aimed at the integration of lyrical and human value into modern architecture, at the time understood as excessively rationalist.

Corresponding to a meeting of interests between architects and artists in the configuration of architectural space, the Synthesis of the Arts brought together disciplinary areas and, its exercise encouraged the confrontation of critical proposals, in what would be characterized as a long, plural, but inconclusive debate. Besides the heterodoxy and complexity that characterized the critical discourse, at the operational level this program was materialized in a permanent and tangible way and is consecrated in a heritage with its own clearly identifiable characteristics.

The Portuguese artistic and cultural community actively participated in this international movement developing its program in the theoretical and practical fields. Although traces of this involvement are evident in the built work, the effective commitment of the artistic community to the Synthesis of the Arts movement is a subject that needs to be revisited and highlighted.

By characterizing its development within the political, social and artistic specificity throughout the identified chronology, detecting and mapping the factors that informed the spectrum of discussion and implementation, this thesis aims to inscribe the Synthesis of the Arts movement in the theoretical and historiographical discourse of art and architecture in Portugal. It also aims to contribute to new understandings and readings of modernism in art and architecture, as well as to the

study, dissemination and valorization of a typology of heritage that is insufficiently recognized.

SUMÁRIO

Dedicatória

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Lista de Abreviaturas

Organização das Imagens

Nota Prévia

Introdução 19

CAPÍTULO 1

SÍNTESE DAS ARTES: PROJEÇÃO DE UM MOVIMENTO INTERNACIONAL (1943-1959) 37

1.1. A Segunda Guerra Mundial e a revisão crítica do Movimento Moderno 39

1.1.1. O apelo à Humanização: um programa universal para a arquitectura do pós-Guerra 40

1.1.2. A colaboração, fórmula de resgate da expressão arquitectónica: as recomendações de “Nine Points on Monumentality” 44

1.2. Heterogeneidade e complexidade no debate e na cultura arquitectónica do pós-Guerra 51

1.2.1. Da “expressão emocional” da arquitectura às artes reunidas no “Coração da Cidade”: os CIAM em Bridgewater (1947), Bergamo (1949) e Hoddesdon (1951) 54

1.2.2. Que caminhos para a concretização da Síntese? Uma proposta de *Chantiers de Synthèse* na Conferência Internacional dos Artistas de Veneza (1952) 63

1.2.3. A arte não figurativa e a oficialização da Síntese: as resoluções do III Congresso da UIA (Lisboa, 1953) 68

1.2.4. Síntese Plástica, consagração e desapontamento no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (Brasília-Rio de Janeiro-São Paulo, 1959) 73

CAPÍTULO 2

SÍNTESE DAS ARTES: PENSAMENTO E DEBATE EM PORTUGAL (1946- 1979)	78
2.1. A acção de grupos na concretização teórica e prática de Síntese Plástica	79
2.1.1. As EGAP (1946-1956)	82
2.1.2. ICAT (1946-1956) e ODAM (1947-1951)	86
2.1.3. O I Congresso Nacional de Arquitectura (1948)	91
2.1.4. O MRAR (1952-1967)	95
2.2. Contruindo um modelo de Síntese Plástica: recepção e difusão de um programa	98
2.2.1. Fundando um programa na crítica e na prática: as publicações periódicas	99
2.2.2. Um modelo original de Síntese Plástica: a moderna arquitectura brasileira	109
2.3. Implementando a Síntese Plástica: o encontro de interesses num único programa	116
2.3.1. Tentando “vender frigoríficos no Polo Norte”: as dificuldades do meio artístico e as alianças com os arquitectos	118
2.3.2. Petição de artistas plásticos portugueses: oficialização para a Síntese das Artes	124
2.3.3. Complexidade e contradição na relação com o poder	132
2.3.4. Despacho de 3 de Novembro de 1969: um [extemporâneo?] impulso à Síntese das Artes	139
2.4. O “Pacto das três artes maiores” na Academia (1957-1979): o exemplo da ESBAP	145
2.4.1. Qualificar para a Síntese Plástica: as disciplinas tecnológicas e a Conjugação das Três Artes	148
2.4.2. Praticar a Síntese Plástica: as disciplinas tecnológicas em acções concretas na cidade	154
2.4.3. Condições adversas: os escassos meios à aprendizagem tecnológica, a resistência à Conjugação das Três Artes e a separação da Arquitectura das Belas-Artes	157
2.5. Materialidades e concepção global: diferentes meios e expressões de Síntese	165
2.5.1. Pintura mural e tapeçaria	167
2.5.2. A cavan, o mosaico e o azulejo	175
2.5.3. Design de equipamento e de interiores	182

2.6. Questões em debate no “Sempiterno Problema da Conjugação das Artes”	186
2.6.1. Do projecto à obra: quando entra o artista plástico?	188
2.6.2. “Decorativo, Apenas?” A “desintegração das artes”	193
2.6.3. Arquitectura e ... arte figurativa ou abstracta?	199
2.6.4. Criação colectiva ... um obstáculo à criação individual?	202
2.6.5. Há futuro para a Síntese Plástica? o que dizem os inquéritos	204
2.6.6. Das formulações teóricas às propostas concretas: a intervenção da crítica	211

CAPÍTULO 3

AS OBRAS (1944-1974): A SÍNTESE DAS ARTES EM SEIS CASOS DE ESTUDO	219
3.1. Livraria Portugália [LP] (Porto, 1944-1945)	222
3.1.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	222
3.1.2. Justificação da escolha do caso de estudo	225
3.1.3. Projecto e integração activa do programa artístico na <i>promenade architecturale</i>	226
3.1.4. Recepção crítica	230
3.1.5. Conclusão	231
3.2. Cinema Batalha [CB] (Porto, 1945-1947)	233
3.2.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	233
3.2.2. Justificação da escolha do caso de estudo	238
3.2.3. Projecto e integração activa do programa artístico na <i>promenade architecturale</i>	240
3.2.4. Recepção crítica	250
3.2.5. Conclusão	253
3.3. Casa António Neves [CAN] (Vila Nova de Gaia, 1947-1949)	255
3.3.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	255
3.3.2. Justificação da escolha do caso de estudo	259
3.3.3. Projecto e integração activa do programa artístico na <i>promenade architecturale</i>	260
3.3.4. Recepção crítica	265
3.3.5. Conclusão	265

3.4. Monumento <i>Mar Novo</i> [MN] (1954-1956)	266
3.4.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	266
3.4.2. Justificação da escolha do caso de estudo	271
3.4.3. Projecto e integração activa do programa artístico na <i>promenade architecturale</i>	272
3.4.4. Recepção crítica	280
3.4.5. Conclusão	285
3.5. Bloco das Águas Livres [BAL] (Lisboa, 1953-1956)	287
3.5.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	287
3.5.2. Justificação da escolha do caso de estudo	290
3.5.3. Projecto e integração activa do programa artístico na <i>promenade architecturale</i>	291
3.5.4. Recepção crítica	298
3.5.5. Conclusão	300
3.6. Faculdade de Economia da Universidade do Porto [FEP] (Porto, 1959-1974)	302
3.6.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa	302
3.6.2. Justificação da escolha do caso de estudo	305
3.6.3. O projecto e a integração activa do património artístico na <i>promenade architecturale</i> ...	306
3.6.4. Recepção crítica	317
3.6.5. Conclusão	318
Conclusão	320
Referências Bibliográficas	331
Lista de Imagens	364

ANEXO I - Biografias Ilustradas

ANEXO II - Documentação complementar (trabalhos escolares, fotografias e desenhos de apoio aos casos de estudo e legislação)

LISTA DE ABREVIATURAS

ACMP - Arquivo Câmara Municipal do Porto

AHMP – Arquivo Histórico Municipal do Porto

AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

BAFCG – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

BAL – Bloco das Águas Livres

BPMP - Biblioteca Pública Municipal do Porto

CAN – Casa António Neves

CB – Cinema Batalha

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CDUA-FAUP – Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

CML – Câmara Municipal de Lisboa

CODA – Concurso para a Obtenção de Diploma de Arquitecto

DGENM – Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

EBAP – Escola de Belas-Artes do Porto

EBAL - Escola de Belas-Artes de Lisboa

EGAP - Exposição Geral de Artes Plásticas

ESBAP - Escola Superior de Belas-Artes do Porto

ESBAL - Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

FEP - Faculdade de Economia da Universidade do Porto

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FIMS - Fundação Instituto Marques da Silva

GEBA - Grupo de Estudantes das Belas Artes

GTH - Gabinete Técnico da Habitação

LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil

LP – Livraria Portugal

ICAT - Iniciativas Culturais de Arte e Técnica

IST – Instituto Superior Técnico

JNE – Junta Nacional de Educação

MN – Mar Novo

MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis

MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa

MoMA – Museum of Modern Art

MOP - Ministério das Obras Públicas

MOPC – Ministério das Obras Públicas e Comunicações

MUD - Movimento Unidade Democrática

ODAM – Organização dos Arquitetos Modernos

SNA - Sindicato Nacional dos Arquitetos

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

SNI - Secretariado Nacional de Informação

SP/AICA – Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte

SPN - Secretariado de Propaganda Nacional

SPUIA - Secção Portuguesa da União Internacional dos Arquitetos

UIA - União Internacional dos Arquitetos

ORGANIZAÇÃO DAS IMAGENS

Pela economia e opções de organização, à exceção de uma imagem incluída no início de cada caso de estudo, as imagens foram incluídas nos dois Anexos que acompanham a tese.

No corpo da tese, a identificação das imagens segue a referência ao Anexo em que devem ser consultadas (I ou II) seguido das iniciais do autor/tipologia de documento/caso de estudo, seguido do respectivo número. Assim, por exemplo para uma obra de Alfredo Viana de Lima, que consta no Anexo I, o nome da figura será [fig. I.AVL nº x]; para o caso de estudo Cinema Batalha que consta no Anexo II, o nome será [fig. II.CB nº x]. As iniciais incluídas nos nomes das imagens não estão necessariamente relacionadas com as autorias individuais, antes estão referenciadas ao separador onde se incluem.

NOTA PRÉVIA

No âmbito desta tese considero a designação Síntese das Artes à luz da sua prevalente utilização na discussão internacional nos anos em causa, como um programa desenvolvido em colaboração entre um arquitecto e um ou vários artistas, pintores ou escultores, na concretização de uma mesma obra, de acordo com um plano pré-definido e desenvolvido de forma concorrente no tempo e de autoria assumida e partilhada por todos os intervenientes.

No curso desta investigação identifiquei, quer na imprensa generalista, quer em bibliografia específica, a utilização de diferentes designações como “Conjugação das Três Artes”, “Integração das Artes”, “Conjugação das Artes”, “Síntese das Artes”, etc. Não estando cientificamente definido nem qualificado o âmbito de aplicabilidade das referidas designações, pelos motivos acima referidos adopto a designação “Síntese das Artes”¹.

A opção pela uniformização semântica, mais do que resultado de uma necessidade operativa em favor da clareza discursiva, pretende constituir uma tomada de posição motivada pela vontade em integrar a dimensão cultural global e a narrativa historiográfica transnacional onde, quer na bibliografia de carácter generalista, quer na científica, o termo “Síntese das Artes” nas suas várias traduções² é a mais utilizada.

Também, por forma a evitar excessivas repetições e subsequente desgaste do que constitui o título desta tese, no seu curso, por várias vezes a expressão “Síntese das Artes” foi substituída por “Síntese Plástica”, “Plástica Integral” e, em alguns momentos, apenas por “Síntese”. Para nenhuma destas expressões se pretende caracterizar ou qualificar graus e/ou concretizações de Síntese das Artes.

¹ Convém registar a tentativa de alguns autores em atribuir às várias expressões diferentes graus de Síntese. Por exemplo, para Inês Andrade Marques “Síntese das Artes” estaria directamente associada à obra de arte total, tal como preconizada no romantismo, “Integração das Artes” implicaria a aceitação da orientação do arquitecto por parte dos artistas e “Conjugação das Artes” pressuporia um método de trabalho em que cada artista contribuía de forma justaposta. Cf. Inês Andrade Marques. «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública.» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012).

² Nomeadamente *Synthesis of the Arts* (inglês), *Synthèse des Arts* (francês), *Synthese der Kunst* (alemão), *Sintesis de las Artes* (espanhol) e *Sintesi delle Arti* (italiano).

INTRODUÇÃO

“Diz-me (uma vez que és tão sensível aos efeitos da arquitectura), não reparaste, passeando-te nesta cidade, que entre os edifícios de que ela está povoada, uns são *mudos*, outros *falam*; e outros enfim que são os mais raros, *cantam*?”¹

“I’l n’y a pas de sculpteurs seuls, da peintres seuls, d’architectes seuls. L’événement plastique s’accomplit dans une forme une au service de la poésie.”²

“É uma verdade que se mantém constante terem as Artes uma certa relação entre si. Não há nenhuma arte que não seja mãe ou madrastra de uma outra. Todas as artes que se ligam à vida humana têm entre si como que uma espécie de aliança e dão-se as mãos umas às outras.”³

¹ Paul Valéry, *Eupalino ou o Arquitecto*, trad. Maria João Mayer Branco (Lisboa: Fenda, 2009 [1921]). p. 34.

² Le Corbusier citado em Stanislaus von Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009). p. 279.

³ Carlos Ramos, «Conversas sobre Pintura, Escultura e Arquitectura» [texto manuscrito, não publicado], 196?, Fundação Calouste Gulbenkian, arquivo Carlos Ramos.

Esta investigação de Doutoramento tem como objecto o estudo da colaboração entre arquitectos, pintores e escultores no século XX em Portugal (1944-1979), à luz da Síntese das Artes, um movimento que se projectou internacionalmente sobretudo nos anos do segundo pós-Guerra, através da investigação e análise dos três vectores em que este se verificou: crítica, ensino e obras.

As balizas cronológicas referenciadas foram identificadas no curso da investigação e sinalizam datas referenciais para este enunciado: a primeira, remete para a publicação internacional do texto “The Need for a New Monumentality”⁴, um dos textos fundadores da Nova Monumentalidade e basilar na defesa da Síntese das Artes no discurso disciplinar moderno; a segunda assume um carácter simbólico marcado nacionalmente pela promulgação do Decreto-Lei nº 498-F/79 de 21 de Dezembro que oficializou o ingresso do Curso de Arquitectura no Estatuto Universitário, reflectindo uma situação de separação de formações que era já efectiva.

O interesse pela Síntese das Artes começou a desenvolver-se no âmbito da investigação de Mestrado sobre a Livraria-Galeria Portugália (1945-1951)⁵, uma obra realizada em colaboração entre um arquitecto, um pintor e um escultor, exemplar de Síntese das Artes. O aprofundamento da investigação revelou uma obra de inesperada riqueza patrimonial não só pela arquitectura inovadora, como pelo património artístico que integrava⁶, aspectos conhecidos e passíveis de análise pela documentação gráfica e fotográfica reunida no curso desse trabalho, uma vez que, do espaço original, nada resta. Esse estudo motivou o interesse por esta tipologia de património e de colaboração, comum à história da arte e da arquitectura que, apesar de pontuar o território de Norte a Sul em várias tipologias e escalas, carece de estudo, reflexão crítica e, consequentemente, de valorização patrimonial⁷. Por isso, está

⁴ Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality” in *New Architecture and City Planning A Symposium* (coord. Paul Zucker). New York: Philosophical Library, 1944.

⁵ Sónia Moura, «Portugália - Uma Galeria Moderna no Porto dos anos 40» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013).

⁶ Projetada pelo arquitecto Artur Andrade (1913-2005), a Livraria-Galeria Portugália integrava pinturas de Augusto Gomes (1910-1976), baixos relevos de Américo Braga (1909-1991) e soluções de vitrinismo e design gráfico de Victor Palla (1922-2006). O mobiliário foi integralmente desenhado pelo arquitecto. Cf. Ibid.

⁷ O tema não consta de histórias gerais da arte e arquitetura nacionais de referência, nomeadamente: Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa - Do Barroco à Contemporaneidade*, vol. 3 (Lisboa:

sujeita a um longo e silencioso processo de invisibilidade que a vulnerabiliza face a inúmeros riscos e, sobretudo, empobrece as narrativas da arte e da arquitectura do século XX em Portugal.

Dos exemplos desaparecidos ou vedados ao olhar público, por desinteresse, falta de atenção ou de regulamentação de salvaguarda, contam-se inúmeras obras, muitas do sector terciário que, tendencialmente expostas às oscilações de mercado, especulação imobiliária e imperativos de periódica renovação, se tornam mais vulneráveis. No Porto identificam-se exemplos como a já referida Livraria Portugália [fig. II.LP 1 a 16], o Café Rialto [fig. I.AA 1 a 6] projectado por Artur Andrade integrando murais de Abel Salazar, Dordio Gomes, Guilherme Camarinha e um baixo relevo e esculturas de João Fragoso, a Papelaria Nicola onde Júlio Pomar terá realizado uma pintura a fresco⁸, a Pastelaria Bocage⁹ que integrava um mural a fresco de António Sampaio [fig. I.AS 1], a Agência de Viagens Abreu¹⁰ [fig. I.AVL 16 e 17] remodelada em 1958 pelo arquitecto Alfredo Viana de Lima que integrava uma pintura a fresco de Júlio Resende, a Livraria Tavares Martins remodelada pelo mesmo arquitecto e Agostinho Ricca, que integrava na fachada um baixo-relevo de Américo Braga e no interior a pintura a fresco “Apolo e as Musas” de Dordio Gomes [fig. I. AVL 1 a 3]. Em Lisboa, os Institutos de Beleza Frineia e Ayer projectados por Victor Palla e Joaquim Bento d’Almeida em 1954, ambos integrando pinturas murais de Júlio Pomar, o Instituto de Beleza Madame Campos projecto de Francisco Conceição e Silva cuja montra integrava uma escultura de Jorge Vieira [fig. I.JV 10 e 11], a Loja Rampa do mesmo autor cuja entrada era feita atravessando um pórtico cerâmico de Querubim Lapa (1925-2016) e cujo interior tinha tratamento cromático de Sá Nogueira (1921-2002), os Snack Bars Pique Nique que integrava um mural de Júlio Pomar [fig. I.JP 10 a 12] e Pam Pam que integrava uma pintura de António Alfredo (1932-2000), ambos projectados por Victor Palla (1922-2006) e Joaquim Bento d’Almeida (1918-1997), exemplares de uma

Círculo de Leitores, 1995); José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). Pedro Vieira de Almeida, «A Arquitectura Moderna», em *História da Arte em Portugal*, vol. 14 (Lisboa: Publicações Alfa, 1986).

⁸ Sobre este assunto ver Lúcia Almeida Matos, «Júlio Pomar no Porto», em *Primeira Escolha= First Choice*, Galeria Municipal de Matosinhos (Matosinhos, 2007). p. 143-159.

⁹ A Pastelaria *Bocage* situava-se na Rua de Santo Ildefonso, nº 3.

¹⁰ A Agência de Viagens Abreu situava-se na Avenida dos Aliados.

inovadora tipologia de snack bar, com mobiliário e equipamento integralmente desenhados pelos arquitectos¹¹.

Noutra tipologia de património, alguns exemplos têm sido alvo de complexos processos na tentativa da sua classificação, como a Casa da Rua de Alcolena no Restelo projectada por António Varela (1903-1962) em 1951. Integrando património de inquestionável valor constituído por painéis de azulejos e um vitral de Almada Negreiros e esculturas de António Amaral Paiva (1926-1987), esta obra correu em 2009 risco de demolição acabando por ser vendida depois de despojada do seu património artístico. O movimento cívico que se levantou em defesa deste património não foi suficiente para impedir o licenciamento e construção de uma habitação geminada à existente sacrificando irreversivelmente a sua integridade: circunstância que gorou o processo de classificação em curso¹².

Se muitas obras desapareceram, outras estão actualmente em risco: aguarda destino o snack bar da Confeitaria Cunha no Porto, obra de Victor Palla e Bento d'Almeida cujo interior integra um painel cerâmico de Francisco Relógio (1926-1997) e que foi recentemente vendida e encerrada, e o Hotel Porto Atlântico-Tivoli integrado no Parque Residencial da Boavista¹³ projectado por Agostinho Ricca [fig. I.JR 1] cujo interior integra um mural de grandes dimensões do escultor José Rodrigues [fig. I.JRo 2 a 5]. O hotel está encerrado desde 2007 tendo vindo a ser alvo de consecutivas acções de vandalismo. As tentativas de classificação do Parque da Boavista têm sido indeferidas¹⁴.

Os exemplos enunciados, aos quais poderiam ser acrescentados muitos outros,

¹¹ De entre os inúmeros snack-bars projectados por Victor Palla e Bento d'Almeida, apenas subsiste *O Galeto*, em Lisboa.

¹² Sobre este assunto ver Cátia Mourão, *A Mansão Filosofal da Rua de Alcolena Um Conceito de Obra Total* (Lisboa: Chiado Editora, 2013).

¹³ O projecto do Parque Residencial da Boavista (1962-1973) foi iniciado pelos arquitectos Agostinho Ricca (1915-2010), João Serôdio e José Carlos Magalhães Carneiro (1935-?) sendo concluído pelo primeiro após desintegração da equipa projectista, a meio do processo.

¹⁴ À excepção da Igreja e Centro Paroquial, em vias de classificação. Cf. Diário da República, 2ª série, «Abertura do procedimento de classificação da Igreja de Nossa Senhora da Boavista e do Centro Paroquial, na Rua de Fernando Pessoa e na Rua de Azevedo Coutinho, Porto, freguesia de Ramalde, concelho e distrito do Porto, e fixação da respectiva zona de protecção provisória (ZEPP)», Pub. L. No. 37/2019, § Anúncio nº 33/2019 (2019), https://dre.pt/web/guest/home/-/dre/119972508/details/2/maximized?at=c&parte_filter=31&filtrar=Filtrar&dreId=119957759.

comprovam a vulnerabilidade desta tipologia de património que, embora consagrada pelo Movimento Moderno¹⁵, tem tido a sua presença gradualmente enfraquecida; circunstância que inevitavelmente conduz ao apagamento das ideias que lhe deram origem. Este factor é agravado pela escassez documental associada a estas intervenções. De facto, tanto as monografias dos artistas como as dos arquitectos tendem a ignorar o trabalho realizado em colaboração, salvo raras excepções justificadas pela relevância das obras concretas ou dos seus autores. Também neste caso, na maioria das vezes são apresentadas autonomamente dos contextos que as originaram. Na mesma linha, à excepção das obras públicas cujo inerente aparato burocrático obrigou a extensa produção documental, e pese embora a existência de um quadro regulamentar de obrigação do licenciamento da obra integrada de pintura, desenho e escultura visível da via pública¹⁶, documento localizado no curso desta investigação, também muitos processos de licenciamento são lacónicos ou mesmo omissos quanto às obras integradas. De facto, e salvaguardando as devidas excepções, as referências a obras plásticas a integrar não passam de desenhos esquemáticos realizados pelo próprio arquitecto e de breves menções nas memórias descritivas. Apesar de constituírem evidências irrefutáveis da intencionalidade do autor do projecto em abraçar *a priori* o programa de Síntese Plástica enquadrando-o criteriosamente e estrategicamente no espaço da arquitectura, estes não informam com objectividade sobre as composições nem a identidade dos seus autores. Quando se trata de obras a integrar nos interiores do edificado raramente são mencionadas. A este quadro acresce o facto de muitas das obras integradas em arquitectura serem de difícil atribuição autoral, quer pela inexistência de assinatura, quer pela sua difícil identificação. Não estando devidamente documentada, muita desta tipologia de obra desaparece sem deixar rasto. O silêncio a que está votado este património não só o fragiliza do ponto de vista material, como favorece a manutenção de narrativas historiográficas alicerçadas em conceitos de auto-referencialidade e autonomia da arquitectura

¹⁵ Reyner Banham, «This is Tomorrow», *October*, n.º 136, Spring 2011. p. 32-34. Artigo publicado também em *The Architectural Review* n.º 716, Setembro de 1956, p. 186-188.

¹⁶ “Art. 84º - Os desenhos, pinturas ou esculturas decorativas que forem visíveis da via pública, só poderão ser executados quando os seus projectos, na escala mínima de 1/20, forem aprovados pelo Serviço de Arquitectura.” Sobre este assunto ver *Edificações Urbanas Legislação Geral de Uso Corrente; Regulamentos e Posturas das Câmaras Municipais de Lisboa, Porto e Coimbra* (Porto: Edições Lopes da Silva, 1944). p. 110.

moderna¹⁷. O estudo da Síntese das Artes é, pois, um contributo para o processo de revisão do Movimento Moderno já que comprova as idiossincrasias, contradições e complexidades nele existentes, contribuindo, por isso para uma caracterização mais inclusiva e plural do mesmo¹⁸.

A reflexão que se inicia nasce, pois, da perplexidade ante o apagamento patrimonial, documental e historiográfico deste importante edificado, e da vontade em integrá-lo nos estudos da arte e arquitectura. Este facto adquire especial importância, já que os exemplos referidos integram um conjunto de obras, a parte material e tangível de um programa que prevaleceu internacionalmente no período do pós-Guerra e que pela sua projecção e importância, a historiadora e crítica de arquitectura Joan Ockman equiparou a um “movimento internacional”¹⁹, justamente a Síntese das Artes. Em concordância com a historiadora, é à luz desta concepção que a tese aborda o tema.

Contextualização do tema

Este estudo propõe caracterizar o desenvolvimento da Síntese das Artes em Portugal, desde as ideias que a originaram às concretizações, aqui consubstanciadas em casos de estudo. A Síntese das Artes popularizou-se no período do pós-Guerra através de uma confluência de vias de recepção, activação, implementação e difusão que seriam concretizadas na crítica, no ensino e em obras. Numa altura de afirmação da arquitectura moderna e simultaneamente de questionamento da sua trajectória funcionalista, esta procurava a renovação dos seus códigos culturais e disciplinares. Em Portugal, como na Europa e nas Américas, este programa marcou o exercício profissional de arquitetos e artistas. Alavancando uma forma específica de colaboração, a Síntese das Artes originou uma tipologia de património que muito

¹⁷ Sobre a evolução historiográfica do movimento moderno ver, por exemplo, Ana Tostões, *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, (Porto: FAUP Publicações, 2015).

¹⁸ Sobre a polissemia do modernismo ver, por exemplo, Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, «As “Sete Cabeças” do Modernismo», *Arte|Crítica|Política*, 2016. No questionamento das meta-narrativas historiográficas modernas no âmbito da pluralização da arquitectura, mais propriamente a produzida pelo Estado Novo, ver Joana Brites, *O Capital da Arquitectura Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos 1929-1970* (Lisboa: Prosafeita, 2014).

¹⁹ Joan Ockman, «A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century», em *Architecture + Art New Visions, New Strategies*, ed. Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (Helsinki: Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation, 2007), 30–61. p. 48.

contribuiu para a actualização do pensamento artístico e para a qualificação da imagem das cidades. No entanto, como observou Nicola Pezolet²⁰ e esta investigação também constata, a síntese das artes não constituiu um fenómeno exclusivamente plástico, estando directamente associada e necessariamente moldada pelos contextos económico, político e social específicos de cada território.

É neste quadro que a contextualização da problemática se alicerça em alguns momentos-chave da historiografia política e disciplinar internacional do período da Segunda Guerra Mundial e do imediato pós-Guerra. Desde logo, na observação de valores universais radicados na colaboração e no Humanismo que este momento traumático fez emergir com especial vitalidade, assim como o consequente questionamento do paradigma racionalista dominante. Efectivamente, o apelo pela Síntese das Artes surgiu no contexto das políticas de reconstrução do território europeu como forma de atenuar o excessivo funcionalismo da arquitectura e pela oportunidade de nela integrar novas dimensões de âmbito humanista. Esta nova abordagem contrapunha-se às ideias que até ao momento dominavam nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), cuja agenda passou a integrar esta problemática.

As ideias que corriam internacionalmente, alicerçadas na renovação da prática disciplinar pela via humanista, também eram defendidas pela comunidade artística portuguesa. Embora distanciados geograficamente da Guerra e das políticas de reconstrução urbana que ditavam a reflexão internacional, os arquitectos portugueses estavam activamente envolvidos nos temas em debate e igualmente comprometidos em lançar as bases de uma arquitectura moderna, reinventando o seu papel na sociedade. Os valores da humanização, a acentuada politização de arquitectos e de artistas e a adesão aos valores ideológicos trazidos pelo neo-realismo impelia-os na procura de valores universais e na definição de um programa de base social e política²¹.

²⁰ Nicola Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962» (Tese de Doutoramento, Massachusetts, MIT, 2013). p. 11.

²¹ Quanto ao desenvolvimento de uma mentalidade arquitectónica com fortes preocupações sociais veja-se Bárbara Coutinho, «A arquitectura sob os ventos do neo-realismo», em *Batalha pelo conteúdo* -

Nas Escolas de Belas-Artes o ensino conjunto dos cursos de Pintura, Escultura e Arquitectura favorecia os intercâmbios disciplinares. Estes eram o natural corolário de uma formação em proximidade e das amizades construídas durante os anos na academia e que se prolongavam na vida profissional activa. Constituindo uma prática comum entre colegas, que viam nos processos colaborativos uma forma de entreajuda económica, a integração de elementos artísticos no edificado era parte integrante do sistema de ensino *Beaux-Arts* que vigorava nas Escolas de Belas-Artes e dentro do qual muitos dos protagonistas da síntese das artes se formaram. O incentivo à colaboração interdisciplinar seria reafirmado na passagem do ensino *Beaux-Arts* para o sistema de Ensino Moderno. Neste quadro, a promulgação em 1957 do Decreto-Lei nº 41 362 de 14 de Novembro, conhecido como “Reforma do Ensino” ou “Reforma de 57”, introduziu uma nova disciplina claramente designada “Conjugação das Três Artes” que tinha como objectivo juntar no último ano do Curso Complementar alunos dos três cursos em torno de projectos comuns. Esta disciplina, a par das disciplinas tecnológicas que integravam o programa dos Cursos de Pintura e Escultura, tinham como intuito a preparação dos alunos pela aquisição de competências técnicas necessárias para a integração em equipas de trabalho multidisciplinares. A academia pretendia preparar, pois, a vida profissional activa dos alunos no que seria um destino esperado sobretudo para os artistas: o trabalho em colaboração com os arquitectos.

Para além do plano académico, a Síntese das Artes foi incentivada politicamente quer através de encomendas públicas quer por via legislativa, embora dentro de um quadro de precondições de contornos complexos e ambíguos.

A unidade artística que naturalmente subjaz à ideia de Síntese das Artes é inversamente proporcional à multiplicidade e heterogeneidade que caracterizou a sua concretização. De facto, apesar de se ter consubstanciado generosamente em obras, das mais simples às grandes obras institucionais, o seu exercício nunca foi consensual. Neste contexto e como exemplo, no plano conceptual questionou-se a possibilidade da sua concretização plena; no plano estético, as expressões plásticas apropriadas; no plano operativo a paridade disciplinar e a subordinação a um programa.

exposição documental Movimento Neo-realista português, Museu do neo-realismo (Vila Franca de Xira, 2007). p. 208-219.

À semelhança do que acontecia internacionalmente, a Síntese das Artes originou também em Portugal um polémico debate entre a comunidade artística e intelectual. Embora caracterizado pelo inconformismo, e nunca tendo gerado consensos absolutos, este debate introduziu no discurso disciplinar arquitectónico e artístico, interessantes vias de reflexão sobre o seu exercício na procura por objectivos comuns.

Partindo da pluralidade e das idiossincrasias que caracterizam o contexto e a prática, questiona-se qual a trajectória do desenvolvimento deste programa em Portugal. Ou seja, qual foi o desenvolvimento e a intensidade de implementação deste programa no intervalo cronológico que se situa entre o momento do seu investimento e o do seu desinvestimento e, nesse sentido, quais as causas que os determinaram.

Estado da Arte

Apesar de não ter sido ainda historiograficamente teorizada, a Síntese das Artes foi amplamente debatida à época da sua maior projecção. Por este motivo, o estado da arte integra bibliografia a dois tempos: publicações contemporâneas do debate e estudos recentes, na sua maioria realizados em contexto académico. O primeiro tempo integra as monografias organizadas pelo arquitecto luso-americano Paul Damaz, “Art in European Architecture – Synthèse des Arts”²² e “Art in Latin American Architecture”²³, assim como “Art in Modern Architecture” de Eleanor Bitterman. Observando o tema na Europa e na América do Sul, nas duas primeiras Damaz acompanha as imagens das obras com algumas das questões mais críticas associadas, no que constitui uma síntese bastante útil da problemática. Em “Art in Modern Architecture”, Eleanor Bitterman²⁴, colaboradora da revista de arte *Architectural Forum*, analisa a Síntese das Artes no contexto norte-americano percorrendo exemplos desde o século XIX até à data. À semelhança de Damaz, a autora identifica obras e autores e destaca diferentes abordagens de integração artística nos planos arquitectónicos informando sobre as respectivas características e

²² Paul Damaz, *Art in European Architecture - Synthèse des Arts* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956).

²³ Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963).

²⁴ Eleanor Bitterman, *Art in Modern Architecture* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1952).

vantagens. Documentada por colaboradores de algumas das revistas de arte e arquitectura mais difundidas no mundo, nomeadamente a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Art d'Aujourd'hui* e *Architectural Forum*, estas publicações abrangem uma vasta área de realização da Síntese das Artes funcionando como um catálogo bastante completo deste programa. As três constituíram à época veículos privilegiados de popularização e promoção deste discurso²⁵.

Embora o exemplo português não esteja representado nas referidas monografias, este conjunto, além de constituir uma amostra alargada das realizações, expõe o confronto entre as obras e as questões em debate conferindo um importante enquadramento de implementação deste programa na Europa e Américas. Pela possibilidade de análise do debate desenvolvido à época das concretizações, estas publicações transportam o *Zeitgeist*, essencial para um entendimento mais informado das particulares circunstâncias que informaram este programa.

Recentemente, ainda em contexto internacional, os estudos mais completos acerca da Síntese das Artes incidem sobre o caso francês, italiano, brasileiro e na Europa de Leste (União Soviética, Polónia e Jugoslávia). Neste quadro, Nicola Pezolet analisa o debate da Síntese das Artes desenvolvido em França examinando o papel activo de grupos e indivíduos em favor da circulação e popularização do seu discurso²⁶. No último capítulo do livro de Romy Golan “Muralnomad – The Paradox of Wall Painting” sobre pintura mural de grandes dimensões e sua integração na arquitectura moderna na Europa (1927-1957), a autora enumera exemplos concretos em Itália estabelecendo relações com o debate internacional associado, importante para a

²⁵ Para Nicolas Pezolet, Paul Damaz (Portugal, 1917- New York, USA, 2008) foi das figuras que mais se empenhou na popularização do discurso em torno da síntese das artes. O seu livro *Art in European Architecture* circulou internacionalmente, mais do que qualquer outra publicação alicerçada neste discurso como a *L'Art d'Aujourd'hui*. De acordo com a base de dados WorldCat, este livro encontra-se disponível em centenas de bibliotecas e museus na América do Norte e do Sul, assim como na Europa. O acervo pessoal, resultado da investigação para o referido livro (constituído por livros, correspondência, apontamentos, fotografias), encontra-se depositado no *Smithsonian Institute*, em Nova Iorque. Cf. Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962». p. 13.

²⁶ Nicola Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962» (Massachusetts, MIT, 2013)

compreensão dos contextos político-sociais específicos²⁷. Por sua vez, Nikolas Drosos observa a manutenção da Síntese das Artes nos países do Bloco de Leste no contexto do realismo socialista conferindo o contraponto necessário à dominante visão ocidental da problemática²⁸. Centrando o seu estudo na importância da Síntese das Artes para a renovação e projecção da arquitectura moderna brasileira, Fernanda Fernandes atribui especial atenção ao contributo de Le Corbusier, assim como ao debate desenvolvido no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado em 1959 no Brasil²⁹.

Em Portugal, a Síntese das Artes não tem sido objecto de atenção por parte de críticos e historiadores e, salvo esporádicas e breves referências à inclusão de património artístico em obras de arquitectura, geralmente a propósito do trabalho individual de arquitectos e/ou artistas, nunca esta prática é apresentada como parte e sintoma de um programa mais amplo de abrangência internacional. Contudo, apesar de não constituir o principal foco, recentemente a Síntese das Artes tem sido observada a propósito de temas conexos. É neste âmbito que Susana Constantino analisa a Síntese das Artes enquanto veículo de implementação do discurso disciplinar da Monumentalidade Moderna que informa os centros culturais construídos no pós-Guerra, tomando como objecto de estudo as Instalações Académicas da Universidade de Coimbra³⁰. Analisando em detalhe o debate nacional e internacional a este associado, a autora posiciona a Síntese das Artes no discurso disciplinar e cultura arquitectónicas, atribuindo-lhe um papel fundamental na introdução de valores da cultura arquitectónica internacional. Esta tese foi da maior importância para o meu estudo pela organização e sistematização de informação.

²⁷ Romy Golan, *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957* (New Haven & London: Yale University Press, 2009).

²⁸ Nikolas Drosos, «Modernism with a Human Face: Synthesis of Art and Architecture in Eastern Europe, 1954-1958» (Tese de Doutoramento, New York, City University of New York (Cuny), 2016), https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1210/.

²⁹ Fernanda Fernandes, «Architecture in Brazil in the Second Postwar Period: The Synthesis of the Arts», em *Architecture+Art New Visions, New Strategies*, Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation (Helsinki, 2007).

³⁰ Susana Constantino, «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2017).

Em “Escultura em Portugal no Século XX”³¹ Lúcia Almeida Matos dedica um capítulo à Síntese das Artes analisando o impacto na comunidade artística da disciplina “Conjugação das três Artes” introduzida pela Reforma do Ensino de 1957 nas Escolas de Belas-Artes. Partindo da discussão que se desenvolvia em Portugal, a autora analisa a relevância deste tema nos meios artísticos em vários países na Europa e nos Estados Unidos, mapeando dinâmicas de grupo e publicações associadas. Também no seu estudo sobre Ensino Moderno da Arquitectura, Gonçalo Canto Moniz observa e analisa a passagem do sistema de ensino *Beaux-Arts* para o Moderno³². Caracterizando os dois modelos de ensino, o autor observa as alterações nos programas curriculares e apresenta exemplos concretos.

Na dissertação de mestrado sobre o património artístico integrado na Cidade Universitária de Lisboa, Ana Pascoal dedica um capítulo à Síntese das Artes observando-a no contexto da ditadura, especificamente na obra do arquitecto Pardal Monteiro constituindo um exemplo concreto de caso de estudo³³.

A arquitecta e historiadora Ana Tostões refere a “Integração das três Artes”, como sintoma da adopção de códigos internacionais, sobretudo por via do Brasil e de uma manifesta vontade de libertação de técnicas e materiais³⁴.

Pela sua exposição ao ambiente urbano, a Síntese das Artes também tem sido referenciada em estudos sobre arte pública nomeadamente por Inês Andrade Marques, Helena Elias e José Guilherme Abreu. Lançando uma análise sobre a arte produzida para as unidades habitacionais de promoção municipal em Lisboa, Inês

³¹ Lúcia Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

³² Gonçalo Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura - A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011).

³³ Ana Menhert Pascoal, «A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)» (Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/56/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Pascoal%2C+Ana+Mehnert>.

³⁴ Ana Tostões, "Exploração dos Materiais e Integração das Três Artes" in *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (Porto: FAUP Publicações, 1997). p. 148-151.

Andrade Marques³⁵ integra depoimentos de arquitectos, pintores e escultores que estiveram directamente envolvidos na implementação da Síntese das Artes. Os testemunhos são de grande importância, pois, para além de fornecerem contributos relevantes sobretudo de âmbito tecnológico e de redes de produção, revelam entendimentos diversos e idiossincráticos que ampliam e vivificam o discurso. O estudo de Helena Elias³⁶ sobre sistemas de encomenda de arte pública no Estado Novo abre importantes pistas acerca das relações estabelecidas entre artistas e encomendador público. José Guilherme Abreu enquadra a Síntese das Artes no contexto da monumentalidade cruzando aspectos do debate internacional com o que internamente se desenvolvia³⁷.

Ainda a propósito de habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950, Ricardo Agarez³⁸ divulga a petição que arquitectos e artistas plásticos dirigiram à Câmara Municipal de Lisboa solicitando condições para o trabalho em colaboração colocando-a em relação directa com as intervenções plásticas da Avenida Infante Santo, em Lisboa.

Importa ainda destacar os estudos de Rita Gomes Ferrão e Catarina Rosendo sobre a produção artística, respectivamente, de Querubim Lapa³⁹ e Júlio Pomar⁴⁰. A primeira, centrada na obra cerâmica de Querubim Lapa entre 1954 e 1974, aborda a questão central das colaborações com arquitectos no desenvolvimento da sua obra plástica avançando exemplos concretos. Quanto à segunda, tendo como principal enfoque a renovação das artes decorativas pela colaboração do artista com a indústria,

³⁵ Inês Andrade Marques, «Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965 - Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública.» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012).

³⁶ Helena Elias, «Arte Pública e Instituições do Estado Novo - Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006).

³⁷ José Guilherme Abreu, «Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006).

³⁸ Ricardo Agarez, *O Moderno Revisitado Habitação Multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural (Lisboa: Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural, 2009).

³⁹ Rita Gomes Ferrão, *Querubim Lapa Primeira Obra Cerâmica 1954-1974*, Objectismo (Lisboa, 2015).

⁴⁰ Catarina Rosendo, *Decorativo, Apenas? Júlio Pomar e a Integração das Artes*, Atelier-Museu Júlio Pomar (Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2016).

o tema é enquadrado à luz desta problemática avançando a importância deste programa para a renovação estética operada na cronologia em estudo. Também enumera exemplos concretos de colaboração de Júlio Pomar com arquitectos, informações que concentra numa detalhada cronologia.

Apesar de constituírem importantes contributos para informar o tema em análise, nenhum destes estudos observa a Síntese das Artes no seu espectro global que não só integra, mas confronta pensamento e prática. Considerando esta relação recíproca e interdependente como absolutamente essencial para a caracterização do referido programa, assim se justifica o desenvolvimento do presente estudo centrado neste tema.

Objectivos e Metodologia

Tendo em conta as circunstâncias que a nível internacional alavancaram o discurso em torno da Síntese das Artes e numa lógica sensível aos processos de encontro entre transferências globais e condições específicas locais⁴¹, este estudo toma o território português como principal contexto de análise. Propõe-se caracterizar o desenvolvimento do conceito e da prática da Síntese das Artes partindo das questões: *Quais os canais de recepção, activação e difusão do programa proposto pela Síntese das Artes?, De que forma este foi incorporado e activado na crítica, no ensino e nas obras?, Que factores terão conduzido, numa primeira fase, ao investimento e, por fim, ao desinvestimento neste programa?*

A tese pretende:

- Alargar a Portugal o enfoque geográfico dos estudos existentes sobre a Síntese das Artes.
- Identificar transferências e sincronidades com o contexto global.
- Identificar especificidades da implementação deste programa em Portugal.

⁴¹ Sobre este assunto ver Kenneth Frampton, «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia», em *La Posmodernidad* (Barcelona: Kairos, 1985), 37–58.

No quadro disciplinar a tese pretende inscrever a Síntese das Artes no discurso historiográfico da arte e da arquitectura modernas e assim contribuir para a revisão crítica da definição dominante de modernismo; no plano operativo é objectivo observar a importância desta tipologia patrimonial, e nesse sentido sensibilizar para a necessidade de produção de instrumentos legais que garantam a sua salvaguarda.

As questões metodológicas que enformam esta investigação suportam-se na recolha e sistematização de informação proveniente de fontes primárias e secundárias. Numa fase inicial do trabalho, a necessidade de definição de balizas cronológicas e escolha de casos de estudo ditou a consulta exaustiva de uma vasta bibliografia. Esta incluiu publicações periódicas tais como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Art d'Aujourd'hui*, *Formes et Vie: Revue Trimestrelle de Synthèse des Arts*, *Aujourd'hui: Art et Architecture*, a revista italiana *Domus*, e as publicações portuguesas *Arquitectura* (1946-1988), *Arquitectura Cerâmica e Edificação Reunidas*, *Vértice*, *Colóquio*, *Panorama e Binário*, *Horizonte* e *Mundo Literário*. Para além da bibliografia canónica e historiográfica da arquitectura e arte, internacional e nacional, foi importante consultar as actas dos congressos e outra bibliografia específica associada, para o primeiro caso. Para o contexto nacional, além da consulta às publicações regulares mencionadas, foi importante a consulta dos catálogos das EGAP e legislação específica. A investigação dos casos de estudo foi suportada maioritariamente em fontes primárias que incluem licenças de obras, espólios particulares, consulta de imprensa e a sempre fundamental visita às obras. Neste aspecto, importa destacar a máxima importância da consulta cruzada dos arquivos pessoais dos arquitectos, dos artistas e das licenças de obras depositadas nos arquivos municipais. De facto, por o objecto deste estudo reportar a concretizações comuns a várias áreas disciplinares e, não estando a documentação afecta às diferentes participações reunida em processos comuns, foi essencial o confronto e análise comparada de documentos e informações oriundos dos vários arquivos por forma a rastrear, mapear e reunificar concretizações de Síntese.

Estrutura

A tese divide-se em três capítulos. Cada capítulo inicia com uma breve introdução cujo objectivo, para além das importantes questões de ordem

metodológica, é o de conferir enquadramentos prévios às questões em análise, facilitando por meio de resumos parcelares a leitura global do documento.

O primeiro capítulo, “Síntese das Artes: Projecção de um Movimento Internacional (1943-1959)”, analisa este programa à luz do contexto disciplinar moderno internacional. Reúne os antecedentes ideológicos e conceptuais que fortaleceram e legitimaram a adopção generalizada e transnacional da Síntese Plástica na cronologia em estudo.

O segundo capítulo, “Síntese das Artes: Pensamento e Debate em Portugal (1946-1979)”, foca-se justamente no contexto nacional, observando o campo crítico e o ensino. Este é o capítulo de maior volume e analisa seis diferentes tópicos que configuram e caracterizam o campo crítico nacional:

- “A acção do colectivo: os grupos na validação teórica e prática de Síntese Plástica” onde são analisados vários grupos cuja acção tem como base a ideia de colaboração e de Síntese Plástica;

- “Construindo um modelo de Síntese Plástica: recepção e difusão de um programa” que analisa diferentes vias de recepção e de difusão deste programa;

- “Implementando a Síntese Plástica: o encontro de interesses num único programa” que analisa os interesses comuns tanto da classe artística como política na manutenção deste conceito;

- “O Pacto das três artes maiores” na Academia (1957-1979): o exemplo da ESBAP” onde é analisada a acção das disciplinas Conjugação das Três Artes e das de âmbito Tecnológico dos Cursos de Pintura e Escultura, assim como o papel activo da ESBAP na divulgação e implementação da Síntese Plástica;

- “Materialidades e concepção Global: diferentes meios e expressões de Síntese” centrado em algumas das tecnologias mais comuns no exercício da Síntese Plástica;

- “Questões em debate no ‘Sempiterno Problema da Conjugação das Artes’ ” que analisa o intenso e controverso debate que a este tema se associou, realçando as principais questões, momentos decisivos e, quando possível, estabelecendo pontes com o debate internacional.

Sendo as obras a concretização material das ideias que as originaram, o terceiro capítulo, “As Obras (1944-1974): a Síntese das Artes em seis casos de estudo” observa justamente seis obras exemplares desta tipologia patrimonial integrando encomenda privada e pública. Neste quadro, são analisados um estabelecimento comercial, um equipamento, uma habitação unifamiliar, um monumento, um edifício de habitação multifamiliar e um equipamento público. A sua identificação é respectivamente: Livraria Portugália (Porto, 1944-1945), Cinema Batalha (Porto, 1945-1947), Casa António Neves (Vila Nova de Gaia, 1947-1949), Monumento ao Infante D. Henrique Mar Novo (1954-1956), Bloco das Águas Livres (Lisboa, 1953-1956) e a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (Porto, 1959-1974). Para cada exemplo são observados o contexto da encomenda, a equipa projetista, o programa artístico e a sua activação durante a experiência arquitectónica, ou seja, durante a *promenade architecturale*⁴² e a respectiva recepção crítica. À excepção da habitação unifamiliar, de informação limitada pelo seu carácter privado, foi realizada uma comparação com exemplos de tipologia semelhante à escala internacional. Constitui também excepção o projecto Mar Novo que, não tendo sido construído, naturalmente não foi visitado. As correspondências ao debate associado permitem inscrevê-los à escala global, e simultaneamente observar contextos específicos da sua produção nacional. O apoio em casos de distintas tipologias e sistemas de encomenda (pública e privada) configurou-se importante para a definição de um arco representativo da implementação deste programa em distintas gradações e graus de investimento, ou seja, contemplando manifestações mais e menos expressivas da aplicação deste programa.

Associado à tese apresentam-se dois volumes de Anexos. O primeiro,

⁴² Conceito arquitectónico desenvolvido primeiramente por Le Corbusier na descrição da Ville Savoye (Poissy, 1929-1931) e que refere a uma complexa teia de ideias e relações associadas à experiência de circulação num edifício.

“Biografias Ilustradas”, reúne imagens referenciadas ao longo do texto e constitui-se como um catálogo de concretizações ao abrigo deste programa. Este *catálogo* fortalece o argumento inicial quanto à diversidade, pluralidade e quotidiana execução deste programa, colocando em relação diferentes geografias, protagonistas e obras. O segundo compila trabalhos escolares, legislação e documentos de apoio aos casos de estudo, nomeadamente licenças de obra e imagens.

Limitações e oportunidades

No curso deste processo vários condicionalismos obrigaram à reestruturação parcial do trabalho. Desde logo, a crise pandémica e as dificuldades que esta trouxe não apenas no acesso a arquivos e bibliotecas, mas também no que refere a visitas aos edifícios casos de estudo. Por esse motivo, alguns tiveram de ser substituídos, outros tiveram visitas consecutivamente adiadas atrasando inevitavelmente os trabalhos. Também as obras de requalificação do Cinema Batalha quando este caso de estudo já se encontrava redigido obrigou à sua reestruturação pelas alterações substanciais que daí advieram.

Sendo este trabalho sobre um tema que dependia em grande parte da consulta de fontes primárias, a pesquisa foi condicionada tanto pela escassa como dispersa fonte documental. Por este motivo se alerta para a importância da constituição, organização e preservação de arquivos documentais e a sua agilização ao serviço do trabalho científico.

Esta tese sobre a Síntese das Artes em Portugal teve como suporte fundamental a análise de documentos relativos à cronologia referenciada (1944-1979), ficando para posteriores estudos eventuais leituras à luz de preocupações actuais. Também, e nesta linha, alguns dos assuntos estudados que, tanto por via da economia do trabalho como da escassa documentação, não foram integrados ou desenvolvidos nesta tese aguardam futuras oportunidades de investigação.

CAPÍTULO 1

SÍNTESE DAS ARTES: PROECÇÃO DE UM MOVIMENTO INTERNACIONAL (1943-1959)

O debate da Síntese das Artes no contexto da arquitectura moderna teve início durante a Segunda Guerra Mundial e projectou-se no quadro da reconstrução urbana que a ela se seguiu. A destruição do património arquitectónico, a crise económica e social, assim como a degradação da dignidade humana provocadas pelo conflito expuseram violentamente a falência dos modelos dominantes radicados no funcionalismo e na supremacia tecnológica. Como refere Joan Ockman, os acontecimentos traumáticos da Guerra apenas poderiam resultar numa profunda crise do pensamento racionalista⁴³. O processo de reconstrução da Europa constituiu, pois, uma oportunidade para, na teoria e na prática, equacionar este paradigma defendido desde os primeiros *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) e de, distanciando-se da sua vocação disciplinar radicada na ideia de autonomia, nele integrar novas dimensões de âmbito humano, social e espiritual. A reconstrução da arquitectura das cidades abarcava, neste sentido, uma proposta mais ampla que, além de procurar colmatar as extremas necessidades do património material, ambicionava também responder às necessidades espirituais, psicológicas e simbólicas do cidadão comum. Caberia à acção conjunta entre arquitectos, urbanistas e artistas o papel fundamental de criação dos símbolos de representação nesta nova estrutura urbana e social.

O apelo pela Síntese das Artes não constituía novidade, uma vez que havia sido recorrente em todos os movimentos mais utópicos e revolucionários da primeira metade do século XX⁴⁴. Embora por diferentes vias, todos desejaram uma união entre arte e vida pela formulação de propostas de harmonização entre as várias áreas disciplinares. Se, para o neoplasticismo e o movimento *De Stijl* formado em 1917 na Holanda, a intenção seria criar um estilo arquitectónico que resultasse da unificação

⁴³ Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 A Documentary Anthology* (New York: Columbia University, 1996). p. 13.

⁴⁴ Ibid, «A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century», em *Architecture + Art New Visions, New Strategies*, ed. Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (Helsinki: Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation, 2007), 30–61. p. 31.

estrutural e plena entre configuração espacial e estética, explorando assim um *território comum* às várias disciplinas⁴⁵, para a alemã Bauhaus, fundada dois anos depois, a Síntese das Artes constituía o desejo de reunir numa mesma obra, o trabalho de arquitectos, pintores, escultores e artesãos reintegrando a arte na vivência quotidiana⁴⁶, à semelhança do que havia preconizado antes o movimento inglês *Arts & Crafts* no qual, de resto, colhia inspiração.

Num quadro temporal e ideológico mais alargado, a Síntese das Artes retomava ainda o ideal romântico de *Gesamtkunstwerk*, conceito formulado no século XIX na produção ensaística do compositor Richard Wagner (1813-1883). Traduzido como *obra de arte total*, esta proposta consistia na conjugação de todas as formas de arte no drama musical. Segundo o autor, o impulso colectivo das artes conduziria a mais imediata e eficaz comunicação com o público, uma vez que “cada modalidade artística singular só se obtém inteiramente no agir conjunto de todas as modalidades artísticas, no qual elas se dão a entender e se entendem mutuamente”.⁴⁷ Para o autor, a música, a poesia e as artes plásticas deviam convergir numa expressão unitária superior assente no pressuposto de renúncia por parte de cada sector artístico da sua liberdade e autonomia disciplinar, em prol de uma expressão colectiva e de um ideal a todos comum.

Embora distantes cronologicamente e, por isso, integrando contextos históricos distintos, na proposta de síntese plástica observa-se um padrão de ressurgimento cíclico. A ideia de que o pensamento orientado estritamente por parâmetros positivistas e racionalistas impede uma ligação plena e emocional com o mundo parece constituir, pois, o fio comum entre estes movimentos e o tema em estudo. De facto, a discussão em torno da Síntese das Artes desenvolvida a partir dos anos de 1940 tinha como intenção resgatar o valor simbólico da arquitectura, ou seja, o aspecto emocional

⁴⁵ Sobre a relação entre as artes no movimento *De Stijl* ver, por exemplo, Gladys Fabre e Doris Wintgens Hötte, eds., *Van Doesburg and The International Avant-Garde: Constructing a New World* (London: Tate Publishing, 2009); MIT et al., *De Stijl: The Formative Years 1917-1922* (Cambridge: MIT Press, 1986); Hans Ludwig C. Jaffé e Mildred Friedman, *De Stijl, 1917-1931: visions of utopia*, ed. Mildred Friedman (Oxford: Phaidon, 1986).

⁴⁶ Sobre o trabalho desenvolvido na Bauhaus ver, por exemplo, Frank Whitford, *Bauhaus* (London: Thames & Hudson, 1984).

⁴⁷ Richard Wagner, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo (Lisboa: Antígona, 2003 [1849]). p. 178. Sobre a estética de Richard Wagner ver também J.G. Freson, *L'esthétique de Richard Wagner*, vol. Tome Premier (Paris: Librairie Fischbacher, 1893). p. 133-138.

e cultural que a Carta de Atenas⁴⁸ havia excluído, ao centrar-se nas quatro funções que a óptica exclusivamente racional então em vigor nos CIAM considerava na construção de cidade: habitação, trabalho, diversão e circulação.

O questionamento destas premissas na configuração de uma sociedade renascente dos destroços da guerra, numa paisagem política, social e humana profundamente transformada pelo conflito, constitui o pano de fundo do desenvolvimento deste debate durante os anos em que se verificou.

1.1. A II Guerra Mundial e a revisão crítica do Movimento Moderno

No quadro da nova agenda para a sociedade em construção, a Síntese das Artes constituiu uma plataforma comum para arquitectos e artistas construírem uma alternativa ao paradigma dominante e uma oportunidade para exercerem o seu poder reformador pela participação activa na esfera pública. Neste sentido, configura-se um momento de reposicionamento crítico em relação ao espaço público e a um modelo de cidade assente em valores de justiça e humanismo, por oposição aos parâmetros essencialistas e universalistas que haviam prevalecido.

Este subcapítulo observa justamente o momento de inversão de paradigmas pela análise de duas vias que forneceram enquadramento e contexto à implementação do programa moderno de colaboração entre arquitectos, pintores e escultores à luz da Síntese das Artes. A primeira parte do subcapítulo “O apelo da Humanização: um programa universal para a arquitectura do pós-guerra” centra-se no Humanismo, conceito universal que o fim da Guerra fez emergir com exponencial vitalidade. De facto, perante o cenário de degradação da Vida e generalizada destruição patrimonial levantaram-se preocupações de ordem social e humanista, cujo propósito fundamental era colocar o Homem no centro dos principais estudos. Este pensamento reflectiu-se em várias áreas disciplinares e a diferentes escalas, entre as quais a arquitectura e o urbanismo, tendo necessariamente impacto para o tema em estudo.

A segunda parte, “A colaboração, fórmula de resgate da expressão

⁴⁸ Documento redigido por Le Corbusier após o CIAM 4 realizado em 1933 em Atenas e que estabelece os parâmetros em que deve assentar a arquitectura e urbanismo modernos.

arquitectónica: as recomendações de ‘Nine Points on Monumentality’”, analisa a defesa da colaboração interdisciplinar justamente a partir de “Nine Points on Monumentality”, um dos textos fundadores da Nova Monumentalidade⁴⁹. Não sendo objectivo analisar o tema da Monumentalidade Moderna, tratado com detalhe noutro estudo⁵⁰, importa salientar aspectos deste discurso directamente relacionados com o debate e o exercício da Síntese das Artes na arquitectura. Neste sentido, pretende-se demonstrar como a retórica da Monumentalidade Moderna construiu uma base teórica de legitimação da colaboração e da Síntese das Artes. Se, por um lado, à luz deste programa, a colaboração e a interdisciplinaridade constituíam meios essenciais no combate ao excessivo funcionalismo e mecanização da arquitectura, colocando em prática o ideal humanista, por outro, a interdisciplinaridade possibilitaria a reintegração do valor simbólico e expressivo na arquitectura cujo reconhecimento colectivo a pacificariam e aproximariam do cidadão comum.

1.1.1. O apelo da Humanização: um programa universal para a arquitectura do pós-Guerra

Como referido, com o pós-Guerra, o discurso disciplinar da arquitectura moderna sofreu transformações profundas. Efectivamente, o pensamento baseado exclusivamente no portento tecnológico e no funcionalismo descurava o potencial humano. A recusa do paradigma racionalista, tal como era defendido nos primeiros CIAM e canonizado na Carta de Atenas, em favor da integração do valor humano marca, pois, um momento de viragem no debate arquitectónico.

Apesar do fim da Guerra o ter exposto com maior relevo, o tema da humanização da arquitectura vinha a ser levantado desde o início da década. De facto, já em 1940 o arquitecto finlandês Alvar Aalto publicava o texto “A Humanização da

⁴⁹ A importância deste texto para a cultura arquitectónica é evidenciada pela historiadora e crítica de arquitectura Joan Ockman que o escolhe para abrir uma antologia documental sobre este tema. Cf. Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 - A Documentary Anthology* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1996).

⁵⁰ Susana Constantino, «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2017).

Arquitectura”⁵¹, no qual alertava para a falta de resposta humana na arquitectura puramente funcional. Antecipando o debate que nos anos seguintes se desenvolveria sobre este tema, o arquitecto avançava a necessidade da arquitectura moderna ultrapassar a funcionalidade técnica alicerçada exclusivamente na dimensão económica da construção, e abraçar a *funcionalidade* humana, uma vez que “a arquitectura abrange todo o campo de vida do homem, a verdadeira arquitectura funcional, deveria sê-lo principalmente sob ponto de vista humano.” Não se tratava, pois, de negar ou combater os avanços tecnológicos alcançados pela arquitectura mas sim de os combinar com valores sociais, humanos e psicológicos a fim de concretizar plenamente o seu objectivo último, o de colocar o “mundo material em harmonia com a vida”.

Pela sua abrangência, o apelo da humanização foi entendido em várias dimensões e escalas. Seguindo esta linha e pouco depois, em “The Human Scale and City Planning”, Josep Luis Sert dissertava sobre a integração do valor humano no planeamento concluindo que a cidade do pós-guerra não poderia ser pensada com base em abstracções e isolada dos respectivos contextos sociais, políticos e económicos dos quais estava directamente dependente. A rejeição da supremacia da máquina enquanto único agente de transformação urbana e o reconhecimento da importância do valor humano deveria, pois, ditar o ordenamento das cidades⁵².

A nova ideologia que tem no Homem a preocupação central teve a adesão de muitos dos principais ideólogos do Movimento Moderno que, neste contexto, reexaminaram as doutrinas que eles próprios haviam concebido. De entre os seus mais destacados proponentes, estava o historiador e crítico de arquitectura Sigfried Giedion, justamente secretário geral dos CIAM e autor de “Space, Time and Architecture”⁵³, uma das obras de maior relevo na construção e legitimação da narrativa da arquitectura moderna. É também nesta obra que o autor aponta a separação entre

⁵¹ Publicado na revista do MIT *The Technology Review*, de Novembro de 1940, o texto seria traduzido e republicado dez anos depois em Portugal na revista *Arquitectura*. Ver Alvar Aalto, «A Humanização da Arquitectura», *Arquitectura* nº 35, Agosto de 1950. p. 7-8.

⁵² J. Luis Sert, «The Human Scale and City Planning», em *New Architecture and City Planning - A Symposium*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), p.392–412.

⁵³ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959 [1941]).

pensamento e sentimento registada desde o século XIX⁵⁴. Para o autor, desde a época industrial que a humanidade havia registado um avanço no campo tecnológico e do pensamento muito superior ao registado no domínio do sentimento. Essa circunstância havia produzido um desfasamento entre métodos de pensamento e métodos de sentimento e, por consequência, desarmonia e incompreensão entre diferentes áreas disciplinares. Efectivamente, a mecanização tal como a educação para a produção de especialistas haviam originado a separação entre as diferentes áreas disciplinares dificultando a sua interacção e mútuo entendimento. Segundo a sua teoria, o equilíbrio de uma época residiria precisamente no grau de sintonia entre métodos de pensar e de sentir⁵⁵. Da fixação na questão *pensamento vs sentimento* resultaria também a publicação de “Mechanization takes Command”, na qual o autor investigou os efeitos da mecanização, identificada como a principal responsável pela referida clivagem, na vida humana⁵⁶. Estas publicações surgiam ao mesmo tempo em que o confronto entre duas visões do pensamento arquitectónico se adensava, sendo objecto de discussão em alguns dos principais centros de produção e difusão do Movimento Moderno⁵⁷. Neste quadro, importa referir o simpósio *What is happening to modern architecture?*. Realizado no MoMA em 1948 e que colocou em confronto a corrente *Bay-Region Style* na Califórnia e o *International Style* que justamente era promovido pelo próprio MoMA. Apesar de ambas se posicionarem em defesa do humanismo, o problema residia na diferença entre as respectivas expressões arquitectónicas evidentes desde logo na abordagem aos materiais e à relação com o lugar. Não estando objectivamente definida a configuração de uma arquitectura de base humanista era, contudo, consensual, como avança Joan Ockman, que o paradigma da integração dos valores humanistas na expressão arquitectónica era a desenvolvida pelo arquitecto Frank Lloyd Wright para quem a função da tecnologia era servir os valores humanos⁵⁸.

O conceito de Humanismo ganhou um valor acrescido neste momento de crise

⁵⁴ Ibid. p. 13.

⁵⁵ Ibid. p.17.

⁵⁶ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command - a contribution to anonymous history* (New York: Oxford University Press, 1948).

⁵⁷ Sobre este assunto ver The Museum of Modern Art, «What is Happening to Modern Architecture?», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol 15, n. 3, 1948. p. 4-20.

⁵⁸ Para além do simpósio mencionado, ver também Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 - A Documentary Antology*. p. 15.

global. De facto, nele naturalmente se pressente uma especial atenção à escala humana, às necessidades psicológicas, emocionais e espirituais, ou seja, de valores entendidos e desejados universalmente. Segundo Akos Moravánszky, a grande atracção pelo Humanismo reside justamente na conotação positiva e universalista do conceito, o que lhe permite englobar um grande volume de ideias e constituir uma plataforma comum a vários posicionamentos políticos⁵⁹. Para o autor, este conceito de abrangência transnacional teria responsabilidade na aceitação de propostas arquitectónicas com integração do valor simbólico, expressivo e comunitário.

Para além do humanismo se concretizar numa atenção redobrada à escala humana e ao sentido de comunidade, atenção ao contexto e a valores vernaculares locais⁶⁰, à realização de uma arquitectura menos “abstracta”, orgânica ou expressionista como observado, encontraria também, como forma de concretização, a integração da expressão simbólica por via da Síntese das Artes. Respondendo ao apelo humano, a integração das artes na arquitectura moderna constitui, neste sentido e simultaneamente, uma via de atenuação dos seus efeitos adversos e um recurso para a sua harmonização. Enriquecendo a arquitectura moderna de valor emocional e lírico aproximava-a, pois, do homem comum, desencadeando a transformação da sua vivência quotidiana na relação com a cidade e com o espaço público, pela presença permanente de símbolos e expressões de reconhecimento colectivo, emprestando “expressão ao sentimento”⁶¹.

O afastamento do artista da esfera pública e principalmente da falta de identificação da arte moderna com o homem comum⁶² constituíam circunstâncias adversas na desejada aproximação ao público. Esta era uma questão que inclusivamente vinha a ser desvalorizada em favor das políticas anti-ornamento resultantes da ruptura com a história e da adesão ao paradigma mecanicista. A

⁵⁹ Ákos Moravánszky, «Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970», em *Re-Humanizing Architecture New Forms of Community, 1950-1970* (Basel: Birkhäuser, 2017). p. 23.

⁶⁰ Kenneth Frampton “Foreword” em *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Massachusetts: The MIT Press, 2002).

⁶¹ “Art as the Key to Reality” em Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958). p. 6-9.

⁶² Sobre este assunto ver Sigfried Giedion, «Do We Need Artists?», em *Architecture You and Me: the Diary of a Development* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937), 2–5.

desvalorização do ornamento era uma linha convictamente defendida pela corrente modernista mais ortodoxa como a protagonizada pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg. A teoria formalista e auto-referencial por si desenvolvida configurava um sistema regido pela autonomização das artes, condição que o autor considerava necessária para o desenvolvimento de uma arte de elite⁶³. No contexto particular da Síntese das Artes, em 1948 o autor acusaria a enorme contradição entre a integração da arte moderna na arquitectura, de vocação essencialmente pública, e a atmosfera privada da sua produção; um choque que acabaria por ser fatal à arte moderna mais ambiciosa⁶⁴.

Em oposição, a proposta de Giedion tentava recuperar o poder humanizador da arte pelo chamamento de participação activa da comunidade artística no projecto da cidade moderna, no que poderia também constituir uma valiosa oportunidade para o estímulo e projecção da sua actividade profissional. Considerado amplamente desde o início dos anos 1940 no debate arquitectónico, dentro e fora do círculo CIAM como analisado, o tema da humanização apenas viria a incluir a agenda dos CIAM em 1951 no encontro de Hoddesdon, como será observado em capítulo próprio.

1.1.2. A colaboração, fórmula de resgate da expressão arquitectónica: as recomendações de “Nine Points on Monumentality”

“(…) 7- The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied. The fulfillment of this demand can be accomplished, with the new means of expression at hand, though it is no easy task. The following conditions are essential for it: A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred

⁶³ Sobre as suas considerações modernistas ver, por exemplo, Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», em *Collected Essays and Criticism - Vol.1* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1940]), 23–28.e Ibid, «Modernist Painting», em *Collected Essays and Criticism - Vol 4* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1960]).

⁶⁴ Ibid, «The Situation at the Moment», em *Collected Essays and Criticism - Vol .2 Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. John O’Brian (Chicago: The University of Chicago Press, 1986 [1948]), 192–96.

years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them. As a rule, those who govern and administer a people, brilliant as they may be in their special fields, represent the average man of our period in their artistic judgements. Like this average man, they experience a split between their methods of thinking and their methods of feeling. The feeling of those who govern and administer the countries is untrained and still imbued with the pseudo-ideals of the nineteenth century. This is the reason why they are not able to recognize the creative forces of our period, which alone could build the monuments or public buildings that should be integrated into new urban centers which can form a true expression of our epoch. (...) ”⁶⁵

Em 1943 Sigfried Giedion, Josep Luís Sert e Fernand Léger escreveram o manifesto multidisciplinar “Nine Points on Monumentality”. Os três autores encontravam-se em Nova Iorque onde, tal como muitos artistas e intelectuais, tinham encontrado refúgio tanto do conflito mundial (Giedion e Léger) como do regime ditatorial de Francisco Franco (Sert). Desafiados a colaborar num próximo número da revista *American Abstract Artists* (AAA) e dado o interesse partilhado pelos três por colaborações entre arquitectos e artistas a grande escala, os autores decidiram reflectir conjuntamente sobre o tema da *nova monumentalidade na arquitectura moderna* a partir das suas perspectivas disciplinares individuais. A Léger corresponderia a Pintura, a Sert, a Arquitectura e o Urbanismo e a Giedion, a História⁶⁶.

“Nine Points on Monumentality” congrega nove pontos para uma abordagem moderna da monumentalidade apresentando argumentos em sua defesa. Neste texto, os autores começam por enfatizar a importância dos monumentos que, enquanto marcos de representação dos ideais da humanidade, são pensados e construídos para perdurarem no tempo estabelecendo, por isso, ligações entre passado e futuro. Enquanto expressão das necessidades culturais do homem, os monumentos deverão constituir símbolos condensadores tanto do pensamento como do sentimento da força

⁶⁵ Sigfried Giedion, J. Luis Sert, e Fernand Léger, «Nine Points on Monumentality [1943] », em *Architecture You & Me - The Diary of a Development* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), p. 48–51.

⁶⁶ Apesar do referido volume nunca ter sido publicado, este manifesto integraria anos depois a compilação de textos em torno da monumentalidade e a colaboração referida na nota anterior.

civil colectiva. Numa análise retrospectiva, os autores acusam a desvalorização do monumento e a sua fraca representatividade no presente, apontando a separação das disciplinas como um dos seus motivos: a monumentalidade apenas é possível em períodos de unificação de consciência e cultura. Adiantam que um novo momento se apresenta em que as mudanças estruturais trazidas pela guerra trarão necessariamente alterações à vida em comunidade. De especial importância para esta análise constitui o exposto no sétimo ponto, centrado na importância da colaboração entre arquitectos, pintores, escultores, paisagistas e urbanistas. Para os autores, a colaboração entre as áreas disciplinares seria, pois, uma condição fundamental na concretização de edifícios que, indo além da funcionalidade, integrassem as componentes expressiva e simbólica reconhecidas e desejadas pelo cidadão comum. Cumprindo em pleno o desejo do cidadão pela monumentalidade constituiriam marcos de verdadeira expressão da sua época e apaziguariam a divisão secular entre *métodos de pensamento* e *métodos de sentimento*. Para atingir este ideal de monumentalidade, orientado por valores actuais e modernos, as diferentes áreas disciplinares deveriam envolver novos materiais e tecnologias. A interacção da arquitectura com elementos animados e a aplicação de cor, há muito ausente desta área disciplinar, possibilitaria soluções plásticas de inusitada criatividade e originalidade.

Apesar de o tema da monumentalidade ser debatido desde os anos de 1930⁶⁷, “Nine Points on Monumentality” recupera-o no contexto do Movimento Moderno e dos CIAM, dos quais Giedion era justamente secretário-geral. Neste contexto, alerta para uma dimensão que faltava no discurso da arquitectura moderna mantido até à data, que diz respeito à necessidade humana de representação cívica. Esta era uma dimensão simbólica que havia sido esquecida pelos ideólogos modernos, que, concentrados unicamente na resolução de questões funcionais tais como habitação, trabalho, circulação e recreação, haviam ignorado as necessidades emocionais e culturais do cidadão comum. Para os autores, esta constituía uma *quinta função* que urgia recuperar no contexto da necessária re-organização da vida colectiva no pós-guerra. A arquitectura monumental permitiria superar a simples funcionalidade reintegrando o valor lírico entretanto perdido. Para os autores, esta formulação apenas

⁶⁷ Sobre este assunto ver, por exemplo, Lewis Mumford, «The Death of the Monument», em *The Culture of Cities* (San Diego/New York/London: HBJ Publishers, 1970 [1937]).

atingiria plena concretização pela estreita colaboração entre arquitectos, urbanistas e artistas. A vida em comunidade ganharia novos significados dentro do quadro económico e social que se antevia e, nesse sentido, arquitectos e artistas tinham de se preparar para regressarem conjuntamente à esfera pública.

Este manifesto propunha, pois, um novo entendimento sobre a vida em comunidade enquanto expressão do seu próprio tempo e não como resultado de um processo puramente técnico e funcional; algo possível de concretizar por via da colaboração. Aliás, o próprio manifesto incorporava esta mesma ideia de colaboração, uma vez que havia sido escrito em parceria justamente com o propósito de apresentar o mesmo tema de forma multidisciplinar⁶⁸. Embora redigido conjuntamente, também de forma individual, os três autores militavam pela reintegração da componente plástica na arquitectura. A este respeito importa referir o projecto do Pavilhão da República Espanhola desenhado por J. L. Sert e Luis Lacasa para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, realizada em 1937 em Paris, pensado para integrar obras de vários artistas, das quais “Guernica” de Picasso, “Catalan peasant in revolt” de Miró ou “Fountain of Mercury” de Calder, e as várias participações de Léger no mesmo certame com propostas de pinturas murais. O artista confirmava desta forma o entusiasmo pela policromia e pela pintura mural que havia antes avançado no discurso “The Wall, the Architect, the Painter” proferido no CIAM 4 (1933), justamente sobre a função da cor na arquitectura⁶⁹. Esta constituiria uma manifestação inusitada em favor da Síntese Plástica, ao ser enunciada justamente na altura da redacção da Carta de Atenas, num período em que estes congressos ainda se centravam exclusivamente sobre questões funcionais e programáticas⁷⁰. O encontro dos três autores em torno de “Nine Points on Monumentality” assinalaria um momento-chave no discurso arquitectónico, iniciando o debate da monumentalidade

⁶⁸ Apesar do texto congregar as perspectivas comuns aos três autores, a publicação da AAA tinha o propósito de incluir participações autónomas de cada um, por forma a melhor explicitar as ideias nele contidas.

⁶⁹ Fernand Léger, «The Wall, the Architect, the Painter», em *Functions of Painting*, ed. Edward Fry, trad. Alexandra Anderson (New York: Viking Press, 1973 [1933]). p. 91-99.

⁷⁰ Até ao CIAM VI, os congressos haviam abordado os seguintes temas: CIAM I (1928, La Sarraz, Suíça) - Fundação dos CIAM; CIAM II (1929, Frankfurt-am-Main, Alemanha) – Unidade Mínima de habitação; CIAM III (1930, Bruxelas, Bélgica) – Desenvolvimento racional do lote; CIAM IV (1933, Atenas, Grécia) – Publicação da Carta de Atenas/ A Cidade Funcional; CIAM V (1937, Paris, França) – Moradia e Recreação.

moderna no que viria a ser considerado pela recente historiografia como o “tema profético” da cultura arquitectónica dos anos de 1940⁷¹.

Depois deste manifesto, e com o tema da monumentalidade a ganhar expressão no debate internacional, no ano seguinte S. Giedion retomaria o assunto elaborando e aprofundando os conteúdos que antes havia resumidamente apresentado. Neste contexto surge “The Need for a New Monumentality”, integrado na coletânea *New Architecture and City Planning*, que seguiu o simpósio homónimo organizado pelo arquitecto e crítico alemão Paul Zucker (1888-1971)⁷². Versando sobre os desafios apresentados pelo planeamento urbano moderno do pós-Guerra, a publicação integrava uma secção dedicada exclusivamente ao tema da monumentalidade⁷³. Neste ensaio, o historiador critica o que denomina por pseudo-monumentalidade do século XIX, uma forma de expressão monumental que resultava de concepções anacrónicas e de uma utilização desregrada de formas despojadas de significado. Destituída de uma visão artística consistente, esta nada mais era que uma arquitectura de *formas vazias*. No sentido de enquadrar a emancipação da concepção mecanicista e justificar a emergência de uma nova monumentalidade, o autor faz uma retrospectiva da arquitectura moderna dos últimos cem anos sintetizando o que define por “os três passos da arquitectura contemporânea”: começa, pois, por adiantar que a arquitectura teve de romper com o passado e, tal como a pintura e a escultura, reconquistar os seus valores primitivos. Assim, depois de se centrar na célula, a unidade mais pequena, e de se debruçar sobre o urbanismo, o terceiro passo seria justamente o da reconquista da expressão monumental entretanto perdida. Este seria o momento para abandonar concepções anacrónicas e de adoptar uma nova monumentalidade informada por produções plásticas e espaciais de artistas modernos, tais como Picasso, Arp, Miró ou Léger, alicerçada na colaboração entre as artes. Neste período de reequacionamento da arquitectura seria necessário, pois, voltar a conquistar a expressão monumental que deveria emanar da vida emocional da comunidade. Para a nova monumentalidade de Giedion o alicerce na colaboração

⁷¹ Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 - A Documentary Antology*. p. 27.

⁷² Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», em *New Architecture and City Planning a Symposium*, por Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944). p. 549.

⁷³ Para além de S. Giedion, esta secção inclui contributos de George Nelson, Louis I. Khan, Philip L. Goodwin e Ernest Fiene.

proporcionaria múltiplas vantagens, tanto para a entidade patronal como para os artistas, que teriam no regresso à esfera pública uma oportunidade excepcional de aproximação ao público.

A questão do afastamento dos artistas relativamente ao público havia sido apontada pelo autor em 1937 quando em “Do We Need Artists?”⁷⁴ argumentava que os excessivos meios de expressão ao dispor da civilização moderna, tais como cinema, fotografia, radio, televisão, haviam tomado conta da vida, esvaziando o propósito inicial da arte. Semelhante contexto, havia conduzido a um período no qual, desprovidos dos seus direitos e privilégios, os artistas tinham a sua subsistência comprometida, sendo obrigados a trabalhar em áreas de recurso, muito distintas da sua formação. No entanto e, paradoxalmente, os artistas eram mais necessários que nunca numa sociedade em que a excessiva mecanização ameaçava tirar o lugar do sentimento, vital à sociedade. Criando unidade entre sentimento e realidade, esta nova formulação combateria o gosto dominante caracterizado pela separação entre pensamento e sentimento. Este posicionamento demarcava-se, pois, da ideologia progressista da nova arquitectura. Esta, num ávido desejo de actualização, recusava a história e as formas do passado, eliminando neste processo valores tais como a expressão simbólica e o ornamento. De facto, o ornamento era desde o início do século alvo de uma campanha adversa ancorada no argumento da sua inutilidade e rápida obsolescência⁷⁵. O que o discurso da nova monumentalidade propunha era a sua recuperação no contexto de crise de valores e da aproximação da arte ao homem comum pela ressonância natural que desencadearia com o seu valor expressivo e lírico.

Os dois textos referidos inicialmente assentam, pois, no pressuposto da importância da arte para o cidadão comum e para a vida quotidiana auferindo-lhe o poder de influenciar directamente a realidade ao unir-se com ela. No entanto, importa observar que, enquanto “Nine Points on Monumentality” se centra sobretudo na questão da colaboração entre as artes, “The Need for a New Monumentality” adensa e aprofunda esta questão ao reflectir sobre processos específicos de síntese plástica. Neste contexto, avança, por exemplo, a capacidade da pintura se aproximar da

⁷⁴ *Do we need Artists?* in Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. p. 2-5.

⁷⁵ Sobre este assunto ver, por exemplo, Adolf Loos, *Ornamento e Crime*, trad. Lino Marques (Lisboa: Cotovia, 2004 [1913]).

arquitectura moderna pela aptidão em perceber a concepção espacial do seu tempo e de descobrir formas de a representar. Pela tendência de simplificação das formas, necessidade de superfícies cada vez maiores e recurso a cores suaves, o autor confere-lhe a simplicidade que caracteriza a expressão simbólica. Por estes motivos, o autor reclama para a pintura mural o anúncio de renascimento do sentido perdido da monumentalidade⁷⁶. A particular atenção à pintura como um importante meio para atingir a monumentalidade terá sido inspirada nas várias reflexões que Fernand Léger havia dedicado ao tema desde a década anterior. Para além da já referida conferência proferida no CIAM 4, destaca-se o texto “On Monumentality and Color” no qual o autor atribui vital necessidade à cor pela sua relação directa à alegria e aos prazeres da vida⁷⁷. Segundo Léger, a cor e os objectos teriam o poder de transformar as superfícies mortas e anónimas das paredes em superfícies vivas. Libertada do condicionalismo das formas, a cor teria a capacidade de libertar também a arquitectura moderna do sentimento de “prisão” conferido pela rígida estrutura e pela limitação das paredes brancas. Ao induzir a percepção de movimento em superfícies estáticas ou profundidade a superfícies próximas, o que Léger essencialmente afirmava era que a policromia teria capacidade em interferir na dimensão psicológica do observador, o que poderia ser bastante favorável a uma desejada harmonização com o ambiente construído.

“Nine Points on Monumentality” consagrou, no contexto do debate e da cultura arquitectónica, a questão da colaboração interdisciplinar como uma fórmula tanto para sanar o desfasamento entre cidadão comum e arquitectura moderna como, num sentido mais universal, enquanto base na construção de uma nova sociedade fundada no espírito de cooperação. Alertou ainda para a necessidade não apenas de projectar para suprir a destruição da guerra, mas também para colmatar as necessidades da vida em comunidade em contexto de paz.

No entanto, apesar do discurso da monumentalidade moderna apresentar uma proposta de reconciliação democrática dos arquitectos e artistas com o cidadão e o espaço público, convém assinalar que este entendimento nem sempre foi consensual.

⁷⁶ Giedion, «The Need for a New Monumentality». p. 561.

⁷⁷ Fernand Léger, «On Monumentality and Color», em *Architecture You & Me - The Diary of a Development* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958 [1943]), p. 40–47.

Formulado apenas no plano estético e, portanto, de conteúdo despolitizado, a verdade é que este conceito não colheu receptividade no quadro das democracias que emergiram do conflito⁷⁸. De entre os motivos de recusa da monumentalidade estava o seu poder de manipulação, um potencial aproveitado pelos regimes autoritários que recentemente haviam dominado muitos países da Europa ocidental. Nesse sentido, muitos viam nesta proposta um paradoxo no contexto da arquitectura moderna, uma vez que se alicerçava justamente na história e no desejo de permanência, conceitos em si mesmos contrários à nova arquitectura radicada em conceitos democráticos⁷⁹.

No entanto, e apesar das correntes discordantes, este programa de cooperação das forças criativas e de integração de valor humano na arquitectura seria amplamente popularizado, desejado e promovido tanto pelas instâncias oficiais como pelo próprio tecido artístico. Pela sua concretização assentar num projecto colaborativo, o programa da monumentalidade, de alguma forma dava voz aos artistas cujo desejo de participação na esfera pública pela colaboração com arquitectos se evidenciava na acção de grupos formados justamente para o efeito, como o francês *Union pour l'Art*, fundado em 1936 por André Bloc. O programa da monumentalidade moderna sustentou, pois, uma via para o incremento profissional dos artistas, facto que justificaria o seu alargamento a várias tipologias de obra, como se observa neste estudo.

1.2. Heterogeneidade e complexidade no debate e na cultura arquitectónica do pós-Guerra

As possibilidades abertas pelo discurso da Nova Monumentalidade, quanto à emancipação das forças criativas na construção da cidade moderna, conduziram à reconfiguração do debate disciplinar arquitectónico que, justamente a partir do fim da

⁷⁸ Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2000). p.269.

⁷⁹ O debate da monumentalidade moderna atingiu um momento de especial projecção com a realização do simpósio “In Search for a New Monumentality” organizado em 1948 pela revista *The Architectural Review*. Procurando respostas para o significado de monumentalidade, suas qualidades, características e formas de alcance, o simpósio integrou contribuições de Gregor Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lúcio Costa e Alfred Roth, sendo representativo da pluralidade de posicionamentos quanto ao tema em debate. As várias contribuições foram compiladas em Gregor Paulsson et al., «In Search of a New Monumentality», *The Architectural Review*, nº 621, setembro de 1948. p. 117-128.

Segunda Guerra, passou a incluir a problemática da síntese plástica. A colaboração entre arquitectos e artistas passou a ser considerada um factor-chave para a re-definição de uma nova sociedade agindo nas vertentes arquitectónica, social e humana no que poderia constituir uma resposta eficaz às necessidades do cidadão comum.

Enquanto as novas ideias conquistavam espaço de concretização nas sedes das instituições humanitárias da ONU em Nova Iorque (1947-1952) e da UNESCO em Paris (1952-1958), cujos projectos envolviam elevado número de arquitectos e artistas de várias nacionalidades⁸⁰ constituindo justamente poderosos símbolos da nova agenda, a Síntese das Artes ganhava relevância nos meios artísticos. Em França, a formação de grupos como a *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* (1949)⁸¹ e o *Groupe Espace* (1951)⁸² evidenciava o poder mobilizador de colectivos de arquitectos e artistas em torno de projectos comuns. Especialmente o *Groupe Espace*, formado em torno de André Bloc e Felix del Marle, alargava a sua acção pela multiplicação de núcleos em vários países europeus, como Bélgica, Inglaterra, Itália, Finlândia e Suíça. Por outro lado, o debate ganhava destaque nos reputados congressos CIAM. É neste quadro que, ainda sob forte influência dos efeitos da Guerra, estes encontros se interessam pela questão da relação entre as artes na procura de dimensões comunitárias e humanas, iniciando um encadeado de debates que esta e outras organizações realizariam em vários países da Europa e Américas até ao fim da década de cinquenta⁸³. A análise

⁸⁰ Liderado pelo escritório de arquitectura de Wallace Harrison, o projecto da ONU integrou participações dos arquitectos N.D. Bassov (União Soviética), Howard Robertson (Reino Unido), Gaston Brunfaut (Bélgica), Ernest Cormier (Canadá), Sven Markelius (Suécia), Liang Ssu-cheng (China), G.A. Soilleux (Austrália), Oscar Niemeyer (Brasil) e Le Corbusier (França) e Júlio Villamajo (Uruguai). Integra, entre outras, obras de Marc Chagall, Cândido Portinari e F. Léger. O projecto do edifício sede da UNESCO integrou o trabalho de Bernard Zehrfuss, Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi, Lúcio Costa, Walter Gropius, Le Corbusier, Sven Markelius, Ernesto N. Rogers, Eero Saarinen. Entre outras, integra obras de Henry Moore, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Joan Miró, Picasso, Jean Arp e Jean Lurçat.

⁸¹ A *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* foi fundada em 1949 por André Bloc e Le Corbusier e tinha como Presidente o pintor Henri Matisse.

⁸² O *Groupe Espace* foi fundado em 1951 por André Bloc e Felix del Marle, reuniu artistas que gravitavam em torno da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* e que defendiam a abstracção nas artes. Tinha como Presidente Honorário Eugène Claudius-Petit, o Ministro francês da Reconstrução e do Urbanismo e integrava artistas tais como Fernand Léger, Sonia Delaunay, Jean Gorin, Ethienne Beothy, Cícero Dias, Paul Nelson, Bernard Zehrfuss, Victor Vasarely e Edgard Pillet. Sobre as suas intenções ver o manifesto em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 37, Outubro 1951. p. V.

⁸³ As revistas de arquitectura e arte destas décadas dão nota da realização de debates em torno desta matéria, em várias localidades. Neste contexto importa referir algumas iniciativas promovidas no MoMA, tais como *A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture* realizado em 1951. Este simpósio foi presidido por Phillip Johnson e integrou uma participação multidisciplinar

destes debates é indicadora tanto da multiplicidade de questões em equação e confronto na proposta multidisciplinar de Síntese das Artes, como da evolução do entendimento sobre este programa ao longo da cronologia em que se realizaram. Este subcapítulo observa os principais congressos internacionais realizados em torno deste tema.

A primeira parte do subcapítulo analisa justamente o debate da Síntese das Artes desenvolvido nos CIAM, respectivamente, no CIAM 6 (Bridgewater, 1947), CIAM 7 (Bergamo, 1949) e CIAM 8 (Hoddesdon, 1951). Em foco estão alguns aspectos da problemática que nestes encontros foram debatidos, desde o impacto no homem comum da “expressão arquitectónica” tratado nos dois primeiros, à necessidade de implementação da Síntese das Artes nos centros cívicos da cidade moderna, debatida no último. A segunda parte observa o debate desenvolvido na Conferência Internacional dos Artistas realizada em Veneza em 1952, com o patrocínio da UNESCO. Tendo como ponto de partida a necessidade de cooperação internacional e profissionalização do sector artístico, nesta conferência discutiu-se a possibilidade da intervenção do Estado na ajuda aos artistas e a sua acção no âmbito da síntese plástica.

A terceira parte analisa o III Congresso da UIA realizado em Lisboa em 1953. Em foco, estava a questão da integração da arte não figurativa na arquitectura e o debate em torno da necessidade de oficialização da Síntese Plástica. As conclusões deste congresso trariam consequências significativas para a implementação da síntese plástica no plano nacional.

A quarta e última parte foca-se no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, em 1959 o último dos grandes congressos que incluiu a Síntese das Artes no seu plano de trabalhos. Tendo como cenário e pretexto a experiência de Brasília, a cidade que pretendia justamente constituir-se como paradigma de Síntese Plástica, a análise observa o confronto entre

composta por Henry-Russel Hitchcock, Frederick Kiesler, Ben Shahn, Josep Luís Sert, James Johnson Sweeney ou a exposição *Painting and Sculpture in Architecture* realizada em 1949. Sobre a relação do MoMA com a Síntese das Artes ver Barry Bergdol, «The Synthesis of the Arts and MoMA», em *Docomomo Journal - Art and Architecture, a Synthesis*, n. 42 (Barcelona: DOCOMOMO International Barcelona, 2010). p. 110-113.

percepções antagónicas da problemática. A persistência do descordo no fim da década de cinquenta e a emergência de um novo quadro social e político deixam antever o esgotamento do programa.

1.2.1. Da “expressão emocional” da arquitectura às artes reunidas no “Coração da Cidade”: os CIAM, em Bridgewater (1947), Bergamo (1949) e Hoddesdon (1951)

A atenção dos CIAM aos valores emocionais e expressivos da arquitectura estreou-se no primeiro encontro realizado depois da Segunda Guerra Mundial. O quadro político, económico e social⁸⁴ profundamente alterado pelo conflito e pelo domínio de ditaduras, ditou a urgência do reinício das actividades do grupo depois de um interregno de dez anos em circunstâncias particularmente adversas⁸⁵. Assim, o CIAM 6 realizado em 1947 em Bridgewater no sul de Inglaterra⁸⁶ ficou assinalado pela reafirmação do espírito de colaboração, entretanto fragilizado pela Guerra, e dos objectivos do grupo incluindo revisão de actividades passadas e projecção do trabalho futuro. De facto, a reconstrução urbana constituía uma excepcional oportunidade para este grupo progressista repensar as políticas de ordenamento territorial e, à escala massiva, nelas integrar a desejada componente humana, cumprindo o objectivo de “trabalhar para a criação de um ambiente físico que satisfaça as necessidades emocionais e materiais e estimule o seu crescimento espiritual”⁸⁷. Esta nova concepção de planeamento que, para além das condições funcionais adequadas à vida em comunidade, encontrava a sua expressão plena na reunião das artes resultava, pois, de uma nova consciência de entender o homem e a sua relação com a envolvente.

Apesar de enunciada no início da década, como observado, a Síntese Plástica encontrava pela primeira vez espaço de reflexão no restrito núcleo dos CIAM, num

⁸⁴ Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Massachusetts: The MIT Press, 2002). p. 172.

⁸⁵ Durante a Guerra a organização CIAM manteve-se viva pelo cuidado e atenção de S. Giedion, W. Gropius, J.L. Sert, S. Papadaki e R. Neutra que preservaram os respectivos documentos nos Estados Unidos. Ver Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001). p.29.

⁸⁶ Presidido pelo arquitecto holandês Cornelis Van Eesteren (1897-1988), o CIAM 6 realizou-se no *Bridgewater Arts Center*, localizado em Bridgewater, Somerset, de 7 a 14 de setembro de 1947. Este encontro reuniu arquitectos, urbanistas e escritores oriundos de vinte países da Europa, América, África e Ásia.

⁸⁷ Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. p. 172

encontro igualmente marcado pelo afastamento do discurso ortodoxo funcionalista que havia prevalecido desde a sua fundação. Vários dos elementos CIAM tinham já envolvimento no campo teórico ou prático da Síntese Plástica. Para além de Giedion e Sert, como observado, destacam-se Le Corbusier⁸⁸, Walter Gropius, fundador da Bauhaus, ou o arquitecto holandês Cornelis van Eesteren⁸⁹, presidente desta organização e que havia integrado a fundação do grupo de *DeStijl* sendo co-autor do respectivo manifesto juntamente com Theo van Doesburg. No entanto, e apesar da familiaridade com o assunto, o tema da expressão arquitectural foi apresentado com alguma hesitação devido à falta de consenso quanto ao foco e objectividade da proposta⁹⁰. Com forte expressão neste encontro, as questões de estética e de Síntese Plástica conduziram à criação de uma secção CIAM de Síntese das Artes Plásticas. De acordo com a reunião preparatória do congresso, o interesse pelo tema manifestou-se em duas direcções que, embora diferentes, se associam. Por um lado, a preocupação com o factor humano, concretamente a reacção emocional do homem comum à arte moderna, e em particular à arquitectura, aspecto proposto a debate pela secção britânica CIAM, o grupo MARS (*Modern Architectural Research*) através do seu coordenador J. M. Richards também, desde 1937 editor da revista *Architectural Review*. Por outro lado, a arquitectura e a sua relação com a pintura e a escultura, tema lançado por Giedion em representação do grupo suíço. Motivado pelo tema e procurando enriquecer o debate, Giedion aliou-se a Hans Arp na redacção de um questionário dirigido aos vários grupos CIAM integrando a temática “O Impacto das Artes Irmãs: Relação entre arquitectos, pintor e escultor”⁹¹. O questionário centrava-se fundamentalmente em dois aspectos: que função deveriam desempenhar a pintura e a escultura na arquitectura e, por outro, de que forma poderia a colaboração ser eficazmente desenvolvida. Como poderia a divisão entre as artes ser superada?

Na proposta a debate intitulada “Contemporary Architecture and the Common

⁸⁸ Sobre o envolvimento de Le Corbusier na Síntese das Artes ver, por exemplo, Stanislaus von Moos, *Le Corbusier, Elements of a Synthesis* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009).

⁸⁹ Cornelis van Eesteren foi presidente dos CIAM entre 1930 e 1947, ano em que foi substituído por J.L. Sert.

⁹⁰ Para alguns, a estética apenas poderia ser considerada no plano pessoal, para outros, no plano restrito formal da arquitectura. Veja-se Sigfried Giedion, ed., *A Decade of New Architecture* (Zurich: Editions Girsberger, 1951). p. 30.

⁹¹ Inquérito de redigido para o CIAM de Bridgewater em 1947. Cf. Ibid. p. 32.

Man" J.M. Richards alertou para a falta de empatia do homem comum com a arte e arquitectura modernas. Esta era uma questão que o autor abordava desde o início da década⁹² e que agora oportunamente retomava no contexto do debate disciplinar colectivo. O tópico levantava à partida o dilema já manifestado⁹³ se o arquitecto devia seguir o gosto do cidadão comum, o “homem da rua” ou, pelo contrário, agir em conformidade com o seu conhecimento técnico e consciência realizando o que considerasse um bom trabalho. De facto, estaria ao seu alcance a mediação entre homem comum e arte e arquitectura modernas e impedir que estas apenas fossem apreciadas por *connaisseurs*. Uma das formas que Richards sugere no sentido da referida aproximação é a adopção de uma linguagem mais próxima das estéticas locais, materiais e o respeito pelas preexistências, exemplo concretizado na arquitectura sueca e no estilo denominado “New Empiricism”. Para Giedion, figura-chave na defesa da Síntese Plástica e da Nova Monumentalidade, o “New Empiricism” mais não era do que uma questão sentimental abrigada no consensual chapéu do humanismo não constituindo por isso, uma resposta satisfatória para a questão em debate⁹⁴. Naturalmente para o historiador, a desejada aproximação devia ser concretizada por via da Síntese das Artes⁹⁵. Esta proposta levantava, no entanto, o problema da ausência secular de colaboração nas artes, obstáculo que resultava de séculos de isolamento disciplinar e que havia conduzido a uma incompreensão recíproca. Um caminho para a superação desta condicionante era justamente investindo os edifícios públicos de sentidos simbólicos e emotivos de maior expressividade. Num mundo excessivamente mecanizado esta era também uma forma de recuperar os factores humanos de variedade e individualidade que melhor se conectariam com o cidadão comum. Em sintonia com Giedion, Le Corbusier enfatizou a dimensão poética da Síntese Plástica e a harmonia que apenas pode resultar das artes reunidas e da evolução da consciência individual, através desta acção colectiva. Por sua vez, Aldo van Eyck (1918-1999) reclamou para os CIAM o papel de porta-voz de uma nova consciência despida de valores artificiais do passado.

⁹² Sobred este assunto ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. p.163-167.

⁹³ Ver Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», em *New Architecture and City Planning a Symposium*, por Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944).

⁹⁴ Giedion, *A Decade of New Architecture*. p.2.

⁹⁵ Giedion. Ibid. p. 30.

O debate da expressão arquitectural⁹⁶ desenvolvido em Bridgewater foi continuado no Congresso de Bergamo⁹⁷ através de um grupo de trabalho claramente denominado “A Síntese das Artes Plásticas”. Coordenado por S. Giedion e J.M. Richards, o trabalho desta secção, tal como em Bridgewater, naturalmente incidiu sobre *como* a Síntese das Artes pode ocorrer da colaboração entre arquitectos e artistas e, por outro lado, se o “homem da rua” é sensível à mesma Síntese.

O debate da estética arquitectónica decorrido em Bergamo foi considerado um dos mais intensos da história dos CIAM⁹⁸. Para este facto contribuiu a intervenção da arquitecta polaca Helena Syrkus (1900-1982) que, reagindo violentamente contra a lógica funcionalista da arquitectura moderna, a apelidou de “fetiche do esqueleto”⁹⁹ por quanto ela dificultava a sua compreensão por parte dos cidadãos. Ao invés, a arquitecta defendeu uma arte figurativa e tradicional entendível pelas massas e capaz de responder às suas necessidades. A autonomia da *arte pela arte* apenas serviria para afastar os artistas da vida. Num contexto de profunda divisão ideológica entre Oeste e Este, este debate colocava justamente em confronto duas abordagens distintas de entender e alcançar a síntese plástica. Por um lado, a defesa da arte e arquitectura modernas de tendência abstracta, protagonizada pelos países democráticos e pelos CIAM, e por outro, uma que procurava alinhamento com o realismo socialista, tal como praticado nos países da URSS¹⁰⁰.

Esta discussão evidenciava que as questões de estética não resultavam apenas de concepções individuais, mas de formas distintas de ver o mundo das quais participava justamente a dimensão política. Obviamente que, para a maioria dos congressistas CIAM, estas eram questões anacrónicas, uma vez que a arte e a

⁹⁶ A secção IIIB relativa à expressão arquitectural foi coordenada por S. Giedion e incluiu as participações de J.M. Richards, J.L. Sert, Jaap Bakema, Blanche Lemco e Aldo Van Eyck.

⁹⁷ O Congresso de Bergamo realizou-se entre 22 a 31 de Julho de 1949 no Palazzo della Ragione localizado na Piazza Vecchia da referida cidade.

⁹⁸ Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 38.

⁹⁹ Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Harvard University Press (Cambridge, Massachusetts, 1958); Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 87. A intervenção de Helena Syrkus foi publicada também em Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968 - A Documentary Antology* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1996). p. 120-122.

¹⁰⁰ Sobre este assunto ver Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 14 e Ibid, ibidem. Mumford 193-195. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, «CIAM 7 Bergamo 1949», Rapport 2ème Comission: Arts Plastiques, 1949.

arquitectura deveriam reflectir a contemporaneidade e, como tal, exprimirem-se de acordo com a linguagem do seu próprio tempo. Sobre a falta de entendimento do “homem na rua” com a arte e arquitectura modernas, Giedion apontaria a condição inevitável de que “há sempre um certo atraso entre a criação de uma obra autêntica e a sua aceitação pelo público”¹⁰¹. Contribuindo para a clarificação desta questão, J.M. Richards sublinharia ainda que, contrariamente aos países do bloco Este, interessados na *quantidade*, o que interessaria aos CIAM era justamente a *qualidade* adiantando que “é preciso dar ao povo as ferramentas para se aproximarem da arte”.

Convém referir que no CIAM 7 (Bergamo, 1949) a Síntese das Artes começa a ser entendida como um processo orgânico e, como tal, não pode ser racionalizado em demasia pois, como afirmou Cornelis van Eesteren, “será a sensibilidade dos intervenientes que responderá quanto ao resultado”, ou seja, à relação entre arte e realidade¹⁰². Em alinhamento com esta perspectiva dinâmica na qual a vida define os contextos e possibilidades de acção, é do próprio presidente dos CIAM, J.L. Sert a afirmação de que “não podemos conhecer os meios da síntese antes de a fazer”¹⁰³. Uma outra contribuição que importa realçar no quadro da expansão do conceito em análise é a do arquitecto grego Charalambos Sfaellos (1914-2004) quando afirma que a colaboração das artes com a arquitectura não se circunscreve a uma expressão plástica una e funcional no espaço. Por trabalhar em *coordenação* e não em *subordinação* entre as várias artes, o autor avança, tomando como exemplo uma escultura independente, a possibilidade que esta tem de completar uma composição concentrando a expressão de toda a síntese em pontos privilegiados¹⁰⁴.

Apesar da abertura e elasticidade que o conceito de síntese plástica parece estar a adquirir, o debate não avança nesse sentido e dos congressos de Bridgewater e Bergamo não resultaram conclusões definitivas sobre a problemática. Contudo, nas deliberações finais¹⁰⁵ ficou anotado que os CIAM não aceitariam a hierarquização dos

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Cornelis Van Eesteren em Congrès Internationaux d’Architecture Moderne, «VII ème Congres CIAM 1949».

¹⁰³ J. L. Sert. Ibid.

¹⁰⁴ Charambelos Sfaellos. Ibid.

¹⁰⁵ Ver Congrès Internationaux d’Architecture Moderne, «VII ème Congres CIAM 1949».

homens pelo nível cultural ou social nem o abaixamento do nível das artes por motivos sentimentais ou políticos. Os CIAM consideram, ao invés, que todo o homem é capaz de apreciar os verdadeiros valores artísticos e o dever do profissional da arte é oferecer-lhe o seu trabalho sob a forma mais avançada e da mais alta qualidade possível. Nos CIAM era reconhecida a necessidade do cidadão pelo funcionalismo utilitário, mas também da necessidade de felicidade e de lazer.

Para além destas proposições, importa referir que uma das consequências práticas deste congresso, mais especificamente do questionário lançado por Giedion, foi a resolução de Gropius em convidar artistas modernos para colaborarem no projecto da Universidade de Harvard em Boston, que estava em construção¹⁰⁶.

Depois de dois congressos centrados no tema da expressão arquitectural, e apesar da falta de conclusões, o CIAM 8 (Hoddesdon, 1951) tomou uma direcção distinta. Seguindo os interesses de Josep Luis Sert, presidente dos CIAM, e do grupo MARS¹⁰⁷, especialmente interessados em desenvolver as questões associadas ao urbanismo, no CIAM 8¹⁰⁸ o debate recentrou a problemática da síntese plástica no contexto dos centros cívicos, ao abrigo do sugestivo tema *The Heart of the City*. A ideia central avançada neste Congresso foi justamente a de que a Síntese das Artes seria mais eficazmente alcançada nos locais de convívio, recreação, diversão e contemplação colectiva, ou seja, nos centros cívicos, locais representativos da cidade moderna e por isso, metaforicamente denominados Coração ou *Core*. O *core* era, neste sentido, um elemento essencial no planeamento urbano, uma vez que aí se concentraria a expressão do colectivo e do espírito da comunidade, ou seja, dos factores de humanização e de atribuição de significado à própria cidade¹⁰⁹.

A intenção de projectar locais de encontro para peões nas novas cidades evidenciava uma redobrada atenção à componente humana e necessariamente

¹⁰⁶ O Harvard Graduate Center inclui obras de Joan Miró, Josef Albers, Jean Arp, Herbert Bayer e Richard Lippold.

¹⁰⁷ Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. p.202.

¹⁰⁸ O CIAM 8 realizou-se entre 7 e 14 de Julho numa casa de campo transformada em centro de reuniões localizada em Hoddesdon, cerca de 30 km a norte de Londres. Neste congresso participaram delegados de 22 países.

¹⁰⁹ Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 40.

impunha o desenvolvimento de soluções à escala urbana como desejava Sert¹¹⁰. Também, o enfoque do debate nos problemas do urbanismo era uma questão da maior urgência já que o crescimento rápido das cidades poderia conduzir a soluções de suburbanização¹¹¹, o que seria altamente indesejável num quadro em que se pretendia justamente o oposto, ou seja, projectar de acordo com uma via humanista e para uma vida em comunidade. Este tema seguia, pois, as linhas traçadas juntamente com Giedion e Léger em “Nine Points on Monumentality”, onde se preconizava uma reorganização da vida urbana em comunidade pelo envolvimento conjunto de arquitectos, urbanistas, pintores e escultores. A colaboração nas artes teria, pois, um papel essencial no processo de humanização das cidades.

Em continuidade com a intervenção proferida no CIAM 7, na abertura do Congresso de Hoddesdon, Sert reafirmou a crítica ao racionalismo da arquitectura cuja principal intenção era a expressão da técnica e da função prática enfatizando, pois, como alternativa, uma arquitectura mais completa em valorização da cor, dos materiais e dos valores plásticos. A colaboração entre as artes foi apresentada como um factor decisivo para a qualificação da qualidade plástica da arquitectura e dos espaços constitutivos da cidade¹¹².

Importa assinalar que este é o congresso que estreia a participação portuguesa nos CIAM, num grupo ainda em formação coordenado por Alfredo Viana e Lima (1913-1991), e constituído igualmente por João José Tinoco (1924-1983) e Fernando Távora (1923-2005). Os três arquitectos eram diplomados pela Escola de Belas-Artes do Porto e membros activos da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), fundada em 1947 na mesma cidade, justamente em defesa da implementação da arquitectura moderna. Este momento marcaria, pois, a presença continuada de uma secção portuguesa nestes congressos até à sua extinção em 1956. Anos depois, sobre o encontro de Hoddesdon Távora sublinharia a importância do tema central, o *core*, que,

¹¹⁰ Sobre este assunto ver J. Luis Sert, «The Human Scale and City Planning», em *New Architecture and City Planning - A Symposium*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 392–412.

¹¹¹ Ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. p.203.

¹¹² “No matter how beautiful structure alone may be, should we forget that flesh and skin can be added to the bones?” Cf. J.L. Sert. “Centres of Community Life” in Tyrwhitt Jaqueline, Sert Jose Luis, e Rogers Ernesto N., eds., *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life* (London: Lund Humphries, 1952). p. 3-16.

não se circunscrevendo apenas aos centros das cidades, remetia para “uma visão muito ampla arquitectónica, urbanística e humana da necessidade do *core* como elemento de vida espontânea e organizada, individual ou colectiva”¹¹³.

De facto, como referiu o arquitecto e editor da *L'Architecture d'Aujourd'hui* Pierre Vago¹¹⁴, o *core* era uma expressão de difícil definição. Não se tratava, como à partida o nome parecia indicar, das praças principais das cidades onde se situavam os principais edifícios públicos. O *core* era um lugar de identificação colectiva a nível físico, mas sobretudo ao nível psíquico que, pelo seu reconhecimento simultaneamente subtil e transversal, se constituísse um símbolo dessa colectividade.

O tema “A Reunião das Artes no *core* da cidade” proposto a debate defendia, pois, que a síntese plástica deveria ser o resultado do esforço colectivo de arquitectos, pintores e escultores que, neste contexto, deveriam trabalhar em total proximidade e comunhão. Como é referido nas conclusões¹¹⁵, o *core* contém as condições naturais para a realização de uma síntese orgânica entre moderna tecnologia e as artes plásticas como instrumentos e expressão da sociedade. É justamente no contexto urbano que a arquitectura e as artes plásticas se devem integrar para executarem uma função social unindo as pessoas, estimulando a discussão, a troca de ideias, mediando processos de identificação entre esferas individuais e colectivas, aspectos importantes para o desenvolvimento de um espírito cívico saudável.

Claro que a concretização da Síntese Plástica era um processo que deveria ser reaprendido e incentivado uma vez que a ausência secular da colaboração havia criado uma quebra entre arquitectos e artistas. Neste contexto, a importância da educação seria fundamental e, nesse sentido, é justamente Gropius que critica o sistema de ensino que, focado em demasia na componente técnica e teórica, havia negligenciado

¹¹³ Fernando Távora referenciado em Susana Constantino, «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2017). p. 75.

¹¹⁴ Pierre Vago, «Le 8ème Congrès à Hoddesdon», *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, nº 36, Agosto de 1951. p. XXXI.

¹¹⁵ Jaqueline, Tyrwhitt, Jose Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*. p. 159.

o ensino da manualidade, importante e intrínseca aos processos criativos¹¹⁶. Alargando a crítica ao exercício prático da Síntese Plástica é também Gropius que, desiludido, aponta a inexistência de edifícios exemplares de síntese plena. Nesse sentido, o arquitecto refere que a colaboração entre as artes deveria preferencialmente ocorrer desde o início, tal como nas construções góticas, cujo processo de construção era plenamente vivido no local por artistas e arquitectos. Esta era uma via quase impossível de concretizar pelos altos custos envolvidos, mas capaz de criar maior contacto e integração entre as várias contribuições conduzindo à desejada unidade artística. Também James Johnson Sweeney, crítico de arte e antigo curador do MoMA, dá como exemplo de síntese plástica a concretizada nas construções góticas onde teria enquadramento enquanto função e elemento arquitectónico, constituindo destas, elementos únicos e indissociáveis. Mais optimista, Le Corbusier¹¹⁷ defende a espontaneidade que deve emanar da expressão artística, algo que deverá ocorrer sem regras e programas predefinidos, tal como a poesia.

O desdobramento do debate observado de Bridgewater até Hoddesdon evidencia o desvio das questões concretas e focalizadas, à sua disseminação no contexto alargado da cidade. Se numa primeira fase, nomeadamente no CIAM 6 e CIAM 7, a atenção se centrou no tema da expressão arquitectónica e de como esta poderia humanizar o funcionalismo da arquitectura pela sua aproximação ao homem comum, em Hoddesdon o enfoque estava em debater de que forma a relação entre as artes no contexto urbano poderia satisfazer o cidadão na procura de dimensões simbólicas, comunitárias e humanas. Apesar de perpassar um tom favorável à colaboração entre as artes e, nesse contexto, desde a fase inicial do projecto, os debates voltaram a atenção para o processo de recepção não abordando, pois, a problemática sob o ponto de vista da produção, ou seja, quanto ao processo colaborativo. A mudança de tema no Congresso de Hoddesdon não resultou, como havia justificado Gideon¹¹⁸, de uma anterior clarificação da problemática e, de facto, a absorção da síntese ainda não estava plenamente executada como algo natural. A

¹¹⁶ Walter Gropius. "In Search of Better Architectural Education" in Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 41-46.

¹¹⁷ Le Corbusier "The Core as a meeting place of the Arts" in Jaqueline Tyrwhitt, Jose Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*. Ibid. p. 41-52.

¹¹⁸ Cf. Giedion, *A Decade of New Architecture*. p. 39.

dificuldade de fechar conclusões sobre este assunto e a necessidade de avançar face ao urgente processo de reconstrução em curso terão constituído os verdadeiros motivos na mudança de foco deste debate.

Dois anos depois, o CIAM 9 deixaria completamente ausente as questões da síntese plástica para se concentrar no Habitat. A Síntese das Artes na cidade, contudo, voltaria a ser tema de debate no Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte realizado no Brasil em 1959.

1.2.2. Que caminhos para a concretização da Síntese? Uma proposta de *Chantiers de Synthèse* na Conferência Internacional dos Artistas de Veneza (1952)

Fundada no pós-Guerra com o objectivo de contribuir para a promoção e consolidação da paz mundial, do pluralismo e da cooperação internacional, a organização humanitária UNESCO patrocinou em 1952 a Conferência Internacional dos Artistas, em Veneza¹¹⁹. Subordinada ao tema “The Artist in Modern Society”, o seu propósito era precisamente debater o apoio à actividade artística sobretudo em dois aspectos: por um lado, na procura de meios para a sua sustentabilidade económica, e neste sentido, questionava-se qual poderia ser a intervenção do Estado na protecção e fomento do trabalho criativo, abstendo-se simultaneamente da criação de um sistema de arte oficial. Por outro, o interesse em associar o trabalho de artistas com a UNESCO, uma tarefa que iniciava justamente nesse congresso com a formação da *International Association of Plastic Arts*. Os seus objectivos centravam-se no reforço da cooperação dos artistas entre diversos ramos artísticos e países, na promoção da sua situação económica e social a nível internacional assim como, na defesa de valores essenciais tais como liberdade e independência artística.

Para uma maior aproximação ao mundo artístico e às suas condições de trabalho, a organização do evento foi entregue à Bienal de Veneza que fez coincidir a agenda da Conferência com as datas de realização da XXXVI Bienal de Arte. Assim os delegados dos vários países poderiam visitar o certame e entrar em contacto directo

¹¹⁹ A Conferência realizou-se entre 22 e 28 de Setembro de 1952 na *Cini Foundation*, localizada na ilha de San Giorgio, em Veneza.

com obras e artistas de todo o mundo e aproximarem-se dos seus problemas profissionais. Afirmando a cooperação à escala global, a Conferência teve no comité honorário representantes das principais organizações da área artística internacional, entre os quais Patrick Abercrombie, presidente da UIA, Paul Fierens, presidente da AICA, e J. L. Sert, presidente dos CIAM¹²⁰.

Recém-diplomado, Fernando Távora integrou a lista de participantes internacionais deste congresso, ao qual se dirigiu depois de participar no curso de Verão dos CIAM, também em Veneza.

O tema a debate era efectivamente oportuno uma vez que a participação dos artistas na reconstrução das cidades ganhava considerável projecção e relevância institucional. De facto, a recente promulgação em França da “Lei do 1% artístico” que implicava a reserva de uma percentagem da verba da obra para a inclusão de obras de arte¹²¹, assim como a formação crescente de grupos de influência em favor da Síntese Plástica, tais como a *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* e o *Groupe Espace*, alterava significativamente o contexto operativo dos envolvidos. Desde logo, e porque a oficialização do programa de Síntese Plástica poderia constituir uma ameaça à liberdade dos artistas, era urgente o debate sobre a profissionalização deste sector no que poderia constituir uma ferramenta de defesa e de incremento laboral. Este era um assunto que sem dúvida interessava à UNESCO, uma vez que também ela estava em vias de concretizar o seu próprio projecto de Síntese das Artes, justamente no edifício que planeava construir em Paris e para o qual encomendaria obras a muitos dos mais projectados artistas modernos, tais como Picasso, Alexander Calder e Joan Miró. Neste contexto, o comité da UNESCO endereçou aos representantes das várias áreas representadas na Conferência a preparação de relatórios preliminares para, a partir da sua própria perspectiva, ser lançado o debate sobre “O Artista na Sociedade Contemporânea”.

¹²⁰ A lista de participantes integrou mais de duzentos representantes de quarenta países e onze organizações internacionais. De entre os arquitectos e artistas que participaram contam-se Alvar Aalto, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Le Corbusier, Fernand Léger, Marino Marini, Henri Matisse, Mies van der Rohe, Henry Moore, Giorgio Morandi, Richard Neutra, Georges Rouault e Frank Lloyd Wright.

¹²¹ Promulgada em 1951. Ver nesta tese o capítulo 2.2.2.

No relatório preliminar que preparou para debate, o arquitecto brasileiro Lúcio Costa apresentou o artigo “O arquitecto e a sociedade contemporânea”¹²². Nesta exposição, o autor apresentou uma concepção de síntese plástica que concentra no arquitecto a globalidade das decisões técnicas, estéticas e sociais. Para Lúcio Costa, a formação completa e abrangente do arquitecto convertem-no na pessoa indicada para atingir, sob uma perspectiva técnica precisa, as soluções mais desejadas e plasticamente válidas à luz dos contextos e limitações físicas, sociais e económicas. Considerando que o utilitarismo da arquitectura é incompatível com a expressão arquitectural, Lúcio Costa atribui ao arquitecto a total responsabilidade, uma vez que o arquitecto concebe e projecta de acordo com uma intenção plástica, pois ele próprio é um artista.

Distante da posição de Lúcio Costa, que concentra no próprio arquitecto as competências adequadas à realização da síntese plástica, situou-se a intervenção do escultor Henry Moore¹²³. Criticando a tardia participação dos artistas nas obras e consequentemente a subalternidade relativamente aos arquitectos, o escultor adianta que os projectos não deveriam iniciar sem a participação do artista, recusando o papel decorativo da obra de arte.

Para o escultor, a mudança entre a liberdade de criação de que o artista usufrui quando trabalha para um mercado aberto de clientes particulares e as restrições que lhe são impostas quando aceita encomendas públicas poderá constituir uma enorme dificuldade ao artista. Desta restrição de liberdade são exemplo os países a Este da Cortina de Ferro onde os artistas se submetem a sistemas autoritários, comprovando que quem financia o artista dita o estilo da intervenção. A mudança de patrocínio privado para público significaria, pois, a reorganização radical dos ideais e da prática da arte. Neste cenário, o artista teria de escolher entre uma tradição que lhe permitiria desenvolver o seu vocabulário de invenções formais, expressar a sua própria visão e sentido da realidade, e uma que lhe solicite a resignação à expressão de uma interpretação doutrinária da realidade. Eventualmente a sua perda de liberdade

¹²² Lúcio Costa. “The Architect and Contemporary Society” em UNESCO, *The Artist in Modern Society*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Bélgica, 1954). p. 84-96. A intervenção de Lúcio Costa seria posteriormente publicada na revista *Arquitectura* n. 47 em Junho de 1953.

¹²³ Henry Moore “The Sculptor in Modern Society” em Ibid. p. 97- 102.

significaria segurança económica e, neste sentido, o artista já não sentiria necessidade de expressar uma filosofia pessoal ou então haveria ainda assim alguma flexibilidade para expressar a sua sensibilidade. A evolução da arte não poderá ser imposta por convenções externas à própria criação e a maioria dos artistas prefere encontrar uma solução própria do que seguir imposições.

Conferindo competência e responsabilidade à entidade estatal, Henry Moore avança que esta poderá ter um papel muito importante no campo artístico se tiver a coragem de encomendar obras vanguardistas e não apenas dar ao público algo a que ele está habituado. Apesar das sociedades democráticas terem a obrigação de tratar das melhores condições educacionais, artísticas e sociais, esta era uma questão difícil de controlar, pelo que o escultor sugere a intervenção da UNESCO. A esta organização competiria a resolução desta questão e a renovação das fontes de inspiração artística à escala global.

Para o pintor Jacques Villon (1875-1963), apesar de a comunidade artística ter de forçosamente apelar ao apoio do Estado para a sua subsistência, esta não seria a saída mais desejada nem poderia constituir a única via para servir os artistas, pelo risco da indesejável interferência no seu trabalho¹²⁴. A solução estaria, pois, na adopção de uma solução neutra baseada no mecenato livre e desinteressado da actividade artística. De entre as várias formas de apoio, o pintor aponta as encomendas de programas artísticos para arquitectura, defendendo o alargamento a aplicação da lei do 1% a todo o trabalho artístico¹²⁵. De facto, enquanto moldura da vida e presença pública e quotidiana, a arquitectura exerce uma função educacional muito relevante e por esse motivo estabelece uma forte ligação entre arte e público. À arquitectura caberia fornecer o enquadramento e o padrão no qual o trabalho artístico seria integrado. Aliado ao mecenato, a organização e profissionalização do sector artístico e a cooperação internacional intermediada por uma rede de associações de arquitectos e artistas trariam benefícios ao exercício da actividade artística e constituiriam garante da sua qualidade.

¹²⁴ Jacques Villon "The Painter in Modern Society" in Ibid. p. 103-111.

¹²⁵ Este assunto é tratado no subcapítulo 2.3. desta tese.

Por seu lado, Le Corbusier formulou uma terceira via totalmente distinta das anteriores que não dependia necessariamente de encomendas do Estado nem de particulares na concretização de um caminho próprio de síntese. O arquitecto idealizou, pois, a criação de locais de construção que promovessem oportunidades concretas para a realização de trabalho colectivo entre arquitectos e artistas em regime de total cooperação e igualdade¹²⁶. A estes locais chamou de *Chantiers de Synthèse*/Estaleiros de Síntese. A ideia inerente a este conceito era a de ultrapassar a passividade gerada pelo afastamento entre arquitectos e artistas e provocar, no plano real, encontros fecundos de Síntese Plástica. A criação de “condições arquitecturais” adequadas ao trabalho colaborativo promoveria uma vantajosa contaminação disciplinar entre as partes e abria a possibilidade de concretização da Síntese das Artes. Esta fórmula rejeitava a necessidade de encomenda pública ou privada apelando antes, à organização colectiva e espontânea dos interessados no debate, os próprios arquitectos e artistas. Tendo um carácter experimental e de pesquisa, era aberto a uma ampla troca de experiências entre todas as formas artísticas, incluindo a música e o teatro.

A formulação dos Estaleiros de Síntese teve por certo inspiração no projecto que no ano anterior Le Corbusier havia desenvolvido para Porte Maillot, em Paris¹²⁷. De facto, no contexto da *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques*, e contando com o apoio do Ministro da Reconstrução e Urbanismo Eugène Claudius-Petit, o arquitecto empenhou-se na construção de um pavilhão de exposições dedicado exclusivamente à Síntese das Artes. O principal objectivo era explorar activamente o tema enquanto laboratório orgânico de acções colectivas multidisciplinares¹²⁸. Apesar da ideia que presidia ao projecto ser de colaboração efectiva, a verdade é que as propostas por si desenvolvidas resultaram sobretudo do seu trabalho individual, demonstrando a incapacidade do arquitecto suíço em trabalhar em colaboração. Na mesma linha, também o *Groupe Espace* desenvolveu iniciativas espontâneas de

¹²⁶ Le Corbusier, «Les Rapports des Artistes entre eux: Synthèse des Arts Plastiques», 1952, Fondation Le Corbusier Paris, arquivo Le Corbusier.

¹²⁷ Local onde havia sido também instalado o *Pavillon des Temps Nouveaux* realizado por Le Corbusier para a Exposição Internacional de Paris em 1937.

¹²⁸ Sobre este projecto ver Le Corbusier, *Le Corbusier Oeuvre Complète 1946-1952*, ed. Willy Boesiger, vol. 05 (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946). p. 67-71.

colaboração e síntese, tal como “Ville Polychrome” e “Architecture, Formes, Couleur”, a sua primeira exposição realizada em 1954 em Biot nos Alpes Marítimos¹²⁹.

Não obstante os resultados alcançados, estas acções reflectem a necessidade de a realização prática anteceder o exercício teórico tendo por base um processo orgânico assente na premissa *aprender fazendo*. De facto, numa situação em que a Síntese teria de ser aprendida¹³⁰, os erros que este método eventualmente pudesse acarretar seriam assimilados como parte do processo. Le Corbusier tal como os membros do *Groupe Espace* colocavam, pois, em acção a prática orgânica e plenamente vivida da Síntese, dando desta forma corpo às ideias avançadas antes por Sert e Van Eesteren em 1949, no Congresso de Bergamo.

1.2.3. A arte não figurativa e a oficialização da Síntese: o III Congresso da UIA (Lisboa, 1953)

Acompanhando os grandes congressos que internacionalmente vinham a agitar o debate arquitectónico na Europa e Américas, em Setembro de 1953 Portugal recebeu o III Congresso Internacional da UIA¹³¹. O evento foi organizado e presidido por Carlos Ramos, arquitecto, director da Escola Superior de Belas-Artes do Porto e presidente da Secção Portuguesa desta organização¹³². Depois de uma reduzida presença no CIAM 8 e na Conferência Internacional dos Artistas, os arquitectos portugueses tinham uma oportunidade de participação massiva nestes importantes congressos¹³³.

¹²⁹ Sobre este projecto ver Diana Gay, «Fernand Léger et le Groupe Espace à Biot. Un terrain d'expérimentation pour une modernité critique», *In Situ revue des patrimoines*, 2017, <https://journals.openedition.org/insitu/14660>.

¹³⁰ Ver Giedion, *A Decade of New Architecture*. p.143.

¹³¹ Tendo-se candidatado à realização deste congresso em 1951, tal como a Turquia, Jugoslávia e Grécia, durante a Assembleia Geral desta organização em Casablanca, a formalização viria apenas a 10 de Março de 1953 com o convite endereçado pelo governo português à UIA e anunciado no Decreto-Lei nº 39 131. Cf. Carlos Ramos, «III Congresso da União Internacional dos Arquitectos», *Arquitectura*, nº 46, Fevereiro de 1953.p. 14, e Ministério das Obras Públicas e Comunicações, «Decreto-Lei 39131», em Diário do Governo, 1953, <https://files.dre.pt/1s/1953/03/04700/04710471.pdf>. Realizado entre 20 e 27 de Setembro de 1953 nas instalações do Palácio Foz, em Lisboa, este encontro trouxe a Portugal arquitectos, historiadores e críticos de 35 países.

¹³² Sobre a história da Secção Portuguesa da UIA, ver Maria Antónia Palla, «Breve História da Secção Portuguesa da U.I.A.», *Arquitectura*, nº 96, Março/Abril de 1967. p. 50-52.

¹³³ Participaram neste Congresso, entre arquitectos, estagiários e estudantes de arquitectura: Jorge Albuquerque, Eduardo Iglésias de Almeida, Júnior Almeida, Luís Alvito, Amândio Pinto do Amaral, Augusto Amaral, Francisco Keil do Amaral, Francisco Pires Keil do Amaral, João Andresen, Arnaldo

Paralelamente ao evento, a SNBA acolheu uma exposição de arquitectura contemporânea brasileira acompanhada de uma conferência do Professor Alves de Sousa e, num esforço de aproximação internacional desta classe profissional, cumprindo desta forma um dos seus objectivos fundamentais¹³⁴, uma exposição itinerante da UIA ¹³⁵. Apresentado o tema central “A Arquitectura no cruzamento dos

Araújo, Orlando Araújo, Francisco Assis, João Aguiar, Joaquim Bento d’Almeida, Francisco Antunes, Ruy Jervis d’Athouguia, Alberto António Aurélio, Benjamin do Carmo, José Manuel Barreto, Alexandre Steinkritzer Bastos, Ruy Borges, Rafael Botelho, José Barreto, Luís Benavente, José Bento, Mário Bonito, Alfredo Braga, António de Brito, Júlio José de Brito, Fortunato Cabral, António Veloso Reis Camelo, Fernando Campos, Vasco Cardoso, Victor Palla e Carmo, Samuel Azavey Torres de Carvalho, Celestino de Castro, Rogério Cayatte, Alberto Centeno, Fernando Condesso, Francisco Pereira da Costa, Alberto Cruz, António José de Brito e Cunha, Luís Sarmento e Cunha, Raul Cunha, Maurício Trindade Chagas, Jorge Ferreira Chaves, Victor Consiglieri, Manuel Norberto Corrêa, Homero Ferreira Dias, Manuel Ferreira Domingues Júnior, António Gomez Egea, Fernando Bispo de Faria, Inácio Peres Fernandes, Francisco Ferreira, Rui Pimentel Ferreira, Thébar Rodrigues Frederico, Leonardo de Castro Freire, Fernando Ressano Garcia, Jorge Gigante, Januário Godinho, José Luís Dordio Gomes, Agostinho Ricca Gonçalves, Luís Duarte Grilo, Maria Augusta Guedes, Alfredo da Silva Gomes, Sérgio Botelho de Andrade Gomes, Luís Helbling, Eduardo Hilário, Manuel Laginha, António Leite, Francisco Melo e Leme, Vasco Vivaldo Leone, Raul Rodrigues Lima, António Lino, Raul Lino, Eurico Pinto Lopes, Arménio Losa, José Carlos Loureiro, José Frederico Ludovice, Alfredo Leal Machado, António do Couto Martins, João Vaz Martins, Luís Oliveira Martins, Manuel Ramos da Costa Martins, Cândido Palma Teixeira de Melo, Manuel Alzina Menezes, Porfírio Pardal Monteiro, José Croft de Moura, António Neves, Francisco Nogueira, José Alves Nogueira, António Linhares de Oliveira, Maria Marques de Oliveira, José Paulo Oliveira, Ruy Fernando da Cunha Oliveira, João Américo Loureiro Pinto de Oliveira, Vasco Regaleira, Fernando Alfredo Pereira, Nuno Teotónio Pereira, Fernando Peres, Alberto José Pessoa, Álvaro Valadas Petersen, Vasco Pestana, Hortense Pinto, Luís Possolo, Samuel Quininha, Carlos Rafael, Raúl Chorão Ramalho, Carlos Manuel de Oliveira Ramos, Manuel Raposo, José Aleixo da França Ribeiro, Maria Francelina Gonçalves Rodrigues, Francisco Castro Rodrigues, Marciano Batista Rodrigues, Alberto Rosmaninho, Raul Roque, Manuel Fernandes de Sá, Sebastião Formosinho Sanchez, António Sarrico dos Santos, Eduardo Moreira dos Santos, Fernando Seara, Jorge Segurado, David Moreira da Silva, Maria José Marques da Silva, Fernando Doutel da Silva, Joaquim Morgado de Oliveira e Silva, Luís Cristino da Silva, Henrique Taveira Soares, José Luís Pascoal Soares, Pedro Sobral, Fernando Sousa, João Baptista Gil de Sousa, João Monteiro de Andrade e Sousa, Ruy Sousa, Inácio Souto, Cláudio Spies, Elíseo Summavielle, Joaquim Sant’Ana, João Simões, Fernando Távora, Eduardo Read Teixeira, Raul Tojal, Manuel Taíinha, Anselmo Teixeira, Fernando Torres, Manuel Travaços Valdez, António de Matos Veloso, Jorge Viana, Dario Vieira, António Lobão Vital, António Joaquim Moreira Veloso, Rodrigo Viola, José Galhardo Zilhão. Cf. União Internacional dos Architectos, «Rapport Final» (Lisboa: União Internacional dos Architectos, 1953). p. 471-478.

¹³⁴ Fundada a 28 de Junho de 1948, em Lausanne na Suíça, a UIA tem como principal missão aproximar esta classe profissional, influenciar políticas públicas e colocar a arquitectura ao serviço das necessidades da sociedade. Esta organização é reconhecida pela maior parte das agências das nações unidas mundiais como a única organização global de arquitectura. Ver «The UIA», <https://www.uia-architectes.org>, acedido 28 de Outubro de 2022, <https://www.uia-architectes.org>.

¹³⁵ Respondendo a um convite de participação, as várias secções nacionais estavam representadas segundo um esquema comum que incluía informação sobre o seu país (aspectos e situação geográfica), habitantes e tradições, Arquitectura (aspectos tradicionais e históricos), Arquitectura (aspectos actuais), Architectos (organizações profissionais), Publicações profissionais, assim como Balanço de Tarefas actuais (necessidades em construções de todas as tipologias, medidas de urgência e projectos de reconstruções). Ver A. G. Heaume, «Le 3 Congrès “UIA” Lisbonne 20-28 Septembre 1953», *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 49, outubro de 1953. Participaram desta exposição a Argélia, Inglaterra, Dinamarca, França, Grécia, Itália, Holanda, Portugal e Jugoslávia.

caminhos”, o Congresso integrou oito grupos de trabalho de acordo com diferentes temas da actualidade, dos quais fazia parte um inteiramente dedicado à Síntese das Artes Plásticas¹³⁶. Perante a constatação de que as profundas alterações recentes das áreas disciplinares em causa e a mútua falta de compreensão estariam na base do divórcio entre as artes, este painel procurava dar seguimento às questões ainda por resolver e, nesse sentido, apontar possíveis caminhos para a sua resolução. Num contexto de manutenção e consolidação da paz no mundo, sublinhava-se a importância em garantir aos artistas justas condições de trabalho, o que incluía a sua liberdade e, necessariamente, a isenção de censura sobre a sua produção artística. Os painéis de trabalho que integraram este Congresso reflectem efectivamente essa visão integrada da sociedade em reconstrução e a inclusão de um painel dedicado integralmente à Síntese Plástica é, sem dúvida, sintomático deste momento reformador.

Apesar da discussão em torno da Síntese Plástica cativar a atenção dos arquitectos portugueses, esta secção não integrou a sua contribuição¹³⁷. Teve, no entanto, contribuições de vários países, nomeadamente da Colômbia, Itália, África do Norte (representada pela Argélia), mas sobretudo da França, que se fez representar por várias associações de arquitectos e artistas decoradores¹³⁸, assim como por André Bloc, na qualidade de director da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Ao grupo de trabalho foi proposta a reflexão em torno de duas questões identificadas como problemáticas: por um lado, o divórcio entre as artes pela incompreensão mútua das respectivas áreas disciplinares, por outro, as dificuldades evidenciadas na colaboração prática dos artistas com os arquitectos. Para a primeira

¹³⁶ Integraram este congresso os seguintes grupos de trabalho: I- Formação do Arquitecto; II – Posição Social do Arquitecto; III- Relações entre Arquitectos e Engenheiros; IV – Síntese das Artes Plásticas; V – Urbanismo; VI – Habitat; VII – Construções Escolares; VIII – Industrialização.

¹³⁷ Pardal Monteiro integraria as secções II e III correspondentes respectivamente a Posição Social do Arquitecto e Relação entre Arquitecto e Engenheiro e sobre a sua Colaboração, João Andresen e Arménio Losa na secção VI relativa ao Habitat, Januário Godinho na secção VII, relativa às Construções Escolares. Cf. União Internacional dos Arquitectos, «Rapport Final».

¹³⁸ Integraram a secção francesa os seguintes membros e organismos: *Société des Architectes diplômés par le Gouvernement*, o grupo de arquitectos M. M. Louis Sue, André Arbus e Pierre Sonrel, Maurice Berry arquitecto chefe dos Monumentos Históricos/Obras de Arte no Restauro de Monumentos Históricos, M. Jacques Dumond, arquitecto, na qualidade de antigo vice-presidente de *La Société des Artistes Decorateurs* e André Bloc, na qualidade de director da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Cf. União Internacional dos Arquitectos.

era questionado que meios se propunham para ressuscitar a indispensável comunhão de ideias entre artistas e para tentar a síntese entre as artes modernas e a arquitectura; que tarefa atribuíam neste sector às escolas de arte e arquitectura; que contribuição se esperava da UNESCO (incentivo de experiências, publicações, concursos, bolsas de viagem); se acreditavam, no plano internacional, que associações como a UIA e a *Association des Arts Plastiques* pudessem colaborar nesta aproximação. Quanto ao segundo problema apontado, perguntava-se sobre a existência no país do participante de instituições ou associações do tipo “Werkbund” agrupando artistas e arquitectos que tivessem produções colectivas interessantes, se podiam dar exemplos concretos acompanhados de imagens de colaboração entre arquitectos e artistas e informar sobre as condições que estiveram na base daquela obra; sobre a existência de meios, no país do participante, que permitissem provocar as encomendas por parte das administrações públicas, nomeadamente a reserva obrigatória de uma parte da verba da construção para as obras de arte, afectação de créditos especiais à remuneração dos artistas pelo concurso a obras de arquitectura e, finalmente, qual o sistema que cada participante preconizava.

Das comunicações apresentadas pelo quarto grupo de trabalho, salienta-se um sentido de urgência em abandonar o plano das ideias e passar à concretização. Neste sentido, à semelhança do debate realizado em Veneza no ano anterior, várias secções assinalaram a necessidade de concretizar alianças estratégicas de cariz internacional entre várias organizações, para agilizar e garantir a colaboração entre arquitectos e artistas. Organismos como a UNESCO, a UIA nas suas várias secções, e os governos de diferentes países, teriam assim condições para a concretização de grandes obras, para as quais deveriam ser reservadas subvenções do Estado para inclusão de obras de arte. A realização de obras a grande escala permitiria, com tempo e organização, congregar uma equipa de artistas animados de um espírito comum, sob a supervisão do arquitecto evitando assim a manifestação do decorativo¹³⁹.

Com aproximações muito específicas à problemática e aos motivos na sua génese, as comunicações apresentadas integram diferentes argumentos em favor da

¹³⁹ Intervenções das secções Colombiana e Francesa. Cf. União Internacional dos Arquitectos. p. 196-197.

Síntese Plástica. Apesar de reflectirem entendimentos muito próprios acerca deste programa, as comunicações perpassa um posicionamento comum quanto à defesa dos valores cromáticos como factor de Síntese Plástica, uma ideia radicada nas vanguardas do início de século XX, nomeadamente no neoplasticismo do grupo *De Stijl*. Este entendimento poderia actuar no favorecimento das relações entre cheios- vazios e de luz-sombra que enfatizavam os valores essenciais da arquitectura racionalista. Uma outra vantagem, associada a este ponto de vista, prende-se com a possibilidade de poder constituir algo operado pelo artista plástico sem, no entanto, perder a sua autonomia e valor próprio.

Reforçando este posicionamento, o director da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, André Bloc, em representação da secção francesa, enumera exemplos de harmónica unidade plástica, tais como as obras que vinham a ser realizadas pelo *Groupe Espace* em França ou os ensaios de Síntese Plástica com base na abstracção evidenciados na recente Trienal de Milão em Itália. Estes constituíam bons exemplos, uma vez que reflectiam justamente o entendimento mútuo entre arquitectos e artistas face à arte do seu tempo. O tom geral é favorável à integração de valores plásticos não figurativos como factor de Síntese das Artes. Excepção, contudo, ao defendido pelo Bloco de Leste, em congresso representado pela arquitecta polaca Helena Syrkus que, à semelhança do sucedido no CIAM 7, se mostrou muito crítica deste posicionamento. A nível nacional, a recuperação do tema da Síntese Plástica foi saudada muito especialmente pelo sector intelectual neo-realista. No texto “A Morada do Homem”¹⁴⁰, escrito no rescaldo deste Congresso e muito particularmente em reacção ao tema debatido pelo quarto grupo de trabalho, Mário Dionísio aplaudiu o retorno a este tema. Segundo o autor, a colaboração entre arquitectos, pintores e escultores, depois de séculos de divisão de trabalho, seria a única forma de unificar “edificação e poesia” na construção de uma nova sociedade e assim aproximar, numa perspectiva social e humanista, a arte do povo. Para Mário Dionísio, a concretização da Síntese das Artes constituiria, pois, o desejado anúncio “da entrada na época ainda indistinta em que o

¹⁴⁰ O título é uma óbvia referência ao livro de Le Corbusier “La Maison des Hommes”, publicado pela primeira vez em 1942.

homem conhecerá finalmente a sua morada”¹⁴¹.

Relativamente às intervenções importa salientar a protagonizada pela secção norte-africana, pelo contributo prático que trouxe à questão. Neste contexto, procurando passar do plano ideológico para o da concretização, avançou medidas objectivas que estavam a ser praticadas em França, e das quais fazia parte a reserva de uma percentagem do valor da obra destinada à integração de artes plásticas. Este Congresso traria, por isso, para a comunidade artística portuguesa, um contributo acrescido pela esperança quanto à possibilidade de concretização e oficialização da prática da colaboração no contexto das obras públicas. Motivados pelas resoluções finais, poucos meses depois, arquitectos e artistas dirigiram uma petição ao Presidente da Câmara Municipal de Lisboa solicitando condições para a realização de obras em colaboração no contexto das obras municipais¹⁴².

1.2.4. Síntese Plástica, consagração e desapontamento no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959)

No fim da década de cinquenta a Síntese das Artes seria novamente objecto de debate a propósito da inauguração de Brasília. De facto, pretendendo constituir-se como um exemplo de Síntese Plástica a grande escala, a nova capital brasileira envolveu o trabalho conjunto de várias áreas disciplinares. A inauguração desta capital construída totalmente de raiz constituiu o pretexto oportuno para discutir a problemática, e, neste sentido, a secção brasileira da AICA organizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (CIECA), justamente intitulado “A Cidade Nova – Síntese das Artes”¹⁴³.

Motivados por este momento excepcional e pelo exemplo de modernidade

¹⁴¹ Mário Dionísio, «A Morada do Homem», *Arquitectura*, nº 50/51, Dezembro de 1953. p. 23-24.

¹⁴² Documento incluído no Anexo II desta tese.

¹⁴³ O Congresso realizou-se entre 17 e 25 de setembro de 1959 entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. De entre arquitectos, urbanistas, críticos de arte, artistas e historiadores que participaram contam-se Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Gillo Dorfles, Richard Neutra, Eero Saarinen, Jean Prouvé, André Bloc, Charlotte Perriand, Alberto Sartoris, André Chastel, Hans Jaffé, J. Kiesler, Tomás Maldonado, Romero Brest, Stamos Papadaki, Meyer Schapiro, Mário Pedrosa, Mário Barata, Oscar Niemeyer e Sérgio Milliet. As actas do Congresso foram recentemente reunidas e publicadas em Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre, eds., *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes* (Rio de Janeiro: Docomomo Rio, 2009).

conferido internacionalmente à arquitectura brasileira¹⁴⁴, deslocaram-se ao Brasil alguns dos mais proeminentes críticos de arte e arquitectura dos Estados Unidos da América e da Europa. Neste contexto, importa referir que a representação portuguesa foi assegurada por José Augusto França, crítico e historiador que havia recentemente co-fundado a Secção Portuguesa da AICA¹⁴⁵.

Este Congresso surgiu geográfica e cronologicamente desfasado dos encontros anteriormente analisados. Na verdade, este foi o primeiro grande encontro realizado na América Latina deslocando desta forma o epicentro do debate que se desenvolvia sobretudo na Europa. Também se realizou numa altura em que o assunto deixou de ser debatido por outras organizações e depois da crítica constatar o difícil alcance da Síntese das Artes comprovado pela escassez de exemplos bem-sucedidos¹⁴⁶. Este desapontamento concretizava-se no edifício da UNESCO que, pretendendo constituir-se como exemplo de síntese plástica, dele se criticava a sobreposição desordenada e aleatória de obras as quais, sendo retiradas do edifício, em nada o alterariam¹⁴⁷.

Partindo do exemplo de Brasília e à semelhança do sucedido no CIAM 8, este Congresso centrou a problemática no contexto da cidade, abarcando temas como centros cívicos, arte e espaço público. Este debate foi pontuado, contudo, por reflexões em torno do design industrial e da pré-fabricação, áreas que ganhavam crescente importância no fim da década de cinquenta. A Síntese das Artes teve naturalmente um enfoque privilegiado¹⁴⁸ e foi sobretudo dominada por duas visões antagónicas: por um lado, o cepticismo protagonizado pelo crítico norte-americano Meyer Schapiro, pelo historiador e arquitecto italiano Bruno Zevi e pelo pintor e designer argentino Tomás Maldonado; por outro, pelos posicionamentos favoráveis à Síntese Plástica,

¹⁴⁴ Sobre este tema ver Sigfried Giedion, «O Brasil e a Arquitectura Contemporânea», em *Arquitectura Moderna no Brasil*, por Henrique E. Mindlin (Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999 [1956]). p. 17-18.

¹⁴⁵ Sobre a formação da AICA veja-se Ana Luísa Barão, «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)» (Tese de Doutoramento - Volume I, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015).

¹⁴⁶ Paul Damaz, *Art in European Architecture - Synthèse des Arts* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956). e Michel Seuphor, «La Synthèse des Arts est-elle possible?», *Art d'Aujourd'hui Special Synthèse des Arts*, nº 4-5, Maio-Junho de 1954. p. 9-12.

¹⁴⁷ Ver por exemplo, intervenção de André Bloc em Lobo e Segre, *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes*. p. 81.

¹⁴⁸ Presidida por H.L.C. Jaffé, a quinta sessão de trabalho teve as participações de G.C.Argan, Meira Penna, Flávio Mota, Sérgio Milliet, Will Grohmann, Mário Pedrosa, Mário Barata, André Bloc, Werner Haftmann, Meyer Schapiro, Georg Schmidt e Gille Delafon.

protagonizados pelo escultor André Bloc e pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa.

Meyer Schapiro questionou a possibilidade de uma unidade entre as artes num período caracterizado pelo individualismo, liberdade e pluralidade de pensamentos. Esta era uma situação bem distinta da que havia no passado enquadrado a Síntese Plástica no contexto de unidade de intenções. Esta condição será incrementada pelo desenvolvimento tecnológico da sociedade e a autonomização das artes, factos que conduzem a uma transformação contínua da sociedade em direcção a maior especialização e isolamento; ideias contrárias ao compromisso que pressupõe a Síntese das Artes. O crítico abordou ainda uma questão da dimensão política associada à esfera monumental e simbólica da arte do século XIX e a sua repescagem pelos estados totalitários que, na sua génese, eram hostis à arte moderna. O autor, posicionou-se, pois, contra uma arte programática contrária à arquitectura moderna caracterizada pela essencialidade formal.

A reflexão que Schapiro expôs em Brasília não surpreendia, já que seguia a defesa da autonomia e da depuração formal da arte moderna, conceitos que vinha a desenvolver sobretudo na sua formulação teórica relativamente à arte abstracta¹⁴⁹, ideias em si mesmas opostas à ideia de Síntese.

De certa forma, concordando com Schapiro, para o italiano Bruno Zevi, que era defensor de uma abordagem orgânica da arquitectura e por isso muito crítico da retórica promovida nos CIAM¹⁵⁰, a questão fundamental consistia na evidente separação que existia entre progresso tecnológico e as necessidades interiores do ser humano. Para o autor, a Síntese das Artes havia sido explorada enquanto elemento amaciador do funcionalismo e humanizador do espaço urbano não sendo, contudo, um elemento válido na nova configuração das cidades, uma vez que, e face aos múltiplos exemplos gorados, estava comprovado o seu esgotamento.

¹⁴⁹ A propósito da teoria modernista desenvolvida por este autor ver Meyer Schapiro, «Recent Abstract Painting», em *Modern Art 19th and 20th Centuries Selected Papers* (New York: George Braziller, 1978 [1957]), 213–226.

¹⁵⁰ Bruno Zevi acusava a falta de representatividade da arquitectura orgânica nos congressos CIAM, nomeadamente dos discípulos de Frank Lloyd Wright apontando a parcialidade destes congressos interessados em integrar profissionais alinhados com a mentalidade arquitectónica de Le Corbusier e Gropius e com a interpretação histórica de Giedion. Sobre este assunto ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. p. 199.

Por outro lado, André Bloc, que era militante de longa data da Síntese Plástica, acreditava no seu poder mediador do excessivo funcionalismo da arquitectura e como meio de participação social do sector artístico. Neste sentido, promovia activamente a participação dos artistas no processo de reconstrução europeia, tanto por meio das organizações que fundou como a *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* e do *Groupe Espace*, como na redacção das revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Art d'Aujourd'hui*. Estas eram utilizadas como veículos de promoção da colaboração entre arquitectos e artistas não apenas como programa artístico, mas como uma fórmula socialmente importante no processo da reconstrução. Neste Congresso, admitiu, porém, a existência de maus exemplos resultantes da adição tardia de obras de arte a arquitecturas independentes, assim como a acção individual de alguns autores tais como Le Corbusier que, não estabelecendo colaborações, era ele o único orquestrador da sua própria Síntese das Artes¹⁵¹, adoptando linguagens distintas na arquitectura e na plástica. Tal como havia feito antes¹⁵², avança que os bons exemplos estão na abstracção geométrica na linha das concretizações das vanguardas de início de século tais como o movimento *De Stijl*. Contrariando a maior parte das opiniões manifestadas sobretudo pelos arquitectos, para o escultor não haveria hierarquias entre as artes uma vez que os problemas da arte não integram distinções entre sectores. Para o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, Brasília era o triunfo práctico-experimental de uma utopia que, saindo do plano das ideias e da arte individual, perspectivava o reencontro com as bases sociais e filosóficas da arte. Reunindo uma base colectiva, social e estética, ela constitui “um esboço” de uma nova mentalidade¹⁵³.

Apesar da Síntese das Artes ser o principal foco deste Congresso, a diversidade de opiniões apresentadas é sintomática da heterogeneidade e da complexidade que caracterizam esta questão. A própria cidade de Brasília apresentava o duplo paradoxo de, por um lado, ter sido construída de forma totalmente racional e de raiz, e como tal

¹⁵¹ Sobre o método de Síntese Plástica adoptado por Le Corbusier, Joan Ockman apelidou de “auto-síntese”. Ver Joan Ockman, «A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century», em *Architecture + Art New Visions, New Strategies*, ed. Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (Helsinki: Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation, 2007), p. 43.

¹⁵² Ver subcapítulo 2.2.2.

¹⁵³ Mário Pedrosa em Lobo e Segre, *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes*. p. 28-30 e 45-47.

absolutamente oposta à organicidade implícita numa situação ideal de Síntese Plástica; por outro, constituir-se como exemplo de Síntese e ainda assim proceder ao arrepio do que seria a situação já consensual em chamar os artistas a colaborarem desde a fase inicial do projecto. De facto, em Brasília, apesar da qualidade da arquitectura e das obras integradas, os artistas mantiveram-se à parte do processo projectual, sendo chamados apenas *a posteriori*.

Os temas abordados neste Congresso repescam algumas das questões analisadas anteriormente e os exemplos em destaque não constituíram bases sólidas para a sua concretização. Este Congresso é, pois, sintomático da tentativa de retomar um programa num momento em que este claramente perdia a actualidade antes sequer de alcançar uma teorização unificada. De facto, o desapontamento face ao edifício da UNESCO e as dúvidas levantadas pela experiência de Brasília marcam, de alguma forma, o tom deste Congresso, no qual mais uma vez não se encontraram soluções para a problemática. Como confirma Joan Ockman, em meados da década de cinquenta a Síntese Plástica havia perdido prestígio quando deixou de ser um ideal humanista e se tornou um lobby institucional e interesse de um grupo de profissionais¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Ver Joan Ockman. Ibid. p. 50.

CAPÍTULO 2

SÍNTESE DAS ARTES: PENSAMENTO E DEBATE EM PORTUGAL (1946-1979)

A Síntese das Artes encontrou no contexto da implementação da arquitectura moderna em Portugal, à semelhança de outros países da Europa e Américas, um terreno propício para se implementar e difundir. A colaboração das artes na arquitectura era uma prática comum entre artistas e arquitectos exercida naturalmente, tendo como base unificadora as relações de amizade construídas durante os anos formativos nas Escolas de Belas-Artes, do Porto e de Lisboa. Como referido, a formação aí adquirida dentro do sistema *Beaux-Arts* fomentava a síntese plástica. A colaboração no contexto da arquitectura constituía, pois, uma tipologia de trabalho mantida no âmbito restrito da realização prática, não integrando, até à data em estudo, as principais preocupações conceptuais das respectivas áreas disciplinares. Uma redobrada atenção aos métodos de trabalho, a crescente profissionalização das áreas envolvidas e o acerto activo com a retórica e a prática disciplinar internacional estarão na base desta reflexão e debate.

A análise do contexto nacional inicia-se em 1946, num enquadramento político marcado internacionalmente pelo rescaldo da Segunda Guerra Mundial e internamente pela vigência de uma opressiva ditadura, terminando em 1979, nos primeiros anos do regime democrático. Este é um período longo, não apenas pela extensão cronológica, que engloba mais de três décadas, mas pelos vários factores que, nos planos político, social e cultural, e em diferentes tempos, modelaram contextos específicos de produção cultural e artística. Estes diferentes enquadramentos teriam inevitavelmente impacto no programa de Síntese Plástica. Também, pelo facto de resultar de uma conjugação de várias artes, este programa foi necessariamente afectado pelas alterações que durante o período em estudo foram operadas nos campos disciplinares que lhe estão directamente associados: Arquitectura, Pintura e Escultura e também da atenção redobrada às tecnologias e ao Design.

Estas transformações, identificadas e estudadas na historiografia¹⁵⁵, deverão, pois, ser consideradas no estudo da Síntese das Artes.

Tendo como contexto este período transformador da história e da cultura arquitetónica e artística do segundo e terceiro quartéis do século XX, a segunda parte da tese analisa o pensamento e o debate em torno deste programa nos meios, circunstâncias e cronologias que lhes estiveram associados.

Sem prejuízo do entendimento da progressão do programa de Síntese das Artes ao longo das balizas temporais definidas, cada subcapítulo retoma o assunto a partir da sua cronologia inicial, identificando os principais aspectos que ditaram a sua pertinência para o desenvolvimento do respectivo pensamento ou prática. Procurando uma narrativa integradora deste programa de arte e arquitectura, e sobretudo um terreno comum de caracterização e consolidação das suas bases fundacionais, serão desenhadas ligações entre teoria e prática e, quando possível, correspondências ao plano internacional.

2.1. A acção de grupos na concretização teórica e prática de Síntese Plástica

A queda de regimes totalitários em 1945 desencadeou em Portugal um período de esperança ante a possibilidade de mudança para a democracia. Neste momento de maior abertura assistiu-se à organização do tecido cultural e artístico, então fortemente politizado e sob influência sobretudo da ideologia neo-realista. Num quadro de crescente recusa dos modelos oficiais preconizados pelo Estado Novo para a cultura e as artes¹⁵⁶, abriam-se novas possibilidades no campo artístico. O confronto com o mundo em transformação e o despertar de uma consciência cívica e disciplinar apoiada na liberdade da expressão motivariam a formação de vários grupos que se

¹⁵⁵ Sobre este assunto ver, por exemplo, António Rodrigues, *Anos de Ruptura - Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994); Fundação de Serralves, *Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade* (Porto: Fundação Serralves/Campo das Letras 1999); Miguel Wandschneider, «A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança», em *Circa 1968/Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, (Porto: Fundação de Serralves 1999), 29–47; Rui Mário Gonçalves, *De 1945 à actualidade*, vol. 13, História da Arte em Portugal (Lisboa: Publicações Alfa, 1986); Raquel Henriques da Silva, «Das “décadas” da história da arte aos “anos 70” questões e métodos», em *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2010).

¹⁵⁶ A Política do Espírito era o programa para a cultura e para as artes colocada em prática pelo Estado Novo através dos organismos responsáveis pela propaganda política, informação, comunicação, turismo e acção cultural, nomeadamente o Secretariado de Propaganda Nacional/SPN (1933-1945) e, na sua sucessão e continuidade, o Secretariado Nacional de Informação/SNI (1944- 1968).

posicionariam em favor da Síntese Plástica como via de resposta a essa transformação.

Este subcapítulo analisa a acção promovida por vários grupos formados na segunda metade da década de quarenta e início da década de cinquenta que, por diferentes vias contribuíram para o desenvolvimento teórico e prático da Síntese Plástica. A primeira parte analisa as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), importantes eventos de carácter multidisciplinar iniciados em 1946 e realizados anualmente até 1956. As EGAP eram organizadas pelo MUD e reuniam na SNBA, artistas de todo o país oriundos de várias áreas disciplinares e opções estéticas, no que se pretendia constituir uma frente comum em alternativa às exposições oficiais¹⁵⁷. As EGAP tinham um espírito jovem e ousado, e, apesar de constituídas por artistas de diversa proveniência estética, integravam maioritariamente os que se alinhavam com a estética neo-realista. Reunindo secções dedicadas à arquitectura, pintura, escultura, desenho, aguarela, guache, pastel gravura, publicidade, fotografia, as EGAP assinalavam inequivocamente a sua vocação multidisciplinar, dando seguimento ao “desejo de cooperação” e à união das artes, aspirações manifestadas no respectivo catálogo de apresentação¹⁵⁸.

As EGAP constituíram uma frente continuada na exposição da produção artística nas várias áreas disciplinares numa época em que eram poucas as oportunidades para expor. A promoção regular do encontro multidisciplinar entre artistas de norte a sul seria fundamental na consolidação de redes interpessoais, importantes na formação de equipas em eventuais futuras colaborações. Por outro lado, a acção mantida ao longo de uma década em prol da união das artes e dos artistas ajudou a alicerçar práticas de colaboração e de Síntese Plástica.

A segunda parte observa a acção de dois grupos formados no fim da década,

¹⁵⁷ Uma das ideias subjacentes às EGAP – embora não se tenha verificado em absoluto – é a de que nelas apenas podiam participar artistas que nunca tivessem participado nas exposições do SPN e do SNI ou que se comprometessem, a partir daquela data, a não o fazer. Sobre este assunto veja-se Francisco Castro Rodrigues e Eduarda Dionísio, *Um cesto de cerejas*, Autores&Casa da Achada-Centro Mário Dionísio (Lisboa, 2009). p. 178, e Luísa Duarte Santos, «A Realidade na Arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936-1961)» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017), <https://run.unl.pt/handle/10362/32816>. p. 267 e 317.

¹⁵⁸ Sociedade Nacional de Belas Artes, *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas* (Lisboa, 1946).

em defesa da renovação dos códigos disciplinares da arquitectura: as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT), constituídas em Lisboa em 1947, e a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), formada em 1948 no Porto. Do primeiro grupo faziam parte arquitectos e artistas que tinham como um dos principais interesses o desenvolvimento da reflexão crítica em torno da arquitectura moderna. Com esse objectivo, de entre as acções que desenvolveram salienta-se a aquisição da revista *Arquitectura*, que logo seria renovada e utilizada como espaço de debate e de divulgação do que de novo se fazia¹⁵⁹. Esta revista rapidamente se converteu num dos principais veículos de divulgação da síntese plástica. Quanto à ODA, era constituída por arquitectos e estudantes de arquitectura e tinha objectivos semelhantes às ICAT, nomeadamente a defesa e divulgação da arquitectura moderna. Formadas por arquitectos e artistas nascidos sobretudo na década de vinte, as ICAT e a ODA integrariam, entre os seus membros, alguns dos principais protagonistas do debate e da realização deste programa. As iniciativas que promoveram no sentido de aproximação da classe profissional e da reflexão em torno da prática laboral seriam consequentes na afirmação e divulgação de novas realizações.

A terceira parte analisa o I Congresso Nacional de Arquitectura enquanto evento que consagra a aproximação desta classe profissional em torno de questões comuns. Este momento é particularmente revelador não apenas das dificuldades com que se debatia esta classe profissional, mas também das suas aspirações para o futuro da profissão. Neste quadro estarão em análise alguns dos temas debatidos neste encontro, nomeadamente dos que veicularam ideais sociais e humanos, ideias centrais ao conceito de Síntese Plástica, como analisado na primeira parte desta tese.

A quarta e última parte analisa a acção do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR). Formado em Lisboa em 1952 por um grupo de arquitectos, pintores e historiadores que activamente se empenharam na formulação de um novo paradigma para a arte e arquitectura litúrgicas fundado em valores e Síntese Plástica, algo que no contexto da revisão do movimento moderno vinha a ser defendido e implementado por toda a Europa.

¹⁵⁹ Ana Tostões, «Arquitectura Portuguesa do século XX», em *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, vol. III (Lisboa, 1995), 507–591.

2.1.1. As EGAP (1946-1956)

Poucos meses após a realização da I Exposição de Primavera, a primeira manifestação de orientação neo-realista em Portugal organizada por Júlio Pomar¹⁶⁰ no Ateneu do Porto, iniciaram as Exposições Gerais de Artes Plásticas, também conhecidas como “Gerais”, na SNBA em Lisboa que teriam edições anuais realizadas entre 1946 e 1956¹⁶¹. As EGAP eram exposições colectivas e multidisciplinares organizadas pela CEJAD – Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos do MUD, organização controlada pelo Partido Comunista Português, e que, após vencer as eleições para os corpos gerentes daquela instituição artística, aí começou a dinamizar várias actividades.

Enquanto a I Exposição de Primavera reuniu apenas Pintura e Escultura, as EGAP expunham lado a lado, arquitectos, pintores e escultores, no que seria uma frente artística única na projecção de valores políticos, sociais e artísticos. Arquitectos e artistas plásticos estavam unidos não apenas em oposição ao regime político, já que se abriram à participação de outros artistas de diferentes referências ideológicas, mas pelo que seria um entendimento comum sobre a capacidade transformadora da arte e da arquitectura pela via social.

Apesar de congregarem trabalhos de várias correntes estéticas, desde o naturalismo, neo-realismo ou abstracionismo, artistas consagrados e em início de carreira, as EGAP encontram-se fortemente associadas ao neo-realismo¹⁶². Pelo espírito militante e livre, estas exposições tornaram-se importantes momentos de exposição pública atraindo a participação de inúmeros expositores. Mais do que a defesa do esbatimento de fronteiras disciplinares, as EGAP afirmavam a necessidade de cooperação entre as várias disciplinas, das quais se reconhecia uma absoluta irmandade e complementaridade. Estas intenções eram abertamente clarificadas no texto de abertura do catálogo da 1ª EGAP:

¹⁶⁰ Ver *I Exposição de Primavera*, Ateneu Comercial do Porto (Porto, 1946).

¹⁶¹ À excepção de 1952, ano em que a SNBA esteve fechada por ordem da PIDE.

¹⁶² Sobre este assunto veja-se Santos, «A Realidade na Arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936-1961)».p. 324.

“Ao contrário, porém, do que se julga uma tendência dominante e que, na verdade, o vai deixando de ser cada vez mais, as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos os que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la. Torná-la digna de ser vivida. E não deixa de ser um precioso e consolador índice desse facto a circunstância extraordinária de cerca de 100 artistas de diversos ramos de Arte e de diversas tendências se terem dado as mãos para realizarem esta Exposição.”¹⁶³

Explorando relações de complementaridade entre diferentes expressões artísticas, para além das principais áreas disciplinares - Arquitectura, Pintura e Escultura -, estas exposições incluíam também secções de Desenho, Aguarela, Guache, Pastel, Gravura (relacionadas com a área da Pintura), assim como de Publicidade, Fotografia e Artes Decorativas. É interessante notar que alguns dos expositores, sendo simultaneamente arquitectos e artistas, integravam várias secções, por vezes na mesma edição. É o caso de Victor Palla que frequentemente apresentou projectos de arquitectura, a par de trabalhos de design para editorial e cerâmicas, ou João Simões que aliado aos projectos arquitectónicos expunha, na secção de Artes Decorativas, variadas peças destinadas aos seus interiores, tais como ferragens e mobiliário. Também os artistas expunham em diferentes secções, como, por exemplo, Maria Keil que, a par da Pintura, expunha na secção de Artes Decorativas o trabalho que realizava em tapeçaria ou desenho de mobiliário, ou Júlio Pomar, um dos mais assíduos e multifacetados expositores que evidenciava as suas diferentes aptidões apresentando peças de pintura, desenho, cerâmica e tapeçaria.

Apesar de muitos projectos de arquitectura expostos constituírem exemplos de Síntese Plástica, integrando baixo-relevo ou pintura, a inclusão da secção de Artes

¹⁶³ Mário Dionísio *in* Sociedade Nacional de Belas Artes, *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas*.

Decorativas a partir da 3ª EGAP (Maio, 1948) introduziu de forma mais evidente esta temática, pela categorização de uma secção destinada à exposição de peças utilitárias ou à integração na arquitectura. Logo nessa edição sobressai a exposição de uma maquete realizada por Júlio Pomar para a pintura mural do foyer do Cinema Batalha projectado por Artur Andrade, mas também de um painel decorativo de Manuel Batista para um restaurante, e de Júlio Santos para uma companhia de aviação. A partir desta data e anualmente esta secção apresentaria mobiliário, assim como esboços para murais destinados à integração arquitectónica¹⁶⁴.

Nesta secção observa-se ainda uma proveitosa colaboração dos artistas plásticos com a indústria, nomeadamente pela apresentação de cerâmicas realizadas nas oficinas da “Cerâmica Bombarrelense”, por Júlio Pomar, Maria Barreira, Vasco Pereira da Conceição, Jorge de Almeida Monteiro, ou com a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre evidenciada na exposição de tapeçarias, por exemplo, de Júlio Pomar, Lima de Freitas e Maria Keil. O programa expositivo das EGAP estava predominantemente alinhado com o “desejo de aproximar a arte do povo e de trazer ao povo uma linguagem de amizade e solidariedade”.¹⁶⁵

As EGAP constituíram, pois, importantes plataformas de encontro e socialização que aproximaram arquitectos e artistas de todo o país, de forma continuada durante dez anos, em torno de objectivos comuns; aspecto que favorecia as relações profissionais e as possibilidades de colaboração entre as várias áreas disciplinares. Apesar de a maioria dos expositores estar sediada na zona Sul destaca-se, uma escassa, embora continuada, presença de expositores do Porto, constituída pelos arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa¹⁶⁶ - de entre este grupo, os mais assíduos -, Alfredo Ângelo de Magalhães, António Neves, Viana de Lima, os pintores Rui Pimentel (ArCo), Augusto Gomes, Fernando Lanhas, António Ayres, Armando Ribeiro Baptista, Domingos Lopes, Leonor Praça, António Quadros, Armando Alves, Eduardo Luíz e Reis Teixeira e os escultores Eduardo Tavares e Manuel Pereira da Silva.

¹⁶⁴ Cf. Sociedade Nacional de Belas Artes, *3ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1948.

¹⁶⁵ Sociedade Nacional de Belas Artes, *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas*.

¹⁶⁶ Participaram na 2ª, 3ª, 6ª, 7ª, 9ª e 10ª EGAP.

O enfoque da colaboração entre arquitectura e arte era prolongado e reforçado na recepção crítica às exposições, realizada na sua maioria por alguns dos seus participantes e propagada nas principais revistas de arte e arquitectura, nomeadamente a *Arquitectura* dirigida pelas ICAT, cujos membros eram também expositores das Gerais, e *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, assim como em publicações de crítica artística e literária, como a *Portucale* e a *Vértice*. Centradas em temáticas distintas embora dialogantes, estas publicações integravam ainda, a acompanhar os textos, imagens de trabalhos expostos nas várias áreas disciplinares. Focadas sobretudo nos trabalhos artísticos, as recepções que eram redigidas, como referido, por alguns dos expositores dão nota “em primeira mão” das expectativas que os envolvidos depositavam na união disciplinar aí promovida, e as vantagens tanto para as suas actividades profissionais e artísticas, como para futuro da arte em geral. É neste contexto que, tendo partilhado a cobertura crítica da V EGAP, Lima de Freitas e Cândido Palma e Melo sublinhariam a sua importância na vida cultural e artística portuguesa, uma vez que abriam a possibilidade de “arquitectos, assim como os pintores e os escultores, desenhadores e ceramistas acreditarem ser possível por meio destes eventos uma educação do público dentro dos seus princípios, que apresentam como caminho para a solução dos problemas de arquitectura num sentido mais coerente com a vida e técnicas modernas.”¹⁶⁷ A propósito da sexta EGAP, Júlio Pomar saudaria a união de artistas das mais variadas tendências¹⁶⁸ e, a propósito da sétima, referia a importância destes eventos para os artistas enquanto “trabalhadores de um campo onde ainda tudo está por fazer”¹⁶⁹. Por seu lado, Huertas Lobo¹⁷⁰ sublinhava o espírito multidisciplinar destes acontecimentos que, contrariamente à ideia de especialização, estavam justamente no caminho da compreensão da Arte. Observando ainda a ideia central das EGAP da qual fazia parte a aceitação da Arte como um todo, compara-as ao espírito que prevaleceu à fundação da Bauhaus em Weimar, onde “as barreiras entre os elementos monumentais e os decorativos” desapareciam.

¹⁶⁷ Lima de Freitas e Cândido Palma e Melo, «V Exposição Geral de Artes Plásticas», em *Arquitectura*, nº 35, 1950. p. 18- 22.

¹⁶⁸ Júlio Pomar, «VI Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, nº 40 Outubro de 1951. p. 24.

¹⁶⁹ Júlio Pomar, «VII Exposição Geral De Artes Plásticas», *Arquitectura*, nº 48, Agosto de 1953. p. 19.

¹⁷⁰ Huertas Lobo, «Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, Maio de 1947. p. 62-67.

Naturalmente elogiadas por quem neles participava, as vantagens destes eventos seriam também evidenciadas para além da “esfera interna” das EGAP. É o caso de Ernesto de Sousa¹⁷¹ que, não sendo expositor, observava o potencial dinamizador destes encontros considerando-os “um dos raros acontecimentos notáveis” da vida intelectual, sendo um dos seus aspectos mais interessantes precisamente a apresentação de trabalhos oriundos de diferentes áreas, uma característica que permitia dar ao espectador uma visão tanto do seu conjunto como da sua independência.

2.1.2. ICAT (1946-1956) e ODAM (1947-1951)

A vontade em definir e implementar uma linguagem plástica e arquitectónica informada por parâmetros modernos conduziu à formação de dois relevantes grupos entre os arquitectos: em 1946, em Lisboa, as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT)¹⁷², e no Porto, no ano seguinte, a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM)¹⁷³. A estes grupos pertenciam os mais dinâmicos arquitectos, alguns deles também artistas, sobretudo nascidos nos anos de 1910 e 1920, a geração que seria a principal protagonista da renovação teórica e prática da produção arquitectónica nos anos de 1950 e 1960 e, neste contexto, da Síntese das Artes. Licenciados na EBAL e na EBAP, os membros dos dois grupos tinham formação no modelo clássico de ensino *Beaux-Arts* que vigorava nas Escolas de Belas-Artes. Embora possuindo formação clássica, os jovens estavam informados sobre o debate arquitectónico que se

¹⁷¹ Ernesto de Sousa, «IV Exposição Geral de Artes Plásticas», em *Portucale revista de Cultura*, 2ª série, n.ºs 21 e 22 (Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1949). p. 158-162.

¹⁷² As ICAT eram constituídas pelos arquitectos Keil do Amaral, Faria da Costa, João Simões, Jacobetty Rosa, Raul Tojal, Adelino Nunes, Celestino de Castro, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra, Chorão Ramalho, Artur Pires Martins, Victor Palla, Bento d’Almeida, Manuel Barreira, Palma e Melo, Conceição Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Manuel Lajinha, Manuel Raposo, Couto Martins e Huertas Lobo, entre outros. Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (Porto: FAUP Publicações, 1997). p. 208.

¹⁷³ Reunindo arquitectos da primeira e da segunda “geração de arquitectos modernos”, assim como alguns estudantes de arquitectura, a ODAM era constituída por Acácio Couto Jorge, Adalberto Dias, Agostinho Ricca, Alfredo Ângelo de Magalhães, Alfredo Viana de Lima, António Matos Veloso, António Lobão Vital, António Corte Real, António Neves, Arménio Losa, Anselmo Gomes Teixeira, Artur Andrade, Cassiano Barbosa, Delfim Amorim, Eduardo Rocha Matos, Eugénio Alves de Sousa, Fernando Campos, Fernando Eurico, Fernando Lanhas, Fernando Limpo de Faria, Fernando Távora, Fernando Tudela, João C. Segurado, João José Tinoco, João Andresen, Joaquim Marques Araújo, José Carlos Loureiro, José Borrego, Luís José Oliveira Martins, Luís Praça, Mário Bonito, Octávio Lixa Filgueiras, Ricardo Gil da Costa e Rui Pimentel. Cf. Cassiano Barbosa, *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952* (Porto: Edições ASA, 1972). p. 21.

desenvolvia internacionalmente, nomeadamente nos CIAM. Na sua prática profissional, ambos os grupos estavam empenhados na renovação da prática disciplinar e no exercício da actividade profissional em liberdade e, de acordo com valores democráticos, ambicionando ultrapassar os constrangimentos ditados pelas várias esferas da estrutura política.

As ICAT eram formadas sobretudo por arquitectos pertencentes ao MUD e próximos das EGAP, das quais eram organizadores e expositores. Este grupo era dinamizado por Francisco Keil do Amaral, no qual se destaca como figura central e aglutinadora. Das várias actividades que as ICAT organizaram, destaca-se a compra e renovação gráfica e conceptual da revista *Arquitectura*. Segundo Francisco Castro Rodrigues, um dos fundadores deste colectivo, a sociedade ICAT formou-se justamente a partir do desejo de aquisição da revista, uma vez que “não se podia dizer que a proprietária da revista era a Comissão do MUD...”¹⁷⁴ A compra da revista por esta sociedade de arquitectos teria consequências imediatas ao nível da sistematização do debate em torno da prática disciplinar da arquitectura e da Síntese Plástica. De facto, muita da recepção do debate internacional em torno desta temática seria traduzida e publicada pela primeira vez na *Arquitectura*. Para além de publicar documentos e notícias do debate que se ia desenvolvendo no estrangeiro, esta revista constituiria também um dos principais e mais difundidos meios para a divulgação e produção do debate nacional promovendo, desta forma, a sua sistematização. De entre os seus principais colaboradores contam-se justamente alguns dos membros das ICAT que se revezavam na coordenação editorial. As suas actualizadas reflexões teóricas muito contribuíram para o avanço qualitativo desta publicação que se tornou no principal veículo de informação entre os arquitectos portugueses. As ICAT manteriam actividade até 1956.

A portuense ODAM era constituída por arquitectos e estudantes de arquitectura oriundos da EBAP. Apesar de, à semelhança dos colegas das ICAT, se debaterem por uma maior liberdade e autonomia disciplinar, este grupo demarca-se

¹⁷⁴ Castro Rodrigues e Dionísio, *Um cesto de cerejas*. p. 208.

de um posicionamento ideológico, sendo os seus objectivos de âmbito sobretudo disciplinar¹⁷⁵. Destes faz parte o entendimento entre artistas:

“(...) divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes, como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e os demais técnicos e artistas.”¹⁷⁶

Apesar de ter mantido actividade apenas por cinco anos, a sua acção multiplicou-se em diversas frentes integrando conferências, manifestos e escritos, e ficaria consagrada numa exposição realizada no Ateneu Comercial do Porto, em Junho de 1951. Organizada sob o lema “Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente”, expressão-síntese retirada do livro *What is Modern Architecture* publicado pelo MoMA em 1937, referenciada ao Estilo Internacional, a exposição procurava, pois, reflectir a vontade de adesão deste grupo aos seus princípios fundadores. Tendo como comissão executiva Viana de Lima, Arménio Losa, Fernando Lanhas e Cassiano Barbosa, a exposição reuniu cerca de trinta projectos, dos quais edifícios de habitação unifamiliar e multifamiliar, equipamentos, unidades fabris, pavilhões de exposições, realizados por vinte e quatro arquitectos¹⁷⁷. Com este abrangente leque tipológico, a ODAM procurava mostrar o que de mais actual se projectava, a Norte¹⁷⁸.

Seguindo o espírito colectivo e a comunhão de interesses, os dois grupos organizaram vários encontros com o intuito de criar alianças estratégicas e fortalecer o espírito de grupo. Sobre estes encontros recorda Castro Rodrigues: “Nós os arquitectos do MUD, íamos muitas vezes reunir ao Porto. E eles também vinham cá. Houve uma grande unidade nessa altura.”¹⁷⁹ De entre os encontros organizados destaca-se uma viagem organizada pelo grupo da *Arquitectura* de Lisboa ao Norte, em

¹⁷⁵ Cf. Edite Rosa, «ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005). p.42.

¹⁷⁶ *Objectivos do O.D.A.M.*, Cassiano Barbosa, ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952 (Porto: Edições ASA, 1972). p.19.

¹⁷⁷ Organização Dos Arquitectos Modernos, ODAM (Porto, 1951).

¹⁷⁸ Paralelamente à exposição seriam realizadas conferências de Carlos Ramos, Matos Veloso e Delfim Amorim.

¹⁷⁹ Castro Rodrigues e Dionísio, *Um cesto de cerejas*. p. 211.

Agosto de 1947, com o intuito de visitar a moderna arquitectura que os colegas aí estavam a implementar, no que constituiria a primeira reunião [informal] de arquitectos portugueses. Nesta visita que durou três dias, e reuniu cerca de cinquenta profissionais, os arquitectos de Lisboa visitaram ateliers de colegas e obras de diferentes tipologias no Porto, Póvoa de Varzim, Fão, Esposende e Viana do Castelo, de acordo com um mapeamento das obras mais relevantes previamente realizado pelos colegas do Norte. A viagem seria noticiada na revista *Arquitectura*¹⁸⁰, num artigo intitulado “Intercâmbio Profissional”, redigido por um dos participantes, e membro das ICAT, Inácio Peres Fernandes. Neste artigo, o arquitecto salientava a “inesperada lição de arquitectura contemporânea” por parte dos colegas nortenhos aos quais apontava maior iniciativa e coragem contra preconceitos, assim como uma melhor compreensão e actualização com as soluções arquitectónicas do seu tempo¹⁸¹.

O artigo estava acompanhado por imagens de algumas das obras visitadas durante a viagem, nomeadamente do polémico¹⁸² e recentemente inaugurado Cinema Batalha (1944-1947) de Artur Andrade [fig. II.CB 1 a 30], da Companhia Portuguesa da Seda Artificial (1943-1946) [fig. I.CBa 1 a 3] de Arménio Losa e Cassiano Barbosa e do Complexo Turístico de Ofir (1945-1948) cujo programa incluía, entre outros, um hotel, um restaurante, vários apartamentos espalhados no pinhal e campos destinados a desporto e jogos, de autoria de Alfredo Ângelo de Magalhães, na altura, ainda em construção¹⁸³. Importa referir que as obras referidas e seleccionadas para ilustrarem o artigo e entendidas como símbolo de modernidade correspondem, justamente, a obras exemplares de Síntese das Artes. Neste contexto, terá sido particularmente entusiasmante a visita ao Cinema Batalha num momento em que os frescos realizados

¹⁸⁰ Cf. I.P.F., «Porto - Intercâmbio Profissional», em *Arquitectura*, Ano XX 2ª série, nº. 19, 1948, 5–6.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² De entre as polémicas que envolviam o Cinema Batalha e que incluíam a sua modernidade, instalava-se também uma controvérsia em relação aos frescos realizados para o seu interior por Júlio Pomar. Sobre este assunto ver respectivo Caso de Estudo, nesta tese.

¹⁸³ O artigo refere ainda a visita a uma fábrica de cordoaria mecânica, assim como à Sede da Associação Industrial do Porto realizada com o objectivo de consultar o ante-projecto da Exposição Industrial, projecto de Artur Andrade e que se deveria realizar no Palácio de Cristal no ano seguinte. Neste ponto, e pela decisão superior da sua não concretização, o grupo de Lisboa demonstraria publicamente o seu apoio e solidariedade numa carta aberta publicada na *Arquitectura*, sob o título “Um caso digno de menção” Cf. *Arquitectura* nº 17/18

por Júlio Pomar - e cuja maqueta havia sido apreciada por muitos deles na 2ª EGAP - suscitavam generalizada curiosidade por serem alvo de uma campanha hostil¹⁸⁴.

Sobre o encontro, convém sublinhar que este segue o espírito de união que vinha a ser incentivado desde 1946 nas EGAP, evento do qual não pode ser dissociado, e onde até à data participavam muitos membros das ICAT¹⁸⁵ e da ODAM¹⁸⁶ que integraram esta visita. É muito provável que estas exposições tenham despertado curiosidade pelas obras em desenvolvimento pelos colegas no Norte do país: note-se que duas das obras visitadas correspondem justamente ao Complexo Turístico de Ofir, de Alfredo A. Magalhães, e à Companhia Portuguesa da Seda Artificial, de Arménio Losa/Cassiano Barbosa, projectos cujas fotografias haviam sido expostas na 2ª EGAP¹⁸⁷ realizada apenas três meses antes desta visita.

Num quadro particularmente restritivo, no qual a crítica e a história da arquitectura eram praticamente inexistentes, as iniciativas desenvolvidas pelos membros da ODAM e das ICAT assumem um carácter inédito e precursor no quadro da prática disciplinar da arquitectura em Portugal. Este facto ganha maior relevância tendo em conta que a formação dos seus membros se alicerçava no ensinamento dos tratados clássicos, valorizando a estilística e a composição padronizada dos edifícios. Segundo Cassiano Barbosa, o principal biógrafo do grupo ODAM e responsável pela compilação de alguma da sua produção teórica, o ensinamento produzido na ESBAP não correspondia às necessidades intelectuais e disciplinares dos jovens estudantes. Não integrando qualquer referência à arquitectura moderna ignorava inclusivamente “o papel que a Bauhaus exercera no pensamento moderno formativo.”¹⁸⁸

Se uma formação de base clássica era comum aos dois grupos, algumas diferenças os distinguiam. Neste ponto, os membros das ICAT estavam sobretudo interessados numa renovação da prática disciplinar e, nessa perspectiva, numa via de

¹⁸⁴ Cf. Manuel de Azevedo, «Um Escândalo Artístico - Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto», *Mundo Literário*, 18 de Janeiro de 1947. p. 16.

¹⁸⁵ Entre os quais Francisco Keil do Amaral, Inácio Peres Fernandes, João Simões

¹⁸⁶ Nomeadamente Arménio Losa, Cassiano Barbosa e Alfredo Ângelo de Magalhães.

¹⁸⁷ Obras expostas com os títulos “Obras da Praia de Fão”, e Instalações da Companhia Portuguesa da Seda Artificial. Cf. Sociedade Nacional de Belas Artes, *2ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa, 1947).

¹⁸⁸ Barbosa, *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952*. p. 11.

modernidade alicerçada na união entre as práticas artísticas. Próximos das EGAP e dos artistas que as organizavam e frequentavam, muitos dos quais seus assíduos colaboradores, a comunhão com o ideal de Síntese das Artes era evidenciada na revista *Arquitectura*, que integrava um generoso espaço destinado à crítica das referidas exposições. Quanto à ODAM, que se assumia como herdeira do Estilo Internacional como referido, e por isso defendia a depuração volumétrica e formal e a *verdade da arquitetura*, dos seus objectivos fazia parte o entendimento entre arquitectos e artistas¹⁸⁹. Por isso, a sua apresentação formal nem sempre se encontra reflectida na respectiva produção arquitectónica. Como exemplo desta formulação, consideramos a selecção de obras escolhidas por estes arquitectos como exemplares da arquitectura moderna realizada na região Norte, aos colegas de Lisboa. De facto, tanto o Cinema Batalha, como a Casa António Neves, o complexo turístico de Ofir ou o Bloco da Carvalhosa são representativos de uma adesão ao ideal de Síntese Plástica.

2.1.3. O I Congresso Nacional de Arquitectura (1948)

A postura proactiva que colectivamente se vinha a consolidar com a recente formação da ODAM a Norte e das ICAT a Sul, bem como a crescente aproximação dos dois núcleos profissionais reforçada por iniciativas de trabalho conjunto, teve um primeiro momento de consagração no I Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em Maio de 1948¹⁹⁰.

Organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos - então presidido por Francisco Keil do Amaral -, assim como pelo Ministério das Obras Públicas, o Congresso realizou-se simultaneamente ao II Congresso Nacional de Engenharia e da exposição “15 Anos de Obras Públicas (1932-1947)”, no Instituto Superior Técnico. Articulados como parte de um mesmo programa, e tendo o Governo como patrocinador, os três eventos tinham, no entanto, objectivos bem distintos e muito especialmente para os arquitectos significou, dentro de um quadro oficial, um primeiro momento de debate

¹⁸⁹ Barbosa. p. 19.

¹⁹⁰ O Congresso realizou-se entre 28 de Maio e 4 de Junho de 1948. As sessões foram distribuídas entre os edifícios da SNBA e do IST.

público e a grande escala sobre o exercício da profissão¹⁹¹. Reunindo cerca de 210 participantes, entre arquitectos e estudantes de arquitectura, teve ainda a participação de Artur Costa Pinto, em representação dos pintores, e de João Fragoso, em representação dos escultores. A lista geral de participantes integrou também outros artistas como a pintora Maria Keil e a escritora Ilse Losa. De acordo com a circular enviada meses antes aos arquitectos, este Congresso seria uma oportunidade para debater publicamente assuntos relacionados com a profissão, algo que era do maior interesse para a comunidade, uma vez que o envolvimento da Arquitectura em diversos sectores da sociedade a converteriam numa profissão “sempre ligada aos elevados interesses espirituais e ao bem-estar da pessoa humana”¹⁹². De facto, reflectindo este carácter global, o Congresso lançou duas linhas temáticas que, versando sobre questões actuais, serviriam de referência às propostas de temas para comunicações, nomeadamente “A Arquitectura no Plano Nacional” e o “Problema Português da Habitação”. Sendo a primeira de carácter mais abrangente e a segunda mais específica, ambas pretendiam abarcar variados temas associados ao exercício profissional da arquitectura, desde o ensino, à intervenção no território, no continente e nas colónias, às questões de ordem prática do exercício profissional, à problemática da habitação, entre outras. Apesar de nenhuma das comunicações apresentadas versar especificamente sobre a questão da Síntese das Artes, podem ler-se vários aspectos desta problemática em diferentes intervenções.

É o caso da comunicação “A Formação dos Arquitectos”¹⁹³ apresentada por Francisco Keil do Amaral. Centrado, tal como o título indica, na formação desta classe profissional, o autor acusa o fracasso do sistema de ensino em vigor nas Escolas de Belas-Artes, pela incapacidade na formação de técnicos qualificados, insuficiente transmissão de conhecimentos, de formação de carácter e consciência profissional. De

¹⁹¹ Ana Isabel Ribeiro, «Relembrando o Congresso de 48», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura - Relatório da Comissão Executiva/teses/Conclusões e votos do Congresso* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948), 23–34. p. 23-33.

¹⁹² «Circular enviada a todos os arquitectos portugueses», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura Maio/Junho 1948 promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do Governo - Relatório da Comissão Executiva/Teses/ Conclusões e votos do Congresso*, Ordem dos Arquitectos (Lisboa, 2008). p. XV.

¹⁹³ Francisco Keil do Amaral, «A Formação dos Arquitectos», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura [edição fac-similada] Maio/Junho de 1948*, Ordem dos Arquitectos (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008 [1948]). p. 74–79.

entre as questões que contribuiriam para a perniciosa situação do Ensino, estaria justamente o extremo individualismo mantido entre os alunos dos vários cursos, situação que, na sua opinião, seria incentivada a nível político. O afastamento entre os cursos constituía, pois, um grande prejuízo para as disciplinas artísticas uma vez que a colaboração seria o futuro esperado aos profissionais no fim dos cursos. A falta de colaboração em contexto escolar seria “prejudicial para a Arte, para o País e para os próprios artistas”, uma vez que fomentaria, no futuro quando a colaboração se efectiva, o “travo de coisa forçada”, a “contra-gosto”, reduzindo-lhe a eficiência. Para superar o fosso entre os alunos, Keil do Amaral sugere a realização de provas em que alunos de Arquitectura, Pintura e Escultura tivessem de trabalhar em conjunto, e assim pudessem antecipar a prática profissional.

Por seu lado, Fortunato Cabral, na conferência “Do Arquitecto e dos Críticos da Arquitectura e da Crítica”¹⁹⁴, defendeu uma menor intervenção da Fiscalização do Estado no sentido de conceder maior liberdade na realização das decorações e pormenores artísticos. Em causa estava a apreciação prévia dos organismos de fiscalização das intervenções plásticas a integrar nas construções, que muitas vezes eram alvo de censura por não se inscreverem em cânones predefinidos, ou por simplesmente não satisfizerem “o gosto” das referidas entidades.

Embora os aspectos operativos da colaboração e da Síntese Plástica tenham merecido a atenção dos intervenientes, seria a dimensão humana e social da arquitectura, aspectos directamente associados à génese conceptual da Síntese Plástica, que mais recorrentemente perpassa nas comunicações. Neste quadro, evidenciam-se as intervenções de Mário Bonito e António Lobão Vital, respectivamente, “Tarefas do Arquitecto”¹⁹⁵ e “A Casa, o Homem e a Arquitectura”¹⁹⁶. Centradas na dimensão social da arquitectura, que referenciam a importância da

¹⁹⁴ Fortunato Cabral, «Do Arquitecto e dos Críticos da Arquitectura e da Crítica», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura Maio/Junho 1948 promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do governo - Relatório da Comissão Executiva Teses Conclusões e Votos do Congresso*, Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional (Lisboa, 2008 [1948]). p. 102-106.

¹⁹⁵ Mário Bonito, «Tarefas do Arquitecto», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948), 136–146.

¹⁹⁶ António Lobão Vital, «A Casa, o Homem e a Arquitectura», em *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948), 197–214.

vertente lúdica e plástica, assinalando o seu papel activo dentro de uma nova concepção de humanismo. Neste novo entendimento a colaboração teria um valor acrescido, pois estaria na cerne de uma civilização baseada na igualdade e no amor fraterno¹⁹⁷. Neste aspecto sublinha-se o tom particularmente enérgico e utópico da conferência de Lobão Vital cujo título “A Casa, o Homem e a Arquitectura” anuncia a urgência de construção de novos edifícios, ou “catedrais dos tempos modernos”¹⁹⁸ que, distanciando-se dos do passado, incorporassem os valores do seu tempo e respondessem às necessidades do Homem.

A referência ao Humanismo como via para a arquitectura do futuro, ou seja, para a arquitectura moderna, revelava um entendimento da disciplina informado por uma maior consciência social, factor que vinha a ser fortalecido desde o início das EGAP¹⁹⁹. A alusão de Lobão Vital a autores neo-realistas, como ao ensaísta Rodrigo Soares e ao engenheiro José Ferreira Dias²⁰⁰, é, efectivamente, sintomática desta associação.

Os arquitectos que participaram activamente no Congresso, além de membros das ICAT e da ODAM, eram, ou viriam a ser, expositores assíduos das EGAP, comungando com os seus companheiros artistas plásticos, ideais de fraternidade e colaboração entre os campos artísticos. Numa confirmação da cumplicidade e proximidade entre as classes profissionais, e como referido, vários artistas participaram deste congresso que encerraria justamente com um jantar de confraternização que reuniria os arquitectos com artistas plásticos com quem colaboravam, tais como João Fragoso e Clementina Carneiro de Moura²⁰¹. Embora a Síntese das Artes não tenha constituído o principal tema das comunicações, o “espírito

¹⁹⁷ Cf. Bonito, «Tarefas do Arquitecto». p. 138.

¹⁹⁸ Vital, «A Casa, o Homem e a Arquitectura». p. 197. A conferência integra claras referências ao livro *Quand Les Cathédrales étaient blanches* escrito por Le Corbusier, por altura de uma viagem que realizou em 1935 aos Estados Unidos e constitui uma homenagem à arquitectura moderna.

¹⁹⁹ Sobre a relação das práticas artísticas em Portugal, sobretudo na Pintura, com o compromisso humanista veja-se Luísa Duarte Santos. Ibid.

²⁰⁰ A comunicação contém citações às obras “Por um Novo Humanismo” de Rodrigo Soares (Porto: Livraria Portugália, 1947) e “Linha de Rumo” de Ferreira Dias (Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945). Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). p. 295 e 411.

²⁰¹ Cf. 1º Congresso Nacional de Arquitectura- Maio/Junho de 1948 *Relatório da Comissão Executiva/Teses/Conclusões e Votos do Congresso* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008). p. XLV- XLVI.

da colaboração” percorreu todo o evento evidenciando-se em algumas das ideias expostas.

2.1.4. O MRAR (1952-1967)

Um novo paradigma para a arquitectura litúrgica, que no contexto da revisão do Movimento Moderno vinha a ser defendido e implementado por toda a Europa, teria também expressão em Portugal a partir do início dos anos 1950, com a formação do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR). A renovada atenção dedicada aos equipamentos religiosos no período do pós-Guerra deve muito à noção da sua participação activa na imagem de um determinado território, motivo pelo qual deveriam ser equacionados no contexto da construção e renovação da cidade e dos códigos disciplinares da arquitectura moderna²⁰². Este conceito também adquire novas significações no contexto da retórica da Nova Monumentalidade e da humanização da arquitectura, nomeadamente na aproximação aos valores da colectividade. Opondo-se aos padrões tradicionais que vinham a ser praticados desde o século XIX, e aos quais se apontava o anacronismo e a “falta de autenticidade”²⁰³, este modelo propunha antes uma nova agenda que, aproximando a arte da função utilitária e dos valores comunitários, fosse capaz de traduzir o espírito de uma época.

Fundado em 1952, o MRAR reunia jovens de orientação católica progressista, nomeadamente arquitectos e artistas provenientes sobretudo da ESBAL e historiadores²⁰⁴ que eram críticos relativamente à arquitectura religiosa que contemporaneamente se construía em alinhamento com os valores tradicionalistas e historicistas que eram marca do regime, e defendiam a renovação do espaço sagrado

²⁰² Nuno Portas, «Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal», *Arquitectura*, nº 60, Outubro de 1957. p. 20-34.

²⁰³ Nuno Teotónio Pereira, «A Arquitectura Cristã Contemporânea», em *Escritos (1947-1996, selecção)* (Porto: FAUP Publicações, 1996). p. 6.

²⁰⁴ Integraram o MRAR, entre outros, os arquitectos Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Nuno Portas, Diogo Pimentel, Luiz Cunha, os artistas plásticos Manuel Cargaleiro, José Escada, Maria José de Mendonça, Madalena Cabral, o historiador Florido Vasconcelos. Cf. João Cunha, «O MRAR e os anos de ouro da arquitectura religiosa em Portugal no século XX - a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960» (Tese de Doutoramento - Anexos, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014).

pela elevação da qualidade plástica da arquitectura e das artes integradas²⁰⁵. Neste contexto, e tendo em conta a obra global, seriam consideradas não somente as disciplinas da Arquitectura, Pintura e Escultura, mas também a Ourivesaria e Paramentaria, recentrando a atenção do campo artístico para duas áreas ainda pouco estudadas. Dentro de uma concepção moderna, o projecto e execução de cada uma destas componentes seria realizado tendo em conta as respectivas funções e necessidades, devendo por isso preferencialmente todo o processo ser acompanhado pelo diálogo permanente com padres e seminaristas.

O MRAR inspirou-se na experiência profissional, disciplinar e espiritual do padre e arquitecto João Medeiros de Almeida, cujo curto, embora proveitoso, percurso profissional no estrangeiro contava com importantes colaborações²⁰⁶ no contexto da renovação da arquitectura sacra. A sua experiência seria crucial para a fundamentação conceptual deste movimento²⁰⁷. A par deste importante referencial, também é de considerar a inspiração vinda da corrente europeia em prol da renovação do paradigma do edificado litúrgico, cujos exemplos eram propagados em várias revistas de arquitectura e arte, como nas suíças *Werk, Bauen und Wohnen* e nas francesas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Art d'Aujourd'hui* e *L'Art Sacré*. Frequentemente estas publicações divulgavam as mais recentes realizações concebidas dentro deste conceito²⁰⁸.

²⁰⁵ O MRAR apresentou-se publicamente a 16 de Abril de 1953, na “Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea”, realizada na galeria anexa à Igreja de São Nicolau, em Lisboa. Cf. Ibid. p.21.

²⁰⁶ De entre as colaborações que João de Almeida manteve no estrangeiro, onde permaneceu entre 1949 e 1952, contam-se a que estabeleceu em Paris durante um ano com os padres dominicanos Marie-Alain Couturier e Pie-Raymond Régamy, directores da revista *L'Art Sacré* (uma referência na institucionalização do conceito de renovação de arte litúrgica), e responsáveis pelos projectos das igrejas de *Notre Dame de Toute-Grâce* em Assy, a *Eglise du Sacré-Coeur* em Audincourt, projectadas por Maurice Novarina e a capela de Ronchamp e o convento de La Tourette, projectados por Le Corbusier. João de Almeida colaborou também na Suíça no início dos anos 50 com o arquitecto Hermann Baur (1894-1980), um dos editores da revista *Das Werk* e simultaneamente um dos principais responsáveis pela renovação da arquitectura litúrgica nesse país. Cf. Idem. p. 6.

²⁰⁷ Neste ponto importa referir a importância da sociedade *St. Lukasgesellschaft* (Sociedade de São Lucas), enquanto principal fonte de inspiração e referência para a formação do MRAR. Cf. Ibid. p. 60-65.

²⁰⁸ Entre eles, a Igreja de Notre Dame de Toute-Grâce em Assy (1937-1946) e a Eglise du Sacré-Coeur em Audincourt (149-1950) ambas projectadas pelo arquitecto Maurice Novarina. Ambas continham obras de alguns dos mais conceituados artistas modernos. A primeira continha, entre pintura, escultura, tapeçaria, mosaico e cerâmica, obras de Georges Rouault, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Jean Lurçat, Jean Bazaine, Marc Chagall; a segunda integrava obras de Fernand Léger, Jean Bazaine e Jean Le Moal. Para além destas, também a capela de Notre Dame du Haut em Ronchamp e o convento de Sainte-

Estas realizações, ambiciosas e modernas, comprovavam a viabilidade de reunir em contexto religioso, habitualmente conectado com uma atmosfera formal e cerimonial, a arte mais avançada do seu tempo, pela intervenção de artistas escolhidos pelas suas qualidades plásticas e não por obediência a vínculos de ordem religiosa.

Em Portugal várias igrejas vinham a ser concebidas dentro de um entendimento moderno²⁰⁹ e global de Síntese das Artes, tais como a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Lisboa, 1933-1938), projectada por Porfírio Pardal Monteiro [fig. ISBF 13] e que integrava obras de vários artistas entre os quais, Almada Negreiros, Barata Feyo e Francisco Franco, ou a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Porto, 1933-1936) projectada pelo atelier multidisciplinar Oficina ARS (Cunha Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral) e que inclui obras de Adalberto Sampaio, Henrique Franco, Altino Maia e Barata Feyo.

O primeiro exemplo a ser edificado no contexto do MRAR foi a Igreja de Santo António de Moscovide (1953-1956)²¹⁰ projectada por João de Almeida e António de Freitas Leal²¹¹. Edifício de grande sobriedade, reúne contribuições de vários artistas, nomeadamente de Cargaleiro e José Escada, que também integravam este movimento, com a realização respectivamente de um painel de azulejo policromado para a fachada principal [fig. I.JE 1] e de um baldaquino sobre o altar-mor [fig. I.JE 2 e 3], mas também de Lagoa Henriques, que realizou a cruz do altar e a escultura de Santo António, padroeiro deste equipamento²¹². A igreja integrava ainda um sacrário desenhado por João de Almeida, cuja porta incluía uma intervenção da escultora Graziela Albino, uma píxide e castiçais em prata desenhados por este arquitecto e

Marie de La Tourette, ambas projectadas por de Le Corbusier e a Chapelle du Rosaire em Vence (1947-1951) realizada de acordo com plano de Henri Matisse para onde o artista realizou vitrais, três painéis de azulejo, os paramentos dos sacerdotes e objectos.

²⁰⁹ Lúcia Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007). p. 254.

²¹⁰ A igreja de Moscovide colheu inspiração na Igreja de São Miguel de Todos os Santos de Hermann Baur (1894-1980), projecto em que João de Almeida havia colaborado, na Suíça. Cf. Ibid. p. 113.

²¹¹ Encomendada pelo Cardeal Patriarca D. Manuel Cerejeira ao seminarista e ainda estudante de arquitectura João de Almeida que neste projecto se associou ao recém-licenciado António de Freitas Leal. Cf. Ibid. p. 112.

²¹² Para esta igreja, José Escada realizou também um cartão para o vitral “Estrela da Manhã”, que apenas seria concretizado nos anos 1980. Ver separador de José Escada no Anexo I.

paramentaria desenhada por Madalena Cabral e realizada em tecelagem manual pelo atelier de Sereira Amzalak²¹³.

O programa artístico desta igreja demonstra exemplarmente a agenda unificadora proposta pelo MRAR para a concepção do espaço litúrgico moderno. A integração de diferentes especialidades constituía uma oportunidade para apresentar ao público os novos caminhos e correntes estéticas das artes plásticas reafirmando o seu contributo para a renovação da arte religiosa em geral, mas também para actualizar alguns ofícios de cariz particularmente tradicional, como o design dos paramentos ou de ourivesaria sacra, submetendo-os a uma lógica moderna. Neste ponto, convém sublinhar o importante contributo do padre/arquitecto João de Almeida na renovação da ourivesaria sacra, pelo desenho de castiçais, píxides, sacrários, cálices e de uma custódia. A ideia central que subjazia ao desenho de cada componente do espaço religioso não era apenas atingir a unidade conceptual plástica, mas sobretudo invocar uma atmosfera de unidade espiritual pela simplicidade e adequabilidade das formas.

Durante os quinze anos de existência, o MRAR realizou reuniões, organizou exposições, cursos, conferências, editou um boletim e promoveu a realização de cursos de arquitectura, numa militante acção em prol da renovação da arquitectura sacra. Formado numa época de especial abertura à manutenção da Síntese Plástica, de que a realização do III Congresso da UIA em Lisboa em 1953 é sintomática, a sua actuação consolidou-se e ganhou força pela convergência temática com o debate internacional que a este tema se associava.

2.2. Construindo um modelo de Síntese Plástica: recepção e difusão de um programa

As publicações periódicas desempenharam um importante papel de recepção, difusão e ancoragem do programa de Síntese das Artes, uma vez que tanto difundiam os congressos que internacionalmente se realizavam, e muito especificamente os seus resumos, como exemplos concretos. A reunião da componente crítica com a prática terá sido certamente importante no desenvolvimento de uma percepção de Síntese

²¹³ Movimento de Renovação da Arte Religiosa, *Arte Sacra Moderna*, Museu de Alberto Sampaio (Guimarães, 1960).

Plástica e de vias para o seu desenvolvimento em Portugal. Neste contexto, destaca-se a ampla divulgação da moderna arquitectura brasileira que colhia as atenções internacionais, entre os quais as dos arquitectos e artistas portugueses.

A primeira parte do subcapítulo foca a importância das publicações periódicas que circulavam entre os arquitectos e artistas portugueses. Embora os arquitectos fossem assíduos compradores ou assinantes de revistas estrangeiras, estando por este meio actualizados com a cultura arquitectónica e artística internacional, as revistas nacionais foram importantes não apenas para a recepção do debate vindo de outros centros da cultura arquitectónica e artística na Europa e Américas, como também para a construção de um debate interno em torno da problemática. Neste quadro, apesar de serem referenciadas as principais publicações que circulavam, e em cuja produção perpassa um espírito comum de união entre arquitectura e arte, a análise centra-se sobretudo na acção desenvolvida pela revista *Arquitectura*, uma vez que, pela rigorosa consistência, militante regularidade, e sobretudo pela intervenção directa na construção e na divulgação do debate em torno da Síntese das Artes como será observado, a difere substancialmente das suas congéneres.

A segunda parte centra-se na recepção da Síntese das Artes pelas propostas da moderna produção arquitectónica brasileira de ampla divulgação entre os arquitectos portugueses. A sua difusão efectivou-se tanto por meio da publicação *Brazil Builds-architecture new and old (1652-1942)*, como através de algumas das publicações regulares mais lidas entre os arquitectos portugueses, tais como a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mas especialmente a *Arquitectura* que criticamente assinalou a passagem de duas importantes exposições de arquitectura moderna brasileira por Lisboa, em 1948 e 1953.

2.2.1. Fundando um programa na crítica e na prática: as publicações periódicas

As publicações regulares constituíam importantes veículos de difusão e consolidação teórica e prática de conceitos de Síntese Plástica. De facto, muito do debate e das realizações que internacionalmente se desenvolviam tinham recepção imediata pelos arquitectos portugueses através das publicações periódicas de que

muitos eram assíduos compradores ou assinantes. De entre estas, destacam-se as revistas francesas *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a italiana *Domus*, a suíça *Werk*, ou a inglesa *Architectural Review*²¹⁴.

À semelhança do plano internacional, também em Portugal, a divulgação e a construção teórica em torno da Síntese Plástica se realizavam essencialmente através de publicações periódicas. Das publicações que circulavam, destacam-se a *Arquitectura* (1927-1974)²¹⁵, *Arquitetura Portuguesa, Cerâmica e Edificação* (1908-1958), *Binário- Revista de Construção, Arquitectura e Equipamento* (1958-1977) e a *Atrium: Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas* (1959-1960). Apesar de todas terem como principal objecto a divulgação da produção arquitectónica e das artes, uma análise cruzada pelas diferentes publicações dá conta de abordagens heterogéneas quanto aos temas propostos e, consequentemente, ao nosso objecto de análise. Iniciada em 1908, a revista *Arquitetura Portuguesa, Cerâmica e Edificação* (1908-1958) é de todas a mais antiga. Apesar de publicar pontualmente obras exemplares de Síntese Plástica desde meados dos anos 1940²¹⁶, foi a partir da 4ª série, que se iniciou em 1952, que o programa editorial assumiu nitidamente uma vertente multidisciplinar passando também a reflectir-se no novo subtítulo que se passou a designar *revista bimestral técnica e artística*. Um programa editorial em favor da Síntese Plástica começa a evidenciar-se no novo design da revista com muitas das capas realizadas pelos arquitectos Bento d'Almeida e Victor Palla, uma remodelação que seria saudada na revista *Arquitectura*²¹⁷.

A *Arquitectura Portuguesa Cerâmica e Edificação* divulgava projectos de arquitectura nacionais e internacionais, concebidos com base em pressupostos modernos. Apesar de não destacarem os projectos exemplares de Síntese das Artes,

²¹⁴ A consulta de arquivos privados de vários arquitectos no âmbito desta investigação confirma a existência dos títulos referidos, dando nota da sua actualização com o contexto internacional.

²¹⁵ Em 1974, a revista faria um interregno de quatro anos, ressurgindo em 1979, com irregular periodicidade até à sua extinção. Cf. «Periódicos Portugueses de Arquitectura», *Jornal dos Arquitectos*, 12 de Novembro de 1981, Associação dos Arquitectos Portugueses-Secção regional do sul edição. p. 1, 6-7).

²¹⁶ Nomeadamente o *Café Rialto* de Artur Andrade e a loja de rádios e material electrónico *Telefunken* de Fernando Barbosa e Fernando Tudela. Cf. Jaime Roussados dos Santos, «Café Rialto no Porto», *A Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação (reunidas)*, Abril de 1944 e «Telefunken», *Arquitetura Portuguesa, Cerâmica e Edificação reunidas*, Abril de 1944.

²¹⁷ Cf. *Arquitectura*, nº 43, Agosto de 1952.

alguns deles eram-no, como, por exemplo, a já referida Igreja de Santo António de Moscaide projectada no contexto do MRAR [fig. I. JE 1], ou a habitação projectada por Eduardo Rocha Matos, em Miramar²¹⁸.

Os projectos de arquitectura eram intercalados com outras rubricas orientadas para a crítica cinematográfica e para o teatro, para as exposições, nomeadamente das EGAP que eram acompanhadas por imagens de algumas obras expostas, e com a fotografia e a produção artística, destacando-se, neste campo, artigos sobre a obra artística de alguns autores, nomeadamente sobre cerâmicas de Victor Palla (nº 3-4, Abril 1953), terracotas de Jorge Vieira (nº6, Maio/Junho 1954), sobre Querubim Lapa (nº 9, Setembro/Dezembro 1955), ou divulgando imagens de vários murais cerâmicos realizados por Cargaleiro para um jardim em Almada (nº 10, Dezembro 1956).

Dos artigos críticos destaca-se a breve reflexão²¹⁹, a propósito da obra do arquitecto Rui Pimentel/ArCo (1924-2005), desenvolvida tanto na área da arquitectura como na da pintura, sobre as vantagens de uma menor especialização das artes plásticas. Em causa estava o que cada área disciplinar poderia trazer de acrescentado valor às outras, numa transferência de saberes que muito poderia contribuir para uma maior coerência e unidade plástica, pelo dimensionamento adequado da intervenção artística, ao objecto arquitectónico. Os grandes planos da arquitectura moderna podiam assim integrar intervenções à escala monumental e rejeitar o cavalete. A não especialização justificaria por isso a coerência e o êxito alcançados na obra de artistas como Burle Marx, que, sendo pintor, projectava jardins ou Le Corbusier, simultaneamente arquitecto e pintor, e que, numa sábia utilização transversal de saberes, conseguiam atingir uma harmoniosa Síntese Plástica.

O design da revista, inicialmente concebido por Victor Palla e Bento d'Almeida²²⁰, diferenciava-se do das suas congéneres. O seu reduzido formato, assim como a invulgar paginação, na qual aos desenhos dos projectos se sobrepunham vários elementos, assim como vivas manchas de cor ou fotografias de cerâmicas, denuncia

²¹⁸ A referida habitação integra um painel em *cavan* de autoria do escultor Arlindo Rocha. Cf. Anexo I – Biografias ilustradas.

²¹⁹ «Arq. Rui Pimentel», *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, Abril de 1953. p. 21.

²²⁰ João Palla e Carmo Reinas Martins, «O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6903>. p. 89.

um “espírito” transdisciplinar que importa, neste contexto, destacar. Com periodicidade cada vez mais espaçada, a revista sairia de circulação em 1958.

A *Binário – arquitectura, construção, equipamento* seria iniciada em 1958 pelo arquitecto Manuel Tainha e pelo seu irmão, o engenheiro civil Jovito Tainha, e tinha como principal objecto a atenção à componente construtiva e técnica dos projectos, um importante binómio ao qual o título pretendia fazer referência. À parte da publicação de projectos exemplares de Síntese Plástica, como a Fábrica *Martini* de Victor Palla e Bento d’Almeida, o Instituto de Beleza *Madame Campos* de Conceição Silva (ambas no nº 1, Abril 1958) [fig. I.JV 10 e 11], Bloco Residencial da Av. Infante Santo (nº 2, Maio 1958) [fig. I.JV 17], a Capela do Funchal de Chorão Ramalho (nº 3, Junho 1958), ou a Cidade Universitária de Lisboa, (nº 49, Outubro 1962), a revista não participou da construção crítica da problemática, uma vez que o seu foco se vinculava justamente às questões de ordem construtiva.

Dirigida pelos arquitectos Luís Alvito e Thébar Frederico, a revista *Atrium- revista portuguesa de arquitectura e artes plásticas* iniciou em 1959, e publicou quatro números apenas. Dedicada à divulgação da Arquitectura e Artes Plásticas tal como o seu título indica, tinha como principal projecto editorial veicular a apresentação e a exposição de projectos e obras, ao invés de se constituir como veículo de crítica. Neste sentido, apresentava uma selecção de projectos que na óptica dos editores respondiam às necessidades do seu tempo e assim poderiam ser apresentados a nível nacional e internacional. É neste sentido que, numa perspectiva de exportação, dando nota de uma rara ambição nas revistas da especialidade publicadas à mesma época, a *Atrium* incluía a tradução para francês, inglês e alemão, assumindo um revigorante cunho internacional. Enquanto “sala de exposição do que o todo do edifício contém em si”, conforme era descrito no número inaugural, integrava projectos exemplares de Síntese das Artes, valorizando tanto os objectos autónomos, como o design de interiores, transmitindo uma perspectiva integrada e complementar entre artes e arquitectura. A reforçar este ponto de vista, grande parte da publicação integrava imagens a cores dos projectos e das obras, destacando vivamente o tema em estudo.

De entre os projectos publicados exemplares de Síntese das Artes, contam-se a Loja Rampa (edição de Setembro/Outubro 1959) projectada por Conceição Silva que

integrava um portal cerâmico de Querubim Lapa, o Pavilhão Português para a Exposição de Lausanne realizada em 1957 e que integrou uma tapeçaria de Almada Negreiros, um painel de cerâmica de Querubim Lapa e um grupo escultórico em bronze de Jorge Vieira. A *Atrium* deu também a conhecer pela primeira vez, na edição de Maio/Junho de 1960, a um público mais alargado e a cores, os estudos preparatórios e a maqueta do mural em mosaico que Júlio Resende idealizou com destino à cripta de *Mar Novo*, projecto vencedor do Monumento ao Infante D. Henrique em 1954.

Não obstante o papel operado por cada uma das publicações, foi sobretudo a *Arquitectura* que integrou um debate regular e programado em torno da actualidade arquitectónica e artística²²¹. A sua importância na divulgação e construção da teoria crítica do movimento moderno tem sido referenciada por várias investigadoras, entre as quais Ana Tostões²²² e Maria Calado que, justamente, realçou o seu contributo específico no desenvolvimento da retórica e da prática da Síntese das Artes²²³.

Por esse motivo, a *Arquitectura* será, neste estudo, objecto de uma análise mais alargada. Com efeito, é a partir de 1948, depois da sua aquisição pelas ICAT²²⁴, e, ao longo dos anos de 1950 e 1960, que a *Arquitectura* passa a integrar um debate regular voltado para a actualidade nacional e internacional. A proposta editorial da *Arquitectura* era definida por arquitectos membros das ICAT que contavam com a colaboração de pintores e escultores com idêntico posicionamento de modernidade nas artes²²⁵.

²²¹ Publicada desde 1927 e de forma regular até 1939, seria interrompida durante a Segunda Guerra Mundial, sendo retomada para a 2ª série em 1946, antes da sua aquisição pelas ICAT.

²²² Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (Porto: FAUP Publicações, 1997). p. 155- 158.

²²³ Maria Calado, «As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade», em *Bloco das Águas Livres - a perfect building*, A+A Books (Lisboa, 2019).

²²⁴ A nova propriedade da revista é assinalada a partir da edição de Março de 1948, cuja ficha técnica passa a integrar a referência “Propriedade de Iniciativas Culturais de Arte e Técnica, ICAT, Lda.”.

²²⁵ Alberto Pessoa editaria a *Arquitectura* entre 1948 e 1957. A partir desta data, este cargo passaria a ser responsabilidade de Carlos S. Duarte (1926-2019) que assim assumiria a direcção e a edição da revista na 3ª e 4ª séries. Mantendo um democrático exercício de abertura e criatividade, alguns números eram organizados por arquitectos membros das ICAT, individualmente ou em grupo, nomeadamente Victor Palla, Bento d’Almeida, Keil do Amaral, Cândido Palma de Melo, Francisco Conceição Silva e Francisco Castro Rodrigues.

Como referido, muitos arquitectos das ICAT- assim como alguns da ODAM- eram participantes das EGAP, expondo ao lado dos seus colegas artistas plásticos, mantendo uma condição de partilha e colaboração, que teria reflexo também no novo editorial da revista, que começou a integrar sistematicamente contribuições de pintores e escultores, assim como recensões críticas das referidas exposições. Deste novo editorial também fazia parte um novo design gráfico, que, procurando dotar a publicação de alguma leveza e jovialidade, continha vinhetas humorísticas desenhadas pelo pintor, ilustrador e arquitecto João Abel Manta.

Pretendendo reflectir a actualidade da Arquitectura e das Artes, a revista integrava secções distintas dedicadas à Arquitectura, Artes Plásticas, Mobiliário, Notícias e Livros/Revistas. Com um novo corpo editorial envolvido directamente na prática arquitectónica e artística, apresentava artigos de ensaio e crítica, em relação a projectos e exposições, que oportunamente cruzava com questões da actualidade internacional. No que respeita à produção teórica moderna internacional, destaca-se a tradução da Carta de Atenas publicada em vários números em 1948²²⁶ mas também, numa revisão crítica da ortodoxia por esta preconizada, dos resumos das conclusões do CIAM 7 (nº 31, Junho/Julho 1949)²²⁷, no qual se debateu na cidade de Bergamo, a Síntese das Artes Maiores, como analisado no primeiro capítulo. Ainda no quadro de revisão crítica da arquitectura moderna, importa salientar a publicação de artigos em torno dos conceitos de Monumentalidade Moderna e da Humanização da Arquitectura, ideias intrinsecamente relacionadas com a Síntese das Artes, como referido. Neste âmbito, importa destacar a tradução do texto “Sobre a Ideia de Monumentalidade” de Walter Gropius (nº 30, Abril/Maio 1949), publicado no ano anterior na revista *The Architectural Review*²²⁸, comunicação que integrou o importante simpósio *In Search of a New Monumentality*, organizado por esta publicação inglesa e que reuniu alguns dos mais destacados historiadores e críticos em

²²⁶ Uma primeira tradução da Carta de Atenas realizada por Nuno Teotónio Pereira e Costa Martins havia sido publicada na revista “Técnica” editada pelo Instituto Superior Técnico (IST) de Lisboa, em 1944. Cf. Nuno Teotónio Pereira, «Um percurso na profissão», em *Nuno Teotónio Pereira - Escritos (1947-1996, selecção)* (Porto: FAUP Publicações, 1996), p. 150–161.

²²⁷ Segundo texto original publicado previamente no jornal *Arts*.

²²⁸ Walter Gropius, «In Search of a New Monumentality - a symposium», *The Architectural Review*, n. 621, Setembro de 1948. p. 127.

torno do tema da monumentalidade moderna²²⁹, ou a reflexão de Sigfried Giedion acerca das importantes relações entre Pintura e Arquitectura na concepção de espaços arquitectónicos (nº 42, Maio 1952). O entendimento da aproximação das artes enquanto factor essencial à vivência em comunidade, pela possibilidade de exprimir as “necessidades de esplendor, alegria e elevação interior do povo”²³⁰, contrariando assim o isolamento em que se encontravam, tem a sua génese justamente nos textos fundadores da monumentalidade moderna formulados pelo mesmo autor. Quanto ao tema da *Humanização da Arquitectura* destaca-se o texto homónimo de Alvar Aalto (nº 35, Agosto 1950), em defesa de uma arquitectura capaz de solucionar simultaneamente questões do campo humano e psicológico, oferecendo, desta forma, muito mais que simples funcionalismo técnico. Do mesmo autor destaca-se também o texto “O Ovo de Peixe e o Salmão” (nº 46, Fevereiro 1953), no qual o arquitecto descreve a umbilical relação que existe entre arte e arquitectura.

Em relação directa com o tema em estudo, é de evidenciar a publicação das conclusões do III Congresso da UIA (nº 53, Dezembro 1954), nomeadamente da secção dedicada à Síntese das Artes, assim como a cobertura de duas exposições de arquitectura moderna brasileira, uma das quais integrada neste congresso. O Congresso da UIA, mais especificamente as contribuições do grupo dedicado à Síntese das Artes, teria ainda lúcida repercussão no meio artístico e intelectual. Deste eco dá nota a inspiradora reflexão “A Morada do Homem” (nº 50/51, Novembro/Dezembro 1953), na qual Mário Dionísio saúda a colocação na ordem do dia desta temática onde “edificação e poesia se confundem”.

Também é a *Arquitectura* que serve de plataforma às primeiras contribuições teóricas para a problematização da Síntese das Artes no plano nacional. Neste contexto, as primeiras posições críticas surgem em Julho de 1948, quando Victor Palla aponta a complexidade da problemática em “O Lugar do Artista Plástico” (nº 25, Julho 1948), pela difícil orquestração de várias artes numa mesma obra, uma reflexão que teria resposta num texto de Frederico George, no número seguinte, evidenciando duas perspectivas distintas embora complementares, conforme será analisado em capítulo

²²⁹ Cf. Ibid.

²³⁰ Sigfried Giedion, «Pintura e Arquitectura», *Arquitectura*, n. 42, Maio de 1952. p. 7.

próprio. O debate teria novos contributos em “Decorativo, Apenas?”, emblemático artigo de Júlio Pomar (nº 30, Maio 1949) sobre o valor do decorativo, ou nas reflexões de Nikias Skapinakis, nomeadamente o esclarecedor “O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes” (nº 67, Abril 1960) e em “Pintura mural e Pintura de cavalete” (nº 59, Julho 1957). Em 1964, após mais de uma década de debate em torno desta temática, o escultor António Alfredo procura uma definição esclarecedora para a “Arte Integrada” (nº 82, Junho 1964) procurando combater ideias pré-concebidas.

Apesar de a publicação regular de textos críticos acerca do programa de Síntese Plástica posicionar a *Arquitectura* num lugar de destaque no panorama editorial português, o seu papel activo no desenvolvimento deste debate ficaria consagrado pela publicação da mesa-redonda multidisciplinar “Colaboração entre artistas plásticos” (nº 92, Março/Abril 1966), em análise em capítulo próprio.

Os artigos e recepções críticas foram acompanhados com a apresentação de obras exemplares deste espírito de Síntese. De entre as inúmeras obras exemplificativas do tema em análise, a nível internacional destaca-se o número dedicado às Cidades Universitárias Modernas (nº 55/56, Fevereiro 1956) que integrou comentários de Keil do Amaral e Manuel Tainha, a propósito precisamente da Integração das Artes Plásticas. Se o primeiro refere a escassez de exemplos bem-sucedidos, à excepção da Cidade Universitária de Roma, o segundo elogia as universidades da Cidade do México e de Caracas por colocarem “ao mais alto expoente a colaboração das 3 artes”. O mesmo número incluía ainda um inquérito aos estudantes acerca da nova cidade universitária que, em resposta, apelavam a uma escala mais humana dos edifícios universitários, rejeitando os modelos monumentais que caracterizavam esta tipologia de obra.

Quanto aos exemplos de realizações em Portugal, destacam-se, no quadro da habitação unifamiliar alguns projectos que integram intervenções de Júlio Pomar, nomeadamente a Casa na Encosta da Ajuda em Lisboa (nº 43, Agosto 1952), projectada por Artur Pires Martins [fig. I.JP 16 a 19] e a Casa José Braga no Porto [fig. I.JP 1 a 3] projectada por Celestino de Castro (n. 54, Abril/Maio 1955), assim como a Casa António Neves (n. 44, Setembro 1952) em Vila Nova de Gaia, projecto de Arménio Losa e Cassiano Barbosa com colaborações de Augusto Gomes e Eduardo Tavares; na

habitação multifamiliar, a edição especial que a revista dedica ao Bloco das Águas Livres (nº 65, Junho 1959), projecto de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral que, na sua concepção plástica, contou com a participação de Almada Negreiros, Jorge Vieira, Frederico George, José Escada e Manuel Cargaleiro²³¹.

Na tipologia comercial, destacam-se alguns estabelecimentos em Lisboa, como a *Loja das Meias* projectada por Carlos Roxo e que incluía uma importante colaboração de Querubim Lapa (nº 70, Junho 1961) e vários projectos de Conceição Silva, dos quais a sapataria *Cinderela* [fig. I.JV 15 e 16] realizada com a colaboração do escultor Jorge Vieira (nº 82, Junho 1964), a loja *Dior* (nº 52, Fevereiro/Março 1954) com a pintora Estrela Faria e a Loja de discos *Valentim de Carvalho* em Cascais, (nº 108, Março/Abril 1969) com intervenções de Herberto Helder, Espiga Pinto e Rolando Sá Nogueira. Quanto aos equipamentos, importa salientar a Pousada de S. Bartolomeu em Bragança (nº 78, Maio 1963), de José Carlos Loureiro em colaboração do escultor Gustavo Bastos e pintor Júlio Resende [fig. I.JRe 5 e 6] e a Caixa de Previdência de Setúbal projecto de Raul Chorão Ramalho (nº 112, Novembro/Dezembro 1969) com intervenções de Espiga Pinto, Álvaro Perdigão e Carlos Calvet.

A partir do nº 109 (1969) a revista altera o subtítulo para *Arquitectura, Planeamento, Design e Artes Plásticas*, assinalando a crescente presença do *design* e a sua importância numa coerente organização dos interiores. Pouco depois, dedica um extenso artigo ao projecto do edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian (nº 110 de Setembro/Outubro 1969) projectada por Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Athouguia, que incluía um vasto programa artístico desenvolvido por Artur Rosa, Almada Negreiros, João Abel Manta, Luz Correia, Espiga Pinto, Jorge Barradas, Leopoldo de Almeida, Victor Fortes, Manuela Jorge, Eduardo Nery, João Cutileiro, interiores concebidos por Daciano da Costa, Eduardo Anahory e Rogério Ribeiro, e projecto de arranjos exteriores de Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto.

A aplicação da pintura à arquitectura é também objecto de análise, sendo evidenciada ao longo de vários artigos que Frederico George dedica à Pintura Mural (nº 20 de Fevereiro 1948, nº 21 de Março 1948, nº 22 de Abril 1948, nº 25 de Julho 1948). Numa didáctica valorização desta tipologia de pintura, o autor percorre a sua

²³¹ Ver casos de estudo Casa António Neves e Bloco das Águas Livres no Capítulo 3.

história, nomeia exemplos da sua utilização em diferentes épocas e tradições, explica a respectiva composição química e transformação. Do seu interesse pela pintura mural dá nota o artigo “Livraria no Lobito” [fig. I.FG 4 e 5], relativa a projecto de Conceição Silva que integrava duas pinturas murais a têmpera de ovo realizadas por Frederico George (nº 38/39, Maio 1951).

Num actualizado exercício da sua actividade, a *Arquitectura* estava também atenta ao ensino da Arquitectura e às mudanças que se operavam em contexto académico, nomeadamente nas duas Escolas Superiores de Belas-Artes. A atenção aos futuros arquitectos, pintores e escultores reflectia uma séria consciência da importância dos anos formativos no futuro profissional dos arquitectos e artistas e, necessariamente, na definição do futuro das artes e da arquitectura. Neste contexto, em Dezembro de 1957, e a propósito da publicação do Decreto-Lei nº 41 363 que estabelecia as bases da Reforma do Ensino de Belas-Artes, a *Arquitectura* publicou uma sequência de depoimentos, promovendo o debate em torno deste momento reformador para o ensino das áreas artísticas. De facto, a demorada promulgação desta lei havia gerado grande expectativa entre os profissionais ligados ao ensino das artes plásticas e da arquitectura, que há muito ansiavam por um novo quadro orgânico no contexto académico. Mas as novas disposições legais ficavam aquém das expectativas, conduzindo rapidamente a um sentimento de frustração pelas “contradições inevitáveis dos programas e das mentalidades”²³². Como exemplo, as alterações que introduzia ao nível dos programas curriculares, de que fazia parte a inclusão da disciplina “Conjugação das Três Artes” no último ano dos três cursos, assim como as desiguais condições de acesso ao ensino superior entre a 1ª e a 2ª secção, colocava os alunos em difíceis - e por vezes- inconciliáveis posições de desigualdade, algo que paradoxalmente contrariava o espírito inicial do diploma, que de alguma forma procurava incentivar o trabalho em conjunto entre os alunos dos vários cursos. Nikias Skapinakis, José Pacheco, José Augusto França e Keil do Amaral são os representantes das várias áreas disciplinares convidados pela *Arquitectura* a criticamente contribuir com os seus depoimentos.

²³² José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). Ibid. p. 312.

Com determinação e constância, a *Arquitectura* assegurou na cronologia em estudo a divulgação e a produção teórica e prática da actualidade arquitectónica e artística. Reclamando um papel activo na construção crítica da modernidade, promoveu e incentivou o debate em torno da Síntese Plástica, convidando especialistas de várias áreas que o enriqueceram com contribuições de diferentes áreas disciplinares, um papel interventivo que a posiciona num lugar destacado relativamente às outras publicações.

2.2.2. Um modelo original de Síntese Plástica: a moderna arquitectura brasileira

Nos finais dos anos quarenta foram várias as publicações que se dedicaram à divulgação da moderna arquitectura brasileira. Em Setembro de 1947, a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de ampla difusão entre os portugueses, publicava uma edição totalmente dedicada a este tema²³³. O Brasil era então apresentado internacionalmente como um país que tinha assimilado de forma exemplar a miscigenação e a multiculturalidade e que, beneficiando de um clima de paz, pôde estudar e aperfeiçoar modelos próprios. Condensando uma fórmula com características únicas, constituía um paradigma de modernidade. A publicação seguia e desenvolvia o conteúdo de *Brazil Builds* publicado anos antes a partir de uma exposição homónima realizada no MoMA, em Nova Iorque. De facto, o interesse internacional pela cultura arquitectónica brasileira vinha a ser exponenciado sobretudo desde 1943, quando o MoMA realizou a exposição *Brazil Builds: architecture new and old (1652-1942)*. Organizada pelo arquitecto Philip L. Goodwin e amplamente documentada com fotografias do arquitecto e fotógrafo Kidder Smith, a exposição constituía o resultado de uma viagem intensa pelo Brasil, durante a qual o próprio Goodwin e Edward D. Stone reuniram informações sobre a arquitectura deste país realizada entre 1652 e 1942. Informada com modelos, desenhos, plantas, mapas e pela projecção de slides, ocupava a quase totalidade do piso térreo do museu. A exposição apresentava a arquitectura vernacular e colonial brasileira, assim como a arquitectura moderna que se vinha a implementar desde o fim dos anos 1930 e início

²³³ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 13/14, Setembro de 1947. Em Agosto de 1952, a revista voltaria a publicar uma edição dedicada à arquitectura brasileira.

de 1940, dando conta de cerca de trezentos anos de produção arquitectónica. Desde essa publicação, o interesse pela produção brasileira foi-se generalizando e propagando nas principais revistas internacionais de arquitectura. Divulgando obras de alguns dos seus mais destacados arquitectos, entre os quais Óscar Niemeyer, Lúcio Costa, Marcelo Milton, Francisco Bolonha, Eduardo Affonso Reidy, Rino Levi e Sérgio Bernardes, as revistas transmitiam o esplendor paisagístico e cultural do país, com a integração dos edifícios na luxuriante estrutura verde. Para a criação de ambientes com forte marca identitária contribuía uma exemplar Síntese das Artes evidenciada em variados projectos, com especial destaque, contudo, para o Ministério da Educação e da Saúde Pública²³⁴ no Rio de Janeiro, segundo uma encomenda pública e projectado por um grupo de jovens arquitectos (Affonso Eduardo Reidy, Calos Leão, Jorge Moreira, Ernâni Vasconcelos e Oscar Niemeyer) coordenados por Lúcio Costa²³⁵ e que, na sua concepção, havia contado com uma inicial, embora importante, consultoria de Le Corbusier. A sua intervenção na fase inicial do projecto seria fundamental para “dar à arquitectura brasileira o ímpeto inicial que faltava”, e pela sugestão em introduzir a tecnologia azulejar no revestimento do edifício²³⁶.

O edifício do Ministério da Saúde Pública constituía um exemplo paradigmático de Síntese das Artes ao integrar obras de Cândido Portinari, nomeadamente murais em azulejo, frescos e desenhos, e esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz. O edifício ganhava ainda maior esplendor pela integração de jardins desenhados por Roberto Burle Marx²³⁷. As superfícies exteriores estavam revestidas a azulejo de cujo fundo branco se destacavam, pintados a pigmento azul, desenhos de

²³⁴ Actualmente designado Edifício Gustavo Capanema.

²³⁵ Grupo de arquitectos seleccionados pelo então Ministro da Educação e da Saúde Pública, Gustavo Capanema (1900-1985), e propostos ao presidente Getúlio Vargas, na sequência do desagrado pelo resultado de um concurso lançado anteriormente que deu a vitória a Archimedes Memória. O projecto deste arquitecto seria então “substituído” pelo de Lúcio Costa e pela sua equipa de jovens arquitectos.

²³⁶ «Azulejo - Renaissance d’une Ancienne Technique Iberique». p. 7.

²³⁷ Segundo Óscar Niemeyer, a integração das artes plásticas neste edifício deveu-se ao ministro Gustavo Capanema: “Perfeccionista, Capanema não pensava apenas no aspecto global da obra, mas também nos revestimentos, na cor das paredes, no mobiliário, nas obras de arte que em boa hora nela soube integrar. Uma prática antiga, antiquíssima, mas esquecida, que ele retomou com entusiasmo. A ele devemos os magníficos murais de Portinari, as esculturas de Lipschitz, de Celso Antônio e Bruno Giorgi. Lembro-me das visitas que fazia a Portinari, na sua casa das Laranjeiras, ou a Celso Antônio, com atelier no canteiro de serviço, admirando em êxtase as obras em curso. E como depois as explicava, maravilhado com tudo o que vira.” Cf. Oscar Niemeyer, *As Curvas do Tempo - Memórias* (Porto: Campo das Letras, 2001). p. 48.

conchas, cavalos marinhos, peixes e estrelas do mar, no que seria uma marcada referência à temática marítima e um elogio à cidade onde se localizava. A generosa dimensão do painel e a sua composição em motivos intercalados dotava-o de um interessante ritmo evidenciando o esplendor e, sobretudo, o potencial desta tecnologia quanto à integração no edificado.

A identificação histórica e cultural com o Brasil terá desencadeado um particular entendimento e proximidade desta modernidade em território português, uma vez que assimilava na sua construção elementos e tecnologias que também eram as suas.

O renascimento da tecnologia azulejar no contexto da arquitectura moderna era divulgado como o “renascimento de uma antiga técnica ibérica”²³⁸ e o seu surgimento pela acção de Le Corbusier legitimava esta tecnologia no contexto da renovação dos códigos da arquitectura, demonstrando a sua inventiva e exemplar capacidade de integração nos planos do edificado. O azulejo não apenas protegia os edifícios da intempérie, como lhes conferia um brilho e colorido únicos que vibravam a diferentes intensidades consoante a incidência solar. O entusiasmo pela arquitectura brasileira e pelo tratamento artístico das suas superfícies seria partilhado também por outros destacados autores como Sigfried Giedion e André Bloc. Para o primeiro, o maior contributo do Brasil para a arquitectura contemporânea era precisamente “o sentido que lhe permitia animar as grandes superfícies de estruturas vivas e multiformes”²³⁹, característica que a constituía como uma possível alternativa ao racionalismo praticado na Europa²⁴⁰; André Bloc elogiava a modernização da técnica tradicional e a sua aplicação em composições murais modernas, no que seria a valorização plástica da arquitectura²⁴¹.

As imagens que povoavam as revistas de arquitectura e arte, de certa forma, retomavam um anterior e admirável encontro com a cultura brasileira, quando a

²³⁸ «Azulejo - Renaissance d'une Ancienne Technique Iberique». pp.7-10.

²³⁹ Tradução da autora. Cf. Sigfried Giedion, «Le Brésil et L'Architecture Contemporaine», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 42/43 Agosto de 1952. p.3.

²⁴⁰ Fernanda Fernandes, «Architecture in Brazil in the Second Postwar Period: The Synthesis of the Arts», em *Architecture+Art New Visions, New Strategies*, Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation (Helsinki, 2007). p. 88.

²⁴¹ André Bloc, «Rapport», em *Troisième Congrès de L'Union Internationale des Architectes*, (Lisboa: Librairie Portugal, 1953). p. 207.

pintura “Café” (1935) foi exposta no Pavilhão do Brasil que integrou a Exposição do Mundo Português, em 1940. “Café” apresentava uma jornada diária numa plantação de café, um trabalho árduo conduzido essencialmente por mão-de-obra negra. A sobriedade da composição, e a sua redução à essencialidade formal, destacava a impactante deformação dos corpos transformados pelo trabalho; uma monumentalidade corporal que ganhava especial destaque na desproporção dos pés e das mãos dos trabalhadores retratados.

A representação do “povo” enquanto principal protagonista da acção agradou de imediato a uma franja do tecido cultural e artístico que preconizava uma via social da arte e a dignificação do povo pelo trabalho. Da pintura de Portinari se dizia então que²⁴² constituía “depois da pintura mural mexicana a expressão mais universalmente significativa da arte da América” e questionava-se o que tornaria a sua arte tão próxima dos portugueses. Por outro lado, Mário Dionísio exaltava a sua ligação constante com a realidade e o mundo objectivo²⁴³, mesmo na sua dimensão mais abstracta, e Júlio Pomar via na expressão mural da sua obra uma real possibilidade de dignificação da Síntese Plástica apontando que “nos frescos de um Portinari ou nos seus famosos azulejos, estão, sem dúvida alguma, das mais elevadas expressões da arte do nosso tempo”. A defesa da arte mural desenvolvida sobretudo no contexto neo-realista teria, nas intervenções a grande escala de Portinari sobre azulejo, uma abordagem possível no quadro de um entendimento mais humana e realista, na qual “formas novas podem conter um significado velho da mesma forma que formas velhas – ainda que excepcionalmente- podem conter um significado novo e progressista.”²⁴⁴

As referidas publicações tiveram ampla difusão em Portugal e principalmente *Brazil Builds* constituiu uma referência para os arquitectos portugueses²⁴⁵. Segundo Nuno Teotónio Pereira, foi através desta publicação que pela “primeira vez os

²⁴² «Portinari», *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, nº 2, 18 de Maio de 1946. p.1. Sobre a recepção de Portinari em Portugal veja-se Museu do Neo-Realismo, *Candido Portinari em Portugal*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Vila Franca de Xira, 2019).

²⁴³ Mário Dionísio, «Portinari Pintor de Camponeses», *Vértice - revista de Cultura e Arte*, Maio de 1946. p. 150-155.

²⁴⁴ Álvaro Cunhal citado em Raquel Henriques da Silva, «Sinais de Ruptura: “livres” e humoristas», em *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, Circulo de Leitores, vol. 3º Volume (Lisboa, 1995). p. 396.

²⁴⁵ Nuno Teotónio Pereira, «A influência em Portugal da Arquitectura Moderna brasileira», em *Nuno Teotónio Pereira - Escritos (1947-1996, selecção)* (Porto: FAUP Publicações, 1996), p. 298–305.

arquitectos portugueses tomavam conhecimento do riquíssimo acervo do Brasil colonial e imperial e, ao mesmo tempo, do surto extraordinário que conheceu o movimento moderno neste país”, uma vez que “as viagens não eram fáceis”²⁴⁶. A participação do arquitecto e urbanista francês neste projecto e a sua bem-sucedida implementação, legitimava a retórica moderna de que ele era um dos mais destacados representantes constituindo, por isso, o seu maior triunfo. Reforçava-se assim o apelo da arquitectura produzida no Brasil na produção portuguesa moderna.

Em Portugal, a difusão do modelo brasileiro, para além dos exemplos e publicações mencionadas, teria um impulso acrescido em duas importantes exposições que se realizariam em Lisboa, respectivamente no Instituto Superior Técnico em 1948²⁴⁷ e na SNBA em 1953. Estes acontecimentos aproximariam mais amplamente os exemplos divulgados nas publicações do público alvo, pela exibição de maquetas e painéis com fotografias, desenhos e fotomontagens das obras seleccionadas, mas também, e sobretudo, pelas conferências que acompanharam as exposições, proferidas pelo arquitecto e professor de Teoria da Arquitectura Wladimir Alves de Sousa. Da primeira haveria eco imediato num texto de Victor Palla no qual, sob o título “Lugar da Tradição”²⁴⁸, elogiava a renovação dos modelos tradicionais e a sua adequação à actualidade, no que seria um verdadeiro entendimento da tradição, passível de observar nos exemplos que apresentavam ao mundo. Do entusiasmo que a primeira exposição no IST terá provocado nos arquitectos portugueses, daria também nota Formosinho Sanches na recepção crítica “Arquitectura moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa”²⁴⁹ na qual o jovem arquitecto salientava o carácter “fresco, lavado, sóbrio e fundamentalmente plástico” da nova arquitectura. Nesse sentido, sublinha a lição no emprego dos materiais, pelo seu conhecimento e aplicação acertada de acordo com a geografia própria resultando na “união perfeita do princípio estrutural com o princípio estético”. Refere ainda a importância da colaboração entre arquitectos e paisagistas no que seria uma desejada ligação harmoniosa entre o

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ A exposição esteve aberta ao público apenas três dias.

²⁴⁸ Victor Palla, «Lugar da Tradição», *Arquitectura*, nº 28, Janeiro de 1949. p. 4-5.

²⁴⁹ Formosinho Sanches, «Arquitectura Moderna Brasileira Arquitectura Moderna Portuguesa», *Arquitectura* nº 29, Março de 1949. p.17.

edificado e a paisagem natural; facto realçado pela apresentação de exemplos fotográficos coloridos.

A novidade que os jardins de Burle Marx traziam à nova arquitectura era comprovada na atenção de que ia sendo objecto em várias publicações. A edição de Março/Abril de 1952, da revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, incluiria um texto deste artista intitulado “Jardins”²⁵⁰, numa pretendida valorização da componente paisagística na arquitectura moderna. No artigo, o pintor estabelecia semelhanças do paisagismo com a pintura e referia que “Não se faz, cria-se um jardim. E como em toda a criação artística, deve-se trabalhar com os elementos, formas, cores, ritmo e volume, cheios e vazios.” Este texto seria republicado dois anos depois na revista *Arquitectura* num número organizado pelo arquitecto Francisco Castro Rodrigues²⁵¹.

Alguns anos mais tarde, no contexto das actividades do III Congresso da UIA realizar-se-ia uma segunda exposição dedicada à arquitectura brasileira intitulada “Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira”²⁵². Na conferência que acompanhou a exposição, posteriormente publicada na *Arquitectura* nº 53, de Novembro de 1954, Wladimir Alves de Sousa realçava as inúmeras oportunidades que a moderna arquitectura brasileira abria a pintores, escultores e paisagistas pelas suas características plásticas, únicas e distintivas, em cuja fórmula integravam painéis decorativos em mosaico ou azulejo²⁵³, assim como exuberantes jardins tropicais. Tal como nas publicações de difusão internacional, Alves de Sousa fazia referência à importância da herança portuguesa. No entanto, a emancipação deste modelo, e o seu distanciamento relativamente à matriz, dotou-o de autonomia e identidade próprias.

²⁵⁰ Roberto Burle Marx, «Jardins - Roberto Burle-Marx paisagista», *A Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação*, Abril de 1952. p. 19-20. Este artigo constituiu uma republicação de um anterior divulgado na Revista Municipal de Engenharia, nº 1 em 1949. Numa valorização da componente paisagística, o artigo sobre Roberto Burle-Marx seria completado por uma tradução de um artigo de Charles Chen divulgado previamente na Revista de Arquitectura de Buenos Aires, em Janeiro de 1950 intitulado “A Importância da Paisagem”.

²⁵¹ Roberto Burle Marx, «O Pintor Burle Marx e os seus Jardins», *Arquitectura* nº 52, Fevereiro/Março de 1954. p.21-22.

²⁵² Exposição de carácter itinerante que havia percorrido vários países da Europa, antes da sua realização em Lisboa.

²⁵³ Wladimir Alves de Sousa, «Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira», *Arquitectura* nº 53, Novembro de 1954. p. 20.

Neste sentido, a apresentação da moderna arquitectura brasileira era “como um filho que se apresenta diante do pai”.

A proximidade histórica e cultural com o Brasil moldou, em certa medida, um modo particular de entender e aplicar os novos códigos da arquitectura moderna em território português. Para além da concepção formal da nova arquitectura, e a sua simbiótica integração na estrutura verde, a manifestação de uma surpreendente componente plástica, pela incorporação criativa da secular tecnologia azulejar, abriria novos entendimentos quanto ao potencial da aplicação deste material, no contexto da arquitectura moderna. As suas múltiplas possibilidades para a manutenção de uma vibrante e colorida Síntese das Artes seriam nesse sentido, exploradas pelos arquitectos e artistas portugueses, tanto em formato de padrão, como em policromia. O primeiro teria uma aplicação modelar no âmbito da produção do atelier de arquitectura de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, com a criação de vários azulejos de padrão destinados ao revestimento de muitas obras projectadas pela dupla de arquitectos. Os padrões que criaram - ou que recriaram a partir de modelos tradicionais- sobretudo em bicromia de azul e branco, tornar-se-iam imagens identificativas das suas obras, contribuindo para sinalização de uma forte marca autoral. Neste contexto, é especialmente emblemático o Conjunto Residencial do Luso-Lima (1959-1962) no Porto, constituído por três blocos de habitação, de nove e doze pisos, que integram, pelo exterior, grandes planos revestidos a azulejo em três padrões distintos. Sobre as qualidades plásticas e técnicas desta tecnologia reflectiria ainda José Carlos Loureiro na dissertação “O Azulejo - possibilidades da sua reintegração na Arquitectura Portuguesa”, redigida em 1962 no âmbito do concurso para professor do 1º grupo na ESBAP²⁵⁴ e que depois seria publicada em livro. Para além da reinvenção da composição geométrica dos azulejos e da invenção de padrões, que de certa forma iam ao encontro da arquitectura moderna para onde se destinavam, esta tecnologia teria também uma forte expressão no contexto do desenho livre e em policromia. Neste quadro, é particularmente relevante o conjunto de painéis de azulejo da Avenida Infante Santo (Lisboa, 1952-1955) para onde Maria

²⁵⁴ O livro foi publicado em 1962 e teve até hoje várias re-edições.

Keil, Júlio Pomar, Alice Jorge, Carlos Botelho e Sá Nogueira realizaram intervenções em grande escala.

Aplicada em painéis no interior ou no exterior, revestindo fachadas inteiras ou apenas alguns planos, o entusiasmo por esta tecnologia originaria múltiplos exemplos de integração plástica, pontuando de brilho e cromatismo muita da arquitectura produzida em Portugal durante os anos de 1950²⁵⁵.

2.3. Implementando a Síntese Plástica: o encontro de interesses num único programa

Constituindo uma resposta a interesses comuns por parte de vários sectores da comunidade artística assim, como das entidades encomendadoras, a Síntese Plástica implementou-se nas duas dimensões: pública e privada.

No caso do sector privado, estas parcerias constituíam processos naturais, ancorados na amizade entre arquitectos e artistas desenvolvida durante a frequência comum nas Escolas de Belas-Artes. Na encomenda pública, o exercício da Síntese Plástica teve contornos mais complexos, nem sempre evidentes e por vezes paradoxais. De facto, apesar de colherem fundamentação teórica na vontade de dignificação da classe artística, teriam, na verdade, propósitos mais complexos directamente relacionados com o desejo de construção de uma imagem de modernidade alicerçada em valores históricos e disciplinadores preestabelecidos. Em ambos os contextos, tem fundamental importância a figura do encomendador, elemento-chave para a consumação deste programa. Apesar de diferentes motivações guiarem as duas tipologias de encomenda, contudo, era partilhado o desejo de conotação com um favorável espírito moderno, e por essa via se constituírem como patrocinadores da vanguarda cultural e artística do seu tempo.

Quer na encomenda privada, quer na encomenda publica, esta tipologia de

²⁵⁵ A aplicação do azulejo em revestimentos de superfícies exteriores atingiu, segundo Ana Tostões, uma expressão paradigmática no conjunto habitacional da Avenida Infante Santo (1952-1955), em Lisboa, projectado por Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta que integrava murais de grandes dimensões revestidos com este material realizados por Maria Keil, João Abel Manta, Carlos Botelho e Júlio Pomar e Alice Jorge. Cf. Ana Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50», em *Arquitectura Moderna e Obra Global a partir de 1900*, vol. 16, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (Porto: Fubu Editores S.A., 2009). p. 64-65.

trabalho era desejada pelos artistas. De facto, à época eram poucas as oportunidades para expor e, não estando ainda consolidado um mercado da arte, os artistas viam no trabalho com os arquitectos uma saída para os problemas económicos. Para além deste motivo, estas constituíam oportunidades excepcionais de participação activa e com manifesta visibilidade na transformação do ambiente construído.

É precisamente neste contexto de instabilidade profissional e económica que a divulgação das resoluções finais do grupo de trabalho dedicado às Síntese das Artes Plásticas resultante do III Congresso da UIA desencadeou reacções quase imediatas entre os profissionais da arquitectura e das artes. Desde logo, o despertar de renovadas expectativas quanto às oportunidades de trabalho no campo da Síntese Plástica que a sua oficialização poderia potenciar. Efectivamente, à semelhança do que vinha a ser implementado noutros países da Europa, a oficialização deste programa poderia trazer benefícios às condições profissionais do meio artístico. Tal perspectiva instigou uma generalizada adesão na redacção de um documento que tentava uma aproximação às instâncias oficiais solicitando condições para o exercício da prática de colaboração. Entre elas, a reserva de uma percentagem da verba da obra para a integração plástica nos edifícios de promoção municipal.

A primeira parte do subcapítulo analisa as dificuldades do meio artístico e as vantajosas alianças com os colegas arquitectos, o documento “Artistas Plásticos Portugueses – Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções”, submetido em 1954 à Câmara Municipal de Lisboa por um grupo de quase duzentos signatários, entre arquitectos, pintores e escultores, e o seu impacto no desenvolvimento deste programa. Não pretendendo abarcar a totalidade da legislação decretada em favor da síntese plástica, mas antes identificar um quadro de actuação política de evidente associação a este programa, a segunda parte do capítulo centra-se na observação de dispositivos desencadeados por iniciativa do Estado para a viabilização da Síntese das Artes nos edifícios de promoção pública e, as complexas e paradoxais relações que esta colaboração originaria com as instâncias de poder.

2.3.1. Tentando “vender frigoríficos no Pólo Norte”: as dificuldades do meio artístico e as alianças com os arquitectos

“É claro que tentar vender pintura em Portugal é como procurar vender frigoríficos no Pólo Norte: as pessoas não precisam – e é claro que assim os pintores não podem viver a não ser, irremediavelmente, como amadores, dentro de uma profissão que exige trabalho permanente, sem descanso nem distração; é claro também que não há ensinamento de arte em Portugal e a Escola da capital, por exemplo, há muitos anos já é como se tivesse vaga a cadeira de pintura; sabe-se que não existem museus de arte actual nem intercâmbios culturais que ponham diante dos olhos dos nossos pintores a pintura europeia sua contemporânea; também se sabe que não há, em exercício, um único crítico de arte suficientemente informado, habituado a ver directamente e com a indispensável frequência, o que se vai fazendo na Europa – e só desta forma a crítica pode ser responsável e exercer útil influência.”²⁵⁶

Em 1956, José Augusto França apontava, em linhas gerais, os principais problemas do sector artístico: as escassas vendas e a consequente necessidade de recurso a meios alternativos à área de formação para a sobrevivência económica dos artistas – circunstância que resultava no “amadorismo” referido pelo historiador, o débil ensino artístico, inexistência de museus, fechamento cultural e pouco acesso à cultura europeia, a falta de uma crítica de arte profissionalizada. A somar à observação do historiador e, directamente relacionadas com as fragilidades mencionadas, convém referir a falta de um público instruído, a escassez de galerias de arte e, necessariamente, a escassa difusão e projecção do trabalho artístico. Pelo exposto, as décadas de quarenta e cinquenta caracterizaram-se por um longo período de difícil afirmação do sector artístico e da arte moderna; uma condição que, como observado, apenas iniciaria um processo inverso na década de sessenta²⁵⁷.

As exposições oficiais enquadradas na “Política de Espírito” e organizadas pelo SPN e pelo SNI configuravam-se como importantes estímulos à actividade artística. De

²⁵⁶ José Augusto França, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 6.

²⁵⁷ Sobre as transformações operadas nas artes na viragem para a década de sessenta ver por exemplo Miguel Wandschneider, «A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança», em *Circa 1968*, (Porto, Fundação de Serralves, 1999). António Rodrigues, *Anos de Ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994).

facto, os Salões de Arte Moderna promovidos por estes organismos²⁵⁸ eram vantajosas oportunidades para os artistas e um incentivo à sua actividade²⁵⁹. Realizadas anualmente, entre 1935 e 1951²⁶⁰, constituíram-se como lugares de apresentação regular e, por isso, importantes vias de aproximação com o público. Assim, para além de uma benéfica fonte de receita, constituíam, no plano artístico, extraordinárias oportunidades para granjear uma desejada projecção e visibilidade. Apesar de contarem com maior representatividade de artistas de Lisboa em relação aos do Norte, estas constituíram ferramentas fundamentais para “destruir o tabu do academismo”²⁶¹ e iniciar uma gradual adaptação do gosto comum à estética modernista; uma feliz adaptação que seria comprovada pela elevada afluência a estas exposições²⁶².

Contudo, apesar dos benefícios para o sector artístico, o entendimento era de apoio a uma ideia de [controlada] arte moderna, ou seja, de uma expressão plástica de serviço aos propósitos de propaganda do Estado Novo, e que fosse capaz de consagrar uma estética oficial. Por esse motivo, as correntes mais vanguardistas que despontavam, e que se constituíam como alternativas, não tinham palco nestes certames. Não obstante as dificuldades, o sector intelectual e artístico encontrava-se mergulhado numa intensa actividade cultural e política sobretudo a partir de 1945, impulsionado por uma viva esperança nas democracias que o fim da guerra mundial prometia. À falta de espaços especializados, os artistas organizavam-se em torno de

²⁵⁸ Para além destas exposições anuais, este organismo seria responsável também pela organização de outras exposições de arte moderna, nomeadamente as exposições dos artistas do Norte, no Porto, iniciadas em 1945, o Salão dos Novíssimos (1959-1964) realizadas no Palácio Foz, em Lisboa e, no Salão Nacional de Arte (1966-1969).

²⁵⁹ Como parte do incentivo à actividade artística, seriam instituídos prémios para os artistas que se destacassem nas várias áreas. Na área da Escultura, o Prémio Manuel Pereira (a partir de 1940), destinado aos escultores das Exposições de Arte Moderna, o Prémio Soares dos Reis para os escultores participantes nos certames da SNBA, o Prémio Teixeira Lopes para os artistas do Norte; na área da Pintura, os Prémios Columbano e Souza Cardoso (a partir de 1935), Domingos Sequeira e Tagarro destinado a aquarelistas e desenhadores, o prémio Sebastião de Almeida para a cerâmica (a partir de 1949). Para os artistas do Norte, os prémios de pintura António Carneiro e Armando Basto (a partir de 1945), Henrique Pousão (a partir de 1947) e Marques de Oliveira (a partir de 1949), prémio Francisco de Holanda para desenhadores e aquarelistas estrangeiros (a partir de 1946), e para os salões da SNBA, o prémio de pintura Silva Porto (a partir de 1940) e o prémio para aquarela Roque Gameiro (a partir de 1942). Sobre os artistas e os prémios veja-se Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas Artes - Um Século de História e de Arte*, Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira (Vila Nova de Cerveira, 2006). p. 95-107.

²⁶⁰ Terminando em 1949, teria uma edição em 1951, por iniciativa do SNI.

²⁶¹ José Augusto França citado em Lúcia Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007). p. 266.

²⁶² Cf. Almeida Matos. p. 260.

tertúlias e iniciativas comuns, das quais, as mais emblemáticas, pela projecção e periodicidade, seriam, sem dúvida, as Exposições Independentes (1943-1951), no Porto, e as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956), em Lisboa. Ambas seriam exemplo da capacidade de intervenção pública dos artistas e da vontade de afirmação de novas correntes estéticas - nomeadamente do abstracionismo e neo-realismo - num contexto cultural e político dominado pelas directrizes do Estado Novo e sob a constante supervisão da polícia política²⁶³.

Salvo raras excepções, de que as exposições mencionadas são exemplares, e apesar da proliferação de iniciativas desencadeadas pelos artistas, a escassez de galerias e a falta de crítica especializada resultavam na fragilidade de muitas destas iniciativas²⁶⁴.

É neste contexto desanimador para um profissional das artes, que em meados dos anos de 1940 e 1950 se arriscou a abertura de várias galerias de arte²⁶⁵. Pela incerteza, escassez económica e pouca preparação do público, algumas destas galerias surgiram associadas a livrarias, na expectativa de beneficiarem comercialmente pela conjugação de actividades; este foi o caso das galerias Portugália e Divulgação, no Porto e, da *Buchholz* inaugurada mais tarde, em Lisboa.

À dificuldade na formação de públicos e à falta de galerias de arte, associava-se uma escassa afluência às exposições. O diário do escultor Hein Semke²⁶⁶ abre algumas pistas sobre as dificuldades sentidas pelos artistas, constituindo, pois, um importante contributo para o entendimento deste contexto nos anos de 1950. Como exemplo, em 1957 a propósito de uma exposição deste artista na Galeria Alvarez, à época, a única

²⁶³ A este respeito importa referir o encerramento da SNBA durante a 2ª EGAP, em 1947 com apreensão imediata de obras de Mário Dionísio, Júlio Pomar, ArCo, Avelino Cunhal, Maria Keil, Nuno Tavares, Lima de Freitas, Arnaldo Louro de Almeida, Manuel Filipe, Viana Dionísio e Manuel Ribeiro de Pavia. Esta acção intimidatória foi protagonizada pelo próprio Ministro do Interior Cancela de Abreu acompanhado por guardas da PIDE.

²⁶⁴ Sobre este assunto ver, por exemplo, Fernando Azevedo, «A arte moderna e a falta de galerias», *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, nº 41, 15 de Fevereiro de 1947. p. 7, e Adriano de Gusmão, «Pintura e Desenho de Maria Keil», *Seara Nova*, nº 919, 24 de Março de 1945. p. 208.

²⁶⁵ Das quais, em Lisboa, a Stop (1944-1948), a Instanta (1947) e a Galeria de Março (1952-1954), e no Porto, a galeria da Livraria Portugália (1945-1951), a Academia Alvarez (1964) e a Divulgação (1958). Veja-se Sandra Vieira Jürgens. *Instalações Provisórias – independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX* (Lisboa: Documenta, 2016).

²⁶⁶ Hein Semke, *A Voz Interior Excertos do Diário 1950-52, 1956-61* (Lisboa: Abysmo, 2016).

galeria comercial de arte em actividade no Porto²⁶⁷, Hein Semke lamentaria as dificuldades na captação de públicos e a falta de compradores: “Na exposição nada mudou. Adultos praticamente não se vêem. Vendas: um fracasso. Não sei se o dinheiro que trouxe de Lisboa bastará para cobrir as despesas.”²⁶⁸ Confirmando o testemunho do escultor, e evidenciando idênticas dificuldades na área da Pintura, Júlio Resende acusava a falta de condições e a necessidade de os artistas sobreviverem por outros meios para além da pintura, considerando-se também ele, nesse sentido, um *peintre du dimanche*²⁶⁹. Por sua vez, e remetendo o problema da pintura em Portugal a um nível de dramatismo extremo, Júlio Pomar classificaria este assunto como um problema de “vida ou de morte”²⁷⁰.

A escassez de vendas, de encomendas e a inexistência de um mercado da arte configuravam um quadro particularmente limitador e, sobretudo, de grande instabilidade económica. Neste contexto, o trabalho com arquitectos, muito concretamente no contexto da Arte Integrada, era entendido como uma apetecível via de saída para a débil situação financeira dos artistas e, por esse motivo, era ambicionado pela generalidade dos pintores e escultores. Da urgência na angariação desta tipologia de trabalho, podemos ter percepção pelo testemunho dos próprios artistas, entre os quais, do próprio Hein Semke. A este respeito localizámos no arquivo de João Andresen²⁷¹ uma carta inédita remetida pelo escultor a solicitar a intervenção do arquitecto junto ao encomendador do Hotel Ritz, na altura em construção em Lisboa, por forma a influenciar a sua decisão e a escolha dos seus serviços no âmbito do programa artístico do referido equipamento, cujo projecto estava a ser desenvolvido pelo arquitecto Pardal Monteiro:

²⁶⁷ Sobre as galerias de arte no Porto entre 1945 e 2010, veja-se Paula Parente Pinto, Paulo Mendes, e José Maia, «Que Horas são Que Horas: Uma Galeria de Histórias», Galeria Municipal do Porto/Ágora-Cultura e Desporto do Porto-E.M. (Porto, 2023).

²⁶⁸ Hein Semke, Ibid. p. 284.

²⁶⁹ «30 minutos com o Pintor Júlio Resende», *LER: Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 14, Maio de 1953. p. 12.

²⁷⁰ “facto conhecido que a maioria dos artistas se vê forçada a conseguir a sua subsistência noutras profissões. Logo, a sua actividade como artistas é uma ocupação de horas vagas, ocasional e intermitente e, portanto, sem quaisquer garantias efectivas de qualidade ou progresso. O problema da pintura portuguesa (...) começa por ser um problema vital, começa por ser um problema de vida ou de morte.” Cf. Júlio Pomar, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956. p.6.

²⁷¹ Fundo João Andresen em depósito no CDUA-FAUP.

“A minha primeira carta para si é o pedido de um favor:

O arquitecto Pardal Monteiro propôs uma decoração minha para uma parede do jardim de inverno do Hotel Ritz ao Conselho de Administração do Banco Espírito Santo. O orçamento para essa decoração em cerâmica já foi entregue ao Conselho. Nos próximos dias possivelmente serei chamado por eles. Ora, como é costume nesta Lisboa já se encontram vários *Tubarões* na caça do petisco, quer dizer encomenda ... O meu amigo Pardal Monteiro achou que seria bom se alguém conseguisse despertar um interesse especial por mim junto do Conselho de Administração. (...)”²⁷²

A escassez de oportunidades para a quantidade de artistas desejosos de trabalho desencadearia uma forte competição pela obtenção destas encomendas. Dependendo muitas vezes de critérios informais, na contratação dos artistas pesavam aspectos muito variáveis que, contrariamente ao que seria razoável e expectável, frequentemente pouco teriam a ver com a adequação da equipa técnica à tipologia de obra, programa, técnico responsável e interesses da entidade encomendadora. Conscientes desta volatilidade, os artistas tentavam ultrapassar os obstáculos no acesso às encomendas recorrendo à sua rede de contactos pessoais²⁷³. É neste aspecto que convém justamente sublinhar a relevância da amizade entre artistas e arquitectos como um factor favorável no acesso a determinadas adjudicações. De facto, a opinião dos arquitectos era frequentemente considerada pelos encomendadores aquando da escolha dos artistas a integrarem os programas artísticos das obras em curso, sendo-lhes inclusivamente, muitas vezes, concedida total autonomia nesse campo. A amizade e a admiração pelo trabalho de alguns artistas esclarece, pois, sobre a presença assídua de determinados pintores e escultores na obra de alguns arquitectos. É neste contexto que frequentemente se verifica a repetição de equipas em programas de Síntese Plástica, aspecto que será evidente na análise dos casos de estudo.

Ainda sobre os arquitectos enquanto próximos aliados dos artistas, uma

²⁷² Hein Semke, «Carta a João Andresen», Carta, 12 de Agosto de 1956, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fundo JA CDUA-FAUP. Sublinhado de acordo com o documento original.

²⁷³ Sobre a importância dos contactos pessoais para esta tipologia de trabalho veja-se Inês Andrade Marques, «Convidando amigos - a importância das redes sociais e de conhecimento na colaboração entre arquitectos e artistas - The importance of social and knowledge networks in the collaboration between architects and artists», *On the W@terfront*, Dezembro de 2009.

cumplicidade se vinha a evidenciar-se desde as EGAP; convém referir que esta não se concretizava apenas na obra produzida em conjunto. A amizade e formação escolar juntamente com os pintores e escultores atribuía aos arquitectos um conhecimento próximo do percurso artístico dos seus colegas e respectivas especificidades plásticas, habilitando-os no importante processo de promoção e divulgação da sua obra, principalmente numa altura em que não havia um mercado da arte instituído e não havendo ainda a figura de galerista ou de *marchand*. Neste sentido, é de referir a sua frequente interferência no processo de comercialização de obras influenciando, com as suas opiniões esclarecidas, o gosto e as opções de compra de amigos e clientes. Convém reforçar que, aparte a realização de programas de Síntese Plástica, muito frequentemente os arquitectos sugeriam aos seus clientes a aquisição de obras de pintura e escultura com destino às obras por si projectadas. Deste caso é exemplar a Casa António Neves, em Vila Nova de Gaia, em análise em capítulo próprio. A solidariedade dos arquitectos para com os artistas é confirmada novamente através dos escritos de Hein Semke, muito especificamente a propósito do apoio concedido pelo arquitecto Cassiano Barbosa:

“Esta manhã falei com o arquitecto Cassiano [Barbosa] (o colega do Losa) e ofereci-lhe um trabalho. Prometeu trazer gente interessada à exposição. Há 5 ou 6 anos proporcionou-me a venda de cerca de doze trabalhos. (...) Amanhã vou falar com outro arquitecto.”²⁷⁴

Muito embora esta constituísse uma via para manter a actividade artística, era insuficiente para satisfazer as expectativas e, principalmente, as necessidades económicas dos artistas. Por isso, fora do círculo privado e da rede de socialização próxima, a colaboração com as instâncias oficiais afigurava-se como uma desejável via de saída para os seus problemas. É neste contexto que, por exemplo, António Manuel Nunes, que estudou as complexas relações entre arte e edifícios de justiça, refere a existência de um dossier no Arquivo Histórico do Ministério da Justiça contendo

²⁷⁴ Hein Semke, *A Voz Interior Excertos do Diário 1950-52, 1956-61*. p. 284.

inúmeras cartas dirigidas por artistas plásticos a solicitar trabalho²⁷⁵.

2.3.2. Petição de artistas plásticos portugueses: oficialização para a Síntese das Artes

“1 – Os architectos, conscientes da importância da sua colaboração com os Pintores, Escultores e outros Artistas, e da necessidade de criar condições favoráveis a uma integração harmoniosa das artes plásticas na arquitectura contemporânea, dirigem um apelo aos pintores, escultores e outros artistas para uma discussão comum e, eventualmente, uma acção conjunta.

2 – Os architectos consideram que uma colaboração frutuosa não se poderá estabelecer num espírito de subordinação do Artista ao architecto, mas num plano de igualdade e com espírito de equipa implicando uma comunhão de tendências e uma igual exigência de qualidade.

3 – Em nenhum caso, os Artistas chamados a colaborar numa obra de arquitectura devem ser impostos ao architecto.

4 – A compreensão mútua e a colaboração dos architectos, pintores e escultores deve ser desenvolvida por todos os meios desde a escola. O congresso deseja sublinhar a importância para o architecto, de estar perfeitamente ao corrente do movimento artístico contemporâneo.

5 – Se por um lado importa estimular o conhecimento mútuo das obras - através, por exemplo, de publicações e exposições – por outro consideram-se não menos essenciais os contactos pessoais.

6 – A síntese das Artes não pode ser obtida por meios exteriores: acção de organizações intergovernamentais ou profissionais, congressos, bolsas, etc. Tais instituições não podem senão agir indirectamente suscitando, estimulando e encorajando todas as iniciativas destinadas a favorecer o desenvolvimento dos contactos necessários entre os Artistas, a cultura artística dos novos, a criação de melhores condições materiais permitindo a colaboração entre os Artistas sair do

²⁷⁵ Dossier intitulado justamente “Escultores. Pedidos de Trabalho”. Segundo o autor, a correspondência que consta deste dossier é atravessada por um tom de suplica, o que reforça o sentido de urgência por parte dos artistas. Cf. António Manuel Nunes, «Arte, Memória e Ideologia. Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo.» (Dissertação de Mestrado, Braga, Universidade do Minho Departamento de História, 1999). p. 245.

domínio da teoria e do excepcional e desenvolver-se em vasta escala e a partir de programas reais.

7 – Os arquitectos consideram que a intervenção dos Artistas num edifício (ou num conjunto) deve ser prevista e orçamentada logo nas estimativas orçamentais, da mesma maneira que as necessidades materiais ou as instalações técnicas.

O montante reservado para este fim deve estar em relação com a importância, a utilização e a situação do edifício, e deve ser justificado e submetido ao mesmo controle que qualquer outra despesa.

8 – O Congresso convida o Comité Executivo da UIA a tomar a iniciativa de contactar com a UNESCO, a *Associação Internacional das Artes Plásticas* e as secções nacionais da UIA a fim de estudar os meios práticos que permitam passar as medidas preconizadas para o domínio das realidades.”²⁷⁶

As deliberações finais do quarto grupo de trabalho com relação à *Síntese das Artes Plásticas* resultantes do III Congresso da UIA, publicadas na *L'Architecture d'Aujourd'Hui* do mesmo ano e na *Arquitectura* nº 53 (Dezembro 1954), teriam em território português repercussões práticas imediatas. A perspectiva de implementação de um modelo laboral mantido em colaboração e em regime de paridade, ao invés da frequente subordinação do artista ao arquitecto, com as inevitáveis consequências ao nível da limitação da liberdade artística individual, e, sobretudo, a possibilidade da oficialização da prática da colaboração, abria novas e desejadas possibilidades para a prática da Síntese Plástica. Encorajados por este momento especialmente favorável à Síntese das Artes, arquitectos e artistas de Norte a Sul organizaram-se na redacção de um documento²⁷⁷ em defesa do trabalho em colaboração no contexto das obras públicas, muito concretamente das encomendadas pelo Município de Lisboa. Produzido em Outubro de 1953, foi submetido à Direcção dos Serviços Centrais e

²⁷⁶ Deliberações finais do grupo de trabalho IV. «III Congresso da U.I.A.», *Arquitectura*, nº 53, Dezembro de 1954. p.11.

²⁷⁷ «Artistas Plásticos Portugueses - Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções», Outubro de 1953, Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.A./A.M.L., Arquivo Intermédio Proc. 5446/54. Este documento foi inicialmente divulgado em Ricardo Agarez, *O Moderno Revisitado Habitação Multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural (Lisboa: Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural, 2009).

Culturais do referido município em Fevereiro de 1954, após a respectiva subscrição por, entre arquitectos, pintores e escultores, cento e setenta e dois signatários. Num conveniente empenho em fortalecer o pedido com a credibilidade e apoio institucional, o documento foi acompanhado de cartas de recomendação da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Signatários de várias gerações e alinhados com diferentes correntes estéticas uniam-se em favor da colaboração solicitando, para esse efeito, condições idênticas às que estavam já em execução noutros países europeus, com resultados satisfatórios. Estando em causa as débeis condições laborais dos artistas, que frequentemente tinham de se submeter a profissões de recurso para poderem viver, como era particularmente assinalado no documento²⁷⁸, o que este solicitava era fundamentalmente a implementação de um quadro legal que viabilizasse o exercício da profissão artística, enquanto modo de vida e dessa forma, a pudesse dignificar. Conscientes dos constrangimentos que a colocação em prática das referidas pretensões poderia apresentar à entidade encomendadora, principalmente no que diz respeito ao acrescido esforço financeiro associado, os signatários avançariam medidas concretas para uma “feliz saída” na execução do seu pedido, nomeadamente:

“1º - Que nos projectos de Architectura mandados executar pela Câmara, quer destinados aos lotes que serão vendidos em hasta pública, quer destinados à realização camarária, seja sempre incluída qualquer forma de decoração plástica, designadamente Pintura, Escultura, Cerâmica, etc.;

2º - Que essa forma de decoração seja suficientemente definida e integrada neles, conste do respectivo caderno de encargos e seja devidamente orçamentada;

3º - Que, para dotar as obras de Architectura dos elementos necessários a elevar o seu nível artístico, seja obrigatório destinar – para labores e materiais – uma importância nunca inferior às seguintes percentagens:

a) Para obras de valor até 2.000 contos..... 2%

²⁷⁸ Importa assinalar que no documento original a palavra *recurso* encontra-se sublinhada, perpassando a centralidade desta questão.

b) Para obras compreendidas entre 2.000 contos, mais 1% sobre o excedente de 2.000 contos

c) Para obras de valor superior a 5.000 contos, à percentagem total relativa a 5.000 contos somar-se-á a de 0,5% sobre o excedente de 5.000 contos

Sempre que a obra o justifique, pela sua importância, finalidade ou função cultural, como no caso de Escolas, Bibliotecas, etc., deverão essas verbas ser excedidas se se reconhecer a insuficiência das atrás estipuladas.

4º - Que o comprador do lote – o empreiteiro, no caso de realização camarária – fique tanto obrigado à execução do projecto de Architectura como à decoração prevista, feita pelo Artista autor do projecto de decoração e nas condições estipuladas no caderno de encargos ou no contrato que efectue com a Câmara.

5º - Que, fazendo a decoração parte integrante da obra de Architectura para que foi estudada, isto é, sendo o resultado de uma colaboração efectiva entre o pintor, o escultor e o architecto, devem as equipas formar-se inicialmente, e sem que sejam impostos ao architecto, em qualquer caso, os artistas colaboradores.”

A petição indicava ainda formas de execução das medidas, nomeadamente quanto ao cumprimento regulamentar e faseamento de execução dos honorários:

“1º - O Artista apresentará, juntamente com o ante-projecto de Architectura, uma maquete, estudo, desenho, cartão, esboço ou qualquer outra forma de projecto de decoração, suficientemente elucidativo e que corresponderá à concepção artística, o qual ficará a ser propriedade da Câmara, recebendo o Artista o primeiro terço da totalidade da importância contratada. O segundo terço será pago no acto da aquisição do terreno, ou quando da arrematação da empreitada, e destina-se a cobrir as despesas a efectuar com os materiais na execução definitiva, como no caso da escultura em pedra. Finalmente receberá o Artista o último terço, uma vez concluído o trabalho.”

Após um primeiro indeferimento do então presidente do Município de Lisboa, Álvaro Salvação Barreto, seria emitido um parecer favorável a 20 de Março de 1954, onde se afirmava que “A Câmara está, efectivamente, na disposição de incluir nas suas preocupações, esta de admitir a colaboração dos artistas plásticos nos projectos que a

Câmara vier a encomendar.” Como contraproposta, a selecção dos artistas a integrarem as obras não dependeria exclusivamente dos arquitectos, mas estaria sujeita à aprovação das entidades superiores. Adiantando ainda que seria até “desejável que, sendo possível se considerem os projectos em curso já incluídos na mesma ideia”.

Em consonância com esta deliberação, o despacho teria repercussões práticas imediatas nos empreendimentos então em curso, nomeadamente no bloco residencial da Avenida Infante Santo, o primeiro a ser concretizado ao abrigo destas directrizes. As intervenções artísticas que este empreendimento integra nos muros de suporte de acesso aos logradouros comuns, constituem efectivamente o resultado deste despacho. De facto, a quantidade, qualidade e variedade do programa artístico que o constitui identificam esta obra como um caso exemplar e paradigmático desta tipologia patrimonial²⁷⁹. Sobre esta intervenção plástica, importa salientar a aplicação pela primeira vez em grande escala do azulejo, tecnologia que despertava a atenção crescente dos artistas e dos arquitectos portugueses no âmbito da revisão crítica da arquitectura moderna²⁸⁰. Esta empreitada constituiu, pois, a primeira de inúmeras obras realizadas em regime de colaboração promovidas pelo Município de Lisboa ao abrigo deste despacho durante as décadas de cinquenta e sessenta²⁸¹. Abriu-se assim um novo campo tipológico para a prática colaborativa no contexto da encomenda pública²⁸², até então fortemente associada aos edifícios e equipamentos representativos e do poder. Esta expansão do campo de acção da Síntese das Artes para a encomenda residencial de promoção pública significaria também um novo potencial para a popularização deste programa pelo fortalecimento da sua integração na cidade.

²⁷⁹ Ricardo Agarez, *O Moderno Revisitado Habitação Multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*. p. 211.

²⁸⁰ Retomando, num quadro estético muito diverso, práticas activas no século XIX. Sobre este tema ver, por exemplo, Luísa Arruda, «Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade», em *História da Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 407–505.

²⁸¹ Entre as quais, os empreendimentos de iniciativa camarária realizados na Av. D. Rodrigo da Cunha, Estados Unidos da América, D. Vasco da Gama, Sob a Ponte, Praça D. Manuel I e Picheleira. Cf. *Ibid.*

²⁸² Inês Andrade Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Universitat de Barcelona, 2012), <https://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>. p. 44.

Analisando o documento e, de uma forma geral, o que os artistas desejavam era tornar corrente a prática da colaboração e da Síntese das Artes, através de um procedimento abrigado por lei. Este processo, para além de salvaguardar o trabalho dos artistas, libertava o encomendador de encargos adicionais, uma vez que a verba correspondente estava integrada no valor da empreitada. Desta forma, a Síntese das Artes não dependeria do grau de investimento que os encomendadores estivessem dispostos a concretizar, defendendo assim os seus interesses. Tentando salvaguardar a liberdade na composição das equipas e o trabalho, a petição abrange também ainda questões de ordem deontológica, ao defender a colaboração plena desde o início do projeto e a equidade hierárquica entre os diferentes intervenientes. Um aspecto salientado na petição é o de que o estímulo à Síntese das Artes poderia dar saída a uma via profissional para os aspirantes a pintores e escultores, cursos que, por não terem perspectivas de futuro, teriam cada vez menos alunos nas Escolas de Belas-Artes, ao contrário do Curso de Arquitectura, cada vez mais concorrido²⁸³.

Encabeçada pelos arquitectos, que assim reafirmavam a amizade e cumplicidade com os seus colegas artistas plásticos, a petição integrava propostas que perseguiram os desejos dos grupos profissionais envolvidos. No seguimento do debate que se vinha a desenvolver-se internamente em torno da colaboração e da Síntese das Artes como será analisado, este documento representa uma iniciativa concreta para a resolução da problemática.

A implementação desta medida seria elogiada por Keil do Amaral²⁸⁴, também ele um dos signatários da petição. Para o arquitecto, esta disposição, embora modesta, podia contribuir para a elevação do nível artístico, assim como para proporcionar mais oportunidades aos artistas em colaboração com os arquitectos. Combatendo um certo miserabilismo que de alguma forma pudesse estar subjacente a esta disposição, assim

²⁸³ “O deferimento desta proposta concorreria para a resolução do grave problema de frequência que se nota nas Escolas de Belas Artes, porquanto esta, aí se vem avolumando na especialidade de Arquitectura, ficando as secções de Pintura e Escultura sem ninguém. E tudo porque a Pintura e a Escultura não garantem – infelizmente para o nosso País – possibilidades de vida profissional.” Cf. «Artistas Plásticos Portugueses - Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções».

²⁸⁴ Keil do Amaral, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

como a necessidade de salvaguarda da qualidade das intervenções, o arquitecto alertava que os artistas se deveriam esforçar para merecer semelhantes benefícios, e não apenas deles usufruírem com o intuito de colmatar carências económicas.

Medidas de apoio às artes estavam, efectivamente, em vigor em vários países da Europa, tais como França ou Itália. Os seus objectivos eram essencialmente dois, distintos, mas interligados: por um lado, resolver os problemas financeiros dos artistas e, por outro, colmatar, pela sua intervenção no património destruído, os efeitos nefastos da Guerra. Neste quadro, em Itália a “Lei dos 2%”, como seria conhecida, previa justamente a reserva de uma percentagem não inferior a dois por cento do orçamento total da empreitada para a integração de obras arte [figurativa], nos edifícios de promoção pública. Promulgada em 1942²⁸⁵, esta disposição legal recuperava uma lei avançada seis anos antes²⁸⁶ por Giuseppe Bottai, então Ministro da Educação Nacional que pretendia com esta medida afirmar a importante intervenção do Estado, e muito concretamente do Partido Nacional Fascista, enquanto principal protector dos artistas²⁸⁷.

Como forma de controlar as intervenções, as propostas seriam destinadas apenas a artistas inscritos no sindicato proposto pela confederação fascista dos profissionais e artistas. Esta cláusula assegurava a manutenção dos propósitos políticos por detrás das medidas, tais como o apoio do regime a representações artísticas de matriz figurativa. Com o fim da Guerra e a queda da ditadura, esta disposição legal continuaria a vigorar embora através de um novo decreto, cujo propósito se centraria sobretudo na reconstrução do património arquitectónico destruído durante os anos do

²⁸⁵ A lei dos 2% promulgada em 1942 por proposta do Duce teve como título “Obbligo di destinare ad opere d’arte figurativa una quota del 2 per cento dell’importo della spesa per la costruzione i edifici pubblici”. Cf. *Idem*. p. 143-174.

²⁸⁶ Lei nº 1216, de 25 de Maio de 1936. Cf. Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, «Norme per l’arte negli edifici pubblici», Pub. L. No. 717 (1949), <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1949/10/14/237/sg/pdf>.

²⁸⁷ Apesar do desfasamento de seis anos entre as duas datas, o decreto foi sendo cumprido, embora oficiosamente. Cf. Maria Stella Di Trapani, «Declinazioni del rapporto tra le arti e l’architettura nella prima metà del Novecento: i Palazzi di Giustizia in Sicilia» (Tese de Doutoramento, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 2021), <https://iris.unipa.it/handle/10447/515343>. p. 105.

conflito²⁸⁸. Estavam, contudo, isentos de tal obrigação os edifícios industriais e de alojamento popular, assim como edifícios destinados a outros usos e que envolvessem uma despesa não superior a 50 milhões de liras. Os montantes previstos para outras obras de decoração geral não contribuíam para a quota de dois por cento. Nesta medida era salvaguardado o facto de, caso do projecto de arquitectura não estivesse prevista a execução de obras de arte, a quota deveria ser despendida na aquisição de obras de arte móvel, de pintura e de escultura, destinadas à decoração dos interiores.

À semelhança do caso italiano, também em França²⁸⁹ no contexto da reconstrução, seria implementada uma lei que previa a reserva de um por cento do orçamento total da empreitada para a encomenda ou aquisição de obras de arte, concebidas para os edifícios de promoção estatal. Conhecida pela “Lei do 1% artístico”, a medida seria decretada a 18 de Maio de 1951, pelo Ministro de Educação Nacional Pierre-Olivier Lapie recuperando assim uma proposta avançada em 1936 pelo partido de esquerda Frente Popular, através do então Ministro da Educação Nacional e das Belas Artes, Jean Zay. Esta iniciativa de apoio às artes, teria como principal objectivo, numa perspectiva de democratização da cultura, garantir o bem-estar económico e social dos artistas, através da sua participação em obras públicas²⁹⁰. Com grande pendor reformista e educacional, a medida estava inicialmente circunscrita a edifícios educacionais (escolas e universidades) encomendados pelo Estado, como forma de garantir o contacto desde tenra idade com a cultura artística. No entanto, nos anos de 1960, durante o exercício de André Malraux enquanto Ministro dos Assuntos Culturais, este dispositivo legal seria alargado a outros equipamentos sociais, culturais, desportivos, com o intuito de qualificar as construções públicas e aproximar o público da arte contemporânea²⁹¹.

²⁸⁸ Substituída pela Lei 717 de 29 de Julho de 1949 intitulada “Norme per l’arte negli edifici pubblici”. Cf. Gazzetta Ufficiale, «Norme per l’arte negli edifici pubblici», Pub. L. No. 717 (1949), <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1949/10/14/237/sg/pdf>.

²⁸⁹ Nicola Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962» (Tese de Doutoramento, Massachusetts, MIT, 2013). pp. 52-53 e 191- 192.

²⁹⁰ Inicialmente, a lei previa a reserva de 1,5 % do orçamento para a inclusão de obras de arte, valor que depois seria ajustado para 1%. Cf. Ibid.

²⁹¹ Susana Constantino, «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2017). p. 178.

2.3.3. Complexidade e contradição na relação com o poder

Em Portugal, tal como em outros países da Europa em regime de ditadura desde o início da década de trinta, a Síntese das Artes seria instrumentalizada para veicular um programa de propaganda política. Pela excepcional capacidade em construir uma imagem e uma identidade seria, pois, aproveitada para veicular mensagens e narrativas de fácil descodificação pelas massas. Os distintos propósitos dos envolvidos (encomendador/artistas), a restrição da autonomia e liberdade artísticas individuais que este processo pressupunha, e os complexos mecanismos constitutivos das estruturas de decisão, conformariam um quadro colaborativo de singular complexidade. Em linha com este contexto se construiu, pois, uma teia de ambíguas relações de cumplicidades e compromissos entre arte-poder-artistas que nem sempre tiveram fácil leitura. Segundo Nuno Rosmaninho, que estudou as relações entre poder e arte nas ditaduras, a acção da primeira em relação à segunda caracteriza-se por alguns pontos fundamentais:

“Supremacia dos valores propagandistas; apertado controlo da arte e dos artistas exercido pelo estado; tendência para as vanguardas em benefício do clacissismo monumental, do eclectismo historicista e da expressão pseudo-vernácula da arquitectura, e de um naturalismo académico, na pintura e na escultura.”²⁹²

O Estado Novo definiu uma política artística e cultural com vista à construção de uma estética oficial, circunstância que teria inevitavelmente consequências ao nível da execução dos programas artísticos. Desde logo, pela criação de um programa cultural e artístico designado “Política de Espírito” - título de uma conferência proferida por Paul Valéry e que António Ferro retomaria no desenho de uma estratégia de incentivo ao campo artístico²⁹³. A Política do Espírito seria colocada em prática através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo que tinha como propósito dar a conhecer ao País as concretizações do Estado Novo. António Ferro era um intelectual pertencente à primeira geração modernista. À semelhança de outros

²⁹² Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006). p. 15.

²⁹³ As diretrizes da *Política do Espírito* seriam divulgadas na imprensa no início da década de 1930, altura da subida de Salazar ao poder. Cf. António Ferro, «Política do Espírito», *Diário de Notícias*, 21 de Novembro de 1932. p.1.

intelectuais e artistas de vanguarda, o jornalista era um admirador dos fascismos emergentes sendo especialmente próximo do regime liderado por Mussolini, cuja acção no domínio da cultura considerava um modelo adequado ao nosso país. O recurso à modernidade, para construir uma forte imagem de poder, era de facto algo em que Ferro acreditava que podia ser tido em conta no contexto político que em Portugal se desenhou.

A reunião das artes para exprimir o poder e celebrar o Estado Novo atingiria o momento paradigmático na Exposição do Mundo Português, realizada em Junho de 1940²⁹⁴ para comemorar o oitavo centenário da Fundação da nacionalidade e o terceiro da Restauração da Independência. De facto, para este momento emblemático de celebração do passado histórico e consolidação do Estado Novo contou com a participação de dezassete arquitectos, quinze engenheiros, quarenta e três pintores e dezenas de decoradores e auxiliares²⁹⁵. Este evento constitui-se como um vasto campo de experimentação e de avaliação das possibilidades de colaboração entre as artes²⁹⁶. Este constituiria também um primeiro momento de consagração da aliança entre as artes, momento inaugural de uma década de intensa e ambiciosa política de obras públicas programadas pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicação, Duarte Pacheco. De facto, e dentro do mesmo espírito de colaboração seria desencadeada a construção a grande escala de Tribunais, filiais da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, Escolas, Igrejas, entre outros importantes equipamentos. Esta política de obras públicas mobilizaria arquitectos e artistas, na definição de uma imagem pública das cidades e do poder instituído. O Estado era, efectivamente, o maior - muitas vezes, o único - empregador dos artistas e a entidade com maior controlo sobre o mercado da arte. No entanto, a intervenção mecenática do Estado pressupunha adequado entendimento por parte dos artistas. Este entendimento não significaria, contudo, conivência com os propósitos políticos e moralizadores da entidade encomendadora, mas antes na obediência à temática lançada e ao cumprimento de uma [moderada]

²⁹⁴ A realização deste evento junto ao Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, reforçaria a associação simbólica ao passado imperialista, constituindo também uma estratégia de legitimação histórica.

²⁹⁵ A exposição integrou obras de 184 arquitectos, 75 escultores, 279 pintores-decoradores e 11 ceramistas. Cf. Artur Maciel, «As Artes ao Serviço da Nação. Panorama e Índice de uma época», *Colóquio revista de Artes e Letras*, nº 42, Fevereiro de 1967. p. 40.

²⁹⁶ Lúcia Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. p. 254.

modernidade plástica que, nesse processo, deveria ser adoptada. A Política de Obras Públicas constituiu um recurso fundamental para a consolidação do novo poder, cuja imagem, simbolismo e estetização se alicerçavam e projectavam segundo um concertado e controlado programa de Síntese das Artes.

Embora não se constituindo como regra, nas obras encomendadas pelo poder político, as peças de escultura nas tipologias vulto, alto e baixo-relevo, teriam como principal destino as fachadas, enquanto que a pintura, pela maior vulnerabilidade, ficaria reservada ao interior dos edifícios. Porém estas obras integravam ainda outras tecnologias como a medalhística, cerâmica, azulejo ou tapeçaria. A arquitectura era, pois, entendida como uma área disciplinar que implicava necessariamente a inserção de escultura e pintura, num entendimento semelhante ao que acontecia noutras geografias em idênticos regimes de ditadura, Itália e Alemanha²⁹⁷.

Exemplo paradigmático do apoio do Estado à Síntese das Artes seria, como observou Lúcia Almeida Matos²⁹⁸, os concursos de Sagres realizados em homenagem ao Infante D. Henrique. Destes, principalmente o terceiro, lançado em 1954²⁹⁹, é emblemático desta problemática não apenas pelas condições enunciadas no programa, das quais fazia parte a colaboração entre as artes, como da discussão que se desenvolveria em torno deste tema, desencadeada sobretudo pelo cancelamento do concurso e da concretização do projecto vencedor³⁰⁰. A implementação de medidas de apoio às artes não constituía novidade. De facto, em 1933 haviam sido já avançadas directrizes nesse sentido, após a subida de Salazar ao poder. Em causa, estava a mitigação das difíceis condições económicas dos artistas³⁰¹. Neste quadro, e consciente da necessidade de actuação em várias frentes, Salazar avançava diferentes medidas que conjugadas poderiam trazer os desejados resultados. Assim, a par de

²⁹⁷ Maria de Fátima Lambert, *Acerca das tendências da Escultura Portuguesa actual* (Santa Maria da Feira: Museu Municipal/Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1996), p. 62.

²⁹⁸ Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. p. 379.

²⁹⁹ No seguimento de dois concursos anteriores lançados em 1933 e 1936, entretanto não concretizados. Sobre os Concursos de Sagres veja-se Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo - uma leitura crítica* (Lisboa: Livros Horizonte, 2002).

³⁰⁰ Este assunto é tratado nesta tese em capítulo próprio.

³⁰¹ A difícil situação dos artistas fazia parte de um contexto mais alargado que constituía a grave condição do país, desde os anos de 1920 mergulhado numa profunda crise que se prolongaria pela década seguinte.

uma verba destinada à “decoração pictural ou escultural de edifícios públicos, construídos ou a construir”, o governo destinou também uma quantia à educação artística, assim como à concessão de bolsas de estudo e pensionato no estrangeiro e ainda para a aquisição de obras de arte com destino aos museus e edifícios públicos, processo que seria concretizado através do Museu Nacional de Arte Contemporânea³⁰². Estas medidas, e muito especificamente o apoio à “decoração dos edifícios públicos”, em análise neste estudo, viria a constituir-se uma prática regular no contexto da encomenda pública, concretizada por meio de alguns dos seus organismos, tais como o Ministério das Obras Públicas, o Ministério da Justiça ³⁰³ e o Ministério da Educação Nacional.

Como observado, estas medidas eram efectivamente uma resposta aos constantes apelos de incentivo às artes veiculados pelos meios de comunicação e que apontavam justamente à adopção de medidas semelhantes às que haviam sido adoptadas pelos governos de outros países europeus, como a Bélgica, a França e a Itália³⁰⁴. Em Portugal, estas diligências teriam, consequentemente, efeitos no aumento do número de encomendas e da produção artística destinada a obra pública. Segundo informa Helena Elias, que estudou os sistemas de encomenda de arte pública da CML e do MOPC/MOC nos anos em apreço, a distribuição de encomendas era regulamentada

³⁰² Sobre este tema referiu António Oliveira Salazar: “Até para os artistas se olhou não largamente, como se desejaria, mas com empenho de ensaiar caminhos para mais completa resolução do problema. Procurou-se atender à desgraçada situação presente por três ou quatro formas diferentes, as quais podem, bem conjugadas, dar resultados úteis. Elevou-se a dotação do Museu Nacional de Arte Contemporânea de modo a habilitá-lo a adquirir para si ou para outros museus ou até para edifícios do Estado as melhores produções artísticas; inscreveu-se no Orçamento uma verba para decoração pictural ou escultural de edifícios públicos, construídos ou a construir; aumentou-se a dotação da Junta de Educação Nacional para reforço exclusivo do capítulo da educação artística e impõe-se-lhe, além do mais que para o efeito deva fazer, a criação de duas pensões no estrangeiro para os alunos mais distintos das escolas de Belas Artes ou ainda para os conservadores ajudantes do Museu de Arte Antiga. Tudo isto é talvez muito pouco, e quem nos dera que viessem a revelar-se mesquinhas as verbas com este destino, por ficarem de lado e fora das possibilidades orçamentais obras e artistas de real mérito. Algum processo se haveria de encontrar para os não deixar perder. Vai além disso completar-se a galeria dos Presidentes da República no Palácio de Belém e algum ou alguns pintores portugueses hão-de tomar sobre si a glória e o encargo de continuar Columbano, que ali deixou alguns grandes retratos. Grandes edifícios do Estado, como o Instituto Nacional de Estatística, têm também as suas verbas para decoração interior. No conjunto creio que é alguma cousa para começar; mas reconheço que nesta matéria é preciso ir ainda muito mais longe”. Cf. António de Oliveira Salazar [Ministério das Finanças], «Decreto-Lei nº 22 789» (30 de Junho de 1933). p. 1226.

³⁰³ Helena Elias, «Arte Pública e Instituições do Estado Novo - Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006). p. 55.

³⁰⁴ Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. p. 109-206.

e deveria seguir critérios de equilibrada distribuição pelos serviços do Ministério. As obras eram avaliadas por órgãos consultivos criados no seio do próprio regime³⁰⁵, de acordo com um organograma complexo e burocrático. Assim, eram da competência do MOP: a aprovação dos planos de decoração artística para as obras a cargo dos serviços do Ministério, a escolha dos artistas a integrarem os programas artísticos, assim como a aprovação das minutas dos seus contratos. Também estavam sujeitas a prévia aprovação os cartões, as maquetas e demais programas das intervenções artísticas³⁰⁶. A sujeição dos artistas ao aparelho público não se circunscrevia à dependência em aceitação das suas propostas, mas também no que se refere à definição temática das intervenções. Neste caso, o conteúdo das obras deveria relacionar-se com a função a ser desempenhada no respectivo edificado, devendo espelhar determinados valores universais que às referidas funções se associavam. Por exemplo, no caso de Tribunais, é comum a temática versar sobre valores como Justiça, Lei e Igualdade, assim como nos edifícios escolares e universidades seria comum a referência a valores como Humanismo, Sapiência ou Ciência. Para a expressão plástica destes valores, os artistas recorriam frequentemente a representações da mitologia clássica grega e romana. Também se verifica a orientação para temáticas de valorização da História colectiva e universal, nas que se enquadram episódios emblemáticos da historiografia nacional. Apesar das diferenças na abordagem, o objectivo final seria sempre o enobrecimento das instituições públicas pela integração das artes na construção de um ideário de valorização nacional. Convém salientar que, após atribuído um tema geral ao projecto, por vezes os artistas podiam escolher assuntos e matérias específicas para executar³⁰⁷, facto que, dentro do quadro de limitações que esta tipologia de empreitada acarretava, lhes conferia alguma liberdade.

Esta constituía, pois, uma política de acção cultural total e que, na construção de uma desejada imagem completa e uníssona, limitava a acção dos artistas, tanto

³⁰⁵ Ibid. p. 95

³⁰⁶ Ibid. p. 117-118.

³⁰⁷ Ana Menhert Pascoal, «A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)» (Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/56/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Pascoal%2C+Ana+Mehnert>. p. 159.

quanto à temática como à estilística, que, em consonância com os seus propósitos de comunicação a grande escala, se desejava figurativa. No entanto, apesar de constituírem acções que limitavam a sua liberdade e autonomia, estas intervenções constituíam oportunidades para o ensaio e exploração da vertente tecnológica e a sua renovação plástica a grande escala em áreas como a tapeçaria, vitral, pintura mural, azulejo e mosaico. De facto, a encomenda pública abriu aos artistas a possibilidade de trabalharem determinadas tecnologias em escalas de considerável dimensão, algo que não era frequente na encomenda privada. Como exemplo, veja-se a tapeçaria que, nesta tipologia de encomenda, beneficiou de um grande incremento, possibilitando a manutenção da actividade da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre³⁰⁸.

Estas oportunidades, que em muitas ocasiões constituíam as únicas vias de rendimento dos artistas³⁰⁹, eram, pois, importantes e desejadas. Contudo, e apesar do contexto complexo e ambíguo, a colaboração com o poder era uma prática consciente, e que decorria da vontade de integrar as grandes obras públicas do seu tempo, conforme confirmou Querubim Lapa:

“Nós vamos colaborar em edifícios do Estado Novo? Levantou-se esse problema. Uns diziam: Eu não pinto, não faço nada.” Depois chegou-se à conclusão de: “Espera lá, é que isto de ser fascista desaparece um dia e o que fica é a obra.” Então vamos todos pintar”, “vamos todos aceitar” e ainda bem. A obra ficou.”³¹⁰

O mesmo dilema se colocou também aos arquitectos. Sobre esta questão confidenciou Carlos Duarte, que nos anos de 1960 integrou o GTH da Câmara Municipal de Lisboa:

“... discutia-se muito até que ponto é que seria lícito nós estarmos a colaborar com o Estado Novo, porque até havia condicionamentos em certa altura de uma certa gravidade. (...) Só que essa era a única forma de nós participarmos num processo que

³⁰⁸ Ver Alexandre Pomar, ... «... Criar conforto e encanto», em *Nós na Arte - Tapeçarias de Portalegre e Arte Contemporânea* (Lisboa: Museu da Presidência da República, 2009), p. 44–47.

³⁰⁹ Sobre esta dependência da encomenda pública nos informa Sarah Affonso a propósito da actividade artística do marido, José de Almada Negreiros. Cf. Maria José Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, 1ª edição (Lisboa: Arcádia, 1982). p.88.

³¹⁰ Querubim Lapa em conversa com Inês Andrade Marques, em Janeiro de 2007. Cf. Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública». p. 43.

nos interessava. Até com este argumento: e depois? Depois, pelo menos, fizemos alguma coisa e temos experiência. Era a razão principal porque nós entrávamos nestes organismos, não tanto para colaborar no Estado Novo, minimamente, mas justamente porque constituíamos unidades de influência nesses locais.”³¹¹

Da mesma forma e do lado da entidade encomendadora se verificou uma lógica inclusiva. De facto, nem sempre este processo colaborativo se pautou por lógicas de discriminação política, ou seja, pela contratação de pintores, arquitectos e escultores, simpatizantes do regime vigente. De facto, segundo comprovou Joana Brites, no caso da contratação dos arquitectos, este procedimento reflectia uma surpreendente lógica inclusiva³¹². Segundo a autora, a contratação de arquitectos assumidamente opostos ao regime revelava que o sistema preferia encetar vias de “compromisso ao invés de rejeição” e de domesticação ao invés de combate. Ainda a este respeito avança uma interessante hipótese relacionando a contratação de faixas etárias jovens, e mais ousadas, com a vontade de realização de uma arquitectura pública moderna. Resumindo, estas eram situações paradoxais que, segundo Lúcia Almeida Matos, “coexistiam num sistema institucionalizado de protecção a uma actividade artística que se pretendia moderna”³¹³.

Convém salientar que nem sempre a encomenda pública se pautou pela rigidez e monumentalidade de matriz clássica que habitualmente caracteriza a arquitectura pública do Estado Novo. De facto, a partir de meados dos anos cinquenta e durante a década de sessenta verificou-se uma inversão do paradigma vigente caracterizado pela austeridade e solidez de matriz clássica, e a adopção de uma nova gramática para a monumentalidade moderna. Este novo entendimento integrava uma linguagem de maior transparência, horizontalidade e adaptação ao terreno, distanciando-se das habituais representações formais de poder. Desta alteração de paradigma são exemplo, entre outros, o Tribunal de Rio Maior (1956-1958) projectado por Sebastião Formozinho Sanches, ou a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (1959-1973), projectada por Alfredo Viana de Lima, em análise nesta tese.

³¹¹ Carlos Duarte em entrevista a Inês Andrade Marques, em Abril de 2007. Cf. Ibid. p.43.

³¹² Joana Brites, *Arquitectura da CGDCP. Filiais e Agências da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência (1929-1970)* (Lisboa: Prosafeita, 2014). p. 176.

³¹³ Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. p. 212.

Este facto não significa que um modelo tenha substituído o anterior, mas antes que os dois existiram, no quadro de uma crescente abertura dos organismos de poder a uma abordagem arquitectónica de expressão contemporânea³¹⁴. A intervenção em obras públicas, que pela sua condição própria eram de livre acesso e exposição ao comum cidadão foi, pois, um importante veículo para a divulgação e propagação da cultura artística e da modernidade plástica.

A projecção e o debate em torno do programa de Síntese das Artes teve como pano de fundo, em Portugal, os anos de vigência do Estado Novo. A ambiciosa política de obras públicas que o regime colocou em prática criou uma plataforma singular ao investimento neste programa. No entanto, construção a grande escala e por todo o território de variados equipamentos públicos teria impacto numa determinada percepção do programa de Síntese das Artes. Se, por um lado, esta traria novos factores de atractividade pelo mais próximo relacionamento com a generalidade dos cidadãos, nomeadamente pela ocasional “suavização” de uma arquitectura por vezes demasiado austera, por outro, esta não deixava de se constituir como marca do poder instituído, com todas as conotações que esta associação acarretava. A exposição pública e o forte poder visual das artes integradas nestes equipamentos associariam transversalmente a prática da Síntese das Artes a uma acção ideológica totalitária³¹⁵. Esta associação política e ideológica teria com certeza repercussão no que seria o progressivo afastamento deste programa à medida que o regime enfraquecia, em prol de uma nova realidade democrática.

2.3.4. Despacho de 3 de Novembro de 1969, um [extemporâneo?] impulso à Síntese das Artes

A 3 de Novembro de 1969, o Ministério das Obras Públicas emitiu um despacho³¹⁶ à Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), à

³¹⁴ Ana Tostões, «Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do Movimento Moderno», em *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno - Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965* (Porto: Docomomo Ibérico, 2001), 17–29. p. 25.

³¹⁵ Sobre esta associação ver, por exemplo, a intervenção do crítico e historiador de arte sueco Gregor Paulsson em Gregor Paulsson et al., «In Search of a New Monumentality», *The Architectural Review*, 1948. p. 120.

³¹⁶ Ministério das Obras Públicas, «Despacho» (3 de novembro de 1969).

Direcção-Geral das Construções Escolares (DGCE) e à Comissão das Construções Hospitalares (CCH), estipulando as directrizes para a inclusão de obras de arte nas empreitadas tuteladas por estes serviços centrais. O referido despacho, emitido pelo então Ministro das Obras Públicas, Rui Alves da Silva Sanches, determinava que, para obras com orçamento superior a 5 000 contos e “em que se preveja um certo nível arquitectónico”, deveria ser prevista inclusão de um programa artístico. A percentagem a atribuir para a integração de artes plásticas estava distribuída em vários escalões de acordo com o orçamento da obra.

À semelhança do sucedido na directriz governamental de idêntico conteúdo e mencionada anteriormente, este decreto tinha por base a necessidade de apoio à actividade artística. Nesse contexto, o diploma realçava a dupla condição de se constituir como uma oportunidade para a revelação dos artistas mais talentosos, e por outro, e nesse processo, valorizar o património arquitectónico e artístico, alcançando o “ponto mais alto que será a colheita preciosa, embora a longo prazo, de inestimáveis benefícios culturais”, situação muito benéfica para o país. O despacho incluiria, no entanto, uma novidade relativamente ao referido dispositivo legal, que consistia na importância que atribuía ao desenvolvimento de um natural interesse pelas artes e consequentemente o aumento do seu mercado, remetendo, assim, o principal benefício desta iniciativa para os artistas. Este seria já um sintoma da nova realidade artística do fim desta década, ampliada pela emancipação do mercado galerístico e, consequentemente, por alguma autonomia do tecido artístico.

No intuito de assegurar que o investimento no programa artístico fosse ao encontro das pretensões do encomendador, o documento apontava para a existência de órgãos consultivos cuja função seria, justamente, a emissão de pareceres sobre que obras de arte deveriam ser integradas em cada construção, uma decisão que deveria resultar da apreciação dos programas específicos de cada empreendimento.

Conscientes da responsabilidade que envolveria este estatuto com pleno poder de decisão, os órgãos consultivos seriam constituídos pelas seguintes entidades: Conselho Orientador da Direcção-Geral das Construções Escolares, Conselho

Consultivo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais³¹⁷. O primeiro emitiria parecer sobre os edifícios escolares, o segundo, sobre os restantes. A estas entidades, quando se verificasse útil e necessário, poderia juntar-se outros profissionais ou personalidades qualificadas. Em relação às entidades regulamentadoras mencionadas convém esclarecer que estas poderiam solicitar parecer a outras entidades nacionais de teor consultivo, tais como a JNE³¹⁸ que respondia hierarquicamente à DGEMN e tinha as seguintes incumbências:

“(...) emitir parecer estético sobre os projectos de urbanização, ainda que de iniciativa particular, construção de edifícios do Estado de possibilidade monumental, transformações nos palácios nacionais, e seus jardins, parques ou tapadas, e monumentos comemorativos, bem como sobre os respectivos trabalhos de

³¹⁷ Por sua vez, a DGEMN poderia solicitar parecer a outros órgãos consultivos, dos quais a Junta Nacional de Educação (JNE). Estes órgãos consultivos nomeavam comissões de acompanhamento dos modelos a integrar no edificado. Estas comissões eram constituídas por arquitectos e artistas plásticos de valor reconhecido que tinham como tarefa assegurar que os modelos em curso se adequavam às condições da encomenda, nomeadamente se se adequavam às especificidades da arquitectura para onde se destinavam. Acompanhando as várias fases do trabalho dos artistas, os seus pareceres favoráveis comprovavam o seu esforço, assim como a eficaz interpretação do tema que lhes fora encomendado.

³¹⁸ A Junta Nacional de Educação (JNE) foi instituída a 11 de Abril de 1936, fazendo parte da lei de remodelação do Ministério de Instrução Pública. Com esta lei, o Ministério de Instrução Pública que passou a designar-se Ministério da Educação Nacional, e teria como órgão técnico e consultivo a JNE. Criada no contexto da afirmação ideológica do Estado Novo, a JNE tinha como função ocupar-se do estudo de todos os problemas que interessassem à formação do carácter, ao ensino e à cultura. A JNE estava organizada em sete secções maioritariamente ligadas aos vários graus de ensino. Desta organização fazia parte, entre outras, a secção de Belas Artes (6ª secção) que seria chamada a emitir parecer sobre propostas de intervenção no espaço público. A partir de 1965, com a promulgação do novo Regimento da Junta Nacional de Educação, a JNE passaria a ser constituída pelo Conselho Permanente da Ação Educativa e pelas secções: 1 – Ensino Superior; 2 – Antiguidades e Belas-Artes (que tinha como subsecções: 1ª- Arqueologia, 2ª- Artes Plásticas; 3ª- Museus e colecções de arte; 4ª - Protecção e conservação de monumentos e obras de arte; 5ª – Música e teatro); 3ª – Bibliotecas e Arquivos; 4ª- Ensino Liceal; 5ª- Ensino técnico profissional (1ª- Ensino agrícola; 2ª- Ensino industrial; 3ª- Ensino comercial); 6ª- Ensino primário; 7ª- Educação física e desportos; 8ª- Educação moral e cívica. À 2ª secção, mais directamente relacionada com o presente estudo, competiria definir as directrizes para a defesa, conservação e enriquecimento do património estético, histórico, arqueológico e paisagístico de Portugal. Neste quadro, deveria pronunciar-se em relação aos monumentos nacionais e imóveis de interesse público dentro de vários parâmetros, entre os quais os seus programas artísticos. A JNE seria extinta pelo Decreto-Lei nº 70/77 de 25 de Fevereiro, sendo transferidas as suas funções para os serviços centrais do Ministério da Educação e Investigação Científica e para a Secretaria de Estado da Cultura. Cf. Ministério da Educação Nacional, «Decreto-Lei nº 46 348», Pub. L. No. 46 348 (1965), <https://files.dre.pt/1s/1965/05/11400/07100711.pdf>, Regimento da Junta Nacional de Educação, «Decreto nº 46 349», Pub. L. No. 46 349 (1965), <https://files.dre.pt/1s/1965/05/11400/07100711.pdf>. e Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Educação e Investigação Científica, «Decreto-Lei 70/77», Pub. L. No. 70/77 (1977), <https://files.dre.pt/1s/1977/02/04700/02960297.pdf>. p. 296-297. Cf. Elias, «Arte Pública e Instituições do Estado Novo - Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)». p. 130-137.

arquitectura, pintura e escultura, e sobre os fornecimentos destinados à decoração, fixa ou móvel, dos palácios nacionais, parecer que incidirá também sobre os programas de concurso público para os mesmos fins.”³¹⁹

Estes órgãos consultivos, por sua vez, nomeavam comissões que tinham a responsabilidade de acompanhar as diversas fases de execução dos modelos a integrar nos edifícios. Estas comissões eram constituídas por arquitectos e artistas plásticos de valor reconhecido que tinham a responsabilidade de assegurar que os modelos em execução se adequavam às condições da encomenda e critérios da entidade encomendadora, nomeadamente à arquitectura para onde se destinavam. Esta comissão acompanhava as várias fases do trabalho dos artistas e os seus pareceres favoráveis seriam garantia do empenho e da eficaz interpretação do tema que lhes fora encomendado.

Como amostra da actuação da Junta Nacional de Educação (JNE), nomeadamente dos parâmetros em análise por este organismo, adiantamos dois exemplos de acordo com documentos inéditos localizados no arquivo particular do pintor e professor da ESBAP Augusto Gomes, que no fim da década de sessenta integrava a equipa de consultores da 2ª subsecção da 2ª secção da JNE, relativa à subsecção de artes plásticas da secção de belas-artes. O primeiro diz respeito a uma cópia de um parecer enviado muito provavelmente à Direcção - Geral das Construções Escolares, sobre uma intervenção do escultor Arlindo Rocha com destino ao Instituto Industrial do Porto. Sobre a intervenção, que embora não esteja plenamente identificada neste parecer, julgamos tratar-se do painel em cobre com policromia de esmaltes integrado na entrada do actual Instituto Superior de Engenharia do Porto [fig. I.AR 15 e 16], Augusto Gomes referia o seguinte:

“Analisando os estudos efectuados pelo Escultor Arlindo Gonçalves da Rocha para a elaboração do seu trabalho, cumpre-nos salientar a felicidade da síntese conseguida pelo Artista relativamente ao motivo escolhido, não só no que se refere à respectiva realização plástica, plenamente conseguida, como ainda à sua simbologia que reputamos igualmente apropriada.

³¹⁹ Diário do Governo I série, «Decreto-Lei nº 26 611», Pub. L. No. 116 (19 de Maio de 1936).

Sendo este trabalho destinado a um Instituto Industrial parece-nos bem afirmada a necessidade de salientar os valores humanísticos relativamente à formação meramente técnica, a fim de se conseguir uma harmónica formação profissional, supremo objectivo de qualquer estabelecimento de ensino.

Nesta conformidade, é a II Subsecção da II Secção da Junta Nacional de Educação de Parecer que o projecto do Escultor Arlindo Gonçalves da Rocha merece ser aprovado, devendo, no entanto, o autor, para mais completa elucidação, enviar a esta Secção um pormenor, em tamanho natural, desenhado e colorido, isto sem prejuízo do andamento do seu trabalho.”³²⁰

Em oposição ao primeiro, o segundo constitui um parecer prévio à redacção de um parecer de teor negativo relativamente a outra obra e artista:

“Examinando o estudo apresentado, para um mosaico a executar para a fachada principal da Escola Industrial e Comercial de Sintra, é fácil notar a insuficiência da composição, apreciada nos seus elementos tanto gráficos como cromáticos. A organização das formas parece-nos anárquica e complicada, tanto nos seus aspectos ideológicos como plásticos, o desenho frouxo e inexpressivo, assim como a cor que se apresenta desnecessária e demasiadamente variada e desarmónica, sem a suficiente economia e sobriedade requeridas num trabalho desta natureza. Concluimos, pois, que faltam a este estudo as necessárias qualidades estéticas requeridas sendo por toda a obra, mormente destinada a funcionar obrigatoriamente estruturada por uma disciplina imposta pelos valores arquitectónicos em que pretende integrar-se.

E assim, é do parecer da 2ª subsecção da 2ª secção da Junta Nacional de Educação que este projecto não deve ser aprovado.”³²¹

Como se observa pela análise destes pareceres, na apreciação crítica das propostas artísticas entravam em equação vários critérios relacionados não apenas com as qualidades plásticas, mas também com valores que eram apreciados pelas

³²⁰ Augusto Gomes, «Parecer sobre o motivo decorativo destinado ao Instituto Industrial do Porto apresentado pelo escultor Arlindo Gonçalves da Rocha», 23 de Janeiro de 1967, documento inédito não publicado, arquivo de Augusto Gomes.

³²¹ Augusto Gomes, «Sem título [Parecer sobre um mosaico a executar para a fachada principal da Escola Industrial e Comercial de Sintra]», 24 de Novembro de 1969, documento inédito não publicado, arquivo de Augusto Gomes.

instâncias oficiais, tais como a capacidade de representação simbólica, ou a valorização do carácter e dos valores humanos que, no caso concreto do exemplo avançado, uma instituição de ensino superior, deveriam ser conjugados com as competências técnicas aprendidas na Academia. Também, aspectos relacionados com a sobriedade e a economia de meios que, segundo Augusto Gomes, eram “requeridas num trabalho desta natureza” remetem para o desejo, por parte da entidade encomendadora, de uma rejeição do supérfluo no sentido de uma fácil apreensão por parte do grande público relativamente às obras integradas nos edifícios encomendados pelo Estado. À importância dos valores de representação e expressão plásticas que deveriam conter as propostas artísticas, a elas deveria, contudo, estar conjugada uma harmónica adequabilidade às características formais da arquitectura de destino. Neste caso, a arquitectura deveria, não apenas sobressair relativamente ao programa artístico mas, acima de tudo, estabelecer as coordenadas às quais as propostas artísticas se subjugariam. Ainda acerca deste tema e por forma a assegurar o harmónico enquadramento com a arquitectura, depois do parecer positivo das entidades, os artistas deveriam realizar um cartão à escala natural, elemento que seria novamente submetido à apreciação das entidades reguladoras. Todo o processo de execução das obras era, como mencionado, acompanhado com visitas aos ateliers dos artistas, às quais se associavam periódicas emissões de pareceres.

O despacho de Novembro de 1969 foi publicado num momento de maior abertura política relativamente às décadas anteriores, a que corresponderam os últimos anos do regime. Este também correspondeu a um período de maior esperança para o sector artístico e cultural, coadjuvado por um maior desafogo financeiro e consequente aumento de um mercado da arte. Apesar de constituir um assinalável contributo à participação dos artistas na construção da cidade, nomeadamente pelo incentivo ao seu bem-estar económico, este despacho não deixa de ser sintomático da vontade em não deixar esmorecer uma política de agenciamento das artes em prol de uma ideologia e estética oficiais. Este esforço em avivar um programa que se pressentia “condenado” seguia outros anteriores, tal como a exposição “As Artes ao Serviço da Nação” realizada três anos antes no âmbito das comemorações oficiais do 40º Aniversário da Revolução Nacional. Promovida com a colaboração do SNI, esta

exposição pretendeu efectivamente dar visibilidade às realizações artísticas patrocinadas pelo Estado Novo em quarenta anos de vigência, reafirmando, por via das artes integradas, todo o seu poder e esplendor.

De facto, este programa acusava sinais de fragilização devido a alterações no mercado da arte, bem como pelas próprias características da produção artística que se afirmava nos anos sessenta. Apesar desta nova configuração do contexto artístico nesta época perdurava ainda o agenciamento de artistas e arquitectos para obras públicas.

2.4. O “Pacto das três artes maiores” na Academia (1957-1979): o exemplo da ESBAP

Este subcapítulo analisa o desenvolvimento da Síntese das Artes em contexto académico tomando como exemplo a ESBAP³²². Embora este programa fosse incentivado no contexto da matriz clássica que configurava o sistema de ensino *Beaux-Arts* que à época vigorava nas Escolas de Belas-Artes³²³ como será observado, o enfoque desta análise situa-se a partir do fim dos anos cinquenta e década de sessenta, no contexto das alterações curriculares implementadas pelo Decreto-Lei nº 41 362 de 14 de Novembro, ou seja, pela Reforma do Ensino de 1957.

A regulamentação da Reforma de 57 teve como propósito promover o ensino moderno³²⁴. É justamente neste contexto que se torna mais evidente uma adesão efectiva ao programa de Síntese Plástica pela introdução de disciplinas de âmbito tecnológico, as “Tecnologias” de Pintura e de Escultura e da disciplina “Conjugação das Três Artes”. Todas estavam claramente vocacionadas para a Síntese das Artes já que,

³²² Sendo que tanto a ESBAP como a ESBAL estavam submetidas às mesmas Reformas do Ensino, toma-se como exemplo a ESBAP onde era professor, e depois director, o arquitecto Carlos Ramos, um dos mentores da Reforma de 1950 (juntamente com Cristino da Silva, Paulino Montez, Victor Manuel Piloto da ESBAL e Porfírio Pardal Monteiro do IST) e quem mais se empenhou em conseguir a regulamentação da reforma junto ao Ministério da Educação Nacional, conduzindo à promulgação do Decreto-Lei nº 41 362 de 14 de Novembro. Neste contexto, e no exercício das suas funções empenhou-se activamente na manutenção da Síntese Plástica.

³²³ Embora o sistema de ensino *Beaux-Arts* referenciado à *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris fosse mantido desde 1836 seria concretamente consolidado com a Reforma de 1931. Sobre o ensino *Beaux-Arts* ver Gonçalves Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura - A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011).

³²⁴ Gonçalves Canto Moniz, «A formação social do arquitecto: Crise nos cursos de arquitectura, 1968-1969», *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 91, 2010, <https://doi.org/10.4000/rccs.4163>.

embora por diferentes vias, o propósito fundamental destas cadeiras era capacitar os alunos técnica e socialmente para futuros trabalhos em equipa. Se as disciplinas tecnológicas introduzidas anualmente nos cursos da 2ª secção, Pintura e Escultura, preparavam os futuros pintores e escultores no manejo de várias tecnologias, a Conjugação das Três Artes promovia o encontro dos alunos dos três cursos em torno de trabalhos comuns no último ano dos respectivos Cursos Complementares³²⁵.

Esta constituía, efectivamente, uma pedagogia orientada para a consolidação de hábitos de colaboração, no que por certo constituiria uma importante componente da vida profissional dos alunos. Esta orientação pedagógica foi exercitada com especial destaque na ESBAP onde Carlos Ramos, primeiro como professor, depois como director, se empenhou activamente neste programa promovendo sinergias entre os vários cursos e desenvolvendo estratégias de colaboração entre a Escola e a cidade. De muitas destas diligências nos informam os catálogos das Exposições Magnas (1952-1968), importantes documentos para uma análise da orientação pedagógica desta instituição de ensino nestes anos³²⁶. É, de facto, nos textos escritos para os catálogos destas exposições que Carlos Ramos alerta repetidamente para a importância e, sobretudo, para a necessidade de se estabelecerem, ainda em contexto académico, as condições favoráveis ao exercício de um “Pacto das três Artes Maiores”, fórmula para uma proveitosa saída profissional dos futuros alunos. Da vontade de consagração da Síntese das Artes e “da essencial e consciente preocupação em manter firme este pacto” nos informa muito claramente o texto introdutório da IV Exposição Magna realizada em 1955³²⁷.

A promoção de intercâmbios disciplinares vinha, efectivamente, ao encontro dos interesses dos artistas que, como observado, reivindicavam a participação no

³²⁵ A Reforma de 1957 categorizou os Cursos de Pintura e Escultura em “Curso Geral” e “Curso Complementar”. Neste quadro o Curso Geral correspondia ao 4º ano e o Complementar ao 5º. Só poderiam aceder ao Curso Complementar os alunos de Pintura e Escultura que tivessem obtido média superior a 14 valores no Curso Geral (Bom). Esta categorização substituiu a que definia a anterior Reforma na qual os cursos eram categorizados nas designações “Curso Especial” e “Curso Superior”.

³²⁶ Sobre as Exposições Magnas ver Luís Pinto Nunes, «Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP [1952-1968]» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023).

³²⁷ Carlos Ramos *in* Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto*, Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Porto, 1955). p. 4.

espaço da arquitectura, e por associação, ao espaço público³²⁸. O ensino orientado para este encontro não só preparava os alunos para a realidade laboral, como referido, mas sobretudo exercitava em âmbito formativo a capacidade relacional entre os profissionais das várias áreas disciplinares. No entanto, e apesar do quadro legislativo apontar para uma benéfica actualização em relação ao contexto instalado, a sua implementação evidenciaria desacertos que colocariam em causa a sua plena concretização. A Reforma seria, por isso, amplamente criticada. Em causa estavam diferenças substanciais no acesso ao ensino superior entre os alunos de Arquitectura e os de Pintura e Escultura, e a introdução tardia no plano de estudos da Conjugação das Três Artes. Quanto à introdução das disciplinas tecnológicas, apesar de comprovar o reconhecimento da sua importância para a formação dos artistas, faltavam à escola os meios próprios ao seu pleno ensino. Ampliava a controvérsia a eventual emancipação do Curso de Arquitectura em relação aos de Pintura e Escultura pela sua integração no Estatuto Universitário.

A primeira parte do subcapítulo analisa as disciplinas tecnológicas das áreas da Pintura e da Escultura, assim como a Conjugação das Três Artes enquanto importantes vias formativas na preparação para a Síntese Plástica.

Evidenciando uma clara consciência da importância da Síntese das Artes enquanto meio de qualificação arquitectónica mas também de transformação social, a segunda parte analisa a sua expansão para além da academia, através da cooperação entre a ESBAP e a comunidade civil ao abrigo de parcerias estratégicas intermediadas pelo seu director, Carlos Ramos, com algumas instituições da cidade do Porto.

A terceira parte dá nota de factores adversos à Síntese das Artes que, em associação ao ingresso do Curso de Arquitectura no Estatuto Universitário em 1979 - facto que ditou a desvinculação definitiva deste Curso das Escolas Superiores de Belas-Artes - conduziram inevitavelmente, à quebra do programa de Síntese Plástica.

³²⁸ Sobre este assunto ver «Artistas Plásticos Portugueses - Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções», Outubro de 1953, Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.A./A.M.L., Arquivo Intermédio Proc. 5446/54.

2.4.1. Qualificar para a Síntese Plástica: as disciplinas tecnológicas e a Conjugação das Três Artes

A introdução das disciplinas tecnológicas trouxe mudanças substanciais aos cursos de Pintura e Escultura. Para além das alterações na estrutura curricular salienta-se o ingresso no corpo docente de artistas já estabelecidos, na sua maioria formados na EBAP/ESBAP e que trariam para o contexto académico a sua experiência profissional, como será observado.

De frequência anual, as disciplinas tecnológicas atravessavam todo o curso. Cada ano lectivo incluía uma ou duas tecnologias. Assim, o Curso Geral de Pintura integrava a disciplina Tecnologia da Pintura nas seguintes vertentes: no primeiro ano, Iniciação e Noções Gerais, no segundo, Vitral e Mosaico, no terceiro, Cerâmica e Tapeçaria, no quarto, Fresco e Gravura e no quinto, uma especialização (texturas e frescos). O Curso Geral de Escultura, integrava a disciplina Tecnologia da Escultura nas seguintes vertentes: no primeiro ano, Noções Gerais, no segundo ano, Madeiras e Plásticos, no terceiro, Cerâmica e Medalhística, no quarto, Pedras e Metais e no quinto ano, que correspondia ao Curso Complementar, uma disciplina de especialização numa tecnologia³²⁹.

Os trabalhos desenvolvidos nas cadeiras de tecnologias são claramente vocacionados para a integração em arquitectura. Como exemplo apontam-se os exercícios realizados na cadeira de Tecnologia da Pintura, nas vertentes de Vitral e Mosaico e, Tapeçaria e Cerâmica. Também neste contexto se destacam propostas para a realização de esboços de vitrais para integração em vários espaços como num átrio de uma aerogare, num restaurante, num átrio de um teatro ou num instituto de beleza (na componente de Vitral), assim como para a realização de esboços de mosaicos

³²⁹ Relativamente ao Curso Geral de Pintura da ESBAP, a disciplina Noções Gerais seria leccionada por António Quadros e Jorge Pinheiro (2º assistente), Vitral e Mosaico por Luis Demée, Júlio Resende e Sousa Felgueiras (1º assistente), Cerâmica e Tapeçaria por Guilherme Camarinha e Armando Alves (2º assistente), Fresco e Gravura por António Quadros, Amândio Silva e Ângelo de Sousa (2º assistente) e, Especialização por António Quadros e Luís Demée (2º assistente). No Curso Geral de Escultura, a disciplina Noções Gerais seria leccionada por Gustavo Bastos, José Rodrigues e José Grade, Madeiras e Plásticos por Eduardo Tavares e Chartres d'Almeida (2º assistente), José Grade, Cerâmica e Medalhística por Eduardo Tavares, Lagoa Henriques, Gustavo Bastos e Chartres d'Almeida, Pedras e Metais por Eduardo Tavares e Especialização pelo mesmo escultor. Cf. Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Mapas de distribuição de serviço docente (1957-1973). Arquivo FBAUP.

para o balcão de um bar (na componente de Mosaico)³³⁰ lançadas em 1959 por Júlio Resende. Todas confirmam o destino integrativo dos exercícios. Também, no contexto da disciplina de Tecnologia da Escultura, o exercício muito claramente intitulado “Estudo de formas integradas na Arquitectura” destinado a um parque infantil, um jardim, uma parede de jardim e uma fonte de granito, um cálice de altar, uma piscina, um fogão de sala, decoração de um muro, uma sala de leitura, lançados pelo escultor Lagoa Henriques em 1958³³¹, comprovam igual função integrativa dos exercícios incluídos nas unidades curriculares do Curso de Escultura.

Os estudos propostos nesta cadeira, em torno de elementos e tecnologias com natural vocação de integração no edificado teriam certamente como objectivo a sensibilização dos futuros pintores e escultores para as várias componentes passíveis de participarem de um programa de Síntese Plástica. A aposta na formação com vista à versatilidade tecnológica era benéfica, pois permitia aos alunos explorarem competências na tecnologia que melhor veiculasse as suas intenções plásticas individuais. Ao mesmo tempo preparava-os para a realidade profissional aguardada, da qual naturalmente fazia parte o trabalho com arquitectos em obras de arquitectura.

A este ensinamento somava-se a experiência do mundo profissional “fora da Escola”, trazida para a sala de aula pelos professores destas disciplinas, eles próprios assíduos praticantes de arte integrada em obras de arquitectura. De facto, a introdução das disciplinas tecnológicas permitiu a entrada para o corpo docente de artistas com percurso profissional de relevo nas novas áreas em ensino, tais como Júlio Resende, professor de Vitral e Mosaico, ou de Guilherme Camarinha, professor de Cerâmica e Tapeçaria, ambos com vasta obra integrada nomeadamente de cerâmica e tapeçaria tanto no Porto como noutras localidades do país.

Os exercícios propostos nos primeiros anos da implementação da nova Reforma baseavam-se sobretudo, e como referido, em estudos pictóricos ou de formas para serem integradas em determinados espaços ou elementos arquitectónicos. No entanto, a partir de 1963 evidencia-se uma mudança de paradigma, ao serem incorporados nos programas da disciplina exercícios de integração à escala da cidade

³³⁰ Ver Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Porto, 1959).

³³¹ Cf. Ibid.

percebendo-se com maior evidencia o desejo de participação activa na construção e qualificação do território. Alavancando empreitadas à escala urbana, as disciplinas tecnológicas participariam de acções operativas de Síntese Plástica com intervenções a grande escala distanciando-se significativamente dos ainda tímidos exercícios realizados nos primeiros anos.

A introdução de cadeiras destinadas à aprendizagem de tecnologias, estimulando a possibilidade de integração de obras de pintura e de escultura em obras de arquitectura, era vista favoravelmente não apenas pela possibilidade de aprendizagem de variadas técnicas, dando a oportunidade de explorar e potenciar linguagens plásticas individualmente mais adequadas, como pelo impulso na resolução dos problemas económicos dos pintores e dos escultores³³².

Quanto à disciplina Conjugação das Três Artes, embora decretada em 57, naturalmente o primeiro registo que dela se identifica é de cinco anos mais tarde³³³, uma vez que integrava o último ano do novo programa curricular. Esta disciplina abrangia os alunos de Pintura e de Escultura que, tendo iniciado o curso na nova Reforma e obtido aproveitamento mínimo de 14 valores (Bom) nos respectivos Cursos Gerais³³⁴, atingiam o último ano do ciclo de estudos, ou seja, o Curso Complementar. No caso dos alunos de Arquitectura correspondia ao sexto e último ano do curso.

A disciplina era leccionada em quatro horas semanais distribuídas em dois blocos de duas horas. De carácter predominantemente prático, desafiava os alunos no desenvolvimento de projectos em equipa. As equipas formavam-se livremente de acordo com afinidades ou amizades e integravam idealmente alunos das três áreas disciplinares³³⁵ contribuindo com o saber específico obtido na sua área de formação. A disciplina era leccionada sobretudo por arquitectos, professores do 1º Grupo que a

³³² Ver Nikias Skapinakis, «A Reforma do Ensino de Belas Artes - Actualização do ensino de Pintura e Escultura», *Arquitectura*, nº 61, Dezembro de 1957.

³³³ De acordo com os registos dos Mapas de Distribuição de Serviço Docente e Catálogos das Exposições Magnas.

³³⁴ Aproveitamento mínimo requerido para ingresso no Curso Complementar de Pintura e Escultura.

³³⁵ Apesar de constituir a situação ideal, nem sempre esta situação se verificava face à desigualdade de número de alunos inscritos no último ano dos vários cursos. Por este motivo, dependendo da situação, as equipas, por vezes, não reflectiam a desejada representatividade entre os cursos. Neste caso é frequente verificar a integração de vários alunos de arquitectura (o curso com mais alunos) e menos de pintura e escultura, uma vez que apenas faziam o 5º ano os que tivessem nota superior a 14.

acumulavam com a docência de Composição de Architectura³³⁶. Assim, as duas cadeiras estavam ligadas não apenas pelo facto de terem o mesmo professor, mas pelo programa da disciplina de Composição de Architectura servir de tema para desenvolver em colaboração entre alunos dos três cursos no âmbito da Conjugação das Três Artes³³⁷. Pelo que foi possível apurar através da consulta dos Mapas de Distribuição de Serviço Docente disponíveis no Arquivo da FBAUP, a docência da Conjugação das Três Artes esteve orientada pelos architectos Fernando Távora (de Janeiro do ano lectivo de 1961-62 até Julho do ano lectivo 1963-64), José Carlos Loureiro (de Outubro do ano lectivo de 1964-65 até Julho do ano lectivo 1965-66) e Cristiano Moreira (entre Outubro do ano lectivo de 1966-67 e Junho do ano lectivo 1969-70). Todos eram assistentes de Alfredo Viana de Lima que era regente da cadeira. Para além dos nomes referidos mapearam-se as docências do escultor José Rodrigues (entre Janeiro e Julho de 1973) e do pintor Amândio Silva (entre Outubro e Dezembro do ano lectivo de 1973-74)³³⁸.

Um tipo de colaboração vinha já de certa forma a ser praticado no anterior modelo de ensino³³⁹ onde, num enquadramento disciplinar diferente, os alunos de Architectura, Pintura e Escultura podiam colaborar num mesmo trabalho realizado na disciplina de Concurso de Composição Decorativa também designada Concurso das Três Artes, que integrava o Curso Superior de Architectura (4ª cadeira, 4ª parte). Lançado anualmente, o concurso era aberto à colaboração de alunos de dois ou dos três cursos³⁴⁰. Esta disciplina compreendia temas diversos em tipologia e escala como por exemplo, uma praça, um monumento, uma bandeira, um ex-libris, um diploma³⁴¹ ou mesmo um cenário e figurinos para uma peça de bailado. Muitos destes trabalhos resultavam de desafios concretos propostos por entidades exteriores à Escola, outros

³³⁶ Segundo o Decreto-Lei nº 41362 de 14 de Novembro de 1957 no 1º Grupo, onde se insere a Conjugação das Três Artes, apenas podiam leccionar architectos. De facto, os seus nomes são os que constam nos Mapas de Distribuição de Serviço Docente, à excepção dos períodos Jan-Jul 1973 e Out-Dez do ano lectivo 1973-74 onde se registam os nomes respectivamente de José Rodrigues e Amândio Silva.

³³⁷ Ver Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, «Decreto nº 19 760» (20 de Maio de 1931).

³³⁸ Para além dos nomes mencionados, bibliografia específica aponta para a docência desta disciplina pelo pintor António Quadros. Cf. *Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, António Quadros - O Sinalheiro das Pombas*, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. (Porto, 2001). p. 237.

³³⁹ Ministério da Instrução Pública Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, «Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes», Pub. L. No. Decreto nº 19 760 (1931).

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Ver Moniz, «O Ensino Moderno da Architectura - A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)». p. 332.

partiam da iniciativa de Carlos Ramos que aproveitava o carácter criativo e multidisciplinar desta disciplina para promover fora da Escola o trabalho realizado nesta instituição de ensino. Paradigmático desta abordagem, justamente a realização de cenários e figurinos para a peça de bailado “Joaninha dos Olhos Verdes” levada à cena através de uma colaboração entre a ESBAP e o Conservatório de Música do Porto que, numa parceria com a Câmara Municipal, se instalou junto à estátua de Garrett por ocasião da homenagem ao escritor³⁴².

Apesar das semelhanças com o Concurso das Três Artes, a Conjugação das Três Artes estava mais especificamente centrada na questão da colaboração enquanto modelo de trabalho e meio para alcançar a desejada unidade plástica. De facto, a sua frequência não era facultativa como sucedia no Concurso das Três Artes (para os alunos de Escultura e Pintura), mas uma disciplina de carácter obrigatório para quem atingisse o último ano do Curso Complementar. Era leccionada em ciclos lectivos anuais, durante o qual se desenvolviam três ou quatro projectos, de acordo com o programa definido pelo professor. Seguindo lógica idêntica à do Concurso das Três Artes, também na Conjugação das Três Artes estava instituído um prémio pecuniário para o melhor projecto anual, o qual deveria ser partilhado pelos seus autores.

Se de alguma forma as disciplinas de carácter tecnológico estimulavam os artistas para futuras colaborações com os arquitectos, pelo projecto e realização de alguns trabalhos que mais não eram do que componentes destinadas à integração, a disciplina Conjugação das Três Artes tentava efectivamente juntá-los em contexto escolar, desafiando-os na realização de projectos em equipa durante o último ano lectivo.

Constituindo oportunidades únicas para exhibir publicamente os trabalhos produzidos na Escola dentro dos vários cursos e assim “agasalhar as artes em público”³⁴³, as Magnas integram também, a partir de 1962, ano em que o primeiro grupo de alunos atinge o Curso Complementar, trabalhos desenvolvidos na disciplina comum aos três cursos, a Conjugação das Três Artes, assim como dos seus premiados.

³⁴² Cf. Carlos Ramos, «Exposições Magnas», em *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1954), <https://repositorio-tematico.up.pt/browse?type=subject&value=Escola+Superior+de+Belas+Artes+do+Porto--Exposi%C3%A7%C3%B5es+magnas>.

³⁴³ Carlos Ramos in *Escola Superior de Belas Artes do Porto, III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1954).

À excepção dos anos entre 1962 e 1964, onde apenas é identificada enquanto parte integrante do plano curricular, não apresentando trabalhos práticos³⁴⁴, de 1964 até 1968, ou seja, da XIV à XVI Exposição Magna, a exposição dos mesmos é regular.

Assim, a XIV Magna realizada em Novembro de 1965 apresentou os três trabalhos premiados na disciplina, então sob docência de José Carlos Loureiro e regência de Alfredo Viana de Lima. O primeiro prémio foi atribuído ao grupo composto por Anni Günther Nonnell (Arquitectura), Lima de Carvalho (Pintura) e José Garrett (Escultura)³⁴⁵, o segundo por João Ataíde Melo (Arquitectura), Nelson Teixeira (Pintura), Elvira Alves e Márcia Fonseca (Pintura) e o terceiro por Maria Margarida Coelho (Arquitectura), Teresa Sarsfield Cabral (Pintura) e António Manuel Mingocho (Escultura). Apresentou-se ainda o trabalho “Estudo de Azulejo”, realizado pelo grupo constituído por Augusto Ulisses (Escultura), Elvira Alves e Rosa Pinto de Sousa (Pintura). Numa acção descentralizadora, esta exposição seria reposta na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa.

A XV Magna realizada em Outubro de 1966 expôs dois temas de trabalho, apresentando estudos para o arranjo de espaços públicos, desenvolvidos por dois grupos, tanto para a Praça da República de Monção, como para o Jardim Soares dos Reis, em Vila Nova de Gaia. O primeiro integrou trabalhos dos grupos constituídos por Alberto Carneiro (Escultura), Francisco Olazabal, Manuel João Dixo (Pintura) e Pedro Ramalho (Arquitectura), assim como de Ana Maria Mendes, Manuel Carlos Furtado de Mendonça, Manuel Fernandes de Sá (ambos, alunos de Arquitectura), Maria Gabriela Guimarães e Nuno Barreto (Pintura); o segundo integrou trabalhos dos grupos constituídos por alguns alunos que haviam constituído o anterior projecto embora em diferentes ordens e, assim, seriam constituídos por Manuel Fernandes de Sá, Maria de Lurdes Rodrigues e Nuno Barreto e o segundo por Alberto Carneiro, Manuel Furtado de Mendonça e João Dixo.

Por fim, a XVI Exposição Magna realizada em Fevereiro de 1968 apresentou

³⁴⁴ Estes anos correspondem à docência de Fernando Távora. Segundo Elvira Leite, uma das suas alunas neste ano lectivo, as aulas de Fernando Távora eram essencialmente teóricas, não havendo realização de trabalhos práticos.

³⁴⁵ O trabalho consistia no arranjo de um jardim em Barcelos. Para este projecto, Anni Günther desenhou a planta, José Garrett desenhou uma fonte e Lima de Carvalho realizou estudos cromáticos do jardim de acordo com as quatro estações do ano. Informações concedidas por Anni Günther e Lima de Carvalho no âmbito desta investigação, a quem agradeço.

quatro trabalhos nomeadamente “Renovação da Praça da Alegria”, desenvolvido por António Luís Taveira (Arquitectura), Joaquim Machado (Escultura) e Domingos Pinho (Pintura), “Arranjo da Cantina”, por Mário Seabra Moura (Arquitectura) e José João Brito (Escultura), “Estudo dum Candeeiro” por Ricardo Cruz (Arquitectura) e José João Brito e “Monumento” por Mário Seabra Moura e Luz Correia (Escultura).

Pela inventividade nas apresentações e diversidade temática, os trabalhos da disciplina Conjugação das Três Artes diferenciavam-se dos restantes; os alunos de Escultura apresentavam escultura ou desenho, os de Pintura, apresentavam pintura, os de Arquitectura apresentavam painéis ou fotos de obras realizadas. Na Conjugação das Três Artes, de alguma forma se fundiam as várias possibilidades num contexto de liberdade total na apresentação dos trabalhos, de onde se destacavam os vibrantes coloridos e os variados formatos, fora da configuração *standard* habitual. Expostos em associação aos trabalhos realizados no Curso de Arquitectura, estes destacavam-se, pois, do contexto próximo junto ao qual eram apresentados, pela criatividade, exponenciada pela participação de alunos dos cursos de artes plásticas³⁴⁶.

Em relação a estes últimos, é interessante também destacar a dupla possibilidade que a mesma exposição abria, ao facultar a observação de diferentes abordagens ao trabalho por um mesmo artista, dependendo se se tratasse do seu trabalho artístico autónomo, apresentado em secção própria ou, do que era realizado em associação aos colegas dos outros cursos na disciplina que partilhavam.

2.4.2. Praticar a Síntese Plástica: as disciplinas tecnológicas em acções concretas na cidade

Com o duplo objectivo de confrontar os alunos com a realidade e assim melhor os preparar profissionalmente e, ao mesmo tempo, de propagar o “sinal estético”³⁴⁷ na comunidade, Carlos Ramos procurava parcerias entre a ESBAP e outras associações da cidade. Neste quadro, os alunos dos Cursos Complementares de Pintura e de Escultura tinham a possibilidade de realizarem intervenções reais na cidade, nomeadamente em

³⁴⁶ Procurando ilustrar a diversidade de temas e de formato dos exercícios escolares realizados na disciplina Conjugação das Três Artes, uma selecção de trabalhos (ano lectivo 1967-68), está incorporada no Anexo II.

³⁴⁷ Júlio Resende em Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *A Escola na Comunidade - Participação com Obras na Comunidade Exposições/Encontro Jornadas no Exterior*, ESBAP-Bicentenário da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Porto, 1980).

contextos menos favorecidos. Nesta acção, a Escola doava os seus serviços a instituições de carácter social (IPSS) e economicamente mais frágeis, como escolas, creches, infantários e outras, ao passo que os seus alunos tinham oportunidade de realizar obra concreta contribuindo para a qualificação urbana e social destes espaços. Apesar dos projectos serem desenvolvidos no contexto das disciplinas de Tecnologias (especialização), o programa em algumas das restantes cadeiras era também orientado para o mesmo fim, tendo desta forma os alunos oportunidade não só de desenvolverem com tempo e maturação os trabalhos nas suas várias componentes, como beneficiarem da orientação de vários professores, colhendo assim diferentes e complementares olhares sobre o projecto em desenvolvimento.

De entre estes projectos, contam-se intervenções nas urbanizações sociais Grupo de Moradias Populares do Outeiro, mais conhecido como Bairro do Outeiro (1963-1966), em Paranhos, na Cantina do Centro Universitário do Porto (1963) e no Bairro do Cerco (1963), em Campanhã. Nos quatro blocos que integram o primeiro exemplo destaca-se a intervenção nas fachadas orientadas a sul e à actual Via de Cintura Interna (VCI). Neste quadro, quatro alunos do Curso Complementar de Pintura, Maria de Lurdes Duarte, Joaquim Lima de Carvalho, Carlos Alberto Teixeira e Nelson Teixeira Dias realizaram, no âmbito da disciplina de Tecnologia da Pintura (Especialização) orientada pelo pintor Luís Demée, cartões para quatro painéis em *cavan* de grandes dimensões a integrar em cada uma das referidas fachadas [fig. II.BO 1 e 2]. No âmbito da mesma disciplina os alunos Aníbal Cunha, Nelson Dias, Teresa Sarsfield Cabral, Maria Rosa Pinto de Sousa, Elisa de Oliveira Braga, Joaquim Lima de Carvalho, Carlos Rodrigues Teixeira e Maria de Lurdes Pires Duarte realizaram dez pinturas a fresco para integrarem a Cantina do Centro Universitário do Porto³⁴⁸. Por sua vez, o Bairro do Cerco beneficiou de acções a várias frentes entre as quais a integração de uma escultura em chapa de ferro pintada a branco (1968) [fig. II.BC 1 a 3] na fachada do Centro Social; este trabalho foi realizado pelos alunos do Curso Complementar de Escultura João Machado e Zulmiro de Carvalho, sob orientação do professor, o escultor Eduardo Tavares.

³⁴⁸ Tanto os cartões para os painéis destinados ao Bairro do Outeiro como para os frescos foram expostos na XIV Exposição Magna da ESBAP. Cf. Escola Superior de Belas Artes do Porto, *XIV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1965).

Ainda neste quadro destaca-se a “Operação Matosinhos” desenvolvida durante o ano lectivo de 1962-1963 que resultou de uma parceria entre a ESBAP, a Câmara Municipal de Matosinhos e a Direcção-Geral dos Portos do Douro e Leixões. Neste contexto quatro alunas realizaram, na disciplina de Tecnologia da Pintura (especialização) sob orientação de Luís Demée, um painel em mosaico de vidro na Gare Marítima do Porto de Leixões [fig. II.OM 1 a 5]. Para a execução deste trabalho, Elvira Leite, Zita Magalhães, Lucinda Sarmento e Maria do Céu Stuart Vasconcelos não beneficiaram apenas da orientação de Luís Demée mas também de Amândio Silva, professor da disciplina “Estudos Complementares de Composição de Pintura”, na execução de estudos preparatórios e na realização de maquetas. O painel de grandes dimensões é composto por pequenas peças de mosaico de vidro partido em quatro, uma técnica que, segundo Elvira Leite, exigiu “minúcia e perfeccionismo”. Apesar da plástica abstracta, a composição “fazia lembrar velas de barcos”³⁴⁹, numa clara associação ao contexto onde se instalou.

A “Operação Matosinhos” seria entendida por Carlos Ramos como um “laboratório”³⁵⁰ do trabalho de colaboração entre as três artes. Neste sentido seria o próprio director da ESBAP a lamentar as falhas deste projecto onde “muita da estreita colaboração das três artes maiores que se acarinhou e se solicitava, naufragou (...) em mar revolto”³⁵¹. Tratava-se da constatação que, ficando aquém do desejado, o projecto não integrou o envolvimento dos alunos dos três cursos resumindo-se à realização do referido painel em mosaico.

Alguns destes trabalhos foram oportunamente expostos nas Exposições Magnas³⁵², momentos estratégicos como referido, não apenas para a promoção da Escola e dos seus professores, mas sobretudo de comunicação com as entidades

³⁴⁹ Elvira Leite em conversa com a autora realizada em Janeiro de 2022.

³⁵⁰ Carlos Ramos, «Preâmbulo», em *XII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1963). Além destas há referência a participações no Lar do Comércio em Leça, e da realização de dez frescos para a Cantina do Centro Universitário do Porto (1968) pelos alunos Aníbal Remo Cunha, Nelson Teixeira Dias, Teresa Sarsfield Cabral, Maria Rosa Pinto de Sousa, Elisa de Oliveira Braga, Joaquim Lima de Carvalho, Carlos Rodrigues Teixeira e Maria de Lurdes Duarte do Curso Complementar de Pintura.

³⁵¹ Carlos Ramos. Ibid.

³⁵² Vários trabalhos preparatórios e uma foto-montagem do trabalho executado na Gare Marítima do Porto de Leixões foram expostos na *XII Exposição Magna*, realizada em Novembro de 1963 e, fotografias e maquetas das intervenções no Bairro do Outeiro e fotografias dos frescos realizados na Cantina do Centro Universitário do Porto foram expostos na *XIV Exposição Magna* realizada em Novembro de 1965.

oficiais e com a comunidade cívica. Em causa estava o reconhecimento público do potencial transformador da arte e o papel que os alunos das áreas artísticas, poderiam ter na qualificação de espaços periféricos ou desfavorecidos. Da mesma forma se confirmava que o exercício da actividade artística vai além do trabalho produzido no atelier.

Realizados no contexto das disciplinas tecnológicas dos Cursos Complementares de Pintura e Escultura, estes exercícios escolares, a par dos trabalhos desenvolvidos na Conjugação das Três Artes, formavam uma frente sólida em favor do papel activo do artista na cidade e do potencial transformador social e urbano contido na arquitectura e artes reunidas.

2.4.3. Condições adversas: os escassos meios à aprendizagem tecnológica, a resistência à Conjugação das Três Artes e a separação da Arquitectura das Belas-Artes

“Os ventos porém não correm de feição, e por muito interessada que esta Escola esteja em apontar aos seus alunos, futuros artistas desta terra, o único caminho que pode conduzi-los à formação de equipas que, falando a mesma linguagem, hão-de acabar por impor a necessidade da permanente colaboração das 3 artes no campo das realizações plásticas, não só àquela faltam os meios de o consolidar, como àqueles o estímulo de uma estrutura que lhes garanta melhor e mais agradável futuro do que aquele que o Ensino Técnico lhes reserva numa luta em que os meios de subsistência prevalecem e se sobrepõem aos meios de expressão.”³⁵³

As expectativas em relação às alterações introduzidas pela Reforma do Ensino Artístico cederam rapidamente a um clima de desapontamento e contestação. De entre as questões que suscitaram controvérsia, de que se assinalam as condições de acesso às Escolas Superiores de Belas-Artes e a estrutura curricular do plano de estudos, destacam-se justamente as disciplinas de Tecnologias e Conjugação das Três Artes.

³⁵³ Carlos Ramos, «Preâmbulo», em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1955), <https://repositorio-tematico.up.pt/browse?type=subject&value=Escola+Superior+de+Belas+Artes+do+Porto--Exposi%C3%A7%C3%B5es+magnas>.

A este respeito, e embora a implementação das disciplinas tecnológicas constituísse um importante passo para a qualificação técnica dos alunos, em si mesma esta medida não assegurava o saber oficial que ainda faltava aos que pretendiam seguir uma carreira artística alicerçada no trabalho tecnológico. De facto, a inexistência de oficinas de metais, de cerâmica, tapeçaria ou de fresco limitava a capacidade técnica dos alunos afastando-os de um efectivo encontro com o material. Neste contexto, o trabalho dos alunos circunscrevia-se a desenhos e estudos de composição em cartões destinados a vitral ou a tapeçaria.

A este respeito Eduarda Coquet, que frequentou o curso de Pintura da ESBAP entre 1963 e 1970, refere que a Tecnologia de Cerâmica, então leccionada por Júlio Resende, era uma disciplina muito teórica, na qual os alunos “nunca punham a mão no barro”. A oficina de cerâmica que existia na ESBAP estava “sempre quietinha e limpinha”. O mesmo se passava em Vitral e Tapeçaria onde, apesar de saberem as regras para a sua construção e de fazerem os cartões, nunca tocavam no material. Sobre o desconfortável distanciamento que a comunidade escolar sentia em relação à vertente tecnológica, lembra a vinda do mestre oleiro com quem o professor Júlio Resende costumava trabalhar no Alentejo, à ESBAP, onde passou uma semana a levantar as peças que os alunos haviam projectado³⁵⁴. Relativamente ao Curso de Escultura, a entrada de Eduardo Tavares em 1960 como assistente da cadeira de Escultura deu início ao trabalho artesanal do mármore e da madeira, sendo, no entanto, ainda explicitamente excluído o uso de meios mecânicos³⁵⁵. Quanto à primeira oficina de metais, começou a ser instalada em 1973 pelo escultor Zulmiro de Carvalho após o seu regresso da *St. Martin's School of Art* de Londres, que frequentou enquanto bolseiro FGG, entrando em funcionamento no ano lectivo de 1976-1977³⁵⁶.

A impossibilidade de os alunos beneficiarem de uma aprendizagem oficial e de uma experiência concreta com os materiais era lamentada por Carlos Ramos:

“É indispensável, como referi ao tomar posse do cargo de Director desta Escola que nela a formação do artista deve ser precedida ou paralelamente consolidada através da

³⁵⁴ Eduarda Coquet em conversa com a autora a 18 de Junho de 2021.

³⁵⁵ Cf. Lúcia Almeida Matos, *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007). p. 390.

³⁵⁶ Informação concedida por Zulmiro de Carvalho no âmbito desta investigação.

do artífice. Para tanto é igualmente indispensável que para a Escultura à falta de oficinas especiais onde nela se pratique a formação e a fundição, onde se aprenda a reproduzir em pedra determinado trabalho onde se exercite o desbaste de blocos de pedra e dos toros de madeira, etc. , se pense, desde já, nas pessoas mais aptas a desempenhar, em categoria idêntica às dos professores, o papel de mestres de ofício.”³⁵⁷

Consciente das lacunas de ordem técnica em 1953, o Conselho Escolar da ESBAP incluiu no seu plano de estudos um curso livre de pintura a fresco que seria leccionado pelo professor e especialista desta tecnologia, Dordio Gomes³⁵⁸. O curso seria aberto à frequência de alunos de todos os cursos, embora com admissão prioritária aos alunos dos Cursos Especiais e Superiores de Pintura³⁵⁹. A intenção constituir-se como uma primeira iniciativa para facultar aos futuros artistas “o conhecimento de todos os meios de expressão”³⁶⁰ e capacitá-los para o trabalho em colaboração com arquitectos. A este respeito é referido no livro de actas da ESBAP:

“Para execução desse programa o Director anunciou o propósito de instalar numa das dependências da Escola a aula de pintura a fresco, pois considerava que, acima de todas as outras formas de expressão, era essa a que mais urgentemente solicitava uma formação especializada tendente a satisfazer a necessidade de decorar os grandes edifícios públicos em projeto e em conclusão.”³⁶¹

Esta era uma opinião partilhada igualmente pelo mestre fresquista que considerava “absolutamente preciso que os artistas comecem também a olhar ao largo, a ver a luz grande, a serem prácticos e positivos e se prepararem, criando

³⁵⁷ Carlos Ramos in Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Processo individual do aluno Altino Maia», 1939, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

³⁵⁸ Na consequência deste curso seria publicado um manual de pintura a fresco, recentemente reeditado Cf. Dordio Gomes, *A Pintura a Fresco - os materiais, a técnica, a sua aplicação*, Câmara Municipal do Porto-Departamento de Museus e Património Cultural Divisão de Património Cultural, Porto Património, nº 2 (Porto, 2000 [1953]).

³⁵⁹ Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto*, nº 110 (Porto, 1952). p. 103.

³⁶⁰ Carlos Ramos in Escola Superior de Belas Artes do Porto, *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. p. 4.

³⁶¹ Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto*. p. 89.

bagagem para todos os empreendimentos que doravante, na vida moderna, se oferecem à sua actividade”³⁶².

Reafirmando o interesse por esta tecnologia, várias Exposições Magnas exibiram estudos para fresco. Entre elas, a III Exposição Magna realizada em 1954 que exibiu um conjunto de cartões para pintura a fresco de Dordio Gomes³⁶³, assim como os trabalhos desenvolvidos pelos seus alunos do Curso Livre³⁶⁴. Com a saída de Dordio Gomes da ESBAP por limite de idade, o curso seria orientado por Amândio Silva. Numa das paredes do Pavilhão de Arquitectura da FBAUP - hoje conhecido por Pavilhão Carlos Ramos - permanece a pintura mural a fresco “Mito de Prometeu” realizada por Dordio Gomes justamente no âmbito da primeira edição desse curso.

A lacuna da vertente oficial nas Escolas de Belas-Artes esclarece acerca da importância de que se revestiam os ateliers e as oficinas de artífices enquanto estruturas fundamentais e complementares à formação artística. Como se comprova nos registos biográficos constantes do Anexo I era nestas estruturas independentes que muitos artistas aprendiam as tecnologias que mais lhes interessavam no curso do seu trabalho.

Se as novas cadeiras pretendiam estimular a aprendizagem de tecnologias no que poderia ser o benéfico trabalho em colaboração com a arquitectura, o desencontro entre quadro legislativo e a efectiva preparação da academia gorava a actualização pretendida e esvaziava de sentido o referido instrumento legal. Atenta à problemática, a *Arquitectura* promoveu inquéritos em torno desta questão, publicando depoimentos de personalidades oriundas de diferentes áreas disciplinares; da área da Arquitectura, Keil do Amaral, da História da Arte, José Augusto França, da Crítica de Arte e da Pintura Nikias Skapinakis e da Academia, José Pacheco, jovem estudante do

³⁶² Dordio Gomes citado em Laura Castro, *Dordio Gomes (1890-1976)*, (Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos, 2021). p. 132.

³⁶³ Café Rialto (Porto, 1944), Baptistério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Porto, 1947), Livraria Tavares Martins (Porto, 1949), Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Porto, 1952), Prometheu ESBAP (1954), Para uma moradia (Évora, 1954) e Batistério da Igreja Matriz da Vila de Arraiolos (Arraiolos, 1954). Cf. Ibid.

³⁶⁴ Nomeadamente António Quadros, M. Arlete da Silva, Adelino de Sousa Felgueiras, Isolino Vaz, José Gastão Seixas, Luís Sarmiento de Carvalho e Cunha, Verónica Soares, Lola Sanches Diaz, Pepa Sanches Diaz e N.N. Cf. Ibid. O interesse pela pintura a fresco motivaria o pintor António Quadros, um dos participantes do Curso Livre de Pintura a Fresco, a editar através do Fundo de Actividades Culturais da ESBAP o livro “Tecnologia Fresco”, manual que havia sido criado por Dordio Gomes no âmbito do referido Curso em 1954.

Curso Superior de Architectura da ESBAL e um dos editores da revista escolar *Ver*. Apesar de um modo transversal aos vários participantes, o clima ser favorável a uma situação de síntese plástica em contexto académico, a questão centrava-se sobretudo na manifesta impossibilidade de esta ser cumprida em pleno, justamente nos moldes em que a Reforma a havia implementado. Os factores que norteavam o seu exercício conduziam à impossibilidade do seu êxito. Ironicamente, o programa de Síntese na academia caíria na armadilha de ser sacrificado pelo próprio quadro legislativo que o pretendia emancipar.

Para José Pacheco, pela complexidade da problemática, a solução implicaria a adopção de diferentes abordagens, que deveriam observar-se a montante, ou seja, desde os primeiros anos de formação dos arquitectos e dos artistas³⁶⁵. Para o estudante, a estrutura rígida do ciclo de estudos impossibilitava uma efectiva colaboração entre a vida escolar e a vida profissional activa, não preparando os alunos para a realidade profissional. A título de exemplo destaca a *Conjugação das Três Artes* que deveria ser aprendida ao longo do curso e não apenas no último ano do Curso Complementar. Este factor excluía o valor da experiência dos primeiros anos essencial à formação dos arquitectos e artistas.

Apesar de louvar o “esforço de actualismo” da academia pela integração da disciplina *Conjugação das Três Artes* nos programas curriculares, assinalando desta forma o reconhecimento da academia pela problemática do momento, Nikias Skapinakis é crítico quanto à sua inserção apenas no último ano dos cursos, pelo facto de que esta situação impossibilitava uma continuada e sólida formação em termos de síntese plástica. Para o autor, esta era uma resolução inoperante que escamoteava o verdadeiro problema e “não resolvendo qualquer problema de colaboração e síntese de artes plásticas e dá a entender que os deixa resolvidos”³⁶⁶.

Também as diferentes condições de ingresso nas Escolas de Belas-Artes entre os alunos de Architectura e os de Pintura e Escultura, colocava os últimos em desvantagem em relação aos primeiros. De facto, os alunos do Curso de Architectura ingressavam nas Escolas de Belas-Artes após a conclusão dos sexto e sétimo anos do

³⁶⁵ Cf. José Pacheco, «A Reforma do Ensino de Belas-Artes», em *Arquitectura*, nº 62, Setembro de 1958, p. 30–32.

³⁶⁶ Skapinakis, «A Reforma do Ensino de Belas Artes - Actualização do Ensino de Pintura e Escultura», p.41-43.

liceu, enquanto aos de Pintura e Escultura apenas era exigido o quinto ano. Esta situação colocava em desvantagem os segundos em relação aos primeiros pela menor preparação e grau de maturidade que a diferença de idades e nível de formação necessariamente pressupunha. Consequentemente a interacção entre os alunos dos diferentes cursos seria também afectada. Sobre o ingresso precoce dos alunos de Pintura e Escultura nas Escolas de Belas-Artes, Nikias Skapinakis lamentava nestes a ausência de formação do “ciclo que prevê uma formação cultural e humanística mais acentuada e que corresponde à iniciação filosófica, à ração dos factos, à interpretação da História, ao melhor conhecimento da língua e literatura pátrias”, ou seja, de tudo “o que se considera básico na estruturação das ideias e da cultura”.

Apontando o carácter eminentemente técnico dos cursos, José Augusto França acusa o seu desajustamento em relação às necessidades reais dos artistas, que não tendo meios de se actualizarem com as artes do seu tempo no contexto escolar teriam de o fazer fora da instituição. Pelo mesmo motivo aponta a separação que subsiste entre o Curso Arquitectura e dos de Pintura e Escultura apontando que o primeiro não vive separado das outras artes. Em forma de conclusão José Augusto França admitia que a Reforma punha as coisas “no pé em que deveriam estar para serem reformadas”³⁶⁷.

Para Keil do Amaral, a Reforma era um documento já “requeitado” pela tardia promulgação. Construída à margem da experiência vivida dentro das Escolas de Belas-Artes, não constituía, por isso, mais do que um “conjunto de boas intenções” já que “o que mais urgia reformar seriam as mentalidades e os processos didácticos”³⁶⁸.

A extremada crítica à Reforma (agravada pelas débeis condições contratuais dos professores) conduziu à interrupção das aulas do Curso de Arquitectura entre Outubro de 1969 e Abril de 1970³⁶⁹, facto que ditou também a interrupção da disciplina Conjugação das Três Artes. Com o Curso de Arquitectura reiniciado em regime experimental apenas a 29 de Abril de 1971, o director do Conselho Escolar da ESBA, Jorge Pais da Silva, solicitou ao Ministério da Educação Nacional dispensa dos alunos

³⁶⁷ José Augusto França, «A Reforma do Ensino de Belas Artes», *Arquitectura* nº 64, Fevereiro de 1959.

³⁶⁸ Francisco Keil do Amaral, «A Reforma do Ensino de Belas-Artes», *Arquitectura* nº 63, Dezembro de 1958. p.43.

³⁶⁹ Período de crise académica que dará origem às experiências do ensino da Arquitectura de 1970. Sobre este assunto ver Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura - A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)». p. 353 e 427.

de Pintura e Escultura inscritos na disciplina Conjugação das Três Artes, uma vez que, o trabalho de equipa entre os três cursos que a caracterizava não estava a ser cumprido³⁷⁰. Nesse mesmo ano o Conselho Escolar pedia orientações superiores para decidir o destino da cadeira³⁷¹. Neste quadro, o ano de 1971 assinala o uma quebra do ensino da disciplina que como referido antes, apenas voltaria a reaparecer em 1973³⁷².

Com o fim da Conjugação das Três Artes e a iminente desvinculação do curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes seriam goradas as expectativas de muitos que viam na acção do plano pedagógico, uma âncora fundamental para uma bem-sucedida colaboração entre arquitectos, pintores e escultores³⁷³.

De facto, a tendência para a emancipação da Arquitectura em relação aos restantes cursos artísticos levada a cabo noutros países, e de comprovadas e gravosas consequências para a formação de arquitectos, pintores e escultores, integrando-se assim no Estatuto Universitário, com a formação de Faculdades, Institutos e Escolas Superiores de Arquitectura³⁷⁴, fazia antever igual caminho para o ensino em Portugal. Este era o desfecho que se anunciava face à progressiva deficiência de preparação artística que caracterizava o curso de Arquitectura, facto que destacaria o seu aspecto predominantemente científico e técnico.

Comprometido na defesa de uma estratégia de ensino integrada, ou como referiu, no “Pacto das Três Artes Maiores”, em 1955, por ocasião da *IV Exposição Magna*, Carlos Ramos alertava para a necessidade de o manter “firme e integro” mesmo “contra a corrente dominante dos que lhe são adversos”³⁷⁵. Afirmando que o

³⁷⁰ “Verificando-se que as aulas da disciplina da Conjugação das Três Artes, comuns aos três cursos professados nesta Escola, não funcionaram este ano lectivo em virtude de as aulas do Curso de Arquitectura se terem iniciado, em regime experimental, apenas em 29 de Abril findo e se considerar que a referida disciplina pressupõe um regime de equipa interessante globalmente aos alunos dos três cursos permito-me submeter ao elevado critério de V^a Ex^a. A proposta de que os alunos de Pintura e Escultura inscritos na mencionada disciplina no presente ano lectivo sejam dela dispensada.” Cf. Jorge Henrique Pais da Silva, «Ofício nº 201, 1º 23 Proc. 52», em *ESBAP - Correspondência Expedida* (Porto, 21 de Maio de 1971).

³⁷¹ Cf. Conselho Escolar da ESBAP, «Actas de reunião do Conselho Escolar da ESBAP», 3 de Julho de 1971, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

³⁷² Cf. Escola Superior de Belas Artes do Porto, «Mapa de Distribuição de serviço docente Ano lectivo de 1973-1974», 1973, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

³⁷³ Cf. Celestino de Castro, *Vértice - revista de Cultura e Arte*, Junho de 1956. p. 316

³⁷⁴ Cf. Octávio Lixa Filgueiras, «A Escola do Porto (1940-69)», em *Carlos Ramos exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1986).

³⁷⁵ Escola Superior de Belas-Artes do Porto, *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto*. (Porto, 1955).

único caminho que poderia conduzi-los à formação de equipas, que, falando a mesma linguagem, acabariam por impor a permanente necessidade da colaboração das três artes no campo das realizações plásticas. Tratava-se de salvaguardar o exercício de uma prática profissional que tivesse em conta a subsistência económica dos artistas através de trabalhos realizados em colaboração e dentro de equipas de trabalho multidisciplinares.

O debate generalizou-se dividindo o corpo docente da 2ª secção, Pintura e Escultura, entre os que eram favoráveis ao ensino conjunto dos Cursos de Arquitectura, Pintura e Escultura³⁷⁶. Segundo parecer emitido pela 2ª secção do Conselho Escolar da ESBAP ao Secretariado da Reforma Educativa, considerando prejudicial o afastamento do Curso da Arquitectura das restantes artes plásticas, alegando que “transferir o Curso de Arquitectura para equiparação a um Curso Técnico, ainda que Universitário, seria destituí-lo de significado humanístico”.³⁷⁷

Apesar da falta de consenso, o desfecho desta questão viria em 1979 com a promulgação do Decreto-Lei nº 498-F/79 de 21 de Dezembro que ditaria a criação na Universidade do Porto da Faculdade de Arquitectura. De acordo com o referido Decreto, a complexificação inerente ao desenvolvimento e evolução da sociedade exigiam da disciplina da Arquitectura uma procura permanente por soluções adequadas e intrinsecamente fundadas numa formação de carácter científico; facto que naturalmente associaria esta disciplina ao ensino universitário³⁷⁸.

O ingresso do Curso de Arquitectura no Estatuto Universitário criou definitivamente um contexto favorável à autonomia disciplinar e, por conseguinte, à desvalorização do trabalho interdisciplinar como parte integrante da formação académica de arquitectos e artistas plásticos. O afastamento dos futuros arquitectos para instalações autónomas, concretizado anos mais tarde, repercutiu-se

³⁷⁶ Neste quadro, a título de exemplo eram favoráveis ao ensino conjunto, os professores Augusto Gomes, Gustavo Bastos, Laureano Guedes, o arquitecto Athayde e Melo e o Dr. Moura Pacheco, sendo contra os pintores Jorge Pinheiro, Gustavo Reboredo (Tito) e Abel Mendes. Cf. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Actas de reunião de Conselho Escolar - 2ª Secção», 27 de Abril de 1971, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

³⁷⁷ Cf. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Actas de reunião do Conselho Escolar - 2ª Secção», 29 de Abril de 1971, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

³⁷⁸ «Decreto-Lei nº498-F/79», Pub. L. No. 498-F/79 (1979).

necessariamente no enfraquecimento das relações interpessoais que haviam favorecido as colaborações.

2.5. Materialidades e concepção global: diferentes meios e expressões de Síntese

“(…) Refiro-me a um sector que é hoje chamado de Arte Integrada, integrada em conjuntos arquitectónicos. Neste sector, o artista plástico é chamado a realizar desde o puxador da porta, à grade do portão, à escultura na praça pública, à grande decoração mural. Está posto à sua disposição todo o arsenal de materiais diversos com que a técnica dota o Homem quase quotidianamente, desde o efémero ao quase imorredouro, desde o mais fino cristal ao cimento armado, podendo utilizar por vezes técnicas de trabalho bastante afastadas das técnicas clássicas.

Forçoso é reconhecer que a presença do artista plástico no meio desta profusão de materiais e da variedade de realizações que lhe são pedidas há-de gerar formas de expressão em que vale a pena investir estudo e reflexão.”³⁷⁹

A implementação de um programa integrado de arquitectura e arte favoreceu, como refere o escultor António Alfredo, o desenvolvimento de diferentes formas de expressão plástica. Um novo entendimento das relações entre arquitectura e arte apoiado em associações, compromissos e complementaridades plásticas, estava na base de novas propostas artísticas. Estava criado um novo contexto que agudizou uma particular atenção não só em relação ao tratamento pictórico e escultórico das superfícies, como também ao desenho e capacitação plástica de elementos de pormenor, fixos e móveis, que participavam do edificado. Este “novo” sector, acima referenciado como “Arte Integrada”, possibilitava a expansão da prática artística e abria uma oportunidade para os artistas explorarem meios e tecnologias diferentes dos habitualmente utilizados nas suas práticas artísticas autónomas. Neste contexto observa-se um interessante ressurgimento e autonomização de artes e tecnologias tradicionais, entre as quais a tapeçaria, a cerâmica, o mosaico, ou o vitral, assim como o trabalho em ferro, metal e madeira.

³⁷⁹ António Alfredo, «A arte integrada na arquitectura e o silêncio da crítica», *Seara Nova*, nº 1376/1377, Junho/Julho de 1960. p. 165, 167 e 172.

Acompanhando esta tendência e em certa medida confirmando a importância de uma formação artística alicerçada no saber técnico e oficial, a partir de 1957, como observado, as Escolas de Belas-Artes incluíam nos programas curriculares na 2ª Secção (Pintura e Escultura) o ensino de algumas tecnologias.

Com grande inventividade, também os materiais utilizados na construção civil começam a ser observados não só pelas características técnicas, mas também pelo potencial plástico. Desta forma, muitos materiais seriam otimizados com grande eficácia em inovadores programas de Síntese Plástica. Acompanhando esta dinâmica estava um sector industrial cada vez mais forte, que se empenhava em responder às crescentes solicitações de arquitectos e artistas, propondo soluções técnicas de produção industrial e semi-industrial. Estas soluções seriam adaptadas de acordo com o projecto e as intervenções a desenvolver. Como se pode observar, no manejo criativo de tecnologias tradicionais ou explorando novos materiais, os artistas puderam desenvolver competências, assim como adoptar inovadoras abordagens artísticas e conceptuais. Este processo passaria de uma condição exclusivamente manual e oficial para processos semi-industriais e em série. Uma análise atenta, tanto à crítica como às realizações, permite identificar a predominância em alguns momentos de algumas “tendências” plásticas, no processo de implementação da Síntese das Artes. Este capítulo analisa justamente três períodos em que se observa a predominância de algumas tecnologias em relação a outras, tanto no discurso, como nas obras.

A primeira parte do subcapítulo analisa a pintura mural e a tapeçaria. O ressurgimento do interesse por estas tipologias artísticas tradicionais é identificado ao longo da década de 1940 evidenciando-se a partir de 1945, e tendo permanecido com maior prevalência até meados da década de 1950. A segunda parte analisa a diversidade de materiais e de tecnologias que caracterizou a integração de artes plásticas na produção arquitectónica produzida durante a década de 1950. Neste contexto, estão em análise tecnologias tradicionais, como o mosaico e o azulejo, resgatadas e recuperadas com novos sentidos plásticos, e novos materiais como a *cavan*, material de produção semi-industrial, utilizado com grande criatividade em muitos programas de Síntese Plástica desenvolvidos nesta década. A terceira parte

analisa o design, especificamente de equipamento e interiores, áreas que começaram a evidenciar-se sobretudo a partir dos anos de 1960 e que qualificariam, em homogeneidade plástica e conforto, muitos dos estabelecimentos e equipamentos projectados em Portugal no terceiro quartel do século.

2.5.1. Pintura mural e tapeçaria

“Quais as superfícies em que os artistas pintarão para a maioria do povo? Aqui se verá mais uma vez, o encontro desses dois factores determinando-se reciprocamente: por um lado, uma vida colectiva mais intensa e em formas mais evoluídas está oferecendo ao pintor vastas construções colectivas, com vastas superfícies; por outro lado, essa cultura que vimos ser a da maioria dos homens, a do povo, determinará uma pintura que não se poderá contentar com os quadros de cavalete [...]. Estes dois factores concorrerão para uma *nova* pintura mural – o que já começou a acontecer.”³⁸⁰

Em muitos edifícios públicos e privados construídos na década de 1940 observa-se a predominância da pintura mural. A tendência para esta tipologia de intervenção seria comprovada não apenas em programas recentes, mas também pela sua implementação em edifícios preexistentes, nos quais não estaria inicialmente prevista qualquer integração artística³⁸¹.

Observando as revistas internacionais de arquitectura e arte desta década, pode constatar-se que o interesse pela pintura mural estava sedimentado na prática artística de vários países da Europa sendo regularmente divulgados exemplos das suas realizações. Executada a fresco, óleo ou têmpera, a pintura mural constituía uma tecnologia que se adaptava facilmente às superfícies arquitectónicas, conferindo aos seus interiores permanentes molduras pictóricas, uma característica que a diferenciava largamente da pintura de cavalete. As pinturas murais passavam, pois, a fazer parte indissociável da arquitectura onde se integravam. Esta é uma condição própria desta tecnologia, nomeadamente da pintura a fresco, uma vez que executada

³⁸⁰ Ernesto de Sousa, «A Arte e o Público», *Seara Nova*, nº 998, 28 de Setembro de 1946. p. 55-57.

³⁸¹ Sónia Cardoso, «Pintura Mural na Cidade do Porto no Estado Novo» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013). p. 64.

a fresco, tal como o nome indica, se fundia plenamente no suporte tornando-se deste parte indissociável.

A pintura mural foi utilizada em grande escala na encomenda pública. Na encomenda privada, a pintura mural popularizou-se sobretudo em estabelecimentos comerciais, nomeadamente em cafés, restaurantes, livrarias, assim como em equipamentos como agências bancárias e hotéis.

É com a prática da pintura mural implementada, que esta começa a adquirir novas significações através da retórica cultural e artística. O fim da Guerra, e a agitação cultural que se seguiu, motivou uma crescente afirmação política alicerçada em valores humanistas de forte pendor social; factores que alimentaram o desejo de uma aproximação entre arte e público. Neste contexto, os anos de 1940 evidenciam um entusiasmo internacional pelos muralistas, nomeadamente Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros³⁸² associados à revolução mexicana, ou o brasileiro Cândido Portinari. A obra destes autores é divulgada em publicações de cultura e arte de orientação neo-realista por alguns dos seus defensores, tais como Mário Dionísio e Júlio Pomar. A arte muralista, considerada símbolo da representatividade colectiva e de resistência social e política, inspiraria a comunidade artística portuguesa em idêntico sentido. Ao contrário da pintura de cavalete, que “atrofiava a mensagem” dos artistas³⁸³, a pintura mural seria o caminho para a expressão total, verdadeira via comunicante com as massas.

Muito embora os artistas neo-realistas defendessem a pintura mural, não teriam, em Portugal, muitas oportunidades para a realizar. Num país em ditadura política, em que as obras estavam naturalmente sujeitas a uma apertada censura³⁸⁴, estes artistas tinham o acesso dificultado às encomendas públicas e a encomenda

³⁸² Em 1923 Siqueiros havia inclusivamente redigido, em nome da *União de Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores Mexicanos*, um manifesto em defesa da pintura mural, como forma de aproximação ao povo. Ver Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006). p. 43.

³⁸³ Magalhães Filho, «O Pintor e a Multidão», *Horizonte Jornal das Artes*, 2 de Novembro de 1946, nº 2 edição. p. 1 e 8.

³⁸⁴ Sobre a arte pública neo-realista ver Raquel Henriques da Silva, «Arte Pública neo-realista: reflexões exógenas», em *Batalha pelo conteúdo: Movimento neo-realista português - exposição documental*, ed. David Santos, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-realismo (Vila Franca de Xira, 2007), 198–207.

privada nem sempre configurou as desejadas oportunidades para a sua realização³⁸⁵. A este respeito, Pedro Oom, artista que, antes de se destacar no surrealismo, esteve ligado ao neo-realismo, observaria³⁸⁶ o desequilíbrio na produção literária das artes plásticas, apontando duas causas principais: a difícil situação económica e social dos artistas comparativamente à dos escritores, uma vez que os materiais que utilizam nas suas práticas artísticas são mais dispendiosos que os dos escritores e, sobretudo, a falta de liberdade na escolha dos temas. Estas duas limitações justificariam a aceitação, mesmo indo contra os seus princípios de trabalhos de decoração.

As diversas manifestações de pintura mural não alcançariam as ambições para ela preconizadas nem espelhariam o desejo de popularização que a produção escrita manifestava, e em Janeiro de 1954 José Augusto França lamentava a sua inexistência. Num artigo intitulado justamente “Da não existência da Pintura Mural em Portugal”³⁸⁷, o autor apontava a falta de correspondência entre o ideário social e a arte contemporânea, como principal motivo da não realização de autêntica pintura mural. De facto, para existir, a arte mural necessitaria necessariamente, e *a priori*, de um acordo colectivo, um consentimento comum que tivesse no fornecimento de paredes, e na manutenção desta forma de expressão plástica a grande escala, a sua consagração. O desfasamento ideológico entre o poder público e os artistas impediria, pois, o nascimento de uma arte mural expressiva, assim como o surgimento de muralistas.

Um sintoma desta circunstância era a lacuna da sua aprendizagem nas Escolas de Belas-Artes. Não havendo informação sobre aos meios de transmissão deste conhecimento, tudo indica que seria facultado fora da academia, mediante relações de proximidade entre mestre e discípulo. A este respeito sabe-se, por exemplo, que o pintor Henrique Franco (1883-1961), professor de Frederico George na EBAL e

³⁸⁵ Júlio Resende citado em Laura Castro, *Júlio Resende Tentações da Pintura Ocidental* (Lisboa: INCM, 1999). p. 63

³⁸⁶ Pedro Oom, «Nota sobre o Neo-Realismo nas Artes Plásticas em Portugal», *A Tarde*, 25 de Setembro de 1945, sec. Arte. p. 3.

³⁸⁷ José Augusto França, «Da não existência de Pintura Mural em Portugal», *O Comércio do Porto*, 12 de Janeiro de 1954, sec. Cultura e Arte. p. 6.

praticante de pintura a fresco³⁸⁸, terá sido responsável pelo seu interesse nesta tecnologia³⁸⁹, assim como Dordio Gomes terá iniciado vários dos seus alunos, tais como Júlio Pomar, cuja primeira experiência nesta tecnologia foi um pequeno fresco portátil, realizado durante a 9ª Missão Estética de Férias em 1945, em Évora, sob orientação precisamente do professor Dordio Gomes³⁹⁰.

Com a escassez de meios para aprender esta tecnologia entende-se que, a partir de 1948, Frederico George, pintor e professor da disciplina de Tecnologias de Pintura Decorativa na Escola António Arroio, inicie, em sucessivas edições da *Arquitectura*³⁹¹, a publicação de artigos sobre pintura mural. Evidenciando especial simpatia por este formato de pintura a que ele próprio frequentemente recorria³⁹², o pintor e arquitecto percorre, em vários fascículos, aspectos importantes para o seu conhecimento tanto ao nível teórico, como prático. Fazendo uma revisão histórica da sua utilização, identificação dos corantes e pigmentos, assim como fornecendo receitas e boas práticas do seu manejo, Frederico George resume o essencial deste conhecimento. Esta sequência de artigos configurava, pois, um manual teórico e prático, de grande utilidade para os artistas e arquitectos que pretendessem informar-se sobre esta técnica ou integrá-la nas suas realizações. Como referido, apenas em 1953, quando Carlos Ramos promove na ESBAP a realização do Curso Livre de Pintura a Fresco, orientado por Dordio Gomes, se publicaria um manual sobre esta tecnologia³⁹³. Este manual, que integra, na sua bibliografia, os escritos de Frederico George, revela a história da tecnologia a fresco, a explicação dos materiais, até à sua aplicação na realização dos cartões, desenhos e decalques. A bibliografia é bastante reveladora das que teriam sido as fontes de aprendizagem e as grandes referências destes mestres da pintura a fresco, nomeadamente o tratado de pintura a fresco de

³⁸⁸ Entre outros, Henrique Franco executou os passos da Via Sacra a fresco na Igreja Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, projectada por Pardal Monteiro e inaugurada em 1938.

³⁸⁹ *Frederico George ver pelo desenho*, Câmara Municipal de Lisboa (Lisboa, 1993). p. 47.

³⁹⁰ Lúcia Almeida Matos, «Júlio Pomar no Porto», em *Primeira Escolha= First Choice*, Galeria Municipal de Matosinhos (Matosinhos, 2007). p. 153.

³⁹¹ Artigos publicados nas revistas *Arquitectura* nº 20, 21, 22, 25, durante o ano de 1948.

³⁹² Ver separador de Frederico George em Anexo I.

³⁹³ Posteriormente este manual seria adaptado pelo historiador Florido de Vasconcelos e publicado pela Câmara Municipal do Porto. Cf. Dordio Gomes, *A Pintura a Fresco - os materiais, a técnica, a sua aplicação*, Câmara Municipal do Porto-Departamento de Museus e Património Cultural Divisão de Património Cultural, Porto Património, nº 2 (Porto, 2000).

Paul Baudoüin³⁹⁴, muito difundido em toda a Europa no início do século no contexto da reabilitação desta tecnologia.

Quanto à tapeçaria, esta ganhou relevância na retórica e na prática da Síntese Plástica uma vez que, à semelhança da pintura mural, também ela continha o potencial para cobrir grandes superfícies arquitecturais. No entanto, ao contrário da primeira que, tal como o nome indica, era realizada directamente sobre o suporte arquitectónico sendo, por isso, dele indissociável, a tapeçaria ou a *parede de lã*³⁹⁵, era fácil de desmontar e transportar para outros locais, podendo simplesmente ser enrolada; uma característica fundamental que lhe conferiu desde logo a denominação de “mural nómada”³⁹⁶. Pela fácil transportabilidade e adaptabilidade a variados espaços, a tapeçaria era adequada na conciliação com o sentido prático e versátil da arquitectura e do estilo de vida moderno. Segundo sustenta Romy Golan³⁹⁷, seria precisamente a impermanência associada a esta tecnologia, por oposição à estagnidade e conotação política que a pintura mural havia granjeado, que suscitariam internacionalmente, e durante este período, o seu renascimento.

No entanto, em Portugal é, mais uma vez, no contexto da retórica neo-realista que esta tecnologia começa por ser valorizada pelas semelhanças com a pintura mural, no que diz respeito à possibilidade em integrar grandes superfícies e assim procurar caminhos de maior aproximação com o público. Atentos à renovação desta arte, e aos fundamentos teóricos que sobre ela se vinham a publicar sobretudo pelo artista francês Jean Lurçat, começam por ser também os próprios artistas a defenderem a sua aplicação no contexto da arquitectura moderna. Neste quadro, salienta-se a postura

³⁹⁴ Paul Baudoüin, *La Fresque - Sa Technique - ses Applications* (Paris: Librairie Centrale des Beaux- Arts, 1914). Agradeço à Begoña Farre Torras a cedência deste documento.

³⁹⁵ Romy Golan, *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957* (New Haven & London: Yale University Press, 2009). p. 236.

³⁹⁶ Conceito formulado por Le Corbusier no ensaio intitulado, justamente, *Tapisseries Muralnomad* (1960) no qual o arquitecto reflecte sobre o sonho de uma vivência nómada no contexto da arquitectura moderna. Cf. Kat Buckley, «Threading through the Interwar: Nomadism, Tapestry, and the Rediscovery of Marie Cuttoli» (Master of Art in Modern and Contemporary Art History, Chicago, The School of The Art Institute of Chicago, 2017). p.17.

³⁹⁷ Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. p. 181.

atenta e operativa de Júlio Pomar que desde cedo reconheceu o potencial desta tecnologia³⁹⁸.

O jovem artista, que considerava Lurçat o mestre-obreiro do renascimento da tapeçaria francesa, reconhecia-lhe apetência para a “lúcida visão dos problemas, o amor do lirismo e o sentido das realidades”. Neste contexto, mais do que a pintura de cavalete, seria a arte mural a que mais se adequaria às necessidades do tempo³⁹⁹. Assim vê Mário Dionísio⁴⁰⁰ com esperança e expectativa o renascer desta tecnologia, que confirma a “tendência para a arte mural”⁴⁰¹, uma vez que, para o artista e crítico, a atenção à tapeçaria constituiria, pois, uma resposta europeia ao muralismo praticado no México ou no Brasil conquistando assim um lugar de destaque na “arte colectiva dos nossos dias”. Tal como a arte mural, a tapeçaria reinventava-se à luz de uma maior consciência social⁴⁰². Para Lurçat, o artista contemporâneo deveria sair da torre de marfim e libertar-se de conceitos puramente estéticos, ou seja, não encarar a arte como um fim em si mesmo e, em vez de se preocupar com a *forma*, deveria voltar a atenção para o *fundo*. O interesse pela renovação desta tecnologia no contexto da modernidade e muito especialmente o fecundo contributo para a manutenção e continuidade do saber manual que lhe é intrínseco, seria lucidamente observado pelo pintor Amândio Silva, no artigo “Jean Lurçat e a Actualidade da Tapeçaria”, publicado pouco depois de regressar de um período de estudo no atelier deste artista, em Paris⁴⁰³. A experiência adquirida no atelier de Lurçat, assim como na docência de disciplina tecnológica de “Tapeçaria” na ESBAP e na prática artística autónoma, durante a qual recorreu várias vezes a esta tecnologia⁴⁰⁴, agudizaram-lhe um sentido

³⁹⁸ Uma das primeiras referências a este tema foi publicada no jornal *A Tarde* em Julho de 1945. Ver Jean Lurçat, *Arte*, 21 de Julho de 1945. p. 1.

³⁹⁹ Júlio Pomar, «Tapisserie Française - por Jean Lurçat», *Vértice - revista de Cultura e Arte*, nº 75, Novembro de 1949. p. 55-56.

⁴⁰⁰ Mário Dionísio, «Jean Lurçat e a Tapeçaria Francesa», *Mundo Literário*, 30 de novembro de 1946. pp. 5-6 e 16.

⁴⁰¹ Mário Dionísio, «A tapeçaria e a França Renascente», *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, 23 de Novembro de 1946. p. 2, 4 e 16.

⁴⁰² Sobre este assunto ver Jean Lurçat, «Notes sur la condition de l'artiste et sur l'art mural», *Colóquio revista de Artes e Letras*, nº4, Julho de 1959. p. 1-5.

⁴⁰³ Tal como Amândio Silva, que esteve em Paris no fim da década de 1950, outros artistas portugueses trabalharam sob a sua direcção no Castelo-atelier em Saint Cére, entre os quais Eduardo Nery, em 1960.

⁴⁰⁴ Da vasta obra que realizou nesta tipologia contam-se entre outras, as tapeçarias para os Palácios da Justiça do Porto, projecto de Raul Rodrigues Lima (1961), de Figueira de Castelo Rodrigo, projecto de António Madeira Portugal (1971), de Lisboa, projecto de João Andresen e Januário Godinho (1970) e de

crítico, direccionado para o exercício da componente operativa e oficial desta técnica. Para o artista, tais como outros ofícios como a cerâmica, o vitral ou a arte do ferro, do metal ou da madeira, o trabalho em tapeçaria, essa “forma de expressão colectiva estreitamente relacionada com a arquitectura”⁴⁰⁵, traria vantagens pelo potencial de reactivar ofícios tradicionais, proporcionando um novo fôlego no trabalho tradicional da tecelagem tal como havia sido feito em Aubusson, onde a decisão de fazer renascer esta tecnologia com a produção de peças de grandes dimensões⁴⁰⁶, projectou esta localidade ao maior centro de produção de tapeçarias de França.

A atenção à tapeçaria no contexto da arte moderna portuguesa seria sinalizada em alguns dos mais importantes eventos de arte e arquitectura da década de 1940 e 1950, quer a nível independente, quer oficial. Neste quadro, e no primeiro caso, a IV EGAP, realizada em Maio de 1949, assinalou a estreia da tapeçaria nestes importantes acontecimentos. No prefácio do respectivo catálogo, esta novidade era realçada pelo quanto significaria na abertura de possibilidades num novo campo de expressão plástica⁴⁰⁷. Integrando a secção de “Artes Decorativas” onde, além destas peças têxtil, se inscreviam também cerâmicas, vidros, mobiliário e decoração para habitações, a tapeçaria esteve representada pelas peças “A Bela Aurora”⁴⁰⁸ de Júlio Pomar, “Tapeçaria” de Lima de Freitas e “Tapeçaria” de Maria Keil, todas manufacturadas na Fábrica de Tapetes de Portalegre, assim como pelo cartão “Ó tempo, anda!” de Mário Dionísio.

A entrada da tapeçaria nestas exposições seria também elogiada por Ernesto de Sousa⁴⁰⁹. A respectiva integração no sector de Artes Decorativas, a par das

Lagos, projecto de Amoroso Lopes (1969), assim como para as Pousadas de São Teotónio em Valença, de João Andresen (1962) e de São Bartolomeu, em Bragança de José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos (1959).

⁴⁰⁵ Amândio Silva, «Jean Lurçat e a actualidade da tapeçaria», *Seara Nova*, nº 1366, Agosto de 1959. p. 248.

⁴⁰⁶ A tapeçaria deveria ser ajustada à altura do homem, ou seja, deveria ter o mínimo de 2,20m de altura quando desenrolada até ao chão.

⁴⁰⁷ Sociedade Nacional de Belas Artes, *4ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa, 1949).

⁴⁰⁸ Esta tapeçaria seria reproduzida acompanhando um artigo crítico à IV EGAP redigido pelo arquitecto Huertas Lobo. Ver Huertas Lobo, «A Quarta Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice - revista de Cultura e Arte*, Junho de 1949. p. 377.

⁴⁰⁹ Ernesto de Sousa, «IV Exposição Geral de Artes Plásticas», em *Portucale revista de Cultura*, 2ª série, nºs 21 e 22 (Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1949). p. 160.

cerâmicas, mobiliário e outros elementos, permitia, na sua opinião, formar uma ideia de conjunto e, ao mesmo tempo, da independência dos géneros. A propósito do envolvimento de Júlio Pomar com esta tecnologia, observaria o quanto esta lhe estaria indicada por lhe permitir justamente “entregar-se com alegria aos seus arabescos, correspondendo exactamente às necessidades do material e do espectáculo a conseguir.”

A nível oficial e, numa demonstração do interesse transversal por esta tecnologia, no mesmo ano, o 1º Salão Nacional de Artes Decorativas, promovido por António Ferro através do SNI, exibia no Palácio Foz, tapeçarias de Almada Negreiros, Manuel Lapa, Jorge Barradas, João Tavares e Ventura Porfírio⁴¹⁰. Como havia referido antes Jean Lurçat⁴¹¹, nas grandes encomendas públicas e privadas residiria a real possibilidade da tapeçaria se libertar dos pequenos formatos, poéticos, decorativos ou objectos de colecção e proporcionar ao artista a condução de grandes e épicas peças. Pelo quadro restritivo que ainda constituía a sua produção em Portugal, a tapeçaria ganhou especial visibilidade no contexto da encomenda pública, nomeadamente nas grandes obras de equipamentos que o Estado empreendeu ao longo da década de 1950. A tapeçaria passaria, pois, a constituir uma das tecnologias de eleição nos programas artísticos para espaços institucionais⁴¹².

Fora destes eventos e da encomenda pública, a tapeçaria teria ainda uma expressão reduzida face ao amplo interesse que despertava. Este facto poderá relacionar-se com o elevado custo⁴¹³ de produção associado necessariamente à carência de tapeceiros que dominassem esta tecnologia. Neste aspecto, importa salientar que a Manufatura de Tapetes de Portalegre, principal centro de produção

⁴¹⁰ Ver Alexandre Pomar, ... «... Criar conforto e encanto», em *Nós na Arte - Tapeçarias de Portalegre e Arte Contemporânea*, Museu da Presidência da República (Lisboa, 2009), 44–47.

⁴¹¹ Lurçat, «Notes sur la condition de l'artiste et sur l'art mural».

⁴¹² Rosmaninho, *O Poder da Arte*. p. 270.

⁴¹³ A Tapeçaria esteve representada na V EGAP, com “Estudo para tapeçaria” de Nuno San Payo, na VII em 1953, com “Ribeira do Tejo”, de Mário Dionísio apresentando esta peça executada em tear manual por Maria José Taxinha e na X e na última EGAP, em 56, na qual Lima de Freitas exhibe novamente a tapeçaria exposta anos antes.

desta tecnologia, seria fundada apenas em 1946⁴¹⁴, sendo a sua primeira tapeçaria, “Diana”, executada em 1948, a partir de um cartão de João Tavares⁴¹⁵. Apesar da produção de alguma encomenda privada, Nuno Rosmaninho afirma que seria na encomenda pública que esta empresa asseguraria a sua sobrevivência, facto comprovado pela abundante encomenda de tapeçaria com destino a edifícios públicos⁴¹⁶.

2.5.2. A cavan, o mosaico e o azulejo

“O problema dos materiais tem a sua importância e definitiva. Com os materiais plásticos – a pedra, os metais, o barro cozido, a cera e a madeira – criaram-se as técnicas particulares, perfeitamente caracterizadas, dado que a escultura é um ofício, um trabalho de oficina. Ora vive-se um período de extraordinária revolução quanto aos materiais empregues na construção. Como a idade da pedra e do bronze, teremos a idade do plástico. É um mundo novo que surge, uma outra civilização, no qual o escultor terá de dizer a sua palavra. Nas artes decorativas conhecemos o que já se tem realizado com os novos materiais. São prodígios. Cuido que eles abrirão novos caminhos à escultura – fiel servidora em todas as épocas de quanta inovação se verificou nos materiais e no modo de construir.”⁴¹⁷

Como referiu Manuel Mendes, os materiais de construção teriam nesta década um enorme impulso tecnológico. Uma análise às publicações de arquitectura, nomeadamente à revista *Arquitectura*, comprova esta nova realidade no contexto da construção civil, por via das inúmeras publicidades a diferentes materiais que a revista passa a integrar. A promoção de novos produtos passaria, desta forma, a ocupar um amplo destaque nesta publicação de grande circulação entre os arquitectos portugueses. As respectivas vinhetas publicitárias, expressivas e por vezes integrando apontamentos humorísticos, divulgavam essencialmente “materiais modernos destinados à construção e decoração”, e que neste contexto específico tinham como

⁴¹⁴ Não havendo tradição de tapeçaria em Portugal, a primeira manufatura, *Manufatura de Tapetes de Portalegre*, seria fundada em Portalegre por Guy Fino (1920-1997) e Manuel Celestino Peixeiro (1919-1972). Em 1962, a empresa alterou o nome para *Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*.

⁴¹⁵ Ver <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufatura/historia>.

⁴¹⁶ Rosmaninho, *O Poder da Arte*. p. 270.

⁴¹⁷ Manuel Mendes, «Situação da Escultura em Portugal - O desinteresse barbaresco pela Arte e pela Cultura tem, entre nós, as suas tradições e a sua história», *República*, 22 de Dezembro de 1957. p. 9

principal destino o revestimento interior e exterior de superfícies arquitectónicas. Em alguns casos, para maior credibilidade quanto às qualidades técnica e estética dos materiais, os anúncios faziam referência a obras exemplares da sua utilização, assim como aos respectivos autores dos projectos de arquitectura, associando aos anúncios imagens elucidativas. Dentro de um novo entendimento de “ambiente global”⁴¹⁸, as qualidades estéticas e plásticas destes materiais seriam exploradas e o potencial em complementarem a obra com um importante elemento artístico era valorizado. Nunca escamoteando o funcionalismo associado à arquitectura moderna e a importância que neste novo entendimento era dado ao desenho global, os anúncios asseguravam que “executam-se desenhos dos arquitectos”. É desta forma que materiais como, por exemplo, a fórmica, o azulejo e o mosaico de expressão artística começam a popularizar-se.

De entre os materiais mais publicitados destaca-se a *cavan* ou *cavanite*. Este material era divulgado como inovador, de elevada resistência e, por isso, adequado ao revestimento de fachadas. Pelo potencial decorativo, a sua utilização seria observada sob uma perspectiva artística passando, desta forma, a ser utilizada em muitos programas de Síntese Plástica realizados durante as décadas de 1950 e 1960⁴¹⁹. Esta tecnologia materializava-se em composições murais de grandes dimensões, integradas nas fachadas ou nos interiores dos edifícios. Adoptando o nome da empresa que fornecia a principal matéria-prima para a sua produção, a pedra mármore, a *cavan*⁴²⁰, tratava-se na realidade de marmorite, frequentemente utilizada no revestimento de superfícies arquitectónicas e muito popularizada na técnica de pré-esforço na produção de colunas de iluminação pública. A marmorite consiste num agregado de inertes constituído por mármore partido e moído, de granulometria à escolha, ao qual era adicionado pó de pedra e pigmentos de óxido de ferro, de acordo com a coloração

⁴¹⁸ Ana Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50», em *Arquitectura Moderna e Obra Global a partir de 1900*, vol. 16, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (Porto: Fubu Editores S.A., 2009). p. 60.

⁴¹⁹ A marmorite terá sido utilizada sobretudo entre 1950 e 1970. Cf. Cláudia Martinho, «Marmorite: caracterização e contributo para a sua preservação» (Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017), <https://run.unl.pt/handle/10362/30814>. p. 21.

⁴²⁰ Com origem na Bélgica em 1932, a *Cavan* instalou-se também em Portugal em 1932, dando origem à *Sociedade Portuguesa Cavan, SA*. Cf. <http://www.cavan.pt/>

pretendida. Depois de misturada, a esta composição era adicionada cal ou cimento, preferencialmente branco para não escurecer a paleta. A razão entre os diferentes componentes era estipulada em concordância com o trabalho a realizar, sendo por isso às vezes de difícil formulação e variando consoante os “segredos” e as receitas de cada aplicador. De acordo com o efeito plástico e cromático pretendido, eram seleccionadas as tipologias de pedra, que habitualmente variava entre a ardósia e diferentes qualidades de mármore. Para adicionar um vibrante efeito reflector, por vezes eram adicionados pedaços de vidro. Depois do preparado concluído, este era aplicado no suporte, previamente regularizado e humedecido, com cal aguada, à colher ou à talocha.

Os preparados eram aplicados consoante os espaços predefinidos pelos artistas de acordo com os seus desenhos, e antecipadamente transpostos para o suporte. As diferentes superfícies cromáticas eram delimitadas por juntas executadas com a ajuda de tábuas de madeira fasquiadas ou finas barras de latão que impediam a mistura das cores. A utilização da talocha permitia apertar a argamassa e a passagem final de um tubo com rolamentos ao longo do painel homogeneizava a superfície final. As juntas permaneciam depois de retiradas as tábuas de madeira e após a secagem da superfície, assim como as barras de latão⁴²¹. Estes elementos concediam maior resistência do painel, ao mesmo tempo que realçavam o valor expressivo do desenho, e sobretudo as barras de latão dotavam as composições de interessantes apontamentos dourados de forte expressão gráfica.

Com qualidades de resistência e durabilidade comprovadas, a *cavan* tinha também um invulgar potencial plástico. Por estes motivos, a sua utilização seria estendida ao campo artístico, muito especificamente no contexto da realização de composições murais. Estes painéis poderiam, pois, integrar distintos agregados conforme a expressão plástica e a textura pretendidas pelo artista para a composição em causa. Como exemplo, a conjugação de distintas granulometrias de pedra permitia dotar o painel de diferentes níveis de expressividade. Da mesma forma que a integração da ardósia, material de cor negra e por isso de maior densidade cromática,

⁴²¹ Martinho, «Marmorite: caracterização e contributo para a sua preservação».

favorecia naturalmente a introdução de áreas de sombra e obscuridade, podendo contrastar com outras superfícies mais luminosas. Conhecendo a tecnologia, o artista podia, pois, explorar as suas possibilidades técnicas e potencialidades plásticas para obter os desejados efeitos na composição mural, assim como, eventualmente, criar associações temáticas, formais ou cromáticas com o espaço arquitectónico que lhe estava associado.

No contexto de um novo entendimento dedicado aos materiais, também a tecnologia do mosaico seria objecto de especial atenção. O mosaico constitui uma tecnologia milenar utilizada no revestimento decorativo de superfícies arquitectónicas, nomeadamente de pavimentos e paredes, tanto no interior, como no exterior. Popularizada na Europa através de Bizâncio, a sua importância na história da arte, e o renovado interesse na recente produção artística, seria comprovado pela sua incorporação⁴²² numa compilação que António Pedro dedicou a uma “História Breve da Pintura”, publicada em vários artigos na revista *Mundo Literário*, durante o ano de 1946. O mosaico consiste num embutido de peças de pequena dimensão e de vários formatos que, tal como peças de um *puzzle*, se agregam e ajustam sobre um suporte, no qual são criteriosamente coladas por forma a preencherem determinadas composições previamente definidas pelo artista. Esta tecnologia pode ser concretizada pelo recurso a vários materiais como cerâmica, vidro, pedra (habitualmente calcário) ou outros de natureza mais irregular, como conchas. Pela reduzida dimensão dos elementos que o constituem, exige precisão e destreza no assentamento das peças, uma vez que têm de ser aplicadas individualmente. A execução desta tecnologia constitui, pois, um processo demorado que exige do seu aplicador grande capacidade de atenção e agilidade manual. De entre as suas qualidades, contam-se uma grande resistência e durabilidade, mas também as inúmeras potencialidades que permite, pela possibilidade de escolha dos materiais e combinação cromática, assim como pelas complexas composições que permite realizar. Estas características terão contribuído na conquista de um especial apreço por esta tecnologia, assim como para a sensibilização para factores de compatibilidade com o sector artístico em questão. Seguindo o

⁴²² António Pedro, «História Breve da Pintura - O estilo Bisantino», *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, nº 13, 3 de Agosto de 1946. p. 15.

interesse nesta tecnologia, como referido, as Escolas de Belas-Artes introduziriam o seu ensino no âmbito da disciplina de “Tecnologias da Pintura”⁴²³. No entanto, em contexto académico as realizações limitavam-se, na sua maioria, à realização de desenhos e pinturas sobre cartões, ou a pequenos modelos em mosaico, ou seja, às maquetas para os painéis, uma vez que não haveria condições e oportunidades para a sua real execução.

Em Portugal, o mosaico realizado com peças pequenas em cerâmica ou vidro, seria implementado no revestimento de várias superfícies, das quais pavimentos, paredes ou como acabamento de mobiliário urbano concretizando efeitos plásticos bastante diversos. Destes contam-se exemplos tão diversos como, o banco instalado no exterior do Edifício Parnaso, com revestimento em mosaico de vidro de Júlio Resende [fig. I.JRe 1 e 2] ou os seis painéis em mosaico cerâmico de Gouveia Portuense e Álvaro Siza Vieira para o pavimento do Mercado de Vila da Feira (Santa Maria da Feira, 1953-1959) projectado por Fernando Távora.

Não obstante os interessantes efeitos plásticos e a riqueza cromática que tais intervenções conferiam aos edifícios, provavelmente, devido à difícil e demorada aplicação e onerosidade, não terá sido das tecnologias mais utilizadas no âmbito da Síntese Plástica.

Apesar da pluralidade de tecnologias reinventadas ou reactivadas dentro deste novo contexto, e especificamente na área da cerâmica mural, seria sobretudo o azulejo a merecer uma adesão mais entusiástica por parte dos arquitectos e artistas. Por um lado, a sua utilização vinha a ser promovida pelas instâncias oficiais através da *Política de Espírito* que, desde 1948, incentivava a utilização deste “material esquecido”. Em causa, estava o potencial deste material em fazer reviver as tradições populares e assim contribuir para o desenvolvimento das artes decorativas⁴²⁴. No entanto, a popularização da sua implementação no contexto da revisão crítica do movimento moderno, e como referido antes, deveu-se sobretudo à divulgação da arquitectura

⁴²³ Inserida no 2º ano do programa curricular do Curso Especial de Pintura, juntamente com a tecnologia do Vitral. Sobre este assunto ver capítulo próprio.

⁴²⁴ *Catorze Anos de Política do Espírito*, S.N.I. (Lisboa, 1948).

moderna brasileira entre os meios artísticos e, muito concretamente, os trabalhos desenvolvidos por Cândido Portinari para obras de Lúcio Costa.

É durante os anos de 1950 que se difunde amplamente a prática de aplicação do azulejo. A profusão de exemplos de aplicação desta tecnologia nos revestimentos exteriores de inúmeros edifícios durante esta década interferiu em grande escala na imagem das cidades, dotando-as de inovadoras paletas em cor e brilho, facto que conferiria a esta técnica uma marca distintiva e responsabilidade numa certa “expressão de arte pública”⁴²⁵. De facto, as comprovadas qualidades de resistência, durabilidade, impermeabilização, assim como o potencial estético que o seu criativo manejo poderia concretizar, convertiam o azulejo numa tecnologia bastante apreciada para a integração na arquitectura. Esta tecnologia seria praticada tanto na execução de painéis artísticos, como no revestimento total ou parcial de fachadas, pelo recurso ao azulejo de padrão. À semelhança da pintura mural, os painéis de azulejo permitiam cobrir grandes superfícies com intervenções de grande impacto e proximidade com o público. A sua maior resistência e durabilidade em relação à pintura mural dotava-a de características apetecíveis para soluções de exterior. Um caso paradigmático da sua aplicação nesse contexto específico são os murais da Avenida Infante Santo constituídos por intervenções de Carlos Botelho, Júlio Pomar e Alice Jorge, Maria Keil e Sá Nogueira⁴²⁶.

Por outro lado, o azulejo de padrão abria inúmeras possibilidades pela variedade de composições e efeitos visuais que diferentes conjugações permitiam realizar. Também, o revestimento em azulejo permitia dotar o edifício de uma paleta cromática e brilho próprios ou, inclusivamente, potenciar contrastes ou simbioses em relação ao edificado onde se insere pela potenciação de ritmos, vibrações, efeitos de tridimensionalidade e de luz-sombra, a sua utilização promovia, pois, várias camadas e escalas de leitura. Pelas características práticas, dinâmicas e pela possibilidade de desenvolvimento de elementos de forte cunho autoral e marca identitária, o desenho

⁴²⁵ Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50». p. 65.

⁴²⁶ Ver, por exemplo, Luísa Arruda, «Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade», em *História da Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 407–505. p. 427, e Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (Porto: FAUP Publicações, 1997). p. 149.

de azulejo seria amplamente desenvolvido na produção artística autónoma de vários pintores e arquitectos destacando-se, entre outros, Querubim Lapa, Maria Keil, e a dupla de arquitectos Victor Palla e Bento d'Almeida, que passaram a revestir muitas das suas obras com azulejos próprios⁴²⁷. De facto, o azulejo enquanto módulo permitia uma ligação intrínseca com a arquitectura, uma vez que a sua repetição ditaria as medidas das superfícies arquitectónicas. Exemplar neste aspecto é a Casa da Sorte no Chiado, projectada por Conceição Silva e cujas medidas de projecto foram ditadas pelo módulo em azulejo criado por Querubim Lapa. Desta forma, o módulo que o integrou, o maior que a Fábrica Viúva Lamego conseguiu fabricar sem empeno, ditaria a métrica do projecto de arquitectura. Este trabalho tão profundamente ligado à concepção espacial seria considerado pelo artista a sua melhor obra de integração⁴²⁸.

Neste contexto, importa salientar o impulso imprimido por José Carlos Loureiro quando realçou as qualidades desta tecnologia na tese que realizou para provimento de lugar de Professor na ESBAP⁴²⁹. Publicada sob o título “Azulejo - Possibilidades de sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa”, a tese elogiava as qualidades técnicas e plásticas deste material, avançando como exemplo da sua aplicação o complexo residencial do Luso - Lima no Porto, que havia projectado pouco antes, em co-autoria com Luís Pádua Ramos. Este conjunto urbanístico era constituído por vários edifícios em altura, cuja implantação recuada relativamente à via pública possibilitava a criação de zonas verdes para uso colectivo. As suas fachadas em betão à vista integravam grandes painéis revestidos a azulejo de padrão em vários tons de azul que, conjugados de diferentes formas, compunham diferentes padrões contribuindo para a diversidade das soluções compositivas das várias fachadas. Na sua prática profissional, os arquitectos desenhariam muitos padrões para azulejo destinados a aplicar no

⁴²⁷ João Palla e Patrícia Bento de Almeida, *Arquitectura de Outro Tempo* (Lisboa: Caleidoscópio, 2017).

⁴²⁸ “arranjei um módulo, um módulo que é um rectângulo do azulejo e a partir daquele módulo entreguei ao arquitecto: Olhe, isto é o tamanho máximo que se pode fazer sem empenar. O trabalho ficou condicionado à parte técnica da [Fábrica] Viúva Lamego. Só poderia fazer azulejos em forma de rectângulo com aquelas dimensões, e ele depois, com aquelas dimensões, encontrou o tamanho da montra e o tamanho desta montra mais pequena para pôr os nomes.”. Querubim Lapa em entrevista a Inês Andrade Marques. Cf. Inês Andrade Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública» (Tese de Doutoramento, Anexos, Lisboa, Universitat de Barcelona, 2012), <https://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>. p. 78.

⁴²⁹ José Carlos Loureiro, *O azulejo - Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa* (Porto, 1962).

revestimento das obras por si projectadas, tornando-se esta tecnologia paradigmática e identitária das suas obras.

Importa ainda salientar que o interesse pelo azulejo artístico também contribuiu para o ressurgimento da indústria da cerâmica, que depois de anos ao abandono⁴³⁰, se fortalecia nomeadamente pela actividade produtiva das fábricas de cerâmica *Viúva Lamego* e *Sant'Anna*, em Lisboa, e *Aleluia*, em Aveiro. Num incentivo à renovação e actualização desta área tecnológica, estas unidades fabris mantinham ateliers onde os artistas podiam estar em contacto directo com os métodos e as técnicas de produção, numa favorável condição de proximidade com a totalidade do processo produtivo, do desenho à peça final. Estas fábricas constituíam, pois, autênticas fábricas-escolas para as artes e os ofícios.

2.5.3. Design de equipamento e de interiores

A partir de meados da década de 1950, mas sobretudo durante a década de 1960, assiste-se em Portugal a uma progressiva consolidação de uma nova disciplina, o Design⁴³¹. É neste momento que o público começa a familiarizar-se com a palavra *designer*, vocábulo que começa lenta, mas crescentemente a pontuar as publicações de arte e arquitectura⁴³². O interesse pela nova disciplina e pelo debate disciplinar que a ela se associava vinha, de certa forma, a ser alimentado desde a década anterior, nomeadamente nas publicações estrangeiras de arte e arquitectura em circulação em Portugal, com especial destaque na italiana *Domus*. De facto, esta revista desde cedo dirigia o seu programa editorial para uma vertente multidisciplinar assente na tríade *Arquitectura*, *Design* e *Arte*. Nesse sentido, reunia importantes notícias associadas a esta área disciplinar, informando regularmente sobre os principais eventos e exposições internacionais; artigos que davam nota da especial atenção que o design

⁴³⁰ Uma das causas do enfraquecimento desta indústria estaria relacionada com o desuso da sua utilização, consequência de uma disposição legal que proibia o seu uso no revestimento de fachadas, em Lisboa. Cf. Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Contemporânea Portuguesa - azulejos, placas e relevos* (Lisboa: Quetzal Editores, 1996). p. 15.

⁴³¹ A atenção ao *design* será evidente até 1974, após a realização da 1ª e 2ª *Exposições de Design Português*. Cf. Vitor Manaças, «Percurso do Design em Portugal» (Tese de Doutoramento - Volume I, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27715>. p. 121.

⁴³² A palavra *designer* terá sido escrita pela primeira vez na revista *Arquitectura* nº 42 de Maio de 1952.

conquistava no meio artístico internacional. Da mesma forma, também em Portugal o interesse pelo design era vertido nas publicações regulares da especialidade, nomeadamente na *Arquitetura*⁴³³ e na *Binário* que, iniciada em 1957, exibia o subtítulo – *arquitectura, construção e equipamento*, comprovando justamente a crescente importância desta disciplina.

A atenção às artes decorativas vinha a ser evidenciada a partir dos anos de 1940, nomeadamente pela acção da Política de Espírito através do SNI. De facto, com o intuito de veicular uma imagem de modernidade, o trabalho de arquitectos e artistas modernos era contratado para diversas iniciativas, tais como na concepção dos stands das exposições internacionais. Estas encomendas constituíam uma oportunidade para muitos arquitectos e artistas modernos desenvolverem projectos no quadro da concepção arquitectónica e do design de objectos, mobiliário, peças têxteis, e design gráfico. Paralelamente a este quadro oficial, também as EGAP que sobretudo a partir da 3ª edição incorporaram, como referido, uma secção dedicada às artes decorativas, e que incluía peças destinadas à integração de espaços arquitectónicos, constituíam um exercício anual de divulgação e reflexão em torno da produção de objectos. De entre as obras expostas, contam-se, por exemplo, ferragens, escultura, cerâmica, bordados, painéis decorativos, tapeçarias e mobiliário. Estas realizações integravam uma componente de forte pendor artesanal de vertente *arts & crafts*, o que, se por um lado, reflectia o escasso desenvolvimento da indústria nacional nos anos de 1940⁴³⁴, por outro lado, realçava a qualidade da mão-de-obra manual tradicional.

Enquanto forma de concepção global, o design começou, contudo, a disseminar-se sobretudo desde o início dos anos de 1950 em projectos de estabelecimentos comerciais e de equipamentos destinados à hotelaria. Neste contexto, as sapatarias projectadas por Keil do Amaral⁴³⁵ ou projectos como o Hotel do

⁴³³ Reforçando a importância atribuída a esta disciplina, a revista *Arquitetura- revista de Arte e Construção*, alterou, a partir da edição nº 108, o subtítulo para *Arquitetura, Planeamento, Design e Artes Plásticas*.

⁴³⁴ Luísa Arruda, «Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade», em *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 407–505. p. 484.

⁴³⁵ Segundo Ana Tostões, Keil do Amaral terá sido o primeiro autor a adoptar novos códigos formais no desenho de interiores, nos estabelecimentos comerciais que projecta para a baixa de Lisboa. Cf. Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. p. 121.

Mar (Sesimbra, 1956-1960) e a Loja de Rampa (Lisboa, 1955) de Conceição Silva, e os snacks bares projectados por Victor Palla e Bento d'Almeida, eram exemplares de uma abordagem global e integradora em que os interiores formavam um todo com a arquitectura, contribuindo para uma caracterização conceptual do espaço. Neste quadro, não só a arquitectura era objecto de pensamento e desenho, mas todo o espaço interior seguia lógica idêntica, do mobiliário à iluminação, assim como os elementos têxteis. Esta acção conjunta era muito favorável para o resultado final que saía reforçado em conforto e identidade. Para a criação de uma imagem actualizada concorria também a incorporação de um cuidado design gráfico. Plasmado nas fachadas e nas embalagens, quando integrado em contexto comercial, ou nas ementas, em contexto hoteleiro, o design gráfico ajudava à criação de uma imagem corporativa, e conotava os empreendimentos com uma imagem actualizada, favorável ao negócio.

Neste novo contexto o design é elemento unificador de todo o espaço e marca de forte identidade, e como refere Ana Tostões⁴³⁶, um desenvolvimento orgânico da arquitectura. Esta era uma característica fundamental que o distinguia da decoração. A importância atribuída a uma concepção global e a uma leitura unitária do espaço arquitectónico enquanto resultado de uma intervenção pluridisciplinar, tem, neste sentido, aproximações conceptuais com o programa de Síntese Plástica. Não obstante as semelhanças, tem com ele diferenças significativas, uma vez que, ao invés de se concentrar unicamente na associação da Arquitectura, Pintura e Escultura, o design de interiores adopta uma postura mais abrangente ao incluir no seu programa não apenas o tratamento das superfícies arquitectónicas, mas também de tudo o que a elas se associa e contém. De facto, ao trabalhar todos os elementos como um todo, o design total contornava alguns dos problemas recorrentemente levantados nos programas de Síntese Plástica, nomeadamente o efeito de *sobreposição* ao invés de *integração* que resultava quando das intervenções de pintura ou escultura, se referia estarem “pouco ou mal integradas” na arquitectura⁴³⁷. O Design concorria assim para o esbatimento das áreas disciplinares, algo que se tornava perceptível sobretudo pela

⁴³⁶ Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50». p. 88.

⁴³⁷ Sobre este assunto ver o subcapítulo 2.6. “Questões em debate no “sempiterno problema da conjugação das artes”.

complementaridade gerada entre as várias participações, a sensação de continuidade espacial que a harmonia do desenho integral evidenciava e pelo enfraquecimento do sentido de autonomia das várias intervenções quando integradas em programas de design global, nomeadamente da Pintura e Escultura.

É de salientar que, de entre os principais impulsionadores do design de equipamento e de interiores, encontram-se sobretudo arquitectos ou profissionais com formação em arquitectura. Esta é uma circunstância lógica tendo em conta que da actividade desta classe profissional consta uma forte componente que envolve a coordenação de equipas. Esta característica, associada à competência para a organização dos espaços, assim como o conhecimento técnico específico dos materiais de construção, converteria os arquitectos nos mais habilitados designers. Para além destas circunstâncias, a formação destes profissionais estava alicerçada numa forte vertente técnica e ofical, o que lhes conferia uma particular sensibilidade aos materiais e ao desenho de pormenor. Comprovando esta particular condição, está o arquitecto e pintor Frederico George, um dos pioneiros do design em Portugal. Com formação na Escola de Artes Decorativas António Arroio, onde depois, enquanto professor, introduziu o ensino do Design, Frederico George contribuiu para a formação da primeira geração de designers, constituída por, entre outros, Daciano da Costa, Sena da Silva e Fernando Conduto.

Implementado desde os anos cinquenta, como referido, é a partir da década seguinte que o design se começa a reforçar e a autonomizar enquanto disciplina. O crescimento económico de que o país beneficiou na passagem dos anos de 1950 para os anos de 1960, consequência do crescimento turístico, originou vários projectos turísticos que projectaram a importância do design. Assim se assiste à passagem de um design ainda artesanal para a prefabricação e processos industriais e semi-industriais de produção. É em virtude deste novo contexto que alguns ateliers começam a integrar designers nas suas equipas. É o caso do atelier Conceição Silva, um dos maiores ateliers de arquitectura em Portugal, constituído por uma equipa multidisciplinar de arquitectos, artistas e designers, tais como Rolando Sá Nogueira, Carmo Valente e Eduardo Afonso Dias. O seu carácter multidisciplinar permitia-lhe reunir diferentes

valências, assim como a concretização de várias fases e escalas do projecto, do geral ao objecto.

Tal como observado para o contexto das tecnologias, também a expansão do Design teve repercussão no meio industrial. De facto, o sector industrial vendo nos designers e artistas uma resposta para o seu desejo de actualização e modernização, começou a incorporar o trabalho destes profissionais nos seus quadros. Para além da indústria de cerâmica já referida, também o sector do vidro, do mobiliário, em madeira ou metal conheceria uma expansão sem precedentes em Portugal⁴³⁸. O design de interiores abria a possibilidade de concretização de um “sistema ordenado e integrado” e de uma harmonização espacial, funcional e estética global, referenciando as intervenções a um apurado sentido de modernidade e de actualização, fornecendo respostas consensuais e concretas numa sociedade em transformação, algo em que o programa de Síntese Plástica nunca havia gerado consenso.

Evidenciada desde os anos de 1950, apenas em 1974 se observaria a institucionalização desta disciplina pela implementação dos cursos de Design nas Escolas de Belas Artes⁴³⁹, nomeadamente do Design Gráfico, na ESBAP, e do Design de Equipamento/Industrial, na ESBAL.

2.6. Questões em debate no “Sempiterno Problema da Conjugação das Artes”

Apesar da formação de vários colectivos em favor da Síntese das Artes e da generalizada adesão a este programa, como observado, a complexidade experienciada na sua concretização evidenciaria desajustes entre os representantes das áreas disciplinares envolvidas. Entre eles, identificam-se diferentes expectativas quanto ao

⁴³⁸ Vejam-se, por exemplo, a Fábrica-Escola Irmãos Stephens, a Fábrica de móveis *Olaio*, onde trabalhava José Espinho, a *Foc* com Sena da Silva ou a Metalúrgica da Longra com Daciano da Costa. Cf. Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50». p. 87-88

⁴³⁹ Até à sua institucionalização, o Design conheceria várias fases: entre 1960 e 1962, seria promovido um “Curso Básico de Design” por iniciativa de Daciano da Costa, ministrado no seu próprio atelier; em 1965, a realização de um “Curso de Formação Artística” na Sociedade Nacional de Belas Artes, programado por José Augusto França e Conceição Silva, que teve como docentes Daciano da Costa, Sena da Silva, Manuel Taíña, Fernando Conduto, Sá Nogueira e Santos Simões e, por fim, o seu ensinamento no IADE (Instituto de Artes Visuais e Design), naquela que seria a primeira instituição de ensino em Portugal com ensino específico desta disciplina. Sobre o desenvolvimento da disciplina veja-se Tostões. p. 86-87.

âmbito e limites das respectivas participações no projecto, o desconhecimento mútuo, e as diferentes percepções do próprio conceito de Síntese Plástica. Também, uma evolução disciplinar em direcção à crescente especialização e autonomia, ideias em si mesmas opostas à de criação colectiva associada ao conceito de Síntese Plástica, aumentava as tensões interdisciplinares. Associadas às dificuldades enunciadas apontava-se também a inexistência de fórmulas eficazes e a escassez de realizações com qualidade; estes factos conduziram a uma generalizada frustração face às expectativas de uma harmoniosa Síntese projectando este programa para um desejo difícil de alcançar.

Em Portugal, o debate iniciou na revista *Arquitectura* e ramificou-se noutras publicações periódicas de cultura e arte, tais como *Seara Nova* e *Mundo Literário*, assim como na imprensa diária, desenvolvendo-se a par da crescente popularização da Síntese das Artes. Ao longo de mais de duas décadas (1948-1974) a reflexão em torno deste programa foi-se desenvolvendo de forma irregular, embora recorrente. O debate iniciou em finais dos anos de 1940 sendo protagonizado por arquitectos e artistas, praticantes directos da Síntese plástica que, de forma individual e dispersa, reflectiam sobre temáticas circunscritas, habitualmente incidindo sobre disfunções associadas aos processos de colaboração. Com a manutenção do conceito e das práticas, o debate disseminou-se pela comunidade artística e cultural a partir de finais dos anos cinquenta e durante a década de sessenta, projectando-se pela intervenção da Crítica de Arte representada por alguns membros da SP/AICA, então em formação⁴⁴⁰. A densificação dos pressupostos teóricos deste programa, pela extensão à Crítica e à História da Arte, resultou na formulação de novas perspectivas críticas, que os foram amplificando e actualizando face às questões iniciais, justificando a sua permanência nos principais debates de arquitectura e arte até ao início dos anos setenta.

Este subcapítulo observa justamente os diferentes temas e enfoques que caracterizam o discurso crítico. A análise dos diferentes tópicos associados ao quadro cultural e artístico a cada momento da cronologia permite, pois, compreender os

⁴⁴⁰ Apesar de reconhecida pelo Estado português em 1956, a AICA realizou o seu primeiro encontro em 1967. Cf. Ana Luísa Barão, «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)» (Tese de Doutoramento - Volume I, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015). p. 143.

acrescidos desafios que ao longo da baliza temporal em estudo se levantaram à prática da Síntese das Artes.

2.6.1. Do projecto à obra: quando entra o artista plástico?

“O problema não é simples. Mas da sua própria complexidade podemos tirar esclarecimentos. Se múltiplas tendências diferentíssimas separam hoje os artistas dentro de cada ofício, separação que se torna ainda mais nítida quando se confrontam obras de géneros plásticos diversos, como conseguir na obra arquitectónica, em que escultores e pintores são chamados a colaborar, aquela unidade indispensável à verdadeira obra de arte?” ⁴⁴¹

Em Julho de 1948, continuando a linha dos temas tratados no I Congresso Nacional de Arquitectura realizado pouco antes, e sob a influência aglutinadora das EGAP, Victor Palla publicava o artigo “Lugar do Artista Plástico”. Ancorado na actualidade da temática e, naturalmente, na sua experiência pessoal no contexto da colaboração⁴⁴², o artigo apresentava uma esclarecedora reflexão sobre o que, na sua opinião, constituiria um dos principais impedimentos à concretização de uma plena Síntese Plástica: a dificuldade em orquestrar numa mesma obra expressões e áreas plásticas distintas.

Centrando o ponto de vista sob a perspectiva de arquitecto afirmando que “falta qualquer coisa ao artista, quer escultor, quer pintor, que não tenha praticado arquitectura”, avança a possibilidade de concretização da Plástica Integral por parte dos próprios arquitectos. Neste sentido, nomeia concretizações bem-sucedidas de Síntese das Artes realizadas por Le Corbusier e Max Bill, tais como o Pavilhão Suíço para a Trienal de Milão de 1936, comprovando a capacidade dos arquitectos realizarem tanto a Arquitectura, como a Pintura e a Escultura. A reflexão de Victor Palla deve ser entendida no contexto da sua actividade profissional exercida simultaneamente na área disciplinar da arquitectura e das artes, facto que lhe terá despertado sensibilidade

⁴⁴¹ Victor Palla, «Lugar do Artista Plástico», *Arquitectura* nº 25, Julho de 1948. p. 7 e 16.

⁴⁴² Arquitecto, designer e fotógrafo, Victor Palla participou em inúmeros programas de Síntese Plástica na qualidade de artista e de arquitecto. Cf. João Palla e Carmo Reinas Martins, «O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6903>.

para a valorização de um entendimento interdisciplinar e da sua importância para a compreensão e resolução de problemas específicos. Regressando à questão principal, posiciona os artistas plásticos enquanto parceiros naturais dos arquitectos, e que nesse sentido “pensam a obra como o arquitecto e ao lado dele – que procuram a forma não por ela própria ou por imitação de preconceitos, mas como parte de um conjunto único governado por uma única maneira de ver partilhada pelos seus realizadores”. Por forma a atingir a desejada unidade, e na qualidade de plenos colaboradores, os artistas deviam “viver a obra, a maquette e o projecto”, ou seja, participar em todo o processo, do desenho à obra. Referindo o ar de “favor” que caracteriza o acto de dar ao artista plástico uma parede para decorar, aponta que a unidade plástica é o resultado de uma unidade filosófica, de um entendimento de valores que são comunicados através da arte. Tomando como exemplo a Grécia ou o Egipto antigos, acusa a sociedade moderna ocidental de não ter conseguido criar a mesma unidade matéria-espírito:

“A matéria é além de tudo, veículo de uma expressão espiritual. Expressão de um local, de uma época; nenhum de nós admite que tal expressão possa ser arbitrária: e esta nossa moderna cultura ocidental não conseguiu criar entre os artistas a homogeneidade que tornaria espontâneo e natural o acordo entre os vários colaboradores da obra plástica. Penso no templo grego. Penso nas catedrais góticas. O acordo nasceu nestes casos de valores que se ligavam não só plástica como filosoficamente. É um acordo inconsciente e íntimo, na maneira de comunicar pela arte a filosofia das coisas; a coerência plástica não passa de resultado desse acordo, e aí dela e de nós se a procuramos pela força. Pode perguntar-se qual o aspecto concreto de tal sentir comum apresentará no nosso tempo, e se há obras que já o definam.”

Estimulado pelo debate em torno da Síntese Plástica, “problema vivo, cheio de actualidade e de uma importância vital para o futuro da Architectura”, poucos meses depois, Frederico George responderia a Palla pela mesma via⁴⁴³. Sendo, à semelhança de Palla, também arquitecto e pintor tem, no entanto, um entendimento diferente do primeiro na constatação de que arquitectos e artistas se encontram separados por múltiplas tendências, argumentando que:

⁴⁴³ Frederico George, «Lugar do Artista Plástico - Frederico George responde ao artigo de Victor Palla», *Arquitectura*, Dezembro de 1948. p. 6 e 23.

“Não existem diferenças fundamentais. Porventura as intenções do arquitecto ao compor (considero implícita a resolução técnica) uma obra, não serão semelhantes às do escultor ao compor uma estátua? Num e noutro caso não procuram os dois ordenar esteticamente os volumes? E não serão também semelhantes às do pintor quando pela escolha da textura e cor dos materiais procura harmonias e desarmonias capazes de emocionar?”

Em resposta à afirmação de que “falta qualquer coisa ao pintor que não tenha estudado arquitectura”, avança, por outro lado, que “falta qualquer coisa ao arquitecto que não tenha praticado pintura ou escultura”, dando como exemplo Le Corbusier, que havia iniciado a sua actividade profissional como gravador e cinzelador, ou Max Bill, que era também pintor e escultor. Sendo por isso necessário não só que o artista vivesse a obra, maquete e projecto, mas que o arquitecto estivesse “moldado e vivido” na obra de arte de pintura e escultura e aberto a sugestões plásticas. Conclui assim que, “em certo ponto não existem diferenças entre Arquitectura, Escultura e Pintura”.

Explorando o tema, refere que a lacuna de valor emocional resultante do excessivo utilitarismo em arquitectura, uma criação dos “heróis do movimento moderno” não é passível de colmatar entregando simplesmente ao pintor e ao escultor a “animação” da obra, concordando, pois, com Palla, admitindo a necessidade de toda a equipa viver o projecto, da maquete à obra. Reforçando a sua posição, finaliza o artigo com uma citação de Isamu Noguchi, escultor americano que vinha trabalhando em várias tipologias de escultura em relação com os espaços arquitectónicos:

“Em certo ponto a arquitectura torna-se escultura e a escultura torna-se arquitectura; encontram-se. Temos de descobrir em que ponto isso se dá. Por exemplo: uma parede é um elemento de arquitectura. As dimensões daquela parede são também um elemento de escultura... A escultura não mais será colada à arquitectura, mas um próprio desenvolvimento da arquitectura – o que podereis chamar uma função emocional tal como coisa mecanicamente funcional- acentuar, pontuar, dar dimensão ao espaço. Quando se põe uma escultura dentro dum dado espaço, ela delimita-o e dá-lhe uma dimensão. Esculturas modeladas na parede não dão realmente qualidade ao edifício. Não são mais do que mera ilustração. Há uma grande necessidade, nos novos projectos, de serem executados tendo em conta a escultura e a arquitectura. O que nos

rodeia pode-nos fazer sentir melhor, mais felizes. Isto é o que penso que será o papel da escultura.”

Partilhando do entendimento de que todos os intervenientes devem vivenciar todas as fases do projecto, tendo assim a oportunidade de comungarem do mesmo plano conceptual, os dois autores evidenciam diferenças significativas no entendimento desta problemática. Enfatizando a importância de uma total contaminação disciplinar e a sua importância para a observação de uma plena Síntese Plástica, Frederico George centra a problemática essencialmente ao nível das semelhanças metodológicas entre as várias áreas disciplinares e à partilha de intenções. Por sua vez, Palla, distancia-se das questões de operacionalidade técnica e metodológica, e, analisando de uma perspectiva mais ampla e universal, centra o debate ao nível das grandes ideias, atribuindo, por sua vez, ao plano filosófico a principal responsabilidade nesta questão. Neste alinhamento, atribui à Síntese Plástica a capacidade de conter, à semelhança das grandes civilizações do passado, a capacidade de transmitir através de gerações o espírito da sua época. Observando sob este prisma, é neste ponto que a sua posição é mais contundente apontando a incapacidade de resposta da ideologia moderna, em tornar espontâneo o acordo entre as várias disciplinas. Esta reflexão, apoiada na ideia da Síntese das Artes enquanto via de manifestação das aspirações e desejos do colectivo, aproxima-se da retórica fundadora da monumentalidade moderna, de acordo com o formulado pelos seus principais ideólogos⁴⁴⁴.

Constituindo as primeiras contribuições para o debate da Síntese Plástica em Portugal, a troca de reflexões entre os dois artistas convoca algumas das mais polémicas questões em torno deste tema. Sendo diferentes, estão encadeadas sendo, por isso, consequentes e indissociáveis. A harmonia plástica e conceptual entre várias tendências e áreas disciplinares numa mesma obra é um assunto sensível que percorrerá todo o debate. Segundo os autores, esta situação ideal seria possível se, constituindo o resultado de uma comunhão filosófica e de uma vivência comum construída durante todas as fases do projecto. O certo é que, tal como criticava Victor

⁴⁴⁴ Ver Capítulo I.

Palla, frequentemente os artistas eram chamados a colaborar numa fase muito avançada do processo, com a obra quase concluída ou mesmo terminada. Tendo de se subordinar a um contexto já definido, não tinham, por isso, margem para a concretização de intervenções de fundo. Mantinha-se um *modus operandi*, que seria confirmado por Nuno Teotónio Pereira que, questionado acerca das instruções que previamente fornecia aos artistas neste processo, respondeu: “Nós oferecíamos uma parede. Dizíamos, *olha, tens aqui esta parede, e agora faz o que tu quiseres*”⁴⁴⁵. Corroborando o inconveniente deste cenário para o programa de síntese plástica, no qual se ignora que o artista deve colaborar na concepção do espaço, escolha de escala de representações e na elaboração dos ritmos cromáticos, António Alfredo anteciparia a morte [precoc] deste programa⁴⁴⁶.

Não sendo exclusiva do caso português, esta prática de colaboração em fase tardia levaria André Bloc⁴⁴⁷ a imputar responsabilidades aos arquitectos que, apesar de integrarem nas suas preocupações questões de ordem humana, contrariando, desta forma, a civilização maquinista dominante, pecariam por, justamente, chamarem os artistas demasiado tarde a participarem nos programas de colaboração. Com os edifícios já construídos e perante o facto consumado, estes não mais poderiam fazer do que *adicionar* decorações, onde até então não estava prevista qualquer intervenção.

A tardia intervenção da componente artística nos projectos, apontada como perniciosa para um programa harmónico de Síntese Plástica, teve, no entanto, também a sua própria complexidade, estando muitas vezes distante do que é espelhado nas reflexões críticas e sobretudo na simplicidade da resposta de Teotónio Pereira, acima transcrita. A propósito deste último, na mesma entrevista o arquitecto também afirma que a decisão de integração de obras de arte era tomada logo no início do projecto,

⁴⁴⁵ Nuno Teotónio Pereira em entrevista a Inês Andrade Marques. Cf. Inês Andrade Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Universitat de Barcelona, 2012), <https://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>. p. 60.

⁴⁴⁶ António Alfredo, «A arte integrada na arquitectura e o silêncio da crítica», *Seara Nova*, nº 1376/1377, Junho/ Julho de 1960. p. 167.

⁴⁴⁷ André Bloc, «Rapport», em *Troisième Congrès de L'Union Internationale des Architectes*, Librairie Portugal (Lisboa, 1953). p. 206-208.

contrariando a afirmação anterior, uma vez que estava “muito agarrado à ideia de não dispensar as obras de artistas na arquitectura”. Com o projecto ainda em desenho, refere que discutia os estudos com os artistas e, referindo-se muito concretamente ao Bloco das Águas Livres, confidenciou o papel particularmente decisivo de Frederico George numa eficaz articulação com a equipa de artistas com quem, pelo conhecimento mútuo, “fazia confiança” e assim se “trabalhava à vontade”.

Tendo por referência a abordagem de Teotónio Pereira, poderá deduzir-se que a entrada de artistas numa fase tardia do processo era uma opção do autor e coordenador geral do projecto que, seguindo o informalismo que caracterizava todo o processo, se fundava no conhecimento mútuo do trabalho realizado pelos envolvidos e da confiança que daí procedia. Criticamente debatido no plano retórico constituía, pois, na realização prática, um processo natural e por todos geralmente aceite.

2.6.2. “Decorativo, apenas?” “A desintegração das artes”

A manifestação do “decorativo” enquanto elemento acessório em obras de síntese plástica será apontada por muitos autores, arquitectos e artistas, como uma das principais falhas deste programa. O primeiro a criticar o ornamento enquanto “acrescento postíço” terá sido, como referido, Victor Palla. Para o arquitecto, o ornamento poderia justificar-se como parte integrante e indissociável da arquitectura, tal como na catedral gótica, a “goteira se transformou em gárgula”. Poucos meses depois seria Júlio Pomar a retomar o tema no artigo “Decorativo, Apenas?”. A ironia e a provocação inscritas no referido título são, pois, representativas do generalizado desagrado e controvérsia em torno deste tema. Publicado na *Arquitectura*, o artigo continua e desenvolve em certa medida, o debate iniciado por Palla e George:

“- Um motivo decorativo, *apenas*...

- Não é verdade que isto se ouve muitas vezes? Ora na boca de um arquitecto, ao solicitar a colaboração do pintor ou do escultor, ora na de um destes; ou com um

arzinho escondido de desculpa (...)”⁴⁴⁸

Pomar aponta a banalização e, sobretudo, a errada percepção do termo “decorativo” no contexto do movimento moderno, no qual “fazer moderno passou a ser pôr 10 onde dantes se punha 100”, como responsável pelo mau entendimento que da participação dos artistas se faz. Atribui responsabilidades tanto aos arquitectos como aos artistas que, por “desdém ou ignorância”, se acomodam no termo *decorativo* impedindo à partida, qualquer séria tentativa de pesquisa plástica. São assim responsáveis pelo empobrecimento do resultado final das obras que, ao invés de condensarem um concerto perfeito, elevando à máxima expressão arquitectura, pintura e escultura, não passariam de partituras como as executadas no Parque Mayer:

“Eu creio que, entre nós se tem empurrado a obra decorativa, voluntária ou involuntariamente, para a categoria de Parque Mayer das Artes (...) O que faz com que tantos vão interpretando o decorativo como uma espécie de doença vergonhosa, e não, afinal, como a expressão, de todas a mais viva, da arte do nosso tempo.”

Imputando responsabilidades dos mal-sucedidos exemplos de Síntese das Artes tanto aos artistas como aos arquitectos, Pomar acusa também o facilitismo dos clientes que neste processo poupariam tempo e trabalho. Encontrando naturalmente, fundamentação na ideologia neo-realista, no que diz respeito à democratização da arte e a sua aproximação ao povo, temas sobre os quais o artista vinha a reflectir na sua produção escrita⁴⁴⁹, a defesa do decorativo que aqui reclama recentra a Síntese Plástica à luz de um novo prisma. Embora diferente da de Palla, com ela encontra semelhanças ao reclamar para o decorativo uma função legitimadora. Se para Pomar a legitimidade adviria da função social e da capacidade de comunicar, para Palla adviria da função específica no contexto estrutural e funcional da arquitectura.

Cerca de uma década depois, a questão do decorativo volta a estar no centro da reflexão, a propósito do então recentemente inaugurado Hotel Ritz (1952-1959),

⁴⁴⁸ Júlio Pomar, «Decorativo, Apenas?», *Arquitectura*, nº 30, Abril/Maio de 1949. p. 8-9.

⁴⁴⁹ Veja-se por exemplo Júlio Pomar, «A Arte e as classes Trabalhadoras», *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, 19 de Outubro de 1946. p. 1 e 9.

projectado por Porfírio Pardal Monteiro⁴⁵⁰ para as Avenidas Novas, em Lisboa. Desenhado segundo parâmetros racionalistas, o Ritz era constituído por um grande volume paralelepipedico assente em pilotis, cuja estrutura compositiva se assemelhava à *Unité d'habitation* de Marseille, projectada por Le Corbusier. Observando os princípios de síntese plástica, o Ritz integrava quer interior quer exteriormente, obras de cerca de duas dezenas de artistas, de áreas disciplinares distintas⁴⁵¹. A quantidade de colaborações, a diversidade plástica das obras, assim como a volumosa verba nelas despendida despertaram a atenção de Nikias Skapinakis, constituindo ponto de partida para a redacção do artigo “O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes”⁴⁵². Informado pelo debate que se ia disseminando em diversas frentes há várias décadas, Skapinakis aponta o que, na sua opinião, seriam algumas das principais dificuldades da eficaz realização da Síntese das Artes. Alegando a falta de bons exemplos quer nacional quer internacionalmente, acusa o ornamento de ser utilizado como solução de recurso para disfarçar problemas do espaço arquitectónico. Este facto, além de deturpar as obras, impediria uma harmoniosa integração das várias artes. O desconhecimento da potencialidade da pintura e da escultura para além do atelier, assim como também limitações de natureza financeira estariam na base desta deturpação e consequente empobrecimento de soluções. Neste quadro, Skapinakis avança uma das vantagens de uma boa integração mural no contexto global da obra:

“Claro que um mural não é um quadro de cavalete; enquanto este se destina a enriquecer um ambiente íntimo, aquele destina-se a um ambiente criado pela participação de muitos indivíduos- local de passagem ou aglomeração - funcionando espacialmente, isto é, prolongando, ampliando, em certo sentido como o faria um espelho um grande espaço arquitectónico.”

Concluindo assim que, qualquer obra que não se baseasse no conhecimento

⁴⁵⁰ Neste projecto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) teve como colaboradores os arquitectos Jorge Ferreira Chaves, Frederico Sant’Ana, Anselmo Fernandez, António Pardal Monteiro e Eduardo Medeiros.

⁴⁵¹ Integraram o programa artístico do Hotel Ritz os artistas Almada Negreiros, António Alfredo, António Duarte, António Soares, Salvador Barata Foyo, Bartolomeu Cid dos Santos, Carlos Botelho, Carlos Calvet, Estrela Faria, Fred Kradolfer, Hansi Stäel, Hein Semke, Joaquim Correia, Jorge Barradas, Jorge Vieira, Lagoa Henriques, Luís Filipe, Margarida Schimmelpfennig, Martins Correia, Pedro Leitão, Arnaldo Louro de Almeida, Rolando Sá Nogueira, Sarah Afonso, Querubim Lapa.

⁴⁵² Nikias Skapinakis, «O Sempiterno problema da Conjugação das Artes», *Arquitectura* nº 67, Abril de 1960. p. 51-53.

das potencialidades ou que se resumisse ao “pedido de um boneco para uma parede”, estaria condenada ao fracasso. Aponta como saída para o problema, a necessidade de maior comunicação entre arquitectos e artistas podendo ambos beneficiar do conhecimento mútuo e, desde uma fase precoce, das respectivas intenções. Como refere, uma verdadeira integração só é gerada a partir de uma equipa e, uma vez que arquitectos pintores e escultores desconhecem mutuamente as respectivas linguagens plásticas⁴⁵³, a mesma apenas poderá ser obtida através de uma coordenação geral, “unificadora do gosto da decoração”.

Para Skapinakis, as limitações orçamentais e o desejo pelo máximo lucro de alguns construtores e clientes, que por isso reduziam a colaboração das artes plásticas, prejudicavam o normal funcionamento deste processo. Para além da necessidade de uma coordenação geral e do conhecimento mútuo das áreas disciplinares envolvidas, Skapinakis sublinha a mais-valia da repetição de equipas; permitindo o benefício geral pelas experiências comuns anteriores, assim como a partilha de ateliers, antecipando no plano informal a desejada comunhão de intenções, antes das colaborações efectivas.

Repescando alguns tópicos abordados por Pomar há mais de uma década, Skapinakis contribui significativamente para o desenvolvimento do debate, uma vez que nele introduz possíveis caminhos para a sua resolução. Também, por tomar como exemplo de análise uma obra concreta torna o discurso mais compreensível ilustrando objectivamente, e através de uma relação de causa-efeito, os motivos da sua argumentação. Como se pode observar pelos vários depoimentos, a questão não é simples apontando para uma impossível resolução. Se, por um lado, é criticada a subordinação do artista ao arquitecto (Palla e Pomar), e a - suposta - superioridade do segundo em relação ao primeiro, por outro lado, assiste-se à necessidade da existência de um coordenador geral (Nikias), que estabeleça a ponte entre os vários

⁴⁵³ “(...) de uma forma geral, os arquitectos, os pintores e os escultores estão longe de entenderem a linguagem plástica respectiva, o que proporciona diálogos de surdos; muitos arquitectos têm, da problemática da pintura e escultura contemporâneas, um conhecimento superficial e limitam-se a uma habituação ao gosto convencionado moderno, divulgado nas revistas; e, em contrapartida, muitos pintores e escultores estão arredados do que possa ser uma noção geral da evolução da estética arquitectónica, ao menos do funcionalismo para cá...” Cf. Skapinakis. Ibid. p. 51.

intervenientes com vista à unificação dos pressupostos conceptuais das intervenções.

Por sua vez, a existência de um coordenador geral coloca novamente a questão da subordinação que, como será observado, poderia constituir uma ameaça à liberdade individual. A manutenção de formas de trabalho em colaboração de acordo com as recomendações UIA, nomeadamente quanto ao necessário espírito de igualdade entre os diversos intervenientes, teria de ser cumprida, mas dentro de determinadas normas por todos aceite evitando assim, desfechos indesejados.

Pode adiantar-se que a questão da *sobreposição* em vez de *integração* [das artes], ou seja, da *decoração* está, no alinhamento do referido anteriormente, directamente relacionada com o deficiente grau de envolvimento dos artistas com a obra. Os motivos para esta situação seriam vários, ou porque eram chamados a participar no projecto tardiamente, como observado, ou pelas relações estabelecidas em regime de desigualdade entre arquitecto-artistas, nas quais haveria pouco espaço ao debate e à transferência de ideias. Apesar desta crítica apontada no seio da dinâmica projectista, a questão do decorativo seria avolumada por outros factores que, exteriores e de certa forma alheios às relações estabelecidas internamente entre arquitecto-artistas, teriam um impacto significativo ao nível desta experiência. De facto, e de acordo com Inês Andrade Marques⁴⁵⁴, no que refere ao contexto lisboeta, a construção de prédios de rendimento, promovida por privados e destinados ao mercado da habitação verificadas ao longo dos anos de 1950 e de 1960, traria consigo a implementação de pequenas esculturas e baixos-relevos habitualmente integrados nas entradas principais dos prédios, especificamente entre as portas e as sacadas. Estas esculturas, descritas por Keil do Amaral como “entaladas”⁴⁵⁵, resultavam, pois, de uma disposição regulamentar que fixava as condições estéticas dos edifícios⁴⁵⁶ e que nesse

⁴⁵⁴ Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública». p. 153-162.

⁴⁵⁵ “Entalados” é o nome que ironicamente seria atribuído a estes elementos escultóricos por Keil do Amaral. Cf. Keil do Amaral, «Sobre Mulheres Entaladas e a Intervenção dos Artistas Plásticos na dignificação da Cidade», em *Lisboa Uma cidade em transformação* (Lisboa: Europa-América, 1970), 160–85.

⁴⁵⁶ Domingos Soares Branco em entrevista a Inês Andrade Marques. Cf. Inês Andrade Marques, «Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965 - Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública.» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012). p. 16-24. e Amaral, «Sobre Mulheres Entaladas e a Intervenção dos Artistas Plásticos na dignificação da Cidade». p. 164.

sentido definiam a dimensão das intervenções e a sua localização no edifício. Keil do Amaral condenaria estas intervenções⁴⁵⁷ pela sua vulgarização e débil adequação ao edificado. De facto, não estando sujeitas a planos de conjunto, apenas dependentes do gosto pessoal do promotor do imóvel, estas esculturas não resultavam de um trabalho de colaboração efectivo⁴⁵⁸.

A *sobreposição* e o *decorativo* que, na óptica de alguns críticos caracterizava muitas das manifestações de Síntese das Artes, seriam também apontadas por Fernando Távora⁴⁵⁹. Embora o arquitecto tivesse assinado a petição de 1953 em favor da colaboração e, inclusive, fosse professor da disciplina “Conjuração das Três Artes” na ESBAP⁴⁶⁰, tinha reservas quanto à real possibilidade de concretização de um ideal de Síntese Plástica. Para o arquitecto, as manifestações de Síntese as Artes mais não eram que manifestações de “desintegração das artes” e uma “moda nos edifícios modernos” que assim se convertiam em “arquitectura de esqueletos decorados”⁴⁶¹.

Por sua vez, António Alfredo⁴⁶² acusaria o carácter cenográfico que resultava quando o artista é chamado para preencher um enquadramento especial definido pelo arquitecto e para o qual teria de obedecer a requisitos cromáticos e espaciais predefinidos. Nestes casos, a “justaposição” de formas e de cores seria o resultado de uma sujeição em si mesma, sendo castradora de uma “expressão plena da substância própria da pintura”. Por outro lado, o escultor acusa os arquitectos que vêem na intervenção de artistas a possibilidade de encobrimento de defeitos na arquitectura.

Para além das questões processuais, o *decorativo* teria, neste debate e como referido, novos contornos nomeadamente no âmbito da retórica neo-realista. Desta forma, cerca de uma década depois de “Decorativo, Apenas?”, esta ganharia novos

⁴⁵⁷ Amaral, «Sobre Mulheres Entaladas e a Intervenção dos Artistas Plásticos na dignificação da Cidade». p. 164.

⁴⁵⁸ Domingos Soares Branco em entrevista a Inês Andrade Marques. Cf. Inês Andrade Marques, «Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965 - Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública.- Anexos » (Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012). p. 16- 24.

⁴⁵⁹ Fernando Távora, *Diário de «bordo»*, ed. Rita Marnoto, Associação Casa da Arquitectura, vol. 2 (Porto, 2012). p.13.

⁴⁶⁰ Sobre este assunto ver subcapítulo 2.4.

⁴⁶¹ Távora, *Diário de «bordo»*. Ibid. p. 238.

⁴⁶² António Alfredo, «Acerca da Arte Integrada», *Arquitectura*, nº 82, Junho de 1964. p.76.

enfoques na abordagem de Mário Dionísio. Em depoimento ao *Diário de Lisboa*⁴⁶³ o autor reflectiria sobre a situação da arte e dos artistas portugueses, que, preferindo ignorar o contexto no qual exercem a sua actividade, entraram em contradição submetendo as suas convicções iniciais de carácter social à generalizada aceitação e ao gosto fácil:

“Reparemos , por exemplo, nesta contradição eloquente: a condenação do quadro de cavalete porque ele, ao cabo, se destinava a uma clientela limitada no número e sobretudo nas intenções e impedia, por isso, a expressão inteira da angústia e da esperança dos artistas, o generoso combate a toda a arte que se alheasse do mais aceso do drama humano acabou por dar lugar a uma pintura mural e a uma escultura superficialmente decorativas às figurinhas de cerâmica, aos pratos e aos cinzeiros, tudo afinal destinado à mesmíssima clientela dos quadros de cavalete ou a outra decerto não mais desejável, nem menos autoritária na encomenda. Nem angústia, nem esperança: embelezamento apenas daquilo mesmo que mais se queria recusar.”

Como resultado, a concretização de uma pintura mural de características consideradas “decorativas” assemelhava-se ao que anteriormente era criticado sobre os quadros de cavalete que justamente a mesma classe criticava.

2.6.3. Arquitectura e arte figurativa ou abstracta?

“(...) As dificuldades começam, pois, em sintetizar elementos que por si estão referidos a uma situação alheia – o que é um pobre elo – e que de facto não comunicam entre si. Por exemplo, um arquitecto que assimilou, melhor ou pior o racionalismo, convidará para seus colaboradores um escultor ou um pintor que tenham, por exemplo, assimilado, melhor ou pior a arte abstracta. Mas, realmente racionalismo e arte abstracta não têm antecedentes entre nós.”⁴⁶⁴

Com o programa de Síntese Plástica plenamente difundido e avolumado, em realização e debate, em Julho de 1957 Skapinakis denunciava a tensa convivência entre expressões plásticas distintas numa mesma obra, avançando que “a síntese não

⁴⁶³ Mário Dionísio, «A Arte e a Vida - responde Mário Dionísio ao Inquérito do Diário de Lisboa», *Diário de Lisboa*, 5 de Abril de 1957. p. 1-2.

⁴⁶⁴ Nikias Skapinakis, «Pintura Mural e Pintura de Cavalete», *Arquitectura* nº 59, Julho de 1957. p. 14-15.

ofereceu ainda obras que possam considerar-se definitivas” e que “à parte o interesse real de que se tenham revestido como experiências, possam, de facto, apresentar-se como claras indicações de um caminho a seguir”⁴⁶⁵. A reflexão sobre a reunião numa mesma obra de expressões plásticas distintas não constituía novidade, sendo recorrentemente abordada ao longo dos anteriores dez anos de debate nacional. Contudo, Skapinakis introduzia pela primeira vez a relação específica que constituía a conjugação de arquitectura racional moderna com arte abstracta. Iniciada a partir da acusação de Mário Dionísio ao decorativismo em arte pela submissão dos artistas ao gosto dominante⁴⁶⁶, Skapinakis adensa a questão, ao desviar o enfoque de uma perspectiva centrada no neo-realismo, para o contexto da abstracção.

Enumerando momentos de aproximação e transferências estéticas entre arte e arquitectura desenvolvidas particularmente no início do século, nomeadamente o impulso do cubismo para a definição e evolução de conceitos da arquitectura moderna, ou o contributo desenvolvido na Bauhaus, quanto à elaboração de uma teoria e conceptualização plástica comum às várias artes, Skapinakis afirma que em Portugal ainda haveria um longo caminho a percorrer no sentido da unificação conceptual. A justificá-lo, a ausência de uma tradição arquitectónica e plástica comum e um caminho que crescentemente se desenvolvia no sentido da autonomia disciplinar, características que tenderiam a agravar o problema. Não constituindo o resultado de uma evolução de conjunto, as experiências resultariam apenas em *sobreposições*, ao invés de *Síntese Plástica*.

Para resolver este assunto seria essencial, pois, a realização de um exercício prévio em direcção a uma gramática plástica comum e à renovação de conceitos estéticos arquitectónicos antes de partir para a execução de projectos reais. O amadurecimento plástico autónomo antes de se dar início a processos de colaboração tinha a vantagem de prevenir o sacrifício das experiências individuais a um projecto comum, facto que à partida prejudicava o que poderia constituir uma feliz e completa realização de Síntese. Neste caso mais uma vez, a colaboração deveria ser resolvida a montante num contexto formativo de objectivos comuns, nomeadamente quanto ao

⁴⁶⁵ Cf. Ibid.

⁴⁶⁶ Dionísio, «A Arte e a Vida - responde Mário Dionísio ao Inquérito do Diário de Lisboa». p. 1-2.

acordo estético entre as várias disciplinas e afastar-se da reunião de esforços individuais que, à parte do mérito artístico autónomo que possam constituir, gora os planos de Síntese. Sobre este assunto, e poucos meses depois de Skapinakis, também Manuel Mendes⁴⁶⁷ reflectiria sobre este assunto atribuindo às artes plásticas a responsabilidade de seguirem a arquitectura, “a mãe das Artes”, que através dos tempos definiu os diferentes estilos em arte. A estética cubista da arquitectura ditaria, pois, as expressões plásticas que se lhe associariam, de idêntica matriz.

A reflexões expostas sobre as relações de compatibilidade da arquitectura racional com a arte figurativa e abstracta encontram-se no alinhamento do que vinha internacionalmente a ser debatido nas revistas de especialidade, assim como nos grandes congressos internacionais, nomeadamente nos CIAM e no III Congresso da UIA, como observado no primeiro capítulo. De facto, o entendimento geral era que a união harmoniosa entre arte e arquitectura deveria ser de inspiração manifestamente não figurativa. Neste contexto, para que a colaboração acontecesse, seria necessário que a pintura encontrasse afinidades com o ambiente arquitectónico, tal como havia feito, embora de forma puramente geométrica, Mondrian. Numa perspectiva de unidade, as obras realizadas em colaboração não poderiam, pois, constituir o resultado das necessidades de expressão e dos interesses individuais de cada um dos componentes, mas do envolvimento colectivo em torno de um motivo comum, reconhecido por todos os intervenientes do processo.

Em relação a este tema, e voltando ao contexto nacional, importa sublinhar a coexistência de várias correntes estéticas durante o período que acompanhou a implementação deste programa tanto na área disciplinar da Pintura como da Escultura. Associada a este factor, a manutenção de critérios diversos no momento da escolha das equipas, baseados frequentemente em relações de amizade ou cumplicidade política, em detrimento de critérios de afinidades plásticas, concorreriam para a diversidade estilística. No entanto, à medida que novas pesquisas no campo artístico se desenvolvem e muito concretamente nos anos sessenta, abriram-se novas análises em

⁴⁶⁷ Manuel Mendes, «Situação da Escultura em Portugal - O desinteresse barbaresco pela Arte e pela Cultura tem entre nós, as suas tradições e a sua história», *República*, 22 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

torno deste tema. Numa lúcida exposição em torno da integração das artes visuais⁴⁶⁸, Eurico Gonçalves reflectiu acerca das possibilidades que a arte abstracta, e muito particularmente a sua expressão em relevo, abriria para uma plena manifestação de Síntese Plástica. Apresentando como exemplo obras de Victor Pasmore, László Moholy-Nagy ou de Ben Nicholson, o artista e crítico demonstraria como a recente tendência construtiva de elementos geométricos em relevo poderia desenvolver harmoniosas relações com a estrutura do espaço racional arquitectónico. Sobre a organização do espaço plástico unitário, observa ainda o exemplar contributo do neoplasticismo enquanto união plena entre arquitectura e pintura e no qual a pintura “deixa de ser um meio de expressão individual e passa a organizar um espaço plástico”.

Em Portugal, são inúmeros os exemplos de Síntese das Artes onde se observa multiplicidade de expressões plásticas, como pode observar-se na análise dos casos de estudo.

2.6.4. Criação colectiva... um obstáculo à criação individual?

“Este conceito [Síntese Plástica] solidamente firmado ao longo de séculos de criação artística, tem, contudo, deparado, nos anos que decorrem, com sérias objecções de vária ordem. As principais centram-se nos resultados decepcionantes que têm sido alcançados e nas causas que os determinam. Essas temos de as procurar na época em que vivemos, período de formidável explosão cultural, ao mesmo tempo explosão criadora e destrutiva da unidade dos valores estabelecidos e das referências conhecidas. O entendimento (fundamentalmente intuitivo) entre artistas tem-se deteriorado progressivamente dando lugar a uma ignorância recíproca dos caminhos que se vão percorrendo, senão mesmo, em certos casos, a formas abertas de antagonismo e desconfiança. Assim não é de estranhar que a ideia de criação colectiva constitua, em muitos casos, sério obstáculo à livre expressão individual.”⁴⁶⁹

Justamente em 1968, quando o afastamento entre as áreas disciplinares era já uma inevitabilidade, e observando simultânea e paradoxalmente um acentuado

⁴⁶⁸ Eurico Gonçalves, «Para uma integração das artes visuais», *Arquitectura*, nº 87, Abril de 1965. p. 58-60.

⁴⁶⁹ Leopoldo C. de Almeida, «Sobre a integração das Artes Plásticas», *Arquitectura*, nº 101, Janeiro/Fevereiro de 1968. p. 3 e 4.

interesse pela manutenção da Síntese Plástica, o arquitecto Leopoldo Castro de Almeida reacende o debate alertando para algumas das maiores fragilidades deste programa: a subordinação da acção individual em prol de uma ideia colectiva. Este tema havia sido já objecto de reflexão de Júlio Pomar⁴⁷⁰ quando justamente criticara a subordinação do artista ao arquitecto e, consequentemente, a sua falta de autonomia. Relacionada directamente com a integração tardia da componente plástica no processo de projecto e a inevitabilidade do artista se sujeitar a condições predefinidas, quer espacial quer conceptualmente como observado, a questão teria outros contornos. Na análise de Castro de Almeida, a transformação do tecido artístico através de um processo de crescente isolamento disciplinar conduziria inevitavelmente a uma impossibilidade de comunhão no plano estético e ideológico. A dificuldade de comunicação interdisciplinar seria, pois, a principal causa de decepcionantes realizações práticas.

É então que Castro Almeida propõe um reenfoque da problemática pela atribuição à obra de um valor auto-referencial e auto-significativo. Esta questão fundamental, que consiste na deslocação das atenções do campo da “retórica, da grandiloquência e do simbolismo”, na sua opinião “incapazes de comunicação verdadeira”, para a qualidade da recepção da obra, ou seja, “os próprios meios de dizer”, parece resolver a questão inicial, ao transferir para o observador um papel mais central no processo. A obra é assim a “própria substância viva do discurso plástico”.

Ao espectador passaria a ser exigida maior responsabilidade na apreensão da obra de acordo com a sua capacidade emocional e imaginativa. Nesta perspectiva, seria necessária uma redução de conteúdos assim como uma acrescida articulação e coerência entre os seus elementos constitutivos- cor, textura, volume – e sua regulação por leis de ordem psico-fisiológica. A obra não resultaria, pois, de uma identificação colectiva dos intervenientes, mas de propostas individualizadas articuladas na medida do possível num trabalho colectivo. Voltava-se ao assunto - ainda não resolvido - levantado mais de uma década antes no III Congresso da UIA em que justamente nas suas deliberações finais se formulava que uma colaboração frutuosa não poderia

⁴⁷⁰ Pomar, «Decorativo, Apenas?»

estabelecer-se “num espírito de subordinação do artista ao arquitecto, mas num plano de igualdade e com espírito de equipa”, implicando assim uma “comunhão de tendências e igual exigência de qualidade”⁴⁷¹.

O entendimento da criação colectiva enquanto sinónimo de sacrifício da expressão individual é um dos aspectos sensíveis da problemática em estudo. As temáticas apontadas relacionam-se entre si de forma inequívoca, sendo umas consequência das anteriores, funcionando em círculo fechado, constituindo, uma situação difícil de satisfazer as ambições e objectivos individuais de todos os intervenientes. O contributo de Castro Almeida para o debate da Síntese Plástica é, neste ponto, fundamental ao desviar o foco da problemática do ponto de vista da produção, para o processo da recepção. De facto, e até ao fim dos anos de 1960, o debate teve sempre enfoque no processo projectual, nos conceitos plásticos e nas formas de colaboração, esquecendo a recepção da obra, o verdadeiro momento de encontro com o público e a sua participação *na promenade architecturale*, momento em que o programa artístico se revela e atinge o destino final, a interacção com o observador.

2.6.5. Há futuro para a Síntese Plástica? o que dizem os inquéritos

Numa altura em que se depositavam grandes expectativas na Reforma do Ensino Artístico como resposta para as questões do trabalho em colaboração e ainda vivendo o esperançoso rescaldo do III Congresso Internacional da UIA, a imprensa iniciou em 1956 a realização de inquéritos com o intuito fazer um ponto de situação sobre o estado da Escultura e da Pintura em Portugal. Este é um momento particularmente propício à síntese plástica, pelas medidas que, embora pontuais, se começavam a implementar em seu favor. Entre elas, e como referido, uma resolução decretada pela Câmara Municipal de Lisboa que previa a reserva de uma percentagem do orçamento das obras municipais para a integração de obras de pintura e de escultura. Embora constituindo um grande incentivo para os artistas, a problemática não se resolveria unicamente na adopção de medidas pontuais exigindo antes uma estratégia mais inclusiva e, sobretudo maior empenho das partes envolvidas,

⁴⁷¹ «III Congresso da U.I.A.», *Arquitectura*, nº 53, Dezembro de 1954. p. 11.

arquitectos, artistas, assim como das entidades encomendadoras, públicas e privadas. Integrando entrevistas com artistas de várias proveniências estéticas e plásticas, críticos e historiadores da arte, pretendia-se trazer a público diferentes enfoques sobre a mesma questão, informando esta temática à luz de uma perspectiva multigeracional e sobretudo transdisciplinar. Apesar de, de um modo geral, os depoimentos reflectirem um posicionamento colectivo favorável à Síntese Plástica, a diversidade de pontos de vista e algumas posições mais cépticas que neles se percebem comprovam a dificuldade na definição de um rumo comum.

É neste contexto que, no final de 1956, o *Comércio do Porto* iniciou uma análise sobre “O Futuro da Pintura Portuguesa”. O suplemento integrava depoimentos de artistas e críticos de arte⁴⁷² sobre o futuro da Pintura em Portugal, sua expressão estética e possibilidade de realização plena. Neste período pintores, arquitectos e críticos acreditavam que o futuro da Pintura passaria por concretizações de Síntese Plástica, mais especificamente, na integração de superfícies murais em espaços arquitectónicos⁴⁷³. Quase todos os inquiridos contribuem com o tema em análise, trazendo-o espontaneamente à reflexão.

Nesta posição se situa Francisco Keil do Amaral⁴⁷⁴ que vê na medida adoptada pela Câmara Municipal de Lisboa uma oportunidade para abrir maiores perspectivas aos artistas. Também Dordio Gomes, professor na ESBAP e especialista de pintura a fresco, consideraria que o futuro da Pintura estaria intrinsecamente relacionado com o da Arquitectura e o da Escultura, suas “artes irmãs”, ao encontrar plena manifestação na decoração de grandes superfícies, em técnica (fresco, mosaico, tapeçaria, vitral, cerâmica) e estilo (figurativo ou abstrato) adaptados ao ambiente arquitectónico em causa. Esta interdependência permitiria não apenas completar a arquitectura elevando-a a um sentido monumental perdido, como à sobrevivência económica dos artistas:

⁴⁷² No suplemento de 23 de Outubro de 1956 seriam reunidos depoimentos de António Pedro, Diogo de Macedo, Dordio Gomes, Mário de Oliveira, Keil do Amaral, António Quadros Ferro, José Augusto França, Adriano de Gusmão e Júlio Pomar. O suplemento publicado a 13 de Novembro do mesmo ano, integraria um depoimento de Jorge de Sena.

⁴⁷³ À excepção de Jorge de Sena, todos os entrevistados trouxeram à luz a questão da Síntese Plástica.

⁴⁷⁴ Keil do Amaral, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

“Só temos hoje um caminho, tonar-se a nossa pintura também uma arte utilitária, participando igualmente e sem reservas, em perfeita ligação com a arquitectura e a par da escultura, nos grandes conjuntos arquitecturais, que só nessa parceria se completam, e poderão ascender à sua verdadeira monumentalidade.

Para a pintura, esta colaboração de princípio com as outras artes suas irmãs, afigura-se-me imperativa, sendo uma tendência salutar na hora material que atravessamos, sem já contar que seria a solução nobre para uma crise angustiosa e inexplicável de um quase abandono ou desinteresse, que nos últimos anos a aflige, e se não deve para honra nossa manter.”⁴⁷⁵

Aponta a realização prática, como único caminho para solucionar as dificuldades deste processo. Em absoluta sintonia com Dordio Gomes situa-se António Pedro⁴⁷⁶, para quem a pintura de cavalete é anacrónica e “cada vez mais sem pés nem ontem”. Acusando o seu objectivo estritamente individualista, destinando-se a “peça de colecção particular ou de pinacoteca pública” escamoteia o que poderia ser uma finalidade útil, enquanto “elemento previsto duma unidade arquitectónica.” Indo mais longe, António Pedro destaca ainda a intervenção pictórica nas superfícies arquitectónicas como uma oportunidade para a concretização plena da pintura portuguesa:

“Se o pintor, se uma geração de pintores, se visse a braços com problemas reais de pintura, espaços reais para resolver picturalmente de acordo com o arquiteto e com o habitante desses espaços (com o espectador deles, pelo menos), se isto constituísse o seu ofício quotidiano e a ele se desse com a naturalidade dum hábito e com o interesse duma profissão superior, (...) deveria então poderem realizar-se plenamente as possíveis virtualidades duma pintura portuguesa.”⁴⁷⁷

Acreditando nesta via, mas informado sobre as dificuldades a ela associadas, avança sugestões práticas a nível institucional incitando, neste contexto, as entidades públicas a instituírem que nenhuma obra pública ou particular “superior a X contos”,

⁴⁷⁵ Dordio Gomes, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5-6.

⁴⁷⁶ António Pedro, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

⁴⁷⁷ Cf. Ibid.

pudesse prosseguir para execução sem que o seu orçamento previsse uma verba destinada à integração de pintura e de escultura. Analisando a problemática pela dimensão da fragilidade económica do tecido artístico e dos pintores em particular, o arquitecto e pintor Mário de Oliveira⁴⁷⁸ afirma que “a pintura nestes tempos é menos que nunca um ofício, uma distração ou mesmo um vício”, remetendo a solução para a prática de Síntese Plástica e nesse contexto realizar plenamente o seu potencial. Enquanto forma de superar as limitações da pintura de cavalete, a pintura mural e, mais concretamente, a Síntese Plástica constituiria para Adriano de Gusmão⁴⁷⁹ uma oportunidade adequada para executar todo o potencial da pintura. Nomeando exemplos bem-sucedidos de Síntese Plástica, como os frescos de Almada Negreiros para as Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos e a pintura mural realizada por Luís Dourdil num café de Lisboa⁴⁸⁰, esclarece que esta tipologia de colaboração poderia veicular diferentes modernidades das várias expressões artísticas e assim constituírem um documento da época em que se realizam. Em sintonia com o historiador está António Quadros Ferro⁴⁸¹. Admitindo que o futuro da pintura portuguesa está em grande parte dependente do rumo da arquitectura, em virtude da manifestação colectiva que possibilita, o filósofo e ensaísta posiciona-se em defesa da Síntese Plástica.

No ano seguinte seria o jornal diário *República* a iniciar a publicação semanal de depoimentos que, sob o título “Situação da Escultura em Portugal”, pretendiam fazer um ponto de situação desta área disciplinar, como também sobre as condições de trabalho dos artistas em Portugal, muito concretamente dos escultores. Esclarecido pelo debate em torno da Síntese das Artes que se desenvolvia nacional e internacionalmente, o questionário não escamoteava a questão do momento, e, indagava os intervenientes acerca da “expressão plástica simultânea da Pintura, Arquitectura e Escultura, a Plástica Integral”. Denunciando desde logo, no campo

⁴⁷⁸ Mário de Oliveira, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

⁴⁷⁹ Adriano de Gusmão, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956. p. 6.

⁴⁸⁰ Pensamos tratar-se de uma referência ao *Café Império* onde o pintor realizou em 1955 uma pintura mural a têmpera de ovo.

⁴⁸¹ António Quadros, «O Futuro da Pintura Portuguesa?», *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 6.

artístico, uma conjuntura propícia à autonomia disciplinar, questionava-se se a Escultura estaria a afastar-se cada vez mais dessa expressão unitária. De um modo geral, a posição dos entrevistados é favorável à Síntese Plástica e ao trabalho em colaboração. Contudo, a existência de raros exemplos a nível nacional e internacional, assim como dificuldades no entendimento mútuo apontavam para uma questão difícil de solucionar.

A rubrica abre com o depoimento de Pedro Vieira de Almeida⁴⁸², ainda estudante do Curso Especial de Arquitectura da ESBAL no qual o autor aponta a inexistência de modernidade na escultura portuguesa. Comprometida com a escultura oficial, de cariz comemorativo e celebrativo, assim como com o academismo, a escultura portuguesa estaria impedida de encetar verdadeiras e contemporâneas pesquisas plásticas. Para o estudante, a ausência de directrizes em direcção à Síntese Plástica apenas poderia ser corrigida realizando trabalho em conjunto desde os anos formativos, do primeiro ao superior, por forma a “tornar vivo um espírito de equipa” e, no plano profissional colaborar efetivamente procurando conhecer possibilidades e dificuldades da colaboração. Em alinhamento com o futuro arquitecto e crítico, e retomando a posição manifestada já em “Decorativo, Apenas?”, Pomar⁴⁸³ avança que a “formação e a experimentação de equipas” seriam o único caminho para a implementação da desejada “plástica integral” e não a simples reserva de alguns espaços nas obras de arquitectura para a sua inserção a *posteriori*, como habitualmente se praticava. Plástica Integral significaria, pois, “esforço de raiz, comunhão de princípios, integração viva”, precisamente o oposto do que se praticava.

Consonante quanto à vital necessidade de comunhão de princípios situa-se o escultor Leopoldo de Almeida⁴⁸⁴. O então subdiretor da ESBAL aponta os esforços em favor da união das três artes, que, na sua opinião, teria vindo a dar fruto mais ao nível das experiências do que das realizações, pelo facto de ainda não se ter resolvido o

⁴⁸² Pedro Vieira de Almeida, «Situação da Escultura em Portugal - Estamos ainda a viver a fase pioneira e heróica da escultura Moderna», *República*, 13 de Janeiro de 1958. p. 1 e 9.

⁴⁸³ Júlio Pomar, «A Situação da Escultura em Portugal - O Problema central está na burocratização da profissão de escultor», *República*, 12 de Dezembro de 1957. p. 1-2.

⁴⁸⁴ Leopoldo de Almeida, «Situação da Escultura em Portugal - Poder-se-ia através da escultura, humanizar artérias citadinas, jardins públicos e as grandes praças», *República*, 19 de Janeiro de 1958. p. 1 e 4.

problema a montante, por meio de uma visão unitária e global das coisas. Acusando o atraso das artes em Portugal relativamente a outros centros de cultura, não só pela falta de compreensão e estímulo por parte das entidades oficiais, mas também pela resistência dos artistas a novas correntes estéticas, a escultora Maria Barreira⁴⁸⁵ considera que a Plástica Integral será resolvida quando houver melhor compreensão entre os vários intervenientes. Denunciando, tal como Pedro Vieira de Almeida, a persistência de modelos oficiais, José Augusto França⁴⁸⁶ enfatiza a urgência de actualização não apenas da escultura, mas das artes em geral. Considerando que as artes estão afastadas, atribui, pois, aos arquitetos a responsabilidade de as reunir em Síntese. Para Adriano de Gusmão⁴⁸⁷, competiria não apenas aos arquitectos, mas também às entidades encomendadoras, a manutenção de esforços para a colaboração entre os artistas e a escultura, uma vez que apenas estes poderiam assegurar os meios técnicos e económicos para uma boa realização de Síntese Plástica.

Para Vasco da Conceição⁴⁸⁸, apesar de cada modalidade possuir uma expressão plástica com validade e desenvolvimento autónomo, as artes plásticas não poderão escamotear a Síntese das Artes e o trabalho em colaboração que, apesar das incompreensões que ainda suscita, “já conquistou o mundo”.

Diogo de Macedo⁴⁸⁹, diretor do Museu de Arte Contemporânea, aponta o projecto para o Monumento ao Infante de Sagres, *Mar Novo*, como um exemplo de colaboração exemplar nas artes. As opiniões mais cépticas terão sido as dos escultores Hein Semke⁴⁹⁰ e Jorge Vieira⁴⁹¹ para os quais, apesar das tentativas nesse sentido, o desejado ideal de Síntese nunca se realizou, a não ser “rara ou acidentalmente”.

⁴⁸⁵ Maria Barreira, «Situação da Escultura em Portugal - É preciso renovar e actualizar as formas e os conceitos dos monumentos comemorativos», *República*, 15 de Janeiro de 1958. p. 1 e 4.

⁴⁸⁶ José Augusto França, «A Situação da Escultura em Portugal - o que se torna necessário é um entendimento dinâmico de tempo actual», *República*, 13 de Dezembro de 1957. p. 1 e 4.

⁴⁸⁷ Adriano de Gusmão, «A Situação da Escultura em Portugal - É necessário ter-se em consideração a liberdade de concepção dos artistas», *República*, 6 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

⁴⁸⁸ Vasco da Conceição, «A Situação da Escultura em Portugal - As dificuldades económicas limitam a utilização de novos materiais», *República*, 11 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

⁴⁸⁹ Diogo de Macedo, «A situação da Escultura em Portugal - Este sector da Arte reclama maior desenvolvimento», *República*, 18 de Dezembro de 1957. p. 1 e 2.

⁴⁹⁰ Hein Semke, «A Situação da Escultura em Portugal - Na arte é preciso continuar sempre... mesmo com o risco de se estar num caminho errado», *República*, 16 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

⁴⁹¹ Jorge Vieira, «Situação da Escultura em Portugal - Parece-me difícil estabelecer períodos de repouso na criação artística», *República*, 28 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

Precisamente no campo oposto, situa-se António Duarte⁴⁹², escultor consagrado pela participação nas grandes obras públicas, e para quem, naturalmente, a Síntese Plástica se constituiria como uma realidade já comprovada, graças à acção mecénica do Estado. É curioso observar que, de todos os depoimentos, apenas Manuel Mendes⁴⁹³ observa a necessidade de sintonia de expressões plásticas e apontando ao campo disciplinar da arquitectura a qualidade de ter, ao longo dos séculos, forjado os diferentes estilos, avança que caberia à escultura adaptar-se à estética da arquitectura moderna.

A realização deste ponto de situação numa época em que se conjugavam esforços para que, tanto no contexto académico, como no das realizações, se pudesse concretizar a Síntese Plástica, denunciava à partida não apenas a falta de consenso dos seus pressupostos conceptuais, mas sobretudo uma conjuntura propícia à especialização que, na época da implementação da Reforma, já se faziam sentir. Os depoimentos realizados para o jornal *República* aprofundam de alguma forma o inquérito realizado pelo *Comércio do Porto* ao integrarem de forma objectiva a temática da Síntese das Artes. Apesar de neles se identificar um desejo comum em concretizar este programa, analisando os dois inquéritos, é imediatamente perceptível uma maior confiança por parte dos inquiridos que integraram o grupo de discussão relacionado com a Pintura realizado em 1956, do que dos da Escultura, um ano depois. Questões relacionadas com a sobrevivência económica dos artistas, assim como a predominância de um pensamento ainda muito vinculado à associação de valores artísticos enquanto instrumentos políticos e sociais, e mais especificamente de a arte mural poder concretizar uma desejada aproximação com o público, poderão estar na base desta defesa. Por outro lado, e no caso concreto da escultura, a persistência de uma actividade cuja dimensão mais visível ainda estava muito ancorada à produção de estatuária como resposta à encomenda pública, conotava esta prática artística com a manutenção de modelos oficiais e academizantes, distantes dos novos caminhos que se desejavam para a artes plásticas.

⁴⁹² António Duarte, «A Situação da Escultura em Portugal - Não temos um contacto profundo com outros centros de arte», *República*, 20 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

⁴⁹³ Manuel Mendes, «Situação da Escultura em Portugal - O desinteresse barbaresco pela Arte e pela Cultura tem entre nós, as suas tradições e a sua história», *República*, 22 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

2.6.6. Das formulações teóricas às propostas concretas: a intervenção da crítica

Ao contrário do sucedido entre artistas e arquitectos, que discutiram a Síntese das Artes desde os anos quarenta, os críticos apenas entraram no debate na década de sessenta. A intervenção tardia da crítica, e a escassa reflexão sobre esta matéria enquanto novo sector no campo artístico, havia sido já apontada como uma das causas para o insucesso deste programa⁴⁹⁴. Foi, pois, em 1966, que a revista *Arquitectura* organizou uma mesa-redonda⁴⁹⁵ subordinada ao tema “Colaboração entre artistas plásticos” que reuniu profissionais de diferentes disciplinas. Realizado na SNBA, teve a orientação do crítico de arte Rui Mário Gonçalves e do arquitecto Leopoldo Castro de Almeida, assim como a participação dos arquitectos Francisco da Conceição Silva, presidente da SNBA, Carlos dos Santos Duarte, director da *Arquitectura*, Pedro Vieira de Almeida, Leopoldo Castro de Almeida, dos críticos de arte José Augusto França, Mário Pedrosa, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves, do pintor Fernando de Azevedo e do escultor António Alfredo. Este evento assinalava a presença de áreas disciplinares exteriores ao contexto imediatamente associado à criação artística, tais como a História e sobretudo a Crítica de Arte representada por vários elementos da SP/AICA. O foco do debate centrou-se em quatro questões fundamentais: a primeira, se a Síntese Plástica de acordo como vinha a ser realizada, ou seja, justapondo “obras escultóricas e pictóricas a construções arquitectónicas sob a solicitação do arquitecto” e as concessões mútuas implicadas neste processo conduziram a um empobrecimento do contributo de cada artista ficando, assim, aquém das possibilidades de cada uma das artes a nível isolado; a segunda, se os críticos teriam algum papel a desempenhar na colaboração entre artistas; a terceira, sobre a importância dos ateliers pluridisciplinares para a intervenção dos artistas desde o início do projecto, assim como se estes deveriam intervir na construção da cidade; por último, propunha-se

⁴⁹⁴ “Resta-nos falar do coveiro, que enterrará o caixão da Arte Integrada. É o crítico de arte que, ao invés de lutar pela dignificação deste sector artístico, denunciando os erros cometidos e esclarecendo os interessados, ignora a situação, cala-se, mantendo injustamente todas as tentativas feitas no silêncio ou, pior ainda, classificando-as de Decorativas, de Artes menores”. Cf. António Alfredo, «A arte integrada na arquitectura e o silêncio da crítica», *Seara Nova*, nº 1376/1377, Junho- Julho de 1960. p. 165, 167 e 172.

⁴⁹⁵ «Colaboração entre artistas plásticos», *Arquitectura* n. 92, Abril de 1966. p. 49- 62.

avancar sugestões de metodologias para melhorar a colaboração entre artistas⁴⁹⁶.

As posições manifestadas pelos diversos participantes não foram concordantes. De facto, a complexidade da problemática, agora em discussão num palco multidisciplinar, naturalmente originou novos caminhos de reflexão. Numa tentativa de objectivar o problema, Rui Mário Gonçalves alertou para a necessidade de esclarecer a situação a montante: ou os artistas operam segundo planos pré elaborados ou, pelo contrário, há uma ação recíproca entre o intelecto e a prática. Para o autor existiriam, pois, duas correntes: uma, que afirma que os campos disciplinares devem permanecer separados, outra, que defende a necessidade de se constituírem equipas com diferenciação de funções e subordinadas a um objectivo comum. Distantes da perspectiva prática e operativa de Rui Mário Gonçalves, situam-se as intervenções de Pedro Vieira de Almeida e Fernando Pernes cujo contributo para a complexificação e enriquecimento da problemática importa sublinhar. Desta forma, apesar de considerar a Síntese das Artes um problema ultrapassado e pouco relevante, Pedro Vieira de Almeida vê neste debate uma oportunidade para a realização de uma discussão mais ampla sobre a crítica, a formação e o método. O autor observa a existência de dois momentos distintos no acto da comunicação em arte: o da criação e o da leitura. O primeiro seria de natureza analítica, o segundo, de natureza integrada. Posto neste patamar, apenas o momento da leitura teria relevância numa apreciação de Síntese Plástica, uma vez que a integração “ou se dá ao nível da leitura, ou não se dá”. Conclui ainda que “pensar-se uma obra colectiva da mesma maneira como se pensa uma obra duma pessoa só com mais qualidade, é um problema errado”, uma vez que as experiências são diferentes. A colaboração não pressupõe, pois, o apagamento das intervenções individuais constituindo, antes, uma justaposição de várias intervenções. Por seu lado, e duvidando do conceito de justaposição avançado por Vieira de Almeida, uma vez que este representa um conceito estático, exactamente o oposto do que preconiza o tema em apreço, Fernando Pernes avança, pelo contrário, o conceito de realidade dinâmica, já que as obras se transformam quando operadas pelo observador estando, por isso, em constante interacção.

⁴⁹⁶ Este ponto da ordem de trabalhos, por falta de tempo, não seria debatido. Cf. Ibid. p. 62.

O reconhecimento da importância da crítica, a segunda questão proposta a debate, constituiu o tema mais consensual desta mesa-redonda. Apesar dos constrangimentos apontados ao seu exercício, tais como a dificuldade em “abranger toda a complexidade do fenómeno artístico em todas as modalidades a partir da sociedade em que se insere”⁴⁹⁷, ou as dificuldades de classificação provocadas pelo esbatimento dos limites disciplinares em arte contemporânea⁴⁹⁸, todos os intervenientes conferem à crítica um papel preponderante na articulação de programas de Síntese Plástica. É nesta perspectiva que, para Conceição Silva, a intervenção do crítico deveria consubstanciar-se não apenas na análise da obra, mas também da sociedade na qual o artista intervém e, nesse sentido, deveria orientar acerca de caminhos e processos de trabalho. Consonante com esta posição, Fernando de Azevedo adianta que o crítico deveria integrar as equipas de trabalho. Centrado, tal como os anteriores intervenientes, nos problemas práticos decorrentes da colaboração entre artistas, Leopoldo Castro de Almeida sublinha a importância da crítica. Enquanto função de charneira, esta poderia, pois, veicular a transmissão de experiências e fazer a verificação das problemáticas e da linguagem combatendo desta forma a falta de entendimento quanto a terminologias entre os vários grupos de profissionais.

A propósito do terceiro tema, embora de um modo geral os vários intervenientes se assumissem favoravelmente à participação dos artistas na cidade, por meio da qual poderiam intervir activamente ao nível político, psicológico, social, de forma individual e colectiva⁴⁹⁹, a questão também não gerou consenso. De facto, associada às dificuldades próprias do trabalho em equipa, acrescia a complexidade da intervenção em contexto urbano. A escala alargada da cidade e a específica, complexa e desadequada regulamentação programática e legislativa conduziam a constrangimentos vários, dificultando a desejada liberdade de acção. Sobre este assunto convém realçar a posição de Mário Pedrosa que, com base na experiência de Brasília, reconheceu as dificuldades de uma acção colectiva na cidade. De facto, apesar

⁴⁹⁷ Mário Pedrosa numa visão partilhada por Fernando Pernes.

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Posição partilhada por Fernando Pernes e José Augusto França. Cf. «Mesa Redonda», *Arquitectura*, Fevereiro de 1971.

dos esforços empreendidos para que a nova capital do Brasil se constituísse como uma obra representativa de todas as áreas artísticas do seu país, segundo o arquitecto, este empenho seria gorado pelos diversos constrangimentos que dificultaram o planeamento e a criação de uma motivação colectiva.

Distanciando-se de Pedro Vieira de Almeida para quem a organização do espaço urbano é uma questão exclusivamente ligada à área disciplinar da arquitectura, posiciona-se Conceição Silva que considera a cidade o “expoente máximo da intervenção de uma equipa de artistas plásticos”. Com uma visão mais optimista, e procurando solucionar as dificuldades referidas, o arquitecto adianta que, pela complexidade da intervenção, a abordagem deveria ser mais abrangente e não se focar unicamente na questão da colaboração dos artistas, devendo, ao invés, convocar outras disciplinas, nomeadamente a crítica.

Registando diferentes pontos de vista, relacionados com os contextos específicos e áreas disciplinares de cada participante, esta mesa-redonda assinala um momento importante no discurso crítico da síntese plástica. De facto, depois de quase duas décadas de iniciado em forma de artigo escrito e de forma individual, por artistas e arquitectos, o debate alargou-se a uma assembleia de agentes culturais oriundos essencialmente do ramo da crítica da arte e da arquitectura. A intervenção da crítica permitiu a extrapolação dos temas iniciais, e a formulação de novas reflexões, até ao momento por emergir. Importa sublinhar a proposta em considerar a integração plástica no momento da leitura e não no da produção (P. V. Almeida); facto que desvia o enfoque de um conceito estático, para o plano dinâmico (Fernando Pernes). O entendimento de uma realidade dinâmica, na qual as obras são transformadas pelo observador, constitui um novo factor neste discurso crítico. De facto, as questões inicialmente apontadas, levantadas maioritariamente pelos intervenientes directos (arquitectos e artistas), ancoravam-se sobretudo nos conflitos evidenciados durante os processos de colaboração. Uma crítica baseada em percepções e experiências individuais concentrava a atenção no momento da produção, preferindo-o assim ao da recepção onde efectivamente a Síntese Plástica “se dá ou não se dá” (P. V. Almeida).

Desta mesa-redonda interessa ainda reter que, de um modo geral, é transversal

o entendimento de que a Integração se revelaria com actuações concretas e com o desenvolvimento continuado das colaborações. As equipas deveriam, pois, “funcionar como uma máquina que, quanto mais vezes trabalhasse, melhores realizações conseguiria obter”⁵⁰⁰. Para o efeito, os artistas deveriam integrar as equipas projectistas da mesma forma que engenheiros e demais técnicos. É também unânime a necessidade de esclarecimento metodológico e de uniformização semântica e conceptual por forma a evitar más interpretações. Algumas destas propostas interpretativas, apoiadas directamente na realidade, encontram alinhamento em posições observadas na retórica internacional analisada no primeiro capítulo, na qual a Síntese constituiria o resultado de um processo orgânico e não racionalizado *a priori*⁵⁰¹.

As dificuldades associadas a esta tipologia de criação, identificadas e manifestadas no início do debate, não ficariam resolvidas neste encontro. No entanto, as diferentes visões sobre a problemática permitiram expandir o tema de análise e informá-lo à luz de novas perspectivas e abordagens, assim como ensaiar conceptualmente diferentes possibilidades para a sua fixação teórica e concretização prática.

Para além dos debates que, como observado, não alcançaram resultados concretos e unânimes⁵⁰², os críticos tentaram agilizar o processo de integração de obras de arte em edifícios. De facto, com o esforço cívico e crítico de democratização cultural que se seguiu ao 25 de Abril, por convite da DGEMN, a SP/AICA, entretanto mais estabelecida e em co-operação com outros organismos de assinalada importância e representatividade cultural⁵⁰³, trabalharam no sentido de alcançar formulações concretas para a integração das artes na arquitectura e urbanismo em obras do

⁵⁰⁰ Cf. Francisco da Conceição Silva. Ibid.

⁵⁰¹ Ver, por exemplo, as posições de J.L. Sert e Cornelis van Eesteren.

⁵⁰² Ver também o debate protagonizado pelos arquitectos Carlos Tojal, Carlos Roxo, Manuel Moreira, António Parrinha, Fernando Gomes da Silva e Gastão Cunha, os escultores José Aurélio e Luís Ralha e o pintor Rogério Ribeiro. Não tendo como objecto a Síntese das Artes, o tema foi abordado no quanto este poderia potenciar as vendas num mercado cada vez mais exigente e global. Apesar de perpassar um entendimento menos ortodoxo dos limites da intervenção das áreas disciplinares e a ideia de que todos deverão participar da concepção do espaço *com* o arquitecto, observa-se a confirmação da irresolubilidade quanto às matérias centrais evidenciadas na persistência de questões, tais como se as artes plásticas deveriam ocupar um recanto ou parede predefinidos, ou fazer um todo com a arquitectura, assim como a necessidade de esclarecimento e uniformização da terminologia “síntese das artes”. Cf. «Mesa Redonda», *Arquitectura*, nº 119, Janeiro/Fevereiro de 1971. p. 20-25.

⁵⁰³ Cf. Barão, «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)». p. 228.

Estado, nomeadamente do Ministério do Equipamento Social e Ambiente. Neste contexto, foi reunido um grupo de trabalho constituído por representantes das referidas entidades, dos quais, o pintor Fernando de Azevedo da SP/AICA, o escultor Hélder Batista da SNBA, o arquitecto Eduardo Trigo de Sousa da Associação Portuguesa dos Arquitectos e um representante do Movimento Democrático de Artistas Plásticos⁵⁰⁴. Às reuniões deste grupo assistiram representantes da DGEMN e da Direcção-Geral das Construções Escolares. Desta co-operação resultou o documento “Estudo de Processo de Encomendas de Obras de Arte pelo Estado aos Artistas Plásticos”⁵⁰⁵. A ideia fundamental por detrás deste articulado foi de, dentro do desejado quadro de justiça social, colmatar situações de desigualdade no acesso à encomenda pública que resultavam de desadequados processos de selecção. Na mesma linha, a necessidade de regular um novo quadro de colaboração dos artistas com o Estado que se distanciasse do praticado durante o Estado Novo⁵⁰⁶ e, nesse sentido, espelhasse a actualidade e a frescura da sociedade democrática.

Como estratégia de actuação, o grupo de trabalho considerou a adopção de duas linhas orientadoras, a considerar a curto prazo: por um lado, as obras a integrar em espaços públicos ou a sua reformulação; por outro, obras a integrar a própria composição de novos edifícios. Para o primeiro caso, e numa procura de distanciamento da actuação do Estado Novo que via na escultura pública vias de homenagem a destacadas figuras da história, considerava-se da maior importância a

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ «Estudo de Processo de Encomendas de Obras de Arte pelo Estado aos Artistas Plásticos», 28 de Fevereiro de 1975, SNBA, Lisboa, Arquivo SP/AICA. Documento reproduzido na íntegra em Ibid.

⁵⁰⁶ Os motivos para esta actuação seriam essencialmente três, descritos da seguinte forma: “Primeira: porque é preciso destruir a imagem de teor apologético, sumptuário e académico que orientou, prevaleceu e acabou por caracterizar no tempo fascista a encomenda pública, opondo-lhe outra que responda pela força imaginativa e actualidade, ao tempo, outro, da Sociedade democrática que se quer construir hoje. Segunda: Porque sendo o património artístico do país um agente de cultura, logo tem de reflectir essa condição tudo que, como encomenda pública, necessariamente se inscreve ou se constitui em património. Não pode admitir-se mais que o património português seja pautado por aquilo que nega, isto é, que seja pretensamente constituído à margem da realidade histórica, sociocultural, ignorando que é a actualidade criativa, com todos os seus riscos e experimentalismos, que propõe a imagem dinamizada de uma sociedade livre. Terceira: A participação dos artistas plásticos nesta proposta de imagem faz-se hoje, mais do que nunca ou tenderá a fazer-se, interessadamente na interrogação de problemáticas estéticas e sociológicas, acompanhando todo um processo histórico, de que estas últimas emergem. Procuram resolver as suas próprias dúvidas ou certezas inserindo-se, cada vez mais, nos contactos sociais, relacionando a sua intervenção em acordo criativo com eles, despertando-se a si próprios e às populações para uma criatividade generalizada.” Cf. Ibid.

proximidade com as comunidades, assim como a promoção da dinamização cultural e social. A proposta de implementação de dois projectos-piloto para as zonas periféricas e degradadas de Lisboa e Porto pretendia justamente colocar em prática esta experiência pela elaboração de dois estudos por parte de grupos de artistas. Por forma a tornar este processo participado pelo apoio e intervenção da população, este procedimento seria antecedido por amplos inquéritos públicos liderados pela DGEMN com a colaboração da SNBA e que ditassem o “tom específico para cada projecto-piloto”. Depois da conclusão das obras, a realização de discussão das soluções por parte dos artistas e demais especialistas permitiria aferir a pertinência da solução ou a sua extinção. Como alternativa a esta solução foi apresentada uma outra que previa o lançamento de um concurso de ideias que envolvessem dez equipas de artistas que, percorrendo o país, definissem soluções viáveis de intervenção. Caberia ao Estado em colaboração com os municípios a concretização das propostas. Sendo esta proposta preferida pela SNBA, foi considerada pelo grupo como mais adequada a solução dos projectos-piloto, uma vez que possibilitaria uma acção mais imediata. As verbas destinadas a este tópico seriam as previstas pela DGEMN.

Para o segundo caso, ou seja, para as obras a integrar na composição dos edifícios, propunha-se o alargamento das condições já fixadas a edifícios de menor escala e visibilidade promovendo, desta forma, uma maior distribuição das verbas. Os valores destinados a estas obras seguiriam, pois, as estipuladas em despacho promulgado a 20 de Dezembro de 1974 pelo Secretário de Estado das Obras Públicas e que estipulava a percentagem a adoptar para inclusão de obras de arte em obras superiores a dez mil contos⁵⁰⁷.

O documento de trabalho da AICA avançava também, como medidas de acção continuada, algumas propostas que o Estado deveria ter em conta no desejado estímulo à actividade artística, tais como e dentro de condições específicas e pré-fixadas, a existência obrigatória de artistas nas equipas projectistas por si contratadas e a admissão de artistas plásticos nos quadros técnicos da administração pública auferindo rendimentos de acordo com a sua qualificação. Os artistas contratados

⁵⁰⁷ Apesar desta indicação da sua existência, não foi possível localizar o referido despacho.

poderiam desta forma ajudar na resolução das composições, acompanhando o processo desde os primeiros estudos. Também o importante apoio na selecção de obras de arte a integrar e na actuação dos artistas participantes. Estes artistas dos quadros técnicos teriam independência relativamente às composições já que delas não poderiam participar. Apesar de consciente da dificuldade de implementação que algumas destas propostas pudessem constituir, a equipa de trabalho entendia, pois, que o importante seria acender a discussão pública a partir de propostas concretas e assim promover a participação colectiva na construção da cidade; circunstâncias que poderiam gerar um impacto cultural significativo⁵⁰⁸.

O referido articulado aconselhava ainda a extinção do grupo de trabalho assim que fosse ultrapassada a fase inicial de arranque, e a sua substituição por uma equipa de coordenação da acção desenvolvida através das suas Direcções-Gerais. Segundo Ana Luísa Barão, que localizou estes documentos no âmbito da sua investigação sobre a Crítica de Arte em Portugal, após recepção deste documento de trabalho, a Secretaria de Estado das Obras Públicas recomendou que se estabelecessem contactos com os representantes da Secretaria de Estado do Ambiente e com a Secretaria de Estado da Habitação e Urbanismo, assim como que se definissem os parâmetros dos concursos de ideias e que se definisse “artista plástico”. Reunido o referido grupo, não se conseguiu apurar se a AICA nele se incluiu⁵⁰⁹.

Como refere a autora, a instabilidade da situação governativa, plasmada nas consecutivas mudanças de governos e ministérios, assim como a falta de disponibilidade e empenho de várias instituições, e a impossibilidade para reunir terão sido impeditivas de uma reestruturação cultural concreta⁵¹⁰.

Oito anos após a mesa-redonda promovida pela *Arquitectura*, a Crítica de Arte através da SP/AICA procurou efectivamente caminhos de convergência com o Estado no sentido de tornar corrente as práticas de colaboração. Procurando afastar-se de questões subjectivas e conceptuais que caracterizaram anteriores encontros, este

⁵⁰⁸ Cf. «Estudo de Processo de Encomendas de Obras de Arte pelo Estado aos Artistas Plásticos».

⁵⁰⁹ Cf. Barão, «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)». p. 230.

⁵¹⁰ Cf. Ibid. p. 234.

grupo procurou, ao invés, uma actuação operativa que, pela practicabilidade das medidas apontadas, fosse efectivamente capaz de resolver os problemas, sobretudo dos artistas plásticos, a classe profissional mais visada no documento.

O entendimento objectivo da problemática, plasmado no pragmatismo das medidas, parece anunciar uma nova etapa na resolução desta delicada questão. No entanto, e como observado, as tentativas parecem ter falhado ante um quadro de instabilidade e pouca consistência estrutural e política.

CAPÍTULO 3

AS OBRAS (1944-1974): A SÍNTESE DAS ARTES EM SEIS CASOS DE ESTUDO

Este capítulo estuda obras exemplares de Síntese das Artes e reflecte criticamente sobre a sua manifestação no contexto da produção arquitectónica e artística em Portugal. Englobando um largo espectro de implementação, cronológico e tipológico, a selecção dos casos de estudo pretende constituir uma amostra da aplicação prática deste programa a partir do qual seja possível desenhar uma cartografia das suas diversas manifestações. Neste capítulo relativo a estudo de casos, utilizo frequentemente a expressão corbusiana *Promenade Architecturale* por entender que identifica a acção que pretendo transmitir relativamente à percepção do espaço através do movimento, ou seja, ao longo do itinerário arquitectónico. Também, importa assinalar que designo por *equipas* os grupos de trabalho constituídos pelos arquitectos e artistas plásticos - pintores, escultores, designers de interiores – formados especificamente para a concretização das obras analisadas. Estas equipas eram formadas a convite dos arquitectos autores das obras, com quem tinham relações próximas de amizade e formação. De facto, eram os arquitectos que recebiam as encomendas das empreitadas e, por isso, eram os naturais responsáveis técnicos e coordenadores dos trabalhos. Nesse contexto, concentravam em si as decisões sobre quem chamar para colaborar com produção de obra artística para os locais que previamente definiam. Nestas *equipas* todos os intervenientes desenvolviam os seus trabalhos em consciência plena do contexto em que agiam, ou seja, *em* ou *para* edifícios concretos de características muito específicas e que tinham como responsável, o arquitecto. A produção de trabalho novo e específico para os projectos

em questão é sintomática do empenho de cada interveniente neste projecto comum. Quanto ao grau de entrosamento entre os diferentes elementos constitutivos da equipa, no que podem corresponder a diferentes níveis de integração, é uma questão difícil de avaliar, já que, pela sua natureza intrínseca, seria variável em cada projecto.

Analisa-se, no quadro da encomenda privada, o estabelecimento comercial Livraria Portugália, que existiu no Porto entre 1945 e 1951, o Cinema Batalha, equipamento inaugurado na mesma cidade em 1947, a habitação unifamiliar António Neves em Vila Nova de Gaia, obra de 1949, o prédio de habitação multifamiliar Bloco das Águas Livres inaugurado em Lisboa em 1956, e, no contexto da encomenda pública, o monumento *Mar Novo*, projectado no âmbito do concurso promovido pelo Governo Português em 1954 para erguer um Monumento ao Infante D. Henrique e a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP) encomendada pelo Ministério das Obras Públicas – Direcção-Geral das Construções Escolares-Direcção das Construções Universitárias, inaugurada em 1974.

Configurando distintos enfoques na apreciação da Síntese das Artes, pelos contextos específicos em que cada encomenda se desenvolveu, a selecção abarca o tema desde uma perspectiva micro, onde podemos situar as pequenas obras, como estabelecimentos comerciais ou habitações particulares, à macro, contemplando equipamentos públicos e encomendas do Estado. Estas obras correspondem a várias escalas de realização e de investimento. Também, por cobrir um espectro cronológico com cerca de três décadas, a selecção permite entender as variações que este programa teve ao longo do tempo.

Para cada exemplo e, tendo por base os processos de licenciamento ou de concurso - no caso de *Mar Novo* - procedeu-se à contextualização do enquadramento urbanístico e das circunstâncias da encomenda, à caracterização das equipas, dos protagonistas e das redes de socialização, observou-se o impacto na opinião pública e o debate disciplinar associado e, por último, analisou-se o grau de compromisso mútuo entre obras de arte e arquitectura, o seu impacto na *promenade architecturale* e na experiência individual, examinando alinhamentos conceptuais e plásticos entre as diversas componentes do programa. À excepção da habitação particular que, não obstante se conhecerem outros exemplos, pela sua condição privada, tem limitada

disponibilização de informação, cruzamos os casos de estudo com o debate e a produção arquitectónica internacional avaliando correspondências com o contexto global.

A escolha dos casos de estudo assentou numa avaliação do compromisso entre a qualidade dos exemplos e vários condicionamentos que se apresentaram sobretudo a dois níveis: por um lado, a possibilidade de acesso físico às obras, por outro, a existência e a viabilidade de consulta das respectivas fontes documentais e iconográficas. Salienta-se que a análise da Síntese das Artes apoiada em estudos de caso apresenta, sobretudo para as obras de promoção privada, dificuldades acrescidas, pela escassez de documentação, o que muitas vezes as inviabiliza enquanto exemplo de análise; situação que não se verifica nas obras promovidas pelo Estado, de carácter mais perene e menos vulneráveis à especulação e que, por estarem abrigadas por regulamentação específica e obrigatória em sede de licenciamento, são amplamente documentadas.

3.1. Livraria Portugália [LP] (Porto, 1944-1945)



fig. 1
Artur Andrade
Livraria Portugália
Vista interior, ca. 1945
Arquivo Artur Andrade
Cortesia Laura Rodrigues

3.1.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa

A Livraria e galeria Portugália, estabelecimento comercial de iniciativa privada, existiu na Rua de Santo António (actual 31 de Janeiro) no Porto, entre 1945 e 1951. Projectada pelo arquitecto, ainda em formação⁵¹¹, Artur Andrade, teve as colaborações do pintor Augusto Gomes e do escultor Américo Braga, aos quais se juntaria Victor Palla, estudante de arquitectura na EBAP e, à época, colaborador no atelier de Artur Andrade, Fórum - Empresa Técnica de Construções Cívicas, Lda.⁵¹²

Sucursal da Livraria Portugália de Lisboa⁵¹³, a Portugália era propriedade de Agostinho Fernandes⁵¹⁴ proprietário também da Editora Portugália, conhecido

⁵¹¹ Tendo-se matriculado na EBAP em 1937 no Curso Especial de Arquitectura, em Setembro de 1945 Artur Andrade solicitou inscrição nas 15ª e 16ª cadeiras. Cf. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Processo individual do aluno Artur Vieira de Andrade», 1937, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁵¹² Fundada em 1942, *A Fórum – Empresa Técnica de Construções Cívicas Lda.*, tinha sede na Avenida dos Aliados nº 142, 2º andar, no Porto. Cf. Pedro Soares da Silva, «Obra e Vida de Artur Andrade» (Dissertação de Mestrado, Porto, Universidade Fernando Pessoa Faculdade de Ciências e Tecnologias Arquitectura e Urbanismo, 2008), <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3989>. p. 7.

⁵¹³ A Livraria Portugália de Lisboa localizava-se na Rua do Carmo, nº 75.

⁵¹⁴ Agostinho Fernandes (1886-1972) nasceu em Mexilhoeira Grande, no Algarve. Nos anos 20 fundou a empresa *Algarve Exportador*, produtora e exportadora de conservas de peixe, que pouco depois se transformou no maior grupo nacional neste sector. Apoiou a criação artística em diferentes áreas tendo editado os primeiros nove números da revista *Contemporânea* dirigida por José Pacheco e financiado a produtora *Cinelândia* dirigida pelo seu amigo e realizador Carlos Porfírio. Em 1942 fundou a Portugália Editora e pouco depois comprou a Livraria Portugália, em Lisboa. Amigo de escritores e artistas, entre os quais Almada Negreiros e José Malhoa, coleccionador de arte portuguesa predominantemente

industrial do ramo das conservas, mecenas e importante colecionador de arte⁵¹⁵ que, neste negócio para além dos sócios que tinha em Lisboa, os empresários livreiros Pedro de Andrade e Raúl Dias⁵¹⁶, proprietários também da Livraria Portugal, se associou a dois novos sócios, o capitalista Alfredo Resende Gomes de Almeida⁵¹⁷, industrial da área têxtil, e Luís Queirós Botelho de Sousa, também director da Editorial Saber, de Coimbra⁵¹⁸.

A livraria situava-se num prédio de quatro pisos localizado numa das artérias mais movimentadas da cidade. O programa contemplava uma livraria no piso térreo, uma sala de leitura e de reunião de artistas, escritores e intelectuais no piso intermédio, armazém e escritórios na cave e uma galeria de arte no primeiro piso.

Para a instalação deste espaço comercial “dentro dos moldes mais largos e actuais”⁵¹⁹ e do seu inovador programa, o arquitecto teve a colaboração de artistas, consubstanciada na integração de duas pinturas sobre madeira de Augusto Gomes no

naturalistas de Oitocentos e modernistas. Cf. José da Cruz Santos, *Agostinho Fernandes - Um industrial inovador, um colecionador de arte, um homem de cultura Fotobiografia* (Lisboa: Portugal, 2000).

⁵¹⁵ Segundo José Augusto França, a colecção de arte de Agostinho Fernandes era considerada das maiores e mais valiosas em Portugal, constituindo a primeira colecção de arte contemporânea portuguesa, a par da do médico Anastácio Gonçalves, reunindo aproximadamente seis mil quadros. Cf. José Augusto França, «Nota sobre Agostinho Fernandes colecionador», em *Agostinho Fernandes - Um industrial inovador, um colecionador de arte, um homem de cultura Fotobiografia* (Lisboa: Portugal, 2000), 27–28.

⁵¹⁶ Pedro de Andrade e Raúl Dias eram sócios na *Dias e Andrade, Lda.*, empresa proprietária desde 1937 da Livraria Portugal (fundada em 1918 por Heitor Antunes e José António Correia) a quem se juntou Agostinho Fernandes, antes de se converter no único accionista e fundar a Portugal Editora em 1942. A empresa *Dias e Andrade, Lda.* era também proprietária da Livraria Portugal, considerada pelos dois empresários “filha da Portugal” fundada na Rua do Carmo em 1941 e que encerrou em Fevereiro de 2012. Cf. Luís Amaro, «Agostinho Fernandes, as Portugálias», em *Agostinho Fernandes Um Industrial Inovador, um Colecionador de Arte, um Homem de Cultura* (Lisboa: Portugal, 2000), 11–23. e José Leite, «Livrarias Portugal e Portugal», *Restos de Colecção* (blog), 25 de Outubro de 2017, <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2017/10/livrarias-portugal-e-portugalia.html>.

⁵¹⁷ Alfredo Resende Gomes de Almeida (1900-1977) era industrial da área têxtil sendo sócio maioritário da *Empresa Industrial de Santo Tirso, S.A.- Arcotêxteis*, uma sociedade constituída por capitalistas e comerciantes do Porto e Santo Tirso, uma das maiores e mais reconhecidas indústrias têxteis do Vale do Ave, fundada em 1923. De acordo com conversa mantida com o seu filho, Eng.º Alberto Resende (n.1929), no âmbito desta investigação, Alfredo Resende financiava frequentemente negócios de diferentes tipologias, tendo financiado inclusive, serrações de madeira. Habitando na Avenida da Boavista, a sua vida era passada na baixa do Porto dividida entre o escritório que a sua empresa mantinha na Rua Cândido dos Reis e, as noites de convívio no Ateneu Comercial do Porto, onde lhe terá sido proposto, por Botelho de Sousa, o financiamento da Livraria Portugal. Cf. Engenheiro Alberto Resende, telefone, 18 de Dezembro de 2020.

⁵¹⁸ Cf. João Palla e Carmo Reinas Martins, «O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6903>. p. 54.

⁵¹⁹ Artur Andrade, «Memória descritiva», em *Processo de Obras LO 389/1944* (Porto, 1944).

interior e dez baixos-relevos em bronze de Américo Braga na fachada. A decoração das vitrines foi entregue a Victor Palla, autor também do design gráfico do material de papelaria. O design de interiores, mobiliário e equipamentos foram desenvolvidos por Artur Andrade.

Apesar da Livraria Portugália ser referenciada no contexto da actividade arquitectónica e artística respectivamente de Artur Andrade⁵²⁰ e de Victor Palla⁵²¹, o único estudo que menciona o seu programa artístico enquanto sintoma de Síntese das Artes divulgando fotografias é o que observa a actividade da galeria de arte⁵²², situada no primeiro piso da livraria. Apesar dos referidos contributos, nenhum analisa a Livraria Portugália sob uma perspectiva integrada de Síntese das Artes.

Importa também assinalar que a bibliografia específica de Augusto Gomes se centra sobretudo na sua produção pictórica, excluindo⁵²³, ou referindo apenas superficialmente⁵²⁴, o trabalho que o artista realizou para espaços públicos. A única publicação que aborda em secção própria a obra pública de Augusto Gomes⁵²⁵ omite a Livraria Portugália, tal como os arquitectos envolvidos nas encomendas e os contextos associados às colaborações. Por sua vez, o escultor Américo Braga não tem sido objecto de atenção por parte da historiografia, desconhecendo-se, por isso, estudos específicos sobre a sua actividade artística.

⁵²⁰ Pedro Soares da Silva, «Obra e Vida de Artur Andrade» (Dissertação de Mestrado, Porto, Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Ciências e Tecnologias Arquitectura e Urbanismo, 2008), <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3989>.

⁵²¹ João Palla e Carmo, «O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla» (Tese de Doutoramento - Volume I, Lisboa, IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, 2012), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6903>.

⁵²² Sónia Moura, «Portugália - Uma Galeria Moderna no Porto dos anos 40» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013).

⁵²³ “Da produção mural de Augusto Gomes, que não abordamos neste texto, conhecem-se obras dos anos 50 que confirmam, retomam ou renovam os trabalhos gerais da sua obra pictórica.” Cf. Laura Castro, *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos (Matosinhos: Edições ASA, 2000). p. 31. Ver também Galeria Municipal de Alverca/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, *Augusto Gomes Pintura/Desenho*, Galeria Municipal de Alverca/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Vila Franca de Xira, 2016).

⁵²⁴ Susana Barros, «Augusto Gomes» (Porto, Universidade Portucalense, 1987), texto policopiado; Laura Castro, «Realismo e Mito», em *Representações do Povo*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Vila Franca de Xira, 2022), p. 176–207.

⁵²⁵ A. Cunha Silva, *100 Marés - Comemoração do Centenário do Nascimento de Augusto Gomes*, Galeria Municipal de Matosinhos (Matosinhos, 2010). Sobre a obra plástica para teatro destaca-se Museu da Quinta de Santiago/Câmara Municipal de Matosinhos, *Mandar Acender o Céu Augusto Gomes, o TEP e Matosinhos*, Museu da Quinta de Santiago/Câmara Municipal de Matosinhos (Matosinhos, 2005).

Quanto à formação desta equipa evidenciam-se relações pessoais do arquitecto Artur Andrade, contemporâneo de Augusto Gomes na Escola de Belas-Artes que frequentou entre 1937 e 1948, ano em que solicitou a apresentação do CODA⁵²⁶. Augusto Gomes e Américo Braga eram amigos e companheiros da Escola de Belas-Artes do Porto onde integraram o grupo + *Além*, constituído por estudantes de Arquitectura, Pintura e Escultura⁵²⁷ que se reuniram em contestação ao ensino conservador então praticado na Academia de Belas-Artes do Porto⁵²⁸.

3.1.2. Justificação da escolha do caso de estudo

A criação de estabelecimentos comerciais com ambientes únicos e diferenciados era uma estratégia utilizada como forma de captar a atenção dos clientes pela projecção de uma imagem inovadora. Os artistas recebiam encomendas para intervir em espaços comerciais, sendo-lhes solicitadas participações que se concretizavam, entre outros, em pinturas murais, painéis de azulejo, baixos-relevos, ou integração de esculturas. Apesar das distintas escalas de concretização e visibilidade, a integração de elementos de arte em estabelecimentos comerciais de ampla visibilidade no espaço público constituía uma mais valia na transmissão de valores culturais e de transformação do gosto num contexto de modernidade⁵²⁹. Por esse motivo, também conotava os seus proprietários com um espírito progressista, propício ao negócio.

Devido ao rápido encerramento (esteve em actividade apenas 6 anos), a Livraria Portugália do Porto e, conseqüentemente, o seu programa artístico

⁵²⁶ O CODA solicitado por Artur Andrade tinha como tema “Um Palácio para Exposições e Desportos na Cidade do Porto”. Cf. Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Processo individual do aluno Artur Vieira de Andrade».

⁵²⁷ Embora o Manifesto do grupo + *Além*, distribuído pelas ruas do Porto em Abril de 1929, tenha sido assinado por Ventura Porfírio, Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Artur Justino Alves, Américo Soares Braga, José Dominguez Alvarez e Adalberto Sampaio, colheu a simpatia e a adesão de outros colegas como Arménio Losa, Augusto Gomes, Cruz Lima, Guilherme Camarinha, Januário Godinho, Laura Costa, Mário Cândido Moraes Soares e Mendes da Silva. Cf. Galeria do Palácio, ed., [+ de] 20 grupos e episódios no Porto do século XX, Galeria do Palácio, vol. I (Porto, 2001). p. 46-49.

⁵²⁸ Este grupo apresentou-se publicamente no Salão Silva Porto em Novembro de 1929 e no Ateneu Comercial em 1930.

⁵²⁹ Ana Tostões, «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50», em *Arquitectura Moderna e Obra Global a partir de 1900*, vol. 16, Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (Porto: Fubu Editores S.A., 2009). p.61.

permaneceram ocultos da historiografia da arte e da arquitectura⁵³⁰. Integrando pintura, escultura e, numa perspectiva de projecto global, todo o desenho de equipamento interior e mobiliário, assim como do material gráfico e consumíveis necessários ao negócio de livraria, esta obra é um exemplo de Síntese das Artes. Apesar da individualidade e especificidade das contribuições, todas se alocam estrategicamente na arquitectura contribuindo não apenas para a sua valorização patrimonial, como para o fortalecimento da identidade empresarial e, sobretudo, para a promoção do negócio que aí se desenvolvia.

3.1.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*

O projecto da Livraria Portugália caracteriza-se, no essencial, por algumas directrizes formais e funcionais: no rés-do-chão localizava-se a sala de vendas organizada em recantos de leitura, definidos pelas próprias estantes de livros. O mobiliário estava pensado como peça fundamental na organização do espaço e no qual exercia uma forte e activa presença. A dilatação espacial que resultava da solução em duplo pé-direito e em varandins permitia uma percepção da globalidade do estabelecimento [fig. II.LP 1 e 2]. Em ambos os extremos localizavam-se os acessos ao piso superior [fig. II.LP 3]: o da esquerda dava acesso a um varandim no piso intermédio [fig. II.LP 4 e 5] que ligava à sala de leitura e reunião de escritores, ao fundo; o da direita, dando igualmente acesso à sala de leitura, continuava em direcção ao segundo piso, onde se localizava a galeria de arte [fig. II.LP 6]. O espaço era amplamente iluminado pelo envidraçado que resultava do recorte da fachada à altura de dois pisos [fig. II.LP 7]. Este recorte destacava o prédio do edificado próximo evidenciando desde logo a sua invulgaridade e modernidade. É de salientar, contudo, que a formalização da sua imagem pública não decorreria unicamente de opções estéticas, sendo antes o resultado de uma vontade de renovação da linguagem arquitectónica aliada a uma hábil resolução das condicionantes que a preexistência impunha. O afirmativo recuo da fachada, à altura de dois pisos com a inclusão de um

⁵³⁰ Sobre este assunto ver Sónia Moura, «Portugália - Uma Galeria Moderna no Porto dos anos 40» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013).

envidraçado em toda a dimensão, resolveu duas situações num único gesto: a dificuldade de iluminação do interior e o pouco espaço disponível para montra.

A intenção do arquitecto em integrar elementos artísticos na arquitectura está patente desde a fase inicial do projecto, conforme comprovam os desenhos instrutórios do processo de licenciamento⁵³¹ [fig. II.LP 8]. Complementando as peças desenhadas, a memória descritiva refere a intenção de dotar o espaço de uma “nota colorida e embelezamento” pelo recurso a “aplicações de contraplacado pintado por pintor de arte, à maneira de lacas”⁵³², como forma de atenuar a concepção estritamente funcional do espaço. Refere também a integração de “possíveis aplicações ornamentais de bronze nos topos de lado”⁵³³, na fachada principal. Esta zona criada pelo recuo constitui uma antecâmara, um espaço entre a via pública e o espaço interior adequado à organização de uma espaçosa zona de montra. Esta era encimada lateralmente por dez baixos-relevos em bronze realizados por Américo Braga a partir de desenhos de Augusto Gomes⁵³⁴ [fig. II.LP 7].

Estes elementos representavam alegorias das diferentes áreas temáticas representadas na livraria. Os relevos estavam grampeados às placas de mármore que revestiam o alçado interior da zona de montra. A escolha do bronze para realização destes elementos escultóricos sinaliza o requinte que se pretendia para o estabelecimento. Esta escolha tinha alinhamento com os materiais que integravam as soluções construtivas tanto do espaço interior como do exterior, de que faziam parte “madeiras raras”, cobre, bronze e mármore. A integração de elementos artísticos não se limitou ao exterior, prolongando-se também ao interior da livraria para onde o arquitecto previu em projecto, dois planos em madeira como remate aos lanços de escadas localizados nos extremos do piso térreo para a recepção de duas pinturas⁵³⁵ de Augusto Gomes. Conhecemos apenas o registo de uma delas [fig. II.LP 9]. A pintura representa duas figuras femininas envergando longos vestidos, uma sentada, outra em pé apoiada num capitel jónico. A primeira de longos e ondulados cabelos loiros e numa

⁵³¹ Artur Andrade, *Processo de Obras LO 389/1944* (Porto, 1944).

⁵³² Cf. Andrade, «Memória descritiva».

⁵³³ Cf. Andrade.

⁵³⁴ “Nela [fachada] sobressaem os desenhos de Augusto Gomes, um pintor já revelado, modelados pelo escultor talentoso que é Américo Braga”. Cf. «É inaugurada amanhã a Livraria Portugália notável empreendimento ao serviço da cultura, das letras e das artes», *Jornal de Notícias*, 20 de Março de 1945.

⁵³⁵ A técnica utilizada nas pinturas seria óleo ou têmpera.

pose meditativa toca levemente com a mão esquerda na boca, e segura na mão direita um papel com o desenho de uma construção geométrica de um triângulo rectângulo em cima do qual pousa um búzio marinho. A segunda, igualmente de longo e ondulado cabelo embora escuro, segura na mão esquerda um pergaminho aberto e uma máscara trágica. Um volumoso e pregueado panejamento envolve e protege as duas figuras, entrelaçando-se por fim, por entre os ramos de um arbusto de tronco esguio e longo. Perpassa a cena uma brisa denunciada pelo movimento que anima os cabelos e os panejamentos, e que ecoa no voo dos pássaros. Tudo indica tratar-se de Polímnia, a musa da Música Sagrada, da Geometria, Meditação e Agricultura que traz consigo o búzio, símbolo do som primordial, e Melpômene, a poetisa, musa da Tragédia, duas das filhas de Mnemósine e Zeus, entidades mitológicas que presidiam segundo a tradição Grega e Romana às ciências, às letras e às artes sob a direcção de Apolo.

O recurso à imagem alegórica ou metafórica era usual nas intervenções artísticas dos espaços comerciais, como forma de descrever as actividades aí desenvolvidas. Especificamente nesta tipologia comercial, temática semelhante seria utilizada no ano seguinte na Livraria Tavares Martins, projecto de Viana de Lima e Agostinho Ricca, localizada a poucos metros, na Rua dos Clérigos, para cujo interior Dordio Gomes realizou uma pintura a fresco intitulada “Apolo a as Musas” [fig. I.AVL 3] na qual Érato, musa da poesia lírica e símbolo do desejo, é representada em frente a um cavalo exibindo confiante uma lira em sua mão⁵³⁶. Estes exemplos confirmam a tendência para a valorização de factores poéticos que inspiram o pensamento, na conceptualização do programa artístico de estabelecimentos comerciais, mais concretamente de livrarias.

Distinta das intervenções de Américo Braga e Augusto Gomes, especificamente alocadas e indissociáveis da arquitectura, a colaboração de Victor Palla consubstanciou-se de forma mais abrangente e multifacetada. De facto, ao estudante do Curso de Arquitectura coube uma acção de vertente multidisciplinar desdobrada entre vitrinismo, design gráfico e direcção artística da galeria. Nas fotografias conhecidas das referidas vitrinas [fig. II. LP 10 e 11] pode observar-se a sua organização

⁵³⁶ Uma reprodução fotográfica da pintura foi recentemente publicada em Laura Castro, *Dordio Gomes (1890-1976)*, Câmara Municipal de Arraiolos (Arraiolos, 2021). p. 170-171.

criativa, patente não apenas na cuidada apresentação das publicações como na inclusão de inventivas composições tridimensionais em recorte e colagem sobre papel. Pelos temas representados, de associação inequívoca à actividade editorial, pensamos tratar-se de trabalhos artísticos de Victor Palla realizados especificamente para este local. Quanto à vertente desenvolvida na área do design gráfico, destaca-se para a livraria, o design para o material de estacionário, papel de embrulho e marcadores de livros [fig. II.LP 12 e 13], para a editora, capas de livros e, para a galeria de arte, o design dos catálogos das exposições aí realizadas, a primeira das quais de Júlio Resende [fig. II.LP 14], por si organizada. A acção de Victor Palla teria, pois, um importante papel no que seria a imagem pública da livraria, mas sobretudo na construção da identidade corporativa deste estabelecimento comercial⁵³⁷.

Percorrendo algumas publicações da época, é evidente a actualidade do projecto com o contexto internacional, nomeadamente com a arquitectura moderna que, na Europa do pós-Guerra, vinha a desenhar-se. Em Março de 1946, a revista italiana *Domus*, revelando as tendências mais avançadas na arquitectura de estabelecimentos comerciais, publicava imagens de uma livraria em Milão⁵³⁸ [fig. II.LP 15], projectada por Franco Albini (1905-1977), arquitecto, designer e colaborador da revista de arquitectura *Casabella*. A engenhosa amplitude espacial obtida pelo recurso ao pé-direito duplo, a criação de zonas mais contidas definidas pelos varandins a meio piso, assim como a inclusão do acesso ao piso superior ao fundo do espaço, encontra semelhanças imediatas com a estrutura formal interior da Livraria Portugália, inaugurada um ano antes. Semelhanças que se estendem ao nível do tratamento das superfícies e no rigoroso detalhe dos madeiramentos e dos remates dos diferentes revestimentos, dos quais domina a madeira.

A criação de espaços diferenciados e únicos com valorização da qualidade háptica dos materiais tem na Portugália ressonância com a proposta de integração dos painéis em madeira pintados. Por se encontrarem integrados numa composição de painéis de remate da escada, condicionados pelos recortes dos degraus, terão sido

⁵³⁷ Victor Palla terá sido colaborador na Portugália até Julho de 1945, data em que regressou a Lisboa. Sobre este assunto ver Sónia Moura, «Portugália - Uma Galeria Moderna no Porto dos anos 40» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013).

⁵³⁸ Cf. Franco Albini, «Negozi - una libreria», *Domus - la casa dell'uomo*, Março de 1946, Arquivo Domus, p. 38-39.

realizados após a sua instalação, por isso, no próprio local de intervenção recebendo acabamento idêntico aos restantes madeiramentos.

A intervenção de Augusto Gomes encarna o valor lírico e poético do espaço remetendo, pela representação simbólica e iconográfica, para o valor universal das artes e da cultura. Embora integrando características clássicas, patentes sobretudo no tema e na estrutura compositiva, a pintura evidencia uma tendência para a estilização das formas, mais imediatamente perceptível nos elementos vegetais, mas também no desenho da figura humana que ganha maior relevo em alguma distorção de escalas patente nos pés e mãos das figuras representadas. Uma estilização e distorção que, contudo, não esconde o rigor na aplicação do conhecimento da anatomia humana e vegetal, aprendido na sua formação na Escola de Belas-Artes.

Os baixos-relevos executados por Américo Braga e Augusto Gomes seguem idêntica linha conceptual, agregando uma função informativa e, pela específica localização, também de atractividade, aspectos importantes para a actividade comercial.

3.1.4. Recepção crítica

Este espaço, e especificamente o programa de Síntese das Artes que configura, mereceu atenção da imprensa por ocasião da sua inauguração. Com cobertura nos principais diários da cidade do Porto, em todos foi referida a qualidade das obras plásticas e a sua harmoniosa integração na arquitectura. O jornal *A Tarde*⁵³⁹ salientou a importância da qualidade da arquitectura e do programa artístico para a progressiva transformação do Porto por meio dos seus estabelecimentos comerciais, enquanto o *Comércio do Porto*⁵⁴⁰ enfatizou o trabalho de equipa evidenciado na obra, sobretudo na fachada em forma de átrio onde “andam de mãos dadas a visão do arquitecto, e a sensibilidade do escultor Américo Braga e dos pintores Augusto Gomes e Victor Palla”. Apreciação idêntica é veiculada no *Jornal de Notícias*⁵⁴¹, que destaca a “fachada

⁵³⁹ «Uma nova Livraria, A Livraria Portugal é inaugurada amanhã», *A Tarde*, 20 de Março de 1945. p.3.

⁵⁴⁰ «Amanhã inaugura-se a Livraria Portugal um estabelecimento verdadeiramente novo ao serviço da cultura em que sobressai o trabalho do arquitecto Artur Andrade», *O Comércio do Porto*, 20 de Março de 1945.

⁵⁴¹ «'É inaugurada amanhã a Livraria Portugal notável empreendimento ao serviço da cultura, das letras e das artes». *Jornal de Notícias*, 20 de Março de 1945.

rasgada e ampla, de recorte monumental” onde “sobressaem os desenhos de Augusto Gomes, um pintor já revelado, modelados pelo escultor talentoso que é Américo Braga” e, ainda as decorações das montras de Victor Palla. *O Primeiro de Janeiro*⁵⁴² enfatiza o “conforto acolhedor e o clima propício ao convívio intelectual” que o projecto de arquitectura e programa artístico associado proporcionam.

3.1.5. Conclusão

O projecto da Portugália tem a sua génese no desejo de actualização e espírito empreendedor de um grupo de especialistas do ramo livreiro que, aliados a capitais privados, encontraram meios para a concretização de um projecto cultural inovador na cidade do Porto. Como observado, a Portugália é exemplar da actualização da arquitectura comercial com os códigos modernos internacionais e da Síntese das Artes. Inaugurada no ano em que terminou a Segunda Guerra Mundial, uma circunstância simbólica que afirma a esperança num futuro mais próspero, contudo fracassada quanto às expectativas comerciais do negócio implementado. A brevidade da sua existência e a rápida alteração do espaço para adaptação a novos negócios⁵⁴³ não deixou vestígios do programa inicial nem da participação dos seus autores.

Na oportunidade de trabalhar neste particular contexto o programa inovador solicitado e corresponder ao espírito vanguardista dos encomendadores, Artur Andrade respondeu com uma proposta objectiva, funcional e actualizada da qual se evidenciava uma particular atenção ao desenho e integração de obras plásticas.

A intenção em integrar no projecto uma componente artística está evidenciada desde a fase inicial, nomeadamente nos desenhos que instruem o processo de licenciamento. Embora incluindo desenhos esquemáticos das intervenções, os desenhos técnicos definem com exactidão a sua localização. Esclarecedores da vontade em valorizar o estabelecimento pela integração de intervenções artísticas, os desenhos evidenciam, sobretudo, uma lógica organizativa que lhes atribui sentido. É desta forma que se observa a alocação das obras em dois pontos fundamentais do percurso, assinalando momentos de inflexão de movimento: na entrada, marcando a

⁵⁴² «A Livraria Portugália inaugura hoje a sua Filial na cidade do Porto», *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Março de 1945.

⁵⁴³ Em 1954 abria no mesmo espaço a discoteca *Vadeca*, projecto do arquiteto Jorge Segurado. Datará dessa altura a remoção ou destruição das obras de arte. Cf. Jorge Segurado, *LO 121/1953* (Porto, 1953).

passagem do espaço público para o privado e, nos acessos verticais, que ligam a livraria aos pisos superiores, nomeadamente aos espaços de acesso mais reservado, a sala dos escritores e a galeria de arte.

Pela sua específica localização, escala e proporção, as participações artísticas contribuem na construção de um espaço plasticamente mais rico, mas também mais comunicante, no que constitui a sua missão. Convergindo nos temas representados, as obras actuam, pois, na construção do espaço simbólico, acrescentando valor poético e literário associados às actividades aí desenvolvidas.

Este projecto assinalou as estreias de Augusto Gomes e Américo Braga na colaboração com arquitectos em estabelecimentos de comércio, e do muito jovem Victor Palla na direcção artística, decoração de vitrines e design gráfico para um espaço comercial, este último, um ofício que, a par da arquitectura e da fotografia, manteria ao longo de toda a actividade profissional.

3.2. Cinema Batalha [CB] (Porto, 1945-1947)



fig. 2
Artur Andrade
Cinema Batalha
Vista exterior, 2011
Fotografia [https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_Batalha_\(Porto\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_Batalha_(Porto))

3.2.1 Contextualização do projecto e caracterização da equipa

O Cinema Batalha, projecto do arquitecto Artur Andrade datado de 1945⁵⁴⁴ e inaugurado a 29 de Maio de 1947⁵⁴⁵, constitui um dos primeiros exemplos da concretização de um programa moderno no contexto dos equipamentos públicos de promoção privada, na cidade do Porto⁵⁴⁶. Implantado a nascente da Praça da Batalha, mais concretamente no gaveto que esta define com a Rua de Santo Ildefonso, o equipamento insere-se no mesmo local onde, desde 1908, funcionava o *Novo Salão High Life*, a mais antiga sala de projecção de cinema da cidade⁵⁴⁷. O equipamento foi edificado num tecido urbano consolidado e, por isso, esteve condicionado pelas volumetrias e alinhamentos das edificações envolventes. Confinando com o edifício onde funcionava a estação central dos Correios, Telégrafos e Telefones (CTT), um solar de finais do século XVIII, e na proximidade com outros equipamentos emblemáticos

⁵⁴⁴ Artur Andrade, *Processo de Obras LO 148/1945* (Porto, 1945).

⁵⁴⁵ A primeira sessão de cinema realizou-se a 3 de Junho de 1947.

⁵⁴⁶ “A aproximação ao desejo do novo manifestou-se em primeiro lugar no Porto, cidade comercial e burguesa, afastada do poder, onde uma encomenda privada dinâmica e empreendedora que desejava modernizar-se, vai estimular a emergência de linguagens de ruptura. Desde 1945 que o Porto contava com projectos de uma inusitada modernidade como o Cinema Batalha (1946) de Artur Andrade, o Mercado do Bom Sucesso (1949) ou o Palácio Atlântico (1946-50).” Cf. Ana Tostões, *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, (Porto: FAUP Publicações, 2015). p. 300.

⁵⁴⁷ Inaugurado em 1906 na Feira de S. Miguel, nos terrenos da actual rotunda da Boavista, o cinematógrafo *Salão High Life* era uma construção precária em madeira e zinco. Depois de dois meses de funcionamento, foi transferido para o Jardim da Cordoaria onde se manteve durante dois anos, após os quais se instalou na Praça da Batalha alterando o nome para *Novo Salão High Life*. Cf. Cinema Batalha, *Cinema Batalha - Plaquete Comemorativa da Abertura do Cinema Batalha*, Cinema Batalha (Porto, 1947).

como o Cinema Águia d'Ouro⁵⁴⁸ inaugurado em 1899⁵⁴⁹, a Igreja de Santo Ildefonso projectada pelo arquitecto Nicolau Nasoni em 1730 e o Teatro Nacional de S. João que, após o incêndio de 1908, foi reconstruído segundo projecto do arquitecto José Marques da Silva e inaugurado em 1920.

O projecto deste cinema resulta de uma encomenda da empresa *Neves & Pascaud*⁵⁵⁰ realizada por intermédio de António Ferreira Neves⁵⁵¹ ao arquitecto Artur Andrade. A empresa pretendia modernizar as instalações do equipamento e aumentar a capacidade de lugares para melhor responder à numerosa afluência às sessões de cinema⁵⁵². Por esse motivo, em 1946 o edifício cinematográfico *Novo Salão High Life* foi totalmente demolido para que fosse possível construir no mesmo local o Cinema Batalha, projectado por Artur Andrade.

Constituindo o primeiro projecto de raiz para um equipamento no centro da cidade uma oportunidade para alicerçar a carreira profissional do arquitecto, colocando em prática ideais modernos de que era adepto, mas que ainda eram de difícil aceitação⁵⁵³, Artur Andrade projectou um edifício de avançada modernidade, enfatizada pela acentuada curva da fachada onde se inscreve um amplo envidraçado, numa assumida ruptura formal e conceptual com a envolvente, assim como na incorporação de um numeroso e diversificado programa artístico. Desejando uma agenda comum entre arquitectura e artes, característica pela qual se evidenciava⁵⁵⁴, o arquitecto convidou vários artistas a participarem neste projecto. Um livro

⁵⁴⁸ O Cinema Águia d'Ouro inaugurou no mesmo edifício onde anteriormente existia o Café Águia d'Ouro. Tendo funcionado como cinema a partir de 1908, encerrou em 1989.

⁵⁴⁹ A sua fachada seria remodelada em 1926 pelo arquitecto Leandro de Moraes (1883-1957).

⁵⁵⁰ A empresa *Neves & Pascaud* era constituída por Manuel da Silva Neves e Auguste Edmond Pascaud. Era também proprietária do Salão Jardim Trindade (actual Cinema Trindade) inaugurado em 1913 e do Teatro de Carlos Alberto inaugurado em 1901.

⁵⁵¹ "Artur Andrade (...) historiou, como há três anos lhe apareceu aquele empresário..." Cf. «Um banquete de homenagem ao sr. António Ferreira Neves», *Jornal de Notícias*, 3 de Junho de 1947.

⁵⁵² O cinematógrafo era no início do século uma das maiores atracções do Porto, cidade que em maior quantidade utilizou o cinematógrafo no país. Cf. José Gomes Bandeira, *Porto 100 Anos de Cinema Português* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996). p. 11.

⁵⁵³ Cf. «A Arquitectura de hoje defendida por um grupo de arquitectos modernos - Artur Andrade fala-nos do Batalha». Esperemos, agora, o sr "Batalha"!», *A Tarde*, Abril de 1945.

⁵⁵⁴ "Ultimamente tem-se verificado nesta cidade uma colaboração muito louvável dos arquitectos com os pintores e escultores...Para isso muito contribuiu o arquitecto Artur Andrade, chamando numerosos artistas para a decoração do Café Rialto e da Livraria Portugália, onde se vêem trabalhos murais de Dordio Gomes, Guilherme Camarinha, Abel Salazar e Augusto Gomes. Cf. Manuel de Azevedo, «Um Escândalo Artístico - Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto», *Mundo Literário*, 18 de Janeiro de 1947. p. 16.

comemorativo distribuído na inauguração⁵⁵⁵ identifica o Cinema Batalha como resultado de um trabalho de equipa, sendo a Arquitectura projecto de Artur Andrade, Pintura de Júlio Pomar, Augusto Gomes, António Sampaio e Altino⁵⁵⁶ e Escultura de Américo Braga e Arlindo Gonçalves [Rocha]. Integraram também a equipa projectista, dois engenheiros responsáveis por importantes especialidades; no Cimento Armado e Condicionamento de Ar, Bernardino de Barros Machado e na Iluminação e Som, Mário Botelho de Sousa.

Apesar de reunir a colaboração de seis artistas, a informação sobre as suas participações é reduzida e, em alguns casos, inexistente. De facto, à excepção das intervenções de Júlio Pomar, nomeadamente os frescos que realizou no foyer e no bar registados em fotografia por Ernesto de Sousa meses após a abertura do Cinema⁵⁵⁷ [fig. II.CB 1 e 2], e o baixo-relevo de Américo Braga, que subsiste na fachada sudoeste [fig. 2], as restantes permaneceram, até à data deste estudo, por identificar e, consequentemente, estudar. Esta circunstância deve-se ao que constituiu um processo gradativo de ocultação e destruição de várias das intervenções artísticas ocorridas por diversos motivos e em diferentes momentos que, associado à alienação patrimonial a que o edifício esteve sujeito durante décadas, conduziram ao generalizado esquecimento do programa artístico aí integrado e dos seus autores.

O processo de identificação das obras foi, pois, complexo essencialmente por dois motivos: a escassez e/ou inexistência de documentação escrita e iconográfica que permitisse identificar as obras e de as relacionar inequivocamente com os seus autores e, principalmente, pelo seu desaparecimento do olhar público. Foi nesse sentido que a recente - e oportuna - requalificação do Cinema Batalha, desenvolvida a par da escrita desta tese, permitiu confirmar a existência das pinturas murais de Júlio Pomar, assim

⁵⁵⁵ Cinema Batalha, *Cinema Batalha - Plaquete Comemorativa da Abertura do Cinema Batalha*.

⁵⁵⁶ Apesar de não se terem localizado evidências sobre o seu envolvimento no Cinema Batalha, pensamos tratar-se de Altino Maia (1911-1988), escultor e participante das Exposições Independentes.

⁵⁵⁷ As fotografias terão resultado de um pedido de José Augusto França a Ernesto de Sousa. Sobre este assunto veja-se Paula Pinto, «Júlio Pomar (1926-2018): Episódios de uma Imagem Encoberta, ou o Neo-Realismo Debaixo da Tinta», em *Batalha Retrospectiva do Futuro* (Porto, 2023). p. 112.

como localizar e identificar a de António Sampaio⁵⁵⁸. Ocultadas por diversas camadas de tinta, as três intervenções foram destapadas e restauradas.

Das circunstâncias que ditaram o desaparecimento das obras, ficou registado o episódio que culminou em 1948, no tapamento dos frescos que Júlio Pomar havia realizado no foyer principal e no bar⁵⁵⁹. Para além deste, identificamos dois momentos cruciais no processo de transformação do edifício e das obras: um, decorrido da necessidade de aumento da área de ecran exigido pelos avanços tecnológicos de filmagem e projecção⁵⁶⁰, facto que ditou a destruição do proscénio e consequentemente do baixo-relevo de Américo Braga que o encimava e das pinturas de Augusto Gomes aí integradas⁵⁶¹; outro, relacionado com as obras de remodelação e adaptação para acomodar uma sala de projecção cinematográfica na cave, requeridas em 1976 à Câmara Municipal do Porto pelo arquitecto Benjamin do Carmo⁵⁶². A transformação do espaço original para integração desta nova sala, que ficaria conhecida como *Sala Bebé*, ditaria a destruição do bar e do salão de festas aí localizados. Esta remodelação poderá ter originado o tapamento da pintura que António Sampaio realizou na parede da escada de ligação plateia-cave.

Da investigação e estudo realizados no âmbito desta tese⁵⁶³, podemos avançar que o programa artístico do Cinema Batalha teve a seguinte configuração: Júlio Pomar realizou duas pinturas a fresco, nomeadamente na escada de ligação entre os foyers da plateia e da tribuna e na parede do bar ao nível do balcão; Augusto Gomes realizou

⁵⁵⁸ Não obstante uma fotografia proveniente do arquivo de Artur Andrade comprovar a existência de uma pintura mural na escada de ligação plateia-cave, a sua autoria não estava comprovada uma vez que a referida pintura, entretanto destapada, não estava assinada. A fotografia em associação à localização dos respectivos esboços (assinados) no espólio de António Sampaio permitiram a atribuição inequívoca da autoria da pintura mural. Para a localização dos esboços foi essencial o empenho dos familiares do artista, a quem agradeço. Agradeço também o empenho e dedicação da equipa de restauro *Nova Conservação*, em especial da Dr^a. Maria João Revez que acompanhou este processo.

⁵⁵⁹ Sobre este assunto ver Paula Pinto, *Ibid*.

⁵⁶⁰ Agradeço ao professor e investigador da área do cinema Paulo Cunha, os esclarecimentos sobre as actualizações tecnológicas na indústria cinematográfica.

⁵⁶¹ Facto relatado em Cassiano Barbosa, «O Pintor Augusto Gomes e a sua contribuição para a Arquitectura», *O Norte*, 13 de Dezembro de 1986. p. 7. Este depoimento permitiu identificar inequivocamente a participação de Augusto Gomes neste projecto.

⁵⁶² Benjamin do Carmo, *Processo de Obras LO 34/1976* (Porto, 1976).

⁵⁶³ Algumas considerações sobre o programa artístico do Cinema Batalha, identificadas no curso desta investigação, foram avançadas em Sónia Moura, «Artes integradas no Cinema Batalha - Artistas e Obras: contextos e singularidades de um programa de síntese plástica», em *Batalha Retrospectiva do Futuro* (Porto: Câmara Municipal do Porto/Batalha Centro de Cinema, 2023), p. 87–103.

pinturas no proscénio da sala de espectáculos; António Sampaio realizou uma pintura a óleo⁵⁶⁴ na escada de ligação entre plateia e cave. Continua ainda desconhecida a participação de Altino que, segundo o referido livro comemorativo, terá integrado o programa de Pintura. O programa de Escultura era constituído por dois relevos de Américo Braga, nomeadamente na fachada sudoeste e na parte superior do proscénio, e de Arlindo Rocha uma escultura de vulto em gesso intitulada “Flora” localizada no foyer da tribuna. O Cinema contempla também duas placas em gesso⁵⁶⁵ relevadas e policromadas que encimam as portas laterais da sala de espetáculos que, de acordo com este estudo e análise, atribuímos à dupla de artistas Augusto Gomes e Américo Braga. O primeiro terá desenhado as figuras e o segundo modelado o relevo⁵⁶⁶. Os diversos motivos ornamentais em latão incorporados nos pavimentos de marmorite negro os foyers, terão sido desenhados pelo próprio arquitecto, autor também do equipamento e mobiliário que integra o interior do cinema.

Apesar do Cinema Batalha ser amplamente referenciado na historiografia da arquitectura como um exemplo paradigmático de modernidade⁵⁶⁷, o seu programa artístico tem sido, como observado, remetido à invisibilidade. No que refere à bibliografia específica dos artistas que nesta obra participam, à excepção de Júlio Pomar cuja obra amplamente documentada integra informação sobre a sua intervenção no Cinema, ou ignora a respectiva participação⁵⁶⁸, ou apenas a refere sumariamente⁵⁶⁹.

⁵⁶⁴ Tecnologia identificada pela equipa de conservação e restauro que intervencionou a pintura, no âmbito das recentes obras de requalificação, a quem agradeço.

⁵⁶⁵ Agradeço a identificação do material à técnica de restauro Cláudia Fraga que intervencionou estes relevos no âmbito das obras de requalificação do Cinema Batalha.

⁵⁶⁶ Embora não se tenham localizado as evidências desta parceria no Cinema Batalha, no curso desta investigação foram identificadas e comprovadas as parcerias dos dois artistas noutras obras realizadas nos anos de 1940, imediatamente antes e depois deste projecto.

⁵⁶⁷ Ver, por exemplo, Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, «Um novo Cinema Batalha», em *Batalha Retrospectiva do Futuro* (Porto: Câmara Municipal do Porto/Batalha Centro de Cinema, 2023), p. 51–86; Ana Tostões, *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa* (Porto: Publicações FAUP, 2015); Ana Tostões, «Modernização e Regionalismo 1948-1961», em *Arquitectura do Século XX: Portugal* (München: Prestel, 1998), p. 40–53; José Fernando Gonçalves, «Cinema Batalha 1944-1947», em *Guia de Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*, vol. 9 (Porto: Ordem dos Arquitectos SRN/Civilização, 2001).

⁵⁶⁸ A bibliografia específica de Augusto Gomes não refere a sua participação nesta obra.

⁵⁶⁹ Para António Sampaio e Arlindo Rocha, as participações circunscrevem-se a breves referências nas suas biografias. Cf. Árvore- Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., ed., *António Sampaio 1916-1994 O Homem e a Obra*, (Porto: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. 2004).

O único estudo que observa o Cinema Batalha enquanto exemplo de Síntese Plástica foi publicado recentemente tendo por base esta investigação⁵⁷⁰.

Pela sua modernidade, “valor estético e técnico intrínseco” do qual faz parte a inscrição de património artístico, o Cinema Batalha está, desde 2012, classificado como Monumento de Interesse Público pela Secretaria de Estado da Cultura⁵⁷¹.

Quanto à equipa⁵⁷² - constituída por um arquitecto, três pintores e dois escultores – na sua formação presidiu uma lógica simples assente numa rede de cumplicidades em torno do arquitecto. Para além das relações de amizade, evidenciam-se formações comuns na Escola de Belas-Artes do Porto e participações de vários dos artistas nas Exposições Independentes, Exposição de Primavera e Exposição Geral de Artes Plásticas, importantes acontecimentos do meio cultural e artístico e vias privilegiadas à aproximação entre profissionais.

Juntando artistas diplomados e ainda em formação, alguns com experiência, outros estreantes nesta tipologia de obra, Artur Andrade reuniu uma equipa heterogénea de diferentes áreas disciplinares e filiações estéticas. Esta característica significaria à partida uma promessa de qualificação do cinema pela integração de obra artística diversificada e pela apresentação pública de novos e promissores valores da cena artística, como se confirmaria.

3.2.2. Justificação da escolha do caso de estudo

A modernidade da arquitectura enfatizada pelo seu portentoso programa artístico, destacam o Cinema Batalha no plano da reflexão crítica da modernidade por via da Síntese das Artes. Pelo reconhecimento da sua actualidade, desde a fase inicial este Cinema fez parte, dois meses após a inauguração, de um conjunto de obras

⁵⁷⁰ Sónia Moura, «Artes integradas no Cinema Batalha - Artistas e Obras: contextos e singularidades de um programa de síntese plástica». p. 86-103.

⁵⁷¹ Secretaria de Estado da Cultura, «Classificação Cinema Batalha», Pub. L. No. Diário da República, 2ª Série, Portaria nº 666/2012 (7 de Novembro de 2012).

⁵⁷² De acordo com o jornal *Horizonte* de Novembro de 1946, uma diferente configuração da equipa inicial terá sido considerada: “O pintor Frederico George recusou a encomenda de uma pintura a fresco (6X3m) para o pavimento do balcão do novo Cinema Batalha do Porto à qual estava atribuída a verba de 10 000\$00”. Cf. «Galeria», *Horizonte Jornal das Artes*, Novembro de 1946. p. 3. Tudo indica que a obra inicialmente destinada a Frederico George seria encomendada, após a sua recusa, a Júlio Pomar.

visitadas por um grupo de arquitectos de Lisboa que, desejando conhecer a arquitectura moderna que se fazia no Norte do país, aí se deslocaram a convite da revista *Arquitectura*⁵⁷³. Dessa visita, teve especial referência o Cinema Batalha, como recentemente relatou Nuno Teotónio Pereira, um dos participantes:

“(...) no Porto, porque havia uma camada de arquitectos jovens, muito corajosos havia também uma certa tradição de não respeitar as imposições de Lisboa. Havia uma certa tradição de liberdade no Porto que levou a que durante o período do Estado Novo- em que se construíram mais obras de arquitectura, por exemplo na região de Lisboa- se realizassem algumas obras de arquitectura moderna no Porto, das quais a mais notável é precisamente o Cinema Batalha.”⁵⁷⁴

Afirmando inequivocamente a actualidade que a integração de um programa artístico lhe conferia, na inauguração, e como referido, seria distribuída uma publicação⁵⁷⁵ na qual se publicitava o novo cinema como resultado de uma agenda comum entre a Arquitectura, Pintura, Escultura e Engenharias nomeadamente Estabilidade, Condicionamento de Ar e Iluminação e Som⁵⁷⁶, entendidos como pilares fundamentais da empreitada.

Apesar do Cinema Batalha constituir um exemplo surpreendente de Síntese Plástica, pela quantidade e variedade de intervenções artísticas que integra, a desatenção a que durante décadas esteve sujeito remeteu este tema a um longo e crescente processo de invisibilidade. Neste ponto, se a intervenção de Júlio Pomar se tornou icónica pelo mediatismo gerado em torno do - suposto - trágico destino dos

⁵⁷³ Este intercâmbio profissional que durou três dias, para além de visitas a obras em várias localidades, designadamente Porto, Fão, Esposende, Póvoa de Varzim e Viana do Castelo, incluiu também visitas a ateliers de arquitectura. A viagem seria comentada em I.P.F., «Porto - Intercâmbio Profissional», em *Arquitectura*, Ano XX 2ª série, nº 19, 1948, p. 5–6.

⁵⁷⁴ Nuno Teotónio Pereira em entrevista a Francisco Portugal e Gomes, a 16 de Novembro de 2009. Cf. Francisco Portugal e Gomes, «Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa: contributo para o entendimento das causas do problema da “casa portuguesa”» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2019), <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/87628>. p. 311.

⁵⁷⁵ Cinema Batalha, *Cinema Batalha - Plaquete Comemorativa da Abertura do Cinema Batalha*.

⁵⁷⁶ Respectivamente sob responsabilidade dos engenheiros Bernardino de Barros Machado responsável também por outras obras emblemáticas de arquitectura moderna no Porto como a Livraria Portuguesa (1944-1945) e o Bloco da Carvalhosa (1947-1953), projectado por Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e Mário Botelho de Sousa. Cf. Cinema Batalha.

seus frescos, consequente e paradoxalmente, a participação dos restantes artistas no programa artístico do Cinema Batalha permaneceu, até ao momento, por identificar e estudar.

3.2.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*

Destacando-se no contexto da praça onde se implanta, pelos códigos de modernidade que integra, de que o arrojo da forma, a longa fenestração e o relevo da fachada são exemplo, o Cinema Batalha assume-se como peça diferenciadora e autónoma. Apesar da singular imagem, a volumetria do cinema procura os alinhamentos dos edifícios confinantes pela ondulante forma que percorre todo o alçado: por um lado, com um prédio encostado ao Cinema Águia d'Ouro, por outro, com o edifício dos CTT, balançando sobre o espaço público e evidenciando a zona que, no interior, corresponde aos vários foyers. Este movimento de forma estabelece uma suave transição entre a Rua de Santo Ildefonso e a Praça da Batalha [fig. II.CB 3]. Uma pala de curva e dimensão expressivas delimita um embasamento ao nível do rés-do-chão e encaminha o visitante em direcção à entrada [fig.II.CB 4]. O mármore escuro que o reveste contrasta com a fachada de cor clara, definindo uma zona de sombra e criando um efeito de suspensão. À noite, a pala era profusamente iluminada por uma bateria de pontos de luz que, para além de sublinharem o efeito festivo, destacavam uma área de montra destinada à afixação de cartazes e do programa cinematográfico. Entre a pala e o topo do edifício, uma longa cortina de vidro acompanha a totalidade do alçado permitindo iluminar abundantemente os foyers. Voltados à Praça da Batalha estão em permanente relação com o exterior. A fenestração da fachada é, contudo, interrompida por uma superfície plana que integra o relevo de Américo Braga [fig. II. CB 5]. Trata-se de uma intervenção executada em argamassa cimentícia e, originalmente, com finalização pictórica em amarelo ocre, no fundo, e terracota, nos elementos figurativos⁵⁷⁷. Nela estão representadas dez figuras distribuídas numa estrutura a três níveis, integrando três na base, seis ao centro e uma na parte superior.

⁵⁷⁷ Agradeço à equipa projectista o acesso ao relatório realizado pela equipa de conservação e restauro que intervencionou este relevo, no âmbito da recente requalificação do Cinema Batalha.

No plano inferior à esquerda, uma ceifeira carrega na mão esquerda uma braçada de trigo e, com a direita, ergue uma foice em direcção à qual segue o seu olhar, ao centro, um operário sustenta sobre o corpo uma longa corrente de ferro e, à direita, uma figura feminina sentada segura um livro aberto pousado sobre as pernas. No plano central, quatro figuras femininas, entre as quais uma com um bebé ao colo, outra de mão dada com uma criança. No plano superior, diante de dois corcéis em movimento, uma figura masculina ergue o punho direito e sorri, apontando com a mão esquerda em direcção a uma estrela que se localiza no canto superior direito.

Estrelas de cinco pontas em vidros coloridos pontuam as finas vestes das figuras que se localizam nos planos superiores, conferindo-lhes um delicado brilho⁵⁷⁸ [fig. II.CB 6 a 8]. O cenário integra vários elementos arquitectónicos e vegetais que fornecem enquadramento aos personagens e rematam o painel em vários pontos. Destes fazem parte um capitel jónico no qual se envolve um panejamento, rematando o canto superior esquerdo da composição, um vão em arco que emoldura a mãe e o filho rematando o lado direito do painel, uma cadeira onde se senta a mulher com o livro e, no extremo oposto, uma estrutura vegetal, uma árvore da vida. Estrelas de cinco pontas de várias dimensões pontuam a composição.

Trata-se de uma representação que congrega figuras e símbolos associados à mitologia com figuras relativas ao mundo do trabalho. Hierarquizando tanto as diferentes fases da vida, como várias camadas sociais, o relevo é atravessado, contudo, pela dimensão da fantasia simbolizada pela estrela de cinco pontas⁵⁷⁹. Trata-se de uma composição de grande harmonia, tanto pelo estático equilíbrio das massas, de que faz parte um acertado ajuste entre o baixo e o alto-relevo, assim como pelo desenho esguio das figuras; característica representativa na obra do escultor, quer em obras integradas em superfícies arquitectónicas⁵⁸⁰, quer no trabalho que desenvolveu autonomamente.

⁵⁷⁸ Apesar de imperceptível ao transeunte comum, que observa o relevo exclusivamente a partir da via pública, uma visita à obra de requalificação do Cinema Batalha, realizada no âmbito deste estudo, permitiu analisá-lo em proximidade e, conseqüentemente, ter percepção do detalhe nele contido.

⁵⁷⁹ Códigos simbólicos idênticos podem ser identificados nos baixos-relevos do Cinema *Condes* (1952) e *Europa* (1958) realizados, respectivamente, por Aristides Vaz e Euclides Vaz, localizados em Lisboa.

⁵⁸⁰ Veja-se separador de Américo Braga no Anexo I.

O baixo-relevo da fachada é parte constitutiva do carácter moderno que o arquitecto pretendia para o Cinema como referiu, justificando a composição dos alçados:

“O Cinema é uma invenção moderna e todo o seu espírito, é o espírito da modernidade. Por isso o seu estilo deve também ser moderno, pois seria uma incoerência um cinema construído à maneira clássica. Por isso as fachadas que se apresentam (...) têm a fisionomia que é própria de um cinema e a sua originalidade plástica é bem compreensível no caso em questão. Elas dão bem nitidamente a função deste edifício.”⁵⁸¹

A entrada no edifício realiza-se por um espaçoso átrio que tem ligação ao foyer da plateia. O foyer é amplamente iluminado por uma generosa fenestração voltada à Praça da Batalha. A sua forma afunilada permite alcançar uma interessante perspectiva sobre a caixa de escadas que, em três lanços o liga com o correspondente ao nível da tribuna e do balcão [fig. II.CB 9 a 11]. O foyer foi cuidadosamente estudado por Artur Andrade por forma a tirar o maior partido do fluxo do público e assim animar o local⁵⁸². Articulando a circulação vertical e horizontal, a escada é um elemento de destaque no desenho e na organização programática do Cinema, constituindo um local de charneira na distribuição de percursos. Pela sua relevância foi apontada pelo arquitecto como “sala para passear do público”⁵⁸³.

A sua importância justifica, pois, que desde a fase inicial do projecto o arquitecto aí previsse a inclusão de uma pintura mural⁵⁸⁴[fig. II.CB 12]. Na parede ligeiramente curva da escada, localiza-se um fresco de grandes dimensões de Júlio Pomar [fig. II.CB 13], visível desde o cruzamento entre o átrio de entrada e o foyer onde se situa. Com perspectiva a longa distância, cujo impacto é potenciado pelo plano curvo onde se insere, a pintura surge como um *frame* cinematográfico que

⁵⁸¹ Artur Andrade, «Memória descritiva e justificativa [avanço sobre a via pública do Cinema Batalha]», 16 de Fevereiro de 1945, Arquivo Histórico Municipal do Porto, A-PUB-15021-2- p. 61-64.

⁵⁸² Sobre este assunto veja-se Artur Andrade, «Memória descritiva», em *Processo de Obras LO 148/1945* (Porto, 1945).

⁵⁸³ Cf. Andrade. Folha 3.

⁵⁸⁴ “Por isso se desenvolve [a escada] em seus três lanços de encontro a uma parede maciça, que será decorada de bom material”. Cf. Andrade. folha 5. O anteprojecto integra uma perspectiva elucidativa da intenção em dotar esta parede de uma pintura.

enquadra os movimentos ascendentes e descendentes dos espectadores durante os intervalos e à saída das sessões de cinema [fig. II.CB 14].

A pintura de aproximadamente 11,00 x 6,00 m representa os bailes populares da festa de S. João do Porto. Este é um momento de folia colectiva, cujo tom festivo é evidenciado pelo ondulado das formas que, serpenteando por toda a pintura, envolve os protagonistas numa inebriante névoa iluminada pelos tradicionais balões de S. João [fig. II.CB 15]. Entre músicos e bailarinos, a representação integra vinte e cinco protagonistas. Está insuflada de movimento, em sintonia com o fluxo associado à escada adjacente. Do piso da plateia acede-se à sala de espectáculos [fig. II.CB 16] que, enquanto espaço emblemático de qualquer cinema, é assinalado com várias intervenções. Encimando as entradas laterais, localizam-se dois baixos-relevos em gesso de forma trapezoidal policromados de Américo Braga e Augusto Gomes. Nelas estão representadas várias pombas que esvoaçam por entre ramos e flores [fig. II.CB 17 e 18].

Nas paredes laterais e ligeiramente curvas do proscénio localizavam-se pinturas de Augusto Gomes. No alinhamento com os motivos dos relevos que encimam as portas, as pinturas evocavam cenas de ar livre, com representação de árvores em flor com presença de pombas brancas e alguns cervos [fig. II.CB 19]. Trata-se de uma representação plena de lirismo e que, por esse motivo, se distancia conceptualmente da obra pictórica pela qual o autor mais se evidenciaria, caracterizada por temáticas associadas ao mundo do trabalho. Analisada no contexto de um certo fascínio instalado pelo universo cinematográfico animado⁵⁸⁵ detecta-se um claro alinhamento ao mundo fantástico de Walt Disney, nomeadamente ao carismático *Bambi*, principal protagonista de filme homónimo estreado no início dos anos de 1940⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ A propósito do fascínio pelo cinema animado, é conhecida a conferência proferida por Almada Negreiros no Cinema Tivoli por ocasião da estreia em Lisboa da primeira longa metragem de animação da Walt Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões*, a 21 de Novembro de 1938. Nesta intervenção, o artista sublinharia a importância do desenho animado pela possibilidade que aportaria ao cinema de se destacar do excesso de realismo, abrindo portas à sua autonomia. Cf. José de Almada Negreiros, «Desenhos Animados Realidade Imaginada», em *Manifestos e Conferências*, ed. Fernando Cabral Martins et al. (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006). p. 273-281.

⁵⁸⁶ O entusiasmo da crítica pelo cinema animado e por *Bambi* foi destacado em Roberto Nobre, «Bambi, desenhos animados da Disney», em *Seara Nova* nº 860 (Lisboa, 1944), p. 61.

O proscénio estava profusamente iluminado por estrelas de quatro pontas. Coroando-o situava-se um alto-relevo de Américo Braga representando uma figura feminina ligeiramente reclinada e envolta num pregueado e estrelado véu [fig. II.CB 19].

Saindo da sala de espectáculos pelo lado oposto e entrando na escada de acesso à cave [fig. II.CB 20] onde se situava o salão de chá e de festas, localiza-se uma pintura mural a óleo de António Sampaio [fig. II.CB 21 a 23]. A pintura apresenta três corcéis que livremente interagem numa paisagem natural onde, por entre altas montanhas, se vislumbra um arco-íris e o voo de um pássaro. Esta constitui uma cena de grande frescura, da qual sobressai o vigoroso movimento das figuras equestres que assim contrastam com a tranquilidade da paisagem envolvente. A delicadeza e o traço livre eram características da obra do pintor, das quais Abel Salazar relacionaria com “formulas de *infantilismo* que procura na intimidade e na profundidade ingénua do sentir primordial a fonte de renascimento e inspiração”⁵⁸⁷. A temática de paisagem e de ar livre perpassa toda a obra plástica de António Sampaio que fixa tanto cenas citadinas, como campestres onde era habitual a presença de animais, sobretudo de cavalos.

Regressando ao foyer principal, por onde se realiza o acesso aos pisos superiores, alcança-se a tribuna. É neste nível que se situa “Flora” [fig. II.CB 24 e 25], escultura de Arlindo Rocha. Localizada à entrada da sala de espectáculos e na intersecção entre o plano formado pelo envidraçado exterior e o plano da sala, sobre “Flora” converge uma acentuada perspectiva, facto que lhe atribui uma importância específica tanto na percepção, como na organização do espaço.

Representando uma figura feminina em escala próxima do natural, a escultura integra, contrariamente a outras representações da mesma deusa⁵⁸⁸, uma inusitada austeridade, facto que é reforçado pela brancura do próprio material que a compõe, o gesso. A postura frontal e ativa é acentuada pela sua colocação sobre um plinto de madeira por sua vez instalado sobre um degrau. Envergando um longo manto, preso

⁵⁸⁷ Árvore- Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., *António Sampaio 1916-1994 O Homem e a Obra*. p. 184.

⁵⁸⁸ Ver, por exemplo, a *Flora* de António Teixeira Lopes (1904), instalada no jardim da Cordoaria, no Porto, ou a *Flora* de Jean Baptiste Carpeaux (1873).

ao corpo nú apenas pelo pescoço, ampara delicadamente o panejamento com as duas mãos protegendo, simultaneamente, as enormes flores e elementos vegetais que com ele, e com ela própria, se parecem querer fundir-se. De contornos precisos e volumes simplificados, “Flora” pode ser entendida à luz da influência exercida pela obra de Maillol no jovem Arlindo Rocha. Uma influência que ele próprio descreveu:

“Maillol: a essência da forma ainda humana. Ao aprender Maillol senti que havia uma forma humana superior em beleza à do corpo humano; que a alguém havia preocupado, não com a frieza dos gregos, o misticismo da Idade Média ou a especulação anatómica de Miguel Ângelo, mas com a simplicidade humana de Maillol.”⁵⁸⁹

Da lição de Maillol retirou o equilíbrio de massas, a estaticidade e a simplificação formal, uma síntese que contém a feminilidade das formas, contudo, sem expressividade. O mesmo poder expressivo é negado a esta “Flora” que, desprovida de sentido humano, é convertida em pura presença cerimonial e imagem arquetipal.

Analisando a produção de Arlindo Rocha dos anos de 1940, é possível sinalizar a importância desta escultura como o culminar de um processo de simplificação e de viragem em direcção a valores de sintetização formal⁵⁹⁰.

No bar ao nível do balcão localiza-se outra pintura a fresco de Júlio Pomar [fig. II.CB 26]. Ocupando a totalidade da parede até ao envidraçado sudoeste, a pintura, com cerca de 3,00 x 6,00 m representa um momento festivo, com a intervenção de três músicos, dando continuidade à temática da pintura no pavimento anterior. Músicos e foliões compõem o baile dançando ao som da música que eles próprios executam com o acordeão e as guitarras. Todos os protagonistas estão envoltos num ondulante véu, que tanto reforça o contraste entre as duas cenas, como delimita o espaço da pintura que, desta forma, se liberta e autonomiza relativamente aos limites do suporte.

⁵⁸⁹ Arlindo Rocha, «Esculturas de Arlindo», em *Portucale*, Cadernos das Nove Musas (Porto, 1950).

⁵⁹⁰ Sobre a simplificação formal no contexto da obra de Arlindo Rocha e especificamente em *Flora* ver Ana Luísa Oliveira, «Esculturas de Arlindo Rocha: quando a escultura procurou ser apenas escultura» (Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011), <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6522>.

As intervenções de Júlio Pomar no Cinema Batalha foram realizadas num momento particularmente agitado do seu envolvimento político. Tendo aderido ao MUD juvenil em 1946, a militância activa que empreenderia em prol de uma arte útil ganhava crescente visibilidade conduzindo, nesse mesmo ano, à organização da I Exposição de Primavera⁵⁹¹, a primeira de orientação neo-realista em Portugal.

Bem distintas dos primeiros estudos, que revelavam a intenção de retratar a faina fluvial e as vindimas, cenas típicas de trabalho na região do Douro [fig. II.CB 27], as pinturas que realizou no Cinema Batalha, embora mantendo o povo no centro dos acontecimentos, contextualizam-no nas festas populares de S. João do Porto. Tanto a primeira opção, destacando o trabalho, como a pintura que seria realizada, centrada no lazer, evidenciam uma clara intenção em evidenciar a massa humana e trabalhadora como principal protagonista das acções⁵⁹².

Objecto de uma precoce e adversa campanha⁵⁹³, iniciada durante a sua execução em meados de 1947, a controvérsia foi instalada em torno das pinturas.

Em Abril de 1947 Pomar foi preso e, apesar dos esforços empreendidos por Artur Andrade⁵⁹⁴ e pela empresa proprietária do Cinema⁵⁹⁵, no sentido de ser libertado por forma a concluir a obra para a inauguração prevista para o fim do mês de Maio, este acaba por inaugurar com a pintura do foyer plateia-tribuna inacabada.

⁵⁹¹ Realizada no Ateneu Comercial do Porto em 1946.

⁵⁹² O interesse de Júlio Pomar pela pintura mural de conteúdo social seria evidenciado a várias frentes. Como exemplo, destaca-se a sua acção na página *Arte* do jornal *A Tarde*, que dirigiu entre Junho e Outubro de 1945. Nesta publicação, para além da divulgação de autores comprometidos política e socialmente, como os mexicanos J. Clemente Orozco, Diego Rivera ou David Alfaro Siqueiros, destaca-se a publicação de artigos tal como “Nota sobre a Arte Útil” no qual o autor se sintoniza abertamente com os valores da realidade social. Cf. Júlio Pomar, «Nota sobre a Arte Útil», *A Tarde*, 16 de junho de 1945, sec. Página Arte. p. 3 e 6.

⁵⁹³ Azevedo, «Um Escândalo Artístico - Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto». p. 16.

⁵⁹⁴ “Por informações que recebemos o sr. Júlio Pomar está presentemente detido pela P.I.D.E. e, portanto, impossibilitado de concluir os seus trabalhos antes da inauguração do novo Cinema (...) A não ser que V^a Ex^a se digne consentir que o sr. Júlio Pomar venha concluir as suas pinturas (...)” Cf. Artur Andrade, «Carta ao Director da Polícia Internacional da Defesa do Estado», 2 de Maio de 1947.

⁵⁹⁵ “Tencionando proceder à inauguração em meados do mês corrente e informando-nos a família daquele senhor de que não pode continuar o seu trabalho em virtude de se encontrar preso às ordens da Polícia Internacional da Defesa do Estado, vinha solicitar de V^a Ex^a que considerasse os prejuízos materiais e morais que resultariam para esta Empresa da reabertura do cinema com tão notórias lacunas na sua decoração (sobretudo por que isso acontece com obras de arte) e nos participasse o que se oferecesse justo sobre a possibilidade do senhor Júlio Pomar vir concluir as suas pinturas.” Cf. António Ferreira Neves, «Carta ao Director da Polícia Internacional da Defesa do Estado», 2 de Maio de 1947, Arquivo Nacional Torre do Tombo.

Pressionada pelo poder central, a Câmara do Porto, através do seu gabinete de advocacia, salvaguarda a sua posição, emitindo um ofício ao Ministro do Interior⁵⁹⁶ estabelecendo os limites da sua competência legal. Alegando que a intervenção das Câmaras se circunscreveria à deliberação “sobre a segurança, elegância, salubridade e prevenção de incêndios das edificações confinantes com ruas e lugares públicos”, sugere a apreciação estética das questões relacionadas com a decoração interior dos recintos, para o sector legislativo ou para os serviços da Inspecção dos Espectáculos.

No meio da polémica, Júlio Pomar é libertado do Forte de Caxias em finais de Agosto e regressa ao Porto para concluir a intervenção no Cinema Batalha.

Com o Cinema inaugurado há mais de um ano, mas ainda por legalizar, pressionada pela administração central, a Empresa *Neves & Pascaud*, depois do insucesso das diligências tomadas para evitar semelhante desfecho, envia uma carta a Júlio Pomar informando-o da decisão de “eliminação” das pinturas⁵⁹⁷.

Estando ainda pendente o licenciamento do equipamento, em Julho de 1948, o presidente da Câmara Municipal do Porto, Luís de Pina, emitiu um ofício ao Ministro do Interior solicitando a legalização do Cinema alegando que “as pinturas existentes no interior do edifício foram já devidamente modificadas de modo a poderem ser consideradas aceitáveis”⁵⁹⁸. Contudo, a licença seria emitida após o tapamento dos frescos através de pintura uniforme, situação que se manteve até às recentes obras de requalificação.

Não foi apenas a intervenção de Pomar alvo de censura. Um ofício desfavorável ao relevo da fachada datado de Dezembro de 1947 terá originado uma informação da repartição judicial da Câmara Municipal do Porto⁵⁹⁹, justificando a impossibilidade de

⁵⁹⁶ Melo Leote, «Informação Confidencial nº 54/47 ao ofício confidencial nº 2733-GBT-80/6016, do Gabinete de Sua Ex^a o Ministro do Interior», em *Processo de Obras LO 148/1945* (Porto, 1947).

⁵⁹⁷ “Sentimo-nos no dever, para evitar errada interpretação de V^a. Ex^a., de lhe comunicar que, em obediência a uma determinação da autoridade, esta Empresa se vê obrigada a eliminar da decoração do seu Cinema Batalha as pinturas murais que V^a. Ex^a ali executou.” Cf. António Ferreira Neves, «Carta a Júlio Pomar», 17 de Junho de 1948.

⁵⁹⁸ “(...) tomo a liberdade de vir de novo pedir a V^a Ex^a que se digne de considerar o caso relativamente à legalização das obras executadas no Cinema Batalha, visto ter chegado ao meu conhecimento, por informações fornecidas pela Polícia Internacional da Defesa do Estado que as pinturas existentes no interior do edifício foram já devidamente modificadas de modo a poderem ser consideradas aceitáveis.” Cf. Luís Pina, «Ofício 1557/48», em *Processo de Obras LO 148/1945* (Porto, 1948).

⁵⁹⁹ Melo Leote, «Informação nº 540/47», em *Processo de Obras LO 148/1945* (Porto, 1947).

aplicação da postura respeitante a ornamentos exteriores de prédios, uma vez que não se encontrava em vigor na altura do pedido de licença:

“aprovado o projecto, com o ornamento exterior representado confusa e esquematicamente, sem se ter exigido detalhe ou pormenorização, tem de entender-se que se deixou ao beneficiário da licença plena liberdade na execução desse ornato.”

De facto, foi avançado⁶⁰⁰ terem sido efectuadas alterações ao relevo original, nomeadamente a mutilação da mão direita do operário que envergava um martelo que, pelas semelhanças com a iconografia marxista, seria retirado pelas autoridades em 1947. Também a foice da ceifeira terá sido picada, no entanto, reposta pelo proprietário após o 25 de Abril de 1974.

Quanto à intenção em integrar elementos artísticos refere Artur Andrade na memória descritiva “...quer a sala de espectáculos quer os anexos respectivos serão tratados por forma a obter-se um efeito decorativo moderno e alegre”⁶⁰¹. Nesse alinhamento, o arquitecto instruiu o processo com uma perspectiva interior do foyer ao nível da plateia, onde se pode observar a sua intenção de integrar uma pintura mural na parede da escada de ligação entre foyers, elemento importante na organização do espaço e do programa. O mesmo desenho também evidencia o intuito de rematar superiormente as entradas na sala de espectáculos com elementos artísticos [fig. II.CB 12]. Ainda no processo de licenciamento, um desenho do alçado sudoeste integra, como referido antes, um esboço representativo do relevo a executar no plano de fachada [fig. II.CB 28].

Na produção internacional de arquitectura de cinemas destaca-se, neste período, a publicação de uma edição especial da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicada à nova arquitectura de salas de espectáculos. Muitos dos exemplos aí incluídos atestam especial sensibilidade à integração de programa artístico, bem como

⁶⁰⁰ José Guilherme Abreu, «A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX - Inventário, História e Perspectivas de Interpretação» (Dissertação de Mestrado Volume II, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996).

⁶⁰¹ Cf. Andrade, «Memória descritiva». Importa referir que, apesar da informação contida na memória descritiva, a postura de 1944 que obrigava ao licenciamento de obras de pintura e escultura visíveis a partir da via publica ainda não estava em vigor. Cf. Leote, «Informação nº 540/47».

ao desenho de adequada iluminação. De entre as obras seleccionadas, em São Paulo, Rio de Janeiro, Holanda, Cuba, Estados Unidos, evidencia-se o exemplo geográfica e cronologicamente mais próximo, o *Cinema Arlecchino* inaugurado um ano depois do Cinema Batalha, perto da Praça do Duomo, em Milão⁶⁰² [fig. II.CB 29]. Mais pequeno que o Batalha⁶⁰³, este cinema, projectado pelos arquitectos Mario Righini e Roberto Menghi (1920-2006), integrava, à semelhança do primeiro, um programa artístico de tipologia diversificada, desenvolvida pelo pintor e escultor Lúcio Fontana (1899-1968) e pelo artista multidisciplinar Piero Fornasetti (1913-1988). Para este cinema, Fontana realizou uma escultura em majólica policromada de grandes dimensões que se suspende do tecto do vestíbulo da entrada e um friso cerâmico policromado instalado por baixo e a todo o comprimento do ecran, na sala de espectáculos. Este friso estava coberto de um verniz fluorescente que, sob a acção de um tubo de mercúrio instalado na parte inferior, criava interessantes efeitos luminosos. Fornasetti realizou, no bar, um painel de vidro decorado e iluminado à transparência e painéis lacados narrando episódios de *Arlecchino* e da *Comedia dell'Arte*. Para o pavimento da zona de bilheteira, Menghi desenhou dois arlequins estilizados compostos de peças de mármore rosa e negro. Numa alusão ao tom multicolor a que a imagética do Arlequim remete, as cadeiras do auditório estavam forradas a tecidos de várias cores.

As intervenções artísticas no proscénio, celebrando o local mais importante do cinema, revelam uma prática comum na arquitectura de cinemas desta época. Tanto no *Arlecchino* como no *Batalha*, a sala de espectáculos, e mais especificamente a área do proscénio, são sensíveis à integração de programa artístico ao qual se conjugam importantes efeitos de iluminação, numa procura de ambientes de fantasia e celebração alusivos à magia da cinematografia.

Artur Andrade não colheu com certeza influências neste cinema, inaugurado depois; no entanto as semelhanças entre os dois cinemas permitem alinhar o Cinema Batalha com a produção moderna de cinemas a nível internacional. Não obstante os pontos comuns, observam-se diferenças plásticas e conceptuais na realização de

⁶⁰² Cf. «Cinèma Arlecchino a Milan», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Maio de 1949. p. 46-48. e «Cinema Arlecchino», *Domus - la casa dell'uomo* n. 231, Dezembro de 1948. p. 18-21.

⁶⁰³ O Cinema *Arlecchino* integrava 401 lugares.

ambos, que se relacionam fundamentalmente com a observação de uma agenda comum para a arquitectura e as artes integradas.

Enquanto que, no *Arlecchino*, o programa artístico segue um conceito definido para o local⁶⁰⁴, de clara inspiração no próprio nome do equipamento, no Cinema Batalha evidencia-se uma lógica orgânica na qual, e apesar de algumas correspondências temáticas, cada intervenção segue a sua própria linha. As obras que integram o programa artístico do Cinema Batalha resultam de entendimentos individualizados acerca da obra de arquitectura, do programa ou das motivações e procura plásticas individuais dos intervenientes. Neste contexto, se compreende a convivência no mesmo edifício de intervenções tão distintas como as que procuram mimetizar a puerilidade associada ao mundo fantástico da Disney, de representações naturalistas, alegóricas, evocativas ou aproximações a temas locais. O Cinema Batalha integra diferentes linguagens plásticas que, contemporaneamente, pontuavam a esfera artística no Porto.

3.2.4. Recepção crítica

Por integrar uma arquitectura diferenciadora, este projecto foi, desde a fase inicial⁶⁰⁵, objecto de atenção por parte da imprensa generalista e especializada⁶⁰⁶ que acompanhou tanto a obra, como a polémica em torno dos frescos⁶⁰⁷. No entanto, e de forma inusitada, depois de inaugurado, o projecto do Cinema Batalha não foi divulgado nas publicações regulares mais lidas da área da arquitectura e das artes⁶⁰⁸.

Foi a propósito da inauguração que o Cinema mereceu a atenção da principal imprensa diária. Neste contexto, sobre o programa artístico o *Jornal de Notícias*⁶⁰⁹

⁶⁰⁴ Sharon Hecker, «Servant of Two Masters: Lucio Fontana's Sculptures in Milan's Cinema Arlecchino (1948)», *Oxford Art Journal*, Dezembro de 2012, 14 de Junho de 2021. p. 337-361.

⁶⁰⁵ «A Arquitectura de hoje defendida por um grupo de arquitectos modernos - Artur Andrade fala-nos do Batalha». Esperemos, agora, o sr "Batalha"!»

⁶⁰⁶ Mundo Literário e Horizonte Jornal das Artes.

⁶⁰⁷ Cf. Idem e «A decoração mural que Júlio Pomar vai realizar para o hall do cinema Batalha, do Porto, da autoria do arquitecto Artur Andrade foi fixada pelo preço de 30 000\$00», *Horizonte Jornal das Artes*, Novembro de 1946. p.3.

⁶⁰⁸ Nomeadamente das revistas *Arquitectura* e *Arquitectura, Cerâmica e Edificação reunidas*, as que mais circulavam nos ateliers de arquitectura.

⁶⁰⁹ «As Autoridades e a Imprensa visitaram ontem o Cinema Batalha que amanhã abre as portas ao público», *Jornal de Notícias*, 28 de Maio de 1957.

realçou as “magníficas pinturas murais dos artistas Júlio Pomar, Augusto Gomes e António Sampaio e esculturas alegóricas de Américo Braga e Arlindo Rocha”, enquanto *O Primeiro de Janeiro*⁶¹⁰ referia a “decoração com ligeiros motivos modernistas”. Idêntica apreciação faria o *Jornal de Notícias* ao indicar os sugestivos “paneaux” de Pomar e Sampaio e esculturas interessantes de Américo Braga e Arlindo. Numa perspectiva de obra global, a referência ao programa artístico e arquitectura como componentes de um mesmo sistema é observada n’*O Comércio de Gaia*⁶¹¹ e também na revista quinzenal *Seara Nova*. Enquanto o primeiro destacava o “bom gosto das decorações”, valorizando o importante contributo dos colaboradores - engenheiros e artistas – “para a concretização das ideias do arquitecto”; o segundo destacou⁶¹² a importância do programa artístico para a valorização da arquitectura evidenciando o arrojo e qualidade artística, tanto da arquitectura como das obras integradas. Do programa artístico destaca particularmente a intervenção de Júlio Pomar, a quem atribui invulgares qualidades quanto ao domínio da técnica e “dotes decorativos”. Duas características de que tira o máximo proveito no sentido de alcançar efeitos “impressionantes da sua personalidade”. Remetendo para as pinturas de Augusto Gomes e António Sampaio, compara-as às “criações mais felizes de Walt Disney”⁶¹³, sobretudo as do primeiro. Das intervenções de Américo Braga e Arlindo Rocha, refere apenas que valorizaram muito o conjunto. Enquanto resultado de uma iniciativa de “visão e largueza” e pelo bom gosto que o caracteriza, posiciona-o na categoria de templo do cinema. Quanto ao trabalho em colaboração concretizado por este grupo de jovens - arquitecto e artistas - qualifica-o como “um caso sem paralelo em Portugal.”

Apesar das notícias publicadas por ocasião da abertura do Cinema, este já era notícia meses antes, a propósito da ameaça de destruição que incidia sobre os frescos de Júlio Pomar, ainda em fase de execução. Em Janeiro de 1947, Manuel de Azevedo

⁶¹⁰ «O Cinema Batalha é inaugurado amanhã», *O Primeiro de Janeiro*, 28 de Maio de 1947.

⁶¹¹ «Acaba de se inaugurar no Porto o Novo Cinema da Batalha», *O Comércio de Gaia*, 9 de Junho de 1947.

⁶¹² Manuel de Azevedo, «A inauguração do Cinema Batalha», *Seara Nova*, 21 de Junho de 1947. p.123.

⁶¹³ “São também merecedoras de relevo especial as figurinhas de Augusto Gomes e António Sampaio, lembrando pela graciosidade as criações mais felizes de Walt Disney, especialmente as do primeiro”.

denunciava⁶¹⁴ o “escândalo artístico” de que estava a ser alvo a pintura que Júlio Pomar realizava no hall do cinema. Na origem da controvérsia, a ousada técnica de cores “ásperas e vivas”, composição estranha e assunto “simultaneamente humano e decorativo”. A possibilidade da “destruição”⁶¹⁵ da pintura que se encontrava já numa fase avançada, para que, no seu lugar outra fosse realizada eventualmente pelo mesmo autor, transformou este assunto num momento insólito e mediático, captando a atenção de muitos artistas. A obra, e concretamente a referida pintura, suscitou curiosidade generalizada sendo visitada por muitas pessoas e membros da comunidade artística que comentavam o assunto.

Foi neste contexto que Guilherme Camarinha considerou o painel “um elemento decorativo absolutamente aceitável” opondo-se à sua destruição; opinião semelhante tem o pintor Luís Reis Teixeira. A favor da não destruição é também o arquitecto Viana de Lima, apesar de não lhe agradar o painel. Por seu lado, António Cruz posiciona os frescos de Pomar no campo oposto dos que Dordio Gomes havia realizado no Café Rialto que, na sua opinião, seriam um bom exemplo nesta técnica. Não lhe agradando nem a composição, nem o motivo, nem a realização, classifica o painel de “social mórbido e afadistado”, um atentado à Arte. Américo Braga e Augusto Gomes, companheiros deste projecto também são chamados a opinar. O primeiro considera que o fresco é uma obra de arte, a respeitar; o segundo, entendendo que o painel é a melhor obra de Pomar, considera as acusações quanto à cor e à composição, injustas.

A defesa mais favorável é fundamentada pelo escritor António Ramos de Almeida, um dos ideólogos do neo-realismo e companheiro de Júlio Pomar na defesa da arte social. Para o escritor, Pomar é um artista que, apesar da sua juventude, domina os valores pictóricos, o desenho, a cor, a composição e tem-nos como definitivos. Enfatiza a qualidade humana, a intenção poética e a realidade plástica das suas figuras que lhe atribuem sentido e as distanciam do decorativo. Alegando que, sobre a estreia de Pomar, “nem todos os olhos estejam preparados para a ver, nem

⁶¹⁴ Azevedo, «Um Escândalo Artístico - Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto». p. 16.

⁶¹⁵ Cf. Ibid.

todas as inteligências para compreender, nem todas as sensibilidades para a sentir”, pois a sua pintura é a pintura do futuro.

Os frescos que Júlio Pomar realizou no Cinema Batalha seriam anos mais tarde assinalados por Ernesto de Sousa – que, como observado, os havia registado fotograficamente com detalhe antes do seu tapamento em 1948 - como importantes marcos do final da fase da formação do artista e do “alcance da maturidade”⁶¹⁶.

3.2.5. Conclusão

O Cinema Batalha é um dos mais emblemáticos equipamentos urbanos construídos no pós-Guerra cuja proposta se alinha com os princípios de revisão da arquitectura moderna e da Síntese das Artes.

Com dez obras de arte integradas, uma no exterior, as restantes no interior, o Cinema Batalha congrega intervenções de diversificado conteúdo técnico, formal e conceptual, sendo diversa também a relação de cada uma com os pressupostos conceptuais da arquitectura e articulação com o seu enunciado programático. As suas integrações no edificado seguem uma lógica simples cujo objectivo é sobretudo assinalar as áreas de maior frequência e importância, ou seja: a fachada - imagem pública do cinema, os foyers - locais de permanência e passeio dos espectadores, as escadas – importantes elementos de movimento e transição entre pisos e, por último, a sala de espectáculos - o centro do equipamento, onde se desenvolve a magia da cinematografia. A maior parte destas intervenções foi definida desde a fase inicial do projecto⁶¹⁷, pelo que a sua integração segue um programa claro e pré-estabelecido.

Embora se observem nas intervenções linhas comuns e orientadoras relacionadas com a alegria, a fantasia e a cinematografia, a diversidade temática evidencia a inexistência de um plano rígido para as expressões plásticas. Este constitui, antes, o resultado de diferentes envolvimento com o projecto e de acordo com os interesses e pesquisas individuais dos seus autores. No entanto, e apesar da diversidade temática, é de salientar que arquitectura e artes se conjugam no que pode ser entendida como uma expressiva atmosfera cenográfica de festa e de celebração;

⁶¹⁶ Ernesto de Sousa e Júlio Pomar, *Júlio Pomar, Artis* (Artis, 1960). p. 9.

⁶¹⁷ Cf. Andrade, *Processo de Obras LO 148/1945*.

uma celebração não apenas da arte do cinema, mas sobretudo da vida, algo que adquire um simbolismo acrescido neste momento de maior esperança após a Guerra. A icónica modernidade do Cinema Batalha é resultado não apenas do arrojo arquitectónico de que é portador, mas também do programa artístico que incorpora.

3.3. Casa António Neves [CAN] (Vila Nova de Gaia, 1947-1949)

fig. 3
Arménio Losa e Cassiano Barbosa
Casa António Neves
Vista exterior, ca. 1949
Col. Estúdio Mário Novais | Biblioteca de
Arte Gulbenkian CFT 003.67381



3.3.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa

A Casa António Neves implanta-se num lote situado entre duas vias (a antiga estrada nacional Porto-Lisboa e a Rua Club dos Caçadores), no que à época seria o limite urbano da cidade de Vila Nova de Gaia. Com uma substancial diferença de cotas no sentido Nascente-Poente, a casa tem sobre esta orientação uma ampla vista que se estende até ao mar. Pelas condicionantes do terreno, os arquitectos optaram por enterrar a construção relativamente à cota superior e encostá-la ao limite norte. A própria habitação resolve, pois, a diferença de cotas pela organização em três pisos que se desenvolvem em sentido descendente até encontrarem a cota inferior do terreno [fig. 3]. Um jardim envolve todo o espaço exterior à habitação, desempenhando um importante papel tanto na articulação entre patamares, como na criação de diferentes perspectivas [fig. II.CAN 1]. Neste projecto é evidente a influência da arquitetura moderna brasileira, evidente sobretudo no tratamento formal de elementos da composição arquitectónica de que é exemplo a ondulante e expressiva pala que, agarrando a entrada no lote, define a zona de estacionamento e estabelece a comunicação com o edificado [fig. II.CAN 2], mas também na interessante e permanente relação interior-exterior, articulada por uma frondosa estrutura verde [fig. II.CAN 3].

A distribuição do programa segue também uma lógica pouco usual, localizando-se a zona privada que integra os quartos à cota da entrada e as zonas sociais nos pisos

inferiores. No interior, uma expressiva escada estabelece a comunicação entre os vários pisos e articula os dois corpos em forma de L que configuram a planta, dividindo a zona residencial das zonas de serviços. Com zonas funcionalmente bem definidas há, contudo, grande fluidez pela adopção de espaços de circulação amplas e pela relação permanente com o exterior⁶¹⁸.

A habitação resulta de uma encomenda endereçada pelo próspero profissional do ramo da contabilidade António de Oliveira Neves à dupla de arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Usufruindo de uma situação profissional estabilizada, António Neves decidiu investir na aquisição de um lote para a construção de uma habitação para si e para a sua família⁶¹⁹. Desejando construir uma habitação tradicional foi, à medida que o processo e a confiança nos arquitectos avançava, gradualmente aderindo aos princípios da arquitectura moderna, convertendo-se num cliente de invulgar receptividade. Sobre a encomenda e o gradual processo de entendimento com o cliente, referiu Losa:

“(...) Quando o cliente entrou, era uma pessoa amiga, que eu conhecia há muitos anos, uma pessoa mais ou menos da minha idade, um pouco mais velha, com quem eu tinha perdido o contacto. Entretanto ganhou uns cobres, estava em querer fazer a sua casa. E apareceu lá no escritório. Queria fazer uma casinha, tinha um terreno, a ver se servia e tinha um programa, zona de quartos, etc., um quarto de hóspedes – depois vim a saber que eu era hóspede lá de casa – lá para baixo, tinha umas pipas de vinho, uma garrafeira, arrumações, etc., inclusivamente lenha; tinha uma quintazinha e metia tudo debaixo da casa e ainda metia lá em baixo também o automóvel. Queria – uma coisa em que estava muito empenhado, no aspecto da casa- um alpendrezinho com um telhadinho e uns ferros forjados. A gente foi conversando e tal, ele passava por lá muitas vezes, o nosso escritório estava numa posição muito estratégica, as pessoas passavam lá, a caminho do trabalho ou de casa, conversávamos e ao fim de pouco tempo ele estava a falar connosco de arquitectura moderna e deixou-se de ferros forjados, não tem lá nada nem fazia sentido, (...) com a garagem em cima; entrava-se na casa pela garagem (...), depois descia-se; e lá em baixo, na última parte, no último

⁶¹⁸ Veja-se projecto no Anexo II.

⁶¹⁹ Além desta habitação em Vila Nova de Gaia, para o mesmo cliente, os arquitectos projectaram duas casas de férias, nomeadamente em Miramar e em Vale de Cambra.

piso, era um piso que assentava verdadeiramente no terreno, mandaram-se meter umas pipas, fez-se um salão de música, jardim, com um estrado, com um pátio, um patamar exterior, e o jardim a entrar dentro de casa.”⁶²⁰

A par dos códigos de modernidade do programa da arquitectura, a habitação integra, no interior, uma pintura mural de grandes dimensões de Augusto Gomes e, no exterior, uma escultura de Eduardo Tavares, assim como um grupo de esculturas cerâmicas policromadas vidradas realizadas em parceria entre Augusto Gomes e Américo Braga⁶²¹. Numa perspectiva de obra global, e evidenciando especial atenção ao desenho e ao detalhe, os arquitectos ocuparam-se também dos interiores, para onde desenharam mobiliário e alguns equipamentos [fig. II.CAN 4 e 5]. Também acompanharam os Donos da Obra na escolha e aquisição de mobiliário [moderno] e de obras de arte para o interior da habitação, nomeadamente do escultor Hein Semke e do próprio Augusto Gomes⁶²² [fig. II.CAN 6].

A Casa António Neves tem sido estudada na historiografia da arquitectura, quer enquanto objecto de reflexão crítica sobre a produção do atelier dos seus autores e a respectiva actualização com o debate arquitectónico internacional⁶²³, quer enquanto caso de estudo para uma proposta de requalificação⁶²⁴. Centradas exclusivamente no campo disciplinar da arquitectura e apesar de referenciarem a inclusão do mural realizado por Augusto Gomes, são omissas quanto às restantes intervenções. A integração de um programa artístico, apesar de assumir nesta habitação um invulgar protagonismo, pela dimensão e quantidade, não é considerada na análise crítica da

⁶²⁰ Excerto de conferência proferida por Arménio Losa a 30 de Maio de 1979 na ESBA, publicada em António Neves, «Arménio Losa e Cassiano Barbosa Arquitectura no segundo Pós-Guerra- Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização» (Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016), <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/115293>. p. 241.

⁶²¹ Uma vez que várias obras foram deslocadas da casa, e apesar de, em documentação vária, ser referida a integração de várias esculturas cerâmicas, pela análise de documentação fotográfica apenas foi possível identificar uma. A actividade desenvolvida em parceria é confirmada por via epistolar. Cf. Américo Braga, Bilhete postal [documento inédito], Agosto de 1949, Família do artista, Espólio Augusto Gomes.

⁶²² Agradeço as informações concedidas por António Neves, filho do proprietário original, em conversa realizada em Novembro de 2021, no âmbito desta investigação.

⁶²³ Cf. Ibid.

⁶²⁴ Ana Lousada, «Intervenção no Património Arquitectónico Casa António Neves dos Arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa» (Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2014), <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/77040>.

obra, não sendo, pois, analisada a respectiva manifestação no espaço da arquitectura, nem na acção individual despoletada na *promenade architecturale*.

Numa visita à habitação realizada no âmbito desta investigação foi possível constatar que grande parte do programa artístico está desprovido do seu contexto de origem: as esculturas cerâmicas foram retiradas da obra e a escultura de Eduardo Tavares, inicialmente localizada na fachada sul, encontra-se instalada no muro norte traseiro. A mesma escultura foi também objecto de uma recente pintura a tinta branca, facto que levantou dúvidas quanto ao seu aspecto original⁶²⁵. O cruzamento de documentação fotográfica existente no arquivo dos arquitectos⁶²⁶, no arquivo de Mário Novais - FCG⁶²⁷ e da fotógrafa Inês d'Orey⁶²⁸ permitiu reconstituir o posicionamento inicial das várias intervenções, assim como avançar a cromatismo original da escultura constituído por amarelo ocre e terracota [fig. II.CAN 21].

Integraram a equipa do projecto, para além dos arquitectos, um pintor e dois escultores, numa representação das três áreas disciplinares leccionadas nas Escolas de Belas-Artes. Depois da realização de dois baixos-relevos para a fachada do edifício da Companhia Portuguesa da Seda Artificial [fig. I.CBa 1 a 3] inaugurada poucos anos antes, Américo Braga e Augusto Gomes seriam novamente convidados pela dupla de arquitectos para integrarem o programa artístico da Casa António Neves. Quanto a Eduardo Tavares, tendo ingressado na Escola de Belas-Artes alguns anos mais tarde do que os restantes amigos e companheiros de projecto, com eles partilhava alguns círculos de socialização, entre os quais as Exposições Independentes e as Exposições Gerais de Artes Plásticas. Neste contexto, destacamos a sua participação na 2ª EGAP em Maio de 1947⁶²⁹, ano em que iniciou este projecto, e na qual participaram também os arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa apresentando, justamente,

⁶²⁵ O destacamento pictórico num dos pontos da escultura deixou antever um cromatismo diferente anterior à pintura final.

⁶²⁶ Em depósito no CDUA-FAUP.

⁶²⁷ Em depósito na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁶²⁸ Agradeço à fotógrafa Inês d'Orey o partilha das referidas fotografias.

⁶²⁹ Apresentando a escultura “Cabeça”. Na mesma exposição participaram, entre outros, os pintores António Pedro, ArCo, Costa Pinto, Frederico George, Júlio Pomar, Maria Keil, os escultores Jorge Vieira, Maria Barreira e Vasco Pereira da Conceição e os arquitectos Alfredo Ângelo de Magalhães, Keil do Amaral, Bento d'Almeida, Garizo do Carmo, Conceição e Silva, Chorão Ramalho e Victor Palla. Cf. Sociedade Nacional de Belas Artes, *2ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa, 1947).

fotografias das Instalações da Companhia Portuguesa da Seda Artificial⁶³⁰, a primeira obra realizada em parceria⁶³¹.

3.3.2 Justificação da escolha do caso de estudo

A Casa António Neves constitui, no contexto da habitação unifamiliar, um caso incomum de Síntese das Artes por integrar no seu programa original, entre pintura e escultura - pelo menos - três intervenções artísticas. Esta característica posiciona, à partida, esta habitação num patamar destacado na tipologia residencial em estudo, representando um caso exemplar quanto à invulgar abertura, adesão e investimento da sociedade civil, e, concretamente, de um promotor individual privado a um programa de modernidade por via da Síntese das Artes.

Projectado nos primeiros anos da parceria profissional entre Arménio Losa e Cassiano Barbosa, este projecto acompanhou uma fase particularmente activa e militante dos seus autores no quadro da renovação dos códigos da arquitectura. Durante o período que acompanhou a realização deste projecto, os seus autores integraram o núcleo fundador da ODAM (1947), participaram no I Congresso Nacional de Arquitectura (1948) e iniciaram a formação do CIAM-Porto (1951).

Apontada como um caso exemplar do compromisso entre uma funcionalidade moderna e um convencionalismo formal e construtivo⁶³², características próprias de uma obra charneira na abertura a inovadoras linguagens arquitectónicas, o seu carácter inaugural na incorporação de códigos de modernidade ficaria consagrado na exposição da ODAM realizada no Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, em Junho de 1951. Integrou, neste contexto, um grupo de trinta e dois projectos, de vinte

⁶³⁰ Constituindo o CODA de Cassiano Barbosa, o projecto da Companhia Portuguesa da Seda Artificial seria continuado pelos dois arquitectos.

⁶³¹ António Neves, «Arménio Losa e Cassiano Barbosa Arquitectura no segundo Pós-Guerra-Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização» (Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016), <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/115293>. p. 169.

⁶³² Edite Rosa, «ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva» (Tese de Doutoramento, Barcelona, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005). p. 68. A casa António Neves é referenciada por Edite Rosa como tendo integrado a visita organizada pela revista *Arquitectura* em Agosto de 1947, de arquitectos de Lisboa ao Porto, com o objectivo de visitarem a arquitectura moderna que se fazia no Norte do país. Esta habitação, contudo, não pode ter integrado o leque de obras visitadas, uma vez que, à data do evento, ainda estaria em projecto, tendo sido submetido para licenciamento na Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, no ano seguinte, em Fevereiro de 1948.

e quatro autores abarcando uma diversificada selecção tipológica desde o residencial, ao equipamento⁶³³. A qualidade dos projectos e a actuação proactiva dos seus autores/expositores em favor de uma arquitectura actual seria amplamente elogiada⁶³⁴.

O lugar destacado desta habitação no contexto da produção arquitectónica moderna no Norte do país⁶³⁵, que a exposição no Ateneu consagrou, teria paralelo nos circuitos socio-laborais dos seus autores e dos seus pares, originando pontuais, embora importantes, conquistas de ordem prática no que diz respeito à receptividade na adopção do moderno, conforme atesta Arménio Losa:

“Eu e o Cassiano, quando queríamos levar lá alguém, levávamos, e houve muitos colegas que nos pediram para levar lá os seus clientes para mostrar como uma casa moderna não era assim tão de espantar para poder fazer as coisas que eles queriam fazer.”⁶³⁶

3.3.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*

Entrando na cota alta, a Poente, pela Rua Club dos Caçadores⁶³⁷, onde se localiza a garagem, o acesso ao interior da habitação pode ser efectuado por duas vias: ou acedendo directamente à zona dos quartos, à cota da entrada superior, ou descendo pela escada semicircular à esquerda e desta forma acedendo à zona social através do jardim [fig. II.CAN 7 a 9]. De qualquer das formas, o jardim é um elemento fundamental para a transição suave e delicada entre o espaço público e o privado;

⁶³³ Cf. Organização Dos Arquitectos Modernos, ODAM (Porto, 1951).

⁶³⁴ António Ramos de Almeida, «Arquitectura Moderna», *Jornal de Notícias*, 28 de Junho de 1951.

⁶³⁵ Para além de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, integraram a exposição ODAM os arquitectos A. Corte-Real, Adalberto Dias, Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro, E. Alves de Sousa, Fernandes Amorim, Oliveira Martins, Fernando Eurico, Anselmo Gomes Teixeira, Fernando Lanhas, Fernando Távora, João José Tinoco, João Andresen, Mário Bonito, Marques Araújo, Matos Veloso, Eduardo Matos, Rui Pimentel e Viana de Lima. Cf. Cassiano Barbosa (compilação), *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952* (Porto: Edições ASA, 1972).

⁶³⁶ Transcrição de conferência proferida por Arménio Losa a 30 de Maio de 1979 na ESBAP, publicada em Neves, «Arménio Losa e Cassiano Barbosa Arquitectura no segundo Pós-Guerra- Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização».

⁶³⁷ Agradeço a possibilidade de visita e registo desta casa a Sara Moura Neves, neta de António Neves, o proprietário original, e a Luís Pinto Nunes que intermediou o contacto e acompanhou a visita.

quer seja pelo contacto visual estabelecido ao longo do atravessamento que encaminha o utente, sob uma dinâmica pala em forma curva, desde a entrada no lote, à entrada do vestíbulo dos quartos, quer seja pelo atravessamento do próprio jardim, até às salas.

Descendo a escada semicircular e, passando o pequeno lago em forma de amiba podemos cruzar o jardim e entrar no vestíbulo de distribuição da zona social, no lado poente, e de serviços, a norte. Uma escada helicoidal estabelece a distribuição pelos vários pisos. É neste local que se situa a maior intervenção plástica da habitação, precisamente na parede ligeiramente curva que define o seu plano de fundo, e que diz respeito a cerca de vinte e cinco metros quadrados de uma pintura a óleo realizada pelo pintor Augusto Gomes [fig. II.CAN 10].

A pintura integra cenas do quotidiano rural que se alocam em pontos distintos do painel. No plano inferior, um pastor toca uma flauta vertical; pousados ao seu lado, alguns elementos iconográficos que o identificam: o bordão e a cabaça [fig. II.CAN 11]; uma camponesa de traje vermelho colhe maçãs reunindo-as no seu regaço [fig. II.CAN 12]; pousados sobre um longo panejamento que esvoaça e se enrola nos ramos de um arbusto, uma caneca de água e um prato com pêras e maçãs acabadas de colher [fig. II.CAN 13]. Vários elementos vegetais e animais pontuam a composição, tais como cabras, dois corcéis e pássaros que sobrevoam a paisagem envolvente [fig. II.CAN 14]. No plano superior, reclinada sobre um pregueado panejamento, uma figura feminina acompanha o pastor, tocando guitarra. Uma ligeira brisa atravessa a cena, denunciada pelo movimento das fitas do chapéu, esquecido nos ramos de um arbusto [fig. II.CAN 15]. Pintado predominantemente em azul, integra apontamentos em dourado/castanho sobretudo nos elementos vegetais, em branco nos panejamentos e animais. Destaca-se claramente da paleta, o pastor e sobretudo a camponesa, com o seu traje, saia e lenço com que cobre o cabelo, de cor vermelha.

Esta pintura encontra associações nas intervenções que Augusto Gomes realizou no proscénio do Cinema Batalha [fig. II.CB 19] de Artur Andrade, para o átrio do Hotel Batalha [fig. I.AG 9. 10] remodelado por Alfredo Ângelo de Magalhães, e para o Hotel Porto-Mar em Matosinhos [fig. I.AG 8] projectado pela Oficina ARS, obras inauguradas pouco antes. De entre as semelhanças, aponta-se a composição dispersa,

intercalando as figuras centrais da pintura com elementos do reino vegetal e animal, idêntica à realizada no Cinema Batalha e, com os dois últimos, pela representação de um ambiente idílico associado ao ambiente rural. No contexto da actividade do artista, a pintura encontra filiação na produção pictórica que desenvolveu ao longo dos anos de 1940, na qual se identifica, entre outras, a predilecção por cenas populares⁶³⁸.

A forma ligeiramente curva do plano da pintura e o consequente destaque dos respectivos limites laterais da parede exterior norte da habitação possibilitam uma discreta integração de pontos de luz, na rectaguarda de ambas extremidades. Esta é uma solução arquitectónica que contribui em grande medida na criação de um excepcional efeito cénico, arquitectónico e artístico, já que a iluminação accionada evidencia a pintura pela ilusão de libertação do suporte. Este efeito cénico é reforçado pelo movimento trazido pelo desenho helicoidal da escada, característica recorrente nos projectos do atelier de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. De facto, nos projectos da referida dupla de arquitectos, este elemento arquitectónico ocupa um papel central, qualificando expressivamente os espaços comuns de diferentes arquitecturas. A escada da Casa António Neves está revestida a marmorite negro, assim como os pavimentos dos restantes pisos, estabelecendo um harmónico contraste com o azul acinzentado predominante do painel e o branco das paredes. O tecto deste espaço está recortado em forma de amiba - lembrando novamente formas de jardins de Burle Marx –, facto que contribui para acentuar a perspectiva da escada ao mesmo tempo que, acolhendo a luminária geral do piso, potencia também a sua expressividade [fig. II.CAN 16 e 17]. Estes detalhes, aparentemente subtis, actuam na criação de estratégicos e dinâmicos efeitos cenográficos e perspécticos que intensificam as relações entre a pintura mural e a arquitectura, resultando no seu mútuo reforço e interdependência. A escada e a pintura catalisam, portanto, um elevado potencial dramático e expressivo que é projectado aos três pisos da habitação.

Atravessando o vestíbulo de distribuição e descendo até ao primeiro piso, alcança-se o pátio exterior. É deste local que se observa, na fachada sul, uma escultura de Eduardo Tavares [fig. I.CAN 18 e 19]. A escultura representa a figura de uma jovem

⁶³⁸ Sobre este assunto ver Laura Castro, *Augusto Gomes*, Câmara Municipal de Matosinhos (Matosinhos: Edições ASA, 2000). p. 24.

de corpo reclinado com os braços e mãos unidos junto ao rosto. Semicerradas, as suas mãos seguram um longo e pregueado panejamento que perpassa o seu corpo. De olhos cerrados e semblante ligeiramente elevado, assume uma postura meditativa, condição acentuada pela leveza do movimento que anima o seu corpo. [fig. II. CAN 20 e 21]. Visível a partir do jardim, a escultura coroa a passagem que sob ele se debruça e que liga o terraço coberto, a poente, com a entrada na zona das salas, a nascente, no primeiro piso. A escultura realizada para esta habitação encontra ressonância com outras obras executadas pelo escultor, nomeadamente de pequenos formatos nos quais evidencia especial apetência pelo talhe da figura humana e, muito particularmente, feminina⁶³⁹.

Os enquadramentos visuais com o jardim são concretizados a partir de vários pontos da casa. Este facto evidencia uma particular atenção à estrutura verde, que neste projecto alcança uma posição preponderante na habitação e espaço envolvente [fig. II.CAN 22 a 24].

Contornando a casa no sentido sul-poente e encontrando o pátio de prolongamento da sala, avista-se uma das esculturas cerâmicas realizadas por Augusto Gomes e Américo Braga [fig. II.CAN 25]. Localizada no muro que limita a propriedade a norte, na continuidade com a sala de estar, a obra estabelece a comunicação entre os dois espaços. No pátio, uma pala liga a zona exterior à sala. Protegendo do sol poente, desenha uma interessante perspectiva pela acentuação de profundidade sobre o horizonte e o espaço exterior, onde a vegetação lentamente vai envolvendo a arquitectura. A temática da escultura encontra-se em total sintonia com o ambiente envolvente pela representação de uma figura em movimento enquadrada num robusto halo vegetal [fig. II.CAN 26].

As várias intervenções plásticas localizam-se em espaços estratégicos do projecto sinalizando a sua importância. Estabelecendo correspondências com a arquitectura, animam a experiência e a *promenade architecturale*. Todas são distintas quanto à natureza de integração; facto que está em concordância com o respectivo processo de execução. De facto, algumas foram realizadas em oficinas próprias e

⁶³⁹ Lúcia Almeida Matos, «Eduardo Tavares», em *Eduardo Tavares 1918 a 1991*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Porto, 1995).

transferidas para o local enquanto a pintura mural foi realizada na própria obra⁶⁴⁰. Por este motivo esta intervenção distingue-se das restantes obras do programa artístico já que, executada no suporte arquitectónico, dele é parte indissociável.

O programa artístico da Casa António Neves está em sintonia com a agenda defendida nacional e internacionalmente quanto aos princípios de Síntese Plástica. Integrando várias obras, sem dúvida que o investimento maior terá sido na pintura mural, fortemente vinculada e dependente à arquitectura, e cuja execução envolveu os mais complexos trabalhos, como referido. A particular atenção à pintura mural nos anos quarenta era, como observado, evidenciada nas principais publicações de arte e arquitectura, como meio privilegiado para viabilizar a Síntese das Artes. Em Portugal, como analisado, a revista *Arquitectura* publicava vários artigos incentivando a adopção desta tecnologia⁶⁴¹; no plano internacional, tanto a *Domus* como a *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicavam diferentes exemplos de pinturas murais sobretudo a fresco, que preenchiam as paredes de edifícios em várias tipologias e escalas⁶⁴². A publicação das obras era frequentemente associada a artigos de reflexão sobre esta tecnologia, acerca da qual era referida uma particular capacidade de comunicação com as massas e a possibilidade que oferecia aos artistas de uma participação activa na vida social moderna, satisfazendo as necessidades espirituais do seu tempo⁶⁴³.

Uma análise autónoma das várias obras revela aproximação de abordagens e temáticas. Apesar de não se evidenciar uma agenda conceptual comum, revelando antes aspectos das práticas artísticas de cada um dos participantes, em todos se identifica uma predilecção por temáticas líricas e de natureza que encontram correspondências com o jardim que envolve a casa.

⁶⁴⁰ A pintura foi realizada antes da construção da escada, possibilitando a montagem de um andaime. Também, a técnica de pintura a óleo utilizada por Augusto Gomes na execução deste painel, é morosa tanto pela necessária preparação prévia do suporte, como pelos tempos de espera e secagem que a técnica exige, entre camadas. A realização deste trabalho terá demorado várias semanas, facto que terá proporcionado uma grande aproximação entre os proprietários da casa e o artista. Informação fornecida por Sara Moura Neves, neta do proprietário original, António de Oliveira Neves, em visita guiada ao local, no âmbito deste estudo, realizada em Julho de 2021.

⁶⁴¹ Ver nºs 20,21,22,25.

⁶⁴² A este respeito ver, por exemplo, Leonardo Borgese, «Il colore nell'architettura», em *Domus*, vol. n. 215, Novembro de 1946, p. 20–27.

⁶⁴³ Cf. Christian Zervos, «Riflessioni sull'arte murale», em *Domus*, n. 148, Abril de 1940, p. 76–77.

3.3.4. Recepção crítica

A casa António Neves foi amplamente destacada num artigo incluído na edição de Setembro de 1952 da revista *Arquitectura*⁶⁴⁴, publicada três anos após a sua conclusão. Profusamente ilustrado com vistas da casa e plantas dos vários pisos, o artigo descreve a obra e o programa, destacando a inventividade das soluções propostas pelos arquitectos, quanto à engenhosa implantação no difícil terreno e à inovadora distribuição do programa. Amplamente descritivo, reserva apenas o último parágrafo para mencionar o programa artístico e os artistas que “contribuíram grandemente com os seus trabalhos para a valorização da obra”. Neste contexto, refere apenas a pintura mural de Augusto Gomes que está “perfeitamente ajustada à composição arquitectónica”. Das restantes intervenções, não emitindo qualquer observação crítica, apenas menciona as autorias: de Augusto [Eduardo] Tavares, uma figura decorativa e, de Augusto Gomes e Américo Braga, um grupo de cerâmica policromada.

3.3.5 Conclusão

Representativa da adesão da sociedade civil ao programa multidisciplinar da Síntese das Artes, a casa António Neves integra várias tipologias de participações, de pintura e escultura. A pluralidade de intervenções destaca-a no contexto das habitações unifamiliares congéneres que incluem, na generalidade, uma única intervenção, na maioria das vezes, na fachada principal.

As várias obras integram códigos comuns quanto à temática, emprestando à obra corpo cénico e poético por via de diferentes abordagens e modelos de representação. Pontuando a arquitectura em momentos importantes da *promenade architecturale* animam o espaço, abrindo-o à dimensão poética. Pela proposta de interacção, enfatizam a arquitectura, assim como modelam a relação do utilizador com diferentes espaços. Pontualmente acentuam cumplicidades e correspondências com o jardim envolvente, importante e indissociável componente do projecto.

⁶⁴⁴ «Moradia Arquitectos Arménio Losa Cassiano Barbosa», *Arquitectura* n. 44, Setembro de 1952.

3.4. Monumento *Mar Novo* [MN] (1954-1956)

fig. 4
J. Andresen, S. Barata Feyo, J. Resende
Mar Novo, 1954-1956
Fotomontagem
Fotografia ©Teófilo Rego
Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão
PT-FML-TR-COM-50-120



*Em seu trono entre o brilho das esferas,
Com seu manto de noite e solidão,
Tem aos pés o mar novo e as mortas eras-
O único imperador que tem, deveras,
O globo mundo em sua mão.*

Fernando Pessoa, 1934 ⁶⁴⁵

3.4.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa

Mar Novo é o título do projecto vencedor do 3º Concurso Internacional para a Construção de um Monumento em Homenagem ao Infante D. Henrique no Promontório de Sagres, lugar mítico associado aos descobrimentos portugueses. O concurso foi promovido pelo Governo Português em 1954, no âmbito das Comemorações dos quinhentos anos da morte do Infante, a realizar em 1960.

O projecto resultou do trabalho de uma equipa multidisciplinar liderada pelo arquitecto João Andresen, coadjuvado pelo escultor Salvador Barata Feyo e pelo pintor Júlio Resende, todos diplomados pela ESBAP, e pelos engenheiros Júlio Ferry Borges, do Laboratório Nacional de Engenharia Civil, e José Maria Dias Coelho, habitual colaborador do arquitecto. O projecto teve ainda a participação de sete alunos do Curso de Arquitectura da ESBAP: João Cramêz, Carlos Carvalho Dias, Cristiano Moreira, António Barata Feyo, José Forjaz, Rogério Cayatte e Fernando A. de Paula.

⁶⁴⁵ Fernando Pessoa, *Mensagem* (Porto: Assírio & Alvim, 2019).

A vontade política de homenagear os descobrimentos portugueses e a figura do Infante D. Henrique por via da construção de um monumento, tendo origem no século XIX⁶⁴⁶, foi retomada em diferentes épocas ao longo do século XX⁶⁴⁷. O primeiro concurso foi lançado em 1933-1936, o segundo em 1936-1938 e o terceiro, objecto desta análise, em 1954. Foi ainda lançado um último concurso em 1988. Depois de dois concursos mal-sucedidos e com um distanciamento temporal de cerca de vinte anos em relação ao primeiro, o terceiro concurso⁶⁴⁸ pela primeira vez assumiu uma vertente internacional. As comemorações, das quais fazia parte esta iniciativa, seriam promovidas por uma comissão nacional orientada pela Academia Portuguesa de História e do júri fariam parte membros da Comissão Nacional designados para o efeito e representantes de vários organismos⁶⁴⁹. Mais do que uma homenagem ao Infante, o monumento deveria consagrar o primeiro ciclo dos descobrimentos

⁶⁴⁶ Segundo José Guilherme Abreu, a primeira homenagem ao Infante D. Henrique realizou-se em 1840 quando Bernardo de Sá Nogueira de Figueiredo, Visconde Sá da Bandeira e Ministro da Marinha, colocou uma lápide com um baixo-relevo de Manuel Simões alusiva à Escola de Sagres na torre que aí havia edificado Filipe II (1578-1621). Cf. José Guilherme Abreu, «Sagres' Saga. Monument in Landscape or Landscape as Monument?», *CITAR: Research Centre for Science and Technology of the Arts. Portuguese Catholic University*. Porto, 2012, <https://doi.org/10.7559/citarj.v4i1.58>. p. 11.

⁶⁴⁷ Sobre os concursos de Sagres ver Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo - uma leitura crítica* (Lisboa: Livros Horizonte, 2002).

⁶⁴⁸ Diário do Governo, «Decreto-Lei nº 39 713», Pub. L. No. 39 713 (1954).

⁶⁴⁹ Presidido por Caeiro da Mata, presidente da Academia Portuguesa de História, o júri seria constituído por: arquitecto Álvaro da Fonseca, representante da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (MOP), Augusto de Castro, ministro plenipotenciário de 1ª classe, Damião Peres, da Universidade de Coimbra, escultor Diogo de Macedo, director do Museu de Arte Contemporânea, engenheiro Vasco Costa, representante da Ordem dos Engenheiros, engenheiro Francisco de Aguiar, administrador-delegado da Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário, arquitecto Jean Tschumi, presidente da União Internacional dos Arquitectos, arquitecto Giovanni Battista Ceas, presidente da secção italiana da União Internacional dos Arquitectos, Almirante Gago Coutinho, representante da Academia das Ciências de Lisboa, engenheiro Gomes da Silva, presidente da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, escritor Idalino Costa Brochado, arquitecto Inácio Peres Fernandes, representante do Sindicato Nacional dos Arquitectos, João Couto, director do Museu Nacional de Arte Antiga, arquitecto João Vaz Martins, representante da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, engenheiro João Nazaré de Oliveira, director geral dos Serviços de Melhoramentos Urbanos da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, João Pereira Dias, professor da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, escritores Joaquim Leitão e Joaquim Manso, José Manuel da Costa, secretário Nacional da Informação, arquitecto Cristino da Silva, da Escola de Belas Artes de Lisboa, engenheiro Manuel Mendes da Rocha, director do Laboratório Nacional de Engenharia Civil, engenheiro Manuel Sá e Melo, director-geral dos Serviços de Urbanização (MOP), Manuel Lopes de Almeida, professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Mário Chicó, professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, arquitecto Paulino Montês em representação da Junta Nacional da Educação (6ª secção), arquitecto Raul Lino, representante da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Reynaldo dos Santos, da Sociedade Nacional de Belas-Artes, arquitecto Rogério de Azevedo, representante da Escola de Belas-Artes do Porto, pintor Varela Aldemira, representante da Escola de Belas-Artes de Lisboa, e Diogo Brandão, secretário da presidência do Conselho. Cf. Diário do Governo.

portugueses, ou como referia a abertura do concurso não constituir “apenas a estátua de um príncipe, mas da síntese de uma época”.⁶⁵⁰

Para além do projecto do monumento, que deveria integrar um museu e um farol, as propostas deveriam contemplar também o arranjo urbanístico do local. Meses depois, o Regulamento do Concurso⁶⁵¹ definia o programa e os requisitos de participação, destacando como primeira condição, a colaboração de “pelo menos um arquitecto, um engenheiro civil e um escultor”⁶⁵². Esta condição garantia, pois, a recepção exclusiva de projectos exemplares de Síntese Plástica. Tendo recebido quarenta e nove submissões⁶⁵³, maioritariamente estrangeiras, o júri atribuiu o primeiro prémio à equipa liderada por João Andresen e ao projecto Mar Novo⁶⁵⁴. Portador de singular modernidade, evidenciada por uma icónica forma em espiral com 105 metros de altura e cento e sessenta metros de diâmetro na base, sugerindo uma “vela enfunada”⁶⁵⁵, este projecto diferenciou-se dos restantes pelo espírito de novidade que a síntese formal propunha. A forma côncava e aberta a sul, na direcção do oceano, fornecia enquadramento à escultura de Barata Feyo, o Infante D. Henrique, cuja estratégica implantação o coloca em articulação com o restante monumento e, sobretudo, em contacto próximo com o mar, o palco dos Descobrimentos. Segundo a memória descritiva do projecto, a parte visível do monumento, constituída pela espiral e pela escultura, estaria “em permanente parceria com o Mar e o Vento”, e o monumento propriamente dito desenvolvia-se no subsolo, no “seio do rochedo de Sagres”, onde se localizava a sala do Mundo Revelado e uma cripta “aberta para o

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ Ministério das Obras Públicas, «Regulamento do Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique», Pub. L. No. Portaria nº 15 154 (1954).

⁶⁵² “Entre os autores de cada projecto apresentado ao concurso haverá sempre, pelo menos, um arquitecto, um engenheiro civil e um escultor, devendo os autores colaboradores indicar a parte que a cada um competir no estudo do referido projecto.” Cf. «Regulamento do Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique», Pub. L. No. 15 154 (1954).

⁶⁵³ Entre as quais 45 estrangeiras e 25 nacionais.

⁶⁵⁴ O júri atribuiu, para além do projecto vencedor, a seguinte classificação: em 2º lugar, *Nau*, projecto do arquitecto Filipe Figueiredo e escultor António Duarte, em 3º lugar, *Caravela*, projecto do arquitecto de Veloso Reis Camelo e escultor Leopoldo de Almeida, em 4º lugar, *Dilatando a Fé, O Império*, projecto dos arquitectos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade e escultores Rui Gameiro, Alvaro de Brée e pintores Jaime Martins Barata e Manuel Lapa e em 5º lugar, *Talent de Bien Faire*, projecto do arquitecto Cassiano Branco e escultor António dos Santos.

⁶⁵⁵ Apesar de nunca ter sido desta forma caracterizada pela equipa projectista, a comparação seria avançada por José Augusto França, «Nota Ocasional - a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique», *O Comércio do Porto*, 29 de Janeiro de 1957.

Céu”. Para este espaço ficaria reservada a participação de Júlio Resende com o projecto de uma composição mural circular com mil e seiscentos metros quadrados executada em mosaico de vidro e vidro policromático, no que ambicionava constituir-se como uma das maiores decorações murais do mundo⁶⁵⁶ evocando o mar e a epopeia dos descobrimentos portugueses. Do centro da cripta irrompia uma cruz projectada por Barata Feyo.

Por despacho do Presidente do Conselho⁶⁵⁷, o monumento não foi construído⁶⁵⁸. Este projecto tem despertado amplo interesse da historiografia da arte e da arquitectura. Analisado no conjunto dos Concursos de Sagres por Pedro Vieira de Almeida⁶⁵⁹ ou como parte integrante de um estudo sobre a obra de João Andresen, na tese desenvolvida por Luís Miguel Moreira Pinto⁶⁶⁰, o único estudo que aborda a Síntese das Artes neste monumento é José Guilherme Abreu, no âmbito da sua investigação sobre Escultura Pública e Monumentalidade⁶⁶¹. Considerando como elemento fundamental no alicerce de uma nova monumentalidade, o autor entende o monumento como uma criação artística que tem a arte moderna e a Síntese das Artes como mediação da celebração histórica⁶⁶². Para o historiador, o concurso foi

⁶⁵⁶ Cf. João Andresen, *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase* (Porto, 1954).

⁶⁵⁷ “Por despacho do sr. Presidente do Conselho, de 6 do corrente foi comunicada à Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique a decisão tomada pelo Governo, (...) resolveu o Conselho de Ministros não fazer erigir o monumento e desistir do mesmo no Promontório de Sagres.” Cf. «Não será erigido no Promontório de Sagres o Monumento ao Infante D. Henrique», *Diário de Notícias*, 12 de Dezembro de 1956. p.1

⁶⁵⁸ Dois anos depois seria construído, por metade da verba reservada ao 3º Concurso de Sagres, o *Padrão dos Descobrimentos* em Lisboa, projecto do arquitecto Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida, monumento que havia já sido realizado, embora com recurso a materiais mais perecíveis, para a Exposição do Mundo Português, em 1940. Cf. José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). p. 192.

⁶⁵⁹ Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo - uma leitura crítica*.

⁶⁶⁰ Luís Miguel Rodrigues Moreira Pinto, «João Andresen (1920-1967) Obra (In)completa» (Tese de Doutoramento - Volume I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019), <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/42734>.

⁶⁶¹ José Guilherme Abreu, «Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006).

⁶⁶² “(...) uma criação plástica ou artística, integrada no tempo da modernidade que era o seu, propondo-se rever, actualizar, conceber e sistematizar um programa integral e integrado de celebração histórica, no qual a arte moderna, ou melhor, no qual a conjugação das três artes se estabelece como mediação”. Cf. *Ibid.*

importante pela possibilidade de definir uma “monumentalidade transcendental baseada na conjugação das artes.”⁶⁶³

Partindo destes contributos, este estudo procura aprofundar a dimensão colaborativa e a Síntese das Artes, centrando a análise na articulação do programa artístico que Mar Novo propõe, tendo como principais referências elementos iconográficos e a memória descritiva do projecto, chave fundamental para o entendimento das motivações da equipa projectista.

Quanto à equipa de projecto, encabeçada por um arquitecto, um pintor e um escultor teve o fundamental suporte técnico de dois engenheiros e contou também com a participação de sete alunos do Curso de Arquitectura da ESBAP perfazendo um grupo, à excepção dos engenheiros, integralmente oriundo dessa mesma Escola. Envergando uma vertente corporativa de âmbito académico bastante acentuada, não apenas pelo facto de a liderança do projecto integrar dois professores desta instituição⁶⁶⁴ que, juntamente com Júlio Resende, completariam uma tríade representativa dos cursos leccionados nesta Escola, mas fortalecida pela integração de alguns dos seus alunos. Esta circunstância traduzia eficazmente o espírito de equipa que, como observado antes, na ESBAP sob a direcção de Carlos Ramos era valorizada. Parte desta inovadora pedagogia consistia na associação do ensino teórico transmitido nas aulas, com a prática nos ateliers e nas oficinas dos professores, um método que facilitava a sedimentação dos conhecimentos pela experiência activa, promovendo ao mesmo tempo maior proximidade entre professores e alunos⁶⁶⁵. Os alunos do curso de Arquitectura que integraram este grupo de trabalho teriam, pois, na realização deste projecto, uma oportunidade para, fora do contexto académico, prolongarem o seu aprendizado no “mundo real” e, sob a supervisão dos professores, iniciarem uma actividade profissional baseada em pressupostos interdisciplinares. A eles coube a execução da maquete de parte do painel cerâmico de Júlio Resende à escala 1:3, justamente um dos pré-requisitos do concurso. A colagem de mosaicos de

⁶⁶³ Cf. Ibid. p. 368.

⁶⁶⁴ Júlio Resende integraria o corpo docente da ESBAP em 1958, como assistente no Curso de Pintura, com Dordio Gomes.

⁶⁶⁵ Sobre a actividade de docente de Carlos Ramos veja-se Bárbara Coutinho, «Carlos Ramos, Comunicador e Professor - Contributo para a Afirmção e Divulgação do Moderno», em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, ed. Ana Tostões, IPPAR (Lisboa, 2004). p. 48- 57.

vidro foi desenvolvida no atelier de João Andresen, na Avenida dos Aliados, sob supervisão dos três professores⁶⁶⁶.

No que refere à escolha da equipa de engenharia, para além de José Maria Dias Simões Coelho, engenheiro civil colaborador de João Andresen noutros projectos do seu atelier, nomeadamente da Casa Carlos Lino Gaspar em Caxias [fig. I.JA 1 a 3], que se desenvolvia a par de Mar Novo, pela particular complexidade do projecto, integrou ainda Júlio Ferry Borges (1922-1993), chefe de secção de estruturas no LNEC. A este laboratório coube o importante papel de viabilizar formal e estruturalmente a espiral do monumento⁶⁶⁷.

3.4.2 Justificação da escolha do caso de estudo

No âmbito da tipologia “Monumento”, Mar Novo é exemplar de um monumento moderno pelos pressupostos conceptuais que integra e que são lucidamente enunciados por João Andresen na memória descritiva do projecto⁶⁶⁸; texto que claramente comprova a actualização da equipa projectista com o discurso disciplinar da Nova Monumentalidade⁶⁶⁹.

Realizado no âmbito de um concurso público, no qual uma das principais condições era, justamente, a colaboração, o monumento constitui uma proposta inovadora pela eficaz articulação entre as várias participações, assim como pelo simbólico jogo de correspondências que as suas específicas integrações estabelecem com o lugar, como será analisado.

Neste monumento, as várias artes atingem níveis de expressão absolutos coadjuvadas por soluções de engenharia avançadas. Assumindo total

⁶⁶⁶ Agradeço as informações ao arquitecto José Forjaz.

⁶⁶⁷ Pela particular dimensão, configuração e localização, o LNEC realizou ensaios do seu comportamento à tensão “desenvolvidos pela acção do vento, de sismos, variações térmicas e, ao peso da zona superior de encontro”. Para os ensaios, que consistiram na medição de extensões e de deslocamentos, seriam utilizados respectivamente, extensómetros eléctricos de resistência e deflectómetros graduados em centésimos de milímetro. Cf. Júlio Ferry Borges, «Estudo sobre modelo da estrutura do Monumento ao Infante D. Henrique» (Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Março de 1956), Laboratório Nacional de Engenharia Civil. A Simões Coelho terá cabido o cálculo estrutural do ferro e betão das restantes componentes do monumento.

⁶⁶⁸ Andresen, *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase*.

⁶⁶⁹ As premissas conceptuais avançadas por J. Andresen na memória descritiva de Mar Novo seguem o enunciado no texto fundador da Monumentalidade Moderna “The Need for a New Monumentality” Cf. Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», em *New Architecture and City Planning a Symposium*, por Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944).

interdependência, as intervenções mutuamente se valorizam e complementam satisfazendo o mais desejado fim do trabalho em colaboração: uma harmoniosa sincronia entre as várias participações onde cada uma assume um papel específico na construção do todo.

Enquanto o regime político procurava na identificação com a figura do Infante modelos de representação investidos de poder mítico e simbólico e, neste envolvimento, apresentar-se à frente da arte moderna do seu país⁶⁷⁰, a equipa de Mar Novo viu neste projecto uma oportunidade para, obedecendo ao programa do concurso e, por via oficial, nele integrar novas abordagens alinhadas com os códigos da Monumentalidade Moderna⁶⁷¹ e da Síntese das Artes e, em colectivo afirmarem a colaboração como a “qualidade mais pura” do projecto.⁶⁷²

3.4.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*

Pese embora a objectividade quanto ao cumprimento dos pré-requisitos do concurso, reflectindo uma forte intenção em observar eficazmente o programa lançado,⁶⁷³ a memória descritiva de *Mar Novo* integra uma forte componente poética e simbólica. Desenvolvendo-se num processo gradativo, procura mimetismo com a experiência individual que a equipa projectista pretende despertar no visitante. O percurso, um passeio pavimentado com vinte metros de largura, articula três praças no sentido Norte-Sul: a Praça Trágico-Marítima, A Praça dos Descobrimentos e a Praça do Infante [fig. II.MN 1]. Para além de agregar as referidas praças, o pavimento relaciona os elementos escultóricos propostos com estruturas preexistentes [fig. II.MN 2]. Pelo desenho e proposta conceptual, a intervenção define um compasso de visita a diversos ritmos e velocidades. Neste sentido, o desenho linear do percurso, que sugere um passo de visita apressado, é intercalado por momentos de contemplação, consubstanciados nas praças e nos elementos escultóricos [fig. II.MN 3 e 4]. A dimensão simbólica e ritual desta *promenade architecturale* é enfatizada na memória

⁶⁷⁰ Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo - uma leitura crítica*. p. 55.

⁶⁷¹ Ver também Penelope Curtis, *The Pliable Plane: The Wall as Surface in Sculpture and Architecture, 1945-75* (London: MACK Books, 2022). p. 36.

⁶⁷² Andresen, *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase*.

⁶⁷³ Cf. Regulamento do Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique.

descritiva que, como o próprio percurso, é pontuada por momentos de desaceleração narrativa. Desde o momento introdutório, em direcção ao pico da exaltação atingido na cripta, até ao momento pacificador proposto na última praça onde o visitante finalmente descansa, na presença do Infante D. Henrique.

Seguindo o proposto na memória descritiva do projecto, o percurso inicia transpondo a muralha preexistente e a Praça Trágico-Marítima, onde se localizavam as ruínas de uma capela “testemunhas mudas dos gestos do Infante”. Deste local era possível contemplar da totalidade da paisagem, natural e construída, em direcção ao oceano. Percorrendo a alameda em direcção a Sul localizava-se o segundo momento, a Praça dos Descobridores. Este é um ponto importante do percurso, assinalado pela icónica forma em espiral de grandes dimensões, a componente visível do monumento, por baixo do qual seria possível a entrada “nas entranhas do Promontório Sacro” [fig. II.MN 5 e 6], onde se desenvolve a maior parte do programa. É nesta passagem que se dá a primeira revelação do itinerário, que a arquitectura assinala pela passagem de um momento de luz para a penumbra, uma atmosfera propícia para narrar a “história de pasmar” que constitui a aventura dos descobrimentos.

A este nível situava-se a sala do Mundo Revelado [fig. II.MN 7], espaço expositivo que explicava os descobrimentos pela gravação em pedra e pintura e que homenageava cartógrafos nacionais pela exposição de reproduções de mapas antigos. A um nível inferior localizava-se o Museu [fig. II.MN 8]. Aqui estariam em exposição reproduções de, entre outros, instrumentos náuticos e militares, assim como uma homenagem ao marinheiro português. Nesta sala também se localizaria um mural em cerâmica policromática evocando o mar revolto, à frente do qual se posicionariam três estátuas de descobridores portugueses.

Percorridas as duas salas expositivas, poderia entrar-se na cripta pela porta Norte. Com um altar posicionado ao centro encimado por uma abertura, através da qual irrompia a cruz projectada por Barata Feyo, é na cripta que tem lugar a experiência mais marcante de todo o percurso, e onde se inscreve a intervenção de Júlio Resende. Para este espaço, o pintor idealizou uma extensa composição pictórica executada em mosaico de vidro policromático e pedra com 1600m² que, a realizar-se, seria uma das maiores decorações murais do mundo [fig. II.MN 9 a 13]. O efeito cénico

da composição seria potenciado por um engenhoso projecto de iluminação que, num compromisso com a luminosidade que atravessava a cúpula, enfatizaria os múltiplos reflexos dos mosaicos vidrados e criaria zonas de penumbra e mistério. Não pretendendo constituir-se como documento histórico, mas antes evocativo⁶⁷⁴ do primeiro ciclo das descobertas portuguesas, o mural reportava às várias etapas das navegações, desde a fase preparatória correspondente à Escola de Sagres, entre as portas Norte e Poente [fig. II.MN 14], a construção naval, entre as portas Poente e Sul [fig. II.MN 15], a bênção dos marinheiros representada sobre a porta Sul, o embarque em direcção ao desconhecido entre as portas Sul e Nascente [fig. II.MN 16], a luta com monstros marinhos entre as portas Nascente e Norte [fig. II.MN 17] e, sobre esta, um grupo de portugueses erguendo um padrão [fig. II.MN 18].

Da cripta poderia ainda aceder-se pela porta Poente à sala dos Lusíadas, onde se localizaria uma biblioteca especializada nas Descobertas Marítimas Portuguesas, e pela porta Sul à sacristia. Depois, o visitante poderia atravessar a porta Nascente e, através de uma rampa helicoidal dirigir-se novamente ao exterior, onde poderia seguir em frente, em direcção à Praça do Infante ou subir através de elevadores ao topo do monumento onde se encontrava o farol e, a partir dos seus 105 metros de altura, contemplar a paisagem.

No ponto Sul da intervenção, localizava-se a Praça do Infante que, constituindo o último momento da *promenade architecturale*, estava reservado ao encontro com a escultura de Salvador Barata Feyo, motivo de todo o percurso, o próprio Infante D. Henrique. Afastada relativamente à construção em espiral, embora em permanente relação com esta, a escultura é constituída por uma grande massa em bronze, que adquire movimento pelo ondular da pregueada capa que envolve a sua figura sentada. Envergando um chapéu de estilo borgonhês, a peça iconográfica que lhe é imediatamente associada, apoia sobre o joelho esquerdo e ampara com a mesma mão uma esfera armilar encimada pela Cruz de Cristo, e com a mão direita segura a capa contra o peito [fig. II.MN 19 e 20]. Numa postura serena, repousa diante do oceano, o desconhecido e enigmático *Mar Novo*.

⁶⁷⁴ Júlio Resende, *Encontro*, nº8, Fevereiro de 1957.

A memória descritiva não só caracteriza o monumento, como esclarece quanto aos conceitos fundadores do projecto. Neste aspecto, importa, como referido, destacar a actualização do arquitecto com a retórica disciplinar da Nova Monumentalidade pela manifesta associação à reflexão teórica de S. Giedion⁶⁷⁵ na qual, efectivamente, Andresen encontrou um campo teórico favorável tanto para legitimação do projecto no quadro da modernidade, como para o cumprimento das condições do concurso. Iniciando com uma exaltação à Síntese das Artes, João Andresen, coordenador do projecto, revela *a priori* a ideia-chave do monumento que é, simultaneamente, pré-condição do concurso para o qual foi concebido:

“Com esse fito nos reunimos – arquitectos, engenheiros, escultores e pintores. E encontramos-nos numa mesma ideia – a exaltação da geração quatrocentista portuguesa e da individualidade da figura do Infante D. Henrique – arquitectura de síntese, técnica nova, arrojada e segura, escultura decidida e emocional, pintura susceptível de elucidar, e mais do que isso, de exaltar pelo seu poder de fascinação. O espírito de colaboração é porventura a qualidade mais pura que aqui vimos trazer.”⁶⁷⁶

Procurando esclarecer o propósito conceptual do monumento, nomeadamente da questão *formal* como emblema de uma nova época, Andresen associa a monumentalidade de Giedion às teorias da *Gestalt* desenvolvidas pelo arquitecto suíço Max Bill. Fortemente alicerçado nas relações lógicas entre conceitos geométricos e matemáticos, Max Bill procurava a essencialidade das formas que resultassem de equilíbrios matemáticos e reflectissem o avanço tecnológico do seu tempo. Nesse sentido, desenvolveu estruturas escultóricas de formas simples como *Kontinuität*, um plano contínuo enrolado sobre si mesmo que, tal como uma fita de Moebius, explorava a ideia de continuidade e de infinito, e que o artista descrevia como “a materialização de qualquer coisa de precedência não visível, não perceptível.”⁶⁷⁷ Neste quadro, também é fortemente influenciado pelo trabalho desenvolvido pelo

⁶⁷⁵ Veja-se o alinhamento da memória descritiva com o estipulado em Giedion, «The Need for a New Monumentality».

⁶⁷⁶ Andresen, *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase*.

⁶⁷⁷ Cf. Hans Kaiser, «“Continuità” di Max Bill», em *Domus - la casa dell'uomo*, 225, 1947, 31–33.

engenheiro civil suíço Robert Maillart a quem atribuía o facto de ter transformado o conceito tradicional de engenharia, ao assumir os elementos estruturais de betão como parte da composição, evidenciando a beleza estrutural das formas nas pontes que projectou, e que concentravam o equilíbrio perfeito entre arte e técnica. Andresen transfere literalmente estas associações de ideias para a memória descritiva de Mar Novo, na qual inclui uma imagem de uma ponte concebida por Maillart, no intuito de melhor ilustrar beleza e espectacularidade destas infra-estruturas.

Quanto à ideia de infinito patente nas esculturas de Max Bill, a mesma é sugerida na espiral de *Mar Novo* e confirmada nas palavras de Andresen quando a descreve como “gesto circular e ascensional, que nascendo da Terra tão portuguesa de Sagres desaparece no Céu”⁶⁷⁸. A forma, um longo plano abstracto e monocromático em betão aparente, sai reforçada no confronto com o escarpado do promontório e respectiva densidade cromática, como evidenciado nas fotomontagens realizadas para o concurso. O volume espiralado de Mar Novo, na sua essencialidade cromática e formal definida a partir de *um único gesto*, para além de aproximações conceptuais às teorias da *Gestalt* de Max Bill, encontra inspiração noutras propostas da arquitectura moderna internacional. De entre as mais imediatamente perceptíveis, contam-se as formas da moderna arquitectura brasileira, nomeadamente de Oscar Niemeyer, ou das arrojadas estruturas concebidas por Pier Luigi Nervi. Em ambas se sublimam os avanços tecnológicos e de engenharia.

No período de desenvolvimento do projecto de Mar Novo destaca-se ainda a publicação de vários monumentos e memoriais, tanto na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, como na *Domus*. De entre as propostas, salienta-se em Julho de 1953, a publicação⁶⁷⁹ de um memorial em homenagem aos civis italianos vítimas de massacre pelas tropas alemãs em 1944, projectado pelos arquitectos Nello Aprile (1914-2012), Cino Calcaprina (1911-1977), Aldo Cardelli, Mario Fiorentino (1918-1982) e Giuseppe Perugini (1914-1995) e pelos escultores Mirko Basaldella (1910-1969) e Francesco Coccia (1902-1981) para a Via Ardeatine, no sul de Roma [fig. II.MN 21].

⁶⁷⁸ Andresen, *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase*.

⁶⁷⁹ Cf. «Memorial, Via Ardeatine, Rome», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Julho de 1953. p. 80-83.

Este monumento, o primeiro construído na Europa em memória das vítimas do fascismo, integra uma importante participação dos artistas que, com as suas intervenções complementam o programa da arquitectura. Para este memorial, Basaldella realizou um portão em ferro de grandes dimensões assemelhando-se a um “mural expressionista abstracto”⁶⁸⁰, de desenho acentuadamente simbólico e dramático, referenciando a “Glorificação do Sacrifício dos Mártires”; para o exterior, Coccia realizou uma escultura integrando três figuras em escala natural, numa alusão aos mártires. Tal como em Mar Novo, o monumento desenvolve-se ao nível subterrâneo, sendo no exterior apenas visível a cobertura, um volume paralelepípedo em betão, as esculturas e o portão que estabelece a transição para o interior⁶⁸¹. Não integrando os planos da arquitectura, o programa artístico é no entanto dele indissociável, pelas permanentes correspondências espaciais e simbólicas que com ele estabelece.

Escrita pela perspectiva da arquitectura, a memória descritiva de Mar Novo explica detalhadamente as questões que orientaram a sua concepção plástica, tecnológica e formal, como referido. No entanto, nada indica quanto à intenção plástica das obras de arte desenvolvidas por Resende e Barata Feyo, importante para a análise da Síntese das Artes.

Relativamente a este assunto, e numa oportunidade para apresentarem os seus projectos na sequência da decisão governamental de não construção do monumento, os dois artistas prestaram um depoimento ao jornal *Encontro*⁶⁸². É neste contexto que Barata Feyo reivindica a actualidade da escultura do Infante, tanto no contexto da sua obra, como no panorama nacional. Referindo-se à escultura como “o elemento humano mais categorizado de todo o conjunto”, observa a sua centralidade relativamente à restante composição que, aliás, está organizada no sentido de a destacar. A importância do representado, “razão histórica, humana e patriótica principal na construção do monumento” justificaria as suas proporções inesperadas “a fim de não se constituírem como banalidades”. Resende, por sua vez, foca o pendor

⁶⁸⁰ Caracterização avançada em Romy Golan, «Italy and the Concept of the Synthesis of the Arts», em *Architecture + Art New Visions, New Strategies*, Alvar Aalto Academy (Finland, 2007). p. 65.

⁶⁸¹ A associação entre Mar Novo e o monumento da Via Ardeatine foi também, e recentemente, apontado em Curtis, *The Pliable Plane: The Wall as Surface in Sculpture and Architecture, 1945-75*.

⁶⁸² Sobre os seus depoimentos ver capítulo 3.4.4.- Recepção crítica.

evocativo do mural, concretizado não por via de uma representação naturalista, comum no programa artístico de igrejas ou outros equipamentos, mas pelo poder de representação e força simbólica que a utilização da tecnologia ancestral do mosaico permite.

Regressando à análise do projecto observa-se a escultura do Infante, de colossal proporção, que se apresenta isolada da restante composição. De costas voltadas para o monumento, encabeça-o, como um navegador diante da caravela, cavalcando o oceano. Constituindo um elemento de remate da *promenade architecturale*, é simultaneamente o elemento que inicia uma nova teia de relações, para além da finitude do promontório. O seu posicionamento preciso relativamente ao construído e à paisagem natural, situa-o, pois, em relação directa tanto com o monumento, como com o oceano. Avistando o monumento a partir do mar [fig. II.MN 22], a sua compreensão é totalmente nova. O grande plano espiralado em betão aparente envolve e protege as duas esculturas de Barata Feyo, tanto a cruz projectada a partir da cripta, como o Infante. Enquadrando cenograficamente as esculturas, é simultaneamente o pano de fundo que realça o seu recorte.

Analisada autonomamente, apesar de evidenciar uma tentativa para simplificação de formas, perceptível sobretudo na capa que envolve a figura do Infante cujo pregueado se vai desvanecendo à medida que se funde com a grande massa que constitui a sua base, o vocabulário plástico que integra revela alguma apetência pela representação detalhada de elementos identificativos do representado, a referida “essencialidade plástica que lhes dará perpétuo sentido”, como o chapéu e a esfera armilar, iconografia que inequivocamente surge associada à imagem do Infante D. Henrique.

A intervenção de Barata Feyo denuncia a geração do seu autor, anterior à dos companheiros de projecto, cuja actividade se consagrou pela produção de estatuária de encomenda pública. A estátua do Infante manifesta ainda um certo pendor representativo e comemorativo, características associadas às grandes encomendas, assentes na ideia de ordem e monumentalidade.

Para a intervenção de Júlio Resende, Andresen reservou um lugar particularmente simbólico do percurso, a cripta, localizada ao nível subterrâneo. Tal

como nas igrejas, em cujas criptas se guardam as mais importantes relíquias, também em Mar Novo a cripta guarda o extenso mural em mosaico vidrado no que corresponde à experiência mais impressiva do monumento. Invisível a partir do exterior, não estabelece relação visual nem com a escultura do Infante, nem com o grande plano em espiral. Por isso, a sua intervenção reúne a dupla e aparentemente paradoxal característica de se constituir como a obra que activa o mais intenso momento evocativo da experiência arquitectónica, sendo simultaneamente a que tem localização mais discreta. A composição mural, impressiva pelo intenso cromatismo e escala, tem a sua localização intrinsecamente dependente do suporte arquitectónico, que por sua vez lhe confere forma e estrutura. As duas intervenções são indissociáveis e complementares pois convergem em favor da valorização da experiência.

Apesar do autor identificar a sua intervenção como figurativa como observado, nela há uma notória depuração formal que advém da geometrização das formas, e que a caracteriza a partir de um ponto comum entre arte figurativa e não figurativa. O artista tira partido desta condição, respondendo à reflexão que dela antes havia feito:

“(...) a arte não figurativa que estava então no momento em plenitude deparava-se-me como uma interrogação para a qual só eu poderia encontrar íntima resposta. Decididamente para mim, ela não seria um fim em si mesma. As suas virtudes não se me escaparam.”⁶⁸³

Assumindo um referencial de contrastes, apresenta uma complexa composição rica em ambivalências e hibridismos formais que lhe conferem várias camadas e significações. O movimento das formas e a emergência de um dramático jogo de sombras, conseguida pelo recurso a um vibrante cromatismo, aliado, como observado, a um engenhoso projecto de iluminação, confeririam poder expressivo e intensidade atmosférica à composição. Este painel integra gradações na representação que se vão intensificando à medida que se percorre o espaço a partir da porta Norte, até à última etapa, na qual o mar revolto e os monstros marinhos de elevado pendor antropomórfico assolam o observador. Todo o mural é percorrido por um forte sentido

⁶⁸³ Júlio Resende, *A Arte como Vida* (Lisboa: Civilização, 1989).

representativo e simbólico, características que o autor atribui às possibilidades da tecnologia do mosaico, como observado.

A intervenção de Resende segue no alinhamento de séculos de experiência da tecnologia do mosaico que teve na arte bizantina o momento mais expressivo. Na sua utilização, encontra particular analogia na decoração em mosaico aplicada às cúpulas de espaços litúrgicos onde a sua função era criar uma cosmovisão representativa do mundo interior.

Projectadas para integrarem momentos específicos e particularmente importantes do percurso, como observado, as obras são fundamentais na construção da narrativa, participando fortemente na activação da experiência individual. As suas integrações focalizadas actuam num duplo sentido de exaltação: exaltam a arquitectura mas a arquitectura também as releva. Pelo seu forte pendor evocativo, são catalisadoras de experiências que variam ao longo do percurso, contribuindo para uma identificação nos planos conceptual, funcional e simbólico com o lugar. Apresentando diferenças quanto à linguagem plástica, como observado, o monumento condensa uma teia de correspondências e relações entre diferentes modernidades. Neste aspecto, a essencialidade minimal da componente arquitectónica contrasta com as intervenções de pintura e de escultura que, apesar de evidenciarem uma tendência para a depuração formal como observado, se sustentam em concepções plásticas de matriz figurativa.

3.4.4. Recepção crítica

A decisão de não construção do monumento gerou uma onda de indignação e solidariedade por parte da comunidade cultural e artística. Este facto desencadeou um debate⁶⁸⁴ que tocou vários temas, desde a necessidade de se tornarem públicos os verdadeiros motivos da decisão de anulação do concurso, em favor da credibilidade

⁶⁸⁴ Para além de depoimentos e artigos de opinião publicados na imprensa, a equipa projectista seria ainda homenageada pela poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, irmã do arquitecto que, em 1958, assinalaria a sua indignação com o injusto desfecho do concurso, com a publicação do livro de poemas “Mar Novo”. Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Mar Novo* (Lisboa: Guimarães Editores, 1958).

crítica e intelectual do país⁶⁸⁵, a indignação pela despesa pública que se perdia com tal decisão⁶⁸⁶, ou o descrédito pelas instâncias governamentais e cepticismo em relação a futuros concursos públicos por parte dos arquitectos⁶⁸⁷. Para outros, o debate desenvolveu-se em torno da defesa do monumento como a melhor via para concretizar a desejada homenagem ao Infante e aos Descobrimentos. Este contexto proporcionou também a abordagem da igualmente controversa Síntese das Artes.

O jornal *Encontro* dedicou, em 1957, uma secção ao projecto, reunindo em torno do tópico “Não haverá Mar Novo” entrevistas aos seus autores e depoimentos dos arquitectos Fernando Távora e Nuno Teotónio Pereira. Dos três autores que encabeçam o projecto, apenas João Andresen referiu algumas importantes questões que a colaboração das artes plásticas trouxe ao processo projectual. Nesse sentido, encarou-a como parte integrante de um conjunto de problemas inerentes às características específicas da própria obra, da qual fariam também parte a concepção global, as questões técnicas, detalhes, verbas, carácter histórico, a reacção do público, do júri e do Governo. Por seu lado, Barata Feyo e Júlio Resende focaram singularidades das suas próprias participações. Nesse contexto Barata Feyo reivindicou a actualidade da escultura da qual referiu que, tanto no panorama nacional, como no contexto da sua obra, “já tardava” e, numa valorização do seu estatuto profissional, referiu que a “arquitectura dos volumes, a beleza das formas, a harmonia dos conjuntos, tudo quanto pode dar esplendor a uma grande composição” seria resultado de uma longa e persistente formação intelectual, artística e técnica. Por sua vez, Júlio Resende revelou o carácter evocativo e simbólico da sua intervenção e do material que a constituía, o mosaico. Para o autor, o colorido e brilho deste material seria capaz de congrega o poder de fascinação adequado à evocação do português insatisfeito e avançado do século XV.

Se para Fernando Távora a questão principal estaria na oportunidade perdida em erguer em Portugal uma obra “tão moderna quanto o Terreiro do Paço”, coube a

⁶⁸⁵ Roberto Nobre, «O Monumento ao Infante D. Henrique», *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Janeiro de 1957.

⁶⁸⁶ Manuel de Figueiredo, «Um Alvitre e um Pedido», *O Comércio do Porto*, 12 de Junho de 1957.

⁶⁸⁷ «Acerca do concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - O Sindicato Nacional dos Arquitectos entregou uma representação ao ministro da Presidência», *O Primeiro de Janeiro*, sem data.

Nuno Teotónio Pereira, antigo companheiro de Andresen na ESBAP, a observação mais incisiva a propósito do programa artístico⁶⁸⁸ justamente a de que a perfeita e sólida integração da Pintura, Escultura e Architectura seria, de todas as qualidades do monumento, a que constituiria o maior contributo para a arte portuguesa. Rejeitando ancorar o debate da integração no binómio “justaposição” ou “fusão”, enquanto indicadores de menor ou maior alcance de Síntese das Artes, o arquitecto nomearia, no entanto, duas características importantes nesta equação e neste monumento conjugadas: um idêntico patamar de qualidade das obras (tanto de Pintura, Escultura e Architectura) e o ordenamento - duas condições que, na sua opinião, se deveriam confirmar simultaneamente para a observação de uma sólida integração. Como ordenamento, definiria a forma como as obras de pintura e escultura “fazem corpo” com a arquitectura onde cada uma das partes se articula com o todo, tal como “um braço faz parte de um corpo”. Neste sentido, numa referência às esculturas de Barata Feyo, nomeadamente o Infante e a Cruz que irrompe da cripta, referiria que, apesar de afastadas do corpo do monumento, participam fortemente na dinâmica de conjunto.

Caracterizando as obras individualmente, sobre a escultura do Infante enfatizaria a contenção do movimento, “carregando uma força quase explosiva - e, no entanto, serena” no que considerou uma linguagem “especificamente plástica”. Da intervenção de Júlio Resende observa a sua “função mais localizada”, portanto de articulação menos óbvia com o restante conjunto. Referindo-se à longa tradição da utilização do mosaico compara-a a um “fruto maduro de todo um século de experiências picturais”. Sobre a pintura considera que se vai revelando e desenvolvendo a par do caminhar do visitante e que, por esse motivo, convoca a dimensão *tempo*, de “ritmo vibrante – quase sonoro- e ordenado em ondulações musicais”. Mar Novo representa, no seu entendimento, uma obra sólida, serena e nobre que permanecerá para a história da arte portuguesa “não apenas como um caso”, mas como obra de arte que afirma a capacidade criadora do seu tempo. No depoimento de Teotónio Pereira é ainda de salientar a atribuição da vitória de Mar Novo à Escola de Belas-Artes do Porto, que manteve vivo o espírito corporativo entre mestres e alunos, contrariamente aos restantes organismos oficiais.

⁶⁸⁸ Nuno Teotónio Pereira, «Uma Nova Dívida», *Encontro*, 8 de Fevereiro de 1957. p. 7,8 e 11.

Também em defesa da arte integrada, se manifestou Jorge de Sena⁶⁸⁹, que, dirigindo-se com ironia à franja da população que se opõe à construção do monumento, referiu:

“É só uma deficiência na compreensão do que seja arte funcionalmente integrada, numa concepção mais vasta, pode fazer supor que a estátua de Barata Feyo e a fulgurante imaginação plástica de Resende são obras de mero revolucionarismo modernista, essa hidra que tanto aterra os admiradores da pintura mundana a óleo de fígado de bacalhau.”

Adiantando ainda a propósito da incompreensão da apreciação das obras no conjunto do monumento:

“É preciso imaginar aquele Infante na sua solidão imensa e aqueles mosaicos revestindo uma cripta da mais impressionante e esmagadora magia. Porque estou certo assim foram concebidos e vistos. Quando uma escultura ou uma pintura podem ser apreciadas independentemente do conjunto a que se destinam, poderão ser belas ou atraentes, mas mal vai depois a elas e ao conjunto.”

De cada obra destacou a força expressiva e, do monumento, referiu a “harmonia vigorosa” e a “essencialidade das massas” que, elevando-se do próprio volume, realça a sua beleza e simplicidade. Ramos de Almeida⁶⁹⁰, adoptando um tom mais contido, salienta a actualidade da equipa projectista com a arte do seu tempo e com as novas tecnologias que enformam a linguagem plástica do monumento. Por sua vez, Ruy Cinatti⁶⁹¹, não mencionando especificamente as obras, nem a sua interligação, apela à novidade e à frescura do monumento, no qual “a arte e a vida se unem num equilíbrio estético de alta qualidade e de perfeita grandeza”, características perceptíveis apenas pelos jovens de espírito e “livres de preconceitos”, qualidades humanas que teriam sido partilhadas pelos navegadores e pelo próprio Infante D.

⁶⁸⁹ Jorge de Sena, «Aspectos Henriquino- Monumentais», *Diário Popular*, 10 de Janeiro de 1957. p. 4 e 6.

⁶⁹⁰ António Ramos Almeida, «Mar Novo o Monumento ao Infante a erigir em Sagres», *Jornal de Notícias*, 21 de Setembro de 1956. p. 7.

⁶⁹¹ Ruy Cinatti, «Mar Novo Monumento para Sagres», *Diário Popular*, 6 de Dezembro de 1956. p. 21 e 23.

Henrique. Numa valorização da simbiose entre as qualidades plásticas do monumento e o sentido poético e espiritual do lugar descreve:

“(...) a ousadia soberba da forma aberta sob a qual o vento corre em direcção aos braços duma cruz, a subida ardente e espiritual da curva no horizonte, o recolhimento suave da capela aberta na rocha, tudo nos fala do milagre de Sagres, do vulto taciturno e gigante desse homem que namorou o mar e que Barata Feyo, no jeito singular da sua arte, soube envolver em vento, mistério, solidão e angústia”.

Incrédulo quanto à não construção do monumento e exaltando a qualidade dos seus autores, afirma não ser possível “que exista aquele projecto que um conjunto excepcional de artistas concebeu e que ele não seja construído”. Apelando aos artistas para a necessidade de se construir o monumento que o Infante e Portugal merecem, “para que não se diga um dia que Portugal não era digno de um monumento assim”.

Em alinhamento com Cinatty, quanto à esperança de consagração de uma nova monumentalidade, José Augusto França⁶⁹² lamenta ter-se perdido “a primeira oportunidade de haver em Portugal uma amostra de arquitectura viva, honrada e actual”, em alinhamento com as mais actualizadas correntes europeias e americanas. Sobre as intervenções artísticas, destaca a “notável” escultura de Barata Feyo e, de Resende, o envolvimento da cor, a criatividade na tecnologia de mosaico e a figuração moderna da qual considera “uma espécie de coro à ideia de monumento” de onde viria o “sopro que enfunaria a vela”⁶⁹³.

⁶⁹² França, «Nota Ocasional - a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique». p. 6

⁶⁹³ A excepcional espiral projectada por Andresen motivou ainda algumas interessantes reflexões. É o caso de António Quadros Ferro que a associou à escrita ideográfica herdada de tradições orientais “A escrita ideográfica do arquitecto João Andresen tem todo o valor de um símbolo pertinente, real, autenticado pela curva espiralada do mito português”, mas também ao movimento efectuado pelos Descobrimentos sendo o gesto ascensional pelo propósito evangelizador que a ele associado. Para Cassiano Branco, as características que internacionalizam este projecto, “desnacionalizavam uma coisa que é a mais nacional de todas”, sendo alheio, por esse motivo, ao contexto da criação e ao local de destino. Cf. António Quadros, «Simbologia das Formas “Mar Novo” e outros ensaios arquitectónicos de afirmação estética», *Diário de Notícias*, 10 de Janeiro de 1957. p. 7-8. e Cassiano Branco, «Cinco séculos depois...da morte do Infante “O problema do monumento foi bem posto, mas não foi bem resolvido pelo júri...”», *Flama*, 7 de Setembro de 1956, ano XIII, nº 444.

Também o historiador e crítico de arte Adriano de Gusmão sinalizaria Mar Novo como um “trabalho que honraria através dos séculos o espírito e a cultura artística de uma geração”, e como um caso exemplar da expressão unitária das artes⁶⁹⁴. O escultor Diogo de Macedo enfatizaria o valor unitário e integral de Síntese Plástica do monumento⁶⁹⁵.

3.4.5. Conclusão

Obra que assume plenamente e desde o início o espírito de colaboração, ideia-chave do projecto e pressuposto invocado pela equipa projectista como factor de promoção, Mar Novo é representativo de uma harmónica relação conceptual e espacial entre Arquitectura, Pintura e Escultura. Realizado com base neste objectivo, toda a estrutura do monumento foi projectada para o observar, com vista ao alcance de uma solução articulada onde as várias partes constituíssem peças fundamentais do todo. Para além da obra colectiva, as várias intervenções são detentoras de elevada e equiparada qualidade artística, concentrando autonomamente qualidades intrínsecas próprias.

No que diz respeito à combinação entre arte e arquitectura, tanto o mural como a escultura resultam de soluções de integração distintas. O primeiro, parte integrante e indissociável do suporte arquitectónico, para cuja medida foi concebido; a segunda, apesar de implantada autonomamente em relação à estrutura arquitectónica, com ela estabelece uma permanente relação e interdependência formal, espacial e simbólica. A mesma correspondência simbólica que mantém, embora desprovida do contacto visual, com a intervenção subterrânea, instalada na cripta. Respondendo ao mesmo enunciado, Arquitectura, Pintura e Escultura reforçam-se mutuamente neste monumento conjugando-se no alicerce da experiência individual do visitante, que se vai intensificando à medida que o percorre, até ao momento da revelação evocativa na cripta, e de pacificação junto ao Infante.

⁶⁹⁴ Adriano de Gusmão, «A Situação da Escultura em Portugal - É necessário ter-se em consideração a liberdade de concepção dos artistas», *República*, 6 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

⁶⁹⁵ Diogo de Macedo, «A situação da Escultura em Portugal - Este sector da Arte reclama maior desenvolvimento», *República*, 18 de Dezembro de 1957. p. 1-2.

Integrando uma construção que se desenvolve em espiral em direcção ao céu, sob a qual se implanta uma cripta e tendo a escultura do Infante em contacto com o universo infinito, o projecto de Mar Novo sinaliza intenções de mimetismo com os valores simbólicos do lugar, observando, assim, a dupla condição de convocar a experiência individual pelo convite à participação na construção de um ritual, mas também de estabelecer uma simbiose espiritual com o promontório sagrado.

Exemplo de um monumento moderno, Mar Novo é representativo das ideias que dominavam a esfera artística internacional na altura em que foi concebido. Pelo mesmo motivo, consagra a estratégia de ensino incentivada na ESBAP, justamente direccionada para a prática colaborativa.

Neste monumento, a Síntese das Artes alicerçou-se tanto no processo conceptual e projectual, como na experiência da recepção. As várias linguagens plásticas que nele coexistem não colocam, pois, em causa o forte poder de Síntese que condensa e activa nos dois sentidos.

3.5. BLOCO DAS ÁGUAS LIVRES [BAL] (Lisboa, 1953-1956)



fig. 5
Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral
Bloco das Águas Livres
Vista exterior
Fotografia © Sónia Moura, 2021

3.5.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa

O Bloco das Águas Livres é um edifício de habitação multifamiliar localizado na Praça das Águas Livres, concretamente no quarteirão definido pelas Ruas das Amoreiras, D. João V, Gorgel do Amaral e pelo Aqueduto das Águas Livres, em Lisboa. Resulta de uma encomenda da Companhia de Seguros Fidelidade ao arquitecto Nuno Teotónio Pereira associado, neste projecto, ao jovem arquitecto Bartolomeu Costa Cabral⁶⁹⁶. O edifício integra o plano de pormenor que o arquitecto Manuel Tainha estava a desenvolver na Câmara Municipal de Lisboa que seria, entretanto, alterado⁶⁹⁷. O edifício tem uma localização sobranceira à cidade proporcionando, sobre ela e o rio Tejo, uma ampla e privilegiada perspectiva.

A encomenda para implementar um projecto que, pela dimensão e premissas conceptuais e funcionais se constituísse como inovador no contexto imobiliário de Lisboa⁶⁹⁸, colocou Nuno Teotónio Pereira numa posição de rara liberdade projectual, condição que o arquitecto aproveitou para desenvolver uma proposta habitacional e urbanística de características excepcionais. Destaca-se a articulação formal, programática e funcional que, em doze pisos, se desenvolve numa lógica comunitária moderna, integrando serviços e espaços comuns, como lavandarias colectivas e espaços de socialização, de que é exemplo a espaçosa sala de condomínio na

⁶⁹⁶ O projecto integraria ainda a participação dos arquitectos António Pinto de Freitas e José Maya Santos, colaboradores no atelier de Nuno Teotónio Pereira. Cf. J.P. e R.S.P., «Bloco nas Águas Livres», em *Arquitectura* (Lisboa, 1959), p. 3–39.

⁶⁹⁷ Cf. *Ibid.*

⁶⁹⁸ Nuno Teotónio Pereira, «Da integração até à fusão das artes», em *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*, Museu Municipal Jorge Vieira (Beja, 2004).

cobertura⁶⁹⁹. Para as tipologias habitacionais distribuídas por oito andares, integrando tipologias desde o T1 ao T4, adoptaram uma organização interna simples e versátil. Valorizando uma programação cruzada e auto-suficiente, o prédio integra, a par da habitação e serviços conexos, estabelecimentos comerciais, escritórios e zonas para serviços. No topo sul, o edifício possui um andar recuado destinado à habitação do porteiro, quatro ateliers para artistas plásticos, uma sala comum do condomínio destinada a festas, reuniões ou exposições, e terraço⁷⁰⁰ [fig. II.BAL 1 a 3].

As zonas comuns do prédio, átrio e circulação interior foram tratadas com especial cuidado num claro incentivo ao convívio entre os seus habitantes. Neste sentido, para além de integrarem um sistema distributivo em galeria proporcionando uma agradável fluidez espacial e funcional, estes espaços incluíram trabalho artístico. De facto, o próprio autor do projecto enuncia que, por se destinar a “inquilinos de altos rendimentos e por isso sem constrangimentos orçamentais”⁷⁰¹, os arquitectos tiveram grande liberdade na adopção de uma abordagem de intervenção global respondendo assim ao “intenso apelo” da Integração das Três Artes⁷⁰². O Bloco das Águas Livres integra as participações dos pintores Almada Negreiros, José Escada, Manuel Cargaleiro e Frederico George, na altura a concluir o Curso de Arquitectura, com a realização respectivamente de dois painéis em mosaico, um mural em esgrafito, um vitral, um mural em esgrafito e estudos cromáticos; do escultor Jorge Vieira com a realização de um grupo de seis baixos-relevos e do arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles responsável pelo arranjo dos jardins e espaços exteriores envolventes.

A primeira recepção crítica do Bloco das Águas Livres teve lugar na revista *Arquitectura*⁷⁰³ alguns anos após a sua conclusão. Desde então tem sido amplamente referenciado no contexto da crítica disciplinar da arquitectura⁷⁰⁴, pela proposta de modernidade que integra a nível programático e funcional.

⁶⁹⁹ Ver projecto no Anexo II.

⁷⁰⁰ Nuno Teotónio Pereira, «Memória descritiva e justificativa», em *Licença de Obras LO 36094/53* (Lisboa, 1953). Documento integrado no Anexo II.

⁷⁰¹ Pereira, «Da integração até à fusão das artes».

⁷⁰² Cf. Pereira. Ibid.

⁷⁰³ J.P. e R.S.P., «Bloco nas Águas Livres», em *Arquitectura* nº 65 (Lisboa, 1959), 3–39.

⁷⁰⁴ Nomeadamente em Ana Tostões, *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, (Porto: FAUP Publicações, 2015)., Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, *Portugal: Arquitectura do século XX*, (München: Prestel, 1997).e Nuno Portas, «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação», em *História da Arquitectura Moderna* (Lisboa: Arcádia,

Apesar das múltiplas referências a este edifício, apenas um artigo recente de Maria Calado⁷⁰⁵ o analisa exclusivamente sob a perspectiva do programa artístico. É neste âmbito que a autora lhe atribui a constituição do “caminho poético da modernidade”⁷⁰⁶. Referenciando a Síntese das Artes como componente fundamental da sua modernidade, a arquitecta e historiadora enquadra a aplicação deste programa num âmbito mais alargado colocando-o em relação directa com o pulsar arquitectónico internacional e com a discussão crítica que a este tema se associa, tanto em Portugal, como no estrangeiro. Representando um contributo essencial no estudo deste tema, não analisa, contudo, as características específicas das intervenções nem a sua actuação na *promenade architecturale*, no fundo, o objectivo último da proposta de Síntese das Artes.

Pelo “valor técnico e concepção arquitectónica, urbanística e paisagística”, o Bloco das Águas Livres está desde 2012 classificado como Monumento de Interesse Público⁷⁰⁷.

Quanto à equipa, como referido, ficou constituída, para além dos dois arquitectos, por quatro pintores e um escultor, numa franca representatividade das três áreas disciplinares leccionadas nas Escolas Superiores de Belas-Artes. Esta constituiu, pois, uma equipa heterogénea, tanto a nível geracional, como pelas experiências formativas e acumuladas relativamente à colaboração em obras de arquitectura. Integrados no grupo de trabalho a convite de Nuno Teotónio Pereira⁷⁰⁸ pertenciam, por diversos meios, a círculos comuns de trabalho, socialização e militância do arquitecto que, no restrito contexto artístico, social e institucional da época, proporcionava naturalmente a criação de redes e favoráveis contextos de partilha entre arquitectos e artistas. Desde logo a ligação de alguns deles, nomeadamente José Escada e Manuel Cargaleiro, ao Movimento de Renovação e Arte Religiosa (MRAR) que, como observado, tinha como objecto a criação de um novo paradigma para a arte litúrgica, e do qual Teotónio Pereira era membro co-fundador e

1970), 687–744. Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura Moderna*, vol. 14, História da Arte em Portugal (Lisboa: Publicações Alfa, 1986).

⁷⁰⁵ Maria Calado, «As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade», em *Bloco das Águas Livres - a perfect building*, A+A Books (Lisboa, 2019), p. 47–62.

⁷⁰⁶ Ibid.

⁷⁰⁷ Cf. Secretaria de Estado da Cultura, «Classificação Bloco das Águas Livres», Pub. L. No. Diário da República, 2ª Série, Portaria nº 370/2012 (13 de Agosto de 2012).

⁷⁰⁸ Agradeço a informação ao Arq. Bartolomeu Costa Cabral em conversa mantida no âmbito desta tese.

presidente⁷⁰⁹. Também se identificam formações académicas comuns na ESBAL, várias ligações à Escola de Artes Decorativas António Arroio, ao grupo da revista *Arquitectura*, às Exposições Gerais de Artes Plásticas e ao atelier de Frederico George, espaço formativo para muitos arquitectos e artistas⁷¹⁰, incluindo Jorge Vieira e Bartolomeu Costa Cabral. A importância da formação comum para o exercício de programas de colaboração seria constatada num recente depoimento de Nuno Teotónio Pereira:

“A Escola de Belas Artes tinha cursos de Arquitectura, Pintura e Escultura e, portanto, nós éramos amigos, tínhamos estes colegas artistas e tínhamos essa facilidade de contacto. Gostávamos de ter a colaboração deles no nosso trabalho. E então foi uma obra inaugural para esse efeito, a das Águas Livres, e eu fiquei sempre muito agarrado à ideia de não dispensar as obras de artistas na arquitectura.”⁷¹¹

Para além destes círculos formativos e profissionais, posicionava-se Almada Negreiros, artista consagrado, o mais provector do grupo, e com vasta experiência em obras em colaboração⁷¹².

3.5.2. Justificação da escolha do caso de estudo

O Bloco das Águas Livres é exemplar, no quadro da tipologia habitacional multifamiliar de promoção privada, do processo de revisão crítica do movimento moderno⁷¹³, e da adesão ao ideário da Síntese das Artes. Tentando responder às várias necessidades do habitar moderno e reflectindo a intenção dos seus autores na criação do que seria “um quadro de vida mais do que um simples local para conter gente”⁷¹⁴ o Bloco das Águas Livres abraça o projecto global pela integração de um diversificado

⁷⁰⁹ Sobre o MRAR ver João Alves da Cunha, «O MRAR e os anos de ouro da arquitectura religiosa em Portugal no século XX - a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960» (Tese de Doutoramento - Volume I, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014).

⁷¹⁰ Ver separador de Frederico George em Anexo I - Biografias Ilustradas.

⁷¹¹ Nuno Teotónio Pereira em entrevista em Inês Andrade Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública» (Tese de Doutoramento, Lisboa, Universitat de Barcelona, 2012), <https://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>. p. 63.

⁷¹² Ver separador próprio em Anexo I - Biografias Ilustradas.

⁷¹³ Portas, «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação». p. 741.

⁷¹⁴ Cf. J.P. e R.S.P., «Bloco nas Águas Livres». p. 7.

programa em distintas tipologias artísticas. A qualidade e a harmonia entre as várias intervenções qualificam não apenas os espaços onde se inserem, mas conferem à experiência arquitectónica um valor acrescentado pelas múltiplas camadas e significações que inauguram e pela livre fruição das obras por quem aí habita ou trabalha. Projectado após o III Congresso da UIA, o Bloco das Águas Livres incorpora exemplarmente a lição contida nas suas disposições finais⁷¹⁵ quanto à Síntese das Artes plásticas.

Em total sincronia com a produção arquitectónica moderna internacional como referido, o projecto destaca não só a actualidade e a competência da equipa projectista, como também da entidade promotora que, por esta via, associa o seu nome à construção da cidade moderna.

3.5.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*⁷¹⁶

O Bloco das Águas Livres usufrui de uma localização privilegiada, quer no plano específico da praça onde se implanta, quer à escala da cidade. Em primeiro lugar, porque a sua implantação no lado poente da Praça das Águas Livres, no sentido Norte-Sul, o coloca numa posição sobranceira sobre a praça que lhe dá o nome destacando-se no contexto da envolvente próxima, pela escala, expressividade, desenho e composição cromática dos planos da fachada [fig. 5]; em segundo lugar, porque, pela topografia do terreno e altimetria do prédio, é possível, a partir do terraço no último piso, ter domínio absoluto sobre a paisagem que se estende para além do rio Tejo, numa perspectiva panorâmica com cerca de 360° [fig. II. BAL 4].

O cromatismo dos planos da fachada constitui, de entre as várias participações artísticas, a mais extensa, por ocupar a totalidade da superfície exterior do prédio, sendo simultaneamente a que tem maior exposição, pela visibilidade que dela se pode ter a partir de vários pontos da cidade. O primeiro contacto com o programa artístico acontece, por isso, muito antes da entrada no edifício. Sendo o mais extenso é,

⁷¹⁵ Ver subcapítulo 1.2.3. e «III Congresso da U.I.A.», *Arquitectura*, Dezembro de 1954. p. 9-16.

⁷¹⁶ Agradeço ao escultor José Pedro Croft, os esclarecimentos e a visita guiada ao Bloco das Águas Livres concedidos em Agosto de 2021, no âmbito desta investigação.

paradoxalmente, o mais discreto pela sua quase anónima, embora importante e diferenciadora, presença, como será analisado.

Recorrendo a uma reduzida paleta de tons esbatidos, em rosa e azul, que utiliza respectivamente nos alinhamentos verticais da fenestração e das varandas, assim como ao mosaico castanho nos topos laterais e à parte inferior do alçado, Frederico George reforça a articulação volumétrica do edifício, ao mesmo tempo que destaca o seu programa funcional e organizativo. A adopção de uma regra simples baseada na definição de diferentes ambientes cromáticos para cada espaço da composição arquitectónica permitiu-lhe reforçar o poder expressivo da arquitectura pela valorização de alguns detalhes e apontamentos [fig. II.BAL 5 e 6]. As listas verticais que compõem os alçados contrariam, em certa medida, a ideia de bloco unitário, dotando-o de verticalidade e leveza. As cores vermelha e verde dos planos inferiores das palas e dos tectos das varandas, de inspiração “corbusiana”⁷¹⁷, conferem um estimulante e vivo apontamento [fig. II.BAL 7 e 8], destacando estes elementos do restante contexto cromático, em cores esbatidas. A paleta do edifício está em total sintonia com a do edificado envolvente que integra predominantemente vários tons pastel de salmão, rosa e ocre, de resto, cores dominantes na arquitectura tradicional lisboeta⁷¹⁸. O cuidado concedido à composição cromática do exterior seria continuado também no interior do edifício, para onde o arquitecto/pintor adoptou regras distintas, de acordo com os materiais e o programa definido no projecto de arquitectura.

A convocação da dimensão cromática é, no interior do edifício, especificamente nos espaços comuns, assinalável tanto pela inusitada escolha da cor dominante, o verde, substancialmente distinta das cores aplicadas na fachada de cores esbatidas. O efeito surpresa que este contraste cromático provoca no visitante, assim como a composição gráfica que conquista, pelo acentuar da lisura e geometria dos planos, contribui para uma experiência espacial única, sendo evidente desde a entrada no edifício a absoluta concertação entre os vários elementos que compõem o espaço arquitectónico [fig. II.BAL 9 a 11]. Assim como no restante edifício, alçados e espaços comuns, também no interior dos apartamentos é imediatamente perceptível o trabalho

⁷¹⁷ A *Unité d'Habitation de Marseille* integra planos coloridos nas paredes laterais interiores das varandas, em verde, amarelo, vermelho e azul.

⁷¹⁸ Câmara Municipal de Lisboa, *A Cor de Lisboa*, Câmara Municipal. Pelouro da Reabilitação Urbana dos Núcleos Históricos: Amigos de Lisboa (Lisboa, 1993).

desenvolvido entre os arquitectos e o pintor/arquitecto, particularmente na articulação entre as texturas e cromatismos próprios dos materiais de revestimento, nomeadamente madeiras que compõem soalhos e vãos e a paleta escolhida para colorir os restantes planos. A articulação entre as duas propostas acentua a legibilidade da arquitectura, pela nitidez que confere à configuração dos planos, na transição entre os vários compartimentos. Actuam simultaneamente na acentuação da identidade das diferentes componentes do programa arquitectónico. A complementaridade entre as várias intervenções e as diferentes propostas de interacção que oferecem ao longo da *promenade architecturale* reforçam a experiência arquitectónica, valorizando-a não apenas ao nível do uso do espaço, mas pela activação das dimensões emocional e psicológica.

Para este edifício, Frederico George realizou uma outra intervenção, um desenho em esgrafito numa das paredes do átrio de acesso à zona de escritórios, na entrada norte. Ocupando toda a parede que ampara a escada que liga o piso térreo ao primeiro piso, a composição integra diferentes cenas da vida quotidiana citadina relacionadas com momentos de lazer: um jovem manuseia a vela de um barco, um casal passeia num jardim, outro observa o desenrolar da vida na cidade, a partir da varanda [fig. II.BAL 12 a 14].

Optimizando o traçado do desenho pela sua redução ao mínimo essencial, a intervenção de Frederico George distancia-se de anteriores intervenções⁷¹⁹ do artista, em semelhante tipologia de participação. Os sulcos que definem os contornos das figuras, a cinza escuro, contrastam com o verde do plano onde se inserem, realçando o carácter expressivo e o protagonismo do representado. De grandes dimensões, assume especial presença no átrio da entrada norte pela escala das figuras representadas que se agigantam face ao visitante e às restantes intervenções realizadas no prédio. Um outro aspecto associado ao jogo de composição e contrastes neste espaço diz respeito ao especial tratamento concedido à escada. Executada numa peça única em betão, possui um delicado e linear recorte, de arestas boleadas. Pintada de cor salmão, constitui um contraponto dinâmico ao fundo onde se sustenta, sendo

⁷¹⁹ Nomeadamente às pinturas murais que realizou no Cinema Império (1947) projecto de Cassiano Branco e António Varela e na Livraria Lello, no Lobito (1951), de Conceição Silva. Cf. Anexo I.

ela mesma um objecto autónomo pela expressividade que integra, e não um simples meio de circulação entre pisos [fig. II.BAL 15].

O acesso às habitações é realizado pela Praça das Águas Livres. A transição da via pública para o prédio é realizada por uma ampla escada que o eleva relativamente à via pública. Em articulação com a escada, um muro em aparelho de calcário estimula a desaceleração do movimento e anuncia a entrada no prédio, à esquerda; uma pala define uma zona comercial, ao mesmo nível [fig. II.BAL 16]. O pavimento da zona comercial é constituído pela tradicional calçada portuguesa em cubo de calcário branco e negro que, segundo desenho proposto por Bartolomeu Costa Cabral, integra formas ondulantes, contrapondo com a proposta formal da arquitectura, onde predominam as linhas rectas [fig. II.BAL 17].

É neste momento que está reservado o segundo contacto com o programa artístico, imediatamente antes da entrada no edifício, com a proposta de interacção com três dos seis baixos-relevos em calcário realizados por Jorge Vieira, contidos no muro que anuncia a entrada. Um sol que sorri, dois rostos, um feminino outro masculino, de perfil e em confronto, e um jovem a brincar com um golfinho recebem o visitante [fig. II.BAL 18 a 21]. Seguindo a lógica do restante aparelho, são esculpidos em calcário, em blocos de várias dimensões que se encaixam na estereotomia de conjunto. Os restantes relevos que perfazem o grupo escultórico localizam-se junto à entrada dos escritórios, na fachada norte. Este local integra três intervenções representando um cão sentado, altivo e sereno, símbolo da empresa promotora do empreendimento, um cavalo e, no átrio da entrada interior, Penélope⁷²⁰ brinca ao conhecido jogo “cama de gato”⁷²¹[fig. II. BAL 22 a 25].

Integrando diferentes representações, os baixos-relevos dialogam tematicamente entre si, pela convocação do poder da comunicação, do jogo e de actividades relacionadas com a vivência em comunidade. De contornos precisos, embora fluidos, cada figura integra variações de proporção que acentuam o seu carácter lúdico e plástico. Neste sentido, o escultor explora correspondências entre algumas das propostas temáticas que vinha desenvolvendo desde os anos de 1940 e

⁷²⁰ Informação concedida pelo arquitecto Bartolomeu Costa Cabral em conversa mantida no âmbito desta investigação, a quem agradeço.

⁷²¹ Ibid.

concretizadas em pequenas esculturas em terracota nas quais curiosas desproporções originam formas originais, de qualidade tanto lúdica e humorística, como enigmática e surrealizante. Por outro lado, o contraste entre o extremo polimento dos relevos, e o suporte rugoso de onde emergem, acentua os volumes, a essencialidade das formas e a pureza arquetipal que lhes estão inerentes. Um valor representativo anteriormente evidenciado, a respeito da pesquisa por formas abstractas e acerca do qual lhe apontariam “um ascetismo formal nas suas interpretações objectivas que lhe aumenta os valores simbólicos”⁷²².

O espaçoso átrio do bloco habitacional, à semelhança do átrio da entrada norte, é dominado pela cor azul. Para além da surpreendente alteração cromática em relação ao exterior, observa-se um interessante tratamento das superfícies, compostas por um jogo de apontamentos de cor e de diferentes materiais. Entre eles, o tecto terracota, que liga a entrada com a zona de pé-direito duplo, o volume das circulações verticais revestido a tábuas de madeira dispostas na horizontal, o desenho do volume que integra as caixas de correio, da mesma madeira, sobressaindo relativamente ao plano branco onde se embute e, por fim, o azul de fundo que antecipa a zona de acesso ao piso superior.

À esquerda, ocupando o pé-direito duplo que o piso térreo estabelece com a cota de entrada no bloco habitacional, localiza-se um mural em mosaico de grandes dimensões de Almada Negreiros [fig. II.BAL 26]. O mural integra diversas cenas relacionadas com a vivência urbana. Neste contexto, em franca evidência relativamente à totalidade da composição, posicionam-se duas varinas sentadas que conversam na via pública. Pousados no pavimento, a faina diária, um par de sardinhas sobre folhas de jornal e a canastra que transporta um galo aprisionado numa rede. Em volta destas figuras, estão representadas diferentes referências associadas à vida ao ar livre, tais como os tradicionais jogos da macaca e do galo, uma bicicleta, um veleiro e uma avioneta, cuja trajectória se cruza com uma colina e um bairro habitacional.

A evocação do jogo e das actividades de lazer enquanto parte importante da vida em colectividade é tema também do painel em mosaico situado à entrada dos

⁷²² Frederico George, «Jorge Vieira», *Arquitectura*, Março de 1949. p. 9. Sobre a obra deste autor ver, também, Museu do Chiado, *Jorge Vieira*, Museu do Chiado (Lisboa, 1995), e Luísa Soares de Oliveira, *Jorge Vieira O Escultor Solar*, vol. 33, Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX (Lisboa: Caminho, 2007).

escritórios, na ala norte, para onde o autor representou dois meninos que descansam, após jogarem ao arco e ao pião [fig. II.BAL 27]. Incorporando as mesmas técnicas e temas, os dois painéis fazem referência a actividades desenvolvidas em regime solitário, ou em dupla, mas fundamentalmente na via pública, o lugar da acção por excelência e o tema central das duas obras. Nas várias intervenções se evidencia a actividade ancestral do jogo, transversal a grupos etários, géneros, geografias e classes sociais, um instrumento lúdico ao qual se dedica quem quer passar o tempo, contracenando de forma didáctica com o outro.

Terminando o movimento ascensional e chegados ao terraço do edifício, surge uma ampla vista sobre Lisboa [fig. II.BAL 4]. Este é um momento de descanso e contemplação, ao qual se associam as duas últimas intervenções da *promenade architecturale*: o painel em betão com esgrafito de José Escada [fig. II.BAL 28] e o vitral em policromia de Manuel Cargaleiro⁷²³ [fig. II.BAL 29]. De matriz não figurativa, ambas convergem para a criação de um ambiente introspectivo e meditativo na última etapa do percurso.

Sobre a intervenção de Escada sobressai, numa primeira leitura, a leveza da composição e delicadeza do desenho, em contraponto à rígida superfície do muro em betão onde se inscreve. O desenho é composto por vários sulcos ondulantes, cujo agrupamento em determinadas zonas do painel faz lembrar a formação de vagas marítimas. O pendor abstracto que caracteriza o desenho confirma o interesse de Escada por este género de figuração, e que o autor justifica pela capacidade que tem em “acentuar a invenção do quadro”⁷²⁴. Os sulcos gravados no betão, resultantes da pressão exercida com o estilete sobre o suporte ainda fresco, deixam imaginar os gestos do artista, especificamente a trajetória que a sua mão descreveu sobre o inerte. A intervenção integra, por isso, um forte pendor háptico que nos aproxima da sua presença.

O vitral de Cargaleiro localiza-se no topo sul da cobertura em alinhamento frontal com a luz poente. Este é o elemento mais colorido e cintilante de todo o programa artístico. Constituindo uma proposta pouco utilizada nesta tipologia de

⁷²³ As duas intervenções encontram-se actualmente destituídas do contexto original; o esgrafito está integrado nas paredes da arquitectura, após ampliação da sala do condomínio, e o vitral foi deslocado para a sede da Companhia de Seguros.

⁷²⁴ «Encontro com um artista cristão: José Escada», *Encontro nº 15*, Fevereiro de 1958. p. 10-11.

edifício, pode ser contextualizada no momento de renovado interesse por esta tecnologia, principalmente no contexto da nova arquitectura litúrgica que, por toda a Europa surgia e ao qual, como observado, Cargaleiro se associava. Colocado no topo sul, o vitral actua como plano difusor do espectro solar na sua passagem pelos vidros multicolores que compõem o painel. Desdobrando-se em múltiplas e polícromas matizes que, à medida que a luz incide, se projectam em diferentes ângulos nos planos da arquitectura, conferindo-lhes subtis vibrações, e propiciando uma calorosa atmosfera meditativa.

O programa artístico deste edifício habitacional, nas várias componentes e tecnologias que o constituem, é de uma exemplar e harmoniosa integração pelas correspondências plásticas e temáticas que estabelecem entre si. Uma questão que Teotónio Pereira remete para - para além de toda a liberdade e confiança depositada nos artistas escolhidos - uma articulação sensível e próxima entre si e, com os arquitectos, pela acção de Frederico George, pela sua dupla condição de arquitecto e pintor ⁷²⁵.

O Bloco das Águas Livres, pensado e projectado num momento de particular projecção do debate em torno da Síntese das Artes, encontra-se em total sincronia com esta proposta e com a produção congénere internacional. De facto, desde 1952, mas sobretudo em 1953, a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicou frequentemente exemplos de edifícios de habitação colectiva, de cujo programa artístico fazia parte a integração de composições de cor nos planos de fachada. Para melhor comunicar os efeitos vibrantes atribuídos pelo cromatismo, destes exemplos incluíam fotografias coloridas, destacando-as, pois, do contexto bicolor da revista (preto e branco). Apesar de atribuir particular ênfase à *Unité d'Habitation de Marseille*, projectada por Le Corbusier, também divulgada no mesmo ano na *Arquitectura*⁷²⁶, são publicados outros exemplos de habitação colectiva projectados noutras localidades, em França. Destes, salienta-se o quarteirão experimental de Aubervilliers, projectado por Andre Sive para a periferia de Paris, destacado tanto na revista francesa, como na

⁷²⁵ Depoimento de Nuno Teotónio Pereira em Marques, «Arte e habitação em Lisboa 1945-1965 cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública».

⁷²⁶ «Unidade de habitação em Marselha», *Arquitectura*, nº 50/51, Dezembro de 1953.

italiana *Domus*⁷²⁷. Ainda sobre a valorização de uma agenda comum entre arquitectura e artes no contexto da habitação multifamiliar, salientam-se dois artigos sobre intervenções em obras desta tipologia, em Itália: um que, sob o título *Essais de Synthèse des Arts*⁷²⁸, integra quatro exemplos de intervenções; obras projectadas por Marco Zanuso, Calvieri e Enrico Mandolesi integrando contribuições de pintura, cerâmica e baixo-relevo; outro, *Architettura e pittura astratta*⁷²⁹, apresenta um edifício escolar em Milão como um exemplo de integração de pintura abstracta.

Estas obras construídas no início dos anos cinquenta e amplamente propagadas constituem exemplos do novo paradigma de modernidade fundado na Síntese das Artes. A novidade trazida por estas propostas inspirou, com certeza, os jovens arquitectos Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral na adopção de semelhantes pressupostos.

Indo além dos exemplos publicados, o Bloco das Águas Livres integrou várias tecnologias e materiais como pintura, vitral, escultura, trabalho em mosaico ou esgrafito em betão. Apesar de se lerem nas várias intervenções as pesquisas individuais dos seus autores, elas encontram na obra um momento mediador com o público e entre si, sintonizando um espírito leve, lírico e lúdico, numa manifestação da dimensão solar e espiritual da vida.

3.5.4. Recepção crítica

Em Junho de 1959, três anos após a conclusão da obra, a revista *Arquitectura* dedicou uma edição⁷³⁰ ao Bloco das Águas Livres. Integrando artigos de J.P. e R.S.P. assim como do Engenheiro Civil Ruy José Gomes, chefe de secção de processos de construção do LNEC, o artigo constitui uma síntese bastante esclarecedora do projecto. Profusamente ilustrado, integrando tanto fotografias, como desenhos e pormenores construtivos, percorre, em várias escalas, todas as dimensões do projecto, desde a inserção urbanística aos pormenores de execução. Apesar de integrar uma secção dedicada às intervenções dos artistas com o título “Contribuição das artes

⁷²⁷ Sobre a integração de cor na fachada deste empreendimento veja-se Gio Ponti, «La “gaité artificielle”», *Domus- arte e stille nella casa arte e stille nell’industria*, Setembro de 1953. p. 1.

⁷²⁸ «Essais de Synthèse des Arts», *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Julho de 1953. p. 86.

⁷²⁹ Carlo Slama, «Architettura e pittura astratta», Abril de 1953. p. 16.

⁷³⁰ «Bloco nas Águas Livres», em *Arquitectura* nº 65 (Lisboa, 1959), p. 3–39.

plásticas no Bloco das Águas Livres” informando sobre a autoria das várias intervenções e ilustrando alguns exemplos, não as analisa criticamente. Refere contudo o estudo de cor, desenvolvido por Frederico George e de como este foi ao encontro dos vários materiais (pedra, betão, mosaico, madeira, e outros) e destacou as funções contempladas no programa, para a obtenção final de “realismo arquitectónico”; do restante programa artístico apenas é referido que “algumas obras de artes plásticas (baixos-relevos, mosaicos, etc.) constituem motivos de interesse, animando certas paredes das zonas comuns”.

No quadro da ampla recepção crítica deste projecto, José Augusto França destaca o Bloco das Águas Livres como representativo de um novo paradigma habitacional e urbanístico⁷³¹. Do edifício, refere ter inovado o paradigma da habitação em Portugal pela clareza formal e “imaginação na sua utência prática”. Muito embora refira as qualidades formais e funcionais do edifício, assim como o seu carácter inovador, remete o programa artístico para uma posição secundária, referindo apenas que “enriquece discretamente o conjunto”.

Em sintonia com José Augusto França quanto à proposta reformadora trazida pelo projecto, Ana Tostões⁷³² enfatiza a inovação programática e formal e posiciona-o no destacado lugar de transição no que é a adopção de referenciais do movimento moderno, em contraponto com uma arquitectura nacionalista que ainda se praticava. Quanto ao programa artístico, reconhece o seu relevante papel ao completar o programa da arquitectura e, descrevendo sumariamente cada uma das intervenções, atesta a sua importância na qualificação do edifício quanto ao cumprimento de um dos preceitos modernos: o da “Integração das Três Artes”. A autora sublinha ainda o carácter inovador, experimental e ensaístico da obra, assim como a relação vantajosa entre as soluções funcionais e a resposta técnica e plástica, características que, na sua opinião, conferem ao Bloco das Águas Livres o “grau de maturidade que a arquitectura do movimento moderno atinge” dentro de portas.

⁷³¹ José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). p. 305.

⁷³² Tostões, *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. p. 482-493. A historiadora destacaria ainda o Bloco das Águas Livres como projecto emblemático da arquitectura portuguesa, fazendo sobre ele uma curta apresentação. Cf. Becker, Tostões, e Wang, *Portugal: Arquitectura do Século XX*. p. 218-219.

Recentemente, Maria Calado⁷³³ reflectindo exclusivamente sobre o programa artístico referiu a “excepcionalidade, inovação e coerência do programa de integração/articulação das artes como forma de “concretização da modernidade enquanto projecto global, ordenado e harmonizado pela arquitectura.” Destaca ainda o carácter pioneiro do projecto de arquitectura, ao constituir uma “conjugação da racionalidade com expressividade, ou uma *via poética* da modernidade”.

3.5.5 Conclusão

Em absoluta sincronia com a moderna produção arquitectónica internacional sua contemporânea, o Bloco das Águas Livres é uma referência no quadro da renovação dos códigos na arquitectura de tipologia habitacional informada pelo exercício de Síntese das Artes Plásticas. Integrando uma franca representatividade das várias áreas disciplinares, reúne diversos meios e tecnologias, tais como pintura, escultura, trabalho em mosaico, esgrafito e vitral.

A obra contrabalança um forte pendor tecnológico nas soluções construtivas que adopta, nomeadamente na inovação estrutural em betão, com a especificidade de detalhes artesanais, tanto nas obras que integra, como em variadas propostas para equipamentos desenhados especificamente para a obra em estudo, evidenciando uma clara atenção ao design. Fortemente sensibilizados para a questão da Síntese das Artes e da obra global, os arquitectos desenharam especificamente para este edifício, mobiliário e equipamentos, assim como o espelho de água e o repuxo no último piso, a calçada em calcário no piso térreo e outros elementos como o lava-roupa e os lava-mãos das habitações em betão, os puxadores e as papeleiras e cinzeiros dos espaços comuns, respectivamente em rede metalizada e latão cromado.

Em alinhamento com este sentido de modernidade, o programa integra obras de alguns dos mais interessantes autores do meio artístico lisboeta, juntando artistas consagrados com jovens promissores que procuravam caminhos de modernidade nas suas práticas artísticas autónomas. Integrando diferentes tecnologias e expressões plásticas, todas estão vinculadas ao programa da arquitectura. As obras encontraram, pois, no espaço arquitectónico e no programa por si desenhado, um espaço

⁷³³ Calado, «As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade». p. 57.

organizado e hierarquizado de diálogo com o utente e entre elas, promovendo a abertura de novas e estratificadas dimensões comunicantes. Das intervenções ao nível térreo, de carácter lúdico, até às da cobertura de essência introspectiva, as várias intervenções exercitam e activam a imaginação integrando o seu libertador potencial no trivial quotidiano.

3.6. FACULDADE DE ECONOMIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO [FEP] (Porto, 1959-1974)⁷³⁴

fig. 6
Alfredo Viana de Lima
Faculdade de Economia
da Universidade do Porto
Vista exterior
<https://www.up.pt>



3.6.1. Contextualização do projecto e caracterização da equipa

A Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP) resulta de uma encomenda do Ministério das Obras Públicas Direcção-Geral das Construções Escolares Direcção das Instalações Universitárias (MOPDGCEDIU) ao arquitecto Alfredo Viana de Lima, no âmbito do programa de implementação e modernização das infra-estruturas sociais, culturais e de educação⁷³⁵.

Localizada no lugar de Asprela, no limite nordeste da área urbana, está servida por uma eficaz rede viária, tanto para o centro do Porto, como para os concelhos limítrofes. A FEP faz parte de um dos pólos universitários⁷³⁶ previstos no Plano Director da Câmara Municipal do Porto, que contemplava já o Hospital de S. João integrado na Faculdade de Medicina da Universidade do Porto⁷³⁷. Com projecto iniciado em 1959, quando ainda funcionava na Praça dos Leões, este edifício está em funções na Asprela desde 1974. A FEP foi, pois, a primeira Faculdade a ser instalada neste Pólo Universitário. Implantada num terreno com cerca de 45 000 m² confronta a Norte e a Nascente com terrenos próprios, está delimitado a Sul pela rua Actor Ferreira da Silva e a Poente pela Rua Dr. Roberto Frias e pelo Parque da Asprela.

⁷³⁴ Datas extremas de acordo com o indicado no Fundo Viana de Lima, em depósito no CDUA-FAUP.

⁷³⁵ O mesmo programa enquadrava as encomendas que Viana de Lima recebeu do mesmo promotor para projectar o Hospital Regional (1956) e Escolas Primárias, em Bragança (1958).

⁷³⁶ Para além do pólo universitário da Asprela, o PDM previa outro pólo universitário localizado no centro da cidade.

⁷³⁷ Actualmente este Pólo Universitário é composto pela Faculdade de Medicina (FMUP), Faculdade de Desporto (FADEUP), Faculdade de Engenharia (FEUP), Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP), Faculdade de Economia (FEP), Faculdade de Medicina Dentária (FMDUP).

Por constituir uma encomenda pública, esteve sujeita à supervisão permanente do MOPDGCEDIU, facto que desencadeou um período de concepção longo com alterações ao projecto inicial⁷³⁸. A inserção numa zona periférica, descaracterizada, a condição específica da tipologia em causa, assim como a generosa dimensão e regular topografia do terreno convergiram na criação de condições propícias à implementação de um edifício de carácter autónomo e auto-referencial.

O edifício é constituído por um grande volume em betão aparente implantado no sentido nordeste-sudoeste sobre uma extensa plataforma em betonilha e granito que se destaca do contexto envolvente próximo. Dois pátios interiores subtraem-lhe alguma da sólida massa definindo uma composição em claustro; uma solução que possibilitou a entrada de luz natural tanto para os corredores, como para gabinetes, salas de aula e auditórios [fig. II.FEP 1].

Numa primeira leitura, a partir do exterior, sobressai a horizontalidade do edifício compensada, porém, por um surpreendente sentido de leveza e equilíbrio conferidos tanto pelo jogo de avanços e recuos produzido pelos volumes, como pela implantação de um obelisco, em frente à entrada principal, projectado pelo escultor José Rodrigues [fig. 6].

O edifício da FEP distribui o programa ao longo de quatro pisos, de acordo com as especificidades das áreas de ensino e componentes técnicas. Desta forma, os serviços técnicos organizam-se na cave, onde também se situa a habitação do guarda. No piso térreo organizam-se sete salas de aula, quatro anfiteatros e duas salas destinadas a seminários; no primeiro piso localizam-se salas de aula, quatro anfiteatros e a Sala do Conselho. O segundo piso destina-se exclusivamente a biblioteca.

O edifício contempla um variado programa artístico constituído por uma escultura revestida a latão, projectada por José Rodrigues, implantada em frente à fachada principal, a noroeste, uma tapeçaria executada a partir de um cartão de Júlio Resende instalada na Sala do Conselho, uma escultura em granito rosa de Virgílio Domingues e uma escultura composta por três peças em latão patinado⁷³⁹ de Hélder

⁷³⁸ A primeira proposta, recusada pelo promotor, constituía numa torre de considerável altura, assumindo por esse motivo, grande visibilidade e preponderância na paisagem envolvente.

⁷³⁹ Esta escultura é frequentemente referenciada como sendo constituída em bronze. No entanto, a memória descritiva da peça redigida pelo seu autor, Hélder Batista, refere a intenção desta ser construída em alumínio fundido e escurecido pela acção de ácidos (carepa de fundição). Cf. Hélder

Batista, ambas colocadas nos pátios interiores. Num entendimento de projecto global, onde cada parte é importante para o fortalecimento conceptual e coerência plástica do todo, o edifício integra também um projecto de design de interiores da autoria do Gabinete de Estudos de Design e Arquitectura de Eduardo Anahory⁷⁴⁰.

A equipa de projecto, para além do designer de interiores, foi constituída, pois, por um arquitecto, um pintor e três escultores, artistas oriundos das Escolas Superiores de Belas-Artes do Porto e de Lisboa. José Rodrigues e Júlio Resende integraram o programa artístico por sugestão do arquitecto⁷⁴¹, facto que se poderá justificar pelas relações de amizade e de proximidade nomeadamente na ESBAP, onde os três leccionavam à data das encomendas⁷⁴²; por sua vez Hélder Batista e Virgílio Domingues integraram o projecto por indicação e convite do Ministro das Obras Públicas que, discordando em entregar as esculturas destinadas aos pátios interiores ao mesmo autor do obelisco exterior, José Rodrigues - e desta forma seguir a sugestão do arquitecto⁷⁴³ -, lhe lançou uma contraproposta, apontando “dois artistas das últimas gerações”⁷⁴⁴. Apesar de convidados a participarem neste projecto por vias

Batista, «Escultura para um Pátio - Proposta», 12 de Junho de 1973, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fundo VL, Cдуа-FAUP. Uma análise recente da peça permitiu identificar como sendo latão.

⁷⁴⁰ Eduardo Anahory (1917- 1985). Frequentou o Curso de Arquitectura (1934-1938), primeiro na ESBAL e depois na ESBAP, nunca tendo concluído. Na sua actividade profissional, dedicou-se à arquitectura de interiores, ilustração, cenografia, pintura, escultura e publicidade. Para além do desenvolvimento de projectos próprios, colaborou com vários arquitectos modernos em Portugal e no Brasil, onde viveu nos anos 40. No Brasil, destacam-se as colaborações com Óscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Jorge Moreira (1904-1992) e Sérgio Bernardes (1919-2002). Em Portugal, destacam-se projectos de interiores de vários bares e estabelecimentos comerciais entre os quais, do Café Restaurante Vává (1958) que incluía painéis de azulejo da pintora Menez (1926-1995) e, colaborações em co-autoria ou, para interiores, entre os quais, os quartos do Hotel Ritz (1959), projectado por Porfírio Pardal Monteiro, do sector VI do Pavilhão Português da Exposição Internacional de Bruxelas (1958) constituído por bar e restaurante, projectado por Alberto Pessoa e da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian (1960-1969), projecto de Pedro Cid, Ruy Jervis d’Athouguia e Alberto Pessoa. Informações biográficas sobre Eduardo Anahory consultadas em José António Borges, «Eduardo Anahory percurso de um designer de arquitectura» (Dissertação de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior Técnico Universidade Técnica de Lisboa, 2010), <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/thesis/2353642310048>.

⁷⁴¹ Apesar das sugestões partirem do arquitecto, estiveram sujeitas à apreciação da *Direcção-Geral das Construções Escolares- Direcção das Instalações Universitárias*, organismo que depois formalizaria as encomendas e adjudicaria os contratos para a execução das obras.

⁷⁴² Escola Superior de Belas-Artes do Porto, «Mapa de Distribuição de serviço docente Ano lectivo de 1973-1974», 1973, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁷⁴³ “Julgo que as esculturas [destinadas aos pátios] deveriam ser executadas pelo escultor proposto para o obelisco, dada a sua grande capacidade criadora (...)” Cf. Alfredo Viana de Lima, «Carta ao Engenheiro Director dos Serviços da Direcção das Instalações Universitárias», 19 de Fevereiro de 1972, Fundo VL Cдуа-FAUP, Arquivo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

⁷⁴⁴ “Relativamente aos dois motivos escultóricos a colocar nos pátios interiores, afigura-se-me de aceitar a sugestão, mas não a de entregar a sua execução ao mesmo escultor do obelisco. Antes proporia, para

distintas, os trabalhos dos artistas foram coordenados pelo arquitecto. Este teria um importante papel na concretização das propostas, nomeadamente a sua implementação nos espaços da arquitectura, como comprovam os documentos contidos no processo.

Pelas qualidades arquitectónica, urbanística e paisagística e seu “valor estético, técnico e material intrínseco”, o edifício da FEP está, desde 2013, classificado como Monumento de Interesse Público⁷⁴⁵.

Este projecto tem sido referenciado na historiografia da arte e arquitectura como exemplo emblemático da arquitectura do século XX em Portugal⁷⁴⁶, e como símbolo de rigor e sentido urbano, no contexto dos equipamentos sociais, culturais e de educação⁷⁴⁷. À época da sua abertura foi objecto de uma extensa análise na revista *Binário*⁷⁴⁸. Na referida análise, o historiador Jorge Pais da Silva explora temas exclusivos do campo disciplinar da arquitectura, que engloba tanto o programa, a interacção forma-função, como as condições técnicas. Centradas exclusivamente sob a perspectiva da arquitectura, nenhuma das recepções tece considerações sobre o programa artístico, não analisando as obras que o compõem nem a ordem de relações que estabelecem entre si e com a arquitectura durante a *promenade architecturale*, o momento-chave que possibilita a interacção com as obras.

3.6.2. Justificação da escolha do caso de estudo

No contexto da encomenda pública, a FEP configura um caso exemplar de Monumentalidade Moderna e de Síntese das Artes, integrando entre escultura e tapeçaria, obras de vários artistas.

o efeito, os nomes de dois escultores das últimas gerações – Virgílio Domingues e Hélder Batista”. Cf. Ministério das Obras Públicas, «Faculdade de Economia do Porto - motivos decorativos», 22 de Março de 1973, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fundo VL CDUA FAUP.

⁷⁴⁵ Cf. Secretaria de Estado da Cultura, «Diário da República, 2ª série - nº 67», Pub. L. No. Portaria nº 173/2013 (2013).

⁷⁴⁶ Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, *Portugal: Arquitectura do século XX*, (München: Prestel, 1997). p. 241.

⁷⁴⁷ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (Porto: FAUP Publicações, 1997). p. 309. José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (Lisboa: Livros Horizonte, 2009). p. 306.

⁷⁴⁸ Jorge Henrique Pais da Silva, «Faculdade de Economia da Universidade do Porto», *Binário - arquitectura planeamento design*, Maio de 1977. p. 71-78.

Se, nas empreitadas promovidas pela iniciativa privada, a escolha dos artistas e a respectiva encomenda partia sobretudo dos arquitectos responsáveis pelo projecto, na obra pública de que este caso é exemplo, a escolha dos artistas não dependia exclusivamente da sugestão do arquitecto, estando sujeita a aprovação ou a imposições/sugestões por parte do governo central. Neste caso, os artistas agruparam-se segundo distintos critérios, sendo dois deles sugeridos pelo arquitecto e outros dois, como observado, pelo Ministro das Obras Públicas.

As obras que integram a FEP configuram, no contexto do edificado, diferentes graus de visibilidade e protagonismo. Apesar de referenciada sobretudo a participação do escultor José Rodrigues, pelo projecto do emblemático obelisco instalado no patamar de entrada, as restantes participações continuaram, até ao momento, por analisar.

3.6.3. Projecto e integração activa do programa artístico na *promenade architecturale*⁷⁴⁹

Percorrendo a Rua Dr. Roberto Frias no sentido nordeste/sudoeste em direcção à Faculdade de Economia tem-se, à distância, a imagem de um edifício sóbrio caracterizado por um acentuado sentido de escala, ritmo e proporção dominado pela horizontalidade. Estas características atribuem-lhe um acentuado carácter identitário e destacam-no da paisagem envolvente e do – escasso - edificado próximo. Mantendo um considerável afastamento da via pública e da rede viária principal, implanta-se sobre um extenso patamar em granito que eleva a sua cota de entrada. Este patamar assinala a transição do espaço público para o espaço institucional. Esta é uma proposta arquitectónica de estruturado sentido de harmonia e proporção geométrica.

Neste edifício, a articulação volumétrica marcadamente horizontal é equilibrada por um elemento vertical, de betão revestido a latão⁷⁵⁰, instalado

⁷⁴⁹ Agradeço ao Professor Doutor José Manuel Varejão, Director da FEP, à Professora Doutora Ana Paula Delgado e à Engenheira Cristina Fernandes a visita guiada e as informações concedidas no âmbito desta investigação.

⁷⁵⁰ Apesar de, em muitas publicações, o revestimento ser identificado como bronze, o acesso ao relatório de conservação elaborado no curso do seu recente restauro (2018) permite-nos avançar que o material de revestimento é latão. Esta informação encontra ressonância com a memória descritiva da peça na qual José Rodrigues refere: “Empregar-se-á um material que possua as características do bronze.” Cf. José Rodrigues, «Carta a Viana de Lima», 27 de Julho de 1970, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fundo Viana de Lima, CDUA - FAUP.

cirurgicamente no patamar, a poucos metros da fachada principal [fig. II.FEP 2]. Trata-se do obelisco projectado por José Rodrigues. É a partir deste local que o obelisco é perceptível enquanto escultura autónoma, não obstante a interacção com esta peça se iniciar muito antes, dando a percepção de fusão com o edificado. Uma percepção que desde logo a justifica pelo contributo essencial no equilíbrio das massas que constituem a arquitectura. De facto, o obelisco foi concebido com o objectivo de constituir “não apenas um adereço, mas um todo inseparável”⁷⁵¹ do edifício.

É neste local que se torna completamente perceptível a sua forma e materialidade. O obelisco é constituído por dois pilares em betão armado em forma de L revestidos a latão que, sem se tocarem, se elevam a 18 metros de altura [fig. II.FEP 3]. Na ligação entre os ângulos que formam o obelisco e diametralmente opostos situam-se elementos verticais e salientes em aço inox⁷⁵². A toda a altura, está colocado um sistema de iluminação. Implantado a escassos metros da entrada principal, o obelisco actua como “sinal de presença e ancoragem”⁷⁵³, símbolo institucional e elemento sinalizador da entrada [fig. II.FEP 4].

Assim como a proposta arquitectónica, o obelisco desempenha uma função de carácter organizativo, confluindo com a primeira no equilíbrio e na hierarquização da estrutura volumétrica e do espaço exterior evolvente. Nesta intervenção é evidente uma especial sensibilidade ao contexto, pela exploração dos valores espaciais da escultura; uma particularidade da obra de José Rodrigues sobre quem José Augusto França apontaria possuir um “entendimento profundo da escultura enquanto um objecto potencial ou hipotético, intervindo no espaço como acção determinante ou catalítica”⁷⁵⁴.

Entrando no edifício pelo acesso principal, percebe-se de imediato uma fluidez espacial e clareza de percursos, características possíveis devido aos generosos espaços

⁷⁵¹ José Rodrigues, «Carta a Viana de Lima», 27 de Julho de 1970, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fundo Viana de Lima, CDUA- FAUP.

⁷⁵² Agradeço à Eng^a Cristina Fernandes do Gabinete de Apoio à Direcção-Gestão de Instalações da FEP, o acesso ao Projecto de Conservação e Reabilitação da Escultura de José Rodrigues realizado em 2018 no âmbito do seu recente restauro, útil no apoio à caracterização material da escultura.

⁷⁵³ Sérgio Fernandez, «Faculdade de Economia da Universidade do Porto», em *Portugal: Arquitectura do Século XX* (München: Prestel, 1997), 241.

⁷⁵⁴ Eugénio Andrade, Fernando Pernes e José Augusto França, *Os Quatro Vintes - Quinze Anos Depois*, O Oiro do Dia & Simão Guimarães, filhos, limitada (Porto, 1985). p. 22.

de circulação, à depuração das superfícies do pavimento e paredes e, pelo domínio da iluminação, natural e artificial [fig. II.FEP 5 e 6].

A planta, em forma de dupla cruz, assim como o tratamento das superfícies, possibilitam uma leitura imediata tanto dos percursos, como da ligação aos diferentes espaços e acessos a pisos superiores. Tanto o pavimento, como as paredes, são de uma rigorosa sobriedade, constituídos por materiais como o fibrocimento⁷⁵⁵ no pavimento e betão à vista e madeira nos vãos de acesso às salas [fig. II. FEP 7]. A presença do módulo está presente tanto na estereotomia das peças que os constituem, como no desenho das superfícies marcadas no betão descofrado [fig. II.FEP 8] e no detalhado desenho dos vãos de acesso às salas, em madeira de tola, cuja tonalidade clara contrasta harmoniosamente com o cromatismo e a textura naturais do betão.

A entrada e o corredor central são inundados de luz natural que emana dos pátios interiores. Definindo uma composição referenciada como “claustal”, os pátios possibilitam o desenvolvimento de relações dinâmicas com os vários espaços que com eles confinam - salas de aula, gabinetes, auditórios, corredores e com o exterior [fig. II.FEP 1]. Pelos grandes envidraçados voltados ao corredor, é possível avistar as propostas escultóricas de Virgílio Domingues e Hélder Batista aí instaladas, respectivamente, no pátio esquerdo e no direito.

Entrando nos pátios, experiencia-se uma agradável sensação de dilatação e respiro, embora contida por uma atmosfera introspectiva e de recolhimento, como é própria da composição em claustro. A implantação das esculturas permite a sua visibilidade a partir de vários enquadramentos.

Entrando no pátio, à esquerda, observa-se o cubo em granito rosa de Virgílio Domingues [fig. II.FEP 9 e 10]. Numa primeira leitura, a partir de larga distância, sobressai o rigor matemático e o mimetismo que de imediato se associa à arquitectura que a envolve, toda ela baseada num módulo que se repete. Uma análise de proximidade permite, no entanto, observar o detalhe dos desenhos nele contidos, em baixo-relevo. De contornos orgânicos, os desenhos resultam de diferentes tratamentos

⁷⁵⁵ O pavimento foi recentemente substituído por placas de granito polido, uma vez que o desgaste do pavimento original de fibrocimento vinha provocando a libertação de amianto, substância prejudicial à saúde.

das superfícies com acabamento realizado a duas intensidades de bujardado: pico fino na superfície do cubo e pico grosso nas imagens que nele se inscrevem. A escultura pode assim definir-se como uma combinação entre o orgânico e o racional. Juntamente com a proposta enviada ao arquitecto, o escultor identifica as principais questões que nortearam a concepção da peça, nomeadamente a relação com o edificado, em forma, função e conceito:

“(…) A forma do cubo foi-me sugerida pelo módulo quadrado, sempre presente na arquitectura do pátio a que se destina o motivo escultórico e em todo o edifício.

Entre uma solução que valesse pelo contraste, uma forma que contrariasse as linhas dominantes da arquitectura, série de horizontais e verticais que são todo o envolvimento do pátio e uma outra, que, ao contrário, fosse francamente ao encontro das características construtivas, optei pela última. Esta escolha, fi-la em face da grande dignidade da obra arquitectónica, onde a sensação, ao mesmo tempo de calma e severidade me faz sentir o desejo de não a perturbar. Assim, em vez de contrariar as características apontadas do edifício, procuro, com o motivo proposto, acentuá-las. As verticais e horizontais das paredes circundantes e da peça escultórica conjugadas, são apenas perturbadas pelas linhas oblíquas resultantes do corte do cubo.

Também a forma do cubo me dá a ideia de contensão, que vai harmonizar-se com a impressão de recolhimento sentida no local.

Como temática, considerando o cubo na sua pureza uma maneira de representar simbolicamente as ciências exactas, com os desajustamentos nele provocados, que perturbam essa pureza, quis exprimir a condição de ciência humana a que a Economia pertence.

Da mesma maneira e também porque todo o conceito de Economia está ligado ao de número, procurei acentuar aquela ideia, fazendo surgir números nas zonas de superfície do cubo, já referidas, onde existem texturas que com elas se confundem.

Na proposta de uma forma que se pretende pura, quis ainda referenciar-me à procura que a Economia, como qualquer ciência, faz das leis gerais às quais devem obedecer os fenómenos que lhe compete estudar.”⁷⁵⁶

⁷⁵⁶ Virgílio Domingues, «Motivo Escultórico destinado a um dos pátios interiores da Faculdade de Economia do Porto - Memória descritiva», em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto* (Lisboa, 1973). Fundo VL CDUA-FAUP.

Numa outra exposição, adianta:

“(…) O trabalho que concebi, sugere uma figura debruçada sobre um plano (mesa), cujos volumes são definidos por linhas adoçadas que se concentram num ponto. Aqui estão representados algarismos tratados de uma forma muito estilizada, com os quais a figura joga. (Toda a ideia de economia se associa à de número). (…)

Na sensação de esforço contido que se desprende da figura, quis referenciar-me a um certo conceito de economia que, como qualquer ciência, procura descobrir as leis gerais às quais devem obedecer os fenómenos que lhe compete estudar.

Como ciência humana que ainda é, mantém a forma antropomórfica que lhe emprestei e como ciência exacta que pretende ser, ela encaminha-se para uma forma pura, abstractizante.”⁷⁵⁷

No pátio oposto está instalada a escultura de Hélder Batista. Constituída por três pirâmides em latão patinado com altura de 1,50 m, e eixos orientados em distintas direcções, contrastam com a volumetria regular do edificado em volta e do arranjo exterior [fig. II.FEP 11]. Devido à matéria que as constitui, as suas superfícies reflectem um ligeiro brilho metálico quando expostas a raios solares. Sobre a volumetria e organização da proposta escultórica justificou o escultor em carta a Viana de Lima:

“A minha proposta é constituída por três módulos iguais (pirâmides oblíquas) que se organizarão no local; nas fotografias assinaladas, apresento três soluções de organização de escultura, atendendo ao espaço e ângulos de observação. Proponho também, que a altura não exceda 1,50 para evitar que a escultura destrua o recticulado das ‘transparências’ permitindo ao observador em qualquer ponto em que se coloque, uma visão total do conjunto. Quanto à sua organização, penso que a solução a optar depende do que se observa do segundo piso, contando evidentemente, com os ângulos vistos ao nível térreo.”⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ Virgílio Domingues, «Memória descritiva - carta a Viana de Lima», em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto* (Lisboa, 1973). Fundo Viana de Lima, CDUA-FAUP.

⁷⁵⁸ Hélder Batista, «Memória descritiva - carta a Viana de Lima», em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto* (Lisboa, 1973). Fundo Viana de Lima, CDUA-FAUP.

As esculturas estão em constante contacto com o interior pelos diferentes enquadramentos e perspectivas que, a partir dos vários compartimentos - salas, gabinetes e auditórios - a vários níveis delas se podem ter. Distintas plasticamente, as esculturas incorporam, no entanto, uma forte matriz simbólica pela associação ao universo arquetipal da geometria e do cálculo matemático, características em franca conexão com o programa e arquitectura do edifício.

No interior, pese embora a sobriedade dos materiais, sobressai a atenção à cor, que aqui é tratada como elemento compositivo. É desta forma que alguns equipamentos, como os radiadores, não obstante a função eminentemente técnica que desempenham, foram também integrados no projecto global, ao incorporarem esmaltados a vermelho e azul, pontuando os espaços onde estão instalados de uma viva componente pictórica [fig. II.FEP 12 e 13]. Estes detalhes não constituem apontamentos dispersos, fazendo antes parte de uma estratégia que atravessa todo o plano de interiores, repetindo-se em pequenos, embora representativos, pormenores de vários elementos da composição arquitectónica, de que são exemplo os vãos de acesso às salas. A paleta cromática, habilmente consertada com a arquitectura, permite a criação de interessantes efeitos plásticos e gráficos, pelo contraste entre o mobiliário e os pavimentos das salas. O edifício alia, pois, à sobriedade da arquitectura, o vivo acolhimento da cor. Em alinhamento com esta característica, é de destacar o moderno e funcional arranjo de interiores que, em consertação com o programa e pressupostos conceptuais da arquitectura, contribuiu para a construção de da identidade e carisma deste estabelecimento de ensino. Da especificidade do projecto de interiores importa realçar a criação do módulo “Forma-Assento”, elemento matriz do projecto das cadeiras. A “Forma -Assento” é constituída por uma peça única de molde em poliéster e revestida a fibra de vidro de cor branca que permite, de acordo com a aplicação de diferentes acabamentos ou incorporação de alguns acessórios, uma simples e funcional versatilidade, ajustável à função de cada espaço [fig. II.FEP 14]. Quer seja pela fixação directa em degraus maciços de betão, pela adaptação de um tampo articulado, nos auditórios, pela adição de uma base em tubo tipo “Facar” esmaltada a azul ou vermelho, nas salas de aula, ou pelo encaixe numa estrutura tubular contínua e forradas a tecido colorido (castanho e laranja) no salão nobre, a mesma “Forma- Assento” adquire diferentes funcionalidades [fig. II.FEP 15 a 18]. Esta

engenhosa proposta permitiu a rentabilização da solução e uma harmoniosa complementaridade entre o programa de interiores e a arquitectura, ao mesmo tempo que dotou cada espaço de uma atmosfera identitária própria [fig. II.FEP 19]. Neste aspecto, também o desenho dos interiores encontra pontos comuns com a arquitectura fundada no módulo enquanto matriz essencial e ponto de partida para o projecto do edificado. Sobre as vantagens e originalidade desta proposta justificou Eduardo Anahory:

“O volume e importância desta realização impunha o estudo aprofundado e a criação de uma linha de equipamento mobiliário, tanto quanto possível original, que se integrasse no estilo arquitectónico da Faculdade: uma linha funcional, sóbria e economicamente justa.

A concepção desta linha deveria obedecer às exigências da sua função e ao emprego de materiais cuja conservação não fosse mais que a usual assistência de limpeza.

Assim, foi criada uma linha composta por elementos de série, da maior simplicidade de fabricação e montagem e cujos acabamentos podem marcar uma diferenciação de funções. A criação de um único desenho de “Forma-Assento”, cujo acabamento poderá variar permitindo-lhe assim grande versatilidade, foi um dos pontos que mais se impuseram. Além disso, esta solução, socialmente equilibrada, dará o máximo de homogeneidade a todo o conjunto. A solução dada às plateias dos auditórios – incorporação na massa de betão dos “Forma-Assentos” em fibra de vidro, cuja instalação na obra é da maior simplicidade, parece-nos uma solução verdadeiramente prática, visto que são evitados quaisquer acessórios (colas, parafusos, perfis, etc.) ficando assim a plateia a formar um mono-bloco completamente integrado na construção. Desnecessário será dizer a vantagem desta solução, no que diz respeito à manutenção e assistência: “uma plateia praticamente lavável.”⁷⁵⁹

Esta solução foi possível graças ao surgimento de novos materiais, à possibilidade de fabricação em série e ao avanço do design industrial, como observado em capítulo próprio⁷⁶⁰. O edifício da FEP é, por isso, sintomático de um momento renovador e de abertura à modernidade também por esta via.

⁷⁵⁹ Eduardo Anahory. Cf. Ibid.

⁷⁶⁰ Ver, nesta tese, o subcapítulo 2.5.3.

Subindo ao segundo piso e entrando pelas monumentais portas da Sala do Conselho, podemos observar a tapeçaria realizada a partir de um cartão de Júlio Resende. A peça ocupa a totalidade da parede lateral da sala [fig. II.FEP 20 e 21]. Integrando uma reduzida paleta a quatro cores (branco, amarelo, verde e azul), a obra, de matriz não figurativa, é composta por camadas de cor interrompidas, por largos traços assemelhando-se a pinceladas. Esta obra têxtil de grande dimensão reveste com aparato e temperatura a Sala do Conselho.

A FEP faz parte de um conjunto de espaços universitários modernos que integram uma forte e indissociável componente plástica. Este era um tema que vinha a ser tratado na revista *Arquitectura*, que, publicando exemplos realizados no estrangeiro alertava para a complexidade da sua implementação, nomeadamente no que diz respeito à integração das artes plásticas⁷⁶¹. Em Portugal, importa referir as então recentemente inauguradas Instalações Académicas da Universidade de Coimbra (1954-1961), projectadas por Alberto Pessoa e João Abel Manta, que integravam painéis de azulejos policromados de João Abel Manta⁷⁶², ou os edifícios da Reitoria, Faculdade de Direito e de Letras da Universidade de Lisboa (1956-1961) de Porfírio Pardal Monteiro que integravam, entre outros, desenhos incisos de Almada Negreiros e painéis cerâmicos e tapeçarias de António Lino.

Várias publicações divulgavam exemplos de cidades universitárias e era sobretudo do plano internacional, que chegavam os exemplos mais ambiciosos de Síntese das Artes em contexto universitário. De entre os exemplares publicados, salientam-se as propostas vindas do continente americano; a Sul, o projecto da Cidade Universitária de Caracas (1940-1960)⁷⁶³ na Venezuela, projecto de Carlos Raúl Villanueva⁷⁶⁴ e, a Norte, o projecto do Centro Residencial da Universidade de Harvard

⁷⁶¹ Keil Amaral, «Planificação das Novas Cidades Universitárias», em *Arquitectura*, n. 55/56, 1956, 6–13.

⁷⁶² Alberto Pessoa proporia para este projecto a integração de uma escultura a realizar por Jorge Vieira; proposta que não terá seguimento. Cf. Susana Constantino, «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2017). p. 281.

⁷⁶³ Declarada Património Mundial pela UNESCO, em 2010.

⁷⁶⁴ «Synthèse des Arts Une Expérience Valable a La Cité Universitaire de Caracas», em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. n. 52, 1954, 96–99. E Carlos Raul Villanueva, «Cité Universitaire de Caracas. Essai d'Intégration des Arts au Centre Culturel», em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 55, 1954, 52–61. A mesma edição da revista inclui um artigo sobre a exposição que o *Groupe Espace* organizou em Biot entre 10 de Julho e 10 de Setembro de 1954.

(1948-1950), em Cambridge, de Walter Gropius⁷⁶⁵. Os dois projectos integram um portentoso programa artístico realizado por artistas de vanguarda e renome internacional.

No primeiro caso, fortemente influenciado pelos conceitos corbusianos, assim como pelo debate em torno da Síntese das Artes protagonizado pelo *Groupe Espace*, o arquitecto integrou no projecto obras de artistas venezuelanos e de artistas de renome internacional. O edifício integra, pois, esculturas de Henri Laurens, Antoine Pevsner, Jean Arp e Balthazar Lobo, Mateo Manaure, Alexander Calder e intervenções em mosaico, vitral e pintura mural de Fernand Lèger, Victor Vasarely, André Bloc e Oswaldo Vigas. Quanto ao segundo, Walter Gropius, fundador da Bauhaus e docente em Harvard desde 1937⁷⁶⁶, seguindo a prática de colaboração pioneiramente defendida na escola que dirigiu, incluiu obras de arte em espaços específicos das instalações. Entre escultura e pintura, o programa artístico desta universidade integrou obras de Josef Albers, Anni Albers, Joan Miró, Jean Arp, Richard Lippold, Herbert Bayer e Gyorgy Kepes.

Em ambos os exemplos, se evidencia total sintonia com a proposta de Monumentalidade Moderna e da Síntese das Artes, como via de expressão dos valores sociais, culturais e espirituais da sociedade. Embora não incorporando idêntico arrojo e exuberância na sua proposta plástica, procurando antes encontrar equilíbrio, sobriedade e unidade com a arquitectura, no que foi referido como uma “monumentalidade serena”⁷⁶⁷, é evidente a filiação da FEP nestas propostas internacionais. A incorporação de propostas plásticas de matriz não figurativa encontra também eco no debate disciplinar que internacionalmente se desenvolvia⁷⁶⁸. A FEP aproxima-se de forma mais evidente das propostas vindas “de fora”, do que dos exemplos nacionais, onde os projectos das instalações universitárias ainda se

⁷⁶⁵ The Architects Collaborative, «Centre Universitaire, Harvard», em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 38, 1951, 41–48.

⁷⁶⁶ Na sequência da ascensão do nacional socialismo na Alemanha nos anos 30, Walter Gropius emigrou para os Estados Unidos. Em 1937 iniciou funções de docente na Universidade de Harvard, em Cambridge, tornando-se director de departamento de arquitectura no ano seguinte.

⁷⁶⁷ Secretaria de Estado da Cultura, Diário da República, 2ª série - nº 67.

⁷⁶⁸ Sobre este assunto ver, por exemplo, Andre Bloc, ed., «L'Art non Figuratif et sa Collaboration avec L'Architecture», em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 39, 1952.

fundavam em valores modernos de matriz clássica⁷⁶⁹ e os respectivos programas artísticos em referências plásticas de inspiração historicista ou alegórica.

Neste edifício, o programa artístico foi pensado para integrar pontos específicos e particularmente importantes da *promenade architecturale*. Com visibilidade ampla a partir do exterior no caso do obelisco, com visibilidade segmentada e controlada no caso das esculturas dos pátios, ou com visibilidade exclusiva e restrita no caso da tapeçaria, as obras têm diferentes graus de exposição de acordo com as funções que sinalizam e com o potencial de comunicação e de interacção com o público que as observa.

Arquitectura e artes têm, neste edifício, uma integração afinada e alinhada com as necessidades mútuas e dos espaços onde se encontram, actuando de forma discreta e pontual na experiência total. Todas são atravessadas pela mesma intenção funcional, de matriz simbólica e institucional.

O carácter oficial deste regime de empreitada, sujeitou-o, forçosamente, a um rigoroso processo burocrático. Por esse motivo, todas as etapas que envolveram o desenvolvimento deste projecto estão documentadas, sendo possível actualmente analisar as circunstâncias gerais desta encomenda e as intenções específicas de cada interveniente, no programa artístico.

Não obstante a liberdade do arquitecto, esta foi condicionada à entidade encomendadora, a quem respondia directa e periodicamente. Para este projecto, o arquitecto sugeriu a inclusão de quatro intervenções: uma escultura/obelisco para o exterior, duas esculturas para os pátios interiores e uma tapeçaria para a Sala do Conselho. A sugestão, tanto sobre a tipologia e local para a instalação das obras, como dos artistas seus autores, foi enviada às entidades encomendadoras onde esteve sujeita à avaliação por uma equipa formada com o propósito específico de emitir pareceres sobre o conteúdo do programa artístico.

Os primeiros desenhos que integraram o projecto de licenciamento já contemplavam o obelisco, sendo referenciado em memória descritiva como peça fundamental no projecto:

⁷⁶⁹ Veja-se por exemplo as Instalações da Cidade Universidade de Coimbra ou Faculdade de Letras de Lisboa, projectada por Porfírio Pardal Monteiro.

“(…) Além destes elementos, destacamos ainda o obelisco a que já nos referimos e que se erguerá junto da entrada principal do edifício. Este é um elemento com um papel preponderante na composição e, como tal, requiere uma atenção particular, não só para a sua forma como também para o material e para o modo como será executado. Trata-se, afinal, de um motivo escultórico com características monumentais que deverá ser construído em bronze, pois que este material, pela sua nobreza, permitirá uma plena afinidade com o significado do motivo a que nos referimos: o desenvolvimento claro e contínuo do cálculo, elevando-se para um mundo melhor.”⁷⁷⁰

Sobre as restantes intervenções, apenas se refere vagamente:

“(…) Não desejamos concluir sem nos determos ainda no problema da valorização de todo o conjunto pela inclusão de obras de arte. Assim, prevemos a colocação de motivos escultóricos nos pátios interiores e de uma tapeçaria na Sala do Conselho. “

O grau de visibilidade do obelisco, assim como a sua interligação volumétrica com a arquitectura obrigou necessariamente a uma concretização formal e conceptual deste elemento desde a fase inicial do projecto, por forma a ser objecto de licenciamento, o que aconteceu muito antes da sua encomenda, formalizada apenas em 1970. A concordância do escultor face aos propósitos conceptuais de Viana de Lima, seria explicitada por via epistolar:

“a) Sempre defendi a sua posição relativamente à importância que a escultura (obelisco) tem no seu projecto.

b) A relação escultura- edifício creio que está de acordo com a sua opinião, com a qual me identifico completamente, de que, uma escultura não deve ser “um adereço” mas sim constituir um todo inseparável. Este obelisco torna-se uma síntese da ideia-mestra que ressalta da apreciação do seu projecto e da sua síntese estética: a calma, a solidez e o equilíbrio indispensáveis ao desenvolvimento intelectual para um futuro aberto. Foi dentro deste princípio que concebi a escultura da qual tomo a liberdade de juntar a ‘maquete’ e fotografias.”⁷⁷¹

⁷⁷⁰ Alfredo Viana de Lima, «Memória descritiva», em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto* (Porto, sem data).

⁷⁷¹ Rodrigues, «Carta a Viana de Lima».

Pela sua instalação no interior do edificado e, portanto, não constituindo objecto de licenciamento prévio, as restantes intervenções foram projectadas numa fase mais tardia do projecto, na sequência das encomendas aos vários autores, em 1972.

3.6.4. Recepção crítica

À época da abertura ao público, o projecto da FEP foi objecto de análise na revista *Binário*. Numa descrição longa e minuciosa, Jorge Pais da Silva⁷⁷², antigo colega de Viana de Lima nos anos de docência na ESBAP, centra-se sobretudo no projecto de arquitectura. Omitindo o restante programa artístico, reserva uma breve reflexão ao obelisco projectado por José Rodrigues. Na abertura do artigo, o autor contrapõe duas reflexões que marcam o tom geral da descrição: por um lado, a importância da manutenção dos valores primordiais da arquitectura enquanto garante de exigente qualidade humanista; por outro, o compromisso *forma-função*, uma das questões que ocupava o debate disciplinar no contexto da arquitectura moderna. Justificando o edifício como um modelo exemplar da observação destas duas importantes questões, o autor observa:

“(...) constitui um programa que supõe na sua materialização a mais exigente qualidade humanista. A resposta está dada e, segundo cremos, com singular vigor e notável coerência formal, de acordo, aliás, com as ricas tradições arquitectónicas da segunda cidade do país. Mais ainda. Porque sobriedade construtiva, reflexo das necessidades funcionais transcendendo do espaço interior para a sua expressão volumétrica externa, manifesta sinceridade de volumes, contraponto de massas, enérgica simplicidade de formas, sentido de proporção e de ordem e rigor geométrico.”

Sobre a escultura de José Rodrigues e a sua relação com o edificado, matriz simbólica e monumental, refere:

⁷⁷² Pais da Silva, «Faculdade de Economia da Universidade do Porto».

“Avulta ainda a peça de escultura (José Rodrigues) que se levanta em contraponto junto da entrada principal do edifício e que constitui elemento preponderante na visão de conjunto desta frontaria, pela forma, pela escala e pelo próprio material em que está executada: um motivo de acentuado verticalismo, de feição monumental e construído em bronze, matéria cuja nobreza reforça a simbólica do tema – o desenvolvimento claro e contínuo do Cálculo, elevando os homens para um mundo melhor.”

3.6.5. Conclusão

No contexto dos equipamentos de promoção pública, a FEP é um exemplo na adopção de códigos de modernidade alinhados com a produção arquitectónica internacional. Expressão da Monumentalidade Moderna que procurava expressar a qualidade social e espiritual por via da Síntese das Artes, está em absoluta sintonia com a discussão sua contemporânea, constituindo um edifício emblemático na tipologia em apreço. Incorporando com invulgar acerto e moderação, um programa artístico constituído por três esculturas e uma tapeçaria, distribuídas tanto pelo exterior como pelo interior, é representativo das três áreas disciplinares leccionadas nas Escolas de Belas-Artes. Numa perspectiva de design total, o edifício integra igualmente um sofisticado e funcional projecto de interiores, assente na prefabricação e no design industrial, áreas em franco desenvolvimento nestes anos. Desta proposta de interiores ressalta o seu colorido, o que lhe atribui um tom festivo e acolhedor, contrastando com a sobriedade monocromática do betão descofrado da arquitectura. O edifício da FEP é, por isso, sintomático de um momento renovador e de abertura à modernidade também por esta via.

Neste projecto, todas as propostas plásticas encontram caminhos de convergência e diálogo com a arquitectura, a nível plástico, conceptual, programático e espacial. Pelo grau de visibilidade e exposição, as propostas alcançam diferentes níveis de projecção e impacto durante a *promenade architecturale*. Esta característica evidencia o rigoroso planeamento em projecto, com vista à desejada actuação a nível individual e harmonia no plano de conjunto. Interferindo de diferentes formas no edificado, o obelisco é, sem dúvida, a componente mais essencialmente ligada à arquitectura, participando de forma indissociável na composição volumétrica e no

equilíbrio das massas. Se o obelisco se torna peça indispensável na leitura global do edifício - e por isso tenha integrado o projecto desde uma fase inicial -, as restantes participações assumem um papel mais autónomo e individualizado na globalidade do edificado actuando ao nível dos espaços onde se inserem.

CONCLUSÃO

“The monument is a synthesis of the arts at a historical moment; it becomes that moment’s symbol, it’s supreme and total expression.”⁷⁷³

“The synthesis of the major arts is a consecrated theme of the Modern Movement, one of the shining abstractions that gather, halo-wise, about the heads of its Masters, though it has been left mostly to their followers to thrash out the practicalities that stand between wish and achievement.”⁷⁷⁴

A presente investigação pretendeu caracterizar o desenvolvimento teórico e prático do movimento identificado internacionalmente como Síntese das Artes, em Portugal (1944-1979) analisando a articulação entre a crítica, o ensino e as obras, vias através das quais se verificou a recepção, produção e difusão deste programa.

Nesta narrativa foram integrados e analisados um encadeado de temas que, a partir da historiografia geral e específica foram identificados como fundamentais para a matéria em estudo, sem prejuízo de outros, de condição periférica e menor visibilidade, que o possam ter igualmente informado. Esta conclusão pretende, pois, responder às perguntas avançadas na introdução através da articulação das ideias apresentadas nos diferentes capítulos e, adicionalmente, abrir caminhos para investigações futuras.

No fim deste trabalho, pode afirmar-se que o programa Síntese das Artes teve, em Portugal, à semelhança de outros países dos continentes Europeu e Americano, um quadro específico de desenvolvimento, em teorização e manifestação, que

⁷⁷³ Romy Golan, *Muralnomad The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957* (New Haven & London: Yale University Press, 2009). P. 185.

⁷⁷⁴ Reyner Banham, «This is Tomorrow», *October*, n. 136, Spring 2011. p. 32-34. Acessível em <https://doi.org/10.1162/OCTO a 00036>.

transformou de forma permanente o património arquitectónico construído durante o período em que prevaleceu.

A “Conjugação das Três Artes”, “Integração das Artes”, “Conjugação das Artes”, “Síntese das Artes” constituía um programa que tinha como objectivo a valorização de um projecto [de arquitectura] pelo recurso à colaboração multidisciplinar com outras artes. Em causa estava a concretização de uma obra comum a vários campos disciplinares e que, por essa via, tivesse maior impacto junto dos seus usufruidores finais.

Constatando um regular exercício deste programa no período identificado, a tese apoiou-se na análise de casos de estudo de abrangência tipológica, visibilidade e grau de investimento, na encomenda pública e privada, nomeadamente: a Livraria Portugália (Porto, 1944-1945), o Cinema Batalha (Porto, 1945-1947), a Casa António Neves (Vila Nova de Gaia, 1947-1949), o Monumento Mar Novo (1954-1956), o Bloco das Águas Livres (Lisboa, 1953-1956) e a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (Porto, 1959-1974). Esta constatação é reforçada no Anexo I que integra um conjunto de biografias ilustradas com muitos outros exemplos de Síntese das Artes concretizados pelos protagonistas dos referidos casos de estudo. Pelo mapeamento de realizações realizado no âmbito desta investigação demonstrou-se, justamente, a multiplicidade de redes e correspondências que a partir dos exemplos concretos se podem estabelecer, nomeadamente, pela identificação e cruzamento de equipas, obras, protagonistas e geografias.

A análise de documentos e obras exemplares de Síntese das Artes demonstrou que as intervenções artísticas, principalmente as que se localizavam no exterior ou as de maior dimensão ou evidência no interior, estavam previstas desde a fase inicial do projecto - em localização e escala - articulando, a vários níveis, com o programa da arquitectura. Também, que os espaços propensos a receberem obra plástica eram os alçados, as entradas, as circulações e os espaços de reunião e de convívio, interiores e exteriores. Pela especificidade das localizações concluímos que esta escolha era sintomática de uma especial atenção por parte do arquitecto projectista em dignificar e particularizar a imagem pública do edificado, assim como sinalizar momentos

importantes do programa, animando a *promenade architecturale*, reforçando, por esta via, a experiência arquitectónica e o usufruto colectivo dos seus utilizadores.

Verificou-se também que a Síntese das Artes foi amplamente praticada antes de estar plenamente teorizada, ou seja, antes que fosse alcançado consenso quanto à caracterização de um ideal da Síntese. Conclui-se, pois, que a sua prática constituiu um processo orgânico moldado pelas circunstâncias sociais e culturais específicas e exercido sobretudo no contexto das redes profissionais de proximidade. Por estes motivos, nem sempre o debate se alinhou com as concretizações, e nem sempre as concretizações configuraram idênticas soluções de Síntese Plástica. Antes pelo contrário: as soluções de Síntese Plástica são muito diversas em técnica, escala e visibilidade.

Ancorando o património construído ao sistema de ideias que o originou, procedeu-se à contextualização internacional da Síntese das Artes. Observou-se uma forte corrente que, em várias áreas disciplinares, colocava o homem no centro das principais reflexões. A par da particular atenção à dimensão humana registou-se, por via do discurso da Nova Monumentalidade⁷⁷⁵, uma renovada defesa da colaboração entre arquitectos, pintores e escultores na sociedade em reconstrução após a Guerra. Em causa estava a necessidade de reintegração das dimensões lírica, humana e colectiva, que haviam sido negligenciadas pela arquitectura moderna, apontada como excessivamente racional e funcionalista. Estes factores tiveram particular ressonância no contexto europeu e foram integrados na retórica da revisão crítica da arquitectura moderna e difundidos nos principais congressos internacionais da especialidade, entre os quais, os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM).

Em Portugal este entendimento multidisciplinar era também uma realidade e evidenciava-se desde o início da década de 1940, facto que comprovamos pela análise da acção de vários grupos de arquitectos e artistas em torno da cooperação interdisciplinar, nomeadamente as EGAP, a ICAT, a ODAM e o MRAR. Efectivamente, verificou-se que, em Portugal, a Síntese das Artes constituía o resultado do natural trabalho em colaboração entre arquitectos e artistas. A análise do contexto escolar

⁷⁷⁵ Sobre este assunto ver subcapítulo 1.1.2. A colaboração, fórmula de resgate da expressão arquitectónica: as recomendações de “Nine Points on Monumentality”.

desenvolvido na ESBAP demonstrou que já na formação de matriz *Beaux-Arts* em vigor nas Escolas de Belas-Artes e que integrava simultaneamente Cursos de Pintura, de Escultura e de Arquitectura era promovido o fortalecimento de relações de amizade entre os alunos dos vários cursos, assim como o incentivo a colaboração interdisciplinar através dos seus programas pedagógicos. Num quadro profissional adverso, principalmente para os artistas, a formação com vista à colaboração era também uma via operativa para enfrentar o [difícil] mercado de trabalho.

Procurando examinar a trajectória do movimento da Síntese das Artes na academia, analisaram-se diplomas governamentais e os programas curriculares. Efectivamente, observou-se que, evidenciando uma estratégia de ensino alicerçada na colaboração e na Síntese das Artes, a Reforma do Ensino Artístico de 1957⁷⁷⁶ introduziu as disciplinas de Conjugação das Três Artes comum aos três cursos e as disciplinas Tecnológicas para os Cursos de Pintura e de Escultura. A análise dos programas curriculares e dos trabalhos escolares desenvolvidos pelos alunos da ESBAP nestas disciplinas demonstrou que estas tinham, de facto, a Síntese das Artes e o trabalho em colaboração como principal objecto. Foram, pois, sintomáticas de um plano público de optimização e canalização de recursos com vista a uma saída laboral comum aos três Cursos; algo que, como referido, correspondia a uma realidade efectiva. Contudo, a Reforma e muito concretamente as referidas disciplinas foram amplamente criticadas pelo seu desfasamento com as expectativas dos alunos e os recursos disponíveis para a sua plena implementação.

Sendo aprendido e incentivado nos anos formativos dos futuros arquitectos e artistas nas Escolas de Belas-Artes, o programa preconizado pela Síntese das Artes era também um aspecto cultural profusamente difundido, tanto em concretizações como em publicações. A sociedade civil estava sintonizada com esta abordagem nas artes, e por isso, no campo operativo, a Síntese Plástica era mantida em várias tipologias e escalas. De facto, a adesão a este programa pela sociedade civil fica evidente pela profusão de encomendas privadas, muitas das quais verificadas neste estudo.

A Síntese das Artes constituiu um programa artístico e social, que, como observado, foi estendido às obras públicas. O apoio financeiro às artes que, à

⁷⁷⁶ «Decreto-Lei nº 41 362», Pub. L. No. Decreto-Lei nº 41 362 (14 de novembro de 1957).

semelhança de vários países da Europa se verificava também em Portugal, fixava nos diplomas produzidos neste período condições para a integração de obras de pintura e escultura em edifícios públicos, conduzindo à produção de obras sintomáticas deste entendimento multidisciplinar. Na encomenda pública, a Síntese Plástica está, pois, manifestada na rede de equipamentos construídos na cronologia em estudo. Na encomenda privada, a Síntese Plástica é palco de algumas das propostas mais emblemáticas da historiografia da arte e da arquitectura modernas, como o Cinema Batalha ou o Bloco das Águas Livres analisados neste trabalho⁷⁷⁷. Por isso, uma análise crítica da Síntese das Artes implica a compreensão da sua qualidade elástica e camaleónica; características que lhe permitiram a permanência no tempo pela adopção de soluções ajustadas a contextos específicos. Sendo o seu exercício materializado de acordo com especificidades e contextos sociais, culturais e políticos próprios desenvolveu-se, como este estudo comprova, em absoluto acerto com as correntes internacionais do Movimento Moderno, em teorização e implementação.

Verificou-se através de registos documentais que, apesar de estabelecidos *a priori* os locais a receberem intervenções plásticas, os artistas eram muitas vezes chamados a colaborar quando a obra já estava em execução. Apesar da liberdade de concepção de que usufruíam, espelhada na heterogeneidade dos resultados, esta circunstância foi constantemente objecto de reprovação pelos artistas já que, na sua opinião, não promoveria um efectivo trabalho de equipa, conduzindo, por isso, a realizações que ficariam aquém do ideal de Síntese. É neste momento que, em relação à posição de desigualdade frequentemente alegada pelos artistas⁷⁷⁸, importa lembrar o seu papel activo em todo o processo. Concluímos, pois, que a Síntese das Artes decorreu da vontade consciente por parte dos vários intervenientes, arquitectos e artistas, de integrarem o conteúdo programático, funcional, simbólico ou estético de

⁷⁷⁷ A escolha dos casos de estudo exemplares de Síntese das Artes implicou, necessariamente, a exclusão de muitos outros de inegável representatividade, alguns dos quais mencionados ao longo desta tese, tais como a Casa José Braga (Porto, 1949-1950) projectada por Celestino de Castro com intervenção plástica de Júlio Pomar, o Bloco Residencial da Av. Infante Santo (Lisboa, 1959-1969) projectado por Alberto Pessoa, com intervenções de Lagoa Henriques, Jorge Vieira, Carlos Botelho, Júlio Pomar e Alice Jorge, Maria Keil e Rolando Sá Nogueira, o Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1959-1969) projectado por Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Athouguia com intervenções plásticas de Artur Rosa e José de Almada Negreiros ou a Pousada de S. Bartolomeu (Bragança, 1954-1957) projectada por José Carlos Loureiro e que integra obra plástica de Júlio Resende e Gustavo Bastos.

⁷⁷⁸ Sobre este assunto ver capítulo 2.6.

uma mesma obra [de arquitectura]. Entendendo-se as obras construídas como o resultado deste programa, a verdade é que a análise das várias fases da concepção do projecto, nomeadamente dos casos de estudo, expôs diferentes graus de entendimento do que poderia ser a Síntese. Efectivamente, a sua concretização resultou de diversos graus de assunção, interiorização, compromisso e articulação por parte dos seus praticantes. No entanto, e não obstante os diferentes níveis de envolvimento, opções estéticas ou correspondências temáticas, aos quais corresponderam necessariamente diferentes resultados, a Síntese das Artes foi, pois, sempre real e tangível, mesmo nos exemplos que o discurso crítico considerou descoordenados ou dissonantes⁷⁷⁹. De facto, tanto a informalidade dos processos de produção como a heterogeneidade dos resultados não podem ser indicadores de ausência de Síntese das Artes. Pelo contrário, apontam para a organicidade de um processo que se concretizou apesar da inconclusividade da sua teorização. Ou seja, a prática antecedeu o discurso alicerçada no comum e implícito entendimento deste programa entre arquitectos e artistas. Nesta tipologia de trabalho é importante salientar o espírito solidário que caracterizava as relações entre arquitectos e artistas em que a confiança mútua era, em grande medida, responsável pela sintonia entre os membros da equipa. Este era um entendimento tácito intrinsecamente associado às experiências formativas comuns nas Escolas de Belas-Artes e, sobretudo, à comunhão de entendimentos sobre as práticas artísticas. Estes aspectos também justificam a informalidade que caracterizou muitos programas de Síntese e, neles, a frequente repetição de equipas.

Se, como ficou demonstrado pela análise do debate, muitas vezes a Síntese das Artes foi apontada como inalcançável, pelo desejo [utópico ?] de perfeição absoluta dos métodos de trabalho, dos quais participava o trabalho em conjunto desde o início, ou de unidade plástica plena, aspectos acerca dos quais nunca seria alcançado consenso, em termos operativos, podemos concluir que ela ocorreu independentemente da multiplicidade de pontos de vista que caracterizou o discurso crítico. Efectivamente, apesar da informalidade que muitas vezes caracterizou os processos de trabalho e produção, observou-se, nomeadamente na análise dos casos

⁷⁷⁹ Ver, por exemplo, no subcapítulo 2.6.2. “‘Decorativo, Apenas?’ A desintegração das artes!” a discussão gerada em torno do programa artístico do Hotel Ritz.

de estudo, que no momento da recepção a Síntese das Artes acontece pela acção individual de cada contribuição plástica em momentos específicos da *promenade architecturale* revelando-se a diferentes níveis no encontro com o utilizador. Estando as obras integradas, justapostas ou isoladas relativamente às superfícies arquitectónicas, em maior ou menor grau de expressão, evidência ou concordância plástica, actuando em sequência ou isoladamente tinham, pois, funções específicas no decorrer do percurso arquitectónico, uma vez que estavam directamente vinculadas ao seu programa. A participação da componente plástica actuava, pois, no que poderia ser o reforço conceptual do espaço ou do programa pela introdução de cor, profundidade, efeitos cénicos ou valor simbólico.

Também importa referir que, apesar de as contribuições artísticas conquistarem sentidos acrescidos nos contextos onde se integram, a participação em programas de Síntese das Artes não exclui a sua individualidade plástica. Efectivamente estas mantêm a possibilidade de serem analisadas de forma autónoma, o que, aliás, tem vindo a ser feito na historiografia, apesar dos contextos que as integram e/ou que as originaram.

Procurando entender como foi o desenvolvimento deste programa no contexto das obras públicas, além da análise dos estudos de caso nesta tipologia de encomenda, pesquisamos e estudamos os diplomas legais de apoio à prática artística promulgados nesta época. Verificamos que as referidas campanhas de apoio às artes oficializaram o que já era, de facto, uma prática corrente entre arquitectos e artistas. Longe de visarem o exercício da Síntese das Artes, tendo antes como objectivo o apoio mecenático aos artistas pela valorização plástica dos edifícios públicos, constatamos que estes instrumentos legais resultaram no prolongamento [obrigatório] da participação dos artistas aos edifícios de promoção pública. Este verificou-se através do despacho de Março de 1954 respeitante às obras encomendadas pelo Município de Lisboa e exarado em resposta aos arquitectos e artistas⁷⁸⁰, e do de Novembro de 1969 com enfoque nacional e destinado às redes de equipamentos tais como Monumentos

⁷⁸⁰ «Artistas Plásticos Portugueses - Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções», Outubro de 1953, Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.A./A.M.L., Arquivo Intermédio Proc. 5446/54. Ver documento no Anexo II.

Nacionais, Edifícios Escolares e Hospitalares⁷⁸¹. Este apoio à actividade artística pode ser lido como vantajoso para os sectores profissionais em causa, já que garantia a sua participação nas obras públicas que, pela sua dimensão e importância, tinham orçamentos mais avultados e, proporcionalmente, verbas generosas para destinar à integração de elementos artísticos. Estas constituíam também oportunidades excepcionais para a realização de obras de grandes dimensões com ampla e perene exposição pública. No entanto, a obrigatoriedade associada a esta tipologia de trabalho prolongou-a por um período no qual os processos de trabalho tendiam inexoravelmente para a autonomia disciplinar. Este acabou por constituir, pois, um esforço extemporâneo em manter acesa uma política cultural, de tipologia profissional e de conteúdo que claramente já não servia os interesses de uma nova geração de artistas. De facto, o movimento de Síntese das Artes correspondeu a um Zeitgeist internacional inspirado em ideais sociais e disciplinares num período histórico específico.

Depois de analisado e avaliado o desenvolvimento deste programa podemos concluir que para o progressivo e global desinvestimento no conceito da Síntese das Artes terão concorrido factores de distinta natureza, a vários níveis. Destes, participam novos entendimentos da cidade e das práticas artísticas [nas componentes de Arquitectura, de Pintura e de Escultura] operados a partir dos finais da década de cinquenta e durante a de sessenta. Também, e constituindo a Síntese das Artes um programa exercido entre os profissionais nascidos sobretudo entre as décadas de 1920 e de 1930, aponta-se o seu esmorecimento a par da natural renovação geracional. A entrada em cena de novos interlocutores, associada à longa duração e inconclusividade do debate terão concorrido para o que seria a sua exaustão.

Em 1979, confirmando a efectiva divisão entre as práticas artísticas, registou-se, em Portugal, a autonomização do Curso de Arquitectura relativamente aos de Pintura e de Escultura e o seu ingresso no Estatuto Universitário, acontecimento seleccionado para o limite cronológico desta tese. Para além da ressonância no plano simbólico, este acontecimento é uma evidência clara do desaparecimento deste

⁷⁸¹ Ministério das Obras Públicas, «Apoio à actividade dos artistas plásticos», Pub. L. No. Despacho (1969). Ver subcapítulo 2.3. Ver documento no Anexo II.

conceito que, alicerçado no sentido de união, enfraqueceu com a separação das formações académicas.

Contributos e oportunidades

No momento da conclusão desta tese importa sublinhar o seu contributo para as áreas disciplinares da História da Arte e da Arquitectura. Foi, de facto, numa óptica multidisciplinar que nos propusemos entender a Síntese das Artes, como tema e território comum, plural, transversal e inclusivo entre as áreas da Pintura, Escultura e Arquitectura. Estas que são características intrínsecas a este programa e que, paradoxalmente, terão ditado a sua ausência das narrativas historiográficas dominantes, justamente pela especialidade que as caracteriza. Por esse motivo, este estudo pretende também ser um contributo para uma revisão crítica do modernismo em arte e arquitectura, nomeadamente pela sua identificação com uma dimensão multidisciplinar, de matriz humana e social.

O presente estudo exigiu um exaustivo levantamento que, além de fontes bibliográficas gerais e específicas, incluiu fontes primárias não publicadas e de menos óbvia localização, assim como o mapeamento de protagonistas, obras, contextos e acontecimentos. Este levantamento teve como objectivo a instrução de um documento amplo não apenas passível de caracterizar mais plenamente o tema em apreço, como também de suscitar novas indagações e abrir futuras linhas de investigação, nomeadamente pelo confronto com entendimentos actuais sobre o mesmo tema.

Para além do contributo quanto ao levantamento documental de trabalhos escolares, legislação e obras exemplares de Síntese das Artes, esta investigação também conduziu à localização de esboços e de fotografias de intervenções plásticas integradas em arquitecturas, até à data por identificar⁷⁸². Tendo contribuído para o mapeamento de realizações de autores específicos, teve também importantes repercussões no campo operativo. Como exemplo, destaca-se o impacto desta

⁷⁸² Como exemplo salienta-se o mapeamento de um relevo do escultor Jorge Vieira [fig. I.JV 8] realizado no interior do Edifício da Companhia de Seguros, Comércio e Indústria (Lisboa, 1956) projectado por Francisco da Conceição Silva e despoletado pela descoberta de uma fotografia desta obra na Biblioteca de Arte FCG. A identificação da sua autoria ficaria resolvida depois de localizado um esboço da referida obra no arquivo do escultor.

investigação para o reconhecimento das intervenções no Cinema Batalha e, muito especialmente, para a identificação da pintura mural que António Sampaio aí realizou em 1946 e que, até ao seu destapamento no âmbito do recente restauro do Cinema, não estava mapeada nem identificada. As fotografias reunidas no curso desta investigação, tiradas à época da abertura do equipamento e pertencentes ao arquivo do arquitecto [fig. II.CB 21], permitiram identificar a sua localização e os esboços descobertos no espólio do artista [fig. II.CB 23], e até à data por identificar, confirmaram a sua autoria. A análise e o cruzamento da informação contida nos vários arquivos foi, pois, crucial para a caracterização da obra na sua constituição original e, nesse sentido, para informar o seu restauro.

Esta tese revelou também processos de trabalho entre artistas, como é o caso da parceria estabelecida regularmente entre Augusto Gomes e Américo Braga na realização de esculturas e relevos com destino a superfícies arquitectónicas, em que o primeiro executava os desenhos e o segundo modelava as peças. A descoberta da autoria partilhada entre os dois artistas verificada entre meados da década de quarenta e início da de cinquenta é um dado relevante para a correcta identificação das referidas obras e análise da actividade plástica dos seus autores.

Todos estes processos de identificação e de reconhecimento apenas foram possíveis graças à generosa e interessada cooperação dos familiares dos arquitectos e dos artistas que guardam os seus arquivos. Por esse motivo é oportuno sublinhar o seu importante papel na preservação dos documentos e a sua disponibilização à investigação.

Muita informação e documentação sobre realizações exemplares de Síntese das Artes encontra-se, pois, mapeada e reunida pela primeira vez nesta tese, especificamente nos dois volumes de Anexos que a acompanham, o primeiro de biografias ilustradas, e o segundo que integra fotografias, legislação, trabalhos escolares e projectos de arquitectura dos casos de estudo. Apresentam-se e revisitam-se, pois, neste trabalho muitas obras esquecidas e/ou ignoradas.

Por fim, espera-se que esta Tese de Doutoramento possa constituir um apelo e possa contribuir para o conhecimento, disseminação e justa valorização desta tipologia patrimonial e que, nesse sentido, estimule a produção de instrumentos legais com

vista à sua preservação e qualificação. Afinal é através dele que o ideal de Síntese das Artes se consagra e, embora discretamente, [ainda] permanece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aalto, Alvar. «A Humanização da Arquitectura». *Arquitectura* nº 35, Agosto de 1950. p. 7-9.

«A arquitectura de hoje defendida por um grupo de architectos modernos – Artur Andrade fala-nos do Batalha. Esperemos agora, o sr. Batalha!» [s.a.], *A Tarde*, 23 de Maio de 1945.

Abreu, José Guilherme. «A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX - Inventário, História e Perspectivas de Interpretação». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996.

———. «Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética». Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

———. «Sagres' Saga. Monument in Landscape or Landscape as Monument?» Porto: CITAR Research Centre for Science and Technology of the Arts. Portuguese Catholic University. 2012. <https://doi.org/10.7559/citarj.v4i1.58>. [acedido a 13 de Abril de 2020]

«Acaba de se inaugurar no Porto o Novo Cinema Batalha». [s.a.]. *O Comércio de Gaia*, 9 de Junho de 1947.

«Acerca do concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - O Sindicato Nacional dos Architectos entregou uma representação ao ministro da Presidência». [s.a.]. *O Primeiro de Janeiro*.

«A decoração mural que Júlio Pomar vai realizar para o hall do cinema Batalha do Porto, da autoria do architecto Artur Andrade foi fixado pelo preço de 30 000\$00». [s.a.]. *Horizonte Jornal das Artes* nº2, Novembro de 1946. p. 3.

Agarez, Ricardo. *O Moderno Revisitado Habitação Multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*. Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural. Lisboa: Direcção Municipal da Cultura Departamento de Património Cultural, 2009.

Albini, Franco. «Negozi - una libreria». *Domus - la casa dell'Uomo*, Março de 1946. Arquivo Domus. p. 38-39.

Alfredo, António. «A arte integrada na arquitectura e o silêncio da crítica». *Seara Nova*, Julho de 1960. p. 165, 167 e 172.

———. «Acerca da Arte Integrada». *Arquitectura* nº 82, Junho de 1964. p. 74-81.

«A Livraria Portugália inaugura hoje a sua filial na cidade do Porto » [s.a.]. *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Março de 1945.

Almeida, António Ramos de. «Arquitectura Moderna». *Jornal de Notícias*, 28 de Junho de 1951.

———. «A Primeira Exposição de Primavera no Porto». *Mundo Literário Semanário de Crítica e Informação*, nº 10, 13 de Julho de 1946. p. 1-8-9-16.

———. «Mar Novo o Monumento ao Infante a erigir em Sagres». *Jornal de Notícias*, 21 de Setembro de 1956. p. 7.

Almeida, Leopoldo C. de. «Sobre a integração das Artes Plásticas». *Arquitectura*, Fevereiro de 1968. p. 3-4.

Almeida, Leopoldo de. «Situação da Escultura em Portugal - Poder-se-ia através da escultura, humanizar artérias citadinas, jardins públicos e as grandes praças». *República*, 19 de Janeiro de 1958. p. 1 e 4.

Almeida, Pedro Vieira de. *A Arquitectura Moderna*. Vol. 14. História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

———. *A Arquitectura no Estado Novo - uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

———. «Situação da Escultura em Portugal - Estamos ainda a viver a fase pioneira e heróica da escultura Moderna». *República*, 13 de Janeiro de 1958. p. 1 e 9.

Amaral, Francisco Keil do. «A Formação dos Arquitectos». *1º Congresso Nacional de Arquitectura* [edição fac-similada] Maio/Junho de 1948. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008. p. 74-79.

———. «A Reforma do Ensino de Belas Artes». *Arquitectura*, nº 63. Dezembro de 1958. p. 43.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

———. «Planificação das Novas Cidades Universitárias». *Arquitectura* nº 55/56, 1956. p. 6-13.

———. «Sobre Mulheres Entaladas e a Intervenção dos Artistas Plásticos na dignificação da Cidade». *Lisboa Uma cidade em transformação*. Lisboa: Europa-América, 1970. p. 160-185.

«Amanhã inaugura-se a Livraria Portugalía um estabelecimento verdadeiramente novo ao serviço da cultura em que sobressai o trabalho do arquitecto Artur Andrade». [s.a.]. *O Comércio do Porto*, 20 de Março de 1945.

Amaro, Luís. «Agostinho Fernandes e as Portugalías». *Agostinho Fernandes Um Industrial Inovador, um Coleccionador de Arte, um Homem de Cultura*. Lisboa: Portugalía, 2000. p. 11-23.

Anahory, Eduardo. «Faculdade de Economia do Porto - Mobiliário - Memória descritiva», ca. 1972. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

Andrade, Artur. «Carta ao Director da Polícia Internacional da Defesa do Estado», *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto, 2 de Maio de 1947. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

———. «Memória descritiva». *Processo de Obras LO 389/1944* [Livraria Portugalía - req. Luís Queirós Botelho de Sousa]. Porto, 1944. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

———. «Memória descritiva». *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto, 1945. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

———. «Memória descritiva e justificativa [avanço sobre a via pública do Cinema Batalha]», 16 de Fevereiro de 1945. Arquivo Histórico Municipal do Porto. A-PUB-15021-2-61-64.

———. *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto: 1945. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

———. *Processo de Obras LO 389/1944* [Livraria Portugalía - req. Luís Queirós Botelho de Sousa]. Porto, 1944. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Andrade, Eugénio; Pernes, Fernando; França, José Augusto. *Os Quatro Vintes - Quinze Anos Depois*. Porto: O Oiro do Dia & Simão Guimarães, Filhos, Limitada, 1985.

Andresen, João. *Memória descritiva e justificativa - Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique - 2ª fase*. Porto, 1954.

Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Mar Novo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.

Armada, Daniela. *Percursos da Obra Pública de Júlio Resende - Área Metropolitana do Porto*. Dissertação de Mestrado. Porto: ESE Politécnico do Porto, 2018.

Arruda, Luísa. «Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade». Em *História da Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, III:407–505. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

«Artistas Plásticos Portugueses - Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções», Outubro de 1953. Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.A./A.M.L. Arquivo Intermédio Proc. 5446/54.

Árvore- Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. *António Sampaio 1916-1994 O Homem e a Obra*. Porto: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2004. Catálogo de exposição.

Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas. *António Quadros - O Sinalheiro das Pombas*. Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. Porto, 2001. Catálogo de exposição.

Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas. *Viana de Lima arquitecto (1913-1991)*. Porto: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996. Catálogo de exposição.

«Arq. Rui Pimentel» [s.a.]. *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, Abril de 1953.

«As autoridades e a imprensa visitaram ontem o Cinema Batalha que amanhã abre as portas ao público». [s.a.]. *Jornal de Notícias*, 28 de Maio de 1957.

Ateneu Comercial do Porto. *I Exposição de Primavera*. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1946.

Azevedo, Fernando. «A arte moderna e a falta de galerias». *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, 15 de Fevereiro de 1947. p. 7.

Azevedo, Manuel de. «A inauguração do Cinema Batalha». *Seara Nova*, 21 de Junho de 1947. p. 123.

— — —. «Um Escândalo Artístico - Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto». *Mundo Literário*, 18 de Janeiro de 1947. p. 16.

«Azulejo - Renaissance d'une Ancienne Technique Iberique» [s.a.]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 13/14, Setembro de 1947. p. 7-10.

Batista, Hélder. «Escultura para um Pátio - Proposta», 12 de junho de 1973. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima, CDUA-FAUP.

— — —. «Memória descritiva - carta a Viana de Lima». Em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto*. Lisboa, 1973. Fundo Viana de Lima, CDUA-FAUP.

Bandeira, José Gomes. *Porto 100 Anos de Cinema Português*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996.

Banham, Reyner. «This is Tomorrow», *October*, nº 136, Spring 2011. p. 32-34. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00036. [acedido a 20 de Março de 2021].

Barão, Ana Luísa. «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)». Tese de Doutoramento - Volume I. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

Barbosa, Cassiano. *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952*. Porto: Edições ASA, 1972.

Barbosa, Cassiano. *Pontos de Vista: 1974-1988*. Vila do Conde: Tip. Minerva, 1989.

———. «O Pintor Augusto Gomes e a sua contribuição para a Arquitectura». *O Norte*, 13 de Dezembro de 1986. p. 7.

Barreira, Maria. «Situação da Escultura em Portugal - É preciso renovar e actualizar as formas e os conceitos dos monumentos comemorativos». *República*, 15 de Janeiro de 1958. p. 1 e 4.

Barros, Susana. «Augusto Gomes». Universidade Portucalense, 1987. texto policopiado.

Baudouin, Paul. *La Fresque - Sa Technique - ses Applications*. Paris: Librairie Centrale des Beaux- Arts, 1914.

Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried. *Portugal: Arquitectura do século XX*. München: Prestel, 1997.

Bergdol, Barry. «The Synthesis of the Arts and MoMA». Em *Docomomo Journal - Art and Architecture, a Synthesis*. Barcelona: DOCOMOMO International Barcelona, 2010.

Bitterman, Eleanor. *Art in Modern Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1952.

Bloc, André. «Rapport». Em *Troisième Congrès de L'Union Internationale des Architectes*, Librairie Portugal. Lisboa, 1953.

Bloc, Andre, ed. «L'Art non Figuratif et sa Collaboration avec L'Architecture». Em *L'Architecture d'Aujourd'hui*. n. 39, 1952.

Bonito, Mário. «Tarefas do Arquitecto». Em *1º Congresso Nacional de Arquitectura*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948.p. 136-146.

Borges, José António. «Eduardo Anahory percurso de um designer de arquitectura». Dissertação de Mestrado. Instituto Superior Técnico Universidade Técnica de Lisboa, 2010. <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/thesis/2353642310048>.

Borges, Júlio Ferry. «Estudo sobre modelo da estrutura do Monumento ao Infante D. Henrique». Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Março de 1956. Arquivo do Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Borgese, Leonardo. «Il colore nell'architettura». Em *Domus* nº 215, Novembro de 1946. p. 20-27.

Braga, Américo. Bilhete postal [manuscrito], Agosto de 1949. Arquivo de Augusto Gomes.

———. [Carta a Cândido Portinari]. São Paulo, 10 de Fevereiro de 1958. Disponível em <https://www.portinari.org.br/busca/1765/americo-braga> [acedido a 10 de Maio de 2019].

Branco, Cassiano. «Cinco séculos depois...da morte do Infante “O problema do monumento foi bem posto, mas não foi bem resolvido pelo júri...”» *Flama*, 7 de Setembro de 1956, ano XIII, nº 444 edição.

Brites, Joana. *O Capital da Arquitectura Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos 1929-1970*. Lisboa: Prosafeita, 2014.

———. *Arquitectura da CGDCP. Filiais e Agências da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência (1929-1970)*. Lisboa: Prosafeita, 2014.

Buckley, Kat. «Threading through the Interwar: Nomadism, Tapestry, and the Rediscovery of Marie Cuttoli». Master of Art in Modern and Contemporary Art History, The School of The Art Institute of Chicago, 2017.

Burlamaqui, Suraya. *Cerâmica Mural Contemporânea Portuguesa - azulejos, placas e relevos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

Cabral, Fortunato. «Do Arquitecto e dos Críticos da Arquitectura e da Crítica». 1º Congresso Nacional de Arquitectura Maio/Junho 1948 promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do governo - Relatório da Comissão Executiva Teses Conclusões e Votos do Congresso, Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional. Lisboa: Ordem dos Arquitectos Conselho Nacional, 2008.

«Café Rialto no Porto» [s.a.]. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, nº 109, Abril de 1944, p. 40-41.

Calado, Maria. «As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade». *Bloco das Águas Livres - a perfect building*. Lisboa: A+A Books, 2019. p. 47-62.

Câmara Municipal de Almada e Galeria Municipal de Arte de Almada. *Hélder Batista: exposição escultura medalhística*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1994.

Câmara Municipal de Lisboa. *A Cor de Lisboa*. Câmara Municipal. Pelouro da Reabilitação Urbana dos Núcleos Históricos: Amigos de Lisboa. Lisboa, 1993.

———. *Frederico George ver pelo desenho*. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa, 1993.

Câmara Municipal de Matosinhos. 100 Marés Comemorações do Centenário de Augusto Gomes. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2010.

Câmara Municipal de S. João da Pesqueira. *Museu Eduardo Tavares*. S. João da Pesqueira: Câmara Municipal de S. João da Pesqueira e Museu Eduardo Tavares, 2003.

«Capela na Rinchoa, Braula Reis» [s.a.]. *Arquitectura*, nº 37, Fevereiro de 1951.

Cardoso, Sónia. «Pintura Mural na Cidade do Porto no Estado Novo». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013.

Carmo, Benjamin do. *Processo de Obras LO 34/1976*. Porto, 1976. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea. *Jorge Vieira: desenho*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1999.

Caseirão, Armando. *José Escada 1934-1980. A Consciência do Desenho na Conquista de Outra Dimensão*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

Castro, Celestino de. *Vértice - revista de Cultura e Arte*, nº 153, Junho de 1956. p. 315-316.

Castro Rodrigues, Francisco; Dionísio, Eduarda. *Um Cesto de Cerejas*. Autores & Casa da Achada-Centro Mário Dionísio. Lisboa, 2009.

Castro, Laura. *Augusto Gomes*. Câmara Municipal de Matosinhos. Matosinhos: Edições ASA, 2000.

———. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Câmara Municipal de Arraiolos. Arraiolos, 2021.

———. *Júlio Resende Tentações da Pintura Ocidental*. Lisboa: INCM, 1999.

———. *Mandar Acender o Céu - Augusto Gomes, o TEP e Matosinhos*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago Centro de Arte de Matosinhos, 2005.

———. «Realismo e Mito». Em *Representações do Povo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2022. p. 176-207.

———. «Sobre o Pintor António Sampaio: 1916-1994». Em *O Tripeiro - Porto*, série 7, ano XXIII, nº 11, 2004, p. 324-327.

Castro, Laura; Temudo, Ana. *Júlio Resende Fotobiografia 1917-2011*. Gondomar: Câmara Municipal do Porto/Lugar do Desenho/Fundação Júlio Resende, 2018.

Centro de Artes da Câmara Municipal das Caldas da Rainha. *Museu Barata Feyer*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 2004.

Cinatti, Ruy. «Mar Novo Monumento para Sagres». *Diário Popular*, 6 de Dezembro de 1956. p. 21 e 23.

«Cinema Arlecchino» [s.a.]. *Domus la Casa dell'Uomo* n.º 231, Dezembro de 1948. p. 18-21.

«Cinema Arlecchino a Milan» [s.a.]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º 23, Maio de 1949. p. 46-48.

Cinema Batalha. *Cinema Batalha - Plaquete Comemorativa da Abertura do Cinema Batalha*. Porto: Cinema Batalha, 1947.

Cinema São Jorge. *Os Irmãos Paraskeva têm a honra de anunciar a inauguração do Cinema São Jorge*. Beira: Cinema São Jorge, 1954.

«Circular enviada a todos os arquitectos portugueses». Em 1.º Congresso Nacional de Arquitectura Maio/Junho 1948 promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do Governo - Relatório da Comissão Executiva/Teses/ Conclusões e votos do Congresso. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

Coimbra, Prudência. *Jorge Vieira Ofício: Escultor*. Tese de Mestrado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

«Colaboração entre Artistas Plásticos» [s.a.]. *Arquitectura* n.º 92, Abril de 1966. p. 49-62.

Conceição, Vasco da. «A Situação da Escultura em Portugal - As dificuldades económicas limitam a utilização de novos materiais». *República*, 11 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. «VII ème Congres CIAM 1949». Rapport 2ème Commission: Arts Plastiques, 1949.

1.º Congresso Nacional de Arquitectura- Maio/Junho de 1948 Relatório da Comissão Executiva/Teses/Conclusões e Votos do Congresso. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

Conselho Escolar da ESBAP. «Actas de reunião do Conselho Escolar da ESBAP», 3 de Julho de 1971. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Constantino, Susana. «Monumentalidade Moderna - As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2017.

Costa, Alexandre Alves, e Sérgio Fernandez. «Um novo Cinema Batalha». Em *Batalha Retrospectiva do Futuro*, 51–86. Porto: Câmara Municipal do Porto/Batalha Centro de Cinema, 2023.

Coutinho, Bárbara. «A arquitectura sob os ventos do neo-realismo». Em *Batalha pelo conteúdo - exposição documental Movimento Neo-realista português*, Museu do neo-Realismo. Vila Franca de Xira, 2007.

———. «Carlos Ramos, Comunicador e Professor - Contributo para a Afirmação e Divulgação do Moderno». Em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Lisboa: IPPAR, 2004.

———. *Carlos Ramos (1897-1969), obra, pensamento e acção. A procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.

Cunha, João Alves da. «O MRAR e os Anos de Ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no Século XX - a acção do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960». Tese de Doutoramento - Volume I, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014.

Cunha Leal, Joana, e Mariana Pinto dos Santos. «As “Sete Cabeças” do Modernismo». *ArteCríticaPolítica*, 2016.

Cunha Silva, A. *100 Marés - Comemoração do Centenário do Nascimento de Augusto Gomes*. Matosinhos: Galeria Municipal de Matosinhos, 2010.

Curtis, Penelope. *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Ridinghouse, 2007.

———. *The Pliable Plane: The Wall as Surface in Sculpture and Architecture, 1945-75*. London: MACK Books, 2022.

Damaz, Paul. *Art in European Architecture - Synthèse des Arts*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

———. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.

Diário da República, Série II. Abertura do procedimento de classificação da Igreja de Nossa Senhora da Boavista e do Centro Paroquial, na Rua de Fernando Pessoa e na Rua de Azevedo Coutinho, Porto, freguesia de Ramalde, concelho e distrito do Porto, e fixação da respectiva zona de protecção provisória (ZEPP), Pub. L. No. 37/2019, § Anúncio nº 33/2019 (2019). https://dre.pt/web/guest/home/-/dre/119972508/details/2/maximized?at=c&parte_filter=31&filtrar=Filtrar&dreid=119957759. [acedido a 23 de Junho de 2019].

Diário do Governo nº 116, Série I. Decreto-Lei nº 26 611, de 19 de Maio de 1936. [Aprova o Regimento da Junta Nacional de Educação].

Diário do Governo nº 133, Série I. Lei nº 2043, 10 de Julho de 1950. [Reforma do Ensino Artístico].

Diário do Governo nº 142, Série I. Decreto-Lei nº 39 713 de 1954. [Designação de Comissão Nacional para o Concurso Internacional ao Monumento do Infante D. Henrique]

Diário da República nº 293, Série I. Decreto-Lei nº 498-F/79, 21 de Dezembro de 1979. [Criação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto]

Dionísio, Mário. «A Arte e a Vida - responde Mário Dionísio ao Inquérito do Diário de Lisboa». *Diário de Lisboa*, 5 de Abril de 1957. p. 1-2.

———. «A Morada do Homem». *Arquitectura* nº 50-51, Dezembro de 1953. p. 23-24.

———. «A Tapeçaria e a França Renascente». *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação* nº 29, 23 de Novembro de 1946. p. 1, 4 e 12.

———. «Jean Lurçat e a Tapeçaria Francesa». *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação* nº 30, 30 de Novembro de 1946. p. 5-6 e 16.

———. «Portinari Pintor de Camponeses». *Vértice - revista de Cultura e Arte* nº 7, Maio de 1946. p. 150-155.

Domingues, Virgílio. «Memória descritiva - carta a Viana de Lima». Em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto*. Lisboa, 1973. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

———. «Motivo Escultórico destinado a um dos pátios interiores da Faculdade de Economia do Porto - Memória descritiva». Em *Faculdade de Economia da Universidade do Porto*. Lisboa, 1973. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

Drosos, Nikolas. «Modernism with a Human Face: Synthesis of Art and Architecture in Eastern Europe, 1954-1958». Tese de Doutoramento, City University of New York (Cuny), 2016. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1210/.

Edificações Urbanas Legislação Geral de Uso Corrente; Regulamentos e Posturas das Câmaras Municipais de Lisboa, Porto e Coimbra. Porto: Edições Lopes da Silva, 1944.

«É inaugurada amanhã a Livraria Portugália notável empreendimento ao serviço da cultura, das letras e das artes» [s.a.], *Jornal de Notícias*, 20 de Março de 1945.

Elias, Helena. «Arte Pública e Instituições do Estado Novo - Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)». Tese de Doutoramento, Universitat de Barcelona, 2006.

«Encontro com um artista cristão: José Escada» [s.a.]. *Encontro* nº 15, Fevereiro de 1958.

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. «Processo individual do aluno Américo Soares Braga», 1932 [Proc. nº 18, caixa 6]. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

———. «Processo individual do aluno Augusto Gomes de Oliveira», 1930. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

———. «Processo individual do aluno Hélder Ernesto Coelho Baptista», 1950. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

———. «Processo individual do aluno Jorge Ricardo da Conceição Vieira», 1945. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. [proc. 12, caixa 53].

———. «Processo individual do aluno José Jorge da Silva Escada», 1951. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. [proc. 22, caixa 59].

———. «Processo individual do aluno Júlio Artur da Silva Pomar», 1942. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. [proc. 36, caixa 65].

———. «Processo individual do aluno Virgílio Augusto Domingues», 1948. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Escola Superior de Belas-Artes do Porto. «Actas de reunião do Conselho Escolar - 2ª Secção», 29 de Abril de 1971. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1954.

———. «Mapa de Distribuição de serviço docente Ano lectivo de 1973-1974», 1973. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. *VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1959.

———. *XIV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1965.

———. *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto*. Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Porto, 1955.

———. *Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto*. nº 110. Porto, 1952.

———. *Mestre Barata Feyo: exposição retrospectiva*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1981.

———. «Processo individual do aluno Altino Maia», 1939. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Artur Vieira de Andrade», 1937. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Alfredo Evangelista Viana de Lima», 1929. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Américo Soares Braga», 1925. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Arlindo Gonçalves da Rocha», 1937. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Arménio Taveira Losa», 1925. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Artur Vieira de Andrade», 1937. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Augusto Gomes de Oliveira», 1927. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues», 1928. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Eduardo Augusto Tavares», 1938. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno João Henrique de Mello Breyner Andresen», 1939. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno José Joaquim Rodrigues», 1959. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Júlio Artur da Silva Pomar», 1944. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Processo individual do aluno Júlio Martins da Silva Dias», 1937. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. *A Escola na Comunidade - Participação com Obras na Comunidade Exposições/Encontro Jornadas no Exterior*. ESBAP-Bicentenário da Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1980.

———. «Actas de reunião de Conselho Escolar - 2ª Secção», 27 de Abril de 1971. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

———. «Mapa de Distribuição de serviço docente Ano lectivo de 1973-1974», 1973. Arquivo Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

«Essais de Synthèse des Arts» [s.a.]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 48, Julho de 1953, p. 86.

«Estudo de Processo de Encomendas de Obras de Arte pelo Estado aos Artistas Plásticos», 28 de Fevereiro de 1975. Lisboa: Arquivo SP/AICA. Sociedade Nacional de Belas Artes. *Apud* Barão, Ana Luísa. «A Profissionalização da Crítica de Arte Portuguesa (1967-1976)». Tese de Doutoramento - Volume I. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

Exposições Independentes [1943-1950]. Catálogos das exposições.

Exposições Magnas (1952-1968) ESBAP. Catálogos das exposições.

Fabre, Gladys, e Doris Wintgens Hötte, eds. *Van Doesburg and The International Avant-Garde: Constructing a New World*. London: Tate Publishing, 2009.

Fernandes, Fernanda. «Architecture in Brazil in the Second Postwar Period: The Synthesis of the Arts». Em *Architecture+Art New Visions, New Strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation, 2007.

Fernandes, José Manuel. «Eduardo Nery Alguns trabalhos recentes & não». *Arquitectura* nº 141, Maio de 1981. p. 40-55.

Fernandez, Sérgio. «Faculdade de Economia da Universidade do Porto». Em *Portugal: Arquitectura do Século XX*. München: Prestel, 1997. p. 241.

Ferrão, Rita Gomes. *Querubim Lapa Primeira Obra Cerâmica 1954-1974*. Lisboa: Objectismo, 2015.

Ferreira Neves, António. «Carta a Júlio Pomar», 17 de Junho de 1948. *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

———. «Carta ao Director da Polícia Internacional da Defesa do Estado», 2 de Maio de 1947. Arquivo Nacional Torre do Tombo.

Ferro, António. «Política do Espírito». *Diário de Notícias*, 21 de Novembro de 1932.

Figueiredo, Manuel de. «Um Alvitre e um Pedido». *O Comércio do Porto*, 12 de Junho de 1957.

Filho, Magalhães. «O Pintor e a Multidão». *Horizonte Jornal das Artes*, nº 2, 2 de Novembro de 1946.

Frampton, Kenneth. «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistência». *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985. p. 37-58.

———. *História Crítica da Arquitectura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

França, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

———. «A Reforma do Ensino de Belas Artes». *Arquitectura* nº 64, Fevereiro de 1959. p. 29.

———. «A Situação da Escultura em Portugal - o que se torna necessário é um entendimento dinâmico de tempo actual». *República*, 13 de Dezembro de 1957. p. 1 e 4.

———. «Da não existência de Pintura Mural em Portugal». *O Comércio do Porto*, 12 de Janeiro de 1954, sec. Cultura e Arte. p. 6.

———. «Nota Ocasional - a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique». *O Comércio do Porto*, 29 de Janeiro de 1957. p. 6.

———. «Nota sobre Agostinho Fernandes coleccionador». *Agostinho Fernandes - Um industrial inovador, um coleccionador de arte, um homem de cultura Fotobiografia*. Lisboa: Portugalia, 2000. p. 27-28.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 6.

Freitas, Lima de, e Cândido Palma e Melo. «V Exposição Geral de Artes Plásticas». *Arquitectura* nº 35, 1950. p. 18-22.

Freson, J.G. *L'esthétique de Richard Wagner*. Tome Premier. Paris: Librairie Fischbacher, 1893.

Fundação Calouste Gulbenkian. *Cargaleiro*. Lisboa: F.C.G. 1984.

Fundação Calouste Gulbenkian. *Eu não Evoluo, Viajo: José Escada/ retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

Fundação de Serralves. *Os Anos Sessenta ou o Princípio do Fim do Processo da Modernidade*. Porto: Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999.

«Galeria». [s.a.]. *Horizonte Jornal das Artes* nº 2, Novembro de 1946. p.3.

Galeria do Palácio, ed. [+ de] *20 Grupos e Episódios no Porto do século XX*. Vol I. Porto: Galeria do Palácio, 2001.

Galeria Municipal de Alverca/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. *Augusto Gomes Pintura/Desenho*. Vila Franca de Xira: Galeria Municipal de Alverca/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2016.

Gay, Diana. «Fernand Léger et le groupe Espace à Biot. Un terrain d'expérimentation pour une modernité critique». *In Situ revue des patrimoines*, 2017. <https://journals.openedition.org/insitu/14660>. [acedido a 30 de Abril de 2021].

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. Norme per l'arte negli edifici pubblici, Pub. L. No. 717 (1949). <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1949/10/14/237/sg/pdf>.

George, Frederico. «Estudo de Pintura Mural - Técnicas da Pintura Mural através da História». *Arquitectura* nº 20, Fevereiro 1948. p. 9-10.

———. «Estudo de Pintura Mural - Técnicas da Pintura Mural através da História». *Arquitectura* nº 21, Março 1948. p. 9-10.

———. «Estudo de Pintura Mural - A Técnica da Pintura a Fresco». *Arquitectura* nº 22, Abril 1948. p. 16-17.

———. «Estudo de Pintura Mural - Velhas pinturas Murais Portuguesas». *Arquitectura* nº 23/24, Maio/Junho, 1948. p. 16-17.

———. «Estudo de Pintura Mural». *Arquitectura* nº 25, Julho, 1948. p. 17-18.

———. «Jorge Vieira». *Arquitectura* nº 29, Março de 1949. p. 8-10.

———. «Lugar do Artista Plástico - Frederico George responde ao artigo de Victor Palla». *Arquitectura* nº 27, Dezembro de 1948. p. 6 e 23.

Giedion, Sigfried, ed. *A Decade of New Architecture*. Zurich: Editions Girsberger, 1951.

———. *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1958.

———. «Do We Need Artists? » *Architecture You and Me: the Diary of a Development*, 2–5. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937.

———. *Mechanization Takes Command - a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University press, 1948.

———. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

———. «O Brasil e a Arquitectura Contemporânea». *Arquitectura Moderna no Brasil*, por Henrique E. Mindlin. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

———. «Pintura e Arquitectura». *Arquitectura* nº 42, Maio de 1952. p. 6-8 e 17.

———. «The Need for a New Monumentality». *New Architecture and City Planning a Symposium*, por Paul Zucker. New York: Philosophical Library, 1944.

Giedion, Sigfried, J. Luis Sert, e Fernand Lèger. «Nine Points on Monumentality». *Architecture You & Me The Diary of a Development*, 48–51. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943.

Giedion, Sigfried. «Le Brésil et L'Architecture Contemporaine». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Agosto de 1952.

Golan, Romy. «Italy and the Concept of the Synthesis of the Arts». *Architecture + Art New Visions, New Strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.

———. *Muralnomad The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.

Gomes, Augusto. «Parecer sobre o motivo decorativo destinado ao Instituto Industrial do Porto apresentado pelo escultor Arlindo Gonçalves da Rocha», 23 de Janeiro de 1967. Arquivo de Augusto Gomes.

———. «Sem título [Parecer sobre um mosaico a executar para a fachada principal da Escola Industrial e Comercial de Sintra]», 24 de Novembro de 1969. Arquivo de Augusto Gomes.

Gomes, Dordio. *A Pintura a Fresco - os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto-Departamento de Museus e Património Cultural Divisão de Património Cultural, 2000.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5-6.

Gomes, Francisco Portugal e. «Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa: contributo para o entendimento das causas do problema da “casa portuguesa”». Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2019.

Gonçalves, Eurico. «Para uma integração das artes visuais». *Arquitectura* nº 87, Abril de 1965. p. 58-60.

Gonçalves, José Fernando. «Cinema Batalha 1944-1947». *Guia de Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001*, Vol. 9. Porto: Ordem dos Arquitectos SRN/Civilização, 2001.

Gonçalves, Rui Mário. *De 1945 à actualidade*. Vol. 13. História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

Greenberg, Clement. «Modernist Painting». *Collected Essays and Criticism - Vol 4*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1965].

———. «The Situation at the Moment». *Collected Essays and Criticism - Vol .2 Arrogant Purpose, 1945-1949*, editado por John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1986 [1948]. p.192-196.

———. «Towards a Newer Laocoon». *Collected Essays and Criticism - Vol.1*, 23–28. Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1940].

Gropius, Walter. «In Search of a New Monumentality - a Symposium». *The Architectural Review*, Setembro de 1948.

Gusmão, Adriano de. «A Situação da Escultura em Portugal - É necessário ter-se em consideração a liberdade de concepção dos artistas». *República*, 6 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

———. «Pintura e Desenho de Maria Keil». *Seara Nova* nº 919, 24 de Março de 1945. p. 208.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956. p. 6.

Heaume, A. G. «Le 3 Congrès “UIA” Lisbonne 20-28 Septembre 1953». *L’Architecture d’Aujourd’Hui*, Outubro de 1953.

Hecker, Sharon. «Servant of Two Masters: Lucio Fontana's Sculptures in Milan's Cinema Arlecchino (1948)». *Oxford Art Journal*, Dezembro de 2012. 14 de Junho de 2021.

Henriques, Paulo (coord.). *Júlio Resende Obra Cerâmica*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1998.

Henriques, Paulo (coord.). *Manuel Cargaleiro: 7 Propostas para a Arquitectura*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007.

«Hotel Ofir» [s.a.]. *Arquitectura* nº 33-34, Maio de 1950, p. 20-26.

I.P.F. «Porto - Intercâmbio Profissional». *Arquitectura*, 5-6. Ano XX 2ª série, nº 19, 1948.

Jaffé, Hans Ludwig C., e Mildred Friedman. *De Stijl, 1917-1931: visions of utopia*. Editado por Mildred Friedman. Oxford: Phaidon, 1986.

Jornal dos Arquitectos. «Periódicos Portugueses de Arquitectura». 12 de Novembro de 1981, Associação dos Arquitectos Portugueses-Secção regional do sul.

J.P., e R.S.P. «Bloco nas Águas Livres». *Arquitectura* nº 65, Junho de 1959. p. 3-39.

Jürgens, Sandra Vieira. *Instalações Provisórias - Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.

Kaiser, Hans. «“Continuità” di Max Bill». *Domus - la casa dell'uomo*, nº 225, Outubro-Dezembro de 1947. p. 31-33.

Lambert, Maria de Fátima. *Acerca das tendências da Escultura Portuguesa actual*. Santa Maria da Feira: Museu Municipal/Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 1996.

Le Corbusier. *Le Corbusier Oeuvre Complète 1946-1952*. Editado por Willy Boesiger. Vol. 05. Zurich: Les Editions d'Architecture Zurich, 1946.

— — —. «Les Rapports des Artistes entre eux: Synthèse des Arts Plastiques», 1952. Foundation Le Corbusier Paris. Arquivo Le Corbusier.

Léger, Fernand. «On Monumentality and Color». Em *Architecture You & Me - The Diary of a Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958. p. 40-47.

— — —. «The Wall, the Architect, the Painter». Em *Functions of Painting*, editado por Edward Fry, traduzido por Alexandra Anderson. New York: Viking Press, 1973.

Leite, José. «Livrarias Portugal e Portugalia». *Restos de Coleção* (blog). <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2017/10/livrarias-portugal-portugalia.html>. [acedido a 25 de Outubro de 2017]

Leote, Melo. «Informação Confidencial nº 54/47 ao ofício confidencial nº 2733-GBT-80/6016, do Gabinete de Sua Ex^a o Ministro do Interior». *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto, 1947.

———. «Informação nº 540/47». *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto, 1947.

Lima, Alfredo Viana de. «Carta ao Engenheiro Director dos Serviços da Direcção das Instalações Universitárias», 19 de Fevereiro de 1972. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

———. «Memória descritiva». *Faculdade de Economia da Universidade do Porto*. Porto. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

———. «Nota curricular». Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

“Livraria no Lobito” [s.a.]. *Arquitectura* nº 38/39, Maio 1951. pp. 36-37.

Lixa Filgueiras, Octávio. «A Escola do Porto (1940-69)». *Carlos Ramos exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Lobo, Huertas. «A Quarta Exposição Geral de Artes Plásticas». *Vértice - Revista de Cultura e Arte*, nº 70, Junho de 1949. p. 374-377.

———. «Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas». *Vértice - Revista de Cultura e Arte*, nº 46, Maio de 1947.

Lobo, Maria da Silveira, e Roberto Segre, eds. *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes*. Rio de Janeiro: Docomomo Rio, 2009.

Loos, Adolf. *Ornamento e Crime*. Traduzido por Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004 [1913].

Losa, Arménio; Barbosa, Cassiano. *Processo de Obras LO 651/1951* [Casa António Neves - req. António de Oliveira Neves]. Vila Nova de Gaia, 1951. Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia.

Lousada, Ana. «Intervenção no Património Arquitectónico Casa António Neves dos Arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2014.

Lugar do Desenho- Fundação Júlio Resende. *Júlio Resende Obra Pública*. Gondomar: Lugar do Desenho- Fundação Júlio Resende, 2017.

Lurçat, Jean. «Notes sur la condition de l'artiste et sur l'art mural». *Colóquio revista de Artes e Letras*, Julho de 1959. p. 1-5.

— — —. [Sem Título]. *Arte*. 21 de Julho de 1945. p. 1.

Macedo, Diogo de. «A Situação da Escultura em Portugal - Este sector da Arte reclama maior desenvolvimento». *República*, 18 de Dezembro de 1957.

Maciel, Artur. «As Artes ao Serviço da Nação. Panorama e Índice de uma época». *Colóquio revista de Artes e Letras*, nº 42. Fevereiro de 1967. p. 37-40.

Manaças, Vitor. «Percursos do Design em Portugal». Tese de Doutoramento - Volume I. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

Martinho, Cláudia. «Marmorite: caracterização e contributo para a sua preservação». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

Martins, João Palla e Carmo Reinas. «O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla». Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

Marques, Inês Andrade. «Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965 - Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública.» Tese de Doutoramento. Universitat de Barcelona, 2012.

— — —. «Convidando amigos - a importância das redes sociais e de conhecimento na colaboração entre arquitectos e artistas - The importance of social and knowledge networks in the collaboration between architects and artists». *On the W@terfront*, Dezembro de 2009.

Marx, Roberto Burle. «Jardins - Roberto Burle-Marx paisagista». *A Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação*, Abril de 1952. p. 19-20.

— — —. «O Pintor Burle Marx e os seus Jardins». *Arquitectura*, nº 52. Março de 1954.

Matos, Lúcia Almeida. *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

— — — (coord.). *Apontamentos*. Porto: O Museu Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 1998.

— — —. «Eduardo Tavares». Em *Eduardo Tavares 1918 a 1991*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 1995.

— — —. «Júlio Pomar no Porto». Em *Primeira Escolha= First Choice*, Galeria Municipal de Matosinhos. Matosinhos, 2007.

«Memorial, Via Ardeatine, Roma» [s.a.]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 48, Julho de 1953. p. 80-83.

Mendes, João. *Frederico George: a arquitectura e a vida - dois casos de estudo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2018.

Mendes, Manuel. «Situação da Escultura em Portugal - O desinteresse barroco pela Arte e pela Cultura tem entre nós, as suas tradições e a sua história». *República*, 22 de dezembro de 1957. p. 1 e 9.

«Mesa Redonda» [s.a.]. *Arquitectura* nº 119, Fevereiro de 1971. p. 20-25.

Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação. «Portinari». 18 de Maio de 1946.

Ministério da Educação Nacional. Decreto-Lei nº 46 348, Pub. L. No. 46 348 (1965). <https://files.dre.pt/1s/1965/05/11400/07100711.pdf>.

Ministério das Finanças. Decreto-Lei nº 22 789 de 30 de Junho de 1933. [Orçamento Geral do Estado].

Ministério da Instrução Pública Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes, Pub. L. No. Decreto no 19 760 (20 de Maio de 1931). [Aprova o regulamento do Ensino Artístico].

Ministério da Educação Nacional Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Decreto-Lei nº 41 362 de 14 de Novembro de 1957. [Reforma do Ensino Artístico].

Ministério das Obras Públicas e Comunicações. «Decreto-Lei 39131». *Diário do Governo*, 1953. <https://files.dre.pt/1s/1953/03/04700/04710471.pdf>.

Ministério das Obras Públicas. Despacho [Apoio à actividade dos artistas plásticos], 3 de Novembro de 1969.

Ministério das Obras Públicas. «Faculdade de Economia do Porto - motivos decorativos», 22 de Março de 1973. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima CDUA-FAUP.

Ministério das Obras Públicas. Pub. L. No. Portaria nº 15 154 (1954). [Regulamento do Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique].

Ministério das Obras Públicas Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. *Palácio de Justiça de Lisboa Tribunal Cível e Tribunais de Polícia e de Execução das*

Penas. Lisboa: Ministério das Obras Públicas Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1970.

MIT, Carel Blotkamp, Els Hoek, Ex Sjarel, Hans Esser, Cees Hilhorst, Eveline Vermeulen, Nicolette Gast, e Marijke Kuper. *De Stijl: The Formative Years 1917-1922*. Cambridge: MIT Press, 1986.

Moniz, Gonçalo Canto. «A formação social do arquitecto: Crise nos cursos de arquitectura, 1968-1969». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2010. <https://doi.org/10.4000/rccs.4163>. [acedido a 12 de Junho de 2020].

———. «O Ensino Moderno da Arquitectura - A reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)». Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011.

Montaner, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Moos, Stanislaus von. *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

«Moradia - Arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa» [s.a.]. *Arquitectura* nº 44, Setembro de 1952, p. 2-5.

«Moradia na Ajuda - Arquitecto Artur Pires Martins». [s.a.]. *Arquitectura* nº 43, Agosto de 1952.

Moravánsky, Ákos. «Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970». *Re-Humanizing Architecture New Forms of Community, 1950-1970*. Basel: Birkhäuser, 2017.

Moura, Sónia. «Artes integradas no Cinema Batalha - Artistas e Obras: contextos e singularidades de um programa de síntese plástica». *Batalha Retrospectiva do Futuro*. Porto: Câmara Municipal do Porto/Batalha Centro de Cinema, 2023. p. 87-103.

———. «Portugália - Uma Galeria Moderna no Porto dos anos 40». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013.

Mourão, Cátia. *A Mansão Filosofal da Rua de Alcolena Um Conceito de Obra Total*. Lisboa: Chiado Editora, 2013.

Movimento de Renovação da Arte Religiosa. *Arte Sacra Moderna*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 1960.

Mumford, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

Mumford, Lewis. «The Death of the Monument». *The Culture of Cities*. San Diego/New York/London: HBJ Publishers, 1970.

Museu da Quinta de Santiago/Câmara Municipal de Matosinhos. *Mandar Acender o Céu Augusto Gomes, o TEP e Matosinhos*. Museu da Quinta de Santiago/Câmara Municipal de Matosinhos. Matosinhos, 2005.

Museu Jorge Vieira/Câmara Municipal de Beja. *Desenhos de Jorge Vieira*. Beja: Museu Jorge Vieira/Câmara Municipal de Beja, 2000.

Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado. *Jorge Vieira*. Lisboa: Museu do Chiado, 1995.

Museu do Neo-Realismo. *Candido Portinari em Portugal*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2019.

«Não será erigido no promontório de Sagres o Monumento ao Infante D. Henrique». [s.a.]. *Diário de Notícias*, 12 de Dezembro de 1956.

Negreiros, José de Almada. «Desenhos Animados Realidade Imaginada». *Manifestos e Conferências*, editado por Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Negreiros, Maria José Almada. *Conversas com Sarah Affonso*. (1ª ed.). Lisboa: Arcádia, 1982.

Neves, António. «Arménio Losa e Cassiano Barbosa Arquitectura no segundo Pós-Guerra- Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização». Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016.

Niemeyer, Oscar. *As Curvas do Tempo - Memórias*. Porto: Campo das Letras, 2001.

Nobre, Roberto. «Bambi, desenhos animados da Disney». *Seara Nova* nº 860. Lisboa, 1944. p. 61.

———. «O Monumento ao Infante D. Henrique». *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Janeiro de 1957.

Nunes, António Manuel. «Arte, Memória e Ideologia. Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo.» Dissertação de Mestrado. Universidade do Minho Departamento de História, 1999.

Nunes, António Manuel. *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo - Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra: Minerva, 2003.

Nunes, Luís Pinto. «Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP [1952-1968]». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023.

«O Cinema Batalha é inaugurado amanhã». [s.a.]. *O Primeiro de Janeiro*, 28 de Maio de 1947.

Ockman, Joan. «A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century». Em *Architecture + Art New Visions, New Strategies*, editado por Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen. Helsinki: Alvar Aalto Academy/Alvar Aalto Foundation, 2007. p. 30-61.

———. *Architecture Culture 1943-1968 - A Documentary Antology*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1996.

Oliveira, Ana Luísa. «Esculturas de Arlindo Rocha: quando a escultura procurou ser apenas escultura». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

Oliveira, Luísa Soares de. *Jorge Vieira O Escultor Solar*. Vol. 33. Caminhos da arte portuguesa no século XX. Lisboa: Caminho, 2007.

Oliveira, Mário de. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 5.

Oom, Pedro. «Nota sobre o Neo-Realismo nas Artes Plásticas em Portugal». *A Tarde*, 25 de Setembro de 1945, sec. Arte. p. 3.

Organização Dos Arquitectos Modernos. Porto: ODAM, 1951.

Pacheco, José. «A Reforma do Ensino de Belas-Artes». *Arquitectura* nº 62, Setembro de 1958. p. 30-32.

Palla, Maria Antónia. «Breve História da Secção Portuguesa da U.I.A.» *Arquitectura*, Abril de 1967. p. 50-52.

Palla, João; Almeida, Patrícia Bento de. *Arquitectura de Outro Tempo*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.

Palla, Victor. «Lugar da Tradição». *Arquitectura* nº 28, Janeiro de 1949. p. 4-5.

———. «Lugar do Artista Plástico». *Arquitectura* nº 27, Julho de 1948. p. 6 e 23.

Pamplona, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Vol. I. Barcelos: Civilização Editora, 1988.

———. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Vol. V. Barcelos: Civilização Editora, 1988.

Pascoal, Ana Menhert. «A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

Paulsson, Gregor, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lúcio Costa, e Alfred Roth. «In Search of a New Monumentality». *The Architectural Review*, 1948.

Pedro, António. «História Breve da Pintura - O estilo Bisantino». *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, 3 de Agosto de 1946.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte.

Pereira, Nuno Teotónio. «A influência em Portugal da Arquitectura Moderna brasileira». *Nuno Teotónio Pereira - Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP Publicações, 1996. p. 298-305.

———. «A Arquitectura Cristã Contemporânea». *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP Publicações, 1996.

———. «Da integração até à fusão das artes». *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*. Beja: Museu Municipal Jorge Vieira, 2004.

———. *Processo de Obras LO 36094/53*. [Bloco das Águas Livres - req. Companhia de Seguros Fidelidade]. Lisboa, 1953. Arquivo Municipal de Lisboa.

———. «Uma Nova Dívida». *Encontro*, 8 de Fevereiro de 1957.

———. «Um percurso na profissão». *Nuno Teotónio Pereira - Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP Publicações, 1996. p. 150-161.

———. «Memória descritiva e justificativa». *Processo de Obras LO 36094/53* [Bloco das Águas Livres - req. Companhia de Seguros Fidelidade]. Lisboa, 1953.

Pereira (dir.), Paulo. *História da Arte Portuguesa - Do Barroco à Contemporaneidade*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

Pessoa, Fernando. *Mensagem*. Porto: Assírio & Alvim, 2019.

Pezolet, Nicola. «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the Debates on the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962». Tese de Doutoramento. MIT, 2013.

———. «Art in Transnational Architecture: Paul F. Damaz's Popularization of the Synthesis of the Arts Between Europe and Latin America». *Dialogo An Interdisciplinary Studies Journal*. Vol 20, number 1, Spring 2017.

Pina, Luís. «Ofício 1557/48». *Processo de Obras LO 148/1945* [Cinema Batalha - req. Neves & Pascaud]. Porto, 1948. Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Pinto, Luís Miguel Rodrigues Moreira. «João Andresen (1920-1967) Obra (In)completa». Tese de Doutoramento - Volume I. Universidad de Valladolid, 2019.

Pinto, Paula. «Júlio Pomar (1926-2018): Episódios de uma Imagem Encoberta, ou o Neo-Realismo Debaixo da Tinta». *Batalha Retrospectiva do Futuro*. Porto: Batalha Centro de Cinema/Câmara Municipal do Porto, 2023. p. 105- 121.

Pinto, Paula Parente; Mendes, Paulo; Maia, José. «Que Horas são Que Horas: Uma Galeria de Histórias». Porto: Galeria Municipal do Porto/Ágora-Cultura e Desporto do Porto-E.M., 2023.

Pomar, Alexandre. ... «... Criar conforto e encanto». *Nós na Arte - Tapeçarias de Portalegre e Arte Contemporânea*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2009. p. 44-47.

———. *Júlio Pomar: Catálogo "Raisonné"*. 2 Vol. Paris: *La Différence*, 2001.

———. «Júlio Pomar. Depois do Novo Realismo». Lisboa: Guerra & Paz, 2023.

Pomar, Júlio. «A Arte e as classes Trabalhadoras». *Mundo Literário - Semanário de Crítica e Informação*, 19 de outubro de 1946. p. 1 e 9.

———. «A Situação da Escultura em Portugal - O Problema central está na burocratização da profissão de escultor». *República*, 12 de Dezembro de 1957. p. 1 e 2.

———. «Nota sobre a Arte Útil». *A Tarde*, 16 de Junho de 1945, sec. Página Arte. p. 3.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956. p. 6.

———. «VI Exposição Geral de Artes Plásticas». *Arquitectura* nº 40, Outubro de 1951. p. 22-24.

———. «VII Exposição Geral de Artes Plásticas». *Arquitectura* nº 48, Agosto de 1953. p. 18-22.

———. «Tapisserie Française - por Jean Lurçat». *Vértice - revista de Cultura e Arte*, nº 75, Novembro de 1949. p. 54-55.

———. «Decorativo, Apenas?» *Arquitectura* nº 30, Maio de 1949.

Ponti, Gio. «La "gaité artificielle"». *Domus- arte e stille nella casa arte e stille nell'industria*, nº 286, Setembro de 1953.

Portas, Nuno. «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação». Em *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Arcádia, 1970. p. 687-744.

Portas, Nuno. «Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal». *Arquitectura* nº 60, Outubro de 1957. p. 20-34.

Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Educação e Investigação Científica. Diário da República, Série I, nº 47/1977. Decreto-Lei nº 70/77 de 25 de Maio de 1977. [Extingue a Junta Nacional de Educação].

Quadros, António. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 23 de Outubro de 1956, sec. Cultura e Arte. p. 6.

Quadros, António. «Simbologia das Formas “Mar Novo” e outros ensaios arquitectónicos de afirmação estética». *Diário de Notícias*, 10 de Janeiro de 1957. p. 7-8.

Ramos, Carlos. «Conversas sobre Pintura, Escultura e Arquitectura». [manuscrito, não publicado], 196?. Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo Carlos Ramos.

———. «III Congresso da União Internacional dos Arquitectos». *Arquitectura*, nº 46, Fevereiro de 1953. p. 14.

———. «Exposições Magnas». Em *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1954.

———. «Preâmbulo». Em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1955.

———. «Preâmbulo». Em *XII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1963.

Regimento da Junta Nacional de Educação. Decreto nº 46 349, Pub. L. No. 46 349 (1965). <https://files.dre.pt/1s/1965/05/11400/07100711.pdf>.

Resende, Júlio. *A Arte como Vida*. Lisboa: Civilização, 1989.

Regulamento do Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, Pub. L. No. 15 154 (1954).

Ribeiro, Ana Isabel. «Relembrando o Congresso de 48». *1º Congresso Nacional de Arquitectura - Relatório da Comissão Executiva/teses/Conclusões e votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948. p. 23-34.

Rocha, Arlindo. «Esculturas de Arlindo». Em *Portucale*. Cadernos das Nove Musas. Porto, 1950.

Rocha, Arlindo. *Esculturas de Arlindo Rocha*. [dossier policopiado]. Arquivo de Arlindo Rocha.

Rodrigues, António. *Anos de Ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

Rodrigues, José. «Carta a Viana de Lima», 27 de julho de 1970. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo Viana de Lima Cdua - FAUP.

Rosa, Edite. «ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva». Tese de Doutoramento. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005.

Rosas, Etheline (coord.). *Exposição Levantamento de Arte do Século XX no Porto*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1975.

Rosendo, Catarina. *Decorativo, Apenas? Júlio Pomar e a Integração das Artes*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2016.

Rosmaninho, Nuno. *O Poder da Arte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

Sanches, Formosinho. «Arquitectura Moderna Brasileira Arquitectura Moderna Portuguesa». *Arquitectura*, nº 29, Março de 1949. p. 17.

Santos, Jaime Roussados dos. «Café Rialto no Porto». *A Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação (reunidas)*, nº 109, Abril de 1944. p. 27-31.

Santos, José da Cruz. *Agostinho Fernandes - Um industrial inovador, um coleccionador de arte, um homem de cultura Fotobiografia*. Lisboa: Portugália, 2000.

Santos, Luísa Duarte. «A Realidade na Arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936-1961)». Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

Santos, Mariana Pinto dos (ed.). *José de Almada Negreiros Uma Maneira de Ser Moderno*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Sistema Solar, 2017.

Sardica, José Miguel. *Alfredo da Silva e a CUF Liderança, Empreendedorismo e Compromisso*. Cascais: Principia, 2020.

Schapiro, Meyer. «Recent Abstract Painting». *Modern Art 19th and 20th Centuries Selected Papers*. New York: George Braziller, 1978. p. 213-226.

Secretaria de Estado da Cultura. Classificação Cinema Batalha, Pub. L. No. Diário da República, 2ª Série, Portaria nº 666/2012 (2012).

Secretaria de Estado da Cultura. Diário da República, 2ª série - nº 67, Pub. L. No. Portaria nº 173/2013 (2013).

Secretaria de Estado da Cultura. Classificação Bloco das Águas Livres, Pub. L. No. Diário da República, 2ª Série, Portaria nº 370/2012 (2012).

Segre, Roberto (org.). *Arquitectura+Arte+Cidade Um debate Internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

Segurado, Jorge. *Processo de Obras LO 121/1953* [Vadeca - req. J.C.Donas]. Porto, 1953.

Semke, Hein. «A Situação da Escultura em Portugal - Na arte é preciso continuar sempre... mesmo com o risco de se estar num caminho errado». *República*, 16 de Dezembro de 1957. p. 1 e 9.

———. *A Voz Interior Excertos do Diário 1950-52, 1956-61*. Lisboa: Abysmo, 2016.

———. Carta. «Carta a João Andresen». Carta, 12 de agosto de 1956. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Fundo João Andresen CDUA-FAUP.

Sena, Jorge de. «Aspectos Henriquino- Monumentais». *Diário Popular*, 10 de Janeiro de 1957.

———. «O Futuro da Pintura Portuguesa?» *O Comércio do Porto*, 13 de Novembro de 1956. p. 6.

Sert, J. Luís. «Can Our Cities Survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions». Cambridge: The Harvard University Press, 1947.

———. «The Human Scale and City Planning». Em *New Architecture and City Planning - A Symposium*, editado por Paul Zucker. New York: Philosophical Library, 1944. p. 392-412.

Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo (org.). *XV Salão Paulista de Arte Moderna*. São Paulo: Galeria Prestes Maia, Junho de 1966.

Seuphor, Michel. «La Synthèse des Arts est-elle possible? » *Art d'Aujourd'hui*, nº 4-5, Junho de 1954. p. 9-12.

Silva, Amândio. «Jean Lurçat e a actualidade da tapeçaria». *Seara Nova* nº 1366, Agosto de 1959. p. 248.

Silva, Jorge Henrique Pais da. «Faculdade de Economia da Universidade do Porto». *Binário - arquitectura planeamento design*, nº 215-216, Maio de 1977. p. 71-78.

———. «Ofício nº 201, 1º 23 Proc. 52». *ESBAP - Correspondência Expedida*. Porto, 1971. Arquivo FBAUP.

Silva, Pedro Soares da. «Obra e Vida de Artur Andrade». Dissertação de Mestrado. Universidade Fernando Pessoa Faculdade de Ciências e Tecnologias Arquitectura e Urbanismo, 2008.

Silva, Raquel Henriques da. «Arte Pública neo-realista: reflexões exógenas». Em *Batalha pelo conteúdo: Movimento neo-realista português - exposição documental*, ed. por David Santos. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 2007. p. 198-207.

———. «Das “décadas” da história da arte aos “anos 70” questões e métodos». *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

———. «Sinais de Ruptura: “livres” e humoristas». *História da Arte Portuguesa*, por Paulo Pereira, Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

———. *Variações Arte Portuguesa Séculos XIX e XX*. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2023.

Silva, Sandra. *A Exposição de Belém. Novos elementos para a construção de uma memória*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2001.

Slama, Carlo. «Architettura e pittura astrata», *Domus* nº 281, Abril de 1953.

Skapinakis, Nikias. «A Reforma do Ensino de Belas Artes - Actualização do ensino de Pintura e Escultura». *Arquitectura* nº 61, Dezembro de 1957. p. 41-43.

———. «O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes». *Arquitectura* nº 67, Abril de 1960. p. 51-53.

———. «Pintura Mural e Pintura de Cavalete». *Arquitectura* nº 59, Julho de 1957. p. 14-15.

Secretariado Nacional de Informação. *Catorze Anos de Política de Espírito*. Lisboa: SNI, 1948.

Soares, Leonor Barbosa. *José Rodrigues. Traduções do Ser Apaziguando o Tempo. Vertentes e Modos de um Percorso*. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

Sociedade Industrial do Vouga e José Soares (dir.). *Vouga [1953-1957]*. Porto: Sociedade Industrial do Vouga.

Sociedade Nacional de Belas Artes. *1ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa, 1946.

———. *2ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1947. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *3ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1948. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *4ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1949. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *6ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1951. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *7ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1953. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *9ª Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1955. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

———. *X Exposição Geral de Artes Plásticas*. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1956. Arquivo Casa da Achada - Fundação Mário Dionísio.

Sousa, Ernesto de. «A Arte e o Público». *Seara Nova* nº 998, 28 de Setembro de 1946. p. 55-57.

———. «IV Exposição Geral de Artes Plásticas». *Portucale Revista de Cultura*. 2ª série, nºs 21 e 22. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1949.

Sousa, Ernesto de; Pomar, Júlio. *Júlio Pomar*. Lisboa: Artis, 1960.

Sousa, Wladimir Alves de. «Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira». *Arquitectura* nº 53, Novembro de 1954. p. 17-22.

«Synthèse des Arts une Expeérence Valable a La Cité Universitaire de Caracas». [s.a.]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 52, Fevereiro de 1954. p. 96-99.

Tavares, Cristina Azevedo. *A Sociedade Nacional de Belas Artes - Um Século de História e de Arte*. Vila Nova de Cerveira: Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira/Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.

Távora, Fernando. *Diário de «bordo»*. Editado por Rita Marnoto Vol. 2. Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012.

«Telefunken». [s.a.]. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, nº 109, Abril de 1944, p. 40-41.

Temudo, Ana. «Salvador Barata Foyo». *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2019.

«III Congresso da UIA». [s.a.]. *Arquitectura*, nº 53, Dezembro de 1954. p. 9-16.

The Architects Collaborative. «Centre Universitaire, Harvard». *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 38, 1951. p. 41-48.

The Museum of Modern Art. «What is Happening to Modern Architecture?» *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 1948. p. 4-20.

«The UIA» [s.a.]. <https://www.uia-architectes.org>. [acedido a 28 de Outubro de 2022].

Tostões, Ana. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Edições Quimera, 2004.

———. «Arquitectura Portuguesa do século XX». Em *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. p. 507-591

———. *A Idade Maior Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 2015.

———. «Desenho moderno e obra global: arquitectura e design nos anos 50». *Arquitectura Moderna e Obra Global a partir de 1900*, Vol. 16. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. Porto: Fubu Editores S.A., 2009.

———. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP Publicações, 1997.

———. «Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do Movimento Moderno». *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno - Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965*. Porto: Docomomo Ibérico, 2001. p. 17-29.

———. «Modernização e Regionalismo 1948-1961». *Arquitectura do Século XX: Portugal*. München: Prestel, 1998.

Trapani, Maria Stella Di. «Declinazini del rapporto tra le arti e l'architettura nella prima metà del Novecento: i Palazzi di Gustizia in Sicilia». Tese de Doutoramento. Università degli Studi di Palermo, 2021. <https://iris.unipa.it/handle/10447/515343>. [acedido a 27 de Maio de 2021]

«30 Minutos com o Pintor Júlio Resende» [s.a.]. *LER: Jornal de Letras, Artes e Ciências*, Maio de 1953.

Tyrwhitt, Jaqueline; Sert, Jose Luis; Rogers, Ernesto N., eds. *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*. London: Lund Humphries, 1952.

«Uma nova Livraria, a Livraria Portugália é inaugurada amanhã» [s.a.]. *A Tarde*, 20 de Março de 1945.

«Um banquete de homenagem ao sr. António Ferreira Neves» [s.a.]. *Jornal de Notícias*, 3 de Junho de 1947.

União Internacional dos Arquitectos. «Rapport Final». Lisboa: União Internacional dos Arquitectos, 1953.

UNESCO. *The Artist in Modern Society*. Belgium: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1954.

UNESCO Programa Monumenta - Ministério da Cultura IPHAN. Guia de Arquitectura Modernista de Cataguases, 2008.

<https://issuu.com/alexisazevedo/docs/guiacataguases2aedicao>

[acedido a 17 de Novembro de 2020].

«Unidade de Habitação de Marselha» [s.a.]. *Arquitectura* nº 50-51, Dezembro de 1953.

Vago, Pierre. «Le 8ème Congres à Hoddesdon». *L'Architecture d'Aujourd'Hui* nº 36, Agosto de 1951.

Valéry, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto* (trad. Maria João Mayer Branco). Lisboa: Fenda, 2009 [1921].

Vieira, Jorge. «Situação da Escultura em Portugal - Parece-me difícil estabelecer períodos de repouso na criação artística». *República*, 28 de Dezembro de 1957. p.1 e 9.

Villanueva, Carlos Raul. «Cité Universitaire de Caracas. Essai d'Intégration des Arts au Centre Culturel». *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 55, 1954. p. 52-61.

Vital, António Lobão. «A Casa, o Homem e a Arquitectura». *1º Congresso Nacional de Arquitectura*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948. P. 197-214.

Wagner, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Traduzido por José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003 [1849].

Wandschneider, Miguel. «A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança». *Circa 1968/Museu de Arte Contemporânea de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 1999. p. 29-47.

Whitford, Frank. *Bauhaus*. London: Thames & Hudson, 1984.

Zervos, Christian. «Riflessioni sull'arte murale». *Domus* nº 148, 1940. p. 76-77.

LISTA DE IMAGENS

fig. 1 - Artur Andrade. Livraria Portugália. Vista interior, ca. 1945. Arquivo Artur Andrade. Cortesia Laura Rodrigues.

fig. 2 - Artur Andrade. Cinema Batalha. Vista exterior, 2011.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_Batalha_\(Porto\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_Batalha_(Porto))

fig. 3 - Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Casa António Neves. Vista exterior, ca. 1949. Col. Estúdio Mário Novais I Biblioteca de Arte Gulbenkian CFT 003.67381

fig. 4 - J. Andresen, S. Barata Feyo, J. Resende. *Mar Novo*, 1954-1956. Fotomontagem. Fotografia ©Teófilo Rego. Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão PT-FML-TR-COM-50-120

fig. 5 - Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral. Bloco das Águas Livres. Vista exterior. Fotografia © Sónia Moura, 2021.

fig. 6 – Alfredo Viana de Lima. Faculdade de Economia da Universidade do Porto. Vista exterior. <https://www.up.pt>