

Capítulo II - Obras de Representação

I. Representação nas Exposições Internacionais

De modo entender as intenções do Regime Salazarista, na instrumentalização da arquitectura ao serviço da sua promoção ideológica, será necessário analisar, a exploração da arquitectura como mecanismo cénico, inserida no contexto celebrativo de cerimónias públicas patente não só nas exposições realizadas no território nacional, onde se destaca obviamente a “Exposição Histórica do Mundo Português”, em 1940, mas também a prévia participação portuguesa em Exposições Internacionais.

Num período marcado pela ascensão dos principais regimes fascistas europeus, constatamos um forte investimento nas cerimónias públicas, sendo as exposições eram um meio importante de transmissão ideológica e de influência da massa populacional. De facto, entre 1934 e 1940 foram realizadas inúmeras exposições, entre as quais a Exposição Colonial do Porto, em 1934, a reconstituição de Lisboa Antiga, à frente do Palácio de São Bento, em 1935, a já referenciada Exposição do Ano X da Revolução Nacional, no Parque Eduardo VII, em 1936 e ainda a Exposição Histórica da Ocupação, em 1937. Ao nível da participação portuguesa em manifestações internacionais destacam-se, em 1937, Exposição Universal de Paris, e em 1939, a dupla participação na “New York World’s Fair ” e na “Golden Gate Exposition”, em S. Francisco.

I.1 Antecedentes

Em exposições internacionais prévias, a participação nacional tinha privilegiado modelos de inspiração histórica e eclética. Na Exposição Centenária da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1922, o pavilhão de Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Luís Alexandre da Cunha e na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929, o pavilhão dos irmãos Rebello de Andrade, seguem ambos uma tendência nacionalista de inspiração do neo-barroco de “D. João V”. Já na Exposição Colonial de Paris, em 1931, o pavilhão de Raul Lino segue uma estilização quinhentista, segundo os seus princípios teóricos.



FIG. 45 Alçado principal para o Pavilhão de Honra Português na Exposição do Rio de Janeiro (1922), de Carlos Ramos



FIG. 46 Pavilhão de Honra Português na Exposição do Rio de Janeiro (1922), de Carlos Ramos



FIG. 47 Pavilhão Português na Exposição Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), dos Rebello de Andrade



FIG. 48 Pavilhão Português na Exposição Exposição Colonial de Paris (1931), de Raul Lino



FIG. 49 Fachada do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris (1937), de Keil do Amaral, virado para o rio Sena

I.2 Exposição Internacional de Paris, em 1937

É com a Exposição Internacional de Paris, comissariada por António Ferro, que se observa um momento renovação. Condição, talvez pelo próprio tema da exposição “Artes e Técnicas da Vida Moderna”, a presença portuguesa pela primeira vez é mais que uma reconstituição histórica, à semelhança de participações anteriores.

Apesar da representação portuguesa não descuidar a glorificação do passado, sobressai a preocupação em realçar e em valorizar o presente nacional, desde do património intemporal à arte, mas também a técnica e a actualidade, objectivos expressos oficialmente no anúncio da participação de Portugal na exposição: *“mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo; a obra e o pensamento do Estado Novo; as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses no presente e no passado; as riquezas artísticas mais notáveis do país; o interesse turístico e etnográfico e a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais.”*¹²¹

Num contexto de pré-guerra, o convite para participar na exposição, surge como uma oportunidade de rever a imagem, não do país mas sobretudo do seu governo, mostrando um Estado Novo capaz, construtivo e actualizado. Indo além da mera evocação histórica, sobretudo por influência de Ferro, que toma a suposta defesa do “modernismo”, como argumento para a sua actuação inicial como director do S.P.N. Respondendo aos desejos do Salazar, Ferro propõem-se compor uma exposição que seja transmissora de uma imagem de um Regime responsável por um ressurgimento idílico:

*“...a participação nacional é composta pela definição de “arte” traduzida como modo de governar um povo e de “técnica” entendida como demonstração da complexidade desse governação...”*¹²²

O pavilhão nacional, concebido, segundo imposições do próprio programa, como estrutura única de 1500 m², distribuídos por oito salas. Exteriormente destacam-se as superfícies lisas e depuradas que valorizam a função do edifício, composto por dois corpos distintos, de definição vertical e horizontal. O corpo que se desenvolve em altura avança sobre o rio Sena, marcado por uma moldura aberta sobre o rio e ornamentado com o escudo nacional. Às formas de cariz racionalista são sobrepostas elementos decorativos de carácter simbólico, que remetem para citação de tradição nacional, como o escudo, a Cruz de Cristo, os relevos de figuras nacionais ou ainda a arcaria cega que compõe o alçado do volume de marcação horizontal. A exposição era dividida em oito salas: do “Estado”, das “Realizações”, do “Trabalho”, do “Ultramar”, da “Arte Popular”, das “Pesquisas Científicas”, das “Riquezas Naturais” e do “Turismo”.

É significativo que para um importante acontecimento internacional, não só tenha sido procurado uma imagem de modernidade, como tenham optado por um arquitecto em início de carreira. Ainda que seja uma modernidade condicionada pela identificação das raízes da arquitectura tradicional portuguesa, representou um momento de renovação na visão oficial da arquitectura.



FIG. 50 Fachada do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris (1937), de Keil do Amaral, virado para a Av. de Tóquio

¹²¹ “A Exposição Internacional de Paris em 1937” in Diário de Notícias, 27/6/1939: cf. Decreto de Lei n.º 26730 de 27/6/1936 in ACCIAUOLI, Margarida; *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*; Livros Horizonte, Lisboa; 1998; p.40

¹²² Idem; p.56

“O concurso para o pavilhão português que nos devia representar foi o primeiro momento em que de modo officioso, se viu posta em causa a imagem que o Regime, através da União Nacional, vinha fabricando desde de 1934 nas exposições comemorativas da sua implantação.”¹²³

I.3 “New York World’s Fair”, em 1939

A exposição em Nova Iorque, em 1939, mais que uma demonstração da evolução técnica dos países participantes, pretendia-se como uma ilustração optimista e positiva centrada no futuro. Esta visão idealista tinha como objectivo fazer face à crise económica americana, decorrente do “Big Crash” de 1929. A presença portuguesa, comissariada novamente por António Ferro, tem um objectivo diferente em relação à exposição anterior e mesmo em relação aos outros participantes. A imagem projectada é a de um Regime “humanizado” preocupado com a população, é aqui amplificada de modo atingir directamente o interesse da comunidade de emigrantes portugueses residentes nos E.U.A.

A proposta seleccionada, do arquitecto Jorge Segurado, era composto pela junção de dois volumes distintos, um planimétrico e outro de forma circular. O primeiro destinava-se às salas de evocação histórica, com representações que pretendiam retratar o passado, o presente e o futuro, e o segundo teria a dupla função de espaço de recepção e expositivo, ao acomodar a secção do “Turismo e Arte Popular” no segundo piso.

A entrada no pavilhão, situado no volume circular, é efectuada por uma porta de arco em volta perfeito, encimado pelo o escudo nacional e ladeado por uma monumental moldura decorado com uma figuração em relevo, inicialmente concebida como vitrine. Na torre redonda, marcada por pilares adossados rematados em ameias, é ainda inscrito a designação do país. O “hall” de entrada dá acesso ao segundo volume, organizado segundo uma sequência cronológica das salas, desde da sala da “Descoberta do Atlântico”, à secção de “Columbo”, à secção dedicada a “Expansão Portuguesa no Mundo”, seguido da secção do “Planisfério Luminoso” (monumental planisfério de cortiça onde estavam assinalados os diferentes trajectos realizados pelos portugueses) e finalmente na ala dedicada ao “Presente” e ao “Estado Novo”. O percurso é rematado por um pátio ajardinado, para o qual é projectado uma escadaria de ligação a um terraço ao ar livre. Esta estrutura independente, de significado simbólico, cujo distanciamento espacial é tradutor de distanciamento temporal, pretende ser uma representação de um possível futuro superior, justificado pelo passado e pelo o presente nacional, identificada pelo o friso escultórico.

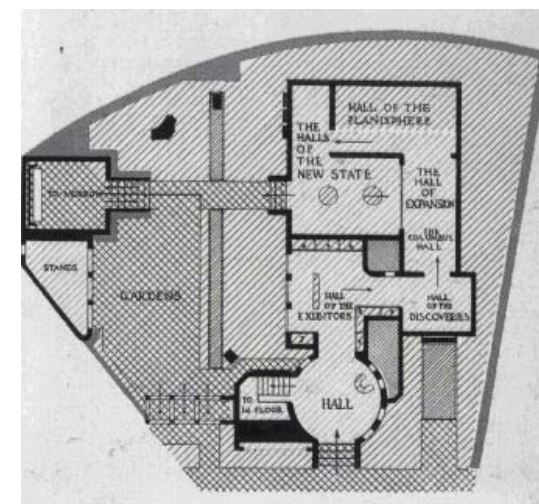
Na sua concepção é patente um inversão de prioridades, em que apesar de ser procurada a junção de uma visão modernista, patente na estrutura, com uma exaltação nacionalista, é a segunda que se sobrepõem. O carácter térreo do pavilhão, a simulação de uma construção em pedra, a aplicação de elementos e decorativismos de função simbólica e evocativa, supostamente nacionais, definem uma encenação ligada ao passado e condicionada pelos objectivos ideológicos, onde a importância reside na exaltação da história e das raízes.

¹²³ Idem; ibidem; p.48



FIG. 51 Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939), de Jorge Segurado

FIG. 52 Planta do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939)



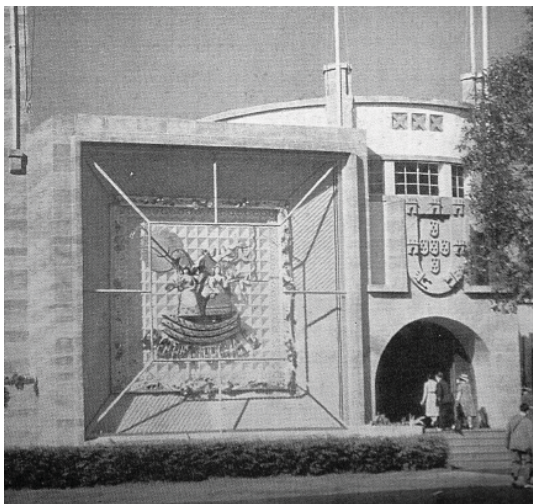
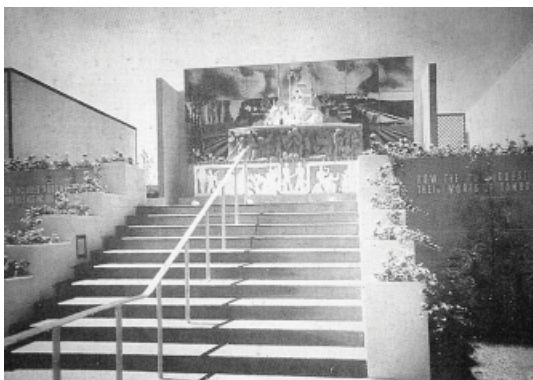


FIG. 53 Alçado Principal do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939), de Jorge Segurado

FIG. 54 Estrutura Exterior do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939), de Jorge Segurado



Incluída na participação portuguesa na exposição de Nova Iorque, para além do pavilhão principal, contava com a edificação de um "Stand de "Honra, também da autoria de Jorge Segurado, a enquadrar no "Hall das Nações Estrangeiras". Edifício de 5000m² de superfícies lisas, definido numa planta adaptável (*"planta funcional e simples"*¹²⁴), concretizando um desejo de monumentalidade em que os únicos elementos decorativos são constituídos pelo tradicional escudo armilar, designação país e ainda um mapa-mundo, esta necessidade advém do facto de se querer impor face aos outros pavilhões, pretendendo ser a *"afirmação das colónias, império e valores cristãos."*¹²⁵

I.4 Exposição de S. Francisco: "Golden Gate Exposition", em 1939

Os supostos intuitos modernizantes de António Ferro, são completamente abandonados na segunda participação portuguesa numa exposição internacional, nesse mesmo ano, a "Golden Gate Exposition", realizado em S. Francisco. Numa exposição pouco divulgada, a participação portuguesa é direccionada sobretudo para a população residente do país de recepção, baseando-se numa recriação falsa de uma nação perfeita levada ao extremo. O pavilhão em si que consiste numa *"miniaturização do país, numa adaptação, onde se sublinha apenas o que era suposto ser a imagem essencial da pátria."*¹²⁶

Projectado igualmente por Jorge Segurado, sobressai-se o seu carácter tradicional com base formal nas igrejas românicas do Norte de Portugal, de cariz maciço e horizontal, com entrada marcada uma arco de volta perfeita, encimada pelo o escudo nacional.

A abertura e sentido inovador demonstrada na Exposição Internacional de Paris, sucedesse-se um retrocesso numa clara postura de ligação à tradição e à história. Ainda que explicada pelos os objectivos da exposição, a negação da Modernidade, supostamente promovida por António Ferro, seria confirmada na "Exposição Histórica do Mundo Português".

II. Instituto Superior Técnico (1927-1941)

Apesar de se tratar de um equipamento, a inclusão do Instituto Superior Técnico na selecção de obras que contribuíram para a construção de uma imagem de regime, prende-se com as circunstâncias particulares da sua concepção e da sua construção. O impacto urbano decorrente da sua implementação e mais importante o papel de Duarte Pacheco desempenhou em todo o processo, afirma-se como um pertinente indício da prática arquitectónica desenvolvida sob os auspícios do Estado Novo.

O local de implantação foi escolhido por Duarte Pacheco, como seu professor (1926) e futuro director (Setembro de 1927), antes de assumir qualquer cargo governamental. A selecção recaiu sobre uma área não urbanizada, a zona do Arco Cego a nordeste da cidade

¹²⁴ Idem; ibidem; p.98

¹²⁵ Idem; ibidem; p.100

¹²⁶ Idem; ibidem; p.100

de Lisboa. A nomeação de Duarte Pacheco como Ministro da Instrução e posteriormente como Ministro das Obras Públicas, foi fundamental em todo o processo de aquisição, não só da área do futuro Instituto, mas também dos terrenos adjacentes, numa previsão do posterior crescimento urbano. O que se enceta como a projecção de um equipamento condigno e necessário para o Instituto Superior Técnico, ganha um sentido mais lato, instituindo se como elemento organizador de um futuro plano de urbanização. O projecto ganhou escala urbanística como consequência da necessidade de angariar fundos para a sua construção. Tendo Município e o Ministério da Instrução recusado contribuir para a sua execução, a solução encontrada foi a compra dos terrenos rurais circundantes ao Instituto, na perspectiva de serem posteriormente vendidos parcelarmente, como se verificou. A área foi incluída no plano geral de urbanização de Duarte Pacheco e os terrenos foram colocados no mercado imobiliário com planos de pormenor, deste modo, o I.S.T. inaugurou uma metodologia de controlo fundiário e urbano, assegurando a viabilidade económica dos respectivos projectos urbanos de iniciativa camarária.

A selecção daquela área específica, entre outros terrenos disponíveis, revela um entendimento urbano sobre o crescimento e expansão da cidade de Lisboa. Até essa altura, a ocupação territorial, a Norte da cidade, tinha-se processado através das Avenidas Novas e da Avenida Almirante Reis, mas os terrenos baldios existentes denunciavam a necessidade de criar eixos transversais que ligassem as duas vias longitudinais de desenvolvimento, a Avenida da República e a Avenida Almirante dos Reis. A implantação vai de encontro a essa visão, com o projecto a ser orientado para a zona baldia e não para a cidade, apesar de não coincidir com ante-projecto existente.

O desenho urbano é atribuído a Cristino da Silva, mas o plano de pormenor do conjunto e do projecto individual dos edifícios é desenvolvido pelo arquitecto Pardal Monteiro (1897-1957). Este projecto surge como um desafio para o arquitecto Pardal Monteiro ao tratar-se de um programa inovador, que abrange além dos cinco cursos leccionados (Mecânica, Electromecânica, Química, Minas e Engenharia Civil) e os necessários espaços administrativos, ainda contempla uma associação de estudantes, com respectiva cantina, espaços desportivos fechados com ginásio para atletismo, piscina aquecida e ainda campos desportivos exteriores. A solução encontrada foi a separação e agrupamento das especializadas em pavilhões independentes, segundo uma hierarquização de programas.

O desenho de conjunto do equipamento é restringido à partida pela planificação simétrica das duas avenidas curvilíneas que delimitam o recinto do Instituto, em forma de U, a Av. Rovisco Pais e a Av. António José de Almeida. O carácter simétrico da implantação não é negado pela composição de Pardal Monteiro, mas antes aproveitado, juntamente com a topografia inclinada, para salientar efeito monumentalidade, correspondendo ao prestígio que esta obra obrigava. Deste modo, o sentido de monumentalidade é obtido através de uma distribuição simétrica dos primeiros seis pavilhões em relação a um eixo principal, que por sua vez é definido pelas escadarias monumentais da entrada, a um a cota inferior, convergindo e dando destaque ao edifício central, numa cota superior, destinado ao Curso de Engenharia Civil, Curso Geral e serviços de administração e de direcção. Estruturação axial que previa a sua continuidade urbana, na futura Alameda de



FIG. 55 Vista aérea do Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) e do Instituto Superior Técnico, ambos da autoria de Pardal Monteiro



FIG. 56 Eixo central do Instituto Superior Técnico, destacando o Pavilhão Central

FIG. 57 Alçado principal do Pavilhão Central do Instituto Superior Técnico





FIG. 58 Fonte Luminosa, elemento de remate a Av. Afonso Henriques



FIG. 59 Átrio do Pavilhão Central

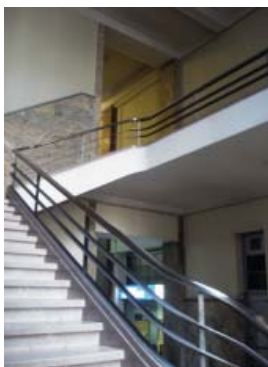


FIG. 60 Pormenor da escadas interiores do Pavilhão Central

D. Afonso Henriques, cujo projecto final é da autoria dos Rebello de Andrade, definindo um desfecho cinematográfico ao eixo imposto pelo I.S.T., com a implantação de uma Fonte Luminosa (1943-1947).

O desenho exterior dos pavilhões traduz uma volumetria simples e paralelepípedica, caracterizado por uma limpidez geométrica, acentuada pelas paredes rebocadas mas também pelo cuidado com os pormenores, como as janelas sem molduras, as caixilharias simplificadas num único perfil de ferro e as cornijas reduzidas ao rebordo, que rematam as coberturas em terraço. Ao contrário de outros trabalhos de Pardal Monteiro,²²⁷ a influência da linguagem “*art déco*” é menos visível, com excepção do pavilhão principal, onde é perceptível em elementos como as pilastras que marcam os vãos das entradas, os relevos decorativos e ainda nos vidros de geometrias coloridas aplicados nas portas, nas janelas e nas clarabóias. A concentração do ênfase decorativo obedece o mesmo sentido de hierarquização programática do conjunto, onde a importância da função do edifício é traduzido não só na exploração do desenho formal mas também na aplicação de materiais nobres. Contudo, no seu todo o sentido dominante é a simplicidade e a depuração geométrica das formas, como consequência, tanto dos intuítos modernistas do autor, como por questões do orçamento disponível.

A necessidade de reduzir custos teve outras implicações importantes, tais como, obrigar Pardal Monteiro a optar por uma estrutura mista de betão e alvenaria e não totalmente de betão armado, como tinha projectado, e a não construção dos pavilhões de “Hidráulica e Ensaaios de Materiais” e o “Laboratório de Máquinas”.

Arrolada como umas das primeiras obras modernistas portuguesas, e mais importante, como a primeira obra pública modernista concebida e realizada sob o abalo do novo regime político, a sua concepção exemplifica a relação dos arquitectos da altura, com o que se tornaria o seu principal agente encomendador. Se de facto, o Estado Novo veio propiciar a prática e a experimentação de uma nova geração de arquitectos, que procuram responder aos novos programas e às novas técnicas construtivas com recurso aos princípios racionalistas, a necessidade adicional de desenvolver uma arquitectura que também seja emblemática e tradutora de um sentido de dignidade, decorrente da associação imprescindível da obra à entidade promotora, entreviu necessariamente nas opções tomadas dos mesmos arquitectos.

No exemplo do Instituto Superior Técnico, observa-se uma contradição entre a modernidade e o carácter monumental, realçado pela prevalência da simetria na distribuição dos pavilhões e na estruturação planimétrica de cada edifício. Modernidade deve-se sobretudo à opção construtiva híbrida, que combina paredes de alvenaria portantes com lajes e vigas de betão, possibilitando um sentido marcadamente horizontal e maciço, reforçado por janelas com vãos largos. Todavia, também a simetria é desafiada pelos pavilhões virados para a Alameda, que albergam programas secundários (ginásio, piscina e associação dos estudantes e as oficinas) com fachadas diferenciadas, onde se destacam as superfícies envidraçadas.

A semelhança de outras obras, existe um compromisso, não ligada a questão da tradição histórica e rural, mas a tradição “*beaux-*

²²⁷ Por exemplo a Estação do Cais do Sodré (1925-1929), ou o posterior Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) e ainda as Gares Marítimas de Alcântara (1934-1943) e da Rocha do Conde de Óbidos (1934-1945)

arts", no sentido classicista em que a obra é organizada:

*"Não é por acaso que Pardal Monteiro se conserva mais anos como arquitecto por excelência das obras públicas de maior responsabilidade do Regime. Para além da competência profissional e de ser organizado um atelier tecnicamente respeitável, a «modernidade» de Monteiro procura sempre coabitar com a monumentalidade..."*²²⁸

De realçar também, na edificação do I.S.T. é a confirmação da vontade realizadora de Duarte Pacheco, mostrando o mesmo dinamismo que soube transportar para a sua acção como Ministro das Obras Públicas do regime de Oliveira de Salazar. Ainda que breve, tendo em conta a durabilidade do Estado Novo, o percurso de Duarte Pacheco, como Ministro e Presidente da Câmara, marcou definitivamente a relação estabelecida entre o poder político e os arquitectos, como agente de excepção, em que os arquitectos, como classe profissional, foram beneficiados.

*"...Pacheco era, essencialmente, um homem de acção – e cedo o provou ao fazer construir, a partir de 27, a nova sede do seu Instituto. Era também um homem de coordenação, de visões de conjunto, e também isso foi provado pela planificação urbana em que pensou o IST."*²²⁹

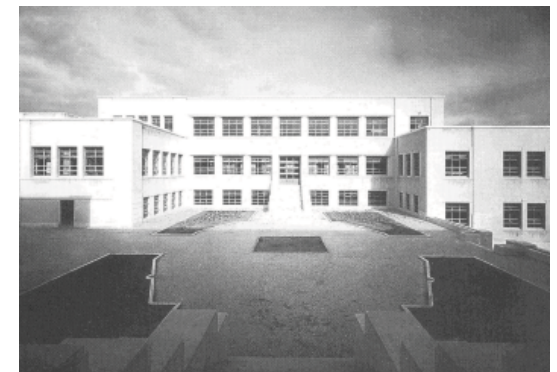


FIG. 61 Pavilhões virados para a Alameda D. Afonso Henriques



FIG. 62 Entrada Secundário do Instituto Superior Técnico

FIG. 63 Pavilhão da Electricidade



²²⁸ PORTAS, Nuno; *"A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma interpretação"*, in ZEVI, Bruno; *"Historia da arquitectura Moderna"*; volume 2; Ed. Arcádia, Lisboa; 1973; p.713-714

²²⁹ FRANÇA, José Augusto; *"A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)"*; Livraria Bertrand, Lisboa, 3ª edição; 1991; p.241

III. Praça do Areeiro (1938- 1955)

Com o reinvestimento de Duarte Pacheco para Ministro da M.O.P.C, após dois anos de afastamento, e a sua nomeação como Presidente da Câmara de Lisboa, em 1938, o desenvolvimento urbano da cidade de Lisboa, futura base da Exposição dos Centenários, ganha um impulso fundamental. A reestruturação urbana, possibilitada pela elaboração do Plano Director de Lisboa, onde entre outras acções, permite a finalização da Alameda D. Afonso Henriques, prevista no Plano Geral de Melhoramentos, em 1928.

Entre a rede básica de radiais, definidas a partir do centro urbano para a periferia, previstas pelo Plano Director, encontra-se o prolongamento da Av. Almirante Reis até à Encarnação, ligando a transversal Alameda D. Afonso Henriques ao novo Aeroporto da Portela. É nesta extensão que é encomendado a Cristino da Silva (1896-1976), o desenho de uma nova praça, que deveria corresponder aos desejos simbólicos de uma verdadeira praça lisboeta. O anteprojecto é desenvolvido entre 1941 e 1943, o projecto de execução é finalizado em 1949, no entanto o desenho final da torre central só é conseguido entre 1951 e 1952, sendo a construção total do conjunto concluída em 1955.

A Praça do Areeiro, actual praça Sá Carneiro (pós 25 de Abril), pretendia-se inicialmente destinada apenas a habitação, sem comércio, acrescentado após a morte de Duarte Pacheco. O desenho da praça define à partida o sentido nacionalista que marcaria toda a obra, com uma planta que remete para forma do escudo português das “cinco quinas”, com cinco ramificações. A sul a Av. Almirante Reis, a nascente a Avenida Afonso Costa, ligando a zona de Olaias, a poente a Avenida João XXI, ligando ao Campo Pequeno e a norte duas saídas, uma em direcção a Alvalade e outra em direcção ao Aeroporto, pela Av. Gago Coutinho. Neste conjunto urbano, projectado inicialmente como sendo exclusivamente residencial, as preocupações de projecto não se centram nas relações urbanas mas na criação de uma tipologia de praça através do estabelecimento de uma unidade morfológica dos seus objectos constituintes.

A organização da praça é estabelecida por prédios dispostos em diversos quarteirões fechados, com as fachadas principais viradas para a rua e as fachadas traseiras viradas para logradouros privados, numa citação à tipologia oitocentista. Os edifícios têm cinco andares, com excepção dos prédios que rematam a Av. Almirante Reis, de sete andares, e o edifício oposto, que delimita o triangulamento da abertura para as duas avenidas que prolongam a praça a norte, composto por uma torre com doze andares (57 metros). Os três elementos destacam-se da composição não só pela altura mas pelo seu remate em telhados piramidais.

Os alçados principais dos prédios de habitação, onde se concentra o investimento formal, são tratados uniformemente, numa composição que remete para os edifícios pombalinos, através do sentido modelado das pequenas janelas quadradas, da introdução de um piso nobre com varandas, do beiral superior de remate saliente e da arcaria térrea interrompida. O sentido tradicional é reforçado pelo uso de materiais como a pedra, o mármore e o ferro, as coberturas de duas águas e os elementos decorativos como as esferas armilares. Em



FIG. 64 Praça do Areeiro, estudo de 1953, que inclui o monumento aos Heróis do Ultramar

FIG. 65 Praça do Areeiro, actualmente



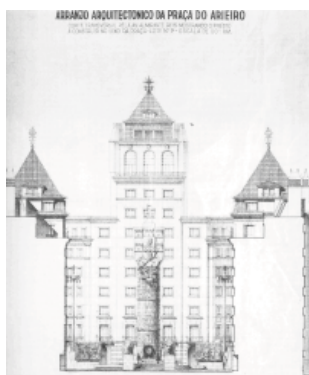


FIG. 66 Corte pela Av. Almirante Reis da Praça do Azeiteiro, de 1949

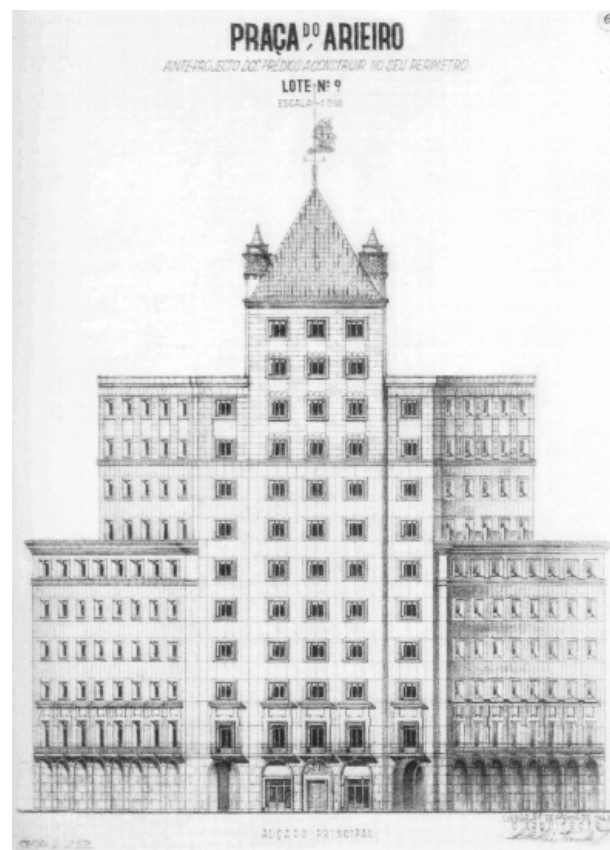


FIG. 68 Estudo da torre principal da Praça do Azeiteiro, de 1943

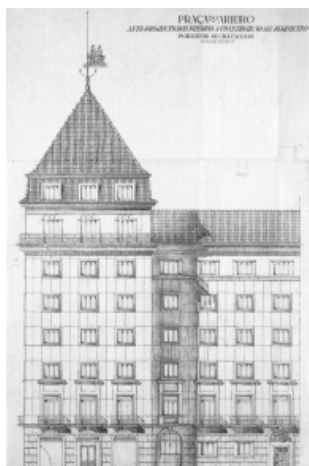


FIG. 67 Alçado de uma das Torres Menores, de 1943

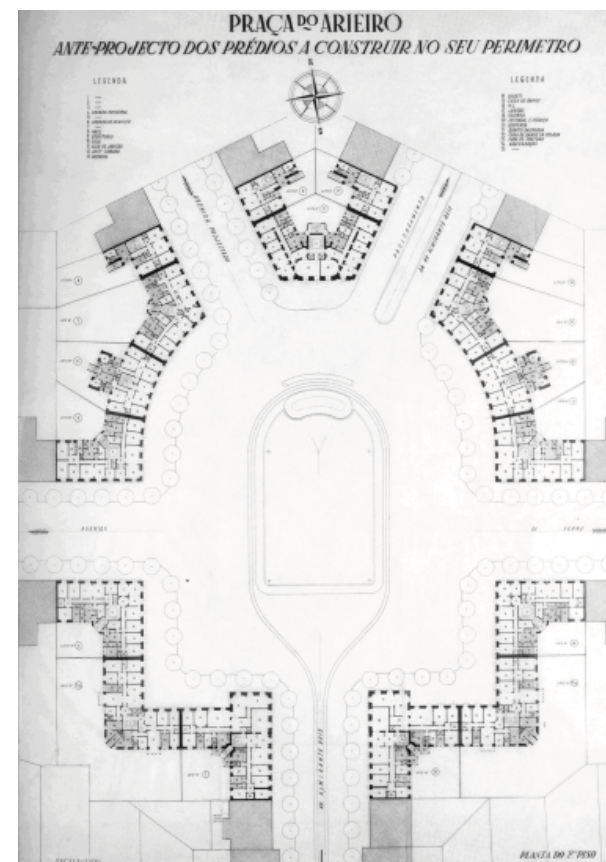


FIG. 69 Planta da Praça do Azeiteiro, de 1943

planta, a organização programática das habitações é tradicional, com duas residências por andar, seguindo o esquema esquerdo-direito, com a organização das áreas articuladas para as duas únicas fachadas (salas e quartos para a frente principal e cozinhas e outros espaços domésticos para as traseiras).

A torre central como elemento simbólico do conjunto chegou a ser desenhada com cobertura plana e telhado com um único plano, contudo a opção final, já presente no anteprojecto, segue uma solução mais tradicional. É ainda projectado um monumento central, em homenagem aos heróis da ocupação do ultramar português, no entanto este nunca seria construído.

Numa praça desenhada para ser caracteristicamente lisboeta, podemos encontrar referências ou talvez apenas paralelos, a uma linguagem clássica de expressão monumentalista praticada no mesmo período em outros países europeus sob regimes ditatoriais. A realização da exposição “Moderna Arquitectura Alemã”, em 1941, em Lisboa, não deve ter sido indiferente aos arquitectos, e gerou comparações entre esta obra de Cristino da Silva e o projecto para edifício Turismo da “Praça Circular de Berlim”, (1941) dos arquitectos Hugo Röettcher e Theodor Dierksmeier, ao nível da aplicação de arcadas, do alçado em curva, com andar nobre e cornija saliente de remate ²³⁰ ou ainda a Praça Octogonal de Albert Speer, em Berlim de 1938.²³¹ Por outro lado, são realizadas comparações com obras espanholas executadas durante o regime franquista,²³² como o Ministério del Aire, na Praça da Moncloa (1940-1951) de Luis Gutiérrez Soto e o Edifício España (1947-1953), de Joaquim e Julian Otamendi Machimbarrena.²³³ As semelhanças no vocabulário e nas soluções formais podem ser encaradas como influências, ou como uma constatação, que o sentido nacional de suposta inspiração histórica ou ruralista produziu os mesmos modelos usados contemporaneamente por arquitectos sob regimes políticos ditatoriais.

Desempenhando um papel ordenativo e organizativo da capital do império, a única praça lisboeta a ser subordinada a um desenho de conjunto e pensada em termos espaciais urbanos, com excepção da efémera Praça do Império, a Praça do Areeiro é referenciada como exemplo de um suposto estilo oficial. A questão é até que ponto a sua expressão formal é decorrente de imposições governamentais ou da opção livre do arquitecto como resposta aos valores simbólicos da entidade encomendadora?

No plano geral de Cristino da Silva, desenvolvido para o lado oriente do Parque Eduardo VII, e constituído por dois quarteirões delimitados pela Av. Sidónio Pais e Av. António Augusto de Aguiar (1938-1943), é visível uma repetição aperfeiçoada da tipologia usada, na Praça do Areeiro. Os projectos individuais de prédios de rendimento, por exemplo de Pardal Monteiro (n.º16, na Av. Sidónio Pais, 1945-1949),²³⁴ ou de Veloso Reis Camelo (n.º14 Av. Sidónio Pais, 1945), muito semelhantes exteriormente, são delimitados pelas directrizes específicas do plano de Cristino da Silva. O que não impediu a sua consagração oficial, com atribuição do prémio Municipal (1947) ao primeiro e do Prémio Valmor (1945) ao segundo.

“Na imagem destas edificações – que tiveram como fonte inspirativa o Palácio Ludovice, o edifício da Companhia de Aguas e um



IG. 70 Torre Central da Praça do Areeiro



FIG. 71 Maquete da Praça Circular de Berlim (1941)



FIG. 72 Edifício España (1947-1953), Madrid



FIG. 73 Ministério del Aire (1940-1951)

²³⁰ AA.VV.; “Luís Cristino da Silva [Arquitecto]”, (catálogo); Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; 1998; p. 76

²³¹ AA.VV.; “Arquitectura do século XX: Portugal”, Organização Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang; Prestel; Portugal-Frankfurt 97; Lisboa ; 1997; p.97

²³² Regime ditatorial espanhol sob a direcção do General Francisco Franco, entre 1939-1975, e denominado como “Novo Estado”.

²³³ AA.VV.; “Luís Cristino da Silva [Arquitecto]”, (catálogo); Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; 1998; p. 76

²³⁴ “O nr.16 da Av. Sidónio Pais (proj. 1945) obedece às regras estritas determinadas por Cristino da Silva para o conjunto que deixam uma margem de escolha mínima ao arquitecto de cada edifício.” in CALDAS, João Vieira; “Porfírio Pardal Monteiro: Arquitecto”; A.A.P.- Secção Regional do Sul; Lisboa; 1997; p.77



FIG. 74 Torres que rematam a Av. Almirante Reis



FIG. 75 Prédios da Av. António Augusto de Aguiar, Lisboa



FIG. 76 Prédio de Cassiano Branco (1951), na Praça de Londres, Lisboa

*prédio setecentista na rua dos Bacalhoeiros – cujo o cuidado maior assentara no tratamento das fachadas, com largo uso da pedra e acentuar os vãos e os cunhais, e dos vestíbulos, logo anunciados na dignidade das portas principais...*²³⁵

Neste exemplo, é o desenho de conjunto de Cristino da Silva que prevalece sobre a liberdade criativa dos arquitectos. Pode referir-se a existência de uma relativa pressão política, decorrente do sistema de controlo construtivo criado por Duarte Pacheco. Sistema esse baseado na expropriação em larga escala de terrenos, vendidos posteriormente a particulares, com a obrigação de se limitarem não só aos regulamentos gerais, como as intenções específicas para a área. O que era o caso dos quarteirões confinantes ao Parque Eduardo VII, seleccionados para a habitação da alta burguesia, e como tal deveriam ter uma imagem correspondente. Mas, enquanto que na Praça do Areeiro, as opções formais podem ser filiadas a uma determinada obrigação programática,²³⁶ ligadas a um carácter de dignidade oficial, neste caso a confirmação do mesmo do vocabulário, para traduzir o prestígio social, aparece mais ligado às escolhas de Cristino da Silva, do que às normas urbanísticas de Duarte Pacheco.

Observa-se ainda a disseminação deste modelo tipológico urbano em outras obras de diversos arquitectos, como no prédio de onze andares de Cassiano Branco na Praça de Londres (1951), em Lisboa, onde se encontra um paralelo explícito ao nível das opções formais com a Praça de Areeiro, com a aplicação da mesma arcaria térrea, da modelação constante de pequenas janelas quadradas com cantaria e a inclusão de uma torre com telhado piramidal. Apesar das importantes diferenças programáticas, desde do facto de ser promovido por uma empresa privada, de se estabelecer como um elemento isolado numa composição urbana pré-existente e mais diversificado funcionalmente, combinando a habitação, o comércio (no piso térreo) e escritórios (nos últimos pisos), Cassiano Branco recorre ao mesmo vocabulário que Cristino da Silva. A particular expressão formal, onde incide o desenvolvimento projectual de Cristino da Silva, não está isolada no panorama internacional mas também não é única no contexto da produção nacional.

Se as primeiras obras arquitectónicas do Estado Novo, nos anos trinta, entre as quais o I.S.T. são marcadas pela recente tendência modernista, decorrente das inovações tecnológicas, na década de quarenta e cinquenta, os exemplos da arquitectura oficial do Estado Novo passam a demonstrar preferência por uma visão mais monumentalista e de afinidade a um suposto sentido de tradição, patente também na arquitectura privada.

²³⁵ ACCIAIUOLI, Margarida; *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração"*; volume 1; dissertação de doutoramento, Lisboa, FCHS, Universidade Nova de Lisboa; 1991; p. 613

²³⁶ "O Areeiro veio constituir a praça emblemática da Lisboa dos meados do século XX. Apesar do seu tradicionalismo de desenho (ou por isso mesmo), Cristino corresponde aqui (...) ao "pedido" de uma praça que "fosse lisboeta"..." in AA.VV.; *Luis Cristino da Silva [Arquitecto]*; (catálogo); Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; 1998; p.75

IV. Monumento Sagres (1933-1935; 1936-1938; 1954-1957)

A ideia de um monumento, em homenagem à figura mítica do Infante D. Henrique, é pela primeira vez formulada, em 1833, por Sá da Bandeira, governador do Algarve, pensada já para Sagres. Este projecto ressurge, em 1928, com o impacto do monumento a Gonçalves Zarco, da autoria de Francisco Franco, sendo o mesmo anunciado por Alfredo Magalhães, ministro da Instrução, a intenção de erguer uma estátua em Sagres, que deveria ser realizada pelo sobrinho Simões de Almeida. Com a ascensão de Salazar à presidência do Conselho, e com a importância que colocou na ideia de ressurgimento da nação, no enaltecimento do império português e na valorização histórica como fundamento ideológico das suas acções, vai encontrar no lançamento para a edificação de um monumento a uma das personalidades mais importantes dos Descobrimientos Portugueses, a consagração do próprio Estado Novo.

IV.1 Concurso de 1933-1935: "Representação de 35"

O concurso para edificação do Monumento em Sagres é lançado a 16 de Junho de 1933, após a ideia ter sido instigada por Joaquim Manso, jornalista e director do *Diário de Lisboa*, e apoiada por Júlio Dantas, escritor e presidente da Academia de Ciências. O seu programa consistia na edificação de um monumento que combinasse a escultura e a arquitectura, com o predomínio desta última, apelando para uma escala dignificante do lugar, a ser implantado no simbólico local do promontório de Sagres, e adequada à glorificação não só da memória do Infante D. Henrique, mas também à "«síntese de um determinado período histórico»".²³⁷ Apesar de se constituir como uma homenagem histórica, é determinado no regulamento do concurso que obra deviria "«reflectir o espírito da época em que era concebido e realizado, documentando um verdadeiro pensamento criador»"²³⁸ numa "«visão formidável de arquitectura moderna»".²³⁹

Em Março de 1935, o júri presidido por Júlio Dantas, selecciona a proposta dos arquitectos Carlos e Guilherme Rebello de Andrade em parceria com o escultor Ruy Gameiro. O projecto denominado de "Dilatando a Fé e o Império" consistia numa monumental torre, em que a cruz de braços iguais colocada superiormente, reflectia as suas formas em direcção à terra, adquirindo um sentido piramidal. Previa ainda, a implementação de um museu no seu interior e o remate, na base do monumento, com um painel em relevo das figuras estilizadas de Gameiro, inspiradas em Nuno Gonçalves.

O resultado do concurso suscitou controvérsia entre os arquitectos, originando a elaboração do documento conhecido como a "Representação de 35".²⁴⁰ Este texto, de autores não identificados mas subscrito por diversas personalidades de diferentes áreas (44 signatários), não só de arquitectos, era dirigido ao próprio Presidente do Conselho, Oliveira Salazar. A sua redacção proporcionou-se após



FIG. 77 Projecto dos irmãos Rebello de Andrade, 1º prémio da edição de 1933-35 do Concurso Sagres



FIG. 78 Alçado da proposta de Pardo Monteiro, para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres

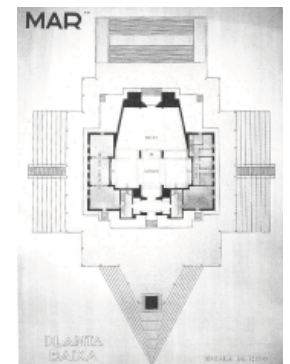


FIG. 79 Planta da proposta de Pardo Monteiro, para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres

²³⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de; *A Arquitectura do Estado Novo*; Livros Horizonte, Lisboa; 2002;p.54

²³⁸ Idem; p.54

²³⁹ Idem, ibidem; p.53

²⁴⁰ Título original: "Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimientos e do Infante"

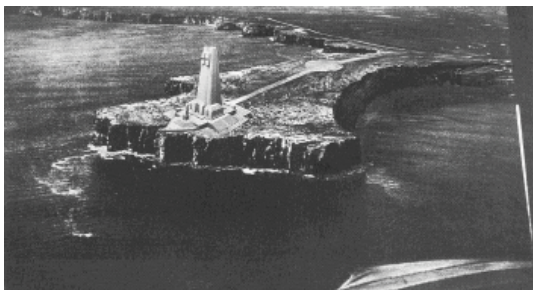


FIG. 80 Fotomontagem da proposta de Pardal Monteiro, para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres

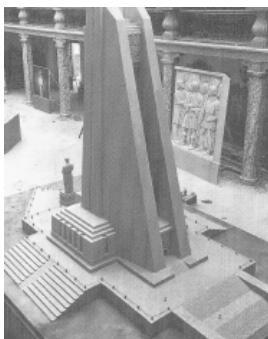
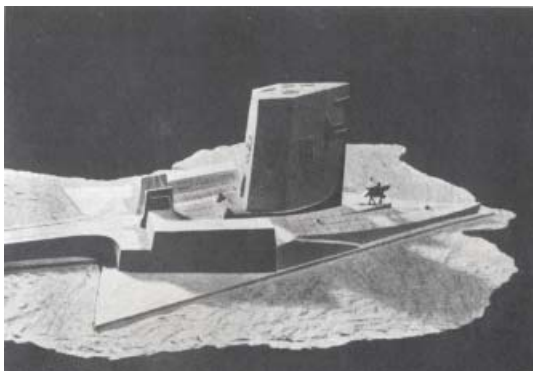


FIG. 81 Maquete da proposta de Pardal Monteiro, para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres

FIG. 82 Proposta de José Cortês para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres



as intervenções efectuadas na Assembleia Geral do Sindicato dos Arquitectos, em 19 de Setembro de 1934, reflectindo críticas à não participação de arquitectos na decisão final e tendo como objectivo principal a anulação do concurso, condenando a selecção do júri do projecto dos Rebello de Andrade. O documento elaborado, apesar de elogiar projectos de outros arquitectos como Cottinelli Telmo e Raul Lino, propunha como alternativa a combinação das propostas do arquitecto Pardal Monteiro e do José Cortês, como sendo estes os mais bem sucedidos em definir o simbolismo necessário ao monumento. Pardal Monteiro pela monumentalidade exterior com base no signo do padrão²⁴¹, e José Cortês pelo sentido de espiritualidade interior apoiada no símbolo da capela.²⁴²

O projecto de José Cortês era composto por uma estátua ao Infante, um templo simbólico, um museu das Navegações e Conquistas e uma biblioteca. O projecto de Pardal Monteiro, intitulado de "Mar", é constituído por uma torre monumental rematada por uma cruz de Cristo, que deveria servir de fonte de luz, sendo colocado no seu embassamento uma estátua ao Infante D. Henrique. E finalmente no seu interior, um museu do Infante.

As críticas ao projecto dos irmãos Rebello de Andrade focavam problemas de ordem da iluminação, de ordem construtiva, mas sobretudo centram-se nas suas opções formais, referindo-se à rosa-dos-ventos, à diminuta dimensão do painel, e sobretudo ao carácter oblíquo da estrutura, comparado negativamente em relação a inclinação do projecto de Pardal Monteiro, com base em analogias metafóricas:

*"A sensação de angústia provocada por aquela inclinação, anti-natural, criará, sim, uma outra alegoria (...) a de uma perpétua sensação de queda de toda a nossa grandeza nacional."*²⁴³

Segundo a análise de Pedro Vieira de Almeida, que se debruçou sobre este documento em diferentes escritos, a sua importância reside em ser pela *"primeira e única vez se ter formulado em termos teóricos a proposta da criação de um «estilo português de arquitectura moderna»"*,²⁴⁴ mais importante com a intenção de serem os arquitectos a imporem esse estilo ao poder político.²⁴⁵

Efectivamente, é na defesa de uma arquitectura moderna portuguesa, que o autor ou autores deste texto (em que Almeida atribui a principal responsabilidade a Cottinelli Telmo), se fundamentam para imporem as suas críticas, classificando o projecto dos Rebello de Andrade de tradicionalista, em oposição ao projecto moderno de Monteiro.²⁴⁶ Todavia essas críticas, tratando-se de um projecto sobretudo simbólico, recaem nos aspectos formais, não só da proporção ou do aspecto plástico, mas também dos elementos decorativos associados. Os defensores do modernismo centram a sua atenção sobre o objecto em si e no simbolismo decorrente dele, com base numa gramática de evocação e de fundamentação histórica, sem mencionarem questões, como a relação com o espaço de implantação e o impacto que geraria aos futuros visitantes.

Após a polémica levantada por este documento, e alegando motivos de ordem económica, em que a sua construção ultrapassava o orçamento previsto, e também de ordem técnica, relativos à incapacidade de construir o projecto, o concurso é anulado.

²⁴¹ "O motivo espiritual a exprimir no monumento em forma arquitectónica levou Pardal Monteiro, (...), a pensar no padrão como motivo do seu pensamento." *"Esta enorme criação portuguesa (o padrão) – síntese do pelourinho, símbolo da autoridade política e da cruz, símbolo da fé religiosa – é de facto a simbolização, única, de síntese, da Fé e do Império."* in "Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante" in ALMEIDA, Pedro Vieira de; "A Arquitectura do Estado Novo"; Livros Horizonte, Lisboa; 2002; p.232-233

²⁴² "E está é a verdade, incontestável, é que a maior realização do exterior monumental é a de Pardal Monteiro, a maior concepção e realização de arte interior do monumento é a de José Cortez". "O que Pardal Monteiro concebeu em energia e ritmo de proporções grandiosas deu o monumento exterior. O que José Cortez concebeu em religiosidade interior deu a Capela Sepulcral do Infante." *"E todo o projecto de José Cortês é feito de simbolismo e espiritualidade."* in Idem; p.239-240

²⁴³ Idem, ibidem; p.249

IV. 2 Concurso de 1936-1938

Em 1936, é realizada uma segunda edição do concurso, seleccionado o projecto desenvolvido pela equipa de Carlos de Ramos com Leopoldo de Almeida e Almada Negreiros. A proposta consistia numa vela retesada ligada a um mastro padrão, com uma sugestão de proa que servia de base à figura do Infante. Sendo uma derivação simplificada e estilizada do projecto criado para a primeira edição do concurso, que não chegou a ser apresentado por uma questão de prazos, observa-se neste projecto uma preocupação em incluir os elementos simbólicos, referidos na "Representação de 35", como a vela, o padrão e a fortaleza. Sendo esta proposta uma simplificação do projecto anterior, é ainda patente um excesso de decoração e uma falta de sentido unitário e equilíbrio entre as diferentes escalas dos elementos simbólicos. De salientar, que a proposta dos Rebello de Andrade, sem alterações em relação à apresentada anteriormente, ficou em quarto lugar.

Mais uma vez, numa altura em que o interesse governamental começa a focar-se nas Comemorações dos Centenários, as dúvidas em relação ao projecto seleccionado e às restantes propostas apresentadas, definem o mesmo desfecho, com os mesmos argumentos.

IV. 3 Concurso de 1954-1957

Pela celebração dos 500 anos sobre da morte do Infante, em 1960, é realizada uma terceira edição do concurso, agora aberto a projectos internacionais. Apesar das vinte quatro participações estrangeiras, entre as quarenta e cinco no total, os melhores classificados são todos de origem nacional. O primeiro prémio é atribuído ao arquitecto João Andersen (1920-1967), em parceria com escultor Barata Feyo, o pintor Júlio Resende e o engenheiro Ferry Borges, com o projecto "Mar Novo". João Andersen era um arquitecto formado no Porto, e foi co-autor, juntamente com Januário Godinho de uma das últimas obras monumentalistas produzidas pelo Estado Novo, o Palácio da Justiça de Lisboa (1960).

O projecto destaca-se dos anteriores pelo seu sentido dinâmico, sem contudo abandonar a noção de simetria. Na sua organização composto pela articulação de três praças sucessivas, existe um predomínio do espaço sobre o objecto, desde da entrada no promontório através da Praça História Trágico-Marítima, seguida da Praça dos Descobrimentos e concluída pela Praça do Infante. A primeira e a segunda praça são ligadas por um percurso de 300 metros, e a ligação à terceira é efectuada por um percurso estreito. A Praça dos Descobrimentos é dividida por uma parede em espiral e alberga ainda uma sala subterrânea, a "Cripta". Na Praça do Infante é projectada uma estátua do Infante, de Barata Feyo, enquanto que Júlio Resende contribui com uma composição de mosaicos coloridos.

Pedro Vieira de Almeida classifica o projecto de João Andersen como o "*mais violentador de Sagres*", de todos os projectos apresentados a concurso, em que "*o promontório surge domesticado, perde o carácter agreste*" e "*o local resulta de algum modo dessacralizado*,

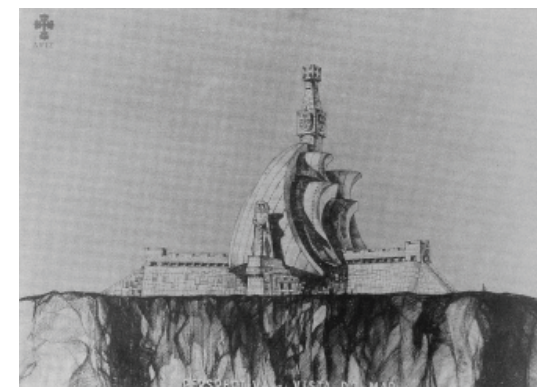


FIG. 83-84 Proposta de Carlos Ramos (não apresentada) para a edição de 1933-35 do Concurso Sagres

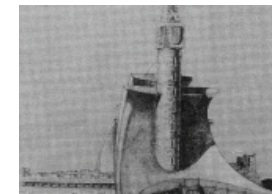


FIG. 85 Projecto de Carlos Ramos, 1º prémio da edição de 1936-1938 do Concurso Sagres



²⁴⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de: "A Arquitectura Moderna em Portugal": in História da Arte em Portugal, volume 14, Edições Alfa, Lisboa; 1986; p. 59

²⁴⁵ "Mas para nós hoje, o significado mais amplo da "Representação 35" acaba por ser, em primeiro lugar, o do esforço das gerações dos arquitectos que se tinham por modernos para se fazerem acreditar junto do poder político estabelecido a partir do 28 de Maio e em segundo lugar, o seu efectivo empenhamento na construção de uma teoria moderna e nacionalista de arquitectura." in ALMEIDA, Pedro Vieira de: "A Arquitectura do Estado Novo"; Livros Horizonte, Lisboa; 2002; p.68

²⁴⁶ Referindo-se a obra de Pardal Monteiro: "Resultado imenso – a criação de um estilo português de arquitectura moderna pelo o predomínio do motivo do padrão." Enquanto que os arquitectos Rebello de Andrade são apelidados de tradicionais: "São autores do projecto aprovado pelo júri dois distintos arquitectos tradicionais..." in "Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante" in ALMEIDA, Pedro Vieira de: "A Arquitectura do Estado Novo"; Livros Horizonte, Lisboa; 2002; p.235; p.246



FIG. 86 Proposta de João Andersen para a edição de 1954-1957 do Concurso Sagres

higienizado, esterilizado."²⁴⁷ Característica comum a todas as propostas classificadas nas diferentes edições, que o autor atribui à influência do movimento moderno:

*"...o que os vários concursos do Infante, até ao remate do Mar Novo, demonstram é a incapacidade, que tem sido quase permanente na arquitectura moderna portuguesa, de entender e dar sentido aos valores de sítio e de lugar."*²⁴⁸

*"Entender Sagres era entender o mito, era entender o sagrado, e isso estava fora do âmbito da linguagem moderna."*²⁴⁹

Apesar da intervenção do Sindicato dos Arquitectos na perspectiva que o monumento fosse finalmente edificado, mais uma vez a sua realização não se concretiza, e desta vez sem qualquer justificação oficial. A opção encontrada para homenagear o Infante D. Henrique, foi a reconstrução do Padrão dos Descobrimentos, projectado para a "Exposição do Mundo Português", por Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, não em Sagres, mas em Lisboa, à frente da Praça do Império.



FIG. 87 Padrão dos Descobrimetos, de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, reconstruído em 1960

²⁴⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de; *"A Arquitectura Moderna em Portugal"*; in *História da Arte em Portugal*, volume 14, Edições Alfa, Lisboa; 1986; p.127-128

²⁴⁸ *Idem*; p.128

²⁴⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de; *"A Arquitectura do Estado Novo"*; Livros Horizonte, Lisboa; 2002; p.132

V. Comemoração dos Centenários e a “Exposição Histórica do Mundo Português”, em 1940

A “Exposição do Mundo Português”, salienta-se como o mais importante evento a realizar dentro das Comemorações dos Centenários, em 1940, e como tal, momento onde se congregam os esforços construtivos e realizadores de um regime em consolidação, e também o empenho criativo das principais personalidades artísticas, ao dispor do Estado Novo. O desejo de glorificar a nacionalidade, pela evocação de oito séculos de História, era motivado simultaneamente pela necessidade de demonstrar a capacidade civilizadora de Portugal, legitimando o Estado Novo através da celebração do Império, e pela necessidade de se impor como Nação aos olhos de Portugal e do Mundo. A data que assinala a fundação da nacionalidade (1140) e a recuperação da independência portuguesa (1640), é encarada com um sentido muito mais lato, comprovado pelas palavras de António Ferro, referindo que estava em causa era *“o ano do nascimento, o ano do renascimento e o ano apoteótico do ressurgimento”*.²⁵⁰

A concepção, a distribuição do programa e o local de implantação foi determinado rapidamente, através da parceria entre Cottinelli Telmo, o arquitecto-chefe nomeado, e Duarte Pacheco, o responsável pela materialização do evento, como Presidente da Câmara de Lisboa e Ministro das Obras Públicas. Entre as duas propostas de implantação apresentadas, ambas relacionadas com os Jerónimos, é preferida a proposta de remeter a exposição para as suas traseiras, sendo seleccionada por Duarte Pacheco, a opção que privilegia a ligação simbólica ao rio Tejo e usa o Mosteiro dos Jerónimos, como pano de fundo, estendendo o espaço da exposição desde da Praça Afonso de Albuquerque até à Torre de Belém.

A Exposição encontra-se organizada em torno da “Praça do Império”, espaço articulador dos pavilhões e das secções especiais, tirando partido da relação com o rio Tejo e do cenário do Mosteiro dos Jerónimos. De forma quadrangular e tendo como centro a “Fonte Monumental”, a praça era delimitada pelos principais pavilhões da Exposição; a oeste pelo “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, de Cottinelli Telmo, e a este pelo “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, de Cristiano da Silva, perpendiculares ao rio e separados do mesmo pela Avenida da Índia e Via Férrea. A rematar a praça a Sul, encontrava-se o “Espelho de Água”, de António Lino, e o monumento “Padrão dos Descobrimentos”, também da autoria de Cottinelli Telmo em colaboração com Leopoldo de Almeida, colocado sobre a doca de Belém, em eixo axial com a praça. Como elemento simbólico foi incluído ainda a “Nau de Portugal”, embarcação que pretendia recriar fielmente um galeão português do século XVII-XVIII. De realçar que o “Espelho de Água” e “Padrão dos Descobrimentos”, são dos poucos elementos sobreviventes da exposição. O “Padrão” apesar de ter sido, à semelhança dos restantes pavilhões, construído em estafe e gesso e destruído passado três anos do encerramento da Exposição, sendo reedificado em 1960, em homenagem ao 5º Centenário do Infante, em pretensão da proposta vencedora da terceira edição do Concurso Sagres, como já foi mencionado.

²⁵⁰ FERRO, António; “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”, in Diário de Notícias 17/9/1938 in Acciaiuoli, Margarida; *“Exposições do Estado Novo: 1934-1940”*; Livros Horizonte, Lisboa; 1998; p.107

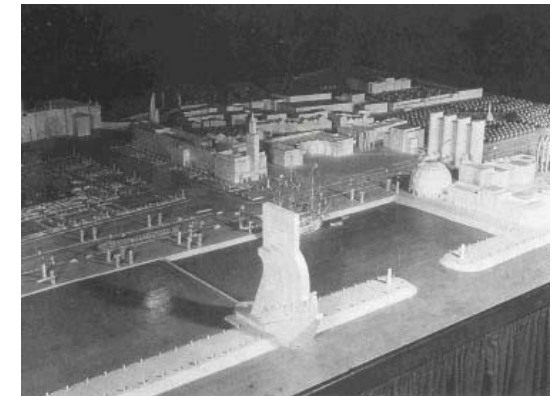


FIG. 88 Maquete da “Exposição Histórica do Mundo Português” (1939)

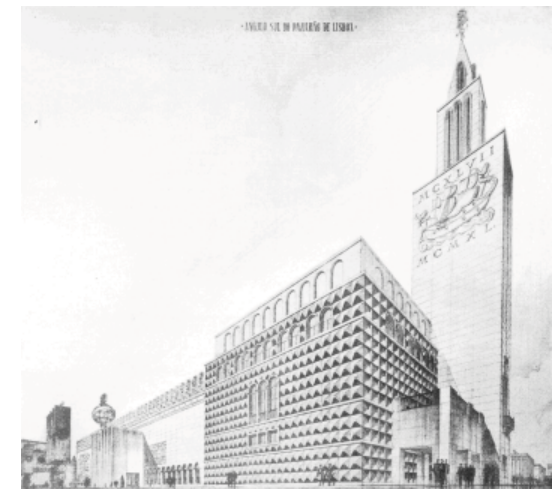


FIG. 89 Estudo de Cristiano da Silva para o “Pavilhão da Honra e de Lisboa” (1939)

FIG. 90 Estudo de Cottinelli Telmo da fachada principal do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo” (1939)





FIG. 91 Pavilhão da "Fundação", de Rodrigues da Lima



FIG. 92 Pavilhão da "Formação e Conquista", de Rodrigues da Lima



FIG. 93 Espelho de Água de António Lino e o pavilhão da "Arte e da Indústria", da Secção da Vida Popular, actual Museu de Arte Popular



FIG. 94 Pavilhão e Esfera dos Descobrimentos, de Pardal Monteiro

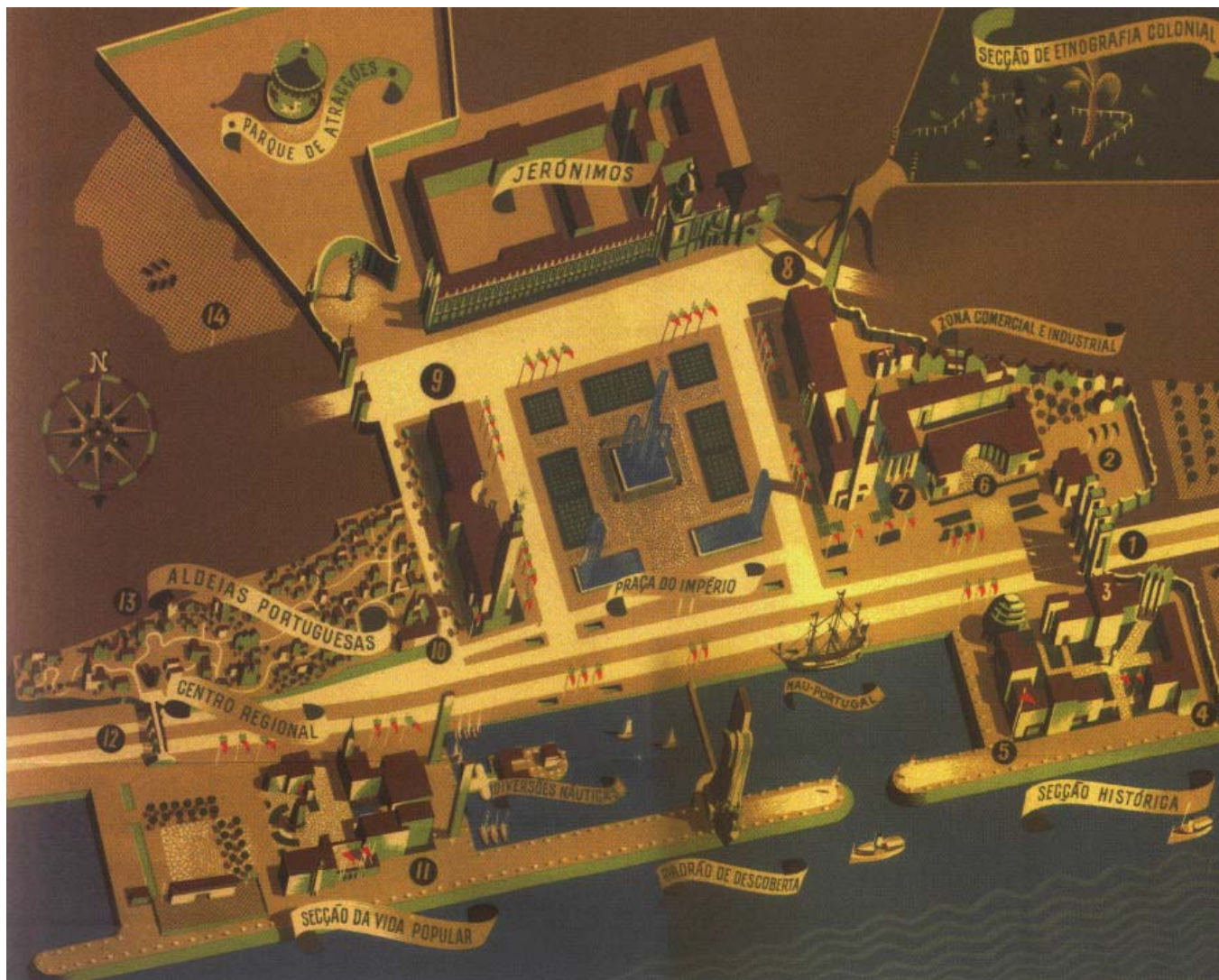


FIG. 95 Planta geral da "Exposição Histórica do Mundo Português"

- | | | |
|--|--------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Porta da Fundação | 6. Pavilhão da Colonização | 11. Pavilhões do Centro Regional |
| 2. Pavilhão da Fundação | 7. Pavilhão do Brasil | 12. Ponte sobre a Avenida da Índia |
| 3. Pavilhão da Formação e da Conquista | 8. Pavilhão da Honra e de Lisboa | 13. Aldeias Portuguesas |
| 4. Pavilhão da Independência | 9. Pavilhão dos Portugueses no Mundo | 14/15. Parques de Estacionamento |
| 5. Pavilhão dos Descobrimentos | 10. Pavilhão dos Caminhos de Ferro | |

A entrada principal da exposição localizava-se a nascente, sobre a Avenida da Índia, através da porta da “Fundação”, concebida por Cottinelli Telmo, assinalada por quatro torres monumentais, com a figura de guerreiros medievais em relevo. A porta da “Fundação” dava passagem a “Secção Histórica”, composta por seis pavilhões: “Pavilhão da Fundação”, “Pavilhão da Formação e Conquista” e “Pavilhão da Independência”, os três da autoria dos arquitectos Raul Rodrigues da Lima e Luís Pastor de Macedo. A “Secção Histórica” inclui ainda o “Pavilhão dos Descobrimentos”, de Pardal Monteiro, o “Pavilhão da Colonização”, de Carlos Ramos e o “Pavilhão do Brasil”, de Raul Lino, única presença internacional.

Do lado poente da exposição, junto ao rio, e com acesso pela porta da “Restauração”, encontrava-se a “Secção da Vida Popular”, que englobava o “Pavilhão da Vida Popular”, de Veloso Reis Camelo e João Simões, o “Centro Regional”, dirigido directamente por António Ferro e da autoria de Jorge Segurado e ainda a reconstituição das aldeias portuguesas, coordenado por Raul Lino.

Junto ao Mosteiro dos Jerónimos, e colocado estrategicamente na parte posterior, encontrava-se o “Parque de Atracções”, de Keil do Amaral, e no sentido oposto, mais afastado do monumento e inserido no Jardim do Ultramar de António Lino, localizava-se a “Secção Etnográfica Colonial”, dirigida por Henrique Galvão e concebido por Gonçalo Melo Breyne. Esta secção era composta pela representação de miniaturas de tipologias coloniais, segundo reconstituições e ensaios. A “Secção Colonial” incluía ainda o “Pavilhão de Angola e Moçambique”, projectado por António Lino, “Pavilhão da Guiné”, de Gonçalo Mello Breyner, o pavilhão dedicado às colónias insulares (Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Timor) do arquitecto Vasco Regaleira e ainda pavilhões diversos e instalações de documentação diversa, abrangendo por exemplo o “Pavilhão das Missões Católicas” e a “Casa Portuguesa das Colónias” de Vasco Regaleira, o “Pavilhão da Caça – Turismo do Império” e o “Pavilhão da Arte Indígenas” de Gonçalo Mello Breyner. Foram concebidos ainda dois pavilhões dedicados à demonstração do poder de realização do regime português no presente, o “Pavilhão das Telecomunicações”, de Adelino Nunes e o “Pavilhão dos Portos e Caminhos-de-Ferro”, de Cottinelli Telmo.

Entre os pavilhões destacam-se o “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, espaço seleccionado para a inauguração a 23 de Junho, com 150 metros de comprimento, composto por dois volumes, completado a sul por uma torre de 50 metros. Neste edifício, Cristino da Silva combina uma linguagem racionalista de linha rectas, com a inclusão de elementos decorativos, como o brasão de Lisboa e a esfera armilar, destacando-se na sua totalidade o sentido de monumentalidade que este tipo de exposição pressupunha. O corpo a norte, de paredes lisas é coroado por uma faixa de motivos de inspiração manuelina, composto por cruces e esferas. A entrada é integrada num pórtico central, composto por colonatas estilizadas rematadas por arcos e coroado com uma esfera armilar. O pórtico é precedido por um baixo-relevo de Canto da Maia, e sucedido por uma arcaria inscrita na fachada. O segundo corpo a sul, relativamente mais alto que o anterior e avançado sobre a praça, constitui-se como uma alusão à “Casa dos Bicos”, através da incorporação de janelas venezianas e da simulação de revestimento



FIG. 96 Porta da “Fundação”, de Cottinelli Telmo, entrada nascente da Exposição



FIG. 97 “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, de Cristino da Silva



FIG. 98 “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, de Cottinelli Telmo



FIG. 99 Fachada virada para o rio Tejo, do "Pavilhão dos Portugueses no Mundo", de Cottinelli Telmo

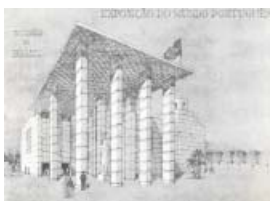


FIG. 100 Estudo para o "Pavilhão do Brasil", de Raul Lino

em almofadaria. Entre os dois corpos encontra-se uma segunda entrada, assinalada por um brasão de Lisboa. Finalmente a torre de paredes lisas era decorada com um baixo-relevo de uma caravela olisiponense e rematada por um torreão de frestas lisas.

No "Pavilhão dos Portugueses no Mundo", observa-se à semelhança do anterior, uma concentração do esforço projectual na fachada virada para a praça. Com 164 metros de extensão, a entrada principal é assinalada por uma reentrância côncava central, onde é implantada a estátua da "Soberania", criada em colaboração com Leopoldo de Almeida. A carga simbólica do monumento é sublinhada por duas esferas armilares simétricas, colocadas na cobertura. Como elementos decorativos são ainda aplicados, uma fiada de brasões heráldicos das principais linhagens portuguesas. Também à semelhança do pavilhão anterior, o edifício é rematado do lado do rio com uma torre, que por sua vez é encimada com um bloco onde são colocadas, nas quatro faces, as quinas de Portugal.

Estes dois pavilhões, marcam o tom da exposição, caracterizado por um despojamento de raiz moderna, sobre a qual eram colocados elementos de carácter simbólico que deveriam satisfazer o revivalismo histórico e a evocação nacionalista, na inclusão de motivos como torres, quinas e esferas armilares. Tal como, no projecto de Cristino da Silva é patente a influência das directrizes do arquitecto-chefe, também são os restantes pavilhões da exposição. De realçar que a intenção inicial na concepção da Exposição era a de dotar a capital do país com equipamentos, reaproveitando os edifícios. Porém, o interesse de Cottinelli Telmo pela arquitectura efémera motiva uma abordagem da "Exposição do Mundo Português", como uma oportunidade de experimentação, determinando que a maioria das estruturas erguidas tenha um carácter temporário. A influência de Cottinelli é igualmente patente na exploração cénica da iluminação nocturna, relacionada talvez com a sua experiência como cenógrafo.

Em outros pavilhões da exposição o tratamento formal é decorrente do próprio tema do edifício, aliado a um sentido de monumentalidade constante, como é o caso do "Pavilhão da Fundação", de Raul Rodrigues da Lima, que recria uma fortaleza medieval com ameias, ponte levadiça e fosso, decorada com uma enorme cruz estilizada com a inscrição da palavra "Portugal". Ou ainda o "Pavilhão dos Descobrimentos", de Pardal Monteiro, que inclui uma enorme esfera dos Descobrimentos, destinada a albergar o recinto de saída do pavilhão.

Subordinado a toda a exposição, está o recurso ao carácter monumental como mecanismo glorificador. Característica paralela à arquitectura desenvolvida pelos regimes fascistas europeus, que se baseavam numa recuperação classicista em correspondência à negação do Modernismo. Na situação nacional, a recusa ao Modernismo não é expressa claramente, mas é visível uma combinação da escala monumental sobretudo com estilizações de índole historicista e ruralista. Apesar de outros exemplos, como a Universidade de Coimbra, onde é perceptível a aplicação de uma linguagem classicista, na "Exposição do Mundo Português", o que estava em causa era a celebração do passado de Portugal, sendo os valores da tradição e de determinados períodos históricos a base de inspiração.²⁵¹

²⁵¹ Em referência a "Exposição do Mundo Português", Nuno Portas diz: "Não chegava fazer caixotes funcionais, era necessário embrulhá-los em papel de memória e memória chamava-se «rústico» (as raízes do povo) e «joanino» (as raízes do poder, o sumo do império) ou, melhor ainda, a colagem de ambos." PORTAS, Nuno; "A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma interpretação"; in ZEVI, Bruno; "Historia da arquitectura Moderna"; volume 2 Ed. Arcádia, Lisboa; 1973; p.719

FIG. 101 "Pavilhão da Colonização", de Carlos Ramos



Sendo a “Exposição do Mundo Português” um dos momentos de maior investimento por parte do Regime e contando com a participação essencial de inúmeros arquitectos, talvez seja compreensível a relação que foi estabelecida entre este episódio de carácter único, com o desenvolvimento da arquitectura portuguesa, posterior a este acontecimento.²⁵² A realização desta exposição surge em circunstâncias específicas, no auge da 2ª Grande Guerra, onde a ameaça sobre os regimes fascistas provoca a necessidade de reforçarem a sua imagem, e consequentemente ampliar o seu empenhamento propagandista. A “Exposição do Mundo Português”, vista simultaneamente, como uma estratégia de enaltecimento do próprio Estado Novo e um reavivar da história como exaltação cultural e cívica, é do ponto de vista da arquitectura, uma clara resposta de compromisso. É esse compromisso, efectuado pelos arquitectos, entre as tendências existentes e os objectivos da identidade promotora (patentes noutras obras com programas diferentes), que esta subjacente a exposição, mais que um determinado modelo formal.



FIG. 102 Vista da Praça do Império para o “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, de Cristino da Silva

²⁵² *“A proposta de Cottinelli tal como a de Cristino reflectem uma ritualização da modernidade no momento exacto em que se dava o encontro inadiável com a História. (...) mas, as soluções que os caracterizam, eram já as formas explícitas de uma apropriação onde se antevia o desenho que marcaria os anos seguintes.”* in ACCIAIROLI, Margarida; *“Exposições do Estado Novo: 1934-1940”*; Livros Horizonte, Lisboa; 1998; p.137

“Para os produtores da arquitectura modernista, a Exposição do Mundo Português foi um primeiro campo de outras experiências. E pelo menos durante uma década o conceito de tradição, sinónimo de reaportuguesamento, instalou-se em todos os ateliers do país.” in ROSAS, Fernando; *“Nova história de Portugal”* direcção de Joel Serrão e A.H. Oliveira Marques, *“Portugal e o Estado Novo (1930-1960)”*; Ed. Presença, Lisboa; 1990; p.434

“A Exposição do Mundo Português, (...) é um ponto de chegada e não de partida – como o futuro o demonstrara.” in FRANÇA, José Augusto; *“A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)”*; Livraria Bertrand, Lisboa, 3ª edição; 1991; p.225

