

O Moderno Estylo em Portugal

Introdução

A análise dos múltiplos fascículos que integram a revista *A Construção Moderna* (1900-1919), que teria como directores técnicos o Engenheiro José Manuel Melo de Mattos (1856-1915) e o Arquitecto Rosendo Carvalheira (1864-1919), constituiu-se como alavanca para o entendimento daquilo que foram alguns interiores e peças de mobiliário, projectados em Portugal nas duas primeiras décadas do século XX. O acesso a todos os números em formato digital foi possível graças à integração da presente investigação no âmbito do projecto de investigação Arquitectura(s) de papel - Estudo sistemático de imagens e projectos de *Arquitectura do início do século XX, através de A Construção Moderna 1900-1919* [1], coordenado pela Prof.^a Marieta Dá Mesquita, que, partindo da construção de uma base de dados constituída pelos 542 fascículos digitalizados do periódico *A Construção Moderna*, se centrou na análise dos seus artigos divulgadores de tipologias arquitectónicas, de interiores e peças de mobiliário, de regulamentos, de inovações técnicas no domínio da construção, de reflexões críticas em torno da produção nacional e internacional.

A descoberta de textos e imagens publicados nesta publicação documenta uma passagem do *Art Nouveau* pelo nosso país que despertou particularmente o nosso interesse, na medida em que nos remetem não apenas para o estudo do projecto de arquitectura em si, mas para aquilo que foram intervenções ambiciosas no âmbito do design de interiores e equipamento e mesmo quando estas não superaram o suporte de papel, vingariam como veículos de comunicação de novos princípios, novas tecnologias, novos modos de pensar exteriores ao contexto português: “*A Construção Moderna – Revista Quinzenal Illustrada Sob a Direcção de um grupo de Constructores – Collaborada por Distinctos Technicos da Especialidade, criada em Fevereiro de 1900 e cuja duração se estende até 1919, constitui-se como a primeira publicação periódica portuguesa directamente vocacionada para as áreas da construção, visando preocupações de modernização técnica e procurando um público não necessariamente de especialistas, mas dirigido a um espectro social alargado em que pudessem ser confrontados percursos profissionais distintos, e onde o denominador comum se alicerçasse na reflexão doutrinária, operativa e científica*” [2]. A informação e conhecimento despoletados por esta publicação conduziram posteriormente a um estudo mais abrangente que também englobaria interiores de obras arquitectónicas não divulgadas pela imprensa de especialidade, nomeadamente espaços comerciais que sobreviveram ao longo do tempo, universos espaciais de encenação mas também de funcionalidade e racionalização, que, à imagem de uma tradição bem portuguesa, nascem de um reinterpretação e reinvenção de estilos internacionais, neste caso específico, do *Art Nouveau*.

1. A Arte Nova como assimetria no percurso de procura de um estilo nacional

Na procura da origem de uma arquitectura portuguesa, o ecletismo surge em Oitocentos como fase de transição para aquilo que será uma “arquitECTURA portuguesa”, particularmente impulsionada por Raul Lino (1879-1974) e referenciada em valores históricos associados a momentos de grandeza do país. Mas “*não foi só com aspectos formais e ideológicos que a arquitectura deste período se viu confrontada, porque até o tipo de edifícios a construir, o fim a que se destinavam, as encomendas e a mentalidade, sofreram mudanças vultuosas. A igreja e o palácio, que até Oitocentos se assumiram como construções dominantes, deixaram de o ser, sobretudo depois de se ter consolidado o desenvolvimento industrial, consumada a ascensão da burguesia e de, entre nós, se terem instalado determinadas correntes ideológicas e doutrinárias (...)*” [3]. Todas estas mutações reflectir-se-iam numa evolução das tipologias espaciais e numa sucessão de neo-estilos que davam resposta aos gostos dos novos clientes e que transitariam para o século seguinte, convivendo, em alguns casos, com vocabulários provenientes do Art Nouveau.

“*O percurso do ecletismo, diferente do historicismo, visa exprimir os valores contemporâneos e construir a arquitectura dos tempos presentes*” [4] e para Épron, “*a confusão entre ecletismo e historicismo começa assim que os arquitectos ditos “góticos” ou os arquitectos ditos “clássicos” abandonam o ecletismo (...) para mergulhar, por vontade do cliente, no pastiche histórico*”. No contexto francês, “*os góticos que procuravam as origens de uma arquitectura nacional na arquitectura da Idade Média; os que, através do neo-Louis XVI, por volta de 1910, procuravam uma arquitectura clássica verdadeiramente francesa (procura que acontece em Portugal) - surgem no momento em que a questão nacional divide os franceses, e em que o ecletismo, maioritário no mundo, se torna uma espécie de arquitectura internacional*” [5].

Com o ecletismo, “*a história não é utilizada para transmitir uma mensagem ou uma lição, nem para exprimir um princípio.(...) Ela permite então (aos arquitectos) localizar o seu projecto no quadro da história da arquitectura*” [6], tendo como objectivo “*inscrever o seu trabalho numa continuidade*” [7]. A sua primeira preocupação, num tempo em que parece difícil enunciar uma teoria da arquitectura, é a de ir buscar a diversos registos formais da história da arquitectura, não signos, mas métodos [8]. Neste sentido, conclui-se que o percurso dos ecléticos “*consiste essencialmente em compreender a história, analisando os sistemas que esta experimentou, para depois combinar entre eles certos elementos numa composição que contempla a procura da beleza e destinada a produzir a arquitectura moderna*” [9].

Em Portugal, o neogótico é ultrapassado pelo neomanuelino: “*A função desempenhada pelo neogótico, assumiu-a o neomanuelino, que passou a ter um carácter fundamentalmente moral; mas este não abandonou, como aconteceu com aquele, o exotismo teatral ou a arte da nostalgia. O neomanuelino funcionou como um espólio do*

passado transformado em património; é sobre este património que se apoiará a consciência nacional da nova classe burguesa e, embora esporadicamente, o estado” [10]. E se o Castelo da Pena despoletou o gosto pelo neomanuelino, os restauros no Mosteiro dos Jerónimos foram determinantes na paixão por este estilo. O neogótico era sobretudo observável nos jazigos, e prolongar-se-ia até meados do século XX. O arranjo da fachada dos Jerónimos – da autoria de Rambois (1810-1882) e Cinatti (1808-1879) -, culmina na queda da torre de Cinatti (1878) e, no ano seguinte, Ramalho Ortigão (1836-1915), em “A conclusão do edifício dos Jerónimos”, criticaria duramente o manuelino em geral: “Fazer reviver o triunfante e orgulhoso alarde de pompas manuelinas na arquitectura de um monumento português do séc.XIX seria o sintoma gravíssimo de uma inconsciência de proporções, de uma incompreensão histórica, de um desequilíbrio moral que só pela demência se poderia cientificamente explicar” [11]. Dá-se a crítica particular à conclusão do restauro: “Seria preciso que a este momento houvéssimos outra vez regressado da conquista do Oriente à Ribeira das Naus [...] e que ao ónibus de Belém puxassem tiros de elefantes ou parelhas de rinocerontes” [12].

No primeiro número da revista *A Architectura Portuguesa*, Ramalho Ortigão exprimiria de novo o seu desagrado, agora dirigido às próprias artes aplicadas: “*Desnaturou-se, deturpou-se, acanalhou-se o nome d’arte nova. Essa designação enxovalhada, mais do que aos graves esforços da escola inglesa de Ruskin, de Mackmurdo e de William Morris, para determinar um estilo moderno, caberia á esterilidade inventiva da indústria mobiliária do século decorrido, que em cem anos não fez mais, para nosso gosto de ferros-velhos, que copiar formas extinctas, do feudalismo, da renascença, rococós, barrôcas, napoleônicas. Este retrocesso determinado pela ausência de gosto, aos gostos de ha duzentos, trezentos ou quinhentos annos, é que verdadeiramente constitue a arte nova da nossa época, phenomeno jamais visto em nenhum outro periodo da historia da arte*” [13].

É contra esta sucessão linguística que se insurge o *Art Nouveau*: “*Que nos resta fazer? Repudiar todas as formas pervertidas, desmascarar todos os não sentidos, todas as aberrações e encontrar as formas essenciais da casa, da mesa, da cadeira, da cama e de todos estes objectos indispensáveis à nossa vida, à nossa vida quotidiana. Deste modo, separamos todas as novidades, as novidade recentes e antigas, e reunimo-nos com a tradição: a tradição primordial da concepção, a da forma, adequada, pura e eterna*” [14]. Naquela altura, as visitas e participações nas Exposições Universais de Paris constituir-se-iam como verdadeiros veículos difusores de um *Art Nouveau* em expansão, vinculado a uma nova forma de pensar e projectar. Artistas como Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) ou o pintor João Vaz (1859-1931) obtiveram respectivamente uma medalha de ouro e uma menção honrosa na Exposição Universal de Paris de 1900 e contactariam com a nova luta contra a “falsificação” das formas e propagação de estilos históricos. Torna-se ainda fundamental referir o papel do VI Congresso Internacional de Architectura (1904) que decorreu em Madrid e que contou com a presença de Álvaro Augusto Machado (1874-1944), Francisco Carlos Parente (1872-1924), Adães Bermudes (1864-1948), «*tendo este último feito, posteriormente, no Anuário de 1905, além de considerações equilibradas sobre o desfasamento português em relação ao que era ali discutido, um relato das novidades, nomeadamente no plano estético, em que se discutiu “Arte Nova”*». [15] O Moderno Estilo surge como testemunho inconstante de um

movimento internacional que, através da geração de 1890, se propagava em países como a França, a Bélgica, a Alemanha, a Inglaterra e a Áustria.

De que forma Portugal, a sua imprensa e crítica percebiam estes contributos e de que forma se assumem estes como assimetrias que, ora contrastam com os revivalismos subsistentes e resultantes da procura de um estilo nacional que havia sido iniciada nos oitocentos, ora se aliam a estes numa encenação eclética e simultaneamente “moderna”? Enquanto que a França tinha a oficina de Gallé, a Maison Majorelle ou a Maison Bing que produziam em série, Portugal tinha as oficinas de Joaquim Esteves (Serralharia) ou de José Emygdio Maior [16] (Mobiliário) e artistas experientes na arte da azulejaria, nomeadamente Bordalo pinheiro ou Jorge Pinto. É importante estabelecer estes paralelismos não no sentido derrotista da comparação, mas no sentido de entender o alcance dos principais centros difusores do Art Nouveau. É que Samuel Bing (1838-1905) lançara a sua empresa e galeria de arte em 1895 com o nome *Art Nouveau*, e daria a conhecer os primeiros projectos representativos de um estilo até então conhecido como Modern Style e respectivos autores de distintas nacionalidades: vidros e jóias de Gallé e de René Lalique (1860-1945), cartazes de William Bradley (1868-1962), vidros da Tiffany, obras de Aubrey Beardsley (1872-1898) e Charles Mackintosh (1868-1928), interiores de Van de Velde e Hans Van Lemmem, entre outros. Entre os mais íntimos colaboradores, encontravam-se Georges de Feure, Eugène Gaillard, Edward Colonna (1862-1948) que se salientaram com o seu mobiliário art nouveau da Exposição de Paris de 1900.

Por um lado, Portugal não tinha um mecenas com este cariz internacionalizante, contando com mecenas pontuais e com a realização anual dos Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes que integravam as seguintes áreas: Pintura, Escultura, Arquitectura, Arte Aplicada, Aquarela, Desenho, Pastel, Gravura e Caricatura. Contudo, os estilos Luís XIV, Luís XV, Luís XVI [17] e D.João V contaminavam uma elevada parcela das propostas apresentadas, tendência pontualmente contrariada por um Motivo Arte Nova [18] ou um Quarto de dormir Arte Nova [20] da autoria de Tertuliano Marques comunicado ao público através de desenhos ortográficos. O estado do ensino também não alimentaria um experimentalismo mais precoce e, por essa razão, arquitectos como Tertuliano Lacerda Marques (1883-1942) e Ventura Terra (1866-1919), respectivamente formados em Lisboa e no Porto, frequentariam a École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Adães Bermudes, que também partiria para Paris a fim de frequentar a escola de Belas-Artes e de estudar com Paul Blondel, afirmaria a propósito do VI Congresso Internacional dos Arquitectos: “*todos conheceis a vergonhosa organização do ensino da architectura (...). Infelizmente no Congresso estavam representadas nações mais cultas (...) onde este ensino se encontra satisfatoriamente organizado*” [18].

Contraditoriamente a esta tendência, projectos de devantures, de interiores e de mobiliário de certo modo visionários são propagados pela publicação *A Construcção moderna* [21], o que contrasta com a abordagem quase exclusivamente arquitectónica, empreendida pela *Architectura Portuguesa* [22] (1908-1958). Alguns destes testemunhos jamais abandonariam o suporte de papel, provando que também de utopia é feito o design; outros,

de natureza efêmera, “morreram” dando lugar a intervenções dos novos tempos. Os casos que veremos de seguida são os resistentes que sobreviveram às metamorfoses urbanas contrastando com as intervenções envolventes, assumindo o seu verdadeiro valor como assimetria que nasceu de um culto e desejo de diferença.

2. O Moderno Estilo no acto de (re)vestir e encenar o interior: dois casos de estudo

Com que “objectividade” classificaremos um objecto ou uma arquitectura interior como testemunho do chamado Moderno Estilo? *“Pelo facto de um arquitecto decorar um edifício com alguns pormenores de carácter indiscutivelmente art nouveau poderá dizer-se que, automaticamente, este edifício se tornou uma peça de arquitectura art nouveau? Deve responder-se negativamente; torna-se necessário que existam algumas características que justifiquem o termo de arquitectura art nouveau, enquanto realidade distinta (...).”* [23]

É, contudo, possível procurar agrupar algumas qualidades comuns a obras nacionais e internacionais, representativas de um Moderno Estilo mesmo quando intersectado com linguagens históricas. Estas qualidades são observáveis não só ao nível da arquitectura, mas também dos seus interiores e muito especialmente do equipamento e ao nível da relação entre estes dois últimos universos. Esta relação metamorfoseava-se em função das tipologias arquitectónicas, certamente mais profusivas, no caso das habitações unifamiliares (palacetes, vilas, residências de veraneio), e de carácter mais funcional e menos cénico, no caso das habitações colectivas, nomeadamente os prédios de rendimento.

Revestir a fachada, abordando-a como uma entidade decorativa é uma das estratégias projectuais inerentes ao Art Nouveau, uma qualidade que nos aproxima de múltiplas obras internacionais: obras de Paul Hankar (1859-1901) em Bruxelas, Otto Wagner (1841-1918) em Viena, Joseph Olbrich (1867-1908) em Darmstadt, Paul Bigot (1870-1942) e Jules Lavirotte (1864–1929) em Paris.

São exemplo nacional, os azulejos da criados por Jorge Pinto para fachadas e interiores na cidade de Lisboa. No prédio que ocupa o gaveto formado pelo Largo do Intendente e Avenida D. Amélia, é possível observar frisos com andorinhas nos andares mais elevados e coroamentos semi-circulares, alternadamente com frontões curvos e cornijas gigantes dispostas simetricamente, respectivamente animados por pavões ou por cisnes, sempre cercados de enquadramento floral tipicamente *Art Nouveau*. A componente escultórica de cariz marinho enriquece esta gramática, invadindo o piso comercial: cavalos marinhos, golfinhos e enguias (associadas ao remate dos tubos de queda) contrastam com os girassóis esculpido que enfatizam o arranque inferior das *bow-windows*.

A própria *devanture*, em madeira ou em ferro, se apresenta como revestimento em

fachadas pombalinas, de que são exemplo o Animatógrafo [24] ou a Padaria de S.Julião [25]. Mas raramente, estas intervenções mais cénicas são prolongadas em direcção ao interior habitacional mais intimista. Num prédio de rendimento de inícios do séc.XX, (re)vestir o interior será sempre secundário face ao re(vestir) de uma fachada. Vestir o interior é uma “coisa” do teatro, do efêmero, do passageiro, de uma arquitectura que não cria raízes, que muda ao sabor de tendências e encenações premeditadas. É algo com que nos deparamos fortemente à escala do universo comercial e dos espaços de cultura e lazer.

E, neste sentido, resta-nos dissecar exemplos como o da Panificação Mecânica, situada em Campo de Ourique [26] e com projecto datado de 1902. O seu interior revela-nos colunas revestidas que sustentam vigas de ferro e azulejos de Bordalo Pinheiro, com a espiga donde provém o pão, para além de preservar a sua *devanture*, embora de pendor classicista. Aplicam-se a este projecto as palavras de Van de Velde: «O ornamento completa, deste modo, a forma: ele é o prolongamento e reconhecemos o sentido a justificação na sua função! Esta função consiste em “estruturar ” a forma, e não em “ornar”, como somos usualmente tentados a aceitar. Sem o apoio desta estrutura, à qual se adapta a forma como o envelope de um tecido sobre o chassis ou como uma cadeira sobre a ossatura, a forma tenderá a mudar de aspecto ou a ser destruída! As relações entre este ornamento “estrutural e dinamográfico” e a forma ou as superfícies, devem parecer tão íntimas, que o ornamento pareça ter *“determinado a forma!! (...) De facto, o ornamento estruturo-linear e dinamográfico considerado como o complemento adequado das formas, concebidas segundo o princípio da concepção racional é, conseqüentemente, a imagem do jogo de forças interiores que pressentimos em todas as formas e em todas as matérias”* [27]. Esta relação de intimidade entre superfície, estrutura e ornamento parece sustentar a ambiência particular da Panificação (fig.1).

A ombreira de todos os vãos surge contornada internamente por espelhos ladeados de azulejaria que prolongam a leitura dos vãos, ao mesmo tempo que criam verdadeiros nichos, outrora entradas, hoje espaços onde, sentados à mesa, nos é permitido contemplar este cenário e esquecer o ruído do lado de fora. O azulejo em causa é ilustrativo da temática, apresentando o desenho de uma espiga enquadrada por duas libélulas (tema tipicamente art nouveau) dispostas simetricamente (fig.2). Uma linha fluída desenha, num primeiro momento, um motivo vegetalista que se completa no azulejo seguinte; num segundo momento, nasce a partir da cabeça de cada libélula, desdobrando-se sob a forma de delicadas antenas.



Fig.1 – Vista da sala da Panificação Mecânica.

Um lambril, almofadado em madeira pintada de branco, percorre toda a sala, acima do qual se sucedem azulejos de motivos naturalistas e animalistas de forte policromia. Três espigas, dispostas segundo um eixo de simetria, destacam-se pelo modo como transgridem a moldura circular do azulejo. Essa mesma simetria é reforçada na sua axialidade por mais uma libélula, assente num maior monocromatismo contrariado pelo vermelho das papoilas. A paleta revela o siena da moldura e das espigas laterais, o verde da espiga central, o azul aberto do fundo circular e o claro-escuro (siena e castanho) do insecto.



Fig.2 – Pormenor da azulejaria.

Colunas embebidas na parede interrompem as superfícies verticais, compensando o azulejo num jogo de cheio-vazio. A fragmentação visual da azulejaria é equilibrada pela verticalidade de motivos lineares que percorrem cada uma das colunas, correspondentes a desenhos de ramos pontualmente intercalados com flores. Uma linguagem comum une estes grafismos, apesar das assimetrias inerentes ao desenho de coluna. Porque, embora a simetria possa marcar o pormenor neste projecto de “vestir”, a assimetria gráfica e estilística é proclamada. A malha demarcada por estas colunas determinaria a métrica de todo o tecto e, quem sabe, do pavimento. Um pilar, verdadeiramente dissonante face a este nível de continuidade métrica, ao invés de ser “disfarçado”, é assumido como

Convergências : Revista de Investigação e Ensino das Artes, n.º 3, 2009

ISSN 1646-9054

elemento plástico por excelência (fig.3). O ornamento serve aqui para simbolizar e salientar uma componente estrutural.

A planta do estabelecimento consiste num quadrado que, subdividido em nove partes, determina a localização das colunas, entre as quais surgem os vão exteriores e interiores (estes últimos espelhados). A própria geometria da quadrícula dos caixilhos se encontra relacionada com a dos dentículos do friso que encimam os respectivos vãos. Nos vazios deste friso cortado, surgem motivos circulares dourados que duplicam de escala e assumem um desenho mais floral, sempre que se destinam a pontuar os vazios das almofadas das portas ou dos lambris.



Fig.3 – Figuração humana e naturalista na composição da coluna.

Por fim, projectos como este assinalam a vontade de impulsionar, em Portugal, mudanças não apenas de ordem estética, mas mudanças verdadeiramente sociais através da arquitectura e do design, impulso este que já havia sido lançado por William Morris (1834-1896). É-nos impossível deixar de afirmar a importância de outras intervenções

operadas por Bordalo Pinheiro em espaços comerciais, de que é também exemplo a Tabacaria Mónaco, projecto em que participou a convite do arq.º Rosendo Carvalheira [28]. Em qualquer dos casos, estamos perante universos interiores que viabilizavam o acesso de todo um público a uma experiência estética até então acessível apenas a alguns, e que vinculavam novos conceitos e novas visões de um mundo mais vasto.

Como reacção à diversidade aleatória de estilos, a Arte Nova propõe a fusão entre fachadas e interiores, entre estes últimos e respectivo equipamento, segundo a relação forma-função, equacionada de acordo com as especificidades de cada projecto, que será encarada como intervenção plástica irrepetível. Esta fusão é assegurada pelo papel do elemento linha. É caso assinalável a coerência formal entre linhas que partem do exterior e que se movem em direcção ao interior, observável na Retrosaria *Bijou*, cujas obras datam de 1910, e cuja fachada denuncia uma alternância rítmica entre curvas e contracurvas, dispostas assimetricamente entre si, que invadem o tecto da entrada para depois contrastar com um interior mais estavelmente dominado por uma ortogonalidade e linguagem neoclássica no caso dos estuques do tecto (fig.4). A linha assegura a passagem de um plano para outro, desenhando motivos sintéticos e de contorno fechado. Van de Velde teorizaria sobre a relação entre a natureza dinâmica da linha e a função do ornamento, em que a linha assumiria o papel determinante de relacionar forma e um ornamento que nasce do carácter desta mesma: *“Estas relações são relações de estrutura e o papel da linha, que as estabelece, é o de sugerir o esforço de uma energia, lá onde a linha da forma manifesta uma flexão cuja causa não parece evidente; lá, onde os efeitos da tensão sobre a elasticidade da linha da forma evocam a acção de uma direcção dinâmica, oriunda do interior da forma.”* [29]



Fig.4 – Vista parcial da entrada da Retrosaria Bijou.

No caso da retrosaria *Bijou*, o equipamento não é mais implantado de modo aleatório, revelando uma coerência formal e continuidade linguística face à arquitectura, continuidade esta que nasce do movimento de uma linha orgânica inquieta que desenha, define e fecha contornos (fig.5). O azulejo dará aqui lugar ao equipamento em madeira pintada de cinza claro neste acto poético de (re)vestir os planos interiores. O acto de “encenar” não se coloca apenas no âmbito do desenho da fachada mas também na perspectiva do design de interiores. Os ambientes interiores passam também a ser pensados como uma unidade resultante da harmonização entre forma e ornamentação, entre superfícies definidoras do espaço e o próprio mobiliário. Nesta perspectiva de mudança, Henry Van de Velde dirige grandes críticas ao perfil incoerente dos interiores do séc. XIX: “As casas, neste momento, tomam a aparência de provisório, toda a ornamentação presa, com precauções a meio do gancho, poderia adaptar-se deste modo vantajosamente – algures; os artistas criaram, desde sempre, obras concebidas tendo em vista nenhuma localização definitiva; inquietam-se em satisfazer a sede de exagero e de vida nómada e abandonaram os ramos da arte, em que os produtos se adaptam mal às mudanças e às especulações” [30].



Fig.5 – Pormenor das vitrines.

Um friso, preenchido por uma sequência de motivos vegetalista de grande abstracção, assinala a ligação entre os equipamentos e o plano do tecto. Uma nota de cor invade o tímpano da porta de entrada, marcado por tons pastel (verde pálido, marfins, verdes secos, rosa velho e azuis com diferentes gradações tonais). Rosas, lírios, hortênsias, com os seus caules e folhas, contituem os motivos da composição, que sob a perspectiva do desenho se afastará de uma maior síntese operada pelo *Art Nouveau*.

O projecto nasce do desejo de funcionalidade. Ao longo da parede direita dispõem-se

duas filas de vitrines, com remates ondulantes e portas de correr que dão a conhecer os mais variados produtos. As portas envidraçadas superiores assumem o verdadeiro papel de montra, enquanto que as inferiores se destinam à arrumação. A parede oposta, também ela se encontra subdividida em duas faixas de armários, com métrica simétrica relativamente às do lado oposto. No plano superior, as vitrines dão lugar a prateleiras que seguem um ritmo vertical e que se destinam à arrumação de caixas de botões. Todo o embasamento se desdobra em gavetas que obedecem à métrica das estantes e cujos manípulos de latão lembram conchas. Junto à entrada, este tipo de equipamento dá lugar a uma sucessão de vitrines que encimam um armário com portas envidraçadas na parte inferior e armário com plano envidraçado e encurvado que albergam os carros de linhas. Destaca-se, ao fundo da loja, um letreiro em maiúsculas com o nome do proprietário, composto de uma moldura de madeira de recortes ondulantes enfatizada por motivos vegetalistas dourados, cujo movimento acompanha internamente o contorno da moldura (fig.6). Esta relação de continuidade formal entre tipografia e espaço é reafirmada na *devanture* metálica.

Ao longo desta e da seguinte década do séc.XX, seria possível encontrar pontualmente mais alguns “apontamentos” arte nova em espaços expositivos representativos de lojas ou em espaços comerciais habitualmente abertos ao público. Em 1908, os joalheiros Leitão & Irmão apresentariam as suas obras nas salas do Anexo das Belas Artes, apêndice do Pavilhão nacional de linguagem manuelina, implantado no recinto da Exposição Nacional do Rio de Janeiro [31]. Um dos expositores exibidos ostentava arcos abatidos no seu remate superior, que convergiam em direcção ao letreiro central identificador do nome da loja em causa, também marcado por contornos em movimento e por tipografia ondulante. Mais tarde, ser-nos-á possível constatar a subsistência deste léxico no mobiliário da Sapataria Salgado, próxima ao Coliseu [32], ou do *Picadilly*, alfaiataria localizada na rua Garret e propriedade de Benjamin C.Ferreira [33].



Fig.6 – Perspectiva global da loja.

3. O papel de A Construção Moderna na difusão de tipologias filiadas no Moderno Estilo

O *Moderno Estilo*, presente nos exemplos anteriormente descritos, seria particularmente difundido pela revista de especialidade *A Construção Moderna*, responsável num primeiro momento pela publicação de artigos essencialmente técnicos: “*Num olhar inaugural sobre os seus primeiros números, manifesta-se a ausência de um aparelho crítico na sua estrutura formal e conceptual, procurando privilegiar dentro de uma orientação bilateral decorrente das tutelas dominantes de M.Mello de Mattos e Rosendo Carvalheira, a divulgação dos novos materiais (ferro, aço, betão) e das inovações ocorridas nos processos construtivos e mesmo uma actualização em domínios específicos da engenharia não obrigatoriamente vinculados à edificação no seu sentido estrito*” [34]. Ao longo dos seus dezanove anos de existência, revelaria um percurso ascendente em termos qualitativos, quer do ponto de vista da diversidade de artigos publicados, quer das próprias imagens, comunicando ao público os projectos dos edifícios modernos de então, «*cuja orientação estética se insere no gosto plural e predominantemente visual do Ecletismo, procurando publicitar os vários sistemas de desenho em presença sem no entanto deixar de revelar preocupações rigoristas dentro da defesa de uma “arquitectura portuguesa” (...)*» [35].

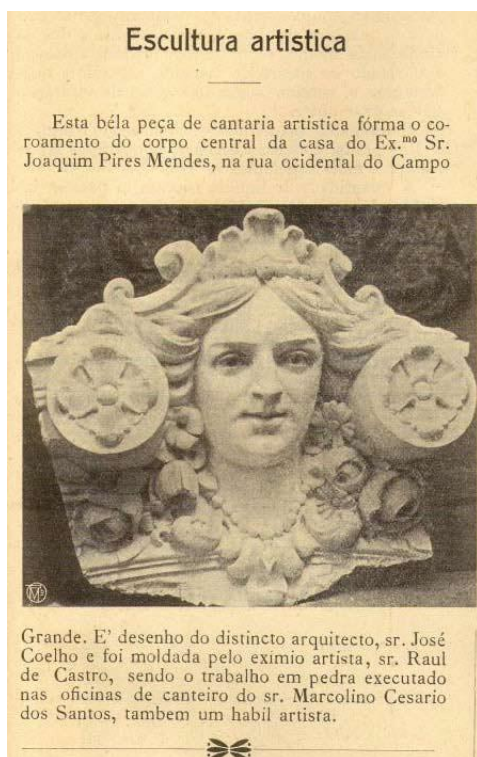


Fig.7 – Pormenor escultórico do Palacete de Joaquim Pires Mendes, da autoria de José Coelho. In *A Construção Moderna*, Ano XIII - nº394 (25 Maio 1913), p.79.

A partir do fascículo nº 337, passa a designar-se de *A Construção Moderna* e as Artes do Metal e pequenos artigos ou imagens acompanhadas de sucintos textos passam a ser dedicados à cantaria, marcenaria e serralharia artísticas. Em muitos casos, estes artigos complementam a leitura inicial de uma obra arquitectónica, revelando-nos pormenores construtivos e escultóricos, contribuindo para um olhar mais aprofundado sobre a mesma (fig.7). O *Moderno Estylo*, de origem internacional e tradução directa do *Modern Style* (outra designação atribuída ao *Art Nouveau*), domina uma vasta quantidade destes artigos e passa a contaminar o gosto do público. As imagens fotográficas ou desenhos retirados de catálogos vinculam sabores deste “novo” estilo, mesmo quando não são fruto da criatividade de arquitectos ou artistas, nomeadamente no âmbito específico do desenho de mobiliário. É certo que *A Construção Moderna* surge envolta numa conjuntura de neo-estilos, nomeadamente o estilo renascença, Luís XV, Luís XV e gótico, mas assume-se também como convite à mudança de mentalidades e de ambientes domésticos, através da publicação sucessiva de desenhos de mobiliário e de devantures de estabelecimentos comerciais de feição internacional, modelos ou tipologias “moderno-estylo” que poderiam vir a ser adaptadas pelos leitores.

Um convite à cópia? Certamente... mas a cópia assume aqui o papel de instrumento catalizador de mudanças no gosto de classes menos informadas e afastadas da vida cosmopolita. Para Morris, um trabalho belo era a expressão de uma cultura total que só teria sentido na condição de ser o património próprio da classe trabalhadora. Morris considerava os burgueses incapazes de fazer brotar a arte, quando esta já perdera as suas raízes e para ele a causa da arte era a causa do povo. Era fundamental libertar a arquitectura da insensibilidade ligada à sede irracional de progresso tecnológico e industrial. Era necessário libertar a arte da sua ornamentação excessiva, dignificá-la, produzi-la em função de uma classe trabalhadora. Já não estavam simplesmente em causa os bens materiais que tanto necessitavam, mas também o acesso ao prazer da arte, até então apenas acessível a alguns. Esta vontade de dar a conhecer objectos ao público mais distante da realidade internacional está patente nos conteúdos da imprensa em causa: “(...) ao encetarmos a publicação d’esta secção não tivemos outro intuito senão de contribuímos com o nosso esforço e boa vontade, para diffundir o gosto pela arte que a ella se refere e que, embora a alguns pareça serem certos modelos destituídos de interesse, não o são para o geral dos nossos leitores, pois que, se na capital abundam os meios de se obterem gravuras de muitos modelos, não succede em geral no resto do paiz, onde não chega, na sua maior parte o écco do progresso das artes.” [36]



Fig.8 – In A Construção Moderna, Ano V - nº160 (20 Março 1905), p.28



Fig.9 – In A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano V - nº158 (20 Fev. 1905), p.11.

A maior parte dos artigos que acompanham as imagens fotográficas são sucintos, remetendo-nos, em alguns casos, para a autoria das peças, tipo de madeira e respectivo acabamento e também ferragens. Uma vasta parte das peças é em nogueira clara e

encerada, apresentando ferragens em cobre e trabalho de marqueterie, embora mais pontualmente e dependendo das oficinas responsáveis pela sua manufaturação. É possível associar o design de cada peça a uma “mão” específica. No caso da produção das oficinas de Augusto Lima, deparamo-nos com estantes, secretárias e aparadores (fig.8) que nos remetem para um jogo dinâmico de curvas e contracurvas na definição de elementos como pernas ou travessas, elementos decorativos ondulantes geometrizados ou então vinculados a algum naturalismo e que em alguns casos exaltam as próprias componentes estruturais da obra [37].

Já as propostas concretas para um aparador e uma cadeira de Barbosa & Costa (fig.9), propõem-nos um trabalho *Art Nouveau* marcado pela assimetria, por uma linha levemente curvada que assegura a ligação entre módulos cúbicos de arrumação e vazios paralelepípedicos [38]. Quer a superfície de um destes módulos (em oposição ao quadriculado do outro), quer o plano de fundo superior, revelam um trabalho de *marqueterie* feito com madeiras diferenciadas, não especificadas nos artigos. O remate superior do aparador nasce de um trabalho de entalhe de motivos vegetalistas lineares e sintetizados que obedecem a uma lógica de simetria. Se a técnica de inserção de motivos, a assimetria e as linhas flutuantes nos transportam para modelos franceses mais recuados (nomeadamente Luís XV), a cadeira parece nascer de uma interpretação nacional do moderno estilo, porque tanto o desenho rectilíneo das pernas traseiras, o pé sintetizado a partir do desenho de um pé enrolado em voluta (D.José referenciado no estilo Luís XV), como o seu espaldar e o seu encosto em couro lavrado (presentes nas cadeiras de sola que vão desde o período filipino até finais do D.José) nos transportam para momentos específicos da história do mobiliário português.

Paralelamente à divulgação de modelos produzidos em Portugal, são também publicados exemplos de marcenaria e carpintaria estrangeiras, fundamentalmente alemães, ingleses e espanhóis. Nestes casos, as imagens fazem-se acompanhar de textos mais descritivos sob o ponto de vista dos seus materiais e funcionalidades. O debate não se alarga a um ponto de vista conceptual e de desenho, mas as imagens fotográficas ou desenhadas remetem-nos para “modernos estilos” com variantes específicas consoante as geografias. São exemplo disso as peças de mobiliário espanholas, ornamentadas por pirogravados e pelas próprias ferragens, quase sempre da autoria de Burguets e filho, de Barcelona (fig.10). Uma cama, uma mesa de cabeceira com uma étagère, uma secretária-papeleira ou um guarda-fatos, surgem todas elas materializadas em madeira acajú ou tília “*que já uma vez aqui dissémos ser pouco conhecida no nosso paiz, mas, póde ser substituida por outra qualquer, pois a questão é mais do modelo, se bem que n’este genero de moveis pouco mais haverá que inventar com respeito a feitos*” [39].

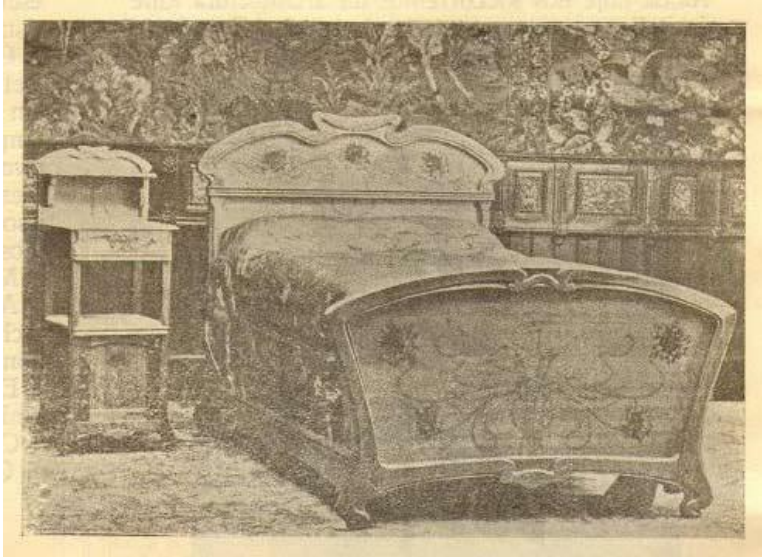


Fig.10 - In A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - n°342 (20 Março 1905), p.48.

A profusão de decoração floral, embora bidimensional, contrasta com um *Art Nouveau* mais estruturante de um *chiffonnier* de arte produzido por Loys Brachet (fig.11). [40] Esta peça, de nogueira e oliveira, apresentava-se despida de qualquer decoração floral, dando lugar a linhas rectas com remates ondados ou linhas arqueadas que enfatizariam componentes funcionais como gavetas, batentes e ainda o alçado superior.



Fig.11 - In A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - n°342 (20 Março 1905), p.48.

A partir do fascículo n.º128, as fotografias ou desenhos de peças isoladas dão lugar a soluções globais de desenhos de mobiliário para dependências domésticas. Um dos conjuntos publicados mais próximos a um *Art Nouveau* realmente francês corresponde a quatro peças de uma hipotética sala de jantar: um guarda-prata-apanizador, uma mesa, uma cadeira tipo e um suporte para relógio (fig.12). As duas últimas obras revelam-nos um jogo de curvas e contracurvas, uma abstracção ornamental e linhas estruturais que se fundem com as superfícies numa coesão formal e rítmica que conduz ao esbatimento de qualquer contorno de transição entre elas, qualidade que aproxima estes exemplos de algumas produções de Hector Guimard (1867-1942), não fosse a rejeição da assimetria remeter-nos para um contexto mais convencional. É também perceptível, ao longo dos vários artigos, a preocupação relativa à escolha dos modelos na perspectiva de viabilizar a posterior reprodução destes mesmos, contornando aquele que seria um dos grandes paradoxos inerentes ao novo estilo. Por um lado, a Arte Nova visava alcançar um público mais amplo e, nesse sentido, aliar-se-ia ao desenvolvimento dos novos materiais e tecnologias, nomeadamente à exploração sistemática do ferro e do vidro. Por outro lado, a proliferação decorativa de fauna e flora em determinadas peças inviabilizava a própria produção em série das mesmas. Não é portanto de admirar que o mobiliário arte nova publicado se referencie fortemente em modelos de linhas sintetizadas e com pormenores pontuais de entalhe, articulados com o desenho da estrutura e das superfícies da peça em causa: “*Se, como se tem mostrado o moderno estylo tem em muitos casos exageros inaceitaveis, devemos tambem concordar que, em compensação, nos tem dado alguns especimens interessantissimos e de fino gosto artistico*” [41].

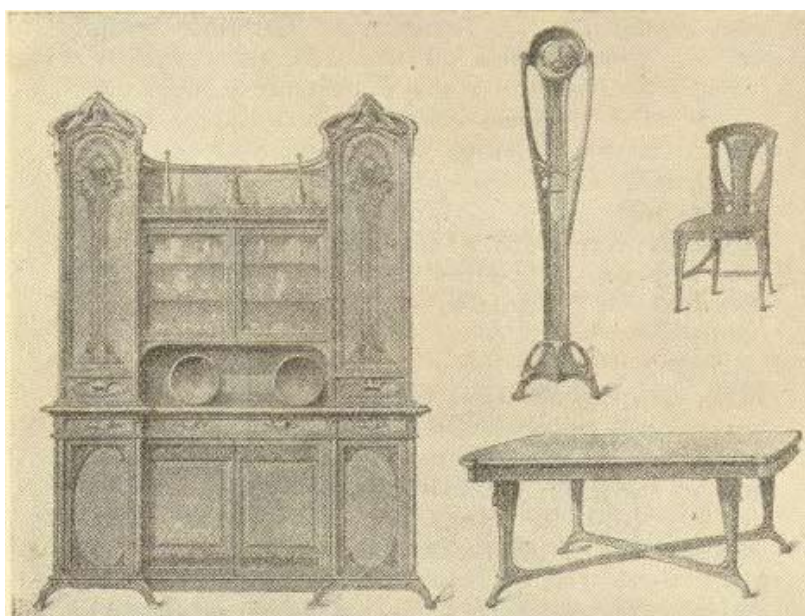


Fig.12 - In A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XIV - n.º415 (1 Abril 1914), p.56.

Notas

- 1- Projecto apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: POCI/AUR/60756/2004.
- 2- Marieta Dá Mesquita – “Fontes para a História da Arquitectura Contemporânea Portuguesa – Um primeiro olhar sobre a Construção Moderna”. GEHA, Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo. Ano 2, nº 2-3 (Mar.-Out. 1999), p.107.
- 3- Regina Anacleto – Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Vol. I, p.16.
- 4- Jean-Pierre Épron – Comprendre l’Éclétisme. Institut français d’ architecture. Paris : Éditions Norma, 1997, p.141.
- 5- Jean-Pierre Épron – Comprendre l’Éclétisme. Institut français d’ architecture. Paris : Éditions Norma, 1997, p.142.
- 6- Jean-Pierre Épron – Ibidem.
- 7- Jean-Pierre Épron – Ibidem.
- 8- Jean-Pierre Épron – Ibidem.
- 9- Jean-Pierre Épron – Ibidem, p.143.
- 10- Regina Anacleto – Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Vol. I, p.19.
- 11- Manuel Rio-Carvalho – História da Arte em Portugal: do romantismo ao fim do século. Lisboa: Edições Alfa, 1993. Vol. 11, p.13.
- 12- Ibidem.
- 13- A Architectura Portuguesa, Revista mensal de construção e de architectura pratica. Ano I, nº 1 (Jan. 1908), pp.1-2.
- 14- Henry Van de Velde – Le Nouveau. 1929. Bruxelles: Editions des Archives d’Architecture Moderne, 1979.
- 15- Amaro Neves – A “Arte Nova” em Aveiro e seu Distrito. 2ª ed. Aveiro: Edição da Câmara Municipal de Aveiro, 2000, p.24.
- 16- Discípulo de Casanova e Cristo Fanetti, premiado pela Escola de Paris”. Sociedade Nacional de Bellas-Artes - Primeira Exposição. Lisboa : Offic. Ilustração Portuguesa, 1901, p.54.
- 17- Veja-se o caso do projecto de decoração de uma casa de jantar estylo Luis XVI (executada em nogueira), apresentado por Álvaro Machado no Salão de 1901.
- 18- Secção de Arte Aplicada, nº336 – Um motivo (Arte Nova) – 0.20x0.20. Autor: José Maior. Sociedade Nacional de Bellas-Artes - Primeira Exposição. Lisboa : Offic. Ilustração Portuguesa, 1901, p.54.
- 19- Secção de Arquitectura, nº164 – Quarto de dormir (estylo arte nova) – 0.65x0.77. Autor: Tertuliano Marques. Sociedade Nacional de Bellas-Artes - Quinta Exposição. Lisboa : Offic. Ilustração Portuguesa, 1905, p.36.
- 20- A.R.Adães Bemudes – “VI Congresso Internacional dos architectos”. Anuario da Sociedade dos architectos. Ano I (1905), p.81. Cit. em Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp.45-46.
- 21- A Construcção Moderna - Revista Quinzenal Ilustrada Sob a Direcção de um grupo de Constructores - Collaborada por Distinctos Technicos da Especialidade.
- 22- Propriedade e direcção de Mário Collares.
- 23- S.Tschudis Madsen – Art Nouveau. Trad. Por Ângelo de Sousa. Porto: Ed.Inova, 1967, p.106.

- 24- Rua dos Sapateiros, nº225 a 229. Data de 1907.
- 25- Largo de São Julião, nº8 a 14. Encontra-se actualmente integrada num Banco. Da autoria do Carlos Mestre Rodrigues.
- 26- Gaveto entre a Rua Campo de Ourique e a Rua Silva Carvalho.
- 27- Henry Van de Velde – Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Bruxelles: Editions des Archives d' Architecture Moderne, 1978, p.65.
- 28- Nesta remodelação datada de finais dos oitocentos, Rosendo Carvalheira contaria ainda com a cooperação do pintor António Ramalho (1858-1916) que integraria, juntamente com Bordalo, o conhecido Grupo do Leão (1880), responsável pela introdução do naturalismo em Portugal.
- 29- Henry Van de Velde – Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Bruxelles: Editions des Archives d' Architecture Moderne, 1978, p.65.
- 30- Henry Van de Velde – Déblaiement d' Art. 1895. Bruxelles: Editions des Archives d' Architecture Moderne, 1979, pp.10-11.
- 31- Ilustração Portuguesa (21 Dez. 1908), pp.769-779.
- 32- Ilustração Portuguesa (27 Jan. 1919), p.80.
- 33- Ilustração Portuguesa (8 de Set. 1919), p.200.
- 34- Marieta Dá Mesquita – “Fontes para a História da Arquitectura Contemporânea Portuguesa – Um primeiro olhar sobre a Construção Moderna”. GEHA, Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo. Ano 2, nº 2-3 (Mar.-Out. 1999), p.108.
- 35- Marieta Dá Mesquita – Ibidem, p.111.
- 36- “Mobiliário artístico”. A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - nº344 (20 Abril 1911), p.64.
- 37- Entre os vários exemplos pertencentes à mesma autoria, destacam-se um aparador [Ano V - nº160 (20 Março 1905), p.28], um toucador [Ano V (1 Maio 1905) - nº164, p.60], duas secretárias [Ano V, nº158 (20 Fev. 1905), p.13; Ano V, nº168 (10 Junho 1905), p.92] e uma estante [Ano V, nº168 (10 Jun. 1905), p.96], uma mesa [Ano V, nº161 [1 Abril 1905), p.37].
- 38- Aparador e cadeira: “Mobiliário artístico”. Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano V - nº158 (20 Fev. 1905), p.11.
- 39- Cama e mesa de cabeceira: “As nossas gravuras”. A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - nº342 (20 Março 1905), p.48. Secretária-papeleira e Guarda-fatos: “Mobiliário de arte hespanhola”. A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - nº338 (20 Jan. 1911), p.16.
- 40- “As nossas gravuras”. A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - nº342 (20 Março 1905), p.48.
- 41- “Mobiliário moderno-estilo”. A Construção Moderna e as Artes do Metal, Ano XI - nº349 (5 Jul. 1911), p.104.

Bibliografia

Fontes Primárias:

Publicações Periódicas

Anuario da Sociedade dos Arquitectos Portuguezes, Lisboa – 1905-1911

Arquitectura portuguesa (A), Lisboa – 1908-1958

Construção Moderna (A), Lisboa - 1900-1910

Construção Moderna e as Artes do Metal (A) -1911-1919

Convergências : Revista de Investigação e Ensino das Artes, n.º 3, 2009

Ilustração Portuguesa, Lisboa – 1884-1890 / 1903-

Catálogos

Sociedade Nacional de Bellas-Artes: primeira exposição, 1901. Lisboa: Offic.

Ilustração Portuguesa, 1901.

Sociedade Nacional de Bellas-Artes: quinta exposição, 1905. Lisboa: Offic. Ilustração Portuguesa, 1905.

Fontes Secundárias:

ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira – *Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Vol. I-II.

ARRUDA, Luísa; CARLOS, Isabel; GOMES, Paulo Varela; LEITE, Ana Cristina; PEREIRA, José Fernandes; PEREIRA, Paulo; OINHARANDA, João Lima; ROSSA, Walter; SANTOS, Rui Afonso; SILVA, Nuno Vassalo e; SILVA, Raquel Henriques da; TOSTÕES, Ana Cristina – *História da Arte Portuguesa, Do Barroco à Contemporaneidade*. Direcção de Paulo Pereira. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995. Vol.III.

CAPELO, Rui Grilo; MONTEIRO, Augusto José; NUNES, João Paulo Avelãs; RODRIGUES, António Simões Rodrigues; TORGAL, Luís Filipe; VITORINO, Francisco Manuel – *História de Portugal em datas*. 4ª ed. Lisboa: Temas & Debates, 2007.

DÁ MESQUITA, Marieta – “Fontes para a História da Arquitectura Contemporânea Portuguesa – Um primeiro olhar sobre a Construção Moderna”. *GEHA, Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo*. Ano 2, nº 2-3 (Mar.-Out. 1999), pp.105-118.

ÉPRON, Jean-Pierre – *Comprendre l'Éclectisme*. Institut français d'architecture. Paris: Éditions Norma, 1997.

FERNANDES, José Manuel – *Arquitectura Portuguesa, uma síntese*. Colecção arte e artistas. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

FIGUEIREDO, Rute – *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*. Coordenação: IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Colecção Teses. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. Vol. I.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

GIEDION, Sigfried - *Espaço, Tempo e Arquitectura: O desenvolvimento de uma Nova Tradição*. Trad. de Alvamar Lamparelli. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MADSEN, S.Tschudis – *Art Nouveau*. Trad. por Ângelo de Sousa. Porto: ED.Inova, 1967.

NEVES, Amaro – *A “Arte Nova” em Aveiro e seu Distrito*. 2ª ed. Aveiro: Edição da Câmara Municipal de Aveiro, 2000.

ORTIGÃO, Ramalho – *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos, 2006.

RIO-CARVALHO, Manuel – *História da Arte em Portugal: do romantismo ao fim do século*. Lisboa: Edições Alfa, 1993. Vol. 11.

SEMBACH, Klaus-Jürgen – *Arte Nova: A Utopia da Reconciliação*. Trad. de Luís Milheiro. Colónia: Benedikt Tachen, 1993.

Convergências : Revista de Investigação e Ensino das Artes, n.º 3, 2009

STERNER, Gabriele – Modernismos. 2ª ed. Trad. do alemão. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1982.

VAN DE VELDE, Henry – Déblaiment d' Art suivi de La Triple Offense a la Beauté, Le Nouveau, Max Elskamp, La Voi Sacrée, La Colonne. Bruxelles : Editions des Archives d' Architecture Moderne, 1979.

VAN DE VELDE, Henry – Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Bruxelles : Editions des Archives d' Architecture Moderne, 1978