

**a.obra.nasce**

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

**07**

**Artur Vieira de Andrade**  
percurso pela obra construída





07

a.obra.nasce

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





# índice

**9**

ARTUR VIEIRA DE ANDRADE – BREVE BIOGRAFIA.

**João Castro Ferreira; Pedro Soares Silva**

**15**

REFLECTIR (N)O CAFÉ RIALTO.

**Pedro Santiago**

**27**

*EX NIHILO NIHIL FIT* – O CINEMA BATALHA.

ARTUR ANDRADE, PORTO, 1947.

**Ilídio Jorge Silva**

**47**

INTEGRAÇÃO DO PALÁCIO DE EXPOSIÇÕES E PAVILHÃO  
PARA DESPORTOS NOS JARDINS DO PALÁCIO DE CRISTAL.

**Angélica da Rocha**

**55**

ANDRADE REVISITADO – AS PROPOSTAS PARA  
O EDIFÍCIO DA FIAT NA RUA LATINO COELHO.  
CONTEXTO E APONTAMENTOS.

**José Manuel Pagés y Madrigal**

**65**

CASA DA ABOINHA. QUINTA DA ABOINHA, ESTALAGEM  
SANTIAGO... OU APENAS UM EQUÍVOCO?

**Manuel da Cerveira Pinto**

**71**

UM EDIFÍCIO QUE NÃO VEJO TODOS OS DIAS,  
O EDIFÍCIO DA RUA DELFIM FERREIRA,  
DE ARTUR ANDRADE.

**Avelino Oliveira**

**editorial**

A revista de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa, *A Obra Nasce*, a completar oito anos de existência, assume já presença firmada em considerável número de leitores cujas áreas de interesse gravitam em torno das temáticas da arquitetura, do urbanismo e da engenharia civil com associação interdisciplinar a domínios de conhecimento que com elas encontram plena comunhão e que se filiam no *corpus* teórico de que dispõe, em docência e em investigação, a Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa.

*A Obra Nasce* está, desde a fundação, vocacionada para fazer chegar ao grande público os textos de reflexão assentes na produção de conhecimentos orientados pela sua linha editorial através, nomeadamente, na ligação à Rede Pública de Bibliotecas porquanto, com recorrência, contou com o alto patrocínio do *Instituto Português do Livro e das Bibliotecas* ao tempo tutelado pelo *Ministério da Cultura*.

A transversalidade dos temas que nela têm sido abordados encontra na pertinência e na acuidade social o denominador que a enforma enquanto publicação destinada a um vasto público de académicos, de profissionais e de interessados em geral, o grupo mais expressivo, eivados, eles próprios, pela relevância que emprestam a assuntos tão gratos como os da observação crítica sobre o património edificado, os

seus diretos protagonistas e utilizadores, tendo nomeadamente por referência o sentido da racionalidade quanto à intervenção na natureza e da qualidade de vida das pessoas, que se associa ao que se modifica, num tempo em que se “olha” para a intervenção de forma bem mais atenta, reflexiva e distanciada de exemplos menos positivos que o *boom* construtivo e desregulado nos anos setenta, oitenta e noventa do século passado nos legou.

Este olhar crítico, de acentuado pendor académico, como se espera por ser uma publicação associada a académicos, tem sido a bússola orientadora dos diversos números dados à estampa. Mas também, num outro registo, tem procurado *A Obra Nasce* fazer jus ao trabalho de profissionais que deixaram marca, pelos notórios exemplos, no panorama edificado funcionado enquanto exemplos de relevante interesse heurístico e pedagógico para todos quantos, em profissão ou na preparação para o exercício profissional, se dedicam a rever paradigmas com sustento no que de bom nos é legado. Esse é justamente o propósito do número que agora se disponibilizada, um importante contributo, estamos certos, para o conhecimento de traços da vida e da obra de Artur Andrade.

**Rui Leandro Maia**

**Luís Pinto Faria**



## Artur Vieira de Andrade – Breve Biografia

### João Castro Ferreira, ARQUITECTO

Mestre assistente, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa  
jferr@ufp.edu.pt

### Pedro Soares Silva, ARQUITECTO

pedroarquitectura@gmail.com

O Arquitecto Artur Vieira de Andrade nasceu no Porto, a 14 de Maio de 1913, na rua Antero de Quental, nº 160, freguesia de Cedofeita, local de residência dos seus pais. Era o terceiro filho de Manuel Vieira de Andrade e de Clara Rodrigues de Andrade. O pai era natural do Porto e a mãe tinha ascendência Galega.

Frequentou a escola primária da Regeneração, na Praça da República, e mais tarde o Liceu Rodrigues de Freitas.

Como a sua família vivia com algumas dificuldades, sua mãe, não conformada com esse facto, ultrapassa a crise com investidas ambiciosas em negócios diversos. A filha do arquitecto, Laura Rodrigues, fundamenta esta afirmação com o relato de um episódio, contado inúmeras vezes pela sua avó: tendo decidido comprar uma mobília simples para a sala de jantar e estando a mobília organizada na sala decide, sua avó, ornamentá-la com diferentes adereços, de modo a ficar, na sua opinião, mais bonita. Tendo reparado, então, que a mobília ultrapassara o grau de elegância que se propusera alcançar, resolveu vendê-la através de um anúncio no Jornal de Notícias, tendo sido bem sucedida.

Este feito marcaria, como relata Laura, o início de um futuro negócio, que culminaria na abertura de uma loja de móveis com colchoaria, no rés-do-chão da casa onde habitavam, passando Artur Andrade, desde esse momento, a ajudar os pais nos acabamentos das mobílias que compravam em bruto. Esse trabalho permitiu a Artur Andrade uma experiência importante com esse tipo de material, em particular a marcenaria. Em 1925, com 12 anos de idade, viria a aceitar, por vontade própria, a primeira proposta de trabalho de um cliente, que, interessado pelo seu trabalho lhe propôs o arranjo de mobílias para uma festa. O seu trabalho contemplava, para além de envernizar, polir, colocar tachas e ferragens, a realização de pirogravuras para tamos de cadeira em sola.

Em 1929, quando faz 16 anos, desperta para a política, passando a frequentar com assiduidade as tertúlias que se realizavam nos cafés da baixa do Porto, nomeadamente no Café Brasileira e mais tarde no café Guarany. Ouvia então os seus mestres, entre eles, António Sérgio e Jaime Cortesão, que debatiam o regime e proclamavam a igualdade social e a liberdade de expressão, sendo para isso necessário a queda da ditadura.

Passou, então, a acompanhar todos os movimentos políticos opostos ao regime e gradualmente, alcançou um lugar de destaque e até de liderança. Inicialmente a sua função baseava-se essencialmente em iniciativas de produção e distribuição de panfletos e de cartazes, sendo essa a sua principal actividade.

Todos estes acontecimentos culminaram num desassossego familiar e num clima de tensão no seu seio. Decide, então, sair de casa, em 1931 e procurar a sua independência. Assim, começou a trabalhar numa fábrica como apontador, onde, pelo reconhecimento da qualidade do seu trabalho, lhe oferecem a promoção a um melhor cargo.

As consequências da sua atitude e posição política atingiram o seu auge em 1933, então com 20 anos, quando é detido (a primeira de oito vezes) e encarcerado no estabelecimento prisional do Limoeiro, na Cadeia da Relação.

Continuou, depois de libertado, a distribuir panfletos, sempre em locais discretos. Um outro acontecimento marcou o ano de 1934: na sua distribuição diária, desta vez num urinol público no Campo 24 de Agosto. Agentes da PVDE detêm Artur Andrade e levam-no para a cadeia do Limoeiro. No percurso e à passagem pelo antigo cinema Trindade, onde terminara a exibição de um filme, começa aos gritos de forma a denunciar os agentes, que sabia, já de antemão, quererem manter a sua identidade secreta. Este acontecimento provocou alguma desordem na Rua, e, com a ajuda dos transeuntes, consegue escapar para a casa de um amigo, na Rua do Almada, que lhe emprestou uma farda militar pertencente a seu pai. Esta estratégia de disfarce permitiu-lhe o regresso a casa.

Nesta fase da sua vida começa a usar o pseudónimo de Olímpio Cardoso. Vive alguns meses em casa dos avós, na Rua de Camões, nº 834, e no mesmo ano hospeda-se na Pensão Astória, na Rua de Gonçalo Cristóvão. Aí, conhece a mulher que viria a ser sua esposa, Laura Guilherme Mourão Nogueira, natural de Vila Real, filha de pais abastados e, nessa altura, hospedada na mesma pensão. Em 1936, com 23 anos, casa-se pelo civil, passando a viver na Rua de Miguel Bombarda, nº269, na cidade do Porto.

Nesse mesmo ano, um vizinho do mesmo prédio descobre, no talentoso jovem, a faceta de desenhador, despertando-lhe o gosto pelo desenho. Em consequência, ingressa na Câmara Municipal do Porto como desenhador, sendo nesse contexto e nessa função que desenvolveu e desenhou o Pelourinho da Sé (segundo testemunho recolhido junto de Laura Rodrigues – sua filha).

Em 1937 passa a colaborar no gabinete do Arquitecto Arménio Losa que lhe reconhece o trabalho e aptidão nesse campo e que o incentivou a prosseguir os estudos nesta área. Artur Andrade acordou com Arménio Losa, realizar o trabalho em casa, entregando-o todas as manhãs, de forma a poder matricular-se na Escola de Belas Artes do Porto (E.B.A.P.), com aulas em regime diurno. No dia 20 de Setembro do mesmo ano, solicita autorização para o exame de admissão à E.B.A.P., a qual viria a ser concedida. Durante a sua vida académica continuou a marcar a sua posição política com manifestações de desenhos, tais como a foice e o martelo, nas capas escolares. Solicita a inscrição para as cadeiras do segundo ano no dia 9 de Setembro de 1938 e um ano depois, no dia 14 de Setembro, para as cadeiras do terceiro ano. Regressa à residência dos pais e fica a ocupar o primeiro andar. Dois anos mais tarde, a 16 de Setembro, solicita a inscrição para as cadeiras do quarto ano e em 1941, no dia 20 de Setembro, solicita a matrícula no Curso Superior de Arquitectura.

O ano de 1942 ficou marcado pelo nascimento da sua filha, Maria da Conceição Mourão Nogueira de Andrade. Foi neste ano também que fundou a empresa técnica Fórum, com sede na Avenida dos Aliados, nº 142, 2º andar.

No dia 6 de Dezembro de 1944, é inaugurado o Café Rialto, na praça D. João I, obra de sua autoria e ponto de partida para a sua afirmação profissional. No ano seguinte, no dia 21 de Março é inaugurada a Livraria Portugália, na Rua Santo António (actual Rua 31 de Janeiro), nº210. Entretanto, no dia 20 de Setembro do mesmo ano, solicita a inscrição para a 15.º e 16.º cadeiras.

Outro acontecimento familiar importante na sua vida surge três anos depois, em 1947 com o nascimento da sua segunda filha, Laura Artur Mourão Nogueira de Andrade, no dia 6

de Março. No dia 29 de Maio do mesmo ano, inaugura-se a mais emblemática obra de sua autoria, o Cinema Batalha.

No mesmo ano surge a fundação da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), da qual Artur Andrade foi membro fundador, juntamente com Agostinho Ricca, Alfredo Viana de Lima, entre outros. Será no âmbito deste grupo que foi promovida uma carta aberta ao Presidente da Câmara Municipal do Porto, subscrita por arquitectos de Lisboa e do Porto, contestando a recusa do projecto de Artur Andrade para um Palácio de Exposições Industrial do Porto a construir no perímetro do "Palácio de Cristal".

No dia 30 de Setembro de 1948, solicita a autorização de participação no Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto (C.O.D.A.), e para o qual apresentava um projecto com o tema "Um palácio para exposições e desportos na Cidade do Porto". Este pedido viria a ser indeferido quatro dias depois, no dia 3 de Novembro, devido à falta do programa e certificado do tirocínio e por ter dado entrada fora do prazo.

Ainda em 1948, Artur Andrade integra o que viria a ser o 1º Congresso dos Arquitectos, congresso que, aliás, marcou profundamente o desenvolvimento da arquitectura em Portugal. A. Andrade integrou a comissão de redacção das conclusões e votos do congresso, juntamente com os Arquitectos Inácio Peres Fernandes, Porfírio Pardal Monteiro, Francisco Keil do Amaral e Alfredo Viana de Lima.

No ano seguinte, 1949, o arquitecto muda a sua residência para a Rua de Faria Guimarães, nº 527 e participa activamente na campanha eleitoral de Norton de Matos. Posteriormente, em 1952 foi candidato à Assembleia Nacional pela oposição.

A arquitectura e a política constituem dois pólos da vida do arquitecto e o ano de 1958 foi particularmente explícito deste duplo interesse: conclui a construção da "Garagem" na rua Latino Coelho para onde vai morar; no dia 8 de Abril recebe a certificação comprovativa da finalização do curso de arquitectura e é encarregue de convidar Humberto Delgado a apresentar a sua candidatura à presidência da república. Posteriormente, Artur Andrade seria escolhido por Humberto Delgado para Secretário-Geral da candidatura e respectiva campanha eleitoral.

Apesar do enorme entusiasmo gerado pela candidatura de Humberto Delgado, os resultados oficiais apontam para a vitória do candidato da União Nacional, Américo Tomás, com 76% dos votos e apenas 23% para a candidatura da oposição. O general Humberto Delgado acusa o governo de fraude e é demitido do cargo de Director-Geral da Aeronáutica Civil. Realiza-se então uma jornada nacional de protesto contra a burla eleitoral. Um ano depois, em 1959, Humberto Delgado refugia-se na Embaixada do Brasil e parte para o exílio. Esta decisão de Humberto Delgado mereceu a oposição de Artur Andrade, que manterá residência e actividade profissional e política, na cidade do Porto. Durante estes anos a sua actividade profissional agregará, em muitos casos, o projecto e a promoção imobiliária.

Durante os anos seguintes vários acontecimentos políticos marcariam o regime político vigente em Portugal influenciando todos os contextos profissionais, nomeadamente, o dos arquitectos portugueses. Em 1961 dá-se o início da Guerra Colonial. Neste mesmo ano, Humberto Delgado entra clandestinamente em Portugal, para comandar a revolta que deveria eclodir a partir do regimento de infantaria 3 de Beja. Em 1965 Humberto Delgado e a sua secretária, Arajaryr de Campos, são assassinados pela PIDE, em Vilanueva del Fresno, junto a Badajoz, quando tentavam reentrar em Portugal.

Em 1974 dá-se a queda da ditadura do Estado Novo com a revolução de 25 de Abril.

Neste contexto e nesse ano, Artur Andrade é um dos fundadores do P.P.D. (Partido Popular Democrático) e é nomeado Presidente da 1ª Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto (C.M.P.). Em 1975 Artur Andrade é eleito Vereador do Pelouro do Urbanismo e Presidente do Conselho de Administração dos Serviços Municipalizados de Água e Saneamento (S.M.A.S.). Em 1981 termina o mandato e Artur Andrade deixa de exercer o [ ] seu cargo de Vereador do Urbanismo e a Presidência do Conselho de Administração do S.M.A.S. da C.M.P. É nesse ano, no âmbito de um Encontro de Dirigentes Políticos do P.P.D. que profere a comunicação "Experiências Positivas e Negativas acerca da Política de Solos e Urbanização da Cidade do Porto". Nessa comunicação chama a atenção para o tardio e precário acompa-

nhamento do país, em relação às experiências e progressos verificados na evolução organizativa e funcional das comunidades locais dos países desenvolvidos e em particular, para a importância da participação cívica na elaboração dos Planos de Urbanização em detrimento de ideias oficiais centralizadas, características de um Regime totalitário. Defendeu, ainda, a criação de um Fundo Municipal de Urbanização e conseqüente valorização urbanística e social no âmbito da Administração Local.

Em 1985 surge a última obra de Artur Andrade, realizada pela empresa Edifical que constrói o edifício da Rua Hintze Ribeiro com a Rua de Oliveira de Lessa, nº 235 em Leça da Palmeira, concelho de Matosinhos.

No dia Mundial da Arquitectura no ano de 1990, Artur Andrade é publicamente homenageado pela Secção Regional do Norte da Associação dos Arquitectos Portugueses.

O percurso de vida de Artur Andrade termina em 2005, no dia 9 de Novembro, vítima de uma doença prolongada.

**NOTA:** para a redacção deste breve apontamento biográfico teve papel determinante o depoimento da Sr.ª D.ª Laura Rodrigues, filha do arquitecto Artur Andrade, a quem os autores agradecem a reiterada disponibilidade e atenção dispensadas.





# Reflectir (n)o Café Rialto

**Pedro Santiago, ARQUITECTO**

Docente na Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa

Doutorando na Universidade Politécnica de Valência

[psantiag@ufp.edu.pt](mailto:psantiag@ufp.edu.pt)

## RESUMO

Este artigo propõe uma perspectiva analítica do Café Rialto, obra do Arquitecto Artur Andrade, cuja carreira foi pautada por alguma castração por parte do regime político conhecido por Estado Novo. A relação da Arquitectura com as demais Belas Artes sofreu no início do Século XX e nomeadamente com o Movimento Moderno uma mudança de paradigma. Em Portugal, em pleno regime do Estado Novo, os Arquitectos recorreram aos mais diversos meios para poderem subtilmente expor a sua posição em relação aos seus ideais. Um dos meios mais utilizados foi o recurso à pintura e à escultura nas suas obras. Sendo esta a sua primeira obra, propõe-se uma análise sob a sua perspectiva mais evidente, a relação das Belas Artes com a Arquitectura.

## PALAVRAS-CHAVE

Artur Andrade, Café Rialto, Movimento Moderno, Arte.

## ABSTRACT

This article proposes an analytical perspective of the Café Rialto, a work by the architect Artur Andrade, whose career was punctuated by some castration by the political system known as Estado Novo. The relationship of architecture with the other fine arts has had in the early twentieth century and particularly with the Modern Movement a paradigm shift. In Portugal, during the Estado Novo regime, the architects had to recur to various means in order to subtly present its position in relation to their ideals. One of the most used was the use of painting and sculpture in his works. This being his first work, it is proposed an analysis under its most obvious angle, the relationship between Fine Arts and Architecture.

## KEYWORDS

Artur Andrade, Café Rialto, Modern Movement, Art.



Figura 1 – Café Rialto

## 1. ARQUITECTURA E ARTE

Na primeira década do séc. XX, Adolf Loos no seu texto “Ornamento e Crime” convoca um manifesto contra a ornamentação na Arquitectura, através de linhas como *“Cheguei à seguinte conclusão, que agora partilho com o mundo: a evolução da cultura vai no sentido da expulsão do ornamento para fora do objecto de uso”* (Loos, A. 1908), ou ainda *“A ausência de ornamento é um indicio de força espiritual.”* (Loos, A. 1908). Este ensaio criou um grande impacto e alvo-roço no acto de pensar o espaço, deixando profundas marcas na teoria e prática arquitectónica, abrindo uma porta para um novo caminho, abordagem e linguagem.

Esta nova filosofia coloca a Arquitectura e as Belas Artes num patamar inesperado, num estado de divórcio que necessita alguma reflexão para poder ser compreendida, para conseguir depreender o seu real objectivo.

É importante referir que na época, ambas disciplinas eram leccionadas nas mesmas academias, partilhando experiências e áreas de aprendizagem. A própria Bauhaus, impregnada do espírito Moderno, vanguardista, não constituía excepção a esta metodologia e considerava essencial o saudável convívio das diferentes manifestações artísticas.

Há então que questionar o significado e tentar encontrar a melhor perspectiva analítica das palavras firmes e poderosas de Loos.

*“O edifício deve agradar a todos. É isso que o distingue da obra de arte, que não tem a obrigação de agradar a ninguém. (...) A obra de arte pensa no futuro, a casa no presente. Todos apreciamos o nosso conforto. Detestamos tudo aquilo que nos arranca do nosso aconchego e perturba o nosso bem-estar. É por isso que gostamos da casa e odiamos a arte.”* (Loos, A. 1910)



Figura 2 – Kärtner Bar (Adolf Loos – 1908)

A relação da Arquitectura com as Belas Artes é um tema sempre presente, sempre actual, uma vez que partilham de imensas características comuns. A sintaxe de ambas as disciplinas é em muitos casos comum e coincidente. No en-

tanto a sua articulação depende muitas vezes de factores culturais, sociais e tecnológicos. Factores que definem o espírito da época e do momento [*Zeitgeist*].

É um tema alvo de reflexão em séculos anteriores. Quando Víctor Hugo escreve o clássico da literatura “O Corcunda de Notre Dame” deixa uma mensagem que aborda esta temática de uma forma extremamente profunda através de um dos personagens do romance, de nome Frollo, e que a determinada altura tem uma passagem em que profetiza que o livro irá matar o edifício. Referia-se à imprensa, essa grande invenção que alterou todos os paradigmas da sociedade. O edifício era o grande livro da Humanidade, atingindo este estatuto pela perfeita simbiose com as restantes manifestações artísticas. Era o veículo cultural, o suporte de todas as civilizações e assumia esse papel de forma holística.

Frank Lloyd Wright recorda com algum pesar, no seu ensaio “The Art and Craft of the Machine”, esta obra, esta passagem e manifesta uma grande preocupação por esta ruptura. Nas suas palavras:

*“See how architecture now withers away, how little by little it becomes lifeless and bare. [...] It becomes classic art in a miserable manner; from being indigenous, it becomes Greek and Roman; from being true and modern, it becomes pseudo-classic. [...] It has now no power to hold the other arts; so they emancipate themselves, break the yoke of the architect, and take themselves off, each in its own direction.”* [Wright, F. 1901]

A reflexão na relação destas disciplinas sempre foi um tema que “fez correr muita tinta” nos ensaios escritos por Arquitectos ao longo da História.

Partindo destes pressupostos, a Arquitectura foi gradualmente estabelecendo uma barreira com as Belas Artes até se tornar em termos ideológicos...orgulhosamente só!

Podemos reflectir, no entanto, se seria realmente isto que Loos queria transmitir... Se o objectivo do autor de tão firme manifesto passaria pela efectiva separação entre a Arquitectura e as Artes.

Pode-se deduzir que a que foi considerada a mãe de todas as Artes na Antiguidade Clássica, teria no início do século XX, o seu divórcio com a pintura e com a escultura.

Paul Valéry reflecte sobre a relação de todas as disciplinas artísticas através de Sócrates e Fedro, que depois da morte se encontram e filosofam:

### Sócrates

*Mas las artes de que hablamos deben, al contrario, valiéndose de números y de relaciones entre ellos, engendrar en nosotras no una fábula, sino esa oculta potencia que las fábulas todas inventara. Elevan ellos el alma hasta el tono creador, y hacenla sonora y fecunda. Responde ella a la armonía material y pura que ellos le comunican, con abundancia inagotable de explicaciones y mitos a que sin esfuerzo da vida; y crea, mediante esa emoción invencible que formas calculadas y justos intervalos le imponen una infinidad de causas imaginarias que le hacen vivir mil vidas maravillosamente prontas y fundidas en una.*

### Fedro

*La pintura y la poesía de esa virtud carecen.*

### Sócrates

*Tienen las suyas, por cierta, mas que residen, de alguna suerte, en lo presente. Hacese un cuerpo bello contemplar en sí misma, y nos ofrece un momento admirable: detalle es de la naturaleza que por milagro detuvo el artista. Pero la Música y la Arquitectura nos hacen pensar en lo harto distinto de ellas mismas; hállanse en medio de este mundo como monumentos de otro; o acaso como ejemplos, en uno y otro lado esparcidos, de una estructura y duración que no son las de los seres, sino de las formas y las leyes. Se las diría consagradas a recordarnos directamente, una, la formación del universo, y la otra, el orden y estabilidad de él; invocan las construcciones del espíritu, y su libertad, que busca en este orden y de mil modos le reconstituye; y descuidan, pues, las apariencias particulares que de ordinario, ocupan al mundo y al espíritu: plantas, animales y gentes... Es más, alguna vez noté, mientras oía la música, con atención igual a su complejidad, que ya no percibía, por así decirlo, los sonidos de los instrumentos como sensaciones de mis oídos. Desmemóriame la propia sinfonía de mi sentido auditivo; mudábase tan*

*pronto y tan exactamente en virtudes animadas o en universales aventuras, o, todavía en combinaciones abstractas, que no sostuvo ya el conocimiento de ese intermediario sensible, el sonido. [...]* (Valéry, Paul, 2004, pag 46, 47)

O espírito do Homem pautou-se pelas mais diversas manifestações e sem dúvida, as artísticas, sempre deixaram uma marca muito profunda dentro de cada indivíduo e na sociedade.

Dada a diferença manifestada por estes textos de tão ilustres autores, é imperativo perceber a mensagem que reside na necessidade da Arte como elemento indissociável da natureza humana.

Não seria o primeiro, apenas um manifesto para alertar e combater a falta de "Arquitectura" dos edifícios neo-clássicos, uma mimetização de motivos e fórmulas, pastiches tão recorrentes no século XIX. O excessivo recurso à pintura e escultura como forma de ornamentação preocupou os verdadeiros mestres da Arte que viram como solução rejeitar o ornamento para que a Arquitectura voltasse a ser a maior preocupação dos arquitectos. A pureza das formas, dos materiais, das proporções, a verdade que estava escondida há demasiado tempo. Estes manifestos eram uma forma de sensibilizar os profissionais da arte para o perigo do ornamento, para o que escondia, o que distraía, o que mentia. Não tinham como objectivo final uma Arquitectura técnica e puramente funcional... sem alma, sem essência... apenas edifícios genuínos, sem ornamento. Essa mesma preocupação foi manifestada por Mies van der Rohe quando escreveu:

*"Beauty in architecture, just as necessary and just as desired as in former times, can only be attained if in building we have more than the immediate purpose in mind. It is a natural, human characteristic to consider not only the purposeful but also to search out and love beauty. Due to the powerful advance of technology this self-evident awareness seems to be somewhat repressed. It often appears as if our time would content itself with technical perfection. But this will not remain so. [...]"* (van der Rohe, M., 1930)

O movimento moderno não nasceu só no seio da Arquitectura, foi uma corrente que absorveu e foi absorvida pelos

mais variados movimentos artísticos, sendo praticamente impossível falar de movimento moderno sem abordar a pintura, a escultura, e a sua influência e fonte de inspiração para os arquitectos da época. Veja-se o exemplo da casa Schroeder de Rietveld. O próprio Corbusier que reservava as suas manhãs para pintar. Walter Gropius através da já referida Bauhaus, fazia conviver os vários campos artísticos, promovendo a multidisciplinaridade artística.

A falta de essência artística na Arquitectura corre o risco de a tornar numa disciplina fria e desumana, quando o seu objectivo é atingir e servir o homem física e espiritualmente.

Adolf Loos apela a uma Arquitectura sem ornamento e Frank Lloyd Wright escreve que a Arquitectura definha quando se separa das Belas Artes.

De facto existe uma diferença muito significativa entre ornamento e Arte, entre o superficial e o essencial. Como reteria Exupéry, *"A perfeição não é alcançada quando não há mais nada a ser incluído, mas sim quando não há mais nada a ser retirado."* (Saint-Exupéry, A., 1946) O ornamento tinha-se tornado supérfluo, a Arte nunca o será...

## 2. O CAFÉ RIALTO

Dentro deste contexto, e numa primeira leitura à obra de estreia do arquitecto Artur Andrade, constatamos que o autor não só recorreu amiúde às Belas Artes como as utilizou e aplicou com grande maestria formal e simbólica.



Figura 3 – O Café Rialto

No coração do Porto, junto a uma das suas principais praças, de nome Praça D. João I, podemos encontrar numa esquina de um edifício de remate de quarteirão com a rua Sá da Bandeira, o que nos resta de uma obra que em tantos aspectos contribuiu para a história da cidade apelidada de invicta – o Café Rialto.

No Porto dos anos quarenta a cultura deambulava pelos espaços que permitiam o convívio colectivo das suas gentes letradas, instruídas nas mais variadas áreas do conhecimento, e que encontravam o seu ponto de encontro nos (alguns ainda famosos) cafés.

Tantas vezes referenciados em obras e escritos da autoria de ilustres personalidades no nosso país, como é o caso de Almeida Garret que escreveu:

*“O viajante experimentado e fino chega a qualquer lugar, entre no café, observa-o, examina-o, estuda-o, e tem conhecido o País em que está. O seu Governo, as suas Leis, os seus Costumes, a sua Religião. Levem-me de olhos tapados onde quiserem. Não me desvendem senão no Café, e prometa-lhes que em menos de dez minutos lhes digo a terra em que estou, se for país sublunar.”* [Garret, A., 1846, pag 32]

Certamente se Almeida Garret tivesse entrado no Café Rialto, teria assistido não a um espelho com um reflexo limpo da realidade sócio-política de Portugal, mas de um reflexo manifestamente crítico e subtil dessa mesma realidade.



Figura 4 – O Café Rialto

Um espaço com atitude e personalidade, como aliás era comum aos bravos da época, que recorriam às oportunidades

que lhes eram dadas como veículo de expressão pelo seu desconforto perante a situação política, social e económica do país.

O Café Rialto foi o primeiro projecto e obra de Artur Andrade, na altura prestes a finalizar o curso pela Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Devemos recordar, em jeito de contextualização, que o percurso de Artur Andrade passou primeiro por um contacto com a nobre arte da carpintaria, negócio da sua família, aliás uma disciplina querida de alguns dos grandes mestres do séc. XX que por ela passaram antes de se tornarem arquitectos.

O seu interesse pelo desenho conduziu-o até ao mestre Arménio Losa, que viria mais tarde a tornar-se um dos modernistas do Porto, o que lhe permitiu, não de forma inocente, contactar com novos princípios e linguagens, ainda que nesta época manifestadas de forma tímida na expressão e desenho arquitectónico. Afirmo que não foi de forma inocente porque Artur Andrade sempre manifestou uma veia activista que se reflectiu inicialmente no campo político e mais tarde na Arquitectura.

Esta posição e modo de viver marcaram profundamente o seu trajecto pessoal e profissional, começando precisamente em tertúlias nos típicos cafés da baixa, entre os quais o café Guarany, projecto do Arquitecto Rogério de Azevedo, e que sobrevive em plena Avenida dos Aliados até aos nossos dias. De debates a uma posição de luta mais activa foi apenas um passo natural para Artur Andrade, que colocava o seu talento artístico à disposição de movimentos opostos ao regime através da produção de panfletos e cartazes.

A oportunidade apresentada para projectar, precisamente, um local de debate, de acção, não foi de todo desperdiçada pelo arquitecto, pelo activista e pelo artista Artur Andrade.

O Café Rialto foi construído no rés-do-chão do edifício do mesmo arquitecto do Guarany, Rogério de Azevedo, na altura considerado e apelidado de “arranha-céus”, uma vez que, com oito pisos, para a escala da cidade à época, era um edifício de cércea invulgar.

A presença de uma galeria exterior ao nível do piso térreo e voltado para a praça, seguido de uma esquina resolvida de forma curva, com a movimentada rua de Sá da Bandeira, permitiu definir um ponto destacado de entrada, de chegada, voltado para a rua. Criou também uma montra na galeria, local com características diferenciadas, mais abrigado, que permitia a permanência no exterior e pontualmente um segundo ponto de acesso. Estes eram os dois pontos de contacto franco do estabelecimento com o exterior.

O espaço desenvolve-se em dois pisos distintos unidos por uma monumental escada forrada a pedra. Estes dois pisos apresentavam características espaciais perfeitamente distintas, permitindo acolher pessoas com diferentes propósitos.

No piso correspondente à entrada, um primeiro salão de café, em contacto visual franco e directo com a praça e com a rua através de grandes vãos envidraçados que nos abrigam mas não nos deixam esquecer o exterior. Era uma sala pensada para uma permanência curta, fugidia, para gente apressada.

O segundo salão, de natureza nobre, escondia-se na cave. O seu pé direito e a sensação de abertura espacial ficaram extremamente marcados pela abertura de uma galeria ao eixo com a entrada de Sá da Bandeira, garantindo uma diferenciação e articulação franca dos espaços. Apresentava um carácter monumental no vazio da galeria, por onde recebia parte da luz natural. Ao contrário do primeiro salão, este estava destinado para a permanência, para as famosas tertúlias e ou apenas conversas casuais tão características desta cidade e também desta época.

O recurso a um mezanino é uma marca forte da vontade de materializar uma arquitectura moderna, franca e aberta.



Figura 5 – Pormenor do mezanino.

Na época foi referido como um estabelecimento para homens, muitas vezes para resolução e discussão dos mais sérios assuntos, e o sentido da masculinidade e da seriedade foram marcados com rigor.

Artur Andrade dedicou destacada atenção à valorização dos elementos estruturais da construção, trabalhando-os e apropriando-se destes de forma natural, tirando partido de pilares e lajes para valorização de todo o resultado final. Esta abordagem permitiu espaço para a conquista de efeitos de perspectiva, através do movimento e do ritmo dos volumes

e das linhas, conjugados com a cor, resultando num espaço coerente, integrado e uno. Pode-se considerar que estes foram os princípios orientadores do projecto do Café Rialto.

A paleta de materiais escolhida para o espaço foi reduzida à forte presença do vidro e da pedra como revestimento interior, com alguns apontamentos em madeira, como não podia deixar de ser. Esta escolha foi ponderada, pois Artur Andrade reservou painéis de parede às artes plásticas, nomeadamente à escultura, baixos-relevos e à pintura. O conjunto criava um ambiente especial e reservado, com uma atmosfera que convidava às já mencionadas tertúlias num clima de simbolismo e força.

Estas características de resolução do espaço continham princípios e características arquitectónicas históricas em coexistência com soluções modernas, inspiradas e imbuídas do espírito da época.

Características como sejam o recurso ao betão, recurso a técnicas modernas como sejam o néon na fachada, a fluidez e clareza das linhas contrastavam com um certo classicismo ainda que muito depurado, resultando numa peça final com evidentes influências *Art Deco*.

Esta posição de Artur Andrade perante a solução arquitectónica encontrada pode ser justificada através de uma postura muito própria que os arquitectos e artistas plásticos em Portugal sempre adoptaram, sendo que na época ambas eram leccionadas na mesma escola. Uma análise e estudo das correntes culturais de outros países europeus e uma apropriação muito própria que resultava em obras de forte personalidade nacional histórica.

*“Embora a evolução da arte portuguesa se processe por uma série de movimentos artísticos importados, julgo que a sua tonalidade específica é proveniente de uma operação mental pela qual se procura que as grandes correntes possam ser integradas num contexto anterior, já conhecido e dominado [...] o querer conservar e querer inovar, e o querer conciliar estas tendências está na base da grande originalidade da arte portuguesa: originalidade não de uma criação ab initio, mas conseguida através de uma alquimia intelectual [...] o processo pelo qual uma estrutura, que traduz*

*todo um sistema de relações, é rarefeita até se tornar numa forma, revela a preocupação de tornar possível a integração da modernidade na tradição, e do desconhecido no conhecido, dando-lhe um sentido novo, que não o original.”* (Rio-carvalho, 1966, cit. in Fernandes, José Manuel, 1991, pag 11)

Numa altura em que o contexto político nacional português estava pautado por um regime ditatorial, o espírito moderno português aparecia muitas vezes tímido, disfarçado, camuflado, por estar associado a formas de agir e pensar em sociedade muito distanciadas das defendidas pelo Estado Novo.

Por outro lado, o próprio movimento moderno nasce também de um estudo e reflexão profunda da história da arquitectura, não descurando os modelos mais simples e humildes, em prol de grandes obras e feitos da Humanidade.

*“A linguagem moderna nasce e amadurece sobre as bases dum compromisso simultaneamente criativo e crítico que reivindica, por um lado, o direito a outra maneira de falar arquitectura e, por outro, investiga as suas raízes no passado. [...]”* (Zevi, Bruno, 1984, pag 97)

A postura e abordagem de Artur Andrade reflecte uma perfeita interiorização dos princípios modernos apontados por Zevi, da sua génese e essência, sem descurar o contexto sócio-político da época.

A Europa vivia em vários pontos situações semelhantes, o que gerou uma atitude relativamente generalizada no panorama arquitectónico, como resultado de uma inquietação da parte dos arquitectos face às ditaduras políticas que se consolidavam em vários países. (Fernandes, F. *et al.*, 2002)

Uma das grandes forças de manifestação residia na decoração dos espaços, no recurso à pintura e à escultura como elementos de manifestação e protesto. Estava intrínseca à composição destes elementos símbolos de revolta e mudança, muitas vezes apagada do suporte e da memória por ordem do governo.

Esta postura é também fortemente enraizada no modernismo, que não passava apenas pela aceitação de novas formas estéticas, lutava-se por uma revalorização da pro-

fissão, por uma maior ligação e articulação com as artes plásticas e um maior e melhor controlo do amadorismo. [Fernandes, F. *et al.*, 2002]

Assim, neste espírito, Artur Andrade convidou para o Rialto a colaboração de três artistas plásticos, dois pintores e um escultor. Foram estes os pintores Dórdio Gomes, Guilherme Camarinha e o médico/artista Abel Salazar, que participaram na obra com murais. O escultor João Fragoso colaborou com um baixo-relevo. Este último desapareceu na altura em que o café foi convertido numa agência bancária, situação que se mantém nos dias de hoje.

Resultaram assim três painéis pintados no local, directamente nas paredes sobre a argamassa, em técnica de "fresco". Dórdio Gomes e Guilherme Camarinha ocuparam todos os nichos deixados pelo Arquitecto de forma magistral e coerente com o ambiente pretendido. Um ramo da pintura que vive e coabita com a Arquitectura de forma simbiótica, como se não se conseguissem desassociar nem tampouco perceber onde se encontra o limite entre ambas. João Fragoso, ainda jovem escultor, teve neste processo oportunidade para colaborar com esculturas em cerâmica, baixos-relevos em maiólica e barro esmaltado, a par de um baixo-relevo em pedra de ançã, junto à escada nobre revestida a mármore, cujo tema era o Douro, da sua nascente à foz. Este artista assina também outro baixo-relevo, que tem por motivo o café.



Figura 6 – Murais do Rialto

Num Jornal da época que noticiava a inauguração do Rialto podia ler-se:

*"No salão inferior, vêem-se três pinturas murais, a fresca: a central, da autoria do pintor Guilherme Canarinhas (sic), e as laterais, do mestre da Escola de Belas Artes desta cidade, sr. Dórdio Gomes. Ao lado, no salão de chá, chamam a atenção do visitante quatro painéis pintados em contraplacado, igualmente da autoria de Guilherme Canarinha, tendo por motivo as quatro estações do ano."* ["O Século", 1944, p 3]

Ainda no mesmo jornal retratava-se esta figura:



Figura 7 – As ceifeiras e os ventos

*“No pavimento superior avulta um desenho-mural a carvão, da autoria do sr. dr. Abel Salazar, em que, a traço vigoroso, está simbolizado o esforço da Humanidade através da História.”* [“O Século”, 1944, p 3]

Todas estas peças conviviam com revestimentos em novos mármore de Leiria e madeiras de caprichoso desenho, cujo conjunto constituía o miolo da decoração.

A arte encarada como ferramenta permite-nos sentir humanos, no nosso quotidiano, mas também na nossa história, passada e deixada pelos nossos pais.

*“A anulação da arte no comportamento impede que se possa continuar a falar de pintura ou de arquitectura enquanto objectos: antes são acontecimentos e, neste sentido, a crise da historicidade da arte liga-se à crise do objecto.[...]”* [Tafuri, M., 1988, pag 108]

Infelizmente, algumas destas peças sofreram um trágico fim, exactamente pelos motivos que o já referido Loos apontava à arte de arrancar o aconchego e perturbar o bem-estar, que pode despertar o sentimento de ódio, desta vez e no caso concreto do Rialto, por parte do Estado Novo, que não conseguiu suportar as ceifeiras e as bandeiras que indiciavam, na opinião dos “tapadores”, “o vento que vem de Leste”. Foram assim “tapadas”. ([http://sai-tedaqui.blogspot.com/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://sai-tedaqui.blogspot.com/2008_11_01_archive.html))

...Eram mesmo Arte...

Artur Andrade não descurou nada no Café Rialto, deixando-nos uma peça que mereceu a reflexão e toda a dedicação que um arquitecto deve à obra.

A presença da luz natural e artificial não foram, em nada, alheias a Artur Andrade, que habilmente construiu o “espaço luz”. O recurso a pontos de iluminação uniformemente distribuídos e a clarabóias artificiais contribuíram para uma atmosfera única, brilhante e estimulante. Curiosa a métrica e o ritmo que a luz confere aos espaços, recordando-nos também da tradição classicista dos tectos em “caixotões”. O arquitecto contou com o estudo de um técnico especialista. Recorreu também à manipulação de luz na fachada para atenuar a diferença de nível do pavimento interior do piso que se encontra à cota da praça em relação à rua Sá da Bandeira. A solução passou pela iluminação de montra que pontuava o canto redondo da fachada e que estava destinada à exposição de novidades literárias.



Figura 8 – As clarabóias artificiais do Rialto

A segunda montra de exposição situava-se junto à entrada de D. João I. Os caixilhos de correr no sistema de guilhotina, permitiam que nos meses mais quentes funcionassem também como ponto de entrada, o que flexibilizava todo o espaço.

Materializava-se assim todo o edifício coerente e forte.

As questões técnicas e equipamentos também foram novidade para o Porto da década de 40 do século XX.

A presença dos panos envidraçados permitia que o rés-do-chão beneficiasse de ventilação natural. Na cave, por impossibilidade de adoptar o mesmo sistema, recorreu-se a ventilação mecânica.

Em relação aos pormenores mecânicos podemos ler o seguinte:

*“O «café», com ar condicionado, tem capacidade para 130 mesas e a cozinha, completamente electrificada, possui, e pela primeira vez em Portugal, aparelhagem para esterilização de chávenas, capaz de esterilizar 600 em quinze minutos. Cada salão possui o seu balcão-frigorífico privativo, ligado por um elevador.”* [“O Século”, 1944, p 3]

Os balcões com instalação de frio serviam os dois pisos o que permitia um melhor funcionamento global do serviço do Café.

Todo o conjunto reflectiu uma grande dedicação de todos os intervenientes, destacadamente de Artur Andrade que recebeu elogios aquando da inauguração do estabelecimento:

*“[...] afirmou que o Café Rialto era uma obra que abria ao arquitecto Artur Andrade uma carreira segura e promissora, pois afirmava um real e invulgar talento de artista [...] que se referiu, com entusiasmo, às qualidades de trabalho e inteligência do arquitecto Artur Andrade [...] rendeu homenagem aos artistas que colaboraram devotadamente com o arquitecto Artur Andrade, para tornar aquele «café» uma casa que há-de impor-se pela sua categoria artística. [...] agradecido, no final, o sr. arquitecto Artur Andrade, que afirmou ter posto ali o melhor do seu entusiasmo e da sua dedicação.”* [“O Século”, 1944, página 3]

*“The secret of every creative architectural development is based mainly on three factors: a client with an instinct for quality; a master who, by his own work and personality, knows how to awaken the creative possibilities of a younger generation; and the existence of a rising generation, able to select the best place to provide the right nourishment for their needs.”* [Giedion, Sigfried, 1982, pag 588]

Ainda que esta obra tenha sido a estreia do arquitecto, pelo que Artur Andrade não seria nesta fase da sua vida um mestre na arte da arquitectura, juntaram-se sem dúvida os ingredientes acima mencionados para nos sentirmos na presença de uma obra que não passou despercebida no contexto arquitectónico, social e político da época. Se recordarmos a definição de Mies van der Rohe “A arquitectura é a vontade da época, traduzida no espaço” (Rohe, M 1923), sem qualquer dúvida que conseguimos rever este aspecto na obra do Café Rialto.

Para concluir não posso deixar de recordar a conversa entre Sócrates e Fedro sobre as artes da Arquitectura, da musica, pintura e escultura, todas presentes na obra do café Rialto e que permitem resumir o quanto estas contribuem para o espírito do Homem... numa revelação de Sócrates...

### Fedro

*Había en ti, pues, un arquitecto?*

### Sócrates

*“Nada puede seducirnos, nada atraernos; nada consigue que enderecemos las orejas o nuestra mirada se fije; nada escogemos en la muchedumbre de las cosas ni hace a nuestra alma desigual, como no sea, de algún modo, preexistente en nuestro ser, o no lo espere secretamente nuestra naturaleza. Todo aquello en que nos trocamos, aun pasajeraamente, preparado estaba. Hubo en mí un arquitecto, que las circunstancias no acabaron de formar.”* [Valéry, Paul, 2004, pag 58]



Figura 9 – Pormenor do Café Rialto

## BIBLIOGRAFIA

**Fernandes, F., Cannatá, M.** (2002) *Guia de Arquitectura Moderna Porto 1925–2002*. Porto, Edições Asa.

**Garret, A.**, (1846), *Viagens na Minha Terra* – Porto editora – biblioteca digital – coleção clássicos da literatura Portuguesa. [Em linha]. Disponível em [www.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99\\_ViagMinhaTerra.pdf](http://www.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_ViagMinhaTerra.pdf) [Consultado em 26/09/2010].

**Giedion, S.** (1982) *Space, time and architecture, the growth of a new tradition*. Cambridge, Massachusetts. Harvard university press.

**Jornal Diário** (1944) *O Século*, publicado em Lisboa, de 28 de Novembro de 1944 [Em linha]. Disponível em [http://sai-te-daqui.blogspot.com/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://sai-te-daqui.blogspot.com/2008_11_01_archive.html) [Consultado 28/09/2010].

**Loos, A.** (1908) *Ornamento e crime* In: Rodrigues, J. (2010) *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX*. Lisboa, Caleidoscópico e Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, pp 81–85.

**Loos, A.** (1910) *Arquitectura* In: Rodrigues, J. (2010) *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX*. Lisboa, Caleidoscópico e Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, pp 86–90.

**Rio-Carvalho, M.** (1966) *Para uma compreensão da Arte Nova*. Lisboa. in revista “Colóquio”, nº 41, Fundação Calouste

Gulbenkian. In: Fernandes, J. (1991) *A Arquitectura*. Lisboa, Imprensa Nacional– Casa da Moeda, pp 11.

**Rohe, M.** (1930). *Duisburger Generalanzeiger*, 49 In: Neumeier, F. (1991). *The artless world*. Massachusetts, the MIT press, pp 307.

**Rohe, M.** (1923) *Edifício de Escritórios* In: Rodrigues, J. (2010) *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX*. Lisboa, Caleidoscópico e Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, pp 134.

**Saint-Exupéry, A.** (1946) *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença.

**Tafuri, M.** (1988) *Teorias e história da arquitectura*. Lisboa. Editorial Presença, 2ª edição.

**Valéry, Paul** (2004) *Eupalinos o el Arquitecto*. Murcia. Ediciones Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

**Wright, F.** (1901) *The Art and Craft of the Machine* In: Braham, W., Hale, J. e Sadar, J. (2007) *Rethinking Technology: a reader in architectural theory*. New York, Routledge, pp 1–14

**Zevi, Bruno** (1984) *A linguagem moderna da arquitectura*. Lisboa. Publicações Dom Quixote.



*Ex nihilo nihil fit*<sup>1</sup>

## O Cinema Batalha

Artur Andrade, Porto, 1947

**Ilídio Jorge Silva**, ARQUITECTO

Mestre assistente, Faculdade de Ciência e  
Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa  
Doutorando na Universidade do Minho  
[ilidio@ufp.edu.pt](mailto:ilidio@ufp.edu.pt)

### RESUMO

Obra de charneira e consciencialização entre as estéticas e as éticas das modernidades que influenciaram a arquitetura portuguesa do século XX, o Cinema Batalha de Artur Andrade é um exemplo paradigmático para a discussão do que foi, de onde veio e de como vemos o Movimento Moderno português.

### PALAVRAS-CHAVE

Artur Andrade, Cinema Batalha, Movimento Moderno, *Art Déco*

### ABSTRACT

A transitional and a coming of age design, amidst the aesthetics and ethics of the various "modernities" coming into portuguese 20<sup>th</sup> century architecture, Artur Andrade's **Cinema Batalha** is a paradigmatic example to discuss what the Portuguese Modern Movement was, where it came from and how we have come to perceive it.

### KEYWORDS

Artur Andrade, Cinema Batalha, Modern Movement, Art Deco

O cinema Batalha, de Artur Andrade, é uma peça arquitectónica plena de qualidades intrínsecas, de virtudes da composição gráfica e volumétrica dos seus elementos, e da experiência intemporal do espaço, tanto daquele que configura no seu interior como daquele que ajuda a produzir, a articular, no organismo urbano em que participa. Isso é inegável e inegado.

A historiografia arquitectónica também nunca contestou que é ao mesmo tempo o produto de um indivíduo, um tempo, um país, e que, de certa forma, os revela. Mas este artigo quer sobretudo discutir o quão faccioso e/ou míope tem tendido a ser o que se quis ler nesta obra, neste autor e nesta época da arquitectura portuguesa.

A história da arquitectura no séc. XX foi longa e largamente dominada pela ideia quase romanesca do “triufo” do Movimento Moderno, contra adversidades e adversários, e desse triufo como *lógico*, *necessário* e representando um progresso “moral”, paralelo aliás a um progresso político em direcção a sociedades mais igualitárias e mais livres. A narrativa tornou-se portanto tingida de tons épicos (e talvez até particularmente em Portugal), criando heróis algo sobre-humanos, e, à laia de parábola sobre a “Vitória do Bem”, criou simetricamente uma definição do “Mal”, que abrangeu tudo o que não participou dessa opção dominante.

Em Portugal, nenhum edifício como o cinema Batalha, nem nenhum arquitecto como Artur Andrade, se prestaram tão paradigmaticamente a este processo de leitura da memória.

## I. A GESTA DOS CAVALEIROS BRANCOS DA MODERNIDADE

Existe uma sedutora linha de explicação da arquitectura moderna em Portugal, que define essa modernidade como sendo, senão unidimensional, pelo menos de tronco comum, e que esse núcleo definidor é o Movimento Moderno (purista, racionalista, funcionalista). Por outro lado, parte do princípio que as manifestações dessa modernidade representam sempre expressões de liberdade e de progresso, e vice-versa – que o progresso e a liberdade (e os progressistas e os liberais/libertários) se farão sempre representar pelo Movimento Moderno. A modernidade é portanto só

uma (vera, una, indivisível...) e é da natureza da Revelação, indissociável do Bem e identificadora dos Justos.

Além disso, e em continuidade com esses axiomas, durante muito tempo o percurso estilístico da nossa produção arquitectónica foi definido como constituído por um “primeiro modernismo”, nos anos 20 e 30 do séc. XX, a que se segue uma “queda de Graça” (descrita como “imposta” pelo estado fascista) no Português Suave, e finalmente um levantamento, desde o Congresso de 48, da bandeira do Estilo Internacional, que triunfará como contraproposta estética, ética, política. A primeira geração de arquitectos interessados na modernidade será, nessa versão “canónica”, atraída pelas circunstâncias, distinguindo-se mesmo assim os fracos, que cedem à pressão em toda a linha e “vendem a alma ao diabo” (Cristino da Silva, Cottinelli Telmo, Pardal Monteiro, Cassiano Branco, para falar apenas de alguns – são sempre mais os transigentes que os fortes), e os heróis possíveis, que talvez não possam evitar a tirania para “sobreviver”, mas que encontrarão formas de resistir e manter graus mínimos de integridade (leia-se Keil do Amaral, Carlos Ramos, por vezes Januário Godinho). A segunda geração de arquitectos modernistas, respaldada pela afirmação internacional definitiva do liberalismo, do progresso e do Movimento Moderno, após a segunda Grande Guerra, já não tergiversará, e será constituída por lutadores e mártires, cristalina e conscientemente política e esteticamente (Viana de Lima, Arménio Losa, os ARS, Artur Andrade, etc., etc.), e mesmo por alguns casos de redenção plena (o Januário Godinho da União Eléctrica, o Keil do Amaral da FIL) ou pelo menos de arrependimento e extrema-unção (como Cassiano Branco<sup>2</sup>).

O problema desta interpretação é que é maniqueísta e, *ipso facto*, tanto demasiado simplificada para incluir toda a verdade, como, o que é pior, demasiado simplista para não faltar, por vezes, à verdade. É uma versão originada como panfletária na geração que assumiu o Movimento Moderno, e é certamente a linha mestra de uma história dos vencedores – para usar a definição de Walter Benjamin – cristalizada no nosso post-25 de Abril.<sup>3</sup>

É-o tanto mais porque não só os arquitectos portugueses não encaixam nesse figurino de Bem e Mal (e de identificação inerente entre consciência cívica e adesão ao Movimento

Moderno] como a própria equação da modernidade como sinónimo do Estilo Internacional é falsa, certamente para o dito “1.º modernismo” mas inclusive para a “segunda geração”.

A historiografia arquitectónica – e não só a nossa – tem um preconceito inquebrantável com o movimento que na realidade incorporou e promoveu maioritariamente (isto é, ao nível dum maior universo de público) a modernidade na 1.ª metade do séc. XX – especialmente em zonas periféricas e afastadas da discussão especializada e restrita, como foi a do Movimento Moderno até aos anos 40. Esse movimento é a *Art Déco* e não tenho a menor dúvida que ela enformou a esmagadora maioria da criação arquitectónica portuguesa, a partir dos anos 20, e pelo menos durante duas décadas, e que permeou, afinal, quer a primeira quer a segunda das gerações de arquitectos modernistas portugueses. Mais ainda, que a precocíssima consciência de oposição ao regime de muitos arquitectos, como Artur Andrade, não foi sinónima e concomitante da descoberta do Movimento Moderno (ou pelo menos da sua percepção clara e informada), que de todo não é esse o movimento que, em rigor, poderia definir a linguagem do Batalha (e de muitas obras brandidas como pioneiras dum Estilo Internacional consumado), e que, por conseguinte, a *cause célèbre* da perseguição ao projecto do cinema, dificilmente terá sido uma perseguição ao modo de projectar, mas antes e simplesmente ao projectista.

## 2. O EVANGELHO APÓCRIFO DA MODERNIDADE

É preciso dar-mo-nos conta que, antes do início dos CIAM, em 28, antes da 1.ª história da arquitectura moderna [“*Gli elementi dell’architettura funzionale*”, de Sartoris, em 31], antes da exposição do MoMA sobre o *International Style*, em 32, o Movimento Moderno estava atomizado, os seus futuros integrantes frequentemente em conflito, e carecia, pura e simplesmente, de uma definição clara da sua proposta, de uma voz comum e, inclusive, de uma designação. Tratava-se de um movimento que ainda nem sequer era publicamente visto como uno, e que, se detectado, permanecia como alternativo, marginal<sup>4</sup>, num momento em que a *Art Déco* estava consagrada e no seu auge, se não antes<sup>5</sup> pelo menos após a “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” de 1925<sup>6</sup>.

É preciso compreender adicionalmente que os arquitectos que convergiram no Movimento Moderno não estavam exactamente a lutar contra uma unanimidade ecléctica, ou que, se também assim fosse, não só não estavam sozinhos, como eram precedidos, cronologicamente e em termos de eficiência frente ao público, pela *Art Déco*. Na sensível vontade de inovação e progresso, de reconhecimento dum *Idade* nova, industrial, que se seguiu, globalmente, à I Guerra Mundial (mas que é detectável desde o fim do séc. XIX), a roupa que se vestia, o cinema que conquistava o mundo, os transportes que o uniam (os automóveis, transatlânticos e aviões que Le Corbusier tanto amava) rapidamente afirmaram a sua modernidade – quer técnica quer como representante de um novo modo de vida – aproximando-se de uma estética *Art Déco*; cumulativamente, também era essa estética, como moda e como símbolo de sucesso, que era veiculada por uma infinidade de produtos comerciais, pela imprensa escrita de grande difusão, pelos certames maiores, como as exposições internacionais, e mesmo pela adesão das estruturas de poder económico e político.

Seria portanto uma luta de David e Golias, a dos Funcionistas, com a diferença, claro, que as posições se inverterão totalmente, e que os agigantados vencedores reescreverão a história para fazer parecer que eles seriam os filhos unigénitos e verdadeiros de todos os pioneiros da modernidade – e os únicos que lutaram por ela – passando a *Art Déco* à história como um fenómeno fútil, largamente cenográfico (isto é, sem produção real e consistente de arquitectura que lhe merecesse o nome<sup>7</sup>) e, durante muito tempo, sem sequer uma designação<sup>8</sup>.

Ao contrário do mito bíblico, também, não são realmente duas tribos, duas ascendências, que se enfrentam aqui. Com algumas diferenças de interpretação mas pequenas diferenças de elenco<sup>9</sup>, os antecedentes de ambos são a *Sezession* e a Escola de Glasgow, os pioneiros do betão e a Escola de Chicago, o expressionismo arquitectónico alemão e a Escola de Amesterdão, a *Wiener Werkstätte* e o *Deutscher Werkbund*, as conquistas expressivas do Abstraccionismo, do Futurismo e do Neoplasticismo. Acrescente-se ainda que, se tanto a *Art Déco* como o Movimento Moderno se reclamam destas heranças<sup>10</sup>, é preciso fazer justiça e admitir ainda uma outra verdade pouco dita: que a maior parte

# ficha técnica

Título

**Revista A OBRA NASCE nº7**

Edição

**edições Universidade Fernando Pessoa**

**Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto**

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

**edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt**

Direcção

**Álvaro Monteiro**

Conselho de Redacção

**Luis Pinto de Faria**

**Rui Leandro Maia**

Cordenação Científica

**Ilídio Silva**

Design e Paginação

**Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa**

Depósito Legal

**203 705/04**

ISSN

**XXXX-XXXX**

## CATALOGAÇÃO

**A obra nasce [Documento electrónico] / eds. Luis Pinto de Faria, Rui Leandro Maia. – PDF. – Porto : Edições Universidade Fernando Pessoa, 2012. – 80 p. – Em formato digital a partir do Nº7**

ISSN

**Arquitectura / Urbanismo**

**CDU 72(05)**

**711(05)**

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

destes movimentos, se influenciaram ambas as propostas de modernidade dominantes dos anos vindouros, mais claramente fizeram parte ou desembocaram, posteriormente, na *Art Déco*. A *Werkstätte* e o *Werkbund* foram parte integrante, pelo menos até aos anos 20, da *Art Déco*, a Escola de Amsterdão estava representada na *expo* de 1925<sup>11</sup> (assim como Perret, Behrens e Asplund<sup>12</sup>) e o Futurismo, não tendo em arquitectura uma linguagem original que traduzisse os seus conceitos teóricos, foi largamente recolher às mesmas fontes que a *Art Déco* (a Arte Nova austríaca e inglesa), e, cruzando-se com o *Novecento* italiano, utilizará os recursos formais da *Art Déco*, a partir dos anos 20. Assim, a criatura incorporou o criador; a fase final, ou entre guerras, das carreiras de Otto Wagner<sup>13</sup>, Hoffmann<sup>14</sup>, Olbrich<sup>15</sup>, Victor Horta<sup>16</sup>, Mackintosh<sup>17</sup>, Berlage<sup>18</sup>, Poelzig<sup>19</sup>, Mendelsohn<sup>20</sup>, Behrens<sup>21</sup>, Tessenow<sup>22</sup>, Tony Garnier<sup>23</sup>, Perret<sup>24</sup>, Chiattonne<sup>25</sup>, Asplund<sup>26</sup> e Eliel Saarinen<sup>27</sup> foram *Art Déco*, pese embora a sua diversidade de propostas – diversidade que aquela corrente sempre acolheu, ao contrário do Movimento Moderno, que naturalmente a teve, mas a digeriu mal e tentou escamotear.

Concordando latamente na identificação do caminho da arquitectura como uma celebração do progresso e do futuro, através das técnicas, materiais e processos da ciência e da indústria, a grande diferença afinal entre as modernidades defendidas pelos dois movimentos<sup>28</sup> concentra-se em três eixos interligados:

- a ludicidade da plástica *Art Déco* (aberta inclusive a certos exotismos e revivalismos) face à ética Funcionalista, que quase exclui a estética, tornando a forma produto determinista da funcionalidade e da técnica;
- o individualismo personalizado da produção *Art Déco*, contrastada com o colectivismo igualitário do Movimento Moderno;
- o culto do consumo e a concessão ao luxo da *Art Déco*, em oposição a uma visão macroeconómica e de intervenção social do Movimento Moderno.

Assim, a *Art Déco* é temática e descritiva, abordando, sem uma dimensão moral ou política, e metaforicamente, a técnica (os valores formais e as possibilidades de espectáculo da estrutura de betão, dos materiais industriais, da máquina), o movimento/velocidade (elaborando a fluidez dos percursos, introduzindo maquinismos que tornam os edifícios

mutáveis, explorando a sugestão de aceleração pelas formas aerodinâmicas) e o hedonismo (a abundância devida ao *boom* económico dos anos 20<sup>29</sup>, a nova mentalidade sobre o corpo e a saúde<sup>30</sup>, o aparecimento das férias, do turismo, e portanto dos valores de cosmopolitismo e exotismo<sup>31</sup>).

Por outro lado, a metodologia projectual da arquitectura que a caracterizou é um processo compositivo de uma renovação sintáctica, literário onde o Movimento Moderno quis ser científico. Como já o disse, trata-se de uma atitude lúdica (sem que a palavra – ao contrário do que a tradição do funcionalismo nos incutiu – tenha qualquer valor pejorativo), um processo pelo qual um significado, um programa e uma situação de implantação se traduzem formalmente. De uma forma muito resumida, a metodologia *Art Déco* compreende<sup>32</sup>:

- uma decomposição do programa em volumes geométricos;
- a sua associação num conjunto dinâmico, jogando com valores maiores ou menores de assimetria no conjugar de volumes e com sugestões de cinetismo<sup>33</sup>;
- uma dialéctica de contraposições na qualificação desses volumes (vertical / horizontal, cheio / vazio, pesado / leve, maciço / articulado, polido / texturado, assim como fortes contraposições cromáticas);
- um recurso à estilização, como forma de introdução na arquitectura de valores histórico-culturais, mas tornando-os modernos (novos, científicos, industriais), usando motivos ou códigos sintácticos (como a arquitectura clássica, egípcia, ou pré-colombiana, por ex.), e submetendo-os a processos de abstracção, distorção e redução a padrões<sup>34</sup>.

Celebrando a modernidade através de valores positivos, hedonistas e moderados, e, no seu eclectismo notório, tornando-se uma espécie de recurso maleável, que aceitava compromissos com linguagens históricas ou tradicionais, *modernizando-as*, a *Art Déco* acabou por ser a “caixa de ferramentas” quer dos valores capitalistas (comerciais/empresariais), quer, politicamente, dos compromissos conservadores<sup>35</sup> e das rupturas reaccionárias<sup>36</sup>, e foram sobretudo essas “ligações perigosas” que largamente a eclipsaram no post-II Grande Guerra. Mesmo então, é preciso ver o quanto, subterraneamente, subtilmente, ela persistiu, na continuidade da dinâmica *New Deal* da arqui-

tectura americana, em regimes de inspiração fascista que perduraram – como o português e o espanhol, ou algumas ditaduras sul americanas – ou como inclusive renasceu, com maior ou menor força, no *streamlining* americano dos anos 50, e nas arquitecturas das novas nações post-coloniais ou emergentes<sup>37</sup>.

No seu melhor, a arquitectura *Art Déco* que o foi verdadeiramente – arquitectura e *Art Déco* (sem se quedar no campo da decoração, sem ser de transição ou de mestiçagem) – produziu as obras de Robert Mallet-Stevens (o jogo volumétrico de contrastes e a abstracção, que pode ter as lições do Purismo, mas lhes retira o ascetismo), de Eileen Gray (a sua E.1027, de 1929, só parece corbusiana: o universo de Mediterrâneo, paquetes, praia é *Art Déco* e é desenhado como tal), de Pierre Chareau (a glorificação da higiene e da máquina, mas inequivocamente filtrados pelo luxo, onde os materiais e o detalhe se transcendem em joalharia e relojoaria) e Willem Marinus Dudok (a estilização da tradição do tijolo, as volumetrias em tensão formal e o movimento de massas coordenado com as deslocações espaciais tornam-no um dos criadores mais influentes deste período<sup>38</sup>).

Por conseguinte, ao falar da modernidade na arquitectura portuguesa na primeira metade do séc. XX, a minha leitura é que:

- *primum*, o “1.º modernismo” dos nossos anos 20/30 é um fenómeno de sobreposição duma voga internacional *Art Déco*<sup>39</sup>, com os interesses do Estado, que se queria afirmar como Novo, e tomava largamente o exemplo fascista italiano, ou seja, o de um compromisso com a arquitectura moderna que, quando não o era explicitamente, tomava a *Art Déco* como ponto de referência de equilíbrio<sup>40</sup>; toda a plástica observável nesta altura é claramente lúdica e nela se observam os parâmetros que identifiquei acima, não havendo, como alguns quiseram ver, traços funcionalistas (mesmo que não seja, como toda a boa arquitectura, anti-funcional).
- *secundum*, que o nosso Português Suave é largamente uma “*Art Déco* musculada”, emulando os trajectos mais reaccionários alemão (ele mesmo ainda devedor de processos *Déco*) e possivelmente o franquista, mas de facto ainda recorrendo à gramática do período anterior, acentuando-lhe os processos vocabulares que a tornariam

nacional e nacionalista (largamente circunscritos à adjectivação), mas permanecendo refém do método compositivo do movimento<sup>41</sup>; o Português Suave quer, aliás, mesmo que secundariamente, permanecer “moderno”. Tal é tanto mais compreensível quando são os mesmos arquitectos que concebem e executam a nova vaga estilística<sup>42</sup>, desejando fornecer ao regime uma arquitectura que se adegue à acentuação ideológica do fim dos anos 30 (mas não sendo por ele directamente coagidos ou sequer dirigidos<sup>43</sup>), no padrão de um eclectismo que é o da sua formação (Tostões, 2004a, p.118);

- *tertium*, que na segunda geração de arquitectos interessados na modernidade, se é claro que se aponta o falhanço semântico do Português Suave, logo no Congresso de 1948<sup>44</sup>, e que rapidamente – aliás também de acordo com a atmosfera internacional – essa denúncia estética se torna ideológica, ao mesmo tempo que muitos deles vão tomando conhecimento das ideias do Movimento Moderno, já não é tão claro que sejam suporte de um processo *imediato* de emergência desse figurino – provavelmente por falta de informação consistente, ou mesmo pela manutenção do sistema de ensino ainda ecléctico e onde formas mais depuradas da *Art Déco* continuam a surgir como modelos opcionais; por conseguinte, quase todos os jovens arquitectos dessa passagem da década de 40 para a de 50<sup>45</sup> se iniciam num dialecto *Déco* e têm obras de passagem em que ambas as modernidades convivem<sup>46</sup>.

Consequentemente, ao contrário do que Ana Tostões conclui, o Português Suave não é o hiato entre modernidades afins (espécie de Idade Média de bárbaros antes do renascer da cultura clássica?). Sê-lo-á entre momentos de gosto abstracto, mas, estilisticamente, a ruptura – a havê-la – sucede na década de 50, e mesmo assim “amaciada” por uma transição.



Figura. 1 – O Cinema Batalha na cidade

### 3. PORTUGAL, ESTADO NOVO, ANOS 40, PORTO, ARTUR ANDRADE, CINEMA BATALHA

Artur Andrade é, ao nível de consciência cívica, um caso verdadeiramente excepcional, que o desloca, aliás, para além do domínio individual das suas convicções, para o grupo de pessoas que tiveram um papel relevante na política e história do século XX português<sup>47</sup>. Nascido em 1913, ter-se-ia politizado aos 16 (em 1929, o que é de uma precocidade individual e histórica espantosa), ainda frequentando o Liceu Rodrigues de Freitas, e, aos 22 (em 1933) seria preso pela primeira vez, tendo-se portanto tornado um opositor em colisão com o regime ainda no seu período de definição, entre a revolução militar de 1926 e a Constituição de 1933, que estabelece *de jure* o regime corporativo (Silva, 2008, vol. 1, p.5).

A sua ligação à arquitectura surge, aliás, posteriormente à tomada de posição política, através do seu contacto com Arménio Losa, em 1936 (quando se torna desenhador na Câmara Municipal do Porto e participa no projecto de “invenção” do Terreiro da Sé), que o levará à ESBAP, de 1937 até pelo menos 1944 (Silva, 2008, p.6).

A partir desta chave, é possível estabelecermos uma rede de influências verificáveis em Andrade, e que as suas obras até 1944 (início do projecto do cinema Batalha) não desmentem:

–a época de 1936/1944 – este é o período da Guerra e o da acentuação do discurso anti-Movimento Moderno; a Bauhaus foi encerrada, os seus arquitectos dispersaram-se (e ainda não conquistaram a cena americana), a URSS adoptou o Realismo Socialista e existe uma unanimidade *Art Déco*, mais ou menos classicizante, como o demonstram as participações na *expo* de 1937, em Paris<sup>48</sup>; assim, em Portugal, a inexistência quase total de informação sobre o Movimento Moderno, conjuntural à nossa situação periférica e reforçada pelas desconfianças do Estado Novo, torna-se mais intransponível; o surgimento dos primeiros verdadeiros sinais de posicionamento colectivo dos arquitectos portugueses face a uma outra forma de modernidade acontece apenas por volta de 1946, 1947 e 1948 (fundação das ICAT, da ODAM, realização do Congresso Nacional de Arquitectura e início da publicação da Carta de Atenas na “Arquitectura” – Tostões, 2004a, pp.126–127).

–Arménio Losa – o Arménio Losa de 1936 também não é ainda o herói do Movimento Moderno que nos habituamos a ver nele; tem 28 anos, formou-se há 4; trabalha na Câmara Municipal do Porto, está envolvido na renovação da Sé proposta por Muzio e Piacentini; trabalha com Rogério de Azevedo (na mesma altura em que Januário Godinho também o faz<sup>49</sup>) neste período em que aquele está na DGEMN<sup>50</sup> e se prepara para produzir a Pousada do Marão.

O Arménio Losa de 36 é um jovem recém-saído duma formação académica e com uma experiência laboral que o mantém num registo de eclectismo e o coloca em contacto com protagonistas de formas de compromisso nacionalista (os “modernismos” historicistas com origem em Itália e os nacionais); é verdade que estes mesmos personagens podiam transmitir-lhe referências modernizantes, pelos seus trabalhos passados, não tão distantes, ou mesmo por um certo discurso radical de renovação (no que toca aos italianos), mesmo que não coerente estilisticamente com o que projectavam.

As obras de Losa à época (o demolido edifício da CUPP na Praça da Galiza<sup>51</sup>, o bloco de 4 habitações no Pinheiro Manso<sup>52</sup>) revelam, aliás, uma opção por não seguir essa viragem nacional-historicista, mas são, *inequivocamente*, *Art Déco*<sup>53</sup>.

–ESBAP – a formação académica de Andrade, entre 37 e 44, tê-lo-ia posto em contacto com uma metodologia ainda *Beaux-Arts*, e um espírito estilístico que assentava serenamente na sujeição da linguagem, se não ao cliente, pelo menos à situação e ao programa; Marques da Silva é professor e director da ESBAP até 39 (França, 2004, p.181) e está ainda muito longe a revolução pedagógica de Carlos Ramos<sup>54</sup>; de qualquer maneira, a *Art Déco* depurada que o Mestre português protagonizara, de Serralves à Igreja da Pena, poderia ser ainda uma possibilidade para uma opção afastada do Português Suave.

As primeiras obras de Andrade, o Café Rialto, de 1944 (integrando um edifício de Rogério de Azevedo, que, não sendo ainda Português Suave, revela um endurecimento sensível em relação à sua elegância na Garagem do Comércio do Porto – Fernandez, 1988, pp. 39–40), e a livraria Portugália, de 1945, na depuração geométrica do espaço e dos elementos arquitectónicos não apegada a uma verdade constructiva, no dinamismo lúdico, no uso da luz cenográfica, nos materiais próximos dum registo de luxo e na integração requintada das artes, são liminarmente *Art Déco* (ou pelo menos em nada funcionalistas). É notória uma maior abstracção na Portugália, onde o Rialto tem ecos de reinterpretação *Déco* do classicismo (uma arquitectura de travejamento e colunata – e não pilar e viga – certas sugestões de *podium*, grupos escultóricos mitológicos), mas isso pode dever-se ao facto de ambas as obras se sucederem no tempo paralelamente à obra do Batalha, podendo ecoar evoluções que, como tentarei explicar, acontecem no decurso do desenho daquele.

O cinema Batalha é um edifício que passou por três projectos. Um ante-projecto de 1942, uma segunda versão, de transição, de 1944 (versão depurada do inicial), e o desenho final, no essencial concebido em 1945, e realizado até 1947, sensivelmente como o vemos hoje – apesar da perda da intervenção pictórica de Júlio Pomar, que, para além de outras considerações, cumpria uma função arquitectónica, na qualificação e remate espacial do átrio lateral, assim como inovava na relação de visionamento da obra de arte, que seria percebida em movimento, das escadas.

Ambos os projectos “essenciais” (o ante-projecto e a opção definitiva) comportam um partido de base comum: a sala de cinema orienta-se no sentido da maior profundidade do lote, formando uma caixa cuja entrada se orienta para o lado da Rua de Santo Ildefonso (e da Baixa, área de comércio e de implantação dos cinemas da cidade de então), e esse volume, mais encerrado, é envolvido por espaços de transição, de penetração e deslocação, em dois níveis, com grandes envidraçados para o exterior; no sentido da profundidade maior da sala de cinema (e de menor área sobrance) está, portanto, a entrada e acesso superior à mesma, e, lateralmente, com uma margem maior de largura e profundidade, identifica-se a zona de *foyer*, que se articula, aliás, entre a entrada principal do cinema, de que falei, e uma entrada lateral, junto ao edifício dos Correios, que servia directamente o café e *buffet*, no nível subterrâneo (mais tarde transformado na Sala Bebê).



Figura 2 – Cinema Batalha: o alçado charneira

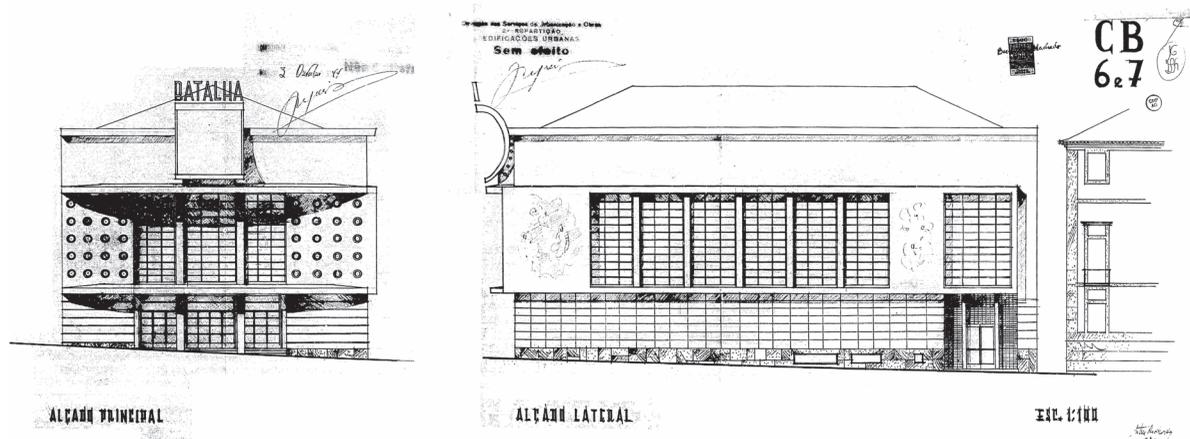


Figura 3 – O ante-projecto do Cinema Batalha: alçados

A primeira versão, embora pouco referida na bibliografia (que, diga-se, é escassa), é indiscutivelmente *Art Déco* e assim é apresentada, pelo menos recentemente (Gonçalves, 2001, p.4). Já a final, é invariavelmente descrita ou como tendo “*evidentes conotações com o estilo internacional*” (Fernandez, 1988, pp.53–54), ou, ultimamente, como “*expressionista*” (Gonçalves, 2001, p.5; Fernandes e Cannatà, 2002, p.88; Tostões, 2004b, p.351), classificação conciliatória para este edifício sempre tão empunhado como bandeira de resistência, apesar de um reconhecimento genérico que a produção, na área tipológica dos cine-teatros, nesta época, tem um referente *Art Déco*. No entanto, mesmo assim, é suposto este referente ser partilhado com “*purismo racionalista*” (Tostões, 2004b, p.351), síntese que, é fácil de ver, é *por definição* impossível, a não ser que nos refiramos à permeabilidade da *Art Déco* à manipulação de estéticas depuradas, mas atribuindo-lhe os seus cunhos compositivos, e tornando o produto final (que o Movimento Moderno repudiaria como impuro), por conseguinte, seu e não partilhado.

Em resumo, para começar, eu diria que o cinema Batalha evolui entre dois projectos de raiz *Déco*, embora de sensibilidades diferentes. O segundo está aberto a vertentes mais abstractas do movimento, mas, sob muitos pontos de vista, até segue mais cabalmente as suas características e é mais, e não menos, *Art Déco* que o precedente.

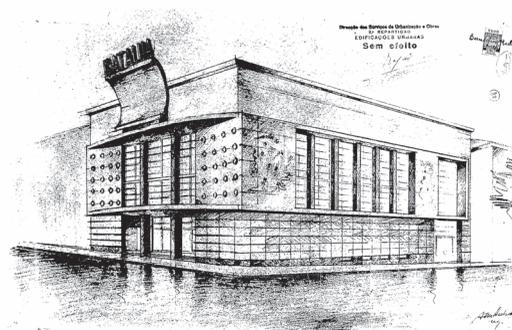


Figura 4 – O ante-projecto do Cinema Batalha: perspectiva

O ante-projecto integra alusões claras de modernidade (a construção explora apesar de tudo as possibilidades da estrutura de betão, até na amplitude de envidraçados já presentes, e é notória a exibição das possibilidades feéricas da luz eléctrica<sup>55</sup>, dos néons às superfícies semeadas, interior e exteriormente, de pontos de luz<sup>56</sup>). Joga mais claramente com valores de luxo, inclusive na forma como é classicista, e, portanto, burguês. Sugere, pela fachada principal, uma simetria que é monumentalizante<sup>57</sup> e que é reforçada por uma partição em estratos horizontais análoga à existência canónica de embasamento, andar nobre e ático, e por uma utilização dos pilares como colunas (redondos, aparentemente não solidários com elementos horizontais) que mimetiza uma estrutura tríflica.

Seguindo a grelha analítica que estabeleci antes, verifica-se que: embora pobre e virtual, há uma decomposição em volumes geométricos (as várias fatias horizontais, em particular

o “andar nobre”, que parece uma “caixa” inserida; e mesmo o volume do canto, como um sólido dentro dessa caixa]; detecta-se uma composição com alguns valores de cinetismo, nas linhas horizontais prolongadas que emanam da entrada principal, nas palas curvilíneas da mesma, ou no papel cenográfico das escadas [guiando e assinalando os movimentos reais dos utilizadores] nos átrios interiores; existem algumas contraposições plásticas [entre o eixo vertical da entrada, alongado por um elemento escultórico e a horizontalidade do edifício; entre concavidade e convexidade, nessa mesma fachada; entre estratos horizontais fechados e abertos], e, finalmente, há vários processos presentes de estilização, do código clássico em geral e de alguns dos seus motivos em particular<sup>58</sup>, como já referi, mas também de criação de padrões geométricos, como o dos paramentos oblíquos da fachada principal, quadriculados pela iluminação.

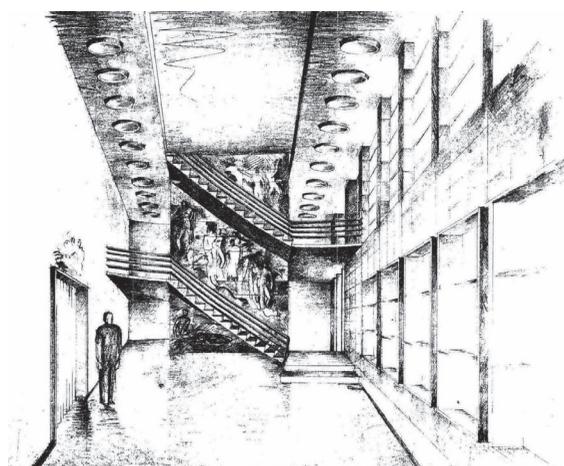


Figura 5 – O ante-projecto do Cinema Batalha: desenho do foyer lateral

É no entanto efectivamente maciço, mono-volumétrico e estático, capitalizando pouco os valores metafóricos de modernidade que o seu próprio significado de “cinema” lhe possibilitava.

As mudanças até ao projecto definitivo, formalmente provocadas por exigências Camarárias de descida da cêrcea para a cota do edifício confrontante dos Correios, serão um grande salto em frente. A exigência, em si, despoletará quer a separação da caixa da sala propriamente dita do volume dos átrios envolventes, quer – para compensar a dignidade destes espaços, aumentando a largura onde se perdeu pé

direito – por expandir em consola o “andar nobre” anterior (Gonçalves, 2001, p.4–5). Pode também, ao provocar esses ajustes, ter levado o arquitecto a jogar menos numa “arrumada” configuração classicista, e a abraçar mais um jogo assimétrico dos volumes, doravante individualizados. No final de contas, independentemente da posição de má-fé que o Município adoptou quanto a este edifício [de que esta indeferção poderá já, ou não, fazer parte] o resultado final ganhou directa e indirectamente. Desde logo, a concordância e continuidade urbana foram reforçadas [valores a que, reconhecamo-lo, o Movimento Moderno dava pouca importância, na sua poética anti-urbana e claramente a favor do edifício como escultura isolada]; além disso, é claro que Artur Andrade, por causa dessa recusa, evoluiu para todo um outro nível projectual, nomeadamente na expressão do papel do cinema no ponto de rótula entre as duas secções da Praça da Batalha, afirmando-se como uma banda fluida, mais contínua, no lado do rectângulo com a estátua de D. Pedro V e face ao edifício palacial que os Correios ocupam, e mais movimentada na cunha triangular face à igreja de Santo Ildefonso e no seguimento dum frente urbana fragmentada, acentuando o gaveto mas reservando-lhe a ondulação para o vértice dessa área triangular.

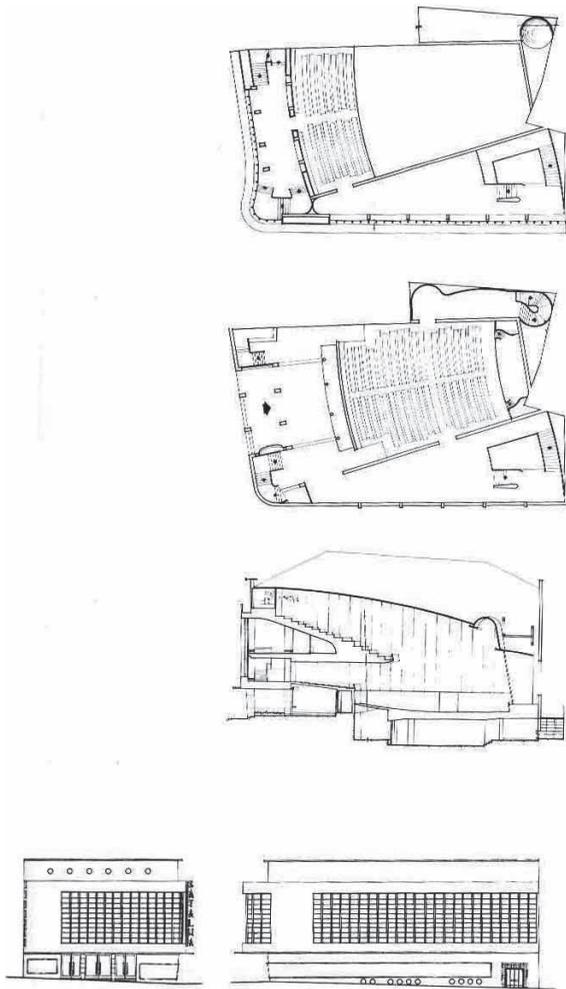


Figura 6 - O projecto final do Cinema Batalha

Como "cinema", o edifício parece exprimir significados mais directos, de técnica e movimento, na acentuação do lado espectacular do betão, nomeadamente nas vigas do balcão e no uso mais arrojado das instalações e efeitos luminosos; na já referida dinâmica do pano de fachada, ecoada nos placards ondulantes do interior; numa certa "americanidade" (como americano era cada vez mas o cinema dos anos 40), quase *streamlined*, da estética aqui presente (em que o branco também é o dos transatlânticos da arquitectura "paquebot", de que esta obra também cita as escotilhas, no volume recuado); na "glamourização" do lazer, em que os foyers são locais para se ser visto<sup>59</sup>, como é tradicional, mas são adicionalmente uma "montra" para o exterior (vocabulário comercial que é também do universo desta época e deste movimento).



Figura 7 - O foyer do Cinema Batalha: aerodinamismo

Todos os parâmetros compositivos da *Art Déco* são também reforçados: a decomposição em unidades volumétricas; os efeitos de cinetismo (aqui bordejando o aerodinâmico, na superfície curva, quase "proa", e na "asa" da grande pala); a dialéctica de contraposições (os néons, agora verticais e assimétricos, nos extremos das fachadas, face às faixas horizontais de luz dos vãos e da pala realçada pela iluminação eléctrica; o piso térreo escuro, pétreo e recuado, contra a leveza clara e aérea do primeiro piso), e mesmo a estilização, assumindo-se o tema do círculo, do boleado e da ondulação em todas as dimensões do projecto (estrutura, planimetria, altimetria, mobiliário, decoração) assim como na abstracção quase total das marcas de classicismo, de que sobra a participação tradicional das três artes maiores (em temáticas não tradicionais e colocadas em pontos não típicos) e uma depuração da grelha estrutural (do quase "peristilo" do primeiro projecto, resta uma grelha solta, quadriculada, branca, que é visível do exterior, através das janelas, como uma escultura).

É evidente que utiliza elementos análogos ao que esperaríamos encontrar num edifício imbuído das concepções do Movimento Moderno<sup>60</sup>. Existe uma sensível superação da massa em direcção ao volume<sup>61</sup>; a estrutura constructiva é aqui largamente verista; o volume é desmaterializado pelo cromatismo claro e a fachada não portante afirma-se como parede-cortina, leve, independente e vazada; a divisão em andar térreo de suporte, volume em balanço e terraço utilizável, assim como a janela em largura parecem afins do pentálogo corbusiano (embora estejam manifestamente ausentes os *pilotis*, e o plano livre não se cumpra, pelo me-

nos na afirmação da caixa da sala, mesmo onde as vigas do balcão rompem essa divisão, "domada" ao torná-las montas de outro espaço, o átrio, mantendo uma aparência de unidades herméticas].



Figura 8 - o foyer frontal do Cinema Batalha: mostra na viga do balcão

Mas, convenhamos, a ludicidade triunfa, e há cenografia em vez de funcionalismo. É o próprio Artur Andrade quem o diz, em memória descritiva: "*É necessário para o bom carácter das coisas que um cinema se apresente com aspecto mais festivo e alegre [...]*" (citado em Gonçalves, 2001, p. 2).

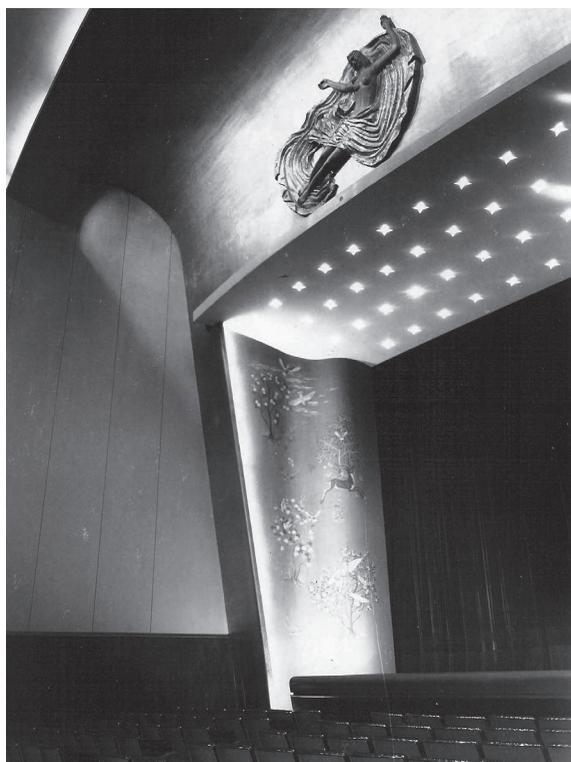


Figura 9 - A sala do Cinema Batalha: cenografia

*In terminis*, o Cinema Batalha é o exemplo cabal de que o Verbo do Movimento Moderno não se realiza em Portugal *ex nihilo*<sup>62</sup>. A modernidade como questão de autenticidade arquitectónica ou como oposição cultural e mesmo política, como em Andrade, é percebida no quadro das circunstâncias de formação e informação em Portugal. Consideremos, além disso, que, tal como os arquitectos do período de estabelecimento do Estado Novo o serviram, na generalidade, sinceramente (adivinhando-lhe e ecoando-lhe as inflexões), não é transparente que os da geração seguinte se lhe opusessem em bloco, até porque a rejeição do Português Suave pode ser uma posição de estrita crítica arquitectónica, e não serão ausentes os sinais, então e mais tarde, de procura de compromissos equilibrados entre uma expressão arquitectónica escorreita e os desejos do estado de monumentalidade e nacionalidade<sup>63</sup>.

Ainda não conscientes do anátema do Estilo Internacional sobre a metodologia formalista e esteticamente inclusiva da *Art Déco*, muitos (para não dizer quase todos os) arquitectos da nova geração dos anos 40/50 ainda recorreram inicialmente a ela, na sua vertente mais abstracta (que apreendiam ainda em certas arquitecturas internacionais, de que conheciam exemplos portugueses dos anos 20/30, e que ainda lhes era veiculada no ensino pelos autores desses trabalhos), para contrapor ao Português Suave. Como muitas dessas obras de transição, o cinema Batalha, é um projecto que tem de se dizer que é ainda *Déco*, mesmo que procure e assimile dispositivos que podem ser colhidos no Estilo Internacional. Artur Andrade, como os seus colegas, virá depois a seguir o código Funcionalista com rigor (logo no Pavilhão dos Desportos de 1948, ou na Bloco de Latino Coelho, de 1952), expurgando as metáforas e cenografias *Déco*, mas aqui ainda não é esse o caso.

O século XX da arquitectura portuguesa foi, do princípio ao fim, híbrido, ecléctico e sensato; privado de – mas também não limitado por – uma definição de escolas radical, e moldado por um ensino que privilegiou sempre a flexibilidade, a nossa modernidade foi ausente de escolástica. Mesmo no momento em que, nos anos 50, o Funcionalismo se cristaliza à volta da rigidez dos seus princípios, em [o]posição de força, encontra sistematicamente soluções de continuidade<sup>64</sup>, e rapidamente aceita elementos polissémicos, identi-

tários<sup>65</sup>, e, em muitos sentidos, foi essa longa conjuntura de maleabilidade, inclusão e individualização das situações que esteve na base do sucesso da nossa arquitectura no paradigma contemporâneo da arquitectura global.

Ao olhar este cinema, como arquitecto, interessam-me menos os *faits divers* da perseguição política a Artur Andrade, para que o Batalha serviu de pretexto, ou se ele era um “puro” seguidor do Movimento Moderno. Parece-me que essas questões desviam a atenção e obscurecem o verdadeiro milagre desta obra: que face a um regime cinzento, numa cena arquitectónica entre tentações dogmáticas, um arquitecto realizou uma obra plena de alegria celebratória – da vida, do progresso, do lazer – em perfeita harmonia com um sítio.

*Et facta est lux*<sup>66</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV.** (1990). *Functional Architecture – the International Style: 1925–1940*. Colónia, Benedikt Taschen Verlag.
- AAVV.** (1986). *Cassiano Branco*. Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de** (2002). *Arquitectura no Estado Novo – uma leitura crítica*. Lisboa, Livros Horizonte.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de** (2008). *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*. Lisboa, Livros Horizonte.
- COUTINHO, Bárbara** (2004). “Carlos Ramos, comunicador e professor – contributo para a afirmação e divulgação do moderno”. In: AAVV. *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920–1970*. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura, pp. 48–57.
- BAYER, Patricia** (1992). *Art Deco architecture: design, decoration and detail from the twenties and thirties*. Londres, Thames & Hudson.
- BORSI, Franco** (1986). *L'Ordre Monumental – Europe 1929–1939*. Paris, Hazan.
- BUCH, Joseph** (1996). *A century of architecture in the Netherlands: 1880–1990*. Roterdão, Nai Publishers.
- CARDOSO, António** (1985). *J. Marques da Silva, arquitecto, 1869–1947*. Porto, Secção Regional Norte da Associação dos Arquitectos Portugueses, catálogo da exposição homónima.
- COSTA, Sandra Vaz e CORTESÃO, Maria** (2004). “Biografias”. In: AAVV. *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920–1970*. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura, pp. 376–383.
- CURTIS, William J. R.** (1982). *Modern Architecture since 1900*. Oxford, Phaidon Press, 1982.
- FERNANDES, José Manuel** (1982). *Arquitectura Modernista em Portugal – 1890/1940*. Lisboa, Gradiva.
- FERNANDES, José Manuel** (2003). *Português Suave: arquitecturas do Estado Novo*. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura.
- FERNANDES, Manuel Correia** (2009). “«isto não é meu!»”. in: *Jornal de Notícias*. Porto, 29 de Janeiro, p. 21.
- FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michele** (2002). *Guia da Arquitectura Moderna – Porto 1925–2002*. Porto, Asa.
- FERNANDEZ, Sérgio** (1988). *Percurso – arquitectura portuguesa, 1930–74*. Porto, FAUP.
- FRAMPTON, Kenneth** (2003). *História Crítica da Arquitectura Moderna*. São Paulo, Editorial Martins Fontes.
- FRANÇA, José-Augusto** (2004). *História da Arte em Portugal – o Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa, Presença.
- GARGIANI, Roberto** (1993). *Auguste Perret, 1874–1954: teorie e opere*. Milão, Electa.

**GLANCEY, Jonathan** (2004). *20<sup>th</sup> C architecture – the structures that shaped the twentieth century*. Londres, Carlton Books.

**HERNÁNDEZ, Angel Llorente** (1993). “La propaganda por el imagen y el arte en la postguerra. La Comisión de Estilo en las conmemoraciones de la Patria y el Departamento de Plástica entre 1939–1945”. In AAVV. *El régimen de Franco (1936–1975)*. Actas do congresso homónimo de Maio de 1993. Madrid, UNED, pp.453–462.

**GONÇALVES, José Fernando** (2001). “Cinema Batalha”. In: FIGUEIRA, J., PROVIDÊNCIA, P e GRANDE, N. (cord.). *Porto 1901–2001, Guia de arquitectura moderna*. Porto, Ordem dos Arquitectos (SRN) / Livraria Civilização, ficha n.º9.

**GÖSSEL, Peter e LEUTHÄUSER, Gabriele** (1996). *Arquitectura no século XX*. Colónia, Taschen.

**HILLER, Bevis** (1997). *Art Deco Style*. Londres, Phaidon.

**MARTINS, João Paulo** (2004). “Arquitectura Moderna em Portugal: a difícil internacionalização. Cronologia”. In: AAVV. *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920–1970*. Lisboa, IPPAR / Ministério da Cultura, pp. 156–171.

**MINETTO, Renato** (1994). *Muzio: l'architettura di Giovanni Muzio*. Milão, Abitare Segesta / Triennale di Milano.

**PICKEROL, Tamsin** (2005). *Mackintosh*. Londres, Flame Tree Publishing.

**RAGOT, Gilles, e DION, Mathilde** (1987). *Le Corbusier en France – réalisations et projets*. Paris, Electa Monteur.

**RAMALHO, Pedro, e MENDES, Manuel** (1995). *Uma homenagem a Arménio Losa*. Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos/Afrontamento.

**ROSE, Arianna Sara de** (1995). *Marcelo Piacentini: opere 1903–1926*. Modena, Franco Cosimo Panini.

**SAMANIEGO, Fernando** (1987). “Debate sobre las influencias alemana y italiana en los proyectos urbanos del

franquismo”. In *El País, edición impresa*, secção “Cultura”, 7 de Fevereiro de 1987, (em linha). disponível em <http://www.elpais.com/>, [consultado em 17 de Junho de 2009].

**SIEGFRIED, F.** (1908). “Creation”. in: AAVV. *The Catholic Encyclopedia*. Nova York: Robert Appleton Company. (em linha). disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/04470a.htm>, [consultado em 15 de Abril de 2009].

**SILVA, Pedro Soares** (2008). *Obra e Vida de Artur Andrade*. Porto, monografia de licenciatura em Arquitectura e Urbanismo apresentada à Universidade Fernando Pessoa.

**TISDALL, Caroline** (1978). *Futurism*. Nova York, Oxford University Press.

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

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

**TOUSSAINT, Michel** (1996/97). “Viana de Lima: um percurso moderno”. In *Jornal dos Arquitectos*, ano XIV/XV, n.º166/167, Dezembro/Janeiro de 1996/97, pp.30–37.

**TUSELL, Javier** (2007). *Spain: from dictatorship to democracy – 1939 to present*. Hoboken, Wiley–Blackwell.

**WEBER, Eva** (1989). *Art Deco*. Londres, Bison Books.

**ZABALBERSCOA, Anatxu e MARCOS, Javier Rodríguez** (1999). *Vidas construídas – biografias de arquitectos*. Barcelona, Gustavo Gili.

## NOTAS

1. A expressão, traduzível como “do nada, nada se fez” [isto é, *tudo veio de alguma coisa*], é a formulação latina do pensamento, com origem em Parmênides, que foi no séc. XVII formulado por Leibniz como o Princípio da Razão Suficiente; aplicada à discussão sobre a Criação, opõe-se a certas definições teológicas, nomeadamente católicas, em que Deus criou *ex nihil*, isto é, a partir do nada, como puro acto de vontade (F. Siegfried, 1908, *passim*).
2. Que, entre outras obras tardias de “conversão”, propõe, em 1957, a demolição da sua pecaminosa Junta Nacional do Vinho, substituindo-a por novos volumes prismáticos, técnicos, progressistas (AAVV, 1986, p. 19).
3. Este é, em linhas gerais (e em alguns detalhes), o diagrama explicativo que, por exemplo, Sérgio Fernandez (1988, *passim*) propõe; contemporaneamente, se tomarmos como exemplo Ana Tostões (2004a, *passim*), embora a *Art Déco* já seja consistentemente tomada em conta, e não a penas como detalhe epidérmico ou contaminação episódica, há uma insistência em afirmar que essa influência é partilhada com “*purismo racionalista que se referenciava claramente nos modelos de vanguarda internacionalista do movimento moderno*” (*sic*, referindo-se ao Capitólio, de Cristiano da Silva – op.cit., p. 109).
4. Aliás, mesmo depois desses acontecimentos estruturantes, a historiografia tem tendência a dar uma falsa impressão da verdadeira influência dos CIAM ou da Bauhaus na realidade do contexto arquitectónico da época (Borsi, 1986, pp. 104, 94, 99).
5. Uma vez que o estilo evolui logo a partir de 1900 (Weber, 1989, p.8) e que há várias obras plenamente *Art Déco* desde os anos 10 do séc. XX, nomeadamente o Théâtre des Champs Elysées, finalizado em 1913 (Gargiani, 1993, pp. 207–209; Weber, 1989, p.39).
6. Que já fora programada em 1914 para decorrer em 1915, como resposta francesa à *Deutscher Werkbund* e à sua exposição de Colónia (Weber, 1989, p.8), e que, muito mais tarde, dará nome ao movimento (que, à época, respondia por “moderno” ou mesmo “style zig-zag” – Weber, 1989, p.14), já nos anos 60 do séc. XX – precisamente quando a ortodoxia do Movimento Moderno fraquejava, e, mesmo então, retendo do nome da exposição apenas a parte decorativa, quando aquela, no seu nome oficial, se reclamava das artes industriais e, em ambos os casos, expressamente da modernidade (Weber, 1989, pp.176–177).
7. Passando arquitectos *indiscutivelmente Art Déco*, como Mallet-Stevens ou Chareau (e mesmo Perret e Dudok), entre muitos outros, a serem tratados como da família do Movimento Moderno, à revelia de todo o rigor. A purga é tal que até do outro lado da barricada, há um certo pudor em referir que, mesmo que ele a transcenda (como transcendeu, deles participando, o *Arts & Crafts* e a Arte Nova), a *Art Déco* é a matriz essencial de obras cimeiras de Frank Lloyd Wright, entre os anos 20 e 30, e que a sua marca é visível até ao fim da vida do arquitecto (Bayer, 1992, p.20; Hiller, 1997, pp.60–62; Weber, 1989, pp.23, 32).
8. Veja-se nota 6.
9. Quando muito, como referências não partilhadas (e não partilháveis), pode-se dizer que a *Art Déco* esteve aberta a referências fora do eixo Europa Ocidental/Estados Unidos da América, nomeadamente às aportações escandinavas, e que o Movimento Moderno cerrou fileiras em torno da ética de Adolf Loos (Curtis, 1982, pp.14–20; Frampton, 2003, pp.108–109).
10. De que, é verdade, a primeira reteve muitas vezes a plástica onde o segundo reteve os princípios (filtragens oportunistas ambas, portanto).
11. Sim, é verdade, o *Esprit Nouveau* também, mas como oposição; no caso Holandês, tratou-se de uma adesão: a revista do movimento, *Wendingen*, dedicará números entusiásticos à *Art Déco* (Hiller, 1997, p.52).
12. Veja-se, respectivamente Frampton, 2003, pp.126–127, 137, e Hiller, 1997, p.51.
13. Já na Caixa Económica de Viena, de 1906 (Glancey, 2004, p.20), o branco higienista, o geometrismo abstracto e a celebração expressiva e não funcional da técnica e dos materiais novos, são visíveis; os milhares de “rebites” de alumínio da fachada, por exemplo, não cumprem *nenhuma* função construtiva – são metafóricos, evocativos (e lúdicos, tão provocatórios como desnecessários).
14. A partir do Palácio Stoclet, em Bruxelas, de 1911 (Glancey, 2004, p.26); como curiosidade, em detalhe não despiendo a este tema, o Sr. Adolphe Stoclet, o encomendador, era tio de Mallet-Stevens, e este teria conhecido Hoffmann em Bruxelas (Hiller, 1997, pp.45–46).
15. Na *Mathildenhöhe*, em Darmstadt, em 1908 e noutras obras coetâneas, em que desenvolveu uma viragem que a sua morte cortou a sequência (Frampton, 2003, pp.89–90).
16. Do Palais des Beaux-Arts, de 1928, à Estação Central, de 1940, ambos em Bruxelas (Borsi, 1986, pp. 121–122).

17. Visivelmente nas decorações de interior tardias (uma vez que praticamente não projectou, ou pelo menos construiu, a partir do início dos anos 10), como o quarto para a casa Bassett-Lowke, em Northampton, de 1919 (Pickerol, 2005, p.368).
18. Por exemplo na *Holland House*, em Londres, de 1914 (Glancey, 2004, p.132).
19. Na I. G. Farben, em Frankfurt, de 1928, ou no projecto do concurso do Reichbank, de 1932 (Borsi, 1986, pp.88-89, 106-107).
20. Em cinetismo, uso do vidro e da luz artificial como espectacularidade, os armazéns Schocken, de Estugarda e Chemnitz, de 1928-29 (Glancey, 2004, p.148, 156); Mendelsohn afasta-se do seu primeiro expressionismo da Torre Einstein, precisamente após tomar contacto com a Escola de Amsterdão e com Dudok, e defende então que a "função sem sensibilidade nada mais é que mera construção" e que a solução estará na "função mais *dinâmica*" (citado em Frampton, 2003, p.145; sublinhado meu).
21. Veja-se a vivenda "*New Ways*", em Northampton, de 1926 (Glancey, 2004, p.143).
22. A partir da Festspielhaus, em Hellerau, de 1911.
23. Na Câmara de Boulogne-Billancourt, de 1934 (Borsi, 1986, pp. 85, 145).
24. Do já referido Teatro dos Campos Elíseos, de 1913, ao Teatro da *Expo 1925* (Weber, 1989, p.39)
25. Leia-se Tisdall (1978), pp.133-134 (para não falar das associações das visões de Sant'Elia com o *streamlined* - Weber, 1989, p.35; Bayer, 1992, p.19).
26. Se olharmos bem, no classicismo depurado do crematário do cemitério florestal de Estocolmo, de 1940 (Glancey, 2004, p.56; Hiller, 1997, p.51).
27. A estação de Helsínquia, de 1914, é o elo entre o Nacional Romantismo nórdico e a *Art Déco* (Weber, 1989, pp.22-23).
28. Ia dizer "em contenda", mas é preciso realçar que a *Art Déco* nunca afirmou nenhuma tendência belicosa em geral (absorvente e inclusiva como foi) nem em particular contra o Movimento Moderno, que aquela até aceitou como mais uma possibilidade para enriquecer a paleta do seu *modus faciendi* (Weber, 1989, p.8).
29. Em França foi um movimento de domínio ao nível das indústrias do luxo (objectivo económico confessado da expo de 1925 - Weber, 1989, p.8) e nos EUA foi mais latamente uma expressão de prosperidade, e mesmo da democratização do gosto moderno, na produção de bens de consumo e na construção de equipamentos; no New Deal, aliás, a *Art Déco* é também um prolongamento ou uma recuperação dessa imagem optimista.
30. Alargamento da medicina, o culto do sol, e do mar, do exercício físico (Weber, 1989, pp.36-37).
31. Os anos 20 e 30 foram anos do crescimento da possibilidade de viajar, nomeadamente para destinos tropicais, e uma época de descobertas arqueológicas (do túmulo de Tutankhamon, em 1922, à redescoberta de Persépolis, em 1933, passando pela exploração das culturas pré-colombianas, o espectro das referências estilísticas ampliou-se, com entradas novas ou renovadas, não clássicas, e, precisamente, esteticamente geométricas e portanto surpreendentemente "modernas"; todas elas se reflectiram na *Art Déco* (Bayer, 1992, pp.15-17; Hiller, 1997, pp.36-37; Weber, 1989, pp.32-34).
32. Cf. com Hiller, 1997, pp.22-23; Weber, 1989, p.22, e Fernandes, 1982, pp.61, 64-66 e 69.
33. Uso da esquina - situação de tensão dinâmica por natureza - como ponto fulcral, recurso a diagonais ou superfícies curvas, afirmações de movimentos verticais (caixas de escada, torres de elevador) ou horizontais (corredores, varandas, pontes/passadiços).
34. Geométricos e repetitivos, e, por conseguinte, "racionalizados" e adaptados quer à estética quer à produção maquinizada.
35. No neoclassicismo *Déco* em França, que prevalece nos edifícios da *expo* de 1937, do *Palais de Chaillot* ao *Palais de Tokyo* (Weber, 1989, p.11; Borsi, 1986, pp.170-171); na modernidade tradicionalista de Charles Holden, no Reino Unido (Glancey, p.48; Hiller, 1997, pp.52 e 143-155; Weber, 1989, p.45), ou no ainda mais retórico "*classical moderne*" americano, como lhe chama Eva Weber (1989, pp. 23-24 e 166). Na Áustria, Polónia e Checoslováquia (e Portugal, e Espanha) reveste-se de alusões tradicionais (Hiller, 1997, p. 112).
36. Em Itália, é inquestionável que os arquitectos do movimento *Novecento*, como Piacentini e Muzio, acrescentaram visão *Déco* ao seu tipo de classicismo (Hiller, 1997, p.50; Paolo Portoghesi nos prefácios a Rose, 1995, p.9, e a Minetto, 1994, pp.36-44; Weber, 1989, p.167) - já inspirado por fontes comuns, como a *Secessão* (Rose, 1995, p.49-50) - e que os Futuristas, com Marinetti à cabeça, se comprometeram com o fascismo, dando nomeadamente origem ao idioma gráfico *Art Déco* da propaganda mussoliniana (Tisdall, 1978, p.208; Hiller, 1997, pp.134); mesmo os racionalistas, como Terragni (que se iniciou com uma obra, o Hotel Métropole Suisse, claramente *Art Déco* - Zabalbeascoa e Marcos, 1999, pp.243-244) e Libera não foram insensíveis à estilização do classicismo, discutivelmente próxima de formas *Déco* (Frampton, 2003, p.161).

Na Alemanha nazi, embora a arquitectura oficial tenda para um neoclassicismo literal, purgando quase toda a sugestão de modernidade, são óbvios em Albert Speer, discípulo de Tesenow, momentos de estilização e composição *Art Déco* (no pavilhão alemão na exposição de Paris de 1937, por exemplo – Weber, 1989, p.166), bem como um pendor para o grafismo geometrizar e alguns relapsos na celebração da técnica (como é o caso da “catedral de gelo” criada por holofotes anti-aéreos em Berlim, em 1935 – Frampton, 2003, pp.264–265). Que o “realismo socialista” na arquitectura estalinista é um classicismo *Art Déco* é tão transparente que dispensa comentários (Frampton, 2003, p.259; Weber, 1989, pp.166–167).

37. Os processos de síntese, de tradição/nacionalidade e modernidade, assim como a metodologia da sua tradução em modernidade, típicos da *Art Déco*, são ainda visíveis em exemplos tão tardios como a arquitectura iraniana dos anos 50/60 do séc. XX.
  38. Da Câmara de Hilversum aos armazéns Bijenkorf, sintetizando a tradição da Escola de Amsterdão e outros expressionismos, numa nova formalização depurada e dando origem a desenvolvimentos duradouros, nomeadamente na arquitectura inglesa, através de Charles Holden e outros (Bayer, 1992, p.22; Buch, 1996, pp.143–149; Gössel e Leuthäuser, pp.138–139; Weber, 1989, p.39).
  39. Aquela que a nossa imprensa então pouco especializada ou mesmo a generalista difundiriam, assim como a cultura de massas, ou a formação exterior mas académica (e normalmente centrada na *über-Déco* Paris) de alguns arquitectos, como Cristino da Silva.
  40. Ver nota 36; note-se também que os arquitectos italianos que efectivamente serviram de ponte com Portugal foram Muzio e Piacentini, em que nem essas subtilidades se colocam.
  41. Massas decompostas em sólidos geométricos, contraposição vertical/horizontal – vício das torres, goticizadas ou vernaculizadas num país que nunca as teve como tradição nesse âmbito (Fernandes, 2003, pp.46, 98–101), ou entusiasmo por padrões, como no azulejo (uma arte historicamente elitista até ao séc. XIX, apresentada como popular), ou em motivos estilizados, duvidosamente folclóricos (como os corações recortados nas portadas, totalmente fictícios como tal).
  42. Onde os “resistentes” não o são pela adesão ao Movimento Moderno, sendo ou partidários de outras sensibilidades, mais coerentes certamente, mas do mesmo código estético, como Keil do Amaral (de Dudok a Mallet–Stevens), ou, como Carlos Ramos, opondo-se à debilidade da nossa formação académi-
- ca, estando (eclecticamente?) aberto a métodos alternativos (como os de Gropius na Bauhaus, mas só em 1940 – Coutinho, 2004, p.52) embora não tendo sido originalmente partidário de qualquer funcionalismo (até Ana Tostões – 2004b, p. 325 – reconhece que no seu Pavilhão de Rádio do IPO, de 1927 – único sustentáculo de qualquer pretensão funcionalista na sua obra – é um caso em que o programa e as exigências técnicas sustentam a excepcionalidade da linguagem). Carlos Ramos, aliás, foi um agente fulcral na definição do Português Suave (estando, depois de ter sido excluído por atraso na submissão da sua proposta, provavelmente na origem da “representação de 35”, abaixo-assinado para anulação dos resultados do primeiro concurso para a monumentalização de Sagres, onde os arquitectos – e não o Estado – definem pela primeira vez a nacionalização da arquitectura, que teria estado ausente das entradas ao concurso; note-se ainda que ele ganhou a repetição do concurso, em 1936–38 – Almeida, 2002, pp.38, 56, 122–123); nesse idioma também continuou insistentemente a trabalhar (até aos anos 60! – Fernandes, 2003, pp.72–73), e podendo provavelmente terem sido mais as desilusões com as guerras de classe (ser preterido por Cristino como docente da ESBAL, em 1933 – Coutinho, 2004, p.50 – e não ter sido realizado o seu projecto em Sagres nem aproveitado como base para o Padrão dos Descobrimentos da Exposição do Mundo Português – Almeida, 2002, p.122) que o levarão a empreender o caminho em direcção à reforma que de facto conduziu na ESBAP, ao seu *mea culpa* (como já se disse, não reflectido nos seus projectos) e ao entusiasmo laudatório do ODAM e do Estilo Internacional (Coutinho, 2004, pp.49, 52).
43. Essa é a tese brilhantemente substanciada por Pedro Vieira de Almeida (2002, *passim* e particularmente pp.38–44); curiosamente, o mesmo parece também acontecer no análogo regime franquista, também comumente descrito como tendo imposto um figurino reaccionário à arquitectura, e onde, afinal, parece não ter havido uma posição oficial ortodoxa e praticamente nenhuma censura em arquitectura (Tusell, 2007, pp.99–100) uma vez que a esta – que não a de comemoração directa do regime – não estava abrangida pelos organismos que a exerceram (Hernández, 1993, pp.457–60); à laia de anedota esclarecedora, o paradigmático Ministério do Ar, em Madrid (1941–51), que marca a viragem de Luis Gutiérrez Soto do racionalismo para um pesado historicismo, teve, segundo o testemunho directo de Pedro Bidagor (1906–1996), dois alçados, um moderno e um tradicionalista: “*Nos juntamos un*

*grupo de arquitectos y hubo un consenso por la solución tradicional, sin ninguna interferencia gubernamental. El Caudillo no se interesó nunca en desarrollar un tipo de arquitectura ni tampoco el Gobierno. La elección de lo tradicional fue una cosa espontánea*" [citado em Samaniego, 1987].

44. Onde, em boa verdade, Cottineli Telmo e Pardal Monteiro também se pronunciam pela necessidade da modernidade, assim como foram signatários do documento de protesto pelo afastamento de Artur Andrade do projecto do Palácio dos Desportos do Porto, também em 1948 (Fernandez, 1988, pp.57, 60–61).
45. À excepção talvez de Viana de Lima, de quem – logo desde o seu edifício de Habitação na Rua Pinto Bessa, de 1938, e especialmente na sua Casa Honório de Lima, de 1940 – se não conhece nada que não seja, aqui sim, referenciável no Movimento Moderno, nomeadamente em raiz corbusiana (em que, afinal, é o primeiro, como reconhece Tostões, 2004a, p.115). Viagens efectuadas ainda durante a sua licenciatura (Bélgica, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Jugoslávia, Itália, Suécia e Suíça), entre 1938 e 1941, podem ajudar a explicar essa exemplaridade, assim como contactos mantidos com o escritório de Le Corbusier (Martins, 2004, pp.160, 163); note-se, mesmo assim, que até na Honório de Lima há sinais de alguma sensatez conciliatória (como bem observa Toussaint, 1996/97, p.33).
46. Quando não chegam ainda a projectar em Português Suave, ou em versões de compromisso com aquele – como eloquentemente é visível nos edifícios da Legião Portuguesa de Massarelos (ARS, 1943), ou, mais contidamente, na Fábrica das Sedas de Arménio Losa, do mesmo ano (Fernandez, 1988, pp. 50–52).
47. Podendo ter sido instrumental na persuasão de Humberto Delgado a candidatar-se às eleições presidenciais de 1958 (Silva, 2008, vol. 1, p.8).
48. Onde Portugal se faz representar por um pavilhão de Keil do Amaral, de projecto *Art Déco* tornado já Português Suave pela adição de uma arcaria térrea; Keil, possivelmente alheio e adverso à metamorfose, no acompanhamento da obra, visitará arquitectura moderna, mas de Mallet-Stevens e Dudok (Martins, 2004, p.160).
49. Nesse ano de 1936, Godinho projecta aliás a Casa Daniel Barbosa, no Porto, exemplo claríssimo de uma composição *Déco* adjectivada por materiais, técnicas e motivos nacionalizantes (como, sem lhe chamar *Déco*, é reconhecido em Fernandes e Cannatà, 2002, p.66).
50. Precisamente iniciando um projecto de restauro (leia-se recriação) que é, a muitos títulos, o mais fantasioso da DGEMN desse período: o Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães (Tostões, 2004a, p.119–120).
51. De 1935 e que "cita", inclusive, a torre da Casa Serralves.
52. Esta obra, também de 1935, é pretexto dum outro apontamento da má consciência de várias gerações relativamente à *Art Déco*: em artigo no Jornal de Notícias, José Manuel Fernandes (2009, *passim*), relata como Arménio Losa repudiava ironicamente este projecto como "não sendo seu", o que é revelador, mas apenas tanto como o é que o arquitecto articulista o justifique, percebendo a sua rejeição pelos sinais muito marcados de "*corrente das <artes decorativas>*", e desculpando o facto (pecaminoso) como sendo provavelmente das mãos alheias e "mais jovens" que colaborariam no seu escritório – o que é tanto mais inverosímil quanto Losa teria na altura 27 anos (donde a presença dos tais jovens e irreflectidos colaboradores nos remeteria para quasi-adolescentes!), tinha-se formado há 3 anos, e, antes de se juntar a Cassiano Barbosa em 39, praticamente não tinha gabinete (Ramalho e Mendes, 1995, p.37).
53. O que, gostaria de o dizer, ainda é sensível no Bloco da Carvalho, de 1945 (na composição simétrica, cinética e de contraposições da fachada, na ligação ao solo, na escultórica e *luxuosa* porta central), numa situação algo paralela à análise que faço do cinema Batalha, quer em termos estilísticos quer na partidarização da sua análise na bibliografia existente.
54. Tendo feito a "estrada de Damasco" de Lisboa para o Porto em 1940, desiludido (se bem que provavelmente só na medida em que vencido – veja-se nota 42) mas talvez ainda não convertido (entre 1942 e 43 mantém intercâmbios e relações com arquitectos ultra-conservadores espanhóis, como o política e administrativamente poderoso Muguruza do Vale dos Caídos – Martins, 2004, p.161), e seguramente – nem que já tivesse visto a Luz – ainda sem influência para exercer proselitismo.
55. E dir-se-ia que não da luz natural, uma vez que, dos textos às ilustrações do projecto, a visão do edifício à noite, artificialmente iluminado, é dominante.
56. Diz Andrade, ainda em 1944, que se procura "*feito nocturno especial, que em regra não é aproveitado, pelas grandes superfícies envidraçadas e pela saliência pronunciada das marquises que serão iluminadas de noite a fim de obter belo efeito de conjunto com os envidraçados iluminados de duas fachadas*" (citado em Gonçalves, 2001, p.5).
57. É o próprio Andrade que descreve auto-criticamente a fachada do ante-projecto, em memória descritiva de Setembro de

1944, como de “*aparente grandiosidade, falsa*” e “*solene seriedade*” (Silva, 2008, vol. 2, p.39).

58. O elemento escultórico que coroa a fachada é na realidade uma *estela* distorcida por abstracção e geometrização.
59. Artur Andrade, em memória descritiva de Setembro de 1944, chama ao *foyer* lateral “*sala de passear*” (Silva, vol.2, p.37), diz que a escada que o remata foi projectada “*com a ideia de tirar partido do movimento do público, o qual virá certamente a emprestar ao foyer uma animação e vivacidade agradável e alegre*” e prevê até uma “*galeria para os chamados «miro-nes»*” (*idem*, p.41), interligando a ludicidade do movimento e a do espectáculo do movimento.
60. Como Sérgio Fernandez (1988, pp.53–54) analisa com fina sensibilidade; mas não consegue deixar de usar o termo “aerodinâmico” para classificar o tratamento de alguns elementos, o que, confessemos-lo, foge ao cânone do Estilo Internacional.
61. Critério do Estilo Internacional, segundo a definição de Henry–Russel Hitchcock e Philip Johnson no catálogo da exposição do MoMA que o nomeou, em 1932 (reproduzido em AAVV., 1990, pp. 10–30); já é pelo menos discutível que o funcionalismo, regularidade modular e ausência de decoração aplicada, que completam os parâmetros dessa definição, se encontrem total ou maioritariamente concretizados aqui.
62. Nem internacionalmente, como é óbvio: Le Corbusier tirocina com Otto Wagner, Peter Behrens, e Auguste Perret, e as suas obras vão–no revelando, e, mesmo depois de chegado à sua síntese própria, a partir do Purismo, há sugestões epi–*Déco*, de classicismo estilizado a sugestões de *style paquebot* que permanecem (Ragot e Dion, 1987, pp. 49, 84).
63. Como foi o caso, em muitas dimensões, do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (leia–se Almeida, 2008, *passim* e particularmente pp.110–111).
64. Como no Bloco da Constituição, em 1949, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, em que se encontra forma de ligar/des-tacar o edifício da frente urbana pela introdução de faixas envidraçadas separadoras, sugerir os *pilotis* sustendo um volume solto, apresentar uma volumetria geométrica ocultando a cobertura em telha, jogar, na fenestração, com um híbrido de *brise-soleil* e moldura.
65. Das paredes portantes em alvenaria de granito da Casa do Amial de Celestino de Castro, em 1953, até aos caminhos do regionalismo crítico da Casa de Ofir, de Fernando Távora, em 1956.
66. *Génesis*, 1:3.





# Integração do Palácio de Exposições e Pavilhão para Desportos nos jardins do Palácio de Cristal

**Angélica da Rocha**, ARQUITECTA PAISAGISTA

Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa

angelica@ufp.pt

## RESUMO

Os Jardins do Palácio de Cristal, o testemunho vivo da passagem do tempo, a marca de vários períodos, onde existiu o edifício que lhes deu nome, onde crescem as árvores que perduram na memória de um lugar que se vai encontrando, refazendo e transformando ao longo da sua existência. Vários caminhos traçados, outros apagados, outros ainda cancelados, fruto do tempo, do contexto político e social, que poderiam ter sustentado a presença das mesmas árvores que teriam uma outra história para contar, aquela que Artur Andrade propôs em 1947 a convite da Associação Industrial Portuense para o novo Palácio de Exposições nos Jardins do Palácio de Cristal, para as comemorações do 1º centenário da sua fundação.

## PALAVRAS-CHAVE

Jardins do Palácio de Cristal, Palácio de Cristal, Palácio de Exposições, Artur Andrade

## ABSTRACT

The Crystal Palace Gardens, living testimony of time's passage, mark several periods, where once existed the building that gave them its name, where grow the trees that persist in the memory of a place that is discovered, remade and transformed along its existence. Several paths are delineated, others erased, others canceled, due to the time and political and social contexts, which could have supported the presence of the same trees that would have another story to tell instead – that which Artur Andrade proposed in 1947 under invitation of the Porto Industrial Association for the new Exhibitions Palace in the Gardens of the Crystal Palace for the celebrations of its foundation centennial.

## KEYWORDS

Crystal Palace Gardens, Crystal Palace, Exhibitions Palace, Artur Andrade

## JARDINS DO PALÁCIO DE CRISTAL

A partir de meados do século XIX grandes Exposições Internacionais se sucedem até aos dias de hoje. Motivadas pela 1ª Exposição realizada no Palácio de Cristal em Hyde Park, Londres, em 1851, elas inspiraram a construção do Palácio de Cristal no Porto, fruto da estreita relação entre Portugal e Inglaterra no decorrer da época e do fascínio que o Palácio de Cristal londrino<sup>1</sup> despertou na sociedade portuense. Em 1865, Émile David, arquitecto paisagista alemão, a convite do Visconde Vilar d'Allen começa a desenhar alguns espaços públicos do Porto.

Segundo Araújo (1979, p.386):

“Durante o Século XIX e o primeiro quartel do actual a cidade do Porto foi dotada com uma profusão de manchas de arvoredo que muito contribuíram para a elevada qualidade do seu ambiente urbano durante toda a primeira metade deste século, e quer se considere o aspecto sanitário, quer até o estético.”

Entre os espaços desenhados por Émile David enumeram-se, o da Cordoaria, o Passeio Alegre da Foz e o Jardim do Palácio de Cristal, inspirado pelo desenho, que em toda a Europa se fazia, onde a alameda e o bosque com circuitos e recantos pitorescos eram os ingredientes mais apreciados sendo exemplo o lago e a gruta dos jardins<sup>2</sup> do Palácio de Cristal<sup>3</sup>. É sobre a estrutura deste jardim e devidamente integrado que surge o Palácio de Cristal<sup>4</sup>. Construído para acolher a Exposição Internacional do Porto, permaneceu cerca de um século, até a Câmara Municipal adquirir o terreno em 1933 e em 1951 ordenar demolir o Palácio, dando lugar ao Pavilhão dos Desportos, actual Pavilhão Rosa Mota, da autoria do Arquitecto José Carlos Loureiro, permitindo a realização do Mundial e Europeu de Hóquei em Patins em 1952.

Em 1947<sup>5</sup> a convite da Associação Industrial Portuense, Artur Andrade desenvolve o projecto (resultante de um concurso) para o novo Palácio de Exposições nos Jardins do Palácio de Cristal. Em fase de ante-projecto não é aprovado pela Câmara, alegando que o autor do projecto era um opositor do regime.



Ilustração 1 – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – fachada principal

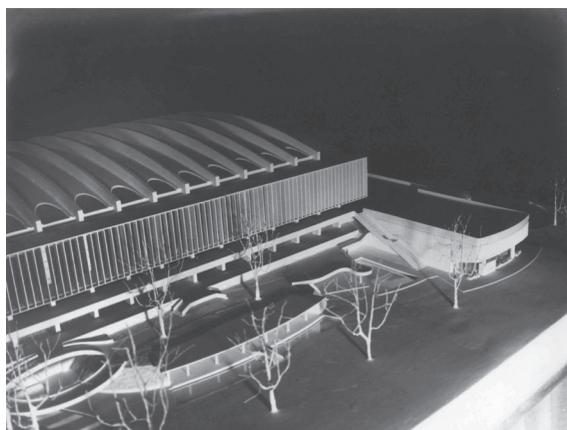


Ilustração 2 – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – vista sobre a lateral



Ilustração 3 – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – vista sobre alçado posterior e lateral direito



**Ilustração 4** – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – vista sobre lateral direita

### UNIDADE DE ESPÍRITO – ENTRE OS JARDINS E O EDIFÍCIO PROPOSTO

Artur Andrade acentua a grandeza do edifício que propõe pela adaptação cuidada do mesmo aos jardins. Confe-re continuidade entre o interior e o exterior, bem como a integração do mesmo no espaço físico corpóreo existente, constituído essencialmente pela estrutura de caminhos e veredas, e pelo volume de alguns pequenos edifícios que foram sendo construídos ao longo do tempo e através da massa arbórea existente que ordena, relaciona e constitui uma referência entre o passado o presente e o futuro do nosso e daquele tempo.

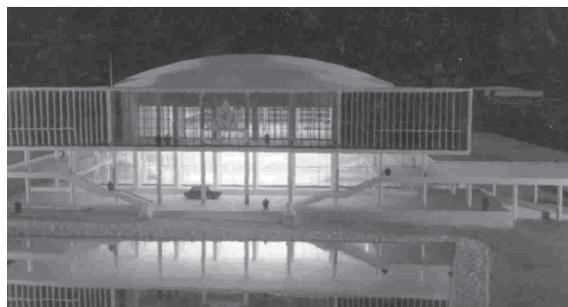


**Ilustração 5** – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – vista de integração geral do edifício

A proposta de um grande espelho de água na frente do novo edifício, conforme projecto de Andrade [1948]:

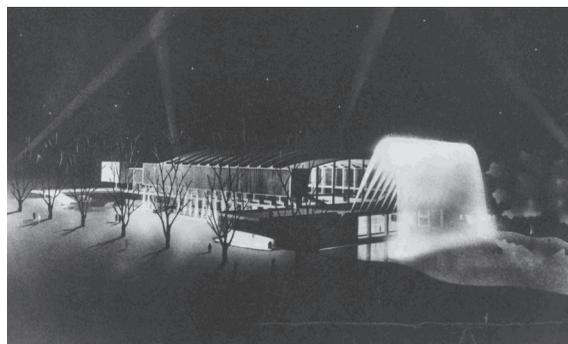
“[...] dará com certeza maior realce e monumentalidade à sóbria harmonia das suas linhas e das suas formas, ao mesmo tempo que orienta o trânsito para o “hall” aberto destinado à recepção e para as galerias exteriores da nave.”

É através deste espelho de água que o edifício se abre ao exterior prolongado a beleza dos jardins e do edifício através do seu reflexo, aumentando a escala e a magnitude entre a leitura do plano térreo e o céu, aclarando a escala de apreensão do espaço.



**Ilustração 6** – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – lago e fachada principal

“Pensou-se que em dias festivos o edifício ganharia em grandeza e espectacularidade fazendo-se surgir por trás de uma variada cortina de jogos de água e luz. O corpo não se dispõe aqui do espaço que, como é costume utilizar nos ambientes monumentais para preparação psicológica do espectador, a fonte luminosa seria a solução, que rapidamente levaria o espírito das pessoas a integrar-se num novo e diferente ambiente – o de festa e poesia. A fonte para os dias de grande gala e espectáculo; o lago para a fulgurância de cor, a imaterialidade das imagens, a frescura num lugar para repouso. Um e outro completando-se e caracterizando este ambiente.” Andrade [1948].

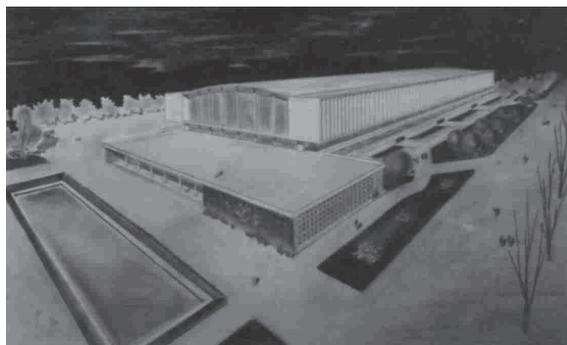


**Ilustração 7** – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – jogos de água e luz

Para que o lago fosse construído teria que se suprimir o traçado do Jardim de Émile David delineado para a integração do antigo Palácio de Cristal, ainda hoje existente na entrada nobre dos Jardins:

“Mas, [...] se tal lago não existisse, por certo o bom senso dir-nos-ia que à nova arquitectura da grande construção palaciana devia corresponder um novo traçado de jardins, fundidos numa unidade de composição a paisagem e a plástica arquitectural. O traçado romântico do jardim actual, não se harmonizaria bem com a expressão moderna, simples do edifício que se projectou.” Andrade (1948)

As preocupações de integração do Palácio, bem como, a integração de outros edifícios complementares de uso colectivo, nos jardins, actuam como premissas fundamentais no desenvolvimento de soluções integradas, valorizando tanto os elementos inertes como os vegetais existentes e propostos. É evidente a preocupação relativa à implementação efectiva da Carta de Atenas<sup>6</sup>, aquando da intenção de garantir a perfeita relação dos espaços entre si, bem como através da manutenção dos valores biofísicos. A complementaridade de usos e funções dos espaços colectivos de lazer quotidiano surgem como complementares ao jardim e a edifício principal. A diversão, o recreio e o passeio facilitam o lazer de proximidade semanal e diária. A integração do edificado nos Jardins, que ao longo das descrições feitas pelo autor, apontam para um extremo cuidado na relação que todos os espaços, volumetrias e formas, estabelecem com o homem e com os elementos intrínsecos pré-existentes de ordem biofísica, o ar, o sol, o relevo e a vegetação. O autor descreve a adaptação do edifício às cotas do terreno, bem como às estruturas naturais existentes, no caso da Avenida das Tílias (até hoje existente e confinante com o actual edifício da Biblioteca Almeida Garrett), onde propõe o seu alargamento, fazendo descobrir a fachada lateral do teatro Gil Vicente (uma unidade das três que perfaziam o antigo Palácio de Cristal).



**Ilustração 8** – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – vista da integração geral e articulação com a Avenida das Tílias

### **Incorporação de nova área – Integração no parque da nova parcela de terreno a poente, compreendida entre os limites actuais e a Rua de Entre Quintas**

O arquitecto pretende a integração de uma nova parcela de terreno a poente de cerca de 4 hectares, fazendo entender os limites dos Jardins até à Rua de Entre Quintas, que “consiste em pouco mais do que continuar a arborização e corrigir a acentuada inclinação do terreno pela repetição dos patamares actualmente existentes.” (Andrade, 1948). Fora do planalto dos jardins o terreno desenvolve-se até à Rua da Restauração “num salto quase vertical de cerca de 40m e numa pendente média de 35% até à Rua de Entre Quintas.” A escarpa da Restauração, grande mancha de vegetação arbórea “é entremeada por difíceis mas pitorescos pequenos caminhos.”

“Na pendente para Entre Quintas o desnível é menos brusco e o ajardinamento está feito pela sucessão de patamares, ligados por rampas, escadas de diâmetros perfeitamente acessíveis. Continua-los através da nova parcela foi a solução que se nos afigurou mais lógica e fácil.” Andrade (1948).



Ilustração 9 – Ilustração da Proposta de Artur Andrade – Plano Geral

### TERRENO PLANO PARA PAVILHÕES E VALORIZAÇÃO GERAL DOS JARDINS

O arquitecto apresenta como sugestões, de forma a acrescentar valor ao parque, um *auditorium*, uma piscina ao ar livre e uma estufa de plantas na nova faixa de terreno, bem como uma casa de chá no topo sul da Avenida.

O *auditorium* proposto, para cerca de 2000 espectadores, devidamente ajustado ao terreno, pretendia oferecer à plateia a magnífica paisagem da Foz do Douro, que hoje é proporcionada pelos miradouros existentes. Tal *auditorium* enalteceria a abertura dos Jardins à Paisagem próxima e envolvente, ligando tanto estruturas existentes como propostas, abrindo todo o espaço a uma leitura e captura interpretativa que dignificaria tanto a envolvência como o seu interior, principalmente através do seu adro "...o adro do anfiteatro no enfiamento da entrada da Rua da Restauração e Avenida das Tílias, um efeito surpreendente." (Andrade, 1948). Aqui a vegetação proposta cria cenário, surpresa e orienta o olhar bem como garante a conforto necessário à vivência espacial "Nesta arborização à volta do Palco, não tapando a paisagem distante, não tapando todo cenário plano próximo, serviria de protecção dos ventos e de cortina sonora." (Andrade, 1948).

Esclarece ainda a integração da piscina e vestiário devidamente assimilada pelo jardim. "A posição desta piscina tratada à maneira de piscina de parque, com logradouros em redor e frondosa vegetação, parece excelente."

"A estufa e um pequeno trecho de jardim romântico completaria o ambiente deste conjunto." (Andrade, 1948). A estufa, elemento integrante do antigo Palácio de Cristal é proposta como:

"Espécie de monumento aos fundadores ilustres do Palácio de Cristal porque seria inteiramente levantada com os melhores materiais o mais ricos detalhes arquitectónicos do velho edifício." Andrade (1948)

Aí surgiria uma casa de chá a situar no topo Sul da Avenida das Tílias:

"[...] pequena construção, gentil, muito aberta, mergulhada na folhagem cerrada das árvores. Através a silhueta escura dos ramos e dos troncos uma paisagem maravilhosa: o Douro, Vila Nova de Gaia e o Oceano [...] não se entenderia um parque sem casa de chá e o local escolhido parece o indicado." Andrade (1948).

O arquitecto propõe ainda algumas grutas, pequenos lagos, rampas, maciços de plantas policromáticas e estatuária de forma a enriquecer o ambiente do único parque público da cidade do Porto, aquando do seu projecto.

"Tão belo pelo deslumbramento da paisagem, como pela imponência da sua vegetação e pela frescura e gentileza do seu ambiente; tão belo, afinal tão pobre de motivos que, sem destruir o valor da natureza como Camillo Sitte<sup>7</sup> recomenda, o tornam mais atractivo e popular." Andrade (1948).

A necessidade, por um lado, de manter as características fundamentais do espaço através do respeito pelas pré-existências e pelas suas peculiaridades e, por outro, a introdução de novos motivos de atracção que asseguram a possibilidade de conferir ao espaço um carácter com identidade favorável à marcação dos vários momentos temporais, o passado e o presente (proposto em projecto).

A inserção do Pavilhão de Exposições é devidamente adaptado ao terreno, sendo o melhor lugar apontado, o plano de nível existente que serviu de plataforma ao Palácio de Cristal e, paralelo à Avenida das Tílias.

Na encosta poente do recinto, o arquitecto propõe uma área designada de Luna Park<sup>9</sup> proporcionando ao público a possibilidade de usufruírem desta encosta, dos pavilhões a serem instalados, bem como da paisagem envolvente através de um circuito intencional que deveria despertar em todos os visitantes curiosidade.

### **ABERTURA DE UMA NOVA AVENIDA – DEFINIÇÃO DAS CIRCULAÇÕES**

Preocupado com os problemas próprios de uma exposição e dos grandes festivais, relativamente ao trânsito automóvel, estacionamento automóvel, acessos dos visitantes e localização das bilheteiras o arquitecto através de uma análise bem fundamentada propõe ultrapassar estas questões. Constatando que estes aspectos se encontravam débeis nas actuais condições de funcionamento do Palácio de Cristal que era acessível apenas pela Rua D. Manuel II e, que os lugares de estacionamento existentes nesta rua e na de Júlio Dinis ficavam lotados, bem como a circulação nestas duas artérias, comprometidas, o arquitecto aponta a necessidade de se abrirem acessos para o palácio a Poente e a nascente, bem como a criação de lugares de estacionamento na Alameda de Massarelos, na Rua D. Pedro V e em toda a Rua da Restauração, para que o recinto suporte a estimativa de 2 milhões de pessoas estimadas quando da Grande Exposição Industrial. A Nascente, bastaria franquear o acesso existente e deslocá-lo um pouco para Sul. A Poente propõe a abertura de uma nova artéria que ligaria a rua da Restauração e D. Manuel II, funcionando como parque de estacionamento para automóveis em toda a sua extensão, bem como possibilitando o movimento do público, para dentro e fora do recinto em dias excepcionais de afluência. É sabido que aquando da elaboração deste projecto a Câmara do Porto já teria elaborado o projecto para este novo arruamento, mas que nas actuais condições não se verifica.

Atendendo ainda, à necessidade de se abrir os Jardins à circulação automóvel em dias de pouca afluência, o autor do projecto prevê algumas áreas de acesso automóvel e estacionamento dentro do recinto devidamente separadas dos percursos pedonais mais nobres, na proximidade com o

Pavilhão, bem como na proximidade com outras estruturas existentes e propostas.

### **ÁRVORES – COMUM A TODAS AS PREMISSAS, E OBJECTIVO FUNDAMENTAL DE POUPAR, O CORTE DE ÁRVORES TANTO QUANTO POSSÍVEL**

Apesar da necessidade do corte de algumas árvores existentes para conseguir responder ao programa a que se propôs elaborar para a integração do Pavilhão de Exposições, bem como outras estruturas que beneficiariam o recinto no geral, Artur Andrade remata a sua descrição de intenções para o Jardim da seguinte forma:

“Uma coisa é certa, não se fizeram destruições desnecessárias. Antes o contrário. Procurou-se encontrar a melhor solução para todos os problemas com bom senso, mantendo o espírito e o respeito pela obra dos nossos antecedentes. Oxalá o tenhamos conseguido. No caso das árvores como nos outros.” Andrade [1948].

### **CONCLUSÃO**

A relação do edifício com a rua D. Manuel, entrada principal, é franca. O Palácio convida a entrada, generosamente aberta e desimpedida de obstáculos visuais, organiza e orienta o utente no espaço. O lago em primeiro plano convoca o olhar para a fachada principal em pano de fundo abrindo-se ao exterior estendendo através do seu reflexo a beleza dos jardins e, em dias festivos a certeza de jogos de luz e água que compõem um cenário preparatório ao edifício apelando à contemplação e ao repouso através da frescura do lugar.

O *Auditorium*, no limite poente, faculty a ligação do jardim com a envolvente próxima através do contacto visual que hoje é proporcionado pelos miradouros existentes.

A estufa, elemento que integrou o antigo Palácio de Cristal, actua como monumento aos seus fundadores.

A piscina, vestiário devidamente articulados com o jardim, assim como a casa de chá que ao situar-se no topo sul da

Avenida das Tílias é visível de Vila Nova de Gaia e, de onde se pode avistar o Oceano e o Douro, assim como toda a área destinada ao Luna Park, na encosta poente.

Referências a Camillo Sitte que enfatizam o carácter tectónico do local articulam-se com preocupações evidentes proposta pela Carta de Atenas, na forma como os espaços adquirem vida, albergando usos e funções do quotidiano sendo este um bom exemplo de como visões transversais se complementam e interagem.

Algumas árvores seriam as mesmas, a história seria outra e a leitura do espaço, outra ainda. A grandeza e a mestria da obra deverão perdurar na memória de todos aqueles que afiguram uma outra realidade através dos desenhos e das descrições do projecto que Artur Andrade nos deixou.

## BIBLIOGRAFIA

**ANDRADE**, Artur (1948): Projecto para o Palácio de Exposições e Pavilhão para Desportos. Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.

**ARRÁJO**, Ilídio Alves de (1979): *Jardins, Parques e quintas de recreio no ara do Porto*, in Actas do Colóquio "O Porto na época Moderna", Porto, Sep. Revista *História*, Vol II: FLUP.

**BARBOSA**, Francisco Ferreira (1864): *Elucidário do Viajante no Porto*, Coimbra, Imprensa da Universidade. In-8º de 159 págs. B.

**COUTO**, Júlio (1998): *O Porto em 7 Dias*, Porto, Campo das Letras.

**CMP** (1999): *Caminhando pelos Jardins e Parques Públicos da Cidade do Porto*, Pelouro do Ambiente da Câmara Municipal do Porto, Caderno.

**CMP** (2000): *Parques e Jardins Públicos da Cidade do Porto*, edição do Pelouro do Ambiente da Câmara Municipal do Porto, CD interactivo.

**SILVA**, Pedro Soares Silva (2008): *Obra e Vida de Artur Andrade*, Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Monografia apresentada à Universidade Fernando Pessoa requisito para obtenção do grau de Licenciado em Arquitectura e Urbanismo.

**TOSTÕES**, Ana (2004): *Construção Moderna: As Grandes Mudanças do Século XX*, Seminário de História Económica, Tecnologia e Sociedade, aula nº5, pág.1-35.

**VIEIRA**, Maria de Fátima de Sousa Basto (2001): *Os dois Palácios de Cristal ou a recepção da Exposição Mundial de Londres (1851) em Portugal*, Porto, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Línguas e Literaturas, 18, p.427-438.

## NOTAS

1. Edifício do arquitecto Inglês Joseph Paxton.
2. Os Jardins do Palácio de Cristal – Vários Jardins sucessivamente inaugurados, sendo o mais recente o Jardim das Cidades Geminadas (2009).
3. Ponto estratégico da Cidade do Porto onde existe a Torre de Marca, construída em 1542 a pedido do Rei D. João II, em substituição de um Pinheiro que ali existia e que tinha as funções de marcação/referência para os navios que transpunham a barra do Douro (Barbosa, 1864)
4. Edifício do arquitecto Inglês Thomas Dillen Jones.
5. Época de grande desenvolvimento da Arquitectura Moderna portuguesa "Com o Pós-Guerra com o pós-guerra e sobretudo a partir da realização do Primeiro Congresso Nacional de Arquitectura 1948 é retomado o sentido das pesquisas modernistas mas a partir daí com maior radicalidade." (Tostões, 2004).
6. Manifesto Urbanístico resultante do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) realizado em Atenas em 1933.
7. Camillo Sitte – Autor: A Construção das Cidade Segundo os Seus Princípios Artísticos.
8. Luna Park é o termo que designa parque de diversões. O primeiro Luna Park existente foi o de Coney Island nos EUA inaugurado em 1927. Devido ao enorme sucesso que a estrutura de diversão teve, o conceito disseminou-se por várias partes do mundo.



## Andrade revisitado

### As propostas para o edifício da Fiat na rua Latino Coelho Contexto e apontamentos

José Manuel Pagés y Madrigal, DOUTOR ARQUITECTO

#### RESUMO

O artigo apresenta a figura de Artur Andrade e a sua geração nos contextos mais próximos. Se a cidade de Braga foi proposta como alternativa à Dubrovnik para a celebração da X edição do CIAM, representando deste modo uma oportunidade uma maior ligação da sociedade portuguesa aos CIAM, o primeiro projecto do edifício de Latino Coelho reflecte uma alternativa séria para novas perspectivas urbanas que foi apagada pela segunda proposta mais convencional. Era uma possível aproximação maior do autor perante alguns dos princípios do movimento moderno. Duas propostas em planos diferentes do que poderia ter sido e certamente não foi.

#### PALAVRAS-CHAVE

CIAM, ODAM, Porto, morfologia urbana, Latino Coelho.

#### ABSTRACT

This article tries to connect Artur Andrade and his generation to its encircling contexts. Braga was proposed as an alternative to Dubrovnik for the celebration of the 10th edition of CIAM. It could have been an opportunity to bring the portuguese society closer to CIAM. At the same time, the first proposal for Latino Coelho's building shows us a serious alternative for a new urban perspective, but it was lost on a more conventional second proposal. It had been a possible personal approach of the author to some of the principia of the Modern Movement. Two proposals in different level – what could have happened but really did not.

#### KEYWORDS

CIAM, Porto, ODAM, urban morphology, Latino Coelho.

Um número monográfico da revista acerca da vida e obra de Artur Andrade pode ser uma oportunidade para reflectir acerca das circunstâncias que configuraram uma ocasião irrepetível no âmbito da cultura arquitectura internacional.

## O CONTEXTO

Aos olhos do observador o período da cultura arquitectónica do período 1948–1953 acaba por ser *brilhante* no âmbito português. Trata-se dum “acordar” perante as atitudes gerais do exterior e acaba por ser vital o relacionamento com a cultura ocidental o que se reforça com a presença do arquitecto Viana de Lima nos seus contactos com o CIAM e com a presença bibliográfica da arquitectura brasileira em Portugal, como poderemos ver neste artigo.

Resulta inevitável a comparação com outros movimentos modernos da época, embora sujeitos a diversos condicionantes.

Se a O DAM<sup>1</sup> acaba por ser o elemento aglutinador de expressão e comunicação dos novos movimentos artístico-culturais com a sociedade portuguesa da época, na vizinha Espanha os movimentos de GATCPAC<sup>2</sup> e GATEPAC<sup>3</sup> da década anterior (1930 e 1932, respectivamente) visavam objectivos muito similares aos expressados pela O DAM nos seus documentos. Estes movimentos morreram com a desapareição da segunda República em Espanha sendo o contexto socio-político muito mais favorável a aquilo que poderia encontrar o colectivo O DAM em Portugal.

O DAM acaba por ser parte de uma coincidência de objectivos e ideias com outros grupos de pensamento da época: ICAT entre eles. Em paralelo, a cultura do tempo da República espanhola conhece a coincidência coordenada de movimentos entre GATCPAC, GATEPAC, o grupo ADLAN<sup>4</sup> e o grupo gerado na envolvente de Eduardo Westerdhal e a revista Gaceta de Arte em Tenerife. É conhecida a frase recolhida por M. Botelho<sup>5</sup> pela qual “falar de arquitectura moderna é inevitavelmente falar de um problema político”.

De facto, a prova da perspectiva anterior é o conflito gerado pelo resultado do concurso de projectos para a sede

da Exposição Industrial Portuguesa de 1949, com o resultado da exclusão da proposta de Artur Andrade, por motivos políticos após ter-se anunciado a consecução do primeiro prémio.

Esse facto, como é sabido, poderia ser considerado um ponto de referência do movimento grupal do colectivo de arquitectos, o que fica patente na carta de apoio assinada em 22 de Agosto de 1947, e publicada pela revista “Arquitectura” por um colectivo de 34 arquitectos de Lisboa.

Em quaisquer dos casos, parece comprovada a coincidência ideológica em termos de Arquitectura e quase geral em termos de pensamento político ainda que com claras excepções<sup>6</sup>

Chama a atenção a separação destes movimentos no tempo. Numa época onde a globalização faria impensável esta dilatação no tempo, devemos lembrar que este desfasamento poderá ter sido devido a diversas causas: O isolamento político de Portugal, perante o contexto político desenvolvido no decorrer da Guerra Civil Espanhola (1936–39) a posterior II Guerra Mundial (1939–45) e a paralização cultural que houve na Europa fundamentalmente por causa da inactividade cultural da época. Em contraposição, as manifestações modernistas da cultura e arquitecturas brasileiras chegavam por vezes através das publicações nacionais:

A revista “A arquitectura portuguesa” publicava em 1937 o anteprojecto de novo Ministério de Fazenda” projecto que não seria depois executado.<sup>7</sup>

Ana Vaz Milheiro refere na sua obra: “*As coisas não são que parece que são*”<sup>8</sup>:

“O catálogo Brazil Builds – Architecture New and Old 1652–1942 e as revistas brasileiras entram nos ateliers portugueses, juntando-se a outras publicações internacionais.”

A intervenção no primeiro congresso Nacional de Arquitectos de 1948 resume os pontos fundamentais deste discurso, onde se repetem temas tratados pelo GATEPAC através da sua revista “oficial”, “*Documentos de actividad contemporânea*” que apresenta muitas vezes análogas preocupações:

o problema da habitação, implicitamente, o problema da saúde e higiene urbanas, as preocupações por um equilíbrio territorial.

Os pontos de referência com o exterior, acabam por ser os mesmos; Le Corbusier, CIRPAC, CIAM, mas em períodos históricos diversos. GATEPAC relaciona-se com CIAM numa altura em que o discurso da cidade e o território são objecto de discussão no seio dos congressos do CIAM, mais especificamente, no congresso de Barcelona. As novas funções territoriais, a nova cultura arquitectónica sobre a qual assentasse o discurso funcionalista da época contrastam plenamente com a fase de clausura dos CIAM.

Neste contexto a figura de Viana de Lima cobra um certo protagonismo. Em 1951 este arquitecto foi convidado para participar no VIII CIAM e foi nomeado por Sert e Giedion delegado do CIAM para Portugal, promovendo posteriormente um grupo de trabalho formado por mais sete arquitectos.

Este arquitecto teve uma participação activa no âmbito CIAM. A documentação existente da secção belga do CIAM (1928-58), e constante no Getty Research Institute, recolhe o envio da grelha preparada pela secção portuguesa em 26 de Julho de 1955 para eventual crítica da parte do resto de secções nacionais. Esta actuação não foi isolada. Assim, este arquivo conserva uma pasta com o relatório deste arquitecto datado em 29 de Junho de 1955 onde recolhe um resumo da reunião do CIRPAC de 4 de Julho de 1955, e uma crítica dos métodos de trabalho no interno do CIAM, sugerindo o adiamento do X CIAM previsto inicialmente para 1955. Posteriormente a proposta de Viana de Lima, acaba por propôr em 4 de Julho deste ano uma grelha de consenso, em função das diversas grelhas de trabalho existentes. Será, finalmente, na reunião de Sarraz entre os dias 8 e 10 de Setembro de 1955 quando se define o local para celebrar o X CIAM: Dubvronik, sendo a cidade de Braga a alternativa.<sup>9</sup> Nesta edição foi apresentada uma tese sobre a recuperação duma comunidade no nordeste trasmontano, da autoria conjunta de Fernando Távora, Viana de Lima e Octávio Filgueiras.

Viana de Lima participa posteriormente no XI CIAM, (1959) que marcará o final dos CIAM. Este encontro, celebrado no

museu de Henry van de Velde, o Kröller-Müller Museum, serviu para o arquitecto Viana de Lima apresentar o seu projecto do Hospital para Bragança, juntamente com Josep Coderch, Jerzy Soltan, Radovan Niksic, Fernando Távora, Wendell Lovett e Kenzo Tange.

Tratava-se do epílogo dum ciclo, do fecho duma visão modernista.

A cultura arquitectónica tornava os seus olhos para visões mais localistas, que eram mais defendidas por Fernando Távora, apesar deste Mestre se ter inscrito no ODAM.

Esta visão permitiu entrever as relações do colectivo de vanguarda dos arquitectos portugueses da época: tentativas de inserção no Movimento, que com os esforços de diversos arquitectos, nomeadamente Viana de Lima, permitiram considerar a via portuguesa como alternativa para as dificuldades previsíveis para poder decorrer a reunião em Dubvronik.

Seria de interesse, num estudo geral da vida e obra de Artur Andrade, as relações pessoais que poderiam existir entre este arquitecto e os representantes de Portugal nos CIAM. Deste modo se permitiria estabelecer se a relação intelectual entre o Movimento Moderno e Artur Andrade foi apenas uma comunhão de ideias através das publicações da época ou houve na verdade maiores ligações. Uma pesquisa aprofundada neste sentido no eventual espólio documental de Artur Andrade ou de Viana de Lima poderia fornecer alguma informação valiosa neste sentido.

## **AS PROPOSTAS PARA O EDIFÍCIO DA FIAT NA RUA LATINO COELHO**

Artur Andrade segue, neste sentido uma evolução característica da época, em sintonia com o desenvolvido por tantos outros arquitectos.

Os seus primeiros projectos deixam entrever, já no ano 1948 a sua capacidade para resolver determinadas escalas que afectam ao âmbito do urbano: O seu projecto para a Exposição Industrial Portuguesa de Porto (nunca edificado pelas

razões já expostas) e a sua actuação na rua Latino Coelho são claras referências à mudança de escala dos seus trabalhos. Nesta mesma linha pode-se inscrever o impacto provocado pela presença do cinema Batalha, projecto destes primeiros anos de produção profissional, entre 1942 e 1945<sup>10</sup>, ainda que inaugurado em 1947.

No primeiro caso, trata-se de uma escala inusual, mas um projecto de grande impacto social e urbano no Porto. A própria apresentação do projecto reflecte esta situação, sendo um leit motiv (esta escala) dos placards que permitem visionar a importância da proposta na e com grande reflexo na comunicação social da época.



Figura 1 – Edifício na rua Latino Coelho. Fotografia do autor

No segundo caso, sublinhamos a capacidade de ser a iniciativa privada, ainda que neste caso, devidamente “contaminada”, a assumir a perspectiva do urbano como compromisso social:

A ideia de ser a cidade um organismo vivo que não é pensada só pela Administração, mas sim com o apoio e colaboração dos seus cidadãos, é implícita por várias vezes na memória deste projecto.

A prosa utilizada pelo co-autor do projecto é certamente inusual, tentando confrontar ao leitor com possíveis soluções aos problemas suscitados através duma série de questões: os desníveis entre os terrenos a a rua, a largura da rua perante uma nova ideia de cidade para Porto, a lógica das tipologias de habitação... Tais temas são apresentados no decorrer desta memória, sendo respondidas quer com os

argumentos literários, quer com a mesma proposta gráfica projectual.

O prédio que finalmente foi edificado não se corresponde com a primeira proposta apresentada, sendo esta claramente mais interessante que a proposta finalmente aprovada. A primeira das propostas questionava a implantação de tipologias de moradias unifamiliares em banda na cota dos passeios da rua, levando seis destas moradias a serem implantadas nos níveis superiores da proposta, sobre os três pisos de garagens inicialmente projectados.

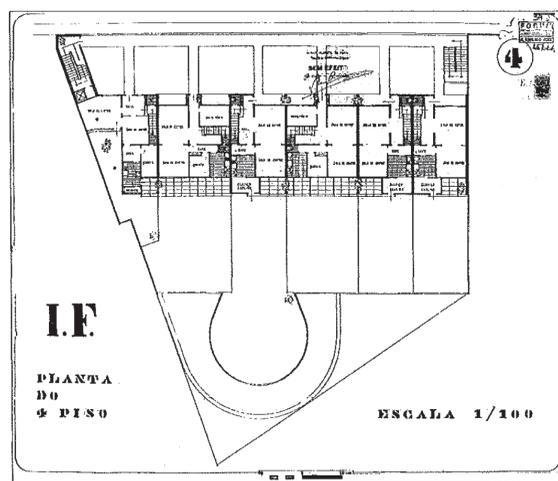
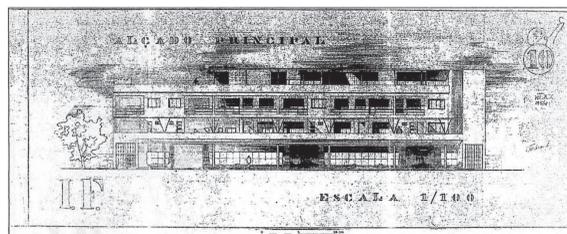


Figura 2 – Primeira proposta. Plantas das áreas de habitação. Fonte Arquivo Municipal de Porto

O recuo na fachada à rua Latino Coelho e a aparição de jardins frontais acrescentava mais um ponto singular no projecto inicialmente proposto. Uma sétima habitação aparecia parcialmente sobre estas moradias, ocupando deste modo parte da cobertura.

Dois corpos de escadas laterais ladeavam o conjunto habitacional rematando a volumetria proposta.



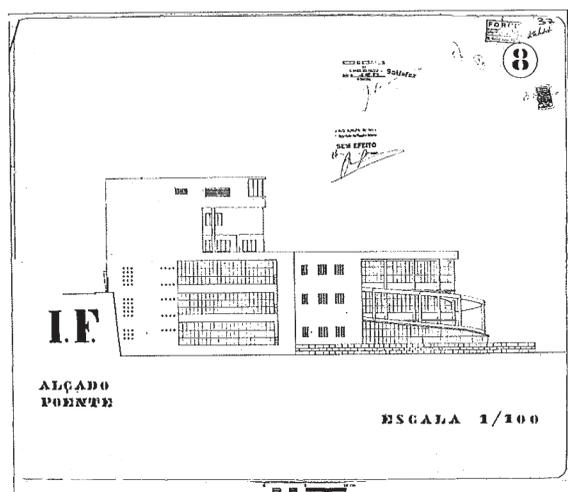


Figura 3 – Alçados Norte e Poente da primeira proposta. Fonte: Arquivo Municipal de Porto

O sentido da oportunidade, a dialéctica entre o construído e a cidade, a consideração da cidade como concatenação entre vazios e cheios, são elementos por vezes inusuais neste tipo de elementos de projecto. Deste modo Artur Andrade refere diversos aspectos dignos de sublinhar:

#### A. – A DIMENSÃO DA ACTUAÇÃO PROPOSTA

Trata-se duma actuação que decorre numa fachada de 51 metros, como elemento singular, e inusual deste tipo de actuações.



Figura 4 – Fachada principal. Fotografia do autor

#### B. – O IMPACTE DA PROPOSTA NA ESCALA URBANA

O autor refere a oportunidade que implica poder resolver um problema topográfico através duma única actuação unitária. Em paralelo, relembra ao leitor a possibilidade de poder fornecer à cidade de Porto de novas perspectivas urbanas mais perto do conceito de Porto como grande cidade. O último elemento, seria a necessidade de ganhar vazios neste tipo de propostas, assumindo o recuo do edificado como estratégia para sublinhar o eixo de Latino Coelho como elemento conformante que deve colaborar na visão de Porto como uma grande cidade moderna.



Figuras 5, 6 e 7 – Corpo de rampas da área de oficina. Fotografia do autor. (fotografias 003-004(ou 04)-007 em arquivo anexo)

Na consecução deste impacte visual urbano colabora a implantação do corpo de escadas lateral direito na fachada principal, que tenta equilibrar o domínio horizontal da composição.

### C. – O CONTRASTE ENTRE AS REALIDADES AGRÍCOLA E INDUSTRIAL

A cidade de Porto continua a oferecer ainda hoje esta dupla face de “cohabitação” entre formas industriais que coabitam num contexto de topografia geralmente “inquieta”, com determinadas características agrícolas. As ilhas aparecem no panorama tipológico arquitectónico como elemento intermédio para preencher um cadastro que reflecte a existência de hortas urbanas no interior duma cidade de Porto que assume a sua condição de “motor” económico nacional.

Numa fase posterior, os modelos cooperativos de habitação, quer unifamiliar quer plurifamiliar, substituem parte de casario tradicional de finais do XIX–primórdios do sec. XX.

As novidades da proposta para Latino Coelho acabam por ser a capacidade de propôr uma nova forma de gerar cidade, a mudança na escala, a separação absoluta funcional entre r/c e resto do edificado.

Dentro do mesmo processo, posteriormente é apresentado um aditamento onde todas estas ideias desaparecem. O pedido de licenciamento finalmente assume a ideia convencional de cidade, desaparece a proposta experimental da implantação de moradias unifamiliares em banda em altura e os recuos em fachada. Uma distribuição convencional de tipologias de habitação multifamiliar acaba por ser definitivamente edificada após a sua aprovação parcial em 22 de Agosto de 1951.<sup>11</sup>

A mistura dos sistemas estruturais acaba por ser abandonada, sendo neste caso edificado um prédio em betão armado sendo de este modo solidárias ambas estruturas, na sequência dos condicionantes impostos pelas necessidades funcionais dos pisos de garagens.

Na proposta edificada, a liberdade de circulações através do jardim em fachada principal desaparece, o que obriga a uma localização dos corpos de escadas das habitações mais central.

A horizontalidade na composição e o impacte visual seguem patentes na proposta ainda hoje. A diferença de cotas no terreno, e a visão desde as traseiras contribuem em grande medida.



Figuras 8, 9, 10 – Vistas do edificado, conforme segunda proposta. Fotografias do autor.

A obra em questão inscreve-se na série de edifícios que no decorrer da primeira metade do século XX tentam de compatibilizar a irrupção do carro e as suas tecnologias e funcionalidades com o fenómeno de habitação colectiva. A cidade de Porto não é alheia a este fenómeno.

Assim, Porto conhece anteriormente dois edifícios construídos que tentam de misturar estas funções: A garagem de "O Comércio do Porto", na praça Filipa de Lencastre, obra de Rogério de Azevedo entre 1928 e 1932, e a Garagem de Passos Manuel, 178, obra de Mário Abreu em 1937. No primeiro dos precedentes já se desenvolve a ideia da rampa em curva, elemento de forte carácter plástico, embora com uma visibilidade mais limitada que no caso de estudo.

O edifício da Fiat na rua de Latino Coelho acabará por ser lembrado fundamentalmente por duas razões: Por aqui-lo que poderia ter suposto no caso de ter avançado a primeira proposta apresentada para licenciamento e pelo seu impacte visual na escala urbana. Merecerá um estudo mais aprofundado a análise das razões que impulsionaram o conjunto de alterações.

## BIBLIOGRAFIA

**Botelho, M.** (1987). Os anos 40: a ética da estética e a estética da ética. In: *rA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Porto, FAUP, I, O.

**Milheiro, A. V.** (2008). As coisas não são que parece que são. In: *Opusculo 15 – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*. Porto, Dafne Editora, p.5.

**SILVA, P. S.** (2008). *Obra e vida de Artur Andrade*, dissertação de licenciatura em Arquitectura e Urbanismo apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa. [em linha] disponível em <http://hdl.handle.net/10284/1186> (consultado em 31 de Março de 2011).

**AAVV.** (1937). A arquitectura de hoje pelo estrangeiro. In: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, reunidas*. 3.ª série, n.º 25, Abril, pp. 29–34.

## NOTAS

1. ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos aglutinou aos principais arquitectos mais sensibilizados pelo desenvolvimento dos princípios modernos da Arquitectura no Norte de Portugal desde o ano 1947, formando parte como fundadores: Acácio Couto, Adalberto Dias, Agostinho Ricca, Anselmo Gomes Teixeira, António Corte Real, António Lobão Vital, António Matos Veloso, António Neves, Arménio Losa, Alfredo Ângelo Magalhães, Alfredo Viana de Lima, Artur de Andrade, Cassiano Barbosa, Celestino Castro, Delfim Fernandes Amorim, Eduardo Matos (estudante), Eugénio Alves de Sousa, Fernando de Campos, Fernando Eurico, Fernando Jorge Lanhas, Fernando Limpo de Faria, Fernando Távora, Fernando Tudela, (estudante), Joaquim Marques Araújo, João Archer de Carvalho, (estudante), João José Tinoco, João de Melo Breyner Andresen, João Segurado (estudante), José Borrego, José Carlos Loureiro, Luís José Oliveira Martins, Luís Praça, (estudante), Mário Bonito, Octávio Lixa Filgueiras, Pereira da Costa, Ricardo Gil da Costa, Rui Pimentel. Inês Lima Rodrigues, refere nos seus trabalhos textualmente "Geralmente denominada Pela Organização dos Arquitectos Modernos, também houve referência como sendo a Organização em Defesa de uma Arquitectura Moderna..." v. nota de rodapé 4 de pagina 44 do trabalho "Quando a Habitação Colectiva era Moderna. Desde Portugal a outros territórios de expressão portuguesa. 1940–1974" no âmbito do programa de doutoramento do Departamento de Projectos Arquitectónicos da ETSAB–UPC–Barcelona, 2009.
2. GATEPAC são as siglas do *Grup d'arquitectes i tècnics catalans per al progrés de la Arquitectura Contemporànea* criado em 1930 sendo os arquitectos Sert, Torres Clavé e Subirana os seus principais impulsores
3. GATEPAC constituiu a versão espanhola do grupo anterior, sendo a figura de García Mercadal em Madrid e Aizpurúa e Labayen na secção Norte os membros mais activos.
4. ADLAN: Grupo Amics de l'Art Nou, fundado por Joan Prats
5. BOTELHO, M., *Os anos 40: a ética da estética e a estética da ética*, *rA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, I, O, 1987.
6. São os casos de Aizpurúa na secção norte de GATEPAC e o arquitecto Artur Andrade no âmbito do ADLAN
7. Vide *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, reunidas*, n.º 25, Abril 1937 – 3ª Série, pp. 29–34.

8. In Opusculo 15– *Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura* – pag 5, Dafne Editora, Porto, ISSN 1646–5253 Novembro 2008
9. No encontro de Paris de 4 de Julho de 1955 deste organismo, a primeira escolha para a celebração do congresso foi Argel, estando já presente Viana de Lima. Posteriormente na reunião no castelo de Sarraz entre os dias 8 e 10 de setembro optou-se por razões económicas pela proposta de Dubvronik e, em alternativa foi decidido que seria Braga, na hipótese de existirem problemas com a cidade croata.
10. O processo do projecto do cinema Batalha foi algo prolongado. A primeira proposta projectual, a nível de anteprojecto, foi realizada em 1942. Justificou-se uma segunda proposta por ter-se detectado problemas funcionais, como se refere nas páginas 1 e 3 da memória do projecto. Esta segunda proposta foi desenhada em setembro do ano 1944 e a aprovação do subsequente processo [148/45] chegou em data de 21 de Abril.
11. Esta data aparece na folha número 76 do processo 609/51, definindo uma parte do projecto já aprovada. A aprovação final viria a produzir-se posteriormente sendo a partir de 1952 quando o edifício foi construído conforme as alterações apresentadas.





# Casa da Aboinha

## Quinta da Aboinha, Estalagem Santiago... ou apenas um equívoco?

**Manuel da Cerveira Pinto**

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

Doutorando na Universidade Politécnica de Valladolid  
[cerveira@ufp.edu.pt](mailto:cerveira@ufp.edu.pt)

### **RESUMO**

“A Casa ou Quinta da Aboinha” é uma breve descrição da obra homónima, do arquitecto Artur Andrade. Analisa-se nesta sucinta abordagem o que poderá ter levado a uma alteração tão profunda de uma obra que poderia ser muito representativa, senão paradigmática, do Movimento Moderno.

### **PALAVRAS-CHAVE**

património, arquitectura

### **ABSTRACT**

“The House or Quinta da Aboinha” is a brief description about one of the most important works of Artur Andrade architect. This work is a paradigmatic reference in the modern architecture in Oporto and in Portugal and is the motive for a brief reflexion.

### **KEYWORDS**

patrimonial heritage, architecture

"*Não interessa, propriamente, o estilo, interessa a qualidade [...]*" Fernando Távora [Graça Dias, 1999, p. 143]

## I. ARTUR ANDRADE, UM ARQUITECTO MODERNO



Artur Vieira de Andrade nasceu a 14 de Maio de 1913, na Rua Antero de Quental, freguesia de Cedofeita, no Porto.

Ingressou no Curso de Arquitectura da ESBAAP (Escola Superior de belas Artes do Porto), onde de 1934 a 1937, frequentou o Curso Especial de Arquitectura e, posteriormente, entre 1941 e 1946 o Curso Superior de Arquitectura.

A sua carreira profissional no mundo da arquitectura inicia-se em 1937, aquando do seu ingresso no atelier do arquitecto Arménio Losa.

Após terminar a licenciatura, em 1947, é convidado pela Associação Industrial Portuense a apresentar uma proposta para o novo edifício de exposições que iria substituir o "Palácio de Cristal". Com este trabalho acabaria por sofrer uma das maiores decepções da sua vida, uma vez que o projecto foi então rejeitado pela Câmara Municipal do Porto, por razões políticas, com o argumento de que o autor era "um opositor ao Regime" (Sigarra, UP).

Ter-lhe-á valido a solidariedade dos trinta e quatro colegas que manifestaram, através da revista "Arquitectura", a sua discordância e a posição profundamente sectária e injusta da autarquia perante um projecto tão interessante e meritório

Das suas obras mais importantes, será de destacar o emblemático Cinema Batalha, no centro do Porto.

O cinema Batalha é um marcante exemplar da Arquitectura Moderna do Porto, em que sobressai o carácter expressionista, assim como a sobriedade e precisão dos magníficos interiores onde se destacam as pinturas murais de Augusto

Gomes, António Sampaio e Júlio Pomar, bem como esculturas de Arlindo Gonçalves e António Braga.

Enquanto arquitecto, Artur Andrade revelou, assim, ser um profissional activo e empenhado destacando-se por ser um dos introdutores em Portugal do Modernismo e, inclusive, por ter sido membro fundador do movimento O DAM (Organização dos Arquitectos Modernos).

*"Artur Andrade não foi apenas um grande arquitecto. Foi também um cidadão politicamente activo, que sonhava com a criação de uma sociedade justa."* (Sigarra, UP)

## II. A CASA OU QUINTA DA ABOINHA, UM CASO DE ESTUDO

Algumas outras obras de referência do arquitecto Artur Andrade, para além das anteriormente citadas, são: o Café Rialto (já desaparecido), obra na qual contou com a colaboração de artistas como Abel Salazar, Dórdio Gomes, João Fragoso ou Guilherme Camarinha; o Prédio n.º 500, da Rua Delfim Ferreira; o prédio da FIAT, na Rua Latino Coelho, no Porto; uma fábrica em Santo Tirso; algumas obras em Vila Real; o prédio n.º 718, na Rua Hintze Ribeiro, em Leça da Palmeira e a Estalagem de São Tiago, na estrada Porto/Entre-os-Rios, anteriormente conhecida como Casa ou Quinta da Aboinha. É esta última que iremos seguidamente analisar.

De facto, entre as obras principais de Artur Andrade figurará, seguramente, a designada "Casa (ou Quinta) da Aboinha". Este edifício encontra-se implantado num local de vista dominante sobre o rio Douro, a cerca de 8 km do Porto, junto à estrada nacional n.º 108, que liga esta cidade à povoação de Entre-os-Rios.

A construção foi erigida tendo como objectivo ser uma segunda casa, um retiro de fim-de-semana para o próprio arquitecto e família. O edifício encontra-se em local elevado e debruça-se sobre a paisagem do Douro, tendo a casa sido construída quase como se fosse um mirante.

Do que é possível entender, da visita ao local e das poucas imagens que conseguimos obter, trata-se de um edifício que segue as directrizes formuladas por Le Corbusier,

nomeadamente quanto à libertação da estrutura, planta livre, fachada livre, assentamento sobre "pilotis" e cobertura em terraço.

O facto de possuir também janelas em banda, faz com que a obra esteja plenamente de acordo com os "Cinco Pontos da Arquitectura Moderna", proclamados por Corbusier.

O seu carácter mais expressivo, sobretudo ao nível da composição e nos elementos redondos a acompanhar as curvas de nível do terreno, apontam uma possível influência dos modernistas brasileiros, nomeadamente Lúcio Costa e sobretudo Óscar Niemeyer.

A Casa (ou Quinta) da Aboinha é um projecto e uma obra que merecem, seguramente, ser estudados, não só pelas suas características arquitectónicas, como pelo seu próprio percurso.

De facto, os equívocos parecem suceder-se na apreciação e comentários usualmente feitos sobre esta obra, e na realidade, a sua génese, bem como o decorrer de todo o seu trajecto a isso podem levar facilmente.

Assim, por exemplo, alguns escritos referem 1948 como sendo a data da obra, o que não parece coincidir com a realidade que, deverá ter sido o ano de 1954. O ano de quarenta e oito poderá, talvez, ter sido o de início do projecto.

Outros (Silva, 2008, p. 36) referem a sua génese reportando o ano de 1965 fazendo, seguramente, confusão com a data da reformulação do edifício e sua adaptação a estalagem, já que é essa a data do projecto existente na Câmara Municipal de Gondomar, onde constitui o processo n.º 3175/65.

As obras de adaptação da Casa da Aboinha a estalagem aparentam ter sido bastante acompanhadas pelo arquitecto e apresentam aspectos muito interessantes ao nível da concepção formal e espacial, assim como dos interiores. Contudo, pelas suas próprias características, acaba por não ser uma adaptação muito feliz, já que o edifício anterior, projectado e vocacionado para moradia unifamiliar, apresenta não se revelar suficientemente versátil para receber um programa tão complexo e extenso.

Assim, todo o conjunto acaba por se revelar como sendo uma colagem, um somatório de elementos dispersos que nem sempre se relacionam e articulam da melhor forma. Haverá que ter em conta que, aparentemente, as obras de alteração seriam bastante maiores e mais volumosas, já que mediante a apreciação do projecto, podemos verificar que apenas foi construído o primeiro módulo dos quartos. (ver planta).

Não foi possível apurar porque motivo o projecto terá sido amputado ou não concluído.

O edifício haveria, contudo, de sofrer ainda novas alterações no início dos anos 80. Haverá que ressaltar que foram essencialmente obras de recuperação, mas que, ainda assim, acabaram por lhe alterar substancialmente a fisionomia, já de si bastante debilitada pela transformação anterior.

De facto, aquilo que aparenta ter sido uma procura de dar ao conjunto uma imagem mais "em voga", acabaria por resultar num "pastiche", que remete imediatamente para o que de menos interessante teve a arquitectura de finais da década de setenta, inícios da de oitenta, do século passado.

A intervenção surge pouco cuidada, sem critério definidos nas alterações efectuadas e até mesmo na própria selecção dos materiais, o que contrasta com a alteração anterior de adaptação a estalagem. Por tudo isso aparenta não ter havido grande intervenção do arquitecto, o que seria também, sem dúvida, interessante apurar.

### III. A CASA DA ABOINHA, UMA OBRA SINGULAR

Assim, lamentavelmente, poder-se-á dizer que a Casa da Aboinha não chegou até aos nossos dias, o que se pode considerar um grande equívoco, mas também uma perda lamentável, já que o seu pioneirismo (sobretudo se considerarmos a data de 1948, como a da sua génese), a sua indiscutível qualidade plástica e arquitectónica a põem, seguramente, em lugar de destaque na arquitectura do Movimento Moderno.

O apontamento que agora se apresenta, espera-se, possa despertar o interesse pela investigação de uma obra tão

marcante e singular da Arquitectura Moderna portuguesa e de um dos grandes arquitectos portuenses do século XX.

Manuel da Cerveira Pinto

Setembro de 2010

#### IV. BIBLIOGRAFIA

**FERNANDES & CANNATÁ** (2002). *Guia da Arquitectura Moderna – Porto*. Porto, Edições Asa.

**FERNANDES, José Manuel** (1993). *Arquitectura Portuguesa*. Lisboa, Cotovia.

**FRAMPTON, Kenneth** (1997). *História Crítica da Arquitectura Moderna*. S. Paulo, Martins Fontes.

**GRAÇA DIAS, Manuel** (1999). *Ao Volante Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. Lisboa, Relógio d'Água.

**IAP XX** (2006). *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*. Lisboa, Ordem dos Arquitectos.

**SEARA, Ilda, COIMBRA, Jorge** (1986). *Sine qua non, a ideologia do habitar*. Porto, A Regra do Jogo.

**SILVA, Pedro Soares da** (2008). *Obra e Vida de Artur Andrade*. Porto, Universidade Fernando Pessoa.

**TÁVORA, Fernando** (1982). *Da Organização do Espaço*. Porto, ESBAP.

**TOSTÕES, Ana (coord.)** (2004). *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920.1970*. Lisboa, IPPAR.

#### INTERNET

Ordem dos Arquitectos Secção Regional Norte. *observatório* (em linha). Disponível em: <http://www.oasrn.org> (consultado em Setembro de 2010).

Universidade do Porto. *Sigarra* (em linha). Disponível em: [http://sigarra.up.pt/up/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1001165](http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1001165) (consultado em Setembro de 2010).

Jornal de Notícias (em linha). Disponível em: [http://jn.sapo.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=521544](http://jn.sapo.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=521544) (consultado em Setembro de 2010).

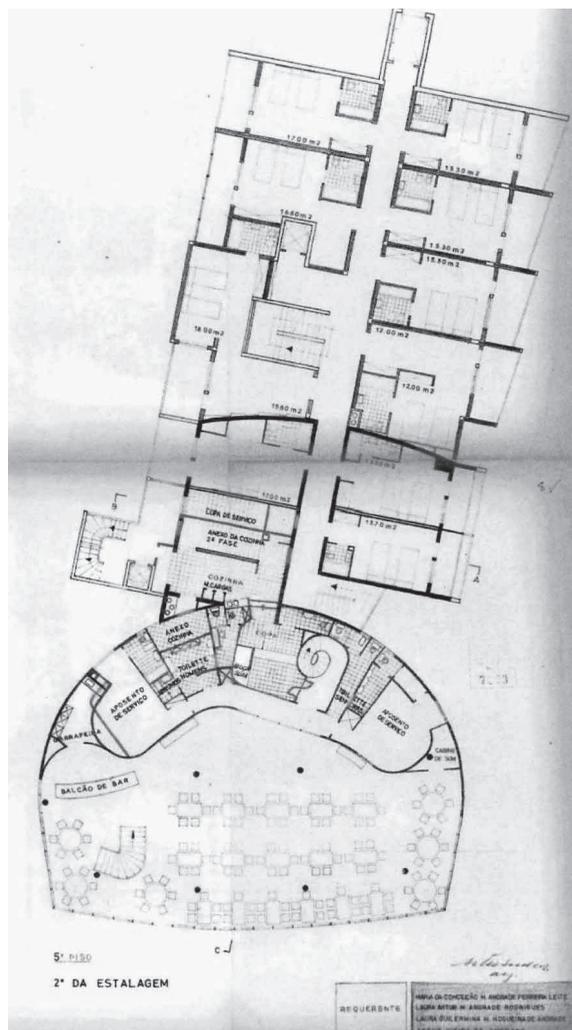
#### V. IMAGENS



A Casa da Aboinha em inícios da década de 50 do século passado. (Será de notar que esta imagem aparece geralmente invertida). (SILVA, Pedro Soares da, 2008 – anexos, p. 157 – Cortesia de Laura Rodrigues).



Obras de transformação da Casa da Aboinha em Estalagem, em meados dos anos 60. (SILVA, Pedro Soares da, 2008 – anexos, p. 162 – Cortesia de Laura Rodrigues).



Planta do 5.º piso do projecto de adaptação da Casa da Abóinha a estalagem.



Aspecto exterior da Estalagem Santiago após a adaptação de 1965. (SILVA, Pedro Soares da, 2008 – anexos, p. 157 – Cortesia de Laura Rodrigues).



A Estalagem Santiago na actualidade. Foto do autor. 2009



Dois aspectos da Estalagem Santiago na actualidade. Fotos do autor. 2009



# Um edifício que não vejo todos os dias o edifício da rua Delfim Ferreira de Artur Andrade

**Avelino Oliveira**, ARQUITECTO

Docente da Universidade Fernando Pessoa

Doutorando na Universidade Politécnica da Catalunha

[avoliv@ufp.edu.pt](mailto:avoliv@ufp.edu.pt)

## RESUMO

Apreciações sobre um edifício de comércio e de serviços do arquitecto Artur Andrade. O edifício localiza-se numa artéria de grande circulação da cidade e obtem pouca atenção dos milhares de transeuntes que todos os dias por ali circulam. Neste artigo propomos uma receita simples, recomendar um segundo olhar sobre esta obra corrente e ler a qualidade dos seus vários elementos arquitectónicos, sem exaltações, mas coerentemente.

## PALAVRAS-CHAVE

Artur Andrade, Porto, edifício na Rua Delfim Ferreira

## ABSTRACT

Basic analysis over a building designed by the 20<sup>th</sup> century Portuguese architect Artur Andrade. The building is located in one of the most traffic jam affected roads in the city of Porto and there a lack of attention to this architecture piece from the commuters. In this text we propose a simple recipe, a second look to this common building reading its architectonic elements, without elation, but reasonably.

## KEYWORDS

Artur Andrade, Porto, Rua Delfim Ferreira building

*"Para mim, também as casas são velhas amigas. Quando passei, cada uma delas parecem correr ao meu encontro na rua: alham-me com todas as suas janelas, dizendo algo como isto: «Bom dia! Como estás? Eu vou bem graças a Deus, muito obrigada! Em Maio vão-me aumentar um andar.» Ou: «Como vais? Amanhã vou entrar em obras.» Ou: «Estive quase a arder e tive bastante medo.» E outras coisas semelhantes. Tenho algumas preferidas, íntimas. Uma delas tem intenções de fazer uma cura, neste Verão, nas mãos de um arquitecto. Irei vê-la todos os dias, não vá ele matá-la; nunca se sabe. Deus a guarde!"* [Dostoevsky, 1848], referindo-se à cidade de S. Petersburgo in *Noites Brancas*

## O MODO CERTO DE VER

Confesso que já lá passamos vezes sem conta, quase sempre, ou melhor, quase unicamente de automóvel. É curioso que há sítios que achamos que conhecemos bem somente porque os vemos muitas vezes, achamos que podemos senti-los a partir das nossas bolhas, mas se raramente os percorremos a pé, olhando até detectar as imperfeições, ouvindo o ruído ao redor e o reflexo das suas luzes, provavelmente não os conhece lá muito bem.

Na obra construída de Artur Andrade há um edifício que não vejo todos os dias, guiando para o centro do Porto ou chegando à cidade vindo de Norte, no pleno de tráfego da cidade, todos os dias, provavelmente fixamos os olhos no trânsito sem olhar uma segunda vez para os volumes que desenhavam as fachadas que se escondem atrás das frondosas e resistentes árvores ao longo da Avenida Industrial. As árvores cortam-lhe a panorâmica das fileiras semi-organizadas de carros a toda a hora e amortecem a secura da paisagem que desde o rio Leça acompanha a estrada. Ape-tece afirmar que é devido à velocidade não se vê as coisas que nos rodeiam. São tantas essas fachadas na cidade que não se apreciam nem se olham, às vezes uma sequência de vãos onde somos incapazes de observar uma modelação cuidada, um registo formal, um desenho diluído em materiais e paisagens homogéneas. Também porque os edifícios verdadeiramente simples são difíceis de ler e a arquitectura pode muitas vezes ser anónima, até popular, mas não ne-

cessariamente banal. John Berger afirmava que olhar é um acto de escolha e a percepção de qualquer coisa é afectada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos, assim, é possível entender que toda imagem incorpora um modo de ver. (Berger, 1999:7)



## UM LUGAR NO SUBÚRBIO

O edifício da Rua Delfim Ferreira é um edifício de cariz fabril, industrial e implanta-se num subúrbio, foi desenhado em 1965 por Artur Andrade sendo um dos principais do conjunto de edifícios, uns mais interessantes que outros, que nos recebem na Avenida da Associação Industrial Portuense, também designada por "via rápida". No caso, este empreendimento, conhecido durante muito tempo como o edifício da "Transmotor", foi afinal construído para receber a empresa "Edifical", empresa cujo proprietário era o próprio arquitecto Artur Andrade [Pinto, 2008: 77-78], tendo resistido ao longo das últimas quatro dezenas de anos às múltiplas e diferenciadas utilizações que albergou.



O conjunto assenta-se numa mancha de implantação regular, de forma rectangular em planta, com um volume de dois pisos para a rua Delfim Ferreira e de um volume longilíneo com quatro pisos e um recuado para a já citada avenida da Associação Industrial Portuense. O edifício é rodeado por um arruamento próprio que delimita o lote realizando uma via perimetral em todo o terreno; este arruamento interno que permite fazer o circuito de acesso em torno do volume está demarcado pelos dois volumes (o da rua Delfim Ferreira e o da Avenida) que no seu piso térreo abrem passagens francas mas possuem construção contínua no desenvolvimento do lote. Morfologicamente a solução é muito simples e procura aproveitar as duas frentes de rua, sem prejuízo da mobilidade dos veículos e do estacionamento necessário. Assim, em planta observa-se uma peça sólida, bem delineada que ocupa todo o espaço possível do lote.

Assinale-se que, na época em que se consolidava esta avenida, a zona apresentava fortes mudanças físicas e sociais, pois nas décadas de 40, 50 e 60, esta Freguesia, Ramalde apresentava taxas de crescimento populacional de cerca de 40%, sendo no Porto uma das áreas que recebia em maior escala os fluxos migratórios das zonas rurais. Em simultâneo, o planeamento da cidade apresentava as opções estruturais urbanas no “plano de melhoramento da cidade”, em 1956, e pouco depois, no plano director municipal Auzelle de 1961, onde a freguesia de Ramalde perde definitivamente a sua vertente rural e transforma-se num espaço de preferência para a expansão residencial e para o sector secundário (Auzelle, 1961). Surgem novos e grandes infra-estruturas como a Ponte da Arrábida (1963), a via de ligação ao Porto de Leixões, o que vêm condicionar outras áreas de expansão da cidade do Porto.

O edifício da Rua Delfim Ferreira resulta desse contexto de expansão e concretizou-se mantendo-se vivo hoje. Património ou não, o conjunto de Artur Andrade é moderno e motriz de um processo urbano relevante para a cidade, e o seu programa, apesar de ambivalente, desempenha funções que deambulam entre o industrial e os serviços, o que viria a caracterizar quase todos os edifícios que lhe sucederam.



#### O DESENHO GERADOR DE FORMA URBANA

Assinale-se que a obra construída de Artur Andrade é escassa, embora de possua grande qualidade. Os poucos edifícios construídos (Pinto, 2008:78) indicam que este arquitecto dedicou a sua vida a múltiplas tarefas sendo a arquitectura apenas uma delas. No entanto o seu nome ficará indelevelmente ligado ao cinema Batalha, resistente, imponente e ondulante, mantém-se como um símbolo arquitectónico do movimento moderno na cidade do Porto e transporta na sua imagem um cosmopolitismo de influência “art deco” que julgo contaminado pelo trabalho feito à época pelos arquitectos brasileiros que se publicavam nas revistas de então e que imaginamos também ocupavam espaço nas mesas de trabalho e no estirador de Artur Andrade.

Acredito que o edifício Delfim Ferreira não faz parte do mesmo tempo (o Cinema Batalha é de 1947 enquanto este edifício é de 1967), nem possui a mesma dimensão simbólica, é um edifício de comércio e escritórios e, portanto, foi concebido com uma pressão menor, provavelmente pretendido para responder à requisição das necessidades empresariais debaixo de uma casca moderna e bem desenhada.

Num artigo publicado em 2002 José Manuel Fernandes questionava-se sobre se a arquitectura moderna ou modernizante do século XX seria ou não património: “[...] ou

*seja, toda a arquitectura neste tempo foi moderna, modernista ou modernizante? E se não, a outra arquitectura não terá igualmente um valor? [...] Particularizando, há conexões, ambiguidade e interpenetrações entre os conceitos de «arquitectura moderna», praticada no Pós-II Guerra Mundial, derivando do «Estilo Internacional», «modernista» (a arquitectura tentativamente moderna, nos anos 1910-1930), e «movimento moderno» (a arquitectura como acção política e social, defendida por uma dimensão teórica e ideológica). E se nenhuma destas práticas é a mesma, todas pertencem ao nosso século findo.» (Fernandes, 2005:99,100)*

A arquitectura portuguesa dos anos cinquenta, dizem alguns, acontece na sequência de um processo de encontros esporádicos e desencontros sucessivos com as questões centrais da arquitectura dita oficialmente moderna. O enquadramento da arquitectura portuguesa, nomeadamente a portuense deriva de um caminho de renovação em "continuidade", apesar da ODDAM e das outras manifestações mais sociais, que não reveste com suficiente força a produção corrente de arquitectura das bandeiras de um conteúdo ideológico preciso. Apesar disso, o grupo dos arquitectos modernos portuenses preservavam a ideia do colectivo, como veículo ideológico da divulgação dos princípios e cânones modernos (Correia, 2006:10), tomados como premissas colectivas e aceites como bases transformadoras da arquitectura, na sua capacidade de resposta à sociedade. Assim, a arquitectura moderna no Porto, onde se colocava sempre e muito bem o trabalho de Artur de Andrade, apresentava apenas o conhecimento das matrizes essenciais da cidade tradicional, mas actualizada da inovação tecnológica proveniente das correntes europeias (Tostões, 1997: 33,34). Deste modo, os elementos estéticos do moderno aparecem fragmentados e centrados na objectividade da peça arquitectónica, centrando a atenção no desenho do objecto, o que resulta em exercícios formais não muito diferentes dos melhores exemplos europeus, pois o desenho das obras portuenses acompanhava a temática modernista no desejo de articulação entre o construído e a natureza, considerando o edifício como um elemento gerador da forma urbana.



### **AINDA É MODERNO**

Hoje chega até nós apenas como um edifício com traços modernista, talvez aos olhos de muitos como nós, apenas mais um. No entanto, apesar das múltiplas alterações que o decorrer dos anos acrescentaram ao projecto original, principalmente às suas fachadas, o edifício mantém o seu carácter, a sua identidade, as suas características.

Na verdade mesmo para aqueles que fruto da velocidade do automóvel nunca antes as admiraram, foi olhar sem ver, passar sem reparar, de esguelha, às vezes notando um por menor, provavelmente aquele janelão a fazer de montra que ultimamente lhe fizeram para mostrar um qualquer automóvel último modelo.



Observe-se antes a modelação de aberturas que lhe compõe o alçado, vãos ou janelas delgadas, elegantes, ordenadas orientadas, intemporais. Aquela fachada revela-se

como sendo neutra mas não revela a idade, exageramos afirmando que se apresenta quase como uma visão antropomórfica de uma qualquer citação tratadista, retirada de um clássico Italiano como Filarete, Alberti ou assim, que defenderiam unanimemente que esta arquitectura por ser boa, se estabelece como um prolongamento do corpo humano, na plena relação com a coisa construída e porventura com a natureza. Efectivamente, aquele alçado modelado e uniforme, equilibrado envelhece mas não perde altivez nem desenho. É por isso moderno. Hoje chega até nós um edifício de traço modernista, apesar das múltiplas alterações que o decorrer dos anos acrescentou ao projecto original, principalmente nas fachadas.

Aproximando-nos de uma leitura mais formal, notamos que as fachadas de rua Delfim Ferreira e a fachada da Avenida Industrial parecem de mundos opostos, de escalas distintas e de linguagens diversas. Na fachada da rua Delfim Ferreira observam-se os traços "art deco", elegantes e funcionais, não sei se influenciados ou não pelo cubismo, mas sublinhando muito mais os contextos técnicos que os objectivos ideológicos [Benévolo, 2007: 419 a 422], assim nota-se bem a racionalização dos volumes e parca utilização dos elementos de ornamentação, ainda que existissem ornamentações pontuais e com materiais que representassem modernidade.



Os volumes e a sua caracterização morfológica seguiram as tendências culturais da época, com a inclusão de elementos em betão armado na sua estrutura, de formas rectas e/ou geométricas nas suas fachadas e até de desejos de abstracção e de modernidade na sua cada vez mais rarefeita decoração ou composição simétrica [Fernandes, 2002:99-104], transformando estas aportações compositivas em maneirismos modernos, quase se diria, pois apesar de serem eles mesmo o mote de que o ornamento desapareceu, pois o ornamento era a etiqueta de uma cultura baseada no Artesanato [Giedion, 1997: 85], traduziam-se em códigos algo desconexos entre forma e linguagem. No entanto, a simplicidade e a busca da pureza no desenho acabava por proporcionar todo o conjunto numa euritmia desejada.

Como os elementos verticais nos envidraçados, pequenos e altos relevo que delineiam o *skyline*, mas que no seu conjunto equilibram um desenho simples que joga com a escala da fachada, abrindo-se em envidraçados amplos no piso térreo enquanto os pisos superiores são marcados por um ritmo de aberturas verticais em conjunto com pilaretes adoçados e ponteadas pelos topos visíveis das vigas das consolas.

Na avenida o desenho é horizontal enquanto na Delfim Ferreira a composição enfatiza os ritmos verticais. O alçado da "via rápida" tornou-se em poucos anos no elemento principal da "Transmotor", símbolo de uma estética industrial mas sustentado numa composição modular regida pela estrutura de origem funcionalista retratada nas múltiplas «janelas» que ordenadamente lhe compõe o alçado. Se observarmos atentamente para aquela malha regular de envidraçados, com vãos delgados, descobrimos um desenho elegantes, janelas ordenadas e orientadas, com uma

imagem intemporal. No conjunto aquela fachada revela-se como sendo neutra e não demonstra a idade. Nem a idade dos materiais, nem a idade do desenho original, pois subsiste contemporânea.



Em planta o edifício teve uma concepção simples e racional por parte de Andrade, o programa original incluía, segundo Pinto (2008: 76) três áreas distintas, a primeira destas áreas possuía a entrada servindo de acesso principal e público através de um hall, que incluía uma recepção, um espaço de exposições. Agregado a este hall o arquitecto desenhou um refeitório e uma garagem. A segunda área era reservada para funcionários e o seu acesso era também realizado através de um hall, neste caso com ligação aos vestiários, aos sanitários e à denominada sala de ferramentas. Finalmente a terceira área caracterizava-se como o espaço destinado à instalação das máquinas industriais.

Assinale-se ainda que no piso superior da Rua Delfim Ferreira, também foi delimitada a divisão dos espaços. Numa secção estavam situados os escritórios, incluindo sanitá-

rios e zonas de arquivos, enquanto noutra secção independente encontravam-se as zonas de apoio aos funcionários e ao armazém.

O edifício tem uma marca explicitamente visível em planta: a sua composição modular. Percebemos que foi desenhado segundo a sua estrutura, portanto, de compreensão muito acessível e capaz de se adaptar a diferentes usos bem como posteriores adaptações.

### A SOBREVIVÊNCIA DE UM EDIFÍCIO

O edifício de Delfim Ferreira chegou até nós sem mutilações que nos impeçam de perceber os traços do arquitecto. Não determinou uma tipologia de edificações semelhantes nem prescreveu ditames da imagem do tardo-moderno português. No entanto, revela várias gerações de usos e manteve-se lá todos os dias para que os que quiserem ver uma arquitectura corrente de Artur de Andrade mereça um melhor olhar, um destes dias.



## **BIBLIOGRAFIA**

**Ruzelle, R.** (1962). *Plano Director Municipal*, Porto, CMP.

**Benévolo, L.** (2007). *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, GG, 1ª ed. 1974.

**Berger, J.** (1999). *Modos de ver*, Barcelona, GG

**Dostoievsky, F.** (2010). *Noites Brancas*, Porto, Biblioteca de Verão, 1ª ed. 1948.

**Correia, Miguel F.** (2006). *ODAM, um movimento que vai além de um contexto circunstancial e efêmero*, monografia para a obtenção de grau de licenciado em arquitectura na UFP, Porto, edição do autor.

**Fernandes, J.M.** (2005). *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, Cotovia.

**Giedion, S.** (1997). *Escritos escogidos*, Múrcia, Libreria Yerba.

Junta de Freguesia de Ramalde, *História. Nascimento e Administração da Freguesia* [em linha]. Disponível em: <<http://www.jf-ramalde.pt/asp/paginas.aspx?id=9>> [consultado em 15 de Dezembro 2010].

**Pedreirinho, J.M.** (1994). *Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*, Porto, Afrontamento.

**Pinto, P. S.** (2008). *Obra e Vida de Artur Andrade*, monografia para a obtenção de grau de licenciado em arquitectura na UFP, Porto, edição do autor.

**Tostões, A.** (1997). *Os verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP.

**normas de edição**

## NORMAS PARA O ENVIO DE ORIGINAIS

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

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

**Conselho de Redacção da Revista A OBRA NASCE**

**Faculdade de Ciência e Tecnologia**

**Universidade Fernando Pessoa**

**Rui Leandro Maia**

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

**Telefone: 225071327**

**Endereço electrónico: r1maia@ufp.pt**

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

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

(no caso de artigo) e páginas (precedidas de dois pontos).

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

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

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

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

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

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







UNIVERSIDADE  
FERNANDO PESSOA

[WWW.UFPP.PT](http://www.ufpp.pt)