

*Ex nihilo nihil fit*¹

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

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 20th 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 “triumfo” do Movimento Moderno, contra adversidades e adversários, e desse triunfo 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 Branco²).

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.³

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, marginal⁴, num momento em que a *Art Déco* estava consagrada e no seu auge, se não antes⁵ pelo menos após a “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” de 1925⁶.

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 nome⁷) e, durante muito tempo, sem sequer uma designação⁸.

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 elenco⁹, 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 heranças¹⁰, é preciso fazer justiça e admitir ainda uma outra verdade pouco dita: que a maior parte

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 1925¹¹ (assim como Perret, Behrens e Asplund¹²) 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 Wagner¹³, Hoffmann¹⁴, Olbrich¹⁵, Victor Horta¹⁶, Mackintosh¹⁷, Berlage¹⁸, Poelzig¹⁹, Mendelsohn²⁰, Behrens²¹, Tessenow²², Tony Garnier²³, Perret²⁴, Chiattonne²⁵, Asplund²⁶ e Eliel Saarinen²⁷ 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 movimentos²⁸ 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 20²⁹, a nova mentalidade sobre o corpo e a saúde³⁰, o aparecimento das férias, do turismo, e portanto dos valores de cosmopolitismo e exotismo³¹).

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* compreende³²:

- 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 cinetismo³³;
- 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 padrões³⁴.

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 conservadores³⁵ e das rupturas reaccionárias³⁶, 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 emergentes³⁷.

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 deslocções espaciais tornam-no um dos criadores mais influentes deste período³⁸).

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*³⁹, 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 equilíbrio⁴⁰; 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 movimento⁴¹; 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 estilística⁴², 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 dirigidos⁴³), 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 1948⁴⁴, 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 50⁴⁵ se iniciam num dialecto *Déco* e têm obras de passagem em que ambas as modernidades convivem⁴⁶.

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 português⁴⁷. 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 Paris⁴⁸; 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 faz⁴⁹) neste período em que aquele está na DGEMN⁵⁰ 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 Galiza⁵¹, o bloco de 4 habitações no Pinheiro Manso⁵²) revelam, aliás, uma opção por não seguir essa viragem nacional-historicista, mas são, *inequivocamente*, *Art Déco*⁵³.

–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 Ramos⁵⁴; 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

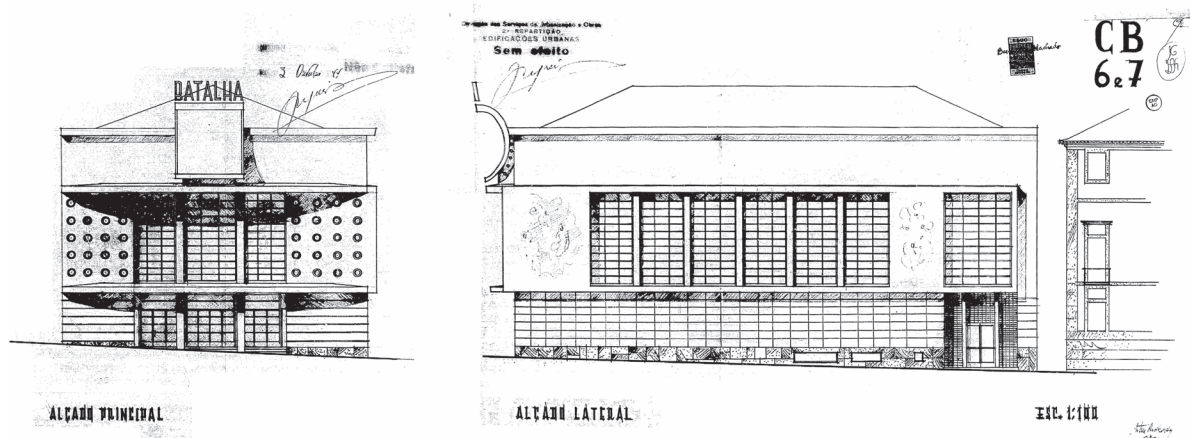


Figura 3 – O ante-projecto do Cinema Batalha: alçados

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.

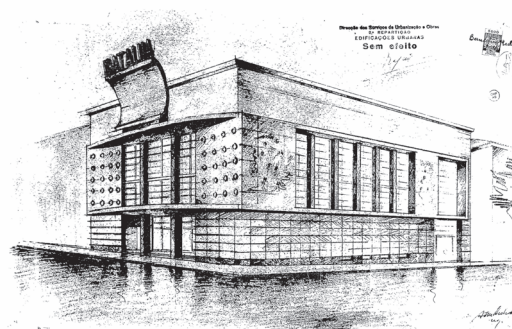


Figura 4 – O ante-projecto do Cinema Batalha: perspectiva

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 eléctrica⁵⁵, dos néons às superfícies semeadas, interior e exteriormente, de pontos de luz⁵⁶). Joga mais claramente com valores de luxo, inclusive na forma como é classicista, e, portanto, burguês. Sugere, pela fachada principal, uma simetria que é monumentalizante⁵⁷ 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 particular⁵⁸, como já referi, mas também de criação de padrões geométricos, como o dos paramentos oblíquos da fachada principal, quadriculados pela iluminação.

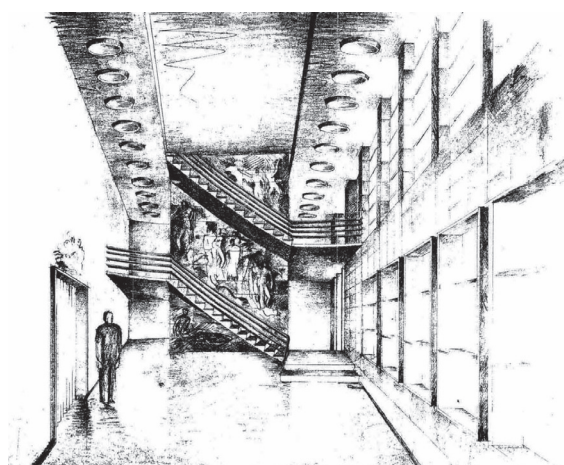


Figura 5 – O ante-projecto do Cinema Batalha: desenho do *foyer* lateral

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 duma frente urbana fragmentada, acentuando o gaveto mas reservando-lhe a ondulação para o vértice dessa área triangular.

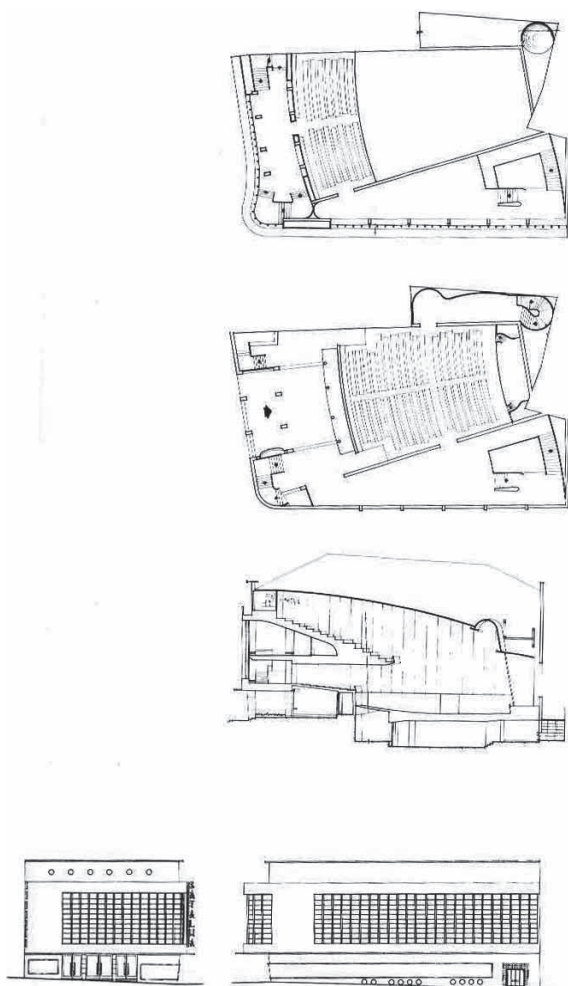


Figura 6 - O projecto final do Cinema Batalha

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 visto⁵⁹, 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 Moderno⁶⁰. Existe uma sensível superação da massa em direcção ao volume⁶¹; 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).

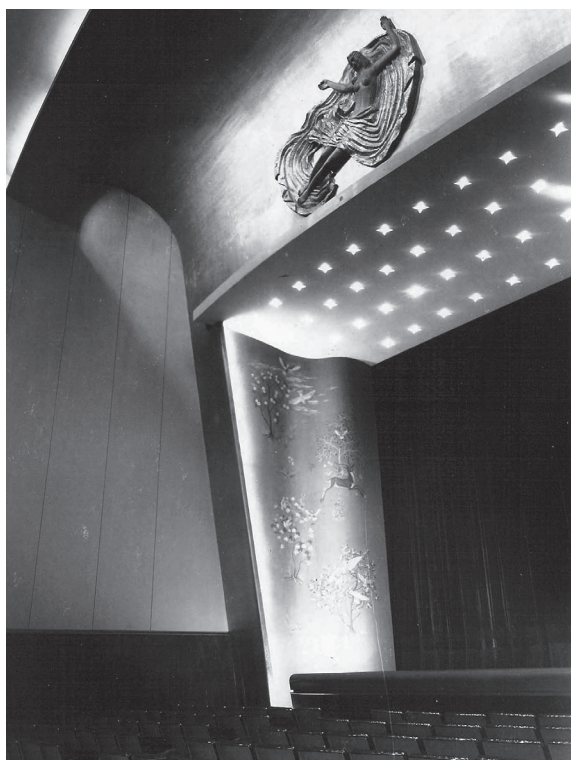


Figura 9 - A sala do Cinema Batalha: cenografia

In terminis, o Cinema Batalha é o exemplo cabal de que o Verbo do Movimento Moderno não se realiza em Portugal *ex nihilo*⁶². 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 nacionalidade⁶³.

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 continuidade⁶⁴, e rapidamente aceita elementos polissémicos, identi-

tários⁶⁵, 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*⁶⁶.

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). *20th 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 Carvalhosa, 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.