CURRICULUM VITAE

Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Associado Francisco Barata Fernandes

Porto
Outubro de 2012

Curriculum Vitae
Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

Dados Pessoais

Data de Nascimento: Espinho, 29 de Setembro de 1964
Nacionalidade: Portuguesa
Residência: Rua Pereira de Novais, nº 37, 4100-405 Porto

1 - Habilitações Académicas

1984/1991 Curso de arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

1991 Entrega Relatório de Estágio "Considerações sobre dois projectos ou O ofício da arquitectura e a arquitectura como ofício", sobre os temas Habitação Económica e Património/Recuperação, tendo como base a prática projectual (projecto de Habitação Económica de 95 Fogos para a Cooperativa de Massarelos e projecto de Recuperação do Castelo de Stª M. da Feira) - classificação final de 18 valores.

1992 Licenciado na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto com a média de 15 Valores.

2003 Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica na FAUP, subordinada ao tema "Reflexões sobre o método no ensino de Projecto", com a classificação de Muito Bom.

2 - Actividade Científica e Pedagógica

1989 Integra a equipa do Centro de Estudos da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto que elabora o trabalho de investigação subordinado ao tema "Paisagem e Povoamento da Região Norte", coordenado pelo Arqtº. Manuel Fernandes de Sá.

1989 Atribuído o Prémio "Jerónimo Reis" pela Câmara Municipal de Espinho. (Prémio ao melhor aluno da FAUP, da cidade de Espinho).

1990 Efectua estágio de final de curso no gabinete dos Arqtºs. Manuel Fernandes de Sá e Francisco Barata Fernandes tendo como orientador o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

1998/1999 Responsável pelo estágio do aluno António Manuel Valente Campelo, finalista do curso da FAUP, no gabinete Ana Sousa da Costa & Helder Casal Ribeiro, Arquitectos, Lda.

1999/2003 Convidado como assistente pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto para leccionar a Disciplina de Projecto II. Anos lectivos 1999/00, 2000/01, 2001/02 e 2002/03.

2001/2003 Organiza com o Arqtº José Miguel Rodrigues e o regente da disciplina Arqtº Francisco Barata Fernandes, viagens de estudo `a Galiza - Santiago de Compostela e Corunha – e Madrid no âmbito da disciplina de Projecto II da FAUP.

2001/2005 Integra, por convite, vários "Workshops e Charrettes" organizados pelos alunos da FAUP, como docente responsável por um grupo de trabalho.

2003 Realização de Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica na FAUP, subordinada ao tema "Reflexões sobre o método no ensino de Projecto", com a classificação de Muito Bom.

2003/2010 Assistente da Disciplina de Projecto 2 na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; Dispensa de serviço - ano lectivo 2010/2011.

2003 Docente acompanhante (tutor) do concurso "The Reardon Smith Studente Award 2003 – Best design of na acessible hotel bedroom and bathroom", do estudante Paulo Fernandes.

2003 Organiza com o Arqtº Alberto Lage e o regente da disciplina Arqtº Francisco Barata Fernandes, viagem de estudo a Barcelona no âmbito da disciplina de Projecto II da FAUP.

2004/2010 Cooperação nas viagens de estudo a Barcelona, Andaluzia - Sevilha, Córdova, Granada; Lyon, Basileia e a rota de Corbusier (La Tourette, Ronchamp, Firminy, Pessac), no âmbito da disciplina de Projecto 2 da FAUP.

2005 Responsável pelo estágio da aluna Sandra Brito, finalista do curso da FAUP, no gabinete FBF & MPS, Arquitectos, Lda.

2008/2011 Patrono dos Arquitectos estagiários Diana Oliveira, João Aires Pereira, Filipe Oliveira, Sílvia Ramos e Martina Raquel Cristóvão pelo estágio profissional da Ordem dos Arquitectos.

2008 Atribuído Premio IHRU 2008 Construção, pelo Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas, integrado no P.E.R., 1997/2008, com Arqtª Ana Sousa da Costa.

2008/2012 Inicia investigação, com Inscrição definitiva em 2009, para elaboração de Dissertação para Doutoramento na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; Dispensa de serviço - ano lectivo 2010/2011; Assistente da Disciplina de Projecto 3 na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - ano lectivo 2011/2012.

2009 Integra, por convite, o Workshop "Street Works", como docente acompanhante dos grupos de trabalho, realizado pelo Professor Rui Brás e o Arq. Tiago Coelho nas instalações da FAUP.

2009/2011 Coordenador Principal do Projecto "EVOLUIR - TRAMA", integrado no Programa Lidera.

2010/2011 Coordenador Cientifico do Ciclo de Conferências de âmbito multidisciplinar organizado pela Revista Trama subordinado aos temas "Memoria – como catalisador no processo criativo/ no processo de investigador" e "Tempo - a noção conceptual, física e simbólica no processo criativo" a realizar a partir de 2011; Primeira conferência realizada com a presença de Richard Zimler.

2011 Integra, por convite, o Workshop *Inspaceout*, organizado pela AEFAUP, como docente responsável por um grupo de trabalho;

2011 Coordenador de vários grupos de alunos da FAUP na participação de concursos de arquitectura nacionais, nomeadamente:
Archinews Stand Concept - Tektónica 2011
Grupo 1 com José Soares, Márcio André Rodrigues, Renata Sousa Moreira;
Grupo 2 com Ricardo Pinto, Maria Sousa.

2011 Participa, por convite, na iniciativa, "ODAM, 60 anos depois: Evocação da Exposição de 1951", organizado pela Ordem dos Arquitectos, Secção Regional Norte, com a comunicação: *Bonito – Tempo e Lugar* e responsável pela visita guiada ao *Edifício do Ouro*, de Mário Bonito, na iniciativa "Obra Aberta".

2.1 - Orientação e Participação em Júri de Provas Académicas

2004/2010 Orientação de Provas Finais/Dissertações de mestrado integrado da FAUP.

"Passado Contínuo: sobre a recuperação de um antigo engenho de papel em Vittorio Veneto" Paulo César Soares de Castro, 2004/2005; 2005/2006

"Intervenções no património: Reconversão de conventos em pousadas de Portugal – a abordagem ao projecto" João Carlos Carvalho Neves, 2004/2005; 2005/2006.

"Rua de Ceuta: estudo dos planos e do objecto"
João Filipe Dionísio de Sousa, 2005/2006

"100 anos de Siedlungs- da morfologia da cidade à tipologia do fogo"
Rui Pedro Costa, 2005/2006.

"AEROPORTO: evolução tipológica e estratégias de crescimento"
Filipe Jorge da Silva Brandão, 2005/2006.

"Raul Chorão Ramalho: forma e lugar"
Ana Cristina Fernanda Nunes, 2006/2007; 2007/2008.

"Museu do Douro – metamorfose da casa da companhia"
Ana Lúcia Pereira Coutinho, 2006/2007; 2007/2008.

"Pombal – uma leitura de cidade"
Bruna Alexandra dos Santos Silva, 2007/2008.

"Projecto, Desenho e Viagem"
Nuno Felgar, 2007/2008.

"Flexibilidade como experimentação do habitar contemporâneo"
Sérgio Veloso da Silva, 2007/2008.

"A importância do lugar no projecto de arquitectura"
Tiago Miguel Libório Mendes, 2007/2008.

"6 Diálogos & 1 discurso: Poética e Arquitectura"
Sara Luísa Orsi Fernandes, 2008/2009.

"Poéticas Contemporâneas: Arquitectura e Arte - A experiência dos Pavilhões da *Serpentine Gallery*" Diana Patrícia Bizarro Santos, 2009/2010.

Transformações e permanências – casos de estudo: casas de quartéis – Elvas; quinta da Malagueira – Évora" Sandro José Ramalho Ferreira, 2009/2010.

"Ilha da Madeira: A importância do lugar como método de aproximação ao projecto da habitação unifamiliar – 3 casos de estudo" Cláudia Sofia Sousa Caldeira, 2009/2012.

"JOSÉ PORTO: um percurso na Arquitectura Portuguesa"
Carla Margarida de Sousa e Almeida, em desenvolvimento, 2011/2012.

"do LUGAR à OBRA: análise de cinco equipamentos desportivos portugueses"
José Padrão Cruz Dias Mendanha, em desenvolvimento, 2011/2012.

"Sobre o método, o projecto ético - Mies van der Rohe"
José Daniel Vieira Soares, em desenvolvimento, 2011/2012.

2003/2010 Participação em júris de Provas Finais/Dissertações mestrado integrado FAUP.

"Pujiang, uma «cidade italiana» na China: análise e reflexão dos aspectos morfológicos" Rui Pedro Ferreira, 2002/2003.

" O turismo na Madeira: apontamentos sobre o(s) conceito(s) de «hotel» no Funchal" Ana Cristina Gouveia da Costa Cachucha, 2003/2004.

"Habitação unifamiliar entre o rural e o urbano, S. Martinho do Conde, Guimarães: da análise do sítio à proposta da Projecto" Jacinto Miguel Valente Monteiro, 2003/2004.

"Uma Adega em Segude, Monção: Um sítio, um programa e um cliente para uma hipótese de projecto" César Manuel Rouco Esteves Marques, 2004/2005.

“Minimalismo – arquitectura do belo e do essencial”
Joana Maria Teixeira de Sousa Gomes Tomé, 2004/2005.

“Arquitectura i sustentabilidade” João Pedro Veiga Fernandes, 2004/2005.

“O interior do quarteirão: potencialidades para a revitalização da baixa portuense” Miguel Gomes Cabral, 2004/2005.

“A imagem de arquitectura actual: promoção ou neo-expressionismo”
Jorge Miguel Marques Moutinho, 2004/2005.

“Quintas do Douro: análise tipológica do conjunto edificado séc. XVIII-XX”
Ana Luísa Moura, 2004/2005.

“Projecto de duas casas de campo na ilha do Pico”
Jorge Santos Silva, 2004/2005.

“Estudos de arquitectura. A viagem e as casas”
Ana Moura bastos de Fernandes Povoas, 2004/2005.

“Um projecto para uma casa popular em Pontellas, Galiza”
Olalla Ferreira Julian, 2005/2006.

“Casa no Pontal”
Filipe da Costa Lima, 2005/2006.

“O diagrama: Instrumento operativo do projecto de arquitectura”
Sara Bessa, 2005/2006.

“Um novo papel para o urbanista socialmente consciente do séc. XXI”
Olga Pereira de Sousa Marques, 2005/2006.

“Arquitectura: eficiência energética em edifícios”
Eduardo Jorge Teixeira Martins, 2005/2006.

“* entre o indivíduo, o espaço e o projecto”
Luís Edgar Cadeco da Silva, 2006/2007.

“casa (a)típica portuguesa: novas expressões do habitar”
Bruno Miguel Serralva da Costa, 2006/2007.

“O habitar contemporâneo: cinco casas em Cabeceiras de Basto”
Pedro Nuno Bastos de Magalhães Ribeiro da Silva, 2006/2007.

“Promenade para o Corbusier”,
Luís Henrique da Cruz Ribeiro da Silva, 2006/2007.

"Uma casa: um processo"
Daniela Barros, 2007/2008.

"Endereços de modernidade: na cidade de São Paulo"
Nádia Andreia da Cruz Ramos, 2007/2008.

"Abstracção: continuidade e Transformação no Vernáculo Contemporâneo"
Isabel de Azevedo, 2008/2009.

"A vida para além da ruína: o Paço dos Condes de Barcelos"
Susana Isabel Brandão, 2008/2009.

"A imagem da Cidade Portuguesa/três cidades coloniais no Brasil: Rio do Janeiro, Ouro Preto, Colónia do Sacramento" João Paulo Pereira Matos da Costa, 2009/2010.

"O Barracão de Trandeiras: uma perspectiva sobre a arquitectura e o urbanismo no Baixo Minho" Orlando Jorge Ribeiro da Silva, 2010/2011.

"A operação de Serralves: uma proposta de habitação social"
Ariana Manuela Faustino Pedro Ribeiro, 2010/2011.

2.2 - Participação em júris de concursos de arquitectura

2002 Representante da Ordem dos Arquitectos e da Associação Europan Portugal no júri do Concurso para Jovens Arquitectos para o programa Polis, referente à sociedade Polis de Vila do Conde - "Elaboração do Projecto do Centro de Monitorização e Interpretação Ambiental".

2009 Integra júri de "Concurso internacional de trabalhos Académicos" promovido pela Revista TRAMA, integrado no Programa Lidera.

2012 Participa no júri do concurso "Go! Architecture", a convite da AEFAUP.

3 - Actividade Profissional

1988/1994 **Colabora com os Arqtºs. Manuel Fernandes de Sá e Francisco Barata Fernandes, participando na execução dos seguintes projectos:**

Habitação Económica de 95 fogos para a Cooperativa de Habitação de Massarelos, 1988-1995 (Construído). Prémio I.N.H. 1996.

Loteamento para área habitacional e equipamentos do Clube de Golfe de Santa Margarida, Lousada, 1992 (Projecto de Execução).

Sede e Restaurante (Clube House) do Clube de Golfe de Santa Margarida, Lousada, 1992 (Projecto de Execução).

Quatro habitações tipo para Loteamento do Clube de Golfe de Santa Margarida, 1993 (Ante Projecto).

1988/1994 **Colabora com o Arqtº Francisco Barata Fernandes, participando na execução dos seguintes projectos:**

Biblioteca Municipal de Vila Pouca de Aguiar, 1989 (Projecto de Execução).

Remodelação da Loja de mobiliário - Móvel 4, Rua Santa Catarina, Porto, 1990 (Construído).

Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, 1ª Fase - Presbitério e Capela, 1991-1992 (Construído).

Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, 2ª Fase -Bar e Torre de Menagem, 1991 (Projecto de Execução).

Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, 3ª Fase - Praça de Armas, Museu e Arranjos Exteriores, 1993 (Projecto de Execução).

Remodelação de Apartamento - Sr Freitas, Vila das Aves, Santo Tirso, 1993/1994 (Construído).

Edifício para a Pizzaria Midouro, Vila das Aves, Santo Tirso, 1994 (Anteprojecto).

Recuperação da Casa principal e área envolvente da “Quinta do Ribeiro”, Rebordões, Santo Tirso, 1994/1999 (construído).

1990 **Inicia escritório próprio realizando entre outros os seguintes projectos:**

Concurso para finalistas do curso de arquitectura da Sede da Federação Académica do Porto, 1990.

Concurso Público para o Estudo Prévio do Centro Cultural de Coruche em co-autoria com o Arqtº. João Abrantes Lucas, 1991.

Concurso Público de Ideias para o Terreiro do Paço, Lisboa, em co-autoria com os Arqtºs. Cristina Machado e Manuel Ventura, 1992.

Concurso Público para a Faculdade de Ciências e Matemática da Universidade de Lisboa em co-autoria com a Arqtª. Cristina Machado, 1993. Atribuída 1ª Menção Honrosa.

Concurso Público para Ampliação da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa em co-autoria com o Arqtº. Manuel Ventura, 1994.

Adaptação de nave industrial para 4 Escritórios e Armazém de empresas têxteis, Fajozes, Vila do Conde, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995 (Construído).

Remodelação/Reabilitação do Solar e respectiva Quinta "Casa de Juzam" com programa para Turismo de Habitação, Lousada, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995/1996. (Projecto de Execução).

Concurso Limitado para a Elaboração de um Pré-Estudo para a ampliação da Escola Francesa do Porto, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995. Atribuído 2º lugar.

Requalificação da Praceta Eng. Amaro da Costa, Porto, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995 (Projecto de Licenciamento).

Edifício de equipamento para Bar e Snack-Bar na Praceta Engº. Amaro da Costa - Petúlia Garrafeira, Lda., Porto, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995 (Projecto de Execução).

Concurso Público para o Projecto de Remodelação da Ex-Escola da Rua 23 para Junta da freguesia, Espinho, em co-autoria com os Arqtºs. Ana Sousa da Costa e Manuel Ventura, 1995. Atribuída 1ª Menção Honrosa.

Reabilitação Interior de Habitação Unifamiliar no Bairro D'Arrábida do Arquitecto Marques da Silva, Porto, em co-autoria com a Arqtª. Ana Sousa da Costa, 1995/2001 (Construída).

1996/2003 **Associação com Arqtª. Ana Sousa da Costa, tendo em 1998 constituído a Sociedade Ana Sousa da Costa & Helder Casal Ribeiro, Arquitectos, Lda. realizando os seguintes trabalhos:**

Concurso Público de Concepção para a realização do Projecto Global para a Execução de um conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas-I, integrado no P.E.R. (20 fogos), 1996. Atribuído 1º prémio.

Concurso Público de Concepção para a realização do Projecto Global para a Execução de um conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas-II, integrado no P.E.R. (18 fogos), 1996. Atribuído 1º prémio.

Concurso Público de Concepção para a realização do Projecto Global para a Execução de um conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas-III, integrado no P.E.R. (8 fogos), 1996. Atribuído 2º prémio.

Recuperação/Remodelação de Edifício para Restaurante, Leça da Palmeira, Matosinhos, 1996/2001 (Construído).

Atelier e Showroom da estilista Helena Cardoso, Porto, 1997 (demolido).

Sapataria Max, Maia Shopping, Maia, 1997 (Construído).
Atribuído 1º Prémio de Mérito - Melhor Loja.

Edifício de Habitação Multifamiliar, Rua António Patrício, Porto, 1997/2002 (Construído).

Projecto de conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas - I, integrado no P.E.R., 1997/2000 (projecto de execução).

Projecto de conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas - II, integrado no P.E.R., 1997/2008 (Construído). Premio IHRU 2008 - Construção.

Concurso INH para jovens arquitectos “Inovar na Habitação, Construir a Cidade”, Passeio das Virtudes, Porto, 1998. Seleccionado para Catálogo e Exposição.

Concurso INH para jovens arquitectos “Inovar na Habitação, Construir a Cidade”, Ponte de Anta, Espinho, 1998.

Sapataria Max, Norte Shopping, Matosinhos, 1998 (Construído).

Concurso Limitado para dois Pavilhões Nacionais – Cerâmicas/Vidros e Utilidades Domésticas – para a Ambiente’99, na Feira Internacional de Frankfurt, Alemanha, promovido pelo ICEP, 1998. Atribuído o 1º prémio.

Pavilhão Institucional do ICEP para a MOCAP (Feira de Calçado) na Exponor - Feira Internacional do Porto, Matosinhos, 1998/1999 - montagem em 5 edições 1999/2001.

Projecto de Escritório de Arquitectura, Porto, 1999 (Construído).

Stand Institucional de Portugal para a Interselection (feira de confecções) na Feira Internacional de Paris, França, 1999 - montagem em 3 edições 1999/2000.

Stand Institucional de Portugal para a Premiere Vision (feira de textil/moda) na Feira Internacional de Paris, França, 1999 – montagem em 4 edições.

Pavilhão Institucional de Portugal para a Modacalzado (feira de calçado) na Feira Internacional de Madrid, Espanha, 1999 - Montagem em 4 edições 1999/2000.

Sapataria Max, GaiaShopping, Vila Nova de Gaia, 1999 (Construído).

Pavilhão Nacional de Cerâmicas e Vidros para a Feira Tendence na Feira Internacional de Frankfurt, Alemanha, 1999 – Montagem em 4 edições 1999/2000.

Pavilhão Nacional de Utilidades Domésticas para a Feira Tendence na Feira Internacional de Frankfurt, Alemanha, 1999 – Montagem em 4 edições 1999/2000.

Habitação Unifamiliar Dr. Ribeiro de Almeida, Quinta Mata do Duque, Benavente, S. Estevão, 1999/2003 (Construído).

Pavilhão Institucional de Portugal para a Fashion Week, participação de calçado, na Feira Internacional de Posnan, Polónia, 2000 - Montagem em 3 edições 2000/2001.

Stand Institucional do ICEP para a Export Home (feira de mobiliário) na Exponor - Feira Internacional do Porto, Matosinhos, 2000 – Montagem em 1 edição.

Stand Institucional de Portugal para a IMM (feira de mobiliário) na Feira Internacional de Colónia, Alemanha, 2000 - Montagem em 1 edição.

Recuperação e Adaptação de Casa Brasonada e respectiva Quinta para Turismo de Habitação, Felgar, Torre de Moncorvo, 2000 (Estudo de Viabilidade).

Stand Institucional de Portugal , “País em Destaque”, para a Interselection (feira de confecções) na Feira Internacional de Paris, França, 2000 - Montagem em 1 edição.

Pavilhão Institucional de Portugal para a Fashion Week, participação de vestuário, na Feira Internacional de Posnan, Polónia, 2000/2001 - Montagem em 1 edição.

Sapataria MaxKids, Maia Shopping, Maia, 2000 (Construído).

Reformulação do Projecto Global para a Execução de um conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas - I, com integração do acesso previsto para a nova ponte sobre o Douro, 2000/2001 (Projecto de Licenciamento).

Projecto e acompanhamento de montagem de Stands para a área Top Style da APICCAPS para a MOCAP (Feira de Calçado) na Exponor - Feira Internacional do Porto, Matosinhos, 2000 - Montagem em 2 edições 2000/2001.

Habitação unifamiliar - Eng. Paulo Pinto, Matosinhos, 2000/2003 (Construído).

Pavilhões Nacionais - International Fashion, Young Fashion e Kids Corner - da APICCAPS para a GDS (feira de calçado) na Feira Internacional de Dusseldorf, Alemanha, 2001 – Montagem em 2 edições.

Stands Nacionais da APICCAPS para a MODACALZADO na Feira Internacional de Madrid, Espanha, 2001 – Montagem em 1 edição.

Pavilhão Institucional de Portugal para a Fashion Week, participação de vestuário, na Feira Internacional de Posnan, Polónia, 2001 - Montagem em 1 edição.

Concurso Público para a apresentação de um projecto para a concepção, construção, do novo stand promocional da Região Autónoma da Madeira, por um período de três anos consecutivos, na FIL, Lisboa, 2001.

Concurso público para concepção e construção de stand do Instituto das Comunicações de Portugal, para Expocom 2001, na FIL, Lisboa, 2001.

Reconversão de um armazém industrial para Parque Infantil, Matosinhos, 2001
(Projecto de Licenciamento).

Concurso Público para a “Elaboração do Projecto do Edifício da Residência de Estudantes do Pólo das Ciências da Saúde da Universidade de Coimbra”, 2001
Atribuído o 4º prémio.

Recuperação de Edifício na Rua de Santa Catarina para Habitação e Serviços, Porto, 2001/2007 (Projecto de Execução).

Remodelação Sapataria Max, Santo Tirso, 2002 (Construído).

Remodelação Interior Sapataria Max, Carcavelos, 2002 (Construído).

Concurso Público para a “Elaboração do Projecto do Edifício do Centro de Tecnologias Nucleares aplicadas à Saúde no Pólo das Ciências da Saúde da Universidade de Coimbra”, Coimbra, 2002.

Remodelação de Apartamento Dr. Miguel Costa, Porto, 2002/2003 (construído).

Sapataria Max, Parque Nascente Shopping, Gondomar, 2003 (Construído).

Sapataria Max, Estação Viana Shopping, Vila do Conde, 2003 (construído).

Remodelação de Apartamento Dra. Armanda Costa, Porto, 2003 (construído).

Sapataria Max, Centro Comercial *Factory*-Nassica, Vila do Conde, 2004 (Construído).

Reformulação dos Arranjos Exteriores do Projecto Global para a Execução de um conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas I, integrado no P.E.R. 2004/2008 (construído). Premio IHRU 2008 - Construção.

Em colaboração com o Arqtº Francisco Barata Fernandes

Loteamento do "Bom Nome", Vila das Aves, Santo Tirso, 1996.

Edifício Multiusos com Praça Pública (40 habitações e serviços), do Loteamento do Bom Nome, Vila das Aves, Santo Tirso, 1996/1999 (Construído).

Junta de Freguesia de Vila das Aves, Santo Tirso, 1998/2005 (Construído).

Concurso público no âmbito da EU para adjudicação da empreitada de concepção e construção das obras necessárias à melhoria das acessibilidades e das condições de segurança na barra do Douro, Porto, integrado no grupo Etermar, Mota & Companhia, WW - Consultores de hidráulica e obras marítimas, DHI - Water & Environment e SEIA - Sociedade de engenharia e inovação ambiental, 2000.

Centro Cultural Fernando Namora e reabilitação do Edifício da Quinta de S. Tomé para Museu, Condeixa-a-Nova, 2002/2003, (Projecto de Execução).

2003/2010 **Associação com o Arqtº Francisco Barata Fernandes, tendo a partir de 2005 integrado a gerência da firma FBF & MPS, Arquitectos Lda, participando nos seguintes projectos:**

Plano de Pormenor de S. Paio / Canidelo – GaiaPolis (78ha), Vila Nova de Gaia, 2003/2008. (estudo definitivo).

Projecto de Conservação e Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, Torre de Menagem, 2003/2006 (Construído).

Projecto de Conservação e Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, Capela e Presbitério, 2003/2006 (construído).

Concurso para o Projecto global para a reabilitação da Igreja de São Vicente, Matriz de Vimioso, 2004. Atribuído 1º lugar

Projectos Urbanos da Faixa Marginal entre Afurada e Vale de S. Paio – Gaiapolis, Vila Nova de Gaia, 2004/2008.

Sector A - Adro da Capela de S. Paio; (Projecto de Execução);
Sector B – Rua Marques Gomes, (Construído);
Sector C – Troço em Canidelo (Construído),
Sector D – Lago do Linho; (Construído);
Sector E – VL2 e marginal fluvial (construído);
Sector F – Parque de Estacionamento do Vale de S. Paio (Projecto de Execução).

Projecto de escritório, Praça da Corujeira, Porto, 2005 (construído).

Projecto de Reabilitação da Quinta de Porrais, 2005/2006 (estudo prévio).

Projecto da Casa Peres de Sousa, Foz do Douro, Porto, 2005/2008 (em construção).

Projecto de Reabilitação da Igreja de São Vicente, Matriz de Vimioso, 2005/2008 (construído).

Projecto de Requalificação da Quinta do Castelo (12ha), Santa Maria da Feira, 2006 (estudo urbanístico).

Concurso Limitado para a Reabilitação da Quinta do Prado para Parque de Exposições de Celorico de Basto, Câmara Municipal de Celorico de Basto, 2006. Atribuído 1º lugar**.**

Remodelação e Ampliação de Casa Feijó, Caminha, 2006/2008 (estudo prévio).

Concurso de ideais ao nível do anteprojecto para a construção duma área residencial (alojamento universitário) no Campus de Elvinã da Universidade da Corunha, Espanha, 2007.

Concurso limitado para o Centro Escolar de Celorico de Basto (Jardim de Infância e 1º ciclo), Celorico de Basto, 2007. Atribuído 2º lugar.

Concurso limitado para o Centro Escolar de Fermil (Jardim de Infância e 1º ciclo), Celorico de Basto, 2007. Atribuído 3º lugar.

Concurso limitado para o Centro Escolar de Mota (Jardim de Infância e 1º ciclo), Celorico de Basto, 2007. Atribuído 3º lugar.

Projecto de Infantário da Quinta do Castelo, Santa Maria da Feira, 2007 (estudo prévio).

Loteamento da Quinta da Vessada – Encosta e Vale (4ha), Fermil, Celorico de Basto, 2007. (projecto de licenciamento).

Projecto de três habitações tipo para o Loteamento da Quinta da Vessada – Encosta e Vale, Fermil, Celorico de Basto, 2007 (estudo prévio).

Área de formação “Espaço LUSIS”, Escola Profissional de Gaia, Vila Nova de Gaia, 2007/2008 (projecto de execução).

Reabilitação da Quinta do Prado para Parque de Exposições de Celorico de Basto, Câmara Municipal de Celorico de Basto, 2007/2010. (projecto de execução).

Programa de Modernização do Parque Escolar – Escola Secundária Emídio Navarro, Viseu, 2008/2010 (construído).

Programa de Modernização dos Edifícios Escolares – Parque Escolar, E.P.E - Escola Secundária Marques Castilho, Águeda, 2008/2010 (construído).

Centro Cultural Fernando Namora e reabilitação do Edifício da Quinta de S. Tomé para Museu - Reformulação, Condeixa-a-Nova, 2009 (projecto de execução).

Centro de Eventos de Sicó_POROS e reabilitação do Edifício da Quinta de S. Tomé, Condeixa-a-Nova, 2009/2010 (projecto de execução).

Programa de Modernização dos Edifícios Escolares – Parque Escolar, E.P.E - Escola Secundária D. Egas Moniz, Resende, 2009/2010 (projecto de execução).

Programa de Modernização dos Edifícios Escolares – Parque Escolar, E.P.E - Escola Secundária Latino Coelho, Lamego, 2009/2010 (programa base).

2004/2010 **Desenvolve autonomamente na firma FBF & MPS, Arquitectos Lda os seguintes trabalhos:**

Sapataria Max, Dolce Vita Douro Shopping, Vila Real, 2004 (Construído).

Sapataria Max, Centro Comercial Dolce Vita Porto Shopping, 2005 (Construído).

Remodelação da Sapataria Max, Norte Shopping, Matosinhos, 2006 (Construído).

Sapataria Maxkids, Gaia Shopping, V. N. de Gaia, 2006 (Construído).

Sapataria Maxkids, Centro Comercial Dolce Vita Douro, Vila Real, 2007 (Construído).

Sapataria Max, Centro Comercial Dolce Vita Ovar, Ovar, 2007 (Construído).

Projecto de habitações geminadas, Madalena, V. N. de Gaia, 2007 (estudo prévio).

Sapataria Max, 8ª Avenida Shopping, São João da Madeira, 2007 (construído).

Edifício de Habitação Plurifamiliar – 70 apartamentos, Vila Nova de Gaia, 2007/2008 (projecto de licenciamento).

Concurso Limitado para um Resort com Complexo Habitacional e Unidade Hoteleira na Caota, Benguela, Angola, 2008 (programa base).

Sapataria Max, Arrábida Shopping, Vila Nova de Gaia, 2008/2009 (construído).

Sapataria Max, Guimarães Shopping, Guimarães, 2009 (construído).

Sapataria Max, Centro comercial Dolce Vita Tejo, Almada, 2009 (construído).

Reformulação Sapataria Max, Maia-Shopping, Maia, 2009 (construído).

Sapataria Max, Arrábida Shopping, Vila Nova de Gaia, 2009 (construído).

Publicações (selecção)

REVISTA UNIDADE Nº1, Associação de Estudantes FAUP, 1988.
Projecto de Habitação Colectiva para o Bom Sucesso desenvolvido na disciplina de Projecto III, do 3ºAno da FAUP.

REVISTA "VIAGEM A NOVA IORQUE/ ESCOLA", FAUP, 1990.
Projecto de Café no Jardim Basílio Teles desenvolvido na disciplina de Projecto IV.
Texto - testemunho da viagem de fim de curso.

PÁGINAS BRANCAS Nº 2, A.E.F.A.U.P, Porto, 1992.
Projecto de 95 fogos da Cooperativa de Massarelos, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO – Concurso Sede Federação Académica do Porto, 1992; Projecto apresentado no concurso.

REVISTA "JORNAL DOS ARQUITECTOS" Nº 158, Associação de Arquitectos, 1996.
Projecto premiado no Concurso Público para o Projecto de Remodelação da Ex-Escola da Rua 23 para Junta de Freguesia, Espinho.

PRÉMIO INH 1996, Edição do Instituto Nacional de Habitação
Projecto de 95 fogos da Cooperativa de Massarelos, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes obra que recebeu o Prémio INH 1996 de Promoção Cooperativa.

REVISTA ABITARE, Nº 360, Milão, 1997
Projecto de 95 fogos da Cooperativa de Habitação de Massarelos, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

CADERNOS DA ESAP 2/3, Porto, 1998
Projecto de Requalificação da Praceta Engº Amaro da Costa, Porto.
Edifício de equipamento para Bar e Snack-Bar na Praceta Engº. Amaro da Costa - Petúlia Garrafeira, Lda, Porto.

CATÁLOGO do Concurso INH para jovens arquitectos “INOVAR NA HABITAÇÃO, CONSTRUIR A CIDADE”, 1998;
Projecto apresentado no Concurso para o Passeio das Virtudes, Porto.

CATÁLOGO “HABITAÇÃO SOCIAL NO PORTO”, Câmara Municipal do Porto, 1999.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas - I.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas - II.
Projecto Concurso Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas – III.
Projecto apresentado no Concurso INH para jovens arquitectos “Inovar na Habitação, Construir a Cidade” para o Passeio das Virtudes, Porto.

CENTRO de DOCUMENTAÇÃO -Arquivo Audiovisual da O. A., 2000.
Pedido de autorização para o tratamento de texto e imagens do projecto de Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, apresentado na Trienal de Arquitectura de Sintra.

REVISTA CASABELLA, Nº693, MILÃO, 2001.
Projecto de Recuperação/Reabilitação da Quinta do Ribeiro, Rebordões, Santo Tirso, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

ARQUITECTURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, 1991/2001, Ed. Asa, 2001.
Projecto de Recuperação/Reabilitação da Quinta do Ribeiro, Rebordões, Santo Tirso, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.
Projecto de Edifício Multiusos/Praça (40 habitações), do Loteamento do Bom Nome, Vila das Aves, Santo Tirso, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

PRÉMIO IHRU 2008, Edição do Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas com Arqtª. Ana Sousa da Costa obra que recebeu o Prémio IHRU 2008 Construção.

Exposições (selecção)

Exposição do Concurso Sede da Federação Académica do Porto, 1992.
Projecto apresentado no concurso.

II Trienal de Arquitectura de Sintra, 1993.
Projecto de Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

Exposição no Mosteiro dos Jerónimos, promovida pelo IPPAR, 1994.
Projecto de Recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

Exposição Prémio I.N.H. 1996.
Projecto de 95 Fogos de Habitação Económica para Cooperativa de Massarelos, Porto, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes e Manuel Fernandes de Sá.

Exposição "Habitação Social no Porto" na Cadeia da Relação, C.M. do Porto, 1998.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas - I.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas - II.
Projecto do Concurso Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas – III.
Projecto apresentado no Concurso INH para jovens arquitectos "Inovar na Habitação, Construir a Cidade", Passeio das Virtudes, Porto.

Exposição "Habitação Social no Porto" na Praça General Humberto Delgado, promovida pela Câmara Municipal do Porto, 1999.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais e Arranjos Exteriores nas Fontainhas - I.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas - II.
Projecto do Concurso Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas – III.

1ª Trienal de Arquitectura de Lisboa, Cordoaria Nacional, 2007.
Plano de Pormenor de S. Paio / Canidelo - GaiaPolis, V. N. de Gaia, em colaboração com o Arqtº. Francisco Barata Fernandes.

Exposição Prémio IHRU 2008 – Construção, 2008.
Projecto de Conjunto de Habitações Sociais nas Fontainhas, Porto.

Porto, 22 de Outubro de 2012.

Helder Casal Ribeiro

A EXPERIMENTAÇÃO DO MODERNO NA OBRA DE MÁRIO BONITO

Um processo de desenho dos anos 40 a 60

Volume 1

Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Associado Francisco Barata Fernandes

Porto

Outubro de 2012

A EXPERIMENTAÇÃO DO MODERNO NA OBRA DE MÁRIO BONITO

Um processo de desenho dos anos 40 a 60

Volume 1

Júri da Prova Pública

Professor Doutor Carlos Alberto Esteves Guimarães
Professor Associado e Director da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (Presidente do Júri)

Professor Catedrático Alexandre Alves Costa
Professor Catedrático Emérito da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Professora Doutora Ana Tostões
Professora Associada da Faculdade de Arquitectura do Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa

Professor Doutor José Fernando Gonçalves
Professor Auxiliar do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra

Professor Doutor Francisco Barata Fernandes
Professor Associado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Sumário

VOLUME 1

Agradecimentos (p. 9)
Resumos (p. 10)

Introdução (p. 13)

1 – Tempo e Lugar (p. 33)
Enquadramento (p. 35)
Formação: Escola de Belas-Artes do Porto (p. 47)
Percurso profissional (p. 69)
Percurso no cinema (p. 77)
Percurso no teatro (p. 88)
Fase de Lisboa (p. 93)
Mapa cronológico e biográfico (p. 97)

2 – Escrita e Desenho (p. 107)
2.1 Escrita (p. 113)
2.1.1 Arquitectura (p. 113)
2.1.2 Cinema: Cine-Clube do Porto (p. 164)
2.1.3 Teatro: Teatro Experimental do Porto (p. 181)
2.2.4 Quotidiano (p. 189)
2.2 Desenho (p. 191)
2.2.1 Arquitectura (p. 195)
2.2.2 Cinema: Cine-Clube do Porto (p. 215)
2.2.3 Teatro: Teatro Experimental do Porto (p. 249)
2.2.4 Quotidiano (p. 265)

3 – Desenho e Obra (p. 293)

1947/48 – **CODA – Pavilhão das Ilhas Adjacentes** (p. 337)
Jardins do Palácio de Cristal, Porto

1950/62 – **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*** (p. 365)
Entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

1948/50 – **Edifício de habitação plurifamiliar** (p. 405)
Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto

1951/55 – **Edifício de habitação plurifamiliar**, **comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (p. 433)
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

1954/61 – **Edifício de habitação bifamiliar** (p. 477)
Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto

1954/57 – **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** (p. 505)
Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

1955/58 – **Edifício de Habitação plurifamiliar**, **escritórios e comércio** (p. 531)
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão, Porto

4 – Experimentação do Moderno (p. 567)

Referências bibliográficas (p. 636)
Lista das imagens (p. 653)

VOLUME 2 – Evocação da circunstância

1 – Arquitectura

1.1 Projectos

CODA

1947/48 – **Pavilhão das Ilhas Adjacentes**

Jardins do Palácio de Cristal, Porto

Habitação unifamiliar

1948/49 – Habitação Eurico Cunha

Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia

1955/58 – Habitação Alfredo Guimarães

Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505, Porto

1961/64 – Habitação Albino Matos

Rua Tristão Vaz nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia

Habitação plurifamiliar/bifamiliar

1948/50 – Edifício de habitação plurifamiliar

Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto

1951/55 – Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

1954/61 – Edifício de habitação bifamiliar

Rua Coutinho de Azevedo nº 120 – 122, Porto

1954/57 – Edifício de habitação plurifamiliar e comércio

Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

1955/58 – Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio

Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto

Conjunto urbano de habitação

1950/62 – Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*

Entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

Equipamentos

1958/65 – Estádio Municipal D. Afonso Henriques

Guimarães

Projectos desenvolvidos na DGSU

1945/50 – Restauro da Igreja de Urros

Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança

1945/48 – Construção de casas de habitação para as classes pobres

Viana de Castelo

1.2 Textos

1947 – “Objectivos do O.D.A.M.”
1948 – “Uma mensagem e um telegrama”
1948 – “Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional e do Problema português da Habitação”
1948 – “Regionalismo e tradição”
1948 – “Tarefas do arquitecto”
1949 – Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente C.M. do Porto
1950 – “Um arquitecto de luz e celulóide”
1951 – Texto do Catálogo da 1ª Exposição da ODAM
1951 – Encerramento da 1ª Exposição da ODAM
1951 – “Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM”
1952 – “Habitar”
1956 – “Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura”
1956 – “Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista”
1971 – “A Universalidade na arquitectura”
1971 - “Dizia o senhor que...”

2 – Cinema: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto

1949 – “Acerca de Sonho duma Noite de Verão”
1950 – “Apontamento para uma análise do filme”
1951 – “Dança, Teatro e Cinema”
1951 – "Documentário e cinema de ficção”
1952 – “Billy Wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»”
1952 – "Uma escola de cinema”
1953 – "Pueblerina”
1954 – “Desenho animado, um mundo novo”
1954 – "cinema e bailado”
1954 – "o ballet cinematográfico”
1954 – “e nós…”
1955 – “uma sessão comemorativa”
1958 – “O que é um Cine-clube”
s/data – “Introdução” (fragmentos de uma palestra)

3 – Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

1962 – Texto de explicitação da escolha da peça e seu processo de trabalho
Peça nº 39 – *O Oiro*, de Alfredo Cortez
1962 – “Dia Mundial de Teatro” da Direcção do CCT
Peça nº 41 - *Conhece a Via Láctea?*, de Karl Wattlinger

4 – Listagem de documentos referenciados

Fichas de obras contemporâneas
Fichas de Instituições e Organismos consultados

Agradecimentos

Agradeço ao orientador Francisco Barata Fernandes.

Agradeço a disponibilidade aos filhos de Mário Bonito, Mário Gabriel Bonito, Mário Sérgio Bonito, Maria Antónia Bonito, Mário Pedro Bonito, pelo acesso aos desenhos originais e fotografias e, em particular, aos dois filhos mais velhos e ao irmão Fernando Bonito, pela partilha sobre o seu quotidiano.
Pelas mesmas razões, agradeço a Raul Vergueiro, Rui Mendes, Alexandre Alves Costa e a Ana Zanatti e Manuel Mendes pelo acesso aos desenhos originais.

Agradeço a Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Alfredo Matos Campos, António Veloso, Augusto Sobral, Luís Alberto, Ângelo de Sousa, Manuela Bacelar, Álvaro Siza Vieira, António Matos Ferreira, António Menéres e Anni Günther pela generosidade da informação partilhada, alguma resultante de breves conversas, que confirmaram a inspiração da pessoa e a relevância da obra de Mário Bonito.

Agradeço aos responsáveis e respectivos técnicos dos vários arquivos camarários e de organizações/associações consultados, com particular ênfase a José Alberto Pinto (Cine-Clube do Porto), Júlio Gago (TEP), Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa – Centro de Documentação e Informação) e Joana Diniz (DGOTDU). Agradeço a disponibilidade e apoio pontual a Manuel Montenegro, Ana Ribeiro, Ricardo Fernandes dos Santos, João Filipe Dionísio de Sousa, Carla Almeida, Sílvia Ramos e a Teresa Godinho, pela revisão final da dissertação.

Os meus agradecimentos, pelo apoio e colaboração prestada, a Elsa Gonçalves Pereira, Nádia Santos, Martina Raquel Cristóvão, Ricardo Leitão, Diogo Veiga, David Monteiro e a todos os alunos que partilham do meu quotidiano na *escola*.

Agradecimento particular aos responsáveis, no ano de 2009, do perfil B do PDA Alexandre Alves Costa e Marta Oliveira, pelo incentivo e estímulo para o desenvolvimento da tese.

Resumo

Este trabalho investiga o percurso e a obra de Mário Bonito de forma a compreender e a clarificar o seu contributo no processo de maturidade da Arquitectura Portuguesa, alcançado no final da década de 50 do século XX.

Pretende-se aprofundar a sua relação com a pedagogia da Escola de Belas-Artes do Porto, durante os anos 40 e 50, enquadrada na realidade portuguesa/portuense e referenciada aos pressupostos do Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa.

Propõe-se a documentação e interpretação, a partir da sua artisticidade, da evolução do processo de desenho através da análise da sua obra arquitectónica e da produção e divulgação cultural/artística, com destaque, nas suas participações no Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, e no Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto.

Abstract

This work investigates Mário Bonito´s path and work in order to understand and clarify his contribution to the process of maturity of Portuguese Architecture, at the end of the 1950s. We intend to deepen his relationship, which has yet to be clarified, with the pedagogy process of the Porto School of Fine Arts, during the 40s and 50s, framed in portuguese reality and referenced to the premises of the Modern Movement in Portuguese Architecture.

Documentation and interpretation is proposed, from his artisticity, the evolution of the design process through the analysis of his architectural work and the cultural/artistic production and dissemination, with emphasis in his participations in the *Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto* and the *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto*.

Introdução

A presente investigação pretende abordar o percurso e obra de Mário Bonito referenciados aos pressupostos do Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa, considerando-se três vertentes complementares: a relação com a pedagogia da Escola de Belas-Artes do Porto, nos anos 40 e 50; a experimentação, através das formas da habitação, como processo de construção e integração do *moderno* na cidade portuguesa dos anos 50; a responsabilidade social do arquitecto na sua relação com a sociedade através de actividades culturais e produção artística – no cinema, anos 40 a 60, e no teatro nos anos 60.

A presente investigação pretende explicitar a pertinência da obra arquitectónica de Mário Bonito enquadrada pelo seu percurso artístico, não só como meio de expressão complementar, mas ainda como campo formativo e espaço experimental no aprofundamento das suas referências.
Este corpo de projectos/obras, apesar de reduzido, comparado com outros autores do mesmo período, apresenta um fulgor e uma qualidade na abordagem dos mesmos temas e problemas – tradição, moderno, lugar, função, técnica, inovação e artisticidade – formulando uma resposta que integra o processo de (re)construção e afirmação do *moderno* dos anos 50 em Portugal/Norte.[1]

Assim, o principal objectivo é contribuir para clarificar o papel de Mário Bonito, e a sua relação e participação no processo de maturidade da Arquitectura Portuguesa no final dos anos 50, no Norte, nomeadamente através da análise com as obras – textos e projectos – de figuras de relevo, com destaque para Carlos Ramos, Arménio Losa/Cassiano Barbosa, Alfredo Viana de Lima, Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora, entre outros.

---

[1] "*Pode pois dizer-se que os anos 50 significaram o florescimento de uma nova fase da Arquitectura portuguesa após o obscurantismo imposto pelo Estado Novo, que procurou instrumentalizá-la como elemento expressivo das suas tendências totalitárias ao criar uma pretensa arquitectura nacional.*" PEREIRA, Nuno Teotónio, "Um testemunho sobre a arquitectura dos anos 50" (1993), in *Escritos (1947-1996, selecção),* Porto: FAUP publicações*, 1996, p. 255.*

Propõe-se uma interpretação da evolução da sua prática projectual, enquadrando-a na realidade portuguesa e portuense, através da análise das suas obras de acordo com o contexto arquitectónico e opções de projecto:
- o lugar, o edifício e a cidade, isto é, a relação:
Projecto e Lugar; Projecto e Programa; Projecto, Linguagem e Construção.
O estudo da sua obra, referenciada ao legado de Auguste Perret e às premissas do Movimento Moderno, assentes nas ideias divulgadas pelos *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* (CIAM), com ênfase para os textos de Sigfried Giedion e obra/escrita de Le Corbusier,[2] pretende aprofundar os temas de Projecto na formulação de uma proposta.

A abordagem ao tema da habitação urbana[3] é nuclear no seu percurso/obra, quer pela experimentação tipológica e morfológica das suas propostas, quer pelo diálogo que estabelece com a cidade em criterioso discurso com os princípios defendidos pelos mestres da arquitectura moderna,[4] sintetizados e divulgados pelos CIAM.
Pretende-se investigar o tema da habitação urbana nas suas três dimensões: o edifício unifamiliar; a acção de substituição parcela a parcela com o grande edifício plurifamiliar e o conjunto urbano em banda unifamiliar/plurifamiliar. As obras serão estudadas tendo em conta a composição arquitectónica com os respectivos traçados geométricos e a leitura das características e significado do lugar, na malha da cidade. No entanto, será fundamental abordar o seu trabalho apresentado ao *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto*, que anuncia os temas que informam a procura do seu processo de desenho.

---

[2] Entre as várias referências verificar-se-á que a obra escrita e desenhada de Auguste Perret e de Le Corbusier e as reflexões do historiador Sigfried Giedion serão preponderantes nas opções de projecto.
[3] As obras de habitação localizam-se essencialmente no Porto e em Vila Nova de Gaia. No levantamento realizado sobre os seus projectos verifica-se como única excepção uma encomenda para uma casa de férias, em Moledo, para Henrique Alves Costa. Contudo, o estado embrionário do projecto e a inexistência de desenhos originais, com excepção de um esquisso, datado de 1958, na posse da família Alves Costa que poderá corresponder a este projecto, não permite uma análise aprofundada.
[4] *"Wright, Gropius, Mies e Le Cobusier são os nossos mestres imediatos, mas sob o ponto de vista crítico é difícil demonstrar e de o sustentar com argumentos precisos: à primeira vista as suas diferenças parecem estar mais em evidência do que qualquer identidade que possa surgir depois de um estudo da totalidade das suas obras, mas se nós examinarmos a grande base da nossa moderna herança artística, encontramo-los aí como sólidos e indispensáveis pilares da nossa estrutura cultural."* ROGERS, Ernesto N., *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres,* (tradução de Sílvia Viana de Lima) Porto: Edições CIAM Porto, 1960, p. 12.

A sua acção multifacetada incide sobre uma participação, através da docência durante sete anos,[5] no processo de transformação do ensino na Escola de Belas-Artes do Porto, iniciada por Carlos Ramos. Assim, propõe-se aprofundar a sua relação com a pedagogia da Escola de Belas-Artes do Porto durante os anos 40 e 50,[6] traçando uma relação com a sua obra e pensamento arquitectónico.

Como complemento à obra arquitectónica e docência na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a sua intervenção cívica será, igualmente, aprofundada e documentada. Destaca-se nesta intervenção cívica a participação no 1º Congresso Nacional de Arquitectura e os diversos textos publicados nas revistas da especialidade que reafirmam, através de um processo de desenho e de escrita, a sua acção permanente "*como projectista e activista de uma nova ideia de arquitectura".*[7]

"A sua vasta cultura e paixão pela arte do seu tempo, bem como o seu sentido cívico, levaram-no, não só a desmultiplicar os seus interesses, como a diversificar os seus campos de intervenção."[8]

Pretende-se demonstrar que essa desmultiplicação de interesses em campos diversos de intervenção estão intimamente interligados ao *projecto arquitectónico moderno* que Mário Bonito defendia para a sociedade portuguesa, em conjunto com os elementos do grupo ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), no Porto, e com o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), em Lisboa.[9] Como primeira investigação individual sobre o autor considerou-se que a extensão e qualidade do material produzido permitiria compreender o seu

[5] Mário Bonito ingressa na Escola Superior de Belas-Artes do Porto no ano lectivo de 1950/51 e afastar-se-á com o terminar do ano lectivo 1956/57.
[6] Escola de Belas-Artes do Porto passará a Escola Superior, com a Lei nº 2043 de 10 de Julho de 1950 que "eleva à categoria de superior o ensino das Belas-Artes".
[7] "Da arquitectura ao desenho e à pintura, do cinema ao teatro, do Jazz ao ballet, por tudo se interessou com um tal arrebatamento apaixonado que mil vidas seriam insuficientes para o seu sonho." ALVES COSTA, Alexandre, *Textos Datados*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, p. 88; texto actualizado de "Mário Bonito: 1921-1976", *Desenho de Arquitectura – Património da ESBAP e da FAUP*, catalogo da Exposição integrada nas Comemorações do 75º Aniversário da Universidade do Porto, Maio 1987 p. 98.
[8] ALVES COSTA, Alexandre, Op. Cit.
[9] Mário Bonito participa de nos corpos gerentes do Sindicato Nacional dos Arquitectos, do Norte, em quatro triénios – 1951/53 a 1960/62 – com destaque para a organização do *I Encontro de Arquitectos*, no Porto em 1957, em complementaridade com as suas acções em associações culturais.

campo de acção, sobretudo como figura da *terceira geração* onde a prática profissional está directamente associada a uma militância cívica, tendo em conta o ambiente político e a consciência do *ideário moderno* ainda por cumprir no panorama da arquitectura e da sociedade portuguesa. Mário Bonito integra o grupo de arquitectos cuja acção nos vários campos de intervenção será sempre do ponto de vista da função do arquitecto perante a sociedade[10].

Nesta condição apresenta-se a possibilidade de sintetizar o corpo principal da sua obra artística, que inclui o cinema e o teatro, conduzida pela relevância do desenho como instrumento de observação, pesquisa e aprofundamento de todo o processo criativo, prolongando-o para o seu quotidiano. Salienta-se o seu enquadramento formativo – académico e de quotidiano – à sua acção ética/cívica na relação com o mundo das artes onde Mário Bonito integra a disciplina da arquitectura e o seu exercício profissional.
Assim, o estudo documenta e analisa a influência directa ou indirecta da sua produção e divulgação cultural, com destaque para duas áreas – cinema e teatro – na sua formação artística e percurso arquitectónico.
O seu percurso, com uma polivalência temática, incide sobre a arquitectura/arte, teatro e cinema, que aborda e aprofunda através do desenho e da escrita.
A este propósito, Alexandre Alves Costa afirmará que "*na complexidade da sua personalidade, Bonito ia encontrando outras identidades e outras paixões*",[11] sublinhando a importância da sua acção em projectos de áreas distintas sempre com uma perspectiva de intervenção e responsabilidade social, isto é, contribuir para *abrir caminho para novos rumos*.[12] O discurso do *progresso* estará directamente relacionado com o questionar, em clara oposição, as políticas do regime vigente – Estado Novo.

---

[10] Mário Bonito integrará a função social do arquitecto na designada *tarefa do arquitecto* – expressão corrente na altura para definir o exercício ético e profissional – que servirá como título na sua comunicação no Congresso de 1948 e que evocará de forma continuada até aos anos setenta como forma de definir os desígnios/obrigações da profissão de arquitecto.
[11] COSTA, Alexandre Alves, Op. Cit., p. 85.
[12] *"Os anos 50 abrem-se para a Arquitectura no rescaldo do Congresso dos arquitectos de 1948, no qual os profissionais tomaram consciência da sua importância na sociedade e da parcela de poder que podiam usar para influenciarem as decisões no sentido de abrir caminho para novos rumos.",* PEREIRA, Nuno Teotónio, "Um testemunho sobre a arquitectura nos anos 50" (1993), *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto: FAUP publicações, 1996, p. 255.
As acções dos elementos dos grupos ICAT (Iniciativas Culturais de Arte e Técnica) e ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) serão determinantes para esta tomada de consciência.

O contacto com a obra de Mário Bonito, ainda como estudante nos anos iniciais, sempre deixou transparecer alguma perplexidade sobre como se enquadrava o *Edifício do Ouro* e o *Bairro O Lar Familiar* no restante corpo da sua obra e, mais tarde, com o trabalho do CODA e a sua comunicação no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, surge a interrogação "*porque não se fala mais da obra de Mário Bonito?*"[13]

Complementarmente, Mário Bonito será referenciado como autor multifacetado com diversas paixões, no entanto, o teor e a extensão desta obra, produzida também nos anos 50 e 60, em paralelo ao desenho dos seus edifícios, permanecia desconhecida, interpretada como simples interesse pessoal.

Contudo, o levantamento do material produzido e a apreensão do seu papel cívico permitem compreender a sua acção no Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto e no Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto como um complemento formativo e um espaço de experimentação, sendo determinante para caracterizar o autor/homem e, sobretudo, o arquitecto.

O percurso de Mário Bonito está associado às cidades do Porto e de Lisboa, em momentos distintos, de 1921 a 1963 e de 1964 a 1976, respectivamente. Estas cidades correspondem a duas fases diferenciadas, tanto na sua produção arquitectónica e artística, como no conhecimento e divulgação da sua obra.

A sua actividade profissional sempre se dividiu entre o escritório próprio e a Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU). Condição que impediu a continuidade na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a partir de 1957, e a assinatura, como técnico responsável, dos seus projectos nos respectivos processos de licenciamento, tornando o seu trilho profissional mais difícil de detectar. A ausência de espólio ou/e arquivo pessoal de Mário Bonito, pelo facto de se ter perdido no tempo, leva a que o levantamento da sua obra incida, exclusivamente, sobre os processos de licenciamento camarários, condicionando a datação rigorosa do período de elaboração dos projectos, isto é, não contempla a fase inicial de concepção, anterior ao licenciamento.

[13] Esta interrogação poderá estender-se à lista dos membros do grupo do ODAM, cuja obra continua a aguardar por um estudo individualizado e dirigido. Esta lista, referenciada na publicação sobre o ODAM, compilada por Cassiano Barbosa consiste em 34 nomes, com Edite Rosa a acrescentar mais 3 membros, dos quais os mais estudados serão Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa/Cassiano Barbosa e Fernando Távora.

4	3	2	1	Listagem cronológica de Projectos e Obras
	■			**1945/48 Construção de Casas de habitação para as classes pobres**, Viana de Castelo
	■		■	**1947/48 Pavilhão das Ilhas Adjacentes** (C.O.D.A.), Jardins do Palácio Cristal, Porto
	■	■	■	**1945/50 Restauro da Igreja de Urros**, Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança
		■		**1948/49 Habitação unifamiliar Eurico Cunha**, Lugar da Rechousa, Canelas, V. N.de Gaia
■		■		**1948/50 Edifício de habitação plurifamiliar**, Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto
■	■	■	■	**1950/62 Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar***, entre Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima.
	■	■	■	**1951 Fábrica de Bolachas "Vilares"** na Rua de Santos Pousada, nº 145, Porto
■	■	■	■	**1951/55 Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro**, Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto
■	■	■	■	**1954/61 Edifício de habitação bifamiliar**, na Rua Coutinho de Azevedo, nº 120 – 122, Porto
■	■	■	■	**1954/57 Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** na Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto
■	■	■	■	**1955/58 Habitação unifamiliar Alfredo Guimarães**, na Avenida Fernão Magalhães nº 2501, Porto
	■	■	■	**1955/58 Edifício de Habitação plurifamiliar, Escritórios e Comércio**, na Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto
■		■		**1958/61 Estádio Municipal D. Afonso Henriques**, Guimarães
	■	■	■	**1958/62 Infantário de Santa Maria de Lamas**. Stª Mª da Feira
				1959/71 Igreja Paroquial de Ribeira de Fráguas, Aveiro
		■		**1961/1964 Habitação unifamiliar Albino Matos,** na rua Tristão Vaz, nº 115**,** Vila Nova de Gaia
		■		**1966/68 Conjuntos Habitacionais** Bairro Residencial da Força Aérea nº 11 - Beja
	■	■		**Anos 50 Projecto de urbanização do Bairro de Pescadores General Cavaleiro Lopes**, Afurada, V. N. de Gaia
	■			**Anos 50 40 Casas Económicas,** Famalicão
	■	■	■	**Anos 50 Matadouro Municipal**, Gondomar
		■		**Anos 50 Habitação unifamiliar** com piscina, Alto da Lixa, Amarante
				Anos 50 Estudo para Casa de férias, Henrique Alves Costa, Moledo
		■		**Anos 50 Viaduto** de S. Mamede Infesta, Matosinhos
	■	■	■	**Anos 60 Casa do Povo/Patronato,** Santa Maria de Lamas, Stª Mª da Feira
				Anos 60 Alçado revestido a pastilha Rua D. Lôpo de Almeida nº 26, Porto
				Anos 70 Aldeamento em Fóia, Serra de Monchique, Algarve
				Anos 70 Torre de habitação em Alvor, Algarve

1 COSTA, Alexandre Alves, "Mário Bonito: 1921-1976", in *Desenho de Arquitectura – Património da ESBAP e da FAUP, Catalogo da Exposição integrada nas Comemorações do 75º Aniversário da Universidade do Porto*, Maio 1987 e COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007.

2 CARDOSO, Ariadne Vinha, "O Bairro da Cooperativa «Lar Familiar» - Estado Harmónico de Viver", trabalho desenvolvido para "História da Arquitectura Portuguesa II", FAUP, policopiado, 1995.

3 TENREIRO, José Pedro de Galhano, "O Grupo ODAM – A construção do racionalismo Portuense", Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, policopiado, 2008.

4 RIBEIRO, Orlando Miguel da Silva Nunes, "Mário Bonito, Vida e Obra. Um Pequeno Grande Percurso", Monografia de Final de Curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa, policopiada, 2008.

Fig. 1 Quadro cronológico de projectos e obras com referências bibliográficas

Esta Informação apresenta-se dispersa e com registos díspares oscilando entre o rigor documental e a informação através do testemunho directo ou indirecto.
Nas obras mais abordadas o início dos projectos são referenciados, a partir dos testemunhos de colaboradores, nomeadamente, Rui Pimentel para o *Edifício do Ouro* e Augusto Amaral para o *Bairro O Lar Familiar.* Contudo, a ausência de informação noutros casos e a coincidência nas datas de elaboração dos diversos projectos não permitem utilizar este critério como um fio condutor rigoroso da evolução do seu processo de desenho. Na procura de fixar uma data inicial, mais próxima dos primeiros desenhos, o levantamento incluiu a informação presente nas plantas topográficas, data de emissão, porém, os registos revelam-se próximos da entrada do primeiro processo de licenciamento.[14]

Neste sentido, todos os projectos de Mário Bonito serão referenciados pelas datas do requerimento de licenciamento e da licença de habitabilidade. Consequentemente, as obras/projectos contemporâneos de enquadramento ou/e analisados com a obra de Mário Bonito terão o mesmo critério, introduzindo alterações na datação corrente das obras sobretudo do início do projecto.[15]

O levantamento da sua obra inclui o texto "Mário Bonito: 1921-1976", de 1987, de Alexandre Alves Costa,[16] o trabalho académico do ano lectivo 1994/95, de Ariande Cardoso,[17] que inclui testemunhos de Rui Pimentel e Augusto Amaral, a Prova Final de José Pedro Tenreiro[18] e a monografia final de Curso de Orlando Miguel Ribeiro,[19] ambos de 2008, que perfazem uma relação de 22 projectos.

---

[14] A única excepção será o edifício bifamiliar na Rua Coutinho de Azevedo com a planta topográfica datada de Junho 1953, o requerimento datado Novembro 1954 mas com a entrada do licenciamento a Março 1954.
[15] Os autores e respectivas obras referenciadas para enquadrar os projectos de habitação de Mário Bonito, no Porto, ver *Fichas de obras contemporâneas*, volume 2.
[16] COSTA, Alexandre Alves, "Mário Bonito: 1921-1976", in *Desenho de Arquitectura – Património da ESBAP e da FAUP, Catálogo da Exposição integrada nas Comemorações do 75º Aniversário da Universidade do Porto*, Maio 1987, e COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007.
[17] CARDOSO, Ariadne Vinha, "O Bairro da Cooperativa «Lar Familiar» - Estado Harmónico de Viver", trabalho desenvolvido para "História da Arquitectura Portuguesa II", FAUP, policopiado, 1995.
[18] TENREIRO, José Pedro de Galhano, "O Grupo ODAM – A construção do racionalismo Portuense", Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, policopiado, 2008.
[19] RIBEIRO, Orlando Miguel da Silva Nunes, "Mário Bonito, Vida e Obra. Um Pequeno Grande Percurso", Monografia de Final de Curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa, policopiada, 2008.

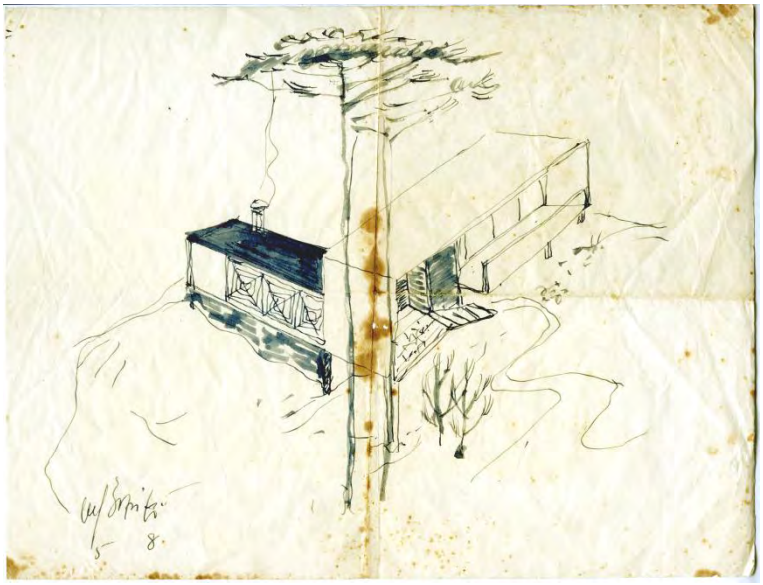
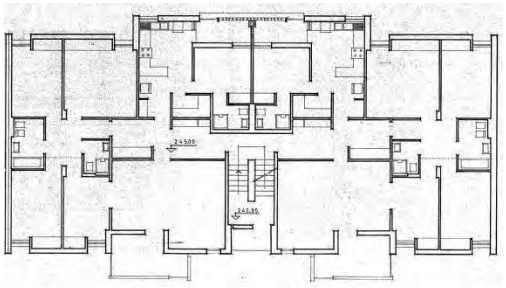


Fig. 2 Estudo para Casa de férias de Henrique Alves Costa, Moledo, Mário Bonito, 1958



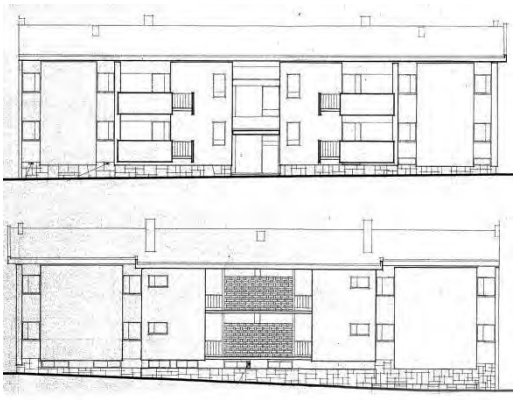


Fig. 3 a 8 Bairro Residencial da Base Aérea nº 11, *Conjunto habitacional E,* com 2 e 3 pisos, António Vasco Quintans, 1966/68

Esta informação será complementada com testemunhos pelo irmão Fernando Bonito e sobretudo os filhos Mário Gabriel e Mário Sérgio, que indicam a possibilidade de duas obras no sul e confirmam a datação de projectos específicos como a *Fábrica de Bolachas Vilares.*

A *Igreja Paroquial de Ribeira de Fráguas*, em Aveiro, de 1959/71, surge a partir de um estudo "A Arte nas Igrejas – de Roma, pela Europa, até Aveiro", de João Gonçalves Gaspar,[20] mas esta informação não é confirmada documentalmente. Outra excepção será a única habitação unifamiliar, não inserida em malha urbana, associada à família Alves Costa com a referência *Estudo para Casa de Férias*, 1958, confirmada por Alexandre Alves Costa e por um desenho de Mário Bonito, pertencente ao espólio de Isabel Alves Costa, no entanto a ausência de mais elementos gráficos impede a sua integração no presente estudo.

Os dois conjuntos habitacionais no Bairro Residencial da Base Aérea nº 11, em Beja,[21] referenciadas por Ariadne Cardoso, com o testemunho de Augusto Amaral, também não apresentam suporte documental. Neste caso, a consulta aos diversos arquivos militares e camarários permitiu aceder aos desenhos dos diversos projectos, porém a autoria ou co-autoria de Mário Bonito não está presente em nenhum registo. Na análise dos diversos edifícios verifica-se que o *Conjunto habitacional E*, com o técnico responsável António Vasco Quintans, apresenta, tendo em conta a decomposição do volume em vários elementos em planos distintos, a marcação do acesso principal associada à caixa de escadas, a axialidade como tema de desenho e o uso de elementos prefabricados como *grelha vazada, uma* expressão formal e um sentido de composição recorrentes na obra de Mário Bonito. Esta obra poderia ter significativa relevância para a

---

[20] GASPAR, João Gonçalves, "A Arte nas igrejas – de Roma, pela Europa, até Aveiro", Após contacto com o autor, verifica-se que a informação resulta de um testemunho do então pároco da igreja, com o Arquivo da Diocese sem provas documentais.

[21] Este Bairro Residencial, numa área de expansão da cidade de Beja, surge como área logística, novas instalações com residências e equipamentos, para os militares da Base Aérea nº 11, integrada na NATO, com a gestão das obras pela Comissão Mista Luso-Alemã. A zona residencial da BA nº 11 será implementada segundo *o Plano Director do Bairro* da Base Aérea nº 11, elaborado por Costa Lobo; inclui os seguintes projectos e respectivos autores: *Edifício do Cinema e Centro Comercia*l, Manuel Ramos da Costa Martins; *Edifício da Igreja Católica*, José Justino de Jesus Morais; *Edifício do Hotel – Restaurante*, Francisco Keil do Amaral; *Casa Alemã e Edifício da Torre*, João Alberto Almeida da Rosa Mendes; *Edifício do Supermercado, posto dos Correios e Bancone Edifício com Café-pastelaria e Centro Comercial*, Alfredo Campos Matos; *Conjunto habitacional A*, José Antunes da Silva; *Conjunto habitacional B*, Luiz Manuel Magalhães Fernandes Pinto; *Conjunto habitacional C*, Alberto Cruz Reaes Pinto; *Conjunto habitacional D*, Samuel Tavares Quininha; *Conjunto habitacional E*, António Vasco Quintans.

explicitação da evolução do desenho de Mário Bonito, nos anos 60, no entanto, a não confirmação documental da sua autoria limita-o como hipótese na listagem das obras sem integrar o estudo.

Assim, o levantamento existente da sua prática profissional, apesar de incompleto e de difícil localização (sobretudo a fase de Lisboa), caracteriza-se maioritariamente por edifícios/conjuntos de habitação, construídos no Grande Porto (nove obras) e durante as décadas de 50 e 60. Nas obras fora do Porto, mas no Norte do país, predominam os equipamentos com relevo para um infantário de Santa Maria de Lamas, em Stª Maria da Feira, o Estádio D. Afonso Henriques, em Guimarães, e uma Igreja para Urros, enquanto funcionário da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização. A sul, as duas obras referenciadas são dois conjuntos habitacionais no Bairro Residencial da Base Aérea nº 11, em Beja, e um conjunto turístico em Fóia no Algarve, em co-autoria com o seu filho mais velho, Mário Jorge Bonito. Estas obras, em conjunto com outras seis, carecem de confirmação, não de autoria, mas de localização e de documentação para aferir as alterações introduzidas nos edifícios, tendo em conta o projecto original.
Neste sentido, a presente investigação incidirá sobre as obras documentadas, a partir de desenhos originais, associadas ao tema da habitação e projectadas no final dos anos 40 e durante os anos 50, com exclusão das obras dos anos seguintes.

A relação com as várias artes é essencial na conformação do seu percurso cívico, quer pelo diálogo e experimentação que estabelece com duas áreas artísticas de intervenção social – cinema (cineclubismo) e teatro experimental – quer pelo apoio e participação na gestão das organizações sempre na procura de implementar a informação que conduzirá a sociedade à sua condição moderna, isto é, viver e resolver os problemas do presente com a compreensão do passado, projectando o futuro – viver a contemporaneidade/ser verdadeiramente contemporâneo.

Nesta perspectiva a pesquisa, o levantamento e respectiva sistematização de toda a informação que Mário Bonito produziu, sobretudo nestas duas áreas, é

fundamental para reconstruir e compreender o seu percurso criativo na transformação do seu tempo com a afirmação da condição *moderna*. A multidisciplinaridade, no percurso de Mário Bonito é factor preponderante para desvendar o seu carácter humanista/universal,[22] na interpretação dos vários temas e, sobretudo, na leitura do seu tempo.

A sua acção, através do desenho e da escrita, incide sobre uma forte ligação ao cinema, tanto na crítica/debate como no estudo e na divulgação, com uma participação decisiva na vida do Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, e uma intervenção curta, mas activa, no teatro através do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto.

O levantamento e sistematização de informação específica – contextualização social, política e artística – permitirão enquadrar o trajecto multifacetado de Mário Bonito e caracterizar o seu universo criativo/profissional, no seio de um grupo portuense, que partilhava o convívio/tertúlias dos cafés, o espaço de discente/docente das Belas-Artes do Porto e o objectivo de *divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna*.[23]

A investigação incide sobre um período situado entre os anos 40 e 60 tendo em conta a afirmação da obra de Mário Bonito, mas será alargado dos anos vinte até meados dos anos setenta, com o objectivo de enquadrar e contextualizar o seu percurso. Esta abordagem terá como núcleo principal o período compreendido entre 1948 e 1961, que coincide com o espaço temporal preferencialmente estudado na abordagem dos edifícios plurifamiliares ou colectivos modernos portugueses, balizado pelo 1º Congresso Nacional de Arquitectura, 1948, e a publicação do *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961.

---

[22] "*Intelectual de dimensão clara e polivalente – escrita, arte, cinema, teatro*" conforme refere Manuel Mendes ou como expõe Alexandre Alves Costa "*A dimensão intelectual de Mário Bonito não se esgotou na sua acção como projectista e activista da nova ideia de Arquitectura. A sua vasta cultura e paixão pela arte do seu tempo, bem como seu sentido cívico, levaram-no não só a desmultiplicar os seus interesses como diversificar os campos de intervenção*"; ambos colocam em ênfase o significado que a polivalência artística terá na caracterização no percurso de Mário Bonito. MENDES, Manuel, "A primeira Pedra" in *Jornal de Noticias*, 8 de Outubro de 2000, e COSTA, Alexandre Alves, "Mário Bonito: 1921-1976", Op. Cit., p. 98.

[23] Objectivos do O.D.A.M. – 1947.

Nos últimos anos verifica-se um crescente número de estudos e publicações sobre a Arquitectura Moderna dos anos 40 a 60 em Portugal, motivados pelo crescente debate sobre a sua documentação, preservação e adequação às necessidades técnicas/regulamentares actuais, com investigações associadas a doutoramentos, ou mesmo textos dispersos de artigos e comunicações em congressos nacionais e internacionais.

O estudo sobre "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal" de Nuno Portas integrado na *História de Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi, 1973; a Dissertação para obtenção do título de professor agregado da ESBAP, *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974* por Sergio Fernandez, 1985; o texto de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, "A Arquitectura Moderna em Portugal", 1986, que integra a *História da Arte em Portugal*, volume 14 das Publicações Alfa e, nos últimos anos, as teses de mestrado e de doutoramento de Ana Tostões, *Os Verdes anos na arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 1997, e *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, 2002, respectivamente, Edite Rosa, *ODAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva*, 2005, e Manuel Mendes, *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo",* 2010, são as principais obras publicadas sobre o período e as temáticas da Arquitectura Portuguesa em estudo.

Outras publicações e trabalhos de investigação complementaram a pesquisa, incidindo sobre temáticas específicas, com destaque para *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, 2004, e *APXX – Inquérito à Arquitectura do século XX em Portugal*, 2006, ambas com coordenação científica de Ana Tostões, *Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do Século XX, de* Michel Toussaint, 2009, *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva – 1948/61: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*, de José Fernando Gonçalves, 2007, e a investigação sobre os trabalhos apresentados ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto* (CODA) da EBAP/ESBAP, de Eduardo Jorge Fernandes, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, 2010, e de Inês Lima

Rodrigues, o trabalho "Quando a habitação Colectiva era moderna – desde Portugal a outros territórios de expressão portuguesa. 1940-1974",[24] de 2009.

Complementarmente, a dissertação de mestrado de Maria Adriana Gravato,[25] *Trajecto Urbano – A Arquitectura na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do Século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à rua de Ceuta*, 2004, inclui Mário Bonito como um dos cinco arquitectos – referências na cidade do Porto – em conjunto com Júlio de Brito, Rogério de Azevedo, Arménio Losa e Agostinho Ricca, os trabalhos académicos "O Bairro da Cooperativa «Lar Familiar» – Estado Harmónico de Viver", de Ariadne Vinha Cardoso, desenvolvido para "História da Arquitectura Portuguesa II", FAUP, 1995; "Mário Bonito, Vida e Obra. Um Pequeno Grande Percurso", de Miguel Ribeiro, Monografia de Final de Curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa, 2008 e "O Grupo ODAM – A construção do racionalismo Portuense", de José Pedro de Galhano Tenreiro, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, 2008, abordam a obra de Mário Bonito de forma monográfica com uma relação dos diversos projectos, conforme já abordado.

Os textos dispersos de referência são: o texto biográfico sobre Mário Bonito, integrado no catálogo da exposição e publicado nos *Textos Reunidos* de Alexandre Alves Costa, os textos escritos para o *Jornal de Notícias*, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional da *Porto 2001, Capital da Cultura*, de Manuel Mendes, sobretudo "Errância poética", publicado em 1 de Outubro de 2000, e "A Primeira Pedra…", publicado em 8 de Outubro de 2000, o texto "La Casa: paisaje doméstico y proyecto (moderno, circunstancia portuguesa, manifestó portuense, cultura de la ciudad, señales de la arquitectura)" de Manuel Mendes, publicado in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades 1925-1965*, Volume das Actas do Primer Seminario Docomomo Ibérico, 1997, e "Portugal: la vivenda como laboratório

[24] Trabalho desenvolvido no âmbito da Tese de Doutorado, "La Forma Moderna", Departamento de Projectos Arquitectónicos, ESTAB. UPC, Janeiro 2009.
[25] GRAVATO, Maria Adriana Pacheco Rodrigues, *Trajecto Urbano – A Arquitectura na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do Século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à Rua de Ceuta*, Dissertação em mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, policopiado, 2004.

moderno" de Ana Tostões, integrado na publicação *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico*, 2009.

Para o enquadramento dos anos de formação e consequente docência na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, destacam-se os textos de Octávio Lixa Filgueiras e Pedro Vieira de Almeida em *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra* e os textos sobre Carlos Ramos, de Nuno Portas, Fernando Távora e Raul Rego na *rA: Revista de Arquitectura*, 1987, "À Memoria Presente de Mestre Ramos" de Alexandre Alves Costa, na *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa,* 1995 e *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* dissertação de doutoramento de Gonçalo Canto Moniz, 2011.

É quase inexistente bibliografia específica sobre Mário Bonito, com excepção de pontuais trabalhos académicos, e é relativamente escassa a informação sobre as suas obras, existindo como únicas fontes os arquivos camarários com os projectos de licenciamento e as abordagens pontuais na bibliografia de referência que aborda a Arquitectura Moderna dos anos quarenta a sessenta em Portugal. A leitura e compreensão do seu percurso dependerão da articulação de bibliografia e textos muito dispersos e diversificados que, no enquadramento da Arquitectura Moderna, anunciam a sua presença em vários momentos de intervenção cívica. Assim, a análise directa da obra – desenhada e escrita – será de fundamental importância.

A outra documentação original levantada, de fontes primárias, consiste no processo de aluno, arquivado na FBAUP, o processo completo do Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA), incluindo desenhos originais, arquivados no Centro de Documentação da FAUP e os projectos de licenciamento nos arquivos históricos das respectivas Câmaras Municipais como Porto, Vila Nova de Gaia, Guimarães, Beja, e o Arquivo Distrital de Viana do Castelo. Complementarmente foram consultados o Serviço de Documentação da Força Aérea – Arquivo Histórico, e o Arquivo da Defesa Nacional, ambos em

Lisboa, de forma a tentar clarificar a possível autoria de um edifício integrado no Bairro Residencial da Força Aérea nº 11, Beja.

Os elementos referentes ao Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, e ao Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, correspondem ao levantamento completo da actividade e produção de Mário Bonito, desde a elaboração de programas aos textos críticos e informativos, a partir dos respectivos arquivos e bibliotecas das duas associações e da Cinemateca Portuguesa. Contudo, o levantamento incompleto dos elementos referentes à sua actividade como cenógrafo e figurinista deve-se, não só à inexistência de alguns registos,[26] como ainda alguns elementos foram perdidos no tempo. Esta lacuna é agravada pela falta de registos fotográficos ou descrições completas das várias áreas de criação e produção das peças.

As duas comunicações no Congresso de 1948, publicadas numa edição fac-similada do *Relatório, teses, conclusões e votos do Congresso* e os elementos referentes à exposição do grupo da ODAM no Ateneu – o *Discurso de Encerramento*, respectivo texto de comunicação da exposição na revista *Vértice* e a subscrição da *Carta da ODAM ao Presidente da Câmara do Porto*, publicados no *ODAM Organização dos Arquitectos Modernos: Porto 1947-1952*, compilados por Cassiano Barbosa em 1972, permitem aceder aos documentos originais.
A informação recolhida sobre as obras contemporâneas de enquadramento remete exclusivamente para os elementos presentes nos processos de licenciamentos arquivados na Câmara Municipal do Porto.

O trabalho é constituído por dois volumes, que organizam a interpretação do percurso e obra de Mário Bonito, no primeiro volume, e o tratamento, sistematização e documentação que esse percurso e obra consubstanciam, no segundo volume. Esta separação da *documentação de fontes primárias* permite apresentar os elementos no seu formato original e em escala adequada para a

[26] Grande parte da produção da cenografia assentava num discurso oral com a equipa de carpinteiros e serralheiros. Testemunho de Ângelo de Sousa, sobre a sua actividade como cenógrafo, no mesmo período, no Teatro Experimental do Porto.

sua leitura em conjunto/paralelo com o primeiro volume, reforçando os esquemas interpretativos e as respectivas figuras. Os desenhos privilegiam a escala 1/200 com o uso pontual da escala 1/400, nomeadamente no *Edifício do Ouro*, tendo em conta a sua dimensão, correspondendo, assim, à redução para metade da escala original. Os desenhos à escala 1/50 e 1/20 apresentam o mesmo critério, representados à escala 1/100 e 1/40, respectivamente.

O título atribuído ao segundo volume "*evocação da circunstância*" remete para o texto de Manuel Mendes, "Inventar a cidade", 2000, que afirma sobre a arquitectura moderna dos anos 50: "*Na forma do Porto, a paisagem moderna argumentou-se mais evocativa que emancipadora. (…) Neste moderno que assim se consubstanciou contaminação da circunstância mais que invenção de circunstância*".[27] A evolução da obra de Mário Bonito através da interpretação morfológica da cidade e a transposição da proporção e escala da sua malha e das suas construções para a composição dos seus edifícios, reflecte não só a *contaminação da circunstância* como ainda a *evoca* como tema central na caracterização das suas propostas – "*evocação da circunstância*".

Volume 1

Na primeira parte do trabalho estrutura-se a leitura e noção de *tempo e lugar*, através de um enquadramento sociocultural e político da terceira geração de arquitectos modernos, sobretudo no Porto, com a sua formação na Escola de Belas-Artes do Porto, com os subsequentes anos de docência e a evolução dos três percursos paralelos nas áreas da arquitectura, cinema e teatro, obedecendo a um critério de ordem cronológica.

Procura-se interpretar o significado destes dois temas-chave – tempo e lugar – na génese e evolução do seu processo de desenho. A noção de tempo como chave na leitura/estudo e consequente compreensão do passado para melhor responder os problemas do presente. O lugar será sempre a condição do Porto, do País, mergulhado num regime que alimenta a ignorância de uma sociedade, e a sua conjuntura socioeconómica e cultural.

---

[27] MENDES, Manuel, "Inventar Cidade", (1ª publicação *Jornal de Noticias*, 7 de Maio 2000), *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo"*, Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 331.

Na segunda parte procura-se aprofundar, a partir da documentação da sua produção arquitectónica e artística, os dois meios/formas de intervenção cívica, organizando-os em dois capítulos distintos. O desenho e a escrita serão, na leitura do seu tempo e consequente intervenção profissional e cívica, as duas formas privilegiadas de intervenção, com destaque específico nos campos: da arquitectura – *nova ideia de arquitectura;* do cinema – cineclubista; do teatro – experimental, seus terrenos preferidos, com uma actividade constante e produção singular.

A dimensão artística, no retrato do seu quotidiano, sobretudo através do hábito do desenho com registos informais, completa a caracterização do arquitecto, *homem entre os homens*,[28] criador culto e divulgador apaixonado pela vida.[29]

Na terceira parte, incide-se sobre a obra construída de Mário Bonito, organizada por famílias tipo-morfológicas – habitação unifamiliar; habitação plurifamiliar e bifamiliar e o conjunto urbano de habitação com uma análise/estudo individual a seis projectos e o seu trabalho do CODA, referenciados ao desenho de autores e/ou obras contemporâneas que abordam programas e temas idênticos na procura de uma arquitectura de matriz *moderna*.

Pretende-se apresentar as obras de Mário Bonito enraizadas na cultura/processo da arquitectura portuguesa[30] com a possibilidade de ser integrada no grupo de arquitectos que ressaltam "*como portadores da consciência da «permeabilidade reciproca dos discursos» fundamentando racionalidades plurais, sendo as suas obras, elas próprias, uma procura de regras não estabelecidas à-priori, pelas quais deverão ser julgadas e não pela aplicação de categorias conhecidas.*"[31]

---

[28] TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, (1ª edição 1962), Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982, p. 87.

[29] A dificuldade de acesso a documentos originais, em particular escritos, não permite uma análise aprofundada sobre o seu quotidiano, tendo em conta a inexistência de arquivo ou espólio. O acesso possível aos documentos do seu quotidiano depende da generosidade dos amigos com quem Mário Bonito partilhou esses momentos.

[30] "*A arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados. Sendo um fenómeno de aculturação, é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontraremos a sua especificidade. O sentido de eficácia que a caracteriza é resultado do reconhecimento das próprias limitações de natureza económica e social e da urgência das necessidades*." COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa", revista *Vértice*, nº 19, Outubro 1989.

[31] Esta afirmação refere-se aos *percursos* de figuras como Keil do Amaral, Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira. COSTA, Alexandre Alves, "Prefácio", FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974.* Porto: FAUP publicações, 1988, p. 4.

Na quarta parte, propõe-se uma interpretação do desenvolvimento do processo de desenho de Mário Bonito, incluindo o seu sentido de composição e coerência formal, através da leitura da evolução do discurso dos CIAM e seu reflexo na leitura morfológica da cidade – o significado do contexto, as condicionantes específicas do lote – de forma a compreender e a clarificar o seu contributo no processo de maturidade da Arquitectura Portuguesa, alcançado no final dos anos 50.

Volume 2

As três primeiras partes sistematizam e documentam os três campos de intervenção com a respectiva produção de fontes primárias – a Arquitectura: obras e textos; o Cinema: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto: textos; e o Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto: textos. As obras e os projectos serão organizados cronologicamente com uma ficha técnica e listagem a ordenar/explicitar as diversas fases de licenciamento ou/e aditamentos constituídos por requerimentos, memórias descritivas e desenhos com as respectivas aprovações e pareceres do *Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto*.

Na quarta e última parte, apresenta-se a listagem e fichas de documentos referenciados no desenvolvimento do trabalho, com uma organização por importância temática e a sistematização da informação obedecerá a um critério de ordem cronológica.

Torna-se imperativo documentar e divulgar o caminho que outras gerações trilharam na procura de uma resposta concreta aos problemas do seu quotidiano e trazer à luz do dia os documentos originais que em grande parte dos casos ainda se mantêm válidos na discussão da contemporaneidade.

Esta conclusão poderá pressupor que afinal pouco mudou, que os problemas se mantêm. Acredita-se que, em muitos casos, a actualidade das posições advém da permanência dos temas arquitectónicos base/nucleares – o lugar, o edifício e a cidade – que permitem compreender e informar uma resposta aos problemas.

Interpretados de forma distinta, de época em época, mas constantes na importância da formulação de uma proposta arquitectónica.

É neste contexto que consideramos que esta investigação poderá constituir mais uma interpretação para a resposta aos problemas com que, ainda hoje, nos debatemos – tradução do modelo de cidade, relação técnica e forma e o significado da composição na coerência formal de uma proposta, entre outros.

A paixão revelada por Mário Bonito na resposta às solicitações e circunstâncias da vida, em complemento com a preferência que nutria e demonstrava pela música, em particular pelo jazz, ajusta-se evocar as palavras de Willis Connover, referenciadas a Duke Ellington, ao apresentar o grupo de Miles Davis, no Jazz Festival de Newport, em Julho de 1958.[32]
"*Na concepção de Duke Ellington não é o instrumento que está a ser tocado que faz a diferença, mas o homem que o toca …*"[33]

É assim com o percurso e respectiva obra arquitectónica dos autores de referência da Arquitectura Moderna, dos anos 50, como Arménio Losa, Alfredo Viana de Lima, Fernando Távora e do qual Mário Bonito faz parte.

[32] Concerto no Jazz Festival de Newport, em 3 de Julho de 1958 com o sexteto liderado por Miles Davis, constituído por Miles Davis (trompete), Cannonball Adderly (saxofone alto), John Coltrane (saxofone tenor), Bill Evans (piano) Paul Chambers (contrabaixo) Jimmy Cobb (bateria).
[33] CONNOVER, Willis, Op. Cit.

Parte 1

Tempo e Lugar

"A condição de toda a vocação verdadeira não é o amor da arte, mas o amor da Humanidade; e só quem está penetrado desse amor dos homens, pode esperar a criação, em arte, de obra de valor."[1]

Enquadramento

O abordar da terceira geração de arquitectos modernos[2] remete para um enquadramento cultural e social português de matriz republicana, com o seu período de formação académica, assente na confirmação da ditadura militar[3] e na afirmação do *Estado Novo.*[4] No final dos anos quarenta, afirmar-se-ão com uma prática profissional consciente da circunstância nacional, e na década seguinte apresentarão obra arquitectónica singular na implementação e divulgação da arquitectura moderna, fundamentada nas ideias transmitidas e aprofundadas pelos CIAM.

Os anos de 1917 a 1927 serão, também, referenciados por Alison e Peter Smithson como fazendo parte do *Período Heróico da Arquitectura Moderna*[5] com a divulgação e implementação da arquitectura moderna através das publicações dos diversos movimentos artísticos/culturais,[6] e criação de instituições/escolas de artes/arquitectura com reflexo em obras singulares de futuros protagonistas/mestres.

---

[1] TOLSTOI, Leon, citação de abertura da comunicação de Mário Bonito, "Tarefas do Arquitecto", 1948, *ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos Porto – 1947/1952*, (BARBOSA, Cassiano compilado), Porto: Edições Asa, 1972, p. 109, e BONITO, Mário, "Um arquitecto de luz e celulóide", *Vértice – Revista de Arte e Cultura*, nº 83, Julho 1950, p. 43.

[2] Constituída por arquitectos nascidos entre 1917 e 1927.

[3] Em 28 de Maio de 1926, com pronunciamento do general Gomes da Costa em Braga leva ao estabelecimento de uma ditadora militar (1926-1933). "Cronologia seleccionada", *História de Portugal*, (Rui Ramos, coord.), Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009, p. 862.

[4] Em 11 de Abril de 1933 entra em vigor a nova Constituição Política e a 29 de Agosto será criada a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. Começo do regime chamado *Estado Novo*. Op. Cit.

[5] O período de 1917 a 1929 será referido por Alison e Peter Smithson como o início do *Período Heróico da Arquitectura Moderna* com o seu prelúdio de 1910 a 1917. "*In the period just before and just after the first World War a new idea of architecture came into being. In an amazingly short time it mastered its necessary techniques and produced buildings which were as completely realized as any previous history of architecture*."

[6] *L´Eprit Nouveau* está para França como a *Bauhaus* para a Alemanha e o *De Stijl* para a Holanda: os representantes da vanguarda na arte, arquitectura e modos de vida: *bourgeois-bohéme*. VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 75. A *Vkhutemas*, com estreitas relações com a *Bauhaus*, terá a mesma relação de vanguarda para a União Soviética.

Em 1917, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) muda-se para Paris onde conhecerá o pintor Amédée Ozenfant e o poeta Paul Dermeé com os quais fará parte da comissão editorial a revista *L´Esprit Nouveau* que publicará o seu primeiro número em Outubro de 1920.[7] Le Corbusier publica o *Vers une architecture,* em 1923, a partir de uma selecção de artigos editados na revista *L´Esprit Nouveau,* veiculando a ideia transmitida no primeiro número da revista *"a new spirit… a spirit of construction and synthesis guided by clear Conception".*[8]

A revista *De Stijl* apresenta, no seu segundo número, em 1918, o primeiro manifesto do respectivo movimento com oito pontos, apelando para um novo equilíbrio entre o *individual* e o *universal* reforçando a necessidade da liberdade da forma arquitectónica em relação à tradição da tratadística e ao culto da individualidade.[9] Theo van Doesburg pretenderá transportar os seus princípios plásticos para a *reconstrução do ambiente* a partir de *leis objectivas e universais, parecidas às científicas*: *"No es posible imaginarlas, existen y se comprueban sólo trabajando colectiva y experimentalmente. La base de estas experiencias se funda en el simple conocimiento de los elementos de expresión primarios y universales, de manera que se pueda llegar a un método para organizarlos según una nueva armonía. La base de esta armonía se funda en el conocimiento del contraste, del conjunto de los contrastes, de las disonancias, etc. que hacen visible todo lo que nos rodea. La multiplicidad de los contrastes produce enormes tensiones que, suprimiéndose recíprocamente, crean un equilibrio y un descanso. Este equilibrio de las tensiones forma la quintaesencia de la nueva unidad arquitectónica."*[10]

A proclamação da Bauhaus, escola de arquitectura e arte aplicada, em 1919, por Walter Gropius será "*a conclusão dos esforços desenvolvidos, a partir da 2ª metade do século XIX para restabelecer o contacto entre o mundo da arte e o*

---

[7] A revista editará 28 números em cinco anos e Auguste Perret colaborará com a publicação durante dois anos – 1920 a 1922.
[8] CURTIS, William, *Le Corbusier: ideas and forms*, London: Phaidon Press, 2003, p. 51.
[9] FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture*, London: Thames and Hudson, (1ª edição 1980), 1987, p. 142.
[10] ZEVI, Bruno, Poetica dell´architecttura neoplastica" citado in BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987 (1ª ed. 1974), p. 432.

mundo da produção, para formar uma classe de artífices idealizadores de formas e para basear o trabalho artístico no princípio da cooperação."[11]

Como escreveria Sigfried Giedion, em 1923: "*El Bauhaus quiere abarcar todos los campos de creación formal, desde el diseño grafico, el diseño textil y la cerámica hasta la escenografía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Exige a todos sus alumnos una actividad manual y someterse al examen público de oficios que se exige al aprendiz normal. El Bauhaus no pretende formar artesanos, sino individuos creativos y estas personas con talento creativo han de tener el propio material en las manos y manipularlo, desde el comienzo, igual que cualquier artesano*."[12]

Paralelamente, em 1920, em Moscovo, será fundada uma escola de arte equivalente, a *Vkhutemas,* Escola Superior de Oficinas Técnicas e Artísticas, veículo da formação e afirmação do movimento construtivista com Rodchenko e El Lissitzky no corpo docente que estabelecerão relações e influências directas, durante os anos vinte, com a Bauhaus. Na cidade russa de Vitebsk, Malevitch criara, já em 1919, uma escola Suprematista, *Unovis* (School of the New Arts) que em contrapartida influenciará de forma significativa El Lissitzky.[13]

Mies van de Rohe participa, em 1921, no concurso para Friedrichstrasse, com mais uma versão do *arranha-céus de vidro* que será, publicado no último número da revista de Bruno Taut, *Frühlicht.* Em 1923, inicia colaboração com a *Revista G – Material zur elementaren Gestaltung*, editada por Hans Richter, Werner Graff e El Lissitzky.[14]

Adolf Loos abandona Viena e encerra o seu escritório em 1923, mudando-se para Paris, onde viverá até 1928. Neste período pertencerá aos círculos do poeta dadaísta Tristan Tzara[15] e da bailarina Josefine Baker, com os consequentes projectos para a Casa Tristan Tzara (1925/26) e a Casa Josefine Baker (1928). Durante a sua estadia realiza-se, em 1925, no centro da cidade de

---

[11] ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e a Bauhaus,* Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 20.
[12] GIEDION, Sigfried, "Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar", (originalmente "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar" in *Werk*, Winterthur, 1923) in *Escritos Escogidos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, p. 52.
[13] FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 169.
[14] FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 162.
[15] Onde tomará conhecimento do grupo *L´Esprit Nouveau.* FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 94.

Paris,[16] a primeira Exposição Internacional depois da Grande Guerra, intitulada *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, com Auguste Perret como *vice-presidente do júri internacional das contribuições arquitectónicas*.[17] Estarão presentes Le Corbusier e Pierre Jeanneret com o Pavilhão Esprit Nouveaux, Melnikov com o Pavilhão da União Soviética e Robert Mallet-Stevens com o Pavilhão do Turismo e o projecto da Embaixada Francesa. Tony Garnier projectará o Pavilhão de Lyon e Auguste Perret um pequeno pavilhão comercial[18] e o Teatro da Exposição.

Na sequência desta exposição Auguste Perret será peremptório sobre a interpretação e o significado da expressão *artes decorativas: "Hay que suprimir el Arte Decorativo. Me gustaría saber quién ha reunido estas dos palabras: arte y decorativo. Es una monstruosidad. Allí donde hay verdadero arte no hay necesidad alguna de decoración. Lo que necesita el arte es la desnudez, la bella desnudez antigua o medieval. Con el pretexto de hacer arte decorativo, colocamos ornamentos por todas partes, llegamos, incluso, a esculpir las columnas, cosa que nunca se había visto. ¡Como si una columna necesitara estar esculpida!"*[19]

Em Junho de 1928, na Suíça, serão fundados os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM)[20] como instrumento para discutir, aprofundar e

---

[16] A exposição estendia-se do *Grand Palais* e do *Cours de la Reine* no lado direito do Seine passando pela *Pont Alexandre III* até à esplanada dos *Invalides.*

[17] "*The exposition was planned by the organizing committee as an opportunity to demonstrate the emergence of truly modern architecture. They specified that there would be no copies, imitations, or counterfeits of past styles."* Contudo o resultado da Exposição Internacional levará Auguste Perret a afirmar numa entrevista à revista *L´Amour de l´Art*, no mesmo ano: *"In 1900, it was the triumph of marconi, twirls and ornament. Now they have the air of suppressing ornament, but only the air. Nobody speaks of anything but straight lines, essentials and construction; but if one looks closely, it is obvious that ornament is still the only thing that matters, so that there are finally more useless things than ever before. These useless elements are so rigid and bare that the uninitiated assume them to be necessary; thus the error is all the more serious for being dissimulated, and there will have to be an earnest reaction if we are to get out of the rut in which we are being bogged down.*" BRITTON, Karla, *Auguste Perret*, London: Phaidon Press, 2001, p. 65.

[18] Concebido para a *Edições Albert Lévy*, que mais tarde será substituído por uma loja da cadeia comercial *La Samaritaine*. BRITTON, Karla, Op. Cit.

[19] DORMOY, Marie, *Interview d´Auguste Perret sur l´Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, dans L´Amour de l´Art, Maio 1925, in *Pabellón Español – Exposición Internacionale de Paris 1937,* (Direcção e textos Josefina Alix Trueba), Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, p. 12.

[20] O primeiro Congresso (CIAM I), realizado no Château de La Sarraz, tem a participação de vinte e quatro arquitectos de oito países europeus. Este Congresso foi organizado, em Paris, por Le Corbusier e Gabriel Guévrékian e, em Zurique, por membros da Werkbund Suíça e o historiador de arte Sigfried Giedion, sob o patrono de Madame Hélène de Mandrot com a cooperação de Karl Moser. MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, London: MIT Press, 2002, p. 9.

divulgar as ideias e experiências da *nova arquitectura,* entretanto desenvolvidas nas primeiras duas décadas do século XX. [21]

No panorama português, estes anos serão a transição entre os períodos que Nuno Portas designa como *As décadas obscuras*[22] caracterizada por uma "*arquitectura entendida na cultura portuguesa sobretudo como uma questão de estilo e gosto, a barafunda de linguajares de importação, a entrega a evocações passadistas tão arbitrárias como quaisquer outras*"[23] e *O efémero modernismo* onde duas obras[24] marcam "*no começo dos anos 20,* o início*, ainda pouco consciente, do que seria o novo ciclo da arquitectura «modernista» em Portugal e, curiosamente, fica a dever-se, uma delas a um mestre neoclássico e ecléctico, e a segunda a um jovem que viria a dominar culturalmente a nova geração e, até, a tomar a liderança da sua formação na mesma escola portuense.*"[25]

Vivem-se tempos conturbados e conflituosos em termos políticos e sociais com a eleição, em 1918, de Sidónio País como Presidente da República, seu

---

[21] "… *CIAM was intended to create an international avant-garde of modern architecture. It was to be an elite new structure of association for architects to advance their cause against the then-dominant neoclassicism of the academies of architecture, which its founders hoped would place the new architecture into its «true economic and social environment».*" Op. Cit., p. 9.
Contudo, serão vários os arquitectos de relevo convidados que não poderão estar presentes nomeadamente Tony Garnier, Auguste Perret, Adolf Loos, Henry van de Velde, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, J. J. P. Oud, Rob Mallet-Stevens e Cornelius van Eesteren. Op. Cit., p. 15.

[22] Na caracterização deste período, que corresponde a 150 anos "*depois de Pombal e até final dos anos 20",* Nuno Portas, estabelecendo uma comparação directa com as rupturas culturais/arquitectónicas que se operavam no estrangeiro, traça um retrato avassalador do panorama português, sobretudo a partir dos meados do século XIX: *"Um meio tacanho, mesmo dentro dos limitados valores da burguesia da época, e a falta de conhecimento, nos arquitectos melhores, das rupturas que se estavam a operar lá fora nestes mesmos anos (contra os próprios meios académicos que, quando bolseiros, alguns deles haviam frequentado em Paris) são condicionantes excessivas para que, em Portugal, tivesse podido aflorar algo diferente.*"
PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal", in ZEVI, Bruno, *História de Arquitectura Moderna*, Lisboa: Editora Arcádia, 1973, p. 703.

[23] Este entendimento "*não poderia deixar de provocar estoutro movimento de «refúgio», xenófobo, de ir desenterrar sinais, apressadamente exteriores, ao catálogo imaginário da arquitectura espontânea rural de várias províncias (que alguns etnólogos haviam tentado caracterizar alguns anos antes) para os modelos solarengos eruditos ou semieruditos."* PORTAS, Nuno, *"A evolução da arquitectura moderna em Portugal*", Op. Cit., p. 704.

[24] Os Armazéns Nascimento, de Marques da Silva, onde o "*grande vão de exposição, com galeria sobreelevada, (…) ou a clareza das fachadas em que as escadas interiores transparecem no recorte obliquo dos vãos, fazem com que os resquícios neoclássicos do pórtico de entrada sejam já uma excrescência na concepção «moderna» do imóvel"*, e a primeira obra de Carlos Ramos, o edifício da Havas na rua do Ouro (1923-27)*, "que romperá com a pré-existência pombalina"* e *"adopta a fachada plana com as pilastras verticais interrompendo vãos mais generosos: era o prédio de escritórios que emergia, exprimindo-se como objecto mais funcional do que redundante*". Ibidem.

[25] PORTAS, Nuno, Op. Cit., p. 706.

respectivo assassínio no mesmo ano, e a constituição da *Monarquia do Norte*, no ano seguinte, com a consequente guerra civil entre monárquicos e republicanos no Porto.

Em resposta a este ambiente, favorável a um possível *retorno nacionalista da elite culta* na qual se integra Raul Lino, "*para a qual contribuirá com o seu receituário de «saudade e bom gosto»: A Nossa Casa, de 1919*"[26], os arquitectos formados a partir de 1920, com destaque para Rogério de Azevedo, Cassiano Branco, Cristino da Silva, Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Jorge Segurado, produzirão obra, a partir de 1925, que afirmará uma geração de arquitectos modernistas.

"*Neste caso, pela primeira vez desde há muito no nosso panorama, há que tratar uma boa dúzia de autores como grupo ou escola: os seus trabalhos surgem num curto período de tempo, afirmando-se por uma linguagem comum, de facto nova ou de ruptura com a generalidade do que se construía então. E não deixa de ser surpreendente este surto se tivermos em conta que a formação que tiveram nas belas-artes se encontrava totalmente desfasada da «revolução cultural» da arquitectura europeia, que a vanguarda artística em Portugal era marginal em relação ao mundo económico e da política – apesar de as obras a que nos referimos serem contemporâneas da «Presença» que por seu turno tinha, para trás, dez anos desde o Orfeu, com as obras seminais de Pessoa, Almada, Amadeu, Eloy,… contemporâneas ainda ao «Douro» de Manuel Oliveira e de Luís Freitas Branco.*"[27]

Segundo Ana Tostões, esta *expressão claramente geracional* explora "*nas potencialidades do betão armado as correspondentes ilações formais*"[28] e aposta na *renovação linguística* mas sem reflexão teórica, ou seja, "*sem integrar os princípios ideológicos do movimento moderno internacional que direccionou o seu enfoque para o problema da habitação, para as questões urbanas, e finalmente para o entendimento da arquitectura como condensador social.*"[29]

A ausência destes princípios transformará a questão *"num registo estritamente formal, aplicando quer uma expressão modernista e internacional, como*

---

[26] PORTAS, Nuno, Op. Cit., p. 705.
[27] PORTAS, Nuno, Op. Cit., p. 707.
[28] TOSTÕES, Ana, "Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três modos*", Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004, p. 110.
[29] Ibidem.

ecléctica-historicista e regionalista. Na verdade, a utilização de uma nova linguagem, ainda que decorrente de uma nova maneira de construir que integrava uma concepção funcionalista e racionalista da arquitectura, terá sido assimilada apenas como mais um estilo disponível."[30]

Mário Bonito nasce na parte oriental da cidade do Porto, na freguesia do Bonfim, a 18 de Março de 1921,[31] em casa do avô materno, localizada na rua Pinto Bessa, nº 395,[32] numa altura em que ainda estava presente o fim da Primeira Grande Guerra,[33] o país enfrentava uma das maiores taxas de inflação da sua história[34] e a luta entre monárquicos e republicanos persistia.
Meses após o seu nascimento, a 19 de Outubro, o chefe do Governo, António Granjo, e o fundador da República, Machado Santos, são assassinados, acontecimento que ficará conhecido como a "noite sangrenta".[35]

É neste conturbado ambiente socioeconómico que vivencia a sua infância,[36] com o enquadramento familiar proporcionado pelo seu pai, Porfírio Augusto Rebelo Bonito,[37] republicano, engenheiro de profissão e reconhecido melómano, estudioso e crítico de vários géneros musicais, e sua mãe, Adelina Alice Carneiro Ferreira Bonito,[38] com apetências musicais,[39] que terão uma importância estrutural para a sua dimensão multidisciplinar e sentido crítico/cívico.

---

[30] Ibidem.
[31] Em 1921, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, formam-se em arquitectura Cottinelli Telmo e Carlos Ramos, que nesse ano vai colaborar no escritório de Raul Lino.
[32] A casa já não existe, sacrificada por um edifício de habitação plurifamiliar.
[33] Assinatura do Armistício a 11 de Novembro de 1918, que põe fim à Primeira Grande Guerra.
[34] *História de Portugal*, (Rui Ramos, coord.), Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.
[35] *História de Portugal*, Op. Cit.
[36] Em conjunto com o seu irmão mais novo, Fernando Ferreira Bonito, que nasce a 11 de Julho de 1922.
[37] Nasce, em Santa Marta de Penaguião, a 25 de Fevereiro de 1896. Estudou em Vila Real, e ingressou no Instituto Industrial do Porto, seguindo o ramo de engenharia. Foi Técnico Superior de Obras Públicas, e trabalhou na Direcção de Estradas de Braga e do Porto. Estudou harmónica e composição em Vila Real e no Porto. Em 1952 organizou o Coro Etnográfico Neves e Melo. Membro da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, faleceu em Março de 1969. Informação obtida por depoimentos, do neto, Mário Gabriel Bonito, e *Volume do Dicionário dos mais ilustres Trasmontanos e Alto Durienses*.
[38] Nasce, no Porto, a 30 de Junho de 1897; faleceu em Dezembro de 1983.
[39] A mãe tocava piano de ouvido; aos serões a família reunia-se à volta do piano com o pai a ler a pauta de forma sonora e a mãe interpretava a peça – testemunho de Fernando Bonito.

Fig. 1 Rua D. Lopo de Almeida – casa dos pais e Mário Bonito, nº 27
Fig. 2 e 3 Rua D. Lopo de Almeida – vista geral e pormenor de acesso do nº 53-57

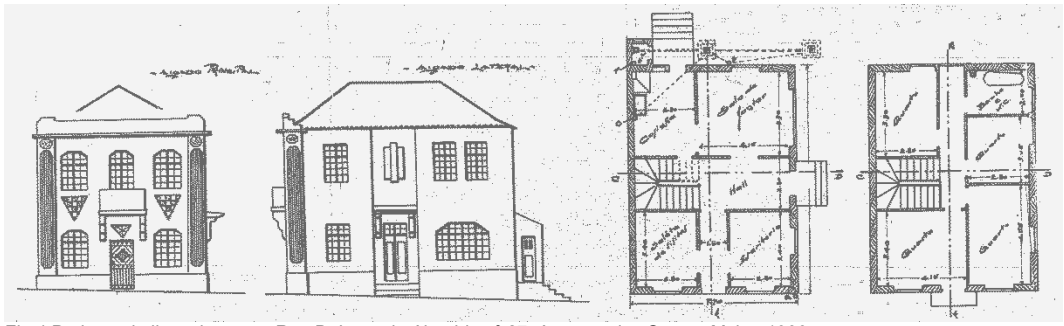


Fig 4 Projecto de licenciamento, Rua D. Lopo de Almeida nº 27, Augusto dos Santos Malta, 1930

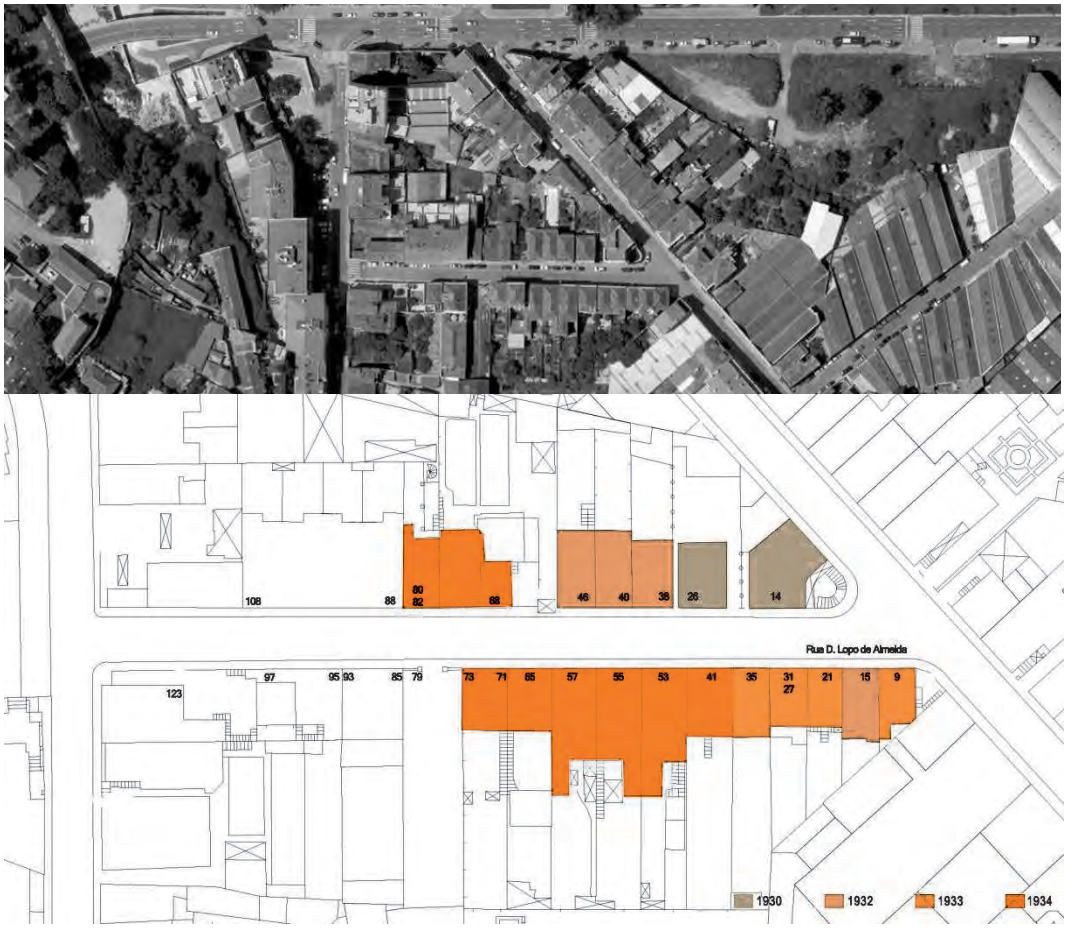


Fig. 5 Caracterização da Rua D. Lopo de Almeida

O pai, com uma paixão pelas várias formas musicais e seu respectivo estudo, dedicou-se à arqueologia musical, à etnografia e à música popular. Colaborou em vários jornais e revistas, nomeadamente, como crítico musical no *Jornal de Notícias*. O seu contínuo estudo e divulgação da música estendem-se, para os anos cinquenta e sessenta, com a colaboração no Cancioneiro de Cinfães, com o maestro Vergílio Pereira, e a autoria de diversas obras, entre as quais se destacam o *Canto Coral e Vida Orfeónica* (1952), *A Canção Popular Portuguesa* (1954), *Do Cancioneiro Popular de Resende* (1957) e *A Música dos Autos de Gil Vicente* (1958).[40]

Desde os laços familiares com o tio (irmão mais velho do pai) Cesário Augusto Rebelo Bonito, republicano convicto, preso diversas vezes por actividade política, ou o filho Cesário Bonito (1909-1987), médico e destacado dirigente desportivo ao convívio/amizade com vários artistas e homens de cultura por intermédio do pai, o pintor Acácio Lino (1878-1956), o maestro Vergílio Pereira e ainda Joly Braga Santos constituir-se-á um ambiente determinante para a sedimentação da sua personalidade, e alimentar a sua curiosidade artística e dimensão humana que contribuirá para o seu temperamento – intelectualmente irrequieto.

Em 1931, a família passará a residir numa rua perpendicular à rua do Bonfim, a rua D. Lopo de Almeida, de abertura recente,[41] numa casa construída pelo pai com desenho de Augusto dos Santos Malta. A rua, de *ambiência modernista* característica do Porto,[42] nas primeiras décadas do século XX, terá grande parte das construções, junto da rua Justino Teixeira, construídas entre 1930 e 1934, o que significa que a adolescência de Mário Bonito, entre os 10 e os 14 anos, acompanhará a consolidação da rua, com vários projectos de Artur de Almeida

[40] Existem 25 registos/publicações, da sua autoria, na Biblioteca Nacional de 1950 a 1966.

[41] Processo nº 769/1930; licença de 27 de Março 1930. Seria o segundo edifício a ser construído na rua, de abertura recente com o nome inicial de travessa de Justino Teixeira, tendo em conta que ligava a rua do Bonfim à rua Justino Teixeira.
Processo nº 769/1930; licença de 27 de Março 930.

[42] As fotografias com uma vista geral da rua D. Lopo de Almeida e o pormenor do conjunto de acesso do nº 57 (habitação de Mário Bonito entre 1945-65) estão incluídas na publicação do catálogo da exposição "*(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*", distribuídas pelos temas "*corpo cidade: atmosferas; discursos de ambiências*" e "*muro, revestimento: convenção; medida; material; superfície; textura*", respectivamente, p. 22 e 263.

Fig. 6 Rua D Lopo de Almeida, nº 14, e Rua Justino Teixeira

Fig. 7, 8 e 9 Rua D Lopo de Almeida, nº 9 a nº 27; nº 41 a nº 57 e nº 65 a nº 73, respectivamente

Fig. 10, 11 e 12 Rua D Lopo de Almeida, nº46 e nº 40; nº 79 e nº 41, respectivamente

Fig. 13, 14 e 15 Rua D Lopo de Almeida, nº 26, Rua Justino Teixeira acesso a garagem e Pormenor portão lateral

Júnior, Augusto dos Santos Malta, Aucíndio Ferreira dos Santos e Mário Abreu, conforme expresso no levantamento dos respectivos licenciamentos.[43]

A rua será caracterizada predominantemente por habitações unifamiliares de frente estreita – acesso lateral e jardim interior – com dois pisos, à face da rua com excepção da habitação no gaveto com a rua Justino Teixeira, atribuindo-lhe uma escala e vivência muito particular.

Esta alteração será decisiva em termos familiares, pois Mário Bonito viverá nesta rua até 1962, [44] passando para uma casa-andar em frente da casa dos pais, o nº 57, em 1944, ano de seu casamento, onde constituirá família com o nascimento dos cinco filhos entre 1945 e 1955.

Assim, a sua formação estará associada à parte oriental da cidade, com a frequência da escola primária na rua Pinto Bessa, um quarteirão abaixo da casa do avô, junto do *Colégio Silva Teixeira*, e a partir dos 10 anos com o Liceu de Alexandre Herculano, inaugurado no ano lectivo de 1921/22,[45] ao fundo da rua do Bonfim junto do Campo 24 de Agosto, onde concluirá os seus estudos secundários em 1936. Verifica-se que o seu percurso diário para o liceu consistia na descida da rua do Bonfim, passando pela rua António Carneiro, e pela casa-atelier do escultor, da autoria de Raul Lino, até à avenida Camilo Castelo Branco.[46]

A sua aptidão para o desenho e para a pintura, demonstrada nos seus anos de liceu, despertará o interesse pelas Belas-Artes, aconselhado pelo amigo do pai, o pintor Acácio Lino, [47] professor da cadeira *Desenho de Figura do Antigo e de Modelo Vivo* na Escola das Belas-Artes do Porto.

---

[43] Artur de Almeida Júnior: o nº 62 (1934), o nº 96 (1934/35), o nº 81 (1934); Augusto dos Santos Malta: o nº 14 (1930), o nº 26 (1930), o nº 56 (1932); Aucíndio Ferreira dos Santos: o nº 40 (1932), o nº 46 (1932/33), o nº 3 «rua de Justino Teixeira nº 723» (1933), o nº 9 (1933), o nº 41 a 57 (1934), o nº 73 (1934); e Mário Abreu: o nº 15 (1932).

[44] Todo o período que se designou como *fase do Porto* terá residência na rua D. Lopo de Almeida, primeiro no nº 26 depois no nº 57, com excepção dos dois últimos anos 1963/64, que passará a viver na rua do Bonjardim.

[45] "*A pressão escolar de inícios do século XX obriga as entidades competentes a desdobrar as zonas escolares para o ensino secundário e a alterar o número de estabelecimentos liceais existentes. O Porto foi dividido em duas zonas. Pertencem à primeira zona escolar da cidade do Porto as freguesias que constituem o bairro oriental da cidade (...) Os actuais Liceus de Lisboa e Porto são desdobrados por forma a ficar um Liceu central instalado em cada uma das zonas escolares*", Dec. de 4 de Janeiro de 1906, publicado no Diário do Governo nº 18, de 21 de Janeiro de 1906. Será determinado: o Liceu Rodrigues de Freitas na parte ocidental e o Liceu Alexandre Herculano na parte oriental, ambos da autoria de Marques da Silva.

[46] Testemunho do irmão Fernando Bonito.

[47] Ibidem.

	REFORMA 1931 (1931-39)	
	CADEIRAS	PROFESSORES
	Director	José Marques da Silva (1930-1939)
	Cadeiras do ensino artístico	
01	Geometria Descritiva e Estereotomia	António Bonfim Barreiros (-1933) Abertura de concurso em Maio de 1935 João Brito e Cunha (1938-39) Henrique Peres Guimarães (1939)
02	Ornamentação, Estilização e Composição Ornamental	Manuel Marques (1926-1956)
03	Desenho de Figura do Antigo e de Modelo Vivo	Acácio Lima (1913-1948)
04	Arquitectura	José Marques da Silva (1906-1939)
05	Pintura	Joaquim Lopes (1930-1955)
06	Pintura	Dordio Gomes (1933-1960)
07	Escultura	António Teixeira Lopes (1932-1936)
08	Desenho Arquitectónico e de Construção e de Salubridade das Edificações	José Marques da Silva (1906-1939) Abertura de concurso em Maio de 1935
	Cadeiras do ensino literário	
09	História Geral da Arte	Henrique Guedes de Oliveira (-1932) Aarão de Lacerda (1932-1945)
10	Arqueologia Artística Geral e Portuguesa	Aarão de Lacerda (1918-1945)
11	História, Geografia Histórica e Etnografia	Miguel de Mendonça Monteiro (1919-1964)
	Cadeiras do ensino científico	
12	Anatomia Artística	Manuel Monterroso (1918-45)
13	Álgebra, Geometria Analítica e Trigonometria Plana. Elementos de cálculo integral e diferencial. Mecânica.	Álvaro Lima (1926-1937) Convite a Rogério Barroca em Outubro de 1937 Júlio José de Brito (1926-1939)
14	Estática Gráfica, resistência dos materiais, construções metálicas, betão armado e Topografia	Júlio José de Brito, (1926-1964)

Fig. 16 Tabela Director – Cadeira-Professor, EBAP, 1931-39 (Extracto de Planos de Estudo, MONIZ, Gonçalo Canto)

	REFORMA 1931 (1939-45)	
	Director	Acácio Lima (1939-10-17) Aarão de Lacerda (1939-11-07 a 1945-02-28)
	Subdirector	Joaquim Lopes (1940-05-27)
	Cadeira	**Professor**
01	Geometria Descritiva e Estereotomia	António Maria Cândido de Brito (1940-01-11)
02	Ornamentação, Estilização e Composição Ornamental	Manuel Marques (1926-1956)
03	Desenho de Figura do Antigo e de Modelo Vivo	Acácio Lima (1913-1948)
04	Arquitectura	Manuel Marques (1939-1940) Carlos Ramos (1940-46 e 1948-67) Rogério de Azevedo (1942-04-01 a 1942-07)
05	Pintura	Joaquim Lopes (1930-1955)
06	Pintura	Dordio Gomes (1933-1960)
07	Escultura	Rodolfo Pinto do Couto (1940-1945)
08	Desenho Arquitectónico, Construção e Salubridade das Edificações	Júlio José de Brito (1939-1940) Rogério de Azevedo (1940-1967)
09	História Geral da Arte	Aarão de Lacerda (1918-1945)
10	Arqueologia Artística Geral e Portuguesa	Aarão de Lacerda (1918 a 1945-02-28) Joaquim Lopes (1945-02-08 a 1945-12-11)
11	História, Geografia Histórica e Etnografia	Miguel de Mendonça Monteiro (1919-05-26 a1964)
12	Anatomia Artística	Manuel Monterroso (1918-11-30 a 1945)
13	Álgebra, Geometria Analítica e Trignometria Plana. Elementos de Cálculo Integral e Diferencial. Mecânica.	Rogério Barroca (1940-10-01 a 1954)
14	Estática Gráfica, Resistência dos Materiais, Construções Metálicas, Betão Armado e Topografia	Júlio José de Brito, (1926-12-15 a 1964-11)

Fig. 17 Tabela Director – Cadeira-Professor, EBAP, 1939-45 (Extracto de Planos de Estudo, MONIZ, Gonçalo Canto)

Formação: Escola de Belas-Artes do Porto

O seu percurso de formação, entre 1936 e 1948, enquadra-se em dois momentos-chave na vida da Escola de Belas-Artes do Porto. Numa primeira fase, a transferência da escola para o *Palácio dos Braguinhas*, na avenida Rodrigues de Freitas[48] e, num segundo momento, o início de uma efectiva renovação e redefinição do caminho pedagógico da Escola de Belas-Artes do Porto motivada pela entrada de Carlos Ramos como professor interino da *4ª cadeira (Arquitectura)*.

No entanto, no seu ano de ingresso nas Belas-Artes do Porto, é confrontado com a celebração da ideologia do regime através da organização da *Exposição Comemorativa do Ano X da Revolução Nacional*, que envolve as Escolas de Belas-Artes do Porto e Lisboa, em contraponto à tentativa de Marques da Silva e do corpo docente em comemorar, com algum relevo, a fundação da Escola.[49]

Conforme destaca Fernando Rosas: "*no período áureo da afirmação do projecto ideológico totalizante do Estado Novo, nos anos 30 e 40, apesar das fissuras e nuances internas, o regime definiria só um discurso propagandístico claro, agressivo, fundamentador de uma «nova ordem», procedendo, para tal, quer à revisão purificadora e auto legitimadora da memória histórica, quer à fabricação de um conceito integrador e unificador de «cultura popular», de raiz nacional-etnográfica"*.[50]

Mário Bonito, com o 5º ano do liceu,[51] requer, em Setembro de 1936, o exame de admissão à Escola de Belas-Artes com destino ao Curso Especial de Arquitectura.[52] O acesso ao ambiente das Belas-Artes para um aluno do Alexandre Herculano poderá ser entendido como uma continuidade da atmosfera vivida nas tertúlias e serões de jogos e conversas de fim de tarde e

[48] Instalações utilizadas pelo extinto Instituto Superior de Comércio do Porto.
[49] Ministro Passos Manuel, encarregado pela Rainha D. Maria I para reestruturar o ensino, após a Revolução Liberal Portuguesa, fundou no Porto a Escola em 22 de Novembro de 1836. CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 210.
[50] ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social,* vol. XXXV (157), 2001, p. 1033.
[51] Testemunho do irmão Fernando Bonito.
[52] Pedido que foi deferido a 26 de Setembro de 1936, conforme ficha de aluno.

noite no Liceu.[53] Na parte oriental da cidade, o liceu funcionava como equipamento cultural com actividades paralelas ao seu curso liceal diurno.[54]

Neste período, a estrutura do curso rege-se pela reforma das artes plásticas de 1931-32[55] que reformula o desenho e a componente técnica nas estruturas curriculares, inspirada no modelo das escolas francesas.[56] A formação,[57] a partir de um exame de admissão, estrutura-se num *Curso Especial* de quatro anos e num *Curso Superior* constituído por vários *concursos de emulsão*[58] finalizada com dois anos de tirocínio e a apresentação de um trabalho, como prova final, o *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*.[59]
A Escola de Belas-Artes do Porto, de fundação centenária, vivia e comemorava a herança do seu percurso salientando, em momentos solenes, a importância e a qualidade dos seus vários protagonistas, tanto para a instituição, como para a cidade.

No início de Novembro desse ano, Mário Bonito assiste à primeira homenagem a um mestre, que sai da escola por limite de idade. A escola contrapõe às celebrações do *Ano X da Revolução Nacional* uma pequena sessão de

---

[53] Testemunho do irmão Fernando Bonito.
[54] "*Este liceu tinha uma grande ligação com o exterior, pois a população local podia alugar espaços tais como a piscina ou o ginásio para práticas desportivas em horário de tempos livres. A verba destes alugueres revertiam para a Caixa Escolar do liceu."* http://www.educ.fc.ul.pt/docentes.
Mais tarde, a génese do Clube Português de Cinematografia estará associada às sessões de cinema organizadas no Liceu Alexandre Herculano: um "clube de cinéfilos — «A República dos Pardais» — em que os sócios se quotizavam para irem em grupo ver filmes de agrado colectivo." TAVARES, Jorge Campos, "Como nasceu o Cine-Clube do Porto", *Plateia*, nº 694, Maio 1974.
[55] Promulgada com o Decreto-Lei nº 19 760, de 20 de Maio de 1931, e regulamentada em 1932.
[56] "*A reforma de 1932, que ainda se mantém, apresenta o inconveniente de ter sido decalcada nos moldes da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris, já àquela data desfasada do fenómeno evolutivo que interessava à formação dos artistas plásticos e dentre estes, particularmente, a dos arquitectos."* RAMOS, Carlos, "25 Anos de Ensino Artístico na Escola Superior de Belas-Artes do Porto 1926/27 – 1951/52", 17 de Dezembro de 1952 (Documento dactilografado) citado in MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura, – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011, p. 305.
[57] Os candidatos ao Curso de Arquitectura seriam habilitados com o Curso Geral dos Liceus.
[58] Os *concursos serão* Grande Composição, Esboceto, Arqueologia, Construção e Urbanização. O carácter da reforma de formar uma "*actividade criadora individual"* será *"sublinhada pela opção do «princípio da emulação» concretizado através dos concursos a implementar segundo regras do esboceto, do projecto definitivo e das recompensas em vigor na École."* MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Op. Cit., p. 103.
[59] Decreto nº 26 347, de 11 de Fevereiro de 1936 – regulamenta, também, as condições do tirocínio.

homenagem ao escultor Teixeira Lopes, com o descerrar de uma placa de homenagem e um discurso de Marques da Silva, que evoca "*a afinidade entre professor e discípulo, mantida durante largos anos*" traduzida numa "*comunhão de sentimentos*" como característica do ensino da escultura na Academia.[60] A cidade também participa nesta homenagem atribuindo-lhe a Medalha de Honra da Cidade.

As comemorações da fundação da Escola, a 22 de Novembro desse ano, ao contrário do pretendido, resumiram-se a uma pequena cerimónia com um cortejo do Jardim Marques Oliveira (junto da escola) até ao Largo Soares do Reis em Vila Nova de Gaia, com a colocação de uma romagem ao monumento a Soares do Reis.[61]

A necessidade de marcar e celebrar, através destas pequenas sessões, os diferentes momentos no percurso ou memória da *Escola* e dos seus protagonistas, reflecte o sentido de colectivo que se estava a tentar construir. Nuns momentos através de cumplicidades ideológicas e noutros por mero companheirismo, partilha de afectos, entre os mestres e os discípulos.

É certamente, também, a esta escola que Fernando Távora se refere quando no discurso de inauguração da Faculdade de Arquitectura afirma: "*É certamente com saudade que abandonaremos uma Escola que, durante uma longa vida, sempre soube compatibilizar com qualidade o universal e o circunstancial, arte difícil de ser do seu tempo em cada tempo.*"[62]

A reivindicada "*dignificação da Escola*"[63] e a programada transferência das instalações para o Palácio dos Braguinhas, processo liderado por Marques da Silva,[64] cumpre-se em Fevereiro de1937.[65]

---

[60] CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 210.

[61] Projecto de 1904, de Teixeira Lopes e Ventura Terra. CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 210.

[62] *Guia*, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, 1986, p. 6.

[63] CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 211.

[64] Decisão de 1933, que inclui projectos de Marques da Silva, de 1934, para novos pavilhões de aulas nos jardins do Palácio. Estes projectos não se concretizam. Os edifícios serão projectados por Carlos Ramos em 1950.

[65] A transferência efectiva realiza-se pela altura das férias do carnaval, com a "mudança nos dias 9 e 10 e no dia 11 começam a funcionar no novo edifício a 4ª, 8ª, 9ª, 11ª e 12 cadeiras e, em dias seguintes, a 1ª, 2ª e 7ª 8 (primeira parte) 13ª e 14ª." CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 211.

Fig. 18 Mário Bonito, *trabalho escolar*: "Uma Cruz", atribuída 2ª Medalha, s/data

Fig. 19 Mário Bonito, *trabalho escolar*: "Uma Casa de Chá", s/data

Neste período, Mário Bonito ainda frequenta o 1º ano e, em Setembro, provavelmente motivado pelo carácter generalista e instrumental do ano inicial, partilhado com os alunos de Pintura e Escultura,[66] mostra interesse pelas outras artes ao requerer a matrícula no 2º ano do Curso Especial de Arquitectura e de Escultura em simultâneo. O pedido será indeferido por motivo de incompatibilidade de horário, tendo de optar por um dos cursos.
Nos dois anos seguintes, 1938 a 1939, completa o 3º ano e frequenta o 4º, com a inscrição na 4ª cadeira e 9ª cadeira no ano lectivo de 1940/41, para completar o respectivo 4º ano.[67]

Em 1937, realiza-se a *Exposição Internacional de Artes y Técnicas na Vida Moderna* de Paris, com a participação de Le Corbusier e Pierre Jeanneret com o *Pavilion des Temps Nouveaux*, Luís Lacasa Navarro e José Lluís Sert com o Pavilhão Espanhol, Junzo Sakakura com o Pavilhão Japonês e o Pavilhão Português da responsabilidade de Francisco Keil do Amaral. No mesmo ano, será também realizado o CIAM V[68] subordinado ao tema "*habitação e lazer*" (logis et loisers) com o programa estruturado por três intervenções: *Theoretical Solutions* por Le Corbusier, *Aplication Case: Cities* por José Lluís Sert e *Application Case: Rural áreas* por Szymon Syrkus.[69] Um ano antes Le Corbusier fará a sua segunda viagem[70] ao Brasil, convidado por um grupo de arquitectos[71] como consultor para o novo edifício do *Ministério da Educação e Saúde,* no Rio de Janeiro.

---

[66] MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Op. Cit., p. 105.
[67] Informação obtida pelo *Processo de Aluno,* ESBAP/FBAUP, constituído por vinte e um elementos.
[68] O congresso será realizado de 28 de Junho a 2 de Julho de 1937 na Salle d´léna em Paris, o ultimo antes da Segunda Guerra. O próximo congresso, CIAM VI, será em Setembro de 1947. Contudo, realizar-se-ão reuniões intercalares, em 1938 e 1939, que decidirão a anulação do CIAM VI previsto para 1939, em Liège, Bélgica. Em 1944 e 1945, serão realizadas as primeiras reuniões em Nova Iorque e La Sarraz, respectivamente.
[69] As intervenções incidem sobre casos concretos que aplicam os princípios da *Funtional City* com J. L. Sert a apresentar o Plano Macià para Barcelona, e Szymon Syrkus o plano regional para Varsóvia. MUMFORD, Eric, Op. Cit., p. 110 e 112.
[70] A primeira viagem realizou-se em 1929; nesta segunda viagem apresenta várias palestras, nomeadamente a serie de seis conferências no Instituto Nacional de Musica no Rio de Janeiro.
[71] Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Massachusetts: MIT Press, 2002, p. 104 e 105.

Em termos políticos, a Europa volta a viver tempos conturbados, decorrentes da instabilidade política, social e económica, com Adolf Hitler a proclamar o rearmamento da Alemanha, em Março de 1935, e a anexação da Áustria em Março de 1938. Enquanto a Itália, sob o regime de Mussolini, será expulsa da Liga das Nações, depois de invadir a Etiópia, em 1935, prenúncios da eclosão de mais uma Guerra.

Em termos nacionais, o ano de 1940 será marcado por mais um acontecimento mediático a afirmar o regime e a sua arquitectura oficial. Participam vários arquitectos na *Exposição do Mundo Português*, em Lisboa, que estiveram ligados ao *Primeiro Moderno*, mas que agora seguiam a linha oficial do regime consubstanciando "*a pulsão celebrativa do regime e das suas realizações, (…) onde vestígios modernistas andam a par da afirmação da nova fase nacionalista.*"[72]

A segunda fase da formação de Mário Bonito insere-se no período que Octávio Lixa Filgueiras designa como a 1ª fase da afirmação da Escola do Porto[73]. A saída, em 1939, de Marques da Silva como director e professor da 4ª cadeira – Arquitectura – por limite de idade e a tomada de posse de Carlos Ramos, dois anos depois,[74] como professor interino dessa disciplina, permitia preparar/ensaiar uma possível sucessão mas sem continuidade com a tradição da *Beaux-Arts*, que caracterizava o ensino e a prática da arquitectura.
"*Briosamente Marques da Silva esgotara uma época – a do artista ao serviço duma geração demo-liberal marcada pelo apogeu e declínio da "Belle Époque", geração adormecida nas conversas de «salon», do culto do Belo, da linha, no apuramento da expressão da forma como suporte dum «decor».*"[75]

Inscreve-se, em Setembro de 1941, no Curso Superior tendo um primeiro contacto com o mestre Carlos Ramos, figura que o marcará de forma indelével.

---

[72] TOSTÕES, Ana, *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, Dissertação para Doutoramento do Instituto Superior Técnico /UTL, policopiado, Lisboa, 2002, p. 354.
[73] Outubro 1940 a Abril 1946.
[74] Outubro de 1941.
[75] FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1986, "A Escola do Porto (1940/69)", *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Fig. 20, 21 e 22 Mário Bonito na praia de Espinho, 1940; Mário Bonito na casa dos pais,1941 e 1942

Fig. 23 e 24 Mário Bonito com amigos em Espinho, 1939; Mário Bonito com a família, 1940

Fig. 25 e 26 Mário Bonito com Otília Pais da Silva, em Espinho, 1943; Casamento, 27 de Julho de 1944
Fig. 27 Mário Bonito com o primeiro filho, Mário Jorge, Julho de 1946

Os quatro anos seguintes, a frequentar o curso, serão determinantes para o aprofundamento da sua relação com Carlos Ramos,[76] terminando os estudos do *Curso Superior* em 1945,[77] ano em que ingressa na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU),[78] e percorre os próximos dois anos, 1946 e 1947, a tirocinar no escritório de Januário Godinho.[79]

A Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, criada pelo Decreto-Lei nº 34 337, de 27 de Dezembro de 1944, surge na sequência[80] da "*orientação pelo governo de promover e estimular, com caracter de indispensabilidade e urgência e em moldes de civilização progresso adequados, a urbanização de todas as sedes dos concelhos e de outros aglomerados populacionais importantes de todo o País*".[81] O objectivo do novo organismo será "*reunir num só departamento do Ministério das Obras Públicas tudo o que constitui a intervenção do Estado no vasto domínio dos melhoramentos urbanos e rurais, a fim de lhe dar unidade e maior eficiência*".[82] Mais adiante afirma, ainda: "*É mais um campo de acção dos serviços do estado que vai estender-se, de norte a sul, a todos os recantos onde tem de fazer-se sentir a política de renovação empreendida*."[83]

Mário Bonito, ingressando como desenhador, solicitará, em 1948, uma certidão comprovativa do Diploma para se habilitar ao *Concurso de Arquitecto de 3ª Classe, no respectivo organismo.* A sua actividade na DGSU será diversificada com o registo, nos arquivos históricos da DGOTDU, de duas intervenções com o

---

[76] No decorrer do seu *Curso Superior* conhece numas férias de Verão, na praia de Espinho, Maria Otília Pais da Silva, com quem casa a 27 de Julho de 1944, em Lisboa. Na viagem de regresso ao Porto, Mário Bonito encontrará Carlos Ramos no comboio, com quem passará a noite da viagem em conversa. Este relato era frequentemente contado por Maria Otília aos filhos terminando com: "*Passou a nossa noite de lua-de-mel com Carlos Ramos.*" Testemunho de Mário Sérgio Bonito.

[77] Ano de nascimento do seu primeiro filho, Mário Jorge, 18 de Agosto de 1945.

[78] Na lista de antiguidade do pessoal do quadro da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização referente a 31-12-1972, Mário Bonito é referenciado com a entrada para o serviço a 6-02-1945. *Boletim da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização*, Janeiro de 1973, nº 3, p. 73.

[79] Januário Godinho (1910-1990) nos anos trinta estagia e colabora com Rogério de Azevedo (1898-1983), do qual se destaca o Mercado do Peixe, de Massarelos, com influências da *Art Déco* e do *Neo-plasticismo* holandês. Em contrapartida, Rogério Azevedo fará o seu tirocínio com José Marques da Silva e terá como obra singular, no início dos anos trinta, a Garagem do Comércio do Porto (1932). *"A par das suas principais actividades profissionais como arquitecto e professor, Rogério dos Santos Azevedo manteve sempre o gosto pela Arqueologia e pela Música, áreas nas quais produziu e publicou diversos trabalhos de grande valia."* in http://sigarra.up.pt/up/web.

[80] Decreto-Lei nº 33 921, de 5 de Setembro de 1944.

[81] Decreto-Lei nº 34 337, de 27 de Dezembro de 1944.

[82] Ibidem.

[83] Ibidem.

desenvolvimento dos respectivos projectos, uma em Viana do Castelo (1945/48) e outra em Torre de Moncorvo (1945/50).[84]

O estágio terá uma influência importante na formação de Mário Bonito, tendo em conta que a arquitectura de Januário Godinho, apesar do carácter irregular da sua produção, transmitiu o *rigor de desenho* e um *espírito de modernidade*[85] com uma forte referência à arquitectura holandesa privilegiando a interpretação do lugar, a relação entre a paisagem e o espaço interior e o significado da escolha dos materiais – temas que encontrarão expressão singular na obra de Mário Bonito.[86]

Entretanto neste período terá o enquadramento das publicações, em 1943, do "*Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942",* influência determinante para a arquitectura portuguesa, e os documentos "Nine points on momumentality" (1943), de J. L. Sert, S. Giedion e Fernand Léger, e um ano antes "*Can our Cities Survive?"* (1942), de Josep Lluis Sert,[87] articulados com o primeiro encontro pós-guerra na europa, realizado em Julho de 1945, em La Sarraz, Suíça, com o grupo suíço e Le Corbusier, prenúncios da vontade de realizar os CIAM e afirmar a discussão sobre a *arquitectura moderna*, sobretudo, as consequências no urbanismo a partir da *Carta de Atenas,* publicada em 1943, e divulgada, em Portugal, em números sucessivos na revista *Arquitectura*,[88] nº 20 ao nº 32, em 1948 e 1949.

---

[84] Construção de Casas de habitação para as classes pobres, Viana de Castelo (1945/48) e Restauro da Igreja de Urros, Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança (1945/50: projectos 1949/50). Outras obras são referenciadas na sua actividade durante os 18 anos na Direcção do Norte contudo, sem confirmação pela ausência de arquivo documental.

[85] A referência *ao rigor do desenho e espírito de modernidade* remete para o texto de Sergio Fernandez, no *catálogo da Exposição "Desenho de arquitectura*" sobre Viana de Lima e a respectiva influência de Rogério Azevedo. A associação surge pela relação profissional entre ambos: Januário Godinho iniciou estágio, em colaboração com Rogério Azevedo durante o qual projecta o *Mercado do Peixe, de Massarelos.*

[86] "*Pela sensibilidade ao local e à tradição, pelo realismo construtivo, a obra de Januário Godinho viria a ser apreciada e a influenciar os arquitectos mais novos que a partir dos anos 50 iniciam a crítica ao «estilo internacional»*." PORTAS, Nuno, "Januário Godinho", *Desenho de Arquitectura: Património da ESBAP e da FAUP*, Catálogo da exposição integrada nas comemorações do 75º aniversário da *Universidade* do Porto, Porto: Universidade do Porto, 1987, p. 74.

[87] MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Massachusetts: MIT Press, 2002, p. 134 e p. 151.

[88] Os primeiros números, nº 20, de Fevereiro, ao nº 23/24, de Maio/Junho de 1948, serão, ainda, publicados na *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*.

Mário Bonito requer a sua prova de fim de curso, em Outubro de 1947, um mês depois da realização do primeiro congresso CIAM[89] pós-guerra, com o projecto para *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* – pavilhão a integrar a Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Fundação da Associação Industrial Portuense e a realizar-se, com a construção de um novo Palácio de Exposições, nos Jardins do Palácio de Cristal, em 1949.

A apresentação do trabalho, *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto* coincide com o período de afastamento pontual de Carlos Ramos da EBAP[90], contudo o diploma de curso já conta com assinatura de Carlos Ramos, datado de Fevereiro de 1948.

O trabalho apresentado espelha a pedagogia desenvolvida na *nova escola*, pela mão de Carlos Ramos, e que atribuía relevância ao "… *carácter técnico, funcional, regulamentar – neste caso predominando o sentido da interpretação da lei, em vista à correcta resolução dos problemas, e prevenindo contra a sua utilização subserviente, burocrática, bloqueadora.*"[91]

Na sua memória descritiva apresenta a matriz do seu processo de desenho com clareza,[92] acrescentado à *razão* da técnica a importância do *sentimento* no processo criativo: "*A arquitectura resulta de um misto de intuição e de conhecimentos técnicos. Há, pois, uma larga terra de ninguém na pesquisa da forma que só poderemos justificar com a sensibilidade própria e o critério pessoal. Mas qualquer que ela seja, e neste caso a que é, procura atingir os objectivos da arquitectura: fazer arte.*"[93]

Neste trabalho, com o objectivo de cumprir a última etapa da sua formação e respectiva atribuição do diploma, apresenta um processo de desenho informado por uma ética artística/arquitectónica que servirá de matriz às suas futuras preocupações e ao processo de trabalho no exercício da sua profissão.

---

[89] CIAM VI realizado em Bridgewater, Inglaterra, em Setembro de 1947.
[90] Entre Abril 1946 e Janeiro 1948, Carlos Ramos lecciona na EBAL.
[91] FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1986, "A Escola do Porto (1940/69)", *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
[92] Conforme se verá com a abordagem à memória descritiva, na Parte 2 – Escrita e Desenho, e à proposta, na Parte 3 – Desenho e Obra.
[93] BONITO, Mário, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", trabalho apresentado ao Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, Escola de Belas-Artes do Porto, 1947. Centro de Documentação da FAUP, cota FAUP/CDUA/AE/CODA/061.

Meses depois, em Maio/Junho, Mário Bonito participa no 1º Congresso de Arquitectura com duas comunicações que voltam a manifestar a importância da função/responsabilidade social do arquitecto e as premissas na procura de uma sociedade progressista e moderna. A função social entendida e interpretada como homem culto, cidadão activo, defensor da liberdade, da modernidade e do progresso da sociedade através, sobretudo, da noção e leitura actualizada do seu tempo, ao contrário do pretendido pelo regime político – *as virtudes da ruralidade*.

Segundo Fernando Rosas este constituirá um dos *mitos ideológicos fundadores* do Estado Novo: "*Portugal é um país essencial e inevitavelmente rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específica, donde se bebiam as verdadeiras qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional." (…) Daí também um discurso caro a certos sectores do regime, aliás dominante a nível do aparelho de propaganda, de crítica à industrialização, de desconfiança da técnica, de crítica da urbanização e da proletarização, ou seja, de fundamentação de uma segunda vocação, uma espécie de vocação rural da nação."*[94]

Os temas das suas comunicações no Congresso de 1948 – *Regionalismo e Tradição* e *Tarefas do Arquitecto* – são reflexos dessa procura de modernidade, incentivo ao progresso e intervenção cívica.

"*TRADIÇÃO – LEGADO DO PASSADO – legado de amor, de luta, de drama, de vida, de dignidade, de originalidade – sobretudo de poder realizador. NUNCA DE IMITAÇÃO DO PASSADO.*

Se a ARQUITECTURA está em constante evolução, quando tal se não verifica dir-se-á CAOS OU PENURIA. A apatia domina o espírito de um povo e gera miséria material e espiritual.

(…) A ARQUITECTURA EM PORTUGAL NÃO TEM SIDO ARTE E CIÊNCIA AO SERVIÇO DO HOMEM."[95]

---

[94] ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", Op. Cit., p. 1035.

[95] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", 1948, in *ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos – 1947/1952*, Porto: edições Asa, 1972, p. 105 e 106.

Integra o grupo ODAM, subscreve o seu manifesto, no mesmo ano, e participa em diversas actividades, das quais se destaca a exposição no Ateneu Comercial, em 1951, proferindo o discurso de encerramento no qual reafirma a importância do papel de Carlos Ramos em todo o processo de *reconstrução* do Moderno no Porto.

A ligação a Carlos Ramos, nos subsequentes anos, continuará a crescer. Com o convite, em 1950, na sequência da publicação do Decreto-Lei n.º 2043, de 10 de Julho de 1950,[96] para assistente na 4ª cadeira – 1ª parte, apresenta-se a oportunidade de Mário Bonito participar de forma continuada, através das aulas, dos projectos e das acções culturais/sociais, na implementação dos ideais do mundo progressista e moderno.[97]

O convite formulado a quatro jovens arquitectos[98], formados pela mão de Carlos Ramos e todos membros da ODAM, permitia associar um docente por ano, garantindo uma maior aproximação ao trabalho dos alunos e reforçar *o espírito comunitário,* pretendido para a *Escola*. No ano lectivo de 1950/51 a distribuição pelos anos será a seguinte: Mário Bonito,[99] 2º ano, Carlos Loureiro, 3º ano, Fernando Távora, 4º ano e Delfim Amorim no Curso Superior. No ano seguinte, com a saída de Delfim Amorim para o Brasil, entrará Agostinho Ricca que terá a responsabilidade do 2º ano e Mário Bonito transitará para o Curso Superior –

---

[96] "*Apesar deste convite não ter suporte legal, a notícia é divulgada no jornal República, considerando a importância destes lugares de assistentes, «embora a título experimental», para manter o prestígio do ensino praticado no Porto.*" *República,* "O ensino da Arquitectura", 1951-03-08. Arquivo FCG, espólio Cristino da Silva, in MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 268.

[97] "*Carlos Ramos toma posse como director da Escola Superior de Belas-Artes do Porto no dia 1 de Agosto de 1952. Não se conhece um discurso programático de tomada de posse, que tenha definido uma nova orientação para a Escola, no entanto, por diversas vezes, Ramos já havia clarificado que tipo de escola desejava. Quer, em 1949-50, na construção da reforma do ensino da Arquitectura, quer em 1933, nas provas para o concurso de professor de Arquitectura da EBAL, onde propõe uma educação colectiva: «Arquitectos, pintores e escultores exigem, ainda dentro das Escolas, de uma educação colectiva e de um sentido de colaboração totalmente diferente daquele que até este momento só têm contribuído para os afastar (…)*»".MONIZ, Gonçalo Canto, citando o texto apresentado no concurso publicado na revista *Sudoeste*, Carlos Ramos, "Algumas Palavras e o seu significado", *Sudoeste,* 3, 1935 in *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011, p. 305.

[98] Os arquitectos Fernando Távora, Mário Bonito, Carlos Loureiro e Delfim Amorim são convidados no ano lectivo de 1950/51. Com a saída de Delfim Amorim para o Brasil, será Agostinho Ricca a integrar a equipa.

[99] Certificado de voto de "Louvor pelo desempenho, a título gratuito, das funções de assistente do Prof. Carlos Ramos na 4ª cadeira de Arquitectura, 1ª parte, no ano lectivo 1950/51", datado: 1951, Processo de aluno, Arquivo da ESBAP/FBAUP.

Projectos de Grande Composição. Esta distribuição manter-se-á durante os seis anos seguintes.[100]

O lema "*máxima liberdade, máxima responsabilidade*" que caracterizava a acção pedagógica de Carlos Ramos, permitindo uma liberdade na procura das soluções funcionais, técnicas e linguísticas, mas exigindo a sua explicitação e fundamentação, tendo em conta o objectivo do exercício, será afirmado e aprofundado por todos os novos docentes.[101]

O processo de renovação do ensino na Escola de Belas-Artes do Porto também teve por base uma abertura da instituição à cidade[102] através da realização anual de *Exposições Magnas*.[103] Estas exposições permitiam divulgar a toda a comunidade escolar e à própria sociedade os trabalhos dos alunos e a actividade dos docentes, transformando-o num acontecimento-chave no processo pedagógico da Escola Superior de Belas-Artes. Destacam-se, na *Exposição Magna IV* e *Exposição Magna V,*[104] as palavras de Carlos Ramos, no *Preâmbulo* dos catálogos das Exposições, sobre o significado do papel dos novos docentes:

"*Não vem ao caso apontar as razões que impossibilitaram esta Escola de prosseguir nos trabalhos então levados a efeito por alguns dos seus alunos, superiormente orientados pelo arquitecto Fernando Távora, que, tal como aos arquitectos Agostinho Ricca, Mário Bonito e Carlos Loureiro, todos filhos da Casa, continuam a ser preciosos colaboradores da obra realizada.*"[105]

---

[100] MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011.

[101] *"Aliás, ao consolidar, reafirmando, uma posição de modernidade face às várias correntes dominantes no campo da Arquitectura (e das outras artes) apesar da evidente supremacia atingida pela «escola racionalista», encabeçada por L.C., não ficavam cerceadas as liberdades dos que se aventuravam nas poucas publicitadas águas dum «organicismo» à F. L. Wright, ou nas coutadas algo suspeitosas do «vernáculo», e das (ainda por baptizar) «arquitecturas espontâneas»."* FILGUEIRAS, Octávio Lixa, "A Escola do Porto (1940/69)", *Carlos Ramos – Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

[102] Estes objectivos de abrir a *Escola* à sociedade foram anunciados por Carlos Ramos em 1933, numa sessão com os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa.

[103] Realizaram-se dezassete exposições Magnas que exibiam as actividades da Escola Superior de Belas-Artes do Porto e os trabalhos anuais dos alunos, com a primeira exposição inaugurada em Outubro de 1952, com Carlos Ramos como director.

[104] Realizadas em Outubro de 1955 e Outubro de 1956, respectivamente.

[105] RAMOS, Carlos, "Preâmbulo", Catálogo da *Exposição Magna IV*, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1955, p. 6. Arquivo da FBAUP.

Fig. 28 Convívio com alunos da ESBAP, s/data

Fig. 29 Visita do corpo docente da ESBAP ao Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1957

A participação de Mário Bonito em várias *Exposições Magnas* terá como destaque a *Exposição Magna V*, realizada em 1956, com a apresentação de *um Bloco residencial na Rua de Fernandes Tomaz, Porto*, *com a colaboração com Rui Pimentel.*[106]

As acções de abertura da Escola motivarão os alunos a envolverem-se nas diversas actividades culturais e associativas, desde a ODAM, CIAM, UIA, Sindicato e mesmo Cine-Clube do Porto,[107] com destaque para a concentração destas acções em 1951, com a *1.ª Exposição da ODAM*, a constituição do grupo *CIAM Porto* e participação no *CIAM VIII*, Hoddesdon, Inglaterra, o *VI Congreso da Federación de Urbanismo y de la Vivienda e II Reunião Luso Espanhola de Arquitectos,* ambas no Porto, a II Congresso da UIA, em Rabat, e o *Congresso de Estudantes de Arquitectura*, em Londres. A concentração destas acções e respectiva participação de vários estudantes e arquitectos portugueses, será salientada por Mário Bonito no seu texto para a revista *Vértice*, sobre a *Exposição da ODAM.*[108]

Um ciclo de cinema comentado por Mário Bonito, organizada pela secção cultural dos estudantes e pelo Cine-Club do Porto, sobre os filmes de vanguarda do canadiano Norman McLaren, em1954,[109] e a peça "*O Oiro"* encenada pelo TEP, integrado no *III Festival (exposição extra-escolar) dos alunos da ESBAP*, em 1961,[110] serão outros exemplos da relação da Escola com a comunidade, nestes casos com participação activa de Mário Bonito.

A participação activa do corpo docente e discente, nestas exposições e noutras actividades escolares relacionadas com a leitura da realidade social, não só

---

[106] Texto original na apresentação da obra no Catálogo da *Exposição Magna V*, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1956. Arquivo da FBAUP.

[107] Nos anos seguintes verificar-se-á um crescente interessa pelas actividades do Cine-Clube do Porto, com a participação dos estudantes de arquitectura e das outras artes – escultura e pintura –, no final dos anos 50, na organização de secções, como a Secção de Cinema Experimental, e no desenho de capas dos programas.

[108] BONITO, Mário, "Primeira Exposição de Arquitectura Moderna da ODAM", *Vértice – Revista de Arte e Cultura*, nº 96, Agosto 1951.

[109] "McLaren – Sessão organizada pela secção cultural da Associação dos Estudantes da ESBAP, com colaboração do Cine-Clube do Porto", Programa especial, exibido a 4 de Novembro de 1949.e Boletim da Associação de Estudantes da ESBAP de Novembro de 1954 (Arquivo CDUA-FAUP, Espólio Arménio Losa).

[110] Programa especificamente elaborado para acompanhar esta sessão extraordinária na ESBAP e catálogo da *III Exposição extra-escolar dos alunos da ESBAP*, em Junho 1961 e respectivas notícias no *Jornal de Notícias, Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro,* datados 9 Junho 1961.

retirou a Escola Superior de Belas-Artes do Porto do isolamento, como ainda a demarcou do *adormecimento* académico do ensino superior daquele período.

Esta abertura para o exterior era complementada pela transposição das actividades desenvolvidas nos escritórios para dentro da Escola de Belas-Artes.[111] Este processo distinguia-se da maioria dos estabelecimentos de ensino Universitário que, então, se caracterizavam por uma docência que separava a sua vida académica da sua vida profissional.

A este propósito, Eduardo Lourenço refere-se à sua experiência universitária, em Coimbra, durante o início dos anos quarenta:

"*Cheguei a Coimbra com o máximo de ilusões que um estudante pode ter, ia dar-me horizontes pelos quais inconscientemente todo o adolescente suspira. E descobri cedo que, uma ou duas excepções, que sempre existem no sistema universitário, me encontrava dentro de um sistema pedagógico e de um discurso cultural extremamente fossilizados. (…)*

Não que, em geral, esses mestres não soubessem ou não dominassem certo campo. O que acontecia era que a maioria deles separava a investigação erudita, em que eram mestres, do ensino propriamente dito. (...) Não havia comunicação entre a actividade própria do professor enquanto erudito e a do professor que dava realmente a sua aula. A aula era dada como um eco de livros mais ou menos reconhecidos e em voga no plano internacional. Não havia, portanto, nesse capítulo, verdadeira inovação ou verdadeiro trabalho pessoal."[112]

A pedagogia e a interpretação da estrutura do curso da Escola Superior de Belas-Artes do Porto contrariava este quotidiano, com relevo para as disciplinas de *Arquitectura,* entre as quais, *Projectos de Grande Composiçã*o,[113] com Mário Bonito como assistente durante seis anos.[114]

---

[111] A *Exposição Magna V*, realizada em 1956, será sinónima deste intercâmbio, com a apresentação dos projectos que os docentes desenvolveram como profissionais liberais.

[112] LOURENÇO, Eduardo, *Cultura e Política na Época Marcelista*, Lisboa: Edições Cosmos, 1996, p. 31.

[113] "*Mário Bonito orienta também os concursos de Composição Decorativa, onde se desenvolvem equipamentos efémeros, como um cenário (1953-54) ou elementos gráficos, como uma bandeira (1952-53), um ex-libris (1954-55) ou um diploma (1955-56). Estes concursos são desenvolvidos em articulação com os professores de Pintura e Escultura, promovendo a colaboração das três artes e estendendo a acção do arquitecto para além da arquitectura."* MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 332.

[114] Saída de Mário Bonito no final do ano lectivo 1956/57: "*Louvor a Mário Bonito, Carlos Loureiro, Fernando Távora e Agostinho Ricca pela assistência graciosa ao Prof. Carlos Ramos no 1º, 2º, 3º e 4º anos do Curso de Arquitectura*", datado: 31 de Julho de 1957, in ESBAP, Livro de Actas nº 7; 1940 a 1961, p. 123.

"*Os concursos lançados no ano lectivo de 1951-1952 são o primeiro reflexo deste momento de transição, quer pelo tema proposto, «Um centro escolar» e «Um clube náutico», quer pela resposta dos alunos. O «desejo do moderno» dos quatro novos assistentes repercute-se de imediato nos trabalhos dos alunos".*[115]

Com o subtítulo "*Curso Superior – Mário Bonito: competência profissional*"[116] justificado pela dualidade do princípio de Auguste Perret, "*evocando um misto de técnica e de conhecimento"*,[117] Gonçalo Canto Moniz aborda o papel pedagógico de Mário Bonito num conjunto alargado de trabalhos escolares.[118]

Conforme resume Gonçalo Canto Moniz: "*Esta dualidade entre intuição e conhecimento, ou entre arte e técnica, irá ditar a sua acção no Curso Superior, onde o concurso de emulação visa, por um lado, a individualidade do artista e, por outro lado, a competência profissional na preparação para o exercício da profissão. Mário Bonito segue a estratégia habitual nos concursos de emulação, propondo para os temas dos enunciados grandes equipamentos ou conjuntos residenciais.*" [119]

A relação de temas abordados entre os anos lectivos 1951-52 e 1956-57, no *Concurso de Grande Composição* são os seguintes:

Ano lectivo 1951-52: Um Centro Escolar, Um Clube Náutico;

Ano lectivo 1952-53: Câmara Municipal, Centro Cultural, Hospital, Centro Cívico para Concurso II Bienal de S. Paulo (II Exposição Magna da ESBAP);

Ano lectivo 1953-54: Concurso Internacional "Calvert House", Bloco Comercial em Tomar, Hotel Turismo no Fundão, Um Laboratório de Especialidades Farmacêuticas IPL (por equipas);

Ano lectivo 1954-55: Colónia de Férias, Unidades Residenciais, Unidade Residencial na zona do Amial, Ginásio;

Ano lectivo 1955-56: Armazéns Comerciais, Centro Cultural, Pista de Patinagem de Vizela, Museu;

Ano lectivo 1956-57: Um Museu de Materiais, Monumento, Pavilhão de Congressos, Habitação no Campo.[120]

---

[115] MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 269.
[116] Ibidem, p. 328.
[117] BONITO, Mário, "Um pavilhão representativo das Ilhas Adjacentes", citado por Alexandre Alves Costa, "A tradição é legado e não sobrevivência do passado", in *Textos Datados,* Coimbra, p. 85.
[118] Ibidem, p. 328-335.
[119] Ibidem, p. 328.
[120] Ibidem, p. 328-329.

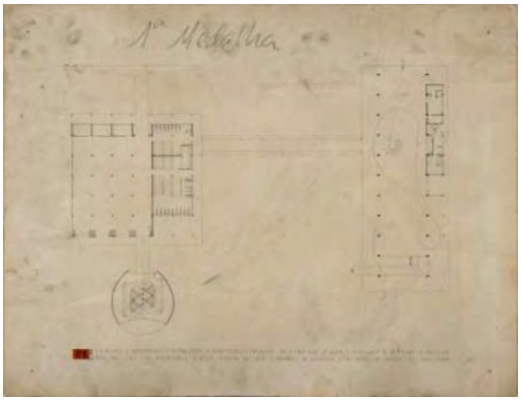
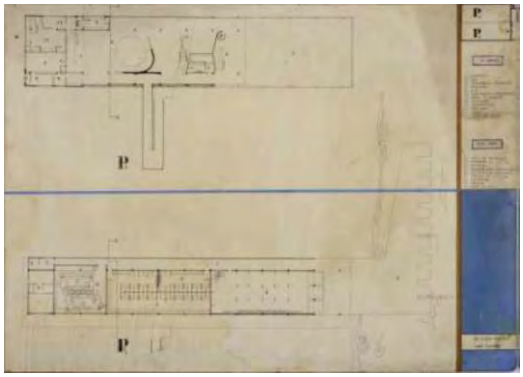


Fig. 30 e 31 Autor desconhecido, “Clube náutico”, Concurso de Grande Composição, EBAP, 1951-52, Professor Carlos Ramos, Assistente Mário Bonito, Arquivo CDUA-FAUP, NI



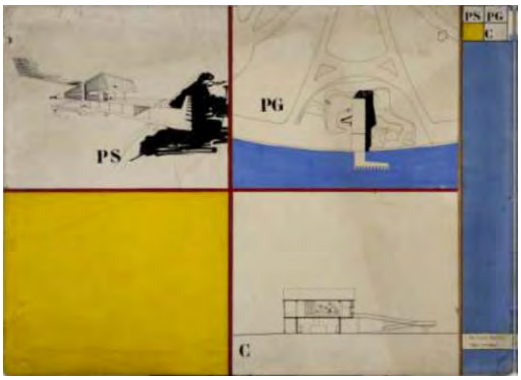


Fig. 32 e 33 José Borrego, “Clube Náutico”, Dezembro 1952, Concurso de Grande Composição, EBAP, 1951-52, Professor Carlos Ramos, Assistente Mário Bonito, Arquivo CDUA-FAUP, J Borrego_Clube

Fig. 34 e 35 Le Corbusier, “*La cité de refuge de l´Armée du Salut*”, Paris, 1929-33, Vista geral e em construção, 1930

Destes vários temas destacam-se seis propostas,[121] documentadas no arquivo CDUA-FAUP – *trabalhos escolares*, que revelam um desenho informado por referências explícitas da arquitectura moderna, defendida pelos CIAM, e seus pressupostos urbanísticos desde os princípios de implantação com um forte diálogo entre a organização interior, *conceito da planta livre*, com o espaço exterior à interpretação do programa com a sua fragmentação em vários corpos volumetricamente autónomos, interligados por elementos arquitectónicos. O sobrelevar dos volumes, com respectivos pilotis e rampas de acesso, afirmando a *fachada livre*, estabelece diálogo com a paisagem natural/ajardinada, que enquadra o tema da *monumentalidade*[122] subjacente à noção do equipamento como resposta às necessidades do colectivo.

A proposta do CODA de Alfredo Viana de Lima (1941) já remetia para estas referências sobretudo corbusianas, seja as várias versões do "*Centrsoyus de Moscovo*"(1928), do "*Palais de Nations*" (1927/28), para Genebra, e do "*Palais de Sovietes*" em Moscovo (1931) ou mesmo as propostas para a nova capital de Punjab, Chandigard, iniciadas em 1950, seja o plano ou a configuração e significado formal dos seus edifícios. O exemplo da "*La cité de refuge de l´Armée du Salut*" (1929-33) em Paris, será outro exemplo paradigmático da fragmentação do edifício em vários corpos, de escala e geometria variada, com uma proporção e um equilíbrio de composição que promove, através da configuração das formas, um *promenade arquitectural* que distribui e organiza todo o conjunto.

Estas experiências corbusianas terão um desenvolvimento particular na arquitectura brasileira, através de Affonso Eduardo Reidy, Henrique Mindlin, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros,[123] com ênfase nas plantas e fachadas livres com as grelhas moduladas e as formas livres das rampas, dos porticados ou das palas, unificadores dos conjuntos.

---

[121] **Ano lectivo 1951-52**: duas propostas para *Um Clube Náutico* de autor desconhecido e José Borrego; **Ano lectivo 1952-53**: duas propostas para um *Centro Cultural* de José Borrego e Rui Pimentel; Centro Cívico para o Concurso II Bienal de S. Paulo "Centro Cívico para um grupo residencial de 10.000 habitantes" (apresentado na II Exposição Magna da ESBAP) de Rui Pimentel e Augusto Amaral; **Ano lectivo 1953-54:** Concurso Internacional "Calvert House" de José Tinoco.

[122] "Nine Points on Monumentality**",** J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, 1943.

[123] Autores presentes na publicação "*Brazil Builds – Architecture New and Old, 1652-1942*", MOMA, 1943.

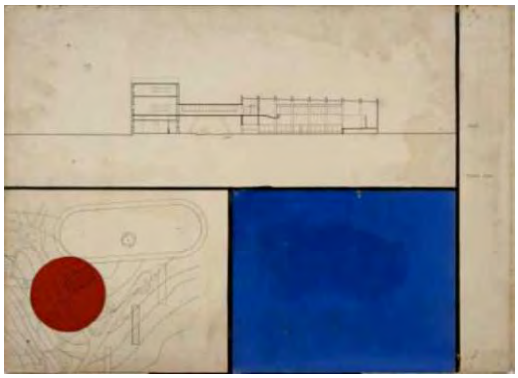
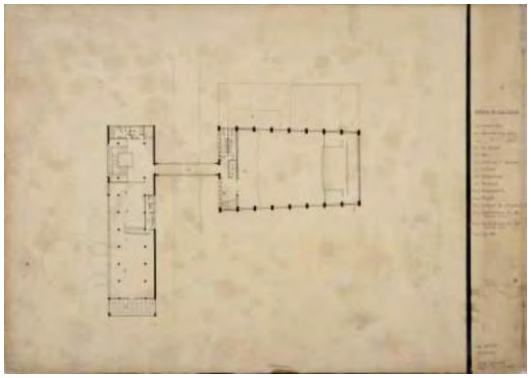
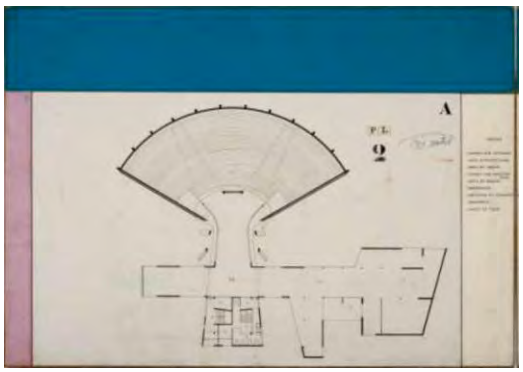



Fig. 36 e 37 José Borrego, “Centro Cultural”, Dezembro 1952, Grande Composição, ESBAP, 1952-53, Professor Carlos Ramos e Assistente Mário Bonito. Arquivo CDUA-FAUP, J Borrego



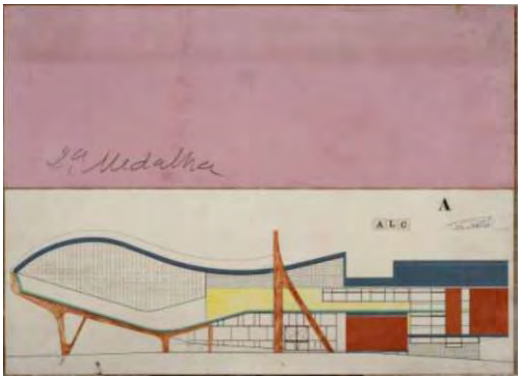


Fig. 38 e 39 Rui Pimentel, “Centro Cultural”, Dezembro 1952, Grande Composição, ESBAP, 1952-53, Professor Carlos Ramos e Assistente Mário Bonito. Arquivo CDUA-FAUP, R Pimentel

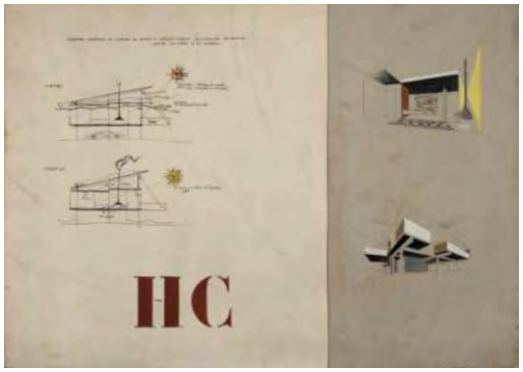


Fig. 40 a 42 José Tinoco, “HC – Habitação”, Concurso de Grande Composição, EBAP, 1953-1954. Professor Carlos Ramos e Assistente Mário Bonito, Arquivo CDUA-FAUP, J Tinoco

O *Pavilhão do Brasil*, na Feira Mundial de Nova Iorque, de 1939, ou o *Clube Náutico,* em Pampulha, Belo Horizonte, de 1942, ambos de Oscar Niemeyer, entre outros, serão disso exemplo.[124]

A clara leitura da estrutura, tornada independente dos paramentos interiores e/ou exteriores, e a sua consequente pertinência na modelação da forma e caracterização do espaço interior, explora a sistematização do princípio estrutural e das soluções construtivas dentro das premissas da obra de Mário Bonito, remetendo para Auguste Perret, "*técnica falada poeticamente conduz-nos à arquitectura*".[125] A proposta de Rui Pimentel para o "Centro Cultural" aproxima-se da interpretação particular de Mário Bonito evocando a estrutura em madeira e a forma livre do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, no volume do auditório, revelando a transferência de um processo de desenho que não se fixa na simples reprodução dos modelos importados.

O processo de comunicação das propostas complementa o discurso moderno expressando uma coerência formal com a poética arquitectónica que caracteriza os edifícios. Os painéis integram composições abstractas assimétricas com a linha e a mancha, associada à cor, a desempenharem um papel determinante, não só na caracterização dos edifícios, mas ainda no registo comunicativo, como acontece em ambas as propostas de José Borrego.
O uso frequente da perspectiva, com um ponto de fuga que acelera a visualização dos volumes – induzindo a expressão de movimento, tensão entre as partes – enfatiza a individualização dos diversos elementos arquitectónicos e seu significado no delicado equilíbrio do conjunto. As duas propostas para "*Um Clube Náutico*" e a proposta "HC-*Habitação*" de José Tinoco serão disso clara expressão.

Assim, Gonçalo Canto Moniz conclui: "*No Curso Superior, sob a assistência de Mário Bonito, as propostas apresentadas para o enunciado do «Clube Náutico» (Julho 1952) evocam as referências modernas das arquitecturas brasileiras com grandes espaços amplos, suspensos por pilotis e organizados através de*

[124] Ibidem.
[125] PERRET, Auguste, citado por Mário Bonito, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", CODA, 1947/48.

rampas e elementos ondulantes, procurando estabelecer relações visuais e físicas com a água. O moderno está já completamente assimilado pelos estudantes e pelo próprio professor. Os estudantes não se limitam a manusear as referências portuguesas apresentadas, por exemplo, na Arquitectura ou na exposição da ODAM, mas dominam os códigos mais ousados das experiências realizadas na América do Sul." [126]

Contudo, poderá considerar-se que a referência à expressão brasileira da arquitectura moderna está presente mas não será determinante tendo em conta que as formas apresentam uma contenção e uma racionalidade de geometria pura próxima da *cultura europeia do moderno* com a proposta de maior expressão formal – o centro cultural de Rui Pimentel – a remeter para um exercício de premissas distintas da brasileira.

Assim, as propostas revelam, como na obra de Mário Bonito, uma compreensão do discurso moderno a partir dos temas base sem, no entanto, remeterem para um único autor ou tendência, ou seja, reinterpretam os cinco pontos corbusianos, informados pelo significado da evolução da técnica, associada à expressividade estrutural, princípios teóricos de Auguste Perret. Complementarmente, as premissas dos CIAM, enquadradas por um sentido colectivo das *tarefas do arquitecto*, sinónimo de uma resposta directa – culta e actualizada – às necessidades da sociedade,[127] revelam-se nestes trabalhos escolares através de um desenho que "*não trás estilo. Trás solução de problemas modernos em termos modernos*".[128]

---

[126] Ibidem, p. 270.

[127] "*Assim, se, por um lado, podemos considerar que é neste período que a formação do arquitecto na ESBAP se aproxima mais do que temos vindo a designar de ensino moderno, por outro lado, podemos verificar que esta nova geração de arquitectos vai fazer de imediato a crítica à Arquitectura Moderna.*" Ibidem, p. 335.

[128] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", palestra proferida no Póvoa-Cine, em 14 de Janeiro de 1956, na abertura de uma exposição de arquitectura.

Percurso profissional

O corpo da sua obra construída que designamos como *fase do Porto* será projectado com o enquadramento da sua actividade como docente na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e membro da direcção do Clube Português de Cinema – Cine-Clube do Porto, com excepção das suas duas primeiras obras,[129] e os dois equipamentos no final dos anos 50.[130]

A primeira obra referenciada será uma encomenda para um familiar e reporta-se a uma habitação unifamiliar,[131] de pequena dimensão, num lote em Vila Nova de Gaia, na freguesia de Mafamude. Percebe-se, pelas condições exigidas pelo programa, que a encomenda tinha uma forte condicionante económica e que o cliente não partilhava o entusiasmo da arquitectura moderna. Esta obra de juventude permite perceber o carácter eminentemente prático do exercício do projecto, articulado com uma tentativa de imprimir um rigor ao desenho do conjunto onde transparecem os valores da linguagem moderna.

Em Maio de 1948, dias antes da sua participação no Congresso, requer o licenciamento de uma das suas primeiras obras no Porto,[132] na rua Aires de Ornelas, próximo do gaveto com a avenida Fernão de Magalhães, com José Cruz Lima.

Percebe-se, pelas condições exigidas pelo programa e pela sua localização, que a encomenda tinha uma perspectiva de rentabilidade económica – "*prédio de rendimento*".

Este projecto apresenta uma clara influência da sua passagem pelo escritório de Januário Godinho e da proximidade dos anos de formação na Escola Superior das Belas-Artes do Porto, com a influência directa de Carlos Ramos. No entanto,

---

[129] Habitação unifamiliar Eurico Cunha, Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia, 1948/49, e o Edifício de habitação plurifamiliar, Rua Aires de Ornelas, 1948/50.

[130] Infantário de Santa Maria de Lamas, Stª Maria da Feira, 1958/62, e Estádio Municipal D. Afonso Henriques, Guimarães, 1958/61.

[131] **Habitação unifamiliar Eurico Cunha, 1948/49,** Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia, Requerimento de licenciamento registo nº 453, de 13 Março 1948; licença de construção nº 383, de 22 Maio 1948; ocupação do edifício em Junho 1949.

[132] **Edifício de habitação plurifamiliar, 1948/50,** Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto, Requerimento de licenciamento registo nº 8 418, de 7 Junho 1948; licença de construção nº 546, de 6 Outubro 1948; ocupação do edifício em Agosto 1950.

neste projecto poderá verificar-se o surgimento de alguns dos primeiros temas que anunciam o futuro aprofundamento do seu desenho.

Neste período,[133] Arménio Losa e Cassiano Barbosa terminavam o edifício da Carvalhosa (1949) e o edifício de Sá de Bandeira[134] (só em 1953), mas ambos licenciados em 1947,[135] e o edifício na rua do Ameal (1949/1951); Viana de Lima[136] nesta data terá concluído duas habitações unifamiliares, a Casa Dr Cortez na rua Honório de Lima (1941/43) e a Casa Aristides na rua Vitorino Damásio (1949/51); o edifício da rua João de Deus, de Agostinho Ricca (1947/49); Celestino Castro projectava duas habitações unifamiliares, na rua Santos Pousada (1948/51) e na rua do Ameal (1949/53); o edifício na Latino Coelho, de Artur Andrade (1948/63), e Fernando Távora desenvolve em 1952/60 (fase de concurso: 1949) o Bairro de Ramalde.

Em paralelo à concepção do *Edifício do Ouro*, será confrontado com a possibilidade de projectar, com a colaboração de Augusto Amaral,[137] um bairro de habitações económicas[138] para um terreno na parte ocidental da cidade, junto da avenida da Boavista, promovido pela Cooperativa de Habitação *O Lar familiar*.

---

[133] A relação de edifícios de habitação projectados de 1945 a 1949, inclusive, na cidade do Porto.

[134] O processo de licenciamento do edifício multifuncional da rua de Sá da Bandeira tem uma primeira versão datada de Dezembro 1945, aprovada em 16 de Dezembro de 1946 e corresponde a um projecto de conjunto constituído por três parcelas distintas com respectivos clientes. O projecto estrutura-se em edifícios funcionalmente independentes desenvolvidos em termos de composição em conjunto. Um dos clientes, Joaquim Ferreira dos Santos, será o responsável pela encomenda do edifício na rua de Ceuta a Mário Bonito.

[135] Nestas duas obras os requerimentos de licenciamento são do mesmo ano, com o Edifício da Sá da Bandeira datado de 11 Junho 1946, com licença nº 42, de 22 Janeiro 1947, e o Edifício do Carvalhosa datado de 27 Dezembro 1946, com licença nº 295, de 23 Maio 1947.

[136] Nesta data, Viana de Lima terá também concluído a habitação plurifamiliar na rua Pinto Bessa (1940/41), no entanto este caso constitui uma excepção dado tratar-se da reformulação de uma habitação unifamiliar em lote estreito, subordinada a um desenho de temas específicos e independentes dos temas do edifício plurifamiliar de frente que associa dois lotes ou mais.

[137] Aluno, em conjunto com Rui Pimentel, de Mário Bonito no ano lectivo de 1952-53, com destaque para a elaboração do projecto de um *Centro Cívico* para o Concurso II Bienal de S. Paulo "Centro Cívico para um grupo residencial de 10.000 habitantes" (apresentado na II Exposição Magna da ESBAP), conforme já abordado.

[138] **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar***, **1950/62,** entre a Rua Ciríaco Cardoso e a Travessa de Cima, Porto, Requerimento registo nº 8232/50 (anteprojecto); Licenciamento 1ª fase: Requerimento nº 823, de 14 Janeiro 1954 (projecto), licença de construção nº 653, de 31 Outubro 1955; Licenciamento 2ª fase: Requerimento nº 7934, de 3 Maio 1958, Licença nº 250/adit, de 28 Setembro 1961 (Casas tipo C e C1); Licenciamento 3ª fase: Requerimento nº 22 502, de 23 Outubro 1961, Licença nº 325/adit, de 18 Dezembro 1962 (Casas tipo B1 e B2); ocupação do conjunto sem licença de habitabilidade a partir de 1958.

Mário Bonito terá assistido um ano antes, em 1949, ao *Concurso da Federação Nacional das Caixas de Previdência* (interesse camarário e promoção estatal-cooperativa) para o Bairro de Habitações Económicas de Ramalde, que atribuiu o primeiro prémio à proposta de Fernando Távora e o segundo prémio à de João Andresen. A oportunidade de conceber um conjunto urbano, em particular um bairro económico, abre-lhe a possibilidade de experimentar a renovação do modelo arquitectónico e urbano até então implementado – de matriz *semi-rural* e nacionalista[139] – e largamente contestada pelos arquitectos de premissas modernas.

O processo estende-se no tempo com o licenciamento de várias fases e respectivas construções a prolongar-se durante 12 anos. No entanto, o tempo e o ritmo de execução não comprometem a leitura de continuidade arquitectónica e urbana pretendida para o conjunto, com destaque para os temas principais de concepção e os princípios de composição geométrica subjacentes ao seu processo de desenho.

Mostra-se de particular importância a sua próxima obra com destaque para o respectivo enquadramento pessoal e profissional. Em 1950, com 29 anos, é assistente na EBAP, entra nos corpos directivos do Cine-Clube e no SNA (no triénio 1951/53), participa nas actividades da ODAM e inicia[140] o desenho de um edifício de habitação para os funcionários da Empresa Industrial do Ouro,[141] na rua Fernandes Tomás, próximo do Campo 24 de Agosto, com a colaboração de Rui Pimentel.

---

[139] *"O modelo arquitectónico de matriz «semi-rural» e nacionalista, seleccionado entre matrizes de plano-tipo, deixava pouco espaço para a intervenção consequente do arquitecto. Os bairros das Antas ou do Ameal (com duas fases: de 1938, com 304 fogos e, mais tardiamente, de 1958, com 94 fogos) e o Bairro da Marechal gomes da Costa (de 1950, com 160 fogos) são disso exemplo."* COSTA, Jorge da, "Bairros do Estado Novo", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* (Coord.: J. Figueira; P. Providência; N. Grande). Porto: OARSN e Civilização, 2001.

[140] A data indicada para o projecto, ao contrário das outras obras, refere -se ao início do processo projectual, dada a existência de informação/testemunhos de colaboradores e amigos que confirmam a referida data e o facto de a divulgação pública do projecto ser anterior ao requerimento do respectivo licenciamento. O projecto integrou a exposição do grupo ODAM no Ateneu Comercial do Porto em Junho 1951 e o anteprojecto foi apresentado na câmara em Setembro desse ano.

[141] **Edifício de Habitação plurifamiliar**, **Comércio e Serviços da Empresa Industrial do Ouro, 1950/55,** Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto; Requerimento de licenciamento registo nº 14 808, de 24 Setembro 1951 (anteprojecto); licença de construção nº 568, de 25 Setembro 1952; ocupação do edifício em Março 1955.

Este projecto será considerado como uma das obras *manifesto* na cidade do Porto do início dos anos 50 (conclusão 1955) e um dos exemplos do diálogo entre os pressupostos da arquitectura moderna e a cidade de malha consolidada.
Todas as premissas e elementos arquitectónicos da sintaxe moderna estão presentes. A opção tipológica do edifício e a sua forma, isto é, a relação da base, corpo principal, remate superior e transição com os lotes contíguos encontram uma expressão pessoal.

Neste período[142], Arménio Losa e Cassiano Barbosa completaram vários edifícios de habitação colectiva, o edifício na rua da Constituição (1950/52), *Edifício Soares & Irmãos* na rua de Ceuta (1951/54), o edifício na rua de Olivença (1952/53) e os dois edifícios na rua Santos Pousada (1952/54)[143]; José Maria de Freitas e Márcio Santos com o edifício na rua da Natária (1950/1958); Manoel Rodrigues e António Machado, o edifício na rua Coutinho de Azevedo (1951/52); Alfredo Viana de Lima, a *Casa Maria Borges* na avenida Montevideo (1951/1958) e o edifício de Costa Cabral (1953/55); Fernando Távora, o edifício da avenida Brasil (1953/56); Germano de Castro com o edifício na rua Miguel Bombarda (1950/54); Francisco Pereira da Costa com o edifício na praça D. Afonso V (1953/56).

Durante a construção do *edifício do Ouro*, Mário Bonito é confrontado com mais dois novos desafios para o lado oriental da cidade.
A interpretação das características de um lote típico do Porto – de frente estreita e desenvolvimento em profundidade – na concepção de duas habitações independentes, para uma rua paralela à Aires de Ornelas, será um dos seus próximos projectos.
Nesta proposta,[144] datada de 1953, a interpretação tipológica das duas habitações e a articulação volumétrica do edifício em diálogo com as

[142] O período referenciado de 1950 a 1955 corresponde ao tempo do projecto do edifício do "Ouro", com licenciamento e respectiva construção.
[143] Os dados referem-se ao edifício de gaveto com nº 1330. Em relação ao edifício contíguo o processo de licenciamento não se encontra nos arquivos da CMP nem nos SMAS do Porto.
[144] **Edifício de habitação bifamiliar, 1954/61,** Rua Coutinho de Azevedo, nº 120-122, Porto, Requerimento de licenciamento registo nº 3720, de 6 Março 1954, licença de construção nº 377, de 30 Junho 1955; ocupação do edifício em Abril 1961.

características e condicionantes do lote são os principais temas aprofundados, na contínua procura de uma resposta pessoal aos problemas do quotidiano, sejam de carácter colectivo ou individual.

O outro desafio será uma encomenda para um lote estreito de configuração irregular com frente para a rua do Bonfim e a rua António Carneiro.[145] A poucos metros de distância do liceu que frequentou – Liceu Alexandre Herculano –, Mário Bonito volta a trabalhar numa estrutura urbana consolidada, enquadrada pela escala das construções homogéneas da rua do Bonfim, de frente estreita, e a escala da casa/estúdio do escultor António Carneiro. A configuração do lote e os respectivos constrangimentos programáticos obrigaram Mário Bonito a encontrar um desenho de compromisso não só para a articulação volumétrica do edifício mas também para a sua organização funcional.
Nesta proposta, com a colaboração de Augusto Amaral, o imaginário corbusiano do edifício do "Ouro" é filtrado, propondo um edifício que estabelece um diálogo de continuidade morfológica com as construções dos lotes adjacentes.

Em Fevereiro de 1955, surge a segunda oportunidade para a elaboração de um projecto para uma habitação unifamiliar[146] mas, mais uma vez, para um familiar. O lote localiza-se no Porto, numa área de expansão da avenida Fernão de Magalhães. O projecto, com um programa extenso e a obrigatoriedade regulamentar de três pisos, tem como condicionante a elaboração de uma *moradia geminada*. Esta obra enquadra-se num ano de profícua produção, incorporando muitos dos temas arquitectónicos desenvolvidos e abordados no projecto do *Edifício do Ouro* e do edifício na rua do Bonfim. No entanto, a relação cliente-arquitecto condiciona o desenvolvimento do projecto, levando mesmo à construção de uma versão do projecto em que Mário Bonito não se revê.

---

[145] **Edifício de Habitação e Comércio, 1954/57,** Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/467, Porto, Requerimento de licenciamento registo nº 11 278, de 19 Julho 1954, licença de construção nº 503, de 18 Agosto 1955; ocupação do edifício em Outubro 1957.
[146] **Habitação unifamiliar Alfredo Guimarães, 1955/58,** Avenida Fernão Magalhães nº 2501, Porto, Requerimento de licenciamento registo nº 3 930, de 3 Março 1955; licença de construção nº 513, de 26 Agosto 1955; ocupação do edifício em Março 1958.

Neste período[147], Viana de Lima projecta dois edifícios de habitação plurifamiliar, o edifício no gaveto da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha (1955/62) e o edifício na rua Gonçalo Cristóvão (1957/58); José Carlos Loureiro[148] com o Edifício Parnaso, na rua Nª Sª de Fátima (1955/58: 1ª fase; 1961: 2ª fase); Manoel Rodrigues e António Machado, o edifício na praça Teixeira de Pascoaes (1956/58) e o edifício na rua Alexandre Herculano (1957/61); Fernando Lanhas, o edifício na avenida Sidónio Pais (1956/59); Márcio Freitas com o edifício na rua Santos Pousada (1958/59); Agostinho Ricca e Benjamim do Carmo com os edifícios na rua Sá da Bandeira e rua Gonçalo Cristóvão.

No mesmo ano, é confrontado com a oportunidade de elaborar um projecto em contexto e condições singulares na cidade do Porto, ou seja, numa rua projectada por uma das personagens de relevo e colega da ODAM, com quem partilhava o objectivo de "divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna"[149] e cujas obras, de abertura e sucessiva ocupação dos lotes, acompanhou a partir do seu escritório localizado na praça Filipa de Lencastre.

Em Novembro, requer o licenciamento para o lote do ângulo, na frente sul da rua de Ceuta com a rua José Falcão,[150] gaveto oposto ao edifício Soares & Irmãos de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. A configuração do lote e os respectivos constrangimentos programáticos e regulamentares obrigam Mário Bonito a encontrar um desenho que cumpra a articulação volumétrica, prevista para a rua, resolvendo a organização funcional a partir de uma só frente, conforme o caso anterior da rua do Bonfim. Nesta proposta o léxico com premissas do movimento moderno, incluindo o tema do *brise-soleil*, será imaginário quase

---

[147] O período referenciado de 1955 a 1958 corresponde ao início do projecto do edifício da rua do Bonfim e António Carneiro e ao fim da construção de várias obras.

[148] Pádua Ramos não participa no desenho desta obra, ao contrário de determinadas fontes/publicações. Apesar de iniciar a sua colaboração com José Carlos Loureiro em 1955; será co-autor a partir de 1960, com o Complexo Habitacional do Luso como primeiro projecto de relevo; a constituição da empresa GALP será em 1976. Informação obtida em contacto directo com José Carlos Loureiro.

[149] "Objectivos do O.D.A.M. – 1947", ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952 (Compilado Cassiano Barbosa), Porto: Edições Asa, 1972, p. 19.

[150] **Edifício de Habitação**, **Escritórios e Comércio**, **1955/58,** Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto, Requerimento de licenciamento registo nº 18 254, de 12 Novembro 1955, Licença de construção nº 175, de 25 Abril 1957; ocupação de edifício em Março 1958.

obrigatório, pelo menos na frente sul, mas com o qual Mário Bonito não formulará um desenho directo, propondo, numa primeira versão, um edifício que questiona algumas das premissas urbanas, mas sem estabelecer uma ruptura com a continuidade morfológica e tipológica pretendida pelo regulamento.

O ano de conclusão da construção do edifício da rua António Carneiro (Outubro 1957) e da rua de Ceuta corresponde ao fim de um ciclo, com a saída de Mário Bonito do ensino na ESBAP, privilegiando o seu vínculo com a Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização. No seu último ano lectivo, conforme já explicitado, era assistente da disciplina *Projectos de Grande Composição,* integrada no Curso Superior. Verificar-se-á que os dois arquitectos que entraram e ficaram intimamente ligados à *nova escola* fizeram o caminho oposto, Octávio Lixa Filgueiras transitou da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e Arnaldo de Araújo da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização.
Esta alteração no seu quotidiano coincidirá com o início de um período em que o crescente interesse por outros campos de intervenção cívica e artística resultará no progressivo afastamento das actividades do Cine-Clube do Porto – com a saída da Direcção e da secção infantil – e, em contrapartida, com uma aproximação ao Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto. No final dos anos cinquenta os seus projectos começam a incidir sobre o tema dos equipamentos, com um infantário, em Stª Maria de Lamas (1958/62), e o Estádio Municipal D. Afonso Henriques, em Guimarães (1958/61).

No início dos anos sessenta, em Novembro de 1961, em paralelo com os dois equipamentos que estavam em construção, surge uma outra oportunidade para elaborar um projecto para uma habitação unifamiliar[151] de um amigo da família.[152] O lote localiza-se em Vila Nova de Gaia numa área então em desenvolvimento, junto do largo Soares do Reis, na rua Tristão Vaz. O projecto, com um programa extenso, integra um loteamento aprovado para a área.
No entanto, a relação entre cliente e arquitecto volta a condicionar o desenvolvimento do projecto, levando mesmo a um aditamento que altera por

[151] **Habitação unifamiliar Albino Matos, 1961/1964,** Rua Tristão Vaz, nº 115**,** Stº Ovídio**,** Vila Nova de Gaia, Requerimento de licenciamento registo nº 7 324, de 2 Novembro 1961; licença de construção nº 1320/62; ocupação do edifício em Janeiro 1964.
[152] Vivia no edifício contiguo à casa de Mário Bonito na rua D. Lopo de Almeida.

completo as premissas da primeira versão licenciada e aprovada. A segunda versão do projecto, apresentada na câmara em Maio de 1962, mantém o mesmo técnico responsável, mas a falta de *discurso arquitectónico* no desenho do espaço interior e caracterização exterior, enquadrada pela ausência dos seus temas-chave de composição, leva a concluir que Mário Bonito poderá não ter participado nesta versão, que será aprovada, com a conclusão da sua construção em 1963.

Os vários projectos serão acompanhados por memórias descritivas que não só explicitam as propostas apresentadas como ainda serão contundentes nas críticas e observações sobre as problemáticas em causa, como adiante se verá. A escrita será um complemento determinante do desenho e um aprofundamento do seu pensamento arquitectónico afirmando a responsabilidade social do arquitecto, nas várias áreas da sociedade, com a respectiva defesa e divulgação da Arquitectura Moderna.
Com a excepção de um par de projectos, a confirmar, dos anos sessenta e inícios de setenta, a habitação unifamiliar Albino Matos será o seu último projecto documentado. Contudo, a sua lucidez na observação e crítica do panorama arquitectónico português voltará a estar em destaque, através da escrita, conforme demonstram os dois artigos, de 1971, no Semanário – *Notícias da Amadora*.[153]

[153] BONITO, Mário "A universalidade na arquitectura", *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, de 22 Maio 1971, p. 3, e "Dizia o senhor que...", *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, nº 512, de 10 Julho 1971, p. 3.

Percurso no cinema: Clube Português de Cinematografia - Cine-Clube do Porto

A sua paixão pelo cinema será uma constante ao longo dos anos cinquenta e início dos sessenta, com uma participação activa na vida do Clube Português de Cinematografia, não só nos corpos gerentes, como também na organização e participação das diversas actividades do Cine-Clube e na divulgação e estudo da arte da cinematografia. A sua acção, em conjunto com Helena Alves Costa na secção infantil, será determinante para a disseminação das sessões e do cinema específico para menores de treze anos.

O seu sentido cívico, formação e cultura artística, não só fomentam a participação, criação e divulgação da cultura cinematográfica, como ainda serão estruturantes nos esforços quotidianos, "*consagrados ao desenvolvimento do gosto pelo cinema, do amor pelo cinema, o que equivale a dizer, gosto e amor pela cultura, pela arte, pela vida, pelo semelhante, por tudo quanto o cinema representa, é e reflecte como um espelho.*"[154] Será a partir deste ponto de vista, abrangente do campo experimental da *arte cinematográfica,* que a sua acção a favor do progresso da sociedade e do aprofundamento do conhecimento/saber artístico será decisiva.

Mário Bonito torna-se sócio em 1948[155] e integra dois anos depois a direcção do Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, de 1950 a 1958, como 2º secretário e vice-presidente, com Henrique Alves Costa como presidente.[156] Em Novembro de 1958 renuncia aos cargos na Direcção do Cine-Clube do Porto por razões de ordem particular e profissional,[157] passando a colaborar com a Mesa da Assembleia Geral, como secretário, de 1959 a 1960, assumindo o cargo de presidente da Mesa da Assembleia Geral em 1961 e 1962. Nestes anos, José Borrego e Arnaldo Araújo, ambos alunos da ESBAP, integram os corpos dirigentes do Cine-Clube em 1954-56 e 1957-58, respectivamente.

---

[154] BONITO, Mário, "Uma sessão comemorativa", *Programa da 200ª sessão*, realizada a 9 Outubro 1955, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto.

[155] Sócio de 10 de Fevereiro de1948 a 31 de Janeiro de 1963; Número de sócio inicial: 383.

[156] De 1950 a 1952 e de 1953 a 1958, respectivamente.

[157] *"Mário Bonito e Barbosa de Oliveira comunicam não lhes ser possível continuar a ocupar cargos na Direcção para os corpos gerentes por razões de ordem particular e profissional, estando todavia dispostos a colaborar dentro das suas possibilidades a ocupar cargos na Assembleia Geral e no Conselho fiscal."* 5ª Resolução, Acta nº 23, Livro de Actas da Direcção, 1957 a 1959, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, p. 5.

Fig. 43 Visita do Secretário Nacional da Informação (SNI) ao Cine-Clube do Porto, s/data

Fig. 44 II Encontro realizado na Figueira da Foz, a 26 de Agosto de 1956

Fig. 45 IV Encontro realizado em Santarém, de 31 Outubro a 2 Novembro de 1958

Mário Bonito participará, de forma activa,[158] como representante do Cine-Clube do Porto, em conjunto com Henrique Alves Costa, Maria Helena Alves Costa e Manuel de Azevedo nas quatro edições do *Encontro dos Cine-Clubes Portugueses.*

Os encontros serão realizados entre 1949 e 1958, em cidades distintas:

- I Encontro realizado em Coimbra em 1949;
- II Encontro realizado na Figueira da Foz, a 26 de Agosto de 1956;
- III Encontro realizado em Lisboa, de 1 a 3 de Novembro de 1957;
- IV Encontro realizado em Santarém, de 31 Outubro a 2 Novembro de 1958.

Esta actividade promovida entre cine-clubes espelha o desejo de criar um movimento que envolva a expansão do cine-clubismo pelo país, visão que pretende acabar com o trabalho isolado das associações tornando-o um processo colectivo, conforme expresso, por Mário Bonito, no programa especial, comemorativo dos 10 anos do Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto e da sessão 200ª: "*Essas duzentas sessões foram acompanhadas por uma actividade de fomento do cine-clubismo, realizado marginalmente a elas e que finalizou com o Encontro de todos os Cine-Clubes portugueses, organizado por este Cine-Clube e levado a efeito em Coimbra. Este acontecimento pode ter para todos nós tanto maior importância quanto, por um lado, se verifica o incremento que tomou uma actividade cultural que (…) entrou finalmente numa fase em que o Cine-Clubismo deixará de ser tarefa isolada, para tornar-se tarefa global sujeita e dependente de uma consciência colectiva que se afirmará de norte a sul do país".*[159]

A arte da Cinematografia como meio de transmissão de cultura e conhecimento com o objectivo de introduzir temas actuais e a *noção de progresso,* necessária para a evolução e respectiva *abertura* da sociedade portuguesa às problemáticas do seu tempo. Nesta condição a responsabilidade social será o fio condutor destas acções.

---

[158] Verificado na transcrição das Actas dos respectivos Encontros.

[159] BONITO, Mário, "Uma sessão comemorativa", integrado no programa especial da 200ª sessão, exibida a 9 Outubro 1955.

Fig. 46 IV Encontro realizado em Santarém, de 31 Outubro a 2 Novembro de 1958

Fig. 47 Cine-Clube do Porto, s/data

Fig. 48 Cine-Clube do Porto, s/data

O seu papel na vida associativa e no movimento dos cine-clubes em Portugal, patente nas actas das reuniões ou nos comunicados da Direcção, com uma defesa da independência dos cine-clubes em relação à tutela do estado remete para o combate do *sexto mito*, caracterizador da ideologia do Estado Novo, evocado por Fernando Rosas: "*O mito da ordem corporativa como expressão da ordem natural das coisas. A ideia de uma hierarquização social espontânea e harmoniosamente estabelecida como dado intemporal, no quadro de uma sociedade orgânica e regida por essa máxima que Carneiro Pacheco com tanta felicidade sintetizara: «Um lugar para cada um, cada um no seu lugar». O que comportava, no discurso propagandístico dos ideólogos e teorizadores do regime, simultaneamente, uma certa visão infantilizadora do povo português, gente conformada, respeitadora, doce, algo irresponsável e volúvel, mutável nas suas opiniões, sonhadora, engenhosa mas pouco empreendedora, obviamente insusceptível de ser titular da soberania ou fonte das grandes decisões nacionais, necessitada, portanto, como coisa naturalmente aceite, da tutela atenta mas paternal do Estado. (…) O reencontro do estado com a solução orgânica, corporativa e antiliberal permitia, assim, revelar outra vocação da essencialidade portuguesa: uma vocação de ordem, de hierarquia e de autoridade natural.*"[160]

Na sequência de uma reunião em 1956 com o SNI,[161] a discordância da direcção do Cine-Clube do Porto, em relação ao propósito do Estado e de alguns representantes dos cine-clubes, será expressa publicamente em dois artigos, divulgados no *Jornal de Notícias* e num destacável de um programa, do presidente e vice-presidente, respectivamente: "*Os Cine-Clubes têm já, também, uma importante obra realizada, limpa, desinteressada e bem vista, que nunca ninguém, antes deles, sequer tentou. (…) Fazem-no às vezes heroicamente, com sacrifício pessoal dos seus dirigentes e com a decisão dos pioneiros cavando em terreno novo e pedregoso. E o que desejam é cumprir o melhor*

[160] ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", Op. Cit., p. 1035-1036.
[161] "*A pedido do secretário Nacional de Informação, realizou-se no dia 2, do corrente, no SNI uma reunião cujo objectivo foi comunicar aos delegados dos Cine-Clubes portugueses o interesse que o Governo dedica à vida e organização futura dos Cine-Clubes. Por parte do nosso clube, estiveram presentes Manuel de Azevedo e Mário Bonito*." COSTA, Henrique Alves, texto de introdução, *Noticiário 3*, Maio 1956.

possível a missão. «Palavras de ordem» nunca as receberam. Nem me consta que as recebam as Sociedades de Concertos, as Associações recreativas ou as outras agremiações culturais.
À trela, só os cães. E nem todos…"[162]

"(…) os poderes públicos tomaram a mais lógica e clara orientação desprezando os «vendilhões» que lhes apontavam os caminhos errados de uma intervenção directa e equivoca, numa «palavra de ordem» que muito afectaria a cultura portuguesa e o património artístico nacional. (…) Compete agora aos clubes não tolerar que indivíduos se apossem para proveito próprio, de um movimento cultural que é um legado dum passado recente e se radicará num futuro já menos longínquo."[163]

Assim, verifica-se a acção determinante da direcção do Cine-Clube do Porto com Mário Bonito, a par dos outros dirigentes, a manter uma constante postura activa e um tom crítico, presente/caracterizador não só na sua escrita como ainda nas suas intervenções públicas, conforme exemplifica a transcrição da acta do *II Encontro* (1956), realizado na Figueira da Foz, com Henrique Alves Costa como *Presidente da Mesa* e a presença de vários arquitectos, integrados nas diversas delegações.[164]
Na abertura dos trabalhos na sessão da tarde, Mário Bonito pede a palavra para "*observar que o Encontro tinha de facto decorrido num ar extremamente diplomático, mas num tom a que faltara vivacidade, como se houvesse receio de se abordarem problemas porventura delicados. Pedia que fosse dada à reunião um ar vivo, discutindo-se francamente todos os problemas «pois, como havia dito Manuel Castela era com nós próprios e não com os outros que devíamos contar». Era preciso não ter medo das palavras e abordar francamente todos os assuntos, pois ao contrário de Manuel de Azevedo, pensava que o facto dos cine-clubes terem oficialmente feito as suas reivindicações não era razão para*

[162] COSTA, Henrique Alves, (Presidente da Direcção do Cine-Clube do Porto), *Noticiário 3*, Maio 1956.
[163] BONITO, Mário, (Vice-presidente da Direcção do Cine-Clube do Porto), "Uma data histórica no cine-clubismo português", *Noticiário 3*, Maio 1956.
[164] Cine-Clube do Porto: José Borrego; Centro Cultural de Cinema: Nuno Portas; Cine-Clube de Espinho: Reinaldo Costa; Cine-Clube da Figueira da Foz: Victor Manuel Figueiredo e Vasco Lobo.

os clubes, como elementos duma família, deixarem de confessar todos os seus problemas, dúvidas e incertezas de uma forma concreta e directa que parecia ter sido prejudicada pela diplomacia da manhã. As palavras de Mário Bonito acolhidas com aprovação e aplauso por parte dos delegados de muitos cine-clubes ocasionaram pronta reacção por parte de Manuel Castela (Cine-Clube de Santarém)".[165] Esta intervenção causará uma acesa troca de palavras entre os delegados, como terá, também, a intervenção de Nuno Portas, na parte final da sessão, denotando-se o frágil equilíbrio entre as diversas formas de intervir publicamente, na defesa do cinema, tendo em conta o clima político.

Esta passagem explicita de forma clara o carácter e o temperamento de Mário Bonito que terá tradução na sua obra seja através da escrita ou do desenho. O fio condutor será *a expressão artística nas suas diversas manifestações,* com o seu respectivo estudo e divulgação como no caso do cinema. Porque, para Mário Bonito, "*os cineclubes são, pois, associações culturais debruçadas sobre o ramo artístico do cinema. Ora, como o cinema é uma síntese das artes, o cine-clubismo debruça-se implicitamente sobre todas elas. O cinema tem, porém, a sua linguagem própria, especifica; logo, as suas regras gramaticais, a sua escrita, a sua pontuação. «Ver» cinema, implica pois saber «ler» no écran. A função dos cine-clubes é consequentemente didáctica. Mas também é analítica, coordenadora e valorativa da própria arte em si; por extensão é-o de todas as artes; e por extensão ainda é-o do comportamento humano."*[166]

Assim, a sua actividade será dividida entre palestras de introdução aos filmes com elaboração de textos,[167] a integrar nos programas, sobre os temas subjacentes à sessão e a actividade contínua da secção infantil de programação e apresentação das sessões. Mário Bonito também organizará sessões temáticas com a escolha dos filmes e a elaboração do respectivo programa.

A elaboração gráfica dos programas, com constantes alterações e evoluções, será outra das suas principais actividades artísticas.

---

[165] "Acta do II Encontro dos Cine-Clubes portugueses realizado na Figueira da Foz a 26 de Agosto de 1956", in *Relatório e contas da Direcção, Gerência de 1956*, CPC – Cine-Clube do Porto.
[166] BONITO, Mário, "O que é um cine-clube", *Cine-Clube de Guimarães*, Maio/Julho 1958.
[167] Das dezenas de palestras elaboradas ao longo dos anos, restam, no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, nove palestras referentes a diversos anos, conforme lista de documentos referenciados sobre o Cine-Clube do Porto. (Volume 2)

Fig. 49 Cine-Clube do Porto – secção infantil, s/data

Fig. 50 Cine-Clube do Porto – secção infantil, s/data

Fig. 51 Cine-Clube do Porto – secção infantil, Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito, s/data

Na secção infantil organiza sessões durante oito anos, de 1952 a 1959, com Maria Helena Alves Costa.

A Secção Infantil do Cine-Clube será criada em 1952 e funcionará autonomamente, realizando sessões especialmente organizadas para crianças dos 6 aos 13 anos, com filmes de 16 mm próprios para essas idades;

Sessões divididas em duas séries:

A – agrupa as crianças dos 6 aos 10 anos;

B – agrupa as menores de 11 a 13 anos.

Mário Bonito elabora programas específicos, com um grafismo constante, utilizando um desenho de Émile Cohl como homenagem ao precursor europeu no campo do desenho animado, que acompanharão todas as sessões, na capa, e um texto explicativo dos filmes em exibição, no verso.

As sessões serão exibidas aos domingos à tarde, em média duas por mês, uma para cada série e não podem assistir adultos como espectadores.

As sessões serão orientadas e comentadas por um membro da Direcção do clube – Mário Bonito – e pela directora da Secção Infantil – Helena Alves Costa.

De Janeiro a Maio de 1960, com Mário Bonito como presidente do Círculo de Cultura Teatral, as sessões de Secção Infantil serão exibidas no Teatro de Algibeira.

Para Mário Bonito o Cine-Clube do Porto permitirá, não só estudar, interpretar e divulgar o cinema como uma arte – *reflexo da vida*, como ainda aceder a um vasto campo de conhecimento:

"*O cine-clubismo é um largo campo de acção cultural e uma enorme via do conhecimento. É uma fonte de divulgação tão dinâmica quanto a vida moderna. Foi pelo cinema que a Exposição de Bruxelas chegou até nós, no próprio dia da inauguração e é pelo cinema que a Exposição subsistirá viva mesmo depois de encerrada. Assim em tudo, por ser esta força dinâmica a verdadeira essência da arte e da técnica que os cine-clubes divulgam, estudam e protegem*."[168]

[168] BONITO, Mário, "O que é um cine-clube", *Cine-Clube de Guimarães*, Maio/Julho 1958.

O documentário cultural sobre Henri Matisse,[169] as *poesias cinematográficas* "A Bela e o Monstro" (La Belle et la Bête) de 1946, [170] e "Orfeu" (Orphée) de 1949,[171] ambas de Jean Cocteau e "Rio Escondido" de Emílio Fernández acompanhado no programa por um texto publicado em *L´Architecture d´Aujourd´hui* de P. L. Wiener e José Lluís Sert[172] são quatro exemplos, dos finais de 40 e início dos anos 50, de obras e autores singulares abordados no Cine-Clube do Porto onde o processo criativo, a poética e a relação com a vida são temas centrais.

Sobre a necessidade de aprofundar o conhecimento da realidade e seus elementos caracterizadores, como premissa prévia no entendimento dos problemas a abordar, o texto de P. L. Wiener e José Lluís Sert será contundente: "*As populações indígenas constituem ainda, com efeito, uma maioria profundamente enraizada nos seus costumes que sobreviveram às leis rígidas da era colonial às repressões periódicas. É impossível um plano qualquer, nestes países, sem um prévio estudo das necessidades essenciais desses povos.*"[173]

O processo criativo, no caso de Henri Matisse, explora o sentimento reinterpretando a realidade – "«*O artista, afirmou Matisse, é um homem capaz de organizar as suas sensações.» E a ordem que ele realiza é uma revolução: simplifica as formas, suprime a hierarquia entre os planos e entre os objectos, dá a cada toque colorido a sua máxima intensidade, procura a expressão pela organização do quadro e renuncia ao conceito da unidade pela harmonia".*[174]

---

[169] Documentário exibido no Cine-Clube do Porto na sessão 39ª, a 24 de Abril 1949, com palavras prévias de António Brochado.

[170] Exibido no Cine-Clube do Porto na sessão 117ª, a 25 Maio 1952, com palavras de apresentação por Fernando de Castro Pires de Lima; programa com extractos de textos de Gavin Lambert (in *Sequence*, nº 12, 1950), Jean Vidal (in *L´Écran Français*, 5 Novembro 1946) e do próprio Jean Cocteau (in *Cinema, un oeil ouvert sur le monde* – do cap. «Dialogue avec Jean Cocteau»).

[171] Exibido no Cine-Clube do Porto na sessão 118ª, a 1 Junho 1952, com palavras de apresentação por Eugénio de Andrade; programa com extractos de textos de Jean Paul Marquet (in *Positif*, nº 1, Maio de 1952) e do próprio Jean Coctaeu.

[172] Exibido no Cine-Clube do Porto na sessão 121ª, a 13 Julho 1952, com palavras de apresentação por Manuel de Azevedo; programa com extractos dos textos de André Camp (in *La Revue du Cinema*, nº 15, Julho 1948) e P. L. Wiener e José Lluís Sert, intitulado "Notas sobre a história e a vida social no México" (in *L´architecture d´Aujourd´hui* – Janeiro 1951*)*.

[173] WIENER, P. L. e SERT, José Lluís, "Notas sobre a história e a vida social no México", Op. Cit.

[174] Texto sobre o documentário "Matisse" (s/autor) integrado no programa da sessão 39ª, exibida a 24 Abril 1949.

A forma como um autor poderá atravessar para outra área criativa e explorar esse *novo meio de expressão* sem condicionar a sua identidade artística será um dos temas principais do texto sobre Jean Cocteau.[175]

A importância de integrar o saber técnico ou específico de uma área artística sem perder a sua identidade artística será, também, salientado na forma como Jean Cocteau personaliza a sua produção artística e a prefacia com o termo "*poesia" – poesia do romance, poesia crítica, poesia de teatro, poesia gráfica e poesias cinematográficas.* A explicação para este procedimento artístico poderia referir-se à área da arquitectura ou mesmo ao processo de trabalho de um arquitecto, como Mário Bonito, e a "*poesia"* substituída pela palavra "*moderno"*.

"*O termo não era usado convencionalmente. Não significava um estilo ou elemento implícito, mas antes uma concentração particular, uma disciplina pessoal, dos elementos de outras artes que estão contidas, na sua forma definitiva e final, na peça teatral, na novela ou no filme. O efeito desta concentração é incandescente. Quase tudo quanto fez Cocteau apresenta uma inconfundível tensão nervosa, como se a carne da forma apertasse fortemente o esqueleto da imaginação.*"[176]

Sobre o seu processo criativo, Jean Cocteau afirmará: "*O público julga que não se trata de um filme de poesia se a linguagem não é poética. Quando, afinal, um poeta não se deve preocupar com a poesia, a poesia deve brotar por si só. O texto deve ser muito seco e muito simples. A poesia deve sair da organização das imagens (…) O cinema permitiu-me exprimir outra coisa que não era possível fazer com a literatura ou o teatro. Se não fosse assim, não teria feito cinema*".[177]

---

[175] "*Cocteau fez o seu primeiro filme (…) sem qualquer experiência de cinema. Só voltou a fazer um filme vinte anos mais tarde e, desta vez, com um colaborador técnico. Isto é característico da maneira como ele se aproximou do novo meio de expressão que lhe oferecia o cinema, e que é bem diferente daquela a que tem de sujeitar-se o «profissional»".* Será afirmado mais adiante no texto que a aprendizagem adequada para o ofício do profissional de cinema *"tem de aceitar o cinema nos termos que este lhe imponha, o que, usualmente, envolve um longo período de exasperante actividade não criadora, fazendo filmes que não lhes interessam e que, embora lhe proporcionem grande experiência técnica, podem também acarretar muitos prejuízos de ordem espiritual*." LAMBERT, Gavin in *Sequence*, nº 12, 1950, Op. Cit.

[176] LAMBERT, Gavin in *Sequence*, nº 12, 1950, Op. Cit.

[177] COCTEAU, Jean, "Diz Jean Cocteau", (in *Cinema, un oeil ouvert sur le monde* – do cap. «Dialogue avec Jean Cocteau») integrado no programa da sessão 117ª, exibida a 25 Maio 1952.

Percurso no teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

Aquando do seu ingresso no Círculo de Cultura Teatral encontra um ambiente de grande liberdade artística, com a participação activa do director artístico António Pedro,[178] que afirma na inauguração do Teatro de Bolso: *"… mostramos como se trabalha a capacidade expressiva dum actor e agora, a meia dúzia, inauguramos finalmente esta casa que tem, nas paredes, mais sonho que cal, mais esperança do que tijolos e é tão forrada de paixão como o búzio da música do mar…*".[179]

Desenvolverá um percurso semelhante ao do Cine-Clube do Porto, assumindo responsabilidades nos Corpos Gerentes e participando de forma activa nas actividades teatrais. Mário Bonito será presidente da Direcção do Círculo de Cultura Teatral, de 1960 a 1962, participando em cinco peças, como tradutor, encenador, cenógrafo e figurinista.
Verificar-se-á que a sua envolvência no Teatro Experimental do Porto será um dos factores determinantes para a sua futura decisão, pessoal e profissional, de mudança para Lisboa.

As cinco peças em que colaborará, entre Junho de 1961 e Janeiro de 1963, são:

- *O Oiro*, do autor Alfredo Cortez, com encenação de João Guedes e cenografia de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Junho de 1961;
- *Conhece a Via Láctea?,* do autor Karl Wattlinger, com encenação de João Guedes, adaptação e cenografia de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Março de 1962;
- *Madrugada,* do autor António Buero Vallejo, com adaptação, cenografia e encenação de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Maio de 1962;

[178] António Pedro deixará a direcção artística do Teatro Experimental do Porto em Fevereiro de 1961.
[179] António Pedro, Texto de inauguração, Arquivo CCT-TEP.

- *A Sombra da Ravina,* do autor John Millington Synge, com tradução de Deniz Jacinto, encenação de Dalila Rocha, cenografia e figurinos de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Dezembro de 1962;
- *A Lua e a Outra,* da autora Isabelle Schreiber, com tradução de Mário Bonito, encenação de Dalila Rocha, cenografia e figurinos de Mário Bonito. Espectáculo com apresentação para a Câmara Municipal do Porto, no Terreiro da Sé, em Janeiro de 1963.

A sua actividade, diversificada, na elaboração das respectivas peças será dominada pela cenografia, com os correspondentes elogios da crítica e da impressa especializada. A sua sensibilidade na interpretação do texto e do significado dos temas das peças em complemento com a forma como concebia e apresentava os cenários, será objecto de elogios recorrentes.

Verifica-se que os espaços cénicos concebidos por Mário Bonito complementavam e reforçavam o ambiente evocado pela encenação do texto.

A notícia no *Diário Popular*, de Lisboa, sobre a representação da peça *Conhece a Via Láctea?,* no Teatro Império, confirma a pertinência das peças representadas:

"Tema, encenação, desempenho bem dentro da actual inquietação de renovação do espectáculo teatral, talentoso, audacioso, irreverente, daquele teatro que não se escreve ou representa profissionalmente, mas sim quando há uma mensagem de arte a transmitir…"[180]

Serão várias as referências ao seu trabalho cenográfico nos artigos sobre as respectivas peças, tanto na imprensa portuense como na de Lisboa, tendo em conta as representações das peças em vários pontos do país, incluindo na capital. Os comentários abrangem desde o simples elogio adjectivado até uma referência precisa da objectividade dos seus cenários na interpretação dos temas principais com destaque para cinco comentários sobre a peça *Conhece a Via Láctea?*:

"(…) Traduzida pelo Arquitecto Mário Bonito, que é também o feliz autor dos cenários."[181]

---

[180] "O Teatro Experimental do Porto no Império", *Diário Popular*, Lisboa, 13 Abril 1962.
[181] "A estreia da peça «Conhece a Via Láctea?», no Teatro Experimental", *Diário de Notícias*, Porto, 24 Março 1962.

Fig. 52 Maqueta de cenário para peça “Terra Firme” de Miguel Torga I e III actos (1965), Museu do Teatro, Lisboa

"A conjugação de todos estes elementos – texto, cenografia e interpretação – cuidadosamente preparados, fizeram com que este trabalho seja em tudo digno do Teatro experimental do Porto."[182]

"Os arranjos cenográficos de Mário Bonito enquadram bem a acção, através de soluções expressivas, convincentes."[183]

"(…) os cenários do arquitecto Mário Bonito e a encenação de João Guedes, assistido por Dalila Rocha, são outros tantos motivos de interesse dum espectáculo que vai da farsa ao drama sem aparente esforço – trazendo ás plateias um turbilhão de ideias, sentimentos e situações por vezes subtis, mas cuja eficácia e poder de sugestão justificam plenamente o êxito obtido na Alemanha pela peça de Wittlinger."[184]

"(…) os cenário de Mário Bonito são magníficos. Arrojados, livres, dando uma bela perspectiva do meio ambiente em que se desenrola a peça."[185]

Nas peças seguintes "*Madrugada*" e "*A Sombra da Ravina"*, a crítica continuará a realçar o seu trabalho, entretanto alargado para a encenação e figurinos:

"A encenação (e também a adaptação e o cenário) deve-se ao arquitecto Mário Bonito, que soube dispor tudo no sentido duma superação dos elementos emocionais, …"[186]

"Jogo de sentimentos para que Mário Bonito recriou num belo cenário, usando sobretudo a cor – tons quentes de vermelho e castanho, à maneira dos pintores flamengos – como elemento sugestivo de uma acção realçada, ainda, por primores de sonoplastia…"[187]

"De realçar o cenário e os figurinos de Mário Bonito que vem confirmando as suas excelentes aptidões como cenógrafo."[188]

Complementarmente, Mário Bonito continuará a estar associado ao estudo do cinema, em particular o bailado-cinema (*bailado cinematográfico*), como as

---

[182] "A actividade do Círculo de Cultura Teatral", *Novidades*, Lisboa, 25 Março 1962.
[183] "Primeiras representações", *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 24 Março 1962.
[184] M. de A., "«Conhece a Via Láctea?», no Império**,** *Diário de Lisboa*, Lisboa, 18 Abril 1962.
[185] "«Conhece a Via Láctea?» pelo Teatro Experimental do Porto", *República*, Lisboa, 9 Abril 1962.
[186] "Primeiras representações: Teatro Experimental – Madrugada", *Jornal de Notícias*, Porto, 27 Maio 1962.
[187] Manuel Dias, "Fulgurante noite de estreia no Teatro Experimental do Porto que apresentou as peças «A sombra da Ravina»…" *Jornal de Noticias*, 25 Janeiro 1963.
[188] J. A. M., *Comércio do Porto*, Porto 25 Janeiro 1963.

noticias, sobre a sua presença numa sessão cultural do *Centro Português do Bailado,* em 1962, o demonstram:

"(…) realiza-se na Sociedade Nacional de Belas-Artes uma sessão cultural do Centro Português do Bailado que terá a colaboração do Cineclube Imagem. O sr. Arquitecto Mário Bonito, presidente da direcção do Grupo de Teatro Experimental do Porto, falará sobre «ballet-cinema» seguindo-se um debate sobre aquele tema, sendo também exibido o filme «Aspectos da dança»."[189]

"(…) Virá do Porto, para participar nesta sessão, o arquitecto Mário Bonito, presidente da direcção do Grupo de Teatro Experimental do Porto, e um dos mais esclarecidos orientadores do cine-clubismo nacional, pelo que a sua presença se reveste do maior interesse. O arquitecto Mário Bonito, que é também cenógrafo de muito valor, fala pela primeira vez em Lisboa (…)"[190]

A sua actividade como cenógrafo está consagrada no *Museu do Teatro*, em Lisboa, com um trabalho cenográfico intitulado "*Maqueta de cenário para peça «Terra Firme» de Miguel Torga I e III actos*" (1965), incluído na exposição permanente do museu e a sua referência no catálogo sobre o período em causa: "*A uma geração posterior pertencem Francisco Relógio (1926-1997), pintor e cenógrafo, Rolando Sá Nogueira (1921-2002), pintor e desenhador e o arquitecto Mário Bonito (1921-1976), todos representados nesta colecção com interessantes projectos para cenários que ilustram ou complementam as suas carreiras artísticas e profissionais.*"[191]

Contudo, o seu percurso no Teatro Experimental do Porto terá um desfecho insólito e consequências determinantes para a sua vida pessoal e profissional. Mário Bonito, com o número de sócio 254,[192] será afastado do CCT-TEP em Fevereiro de 1964, num processo conturbado e público, incluindo a realização de uma Assembleia Geral Extraordinária,[193] o que motivará a saída, também, da actriz Dalila Rocha e a consequente mudança para Lisboa.

---

[189] "Sessão cultural do *Centro Português do Bailado", Diário Popular*, Lisboa, 12 Abril 1962.
[190] "Sessão cultural do *Centro Português do Bailado", Diário Ilustrado*, Lisboa, 13 Abril 1962.
[191] Informação obtida: museudoteatro.imc-ip.pt; www.matrizpix.imc-ip.pt.
[192] Informação obtida através de uma carta de Mário Bonito à direcção do TEP, em 1964. A restante informação, como o ano de ingresso no CCT e seu respectivo cartão de sócio ou relatórios de actividades da sua direcção desapareceram dos arquivos do CCT-TEP.
[193] Num testemunho informal Ângelo de Sousa, sócio e responsável pela cenografia de peças do TEP, afirmará, sobre esta assembleia, que os assuntos tratados eram do foro pessoal, em nada relevantes para o percurso artístico ou profissional de Mário Bonito, como presidente ou associado. Nessa noite, prevaleceram os valores mais conservadores da sociedade portuense.

Os campos da arquitectura, do cinema – cine-clubista – e do teatro – experimental – são os seus terrenos preferidos; contudo, Mário Bonito incluirá, também, na sua intervenção cívica o apoio a instituições profissionais e associações artísticas ou culturais.

Participa durante 12 anos, 1951 a 1962, na direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos, do Norte,[194] com outras figuras de relevância do Moderno do Porto, como Carlos Ramos, Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Octávio Lixa Filgueiras, Fernando Távora, João Andresen; José Carlos Loureiro e Arnaldo Lopes de Araújo. A sua participação em diversos cargos dos corpos gerentes, desde secretário da direcção a elemento da Mesa da Assembleia Geral, destacando-se a direcção do Triénio 1957/1959 com Carlos Ramos (presidente), Mário Bonito (1º secretário) e Alfredo Viana de Lima (2º secretário). Participará em diversas iniciativas organizadas pelo SNA com destaque para colaboração na organização do *I Encontro de Arquitectos*, realizado no Porto, em 1957.

Na área cultural/artística participa, em 1959, com Calvet de Magalhães, Henrique Alves Costa, Ângelo de Sousa e António Quadros, no grupo que lança a ideia e organiza a fase de arranque da Cooperativa Árvore.[195]

Participa, mais tarde, na direcção da *Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas*, no Biénio 1967/1968, como 2º vogal da Direcção, com Henrique Alves Costa (presidente); Eduardo da Rocha Matos (vice-presidente); Fernando Távora (1º secretário); Pedro Ramalho (2º secretário); Sergio Fernandez (tesoureiro) e Ângelo de Sousa (1º vogal).[196]

Fase de Lisboa

Em meados de 1964, Mário Bonito muda-se para Lisboa com Dalila Rocha mantendo contacto com alguns meios artísticos portuenses, sobretudo amigos do cineclube e da área do teatro. A informação recolhida, através de depoimentos informais, comprova a alteração profunda dos seus hábitos diários e interacção com outros colegas de profissão.

---

[194] Integra os corpos gerentes do Triénio 1951/1953 até ao Triénio 1960/1962.
[195] Curriculum no Catálogo da Exposição, *António Quadros: o sinaleiro das pombas*, Porto: Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, 2001, p. 21.
[196] Acta da Assembleia Geral de 21 de Dezembro de 1966, *Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas.*

O mundo do teatro por interposta pessoa – Dalila Rocha[197] – será o seu terreno predilecto. A aproximação ao recém-formado grupo de teatro – a Cornucópia – liderado por Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, então estudantes, iniciará uma cumplicidade transversal aos anos em Lisboa. O hábito das tertúlias e serões com ceia e conversa informada sobre a situação do país ou do mundo das artes e espectáculo é transposta para Lisboa. O grupo de amigos destas tertúlias pertencia sobretudo à área do teatro com as actrizes Henriqueta Maia, Isabel de Castro, Ana Zanatti, os actores e encenadores: Rui Mendes,[198] Luís Miguel Cintra, João Lourenço, Morais e Castro, José Viana, Rogério Paulo e o dramaturgo Augusto Sobral.

Com a excepção de notícias sobre um par de projectos e uma cenografia para um grupo amador ou uma peça para radio,[199] a actividade principal de Mário Bonito cinge-se à Direcção-Geral de Serviços Urbanização.[200]

O escritório onde desenvolverá alguns trabalhos, em paralelo à DGSU, surge de forma lenta e pouco estruturada ou organizada com um primeiro espaço na avenida Conde de Valbom (1965/67) com, o então estudante de arquitectura e futuro colaborador, Rui Mendes. Mais tarde, em 1968, aluga um escritório na rua Ferreira Lapa perto da DGSU em conjunto com Alberto Campos Matos, onde desenvolverá propostas em colaboração com o filho mais velho, Mário Jorge, no início dos anos setenta (1970/72).

Entretanto, no final dos anos sessenta o seu estado de saúde complica-se, com a necessidade de intervenção cirúrgica, no inverno de 1968, e toma conhecimento de doença hereditária que condiciona a sua actividade. No ano seguinte, em 1969, ano das mortes de Carlos Ramos e Walter Gropius, Mário Bonito vê-se confrontado com o falecimento do pai.

---

[197] Dalila Rocha será convidada, em 1964, por Amélia Rey-Colaço para integrar o elenco do Teatro Nacional. Contudo o convite não se concretiza por motivos políticos e será apenas em 1973 que, a convite de Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, integra o Teatro da Cornucópia, onde permanece até 1985.

[198] Juntamente com Irene Cruz e Morais e Castro, fundou em 1966 o Grupo 4, um dos embriões do teatro independente português.

[199] A existência de relatos dispersos, sem provas documentais, apontam que Mário Bonito continua a desenvolver actividades ligadas ao teatro, sobretudo amador, e a outras actividades artísticas como – o desenho com o título "Maqueta de cenário para peça «Terra Firme» de Miguel Torga I e II actos, (1965) no Museu Nacional do Teatro, e a peça "Passaporte para o amor" a ser representada pela Radiotelevisão Portuguesa, (1965) será prova pontual.

[200] Em Setembro de 1968 será promovido a Arquitecto de 1ª Classe e em Novembro 1972 nomeado, interinamente, Arquitecto Chefe. In *Boletim da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização*, Janeiro 1973, nº 3, p. 77.

Neste período, a intervenção cívica e o combate ideológico processa-se através de acções de carácter político auxiliando à clandestinidade daqueles que eram perseguidos ou não partilhavam a ideologia do regime. Dois artigos de 1971, no semanário *Notícias da Amadora,* continuam a demonstrar a sua lucidez na observação e crítica do panorama arquitectónico português.

Mário Bonito virá a falecer a 4 de Junho de 1976, mas não sem antes presenciar a liberdade desejada, expressa pela revolução do 25 de Abril. No mundo artístico outros partiam, o pintor Augusto Gomes (1910/76), Francisco Pereira da Costa (1923/76) e um dos últimos mestres da arquitectura moderna, Alvar Aalto (1898/1976).

Em 2009, a notícia da morte de Dalila Rocha é acompanhada por um testemunho de Jorge Silva Melo que evoca 23 anos depois o casal: "(…) *para mim o Porto é a Dalila Rocha e Mário Bonito casal de uma artista de teatro e um arquitecto, que se conheceram no Teatro experimental do Porto, que se amaram (…) e que por razões politicas tiveram de deixar o Porto e que não encontraram lugar nesta mesquinha cidade de Lisboa* (…)."[201]

"*Personagens como esta, que escolhem a vida como objecto de criatividade, deixam obra solta, dispersa, por vezes inconsistente, mas são os insubstituíveis actores da mais importante história, a que vivemos no nosso quotidiano. São os heróis apaixonantes de uma geração, tendencialmente esquecidos, quando desaparecem.*"[202]

Mário Bonito não encontrará espaço, nos 12 anos em Lisboa, para aprofundar ou desenvolver, com obra construída, o seu processo de desenho no exercício do projecto. As suas propostas dos anos 50, na cidade do Porto, serão o testemunho do seu percurso curto mas incisivo na discussão das problemáticas inerentes à defesa e divulgação da arquitectura moderna, com um breve ensaio[203] sobre a sua possível revisão na leitura do contexto urbano.

---

[201] MELO, Jorge Silva, *Estação de Rádio Antena 1*, Notícia da Morte de Dalila Rocha, 28 de Julho de 2009.

[202] COSTA, Alexandre Alves, *Textos datados*, Coimbra: Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, p. 85.

[203] Na análise da obra destacam-se, pelo discurso de continuidade através da leitura morfológica do contexto, o edifício bifamiliar da rua Coutinho Azevedo e o edifício plurifamiliar na rua do Bonfim com rua António Carneiro.

Fig. 53 1º Congresso Nacional de Arquitectura, 3 de Julho de 1948

Fig. 54 Fotografia do grupo ODAM, inauguração da 1ª exposição do grupo, 1951

Fig. 55 e 56 Mário Bonito, documentos CPC-Cine-Clube do Porto e Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização

Mapa cronológico/biográfico (provisório)

Excluído obras/projectos

- 18 de Março de **1921** nasceu no Porto na freguesia do Bonfim
- morada como estudante: Rua D. Lopo de Almeida nº 26, Porto (casa dos pais)
- **1931 a 1936** estuda no Liceu Alexandre Herculano
- Setembro de **1936** requer exame de admissão à Escola de Belas-Artes com destino ao Curso Especial de Arquitectura, pedido que foi deferido a 26 de Setembro de1936.
- Setembro de **1937** mostra interesse pelas outras artes ao requerer matrícula no 2º ano do Curso Especial de Arquitectura e no 2º ano do Curso Especial de Escultura em simultâneo; pedido indeferido a 20 de Outubro 1936, por motivo de incompatibilidade de horário, tem de escolher um: o de Arquitectura
- Setembro de **1938** requer matrícula no 3º ano
- Setembro de **1939** requer matrícula no 4º ano
- Setembro de **1940** requer inscrição na 4ª cadeira e 9ª cadeira
- Setembro de **1941** requer inscrição no Curso Superior de Arquitectura
- **1941 a 1943** frequenta o Curso Superior de Arquitectura
- **1944** desloca-se a Lisboa para fazer os preparativos do casamento
- 27 de Julho de **1944** casa com Maria Otília Pais da Silva e aluga um apartamento na mesma rua da casa dos pais, no número 57
- 18 de Agosto de **1945** nasce o primeiro filho, Mário Jorge
- Setembro **1945** requer matrícula na 15ª cadeira e 16ª cadeira
- 6 de Fevereiro **1945** entrada na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU) (*Boletim da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização*, Janeiro de 1973, nº 3)
- **1946 e 1947** estágio no escritório de Januário Godinho
- **1947** subscreve **"Objectivos da O.D.A.M.",** manifesto da criação do grupo da Organização dos Arquitectos Modernos
- 5 de Setembro de **1947** nasce segundo filho, Mário Gabriel
- Outubro de **1947** requer prova final e apresenta programa para obtenção do diploma
- Novembro de **1947** apresenta um aditamento ao programa; introdução de um corte
- Janeiro de **1948** requer certidão de curso para concurso de arquitecto de 3ª classe na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU)
- Janeiro de **1948** certidão de curso
- Fevereiro de **1948** diploma de curso assinado por Joaquim Lopes (subdirector) e Carlos Ramos
- 10 de Fevereiro de **1948** torna-se sócio do Cine-Clube do Porto com o nº 383 em conjunto com a sua mulher com o nº 382

- Fevereiro de **1948** subscreve **"uma mensagem",** abaixo-assinado que os "arquitectos do Norte" enviaram ao presidente da Câmara Municipal do Porto
- Março de **1948** subscreve **"um telegrama",** abaixo-assinado que "arquitectos do Norte" enviaram ao presidente da Assembleia Nacional
- Maio / Junho de **1948** participa no1º Congresso Nacional de Arquitectura, promovida pela SNA em Lisboa, com a inscrição nº 68 e apresenta duas comunicações "Regionalismo e Tradição" e "Tarefas do Arquitecto" subordinadas ao Tema I: A Arquitectura no Plano Nacional
- Maio de **1948** subscreve o manifesto do grupo ODAM, intitulado "Onde se fala da Arquitectura no plano nacional e do problema português da habitação"
- Outubro **1949** subscreve Exposição dos Arquitectos do Porto, fomentada pela ODAM, ao presidente da Câmara Municipal acerca da imposição dum estilo às novas edificações
- **1949** Cineclube: sessão temática sobre o movimento precursor do neo-realismo italiano; projecção de "Dois fora da vida" de Alexandre Blasetti (1942) precedida de uma palestra de Mário Bonito
- 22 de Junho de **1950** nasce o terceiro filho, Mário Sérgio
- Julho de **1950** texto intitulado: "Um arquitecto de luz e celulóide" na ***Vértice –*** *Revista de Arte e Cultura*
- Verão de **1950** faz uma longa viagem e visita Espanha, França, Bélgica e Holanda
- **1950** integra a direcção do Cine-Clube do Porto, como 2º secretário, liderada por Henrique Alves Costa
- **1950** convidado pelo Carlos Ramos para assistente na 4ª cadeira de Arquitectura, 1ª parte, ano lectivo 1950/51; (atribuído Certificado de voto de louvor pelo desempenho, a título gratuito; datado 1951)
- **1950** desenha capa (com António Matos Veloso) da publicação **"Refúgio Perdido: inéditos e esparsos"** de Soeiro Pereira Gomes, 1ª edição, Porto: Edições SEN (Sociedade Editora Norte), 1950
- **1951** integra os corpos gerentes da SNA Norte de 1951 a 1962
- Junho de **1951** participa com o "Bloco residencial no Porto – *Bloco do Ouro*" na Exposição de Arquitectura promovida pelo ODAM e realizada no Ateneu Comercial do Porto; apresenta a conferência de Carlos Ramos subordinada ao tema "Problemas de Urbanismo" e o discurso de encerramento da exposição
- **1951** desenho de Mário Bonito, na publicação ***Projecção*** – *Cadernos de cinema 3*: "perspectivas do cinema português"; edição do Clube Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto

- Abril de **1951** Cine-Clube: sessão dedicada ao Ballet no cinema, com trechos de diversos filmes musicais, organizada e apresentada por Mário Bonito
- Agosto de **1951** texto intitulado: "Exposições: *Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM" na* ***Vértice –*** *Revista de Arte e Cultura*
- 15 de Outubro de **1952** nasce a filha Maria Antónia
- **1953** ocupa a vice-presidência com Luís Neves na direcção do Cine-Clube do Porto
- Setembro de **1953** participa no III Congresso da UIA, em Lisboa
- **1954** texto sobre a secção do cinema infantil intitulado "e nós…" na publicação **Projecção** – Cadernos de cinema 4: "o cinema e a criança" edição do Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto
- **1954** Desenho e Capa da publicação "Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa" de Henrique Alves Costa, edição Cine-Clube do Porto
- **1955** ilustrações da publicação "A flor azul e outras historias", de Ilse Losa
- 6 de Novembro de **1955** nasce o quarto filho, Mário Pedro
- Janeiro de **1956** palestra proferida no Póvoa-Cine na abertura da exposição de arquitectura intitulada: "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura"
- **1956** participa na *V Exposição Magna* com o "Bloco do Ouro", rua Fernandes Tomás nº 47/107, Porto
- Agosto de **1956** realização de 2º Encontro dos Cine-Clubes Portugueses, na Figueira da Foz
- **1957**, com a entrada da reforma do ensino, não podia acumular vencimentos de dois organismos da administração pública; opta por ser funcionário público; o período em que presta serviço de assistente na ESBAP está confirmado nos catálogos das Exposições Magnas e nos louvores atribuídos;

  entra em 1950 (confirmado por louvor) e sai no ano lectivo 1956/57, tendo em conta o louvor a Mário Bonito, Carlos Loureiro, Fernando Távora e Agostinho Ricca pela assistência graciosa ao Prof. Carlos Ramos no 1º, 2º, 3º e 4º anos do curso de Arquitectura, datado: 31 de Julho de 1957 (ESBAP, Livro de Actas nº 7; 1940 a 1961, p. 123) e pelo catálogo da VI e VII Exposição Magna
- **1957** participa na organização do 1º Encontro de Arquitectos no Porto
- Maio de **1958** palestra na sessão de inauguração de Cine-Clube de Guimarães, intitulada: "O que é um Cine-clube"
- Novembro de **1958** renuncia aos cargos na direcção do Cine-Clube do Porto por razões de ordem particular e profissional
- **1959** participa no grupo que lança a ideia e organiza a fase de arranque da Cooperativa Árvore com Calvet de Magalhães, Alves Costa, Ângelo de Sousa e António Quadros

- **1960** Integra a Direcção o CCT/TEP como presidente
- **1960** Integra os Corpos Gerentes do Cine-Clube do Porto como presidente da Mesa da Assembleia
- **1961** integra a Direcção do CCT/TEP como presidente
- Junho de **1961** peça "*Oiro*", autor: Alfredo Cortez; encenação: João Guedes; cenografia: Mário Bonito; CCT/TEP
- **1962** integra a Direcção o CCT/TEP como presidente
- Março de **1962** peça "*Conhece a Via Láctea?*", autor: Karl Wattlinger; encenador: João Guedes; adaptação e cenografia: Mário Bonito; CCT/TEP
- Maio de **1962** peça "*Madrugada*", autor: António Buero Vallejo; adaptação, cenografia e encenação: Mário Bonito; CCT/TEP
- Dezembro de **1962** peça "*A Sombra da Ravina"*, autor: J. M. Synge; encenação Dalila Rocha; cenografia e figurinos: Mário Bonito
- **1962** muda de residência para viver com a actriz e encenadora do Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, Dalila Rocha, deixando a rua D. Lopo de Almeida, onde vivera desde a sua infância (nº 26 e depois nº 57) para a rua do Bonjardim
- Janeiro de **1963** Peça "*A Lua e a Outra*", autor: Isabelle Schreiber; encenação: Dalila Rocha; tradução, cenografia e figurinos: Mário Bonito
- Janeiro de **1963** demite-se de sócio do Cine-Clube do Porto
- Dezembro de **1963** Assembleia Geral do CCT/TEP**:** aberto inquérito a Mário Bonito e Dalila Rocha
- Fevereiro de **1964** Assembleia Geral do CCT/TEP**:** continuação de inquérito que leva à sua demissão como sócio e ao afastamento da Dalila Rocha
- **1964** muda-se para Lisboa com Dalila Ferreira de Sousa Rocha (24/8/1920, Peso da Régua), com morada na rua Gonçalves Crespo, 33, 3º Esq.
- **1965** continua a desenvolver actividades ligadas ao teatro sobretudo amador – o desenho com o titulo "Maqueta de cenário para peça «Terra Firme» de Miguel Torga I e II actos, (1965) no Museu Nacional do Teatro e a peça "Passaporte para o amor" a ser representada pela Radiotelevisão Portuguesa (1965) é disso prova
- **1966** Eleito para os corpos sociais da Árvore para o Biénio 1967/68 como 2º vogal da direcção
- **1966/68** estado de saúde complica-se, necessidade de intervenção cirúrgica e toma conhecimento de doença hereditária que condiciona a sua actividade
- **1968** monta escritório na rua Ferreira Lapa perto da DGSU localizada entre a Rua Ferreira Lapa e a rua Conde de Redondo
- Setembro de **1968** promovido a Arquitecto de 1ª Classe na DGSU

- Março de **1969** morte de Porfírio Augusto Rebelo Bonito
- **1970/72** o filho mais velho Mário Jorge colabora no escritório de Lisboa; outros colaboradores: Alfredo Campos Matos (autor, entre outras coisas, do Dicionário Eça de Queirós) e o actor Rui Mendes
- Maio de **1971** artigo no *Notícias da Amadora – Semanário Popular* intitulado "*A Universalidade na arquitectura*"
- Julho de **1971** artigo no *Notícias da Amadora – Semanário Popular* intitulado "*Dizia o senhor que*..."
- Novembro de **1972** é nomeado interinamente Arquitecto Chefe na DGSU
- Julho de **1974** apresentação a uma Junta Médica; na altura era Arquitecto Chefe da DGSU, tinha 53 anos de idade e 26 de serviço (Informação fornecida pelo Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas)
- 4 de Junho de **1976** faleceu em Lisboa de doença hereditária (poliquistose renal) e foi sepultado no cemitério do Alto de São João (Lisboa)

Experiência Profissional/Formação

Levantamento de projectos elaborados no escritório de Januário Godinho em 1946 e 1947, anos de tirocínio de Mário Bonito

1943/46 – Cinema Quelhas, S. Mamede, Matosinhos
1946 – Plano de Urbanização de Ponte da Barca
1946 – Plano de Urbanização de Ponte de Lima
1946 – Fábrica M. Gomes Neto Júnior, Sr.ª da Hora, Matosinhos
1946 – Prédio "O Vosso Lar"
1946 – Junta Geral da Autonomia
1947 – Plano de Urbanização de Espinho
1947 – Companhia Portuguesa de Siderurgia, EN13 / estrada da Póvoa
1947 – Tribunal e Paços de Concelho de Felgueiras
1947 – Edifício do Banco BPSM, Aveiro
1947/54 – Paços do Concelho de Câmara de Lobos, Madeira
1947/72 – Habitação Casal de Miranda, Famalicão

Fig. 57 Pais de Mário Bonito, Porfírio Rebelo Bonito e Adelina Ferreira Bonito, 1966
Fig. 58 Porfírio Rebelo Bonito com Mário Jorge e Mário Gabriel, 1949

Fig. 59 e 60 Família reunida, 1949, Mário Bonito e Otília Pais da Silva com Mário Jorge e Mário Gabriel, 1949

Fig. 61 Mário Bonito com a família, praia Cabo do Mundo, s/data

Dados Biográficos

- Nasceu no Porto na Rua Pinto Bessa nº 395, na casa do avô materno, a 18 de Março de 1921.
- Filho de:

  Adelina Alice Carneiro Ferreira Bonito, nasce no Porto, a 30 de Junho de 1897, faleceu em Dezembro de 1983, e Porfírio Augusto Rebelo Bonito, nasce no Concieiro, Santa Marta de Penaguião, a 25 de Fevereiro de 1896, engenheiro de profissão e reconhecido melómano, faleceu em Março de 1969
- Casa em 27 de Julho de 1944 com Maria Otília Pais da Silva,

  nasce em Lisboa a 25 de Novembro de 1922 (família em Estarreja)
- Tem 5 filhos:

  Mário Jorge: nasce no Porto, a 18 de Agosto de 1945;

  arquitecto, falecido em Paris, a 18 de Março de 2009

  Mário Gabriel: nasce no Porto, a 5 de Setembro de 1947;

  estudou Economia, funcionário público do Ministério da Cultura

  Mário Sérgio: nasce no Porto, a 22 de Junho de 1950;

  licenciado em História, professor em Lisboa

  Maria Antónia: nasce no Porto, a 15 de Outubro de 1952;

  licenciada em Biologia, professora em Lisboa

  Mário Pedro: nasce no Porto, a 6 de Novembro de 1955;

  licenciado em Filosofia, professor em Lisboa
- Único irmão:

  Fernando Ferreira Bonito: nasce no Porto, a 11 de Julho de 1922,

  profissão engenheiro civil.

Residências:

1921 / 1930 – Rua Pinto Bessa nº 395, Porto (edifício demolido)

casa do avô materno

1930 / 1944 – Rua D. Lopo de Almeida nº 26, Porto,

casa dos pais, habitação unifamiliar construída na década de 1930 em terreno comprado por Porfírio Rebelo Bonito; fachada reformulada a pastilha por Mário Bonito em 1960

1944 / 1961 – Rua D. Lopo de Almeida nº 57, 1º andar, Porto

1962 / 1964 – Rua do Bonjardim na esquina com a Rua Guedes de Azevedo, mais tarde, na esquina com a Rua do Paraíso, nº 937, 2º Dir., Porto (1964)

1964 / 1976 – Rua Gonçalves Crespo, 33, 3º Esq., Lisboa.

Fig. 62 Mário Bonito, s/data

Fig. 63 Mário Bonito, Cabo do Mundo, 1955

Escritórios:

Porto: Praça Filipa de Lencastre, nº 22, 6º piso sala 90, Porto

com os arquitectos Guilherme de Azevedo, Augusto Amaral, Oliveira Martins, João José Tinoco, Carlota Quintanilha e Rui Pimentel.

Lisboa: Rua Ferreira Lapa

Colaboradores: Mário Jorge Bonito entre 1970 e 1972

Alfredo Campos Matos (Póvoa de Varzim, 1928, autor, entre outras coisas, do Dicionário Eça de Queirós) e o actor Rui Mendes.

DGSU – Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização do Ministério das Obras Públicas

Porto: entre a Rua de Santa Catarina e a Rua Formosa

companheiro de sala Arq. António Guilherme de Matos Veloso (entrada na DGSU em 1950; desde 1968 Arquitecto de 2ª classe e em 1972 com licença ilimitada)

Lisboa: gaveto da Rua Ferreira Lapa e a Rua Conde de Redondo, nº 293–B Lisboa.

Preferências pessoais:

(depoimento do filho Mário Gabriel Bonito)

Cinema: o expressionismo alemão, o realismo francês de antes da Guerra, o neo-realismo italiano do pós-guerra, a comédia musical norte-americana. Grande admiração por Chaplin, Hitchcock e sobretudo por John Ford.

Teatro: gosto especial por Shakespeare, embora o seu entusiasmo fosse mais visível por Tchekov.

Dança: dançava quase tudo, inclusive sapateado como Fred Astaire ou Gene Kelly; estudava a história da coreografia da dança clássica que se desenvolvera entre Moscovo e Paris no princípio do século passado.

Música: tocava harmónica e era baterista; gostava sobretudo de Jazz, de Louis Armstrong e Fats Waller em particular; do cancioneiro existencialista francês (Jacques Prévert, Boris Vian na altura veiculados por Juliette Greco e Mouloudji). Na música erudita: o barroco (sobretudo Vivaldi) e os autores da Europa de Leste do século XX (Shostakovitch, Katchaturian, Prokofiev, Stravinsky e Bartok).

Discografia pessoal de Mário Bonito:

(Depoimento e elementos fornecidos por filho de Dalila Rocha – Raul Vergueiro)

Frederico Garcia Lorca poemas por Germaine Montero (Pathé)

La nuit une sorcière – musique de ballet; écrite et joueé par Sidney Bechet (Vogue Productions)

Mouloudji Chansons et complaints (Philips)

George Gershwin, jazz concert, Eddie Condon and his orchestra (Decca)

Oscar Peterson plays pretty – supervised by Norman Granz (Mercury)

Oscar Peterson sings (CLEF records)

Louis Armstrong and all his stars (Philips)

Louis Armstrong and his hot five and seven (Odeon)

Count Basie Sextet (CLEF records)

Billie Holiday favorites (Philips)

Bud Powell piano – supervised by Norman Granz (Mercury)

Bill Coleman and his sing stars (Philips)

Woody Herman at Carnegie Hall, New York (MGM) volume 1

Woody Herman at Carnegie Hall, New York (MGM) volume 2

Fats Waller and his rhythm (le voix de son maitre)

The Nat King Cole trio, Vol. III; The King Cole trio (Capitol records)

Man with a horn, trumpets solos by Famous Jazzmen (Decca)

"*You´re hearing George Shearing*", George Shearing Quintet (MGM)

Contrasts in Rhythm (Philips)

Stan Kenton, New Concepts (Capitol records)

Stan Kenton and his orchestra, presentation of progressive jazz (Capitol records)

Echoes of Broadway, George Feyer piano with rhythm accompaniment

Parte 2

Escrita e Desenho

Escrita e Desenho

A polivalência temática – arquitectura/arte, teatro e cinema – que Mário Bonito aborda e aprofunda no seu percurso, através da escrita e do desenho, é factor preponderante para desvendar o seu carácter humanista e a sua inquietação intelectual sobre a necessidade do *progresso* na sociedade portuguesa.[1] Contribuirá para a divulgação e afirmação de uma ideia culta da arquitectura, do cinema e do teatro, nas várias áreas artísticas e socioculturais, com a produção de conteúdos específicos – da programação cultural à produção de textos críticos e tradução/encenação/cenografia – e a participação efectiva nas áreas de gestão/direcção de diversas associações ou organizações.[2]

Mário Bonito protagonizará e colaborará simultaneamente em vários projectos de áreas distintas, em paralelo à sua prática arquitectónica, sempre com uma perspectiva de intervenção e responsabilidade social, ou seja, contribuir para *abrir caminho para novos rumos*.[3]

Acreditava, que a divulgação/produção de conhecimento e o acesso à cultura na sua dimensão mais progressista – processo de aculturação da sociedade – seria a única forma de alcançar e sedimentar esses *novos rumos*, para a arquitectura mas, sobretudo, para a sociedade sem a qual não haveria lugar para uma *arquitectura verdadeira*,[4] contrariando, assim, a estagnação desejada e implementada pelo regime.

"*À civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira.*"[5]

"*Falar da arquitectura moderna é inevitavelmente falar de um problema político*",[6] afirma Manuel Botelho para enquadrar os anos quarenta. Mário Bonito faz parte

---

[1] Poderá constatar-se que esta intervenção pública será constante ao longo da sua vida com um período intenso associado à arquitectura, cinema e teatro nos anos 50 e inícios de 60 no Porto. Na sua fase em Lisboa, a partir de 1964, a intervenção social manter-se-á activa com tertúlias e convívios com diversos intelectuais de diversas áreas em casa, artigos de jornal sobre arquitectura, um apoio contínuo ao teatro amador e ao então recém-criado Teatro da Cornucópia.

[2] Ver parte 1 – Tempo e Lugar.

[3] PEREIRA, Nuno Teotónio, *escritos (1947-1996 selecção)*, Porto: FAUP publicações, 1996, p. 255.

[4] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, 22 Maio 1971, p. 3.

[5] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.

[6] BOTELHO, Manuel, "A ética da estética e a estética da ética", *rA Revista de Arquitectura*, Publicação trimestral da FAUP, nº 0, Outubro 1987, p. 7.

do conjunto de arquitectos no Porto[7] que encara esse problema político, não só na arquitectura recusando os *códigos defendidos* pelo regime mas, ainda, como factor principal a combater através da abertura da sociedade à cultura, ou seja, acesso à informação que permitisse afirmar o seu direito à cidadania. O trabalho persistente e contínuo no Clube Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto e no Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental Porto incorporará e personificará, como se verá, esse combate.

"Identificado com os princípios da Carta de Atenas, na complexidade da sua personalidade, Bonito ia encontrando outras identidades e outras paixões. (…)
A dimensão intelectual de Mário Bonito não se esgotou, assim, na sua acção como projectista e activista de uma nova ideia de arquitectura. A sua vasta cultura e paixão pela arte do seu tempo, bem como o seu sentido cívico, levaram-no, não só a desmultiplicar os seus interesses, como a diversificar os seus campos de intervenção."[8]
A sua artisticidade, claramente inspirada nos princípios da *arte multidisciplinar* do homem *Bauhausiano*[9] com influência directa na forma pedagógica como Carlos Ramos abordava o ensino da arquitectura e das artes,[10] possibilitou que se dedicasse a outras áreas artísticas/sociais com uma singular sensibilidade e poder de síntese temática manifestada, em paralelo, na área da arquitectura.
"*Ramos era o que trazia as revistas estrangeiras para a aula e conhecia isso da Bauhaus"*,[11] transcrevia Nuno Portas a afirmação de um companheiro de Carlos

---

[7] As tertúlias ou simples encontros nos cafés/pastelarias *Primus, Ceuta, Rialto*, *Sport* e as iniciativas do ODAM, plataforma disseminadora da ideologia moderna de cultura e saber, com arquitectos e intelectuais de outras áreas serão a forma de actualizar/partilhar conhecimento. Em Lisboa este hábito é fomentado em sua casa em conjunto com Dalila Rocha.
[8] COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, p. 87-88; texto actualizado de "Mário Bonito: 1921-1976", *Desenho de Arquitectura – Património da ESBAP e da FAUP*, catálogo da Exposição integrada nas Comemorações do 75º Aniversário da Universidade do Porto, Maio 1987 p. 96-99.
[9] Entendido através dos objectivos pedagógicos da Bauhaus que pretendia, "*preparar al hombre, con talento para la forma, para la vida, aspirando a incorporarlo a ella, en vez de cortarle las alas colocándolo debajo de la campana de vidrio de una ideología que destruye la verdadera vida*.", GIEDION, Sigfried, "Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar", (originalmente "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar" in *Werk*, Winterthur, 1923) in *Escritos Escogidos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, p. 52.
[10] A relação pedagógica entre Carlos Ramos e Walter Gropius com as respectivas experiências da Bauhaus é diversas vezes citada.
[11] PORTAS, Nuno "Carlos Ramos (1897), Walter Gropius (1883) – *In memorian*", *rA Revista de Arquitectura ()*, Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, nº 0, Outubro 1987, p. 87; texto publicado no *Diário de Lisboa*, 17 Julho 1969.

Ramos nos anos 30, para reforçar a importância do seu discurso no grupo da primeira geração modernista.

A relevância e pertinência das suas ideias sobre a arquitectura, sobretudo sobre os caminhos e as condições necessárias para o seu ensino, nos anos trinta, estão personificadas numa palestra proferida em 1933 aos alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa onde, criticando a estrutura do ensino na sua época de estudante, propõe oito regras para uma nova prática pedagógica:

"1º que o aluno de arquitectura não desenhasse um único traço sobre o papel branco sem saber o que traduz e a sua relação com todos os outros,

2º que ao proceder ao estudo de qualquer problema de arquitectura o fizesse sempre de acordo como o local para onde se destina, a natureza, a orientação e a topografia de um determinado terreno,

3º que as dificuldades e exigências de programas fossem sendo progressivamente ajustadas,

4º que sobre cada um dos pontos distribuídos se fizessem lições de teoria por forma a interessar nelas todos os alunos do curso,

5º que as visitas às obras em construção se fizessem todas as semanas,

6º que a existência de um museu de materiais de construção seja um facto,

7º que os temas para a execução de motivos de escultura e pintura resultem de exigências dos programas e pontos de arquitectura, e que dali sejam emanados para as respectivas especialidades concedendo aos alunos que num tal conjunto colaborem, a faculdade de se reunirem superiormente orientados para a indispensável troca de impressões,

8º que dos trabalhos assim elaborados seja feita uma exposição anual de Arquitectura, Pintura e Escultura na Sociedade Nacional de Belas Artes."[12]

As ideias que estruturam estas regras serão transpostas para a pedagogia da Escola (Superior) de Belas-Artes do Porto, nos anos 40 e, sobretudo, nos anos 50, após a promulgação da nova reforma, através da Lei n.º 2 043, de 10 de

[12] ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção", *Carlos Ramos – exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, s/p.

Julho de 1950, com o consequente convite aos novos assistentes,[13] e a sua nomeação em 1952 como director; a *escola* abre-se à sociedade envolvendo-se, através dos seus assistentes e alunos, na defesa da arquitectura moderna – no ensino e na prática profissional.

Verificar-se-á que as figuras das gerações seguintes, tanto em Lisboa como no Porto, com relevo na discussão dos problemas da arquitectura e da sociedade foram alunos ou colaboradores de Carlos Ramos. Keil do Amaral, Manuel Tainha e Nuno Teotónio Pereira são os exemplos em Lisboa, enquanto no Porto a lista é mais extensa, tendo em conta os anos de docência na EBAP/ESBAP, destacando-se, entre outros, Fernando Távora, Octávio Lixa Filgueiras e Arnaldo Araújo.

Poderá afirmar-se que Mário Bonito pertence a este grupo de protagonistas que, influenciados pelo carácter de Carlos Ramos, se destacaram pelas suas intervenções públicas/cívicas, seja pelo projecto e obra, seja pelos textos que produziram e posições que protagonizaram ou se associaram.

[13] *"Perante a iminente regulamentação da reforma, o Conselho Escolar, a 18 de Janeiro de 1951, autoriza Ramos a convidar para seus assistentes Delfim Fernandes de Amorim, Mário Ferreira Bonito, José Carlos Loureiro e Fernando Távora. Deste grupo, Delfim Amorim é indicado para assistente do Curso Superior, «dado que entre os elementos indigitados, era o profissional mais qualificado», mas no final do ano parte para Recife sendo substituído, em Janeiro de 1952, por Agostinho Ricca. Para Siza, um dos primeiros alunos deste grupo de assistentes, Ramos «reuniu uma equipa óptima e sobretudo desejosa do moderno»."* MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 267.

2.1 Escrita

Através dos seus textos poderá delinear-se o perfil cívico e crítico de Mário Bonito e enquadrar/verificar a pertinência das suas acções nos diversos campos de acção. A escrita será um dos seus instrumentos preferidos de intervenção pública, em complemento ao seu instrumento natural por formação – o desenho.
A abordagem, a partir de documentação original, estrutura-se em quatro campos principais de intervenção e actividade: a arquitectura, o teatro, o cinema e o quotidiano.

2.1.1 Arquitectura

No campo da arquitectura, a sua escrita apresentará predominantemente um tom critico – quase de manifesto, não só na forma, utilizando a retórica dos escritos das vanguardas dos anos 20,[14] como ainda no seu conteúdo. De forma continuada, salienta o desajuste da realidade arquitectónica e da sociedade portuguesa – longe da condição moderna que inspirava o universo de Mário Bonito.
A sua intervenção crítica caracteriza-se pela associação a *posições colectivas/públicas*, a subscrição dos manifestos com participação/intervenção nas actividades do grupo ODAM e à tomada de posições públicas dos Arquitectos do Norte. A sua produção individual será diversificada com comunicações no 1º congresso de 1948 e com textos/artigos em várias revistas/jornais sobre a divulgação/condição da arquitectura e das outras artes.

"A década de cinquenta vai ser marcada por uma crescente alteração da produção arquitectónica até aí caracterizada pela posição prevalecente ao estilo internacional como símbolo da arquitectura moderna."[15]

A condição da arquitectura moderna, inspirada pelas experimentações dos anos entre as duas guerras, no final dos anos quarenta mas, sobretudo, nos anos

---

[14] "… *o mais plástico e exultante manifesto da arquitectura moderna em Portugal*", será a forma como Manuel Mendes caracterizará a comunicação do 1º Congresso Nacional de Arquitectura,1948, *Regionalismo e Tradição,* e que se poderá estender a outras intervenções, como se verá. MENDES, Manuel, "A primeira Pedra...", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo",* Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura na Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 88.
[15] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 93.

cinquenta começava a encontrar crescente oposição,[16] com *mestres*, como Le Corbusier, a afastarem-se definitivamente da delicadeza da *arquitectura branca,* para interpretarem as texturas dos *novos* materiais, a partir da sistematização da construção e da estandardização dos seus elementos construtivos mas mantendo as premissas da *cidade funcional*,[17] na estruturação urbana.

Poderá verificar-se que, neste processo evolutivo, o termo *moderno(a)* será substituído ao longo do tempo, nos seus diferentes textos, por termos como *viva* ou *verdadeira*, ou seja, reforçando a percepção da arquitectura como resposta directa aos problemas da sociedade – reflexo da cultura da sua época.[18]

De facto, Mário Bonito deseja e acredita na transformação do seu tempo, mas só através da responsabilidade social do arquitecto e do cidadão, tanto no desempenho ético das suas funções como na vivência do seu quotidiano.

Os seus dois últimos artigos[19] – publicados em 1971 no *Notícias da Amadora* – são demonstrativos deste empenho com uma contínua atenção e lucidez na leitura dos problemas que fustigavam o panorama arquitectónico português. Estes artigos incidem sobre o reflexo do *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, dez anos após a sua publicação, e o surgimento de um *novo tipo de encomenda/cliente* na promoção da cidade com a correspondente resposta por parte de um conjunto de arquitectos.[20]

---

[16] *"Os CIAM, centros a partir dos quais, durante duas décadas, emanavam as directrizes que pautavam a acção disciplinar de maior credibilidade e de mais vasta expansão, reflectirão sucessivas divergências internas cuja origem se liga, quer à temática a abordar, quer ao tipo de soluções propostas para os novos problemas a enfrentar.*
O oitavo CIAM, em Holddesdon, ao debruçar-se sobre os problemas dos núcleos centrais das cidades históricas, traduz uma importante viragem relativamente às matérias até então objecto de estudo.", FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Op. Cit.

[17] Sintetizada nas cinco *resoluções de princípio* do congresso de 1933, CIAM IV, realizado no SS Patris II, a navegar entre Marselha e Atenas. Publicadas pela primeira vez na *Gassette des Beaux-Arts*, em Setembro de 1933; com uma descrição sobre o congresso e a apresentação das "Fundamental Postulates of the City" apresentando uma visão idêntica ao "The Radiant City" de Le Corbusier seguido por cinco "Resolutions in Principle" do congresso. Ver MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Massachusetts: MIT Press, 2002.

[18] Aqui poderá também evocar-se o desfasamento temporal entre a (re)construção do *Moderno* em Portugal, e as experiências desenvolvidos noutros países, entre as duas guerras, conforme explicita Manuel Mendes – em *(In)formar a Modernidade Arquitecturas portuenses, 1923-1943* e no conjunto de textos publicados no *Jornal de Notícias,* em 2000, entre outros.

[19] BONITO, Mário "A universalidade na arquitectura", *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, de 22 Maio 1971, p. 3, e "Dizia o senhor que...", *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, nº 512, 10 Julho 1971, p. 3.

[20] "*Quer dizer (o arquitecto) deixou de ser o chefe da orquestra… e passou a ser elemento de uma grande engrenagem… o arquitecto virtuoso que impressionava pelo traço ou por desenhar bem já não tem sentido… arquitectura como é, o edifício, o ser bonito ou feio… pode ser importante: mas está… numa terceira ou quarta importância."* Citação de Conceição Silva in Fernandez, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974*, Op. Cit., p. 175.

Verificar-se-á que, para Mário Bonito, o objectivo principal da disciplina da arquitectura está dimensionado à condição permanente do homem – a sua constante e natural evolução. *"A preocupação dominante do homem, desde as mais remotas idades até à actualidade, foi a de resolver concreta e eficazmente os problemas contidos na sua condição de existência, isto é, de luta aberta contra as impiedosas leis da Natureza.*
Destruindo para reconstruir em novos moldes, usando métodos e processos inéditos, por vezes muito experimentais, arrepiando caminho e tentando novos rumos, o homem foi modificando as realidades da vida." [21]

Na sua actividade profissional, através das memórias descritivas, apresenta reflexões sobre as condicionantes da actividade do arquitecto e suas obrigações/deveres. No entanto, a memória descritiva do trabalho do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* para a Exposição Industrial Portuense, submetido ao Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto em 1947, destaca-se das restantes tendo em conta a sua importância e o seu carácter de *manifesto*.
Os textos a destacar, por ordem cronológica, totalizam 16 documentos de carácter e formato muito diversos, incidindo no final dos anos quarenta, anos cinquenta e inícios de setenta:

1947 – **Pavilhão das Ilhas Adjacentes** (CODA)
Memória descritiva, Outubro/Novembro de 1947

1947 – **"Objectivos do O.D.A.M."**
Manifesto do grupo da ODAM

1948 – **"Uma mensagem e um telegrama"**
Arquitectos do Norte ao presidente da Câmara Municipal do Porto e ao presidente da Assembleia Nacional, Fevereiro de 1948 e Março de 1948

1948 – **"Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional e do Problema português da Habitação"**
Manifesto do grupo da ODAM, Maio de 1948, apresentado no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948

[21] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, 22 Maio 1971, p. 3.

1948 – “**Regionalismo e tradição”**

Comunicação apresentada no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, incluída no "Tema I: A Arquitectura no plano nacional"

1948 – “**Tarefas do arquitecto”**

Comunicação apresentada no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948; incluída no "Tema I: A Arquitectura no plano nacional"

1949 – **Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal** acerca da imposição dum estilo às novas edificações; fomentada pela ODAM, Outubro 1949

1950 – **“Um arquitecto de luz e celulóide”**

Vértice – Revista de Arte e Cultura

1951 - **Texto de catálogo de 1ª Exposição da ODAM**

Autoria de Mário Bonito[22]

1951 - **Encerramento da 1ª Exposição da ODAM**

Discurso proferido por Mário Bonito

1951 - **“Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM”**

Vértice – Revista de Arte e Cultura

1952 – **“Habitar”**

Lusíada, *Revista Ilustrada de Cultura*

1956 – **“Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura”**

Palestra proferida na abertura de uma exposição de arquitectura

1956 – **“Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista”**

Lusíada, *Revista Ilustrada de Cultura*

1971 – **“A Universalidade na arquitectura”**

Notícias da Amadora – Semanário Popular

1971 – **“Dizia o senhor que...”**

Notícias da Amadora – Semanário Popular

Com a análise dos vários textos, entender-se-á o modo como estes aprofundam e se cruzam com a sua actividade profissional e permitem verificar a importância/significado da sua intervenção cívica.

Na abordagem aos seus textos verifica-se a repetição de temas-chave que não só estruturam a exposição do seu pensamento mas, ainda, sustentam e

[22] Mário Bonito refere-se a elaboração deste texto como sendo da sua autoria no texto “*Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura*”, de 1956.

fundamentam as ideias a transmitir – uma *nova arquitectura* para uma sociedade mais justa.

Os temas principais incidem sobre a importância:
- da leitura do **tempo** e seu significado; uma cultura universal – humanista;
- da identificação do **lugar**; valores permanentes na (nova) arquitectura;
- do progresso das **outras artes/áreas** como inspiração e método/processo de aprendizagem;
- da arquitectura como uma **actividade colectiva**; responsabilidade social;
- do arquitecto como **artista**, arquitectura como arte;
- da afirmação **das tarefas** do arquitecto/função social da arquitectura.

Poder-se-á sintetizar estes temas em quatro questões fundamentais que exprimem e estruturam o seu pensamento arquitectónico e artístico – a importância da leitura do **tempo** e do **lugar** e a compreensão/interpretação da arquitectura como **arte** e do exercício ético da **profissão**. A partir da compreensão destas quatro premissas estarão reunidas as condições para formular e divulgar os valores ou princípios de uma arquitectura moderna/*nova arquitectura* como resposta a uma sociedade actual.

No exercício ético estará a postura politizada de assumirem, também, como tarefa prioritária, intervir nos problemas mais amplos que afectam a sociedade constrangida pelo Regime vigente – Estado Novo – com uma orientação ideológica, desde os anos 30, "*que aposta no «saber ler, escrever e contar», para o ensino primário, quer, de uma forma geral, na crítica ao «saber enciclopedista» de inspiração republicana (e despertador das mais perigosas e inconvenientes expectativas), no veicular dos saberes indispensáveis a que cada um se encontre e coloque numa hierarquia social cristalizada e intemporal, quer na desvalorização do saber prático, do saber fazer, da racionalidade cientifica, relegados para as categorias subalternas do ensino técnico e largamente ausentes do ensino liceal e das universidades.*"[23]

[23] ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social,* vol. XXXV (157), 2001, p. 1040.

A incidência sobre estes temas ou as quatro questões consideradas estruturantes no pensamento/posicionamento de Mário Bonito são informadas e partilhadas com outros arquitectos de convicções/premissas modernas, com relevo para Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa e, ainda, os textos de Fernando Távora, "O Problema da Casa Portuguesa", em 1947, e de Francisco Keil do Amaral, a série de quatro artigos intitulados "A moderna arquitectura holandesa", de 1943,[24] "O problema da habitação", de 1944, e a série de seis textos intitulados "Maleitas da Arquitectura Nacional", de finais de 1947 e inícios de 1948.[25]

A consciência colectiva manifestada com a formação das duas plataformas, o ICAT (Iniciativas Culturais de Arte e Técnica) em Lisboa em 1946 e o ODAM (organização dos Arquitectos Modernos) no Porto em 1947,[26] será reveladora de uma base comum entre os vários elementos, onde a partilha dos objectivos e temas operativos serão, também, defendidos por Mário Bonito.
A publicação, por iniciativa de Nuno Teotónio Pereira, na *Revista do Instituto Técnico*, em 1944, do texto da "Carta de Atenas", a publicação de *Manière de Pensar l´Urbanisme* de Le Corbusier, no ano seguinte, a divulgação do número especial, de Outubro de 1932, de *L´Architecture d´Aujourd´hui* dedicado aos irmãos Auguste e Gustave Perret e os aforismos/poema arquitectónico com o titulo original "Contribution à une théorie de l´Architecture", publicado pela primeira vez em 1945 na revista francesa *Techniques et Architecture*, poderão considerar-se influências primordiais no percurso de Mário Bonito.
Os artigos intitulados "A moderna arquitectura holandesa" serão decorrentes da viagem de Francisco Keil do Amaral à Holanda, em 1936, por ocasião do acompanhamento da construção do projecto para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937.[27] A forma como os diversos temas serão

[24] Os artigos "A moderna arquitectura holandesa", publicados na *Seara Nova*, nº 810 (20 Fevereiro 1943), nº 811 (27 Fevereiro 1943), nº 812 (6 Março 1943) e nº 813 (13 Março 1943).
[25] Os textos "Maleitas da Arquitectura Nacional" são publicados na *Arquitectura – revista de arte e construção* entre o nº 17/18 (Julho/Agosto de 1947) e o nº 23-24 (Maio e Junho 1948).
[26] "*Passa, pois, a existir em 47 uma entidade que agrupa os que vêem, fundamentalmente nas ideias dos C.I.A.M, o caminho a seguir.*", FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 54.
[27] TOUSSAINT, Michel, "Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do Século XX", Dissertação de doutoramento em Teoria da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Arquitectura, policopiado, 2009, p. 330.

abordados nestes textos, sobretudo, tendo em conta que a sua publicação corresponde aos anos iniciais de formação de Mário Bonito,[28] apresentando duas relações directas com o seu pensamento e futura pesquisa arquitectónica, isto é, a decisiva viagem à Europa que inclui a Holanda e a referência fundamental para o seu trabalho apresentado ao *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitectura* – o Pavilhão *Des Temps Nouveaux* de Le Corbusier e Pierre de Jeanneret, projectado para a referida Exposição Universal, com o objectivo de divulgar as ideias e experiências dos *Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna* (CIAM).

"Boa parte da geração de Bonito vive a modernidade já em ultrapassagem; uma modernidade quase só um nome que os coloca perante um drama que é o de saber se estão diante de algo ou diante de um nada que quis lutar contra tudo" [29]
Mário Bonito, a par com Fernando Távora, será um dos protagonistas da terceira geração em complementaridade com os da segunda geração – Arménio Losa/Cassiano Barbosa, Januário Godinho e Alfredo Viana de Lima – que compreende e dá resposta a este desfasamento temporal, a esta circunstância quase anacrónica, introduzindo as *premissas do moderno*, anteriores à Segunda Guerra Mundial, filtradas pela noção do tempo. Os seus textos são sinónimos desta evolução com a designação de *arquitectura moderna* a ser substituída por *arquitectura nova, arquitectura viva ou arquitectura universal*, reforçando a relação de compromisso social e de verdade técnica/formal.
E será nesta condição que afirmará que, a *arquitectura universal* deverá dialogar com o conceito de *"regionalismo que mergulhe as suas raízes na actividade económica, clima e orografia da região, e lance mão dos apetrechamentos técnicos e das experiências científicas universais."* Donde*, "a utilidade, a economia, o conforto, a pureza construtiva, criarão o estado de harmonia, de progresso e de beleza."* [30]

---

[28] Ver Parte 1 – Tempo e Lugar.
[29] MENDES, Manuel, "Errância poética", *Jornal de Noticias*, 1 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo",* Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 98.
[30] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.

Em 1947, a **memória descritiva do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*** apresentado ao *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitectura*[31] começa a delinear/anunciar, de uma forma clara, a ideia da arquitectura que pretende defender e conceber/exercer.

Com 26 anos, Mário Bonito afirmará um dos temas estruturantes do pensamento que o acompanhará durante todo o seu percurso: a obra arquitectónica como objecto de arte que procura reflectir originalidade e contrariar a falsa decoração, ou seja, a arquitectura como *"um misto de intuição e de conhecimentos técnicos"*.[32]

Numa análise objectiva da memória descritiva, poder-se-ão formular três momentos que transparecem o pensamento de Bonito, a explicitação do significado da Arquitectura, como acto criativo e fenómeno social, a interpretação do lugar na formulação da proposta e a sistematização da construção na significação da forma.

O texto estruturado em quatro partes apresenta, como primeiro ponto, uma introdução que aborda e define o *tema* do projecto – a arquitectura efémera – enquadrando o significado das construções de carácter permanente e provisório no campo da Arquitectura; na segunda, uma análise objectiva do *Programa,* com a apresentação de uma referência directa; na terceira parte, a *forma* – *"Qual a forma a adoptar?"* [33] – enquadra uma leitura precisa das condições do lugar com a explicitação total da estratégia da proposta e, na quarta parte, os *materiais e solução construtiva* explicitam a conformação da forma com a respectiva materialização espacial.

A estrutura do texto – subordinada aos títulos: *tema*, *programa*, *forma* e *os materiais e solução construtiva* – tenta espelhar a metodologia dedutiva do processo criativo – desdobrando a apresentação em reflexões e conclusões sucessivas até à conformação final da ideia/concepção do edifício. Será com esta exposição e consequente formulação da proposta que se poderá interpretar

---

[31] BONITO, Mário, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, Escola de Belas-Artes do Porto, 1947. Centro de Documentação da FAUP, cota FAUP/CDUA/AE/CODA/061.

[32] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

[33] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

a proposta como um *trabalho*[34]*-conceito,*[35] com a discussão dos problemas ou questões colocadas a partir do seu significado arquitectónico. Mário Bonito alerta, na introdução do texto sobre a pertinência do tema, que será este o caminho que pretende percorrer, ao afirmar: *"Concordamos em que o tema escolhido pouco pode debater-se no campo da organização funcional. Mas também nos parece, que ele, mais do que nenhum, deixa à imaginação um vasto campo de recursos, mesmo os de uma certa e justificável plasticidade de formas."*[36]

O tema do projecto, a concepção de um edifício de carácter *provisório*, abre o texto com a demonstração da sua pertinência como objecto de estudo e com a exposição sobre os princípios que definem e regem o objecto arquitectónico, considerando e traçando um paralelo com a obra de arte que *"não se mede em extensão, mas em profundidade, pela forma como se realiza e pela emoção que desperta"*.[37]

Evoca o facto da falta de complexidade programática para acentuar o significado do s*entimento* – da poética – no processo criativo, isto é, permitir *"à imaginação um vasto campo de recursos, mesmo os de uma certa e justificável plasticidade de formas. Partindo do conceito formado e aceite de que uma Exposição se deve exprimir por formas espectaculares, procuramos não esquecer e cuidar o que nelas deve haver de inédito e de especulativo"* .[38]

É claro ao afirmar que existem pontos de contacto entre a arquitectura *definitiva* e *provisória,* com a primeira a representar a *grandeza* duma sociedade através da riqueza dos seus materiais e opções construtivas – representação tectónica – e a segunda *"pela sua própria efemeridade, deve antes traduzir a grandeza de*

---

[34] Considera-se, de acordo com o explicitado na Parte 3 – desenho e obra, com a análise do "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", que Mário Bonito se refere a esta proposta como um trabalho e não um projecto.

[35] A este propósito, Manuel Mendes considerará que "Mário Bonito *projecta* um conceito-arquitectura". MENDES, Manuel, "A primeira Pedra...", *Jornal de Noticias*, 8 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, e* Versão ampliada, revista e ilustrada do texto: MENDES, Manuel, *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo"*, Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 89.

[36] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

um espectáculo, sobre o qual irredutivelmente há-de correr o pano". [39] Isto é, a ênfase/importância da composição arquitectónica – forma e espaço – como tema principal na resposta aos problemas colocados, independente da dimensão, duração e custo da obra/encomenda.

"Que o próprio espectáculo criado pela originalidade das arquitecturas seja a razão da perdurabilidade delas."[40]

Apesar da abertura do texto destacar uma citação de John Ruskin, referindo-se à arquitectura como obra poética que *"conquista o esquecimento dos homens"*,[41] é notória, na exposição dos seus princípios ao longo do texto, a importância e a referência directa a Auguste Perret.

Numa primeira leitura, Auguste Perret surge apenas citado duas vezes mas, de facto, as premissas dos seus aforismos estão presentes ao longo de todo o texto, revelando-se como um dos principais mentores do pensamento arquitectónico de Mário Bonito.

As citações referem-se ao texto/poema arquitectónico com o titulo original "*Contribution à une théorie de l´Architecture*", publicado pela primeira vez em 1945 na revista francesa *Techniques et Architecture*[42] e traduzido para castelhano como *Belleza y Verdad – Contribuición a una teoria de la arquitectura*.[43]

Este texto, nuclear na definição e afirmação do pensamento de Auguste Perret, será uma das principais referências para que Mário Bonito defenda uma Arquitectura Moderna que, com o tempo, será designada como *arquitectura nova* ou *viva*, sempre em resposta efectiva aos problemas da sociedade.[44]

Tal como no texto de Auguste Perret, aqui percebemos que o termo *arquitectura moderna* está ausente em toda a memória. No entanto, o processo projectual/criativo, a formulação dos problemas a abordar e a respectiva resolução enquadram-se na gramática e nos princípios defendidos pelos

---

[39] Ibidem.
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.
[42] August Perret integra a comissão editorial da revista. Este texto será editado em forma de livro em 1952 pelo "Cercle d´Etudes Architecturales", Paris: Société *Les amics d´Auguste Peret,* no ano da morte do irmão, Gustave Perret.
[43] *Quaderns d´Arquitectura i Urbanisme* (III), nº 173, Barcelona, 1987, p. 118-125. Traduzido da versão alemã, Verlag der Bereken, Berlin, 1968, Barcelona, 1986.
[44] Esta questão será abordada nos textos seguintes.

protagonistas da Arquitectura Moderna, presentes nas ideias divulgadas pelos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM).[45]

A terceira parte incide sobre uma leitura dos Jardins do Palácio de Cristal e do local de implantação, com uma identificação do traçado dos jardins, respectivos elementos naturais – vegetação, lago, caminhos, avenidas – e com as construções existentes ou previstas para a Exposição Comemorativa. A identificação e caracterização destes diversos elementos, com o seu respectivo significado arquitectónico no conjunto, será preponderante para a formulação do princípio geral de intervenção da proposta.

"Para satisfazer a todos estes requisitos, e ainda porque as exíguas dimensões do lago o aconselhavam, impunha-se uma construção sobre apoios esbeltos e ritmados o que muito bem viria enquadrar-se no próprio ambiente arborizado do parque."[46]

Poderá verificar-se que a forma da *construção com carácter provisório* decorre desta leitura precisa e criteriosa dos factores que o local apresenta como tema de desenho – condicionadores ou condicionados.

Na transição da terceira e quarta partes do texto, Bonito socorre-se das palavras de Auguste Perret para marcar/evidenciar um dos momentos importantes da explicitação da sua proposta. *Os materiais e solução construtiva* são introduzidos com: *"… Técnica falada poeticamente conduz-nos à Arquitectura."*[47]

Esta citação é precedida, no remate da exposição dos princípios que estruturam a *Forma,* pelas palavras:

"Eis pois o pensamento que iriamos concretizar lançando mão de…".[48] Na realidade a *forma* – configuração formal do volume – será explicitada através da opção dos materiais em diálogo com o sistema construtivo que, neste caso, será um material único: a madeira. A definição dos princípios de intervenção/pensamentos permite passar para a próxima fase da explicação do

---

[45] *"A consciência colectiva que se vai construindo justifica a criação da ODAM. Passa, pois, a existir em 47 uma entidade que agrupa os que vêem, fundamentalmente nas ideias dos CIAM, o caminho a seguir."* FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 54-55.

[46] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

[47] Ibidem.

[48] Ibidem.

processo, com a definição dos materiais e da solução estrutural, que melhor exprime a ideia arquitectónica.

Na formulação e quantificação do programa constata-se a influência/importância de Le Corbusier na concepção geral do Pavilhão das Ilhas Adjacentes, com referência directa ao projecto do *Pavillon des Temps Noveaux*.[49] A referência é apresentada, conforme refere Bonito, *"a título comprovativo"* da ideia de uma grande nave organizada através de mobiliário amovível – *"biombos ligeiros"* – que permitem *"uma sugestiva catalogação dos produtos industriais a expor"*. [50]

Numa análise mais atenta da proposta de Le Corbusier verifica-se que o *Pavillon des Temps Noveaux* será determinante, não só para a organização funcional como, ainda, para o princípio conceptual e respectiva modulação formal do edifício.[51] Este Pavilhão terá um significado particular em termos temáticos e uma carga ideológica única, isto é, afirmará a sua condição de edifício provisório com uma estrutura metálica modulada a suportar, sobre tensão, uma lona que conforma o espaço do pavilhão e com o objectivo programático de divulgar, pela primeira vez, as ideias e as investigações desenvolvidas pelos CIAM.

A autoria de Le Corbusier não é referida, nem citados os seus pensamentos arquitectónicos mas, em contrapartida, a memória descritiva é fortemente influenciada pelo pensamento de um dos pioneiros do modernismo, Auguste Perret. Em Outubro de 1932, a revista *L´Arquitecture d´Aujourd´hui*[52] edita um número monográfico sobre a obra dos irmãos Perret – Auguste e Gustave Perret – que será fundamental para a divulgação e sedimentação de uma arquitectura que assenta na exploração técnica e formal do esqueleto em betão armado, como forma de reformular a linguagem arquitectónica.

O processo de procurar as fontes originais, como base para a formulação de uma cultura arquitectónica, será fundamental para a sustentabilidade de uma resposta que se pretende genuína e actual. A extensa e pormenorizada descrição técnica do sistema construtivo, modulação estrutural e respectivos

---

[49] Projecto, da autoria de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, será desenvolvido para a Exposição Internacional de Paris de 1937. Este projecto conhecerá quatro versões, sendo a ultima designada por *Projecto D*, a versão construída.

[50] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

[51] Estas relações formais e conceptuais com o *Pavillon des Temps Noveaux* serão abordadas na Parte 3 – Desenho e Obra.

[52] Para além de incluir textos de Le Corbusier e Hilberseimer, as obras serão documentadas com desenhos dos projectos e fotografias de grande dimensão – em muitas circunstâncias uma foto por página – a caracterizar os espaços interiores e volumetrias exteriores.

revestimentos será sintetizada como *"a ossatura que está para o edifício como o esqueleto para o animal."*[53]

"Aquele que dissimular uma parte qualquer da armação priva-se do único, legítimo e mais belo ornamento da arquitectura. O que esconde um pilar comete uma falta; o que faz um falso pilar comete um crime."[54]

Este aforismo, evocando a concordância com Auguste Perret, no remate à explicitação do sistema construtivo, é particularmente elucidativo do processo de composição de Mário Bonito com a sistematização da construção incluindo a sua estrutura, o tirar partido da expressão da verdadeira natureza dos materiais – neste caso a madeira – e a individualização dos elementos da composição na afirmação do conjunto. Contudo, o seu processo criativo só será compreendido em pleno quando associado à poética da forma e do espaço, ou seja, *"contenha potencial estético, se exprima em sincera linguagem construtiva"*.[55]

O texto termina com um parágrafo dedicado à *verdade* na expressão da arquitectura, articulando as ideias/palavras de Auguste Perret e de John Ruskin, evocando *"o esplendor da verdade"* e a ideia base da citação do início do texto *"conquistando (…) o esquecimento dos homens"*,[56] respectivamente.

Para Mário Bonito, a finalidade do objecto arquitectónico não reside na hierarquia da resposta funcional directa mas, sobretudo, na explicitação dos sentimentos imediatos e futuros que esse objecto transmite ao seu utilizador. Esta intenção em fazer perdurar o sentimento enquadra-se na condição principal da arquitectura, ou seja, em estabelecer novos referenciais arquitectónicos/culturais que ajudem a harmonizar o quotidiano do homem e a qualificar culturalmente a sociedade. *"Pretendemos ser sinceros. O esplendor da verdade emprestará beleza ao edifício. E se, ao correr o pano sobre a exposição, se perpetuar na memória de todos uma emoção poderosa, nós teremos atingido os nossos propósitos, conquistando pela arquitectura o esquecimento dos homens."*[57]

---

[53] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.
Verificar-se-á que a tradução deste aforismo será diferente do utilizado por Mário Bonito no texto "A universalidade na arquitectura", de 1971, no *Noticias da Amadora*.

[54] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.
Verificar-se-á que a tradução deste aforismo será diferente do utilizado por Mário Bonito no texto "A universalidade na arquitectura" de 1971, Idem.

[55] BONITO, Mário, Memória descritiva "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

[56] Ibidem.

[57] Ibidem.

A subscrição dos **objectivos**, de 1947,[58] do **grupo portuense ODAM** reforça a importância atribuída ao papel do arquitecto em "*contribuir para a valorização do individuo e da sociedade (…) em prol do progresso do País"*.[59]

Um ano antes, conforme já referido,[60] formara-se o grupo *Iniciativas Culturais de Arte e Técnica* (ICAT), em Lisboa, pela mão de Francisco Keil do Amaral, como plataforma em defesa de uma *nova arquitectura*. No Porto, a Escola de Belas-Artes, com a acção pedagógica de Carlos Ramos, *"constituí um centro de debate cultural que se afirmava na cidade*",[61] Fernando Távora publica nos Cadernos de Arquitectura o texto intitulado *O Problema da Casa Portuguesa,* os arquitectos de Lisboa organizam visitas a obras modernas na cidade e no Norte do país[62] e Mário Bonito desenvolve o *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, trabalho apresentado ao Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto na Escola de Belas-Artes do Porto, no final do ano.

O manifesto resume-se a um texto sintético, traçando os pontos estruturadores de uma plataforma colectiva difusora da ideologia moderna, com o objectivo principal de "*divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna"* e, *"através da própria obra dos seus componentes"*[63], afirmar a consciência profissional e criar uma nova relação com a arte, bem como com outras áreas de conhecimento que enriquecem o acto de criar/construir.
As duas bases de acção, que suportam a difusão da ideologia moderna, anunciadas nas linhas seguintes, serão alicerçadas numa clara consciência da responsabilidade social e política do arquitecto, como já atrás referido.

---

[58] Os objectivos do grupo serão subscritos por vinte e oito arquitectos e seis estudantes. Lista apresentada in "Objectivos do O.D.A.M. – 1947", *ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952*, (compilado Cassiano Barbosa), Porto: Edições ASA, 1972, p. 21.
[59] "Objectivos do O.D.A.M. – 1947", Op. Cit., p. 19.
[60] Parte 1 – Tempo e Lugar.
[61] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Op. Cit., p. 54.
[62] Artigo intitulado "Intercâmbio profissional" a testemunhar a visita de arquitectos de Lisboa ao Norte – Porto, Póvoa de Varzim, Fão, Esposende e Viana do castelo – com imagens das obras de Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Delfim Amorim, Oliveira Martins, Alfredo Magalhães e Artur Andrade. A visita será considerada "uma *inesperada* lição de Arquitectura contemporânea". *Arquitectura – Revista de arte e construção*, nº 19, Janeiro 1948, p. 5-6.
[63] Ibidem.

Apesar de não ser possível situar cronologicamente este texto,[64] em relação à memória descritiva do trabalho apresentado ao CODA, a sua proximidade temporal, demonstra que Mário Bonito não só partilhava, com entusiasmo, as ideias defendidas pela plataforma colectiva difusora da ideologia moderna, como tinha ideias claras sobre o percurso que a arquitectura devia seguir para dar resposta aos problemas contemporâneos.

Verifica-se que a consciência colectiva do grupo correspondia aos que "*vêem, fundamentalmente nas ideias dos CIAM, o caminho a seguir"*,[65] contudo, o texto não explicita essas ideias e o que é entendido por Arquitectura Moderna, nem faz referência à arquitectura como *arte* e à sua condição de *fenómeno social*.
Na realidade, o grupo não pretende lançar um *manifesto* que explicite uma visão específica sobre as premissas da Arquitectura Moderna, mas criar um espaço ou plataforma de debate, de convergência e um instrumento de divulgação.[66]
Verifica-se que a constituição do grupo e o anunciar destes objectivos tem um carácter e uma consequência mais política e ideológica do que arquitectónica. Esta condição permite criar uma plataforma onde os profissionais comungam de uma visão particular – a militância da arquitectura moderna como fenómeno social. Isto é, alterar o rumo e a qualidade do património construído pelo país mas, também, conquistar e construir uma sociedade progressista, ou seja, mais culta, justa e de livre expressão.

Neste contexto, Mário Bonito participa, activamente, na vida cultural da cidade, nomeadamente no círculo social/cultural de Arménio Losa (1908-1988) e Cassiano Barbosa (1911-1998), que se afirma no Porto "*talvez mais político que artístico: activistas políticos pela democracia e liberdade, agitadores culturais*

[64] Sem data precisa, para além do ano de 1947.
[65] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 54-55.
[66] O percurso dos CIAM, na defesa e divulgação da arquitectura moderna, não será indiferente a esta opção, tendo sobretudo em conta a constante crítica dos seus membros sobre a dificuldade em elaborar e apresentar documentação que reúna consensos alargados. A tríade Le Corbusier, Walter Gropius e Sigfried Giedion será o grande motor na divulgação das principais ideias que fundamentarão os modelos mais dogmáticos e ortodoxos, mas sem a unanimidade dos restantes membros que, para além de visões distintas sobre as metodologias de intervenção e os modelos da *nova cidade*, encontravam-se envolvidos em projectos/movimentos com forte carga política – a tentativa falhada de organizar o CIAM IV em Moscovo em 1933 será disso exemplo.

pela liberdade de expressão e criação, dinamizadores de um organismo de classe livre e actuante na cidadania da arquitectura."[67]

A este propósito, Manuel Mendes acrescentará, na revisão e ampliação de um texto de 2000, intitulado *A primeira pedra…* "*Por isso arrisco uma hipótese a argumentar: na viragem para os 50, a Mário Bonito caberá também um papel agitador culto, ao lado de Arménio Losa, Adalberto Dias, preparando, activando, trabalhando num salto de coesão moderna para a expectativa de uma projecção-ligação ao exterior: a ODAM revia-se/actualizava-se pelos estatutos CIAM em busca de uma integração nesta estrutura.*"[68] A esta actualização, não será indiferente a criação do grupo *CIAM-Porto* com Alfredo Viana de Lima como figura principal.

A modernidade dissemina-se pela cidade,[69] no início dos anos cinquenta, contudo a associação de grande parte dos elementos do grupo a uma ideologia contra o regime em vigor irá condicionar e influenciar muitos dos percursos profissionais.[70]

Vedado, pelo regime, o acesso à encomenda de obra pública leva ao predomínio da encomenda privada, contudo, condicionada, em muitos casos, ao gosto dominante e personificado por clientes que não partilham a visão moderna, impedindo o cumprimento *desses ideais*, o que motivará, alguns arquitectos singulares, ao afastamento do Continente para procurar outro espaço de manobra nas colónias portuguesas ou no Brasil.[71]

---

[67] MENDES, Manuel, "Mais além...", *Jornal de Noticias*, 25 Junho 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

[68] MENDES, Manuel, "A primeira pedra...", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo"*, Porto, policopiado, 2010, p. 92. Versão ampliada e revista de um texto, ilustrado, para *Jornal de Noticias*, 8 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

[69] MENDES, Manuel, "A primeira pedra...", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo"*, Op. Cit., p. 91.

[70] Este condicionamento reflecte-se até aos anos 70 e será determinante para a ausência de obra na segunda fase de Mário Bonito, em Lisboa, conforme abordado na Parte 1 – Tempo e Lugar.

[71] Os casos mais conhecidos são: Arménio Losa e Cassiano Barbosa, entre outros, não terão acesso à encomenda pública, enquanto Delfim Amorim e, mais tarde Celestino Castro, irão para o Brasil e João Tinoco para África. O afastamento de Arménio Losa do corpo docente da EBAP, após convite de Carlos Ramos, será outro exemplo *dos tempos de chumbo*.
A este propósito, Manuel Mendes afirmará *"Em 1948, o Porto vivia anos de chumbo, de bruteza no que respeita à imposição de regras-valores de estilo coercivos da livre exploração-circulação da ideia e da prática artística da arquitectura"*. MENDES, Manuel, "Errância poética", *Jornal de Noticias*, 1 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

Poderá colocar-se a hipótese que estes factores serão determinantes para o curto tempo de existência do grupo portuense *Organização dos Arquitectos Modernos* mas que ainda se manifestará de forma pujante no panorama cultural da cidade com a Exposição de Arquitectura no Ateneu Comercial do Porto.[72]

No início do ano seguinte, 1948, um mês depois de receber o seu Diploma, Mário Bonito associa-se a duas posições colectivas de intervenção pública em resposta a uma notícia de jornal sobre a construção de um bloco de habitações económicas, pela Câmara do Porto, na cidade.
Neste caso, com a designação de *Arquitectos do Norte*, elaboram uma mensagem ao presidente da Câmara, a 26 de Fevereiro e, no início de Março, enviam um telegrama ao presidente da Assembleia Nacional sobre a proposta de lei *Problema da Habitaçã*o. Estes dois textos serão posteriormente destacados com a sua publicação, em conjunto, na revista de *Arquitectura*, sob o título ***Uma mensagem e um telegrama***.[73]

O primeiro texto – *a mensagem* – é subscrito por 36 arquitectos de várias gerações, de Carlos Ramos, Rogério de Azevedo e Januário Godinho a Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Viana de Lima e Mário Bonito, dos quais 23 são subscritores dos objectivos do grupo ODAM.
Com Alfredo Ângelo de Magalhães[74] como 1º subscritor, a mensagem aplaude a iniciativa da câmara mas levanta/apresenta reservas sobre "*a maneira da sua execução*", tendo em conta "*tantos anos de experiências e investigações no terreno do problema da habitação pelo estudo unilateral da solução chamada*

[72] Esta questão será retomada e aprofundada na Parte 4 – Experimentação do Moderno.
[73] "*Uma mensagem e um telegrama", Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, nº 22, Abril 1948, p. 5-6.
[74] Alfredo Ângelo de Magalhães, da geração de Mário Bonito (nasce em 1919), subscritor dos objectivos do grupo ODAM, era conhecido por outras intervenções públicas, nomeadamente, no artigo do jornal *A Tarde*, em Junho de 1945, com o título "A arquitectura de hoje tem que ser uma arquitectura viva", in *ARTE, página coordenada por Júlio Pomar*, nº 2, *A Tarde*, 14-6-1945.
Michel Toussaint refere que será o primeiro texto sobre Arquitectura na página *Arte*. *"Uma obra de arquitectura está condicionada por múltiplos factores: de ordem económica, funcional, político-social e estética. (…) poucos se apercebem deste condicionalismo e, por incompreensão ou desconhecimento, muitos se têm referido à Arquitectura Contemporânea, designada por Moderna, em termos que revelam superficial conhecimento dos seus problemas e soluções."* TOUSSAINT, Michel, "Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do Século XX", Dissertação de doutoramento em teoria da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Arquitectura, policopiado, 2009, p. 330.

«individual»".[75] O objectivo da exposição é, como "*profissionalmente interessados na experiência que se pretende fazer-se*", apresentar/oferecer a "*modesta e desinteressada colaboração*". [76]

Apresentam-se os argumentos para tornar esta experiência mais operativa na resolução dos problemas concretos e, em simultâneo, surge uma oportunidade única de abrir a encomenda pública aos arquitectos difusores das soluções contemporâneas, informadas pela *ideologia moderna* divulgada pelos CIAM.

A tese apresentada constata que na resposta ao problema da habitação tem sido sistematicamente "*adoptada a solução isolada*" em detrimento da "*solução em bloco*". Adianta que um grande número de "*pequenas moradias têm sido construídas pelo Estado e pelas Câmaras Municipais através de todo o país, agrupando-se sob a designação de «bairros operários» ou «bairros económicos», mas nenhuma construção em bloco tem sido levantada apesar de sob o ponto de vista técnico, económico, higiénico, arquitectónico e urbanístico apresentar vantagens que tornam legitima a defesa da sua preferência*."[77]

Evocam-se as "*teses, soluções e as experiências*" estrangeiras como exemplo a seguir, libertando-nos da "*ignorância*" que tem alimentado o caminho durante todo este tempo.

Neste sentido, foram apresentadas fortes reservas sobre o desenvolvimento do processo e, sobretudo, sobre a experiência profissional dos técnicos/políticos para desenvolver e experimentar *a solução chamada «colectiva»*.

No entanto, percebe-se as reticências quanto à experiência e capacidade manifestada pelos técnicos, que desenvolveram as tipologias da *casa isolada* em dar resposta a uma solução mais complexa arquitectonicamente, à *solução «colectiva»* – tipologia em bloco associado à Carta de Atenas.[78]

---

[75] "*Uma mensagem e um telegrama", Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, Op. Cit., p. 5.
[76] Ibidem.
[77] Ibidem.
[78] A publicação da *Carta de Atenas* na *Arquitectura – Revista de Arte e Construção* tinha início no mês da carta ao presidente da Câmara, Fevereiro de 1948. A sua publicação será distribuída por doze números, do nº 20 de Fevereiro de 1948 ao nº 32 de Agosto/Setembro de 1949, passando pela transformação da revista de *Arquitectura – Revista de Arte e Construção* para *Revista Arquitectura,* em Janeiro de 1949. Em 1944, publicara-se a *Carta de Atenas* na revista do Instituto Superior Técnico.

Existe a consciência que uma proposta insuficientemente estudada e aprofundada, tendo em conta os temas e características técnicas específicas, poderá comprometer a avaliação da tipologia em causa, transformando um momento de possível experimentação numa oportunidade perdida e contrária às premissas da tipologia, ou seja, "*mais tarde vir apontar defeitos a solução em bloco que ela, em verdade, não tenha*". [79]

O bloco apresenta uma complexidade que obriga ao estudo não só das experiências estrangeiras mas, também, da discussão sobre a problemática *Arquitectura versos Urbanismo*, isto é, a sua associação e o significado dos espaços públicos/privados como resposta à qualidade de vida contemporânea de matriz *moderna*. Isto obriga a conhecer em profundidade as teses e investigações que o Movimento Moderno vinha a defender desde o início da década de 20.

Solicitam, através de três sugestões, um processo aberto à sociedade mediante consulta pública ou mesmo abertura de concurso. Verifica-se que Mário Bonito abordará esta problemática – o modelo de cidade – através da encomenda de um conjunto de habitações de carácter económico, mas de tipologia obrigatória – *Bairro de Moradias* – para a Cooperativa "O Lar Familiar", dois anos depois desta tomada de posição.

O telegrama subscrito, onze dias mais tarde, por 23 arquitectos, dos quais 19 estão associados ao grupo ODAM, com Bonito como primeiro subscritor, exprime a mesma problemática mas associado à apresentação na Assembleia Nacional de nova proposta de lei referente ao Problema da Habitação.

O texto, abordando as mesmas questões da mensagem, indica caminhos e temas de intervenção, claramente influenciados pela ideologia do Movimento Moderno e pela perseguição da condição *moderna*.

O documento estrutura-se, em oito sugestões, com os primeiros pontos a enquadrar a *habitação* como um problema nacional em crescendo. As soluções implementadas não deram resposta às questões essenciais, apelando, para fazer face ao aumento populacional, a medidas concretas. As medidas que

[79] "*Uma mensagem e um telegrama", Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, Op. Cit., p. 5.

incidem sobre questões de gestão de capitais ou reorganizações administrativas não são suficientes. Estas medidas devem incidir directamente sobre a disciplina da arquitectura, sobre a discussão do modelo tipológico dos edifícios e do próprio modelo de cidade.

As medidas administrativas, com a actualização de rendas, não promovem a renovação mas, antes, a simples valorização das construções existentes sem condições – "*o que é contrário à solução integral do problema que exige prédios salubres e funcionalmente bem organizados*".[80] Logo, afirma-se: "*Na construção em grande escala de habitações económicas está a chave do problema*".[81] Esta afirmação poderá ser interpretada como um *grito* em tom de manifesto, característico dos textos produzidos pelos arquitectos que defendem e divulgam a ideologia/princípios dos CIAM.
Neste sentido, os últimos dois pontos apelam à necessidade de integrar os arquitectos e engenheiros na solução, sendo fundamental aguardar pelas resoluções do Congresso de Arquitectura e Engenharia, de iniciativa do Governo, que se debruçará sobre esta problemática. Esta afirmação espelha a consciência do trabalho de preparação[82] que estava a ser desenvolvido pelos arquitectos "modernos" para o Congresso a realizar dentro de dois meses.

Advoga-se, no remate do texto, que a resposta, por parte dos técnicos, à necessidade do aumento do património habitacional construído deverá equacionar "*baixar o custo da construção normalizando os elementos da construção e adoptando novos métodos de construção como a pré-fabricação e a estandardização. A um rebaixamento de custo da construção corresponde um rebaixamento nas rendas. Este será o verdadeiro caminho.*"[83]
A resposta, a partir dos temas/exercício da arquitectura, está explícita através da inclusão de soluções que integram o progresso desenvolvido na área da construção – sistemas construtivos e materiais.

---

[80] "Uma mensagem e um telegrama", *Arquitectura - Revista de Arte e Construção*, Op. Cit., p. 6.
[81] Ibidem.
[82] Seis arquitectos do grupo ODAM apresentam teses no Congresso: Alfredo Viana de Lima, António Lobão Vital, António Matos Veloso, Arménio Losa, Luís Oliveira Martins e Mário Bonito.
[83] Ibidem.

O apelo a uma solução integral volta a incidir, conforme a mensagem anterior, sobre a associação da arquitectura e urbanismo na procura de uma resposta ao "Problema Nacional da Habitação". Encontra-se, subjacente a este apelo, a tentativa de implementar um novo modelo de cidade – os modelos com premissas defendidas pelas vanguardas do Movimento Moderno. A Unidade Residencial de Ramalde de Fernando Távora, uma encomenda da Federação da Caixas de Previdência[84], em 1949, é uma resposta directa a esta procura.
Alfredo Viana de Lima na rua Costa Cabral, em 1953, também ensaia uma hipótese que não foi concretizada (com excepção do primeiro bloco à face da rua), de ocupação do lote em profundidade, com quatro blocos – unidades residenciais[85] – paralelos à rua, organizados através de um corredor/percurso exterior materializado por um coberto porticado.

São poucos os exemplos, no Porto, nos anos 40 e 50, que ensaiam uma solução que associe o modelo de cidade-jardim e a tipologia do bloco, experiências decorrentes das premissas da Carta da Atenas.
A este propósito, Manuel Mendes afirmará que "*Na forma construída do Porto, a paisagem moderna argumentou-se mais evocativa que emancipadora.*"[86]
A estrutura da sociedade burguesa portuense e a configuração da malha da cidade do Porto, cadastro com génese no lote estreito de matriz medieval, obriga a uma leitura mais informada e cuidada de como integrar e adaptar os princípios expressos na *cidade funcional* e consequentemente na *Carta da Atenas*.

---

[84] Em 1949, a Federação das Caixas de Previdência abre um concurso para o bairro de habitações económicas de Ramalde: atribuídos a Fernando Távora o 1º prémio e a João Andresen o 2º prémio.
"O plano foi executado tomando em conta dois projectos existentes (baseados no Bairro de Alvalade, o supra-sumo para a altura) e que se não integravam num esquema geral." TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora*, Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 54.
[85] Na comunicação apresentada no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, subordinado ao tema II – O Problema Português da Habitação – com título homónimo, Alfredo Viana de Lima denomina a tipologia do bloco – "sistema da habitação em altura" – por «Centro Habitacional» como exemplo das designações atribuídas pelos ingleses e franceses às mesmas experiências, «Unity Center» e «Unité d´Habitation», respectivamente.
[86] MENDES, Manuel, "Inventar Cidade", *Jornal de Noticias*, 7 Maio 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

Nos meses de Maio e Junho do mesmo ano, Mário Bonito participa no **1º Congresso Nacional de Arquitectura**,[87] promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, com o patrocínio do Governo, no Instituto Superior Técnico, em Lisboa. Em simultâneo, realiza-se o II Congresso Nacional de Engenharia e a Exposição: *15 Anos de Obras Public*as – *1932-1947*, que se traduziria numa homenagem ao ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, nomeado em 1932 e falecido em 1943.

"*O congresso pensava-se, consagraria, tal como a Exposição, o caminho traçado pelo Estado Novo, caminho esse em boa parte já percorrido com as realizações decorrentes do Plano dos Centenários. Não se previam desvios, tal era o espírito de adesão ou aceitação demonstrado pelos profissionais que maior número de obras subscreviam ou que mais directamente estavam ligados ao aparelho estatal*."[88]

A eleição de Francisco Keil do Amaral, Inácio Peres Fernandes, Dário S. Vieira e João Simões para a Direcção dos Corpos Gerentes do Sindicato Nacional dos Arquitectos, um par de meses antes[89] do início do Congresso, e a participação efectiva dos dois grupos ODAM (Porto) e ICAT (Lisboa), revelava a crescente consciência da necessidade e eficácia do trabalho colectivo na difusão da ideologia moderna. Esta crescente consciência[90] será determinante para a conclusão/desfecho deste primeiro momento de reunião excepcional, pela sua representatividade a nível nacional e oportunidade para discutir os problemas efectivos da arquitectura[91] e, consequentemente, da sociedade.

Contudo, a Comissão Executiva será constituída por Paulo de Carvalho Cunha, João Guilherme Faria da Costa, Porfírio Pardal Monteiro e Miguel Jacobetty, e presidida por José Ângelo Cottinelli Telmo, que se identificavam com as

---

[87] O Congresso realizou-se entre 28 de Maio e 4 de Junho de 1948 reunindo 210 participantes constituídos por 140 arquitectos e 21 estudantes de arquitectura.

[88] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 59.

[89] Assembleia Geral do Sindicato Nacional dos Arquitectos de 9 de Março de 1948 – Eleição dos Corpos Gerentes para o triénio de 1948/1950, para suceder à direcção presidida por José Cottinelli Telmo.

[90] É de referir que a pretensão da organização de um congresso de arquitectura advém do tempo da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, contudo será em Abril de 1947, numa Assembleia Geral presidida por Porfírio Pardal Monteiro, que a questão colocada desencadeará em definitivo todo o processo.

[91] Nesta discussão será fundamental, como arquitectos, a identificação e respectiva denúncia dos condicionalismos da sua actividade.

directrizes de regime do Estado Novo, reforçada pela composição da Comissão de Honra, presidida pelo Presidente da República.

Durante estes dois dias serão apresentadas e discutidas 32 comunicações,[92] distribuídas por dois temas, das quais nove serão de componentes do grupo ODAM. No Tema I – *A Arquitectura no Plano Nacional* – serão discutidas 26 teses das quais, quatro arquitectos do grupo ODAM[93] apresentam sete comunicações, enquanto no Tema II – *O Problema Português da Habitação* – constituído por 11 teses, quatro serão do grupo portuense.[94] A afirmação dos princípios defendidos e divulgados pelos CIAM e as ideias de maior abertura/liberdade para o exercício da arquitectura, presentes nestas comunicações, e outras dos arquitectos do ICAT, serão contrapostas pelos três arquitectos da Comissão Executiva, José Cottinelli Telmo, Porfírio Pardal Monteiro e Miguel Jacobetty, com nove comunicações, que lideram a defesa da Arquitectura da linha oficial do regime.

Com a inscrição nº 68, Mário Bonito, apresenta duas comunicações subordinadas ao Tema I: *A Arquitectura no Plano Nacional*, intituladas "Regionalismo e Tradição" e "Tarefas do Arquitecto", registadas como as teses 6 e 21, respectivamente. Ambas as comunicações incidem sobre a necessidade de atingir a *condição moderna* na sociedade portuguesa, através da resolução do Problema Nacional da Habitação mas evocando caminhos distintos/diversos.
A primeira comunicação, **"Regionalismo e Tradição"**,[95] incide sobre o significado de dois termos que os defensores de uma arquitectura de raízes arcaizantes evocam, inspiradas/confirmadas pela publicação *Casas*

[92] A relação de 32 teses total e consequente fragmentação está referenciada aos dois relatórios – temas I e II. Uma análise ao índice da publicação verificará que o total de teses perfaz 35, com 25 para o Tema I e 10 para o Tema II. As duas comunicações de Luís Oliveira Martins e uma de Miguel Jacobetty não estão referenciadas nos respectivos relatórios.
[93] António Matos Veloso com uma tese intitulada *Os regulamentos da construção urbana e a sua repercussão nas soluções modernas*; Arménio Losa com duas teses, intituladas *Arquitectura e Urbanismo* e *A arquitectura e as novas fábricas*; Luís Oliveira Martins com duas teses, intituladas *A Arquitectura de hoje e as suas relações com o Urbanismo* e *De alguns factores que intervêm na limitação do desenvolvimento progressivo da Arquitectura e Urbanismo*, e Mário Bonito duas teses.
[94] Todos apresentam uma comunicação: António Matos Veloso, intitulada *Habitação rural e Urbanismo*; António Lobão Vital, intitulada *A casa, o homem e a Arquit*ectura; Alfredo Viana de Lima, intitulada *O Problema Português da Habitação* e Arménio Losa, intitulada *Industria e construção*.
[95] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008 p. 42- 53.

Portuguesas[96] de Raul Lino, como valores que contrariam a necessidade da procura da condição moderna.

Mário Bonito apela aos mesmos processos de progresso dos outros oradores dos dois grupos, com a abertura da sociedade ao pensamento livre, integrando as soluções informadas pelas experiências e teses de exemplos estrangeiros. Fá-lo-á através de um processo em que tenta desmontar as ideias estruturadoras e eliminar alguns lugares comuns, que reforçam o discurso oficial do regime caracterizado pela estagnação e revivalismo do passado como opção de futuro.

A introdução do tema da tese reforça a necessidade de conhecer *a raiz das coisas* de forma a desenvolver uma arquitectura culta e contemporânea.

"*A arquitectura no plano nacional pressupõe mas não implica a análise no campo geral: (…) O somatório dos fenómenos de ordem particular forma o fenómeno geral: (…) O borbulhar de um vasto questionário exige a análise em separado; (…) Da sua catalogação resulta entre muitos – REGIONALISMO E TRADIÇÃO – assunto de tese cuja finalidade poderá ser UMA UNIDADE NAS ARQUITECTURAS MODERNAS ou UNIVERSALIDADE NA ARQUITECTURA.*

Com este frontispício abre-se o caminho ao enunciado dos problemas, multiplicam-se as incógnitas, multiplicam-se as equações."[97]

Verifica-se que, com uma estratégia precisa em dissecar o valor de *regionalismo* e *tradição* na concepção arquitectónica, introduz os temas afastando-se das considerações gerais e destacando a importância do significado de cada matéria, na interpretação culta da arquitectura.

"*As soluções resplandecem à luz da verdade e mergulham as raízes da contra-prova no exemplo do passado, no estudo da sua força criadora materializada pelas possibilidades técnicas em cada época ou momento histórico.*"[98]

A evocação do *progresso*, como sinónimo da pesquisa e evolução nas outras áreas artistas/conhecimento, nomeadamente na música e na ciência, serão uma condição-chave para a exposição e a estruturação dos temas. A evolução nas

---

[96] LINO, Raul, *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples* (1ª edição: 1933), Lisboa: Valentim de Carvalho, s. d. (5ª edição).
[97] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 42.
[98] Ibidem.

outras áreas artistas e do conhecimento serão consideradas inspiração e possibilidade da construção de um método e processo de aprendizagem para afirmação da *nova* arquitectura como fenómeno social.

Mário Bonito referenciará duas composições musicais específicas, dos meados dos anos vinte, inspiradas no significado e progresso da *máquina* no quotidiano do homem, com a peça orquestral intitulada *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955) de 1923, em homenagem à maquina/comboio a vapor, enquanto o poema sinfónico *Fundação do Aço* de Alexander Mossolov (1900-1973), reinterpreta e decalca os sons de uma fábrica como composição ritmada, em 1926-27.[99]

O elogio ao progresso da aviação também está presente, com o exemplo da peça musical de William Walton, composta inicialmente para o filme *The First of the Few,* transformada em *Spitfire Prelude and Fugue* no final de 1942.

O texto estrutura-se em seis momentos, reforçados pelo resumo e respectivas conclusões finais, lidas no congresso,[100] com uma interpretação das *Lições da História;* a importância dos temas na relação com uma consciência colectiva; o problema do mimetismo como condição contrária à finalidade da arquitectura: servir e emocionar; a nefasta deformação dos conceitos em tese; os significados vivos dos conceitos de tradição e regionalismo; terminando com a condição/estado da nossa paisagem construída, ultimada por um grito evocando a revisão dos valores regentes na arquitectura portuguesa.

"*Fizeram das cidades amálgamas de construções ridiculamente imponentes. Condenaram os pequenos aglomerados a pena maior: armários vivos de um folclorismo improvisado.*

A Arquitectura em Portugal não tem sido Arte e Ciência ao serviço do Homem."[101]

---

[99] Este poema sinfónico foi composto como o 1º movimento de um *ballet suite* intitulado *Steal*. Os restantes três movimentos *In Prison*, *At the Ball* e *On the Square* foram perdidos no tempo.

[100] As comunicações ao Congresso eram apresentadas pelos seus proponentes, no início das sessões de debate, através da leitura dos pontos fundamentais, sendo o conjunto dos textos distribuídos previamente pelos congressistas, para a sua leitura integral de forma individual. RIBEIRO, Ana Isabel, "Relembrando o Congresso de 48", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Op. Cit., p. 28.

[101] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 52.

A segunda comunicação, **"Tarefas do Arquitecto"**,[102] mantendo o tom da anterior, insere-se na apreensão do mundo da criança, como modo de compreender as necessidades e os processos/instrumentos para atingir a condição moderna da sociedade.

O relevo atribuído ao tema da criança leva a que o relatório das teses apresentadas ao Tema I, e elaborado pelo arquitecto Inácio Peres Fernandes, acrescente um subtítulo "A Arquitectura e a Criança". O relatório sistematiza as ideias e as conclusões expressas, nas 23 intervenções, agrupando-as em oito assuntos desde *os "aspectos cultural e social*" e "*ensino e à formação do arquitecto*" ao "*problema de uma arquitectura tradicional ou de feição nacionalista*" e "*diversos problemas de urbanismo, arquitectura industrial e outro*".[103] Como nota final propõe a discussão da tese 21, de Mário Bonito, no Tema II, "*embora contenha alguns princípios genéricos que no entanto não justificam inteiramente a sua inclusão no referido tema*".[104]

O facto de Mário Bonito ter considerado o assunto como resposta ao Tema I revela que a sua preocupação com a criança, não se resume a um problema de condições de alojamento/habitação, mas a um problema de escala, de desenho, logo, um tema específico, integrando as preocupações no campo geral da arquitectura, ou seja, *A Arquitectura no Plano Nacional*.

Aqui, a criança não é vista como um pequeno adulto sem responsabilidades, deveres e direitos, mas como um ser em formação que requer respostas concretas às suas necessidades específicas.

Com uma passagem extraída de uma carta de Leon Tolstoi, introduz a condição do arquitecto como artista, em compreensão e sintonia com a sua actividade como fenómeno social.

"*Hoje, em plena actividade de uma civilização jamais sonhada e sem precedentes na História dos Povos, o arquitecto tem, como artista, uma missão de criador perfeitamente nítida na sua finalidade e nos seus métodos de materialização.*

---

[102] BONITO, Mário, "Tarefas do arquitecto", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, p. 136-146.
[103] BONITO, Mário, "Tarefas do arquitecto", Op. Cit., p. 136.
[104] Ibidem.

(…) Se ele permanece artista, só o é na medida em que o humano entra na exteriorização da sua capacidade criadora, na medida em que no seu âmago estão de acordo e em perfeita relação os dramas colectivos e individuais."[105]

O enquadramento da criança, e as suas necessidades no espaço urbano, leva-o a apresentar e defender um modelo de cidade, apoiado nos princípios da Carta de Atenas, para duas situações distintas – solução concentrada e dispersa.
"*A solução concentrada, diminuindo a mortalidade e precipitando a cultura (provado em estatísticas) conduz à construção de grandes blocos nas cidades. (…) A solução dispersa, quando aplicável ou exigida por factores de várias ordens, implica a distribuição racional dos espaços livres e ocupados.*"[106]
Verificar-se-á que a implementação da tipologia do bloco não é apresentada como a única solução para o desenho e para garantir a proporção adequada entre *os espaços livres e ocupados,* sendo imperativa a hierarquização desses espaços com "*a classificação dos movimentos de trânsito e a sua separação, a organização funcional das próprias habitações e a previsão de todos os edifícios públicos complementares*".[107]

O tema da criança é constante na abordagem da resolução dos problemas do quotidiano. Existe uma noção que as crianças serão os protagonistas do futuro, donde a intervenção, na sua formação, é prioritária no caminho de atingir uma sociedade mais culta, justa e mais livre.
"*Os edifícios que são destinados à criança para a sua educação, horas de ócio, cultura física infantil e assistência médica, serão dotados de todos os aperfeiçoamentos técnicos, apetrechados eficazmente e usando neles a escala infantil (…).*
Nos edifícios que se não destinam à criança, mas tem a força de emocioná-las, atender à qualidade destes edifícios, à beleza e à actualidade dos mesmos, de modo a criar um espírito infantil progressivo e empreendedor, capaz de florescer a cultura e elevar o nível social do País." [108]

---

[105] Ibidem.
[106] BONITO, Mário, "Tarefas do arquitecto", Op. Cit., p. 144.
[107] Ibidem.
[108] BONITO, Mário, "Tarefas do arquitecto", Op. Cit., p. 145.

A concepção de lugares específicos à sua vivência/permanência, sobretudo, na relação da escala dos espaços e dos objectos que os organizam, é uma das prioridades. A outra será a sua formação através de um maior acesso ao conhecimento – cultura geral – informada por temas actuais sempre a partir do conhecimento do passado para os enquadrar e valorizar. A informação/cultura como instrumento de intervenção social e política da arquitectura moderna não só para os adultos mas, sobretudo, para as crianças.

"*O arquitecto não deve ignorar que a criança existe, como pedra humana, e deve portanto agir, dando-lhe o que de mais quente, profundo e levado arde no seu temperamento de artista.*

Logo, torna-se inadiável a aplicação dos princípios que regem a Arquitectura moderna, pois só esta encarou de frente o caso da criança (…) o que equivale a dizer que os métodos e as técnicas das civilizações anteriores não podem corresponder às necessidades da criança na civilização actual."[109]

A sua acção posterior, na direcção do Cine-Clube do Porto, sempre associado à secção infantil com Maria Helena Alves Costa, e como presidente no TEP, demonstra a importância que atribuía à formação dos mais novos.[110] O interesse e entusiasmo pelo universo da criança será partilhado com Ilse Losa (1913-2006),[111] com quem em diversas ocasiões colaborou, nomeadamente com o Cine-Clube do Porto, desde palestras à escrita de peças para o Teatro de Robertos – *O teatro mais pequeno do Mundo*.

Na sua prática profissional, no final dos anos 50, projecta um infantário para a Comissão Fabriqueira/Casa do Povo de Stª Mª de Lamas, o que lhe permitirá desenvolver e materializar as suas preocupações em relação à escala e ao conforto espacial implícito à *criança*.

---

[109] Ibidem.

[110] Em 1960 com Mário Bonito, sem responsabilidades na secção infantil mas como presidente da Direcção do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, cederá a sala do Teatro da Algibeira/Bolso para as projecções da sessão infantil do Cine-Clube do Porto.

[111] Ilse Losa, escritora de origem alemã, tem uma vasta obra que inclui romances, contos, crónicas, trabalhos pedagógicos e literatura para crianças. Casa com Arménio Losa, em 1935, e participa de forma activa na vida cultural da cidade.

Nas várias comunicações, o debate sobre os problemas, sejam de habitação, do modelo de cidade ou da responsabilidade do arquitecto na prática da sua actividade, são abordados do ponto de vista dos temas que informam a arquitectura. O título do manifesto do grupo ODAM **"Onde se fala da arquitectura no Plano Nacional e do problema português da Habitação"**[112] é sinónimo desta preocupação. Mário Bonito subscreve este manifesto, apresentado oralmente e distribuído em folheto no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, facto que condicionou a sua integração no relatório das comunicações apresentadas[113] e inclusão na publicação original do Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso.

O texto aborda, como tema principal, o problema da habitação a nível nacional, mas a partir do programa proposto pela Federação das Caixas de Previdência[114] de executar 5000 habitações de renda económica no Porto. As premissas de abordagem e, sobretudo, os objectivos do texto são semelhantes ao dirigido ao presidente da Câmara do Porto no ano anterior, sobre a construção de *um bloco de habitações económicas*, na cidade. A diferença na abordagem temática reside na escala da intervenção; nesta circunstância o debate é sobre o modelo urbano, contudo, os passos evocados são semelhantes – identificar o problema, reunir/exigir as condições necessárias e formular uma resposta *tecnicamente capaz e actual,* de matriz moderna.

O texto, estruturado em dois momentos, debate o problema da habitação e da forma/gestão das cidades através dos seus constrangimentos instrumentais, sociais e de qualidade arquitectónica. Num primeiro momento, com um diagnóstico lúcido das condições existentes no Porto, a iniciativa de construir as 5000 habitações é apoiada, elogiada e incentivada; porém, a sua concretização, coloca questões de ordem ética, técnica e instrumental de forma a garantir uma

---

[112] "Onde se fala da arquitectura no Plano Nacional e do problema português da Habitação", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, p. 421.

[113] Todas as comunicações tinham de ser previamente enviadas, até dia 10 de Abril, para integração no relatório para efeito das discussões, com a posterior distribuição antes das sessões de debate. Disposições do regulamento do Congresso – Art. 6º ao Art. 9º.

[114] Será integrado neste objectivo o lançamento do concurso para a Unidade Residencial de Ramalde com a proposta de Fernando Távora a constituir o primeiro conjunto construído no Porto, inserido neste programa.

solução informada e consequente na resolução dos problemas, ou seja, "*fazer obra, exemplar, tecnicamente certa, adequada ao fim, moderna como nos outros países e com inovações até, se para tanto nos chegar o engenho e a arte.*"[115]

O modelo arquitectónico dos Bairros Económicos, promovidos pelo Estado, assentes num plano-tipo de matriz *semi-rural* e de caracterização nacionalista, com base na tipologia da habitação unifamiliar e jardim, é evocado como uma *solução carimbo,* desajustada da realidade e das necessidades concretas da habitação económica contemporânea.

"*Receamos as falsas soluções modernas, a indiferença pela investigação e as novas tentativas, a solução carimbo, a solução arcaica. (…) Todos conhecemos a teoria da moderna Arquitectura, as experiências do moderno urbanismo, dos novos métodos construtivos trazidos pelo progresso técnico.*"[116]

A reformulação das condições e exigências do exercício da profissão, com as consequentes responsabilidades éticas e sociais, será o caminho apontado para combater a indiferença ou a acomodação profissional.

"*Com Sacrifício, Verdade, Força, Beleza, Vida, Recordação e Obediência – as Sete Lâmpadas da Arquitectura de que falava Ruskin. (…) Porque a verdade é que estas não têm sido as lâmpadas que nos iluminam e a obra por nós realizada anda longe do verdadeiro caminho.*"[117]

O segundo momento é constituído por oito pontos e apresenta, de forma estruturada, uma extensa explicitação da gravidade dos problemas da paisagem construída urbana e rural, propondo soluções concretas para a sua resolução, desde princípios de gestão do território – a necessidade de elaborar planos de urbanização regionais interligados numa estratégia nacional – até ao estudo, gestão e organização celular da habitação, com a criação de um Instituto Português da Casa Popular. Por entre estas diferentes propostas a defesa das premissas que informam a arquitectura e o urbanismo moderno é incondicional.

"*O problema tem de ser resolvido de acordo com a técnica, a economia, a higiene, o urbanismo, a arquitectura e a vida social. Quaisquer outros aspectos estão contidos nestes seis.*"[118]

---

[115] "Onde se fala da arquitectura no Plano Nacional e do problema português da Habitação", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Op. Cit., p. 421.
[116] Ibidem.
[117] Ibidem.
[118] Ibidem.

Do ponto de vista urbanístico, as propostas de Walter Gropius, apresentadas e discutidas no congresso de 1931, dos CIAM,[119] serão experiências a implementar e metas a atingir com uma indicação precisa "*que as habitações económicas sejam agrupadas em unidades colectivas de vários andares, de um mínimo de dez andares, (…) meio de libertar o solo para instalações subsidiárias e comuns da habitação.*" [120]

O objectivo do documento, ao elencar as questões estruturantes a reformular e a apontar caminhos específicos, sem hesitações, será a de apresentar, com um sentido de responsabilidade profissional e social, o máximo de informação de forma a motivar e a permitir um debate disciplinar aberto.

"*Mas será fecundo, construtivo e digno se daqui sair um juramento de fé, uma vontade firme de lutar, uma coesão de ideias e de ideais, uma frente comum. Se tivermos a coragem de definir o que está mal, o que queremos fazer e o que não queremos fazer, o que é da responsabilidade dos Arquitectos e o que não é*."[121]

A atitude dos grupos ODAM e ICAT em participar, de forma intensa e efectiva, no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em plena ditadura, vai para além da identificação das principais preocupações dos arquitectos e dos condicionalismos da sua actividade, dando corpo a um momento de combate ideológico para transformar a arquitectura, e a própria condição da sociedade, tirando partido do *lugar* para transformar o *tempo*.

Um ano depois, em Agosto de 1949, os *Arquitectos do Porto* são confrontados, com uma nova tomada de posição do presidente da Câmara do Porto, que afirma a necessidade de impor um "*estilo nacional e mesmo portuense às edificações*". A **Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal,**[122] fomentada pela ODAM, de Outubro 1949, será a resposta a esta posição.

---

[119] Este tema é abordado e discutido com a conferência de Walter Gropius intitulada "Low, Mid- or High-Rise Building" apresentada no terceiro CIAM, em Bruxelas, 1930. Walter Gropius defenderá que os tipos habitacionais mais operativos são: fora dos núcleos urbanos habitações unifamiliares e edifícios de alta densidade com dez a doze pisos nos centros urbanos.

[120] "Onde se fala da arquitectura no Plano Nacional e do problema português da Habitação", 1º Congresso Nacional de Arquitectura (Edição fac-similada), Op. Cit., p. 421.

[121] Ibidem.

[122] "Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal", *Revista Arquitectura*, nº 32, Agosto e Setembro de 1949, p. 2.

O texto, estruturando-se pelos dois temas centrais em discussão – a anunciada necessidade de "*impor um estilo nacional e portuense*" e a implementação de um "*concurso generalizado, onde os arquitectos confirmassem publicamente a sua competência profissional*" –, apresenta as conclusões do *Congresso Nacional de Arquitectura* como resposta directa ao primeiro problema, contestando a intenção da Câmara, enquanto a segunda questão será enquadrada e apoiada como "*tão esclarecida posição daria, finalmente, a Cesar o que é de Cesar*", mas com reserva sobre a possível imparcialidade dos critérios do concurso.

A explicitação dos cinco pontos, referentes ao tema "*Quanto à «Feição Portuguesa» dos novos edifícios*", expressos nas *conclusões e votos* do Congresso[123], será considerada pelos proponentes como um argumento que "*dispensaria mesmo qualquer debate sobre o assunto*"[124] reforçado pelo facto das conclusões resultarem *"dos estudos da classe sobre a matéria (…) aprovadas por algumas centenas – a quase totalidade"* dos seus representantes num Congresso, *"patrocinado pelo governo."*[125]

Destes cinco pontos, Mário Bonito terá particular empatia com dois[126] tendo em conta que reflectem as ideias expressas na sua comunicação sobre os temas *tradição e regionalismo*, sobretudo a problemática da imitação de elementos do passado que "contraria a finalidade da arquitectura"[127] e a necessidade de corrigir os dois conceitos, fomentando "o uso de novas técnicas e de novas formas".[128]

Esta exposição, na defesa do exercício da profissão e da arquitectura moderna, não será muito diferente de "Uma mensagem e um telegrama", de Abril 1948, contudo, o alerta para a realização do *Congresso Nacional de Arquitectura* no

---

[123] "Conclusões e votos do Congresso", *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (Edição fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, p. LIX e LXVI.
[124] "Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal", Op. Cit.
[125] Ibidem.
[126] "- *Que o «portuguesismo» da obra de arquitectura não continue a impor-se através da imitação de elementos do passado, pois a época que atravessamos deve ficar caracterizada em relação ás outras com a diferenciação que entre elas existe.*
- Torna-se, pois necessário corrigir os conceitos de tradição e regionalismo, fomentando a aplicação de novas técnicas e acarinhando novos ideais estéticos, para que a obra contemporânea possa ser coerente e atingir aquele grau de perfeição e beleza que alcançaram as dos mais puros estilos do passado." "Conclusões e votos do Congresso", Op. Cit., p. LXII e LXIII.
[127] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (Edição fac-similada, Op. Cit., p. 53.
[128] Ibidem.

primeiro texto, e a evocação das suas conclusões como fundamento dos argumentos principais, demonstra o seu significado no contexto arquitectónico e político português. Complementarmente, poderá enquadrar-se esta exposição no que Nuno Teotónio Pereira afirmaria como "*no rescaldo do Congresso dos arquitectos de 1948, no qual os profissionais tomaram consciência da sua importância na sociedade e da parcela de poder que podiam usar para influenciarem as decisões no sentido de se abrir caminho para novos rumos.*"[129]

O texto seguinte, de Julho de 1950, ano de entrada de Mário Bonito para a direcção do Cine-Clube do Porto, como 2º secretário, articulará o domínio do cinema com o exercício da profissão do arquitecto e os equívocos sobre a natureza da Arquitectura Moderna. "***Um arquitecto de luz e celulóide***"[130] parte da crítica cinematográfica do filme *"Vontade indómita"* de Howard Roark, para defender a arquitectura moderna contra a sua interpretação como *"uma questão da linha da fachada, ou «moda»"*[131] e abordar temas específicos do exercício do arquitecto e sua relação com a sociedade e consequente responsabilidade social na resposta a uma encomenda, ou seja, postura não individualista.

Mário Bonito sublinha, no parágrafo de abertura, a sua posição crítica em relação ao excesso de individualismo que "*certos artigos de carácter doutrinário sobre arquitectura*" se destinam "*mais à defesa e ao prestígio pessoal dos seus autores, do que ao engrandecimento, estudo e dignificação da causa da Arquitectura*".[132]

Os objectivos do texto estão bem expressos nos parágrafos iniciais*: "Socorrendo-nos dessa película mais apologética da democracia americana do que da Arquitectura Moderna, mais defensora do individualismo na criação do que da liberdade de concepção artística, vamos tecer algumas considerações à volta da actuação profissional do arquitecto, que visam os leitores «menos avisados»."*[133]

---

[129] PERREIRA; Nuno Teotónio, "Um testemunho sobre a arquitectura nos anos 50", Op. Cit., p. 255.
[130] BONITO; Mário, *"*Um arquitecto de luz e celulóide*", Vértice – Revista de Arte e Cultura*, nº 83, vol. X, Julho 1950.
[131] Ibidem.
[132] Ibidem.
[133] Ibidem.

A posição do arquitecto, exposta de forma progressiva ao longo do texto, estará sempre associada ao *espírito de modernidade*, tirando partido do progresso nas várias áreas da ciência e indústria com o seu papel de *técnico e artista* bem definido: "… *o arquitecto tem, como artista, uma missão de criador perfeitamente nítida na sua finalidade e nos métodos de materialização. Ele é o homem pronto a compreender e a colaborar com a máquina (agente popular da sua era), o homem capaz de por a sua linguagem de artista ao serviço dos complexos problemas gerados pela revolução industrial."*[134]

Defenderá ainda, *"a actividade do arquitecto, no campo experimental das suas tarefas, houve, por forças das circunstâncias, que tornar-se multíplice pois não o reclamam apenas os problemas estéticos da arte, mas também e com profundidade, os que estão contidos nas restantes ciências humanas e nas técnicas."*[135]

Neste sentido, a ideia do arquitecto como "*lírico visionário capaz de conceber por obra e graça*" [136] será contraposta por um processo criativo que retira "*da realidade do mundo que habita, do conhecimento concreto e profundo do novo homem*" o motivo das suas concepções.

Contudo, será a definição do arquitecto na parte final do texto que reflecte a actualidade do seu discurso, nomeadamente nas discussões no seio dos CIAM,[137] e presente nos escritos de Fernando Távora.

"*Antes de mais ele é o homem comum e ignorado de uma civilização mecanizada, depois o observador atento dos complexos de existência e, finalmente, o artista capaz de servir a sua época material e emotivamente.*"

Para além do tom do texto, a utilização de termos como *missão criadora, máquina (agente popular da sua era), campo experimental, entre outras,* remete para os discursos dos CIAM, e as ideias veiculadas por Le Corbusier com a, sempre presente, cidade funcional e suas premissas.

---

[134] Ibidem.
[135] Ibidem.
[136] Ibidem.
[137] CIAM VI, Bridgewater, Inglaterra, Setembro de 1947, o primeiro congresso pós-guerra, subordinado ao tema "*Reafirmação dos objectivos dos CIAM*", associada à pergunta "*As nossas cidades podem sobreviver?*", e CIAM VII, Bergamo Itália, Julho de 1949, com o tema "*Sobre a cultura arquitectónica*", tendo como mote a verificação de como a *Carta de Atenas* estava a ser aplicada nos diversos países.

Os argumentos evocados vão no sentido da *defesa e divulgação da arquitectura moderna*, segundo o princípio expresso nos objectivos da ODAM e que terá continuidade na 1ª Exposição da ODAM, realizada no Ateneu Comercial do Porto, em Junho de 1951, com o mote, retirado da publicação "*What is Modern Architecture?*", de 1946, decorrente da *Exposição Internacional de Arquitectura Moderna no Museum of Modern Art (MoMA)*, de Nova Iorque, de 1932, e da criação do *Núcleo Arquitectura Moderna,* dirigido por Philip Johnson, "*Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente*".[138]

Mário Bonito estará presente na *1ª Exposição da ODAM* não só com o anteprojecto do *Edifício do Ouro, designado por "Bloco residencial no Porto",*[139] mas ainda com três textos, dos quais dois serão determinantes na *mensagem de defesa* da arquitectura moderna, pretendida pela ODAM.

Os textos associados à Exposição, no Ateneu Comercial do Porto, serão a divulgação do acontecimento, na revista *Vértice*,[140] o discurso de encerramento da exposição,[141] e o texto do catálogo[142] que reforçam, não só, o seu papel na realização do acontecimento, mas ainda a forma activa como desempenhava o que designava como *tarefas do arquitecto*, que inclui, neste caso, a *responsabilidade social*.

Na publicação sobre a ODAM, compilada por Cassiano Barbosa, será referido a constituição da Comissão Executiva: Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa, Fernando Lanhas, Cassiano Barbosa, os autores da concepção dos cavaletes e sua distribuição no recinto: Arménio Losa, Fernando Lanhas, Adalberto Dias e Cassiano Barbosa e o autor da parte gráfica do catálogo e respectivo convite,

---

[138] BONITO, Mário, "Catálogo da 1ª Exposição da ODAM", (1951), *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952*, Porto: Edições ASA, 1972, p. 125.

[139] Designação atribuída na listagem dos participantes com respectivas obras expostas na exposição. *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952,* Op. Cit.

[140] BONITO, Mário, "Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM", *Vértice - revista de arte e cultura*, nº 96, Agosto de 1951, p. 442-444, e *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952,* Op. Cit., p. 145.

[141] BONITO, Mário, "Encerramento da 1ª Exposição da ODAM", (1951) *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952,* Op. Cit., p. 148.

[142] BONITO, Mário, "Catálogo da 1ª Exposição da ODAM", (1951) *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952,* Op. Cit., p. 125.
Mário Bonito refere-se a este texto como sendo da sua autoria na palestra "*Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura*" de 1956.

mas será omisso em relação ao autor do texto do catálogo.[143] No entanto, os outros dois textos estão referenciados e reproduzidos como fazendo parte integrante das acções da Exposição.

O texto do catálogo, em tom de manifesto, abre com ênfase no estado da arquitectura portuguesa relativamente aos outros países: "*O atraso em que se mantém a Arquitectura Nacional pode computar-se em mais de cem anos*".[144]

Esta constatação será transformada num grito a meio do texto, "*Mais de cem anos de atraso!*", para rapidamente concluir "*Cem anos… duzentos anos… a progressão crescente enquanto se persistir na hostilidade à arquitectura moderna, que nem é moda nem anti-tradicionalismo, nem expressão puramente artística, desordenada e individual, mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica em que se enquadram os homens de hoje, mesmo que o não queiram.*

Recuperar! Recuperar mais de cem anos e obstar à progressão crescente do atraso – eis o grito de alarme."[145]

Estruturado por estes três momentos, o texto evoca, ainda, a noção do tempo – passado, presente, futuro[146]- a relevância da percepção do progresso das outras artes para a evolução da arquitectura e a responsabilidade social do arquitecto definida como "*missão artística, social, histórica e humana".*[147]

Apesar do tom determinado e contundente na explicitação das ideias-chave sobre a Arquitectura Moderna, limitando a contra argumentação, a parte final revela outra atitude assumindo a noção das reais dificuldades, concluindo com os objectivos propostos pelo ODAM de *simplesmente* divulgar e defender a arquitectura moderna, mas não sem antes afirmar "*existe entre nós uma Arquitectura Moderna, com tal sentido de triunfo que coisa alguma poderá destruí-la ou desvirtuá-la.*"[148]

---

[143] Esta publicação, de 1972, encontrará Mário Bonito em Lisboa, afastado do exercício da arquitectura, para além da DGSU e debilitado por problemas de saúde, contudo não se encontra justificação para esta omissão a não ser a sua ausência do panorama arquitectónico e afastamento geográfico, tendo sempre presente o motivo desse afastamento.

[144] BONITO, Mário, "Catálogo da 1ª Exposição da ODAM", (1951) *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952,* Op. Cit., p. 125.

[145] Ibidem.

[146] "*O passado não recebe: - dá. O presente recebe e transforma. O futuro transformará o legado presente.*" Ibidem.

[147] Ibidem.

[148] Ibidem.

Concluirá o texto com a consciência da importância desta acção no tempo: *"Quando os olhos do Futuro assomarem à janela dos nossos tempos, descobrirão, pelo menos, um ponto de luz no campo da Arquitectura portuguesa."*[149]

O texto de encerramento não apresenta um balanço da exposição, pelo contrário, Mário Bonito irá utilizar a apresentação da última conferência[150] como pretexto para destacar o papel de Carlos Ramos na EBAP/ESBAP, evidenciando "*o seu empenho, competência, labor e compreensão ao serviço da Arquitectura – no verdadeiro sentido da palavra"*[151]*,* reforçando, ainda, o facto de *"grande percentagem dos expositores, neste certame, são seus antigos alunos"* para daí concluir: *"na luta que hoje se trava em prol da actualização da Arquitectura, não se enfileiram apenas os chamados jovens, mas todos aqueles que, pela frescura das ideias e pelo amor da humanidade, mantêm forte vitalidade em todas as ideias."*[152]

A ideia que a arquitectura moderna não é um problema geracional, ou seja, somente dos mais novos – *os jovens* – será reforçada com a evocação dos mestres da arquitectura moderna, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius e Richard Neutra, evidenciando, inclusivamente, as suas idades, dos 78 anos até aos 50 anos. Esta listagem, que exclui Mies van der Rohe, remete, provavelmente, para a constante divulgação da obra e dos textos destes autores na revista *Arquitectura* e em contraponto para a ausência de Mies van der Rohe nos debates do CIAM, organização referencial do grupo ODAM.

Em contrapartida, o texto na *Vértice*, dois meses depois, Agosto de 1951, realça o papel e os objectivos da Exposição mas, mais uma vez, introduz um novo tema ou questão, neste caso, a abertura ao exterior, a necessidade de *reciprocidade*. Realça, na abertura do texto, a divulgação da arquitectura portuguesa, incluindo alguns projectos presentes na exposição da ODAM, no estrangeiro, no *Congresso de Estudantes de Arquitectura*, em Londres, e o *II*

[149] Ibidem.
[150] Última conferência proferida por Carlos Ramos sobre o tema: *Problemas de Urbanismo.*
[151] BONITO, Mário, "Encerramento da 1ª Exposição da ODAM", (1951) *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952,* Op. Cit., p. 148.
[152] Ibidem.

Congresso da UIA, em Rabat e, em contrapartida, no Porto, realiza-se o «*VI Congresso da Federación de Urbanismo y de la Vivienda*».

Para Mário Bonito, estes intercâmbios de conhecimento e experiências permitirão aprofundar uma cultura universal que afirme: "*Estes são alguns dos arquitectos com quem se poderá contar para um largo e profundo trabalho de renovação da cidade e do campo portugueses, com vista a dar ao nosso país uma fisionomia conforme aos tempos actuais.*"[153]

Sobre a exposição da ODAM, destaca a variedade programática dos trabalhos expostos,[154] realçando a variedade das soluções arquitectónicas – *tratamento plástico e de organização funcional* –, concluindo que "*vêm provar sobejamente que a arquitectura moderna, nesta exposição defendida, aconselhada e justificada, nem é cópia servil das expressões arquitectónicas de outros países, nem receituário insaboroso ou isento de dignidade artística e de «portuguesismo» – encarado este no melhor sentido da expressão.*"[155]

Em tom de conclusão final, a partir das obras expostas, incentiva à defesa e divulgação da arquitectura moderna pelo país, mas destacando primeiro as duas cidades principais:

"*Não resta dúvida de que a arquitectura moderna necessita de ser divulgada: agora no Porto, que se orgulha de possuir alguns dos melhores exemplos de arquitectura moderna portuguesa; depois em Lisboa e em outros pontos do país – até onde haja incrédulos, demolidores, pessoas mal esclarecidas.*"[156]

Esta sequência de textos será rematada, no ano seguinte, 1952, por um texto intitulado "*Habitar*",[157] na revista *Lusíada*, que defende o modelo urbano da *Carta da Atenas* com reproduções do projecto de "*Urbanização do Monte de Stº António*", no Rio de Janeiro, de Eduardo Reidy, e da "Cidade dos Motores", de Wiener e J. L. Sert, apresenta a defesa do modelo da cidade funcional com argumentos fundamentados pelas conclusões do CIAM, de V. Bodiansky,

---

[153] BONITO, Mário, "Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM", Op. Cit.
[154] "…*desde a habitação individual à colectiva, passando pelas instalações industriais, pavilhões de exposição, arranjos de estabelecimentos comerciais",* BONITO, Mário, "Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM", Op. Cit., p. 443.
[155] BONITO, Mário, "Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM", Op. Cit.
[156] Ibidem.
[157] BONITO, Mário, "Habitar", *Lusíada*, *Revista Ilustrada de Cultura*, nº 1, Primavera 1952.

terminando com a citação dos quatro aspectos fundamentais para o urbanismo moderno: "*Habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espirito e circular*".[158]

Nos anos seguintes, outros dois textos se destacam, ambos de 1956, na divulgação da arquitectura e da responsabilidade social do arquitecto, um associado, mais uma vez, ao cinema e à inauguração de uma exposição de arquitectura, organizada por Alfredo Campos Matos,[159] e outro para a revista *Lusíada*, onde destaca a realidade social portuguesa e a contínua dificuldade de implementar uma arquitectura progressista e moderna.

O texto, intitulado "***Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista***",[160] afirmará que "*a época é verdadeiramente instável, arrumada aos extremos*",[161] para a seguir esclarecer os equívocos sobre a arquitectura moderna estabelecendo uma clara distinção entre uma arquitectura que "*perpetua as formas do passado"*[162] e outra que *"reflecte o ethos da época em que vivemos".*[163]

As argumentações estruturam-se de acordo com textos anteriores, contudo a utilização da palavra "*habitat*" – *"o arquitecto, criador do «habitat»"* [164] – remete para a terminologia dos CIAM, aprofundada a partir da 1951 (CIAM VIII), e especificamente para o trabalho que será desenvolvido para o CIAM X, em Dubrovnik, Jugoslávia, pelo CIAM Porto, a apresentar em Agosto do mesmo ano, 1956.

Destaca-se, ainda, a utilização das fotografias da "*Escola Maternal de António Sant´Elia"*, em Como, de Guiseppe Terragni, e "*Arquitectura abstracta*" de Marcelo Nizzoni, 1946, ambos retirados *da Encyclopédie de l´architecture nouvelle* de Alberto Sartoris, de 1948, para ilustrar o texto.

---

[158] Ibidem.
[159] Amigo de Mário Bonito desde os anos de formação na Escola de Belas-Artes do Porto e futuro Colega na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, em Lisboa. Partilharão, ainda, um espaço de atelier entre 1968-1976, na rua Ferreira Lapa, próximo da residência de Mário Bonito.
[160] BONITO, Mário, "Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista", *Lusíada*, *Revista Ilustrada de Cultura*, nº 8, Maio 1956, p. 264, 265 e 332.
[161] Ibidem.
[162] Ibidem.
[163] Ibidem.
[164] Ibidem.

Na inauguração de uma exposição de arquitectura, na Póvoa do Varzim,[165] em Janeiro de 1956, Mário Bonito apresentará uma palestra, que recapitulará as argumentações de outros textos, com a citação da parte inicial do texto do *Catálogo da 1ª Exposição da ODAM*,[166] reafirmando *o atraso* da arquitectura portuguesa e a citação integral do texto intitulado "*Habitar*", de 1952, na defesa das premissas da *Carta de Atenas*.

Auguste Perret, Le Corbusier e conclusões do CIAM (de V. Bodiansky) serão referenciados, reafirmando as preferências arquitectónicas de Mário Bonito, com o primeiro citado pelo seu aforismo arquitectónico "… *técnica falada poeticamente conduz-nos à: arquitectura*",[167] também, presente no seu trabalho do CODA, concluindo com "*A arquitectura é arte de organizar espaço. É pela construção que ela se exprime. Móvel ou imóvel, tudo o que ocupa espaço pertence ao domínio da Arquitectura.*"[168]

Le Corbusier será referenciado pelo significado do tempo no processo arquitectónico, associado à concepção da *Unidade de Habitação de Marselha: "O bloco de Marselha é produto de 40 anos de pesquizas arquitectónicas".*[169]

A palestra prepara a conclusão com a evocação dos quatro aspectos fundamentais do urbanismo moderno, ou seja, evoca a cidade funcional e respectivas premissas da *Carta de Atenas,* para terminar afirmando:

"Produzamos de cada vez mais arquitectura moderna e deixemos aos historiadores o cuidado de lhe dar o nome. A arquitectura como expressão cultural e como forma de arte deve evoluir naturalmente e não pode ser guiada, nem por éditos nem por dogmas.

"O desenho, desenho do nosso tempo, não traz estilo. Trás solução de problemas modernos em termos modernos."[170]

A este propósito, meses antes, Dezembro de 1955, Fernando Távora afirmara, num artigo no *Comércio do Porto*: "*Todos sabemos o que estilo costuma significar em Arte: qualquer coisa de passageiro, de temporal, qualquer coisa de*

---

[165] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Palestra proferida na abertura de uma exposição de arquitectura, Póvoa do Varzim, Abril de 1956.
[166] Mário Bonito afirma que o texto do catálogo da exposição é da sua autoria.
[167] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura" Op. Cit.
[168] Ibidem.
[169] Ibidem.
[170] Ibidem.

moda, qualquer coisa, enfim, muito diferente de qualidade; passam os estilos (grego, romano, egípcio, etc., etc...) fica a qualidade, fica o que é permanente na evolução. (...) Vem tudo isto a propósito de alguns conceitos que nos parecem errados entre arquitectos nossos contemporâneos que, tomando a nuvem por Juno, crêem que, encaminhando por determinada fórmula, por determinada moda ou, se quiserem (abusando do termo já usado, ainda que muito discutível), por determinado «estilo», atingindo a qualidade nos seus edifícios. Existe aí uma grande falta e precisamos justamente de a combater numa época na qual todas as concepções, todas as ideias, todas as realizações dos melhores arquitectos do mundo vêm bater à porta do nosso espírito através do livro, da revista ou da viagem."[171]

Os próximos dois textos do presente levantamento, com um interregno de quinze anos, surgem no jornal *Noticias da Amadora – Semanário Popular,* em 1971. Os textos apresentam uma vivacidade de escrita e lucidez na abordagem das suas temáticas próximas dos seus primeiros textos dos anos 50. O tom de manifesto e a plasticidade da escrita manter-se-á, dando resposta a dois temas preponderantes para a arquitectura portuguesa no início dos anos 70 – o surgimento de um novo tipo de encomenda/cliente e o problema do "regionalismo", derivado das leituras *pós-Inquerito à Arquitectura Popular*, demonstrando que esta problemática persistia, agora, por opção do exercício da profissão e não por imposição oficial/governamental.

O texto intitulado **"Dizia o senhor que…?"**,[172] enquadra-se na problemática anunciada por Sergio Fernandez no final do seu capítulo *Aproximação ao real*, onde refere: "*No fim dos anos sessenta a clivagem entre profissionais é um facto; não se dividem apenas por aceitar ou recusar a modernidade. De um lado estarão os que, politizados, assumem como tarefa prioritária intervir nas questões mais amplas que afectam a nossa sociedade, mesmo que para isso se minimize o campo que se define como estritamente disciplinar; o outro, os que*

[171] TÁVORA, Fernando; "Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesas", artigo no *Jornal Comércio do Porto*, de 13 Dezembro 1955, *Discursos Sobre a Arquitectura*, Fernando Távora, Obras Recentes, FAUP, 1990, p. 10.
[172] BONITO, Mário, "Dizia o senhor que…", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 512, 10 Julho 1971, p. 3.

descomprometidos, se enfeudarão aos grandes monopólios, tentando criar estruturas próprias que a eles se assemelham, embora deles dependam, para dar resposta adequada às solicitações de um neo-capitalismo, traduzido numa primeira fase em investimentos imobiliários funda(mental)mente ligados à recém criada indústria do turismo, sustentáculo importante de economia do Estado."[173]

As novas solicitações associadas ao investimento imobiliário tornam este problema transversal à sociedade portuguesa com *empreendimentos* de diversas escalas a promoverem resultados comprometedores para a paisagem construída portuguesa, conforme explicitado por Sergio Fernandez, no capítulo seguinte "*Entre o «realismo» e o desenho*" sobre os projectos elaborados pelo escritório de Conceição da Silva. Verifica-se ainda, pelos diversos testemunhos, desde Conceição da Silva até Fernando Távora, que esta "*polémica ficará em aberto".*[174]

Mário Bonito aborda esta polémica mas do ponto de vista da responsabilidade do cliente/investidor, perante o arquitecto mas sobretudo perante a sociedade, garantindo, assim, uma *relação transparente* nos objectivos e condições para a concepção do projecto. O problema não será interpretado pela complexidade programática das encomendas ou a capacidade logística de uma referida estrutura/escritório, mas antes, pela relação *arquitecto-arquitectura-cliente*. Esta abordagem específica sobre um problema complexo, sobretudo tendo em conta o papel, a responsabilidade, do arquitecto, estará associada à sua prática profissional e à relação com os seus clientes, nestes anos.[175]

O texto, com dois registos distintos, sobretudo, no tom da escrita, abre com uma afirmação que coloca à partida o ónus no cliente: "*O promotor de um empreendimento arquitectónico ou urbanístico, quando procura o arquitecto não deverá levar cartas escondidas na manga.*"[176]

Na sua opinião a postura do cliente alterou-se profundamente, insistindo "*na sinceridade com que o promotor deve abordar o arquitecto*",[177] afirma, ainda, que

---

[173]FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988, p. 171.
[174] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974,* Op. Cit., p. 175.
[175] A partir de relatos diversos, verifica-se que a maioria dos seus clientes seriam investidores com o objectivo principal de licenciar empreendimentos de forma a rentabilizar/comercializar o terreno, resultando daí, a falta de obra construída e a consequente dificuldade, pela ausência de arquivo, de mapear o seu percurso profissional na sua fase de Lisboa.
[176] BONITO, Mário, "Dizia o senhor que…", Op. Cit.
[177] Ibidem.

"*esta guinada no pensamento que, repentinamente nos assaltou, este sair do que chamamos campo extremo, atira-nos, imparavelmente, para uma das partes de um todo (…) a parte mais restrita e estreita que é a das questões formais: formal, no âmbito das relações arquitecto-arquitectura-urbanismo.*".[178]

Num dos momentos de transição de registo, que prepara a consequente alteração de tom, num discurso directo como o cliente/promotor, próximo dos seus desenhos de sátira ou paródia, Mário Bonito responsabiliza, também, o arquitecto, afirmando os princípios éticos do exercício da sua profissão, condicionando assim, ambos os agentes – arquitecto e cliente:

"*Nunca se pense é que o arquitecto seja o agente que se lhe facilita a licençazinha, que ele seja uma espécie de agência que tem por missão resolver as burocracias. E muito menos lhe passe pela cabeça, que depois do projecto, após a tal licençazinha nas unhas, o negócio é consigo e toca de alterar as premissas de base*.

Você, com certeza nunca pensou que a solução estudada e obtida pelo arquitecto, só é valida em função daquele terreno, daquele programa e dos fins que você próprio atribuiu."[179]

O apelo à sinceridade estender-se-á ao campo experimental do processo de trabalho com ênfase na necessidade de compreender que uma proposta arquitectónica é estruturada por um princípio geral que não permite alterações, sob risco de comprometer todo o processo, obrigando a recomeçar, ou seja, impossibilitar o avanço do empreendimento. A constante mudança de registo entre a constatação de factos e o discurso directo de interrogação, como se de uma conversa a dois se tratasse, reforça o conteúdo do texto, tornando-o mais acessível.

"*Quando o Arquitecto (desculpe o A maiúsculo, mas a coisa é mesmo a serio…) concebe volumes e os relaciona com os espaços livres, quando organiza uma célula habitacional e relaciona esse espaço com os espaços das demais células, você não pode alterar o esquema e o equilíbrio destas relações, ocupando, imprevistamente os espaços livres, fortalecendo os volumes, ou multiplicando o módulo das células, alterando-o a seu prazer. Para o arquitecto, alterar um*

[178] Ibidem.
[179] Ibidem.

corpo, uma estrutura, a utilização ou a vocação de um espaço, significa regressar ao ponto de partida e encarar novo programa. Repensar."[180]

Mário Bonito não se furta da responsabilidade de desenhar *empreendimentos para investidores*, pelo contrário, a nota final será um grito com respectivo *convite* dirigido à sociedade, afirmando que o sentido cívico e sobretudo ético tem de prevalecer: "*Olhe senhor Promotor, seja cidadão, seja um homem à procura de outro homem, seja o homem novo que tenta projectar-se e ter consciência de si próprio neste nosso mundo em transformação.*
Ora então, agora, sim! Sente-se. Vamos conversar… Dizia o senhor que…?"[181]

Na abertura do outro artigo, de 1971, intitulado **"A universalidade na Arquitectura"**,[182] Mário Bonito resume o objectivo principal da disciplina da Arquitectura e a sua metodologia de acção. Isto é, a razão de ser da disciplina e o seu poder de transformação. Estes objectivos, como se verá, estão associados à noção do tempo e, mais à frente, do lugar.
"A preocupação dominante do homem, desde as mais remotas idades até à actualidade, foi a de resolver concreta e eficazmente os problemas contidos na sua condição de existência, isto é, de luta aberta contra as impiedosas leis da Natureza.
Destruindo para reconstruir em novos moldes, usando métodos e processos inéditos, por vezes muito experimentais, arrepiando caminho e tentando novos rumos, o homem foi modificando as realidades da vida."[183]
Para Mário Bonito, em consonância com outros arquitectos de premissas modernas, a arquitectura deveria procurar resolver os problemas do homem através da leitura e compreensão das condições que o seu tempo oferece.
O arquitecto deve, antes do mais, ter a compreensão da sua condição contemporânea, através da consciência que "*qualquer técnica, corrente filosófica ou determinada experiência científica, começou por ter campo de acção limitado, o que dava ao «conhecimento» um carácter puramente local.*

---

[180] Ibidem.
[181] Ibidem.
[182] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, 22 Maio 1971, p. 3.
[183] Ibidem.

O último estádio de civilização tornou-se, pelo apetrechamento técnico, pela rapidez dos transportes (avião, automóvel, comboios, transatlânticos) e das comunicações (cinema, rádio, televisão, etc.) eminentemente universal. Qualquer lugar afastado está actualmente em constante contacto com os grandes centros da civilização.

Esta é a realidade do Mundo actual, realidade que moldou um homem cuja capacidade terá de corresponder a uma existência assaz complexa, mas pronta a compreender e a colaborar com a máquina. (…) A actividade individual reverteu em favor da colectividade. A solidão de outrora já não existe. Os grandes problemas deixaram de ser individuais para serem colectivos: - universais.

A capacidade e as possibilidades realizadoras do homem-máquina reflectem uma cultura universal."[184]

Aqui o progresso é personificado pela compreensão da *máquina*, ou seja, pela relação qualitativa, intrínseca ao homem, de usufruir da evolução da técnica/filosofia/ciência com as respectivas invenções/interpretações ou descobertas,[185] que procura dar resposta às questões/problemáticas contemporâneas. Esta alusão, do apoio da industrialização e mecanização nos hábitos quotidianos do homem, tem uma clara reminiscência com o imaginário, associado aos princípios defendidos por Le Corbusier, nas suas várias publicações, nomeadamente na *Vers une Architecture*.[186]

A invenção de instrumentos ou mecanismos que complementam o homem, atribuindo-lhe novas condições para a sua luta pela existência é, para Mário Bonito, a razão da própria existência do homem. Aqui, a *máquina,*[187] está ao serviço de uma consciência social e pode sempre ser evocada, independentemente do tempo – condição universal – porque ela personifica o progresso industrial, comercial e social.

---

[184] Ibidem.

[185] Mário Bonito fará em varias ocasiões referências directas ao mérito das descobertas científicas e sentido de progresso representado na música, teatro e dança.

[186] O capítulo "Arquitectura ou Revolução" abre com a evocação/elogio da capacidade da indústria em dar resposta directa aos novos problemas colocados, através da criação de equipamento/ mecanismos específicos para a sua resolução. Este imaginário que informa os países mais desenvolvidos antes da Segunda Guerra Mundial, onde a *máquina* é inspiradora do conteúdo e da forma – de geometrias regulares e cor neutra/branca – só será verdadeiramente implementado nos anos quarenta em Portugal, pela mão de Alfredo Viana de Lima.

[187] Como na experimentação das várias vanguardas do Movimento Moderno, dos anos 20 e 30.

A ideia de uma arquitectura social, que serve o colectivo, é reforçada no parágrafo seguinte em associação com as outras artes – a literatura, a pintura, a música, o teatro, etc. A mensagem da arte surge como reflexão e representação colectiva; mesmo quando o tema é individual, o colectivo é referenciado através do seu valor simbólico.

A noção de *colectivo*, como sinónimo de *uma cultura universal*, permite a Mário Bonito reflectir e criticar a condição em que o país vive: a sua condição política, económica e social. Evoca, por omnipresença, o princípio de isolamento defendido pelo regime – *orgulhosamente sós*: *"Nenhum povo se pode manter indefinidamente isolado nesta época de colaboração. O voluntário isolamento de qualquer país não subsistirá por longo tempo."*[188]

Em articulação com este argumento, introduz a questão da importância da procura de referências externas de forma a introduzir e atingir o progresso nos meios produtivos e criativos. "*O grau de industrialização é sinónimo de grau de riqueza material e espiritual. (…) Há que observar com nitidez até que ponto a solidão pode modelar as realidades da vida. No caso especial da arquitectura, claramente se verifica que o isolamento perpetua os métodos primitivos, mantendo os aspectos ancestrais da paisagem e as características da habitação, escravizando os homens ao trabalho e às possibilidades locais, quase sempre insuficientes e pobres. Invertendo a ordem da exposição chegaremos a isto: o uso das técnicas primitivas e das formas do passado não podem servir o homem dos tempos modernos.*" [189]

A introdução de uma explicitação precisa dos diversos significados associados aos conceitos *regional* e *tradicional* reforça a dicotomia entre a arquitectura que se caracteriza pela *"expressão plástica inútil e formal, vazia de conteúdo humano, sem projecção no espaço e no tempo*" e a arquitectura em que "a utilidade, a economia, o conforto, a pureza construtiva, criarão o estado de harmonia, de progresso e de beleza."[190] A hipótese de hesitar, entre as duas, é contrariada com um grito de quase manifesto *"**Não há que hesitar entre a morte e a vida***".[191]

---

[188] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.
[189] Ibidem.
[190] Ibidem.
[191] Ibidem.

Para Bonito não há regresso possível. "*A civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira.*"[192]

Aqui, o termo *moderno,* associado à arquitectura, é preterido por uma noção intemporal nas suas referências formais e conceptuais mas com objectividade social, uma arquitectura de resposta directa às necessidades de uma cultura informada pelo progresso do seu tempo – *uma arquitectura verdadeira* como resposta a uma *cultura viva*. Esta arquitectura, com dimensão ideológica, recusa a formulação de uma proposta assente unicamente nas condições ou/e virtuosismo de uma procura de expressão formal ou plástica actualizada.

"*O arquitecto português não pode perder tempo à volta de uma plástica e de uma estética fácil e oca, puramente decorativa. Ele caminharia assim para a viciação profissional, incorreria em processos de composições inúteis, em métodos de escolha unilaterais, na só parcial resolução dos problemas contidos na sua tarefa.*"[193]

Volta a evocar-se a problemática da *falsa arquitectura*, como nos anos 40 com o *Problema da Casa Portuguesa*, mas agora como resposta aos reflexos das conclusões extraídas *pós-Inquérito à Arquitectura Portuguesa* e traduzidas de forma epidérmica nas construções dos anos sessenta e início dos anos setenta.

Um destes exemplos será o hotel de Sesimbra, no início dos anos 60, do atelier Conceição da Silva, conforme destacará Sergio Fernandez, que inclusivamente será interpretado como "*modelo a adoptar por inúmeras realizações posteriores, que sem qualquer qualidade e esvaziadas de conteúdo, aproveitando apenas alguns dos sinais exteriores da arquitectura espontânea que o inquérito revelava.*"[194]

A pertinência de Mário Bonito em evocar o problema do *regional* ou *tradicional*, apelando para a universalidade na arquitectura será reforçada pela descrição de Sergio Fernandez sobre o referido hotel, com excertos do texto explicativo publicado em conjunto com o projecto na revista *Arquitectura*, nº 80, de 1963:

"*O conjunto, apesar de bem adaptado ao declive, da interrupção e torção feitas no extenso corpo de quartos e dos contrastes de luz conseguidos com as*

---

[192] Ibidem.
[193] Ibidem.
[194] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974,* Op. Cit., p. 173.

paredes que definem os seus prolongamentos exteriores, terá forte presença na paisagem, especialmente pelo confronto que estabelece com a diversidade de pequenos volumes que caracteriza a Vila de Sesimbra. O desenho é insinuante; cria-se um «volume branco e florido» que conferirá ao conjunto «o clima mais ou menos mediterrânico que… à primeira vista, pode definir o carácter geral da nossa arquitectura costeira a sul do Tejo». Rematando essa massa eleva-se, sobre um embasamento de alvenaria, uma torre de madeira onde se concentram as zonas de utilização comum mais importantes. A expressão plástica deste elemento, bem como a sua solução construtiva, evocam certo tipo de arquitectura popular portuguesa, aparentemente sem referências ao contexto geográfico presente; correspondendo a funções sem paralelo na citada arquitectura e desenhada com o rigor a que obrigam processos construtivos de nível técnico evoluído, a sua concepção surge como transposição demasiado imediata de formas cuja razão é bem diversa."[195]

Estas respostas operativas a encomendas de grande escala ou a empreendimentos com base no simples investimento imobiliário submetem a dimensão ideológica do desenho ao próprio desígnio do investimento, reduzindo o processo de concepção a uma organização interior racional e uma caracterização exterior de deduções formais que evocam livremente arquétipos arquitectónicos, mimetizando, inclusivamente, sistemas estruturais e soluções construtivas tradicionais.

Poderá estabelecer-se um paralelo com o entendimento que a primeira geração de arquitectos modernistas tinha da *condição moderna*.

Quando Ana Tostões afirma, na apresentação das teses do 1º Congresso de 1948, que "*a dimensão ideológica do Movimento Moderno, que tinha escapado à geração modernista soa anos 30, para quem a modernidade era entendida como expressão resultante das ilações formais que os novos materiais sugeriam*",[196] sublinha a importância de interpretar a linguagem arquitectónica, através de um

---

[195] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974,* Op. Cit., p. 174.

[196] Esta conclusão é reforçada pela nota sobre a entrevista a Cristino da Silva, "*O próprio Cristino da Silva reconheceria mais tarde que a arquitectura moderna apareceu apenas por isto: por causa dos materiais (…) ao aparecer o betão armado surgiu a possibilidade de se lançarem grandes vãos, sem ir em arco*". E foi por isso que "*as primeiras manifestações da arquitectura de betão armado foram exactamente as estruturas*." *Arquitectura*, Lisboa, nº 119, Janeiro-Fevereiro 1971, p. 4, TOSTÕES, Ana, "O congresso e «os verdes anos» 50", *1º Congresso Nacional de Arquitectura*, (Edição fac-similada), Op. Cit., p. 12.

discurso ideológico, e não da simples natureza dos materiais ou da sua expressão figurativa.

Para Mário Bonito, mais uma vez, a dimensão ideológica da arquitectura, ou seja, a *tarefa,* que implica a responsabilidade social do arquitecto, será fundamental para encontrar uma linguagem, onde a coerência entre o vocabulário/gramática traduza a vontade de comunicar, dando resposta às questões essenciais, e não ao acessório *da estética fácil e oca*.

"*Um falso regionalismo feito de «mise-en-cene», vazio de conteúdo humano e artístico, uma arquitectura regional-tipo que enraíze em princípios e moldes especulativos, que represente uma posição arbitrária do arquitecto em face das determinantes locais não pode conduzir, como é óbvio, ao regionalismo e implicitamente à arquitectura.*"[197]

Poderá constatar-se que a relação ética do exercício da profissão – arquitectura como fenómeno social – impede o projecto de representar/interpretar, de forma isolada, as necessidades do cliente, sem considerar o seu significado na malha/cidade. Um artigo do mesmo ano,[198] no mesmo jornal, aborda especificamente esta questão e revela o surgimento de um *novo tipo de cliente* que coloca em ênfase a responsabilidade social do arquitecto no exercício da sua profissão – a sua resposta para o colectivo.

Mário Bonito não participa no levantamento do *Inquérito* mas poder-se-á considerar que o edifício da Rua António Carneiro com a Rua do Bonfim e o Infantário de Stª Mª de Lamas são tentativas de formulação de uma resposta às questões sobre a compreensão e o enraizamento do lugar.

A universalidade dos valores, que defende, é reforçada com a citação, de dez pontos, do *poema arquitectónico*/aforismos de Auguste Perret. Verificar-se-á como Mário Bonito volta a recorrer, vinte anos depois, aos aforismos de Auguste Perret para reforçar as mesmas condições *temporárias* e *permanentes*, agora perante a noção de *regionalismo*.

A citação parcial do poema apresenta uma tradução livre, no entanto *plástica* na sua forma, ritmo e expressão, com a sequência dos aforismos a não cumprir a ordem do texto de Auguste Perret.[199]

---

[197] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.
[198] "Dizia o senhor que...", Op. Cit. p. 3.
[199] Formato publicado em 1952 e utilizado como base em sucessivas traduções.

Mário Bonito manipula, com uma criteriosa selecção, a ordem dos pontos, atribuindo-lhes uma outra sequência e associando, por duas vezes, dois aforismos para traduzir e reforçar uma única ideia. O último ponto surge como uma citação livre do texto e sem correspondência directa.
Por entre os vários pontos destaca-se a questão da verdade construtiva "*se dissimula um pilar comete uma falta; se faz um falso pilar comete um crime*" [200] e a verdade formal com a importância da composição a partir da escala/necessidades humana.

"*A verdade é a promoção esplendorosa e a proporção é, em si, o HOMEM.*" [201]
Esta afirmação caracteriza a obra construída de Mário Bonito que procura sempre, através do aprofundamento da composição dos temas arquitectónicos que elege, garantir uma síntese dos problemas colocados com uma pertinência colectiva. Poderá verificar-se que utiliza a leitura e respectivo diálogo, com as características dos edifícios confrontantes ou/e malha existente, como contributo culto e uma resposta contemporânea para a valorização do património construído da cidade. É esta postura de sensibilidade, na leitura das condições existentes e respectivo poder de síntese, que traduz uma qualidade intrínseca ao seu desenho de premissas modernas em compromisso/diálogo com o significado do existente.

No remate do artigo verifica-se que a relação, conteúdo e forma, com os seus primeiros textos de intervenção cívica mantém-se, apresentando um resumo com três conclusões, no tom das comunicações, do 1º Congresso de Arquitectura de 1948.
A síntese, apresentada nos dois primeiros pontos, remete para uma lógica dedutiva: *cultura nova = arquitectura nova,*

logo, cultura universal = arquitectura universal.

A uma cultura nova equivale uma arquitectura nova, logo, se esta nova cultura é universal, a arquitectura também apresenta a mesma condição – *universal*.
A condição *universal,* nos temas a abordar, não deverá ser entendida como um fim mas como um meio para atingir uma resposta aos problemas

[200] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.
[201] Ibidem.

concretos/locais. O título do texto evoca esta condição da universalidade *na* arquitectura e não a universalidade *da* arquitectura. Esta arquitectura universal terá de dialogar com os "*condicionamentos locais: orografia, clima, actividade económica, apetrechamento industrial, etc.*"[202]

O terceiro ponto concluiu com a condição fundamental/essencial – *a total liberdade de expressão* – para o arquitecto exercer a sua função, como intérprete individual, que dá resposta aos problemas colectivos, sem condicionalismos prévios – sejam as premissas da *Casa Portuguesa* ou do *Regionalismo*.

"*Quaisquer condicionamentos impostos por razões de estilo, de sentimento ou errados conceitos de tradição, só conduzem a soluções anacrónicas e imperfeitas. A arquitectura carece de total liberdade de expressão.*"[203]

Verifica-se que este texto revela e reequaciona alguns temas-chave do pensamento de Mário Bonito – partilhados com outros defensores de uma *nova arquitectura* – presentes nos textos escritos no final dos anos 40, nomeadamente na memória descritiva do seu CODA e nas comunicações proferidas no 1º Congresso de Arquitectura de 1948.

Fernando Távora, em 1952, abrirá o seu texto "Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes" com a abordagem do tema da *universalidade*, enquadrando o *fenómeno da arquitectura* como resposta às necessidades do homem e compreensão do seu tempo: "*É universal o fenómeno da Arquitectura e Urbanismo. Onde se encontra o homem, em qualquer momento e em qualquer lugar, existem a Arquitectura e Urbanismo. Fenómeno necessário, inerente à própria natureza do homem, prolongamento indispensável da sua vida, manifestação da sua existência; desta universalidade – a variedade, a infinidade dos aspectos, a pluralidade das realizações.*"[204]

Neste artigo, a crítica ao panorama arquitectónico/cultural português do início dos anos setenta parte de temas universais, que se podem ainda hoje evocar. Isto é, o complexo diálogo entre *idealismo/progresso e história/ciência* está presente, de uma forma constante, nas suas reflexões.

---

[202] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.
[203] Ibidem.
[204] TAVORA, Fernando, "Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes", *Lusíada, Revista Ilustrada de Cultura*, volume 1, número 2, Novembro 1952.

2.1.2 Cinema: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto

No campo do cinema a escrita apresenta duas proveniências: palestras ou textos dos programas das sessões do Clube Português de Cinematografia, incluindo a Secção Infantil e os textos publicados em revistas da especialidade.

Nas sessões regulares, os textos que acompanham os programas desenvolvem temas específicos, com transcrições e traduções de críticos ou estudiosos de referência, nacionais e estrangeiros, em conjunto com textos originais escritos por sócios e, sobretudo, elementos da direcção do Clube Português de Cinematografia.
Mário Bonito participa na elaboração dos programas e na apresentação, com Henrique Alves Costa e outros elementos da direcção, de várias palestras sobre os filmes a exibir. Tendo em conta o carácter técnico, informativo e crítico das intervenções, as palestras serão, em muitos casos, posteriormente adaptadas ou parcialmente integradas em programas que incidem sobre temas semelhantes.

O formato didáctico dos textos, e a sua perspectiva de aprofundamento dos temas que informam o cinema, como um processo intelectual que integra a sétima arte, assenta na premissa que, como actividade criativa, deve ser estudado segundo parâmetros precisos e rigorosos.
O processo de aprofundamento temático, promovido por Mário Bonito, consiste em sucessivas análises objectivas das obras e do pensamento dos seus criadores, a partir do significado da estratégia/ideia delineada, os seus princípios de composição, coerência formal e capacidade técnica de execução e comunicação.
A introdução para um folheto intitulado *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas* sobre o estudo e explicitação dos processos técnicos "*que tornam visuais as obras pensadas literariamente, servindo o Teatro, a Literatura e o Cinema como guias*"[205] será sinónimo dessa leitura e análise informada, balizada e estruturada por temas específicos.

[205] BONITO, Mário, "Introdução", *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas,* Porto: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, s/data.

Os objectivos implícitos sobre o estudo e divulgação da cultura cinematográfica como *obra de arte* estão definidos e hierarquizados nos Estatutos do Clube Português de Cinematografia (CPC).[206]

O artigo 4º define o Clube Português de Cinematografia como um Cine-Clube, agremiação cultural que se integra na seguinte definição:
"*É considerada como Cine-Clube toda a associação, de fins não lucrativos, tendo por objectivo principal a projecção de filmes em sessões privadas. Os Cine-Clubes contribuem por todos os meios para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográficas; para o desenvolvimento dos intercâmbios cinematográficos entre os povos e o encorajamento do filme experimental.*"[207]

Os artigos 5º e 6º elencam a finalidade específica da associação, dentro da orientação legal do Cine-Clubes, e as actividades a desenvolver, com destaque para cinco alíneas do artigo 5º:

"- Divulgar e impulsionar o cinema português;
- Divulgar a cultura cinematográfica entre o grande público e contribuir com o seu esforço para uma alta cultura cinematográfica em Portugal;
- Defender o cinema com Arte e como linguagem;
- Divulgar as obras mais representativas da 7ª Arte;
- Impulsionar e auxiliar o cinema didáctico e educativo nos estabelecimentos de ensino portugueses."[208]

Poderá considerar-se que as actividades desenvolvidas e promovidas pelo Cine-Clube permitem, a Mário Bonito, dar continuidade ao seu entendimento sobre a importância do processo criativo e o papel da *arte,* na sua dimensão social, ou seja, função social, e na sua expressão de forma culta e universal, na personificação do *progresso,* como factor de transformação da sociedade.

---

[206] Estes estatutos foram aprovados em Assembleia Geral, realizada em 27 de Março de 1948 e pelo Alvará nº 113 do Governo Civil do Porto, de 1 de Julho de 1948.
[207] Capitulo I, Da denominação, sede e objectivos, *Estatutos do Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto*, Aprovado pelo Alvará nº 113 do Governo Civil do Porto, de 1 de Julho de 1948.
[208] Ibidem.

"Porém, entre nós, o cine-clubismo antecipou-se à criação da Cinemateca Nacional e de outros organismos auxiliares e complementares da sua actuação, até que agora o quadro das premissas essenciais da sua existência quase está completo de molde a que o cine-clubismo possa entrar na fase final de colher os seus saborosos frutos. E tais frutos são uma sólida consciência crítica em face da obra cinematográfica e uma lúcida compreensão das coordenadas artísticas do cinema. Excluo especiais referências ao humano, pois no artístico anda ele implícito. ***Arte sem o humano, apenas será indústria, tal como cinema sem arte será apenas técnica****."*[209]

O estudo do cinema de autor e a participação activa na sua divulgação e compreensão será campo experimental para ensaiar conceitos e interpretações que farão parte dos alicerces da sua arquitectura, como expressão cultural e como forma de arte.

Dos textos produzidos por Mário Bonito, destacam-se dez documentos, em ordem cronológica, de carácter e formato muito diversos, que incidem sobre temas decorrentes ou influenciados pela sua formação e acção como arquitecto/artista:

1949 – **"Àcerca de Sonho duma Noite de Verão"**
"Sonho duma Noite de verão" (A Midsummer Night´s Dream), de Max Reinhardt e William Dieterle, 1935
Integrado no programa da 38ª sessão, exibida a 10 Abril 1949

1950 – **"Apontamento para uma análise do filme"**
"A primeira batalha" (The Plough and the Stars), de John Ford, 1937
Integrado no programa da 68ª sessão, exibida a 11 Junho 1950

1951 – **"Dança, Teatro e Cinema"**
Integrado no programa da 89ª sessão, exibida a 29 Abril 1951

1951 – **"Documentário e cinema de ficção"**
Integrado no programa da sessão extraordinária exibida a 31 Maio e 1 Junho 1951 e texto repetido do programa da 226ª sessão, exibida a 8 Novembro 1956

[209] BONITO, Mário, "O que é um Cine-clube"**,** Catálogo de inauguração de Cine-Clube de Guimarães, Maio/Julho 1958.

1952 – **“Billy Wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»”**
Vértice – Revista de Arte e Cultura, volume XII, nº 104, p. 152 a 156; integra texto do programa da 108ª sessão, exibida a 10 Fevereiro 1950

1953 – **"Pueblerina”**
Integrado no programa da 150ª sessão exibida 18 Outubro 1953; “Um filho que não pedi” (Pueblerina), de Emílio Fernandez, s/data

1954 – **“Desenho animado, um mundo novo”**
Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia, nº 10, Fevereiro 1954; integra texto com o mesmo título do programa da 153ª sessão, exibida a 22 Novembro 1953, como 1ª parte, e integra texto “Desde O velho Moinho às recentes produções de Disney” do programa da 55ª sessão, exibida a 15 Janeiro 1950, como 2ª parte

1954 – **"Cinema e bailado”**
Integrado no programa da 173ª sessão, exibida a 4 Julho 1954

1954 – **"O ballet cinematográfico”**
Integrado no programa da 174ª sessão, exibida a 18 Julho 1954

s/data – **“Introdução”** (fragmentos de uma palestra)
Publicação: *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas*; Cine-Clube do Porto, s/data.

Num dos seus primeiros textos sobre o filme “*Sonho duma noite de Verão”*[210] verifica-se, nos parágrafos iniciais, a presença dos principais temas que orientam a sua escrita crítica sobre o cinema e que acompanham o seu exercício profissional e responsabilidade cívica como arquitecto.

“*O caso particular de Sonho duma Noite de Verão, representa para mim, a insuficiência cultural do grande público, sob todos os aspectos, porque ele transcende o campo puramente cinematográfico ao agregar o concurso do pleno teatro e da música culta. O génio de Shakespeare e o génio de Félix Mendelsohn (esse inspirado compositor de ascendência judaica cujo nome uma corrente racista tem procurado delir nas páginas da história da música) estão na base da obra.*”[211]

[210] BONITO, Mário, **“**Àcerca de Sonho duma Noite de Verão”, texto integrado no programa da 38ª sessão, exibida a 10 Abril 1949; filme: “*Sonho duma Noite de verão*” (A Midsummer Night´s Dream), de Max Reinhardt e William Dieterle, 1935.
[211] BONITO, Mário, **“**Àcerca de Sonho duma Noite de Verão”, Op. Cit.

A constatação das limitações, em termos culturais, da sociedade portuguesa complementada com uma crítica directa às políticas xenófobas ou racistas será o primeiro sinal de uma posição irredutível contra as políticas do Estado português e outros com a mesma ideologia, valorizando o filme como obra de arte e o processo criativo dos seus autores, o que permitirá uma análise estruturada e hierarquizada sobre forma, conteúdo e capacidade técnica de modo a compreender a coerência formal e conceptual da obra em causa.

"*O talento, o esforço artístico, a honestidade profissional e o método de trabalho de Dieterle e Reinhardt organizaram e construíram, a partir de tudo quanto pudesse interessar ao cinema como arte e como espectáculo, uma obra de superior merecimento, solida, tratada, depurada, capaz de satisfazer os mais heterogéneos sectores. O comentário musical, a encenação, o guarda-roupa, o decor, a pormenorização das cenas etc., tudo fluiu do estudo integral do entrecho, do ambiente e das condições de representação e montagem na época shakespeariana.*"[212]

O texto sobre a obra de Billy Wilder[213] também expressa o pormenor da análise com ênfase no processo criativo e o significado dos vários intervenientes, com a consequente coerência artística da obra ou o conjunto de obras, que, neste caso, leva a questionar «*quem é o autor dos filmes de Billy Wilder*»[214] com a colaboração/intervenção de Raymond Chandler e Charles Brackett: "*Nós, que atribuímos a Wilder um temperamento germânico e uma personalidade artística propensa aos temas negros, verificamos haver na sua obra espelhamento da sua personalidade. Mas também acreditamos ter Chandler o elemento que mais directamente promoveu o ajustamento das suas tendências à sua linguagem plástica, embora Brackett, como produtor independente, viesse garantir-lhe a liberdade de concepção, sem a qual o artista se não realiza plenamente."* [215]

A liberdade artística, tema diversas vezes repetido por Mário Bonito no exercício da sua arquitectura, sobretudo nos projectos de habitação unifamiliar, será sempre valorizado na exposição das diversas obras, com destaque para o texto

---

[212] Ibidem.
[213] BONITO, Mário, "Billy Wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»", *Vértice – Revista de Arte e Cultura*, volume XII, nº 104, p. 152 a 156, e integra texto do programa da 108ª sessão, exibida a 10 Fevereiro 1950.
[214] Ibidem.
[215] Ibidem.

"Pueblerina"[216] sobre a obra de Emílio Fernandez, que associa a liberdade artística à responsabilidade social através do retrato da condição social e política mexicana: "*o desequilíbrio das classes, os problemas da terra e do agricultor, o analfabetismo, etc.*".[217]

A abordagem ao cinema de Emílio Fernandez permite desenvolver e apresentar temas interditos à evolução da própria sociedade portuguesa. "*Do cinema mexicano, daquele cinema que procura reatar uma tradição artística interrompida por um complexo conjunto de factores a que não andam alheios factores políticos e sociais, chegaram até nós, (…) as obras de Emílio Fernandez*."[218]

Mário Bonito recorre a uma citação de Weiner e L. Sert, em *L'Architecture d´Aujourd´hui*, para expressar a veracidade dos registos e correspondente ética artística do realizador mexicano, "*o cinema não foi senão um meio de exteriorizar os mais frementes problemas de uma maioria desfavorecida e miserável, «ainda enraizada na velha cultura sobrevivente às leis rígidas da era colonial e às repressões periódicas».*"[219]

Num registo distinto, a dança e o bailado será outro dos seus temas preferidos, desenvolvendo estudos específicos, que interpretam, não só a sua manifestação no cinema, como ainda a sua evolução e respectiva história, desde as suas expressões iniciais até as mais complexas ou híbridas formas *como o bailado cinematográfico, ou mesmo o desenho animado*.

"*Reparando com atenção nos filmes de desenhos animados, veremos que certos «gags» e episódios reflectem (quando o não são mesmo) a pintura, o bailado e a poesia.*"[220]

O cinema animado integrará também as suas preferências com destaque para o texto "Desenho animado, um mundo novo"[221] que apresenta uma abordagem

---

[216] BONITO, Mário, "Pueblerina", integrado no programa da 150ª sessão, exibida a 18 Outubro 1953.
[217] Ibidem.
[218] Ibidem.
[219] Ibidem.
[220] BONITO, Mário, "Desenho animado, um mundo novo", *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*, nº 10, Fevereiro 1954.
[221] BONITO, Mário, "Desenho animado, um mundo novo", *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*, nº 10, Fevereiro 1954; integra texto com o mesmo título do programa da 153ª sessão, exibida a 22 Novembro 1953, como 1ª parte, e integra texto "Desde O velho Moinho às recentes produções de Disney" do programa da 55ª sessão exibida a 15 Janeiro 1950, 2ª parte.

semelhante aos textos sobre a *Dança*, ou seja, estabelecendo "*afinidades com as artes maiores independentes"*.[222]

"*Não será demais perscrutar-lhe uma certa influência de todas as correntes da pintura moderna, principalmente do naturalismo de Dégas, do impressionismo de Monet, com os seus efeitos tomados instantaneamente e do pré-cubismo de Cézanne, onde as cores são cuidadosamente combinadas e há um forte desejo de simplificação geométrica. Nem o surrealismo é indiferente aos desenhos animados."*[223]

A sequência de dois textos, integrados num programa especial dedicado ao *bailado no cinema*, em 1954, intitulados "cinema e bailado"[224] e "o ballet cinematográfico",[225] em conjunto com um texto sobre a história da dança, de 1951, intitulado "Dança, Teatro e Cinema",[226] apresentam um retrato aprofundado do tema.

O texto "Dança, Teatro e Cinema" explicita os vários passos na evolução da dança, com o parágrafo introdutório a destacar o cinema como "*nova arte"* e a apresentar uma definição para a *dança,* distinguindo a condição entre as duas artes:

"O cinema nasce nos fins do século XIX. Tem hoje pouco mais de meio século. Não se vulgarizou, nem se explorou ainda esta nova arte até aos limites. Há ainda quem não sinta o cinema, quem o ignore, quem o destrua…

A «dança» nasceu há muitos milhares de anos. É a mais antiga das artes, aquela que torna irmãs a geometria, o movimento e o drama. Vulgarizou-se. Anda nos pés de todas as crianças, nas suas mãos que fecham as rodas dos jogos infantis. Podemos nada saber de certos povos ainda hoje atrasados, mas temos a certeza que «dançam»."[227]

---

[222] Ibidem.
[223] Ibidem.
[224] BONITO, Mário, "Cinema e bailado", integrado no programa da 173ª sessão, exibida a 4 Julho 1954.
[225] BONITO, Mário, "O ballet cinematográfico", integrado no programa da 174ª sessão, exibida a 18 Julho 1954.
[226] BONITO, Mário, "Dança, Teatro e Cinema", integrado no programa da 89ª sessão exibida a 29 Abril 1951.
[227] BONITO, Mário, "Dança, Teatro e Cinema", Op. Cit.

Verifica-se que a preferência por este tema estará, como afirma, associada ao sentido de *geometria, movimento e drama* e, consequentemente, ao sentido de *composição* que se estende até ao próprio desenho animado, outra das suas preferências.

Para Mário Bonito, a dança integra e informa-se da expressão de várias outras artes: "*Mas falar da dança implica falar da música e da poesia. A natureza veste-se de sentimento poético quando varia a sua côr e a sua luz; o ritmo está em tudo que vive; «A natureza distribuiu ritmos imensos (as marés, as estações, os dias, etc.) e outros, que imperceptíveis como o bater do coração. O homem reproduziu-os na sua linguagem, nas máquinas e nas artes» (M. Bourgat). Nasce a poesia, nasce a música…*"[228]

Para a evolução da dança, em relação ao seu reportório *clássico,* "*a música, o cenário, o jogo de sombras e o trajo terão mais do que nunca que tornar-se o libreto dramático, a própria força do bailado*"[229] Contudo, o "*desdobramento do ballet nestas duas tendências não o destrói. Uma espécie de sobreposição das atitudes «clássicas» e de um «moderno» às vezes animado pelo contraponto acrobático, oferecem belos exemplos do que pode ser obtido pelo dom da dança, em matéria de equilíbrios harmoniosos e expressão. E todas as características do bailado se mantêm: beleza física; coordenação de forças, souplesse; resistência; elevação; equilíbrio; imaginação e expressão.*"[230]

Estas alterações ou desdobramentos que provocam novas sínteses são apresentados como uma evolução natural dos processos da dança e uma continuidade desejada, articulando *tradição* com expressões de *modernidade*.

"*É pois condição especial que o cinema recrie e não reproduza a dança. Fernando Léger tentou, num ambicioso propósito, conseguir cinema bailado. Como interpretes: linhas, volumes, superfícies e objectos (Ballet Mecanique).*"[231]

Em tom de conclusão evoca a necessidade de uma constante revisão do *estado da arte* como forma de evoluir e corresponder às inovações e solicitações da sociedade, ou mesmo, a sua representação, mas actualizada.

---

[228] Ibidem.
[229] Ibidem.
[230] Ibidem.
[231] Ibidem.

"*À sétima arte, a mais recente das artes, nem sempre lhe é útil ligar-se às velhas irmãs sem as rejuvenescer um pouco. Se o teatro tem servido as Isidoras Duncans, os Picassos, e os Stravinsky a coreografarem, a cenografarem e a comporem, a verdade é que ao cinema, são os Gershwins da canção popular, os compositores modestos como Hart e por vezes os cenógrafos quase ignorados que lhe têm aberto os caminhos.*"[232]

Nos dois textos "Cinema e bailado" e "O ballet cinematográfico", que integram um programa especial duplo, manter-se-á o mote do estudo aprofundado e rigoroso com incidência sobre a *linguagem plástica do cinema:* "*tentamos «soletrar» a linguagem plástica do cinema e estudar todas as suas manifestações e tendências, pois cremos que para captar qualquer mensagem «humana», em termos de «arte», é necessário conhecer-se a linguagem em que essa mensagem se exprime, e que para concretizar estilos é preciso analisar as principais obras dos estilistas.*"[233]

A partir do pressuposto que "*qualquer arte é síntese do conteúdo e da forma*"[234], o texto, "Cinema e bailado", debruça-se sobre a complementaridade das várias artes como uma das formas de identificar uma *outra arte*, utilizará o exemplo da *"evolução do bailado em Inglaterra, cuja tradição está na «mascarada», forma de arte que recorria ao poeta, ao compositor musical, ao cantor, ao dançarino e ao arquitecto, de que nos falam as palavras do Comuns, de Milton, as caricaturas de Indigo Jones e as partituras de Purcell, Arne e outros".* [235]
A construção da hipótese, através de diversos argumentos ao longo do texto, desde o Music-hall à "*comunicabilidade despretensiosa de um Fred Astaire ou na alegria espontânea de um Gene Kelly*",[236] do ballet cinematográfico constituir, não só uma disciplina com autonomia dentro do mundo da dança, como ainda uma possível *nova arte*, levará a concluir que *"quando o cinema e a dança se*

[232] Ibidem.
[233] BONITO, Mário, "Cinema e bailado", integrado no programa da 173ª sessão, exibida a 4 Julho 1954.
[234] Ibidem.
[235] Ibidem.
[236] Ibidem.

fundem, não só se origina um novo espectáculo, mas também se enriquece a História dessas artes e, consequentemente, a História da Arte."[237]

No segundo texto,[238] de forma sequencial mantém o mesmo tom e argumentação, contudo, ressalva que a análise anterior remeteu, sobretudo, para o *potencial expressivo* e a *capacidade realizadora* da dança e do cinema e que: "*puzera-se o problema da sua fusão, como consequência natural, não de desejos mercantilistas, mas de ambições artísticas, e afirmara-se ser prematuro exigir desta fusão «pureza e maturidade», pois ela seria, por ora, apenas «promessa de realizar-se», tanto mais que era sujeita, como na Arquitectura, a todas as vicissitudes dos «nossos tempos», reflectindo o belo e do feio que os determinam pela sujeição ao industrialismo, choque ideológico, instabilidade social, e muitas coisas mais."*[239]
Esta relação entre *«pureza e maturidade» e «promessa de realizar-se»* referenciada ao campo da Arquitectura, no ano de 1954, com o Edifício do Ouro, ainda em construção, e os edifícios das rua Coutinho de Azevedo e do gaveto da rua do Bonfim em processos de licenciamento, poderá transparecer, não só os condicionalismos naturais do exercício profissional, como ainda a consciência do campo experimental em que operava, sobretudo, no edifício do gaveto da rua do Bonfim,[240] como se verá.

Contudo, o processo criativo será abordado, num conjunto de textos, de forma específica e rigorosa com a explicitação dos processos técnicos através da definição de parâmetros precisos, demonstrando a objectividade necessária para a elaboração de uma obra artística, afastando a ideia de um processo individual onde o autor é *"anárquico e original à saciedade*"[241] ou um "*lírico visionário capaz de conceber por obra e graça, ou por interferência de uma intuição anónima*",[242] conforme afirmado sobre os autores da arquitectura moderna.

---

[237] Ibidem.
[238] BONITO, Mário, "O ballet cinematográfico", integrado no programa da 174ª sessão, exibida a 18 Julho 1954.
[239] Ibidem.
[240] O projecto de licenciamento é datado de Julho de 1954, o mesmo mês do programa especial sobre dança com os dois textos.
[241] BONITO; Mário, *"*Um arquitecto de luz e celulóide*", Vértice – Revista de Arte e Cultura*, nº 83, vol. X, Julho 1950, p. 41 a 44.
[242] Ibidem.

No texto "Apontamento para uma análise do filme",[243] Mário Bonito estrutura a abordagem ao filme por nove pontos – *assunto, principais locais da acção, décor, música de fundo e sonorização, planos sonoros, o burlesco como preparação dramática, ritmo e montagem, movimentos de câmara e guarda-roupa* – a partir dos quais explicita e analisa o seu enredo e os seus processos técnicos, mas não sem antes, num paragrafo inicial, apresentar as particularidades do autor como forma de despertar a curiosidade para a sua obra: "*A obra de John Ford parece conter um sentido poético cheio de optimismo. As suas histórias acabam deixando-nos a certeza de que algo foi feito e será continuado no futuro. Seria interessante analisar qual a unidade e o sentido geral da sua obra, o que há nela de militarismo e ética militar, de sonho marítimo ou epopeia continental e, sobretudo, de misticismo. Seria necessário ainda aproximar a sua personalidade artística da época em que vivemos da sua formação católica-romana, característica da Irlanda do sul, e da hereditariedade que lhe anda no sangue.*"[244]

Assim, transparece de forma clara a necessidade de conhecer o autor/artista para a seguir compreender e (re)interpretar a sua obra. Este método de aprendizagem, que permite aprofundar o conhecimento particular de uma matéria, percebendo a sua matriz base e os *motivos objectivos* da sua concepção, permitindo assim a sua reinterpretação, será determinante para o processo criativo de Mário Bonito.

No texto "Documentário e cinema de ficção",[245] ao abordar um género cinematográfico específico, o documentário, evidência as suas características e clarifica, mais uma vez, possíveis interpretações superficiais: *"Porém ao conceito de documentário associa-se frequentemente a ideia de peliculas de curta-metragem, sem que o público se aperceba de que só a linguagem*

[243] BONITO, Mário, "Apontamento para uma análise do filme"**;** integrado no programa da 68ª sessão, exibida a 11 Junho 1950; filme: "*A primeira batalha"* (The Plough and the Stars), de John Ford, 1937.
[244] Ibidem.
[245] BONITO; Mário, "Documentário e cinema de ficção", integrado no programa da sessão extraordinária exibida a 31 Maio e 1 Junho 1951; texto repetido do programa da 226ª sessão, exibida a 8 Novembro 1956.

cinematográfica, o método de narração e os próprios assuntos desenvolvidos e apresentados poderão defini-lo."[246]

Destaca, ainda, o campo do processo criativo e a importância da pormenorização como consequência mas, sobretudo, reforço do pretendido pela obra, salientando, assim, as suas particularidades e conteúdo com "*a aceleração do momento histórico*" como condição a explorar: "*Uns toques na sequência das cenas, o corte dos aspectos supérfluos surgidos após a revelagem da pelicula, uma tonalidade geral ao longo do filme (como se fosse uma tela pintada), uma nota viva de luz ou de movimento, uma sonorização construída sobre ruídos ampliados ou sons esbatidos, certos efeitos musicais (que estão para o cinema como os sinais ortográficos para a escrita) eis o documentário – mensagem do presente, material histórico do futuro."* [247]

Mas será num texto introdutório da publicação intitulado *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas,*[248] que o processo analítico estará mais explicito, anunciado como "*uma noção geral dos processo técnicos que tornam «visuais» as obras «pensadas» literariamente, servindo o Teatro, a Literatura e o Cinema como guias*".[249]

A partir de uma simples história, "*João está só no mundo. Atirou-se a um poço*",[250] que logo a seguir identifica como *o enredo – argumento cinematográfico* –, o texto monta todo o processo criativo anunciando os vários passos e as técnicas utilizadas. O passo seguinte será desenvolver o *argumento cinematográfico* em pelo menos os seguintes pontos: "*1º – Caracterizar psicologicamente o João; 2º – Criar subjectivamente as imagens da sua solidão; 3º – Dramatizar subjectivamente o acto do seu suicídio."* [251]

Após um breve desenvolvimento dos referidos pontos, evocando o processo teatral de forma comparativa, apresenta o significado de três momentos do processo criativo, específicos do cinema, "a *planificação, os planos e a montagem"* que definem a *linguagem do cinema*, "*tal como a pintura se exprime*

---

[246] Ibidem.
[247] Ibidem.
[248] BONITO, Mário, "Introdução" (fragmentos de uma palestra), *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas*, Cine-Clube do Porto, s/data.
[249] Ibidem.
[250] Ibidem.
[251] Ibidem.

por uma combinação de cores e de linhas, a arquitectura por uma conjugação de volumes e de planos e a música por uma relação de sons e de ritmos."[252]

A exposição termina com uma comparação entre a interpretação do enredo no teatro e no cinema:

"*Em teatro o caso do suicídio e a existência do poço, deveriam ser preparados num diálogo entre João e o figurante X, acompanhado de larga gesticulação, potência de voz e dicção apropriada: O figurante X sairia, João levantar-se-ia, e encaminhar-se-ia para a porta.*

João – (para si) Que frio, que frio de morte! (sai).

O figurante X – (entrando e vendo a sala vazia) João! (corre para a porta e chama) João, João!

Com este grito longo e desesperado cai o pano.

Em cinema lança-se mão dos planos e da montagem deste modo:

1. «Plano» de João aproximando-se do poço e sentando-se.

2. João com a cabeça entre as mãos.

3. A mão de João arranca uma raiz.

4. João visto de costas, debruça-se no poço.

5. Uma pedra cai na água.

6. Círculos de água.

7. Sirene de fábrica que silva.

8. Pés de João enterrados na lama.

9. Sirene de fábrica que silva.

10. Marca dos sapatos de João na lama.

11. Operários saindo alegremente da fábrica.

12. Operários passando pelo poço.

13. Poço isolado na paisagem."[253]

A interpretação poética de um simples enredo – uma linha de texto – com duas expressões distintas, mas com o mesmo sentimento, remete para a clarificação da relação forma-conteúdo e para suas referências artísticas que, neste caso,

[252] Ibidem.
[253] Ibidem.

remetem para o expressionismo russo e alemão – Eisenstein, Murnau e Fritz Lang – e para o neo-realismo italiano – Roberto Rosselini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti – ou mesmo para Manoel de Oliveira com a sua "*Douro*, *fauna fluvial".*

Esta capacidade de síntese na exposição e explicitação das matérias, característica constante na sua escrita, transparecerá na sua obra arquitectónica com destaque para a coerência conceptual e formal das suas propostas resultante da identificação clara das condições da encomenda e suas condicionantes.

A **Secção Infantil do Cine-Clube do Porto**, criada em 1952, funciona autonomamente, realizando sessões especialmente organizadas para menores dos 6 aos 13 anos, com filmes de 16 mm, próprios para essas idades e acompanhados pelo respectivo programa. Mário Bonito organiza as sessões para a secção infantil de 1952 a 1959 com Maria Helena Alves Costa, participando activamente na escrita dos respectivos programas. As sessões serão orientadas e comentadas por um membro da direcção do clube – Mário Bonito – e pela directora da Secção Infantil – Maria Helena Alves Costa.
Será de salientar que as sessões exibidas aos domingos à tarde têm uma particularidade – não podem assistir adultos.

Aos sete anos de actividade desta secção corresponde um número elevado de textos tendo em conta a exibição, em média, de duas sessões por mês, o que totaliza aproximadamente 56 documentos/textos, escritos por Mário Bonito.
A necessidade e o significado do discurso oral, na transmissão de informação/conhecimento nestas apresentações, serão traduzidos para os reduzidos programas com um texto síntese, sempre acompanhado e finalizado pelas palavras *guarda e colecciona este programa*.
Verifica-se que o texto do programa nunca se repete, mesmo quando os filmes são vistos em reposição. A primeira característica desta escrita será a forma como se transmite a informação, isto é, de forma acessível a crianças de diversas idades. Contudo, a informação é transmitida com todo o rigor – a técnica e o conteúdo – aumentando progressivamente o grau de exigência.

A informação será transmitida, incutindo responsabilidade, tendo como base os filmes a exibir, apresentando os factos técnicos, enquadramentos e o enredo ou temas da história. As crianças são, em certas ocasiões, confrontadas com a descrição do processo de triagem, preparação e exibição dos filmes, incluindo a elaboração do programa.
A consciência do significado de cada sessão e do filme é transmitida de forma culta, mas sem perder o sentido de humor necessário no equilíbrio natural do registo, para uma assistência constituída por menores dos treze anos.
O exercício de análise existente nos filmes das sessões regulares dos adultos – conteúdo e forma – será transmitido para as sessões infantis com o proporcional grau de exigência, mas sem perder o incentivo pedagógico e didáctico: "*Pode dizer-se que não compreendiam os «bonecos animados», indo as preferências para os personagens de carne e osso e para as coisas semelhantes àquelas que os rodeiam e às quais se habituaram. Revelaram também que o cinema, para ser compreendido, precisa de ser ensinado, assim a modos que se aprender a ler.*"[254]

A importância atribuída, por Mário Bonito, ao tema da criança na arte, conhecimento/cultura e na arquitectura, será personificada com a definição de um espaço dedicado, exclusivamente, à sua formação/diversão, indo ao encontro das preocupações manifestadas na sua Comunicação, no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, intitulada "Tarefas do Arquitecto – A Arquitectura e a Criança".[255] Este diálogo, entre as várias disciplinas do saber, influenciará a sua criação e divulgação cultural mas, sobretudo, informará o seu processo criativo/projectual, com referências e sistemas de triagem com a assimilação de métodos, formas e conteúdos.

No programa especial, de Outubro de 1955, comemorativo das duzentas sessões e dez anos de actividade do Cine-Clube do Porto, Mário Bonito escreve o texto de introdução, cujas últimas linhas demonstram a sua militância e paixão

[254] BONITO, Mário, "Notas sobre as fitas", texto integrado no programa da 53ª sessão exibida a 19 Fevereiro 1956. Observações sobre uma sessão extra, fora do Cine-Clube do Porto, e o respectivo comportamento das crianças perante os filmes exibidos.
[255] Conforme já explicitado, na abordagem da comunicação no ponto sobre arquitectura.

pelo cinema como arte e vida, enumerando e explicando a diferença entre três tipos/grupos de cine-clubistas:

"*I grupo – os que se interessam pela cultura cinematográfica, dentro e fora dos cine-clubes e, consequentemente, trabalham pelo cine-clubismo;*

II grupo – os que apenas parece interessarem-se por este cine-clube como órgão associativo, dispostos mesmo a porem o cinema em plano secundário;

III grupo – os que, alheios a uma coisa e a outra, procuram para já, nestas sessões, uma evasão incaracterística, que lhes é facilitada pela exiguidade da cota em relação ao número de sessões que se lhes oferece."

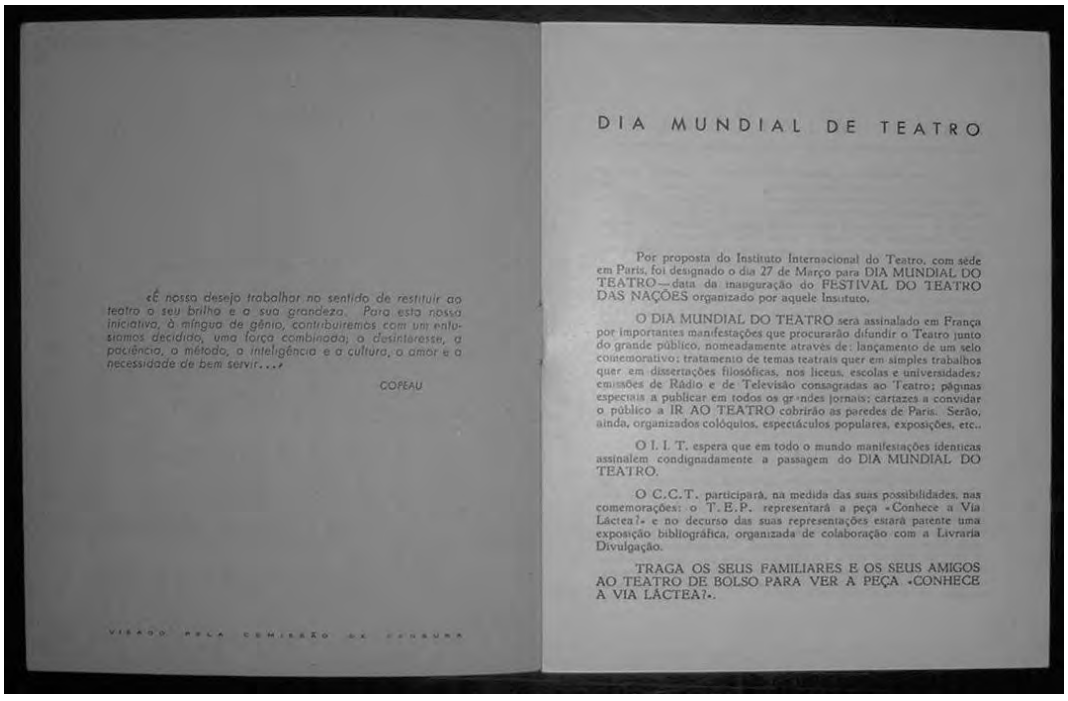
E concluía… *"Confesso sentir uma particular simpatia pelo primeiro grupo e uma forte esperança no terceiro. Quanto ao segundo grupo, sinto que quem não gosta verdadeiramente de cinema pouco ou nada pode contribuir para firmar as bases sobre o qual assenta a vida associativa em clubes de cinema.*

Isto aprendemos nós em 10 anos de experiência cine-clubista, e os anos que se seguirão serão, pela minha parte, sempre consagrados ao desenvolvimento do gosto pelo cinema, do amor pelo cinema, o que equivale a dizer, gosto e amor pela cultura, pela arte, pela vida, pelo semelhante, por tudo quanto o cinema representa, é e reflecte como um espelho."[256]

Para Mário Bonito, o Cine-Clube incorpora, não só a dimensão/função social, como ainda será um espaço ou uma plataforma experimental para manifestar/testar/apurar a sua artisticidade – *"onde a fotografia, a poesia, a música, a pintura, a escultura e todas as outras artes, se fundem para modelar em movimento emoções contidas e insuspeitadas."* [257]

O seu universo arquitectónico será, indelevelmente, enriquecido e marcado por este quotidiano.

[256] BONITO, Mário, "Uma sessão comemorativa", Programa da 200ª sessão, de 9 Outubro 1955, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto.
[257] BONITO, Mário, "Uma escola de cinema", Programa da 109ª sessão, de 2 de Março de 1952, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto.



«É nosso desejo trabalhar no sentido de restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza. Para esta nossa iniciativa, à míngua de gênio, contribuiremos com um entusiasmo decidido, uma força combinada; o desinteresse, a paciência, o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade de bem servir...»

COPEAU

VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

DIA MUNDIAL DE TEATRO

Por proposta do Instituto Internacional do Teatro, com sede em Paris, foi designado o dia 27 de Março para DIA MUNDIAL DO TEATRO — data da inauguração do FESTIVAL DO TEATRO DAS NAÇÕES organizado por aquele Instituto.

O DIA MUNDIAL DO TEATRO será assinalado em França por importantes manifestações que procurarão difundir o Teatro junto do grande público, nomeadamente através de: lançamento de um selo comemorativo; tratamento de temas teatrais quer em simples trabalhos quer em dissertações filosóficas, nos liceus, escolas e universidades; emissões de Rádio e de Televisão consagradas ao Teatro; páginas especiais a publicar em todos os grandes jornais; cartazes a convidar o público a IR AO TEATRO cobrirão as paredes de Paris. Serão, ainda, organizados colóquios, espectáculos populares, exposições, etc..

O I. I. T. espera que em todo o mundo manifestações identicas assinalem condignadamente a passagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO.

O C.C.T. participará, na medida das suas possibilidades, nas comemorações: o T. E. P. representará a peça «Conhece a Via Láctea?» e no decurso das suas representações estará patente uma exposição bibliográfica, organizada de colaboração com a Livraria Divulgação.

TRAGA OS SEUS FAMILIARES E OS SEUS AMIGOS AO TEATRO DE BOLSO PARA VER A PEÇA «CONHECE A VIA LÁCTEA?».

Fig. 1 Mário Bonito, “Dia Mundial de Teatro”, Programa da peça nº 34 “O Rinoceronte”, Eugène Ionesco, Novembro 1960

2.1.3 Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

A escrita sobre o tema do teatro é recorrente nos textos que abordam a actividade artística. Os textos, nos programas do Cine-Clube do Porto, remetem em variadas ocasiões para a necessidade das duas artes se *servirem* em complementaridade. A transição de Mário Bonito para a direcção do Círculo de Cultura Teatral reforça a sua relação com as várias artes, afirmando a consequente cooperação entre as duas associações. [258]

"E porque esquecem que qualquer arte é uma síntese do conteúdo e da forma, pede-se ao cinema que seja teatro, literatura, pintura, fotografia, etc. pede-se-lhe que seja tudo menos que seja cinema. E ele resiste ainda…"[259]

Poder-se-á interpretar que será assim, em termos compositivos, para todas as artes, incluindo o teatro. Identificando a especificidade de cada disciplina e a particularidade dos seus instrumentos, Mário Bonito interpreta a conjugação/inclusão de todas as artes no processo criativo como forma culta de desenvolver/aprofundar os vários temas e seus significados – conteúdo, forma, composição e comunicação.

A importância da formação e responsabilização social das diversas associações relacionadas às actividades culturais da cidade será tema chave na abordagem das deficiências ou ausência de acontecimentos culturais de relevância e mérito na transmissão de conhecimento exigente e contemporâneo.

"Enfim, o objectivo é aqui o de obter consciência critica, lucida compreensão e tudo o resto que define atitudes comuns a todas as realizações culturais e actividades do pensamento, seja na literatura, na música, na pintura e no teatro, seja no cinema. Mas obtê-la pela forma mais directa e cómoda, já que a vida moderna absorve, na vertigem da velocidade e na diversidade dos aspectos que detêm a nossa atenção, o tempo necessário ao estudo pausado e lento das artes e das letras.

Os clubes de literatura, os clubes de Belas Artes, os de teatro e os de cinema, são tanto urgentes quanto menor é a nossa disponibilidade de tempo e maior a

[258] Ver Parte 1 – Tempo e Lugar.
[259] BONITO, Mário, "Uma escola de cinema", Programa da 109ª sessão, de 2 Março 1952, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto.

necessidade de mantermos o espírito sempre ligado às realizações do próprio espírito."[260]

A escrita especializada, de estudo e investigação específica de temas ou géneros, sobre o teatro não está presente na obra de Mário Bonito, como no caso do cinema. Contudo, a elaboração dos novos programas, implementados durante a sua direcção, destacam-se pela inclusão de diversos textos, de autores e publicações de referência, sobre o estudo de correntes/tendências artísticas do teatro ou sobre temas associados às peças em cena.
Os textos de enquadramento e explicitação do teatro de Vanguarda, em França, intitulados *A linguagem do "avant-garde"*[261] e *o anti-teatro de Ionesco*,[262] incluídos no primeiro programa com o novo formato[263], da peça de Eugène Ionesco, intitulada *O Rinoceronte*[264] são exemplos do rigor e qualidade dos estudos que abordavam as temáticas e os autores das peças.

O texto de Luiz Francisco Rebello, intitulado *Ibsen e o teatro moderno*[265] incluído no programa seguinte, sobre a peça intitulada *Hedda Gabler*,[266] aborda Henrik Ibsen e a moderna dramaturgia, terminando com as seguintes palavras *"aos olhos dos seus contemporâneos, Ibsen, com os seus dramas de reivindicação e protesto, era o arauto de uma nova verdade, o criador de um novo teatro – o teatro de ideias. Toda a obra de Henrik Ibsen nos dá notícia de uma dramática aspiração de verdade e liberdade – definidas por ele como «os verdadeiros pilares da sociedade», na réplica final da peça homónima – a cada passo ameaçadas pelos interesses que governam um mundo falseado na sua base. O choque inevitável entre o individuo e esse mundo constituirá, assim, o tema*

---

[260] BONITO, Mário, "O que é um Cine-Clube"**,** Catálogo de inauguração de Cine-Clube de Guimarães, Maio/Julho 1958.
[261] VANNIER, Jean, "A linguagem do «avant-garde»", *Theatre Populaire*, nº 18 – 1º, Maio 1956.
[262] NAVARRO, F. P, "O anti-teatro de Ionesco"*, Indice de Artes y Letras*, 1960.
[263] Designado por Tipo B na análise do desenho no teatro – 2.2.3 Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto
[264] Peça nº 34 – "O Rinoceronte", *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto,* 3 actos e 4 quadros de Eugène Ionesco, apresentação no Teatro de Bolso, data de estreia: 12 Novembro 1960, autor: Eugène Ionesco, tradutor/adaptador e encenador: António Pedro, cenógrafo: A. Baganha.
[265] REBELLO, Luiz Francisco, "Ibsen e o teatro moderno", *Teatro Moderno (caminhos e figuras)*.
[266] Peça nº 35 – "Hedda Gabler", *Círculo de Cultura Teatral - Teatro Experimental do Porto*, 4 actos de Henrik Ibsen; apresentação no Teatro de Bolso, data de estreia: 9 Janeiro 1961, autor: Henrik Ibsen, tradutor: Correia Alves, encenador: João Guedes, cenógrafo: António Pedro.

central do seu teatro."[267] O papel do comentador ou do crítico, no cinema, teatro e outras áreas, será entendido por Mário Bonito como uma tarefa de responsabilidade técnica e social, enquadrada ou atribuída a um estudioso que revele a "*mensagem humana em termos de arte*."[268]

Em contrapartida, a persistência da análise e correspondentes estudos eram recebidos, em certos momentos, pelo público/espectadores com incompreensão e afastamento, pondo em causa não só o seu conteúdo como ainda a sua necessidade. Serão vários os momentos em que o conhecimento e a especialização do saber, ou seja, a intervenção culta será defendida e incentivada por Mário bonito e por outros protagonistas da criação ou/e divulgação cultural.

"Estas nossas palavras dirigem-se àqueles que nos supõem formalistas porque tentamos soletrar linguagem plástica do cinema, e estudar todas as suas manifestações e tendências. Não esquecem eles próprios, que para se captar qualquer mensagem *humana em termos de arte* é necessário conhecer-se a linguagem em que essa mensagem se exprime."[269]

O espaço da escrita será, sobretudo, absorvido com a sua participação na elaboração de duas peças, em paralelo à cenografia, figurinos e encenação, com a tradução e adaptação livre de *A Lua ou a Outra,*[270] de Isabelle Schreiber, a adaptação de *Madrugada*,[271] de António Buero Vallejo e a adaptação especial para o TEP de *Conhece a Via Láctea?,*[272] de Karl Wattlinger.

---

[267] REBELLO, Luiz Francisco, "Ibsen e o teatro moderno", *Teatro Moderno (caminhos e figuras)* in Programa da Peça nº 35 – "Hedda Gabler", de Henrik Ibsen, *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto*, Janeiro 1961.

[268] BONITO, Mário, "Uma escola de cinema", Programa da 109ª sessão, de 2 Março 1952, Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto.

[269] Ibidem.

[270] Peça nº 46 – "A Lua e a Outra", *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto*, Espectáculo com apresentação para a Câmara Municipal do Porto no Terreiro da Sé, data de estreia: 24 Janeiro 1963, autor: Isabelle Schreiber, encenação: Dalila Rocha, tradução, cenografia e figurinos: Mário Bonito, s/programa.

[271] Peça nº 42 – "Madrugada"**,** *Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto*, Episódio dramático em 2 actos; apresentação no Teatro de Bolso, data de estreia: 26 Maio 1962, autor: António Buero Vallejo, adaptador, cenógrafo e encenador: Mário Bonito, Época Teatral 61-62; 3º Espectáculo.

[272] Peça nº 41 – "Conhece a Via Láctea?", *Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto*, dois actos e um epílogo, apresentação no Teatro de Bolso, data de estreia: 23 Março 1962, autor: Karl Wattlinger, tradução: Kathe Brundt Costa, encenador: João Guedes, assistente encenador: Dalila Rocha, adaptação especial para o TEP e cenógrafo: Mário Bonito, Época Teatral 61-62; 2º Espectáculo.

A ideia aperfeiçoa-se esclarece-se, deixa de ser uma abstração, uma imagem, para ser um "destino marcado".

Nestas peças Cortez analisa sobretudo certas camadas de uma burguesia em crise. Zilda, Lodo, Bâton, La-lás registam como um sismógrafo a profunda perturbação operada na sociedade e nas consciências pela conflagração mundial de 1914-18.

"Geração Perdida" segundo uma frase lapidar de Gertrude Stein, declínio irremediável, assim se entende o significado profundo desse destino não abstracto, mas visível, histórico.

Outra face do teatro de Cortez é formada por "Tá-Mar" e "Saias". O próprio autor explica a sua atracção pelos temas tratados nestas peças, através da fala de um personagem de Bâton: "Eu sei por ouvir dizer que há criaturas no mundo que mourejam de Sol a Sol. E lutam com dificuldades. A vida dessa gente é fatigante... Mas que socego! Que tranquilidade moral..."

Foi talvez a procura desta tranquilidade moral que levou Cortez ao convívio dos pescadores da Nazaré, onde durante meses estudou o meio e os indivíduos, ou até ao contacto dos camponeses de Miranda, assimilando-lhes o dialecto que vai usar nas "Saias".

No entanto — Tá-Mar parece uma obra mais conseguida, apesar de uma análise superficial da vida dos pescadores, fixando de preferencia os caracteres morais das figuras, a nobreza de sentimentos em Maria Bem, Leonor e Lavagante. A preocupação excessiva de fidelidade ao real, expresso através de um dialecto regional restringe o valor da outra peça de sabor populista que Alfredo Cortez efectuou em "Saias".

"Lourdes, Domus, Ouro" formam um tríptico representativo de uma fase que Luís Francisco Rebelo considerou "Teatro de Tese" Em "Domus" o debate entre a tradição expressa por D. Joana e o pretenso modernismo de Maria Antónia contraposto a um Rui anarquista, desiludido e cansado, em regresso ao "Domus" familiar, qual novo filho pródigo: Em "O Ouro" o debate entre a ciência, a maternidade e a religião: em "Lourdes" vislumbra-se na propria dedicatória do autor a intenção de glorificar os que sofrem e se redimem pela fé religiosa.

O OIRO

DRAMA EM 3 ACTOS DE
ALFREDO CORTEZ

DISTRIBUIÇÃO
por ordem das entradas em cena:

Maria Teresa	Dalila Rocha
Mónica	Madalena Braga
Paulo Maia	João Guedes
João Gonçalo Vaz	Vasco de Lima Couto
Domingos	José Silva

FIGURAÇÃO POR ALUNOS DO T.E.P.

A ESTÁTUA QUE FIGURA EM CENA É DA AUTORIA DO ESCULTOR EDUARDO TAVARES

ENCENAÇÃO DE
JOÃO GUEDES

CENÁRIO DE
MÁRIO BONITO

ASSISTENTE
AUGUSTO GOMES

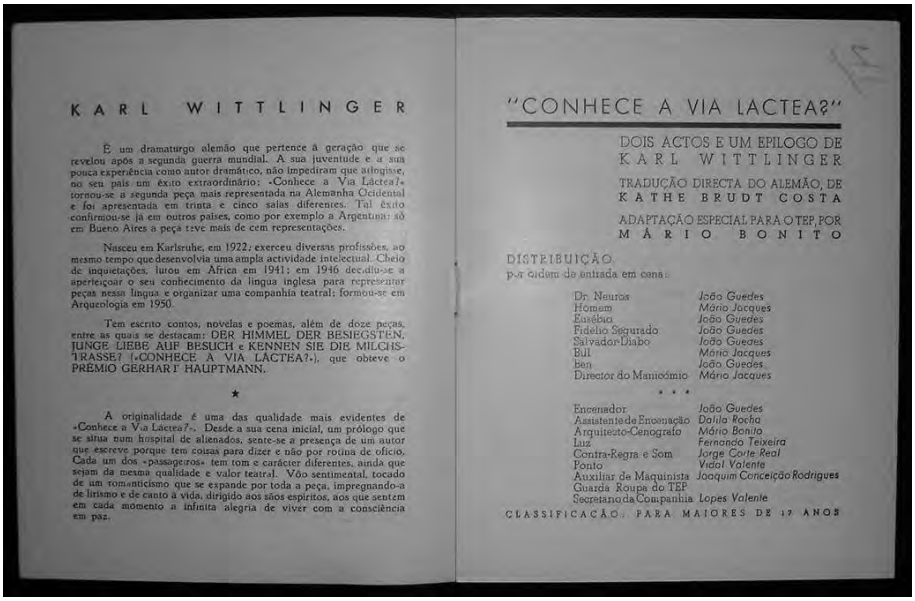
Luz:	Fernando Teixeira
Contra-Regra e som:	J. Corte-Real
Ponto:	Lopes Valente
Ponto Estagiário:	Vidal Valente
Maquinista:	José Ribeiro
Guarda Roupa do T.E.P.	

Móveis de José Alves Bento (Móveis Bento) e Carlos Costa

A ACÇÃO PASSA-SE NA ACTUALIDADE

PROGRAMA PARA MAIORES DE 12 ANOS

Fig. 2 Programa da peça nº 39 “O Oiro”, Época Teatral 60-61; 5º Espectáculo; 20-06-1961



KARL WITTLINGER

É um dramaturgo alemão que pertence à geração que se revelou após a segunda guerra mundial. A sua juventude e a sua pouca experiência como autor dramático, não impediram que alcançasse, no seu país um êxito extraordinário: «Conhece a Via Láctea?» tornou-se a segunda peça mais representada na Alemanha Ocidental e foi apresentada em trinta e cinco salas diferentes. Tal êxito confirmou-se já em outros países, como por exemplo a Argentina: só em Bueno Aires a peça teve mais de cem representações.

Nasceu em Karlsruhe, em 1922; exerceu diversas profissões, ao mesmo tempo que desenvolvia uma ampla actividade intelectual. Cheio de inquietações, lutou em África em 1941; em 1946 decidiu-se a aperfeiçoar o seu conhecimento da língua inglesa para representar peças nessa língua e organizar uma companhia teatral; formou-se em Arqueologia em 1950.

Tem escrito contos, novelas e poemas, além de doze peças, entre as quais se destacam: DER HIMMEL DER BESIEGSTEN, JUNGE LIEBE AUF BESUCH e KENNEN SIE DIE MILCHSTRASSE? («CONHECE A VIA LÁCTEA?»), que obteve o PRÉMIO GERHART HAUPTMANN.

★

A originalidade é uma das qualidade mais evidentes de «Conhece a Via Láctea?». Desde a sua cena inicial, um prólogo que se situa num hospital de alienados, sente-se a presença de um autor que escreve porque tem coisas para dizer e não por rotina de ofício. Cada um dos «passageiros» tem tom e carácter diferentes, ainda que sejam da mesma qualidade e valor teatral. Vão sentimental, tocado de um romanticismo que se expande por toda a peça, impregnando-a de lirismo e de canto à vida, dirigido aos sãos espíritos, aos que sentem em cada momento a infinita alegria de viver com a consciência em paz.

"CONHECE A VIA LACTEA?"

DOIS ACTOS E UM EPILOGO DE
KARL WITTLINGER

TRADUÇÃO DIRECTA DO ALEMÃO, DE
KATHE BRUDT COSTA

ADAPTAÇÃO ESPECIAL PARA O TEP, POR
MÁRIO BONITO

DISTRIBUIÇÃO
por ordem de entrada em cena:

Dr. Neuros	João Guedes
Homem	Mário Jacques
Eusébio	João Guedes
Fidélio Segurado	João Guedes
Salvador-Diabo	João Guedes
Bull	Mário Jacques
Ben	João Guedes
Director do Manicómio	Mário Jacques

* * *

Encenador	João Guedes
Assistente de Encenação	Dalila Rocha
Arquitecto-Cenógrafo	Mário Bonito
Luz	Fernando Teixeira
Contra-Regra e Som	Jorge Corte-Real
Ponto	Vidal Valente
Auxiliar de Maquinista	Joaquim Conceição Rodrigues
Guarda Roupa do TEP	
Secretário da Companhia	Lopes Valente

CLASSIFICAÇÃO: PARA MAIORES DE 12 ANOS

Fig. 3 Programa da peça nº 41 “Conhece a Via Lactea?”, Época Teatral 61-62; 2º Espectáculo; 23-03-1962

Dos programas elaborados, no início dos anos sessenta e durante a sua direcção destacam-se dois textos de carácter quase institucional, no entanto os temas sobre a criatividade, o valor do processo criativo como a elevação da obra ao seu estado de arte e respectiva repercussão social estarão presentes.

O primeiro refere-se a um texto[273] de enquadramento e explicitação da escolha da peça e seu processo de trabalho de Junho de 1961, integrado no programa da 39ª Peça intitulada *O Oiro*.[274]

O texto surge da necessidade de Mário Bonito justificar a escolha – "*da inteira responsabilidade da direcção do Círculo de Cultura Teatral*"[275] – da peça a representar e do seu encenador, na sequência da ausência, por doença,[276] de António Pedro. Condicionado pelo elenco disponível e pelo requisito da peça pertencer à dramaturgia moderna portuguesa, é proposto Alfredo Cortez e a sua peça *O Oiro*.

Percebe-se, pela exposição do texto, que a escolha não era pacífica, afirmando à partida que "*não ser O Oiro o melhor exemplo, ou o mais completo da sua obra teatral*", [277] contudo, apesar de condicionado pelas circunstâncias do momento, pretende "*levar ao teatro aquilo que apesar de tudo era indubitavelmente teatro*", evocando em seguida que *"os aspectos formais-desenvolvimento de um tema pela escrita teatral – podia representar para os sócios e para o público iniciado (…) uma espécie de exercício de recepção e de formação do seu gosto e da sua cultura."*[278]

O papel/função social do teatro volta a estar expresso, de forma determinante, nas escolhas e caminhos traçados por Mário Bonito, mesmo nas condições mais adversas. Com um destaque particular sobre a qualidade do texto da peça – "*um*

[273] BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Círculo de Cultura Teatral - Teatro Experimental do Porto, Época Teatral 60–61; 5º Espectáculo; 20-06-1961.
[274] Peça nº 39 – "O Oiro", Círculo de Cultura Teatral - Teatro Experimental do Porto, Drama em 3 actos, apresentação no Teatro de Bolso, data de estreia: 20 Junho 1961, autor: Alfredo Cortez, encenador: João Guedes, cenógrafo: Mário Bonito, assistente: Augusto Gomes, (Estátua que figura em cena do escultor Eduardo Tavares), Época Teatral 60–61; 5º Espectáculo.
[275] BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Op. Cit.
[276] O motivo do afastamento de António Pedro não está bem esclarecido com várias versões, contudo no presente texto é referido – por doença.
[277] BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Op. Cit.
[278] Ibidem.

escrito em português correcto" [279] – termina a exposição com a estratégia utilizada na encenação – com as indicações do autor *não respeitadas* – substituindo[280] "em nítido contraste" a célebre pintura de Goya, *Saturno devorando um filho,* pela *Senhora do Ó,* deixando as restantes explicitações à liberdade criativa do processo artístico.

"Daqui para diante, e por natural desejo de enriquecimento plástico, tudo o resto vem por severo antagonismo entre o Feio e o Belo, O Bom e o Mau, a Ciência e a Fé, a Luz e a Sombra…

E sempre, como derradeiro objectivo, nível, equilíbrio, novidade e escrupuloso respeito pelo texto teatral."[281]

O segundo texto refere-se ao *Dia Mundial de Teatro,* da responsabilidade da direcção do Círculo de Cultura Teatral, de Março de 1962, integrado no programa da peça *Conhece a Via Láctea?*.[282]

A relevância do breve texto deve-se à forma como, através da evocação do *Dia Mundial do Teatro*, se expõe as fragilidades dos circuitos, acontecimentos e actividades culturais, no país, em relação a outros países, nomeadamente a França, a quem se deve a comemoração do respectivo *Dia*.

A condição da cidade do Porto, e do País, é evocada por omissão de actividades, assentando o texto numa explicitação clara das diversas áreas de produção e divulgação cultural que se associam a este acontecimento, num país estrangeiro.

O início do texto remete para a origem do Dia Mundial de Teatro – proposta do Instituto Internacional do Teatro, com sede em Paris – e sua associação à inauguração do *Festival do Teatro das Nações*.

A extensa e detalhada descrição das diversas actividades e acontecimentos, interligando as várias formas de criação e divulgação cultural e artística, reforça a dicotomia entre os dois países, não só em comemorar o dia, como ainda na afirmação e divulgação da cultura, acessível a todos, como uma necessidade para a progressão da sociedade.

---

[279] Ibidem.

[280] "*A encenação decidiu-se, para equilíbrio e ressonância do drama interior de Maria Tereza, por um apontamento ascético claramente expresso pela presença da* Senhora do Ó*"*, BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Op. Cit.

[281] BONITO, Mário, Op. Cit.

[282] Peça nº 41 – "Conhece a Via Láctea?", Op. Cit.

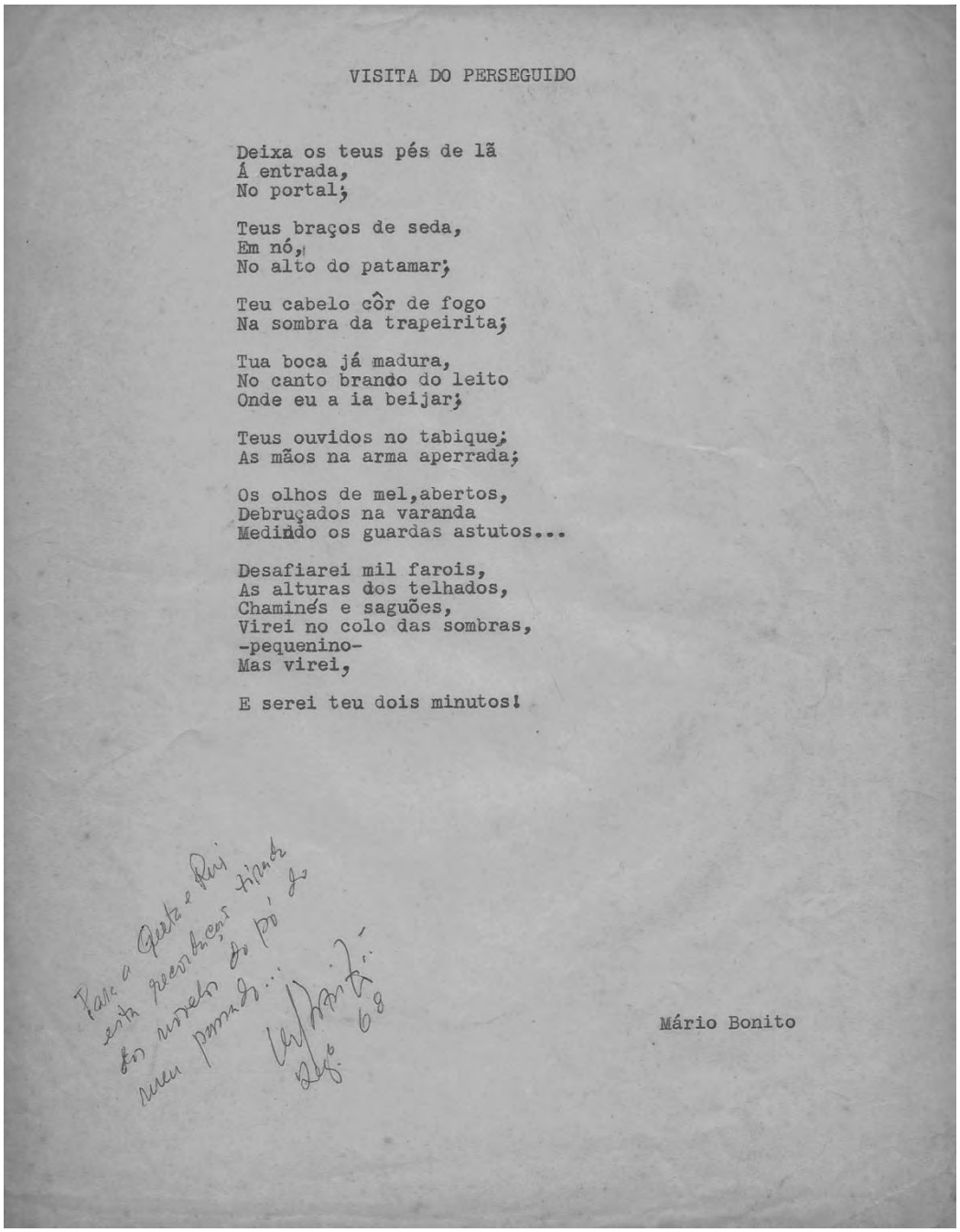
O ensino de níveis distintos é evocado como um meio fundamental de aprofundamento e compreensão das várias expressões de cultura com o *"tratamento de temas teatrais quer em simples trabalhos, quer em dissertações filosóficas, nos liceus, escolas e universidades".*[283]

Em contrapartida, a noção de uma participação efectiva das instituições e da população em geral numa celebração de cultura e arte é reforçada com *"emissões de rádio e de Televisão consagradas ao Teatro; páginas especiais a publicar em todos os grandes jornais, cartazes a convidar o público a IR AO TEATRO cobrirão as paredes de Paris"*.[284]

O apelo do acesso à cultura para todos e respectiva abertura ao exterior é formulado através das expectativas manifestadas pelo Instituto Internacional do Teatro: *"que em todo mundo manifestações idênticas assinalem condignamente a passagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO."*[285]

Com uma escrita plástica e poética tanto na sua forma como no seu conteúdo – utilização de letras maiúsculas como reforço de intenção e frases curtas na listagem dos acontecimentos –, um texto introdutório de um programa, de carácter institucional, é transfigurado em *manifesto* a favor da criação, celebração e divulgação da cultura, denunciando, pela ausência de actividades, a estagnação da sociedade portuguesa e do respectivo País.

[283] "Dia Mundial do Teatro", Programa da Peça "Conhece a Via Láctea?", Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, Época Teatral 61-62; 2º Espectáculo; 23-03-1962.
[284] Ibidem.
[285] Ibidem.



VISITA DO PERSEGUIDO

Deixa os teus pés de lã
Á entrada,
No portal;

Teus braços de seda,
Em nó,
No alto do patamar;

Teu cabelo côr de fogo
Na sombra da trapeirita;

Tua boca já madura,
No canto brando do leito
Onde eu a ia beijar;

Teus ouvidos no tabique;
As mãos na arma aperrada;

Os olhos de mel,abertos,
Debruçados na varanda
Medindo os guardas astutos...

Desafiarei mil farois,
As alturas dos telhados,
Chaminés e saguões,
Virei no colo das sombras,
-pequenino-
Mas virei,

E serei teu dois minutos!

Mário Bonito

Fig. 4 Mário Bonito, Poema “Visita do Perseguido”, s/data

2.1.4 Quotidiano

Nos anos sessenta mergulha no universo da escrita poética sendo relatado por vários amigos que estava a compilar um livro de poesia, que nunca se concretizou. O poema intitulado "Visita do Perseguido", sem data, pertence a esse conjunto.

A fixação do espaço temporal desta experiência é imprecisa, no entanto, tendo em conta a temática e a evolução da sua vida pessoal[286] poderá remeter-se para o início dos anos sessenta no Porto ou numa fase inicial da sua vida em Lisboa, em que o exercício da arquitectura estava condicionado e remetido às suas actividades na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização.

A importância deste poema, ou seja, o constatar que Mário Bonito explorou a poesia como meio para fixar tempo e o lugar de um acontecimento/sentimento, permite reafirmar o valor/rigor que atribuía às palavras, a sua significação e o potencial da sua associação precisa – o valor da poética. A importância da composição, no sentido do significado, forma, ritmo e tensão, volta a estar presente na sua produção artística com o seu desejo de comunicar com uma coerência formal enraizada num vocabulário e uma gramática precisa.

Poderá constatar-se que parte do vocabulário utilizado remete para a sua formação e condição de arquitecto, não só nas designações especificas – *portal, patamar, tabique, varanda, telhados, chaminés e saguões* –, mas ainda na forma como a acção se desenrola enquadrada num espaço físico – "*à entrada no portal", "no alto do patamar" e "debruçados na varanda"*.

Este poema, ou mesmo as palavras destacadas não terão significado particular quando equacionadas individualmente mas, no momento em que são enquadradas com a sua extensa actividade em outras áreas, como já se verificou, sempre na condição da responsabilidade social do cidadão, do artista e, sobretudo, do arquitecto que exerce a sua actividade para o colectivo, percebe-se que a sua formação de arquitecto está intrinsecamente associada a esta dimensão humana e social.

---

[286] O ano de 1962 fica marcado pela alteração da sua vida familiar. Este facto pessoal é aqui evocado a título excepcional, contudo verificar-se-á que esta opção/decisão de Mário Bonito não só caracteriza um período distinto de dois anos da sua vida com produção de desenhos que o espelham, como ainda irá, com a sua ida para Lisboa, afastá-lo irremediavelmente da prática da arquitectura para além das suas funções na DGSU.

Em paralelo à versatilidade do seu percurso artístico, as suas respostas arquitectónicas,[287] para além de adquirirem um valor político – de inconformismo – e um valor profissional – de actualidade temática –, exprimem uma invulgar sensibilidade e poder de síntese que caracterizam o seu processo de escrita e de desenho.

Os diversos textos, independentemente das temáticas, associadas ao cinema, ao teatro ou à arquitectura demonstram, de forma constante, uma poética de escrita/desenho e uma plasticidade na comunicação e fundamentação da problemática abordada.

Poderá considerar-se que a capacidade demonstrada de sintetizar as emoções e observar/analisar uma dada realidade e, ainda, retratá-la pela essência, recusando o acessório, informa o seu processo de criação arquitectónica.

[287] Traduzida pelas suas obras construídas e pelas respectivas memórias descritivas na discussão das problemáticas em causa, seja na versão final ou numa proposta não licenciada.

2.2 Desenho

"Não se aprende a desenhar como se enrola um novelo, nem, para desenhar, os conhecimentos têm número de ordem."[1]

Os desenhos rápidos de linha contínua, quase única, de contorno ou preenchimento, revelam um observador nato, que sintetiza e filtra a realidade através de um rigor mental singular, suportado por um imaginário informado pela cultura do *moderno*.

"O desenho é um exercício de abstracção. Mais do que o exercício também é a concretização primeira dessa abstracção.

É redutor da realidade a esquemas e, conforme a natureza, a padrões, a estereótipos e a princípios. Reconhece-se aí a clara presença do «moderno». O desenho é portador de sinais, códigos, formulários que pretendem animar a comunicação."[2]

Na exposição "Desenho de Arquitectura", integrada nas Comemorações do 75º aniversário da Universidade do Porto, em 1987, Joaquim Vieira apresenta um texto intitulado "Seis «casos» na colecção de desenhos da FAUP" onde coloca Mário Bonito no grupo VI – *O desenho da razão e do espírito* – com Arménio Losa, Vieira da Costa, Delfim Amorim, João Andreson, Fernando Távora e Rui Pimentel. Considera-se significativa a associação do desenho de Mário Bonito com outros autores, cuja obra partilha uma procura militante da *condição do moderno,* como resposta a uma sociedade culta e responsável pelo seu semelhante.

"Para Bonito o desenho parece ser, para além disso, o espaço para a projecção do desejo multidisciplinar. As coisas e os seres estão lá embora em «suspensão», isto é, não particularizados, mas como tipos. As árvores, por ex., e para retomar uma referência, são do tipo «coisa abstracta» sem relação com as categorias botânicas, mas como elemento formal que ajuda a dar sentido ao projecto."[3]

---

[1] VIEIRA, Álvaro Siza, "Prefácio à edição de 1982", Costa, Alexandre Alves, *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação…*, Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982 (1ª ed. 1980), p. 5.

[2] VIEIRA, Joaquim, "Seis «casos» na colecção de desenhos da FAUP", *Desenho de Arquitectura, Património da E.S.B.A.P. e da F.A.U.P.*, Porto: Universidade do Porto, 1987, p. 12.

[3] VIEIRA, Joaquim, "Seis «casos» na colecção de desenhos da FAUP", Op. Cit.

Apesar do texto incidir sobre os desenhos que Bonito apresentou, em 1947, no Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA), poderá considerar-se que o tipo de desenho utilizado na sua prática profissional se estendia às outras actividades, seja na cenografia das peças de teatro do Teatro Experimental do Porto, nos programas das sessões do Cine-Clube do Porto ou, simplesmente, nas folhas soltas resultantes de convívios com os amigos em jantares ou tertúlias.

A autoria dos programas base, para as sessões regulares do Cine-Clube do Porto e dos espectáculos do Teatro Experimental do Porto, não está oficialmente referenciada,[4] com excepção das sessões especiais. Contudo, verificar-se-á a coincidência das modificações e, em muitos casos, profundas alterações no formato, apresentação e conteúdo dos programas, com a entrada de Mário Bonito para as respectivas direcções e a sua alteração após a sua saída. A semelhança nos princípios de composição, entre os vários tipos de programa, também reforça a influência de Mário Bonito nas opções gráficas ou mesmo a possibilidade da sua autoria.

Nestas composições, a sua formação de arquitecto estará sempre presente com uma forte relação com as suas referências arquitectónicas e respectiva matriz de desenho, incluindo o uso do traçado geométrico e de uma métrica base de composição. A sua obra diversificada, entre o cinema, o teatro e a arquitectura, incluindo o desenho de mobiliário, será também pluri-referencial mas remetendo, sobretudo, para o estudo das várias experiências e respectivos protagonistas da arquitectura moderna, tendo como ponto de partida as vanguardas de diversos países desde o expressionismo/racionalismo alemão e o purismo francês, ao sentido de composição do construtivismo soviético e neoplasticismo holandês.

refere

No seu quotidiano, o desenho apresenta-se como instrumento complementar à palavra oral ou/e escrita. O desenho como meio de comunicação, transmissão de uma ideia de cultura, de uma possível sociedade informada e culta, isto é,

[4] A informação obtida sobre a actividade do Teatro Experimental do Porto, pelo actual director Júlio Gago, refere que a elaboração dos programas estava a cargo de Augusto Gomes, pontualmente apoiado por Amândio Silva. Contudo, na fase em que Mário Bonito esteve na direcção, após a saída de António Pedro, a participação de Augusto Gomes não é clara.

uma natural extensão de palavras suas ou de autores eruditos, que sempre o acompanharam e influenciaram o seu pensamento.
O gesto de partilha era habitual. Mário Bonito oferece aos amigos, ao longo da sua vida, vários documentos e são esses registos que permitem mapear a importância instrumental do desenho no seu quotidiano e a artisticidade do seu percurso.
Aqui, o desenho rápido, sintético, surge como meio lúdico de expressar uma ideia, exercitar a memória – pessoal e colectiva – ou simplesmente caracterizar uma realidade.
Poderá considerar-se que este à-vontade com o desenho rápido, como instrumento preferencial na relação com o mundo – sua apreensão e crítica – será uma das características/consequências da formação na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, do qual se destacam Fernando Távora e Álvaro Siza, entre outros.
"Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria."[5]

No caso de Mário Bonito, o *seu gesto* revela associações temáticas com "*a Ilha dos Amores",* de Luís de Camões, com a expressão neo-realista no retrato da *família* e dos *pescadores,* referenciado à obra de Augusto Gomes, o traço de Emile-Antoine Boudelle no desenho de bailarinos, ou mesmo, o erotismo do nu expresso por Auguste Rodin, Auguste Matisse e Le Corbusier, como se verá.

Verifica-se, com os diferentes tipos de registo e técnicas de representação, que Mário Bonito exterioriza, com o desenho rápido e sintético, o seu desejo de apreender a realidade ou simplesmente retratá-la, sobretudo com recurso à memória pessoal, permitindo a síntese das formas e a manipulação dos ambientes. O lugar privilegiado, por esta manipulação, será a cidade do Porto.
Não se trata do desenho de procura com finalidade profissional, mas de investigação, expressão pessoal de um ócio com sentido crítico da sociedade portuguesa longe da condição do moderno nas suas opções.

[5] SIZA, Álvaro, "A importância de desenhar", *01 Textos*, Porto: Civilização editora, 2009, p. 37.

"O desenho, sendo representação, é fundamentalmente projecto: deslocamento de um corpo no tempo e no espaço, desenvolvimento de ideias, conjunto de figuras que interagem para que a pessoa autora e ou fruidora de desenhos possa vir a compreender os sentidos dos seus movimentos de criação, entre o seu fora e o seu dentro, entre a interioridade do seu sentir e pensar e a exterioridade das referências que busca, encontra e reflecte como escalas necessárias para a própria mundividência."[6]

A dificuldade de acesso[7] a outro tipo de desenhos, sobretudo de viagens tendo em conta a sua relevância no processo de aprendizagem,[8] não nos permite aprofundar mais estas considerações, mas poderemos constatar que as preocupações e a relação de usufruição, *prazer com o desenho* que caracterizaram e atribuíram uma identidade própria à Escola Superior de Belas-Artes do Porto poderão ser detectadas e manifestaram-se no percurso pessoal e profissional de Mário Bonito.

"As práticas artísticas têm frequentemente funções da representação das realidades institucionais, e algumas vezes apresentam-se sob a forma de distância crítica, (…) mas a de examinar os conflitos do ponto de vista dos actos quotidianos, na forma simples que assumem quando não querem renunciar à espessura da sua complexidade humana."[9]

Esta espessura será, também, o fio condutor do desenho de Mário Bonito.

---

[6] CARNEIRO, Alberto, "O desenho projecto da Pessoa", *Desenhos, Raízes, Caules, Folhas*, 2000, p. 3.

[7] A ausência de espólio foi confirmada pelos filhos de Mário Bonito, que com a ida de Mário Jorge, filho mais velho, para Paris e a deslocação da família para Lisboa em finais dos anos 60, os elementos referentes ao escritório do Porto acabaram por se perder entre as duas cidades. Relativo à fase de Lisboa, 1964 a 1976, Raul Vergueiro, filho de Dalila Rocha, confirma a destruição completa do arquivo devido a uma inundação.

[8] O desenho de viagem será uma das fontes principais para a compreensão do percurso formativo e respectivas referências, como no caso de Le Corbusier, Gunnar Asplund, Louis I. Kahn, Alvar Aalto, Fernando Távora e Álvaro Siza. Mário Bonito fará uma viagem pela Europa, no início dos anos 50, que será determinante para a sua formação e, através da DGSU, viajará pelo país e pelas ilhas da Madeira, nos anos 60; contudo não existem registos destas deslocações ou viagens.

[9] GREGOTTI, Vittorio, "O outro", Siza, Álvaro, *Imaginar a evidência,* Lisboa: Edições 70, 2009, p. 7-9.

2.2.1 Arquitectura

"*A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza. Em matéria de Arquitectura e Urbanismo, modernidade significa integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim.*
A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições, serão diversas as soluções – mas deve ser comum a natureza das relações. As grandes obras de Arquitectura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes."[10]

A inexistência de desenhos[11] referentes ao seu processo de criação arquitectónica e à fase de preparação e comunicação da obra para a sua construção – projecto de execução – condiciona a abrangência da análise sobre a intencionalidade da escrita do seu desenho – processos de representação, comunicação e explicitação.
Os desenhos elaborados para o licenciamento camarário dos projectos serão a fonte principal para a análise das obras, com excepção do trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto,* que inclui desenhos de execução.
Verifica-se, apesar do carácter académico do trabalho, que os desenhos de pormenorização permitem explicitar de forma mais objectiva os princípios do projecto e revelar as preocupações e os cuidados em produzir determinado tipo de desenho para comunicar a ideia, garantindo a sua correcta execução.

Contudo, estes desenhos não correspondem a um projecto de execução definitivo, como se poderá confirmar com a indicação, junto da legenda, de uma folha com a designação *Planta do trabalho* em detrimento de *Planta do Projecto* e a afirmação, na memória descritiva, que o "*propósito não poderia contudo ser*

[10] TAVORA, Fernando, "Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes", *Lusíada, Revista Ilustrada de Cultura*, volume 1, número 2, Novembro 1952.
[11] Conforme já abordado, os elementos desenhados e escritos existentes no seu escritório na Praça Filipa de Lencastre, aquando da sua mudança para Lisboa, foram perdidos no tempo.

o de uma tese sobre resistência, trabalho e emprego de madeiras e assim, ao calcular as peças para as dimensionar, pecamos talvez pelo exagero da sua secção, certos de que por este modo compensaríamos futuras surpresas resultantes da própria constituição e não homogeneidade da matéria ou descontinuidade das fibras".[12]

Fernando Távora corrobora, na sua memória descritiva, o objectivo principal atribuído a estes trabalhos, expondo que o "*arquitecto deve possuir um espírito de síntese, essa a sua missão perante os problemas técnicos, e não pode conhecer todos os pormenores da arte de construir, dia a dia mais especializada, nem numa tese para uma Escola de Belas Artes esses aspectos devem considerar-se como fundamentais. Basta, cremos, provar que a sua consideração não foi esquecida e que as bases apresentadas permitiriam a sua ulterior pormenorização.*"[13]

Esta constatação permite interpretar o carácter técnico dos desenhos pela sua intencionalidade arquitectónica de transmitir a ideia da proposta, permitindo uma análise sobre os princípios de concepção em detrimento da simples comunicação técnica e profissional para a obra.

A forma como estrutura, no seu trabalho do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes,*[14] os vários elementos desenhados, apresentados para comunicar a proposta, revela a sua capacidade de sistematização atribuindo um significado específico a cada escala, ou seja, comunicação dos temas base do projecto – a interpretação do lugar e a interdependência entre forma e estrutura.

As sete folhas interligam-se através da articulação das várias escalas,[15] com uma organização corrente apresentando como enquadramento uma planta geral dos jardins do Palácio de Cristal com o Plano da Exposição, sem escala, e terminando com desenhos de detalhe construtivo à escala 1/20 e 1/2.

Contudo, é significativo o facto de elaborar à escala 1/200 uma planta de conjunto, designada por *Planta do Trabalho* (ver Vol. 2, Des. 4, p. 23), que representa a relação que o pavilhão proposto estabelece com os elementos confrontantes –

[12] BONITO, Mário, Memoria descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.
[13] TÁVORA, Fernando, Memória descritiva do trabalho "Uma casa sobre o mar", EBAP, 1950.
[14] Ver Volume 2, memória descritiva e desenhos, p. 9 a 31.
[15] Numa das folhas, com desenhos à escala 1/100, introduz um corte de escala distinta, 1/50, como que antecipando a informação a comunicar na folha seguinte, criando um sentido de continuidade na leitura do projecto. (ver Vol. 2, Des. 6, p. 27)

edifícios, percursos, lago e a própria arborização/vegetação. Este desenho não só realça a importância atribuída à leitura do contexto – representação das plantas em corte – como, ainda, demonstra que estabelece relações privilegiadas com o Palácio de Desportos, seja pelos vários percursos exteriores, seja pelas transparências em continuidade com os espaços interiores. A interpretação do sentido do *lugar* completa-se com o auxílio de outra folha constituída pelos quatro alçados, à escala 1/100, enquadrados e/ou articulados pela escala do lago e da arborização envolvente. (ver Vol. 2, Des. 5, p. 25)

As restantes plantas e cortes à escala 1/100 explicitam, sem enquadramento da envolvente, a relação entre o sistema construtivo e a forma do volume com as designações: *Planta da distribuição dos apoios* e *Planta da armação.* (ver Vol. 2, Des. 6, p. 27) A escala 1/50 dimensiona e explicita a estrutura e os materiais utilizados em complemento à folha final que apresenta um corte transversal completo do pavilhão, à escala 1/20, detalhando um pórtico estrutural tipo e a sua relação com os diversos elementos arquitectónicos. (ver Vol. 2, Des. 7, p. 29) Esta sistematização da estrutura, através da definição de um pórtico-tipo que se repete, remete para um processo de construção que articula o artesanal – pormenorização em madeira e articulação volumétrica – com o industrial – tipificação dos elementos construtivos e arquitectónicos e a aplicação de materiais decorrentes do progresso da indústria da construção, como exemplo "*cartão de asfalto"*. O conjunto de desenhos, da escala 1/100 até 1/2, espelha esse princípio de diálogo que permite condensar referências múltiplas de forma clara e singular.

Na sua prática profissional, os processos de licenciamento não incorporam, por regra, técnicas de representação muito diversificadas, nem *estereótipos modernos* – figura humana ou arborização – com o carácter do seu trabalho apresentado ao CODA. A representação será técnica, rigorosa e profissional sem sinais ou códigos que pretendem animar a comunicação, consubstanciando um desenho eficaz na forma como comunica e explicita as propostas.[16]

[16] Aqui o complemento da escrita, através das suas memórias descritivas, será também fundamental na explicitação das opções de projecto.

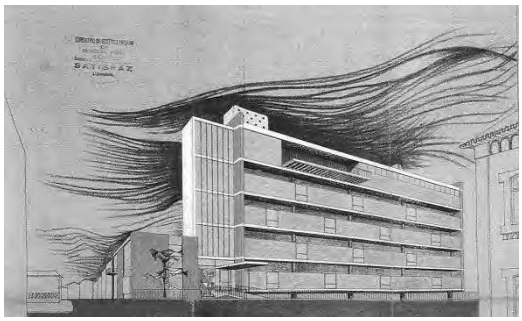
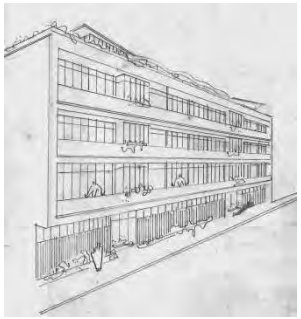
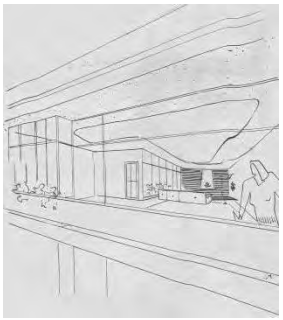


Fig. 1 e 2 J. Carlos Loureiro, Edifício do Parnaso (1955/61); Perspectivas, Janeiro 1955





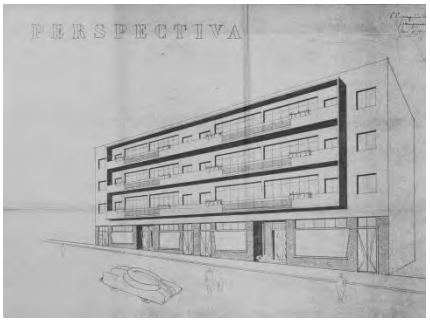
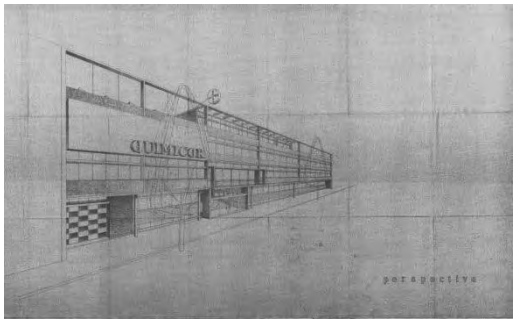


Fig. 3 e 4 Germano de Castro, Edifício na rua Miguel Bombarda (1950/54); Perspectivas, Agosto 1950
Fig. 5 José M. Freitas e Márcio Santos, Edifício na rua da Natária (1950/1958), Outubro 1950



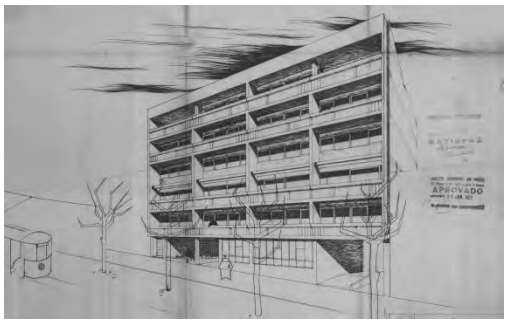


Fig. 6 Márcio Freitas, Edifício na rua Santos Pousada (1958/59); Perspectiva, Janeiro 1958
Fig. 7 Alfredo Viana de Lima, Edifício na rua Gonçalo Cristóvão (1957/58); Perspectiva, Março 1957

A *presença do moderno* estará, sobretudo, como grande parte dos autores dos anos 50,[17] nas soluções propostas com o respectivo uso de uma sintaxe moderna na formalização e caracterização dos seus edifícios.

A perspectiva será utilizada, com frequência, como meio para explicitar a proposta, com destaque para a vista do alçado principal, como serão os casos de Germano de Castro no edifício na rua Miguel Bombarda, José Maria de Freitas e Márcio Santos no edifico na rua da Natária, Alfredo Viana de Lima no edifício na rua Gonçalo Cristóvão, José Carlos Loureiro no *Edifício do Parnaso* na rua Nª Sª de Fátima e Márcio Freitas no edifício na rua Santos Pousada.
Mário Bonito não utilizará a perspectiva nos seus licenciamentos, no entanto, no *Edifício do Ouro* elaborará um desenho com duas vistas, onde a comunicação da proposta será articulada com uma expressão moderna da técnica de desenho, induzindo movimento e velocidade, associada à vida cosmopolita, do qual o automóvel era sinónimo e que, neste caso, integrava o programa – garagem com bomba de gasolina. A associação das letras, da palavra *Ouro*, à modulação da estrutura principal do edifício denota a vontade de integrar todos os elementos no princípio compositivo do edifício – coerência de desenho com respectiva expressão formal.

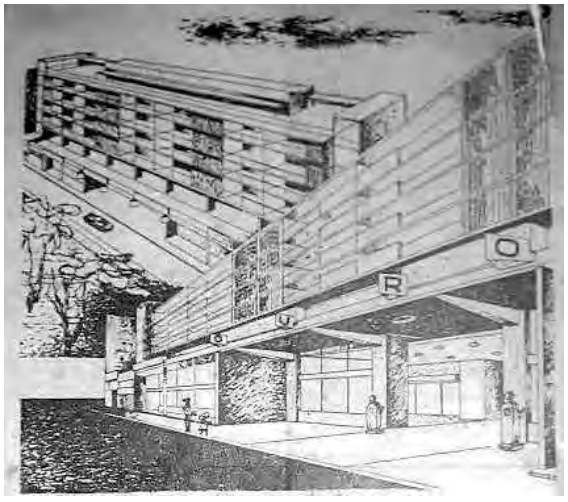


Fig. 8 Perspectiva do Edifício do Ouro (1951/55)

[17] Os autores aqui referenciados remetem para os processos de licenciamento, utilizados no enquadramento das análises das obras (ver Vol. 2, Fichas de Obras Contemporâneas).

A fotomontagem, sobre a fotografia de localização do lote, será outra das técnicas utilizadas para explicitar as propostas que apresentam soluções urbanas singulares em relação ao perfil da rua, como nos casos de Arménio Losa/Cassiano Barbosa no *Bloco da Carvalhosa* e Mário Bonito no *Edifício do Ouro,* que através do desenho de linha expressa a volumetria da proposta e a sua relação com as construções contíguas – recuo do volume.

Fig. 9 Fotomontagem Bloco da Carvalhosa (1946/49), Dezembro 1946, A. Losa/C. Barbosa
Fig. 10 Fotomontagem Edifício do Ouro (1951/55), Setembro 1951, Mário Bonito

Pontualmente, Mário Bonito recorrerá à expressão das sombras e à diferenciação dos materiais e sua respectiva caracterização, como no *edifício plurifamiliar,* na rua Aires Ornelas, e na *habitação Alfredo Guimarães,* na avenida Fernão Magalhães, e *habitação bifamiliar,* na rua Coutinho Azevedo, respectivamente.

A representação das sombras no alçado sobre o logradouro e nas três versões do alçado principal, com o apontamento da silhueta da fachada, do edifício na rua Aires Ornelas realça a importância da tridimensionalidade da composição e reforça a clara diferenciação de discurso entre os dois alçados. (ver Vol. 2, Des. 6 e 7, p. 95). Enquanto a diferenciação dos materiais e sua respectiva caracterização, sobretudo, do azulejo do Porto e o tijolo vidrado, na Habitação Alfredo Guimarães, na avenida Fernão Magalhães (ver Vol. 2, Des. 6, p. 63), edifício no

gaveto da rua do Bonfim e na Habitação bifamiliar na rua Coutinho Azevedo (ver Vol. 2, Des. 9, p. 189), destaca, não só a expressão formal do edifício, como ainda revela um princípio projectual que, na tentativa de autonomizar os diversos elementos, privilegia a indústria da construção como tema moderno na sistematização e estandardização dos materiais.

José Carlos Loureiro no *Edifício do Parnaso,* também, registará a distinção dos materiais, como tema de autonomizar os elementos arquitectónicos que conformam o volume, enquanto Francisco Pereira da Costa no edifício na praça de D. Afonso V expressa com sombras a decomposição do alçado principal em vários planos, utilizando sempre o mesmo material – o reboco.

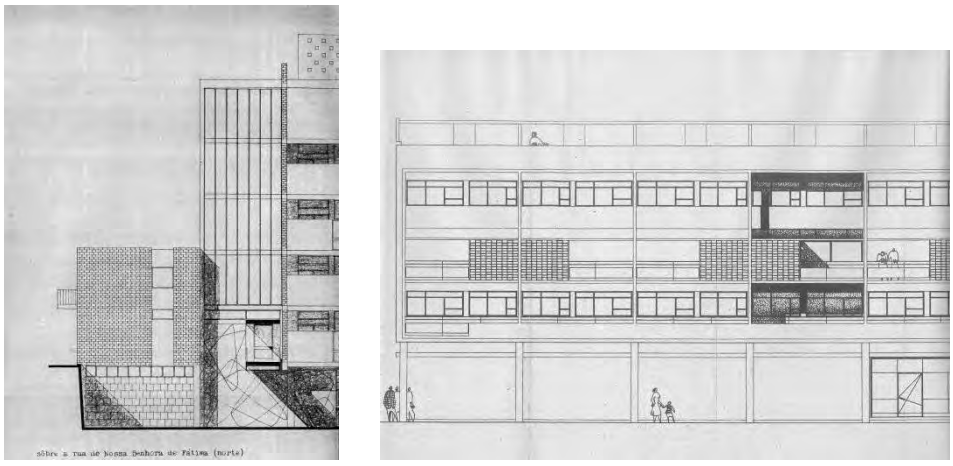


Fig. 11 e 12 J. Carlos Loureiro, Edifício do Parnaso (1955/61); F. Pereira da Costa, Edifício na praça D. Afonso V (1953/56)

Artur de Andrade, no Edifício na rua Latino Coelho, com um programa também associado ao automóvel, apresenta um alçado não só caracterizado pela expressão dos diversos elementos arquitectónicos através do uso de sombras, como ainda representa os diversos revestimentos, tentando transmitir o carácter do edifício e reproduzir o ambiente que conferirá à rua.

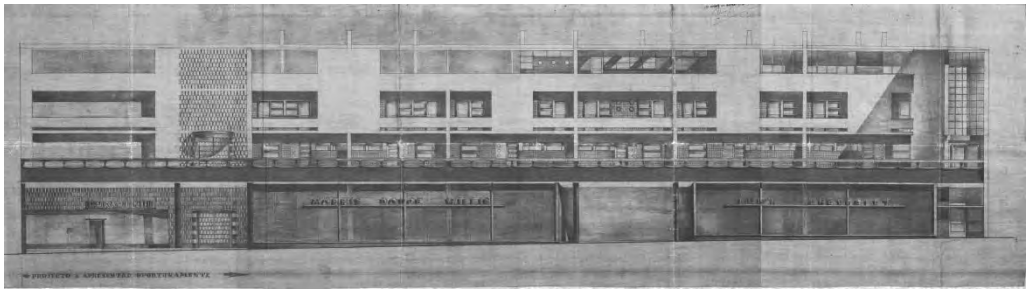


Fig. 13 Artur de Andrade, Edifício na rua Latino Coelho (1948/63)

A animação dos desenhos com figura humana, arborização ou objectos do quotidiano será pontual nos processos de licenciamento, com destaque para o desenho de peças de mobiliário na organização dos espaços interiores e representação abstracta de vegetação associada a canteiros ou pequenas áreas de jardim. Este registo, informal de desenho livre, *à mão levantada*, surge como forma de explicitar melhor o projecto, sem pretensão em animar o desenho ou simular o carácter do ambiente pretendido, como será no caso dos projectos de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. No edifício bifamiliar na rua Coutinho de Azevedo, a introdução de uma dupla escada sobreposta de acesso individual ao jardim do logradouro, promovendo o *promenade architecturale*, Mário Bonito anima a escada com uma figura humana. (ver Vol. 2, Des. 11, p. 169)

Destaca-se, contudo, a incorporação do desenho do automóvel, em programas com garagem ou estação de serviço, conforme acontece com o edifício na rua da Maternidade Júlio Diniz de Fernando Lanhas *e Bairro do Lar Familiar* de Mário Bonito, ou excepcionalmente, como na perspectiva de José M. Freitas e Márcio Santos, que evoca com as linhas dinâmicas o *progresso*/*industria*.

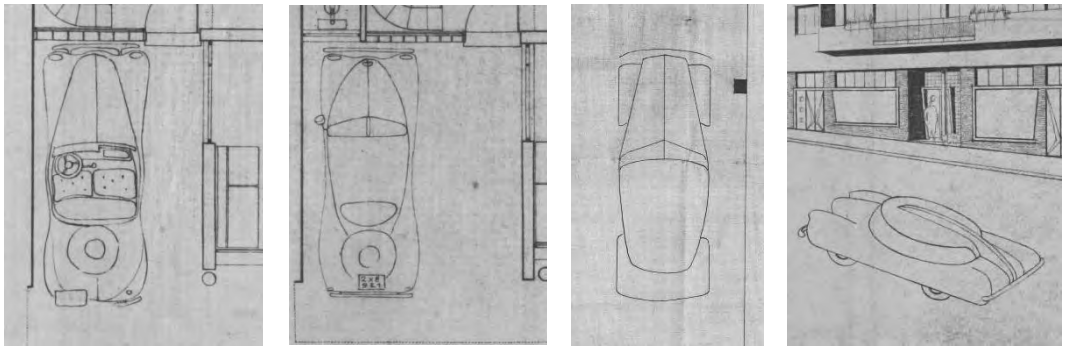


Fig. 14 e 15 Bairro Lar familiar (1950/57), Mário Bonito, Setembro 1953; Fig. 16 e 17 Edifício na rua da Maternidade (1953/57), Fernando Lanhas, Agosto 1953 e Edifício na rua da Natária (1950/1958), J M. Freitas e M Santos, Outubro 1950

Complementarmente, na organização dos seus processos de licenciamento será clara a sistematização de rótulos, sobretudo, entre 1954 e 1956 em quatro projectos,[18] denotando possivelmente, dada a concentração de encomendas, uma estrutura fixa de escritório, localizado na praça Filipa de Lencastre.

[18] O desenho do rótulo será uma das formas de anunciar e afirmar a defesa de uma postura moderna na composição e apresentação dos trabalhos, como se verá noutros autores, como Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa/Cassiano Barbosa, Francisco Pereira da Costa, Germano de Castro e José Maria de Freitas/Márcio Santos.

As colaborações de Rui Pimentel[19] e Augusto Amaral,[20] alunos da EBAP/ESBAP e, também, futuros docentes na ESBAP, estarão associadas a estes projectos que apresentam grafismos portadores de sinais e códigos modernos, associados ao universo corbusiano, como no tipo de letra de diversas dimensões, com destaque para as abreviaturas em maiúsculas na composição e no traçado dos rótulos. Estes grafismos referenciam-se, como no caso de Alfredo Viana de Lima, aos sinais e códigos dos desenhos publicados de Le Corbusier. Alfredo Viana de Lima, no início dos anos 50, utiliza dois tipos de rótulos, com destaque para o rótulo que integra o desenho do *Modulor*, e sua variante, articulado com quadrados com fundo negro numa composição assimétrica, como no projecto da "*Casa Maria Borges"* e na *"Casa Rocha Gonçalves"*, respectivamente.

Fig. 18 a 20 A. Viana de Lima, Rótulos *Casa Maria Borges,*1950; *Casa Rocha Gonçalves*, 1951; *Bloco de Costa Cabral*, 1953

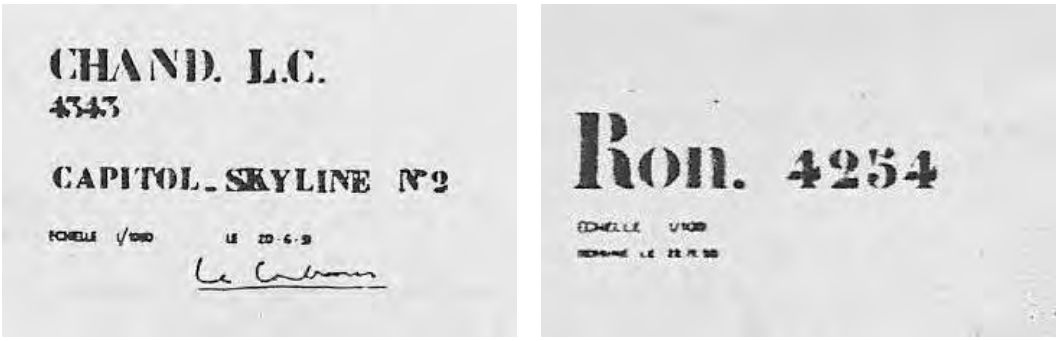


Fig. 21 e 22 Le Corbusier, Rótulos dos projectos para Chandigarh, Capitol, 1950, e Capela de Ronchamp, 1950

[19] Rui Pimentel (1924-2005) ingressa na EBAP em 1942 e participa, desde 1944, sob o pseudónimo "Arco", nas exposições do grupo dos Independentes. Em 1952, participa no curso de Verão dos CIAM, em Veneza, e durante o ano lectivo de 1952-1953 representa a ESBAP num certame internacional de escolas de arquitectura, realizado em São Paulo, no Brasil, juntamente com o colega Augusto Amaral. Em 1962 foi encarregado por Carlos Ramos, para planear, juntamente com Lagoa Henriques, a exposição de Arte Negra (colecção de Vítor Bandeira), inaugurada na Exposição Magna desse ano. Foi assistente excepcional das cadeiras de Grande Composição dos 4.º e 6.º anos do Curso de Arquitectura, nos anos lectivos de 1962/1963 e de 1963/1964. Em 1964 apresenta o seu trabalho para o CODA, obtendo a classificação de 20 valores. In Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto, Universidade Digital / Gestão de Informação, 2009.

[20] Augusto Amaral (1930-2004) ingressa na EBAP em 1947 e termina o seu percurso académico em 1953. Faz o seu tirocínio no escritório de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Em 1961 apresenta o seu trabalho para o CODA, obtendo a classificação de 20 valores. Foi assistente na ESBAP e consequentemente na FAUP entre 1978 e 1997.

O outro estará mais próximo do rótulo utilizado por Le Corbusier em *Chandigard* ou *Ronchamp,* com as letras sem enquadramento de linhas ou formas, onde o realce será a dimensão das letras soltas do canto superior, como no projecto para o "*Bloco de Costa Cabral*".[21]

Francisco Pereira da Costa, Germano de Castro e José Maria de Freitas/Márcio Santos também adoptam o mesmo princípio de composição, assimétrico com letras de diversas dimensões[22] e quadrados ou rectângulos a negro, enquanto Arménio Losa/Cassiano Barbosa, apresentam uma versão simplificada, que Alfredo Viana de Lima também adoptará no final dos anos 50.

Fig. 23 Francisco Pereira da Costa, Edifício na praça D. Afonso V (1953/56)

Fig. 24 Germano de Castro, Edifício na rua Miguel Bombarda (1950/54)

Fig. 25 José Maria de Freitas/Márcio Santos, edifício na rua da Natária (1950/1958)

Fig. 26 Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Edifício na rua de Olivença (1952/53)

Os rótulos de Mário Bonito expressam uma composição moderna, mas através de uma interpretação pessoal, dialogo entre o carácter profissional, necessário no exercício da profissão, e um sentido estético que se informa por múltiplas referências.

[21] *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 130 a 132.

[22] No caso de José Maria de Freitas/Márcio Santos, o rótulo do edifício da rua da natária, apresenta destacadas a vermelho o número da folha "1" e o "B.R." designação do projecto.

O processo do *Edifício* (*Imóvel) de Habitação da Empresa Industrial do Ouro*, datado de Setembro de 1951, abreviado por **"IHEIO"**, com a colaboração de Rui Pimentel, apresenta um rótulo horizontal composto por um conjunto de três quadrados, dois associados e um autónomo, com a informação principal do projecto e um rectângulo, que apresenta uma relação de 3 para 4, com as diversas autorias e técnicos responsáveis. Estes dois conjuntos integram a dobra da folha destacando a informação principal na frente de rosto.

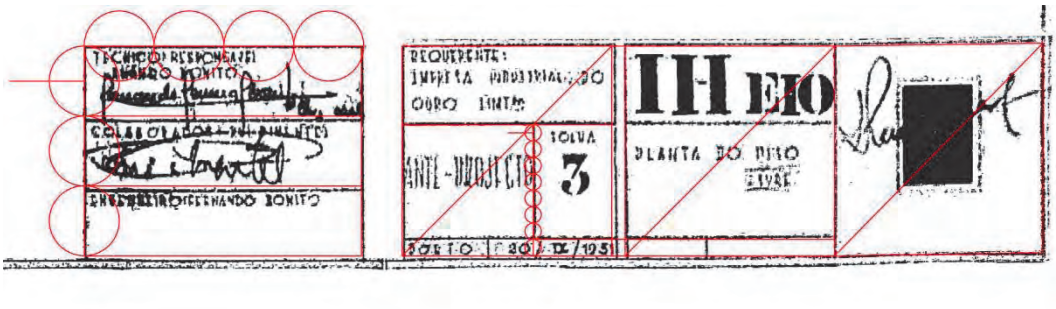


Fig. 27 Rótulo do processo de licenciamento do *Imóvel de Habitação da Empresa Industrial do Ouro*

No processo do *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa "O Lar Familiar",* datado de Dezembro de 1953, abreviado por **"CMLF"**,[23] com a colaboração de Augusto Amaral, apresenta um rótulo vertical, ocupando a altura total de um A4 – dimensão da folha tipo – composto por dois núcleos, que organiza toda a informação. Dos vários exemplos analisados, a opção pelo rótulo vertical não será comum. Contudo, o exercício de abstracção compositiva moderna está presente na métrica base e na utilização da letra *tipo Corbusiana – uso do escantilhão* – com o número da folha em negativo inscrito num quadrado preto, que reforça a assimetria da composição, e uma linha em diagonal, tanto no rectângulo inferior como no centro do rótulo, evoca os traçados reguladores que, de facto, estão presentes no projecto.

[23] Possíveis interpretações da abreviatura, "**CMLF**": *Conjunto de Moradias do Lar Familiar ou Cooperativa de Moradias O Lar Familiar.* Aqui *"moradia*" será a palavra-chave, especificando o tipo de encomenda, tendo em conta a clara distinção entre o modelo plurifamiliar, defendido pelos arquitectos modernos como a resposta mais adequada aos problemas da habitação, em contraponto ao modelo implementado pelo Estado de moradias isoladas ou geminadas. A designação do rótulo esclarece a opção pela tipologia de moradia que resulta da encomenda e não de uma opção do projectista.

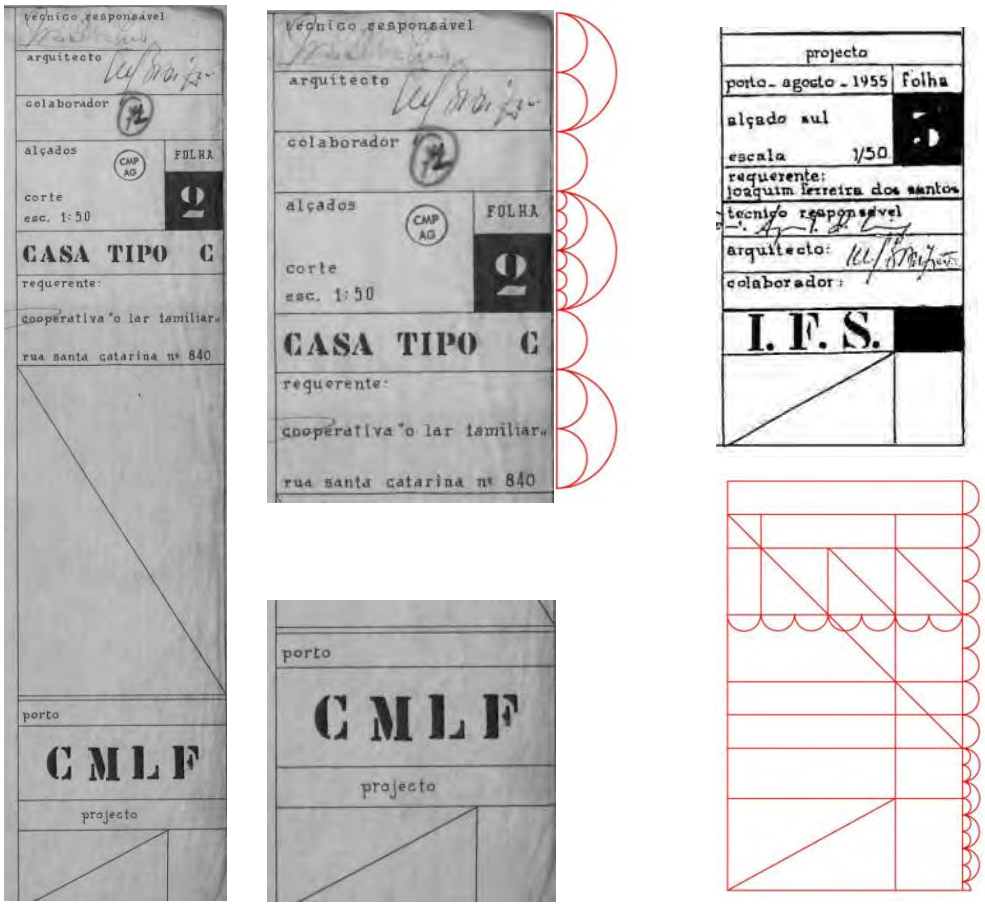


Fig. 28 Rótulo processo de licenciamento do *Bairro de Moradias Económicas Cooperativa "O Lar Familiar",* Mário Bonito, 1954
Fig. 29 Rótulo processo de licenciamento do *Edifício de habitação plurifamiliar,* na rua de Ceuta, Mário Bonito, 1955

Nos três projectos seguintes Mário Bonito irá adoptar um rótulo-tipo.

No processo de anteprojecto do *Edifício de habitação plurifamiliar e comércio,* na rua do Bonfim, datado de Junho 1954, abreviado "**IHAM**",[24] com a colaboração de Augusto Amaral, apresenta um rótulo vertical mas com a informação condensada na parte inferior, incorporando o mesmo princípio de desenho, utilizado para o *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa "O Lar Familiar",* com o mesmo tipo de letra e a integração de um quadrado e um rectângulo a negro, afirmando a tensão assimétrica da composição.

Os dois outros projectos, a *Habitação Alfredo Guimarães* na avenida Fernão Magalhães, datado de Fevereiro 1955, abreviado **"H.A.G."**, e o *Edifício de habitação plurifamiliar, escritórios e comércio* na rua de Ceuta, datado de Agosto

[24] Cliente do projecto Alfredo António Campos Moreira; possível interpretação da abreviatura, "**IHAM**": *Imóvel de Habitação Alfredo Moreira.*

de 1955, abreviado **"I.F.S."**[25] manterão a mesma composição, contudo nestes dois casos o colaborador não estará referenciado.

Verifica-se que, por esta altura, será entregue a fase de "*Projecto*" do *Edifício de habitação plurifamiliar* na rua do Bonfim, datada de Maio 1955, com Augusto Amaral referenciado como colaborador. Este facto confirma a presença de um colaborador assíduo no escritório, que acompanha os vários projectos, independentemente da sua efectiva participação no seu desenho.

Será esta proximidade aos ex-alunos e ao quotidiano da Escola Superior de Belas-Artes do Porto que enquadrará e proporcionará condições excepcionais para o desenvolvimento do seu pensamento e a elaboração dos seus projectos.

A relação da obra de Mário Bonito com a Escola Superior de Belas-Artes do Porto e com um grupo alargado de arquitectos e artistas, que se associavam aos diversos organismos e associações na *defesa da arquitectura moderna*, será mais do que informativa ou formativa. Esta relação, ou seja, a *militância pela afirmação do moderno*, estender-se-á também ao quotidiano profissional com a aprovação dos seus projectos.

Neste sentido, será de realçar a presença de Fernando Távora no Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto, na aprovação de três projectos, o Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa "O Lar Familiar", licenciamento de 1954, o Edifício do Ouro e o Edifício de habitação bifamiliar, na rua Coutinho de Azevedo. Mas será nos dois últimos projectos que se poderá perceber, através das actas das reuniões, o papel de Fernando Távora na discussão das propostas. A sua entrada no *Conselho*[26] coincidirá com a segunda reunião,[27] sobre o Edifício do Ouro, onde o técnico irá prestar esclarecimentos e que levará

---

[25] Cliente do projecto Joaquim Ferreira dos Santos; possível interpretação da abreviatura, "**I.F.S.**": *Imóvel Ferreira dos Santos.*

[26] Rogério de Azevedo faz parte do Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto e estará presente nas reuniões sobre o *Edifício do Ouro,* conforme confirmam as respectivas actas.

[27] **Acta de 23 Outubro 1951**; «convoque-se o técnico para esclarecimentos»; Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário: João de Mesquita; vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; António Fortunato de Matos Cabral; Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho d´Almeida d´Eça. *Livro de Actas do Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto*, cota: BG-6, Processo nº 14808, p. 23 verso;
Acta de 6 Novembro 1951; «compareceu o técnico que ficou de apresentar aditamento»; Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita; vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; Arq. António Fortunato de Matos Cabral; Arq. Fernando Luiz de Menezes Tavares e Távora. Op. Cit., p. 24 e 24 verso.

à consequente aprovação na sessão seguinte,[28] com a simples apresentação de um desenho de aditamento que confirma o respeito pela regra dos 45º no perfil transversal da rua. Será de realçar que os princípios do projecto são aceites na íntegra, conforme se explicitará no capítulo seguinte.

No caso do edifício da rua Coutinho de Azevedo, volta a confirmar-se a sua ausência na primeira reunião,[29] o que resultará na elaboração, na sessão seguinte, de uma acta que esclarece o papel interventivo de Fernando Távora:

"*Pelo Eng. Guilherme Barreiros e Arq. Almeida d´Eça, que assistiram à sessão de 27 de Abril (o arq. Fernando Távora não esteve presente a essa sessão) foi dito que de facto o parecer em causa não é claro, necessitando de esclarecimentos que só de memória podem ser dados e que, sendo assim, informamos que a altura no mesmo citado é a que figura no projecto. Acrescentam, porem que, revisto agora o assunto, julgam que há toda a conveniência em que a altura da construção a levar a efeito não seja superior à das casas contíguas e que portanto a solução adoptada não é de aceitar. Com esta ultima parte concordou o terceiro membro do conselho, Arq. Fernando Távora. Pelo exposto, o projecto não satisfaz*."[30]

O projecto será aprovado na sessão seguinte com um aditamento que altera a volumetria da proposta, invertendo o sentido da cobertura, no entanto, mantendo a inclinação que permite um mezanino interior voltado para o logradouro.[31]

A colaboração do seu irmão, Fernando Ferreira Bonito, como responsável pelas estruturas e pela direcção técnica de vários projectos,[32] será igualmente

---

[28] **Acta de 13 Novembro 1951**; «Satisfaz»; Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita; vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; Arq. Fernando Luiz de Menezes Tavares e Távora; Arq. António Fortunato de Matos Cabral (falta justificada). Op. Cit., p. 25.

[29] **Acta de 27 Abril 1954**; «Satisfaz, desde que seja cumprido rigorosamente a altura.»; Presidente: Eng. Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita; vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Jr; Arq. Luís d´Eça; relator: Arq. Bernardino Carlos Varela Ramalhete. Op. Cit., Processo nº 3720, p. 75 verso e 76.

[30] **Acta de 26 Junho 1954**, Processo nº 3720, Op. Cit., p. 80.

[31] **Acta de 10 Agosto 1954**; «Satisfaz»; Presidente: Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita; vogais: Arq. Luís d´Eça; Arq. Fernando Távora; relator: Arq. Bernardino Ramalhete. Op. Cit, Processo nº 3720, p. 85 verso e 86.

[32] **Edifício de habitação plurifamiliar,** Rua Aires de Ornelas (1948/50), Calculou estruturas; **Edifício de Habitação plurifamiliar**, **comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (1951/55), Técnico de estruturas e Técnico responsável de obra; **Edifício de habitação bifamiliar** Rua Coutinho de Azevedo (1953/56), Técnico de estruturas; **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro (1954/57); Técnico de estruturas e Técnico responsável de obra; **Habitação Alfredo Guimarães,** Avenida Fernão Magalhães (1955/58)**,** Técnico de estruturas e Técnico responsável de obra.

determinante, para o aprofundamento plástico da estrutura e sintonia entre forma e construção com o respectivo reflexo na qualidade de execução da obra. (ver Vol. 2, Des. 9, p. 167)

Os casos do *Edifício do Ouro, do* edifício de gaveto na rua do Bonfim, e a habitação bifamiliar na rua Coutinho de Azevedo, serão possivelmente a expressão máxima desta colaboração com o rigor da construção a traduzir a clareza do desenho e a expressar a sua poética arquitectónica.

A leitura do seu discurso, a partir de referências diversificadas, estende-se para o desenho de peças de mobiliário, onde o conforto tradicional dos materiais e das formas ergonómicas é cruzado com o imaginário mecanicista traduzido pela expressão industrial dos elementos e dos materiais.

Fig. 30 Nova sede do Cine-Clube do Porto com mobiliário de Mário Bonito; apoio baixo, mesa de trabalho
Fig. 31 Nova sede do Cine-Clube do Porto: poltronas, mesa de reuniões com estrutura metálica assimétrica e estante alta

Mário Bonito terá oportunidade de desenhar, para a nova sede do Cine-Clube do Porto, na rua da Alegria, um conjunto de peças de mobiliário com destaque para uma poltrona e uma mesa de reuniões com estrutura metálica assimétrica[33] inspirada nas experiências, com tubulares metálicos, do *atelier de mobiliário* da Bauhaus, dos anos 20, e um conjunto de estantes que traduzem as composições neoplásticas de Mondrian, presentes no mobiliário de Rietveld, que utilizará a madeira associada à expressão cromática na distinção e hierarquização dos diversos elementos.

A poltrona traduz em madeira um desenho explorado pelas estruturas metálicas no final dos anos 20. O desenho articula o princípio da cor utilizado na *cadeira Vermelho e Azul,* de 1918, que distingue a preto a estrutura – elemento neutro -

[33] Estas peças de mobiliário foram perdidas ou adulteradas, com a excepção da poltrona.

com a continuidade de desenho dos diversos elementos estruturais e a procura ergonómica do assento como peça única. Verifica-se, ainda, que a cor – neste caso azul – estará só na face superior do assento, interpretando a sua espessura como fazendo parte da estrutura e a forra em contraplacado como uma fina cobertura – clara alusão às cadeiras metálicas com pele ou tecido. O desenho contínuo dos braços, em uníssono com as pernas da poltrona, remete para dois exemplos específicos, de Eileen Gray, de 1927, com tubulares metálicos quadrados pintados e tecido, e de Alvar Aalto, de 1930/33, que tenta traduzir as experiências do desenho contínuo dos tubulares metálicos para o contraplacado moldado, industrialmente.

Fig. 32 Poltrona do Cine-Clube do Porto, Mário Bonito, anos 50

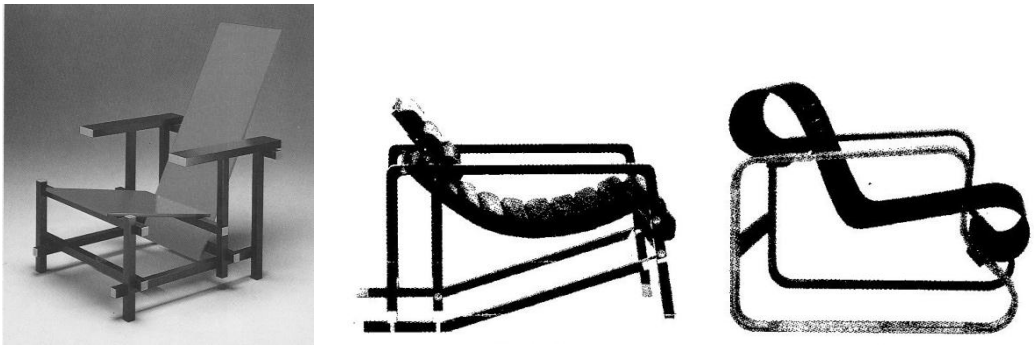


Fig. 33 a 35 Cadeira “Vermelho e Azul”, G. Rietveld, 1919; Poltrona, E. Gray, 1927; Poltrona, A. Aalto, 1930/33

A procura da continuidade do desenho da estrutura metálica, presente na mesa de reuniões, será aprofundada noutra cadeira, também desenhada nos anos 50, em conjunto com uma mesa de jantar que explora o uso de vários materiais – madeira, vidro e metal –, uma estante em madeira, que afirma a composição assimétrica, e uma secretária com uma estrutura metálica cromada que suporta

uma série de elementos em madeira, traduzindo a ideia de *máquina de trabalho* com uma multiplicidade de compartimentos e sua flexibilidade de uso.

Estas peças de mobiliário permitem verificar a forma com Mário Bonito, através de referências múltiplas, procura interpretar a estrutura metálica explorando diversas expressões formais, atribuindo-lhes significados distintos na composição.

Fig. 36 a 39 Cadeira, Mário Bonito, anos 50

Fig. 40 Série de cadeiras de G. Rietveld: Armstoel, 1927; Beugelfauteuil, 1927, e Beugelfauteuil, variante

A cadeira apresenta uma estrutura metálica articulada – fino vergalhão – pintada a preto que suporta os dois elementos planos que conformam o assento e o apoio das costas, em madeira, remetendo para as experiências que tiram partido das características de flexibilidade da estrutura metálica, com o uso do tubular metálico contínuo dobrado, como o exemplo de Gerrit Rietveld.[34]

[34] G. Rietveld, depois da Primeira Grande Guerra, 1926-1933, também explorará uma série de cadeiras com estrutura metálica cromada e o assento em tecido, contraplacado ou chapa de ferro. Ver BARRONI, Daniele, *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*, London: Academy Editions. Ver Fig. XX.

Fig 41 a 46 Mesa de jantar, Mário Bonito, anos 50

Fig. 47 a 52 Secretária, Mário Bonito, anos 50

Na mesa, o componente metálico será uma peça que recebe toda a estrutura de madeira com apoios pontuais associados a um reforço transversal, remetendo para a expressão mecanicista da obra e do mobiliário de Pierre Chareau. A elegância das pequenas peças de metal, em contraponto ao peso e gravidade dos elementos de madeira e vidro, introduz uma noção inesperada de leveza ao conjunto. O vidro permite aprofundar o desenho de autonomia dos elementos ao individualizar o tampo em três elementos e abrir um enquadramento contínuo sobre o desenho requintado da estrutura inferior.

A secretária será o único exemplo em que a estrutura metálica será cromada e desenhada com elementos autónomos – como o pormenor da fixação da estrutura sob o tampo – que suportam e interligam um conjunto de componentes, em madeira, que reafirmam uma composição assimétrica. A pormenorização volta a ser requintada, confirmando o significado específico de cada elemento na composição.

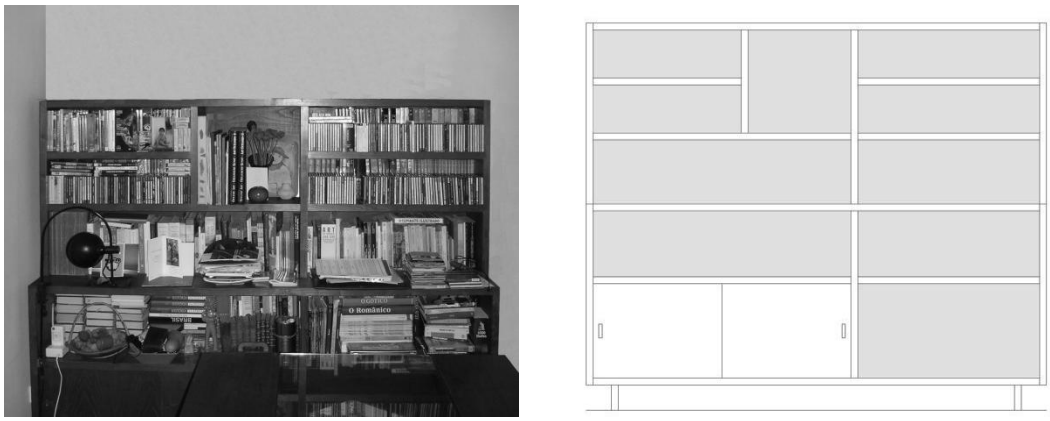


Fig. 53 Estante, Mário Bonito, anos 50

A composição da estante é clara e remete para uma das suas referências principais na obra arquitectónica e na concepção dos diversos programas e publicações. O desenho estabelece relações precisas de equilíbrio entre os diversos elementos verticais e horizontais, afirmando a assimetria através dos princípios de composição neoplásticos, explorados na obra de Piet Mondrian.

Mário Bonito traduzirá os seus princípios arquitectónicos, informados por referências múltiplas no desenho do mobiliário, seja com o máximo propósito

funcional, seja na procura da solidez através da leveza estrutural ou formal, onde cada elemento tem um significado específico na composição resultando num desenho formalmente coerente e personalizado, em continuidade com a sua poética arquitectónica.

Conforme se verificou, os diversos registos e opções de desenho de Mário Bonito enquadram-se com os de outros arquitectos portuenses, com quem partilhava referências e princípios arquitectónicos na *defesa da arquitectura moderna*. Assim, poderá constatar-se que a sua paixão pelo cinema de autor e pelo teatro experimental não influencia directamente a expressão formal da sua arquitectura nem a forma como a comunica, pelo contrário, serão as suas referências arquitectónicas e a sua formação como arquitecto que influenciarão a sua actividade nas duas áreas complementares, como se verá.

"*É nossa convicção que nenhuma obra de arte se mede em extensão, mas em profundidade, pela forma como se realiza e pela emoção que desperta.*"[35]

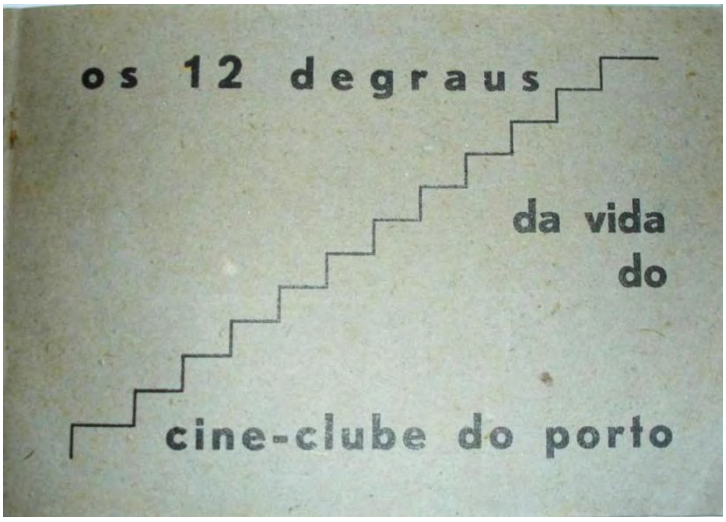
[35] BONITO, Mário, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Op. Cit.

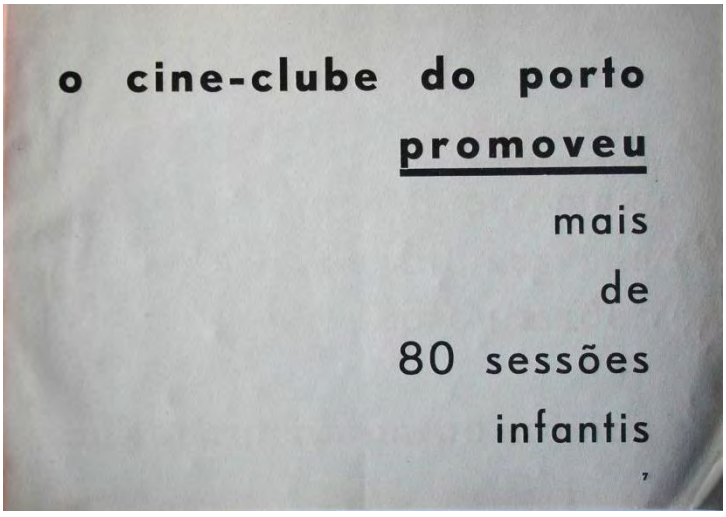
2.2.2 Cinema: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto

A sua participação no Cine-Clube do Porto permite explorar a complementaridade de registo – entre a escrita e o desenho – com a composição de capas e programas completos com textos e desenhos seus alusivos às matérias em exposição.
O processo de concepção destes diversificados registos, com objectivos, conteúdos e formatos completamente díspares, levará Mário Bonito a interpretar, em certos momentos, o desenho como uma escrita, aludindo às temáticas em causa, e noutros exactamente o oposto, ou seja, a escrita como um desenho, reforçando determinados conteúdos/significados.
Neste processo, o *escrever com o desenho* será natural e comum na sua utilização como meio de comunicação. Contudo, aqui, permanece instrumento exploratório de formas e síntese de ideias através de um exercício concreto de abstracção dos elementos que compõem a realidade. O *desenhar com a escrita* também afirmará a expressão do *moderno,* através da abstracção dos elementos – letras e palavras – individualizando-os por forma a encontrar o seu significado no conjunto.

A concepção de uma publicação, independente dos programas das sessões semanais, intitulada *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto*,[36] é um exemplo da sua colaboração. O caderno terá como objectivo explicitar as diversas actividades que o cineclube tinha desenvolvido e com a indicação dos temas abordados e dos seus diversos colaboradores.
Mário Bonito concebe o caderno tendo como base o modelo do panfleto promocional com textos curtos – baseados em palavras-chave – articulado com um princípio de composição onde *a forma e o conteúdo* estão directamente relacionados. A paginação apresenta uma relação directa entre a variação das características do suporte e o conteúdo dos textos impressos, como forma de individualizar as distintas mensagens, atribuindo-lhes importância e despertando o interesse do leitor.

[36] COSTA, Henrique Alves (texto), BONITO, Mário (paginação), *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto*, Porto: Edição Cine-Clube do Porto, s/data.





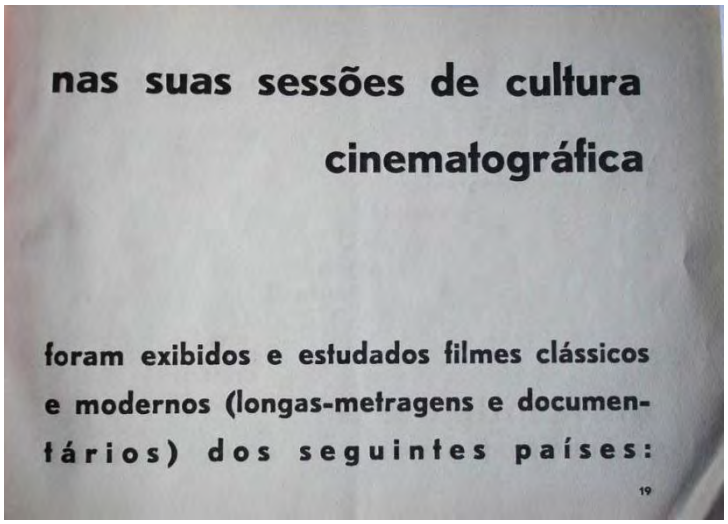
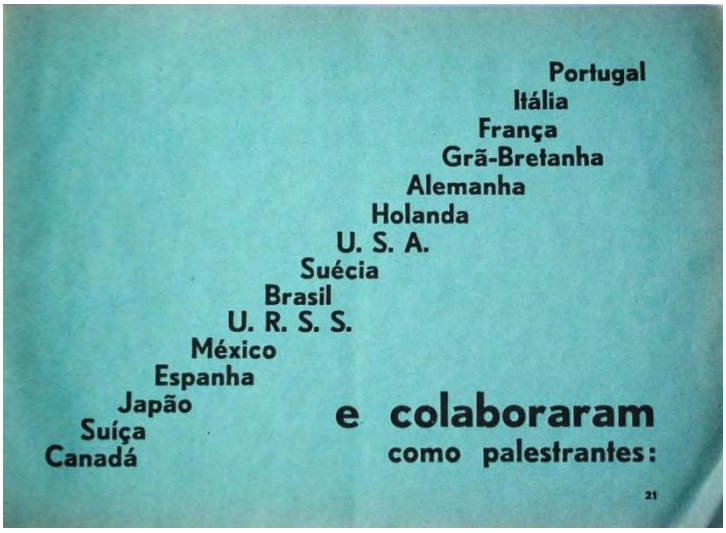
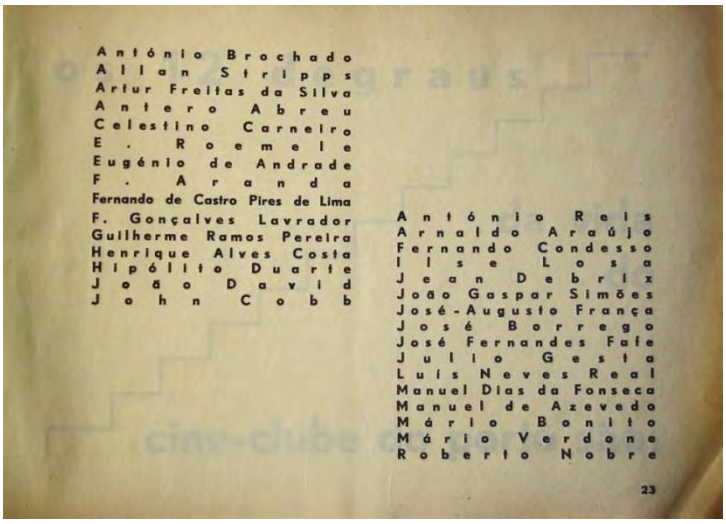


Fig. 54 a 56 *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto*





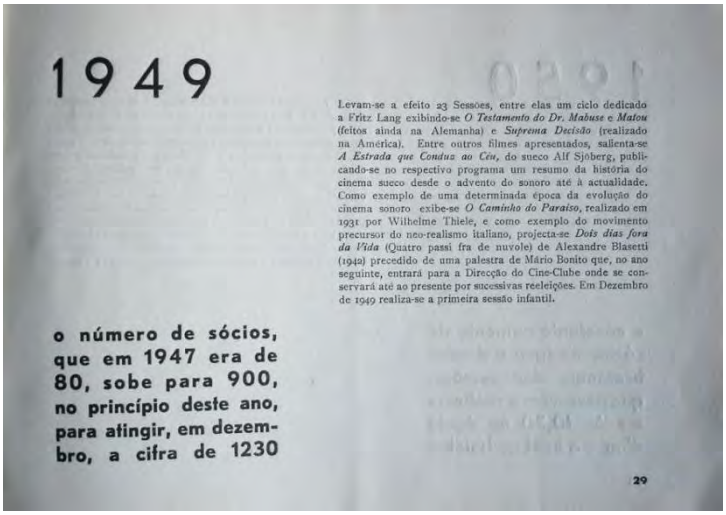
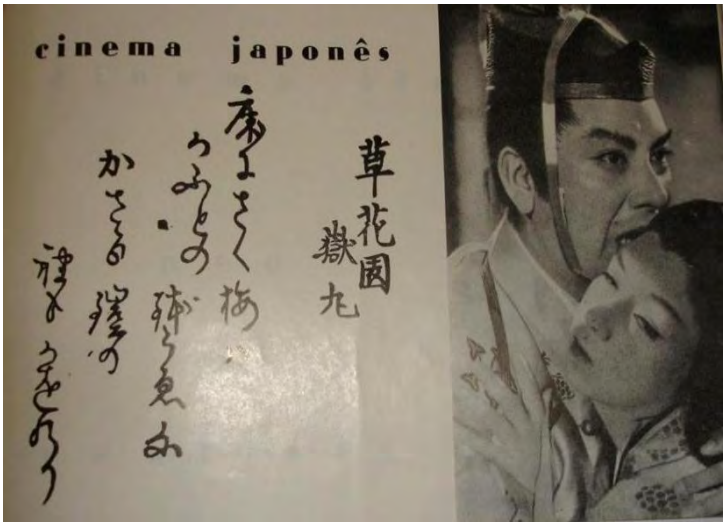
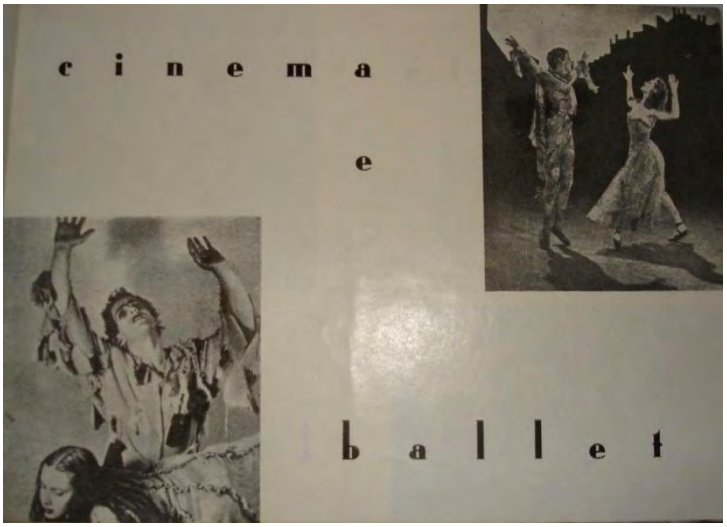


Fig. 57 a 59 *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto*





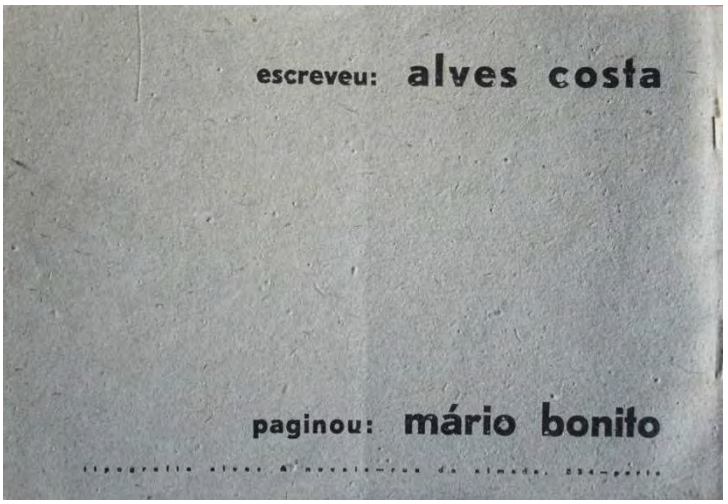


Fig. 60 a 62 *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto*

O caderno, com o formato de um A4 ao baixo, será composto por vários tipos de papel, variando em cor, gramagem e textura com a estrutura gráfica do texto a apresentar letras de diversos tamanhos e tipos organizados em diferentes configurações estruturadas por composições geométricas abstractas.
O desenho personalizado de cada página – cor/textura, letra, composição –, em contraponto à relação de continuidade e interdependência da informação a transmitir, atribuiu ao documento uma complexidade de forma e conteúdo invulgar.

A expressão de uma compilação, ou simples agrupamento de diferentes panfletos, será contrariada através do reforço da mensagem, com um texto sequencial, remetendo para a página seguinte a continuidade/conclusão da informação.
O texto sequencial das folhas, números 19, 21 e 23, são um exemplo dessa variação compositiva que mantém uma continuidade em termos de conteúdo. A composição da página 19, sobre um suporte de cor cinza, afirma, com dois tamanhos de letra, duas manchas horizontais de texto encostadas à parte superior e inferior da folha. Em termos de equilíbrio da composição poderá verificar-se que a mancha superior, constituída por duas linhas de texto, apresenta a mesma altura das três linhas, com letra de menor dimensão, na parte inferior. O texto justificado à direita das duas linhas superiores, em contraponto à mancha centrada na parte inferior, completa e afirma a composição assimétrica. A continuidade do texto evocada pelas palavras e pontuação “dos seguintes países:”, remete a continuidade da composição/leitura para a folha seguinte.

A surpresa induzida pelo contraste de composição da página seguinte tem como suporte um papel, da mesma textura que o anterior mas de cor verde, com uma mancha em diagonal desenhada pela sucessão da designação dos vários países. A introdução de duas linhas na parte inferior, justificadas à direita, comportando dois tamanhos de letra, enfatizando as palavras “e colaboraram”, não só voltam a remeter para a página seguinte como criam uma tensão com a diagonal, reforçando a assimetria pretendida. A última folha deste conjunto – transmissão de um conteúdo preciso e sequencial – apresenta dois quadrados

desalinhados, desenhados pelos nomes dos colaboradores sobre um fundo amarelo, com a mesma textura dos suportes anteriores.

O desenho dos dois quadrados obriga a uma engenhosa solução de acerto do tamanho de letras e espaçamentos variáveis para definir os limites precisos das formas geométricas. Nesta composição, com o desenho assimétrico em total equilíbrio, não somos convidados a virar a página, ao contrário dos dois conjuntos anteriores, que provocam uma tensão para a direita, criando um sentido de movimento ou continuidade possível.

O caderno incluirá mais dois conjuntos de características distintas. O primeiro enquadra os acontecimentos relevantes por ano e o outro apresenta uma amostragem das sessões subordinadas a uma temática específica. Ambos os conjuntos se estruturam a partir dos mesmos princípios compositivos utilizando para cada grupo um único suporte – mesma cor e textura – e uma menor variação na organização e composição das diversas páginas.
O primeiro grupo tem como suporte único um papel de cor cinza claro, constituindo um fundo neutro, com o texto distribuído por duas manchas/blocos desalinhadas de diferentes tamanhos de letra, destacando o ano no canto superior esquerdo. O equilíbrio compositivo estabelece-se entre estes três elementos com a dimensão das letras, do ano e do bloco directamente inferior, a constituírem um grupo em tensão com a mancha de maior área e densidade formada pelo corpo de texto de letra de menor dimensão.
No segundo grupo o suporte único – papel branco acetinado e gramagem reforçada – é adequado para a reprodução de imagens, com uma composição que as localiza nos limites da folha, intercaladas pelas palavras chave/títulos que caracterizam ou definem as temáticas.
A composição repete o princípio do ténue/delicado equilíbrio entre as frases curtas, com letra de maior dimensão, e os textos mais extensos, de letra de menor expressão, ou imagens que definem uma mancha regular de maior dimensão.

Um suporte de maior gramagem, com uma textura áspera, organizado com o título da publicação, composto por quatro linhas distribuídas pela folha,

intercaladas pela representação em diagonal de uns degraus e, na outra face, duas linhas com letras de grande dimensão, afirmando os nomes dos autores, encerram o caderno definindo a capa e contracapa.

Este jogo de equilíbrios, entre vários elementos de diferentes escalas e configurações, remete para as experimentações dos *mobiles* de Alexander Calder que, a partir da composição de uma *armação* numa estrutura em *árvore*, permitem a desmultiplicação de um elemento em várias unidades no seu extremo oposto, mantendo o equilíbrio de todo o sistema. O desenho destas estruturas tridimensionais complementa o sentido de composição e traçado geométrico com um raciocínio objectivo de cálculo matemático/engenharia na definição da relação entre o peso e as forças dos vários elementos distribuídos pelo sistema em extensão.

O desenho do caderno, inspirado pelos princípios de composição do *De Stijl* e do *Esprit Nouveau,* apresenta uma expressão *moderna* nos grafismos e princípios de composição, com letras de diversos tamanhos, exploração de cores vivas e contrastantes, organizados em conjuntos assimétricos que desenham formas geométricas regulares ou linhas e manchas em tensão.
Este princípio de composição estruturará a elaboração dos novos programas não só das sessões regulares mas ainda das sessões da secção infantil.

Poder-se-á evocar vários temas de composição em que o desenho de Mário Bonito incorpora na criação arquitectónica. Há uma procura de *novos* materiais que, utilizados na sua verdadeira expressão, apresentam significados distintos. A relação directa entre "*suporte e conteúdo"* poderá ser interpretada como "*forma e função"* e o princípio compositivo que, afirmando o desenho assimétrico dos diversos elementos, os individualiza mas sem perder o sentido de conjunto.

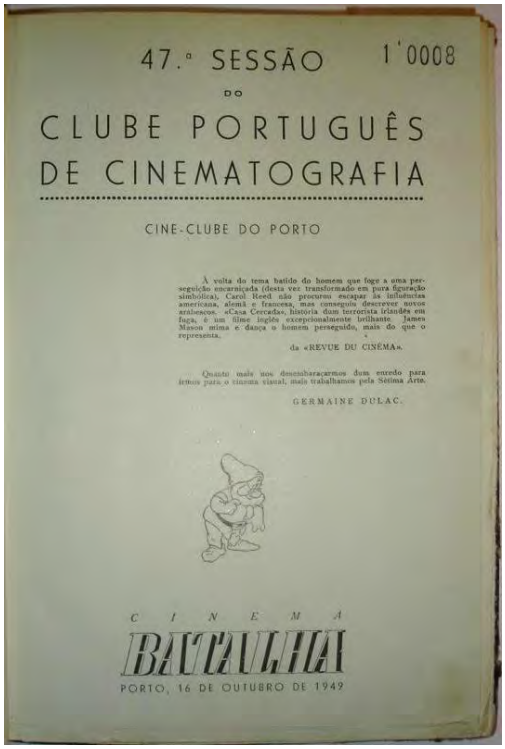

47.º SESSÃO 1'0008
DO
CLUBE PORTUGUÊS
DE CINEMATOGRAFIA
CINE-CLUBE DO PORTO
À volta do tema batido do homem que foge a uma perseguição encarniçada (desta vez transformado em pura figuração simbólica), Carol Reed não procurou escapar às influências americana, alemã e francesa, mas conseguiu descrever novos arabescos. «Casa Cercada», história dum terrorista irlandês em fuga, é um filme inglês excepcionalmente brilhante. James Mason mima e dança o homem perseguido, mais do que o representa.
da «REVUE DU CINÉMA».
Quanto mais nos desembaraçarmos dum enredo para lermos para o cinema visual, mais trabalhamos pela Sétima Arte.
GERMAINE DULAC.
C I N E M A
BATALHA
PORTO, 16 DE OUTUBRO DE 1949

Fig. 63 Programa inicial

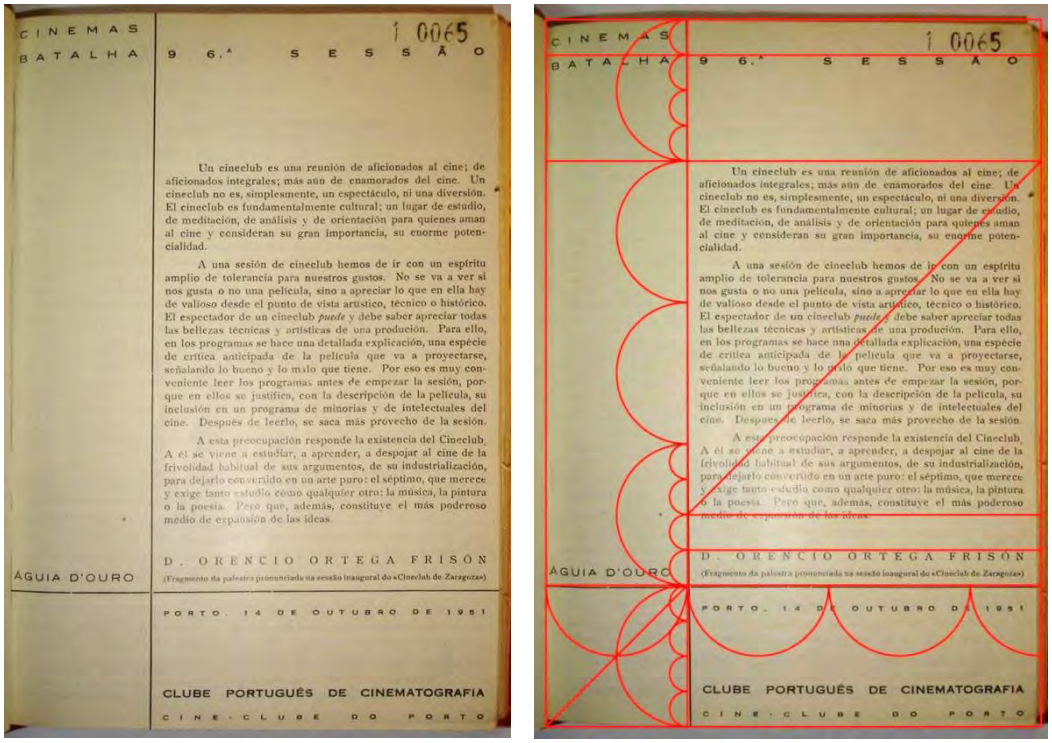

CINEMAS
BATALHA
1 0065
9 6.ª S E S S Ã O
Un cineclub es una reunión de aficionados al cine; de aficionados integrales; más aún de enamorados del cine. Un cineclub no es, simplesmente, un espectáculo, ni una diversión. El cineclub es fundamentalmente cultural; un lugar de estudio, de meditación, de análisis y de orientación para quienes aman al cine y consideran su gran importancia, su enorme potencialidad.
A una sesión de cineclub hemos de ir con un espíritu amplio de tolerancia para nuestros gustos. No se va a ver si nos gusta o no una película, sino a apreciar lo que en ella hay de valioso desde el punto de vista artístico, técnico o histórico. El espectador de un cineclub *puede* y debe saber apreciar todas las bellezas técnicas y artísticas de una producción. Para ello, en los programas se hace una detallada explicación, una espécie de crítica anticipada de la película que va a proyectarse, señalando lo bueno y lo malo que tiene. Por eso es muy conveniente leer los programas antes de empezar la sesión, porque en ellos se justifica, con la descripción de la película, su inclusión en un programa de minorías y de intelectuales del cine. Después de leerlo, se saca más provecho de la sesión.
A esta preocupación responde la existencia del Cineclub. A él se viene a estudiar, a aprender, a despojar al cine de la frivolidad habitual de sus argumentos, de su industrialización, para dejarlo convertido en un arte puro: el séptimo, que merece y exige tanto estudio como cualquier otro: la música, la pintura o la poesía. Pero que, además, constituye el más poderoso medio de expansión de las ideas.
D. ORENCIO ORTEGA FRISÓN
(Fragmento da palestra pronunciada na sessão inaugural do «Cineclub de Zaragoza»)
ÁGUIA D'OURO
PORTO, 14 DE OUTUBRO DE 1951
CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA
CINE-CLUBE DO PORTO

Fig. 64 Programa 1ª Versão e respectivo traçado compositivo – Esquema nº 1

Programas das sessões regulares: desenho e grafismo

A programação regular das sessões promovidas pelo Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, no Cinema Batalha, no final dos anos quarenta, eram acompanhadas por um programa com um modelo tipo constituído por um desdobrável com a ficha técnica do filme e respectivo texto, crítico ou explicativo, elaborado por elementos da direcção ou convidados.

Em termos gráficos, apresentava um grafismo conservador a partir de uma composição axial, regrando a informação fundamental de forma imediata com a designação do Cine-Clube e o número, local e dia da sessão. A localização de um desenho, de reduzida dimensão, de uma figura dos desenhos animados da Walt Disney, na parte central, completa a composição. Excepcionalmente, serão introduzidas uma ou duas citações referentes à temática do filme, mas sem relação ou referência gráfica/organizativa com os restantes elementos da capa.

No ano seguinte à entrada de Mário Bonito para a direcção do Cine-Clube, em 1950,[37] o programa base das sessões regulares será reformulado[38] com uma intencionalidade gráfica que introduz uma composição de matriz neoplástica[39] desenhando, com duas linhas, um cruzamento assimétrico que destaca a parte inferior da composição. O desenho das duas linhas, em cruzamento, divide a área da capa em quatro partes de dimensões distintas, estruturando toda a informação relevante nos extremos dessas áreas, consequentemente, enquadrando o início do texto crítico/explicativo no interior do rectângulo maior. Mais uma vez, Mário Bonito desenha com a escrita, utilizando os vários tipos de informação, com letras de diferentes tamanhos, para reforçar a horizontalidade, em contraponto às duas linhas, tanto na parte superior como na inferior da composição. O quadrado inferior, de reduzida dimensão, estará sempre livre de qualquer registo.

---

[37] Resolução – corpos gerentes: *"Foi resolvido, por unanimidade, considerar o senhor arquitecto Mário Bonito para os corpos gerentes para o ano de mil novecentos e cinquenta.", Livro de Actas da Direcção: 1948 a 1951*, Cine-Clube do Porto, Acta nº 20, de 20 Dezembro 1949, p. 15 verso. Mário Bonito integra os corpos gerentes como 2º secretário da direcção.

[38] Programa da 96ª sessão, de 14 Outubro 1951. No entanto, o programa especial da 89ª sessão, de 29 Abril 1951, dedicado à "Dança, Teatro e Cinema", desenhado e programado por Mário Bonito, apresenta uma capa nova. Ver ponto seguinte: Programas elaborados por Mário Bonito.

[39] Aqui a referência neoplástica está directamente relacionada com as experimentações na pintura, sobretudo nas composições de Piet Mondrian.

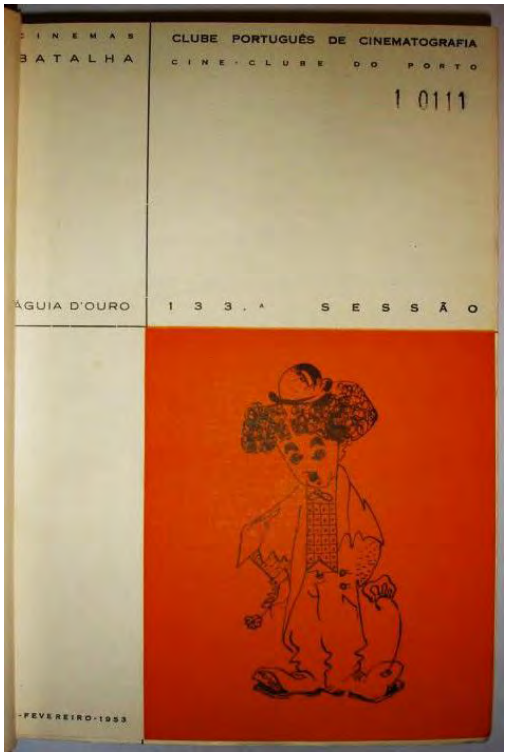


Fig. 65 Programa 2ª Versão com imagem e cor

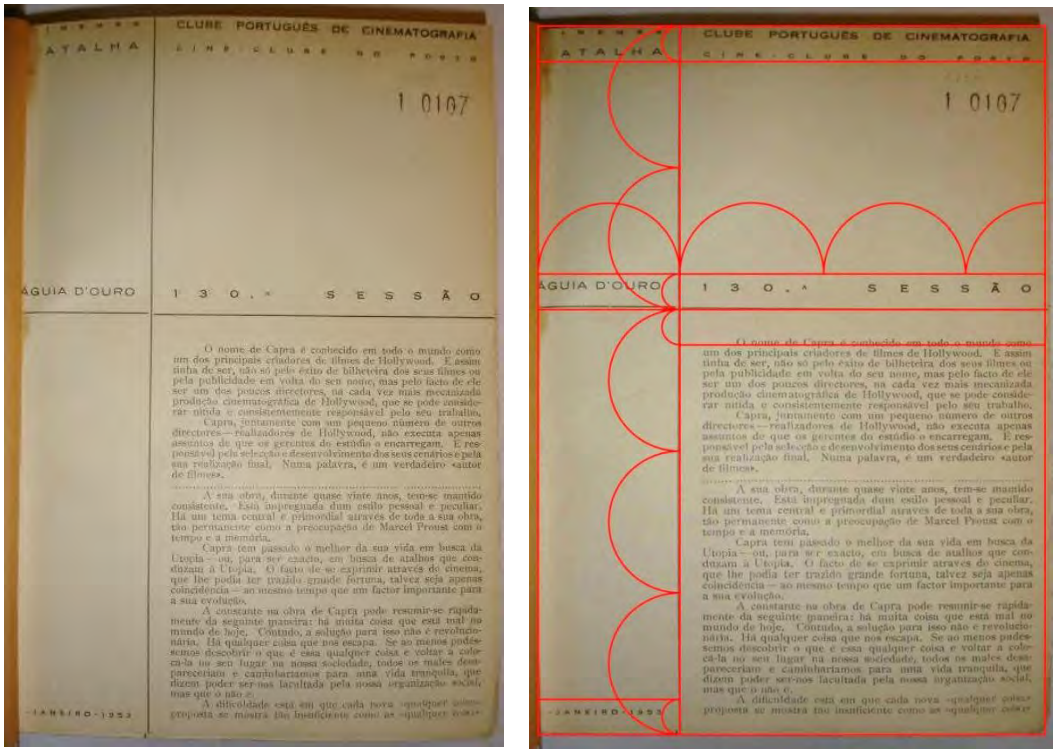


Fig. 66 Programa 2ª Versão e respectivo traçado compositivo – Esquema nº 2

Poderá verificar-se que a composição se rege por um traçado geométrico, informado pela estrutura da *medida harmónica* do *Modulor,* com a utilização do quadrado como figura base, rebatendo as diagonais e utilizando os traçados de *Hanning* e de *Millard*.[40]

Ao contrário da estrutura e do tipo de conteúdo – ficha técnica e textos/estudos críticos subordinados ao filme e/ou ao tema do ciclo/sessão – do programa base, que acompanha as sessões regulares, a composição e respectivo grafismo apresentará mais quatro versões até finais de 1957.[41]

A segunda versão[42] estrutura-se a partir do mesmo princípio gráfico, com o cruzamento das duas linhas a deslocar-se para uma zona central equilibrando a dimensão das quatro partes, numa relação de dois para três em altura.[43] O traçado geométrico continua, referenciado à composição do *Modulor*, assentando na justaposição de vários quadrados e do rebatimento da sua diagonal.

Esta variação permite a introdução não só do corpo do texto na continuidade com o restante programa como ainda imagens e desenhos[44] no rectângulo inferior, enquadrando o peso destes elementos nos dois limites da folha – sem margem. Esta composição apresenta maior flexibilidade para incorporar conteúdos de carácter diverso, adequando-se ao tema específico da sessão.

As diversas designações são deslocadas mantendo, no entanto, o mesmo tipo de relação com o desenho das linhas – reforço da parte superior da folha e o apoio da linha horizontal para enquadramento e destaque do número da sessão.

---

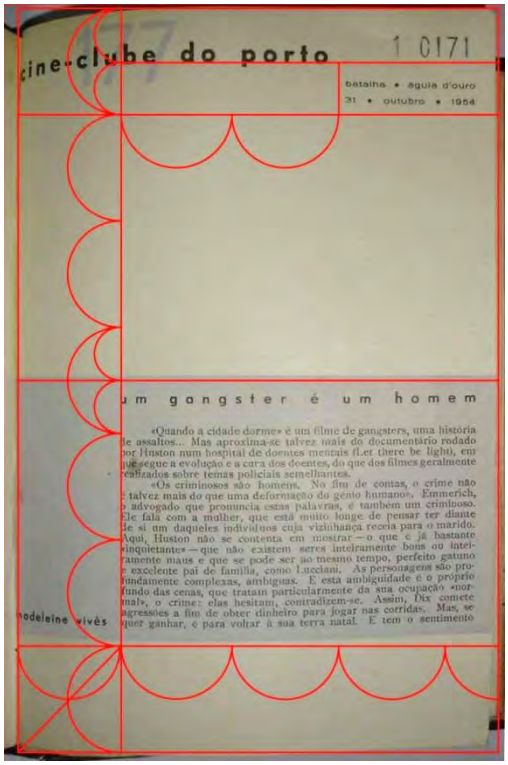
[40] Ver Esquema nº 1 – traçado geométrico sobre capa de programa.

[41] A saída de Mário Bonito da Direcção em finais de 1958; Resolução – corpos gerentes: "Mário Bonito e Barbosa de Oliveira comunicam não lhes ser possível continuar a ocupar cargos na Direcção para os corpos gerentes por razões de ordem particular e profissional, estando todavia dispostos a colaborar dentro das suas possibilidades a ocupar cargos na Assembleia Geral e no Conselho fiscal.", *Livro de Actas da Direcção: 1957 a 1959*, Cine-Clube do Porto, Acta nº 23, de 20 Novembro 1958, p. 15; contudo, as actas nº 13 a nº 23 contam com a sua presença, mas não estão assinadas" – Acta nº 13, de 9 Abril 1957, p. 9.

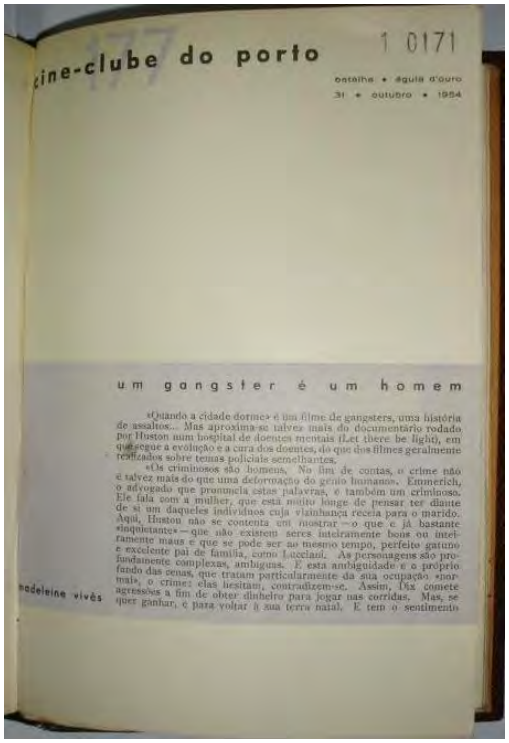
[42] Apresentado pela primeira vez no Programa da 118ª sessão, de 1 Junho 1952.

[43] Ver Esquema nº 2 – traçado geométrico sobre capa de programa.

[44] O primeiro programa a incorporar cor – desenho com um fundo a cores – será enquadrado nesta composição; Programa da 133ª sessão, de 1 Fevereiro 1953, com um desenho de Charlie Chaplin; autor não identificado.



Esquema nº 3 traçado compositivo Programa 3ª versão



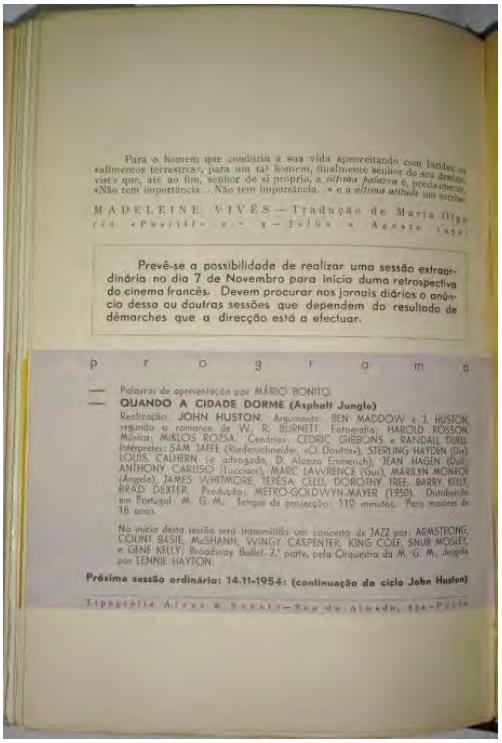


Fig. 67 e 68 Programa 3ª Versão, frente e verso

A terceira versão[45] apresentará uma alteração profunda do grafismo global do programa, mantendo, no entanto, o tipo de conteúdos e o seu formato de panfleto. As alterações das duas versões anteriores incidiram, sobretudo, na organização da capa, mantendo uma estrutura interior de texto justificado e sem preocupação com a contracapa.

A nova versão introduz a noção de capa e contracapa com um desenho complementar, enquadrando os diversos textos no seu interior. O princípio de um suporte organizado por linhas definidas pela escrita ou desenho será abandonado por uma ideia de superfícies/planos que se sobrepõem, distinguindo, através de uma cor única sobre um fundo neutro, o tipo de informação e a sua relevância.

Com um sentido assimétrico, a definição de uma superfície horizontal de cor na parte inferior da folha em contraponto ao número da sessão na parte superior, cruzado por uma linha de letras pretas, introduz uma leveza pelo domínio do fundo neutro e confere outra complexidade à composição. O destaque do texto, na parte superior, surge através do jogo entre a dimensão das letras, da sua cor e da noção de alinhamento e cruzamento, como se as letras e os números se apresentassem em planos distintos, permitindo a sua sobreposição. O rectângulo horizontal de cor, que inscreve o corpo de texto mais extenso, prolonga-se para a contracapa, enquadrando a ficha técnica e informações institucionais, induzindo o mesmo efeito com o suporte neutro a representar o plano/pano de fundo que permite todas as sobreposições.

A utilização de uma única cor de destaque sobre o tom natural do papel permite, não só assegurar uma unidade na composição, como ainda alterar o tom da cor por sessão, personalizando os programas. As cores serão sempre de tom forte e a partir das cores primárias utilizadas nas composições de Piet Mondrian.

O traçado geométrico deste programa aproxima-se da composição da primeira versão. O alinhamento do texto, inscrito no rectângulo de cor, referencia-se aos números da sessão definindo uma linha vertical que se cruza com a base do rectângulo que liberta o espaço inferior da folha.[46]

---

[45] Apresentada pela primeira vez no Programa da 158ª sessão, de 10 Janeiro 1954. O programa especial da 153ª sessão, de 22 Novembro 1953, dedicado ao desenho animado, apresenta uma estrutura semelhante com um desenho de Émile Cohl inscrito num quadrado a cores. Este desenho constituirá o futuro logótipo dos programas da secção infantil.

[46] Ver Esquema nº 3 – traçado geométrico sobre capa de programa.

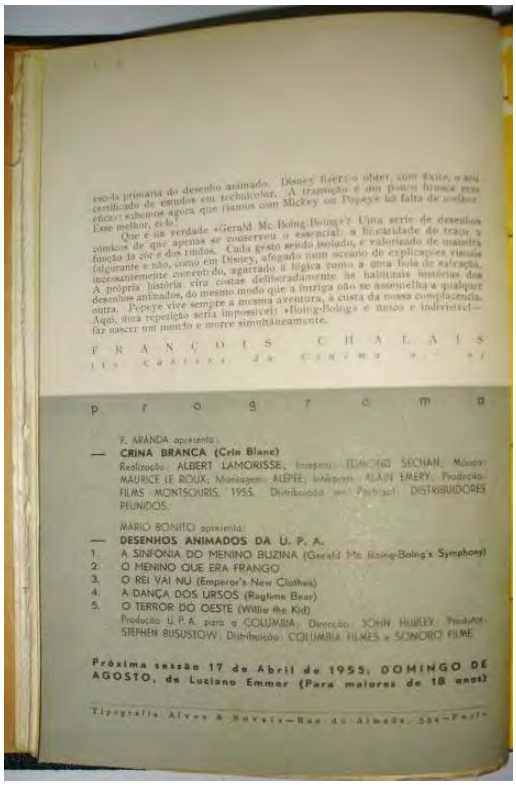


Fig. 69 e 70 Programa 4ª Versão, frente e verso

O cruzamento destas duas linhas da composição apresenta um traçado e uma proporção equivalente à primeira versão enraizada, no desenho de matriz neoplástica, na forma de trabalhar as superfícies em vários planos através da individualização dos elementos e da sua respectiva tensão com o conjunto.
Poderá verificar-se que este sentido de desenho assente na individualização de cada elemento da composição, de forma a construir um conjunto a partir da manipulação das partes, será fundamental no seu processo criativo, sobretudo na sua arquitectura.

A quarta versão[47] aprofunda a composição e o grafismo anterior com a cor única de cada programa a definir o plano de fundo da capa, com a sobreposição de duas superfícies/planos, com o tom natural do papel a destacar o número da sessão e o corpo de texto. Aqui, a noção de planos poderá ser interpretada também como o recorte do plano de cor em contraponto à sobreposição; as duas leituras são possíveis ou mesmo complementares, tendo em conta o objectivo do documento. A inesperada inversão do negativo-positivo da composição, em contraponto ao programa anterior, valoriza a sua novidade e efeito de surpresa.
A contracapa não acompanha o mesmo raciocínio: utilizando um alinhamento central referenciado à capa, define a sua simples divisão em duas superfícies – o neutro do papel e a cor idêntica à capa –, mantendo o mesmo princípio gráfico na exposição da informação.

A afirmação do mesmo traçado geométrico e da mesma disposição das letras/números, com diversos tamanhos, reforça a importância que a alteração de um único parâmetro ou condição – neste caso a inversão do pano de fundo – poderá representar para a transformação do significado de uma composição.

A este propósito, a passagem de Kandinsky sobre a identificação de uma obra sua, referida por Álvaro Siza, é demonstrativa da importância que todos os elementos e suas relações comportam numa composição – a noção do essencial sobre o transitório ou acessório.

[47] Apresentada pela primeira vez no Programa da 191ª sessão, de 3 Abril 1955.

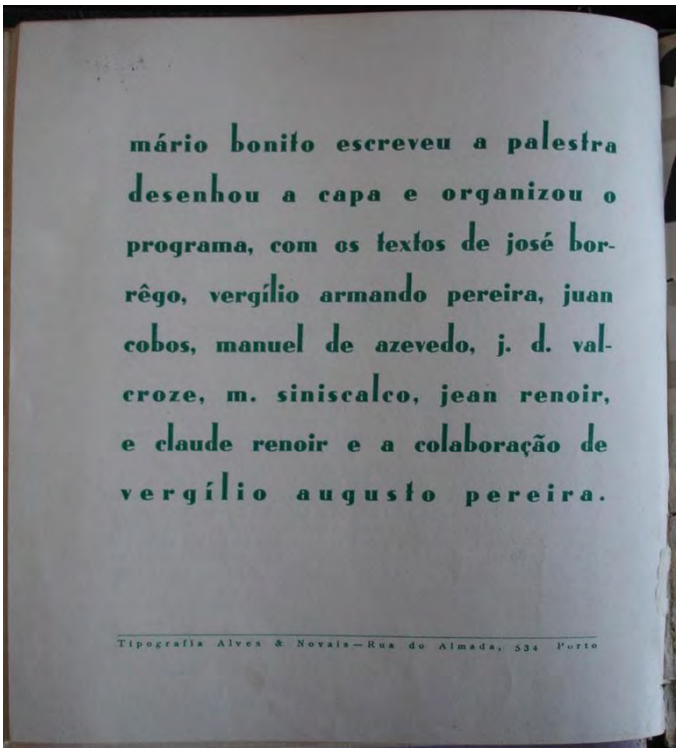


Fig. 71 e 72 Programa 5ª Versão, frente e verso.

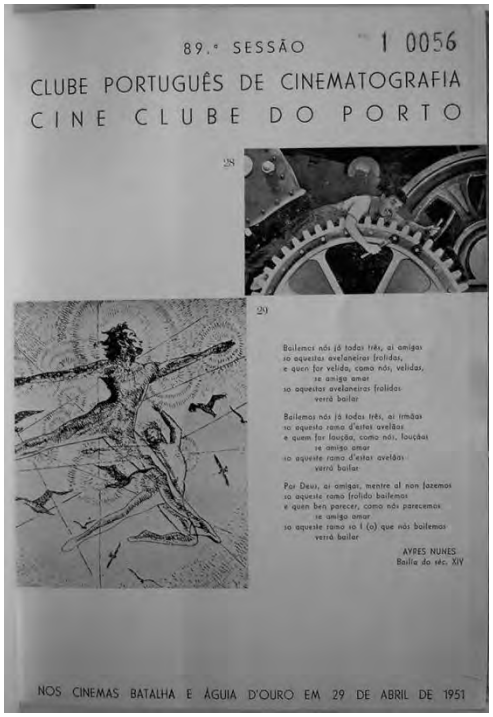
"*Conta-se que Kandinsky entrou, um dia, no seu atelier e viu uma pintura belíssima: ficou surpreendido, depois aproximou-se e verificou que era um quadro pintado por ele, uma paisagem ou uma natureza morta, virada de cabeça para baixo. Tinha desaparecido tudo aquilo que era fixo na representação do quadro e ficara o essencial, nas suas formas, nos seus equilíbrios e nas suas cores*."[48]

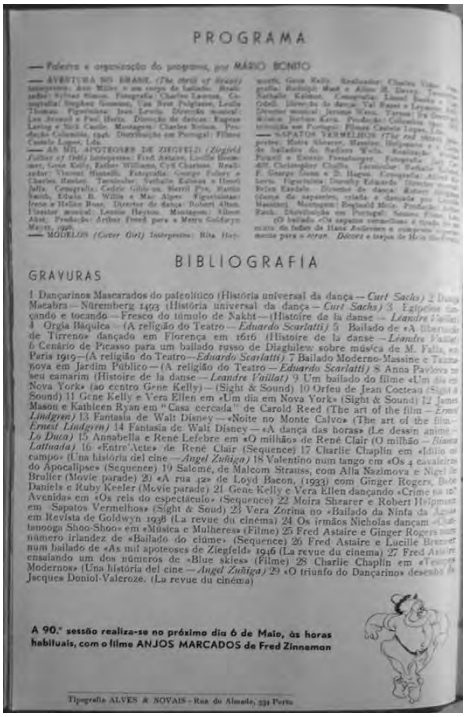
A quinta versão[49] coincide com um programa especial a comemorar a 200ª sessão e dez anos de actividade do Cine-Clube do Porto, da exclusiva responsabilidade de Mário Bonito. A nova composição afasta-se da linguagem e matriz de composição presentes nas quatro versões anteriores. A composição assenta na definição de um pano de fundo – um desenho de geometria abstracta – com as letras concentradas nos extremos da folha, na parte superior a dimensão dos números da sessão sobrepõem-se ao restante texto, definindo o alinhamento da designação do Cine-clube e da respectiva data na parte inferior da capa. O desenho de Mário Bonito, com a mesma cor do texto, ocupa a parte central da composição sobrepondo-se ao desenho de fundo. O traçado geométrico resume-se ao alinhamento das letras e números, com o desenho de fundo, de geometria abstracta, representada como um pormenor/segmento de uma figura de maior dimensão.[50]

Os programas seguintes adoptam parte da composição, mantendo a localização do número da sessão com a respectiva data na parte inferior e o desenho de fundo que varia de cor consoante a sessão. O desenho central é substituído pelo texto da ficha técnica e a designação de Cine-Clube é deslocada para a parte lateral da folha, permitindo uma leitura lateral. A associação de vários tipos de letra com diversos tamanhos sem critério de hierarquização da informação – relação entre a regra e respectivas excepções –, ao contrário de situações anteriores, desequilibra o conjunto, retirando-lhe clareza na intenção gráfica e compositiva.

---

[48] SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 2009, p. 7-9.
[49] Apresentada pela primeira vez no Programa especial da 200ª sessão, de 9 Outubro 1955.
[50] A interpretação do motivo do desenho como pano de fundo, como possível alusão à película de filme através de um exercício de abstracção, será secundária na análise pretendida dos objectivos e regras de composição do conjunto.





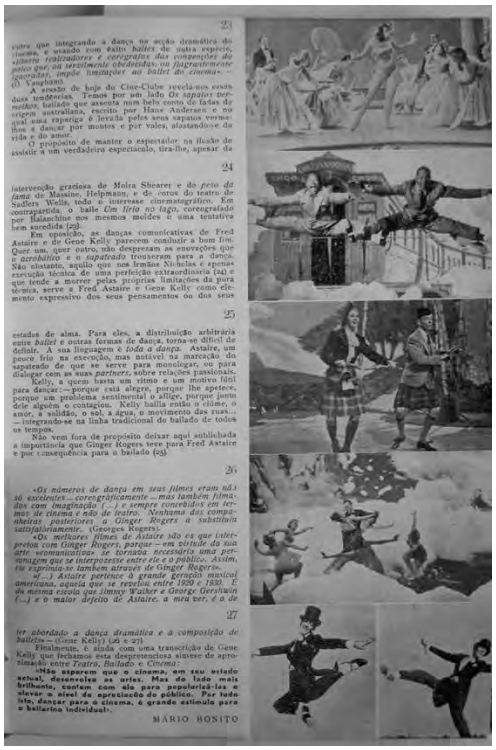


Fig. 73 a 76 Programa especial da 89ª sessão, de 29 Abril 1951, tema da dança com texto "*O Bailado no Cinema*".

Programas das sessões especiais: desenho e grafismo

Mário Bonito organizará várias sessões especiais subordinadas a temas específicos com a respectiva elaboração integral do programa, introduzindo alterações significativas em relação aos programas base, desde o tipo de papel – gramagem e acabamento – até a composição geral do conjunto – capa, paginação e conteúdos originais com imagens.

A primeira sessão especial,[51] de 1951, insere-se no período inicial da actividade do Cine-Clube do Porto e corresponde ao segundo ano em que Mário Bonito assume o cargo de 2º secretário na direcção, com Henrique Alves Costa como presidente.

O formato do programa utilizado, nesse período, é anterior à primeira reformulação do desenho da capa, constituído por um desdobrável de duas folhas – rosto/capa e três páginas de texto incluindo a ficha técnica no verso do rosto.

O programa especial será concebido a partir de um extenso texto original seu, de sete páginas – intitulado *Dança, Teatro e Cinema*, ilustrado com imagens de diferentes gravuras, peças e filmes –, com uma capa fazendo ilusão ao tema da sessão e uma contracapa que inclui a ficha técnica e a listagem bibliográfica das gravuras utilizadas no texto.

A capa integra a estrutura simétrica, afirmada por um eixo central, com a indicação da sessão e a designação do Cine-Clube, na parte superior, e o local da sessão e respectiva data, na parte inferior. Contudo, o tipo de letra será uniformizado e o seu dimensionamento revisto, hierarquizando o texto na composição, com destaque para as duas designações do Cine-Clube.

Na parte central, a informação específica sobre o tema da sessão – duas imagens de dimensões distintas e uma *Baila do século XIV* de Ayres Nunes – estrutura-se a partir do eixo central com o desalinhamento, das duas imagens a preto e branco, criando uma composição assimétrica através de uma tensão de claro-escuro em diálogo com o texto.

[51] Programa especial da 89ª sessão, de 29 Abril 1951, subordinado ao tema da dança com o título *O Bailado no Cinema* (trechos de filmes).

A configuração vertical do texto, inserido no rectângulo definido pelas duas imagens com a margem direita da folha, em conjunto com o diferente contraste de ambas as imagens – a horizontal de menor dimensão é mais escura do que a vertical paralela ao texto poético –, constrói e garante o equilíbrio ténue da composição. O texto poético que surge aqui quase como uma imagem, dada a dimensão da letra e a forma como se inscreve na composição, define um corpo único e autónomo, distinto das letras do texto na parte superior e inferior da folha.
A sensibilidade no desenho da capa, considerando a tonalidade das imagens, a proporção do texto e a clara hierarquia dos elementos na sua identificação individual, será transportada para o interior do programa – estruturando e equilibrando o corpo do texto com as imagens.
Verifica-se que, na contracapa, o texto é composto por dois blocos distintos, introduzindo uma variação gráfica e, possivelmente em tom de humor, coloca o desenho da personagem de Walt Disney, utilizado nos programas-tipo no centro da capa, junto da informação sobre a próxima sessão regular – indicando *o regresso da personagem ao* centro das *atenções gráficas*.

Mário Bonito, neste programa especial, integra parte das regras da composição do programa existente no desenho proposto, atribuindo-lhes um significado distinto em articulação com os novos elementos e critérios de organização, resultando numa composição completamente nova. Este sentido de diálogo ou de continuidade, em detrimento de uma ruptura com as condições/regras existentes, está presente na sua actividade criativa e, sobretudo, na sua obra arquitectónica.

Em 1954, organiza mais duas sessões seguidas[52] e dedicadas ao tema da dança com a elaboração de um programa base que apresenta uma estrutura semelhante ao anterior – capa com desenho associado ao tema, textos seus, de quatro a seis páginas, sem imagens e uma contracapa com a ficha técnica.

[52] Programas especiais da 173ª sessão, de 4 Julho 1954, e 174ª sessão, de 18 Julho 1954, subordinadas ao tema da dança com o título *O Bailado no Cinema,* com textos intitulados "cinema e bailado" e "o ballet cinematográfico", respectivamente. Esta capa será reutilizada numa sessão regular, com a cor do fundo em castanho: 184ª sessão, de 9 Janeiro 1955.

A capa do programa, integrando a fase a cores, assente no princípio dos diferentes planos/superfícies, apresenta um desenho que reduz ao mínimo os elementos de composição. A concepção assenta em três elementos: um fundo de uma única cor forte, um desenho alusivo ao tema e um bloco de texto, com as indicações estritamente essenciais – designação do Cine-Clube e o número da sessão.

A composição assenta na tensão provocada entre o desenho a branco, que surge com se riscasse o fundo vermelho, e o bloco de texto a preto, que cria uma figura quase autónoma. O desenho com grande expressividade, constituído por duas personagens a dançar, move-se para a direita, saindo parte da figura feminina da folha em contraponto ao texto que, localizando-se à esquerda, interage com as figuras/personagens e afirma a sua autonomia compositiva desenhando, com o alinhamento das palavras, uma figura geométrica – o quadrado.[53]

Mário Bonito volta a desenhar com a escrita, com a sucessão de letras a complementar as linhas do desenho em branco. A movimentação induzida pelos dois elementos, o seu registo gráfico e a sua tensão latente garantem o equilíbrio inesperado da composição. A capa do programa da sessão seguinte, com a simples alteração de um elemento – a cor do pano de fundo para azul – apresenta uma nova capa*,* reforçando a importância individual de cada elemento no conjunto de uma composição.

A sessão dedicada a uma retrospectiva do *Cinema Português,*[54] em 1954*,* será outra oportunidade para Mário Bonito exercitar o seu sentido de composição ao conceber a capa do programa.

Com base na distinção dos anos de produção de cada filme – 1923 e 1942 –, estrutura a capa em duas partes, definindo duas superfícies, com a introdução de uma cor na parte inferior e o rebatimento de um desenho da sua autoria em ambas as partes.

---

[53] A informação na capa é reduzida ao mínimo com a designação abreviada do Cine-Clube do Porto e o número da sessão, remetendo a data e local de exibição para a contracapa. A composição plástica do texto leva a reduzir as palavras a "cine-clube – porto – 173 – sessão", como se fossem um texto telegráfico ou um slogan para um acontecimento.

[54] Programa especial da 183ª sessão, de 19 Dezembro 1954, subordinado ao tema *Cinema Português – retrospectiva, 1923/1942,* com os filmes "Lucros… Ilícitos" de George Pallu e "Aniki-bóbó" de Manoel de Oliveira.

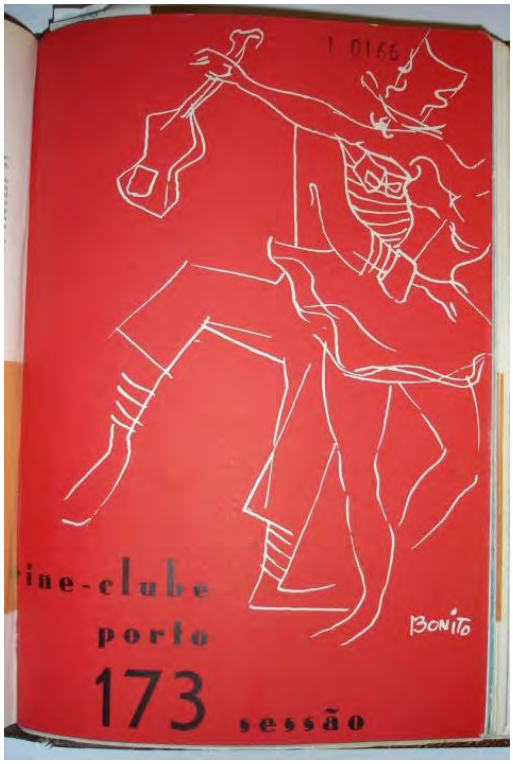
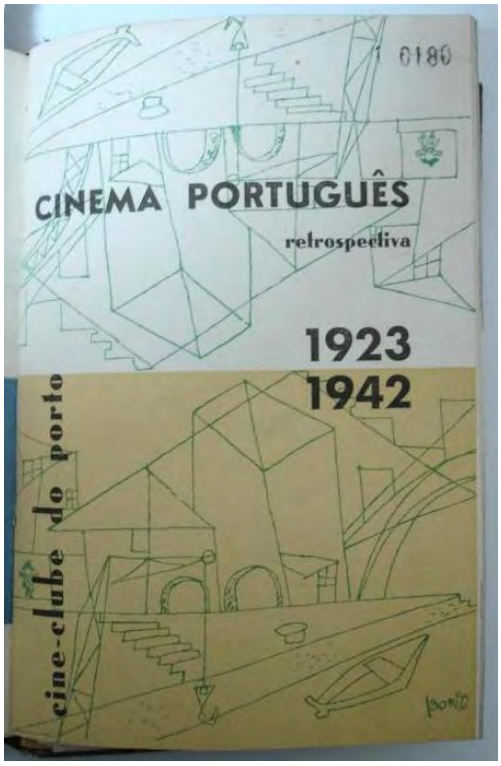
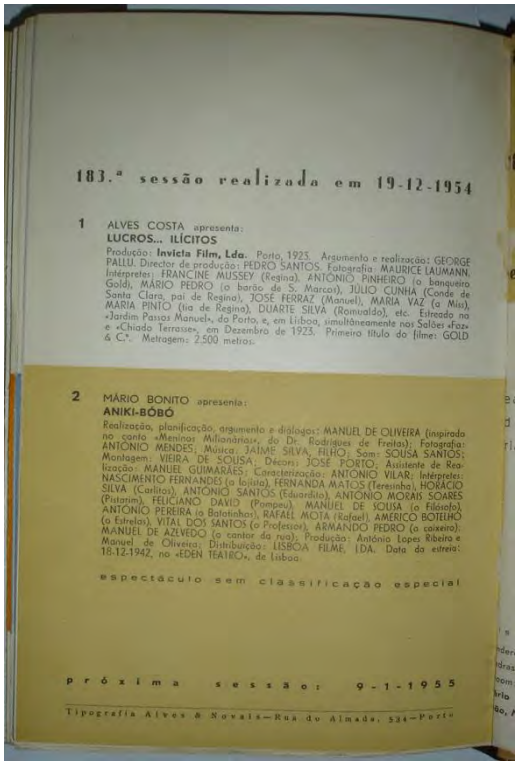


Fig. 77 e 78 Programas especiais temáticos, “cinema e bailado” e “o ballet cinematográfico”




183.ª sessão realizada em 19-12-1954

1 ALVES COSTA apresenta:
LUCROS... ILÍCITOS
Produção: **Invicta Film, Lda.** Porto, 1925. Argumento e realização: GEORGE PALLU. Director de produção: PEDRO SANTOS. Fotografia: MAURICE LAUMANN. Intérpretes: FRANCINE MUSSEY (Regina), ANTÓNIO PINHEIRO (o banqueiro Goldi), MÁRIO PEDRO (o barão de S. Marcos), JÚLIO CUNHA (Conde de Santa Clara, pai de Regina), JOSÉ FERRAZ (Manuel), MARIA VAZ (a Miss), MARIA PINTO (tia de Regina), DUARTE SILVA (Romualdo), etc. Estreado no «Jardim Passos Manuel», do Porto, e, em Lisboa, simultâneamente nos Salões «Foz» e «Chiado Terrasse», em Dezembro de 1923. Primeiro título do filme: GOLD & C.ª. Metragem: 2.500 metros.

2 MÁRIO BONITO apresenta:
ANIKI-BÓBÓ
Realização, planificação, argumento e diálogos: MANUEL DE OLIVEIRA (inspirado no conto «Meninos Milionários», do Dr. Rodrigues de Freitas); Fotografia: ANTÓNIO MENDES; Música: JAIME SILVA, FILHO; Som: SOUSA SANTOS; Montagem: VIEIRA DE SOUSA; Décors: JOSÉ PORTO; Assistente de Realização: MANUEL GUIMARÃES; Caracterização: ANTÓNIO VILAR; Intérpretes: NASCIMENTO FERNANDES (o Isidro), FERNANDA MATOS (Teresinha), HORÁCIO SILVA (Carlitos), ANTÓNIO SANTOS (Eduardito), ANTÓNIO MORAIS SOARES (Pistanim), FELICIANO DAVID (Pompeu), MANUEL DE SOUSA (o Filósofo), ANTÓNIO PEREIRA (o Batotinhas), RAFAEL MOTA (Rafael), AMÉRICO BOTELHO (o Estrelas), VITAL DOS SANTOS (o Professor), ARMANDO PEDRO (o caixeiro), MANUEL DE AZEVEDO (o cantor da rua); Produção: António Lopes Ribeiro e Manuel de Oliveira; Distribuição: LISBOA FILME, LDA. Data da estreia: 18-12-1942, no «ÉDEN TEATRO», de Lisboa.

espectáculo sem classificação especial

próxima sessão: 9-1-1955

Tipografia Alves & Novais—Rua do Almada, 524—Porto

Fig. 79 e 80 Programas especiais temáticos, Cinema Português

O desenho retrata, através de um exercício de abstracção e síntese das formas e actividades, a zona ribeirinha do rio Douro, cenário privilegiado do filme de Manoel de Oliveira.

A representação directa dos dois filmes, pelas duas superfícies, será reforçada pela contracapa que, com a mesma subdivisão e caracterização, inscreve as respectivas fichas técnicas na correspondente parte – superior 1923: *Lucros… ilícitos* e inferior 1942: *Aniki-bóbó*. Poderá considerar-se que a motivação "*forma e conteúdo"* está subjacente à ideia de subdivisão do programa, em duas partes, com cada uma a reflectir um dos filmes.

A introdução do texto[55] complementa a composição, com destaque para o tema da sessão que, através de alinhamentos precisos, organizam e hierarquizam a informação sobrepondo-se aos dois fundos/superfícies, unificando o conjunto. Neste caso, a tensão da composição será entre o texto a preto, que surge em primeiro plano, e o desenho duplicado a verde enquadrado pelos respectivos fundos, afirmando a conjugação da ideia – a escrita do desenho e o desenho da escrita.

A simplicidade aparente das últimas capas resulta da redução dos elementos, com que compõe, e da criteriosa hierarquização, através de um traçado e relações geométricas, que relaciona os diversos elementos de características distintas, criando um sentido de unidade/conjunto. O princípio de individualizar os elementos de composição, atribuindo-lhes um valor/significado específico na conformação do conjunto – com uma leitura do geral para o particular e vice-versa –, revela um exercício de desenho em constante procura do essencial para transmitir a ideia pretendida. Este processo de trabalho resulta numa singular coerência formal e invulgar sensibilidade de composição.

[55] A informação na capa é reduzida ao mínimo, conforme o programa especial anterior, com o número da sessão, data e local de exibição remetidos para a contracapa.

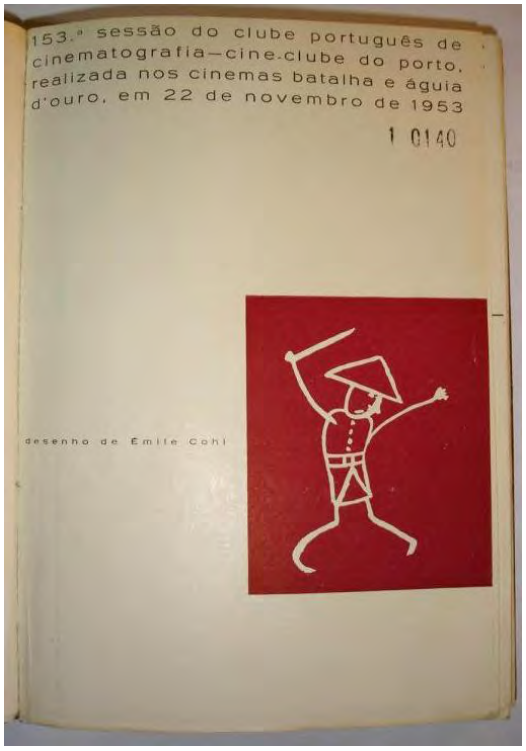
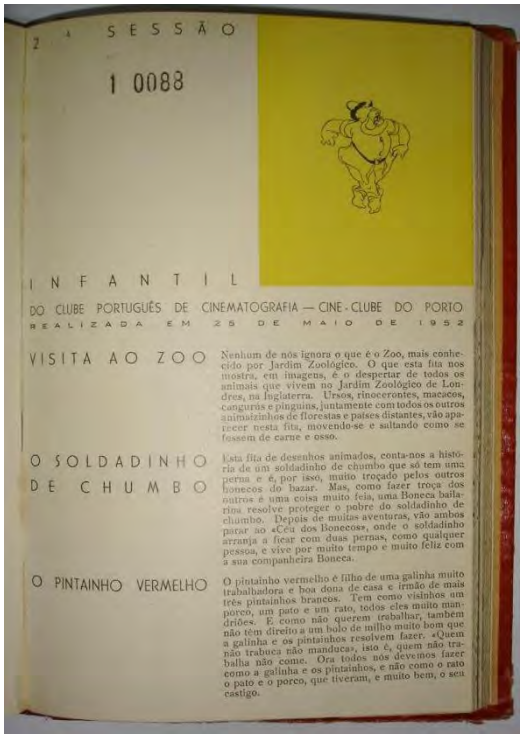


Fig. 81 e 82 Programa com desenho de Émile Cohl, futuro logótipo da secção infantil e Programa da 1ª sessão



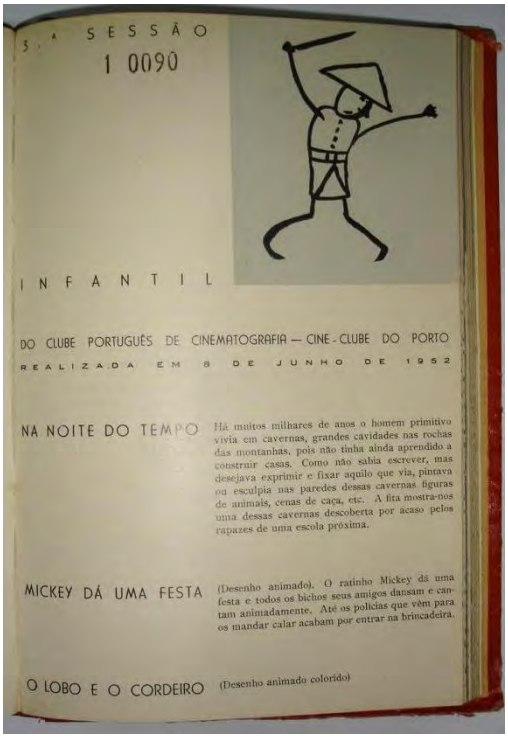


Fig. 83 e 84 Programas da 2ª e 3ª sessão infantil, evolução gráfica

Programas da Secção Infantil: desenho e grafismo.

Mário Bonito, com Maria Helena Alves Costa, organiza sessões de cinema com desenhos animados e filmes para crianças, encena peças de teatro e concebe os respectivos programas, de forma contínua, durante sete anos, de 1952 a 1959.

Conforme o explicitado,[56] a Secção Infantil do Cine-Clube funciona autonomamente com programas específicos, realizando sessões especialmente organizadas para menores dos 6 aos 13 anos. As sessões serão divididas em duas séries, com o *Grupo A* destinado a crianças dos 6 aos 10 anos e o *Grupo B* às dos 11 a 13 anos, no entanto, várias sessões serão realizadas em conjunto.
Esta divisão terá como objectivo personalizar a programação, contudo, os programas terão uma sequência única e um grafismo idêntico, a partir de uma estrutura base – programa-tipo – como nos programas das sessões regulares para adultos.

Os programas serão concebidos de forma distinta dos adultos, com um investimento gráfico na fotografia, desenho e cor[57] para tornar o documento mais apelativo ao público-alvo. As primeiras tentativas estão associadas à aplicação da fotografia e da personagem do desenho animado, do universo de Walt Disney, utilizada nos programas regulares dos adultos, mas será a introdução do desenho de Émile Cohl, como logótipo da secção infantil, que estruturará os dois programas-tipo. A evolução da composição e grafismo dos programas será sequencial e evolutiva, com substituições e alterações a partir do programa anterior, revelando um processo de desenho de constante procura, em que a composição assimétrica organizada por diversos planos/superfícies de cor será o objectivo final. O processo expressa mais uma vez uma continuidade, sem rupturas bruscas em relação aos programas anteriores, procedendo a alterações consecutivas até à construção gráfica final do *programa-tipo*.

---

[56] Parte1 – Tempo e Lugar.
[57] A introdução da cor nos programas do Cine-Clube do Porto surgirá associada à secção infantil, em 1952, com dois casos pontuais nos programas regulares para adultos, no ano seguinte: 133ª sessão, de 1 Fevereiro 1953, com o filme *Barba Azul* de Charlie Chaplin e 153ª sessão, de 22 Novembro 1953, dedicada ao desenho animado.

Fig. 85 e 86 Programas da sessão infantil, evolução gráfica

Fig. 87 e 88 Programas da sessão infantil, evolução gráfica.

Numa das primeiras sessões dedicadas às produções da Walt Disney, no Cine-Clube do Porto, Mário Bonito expressará o significado que o desenho animado representa na sua formação artística e na leitura e interpretação das condições da arte/arquitectura, em complemento a uma citação de Lo Duca.

"Goethe disse que a arquitectura é música congelada. Hoje ele acrescentaria, talvez, que o desenho animado abre os olhos à música, ou ainda, que o desenho animado é música em movimento."[58]

"O desenho animado parece resultar da reunião, em condições especiais, de quanto se foi concretizando em matéria de poesia, pintura e bailado.
Porem, só na música e no desenho animado se agitam as pulsações de uma extra-natureza onde ecoam os dramas e as alegrias da nossa vida real. Só nelas deparamos com esse mundo extra-sensível feito de ritmo e colorido, que pode mesmo ser apenas ritmo e combinação de cores ou de sons."[59]

A elaboração e respectiva evolução dos programas será a síntese deste sentimento de continuidade, ou interpretação da vida, possivelmente representada pelo significado, ritmo e combinação de cores de uma composição.

O programa para a **1ª sessão** infantil,[60] constituído por uma folha, que apresenta os títulos dos filmes acompanhada por uma breve explicação sobre o seu conteúdo, apresentará uma composição axial, de acordo com a estrutura do programa das sessões regulares para os adultos e uma fotografia quadrada a preto e branco, referente a um dos filmes, no canto superior direito. O texto "guarda e colecciona estes programas", em nota de rodapé, demonstra a importância atribuída a estes panfletos como possível meio de (in)formação e será uma constante em todos os programas.

O programa da **2ª sessão** infantil,[61] com o mesmo grafismo, composição e conteúdo, substitui directamente a fotografia por um quadrado a cor com o desenho da personagem da Walt Disney. A inserção do quadrado amarelo, na

[58] LO DUCA, *Le Dessin Animé*, citação na capa do Programa da 55ª sessão, de 15 Janeiro 1950.
[59] BONITO, Mário, "Desde O Velho Moinho às recentes produções de Disney", citação na capa do Programa da 55ª sessão, de 15 Janeiro 1950.
[60] Programa da 1ª sessão infantil, realizada em 27 Abril 1952.
[61] Programa da 2ª sessão infantil, realizada em 25 Maio 1952.

composição axial, introduz uma tensão no conjunto, contudo, ainda surge como um corpo estranho em relação aos alinhamentos e o peso do corpo de texto, que, neste caso, se prolonga para o verso e com o mesmo critério de ocupação da folha.

O programa da **3ª sessão** infantil,[62] substituirá a personagem da Walt Disney por um desenho de Émile Cohl, que, no entanto, mantém a restante composição. Esta alteração levará à implementação de programas específicos com um grafismo constante, utilizando o desenho de Émile Cohl como homenagem ao precursor europeu no campo do desenho animado.
Esta composição será utilizada como a estrutura base para os programas seguintes, com a simples alteração de cor do quadrado no canto superior direito enquadrando o desenho de Émile Cohl, a preto, mantendo a estrutura do texto, organizado axialmente e com continuidade para o verso da folha.

A utilização de um desenho de um autor, de referência e precursor do desenho animado europeu, demonstra a importância atribuída ao sentido de continuidade – sedimentação do conhecimento através do tempo – com a leitura e destaque das experiências relevantes do passado/história, interpretadas de uma forma culta. Poderá, ainda, verificar-se que a alteração de uma personagem da Walt Disney, que dominava a expressão e o meio do desenho animado, pelo desenho de Émile Cohl, afirma a valorização e o incentivo da procura experimental, individual e artística, ou seja, genuína, como Mário Bonito afirmará no programa da primeira sessão que *visa o estudo do desenho animado*.
"*É bem certo que o desenho animado europeu se tem manifestado aleatoriamente, (…) contraditório com a sua origem nitidamente europeia – foi aqui sem dúvida, que essa bela manifestação artística libertou os primeiros vagidos e ensaiou os primeiros passos pela mão de Émile Cohl, nascido em Paris a 4 de Janeiro de 1857. (…)*
O desenho animado é porem um dos mais onerosos empreendimentos artísticos e Disney seria compelido a comercializar as suas produções, abandonando os prometedores caminhos das suas Silly Symphonies. (…) Não aprovamos a

[62] Programa da 3ª sessão infantil, realizada em 19 Outubro 1952.

posição de Disney, mas compreendemos. E será talvez o momento psicológico de se revelarem os seus mais ambiciosos rivais…"[63]

Em 1954, com o programa das sessões regulares a introduzir cor no desenho da capa, o programa da **36ª sessão** infantil[64] apresentará uma alteração na composição do corpo de texto, com o abandono da axialidade na organização do seu conteúdo. A articulação dos diversos textos apresenta-se com outra intencionalidade, variando a dimensão das letras, consoante o tipo e a relevância de conteúdo, hierarquizando o corpo de texto explicativo dos filmes das diversas designações e títulos. A noção de superfície é introduzida com o desenho interpretado, à semelhança dos programas das sessões regulares, de forma mais subtil com a linha a desenhar a figura, como um recorte no plano quadrado a cores. A letra do grupo, com destaque na sua dimensão e na cor do quadrado superior, localiza-se no extremo oposto do desenho, provocando uma tensão compositiva no conjunto. O programa de uma folha manterá este desenho/estrutura, acompanhado pela alteração da cor única, por sessão, como identificação da individualidade dos programas.

O programa da **47ª sessão** infantil[65] apresenta uma primeira aproximação à evolução final da composição e estrutura-tipo que será utilizada até 1960.
O programa, mantendo o formato de folheto de uma folha, introduz a noção da capa, com uma composição geométrica de três superfícies em tensão reforçada pelo texto e o desenho de Émile Cohl a preto, remetendo a informação sobre a sessão para o verso. Contudo, será com o programa seguinte[66] que o desenho da capa encontra a sua expressão final.

---

[63] BONITO, Mário, "Desde O Velho Moinho às recentes produções de Disney", Programa da 55ª sessão, de 15 Janeiro 1950. Como se verificou, o desenho de Émile Cohl será adoptado pela primeira vez nos programas em 1952 (3ª sessão infantil).
[64] Programa da 36ª sessão infantil, realizada em 14 Novembro 1954.
[65] Programa da 47ª sessão infantil, realizada em 30 Outubro 1955.
[66] Programa da 48ª sessão infantil, realizada em 13 Novembro 1955.
Com este programa, Mário Bonito dará início à escrita dos textos que acompanham as sessões de forma constante, até final de 1959, ano em que assume o cargo de presidente da Mesa da Assembleia Geral, após três anos com 2º secretário e cinco anos como vice-presidente da Direcção do Cine-Clube.

Programas especiais

Fig. 89 e 90 Programas especiais

Fig. 91 Programa especial

A composição, com uma referência aos princípios compositivos de Mondrian, define as três superfícies pelo uso da cor articulado com a inserção do texto e do desenho de Émile Cohl. O texto horizontal e o desenho, a preto, sobre as duas superfícies – branco e vermelho – serão confrontados pelo recorte, a branco, das letras do Cine-Clube na superfície vertical a preto, introduzindo uma outra complexidade no conjunto. Este recorte, das letras, propõe uma nova percepção da composição, colocando a superfície preta no mesmo plano do texto e do desenho, subvertendo a leitura directa que considera as superfícies como simples panos de fundo que recebem o texto. De acordo com os programas das sessões regulares, do mesmo período, a composição articula os elementos pela sua expressão mínima conformando o desenho através de uma composição de tensões e equilíbrios, regrados por um traçado geométrico.

As sessões especiais da secção infantil, em muitos casos associadas ao *Teatro de Robertos,* representado no *teatro mais pequeno do mundo,* serão acompanhadas pela elaboração de programas especiais. Contudo, o seu desenho não apresentará a relevância compositiva e gráfica dos *programas tipo*. Os programas apresentarão uma composição assente no uso de uma cor única articulada pelo desenho de figuras aleatórias, com as letras dos textos, através de diferentes tipos, tamanhos e disposições – referenciado ao grafismo dos cartazes/composições da vanguarda russa, o construtivismo. Verificar-se-á que o uso da *escrita, como desenho,* será o princípio base para estas composições, com relevo para dois programas[67] sem, no entanto, apresentar uma coerência compositiva e formal.

A excepção será o programa especial da **35ª sessão** infantil,[68] com um desenho da sua autoria, elaborado um ano antes da formulação final do programa-tipo.[69]

O programa especial, de quatro folhas, apresenta um novo grafismo, desenho e conteúdo, introduzindo a noção de capa a cores de composição assimétrica, com um desenho alusivo ao tema do filme *onde se conta a história de um menino, de um velho preto e de um cordeirinho*.

---

[67] Programa especial da 42ª sessão infantil, realizada em 20 Março 1955, dedicado às crianças dos asilos e recolhimento do Porto, com o filme *Pepino e Violeta*, e Programa especial da 79ª sessão infantil, realizada em 26 Janeiro 1958, com peça do *Teatro de Robertos*.

[68] Programa especial da 35ª sessão infantil, realizada em 24 Outubro 1954.

[69] Apresentado no programa da 47ª sessão infantil, realizada em 30 Outubro 1955.

Fig. 92 a 94 Cenografia para *A Gata Borralheira*; a representar no *Teatro mais pequeno do Mundo*, s/data

O desenho, com um registo quase infantil, retrata de forma directa e com uma caracterização elementar – interpretação esquematizada da realidade – as três personagens principais articuladas com a abstracção de uma paisagem habitada por várias formas/elementos do quotidiano – a casa, o eléctrico, o carro e a estrutura de uma ponte. A representação das nuvens, a escuro no fundo branco, a bidimensionalidade das figuras/objectos delineadas, por uma linha única, e a caracterização da personagem "*velho preto", pelo claro-escuro,* remete para referências ao desenho animado ou mesmo aos processos criativos/desenhos de Pablo Picasso, ou mesmo de Henri Matisse, que explorou a harmonia entre cor, luz e espaço.[70]

Fig. 95 *Sculpteur et modelé à la fenêtre avec tête sculptée renversée*, Planche 69 da «Suite Vollard», 1933, Pablo Picasso.
Fig. 96 *Deux buveurs,* Planche 12 da «Suite Vollard», 1933, Pablo Picasso.
Fig. 97 *Nature morte aux fruits et au vase chinois*, 1941, Henri Matisse.

Os três desenhos para a peça *A Gata Borralheira*[71] serão outro exemplo da exploração das diversas técnicas de desenho revelando um exercício de abstracção, com um grafismo que explora estereótipos, e um uso da cor que poderá remeter ao expressionismo de Vincent van Gogh. O sentimento pretendido, em cada quadro sobre um suporte de cor, será retratado de forma individualizada e o *centro de acção* destacado pela projecção de uma cor

[70] Em 1949 será exibido numa sessão do Cine-Clube do Porto um documentário cultural dedicado a Henri Matisse, intitulado "Matisse", com uma citação de Léon Moussinac na capa: *"Vivemos horas admiráveis e profundamente comoventes. Na grande agitação moderna, nasce uma arte, desenvolve-se, descobre uma a uma as suas leis próprias, marcha lentamente para a sua perfeição, uma arte que será a própria expressão, ousada, poderosa original, do ideal dos tempos novos. E é uma longa e densa etapa, em cuja beleza poucos acreditam ainda porque não compreenderam plenamente a formidável verdade."* Programa da 39ª sessão, de 24 Abril 1949.
[71] Provavelmente elaborada para ser representada no *Teatro mais pequeno do Mundo*, numa sessão infantil do Cine-Clube, s/data.

distinta, ou mesmo, como no primeiro quadro, com a sua ausência, reforçando o ambiente envolvente como tema principal.[72] Estes desenhos revelam uma percepção arquitectónica da cenografia e a transmissão do espaço, não só através dos adereços e suas localizações – tensões entre si –, como ainda da atmosfera criada pelo conjunto – equilíbrio entre *razão e sentimento.*[73]

Poderá encontrar-se, nos desenhos e composições de Mário Bonito, o eco das reflexões/entendimento, do início dos anos cinquenta, de Henri Matisse, sobre a obra de arte e a relação do processo criativo com a vida.

"A obra de arte é assim o fim de um longo trabalho de elaboração. O artista utiliza tudo aquilo que em seu redor é capaz de alimentar a sua visão interior, quer directamente, quando o objecto que desenha deve figurar na sua composição, quer por analogia. Põe-se assim em estado de criar. Enriquece-se interiormente com todas as formas de que se torna senhor e que um dia ordenará segundo um ritmo novo.

É na expressão desse ritmo que a actividade do artista será realmente criadora; para aí chegar, ser-lhe-á preciso tender mais para o despojamento do que para a acumulação de pormenores, escolher, por exemplo, no desenho, entre todas as combinações possíveis, a linha que se revelar plenamente expressiva e portadora de vida; procurar essas equivalências através das quais os dados da natureza se encontram transpostos para o domínio próprio da arte."[74]

De facto, Mário Bonito deseja, acredita e contribui quotidianamente para a transformação do seu tempo mas só através da sua completa compreensão, respectiva interpretação e recriação. A procura da *originalidade,* tendo presente o rigor do desenho como o espírito de modernidade, mas sem perder o sentido de continuidade com a *tradição*.[75]

---

[72] Henri Matisse poderá também ser considerado remetendo para várias obras com destaque, tendo em conta a presença da cor e o seu papel na tridimensionalidade do espaço – "La dessert rouge", de 1908, "La danse", de 1909-10, "La musique", de 1910, "L´atelier rouge", "Fleurs et céramiques", ambos de 1911 e de 1947 e 1948, "Intérieur rouge, Nature morte sur table bleue" e "Grande intérieur rouge", respectivamente.

[73] Esta percepção será desenvolvida, nos anos seguintes, no Teatro Experimental do Porto.

[74] MATISSE, Henri, "Há que ver toda a vida com olhos de criança" (1953), *Escritos e reflexões sobre arte*, Editora Ulisseia, s/data, p. 330.

[75] Aqui, a tradição será o enraizamento do seu conhecimento, a transposição e aprendizagem através da história da arquitectura/arte, do cinema e do teatro. Os autores referenciados, Pablo Picasso ou Henri Matisse, espelham esta continuidade com citações directas de "Les Ménines", 1656, de Diego Velasquez, ou "Le Déjeuner sur l´herbe", 1863, de Edouard Manet, em 1957 com "Les Ménines, d´après Velasquez" e, em 1961, "Le Déjeuner sur l´herbe d´après Manet", respectivamente, de Pablo Picasso.

2.2.3 Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

O desenho no TEP: grafismo de programas e cenografia

Ao contrário do Cine-Clube do Porto, a breve passagem pela direcção do Círculo de Cultura Teatral associada ao carácter de maior complexidade da estrutura e custo envolvidos na organização dos espectáculos anularão os períodos de experimentação nos grafismos e conteúdos dos programas, com a definição de programas-tipo. Assim, identificam-se, entre os anos 1960 e 1963,[76] três tipos de programas base que se designarão, para a sua respectiva abordagem, como tipos A, B e C.

O tipo A corresponde ao programa base com que o Círculo de Cultura Teatral fazia acompanhar as peças do Teatro Experimental do Porto, sob a direcção artística de António Pedro, conforme os exemplos das peças nº 29 a 31.[77]

O programa, impresso a preto e branco e com formato de desdobrável, apresenta uma capa de composição axial, com a indicação de toda a informação institucional incluindo o logótipo, e no seu interior um texto de apresentação ou interpretação da peça e respectiva ficha técnica. [78]

O programa referente às peças dedicadas ao Teatro de Raul Brandão, de meados de 1960,[79] realizado pelo Grupo de Alunos da Escola de Teatro do Círculo de Cultura Teatral, apresentará uma composição distinta dos programas anteriores e será o primeiro composto sob os corpos gerentes com Mário Bonito como presidente.

A capa, com um grafismo rigoroso, será composta pelo desenho de um rectângulo central com o texto a anunciar o propósito do programa, remetendo para a parte inferior a data e o local do espectáculo. A composição axial é informada pela elegância e variação do tamanho das letras do texto central, sem maiúsculas, e pela proporção da sua mancha na forma rectangular do programa, criando um inesperado desequilíbrio e tensão no conjunto.

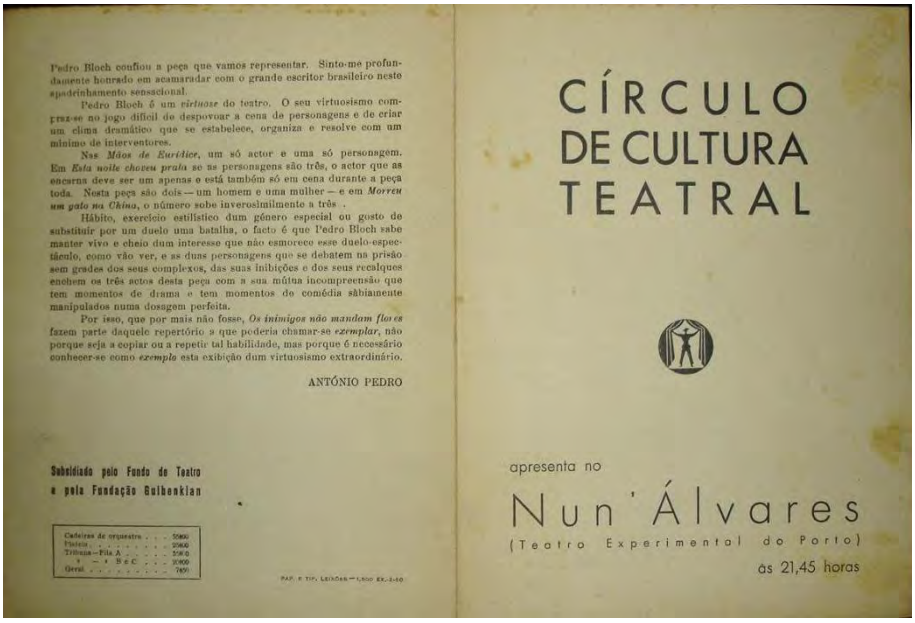
---

[76] Período em que Mário Bonito desenvolve uma actividade intensa com o CCT – TEP, como presidente da Direcção do Círculo de Cultura Teatral de 1960 a 1962, incluiu programação da Época Teatral 1960-61, 1961-62, 1962-63, até meados 1963.

[77] Ver lista cronológica de peças do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto.

[78] Programa concebido por Augusto Gomes – informação obtida referente à actividade do Teatro Experimental do Porto, pelo actual director Júlio Gago.

[79] Peça nº 33 *Teatro de Raul Brandão*; encenadores: Deniz Jacinto e Sinde Filipe; apresentação no Teatro de Algibeira; data de estreia: 28 Julho 1960; Círculo de Cultura Teatral apresenta o Grupo de Alunos da sua Escola de Teatro dirigida por Deniz Jacinto.



Pedro Bloch confiou a peça que vamos representar. Sinto-me profundamente honrado em acamaradar com o grande escritor brasileiro neste apadrinhamento sensacional.

Pedro Bloch é um *virtuose* do teatro. O seu virtuosismo compraz-se no jogo difícil de despovoar a cena de personagens e de criar um clima dramático que se estabelece, organiza e resolve com um mínimo de interventores.

Nas *Mãos de Eurídice*, um só actor e uma só personagem. Em *Esta noite choveu prata* só as personagens são três, o actor que as encarna deve ser um apenas e está também só em cena durante a peça toda. Nesta peça são dois — um homem e uma mulher — e em *Morreu um gato na China*, o número sobe inverosìmilmente a três .

Hábito, exercício estilístico dum género especial ou gosto de substituir por um duelo uma batalha, o facto é que Pedro Bloch sabe manter vivo e cheio dum interesse que não esmorece esse duelo-espectáculo, como vão ver, e as duas personagens que se debatem na prisão sem grades dos seus complexos, das suas inibições e dos seus recalques enchem os três actos desta peça com a sua mútua incompreensão que tem momentos de drama e tem momentos de comédia sàbiamente manipulados numa dosagem perfeita.

Por isso, que por mais não fosse, *Os inimigos não mandam flores* fazem parte daquele repertório a que poderia chamar-se *exemplar*, não porque seja a copiar ou a repetir tal habilidade, mas porque é necessário conhecer-se como *exemplo* esta exibição dum virtuosismo extraordinário.

ANTÓNIO PEDRO

Subsidiada pelo Fundo de Teatro e pela Fundação Gulbenkian

Cadeiras de orquestra . . .	50$00
Plateia	35$00
Tribuna — Fila A	25$00
» — » B e C . . .	20$00
Geral	7$00

IMP. E TIP. LEITÃO — 1.500 EX.-2-60

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

apresenta no

Nun'Álvares

(Teatro Experimental do Porto)

às 21,45 horas

Fig. 98 Programa tipo A – capa e contracapa

SOU dos que gostariam de sacrificar que esta expressão — *comunidade luso-brasileira* — poderia fàcilmente passar dum sentido de vasia literatura diplomática a um plano de realizações que lhe justificasse o pleno significado. Depende isso de nós, portugueses e brasileiros. Depende isso da sinceridade com que espontâneamente levarmos os poderes públicos a aceitar os actos de comunhão espiritual que formos realizando, de modo a que pareça escandaloso e irracional manterem-se, tanto cá como no Brasil, regulamentos e até leis que contrariam o pleno exercício dessa apregoada comunidade.

Foi nesse sentido e com este espírito que representamos, há anos, incluindo entre o repertório de peças portuguesas, o original do brasileiro Guilherme Figueiredo *Um deus dormiu lá em casa*. É neste sentido que pomos agora em cena, no nosso teatro e dentro da nossa programação regular, esta peça de Pedro Bloch. E fazemo-lo, mantendo os actores uma pronúncia brasileira que todos entendemos, mantendo no diálogo, com ela, as particularidades sintáxicas do Brasil, que também entendemos todos.

Há muitas maneiras de falar português. Do Minho ao Algarve, do Pará ao Rio Grande do Sul, da Madeira a Macau, as variações fonéticas e as pequenas variações sintáxicas atingem por vezes, como no caso dos Açores, graus de diferenciação muito maiores que os existentes entre a fala medisna do continente português e a das grandes cidades do Brasil. Sublinhar essa pouca importância em face do importantíssimo facto duma língua comum e, o que mais é, dum modo comum de sentir que essa língua exprime com todas as suas pequenas variações, proclamar como legítimos autores da língua portuguesa e seus iguais representantes tanto os portugueses como os brasileiros que bela escrevem, não é gesto de cortesia mas acto de fé. E é nesse acto de fé que entusiasmadamente me empenho e se empenham os meus amigos e colaboradores do Teatro Experimental do Porto.

Foi por isso que aceitei calorosamente a ideia da Direcção do Círculo de Cultura Teatral, contratando os dois artistas que ora honram a Companhia com a sua intervenção na peça de Pedro Bloch *Os inimigos não mandam flores*, e integrando-a na programação normal dos seus espectáculos.

Alma Flora nasceu portuguesa. Mas a sua carreira e o seu nome de grande actriz fez-se principalmente no Brasil, de onde veio apenas há poucos anos. Odyr Odillon que toda a gente conhece como cantor e embaixador do folclore brasileiro, estreia-se em Portugal como actor de comédia e é com grande gosto meu que se estreia pela minha mão. É um dos modos que eu tenho de a estender ao Brasil. Foi a ele que

OS INIMIGOS NÃO MANDAM FLORES

Comédia em 3 actos de PEDRO BLOCH

COM

ALMA FLORA e **ODYR ODILLON**

No papel de SÍLVIA — No papel de GERALDO

Encenação e Cenário de **ANTÓNIO PEDRO**

LUZ	FERNANDO TEIXEIRA
PONTO	LOPES VALENTE
CONTRA-REGRA	JOUBERT DE CARVALHO
MAQUINISTA	JOSÉ RIBEIRO

A acção passa-se no Rio de Janeiro como poderia acontecer em qualquer outro lugar

PARA MAIORES DE 17 ANOS

Fig. 99 Programa tipo A – interior

Fig. 100 e 101 Programa Especial – capa e contracapa

Fig. 102 Programa Especial – composição interior

Fig. 103 e 104 Programa tipo B – Capa e contracapa

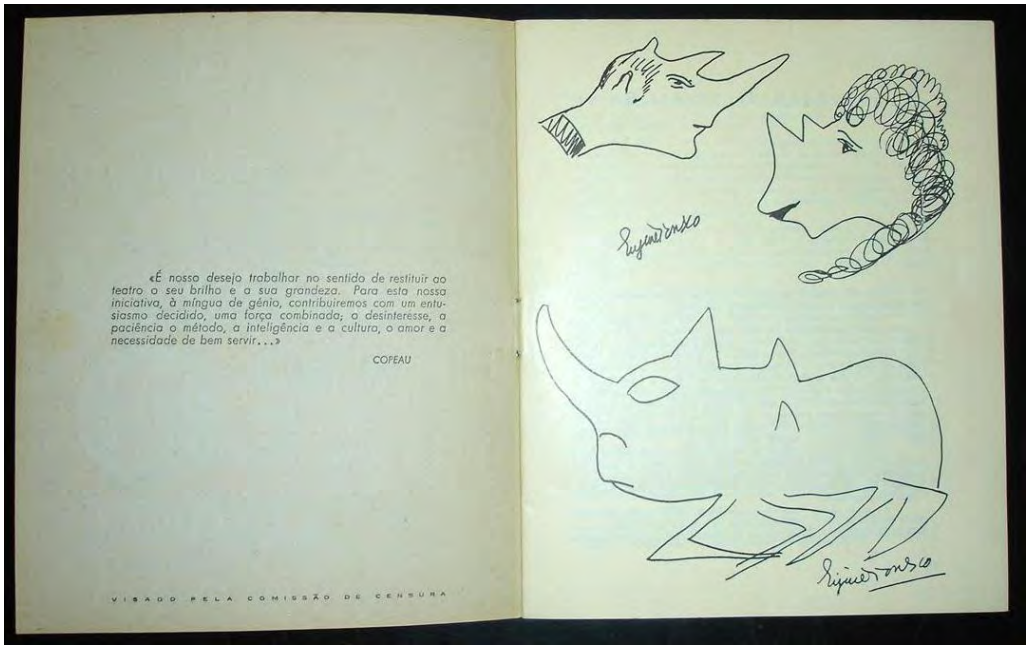


Fig. 105 Programa tipo B – face interior da capa e primeira folha (Peça nº 34 *O Rinoceronte*)

O formato horizontal permite uma organização invulgar no interior. A informação sobre a sequência das peças (1ª e 2ª Partes) estrutura-se centrada em cada página com o título temático e a ficha técnica como os elementos unificadores, reforçando o formato horizontal que associa as duas páginas. A dupla composição, com a individualização das páginas ou a sua associação, permite hierarquizar de forma natural os diferentes conteúdos.
Como ênfase da simplicidade gráfica do programa, na contracapa constará, simplesmente, o logótipo do Círculo de Cultura Teatral no centro.
O papel de suporte ao programa também apresenta uma gramagem superior ao normal, conferindo uma rigidez ao desdobrável e uma textura áspera no seu manuseamento. A textura do suporte contrasta com a leve incisão das delgadas letras negras, sem maiúsculas, na espessura do papel atribuindo uma invulgar delicadeza e simplicidade ao conjunto.

Poderá interpretar-se esta simplicidade como uma relação directa ao carácter do espectáculo – experiência com alunos da escola de teatro –, contudo o despojamento e a simplicidade gráfica em contraponto à rigidez e ao toque áspero do suporte deste programa, tirando partido da *verdadeira natureza dos materiais*, transmitem um sentido de contemporaneidade invulgar para este tipo de documentos, tendo em conta anteriores composições.

A opção de apresentar todo o texto da capa em letras minúsculas também evoca publicações do Cine-Clube do Porto da autoria de Mário Bonito, como *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto* (s/data), a capa da *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa* de Henrique Alves Costa (1954) e o programa especial para a 200ª Sessão (Outubro 1955). A intenção de *desenhar com a escrita* está mais uma vez presente na composição de diversos registos/publicações.

O primeiro espectáculo da Época Teatral 1960-61[80] apresentará uma revisão do significado do programa, no enquadramento e na informação específica sobre a

[80] Peça nº 34 *O Rinoceronte,* autor: Eugène Ionesco; tradutor/adaptador e encenador: António Pedro; cenógrafo: A. Baganha; apresentação no Teatro de Bolso; data de estreia: 12 Novembro 1960; Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro, Círculo de Cultura Teatral.

peça em exibição e na divulgação da própria história do Círculo de Cultura Teatral, com uma alteração profunda no formato, apresentação e conteúdo.[81]
O programa surge como um instrumento de aprofundamento dos temas e respectivos enquadramentos, que serão abordados nas peças apresentadas, com a utilização de textos de publicações de referência nacionais e estrangeiras, e textos produzidos especificamente sobre o espectáculo e a encenação. A história e o significado do teatro experimental serão destacados, com a introdução da relação dos espectáculos realizados pelo Círculo de Cultura Teatral. Será introduzida uma cronologia completa dos espectáculos, desde 1953, e uma indicação precisa da sistematização da programação, por época, número de espectáculo e data de estreia, neste caso concreto:
Época Teatral 60-61; 1º Espectáculo; 12-XI-1960.

O Programa assumirá o papel de documento institucional, com o formato de um pequeno livro, de aproximadamente 16 páginas com uma capa e contracapa a cores.
A capa, com uma composição axial, afirma a assimetria através da definição de um plano de fundo neutro que, com a introdução de um traço vertical em contraponto a uma superfície horizontal de cor, articula as diversas designações com letra de tamanhos variados. O logótipo e as letras *Teatro do Bolso* serão recortados, na superfície horizontal de cor, introduzindo, não só uma leveza à composição, como ainda uma tensão particular com as letras verticais da mesma cor que destacam a companhia de teatro – TEP. As três letras verticais, a cores, estabelecem um equilíbrio com o texto horizontal a preto, como se desenhassem três linhas em oposição ao eixo/traço vertical.
O tipo de letra, que domina na composição, remete para os grafismos dos rótulos e legendas dos projectos utilizados por Le Corbusier e pelos arquitectos de *expressão moderna*, como o próprio Mário Bonito e Alfredo Viana de Lima.

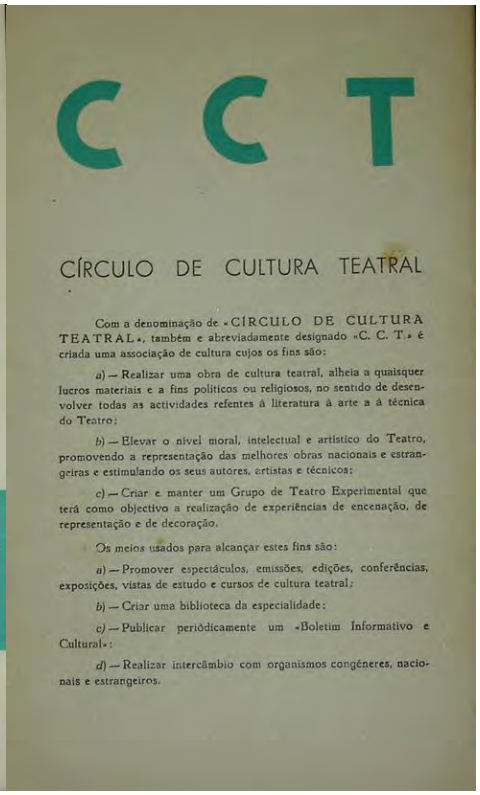
Serão introduzidos, em todos os programas seguintes, a mesma capa e contracapa, com a simples alteração de cor dos elementos principais, reforçando o carácter institucional/profissional do Círculo de Cultura Teatral, com referências

[81] Designado neste estudo por tipo B.

aos estatutos, filosofia de gestão, noção/significado do teatro experimental e a actividade constante do TEP.

A contracapa apresentará em destaque a designação CCT, a cores, complementada pelos estatutos e, no seu verso, o texto:
"*Pelo facto de ser seu amigo, você não pede ao merceeiro que lhe dê de graça o arroz e as batatas, ao carpinteiro que lhe conserte as portas, ao padeiro que lhe dê pão e ao homem do talho que lhe forneça os bifes sem pagar. Se é nosso amigo não nos peça bilhetes, que é a única coisa que temos para vender.*"
Na face interior da capa, a vocação do teatro experimental será identificada pela citação de Copeau:
"*É nosso desejo trabalhar no sentido de restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza. Para esta nossa iniciativa, à míngua de génio, contribuiremos com um entusiasmo decidido, uma força combinada, o desinteresse, a paciência o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade de bem servir…*"

A restante informação técnica e complementar, seja sobre as particularidades da peça, ficha técnica ou mesmo dia/hora do espectáculo, será remetida para o interior do livro. A ficha técnica ocupará as páginas centrais, tirando partido da continuidade da folha, enquanto na parte final do programa será sempre incluída uma relação dos espectáculos realizados pelo CCT desde 1953 até à peça em encenação.
O primeiro programa com esta composição (tipo B) será dedicado ao teatro de Vanguarda em França através da encenação de uma peça de 3 actos e 4 quadros de Eugène Ionesco intitulada *O Rinoceronte,* com uma capa e contracapa cor de laranja. Incluirá desenhos do próprio Ionesco sobre a peça, informação de enquadramento e explicitação do teatro de Vanguarda em França com textos intitulados "A linguagem do «avant-garde»", "O anti-teatro de Ionesco" e "Ponto de referência". A peça e sua encenação serão apresentadas por um texto de António Pedro com a respectiva ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo CCT – de 1953 a 1960.



C C T

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

Com a denominação de «CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL», também e abreviadamente designado «C. C. T.» é criada uma associação de cultura cujos os fins são:

a) — Realizar uma obra de cultura teatral, alheia a quaisquer lucros materiais e a fins políticos ou religiosos, no sentido de desenvolver todas as actividades referentes à literatura à arte e à técnica do Teatro;

b) — Elevar o nível moral, intelectual e artístico do Teatro, promovendo a representação das melhores obras nacionais e estrangeiras e estimulando os seus autores, artistas e técnicos;

c) — Criar e manter um Grupo de Teatro Experimental que terá como objectivo a realização de experiências de encenação, de representação e de decoração.

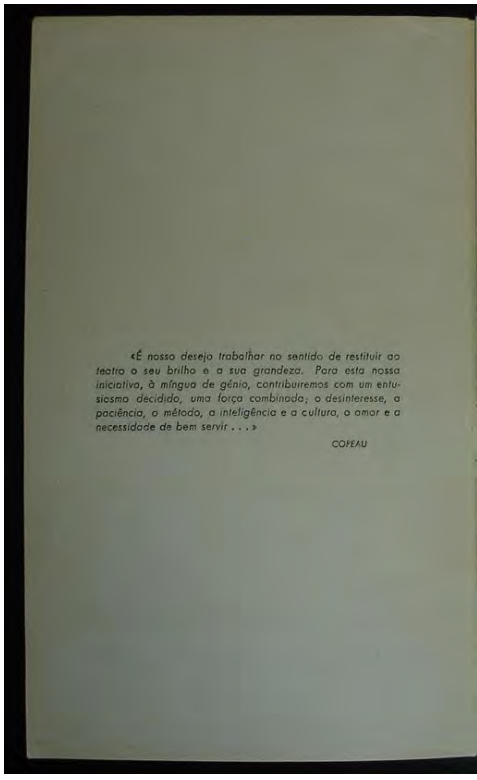
Os meios usados para alcançar estes fins são:

a) — Promover espectáculos, emissões, edições, conferências, exposições, vistas de estudo e cursos de cultura teatral;

b) — Criar uma biblioteca da especialidade;

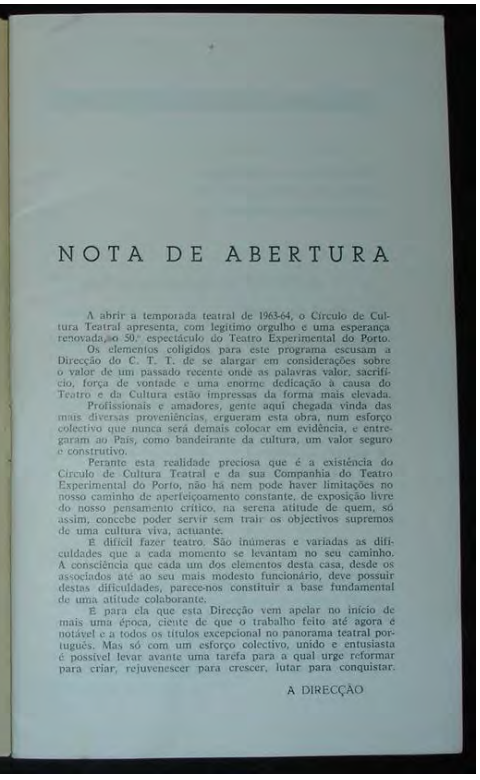
c) — Publicar periódicamente um «Boletim Informativo e Cultural»;

d) — Realizar intercâmbio com organismos congéneres, nacionais e estrangeiros.



«É nosso desejo trabalhar no sentido de restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza. Para esta nossa iniciativa, à míngua de génio, contribuiremos com um entusiasmo decidido, uma força combinada; o desinteresse, a paciência, o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade de bem servir . . .»

COPEAU



NOTA DE ABERTURA

A abrir a temporada teatral de 1963-64, o Círculo de Cultura Teatral apresenta, com legítimo orgulho e uma esperança renovada, o 50.° espectáculo do Teatro Experimental do Porto.

Os elementos coligidos para este programa escusam a Direcção do C. T. T. de se alargar em considerações sobre o valor de um passado recente onde as palavras valor, sacrifício, força de vontade e uma enorme dedicação à causa do Teatro e da Cultura estão impressas da forma mais elevada.

Profissionais e amadores, gente aqui chegada vinda das mais diversas proveniências, ergueram esta obra, num esforço colectivo que nunca será demais colocar em evidência, e entregaram ao País, como bandeirante da cultura, um valor seguro e construtivo.

Perante esta realidade preciosa que é a existência do Círculo de Cultura Teatral e da sua Companhia do Teatro Experimental do Porto, não há nem pode haver limitações no nosso caminho de aperfeiçoamento constante, de exposição livre do nosso pensamento crítico, na serena atitude de quem, só assim, concebe poder servir sem trair os objectivos supremos de uma cultura viva, actuante.

É difícil fazer teatro. São inúmeras e variadas as dificuldades que a cada momento se levantam no seu caminho. A consciência que cada um dos elementos desta casa, desde os associados até ao seu mais modesto funcionário, deve possuir destas dificuldades, parece-nos constituir a base fundamental de uma atitude colaborante.

É para ela que esta Direcção vem apelar no início de mais uma época, cleute de que o trabalho feito até agora é notável e a todos os títulos excepcional no panorama teatral português. Mas só com um esforço colectivo, unido e entusiasta é possível levar avante uma tarefa para a qual urge reformar para criar, rejuvenescer para crescer, lutar para conquistar.

A DIRECÇÃO

Fig. 106 e 107 Programa alterado (saída de Mário Bonito da direcção)

Verifica-se que, ao contrário de anteriores programas, a composição/informação da capa destaca a companhia de teatro – *TEP* – e a sua pequena sala de espectáculos – *Teatro de Bolso ou Algibeira* – em detrimento da designação da estrutura/organismo base – *Círculo de Cultura Teatral* –, que terá o seu enquadramento na contracapa. Esta mudança transfere o protagonismo para a *arte do palco* e os seus intérpretes principais, artistas ou/e artesãos, colocando em segundo plano a estrutura organizativa e de gestão.[82]

Estas alterações revelam, não só a adopção de um grafismo actual, como, ainda, uma mudança na visão da direcção da associação cultural, isto é, uma visão culta que identifica a sua herança como forma de projectar o futuro e valorizar a actividade da companhia de teatro e os respectivos actores e técnicos – os artistas e *os criadores de sonhos*.

O programa para o primeiro espectáculo da Época Teatral 1963-64,[83] em Novembro de 1963, apresenta um plano provisório para temporada 1963-64, textos sobre a história e seus intervenientes CCT-TEP e uma *nota de abertura* da responsabilidade da nova Direcção que enquadra o trabalho desenvolvido pelas diferentes direcções nos últimos anos: *"(…) um passado recente onde as palavras valor, sacrifício, força de vontade e uma enorme dedicação à causa do Teatro e da Cultura estão impressas da forma mais elevada.*

Profissionais e amadores, gente aqui chegada vinda das mais diversas proveniências, ergueram esta obra, num esforço colectivo que nunca será demais colocar em evidência, e entregaram ao Pais, como bandeirante da cultura, um valor seguro e construtivo.

Perante esta realidade preciosa que é a existência do Círculo de Cultura Teatral e da sua Companhia de Teatro Experimental do Porto, não há nem pode haver limitações no nosso caminho de aperfeiçoamento constante, de exposição livre do nosso pensamento crítico, na serena atitude de quem, só assim, concebe poder servir sem trair os objectivos supremos de uma cultura viva, actuante.

---

[82] Esta estratégia associada a este modelo de programa (tipo B) perdurará até ao final da Época Teatral 1962-1963, sob a direcção de Mário Bonito (1960 a 1962) e José Noronha Feio (1963), conforme lista de Programas de Espectáculos. (ver Volume 2 – listagem de documentos referenciados).

[83] Peça nº 50 *A moratória,* autor: Jorge Andrade; adaptador: Júlio Gesta; encenador: Alda Rodrigues; cenógrafo: Ângelo de Sousa; assistente: Augusto Gomes; apresentação no Teatro de Bolso; data de estreia: 16 Novembro 1963; Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto. Programa comemorativo do 50º Espectáculo, com 48 páginas.

É difícil fazer teatro. São inúmeras e variadas as dificuldades que a cada um dos elementos desta casa, desde os associados até ao seu mais modesto funcionário, deve possuir destas dificuldades, parece-nos constituir a base fundamental de uma atitude colaborante."[84]

Contudo, o programa comemorativo do 50º Espectáculo apresenta *"dois acontecimentos importantes para a vida do CCT"* associado a uma alteração na dimensão do seu formato e na composição da capa, que anuncia um diferente rumo para o CCT-TEP.[85] Com um formato mais alongado, o novo programa introduz o número do espectáculo, respectivo título da peça com o seu autor, na parte inferior, e destaca a designação *Círculo de Cultura Teatral*, na parte superior da capa. Esta alteração expressa a vontade de destacar o Círculo de Cultura Teatral como elemento principal na vida da companhia de teatro em detrimento do corpo artístico.[86]

Em termos de composição, esta alteração anula a coerência da capa diluindo a referência neoplástica de assimetria e o jogo de tensões entre as diferentes dimensões e tipos de letra. O novo texto/letra subverte a composição inicial e adiciona a informação à base anterior de forma desarticulada, apresentando uma ausência de critério plástico para o desenho da capa.

A restante estrutura do programa e organização interior mantém-se com o mesmo critério de alteração de cor na capa e contracapa; os estatutos na contracapa e no seu verso o respectivo texto, no verso da capa a citação de Copeau sobre a vocação do teatro e a cronologia completa dos espectáculos realizados pelo CCT, na parte final.

Este *programa tipo* será utilizado nos espectáculos seguintes, no entanto, irá dissipar de forma gradual o seu objectivo inicial de divulgar a cultura e o saber do teatro, tendo como pretexto principal, simplesmente, a apresentação de um espectáculo, perdendo a sua relevância sociocultural no incentivo, formação e divulgação do teatro experimental, ou seja, de autor.

---

[84] "Nota de abertura", *Programa comemorativo do 50º Espectáculo*; Peça nº 50 – *A Moratória,* autor: Jorge Andrade; data de estreia: 16 Novembro 1963; Círculo de Cultura Teatral.

[85] Será com o processo de eleição dos Novos Corpos Gerentes e a criação de um Regulamento Interno que comprometerá a ideia experimental e livre de teatro de António Pedro que Mário Bonito tentou reunir condições para continuar.

[86] Esta opção de gestão terá maior relevo com a implementação de um Regulamento Interno com as consequências já referidas na Parte 1 – Tempo e Lugar.

A outra intervenção determinante para o desenvolvimento artístico de Mário Bonito, para além da adaptação e tradução de textos, desenho de figurinos e encenação, será a cenografia, com a participação em cinco peças,[87] conforme já explicitado. A informalidade do processo de trabalho na elaboração das peças, em conjunto com os escassos elementos disponíveis no arquivo histórico do actual Teatro Experimental do Porto,[88] sobretudo programas e fotografias que incidem mais nos actores do que na compreensão do espaço cénico, não permitem aprofundar a análise do seu trabalho cenográfico.

No entanto, a conjugação de fotografia, críticas especializadas, e de um texto explicativo sobre a peça *O Oiro* permitem perceber o princípio subjacente à encenação e a forma como Mário Bonito integra elementos arquitectónicos na conformação do espaço cénico.

A opção pela encenação da peça *O Oiro* não será pacífica,[89] com Mário Bonito a justificar a sua escolha pelo momento economicamente difícil do TEP, interpretando-a como "*uma peça de caracteres, logo de actores".*

O objectivo da companhia teatral seria: *"Defendendo pois a peça com um bom nível na interpretação e na encenação, fazendo, se possível, uma e outra em termos modernos, no jeito "experimental" que quási sempre caracterizou ao espectáculos do TEP".*

Será a partir desta explicação e a opção de representar "*em clima de actualidade",*[90] elogiada por grande parte da crítica especializada, que a peça será montada e a concepção da cenografia encontrará relevância.

---

[87] ***O Oiro***, do autor de Alfredo Cortez, com encenação de João Guedes e cenografia de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Junho de 1961; ***Conhece a Via Láctea?,*** do autor Karl Wattlinger, com encenação de João Guedes, adaptação e cenografia de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Março de 1962; ***Madrugada,*** do autor António Buero Vallejo, com adaptação, cenografia e encenação de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Maio de 1962; ***A Sombra da Ravina,*** do autor John Millington Synge, com tradução de Deniz Jacinto, encenação de Dalila Rocha, cenografia e figurinos de Mário Bonito. Espectáculo apresentado no Teatro de Bolso em Dezembro de 1962; ***A Lua e a Outra,*** da autora Isabelle Schreiber, com tradução de Mário Bonito, encenação de Dalila Rocha, cenografia e figurinos de Mário Bonito. Espectáculo com apresentação para a Câmara Municipal do Porto, no Terreiro da Sé, em Janeiro de 1963.

[88] Contudo, um arquivo de recortes da imprensa da altura permite enquadrar as várias peças com respectivos textos críticos sobre as vertentes artísticas e técnicas das peças representadas.

[89] *"… olhando a circunstâncias várias, foi bem escolhido o nome Alfredo Cortez, embora a peça em questão não seja a mais indicada ou representativa do consagrado autor.*" J. F. "Teatro Experimental: «O Oiro» – drama em 3 actos, de Alfredo Cortez", *O Comércio do Porto*, Porto, 21 Junho 1961.

Verifica-se, pela explicação da peça, que a encenação e a cenografia deveriam acentuar um "*drama de consciências (…) com o desenho firme de cada personagem, mas também do ambiente que os incrustasse. Sente-se por isso um discreto expressionismo no «decor», e um certo simbolismo nas atitudes dos personagens e no guarda-roupa*"[91] Assim, a cenografia – com as indicações do autor *não respeitadas* – traduz o *conflito* da peça[92] para o *nítido contraste* entre o quadro de Goya, *Saturno devorando um filho,* e a escultura da *Senhora do Ó,* deixando as restantes explicitações à liberdade criativa do processo artístico. "*Daqui para diante, e por natural desejo de enriquecimento plástico, tudo o resto vem por severo antagonismo entre o Feio e o Belo, O Bom e o Mau, a Ciência e a Fé, a Luz e a Sombra…*

E sempre, como derradeiro objectivo, nível, equilíbrio, novidade e escrupuloso respeito pelo texto teatral."[93]

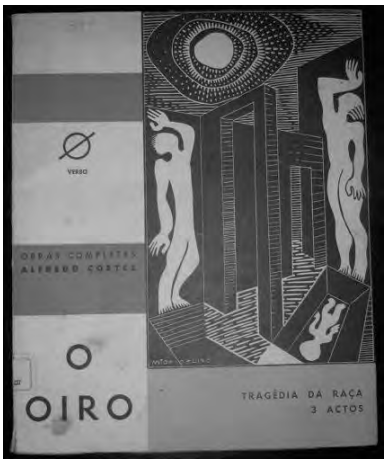


Fig. 108 e 109 Peça nº 39 "O Oiro", texto original e fotografia de cenografia, data de estreia: 20 Junho 1961

---

[90] Uma das poucas críticas negativas sobre esta opção e o consequente resultado final afirmará: *"A peça de Alfredo Cortês é pois hoje quase ridícula, e não obstante compreendermos quais as razões que levaram João Guedes na encenação e Mário Bonito, nos cenários, a criarem um clima de actualidade, a verdade é que talvez nisso sobressaia ainda mais a evidente inactualidade, pelo que se nos afigura ter sido preferível manter-se no palco a atmosfera de há 30 anos atrás*." in "Teatro Nacional – «O Oiro», *República*, Lisboa, 25 Agosto 1961.

[91] BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, Época Teatral 60-61; 5º Espectáculo; 20–06–1961.

[92] "*a encenação decidiu-se, para equilíbrio e ressonância do drama interior de Maria Tereza, por um apontamento ascético claramente expresso pela presença da Senhora do Ó em nítido contraste com a* célebre pintura de Goya, «*Saturno devorando um filho»*." BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Op. Cit.

[93] BONITO, Mário, texto introdutório do Programa da Peça "O Oiro", Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, Época Teatral 60-61; 5º Espectáculo; 20-06-1961.

A transposição desta relação dicotómica, entre o *bem e o mal* ou o *belo e o feio*, para elementos físicos no palco está bem representada na fotografia da peça, com o quadro e a escultura em extremos opostos do espaço, mediado e iluminado por vãos de dimensões e configurações distintas inscritos em paramentos, também, de caracterização distinta, evoca um ambiente de expressão *neo-realista*. O contraponto entre pintura e escultura, duas expressões artísticas complementares mas de representação e interpretação distinta, também reforça o jogo de opostos.

A utilização do quadro de Goya será particularmente relevante, dado que transporta a carga não só da guerra, da morte, como ainda a opressão do poder, ou seja, uma crítica ao poder político do Estado Novo.

A divisão do espaço cénico em duas metades distintas será corporizada pela forma como articula e caracteriza os diversos elementos arquitectónicos associados aos objectos do quotidiano atribuindo-lhes um valor simbólico que reforça os temas do texto.

A peça receberá críticas muito entusiásticas, nomeadamente para o trabalho cenográfico de Mário Bonito, do qual se poderão destacar três críticas, um jornal do Porto e dois de Lisboa:

"*Não há dúvida que esta finalidade foi atingida, tendo os intérpretes proporcionado momentos altos de arte e emoção que o público soube compreender e premiar sem qualquer sombra de favor, com aplausos expressivos e sinceros. (…) Merece-nos, no entanto, uma breve referência, o cenário de Mário Bonito – cenário sem nada de comum com as indicações de Alfredo Cortez, mas muito bem concebido e realizado, que cria admirável ambiente para a peça, e ao qual não falta estudada e cuidada iluminação que valoriza a cena e dá realce à imagem da «Senhora do Ó» e á copia do celebre quadro de Goya «Saturno devorando um filho», colocadas em lugares opostos, com intenção simbolista que ajuda a compreender melhor as situações.*"[94]

[94] J. F. "Teatro Experimental: «O Oiro» – drama em 3 actos, de Alfredo Cortez", *O Comércio do Porto*, Porto, 21 Junho 1961.

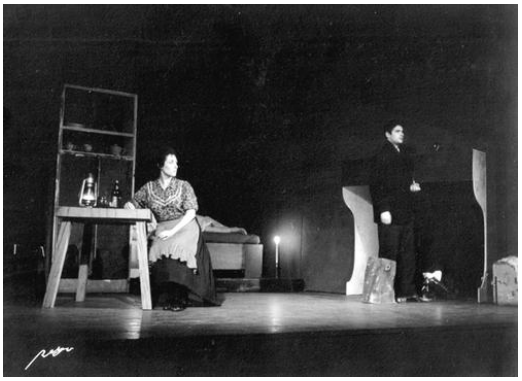


Fig. 110 Peça nº 41 “Conhece a Via Láctea?”, fotografia de cenografia, data de estreia: 23 Março 1962
Fig. 111 Peça nº 45 “A Sombra da Ravina”, fotografia de cenografia, data de estreia: 7 Dezembro 1962

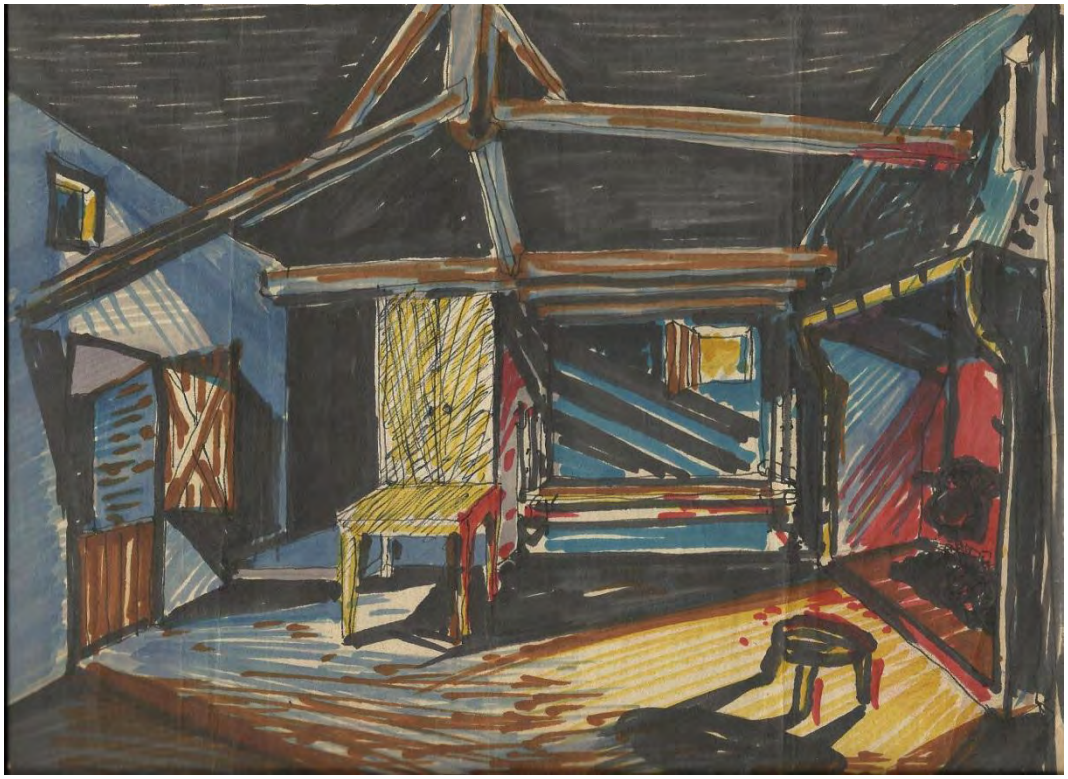


Fig. 112 Mário Bonito, Estudo cénico, s/titulo, s/data

"*João Guedes, com a assistência de Augusto Gomes, deu-nos da peça Alfredo Cortês uma realização que quer aprovando-a ou não ninguém poderá acusar de tibieza. A escultura de Eduardo Tavares domina um cenário de Mário Bonito em que a excelência da construção está associada a um ambiente altamente expressivo.*"[95]

"*O cenário agradou-nos. Bem desenhado e original. A janela, que beneficiou grandemente da luz azulada exterior e a varanda de estilo romano, cremos, e as portas dos quartos eram bem concepcionados, Bom trabalho de Mário Bonito.*"[96]

Outras peças incorporarão o mesmo princípio cénico articulando elementos arquitectónicos específicos, como janelas, portas ou lareira, articulados com peças de mobiliário do quotidiano, como se poderá verificar nas peças *"A Sombra da Ravina*" e "*Conhece a Via Láctea?*", através das respectivas fotografias de arquivo e um estudo a cores que representa um compartimento completamente caracterizado, incluindo o tecto, com a estrutura de uma cobertura, onde a luz será projectada dos diversos elementos sobre o espaço.[97]

Verificar-se-á que esta relação ou mesmo diálogo entre as várias artes integrará de forma propositada o processo de desenho dos cenários e informará a encenação das peças, conforme reafirma um texto crítico referente à peça «O Oiro»: *"Esta peça, segundo o Círculo de Cultura Teatral, é uma tentativa de profícua colaboração entre as artes de encenar, de representar e de compor a cena, ou seja uma fusão da Arte Teatral com a Arquitectura, a Pintura e a Escultura, com vista a uma ambientação implícita no texto dramático."*[98]

A sua formação de arquitecto será, mais uma vez, determinante, influenciando a evolução do seu processo criativo, permitindo interpretar de forma singular o conteúdo e o significado de cada peça, o que levará, num dos textos, o crítico de teatro a interrogar-se: *"Franco louvor merecem ainda Mário Bonito, arquitecto-cenógrafo (?) (por ser arquitecto de profissão?) …"*[99]

---

[95] M. L. R. "«O Oiro» de Alfredo Cortês pelo T.E.P." *Diário de Noticias*, Lisboa, 26 Agosto 1961.
[96] João Corregedor, "O TEP para encerramento da sua época estreou a peça de Alfredo Cortês «O Oiro»", *República*, Lisboa, 25 Junho 1961.
[97] Pelos diversos elementos representados e suas localizações relativas no espaço cénico, o estudo poderá corresponder à peça "*Conhece a Via Láctea?",* 1962.
[98] "*A mordaça* de Sastre e *O Oiro* de Alfredo Cortéz, no Palco do D. Maria II", *O Século*, Lisboa, 13 Agosto 1961.
[99] Humberto D´Ávila, "*Artes e espectáculos: «Conhece a Via Láctea?» pelo Teatro Experimental do Porto*", *Jornal Português de Economia e Finanças*, Lisboa p. 53-54.

Fig. 113 Mário Bonito, serie estações do ano, s/data

2.2.4 Quotidiano

No seu quotidiano, o desenho adquire uma informalidade e uma condição de registo livre – explorando várias técnicas e revelando preferências artísticas – disciplinado por uma observação crítica sobre uma realidade, uma personagem específica, ou mesmo um tema social, ou seja, um desenho rápido, sintético, como meio lúdico de expressar uma ideia, exercitar a memória – pessoal e colectiva.

Este desenho descomprometido, mas rigoroso na sua representação e culto na actualidade das suas expressões plásticas – no que concerne ao espírito de modernidade – terá como registo preferencial, a caricatura e/ou o retrato, o que revelará o seu sentido de humor e gesto de partilha com os que o rodeavam.

O seu quotidiano académico, com destaque para a caricatura de Carlos Ramos, e a abordagem do tema da criança, também, continuarão a estar presentes no seu quotidiano em paralelo às sessões da Secção Infantil do Cine-Clube.

O desenho de caricatura ou sátira apresenta-se, também, como instrumento libertador de preocupações diárias ou fantasias/simbolismos pessoais, sobretudo nos anos sessenta, em Lisboa, com o seu universo artístico a estruturar-se em três tipos de desenhos muito pessoais: a representação da sua companheira, Dalila Rocha; a reinterpretação da realidade em que se insere e a representação de figuras humanas nuas.

Verificar-se-á que estes desenhos, antes de retratarem uma personagem presente na sua vida ou comunicarem o significado do observado, são um *campo de auto-(re)conhecimento*, transparecendo a sua abertura e sensibilidade na leitura das circunstâncias do quotidiano traduzida através de uma escrita culta do desenho.[100]

"(…) *consideramos que o sujeito que desenha é o próprio projecto nas significações que constrói e comunica. Ele escolhe os instrumentos, segundo os seus propósitos de conhecimento, mas também conforme o seu carácter, as suas razões de ser mais profundas e muitas ainda não conscientes. O seu processo de desenho é também campo de auto-(re)conhecimento.*"[101]

---

[100] Será nesta perspectiva que estes registos pessoais se tornam significativos, permitindo, assim, transmitir o *seu espírito de cultura*, que o caracterizará não só como cidadão activo e divulgador cultural mas ainda como arquitecto na defesa e divulgação de uma *nova arquitectura.*

[101] CARNEIRO, Alberto; *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto: FAUP publicações, 1995, p. 79.

Fig. 114 Mário Bonito, Caricatura de Carlos Ramos, 1943

Retrato – caricatura

Poderá interpretar-se que a importância e o significado do *Mestre*[102] Carlos Ramos na formação de Mário Bonito estão registados num desenho de retrato – caricatura – executado em 1943, enquanto frequentava o Curso Superior de Arquitectura. Sem informação sobre a natureza e as condições da execução do desenho – retrato a partir de uma situação concreta ou simplesmente exercício de memória –, verifica-se que o detalhe e o rigor da representação/retrato da figura o tornam um documento único/singular.

O significado do desenho remete para as palavras iniciais de *Evocando Carlos Ramos* de Fernando Távora, um texto lido no Colóquio sobre Carlos Ramos e promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de Fevereiro de 1986:

"*Um corpo delicado rematava por forte e expressiva cabeça; as mãos eram ósseas e finas; em gesto corrente cofiava o seu cabelo liso. Os olhos, vivíssimos, revelavam ao mesmo tempo capacidade de ironizar e uma extrema simpatia; e também choravam com frequência, confirmando o verso do poeta de que «olhos que nunca se molham nada vêem, quando olham». Era um homem que sabia ver.*"[103]

A descrição física e comportamental do Mestre, por Fernando Távora, permite avaliar o rigor do registo e a intencionalidade do desenho em representar não só a figura física mas, sobretudo, evidenciar a sua *presença* e o seu *espírito*. Atributos que marcam a sua personalidade na evocação da sua memória.

"*É para mim fortíssima a memória da presença física de Mestre Carlos Ramos, certamente porque tal presença traduzia bem o seu espírito.*"[104]

O retrato representa uma figura esguia articulando/gesticulando os braços na explicitação das matérias e segurando um objecto na mão direita. A caracterização física, com a expressividade da face, a geometria do cabelo e a delicadeza dos braços e mãos na conformação dos gestos, apresenta uma

---

[102] *"Emotivo e dominador da circunstância, culto, educado, inteligente, bom conhecedor do meio em que se movia, Carlos Ramos, o Mestre para os alunos e assistentes, era, ao mesmo tempo, um homem que sabia claramente o que fazer (…)"*, TÁVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", *rA Revista de Arquitectura,* Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, nº 0, Outubro 1987, p. 75.

[103] TAVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", *rA Revista de Arquitectura*, Op. Cit, p. 75.

[104] Ibidem.

figura em movimento – *a comunicar ou iniciar a correcção*[105] –, uma possível alusão ao seu perfil e significado como pedagogo na Escola de Belas-Artes do Porto.

A mão direita segura um objecto mas comunica com a outra, que se abre livremente, como que completando o discurso oral. O objecto, numa primeira análise, poderia ser uma lapiseira tendo em conta a sua profissão e o movimento do braço – como se retirasse o objecto do bolso para de seguida o utilizar na sua transmissão de conhecimentos. O objecto surge como uma natural extensão da mão, como complemento do próprio movimento do corpo. Num estudo mais atento da personalidade de Carlos Ramos verifica-se que a lapiseira não era o instrumento preferencial na *correcção* dos trabalhos. A passagem que contava sobre o hábito do ministro Duarte Pacheco em pedir uma lapiseira ao autor para fazer as suas correcções[106] e o comentário a um assistente sobre o excessivo uso do lápis na correcção dos trabalhos dos alunos confirmam a prevalência da sua ideia de *"abrir caminhos, mais do que indicar caminhos*"[107].

Poderá considerar-se que Mário Bonito, explicitamente, procurou um objecto específico, não só com referência aos hábitos do seu quotidiano, como ainda representar/simbolizar a sua atitude/actividade pedagógica.

O significado do cigarro no seu ritual de preparação para a crítica/correcção dos trabalhos é bem evidente na descrição a terminar a intervenção de Fernando Távora.

"*Evocá-lo-ei, de novo, para terminar esta curta intervenção.*

Entra, tranquilamente na sala de aula, o corpo ligeiramente curvado para a frente; detém-se um momento para observar o conjunto dos alunos e dirige-se, depois, para o estirador; os alunos aproximam-se e o visado ordena os seus estudos para serem observados pelo Mestre.

Procura um banco e senta-se.

Começa a olhar para o trabalho e não comenta.

---

[105] Fernando Távora, ao explicitar a forma como Carlos Ramos se preparava para criticar a proposta de um aluno, termina com "Vai iniciar-se a correcção", conforme se verá adiante.

[106] *"Um dia isso aconteceu com o mestre: 'Arquitecto Carlos Ramos empreste-me a sua lapiseira'; 'Sim, Senhor Ministro'. Tirou a lapiseira do bolso interior onde sempre usava, retirou-lhe calmamente a mina e entregou-a a Duarte Pacheco: "Aqui tem, Senhor Ministro",* TÁVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", *rA Revista de Arquitectura*, Op. Cit., p. 75.

[107] TÁVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", *rA Revista de Arquitectura*, Op. Cit., p.76.

Tira do bolso interior do casaco o seu maço de tabaco e a carteira de mortalhas.
Faz, lentamente, um cigarro e fixa a mortalha passando-a pelos lábios.
Depois vai ao bolso de cima do casaco e tira um estojo de couro que contém uma pequena tesoura e com ela acerta as pontas do cigarro.
Os seus olhos não abandonam o trabalho.
Acende o cigarro com um isqueiro que permanece sobre o estirador, guarda a tesoura no estojo e volta a pô-la no bolso.
Os alunos debruçam-se sobre o estirador.
Vai iniciar-se a correcção."[108]

Assim, poder-se-á concluir que a representação do cigarro termina o retrato do Mestre, evocando a sequência de preparação na abordagem crítica de um trabalho com momentos de observação, reflexão sobre os temas em análise e o modo de intervir/comunicar/transmitir conhecimento, ou seja, o de *indicar caminhos*.
Indirectamente poder-se-á, também, evocar o significado e a noção do tempo[109] nas várias fases do processo de criação arquitectónica que este ritual representa na aproximação e apreensão do objecto em estudo/análise.
O processo de desenho, assente num rigor de observação/representação, sintetiza as características principais do Mestre, constituindo-se uma *memória viva* do significado de Carlos Ramos no ensino da Escola de Belas-Artes do Porto e da futura Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

[108] TAVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", *rA Revista de Arquitectura*, Op. Cit, p. 76.
[109] *"De igual forma que el desarrollo de una mínuscula hueva en un organismo adulto toma su tiempo, se precisa tiempo para todo lo que evoluciona y cristaliza en nuestra mente. La arquitectura necesita aún más tiempo que otras labores criativas. De mi própia experiencia personal puedo mencionar cómo de un juego aparente com las formas ha resultado, inesperadamente, después de largo tiempo, la germinación de una forma arquitectónica práctica."* AALTO, Alvar; "La Trucha y el Torrente de Montaña" (1948), *De Palabra y por Escrito*, El Escorial: El Croquis editorial, 2000, p. 150.

Carta à família

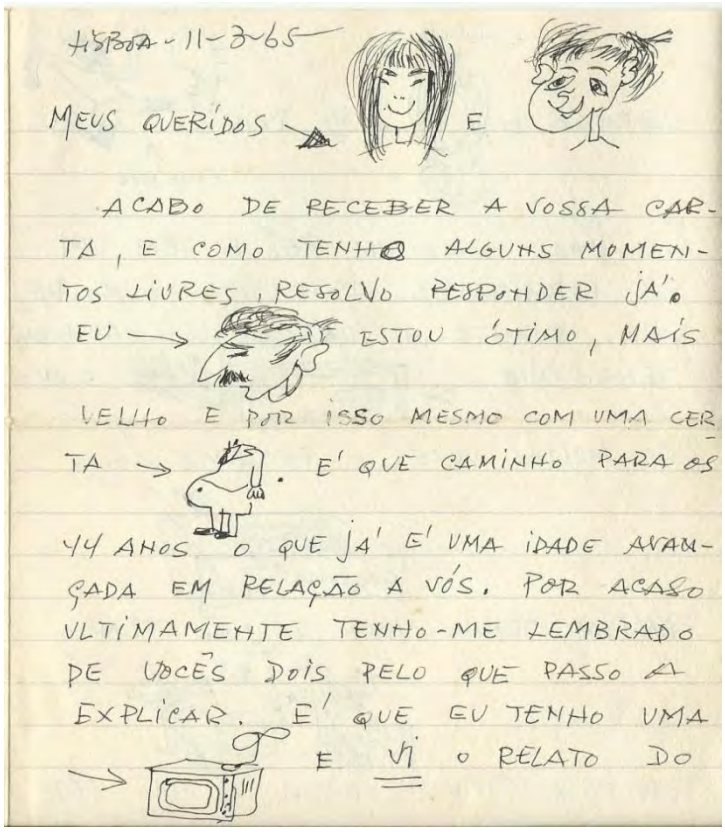


Fig. 115 e 116 Mário Bonito, Carta à família, Março de 1965

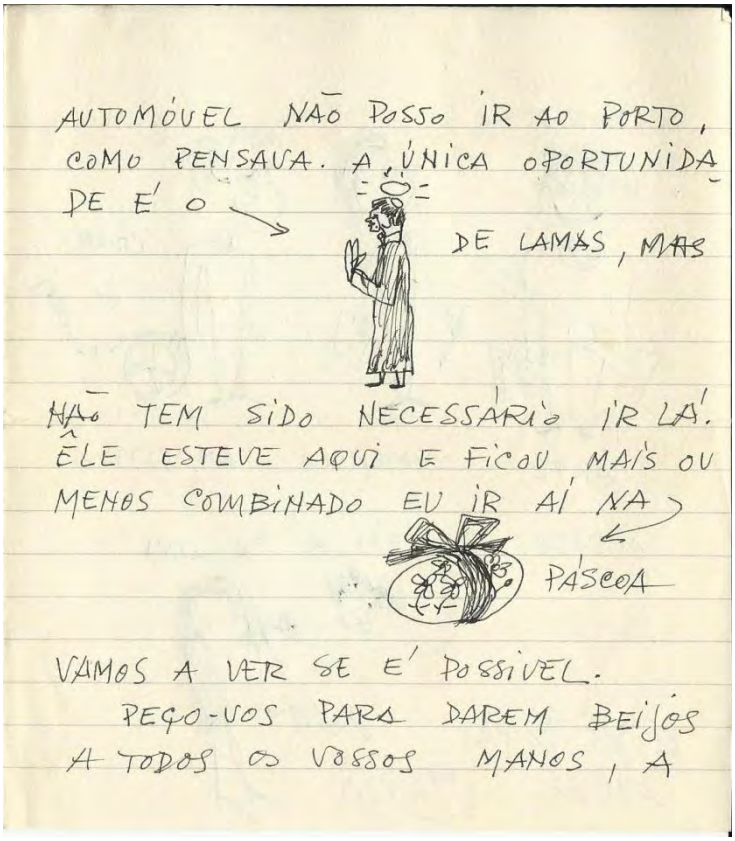


Fig. 117 e 118 Mário Bonito, Carta à família, Março de 1965

A facilidade manifestada de interligar as duas formas de comunicação – a escrita e o desenho – na elaboração e composição de um programa para uma sessão de cinema ou peça de teatro, e a sua condição de observador nato, permitirá, transformar uma circunstância familiar num momento lúdico de comunicação e de artisticidade.
Uma simples carta à família é transformada num gesto culto de observação do quotidiano com um retrato pessoal, familiar e de reflexo social.
A carta de resposta aos dois filhos mais novos, datada de 11 de Março de 1965, demonstra esta relação informal com o desenho articulando de forma natural a escrita com registos rápidos de observação/caricatura.
A carta elaborada, quase como um argumento ou mesmo *storyboard* para uma peça de teatro ou desenho animado, caracteriza as várias personagens pela sua fisionomia, gostos/preferências ou vocação e representa os objectos do quotidiano através de um processo de abstracção – formas sintéticas/icónicas.

A carta inicia-se com a substituição dos nomes dos filhos mais novos Maria Antónia com 12 anos e Mário Pedro, com 9, pelo desenho do seu retrato. Os outros três irmãos mais velhos, Mário Jorge, Mário Gabriel e Mário Sérgio com, respectivamente, 19, 17 e 14 anos, serão representados, no fim da carta, de corpo inteiro revelando a vocação de cada um, arte/arquitectura com um esquadro, economia com um livro e uma caneta e a indústria do cinema com uma bobina de filme.
O rigor na caracterização das expressões e da fisionomia dos vários filhos revela a sua qualidade de observador nato e a sua capacidade de síntese. As outras personagens revelam o mesmo rigor de interpretação, com o Eusébio de cor negra a correr destacando o seu poderoso pontapé, o padre de Stª Mª de Lamas com toda a sua religiosidade – cliente do infantário de Lamas – e o reflexo do tempo na fisionomia da empregada.
O rigor na abordagem das diversas personagens afirma-se através do destaque e respectiva caracterização das suas particularidades ou singularidades representativas da condição de cada um. Os primeiros dois serão retratados na sua condição de desportista e de religioso, enquanto a terceira personagem será o reflexo da sua idade.

Percebe-se que os cinco filhos, também, são representados e retratados de forma cuidada e distinta com os dois mais novos, em que os seus interesses ainda não se manifestaram, ou ainda não adquiriram importância, em retrato, e nos três mais velhos é acrescentada a informação sobre as suas vocações e possíveis preferências, partindo da sua leitura pessoal.

Poder-se-á referenciar o processo de desenho de Mário Bonito com as considerações de Henri Matisse no texto "*há que ver toda a vida com olhos de criança"* sobre como a procura deve *"tender mais para o despojamento do que para a acumulação de pormenores"* indo ao encontro da *"linha que se revelar plenamente expressiva e portadora de vida*."[110]

Isto é, "*há que ver toda a vida com olhos de criança*".[111]

Os objectos que integram o texto, a televisão, a rádio, a lata de conservas de sardinha e o automóvel são representados na sua expressão mais sintética, mas com uma clara identidade do objecto e seu significado. O clube de futebol e a Páscoa são representados pelos símbolos que os caracterizam. Verificar-se-á, ao contrário dos outros objectos, que a representação do automóvel será icónica – relação com o desenho animado talvez – em detrimento dum modelo contemporâneo. Poderá entender-se esta opção como uma aproximação ao *universo da criança,* dado que Mário Bonito era conhecido pelo seu fascínio por automóveis contemporâneos, sobretudo na virtude do seu desenho aerodinâmico, conforme representado nos seus projectos.

No entanto, constatar-se-á que o momento singular de desenho desta carta será o seu auto-retrato/caricatura, de perfil, que expõe o lado consciente da sua condição física e revela uma lucidez que só é possível com uma clara consciência e compreensão da importância de observar e apreender antes de executar – o significado de ver tudo como se fosse a primeira vez, conforme defendia Henri Matisse nas considerações recolhidas por Régine Pernoud, em 1953.

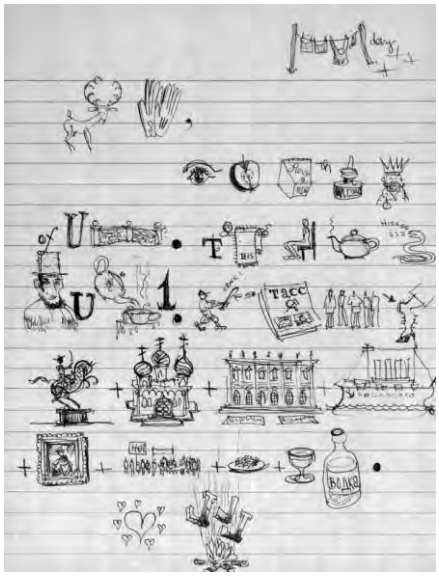
"*Ver é já uma operação criadora que exige um esforço. Tudo o que vemos na vida corrente sofre mais ou menos a deformação que os hábitos adquiridos provocam, e facto é talvez mais sensível numa época como a nossa (...) no*

---

[110] MATISSE, Henri, "Há que ver toda a vida com olhos de criança", *Escritos e reflexões sobre arte*, Editora Ulisseia, s/data, p. 330.
[111] Ibidem.

âmbito da visão, o que é o preconceito no âmbito da inteligência. O esforço necessário para se libertar disso exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista que deve ver todas as coisas como se as visse pela primeira vez: há que ver toda a vida como quando se era criança; e a perda dessa possibilidade impede-vos de vos exprimir de maneira original, isto é pessoal.(...) É um primeiro passo para a criação ver todas as coisas na sua verdade, e isto supõe um esforço contínuo."[112]

As cartas de Charles Eames (1907-1978) à futura mulher Ray Kaiser (1912-1988), em Maio 1941, e à filha Lúcia, em 1959, surgem como exemplo do discurso escrito, articulado com o desenho ou a sua total substituição, como instrumento de comunicação directa, evitando a escrita da palavra. O desenho da mão, com uma indicação de um anel de comprometido associado à pergunta "*qual é o tamanho deste dedo*" reafirma a vontade do pedido e comunica/indica a intenção do passo seguinte. Poder-se-á considerar uma relação referencial entre os interesses e pesquisas de Mário Bonito com o casal Charles e Ray Eames, com um abrangente desenho de peças de mobiliário e, sobretudo, nas diversas actividades associadas ao tema da criança.



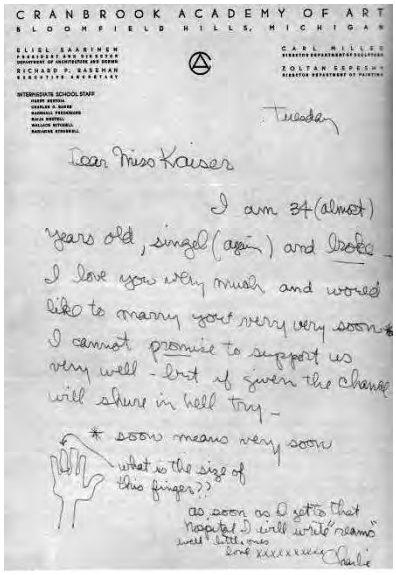
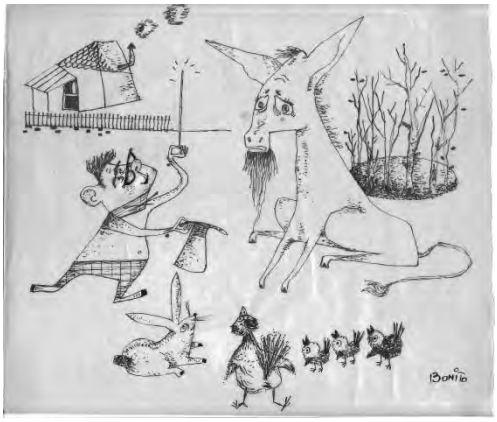


Fig. 119 e 120 Charles Eames, carta para filha Lúcia, 1959 e Carta para Ray Kaiser, 1941

[112] MATISSE, Henri, "Há que ver toda a vida com olhos de criança", *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Op. Cit., p. 329.

A visão multidisciplinar do casal Eames no seu exercício profissional, sobretudo com a revista *California Art and Architecture* (1942/44) e, posteriormente, com a *Art and Architecture* (1945/52), poderá ser uma influência latente. Charles e Ray Eames juntam-se à revista em 1942 como associado editorial e membro da comissão consultiva, respectivamente.[113]

A forma e o significado da presente carta inserem-se no universo da criança que será um dos temas preferidos de Mário Bonito, conforme se verificará pela sua extensa actividade na secção infantil do Cine-Clube do Porto, pela sua comunicação no 1º Congresso Nacional de Arquitectura intitulado inicialmente *A tarefa do Arquitecto*, mas complementada com o subtítulo *A Arquitectura e a Criança, e* pela ilustração de livros infantis, com destaque para "*A flor azul*" escrito por Ilse Losa.



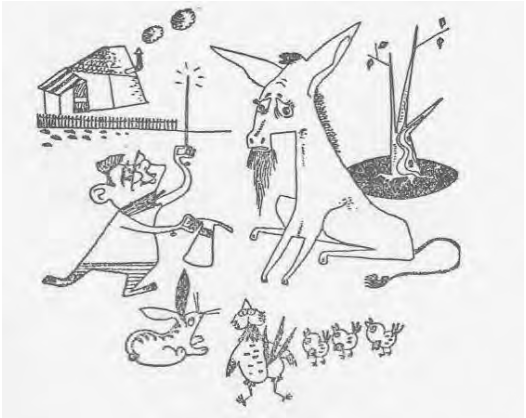


Fig. 121 Mário Bonito, Estudo para conto "O senhor Roberto" in *A flor azul,* Ilse Losa, s/data
Fig. 122 Mário Bonito, Ilustração para conto "O senhor Roberto" in *A flor azul,* Ilse Losa, 1955

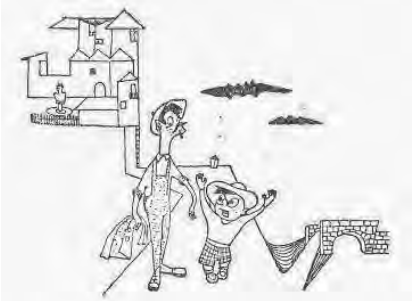


Fig. 123 e 124 Mário Bonito, Ilustrações para contos "As vozes dos animais" e "A ponte" in *A flor azul,* Ilse Losa, 1955

[113] Ray Eames assume um papel preponderante na concepção das capas da revista até 1944, enquanto Charles Eames permanecerá como associado editorial da revista até finais de 1952. No final dos anos quarenta participam no programa inovador da revista com a construção da *Casa Eames*, como a *Case Study House nº 8,* com o uso exclusivo da prefabricação.

Fig. 125 Fotograma do filme *Aniki Bóbó* de Manoel de Oliveira; imagem trabalhada para postal – Fundação de Serralves

Fig. 126 Fotografia de filhos na praia trabalhada com lápis

Fig. 127 Mário Bonito, “Sinfonia para um homem só”, 1959

Fig. 128 Imagem de uma sequência da peça “Les vainqueuers”, coreografada por Maurice Béjart, 1969

Fig. 129 Emile-Antoine Bourdelle, desenho de Isadora Duncan, para baixos-relevos para o *Teatro dos Champs- Elysées,* 1912

A intencionalidade de uma fotografia dos filhos, num dia de Verão na praia, em conjunto com a sua respectiva manipulação, vai ao encontro da indagação deste tema, como outros autores, que experimentam parte do fascínio pelo universo da criança com os próprios familiares.
Neste caso, o fascínio pelo universo cinematográfico está também presente. Será possível estabelecer uma relação directa com o filme *Aniki Bóbó* de Manoel de Oliveira, que várias vezes foi exibido no Cine-Clube acompanhado inclusive, numa ocasião, por uma palestra de Mário Bonito. Esta relação quotidiana com as várias formas de arte pretende abrir os horizontes da própria criança ou adolescente – um espaço livre para a criação e consequente possibilidade de formar/expressar futuro inconformismo.
Os textos infantis de Sophia Melo Breyner, inicialmente escritos para os filhos, e os quadros e fantoches que Paula Rego concebeu, na fase inicial da sua carreira, para a filha, são exemplos da relação íntima entre o processo de criação que se alimenta de uma condição pessoal específica.

O tema da dança também está presente, com destaque para um desenho dedicado ao bailarino francês, Maurice Béjart, conhecido por revolucionar a dança nos anos 50, tornando-a mais física e sensual, articulando a dança clássica com a moderna. O título do desenho remete para a sua obra-prima, a "*Symphonie pour un homme seul*" (1955), coreografada para a companhia Les Ballets de l'Étoile, fundada em 1954, sobre a música de vanguarda de Pierre Henry e Pierre Schaeffer.[114] Contudo, o motivo da elaboração do desenho, em 1959, estará provavelmente associado a outra coreografia sua, uma nova versão da obra de Igor Stravinsky, "*Le Sacre du printemps*", que teve grande sucesso em Bruxelas, no *Théâtre Royal de la Monnaie*, no mesmo ano.
Verifica-se que esta preferência pela música de vanguarda, sinónimo de modernidade e progresso de uma cultural universal, estará também presente na sua comunicação *Regionalismo* e *Tradição* com referência à peça orquestral intitulada *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955) de 1923, em homenagem à máquina a vapor, o poema sinfónico *Fundação do Aço* de Alexander Mossolov (1900-1973), que reinterpreta e decalca os sons de uma fábrica como

[114] "Fundador da companhia Béjart Ballet Lausanne, Morreu o coreógrafo francês Maurice Béjart", *Público*, 22-11-2007.

composição ritmada, em 1926-27, e a peça musical de William Walton, *Spitfire Prelude and Fugue*, no final de 1942, em elogio ao progresso da aviação.
Poderá ainda verificar-se que a expressão do movimento dos bailarinos através de breves gestos ou traços, que caracterizam a agilidade do corpo, sem definir o rosto, remete para um estudo sobre outra bailarina, Isadora Duncan, datado de 1912, de Emile-Antoine Bourdelle para os baixos-relevos do *Théâtre Champs-Elysées*, obra de Auguste Perret.
Esta relação, apesar de aparentemente secundária, evoca indirectamente uma referência arquitectónica – Auguste Perret – que será determinante na expressão da obra de Mário Bonito, com reflexo até num simples momento de ócio.

Dois anos antes, um simples gesto de humor entre amigos, com o desejo de "*Boas Festas, Feliz Ano Novo*", será transformado numa paródia que evoca "*a ilha dos amores*" com uma dedicatória que cita o Canto IX, estrofe 83, d'*Os Lusíadas*. A articulação da paródia – expressão do desenho animado – com uma transcrição d'*Os Lusíadas* adquire outra pertinência quando se verifica que o desenho se inspira no tema principal, apresentando uma composição final coerente em termos formais e conceptuais.

Fig. 130 Mário Bonito, Paródia "*Boas Festas, Feliz Ano Novo*", 1957

Esta facilidade de articular vários tipos de conteúdos – desde temas eruditos aos mais correntes – estará associada ao seu constante aprofundamento de uma cultura universal, no qual se inclui as suas múltiplas referências artísticas. A forma como aborda os temas descomplexadamente e os reinterpreta para construir uma nova síntese, como neste caso, remetendo para a *liberdade de expressão* do desenho animado, será determinante para o seu exercício profissional, como arquitecto.
O sentido de *progresso,* que Mário Bonito considerava fundamental para a actualização e evolução natural da arte, da arquitectura e da sociedade portuguesa, faz parte da forma como vivia o seu quotidiano, entre familiares, amigos e colegas.

O seu quotidiano, a partir de 1962, será caracterizado pela sua aproximação emocional a Dalila Rocha, actriz no Teatro Experimental do Porto, que terá como consequência uma reacção da sociedade portuense que levará, em 1964, à saída de ambos do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto e à respectiva mudança do casal para Lisboa. Os desenhos reflectem este período de mudança radical do seu quotidiano, mesmo no Porto, com uma interpretação do novo enquadramento social, sobretudo, registado através do seu relacionamento com Dalila Rocha e a sociedade portuguesa.
Este conjunto de desenhos, com um tom mais privado, explora várias técnicas de representação e aborda temas diversificados, entre o auto-retrato e a alegoria. As alterações profissionais decorrentes da sua mudança para Lisboa não estão documentadas, contudo relatos apontam para as reduzidas encomendas de novos projectos, tendo como actividade principal a sua função de arquitecto na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, em Lisboa, em contraponto ao crescente convívio e tertúlias com artistas e actores do teatro.
Os únicos testemunhos, conhecidos, destes anos resumem-se a estes desenhos que partilhou com os amigos, revelando as suas preocupações, e dois textos publicados num jornal local, em 1971, onde reafirma a actualidade do seu discurso dos anos 50, no Porto.
Neste sentido, o desenho, como expressão do seu sentimento, poderá ser entendido como um complemento, ou mesmo uma possível substituição do discurso oral e da palavra escrita.

Fig. 131 a 133 Mário Bonito, Retrato de Dalila Rocha em três partes, 1963

Fig. 134 Mário Dionísio, “Joaquim Namorado”, 1952

O retrato de Dalila Rocha, constituído por dois desenhos sobre um suporte que admite a transparência, permite explorar a possibilidade de uma leitura independente dos dois registos ou como uma unidade de registo único.

O contraste entre a multiplicidade da cor ou as nuances dos cinzas, moldados pela noção de sombra, libertam-se da representação e surgem como um valor em si, tanto na construção como na concepção do volume e da superfície na relação com a linha de contorno. A cor entendida na continuidade das experiências de Cézanne, Paul Gauguin, Vicente van Gogh e Henri Matisse, ou seja, "*um dado abstracto, separada do tom local (portanto, da realidade) e, portanto, o objecto de especulação*".[115]

No contexto português, o uso da cor remete para os trabalhos dos neo-realistas como o Mário Dionísio com "O Músico" (1948), "Reunião Clandestina" (1947), ou "Joaquim Namorado" (1952).

O uso pleno da cor complementa as referências presentes no desenho das capas dos diversos programas dos Cine-Clube do Porto mas será, sobretudo, nos estudos da cenografia para *A Gata Borralheira* (fig. 92 a 94) ou da peça "*Conhece a via láctea"* (fig. 113), que expressa com total liberdade o uso simbólico da cor evocando trabalhos específicos enraizados na arte moderna.

O exercício da abstracção, na interpretação da realidade e sua respectiva representação através de códigos, sinais, esquemas e padrões estereotipados, referenciados à experimentação do caminho que levou à arte abstracta e aos pressupostos modernos, informa a execução destes desenhos.

Fig 135 e 136 Mário Bonito e Dalila Rocha

[115] "*A existência da cor – existência perfeitamente relativa, como Baudelaire tinha claramente sentido, ao definir a cor como «um acordo de dois tons» – afirma-se, fazendo da sua própria relatividade uma força, um princípio dialéctico. A lei óptica das cores, a do contraste simultâneo, rege a visão impressionista."* VALLER, Dora, *A arte abstracta*, Lisboa: Edições 70, 1987, p. 25.

Fernando Pessoa

[Carta a Ophélia Queiroz — 31 Maio 1920]

Bebezinho do Nininho-ninho

Oh!
Venho só quevê pâ dizê ó Bebezinho que gotei da catinha dela. Oh!
E também tive munta pena de não tá ó pé do Bebé pâ le dá jinhos.
Oh! O Nininho é pequinininho!
Hoje o Nininho não vai a Belém porque, como não sabia se havia carros, combinei tá aqui às seis o'as.
Amanhã, a não sê qu'o Nininho não possa é que sai daqui pelas cinco e meia (isto é a *meia* das cinco e meia).
Amanhã o Bebé espera pelo Nininho, sim? Em Belém, sim? Sim?
Jinhos, jinhos e mais jinhos

Fernando

31/5/1920

Fig. 137 e 138 Mário Bonito, s/titulo, s/data
Fig. 139 Fernando Pessoa, carta a Ophélia Oueiroz, 31 Maio 1920

Fig. 140 Mário Bonito, s/título, s/data. (outro desenho da mesma série datado de 1964)
Fig. 141 e 142 Augusto Gomes, "Os pescadores", 1962, e a "A família", s/data

Os dois desenhos seguintes, de carácter distinto, enquadram-se num registo rápido de caricatura, onde os personagens são retratados não só pela sua possível semelhança física mas, sobretudo, pelo seu equilíbrio entre o *sentimento* e a *razão*.

A esferográfica regista o significado de um sentimento que, para Mário Bonito, só poderá ser vivido no colectivo, representado pelos elementos da natureza, não só a testemunharem, como ainda a partilharem a mesma condição.

Esta abertura de expor os sentimentos mais íntimos e de forma clara, sincera, sem restrições, mas num registo pessoal e sem valor artístico, estará presente noutros autores, nomeadamente no caso das Cartas *de Amor* de Fernando Pessoa a Ophélia Queiroz, com o qual se poderá estabelecer um paralelo emocional/artístico.

Conforme afirma David Mourão Ferreira, "*este conjunto de meia-centena de tão diferentes textos de natureza intima; e estava-se igualmente bem longe de suspeitar que neles tão amiúde se manifestassem certos traços de humor, da bonomia, de ternura, até de surpreendente puerilidade - a, par, evidentemente, como já se sabia ou se calculava, de certos registos de diverso teor, tanto mais comoventes quanto mais espontâneos, tanto mais patéticos quanto mais contidos.*"[116]

O conjunto dos *poemas de amor* de Fernando Pessoa será um exemplo da expressão do *sentimento* num estado quase puro sem limites pessoais, erradicando a *razão* através da sua capacidade/ego artística/literária.

Nestes desenhos, o traço expressa a mesma "*surpreendente puerilidade"* valorizando o sentimento sobre a razão, em contrapartida, outro conjunto de desenhos auto-referenciais remetem a interpretação do seu significado para a associação temática e conotação artística. Neste caso será o tema, *do mundo rural, ou no mundo das pescas*, retratado pelos pintores neo-realistas, com destaque para a obra de Augusto Gomes "A família" que será referência absoluta para caracterizar simbolicamente a condição do seu quotidiano em Lisboa em contraponto aos seus anos no Porto.

---

[116] *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, (Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira), Lisboa: Ática, 1973, p. 3.

Fig. 143 a 144 Mário Bonito, duas figuras femininas nuas entrelaçadas, s/data e 1970

Nos anos seguintes, desenha, de uma forma continuada, duas figuras femininas nuas que se entrelaçam em várias posições. Estas figuras serão redesenhadas, corrigidas e/ou alteradas com o processo/técnica de sobreposição, em alguns casos, através da utilização de folhas de vegetal. As duas figuras surgem nos anos sessenta, sobretudo na fase de Lisboa, e poderá estabelecer-se alguma relação com a sua vida profissional e pessoal.

Estranhamente, em ambos os casos, Mário Bonito vive quase uma dicotomia, em relação à sua fase do Porto, com o seu processo de desenho restrito à sua actividade como funcionário da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, encontrando grandes dificuldades em implementar um percurso com obras particulares. O seu percurso na DGSU limita-se a pareceres[117], sem o contraponto projectual ou obra construída.

Neste período, as escassas encomendas resumem-se a projectos condicionados pelos objectivos dos clientes e, sobretudo, pela função burocrática pretendida dos arquitectos. A este propósito, Mário Bonito exporá, de forma clara, num texto de 1971, a sua oposição a esta condição, distinta daquela vivida nos anos cinquenta no Porto.

"*Nunca se pense é que o arquitecto seja o agente que se lhe facilita a licençazinha, que ele seja uma espécie de agência que tem por missão resolver as burocracias.*"[118]

O grito dirigido à sociedade afirmando que o sentido cívico e sobretudo ético do arquitecto tem de prevalecer será a nota final. "*Olhe senhor Promotor, seja cidadão, seja um homem à procura de outro homem, seja o homem novo que tenta projectar-se e ter consciência de si próprio neste nosso mundo em transformação.*

Ora então, agora, sim! Sente-se. Vamos conversar… Dizia o senhor que…?"[119]

A este respeito, Alexandre Alves Costa, que partilhou e cresceu com a sua amizade, será claro sobre o efeito que este momento causará.

---

[117] Informação através de conversa com Alfredo Campos Matos, colega da Direcção-Geral e de escritório. O processo pessoal de Mário Bonito na DGSU, como grande parte da sua actividade naquele organismo, está extraviado, com a DGOTDU, depositária dos respectivos arquivos, a constar unicamente do projecto para a Igreja de Urros.

[118] BONITO, Mário, "Dizia o senhor que…", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 512, 10 Julho 1971, p. 3.

[119] Ibidem.

Fig. 145 Mário Bonito, duas figuras femininas nuas, s/data,

"*Ele, que desejava e acreditava na transformação do seu tempo, vai sofrer, na sua quase ortodoxa moralidade, a crise desesperante de uma sociedade que tardava a sair do imobilismo e, pior do que isso, que aos primeiros sintomas de renovação, iria integrar em sentido opressivo alguns dos valores da modernidade que teimosamente defendeu.*"[120]

Será com este enquadramento que se poderá interpretar a sequência dos desenhos das duas figuras nuas como a representação das duas realidades – Porto e Lisboa – abraçadas como se fossem uma – representação de uma vida – mas, de facto, correspondendo a dois momentos distintos com resultados e margem de manobra díspares.

O nu poderá ser interpretado como uma representação da verdade absoluta, a improbabilidade de poder ocultar algo ou mesmo da inocência ou pureza, a possibilidade de acreditar no outro, daí a sua total exposição e ausência de defesas. Assim deveria ser a transformação do seu tempo, através da responsabilidade social do arquitecto e do cidadão, tanto no desempenho das suas funções como na vivência do quotidiano.

A este propósito poder-se-ia remeter para o exemplo apresentado sobre a sinceridade e a virtude de um artista, expressa por Henri Matisse, em 1945, e que poderá ser transposto para o arquitecto:

"*Convém antes de mais nada adquirir o hábito de não mentir, nem aos outros, nem a si próprios. É aí que reside o drama de muitos artistas actuais. Dizem a si próprios: vou fazer concessões ao público e, quando tiver ganho suficiente dinheiro, trabalharei para mim. Estão perdidos desde logo. Comportam-se como essas mulheres que se propõem fazer prostituição até terem certa quantia e depois casar.*

«A virtude é como os fósforos: só serve uma vez», escreveu Pagnol em Marius. Passa-se o mesmo com os pintores"[121] …e com os arquitectos.

---

[120] COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Op. Cit., p. 87.

[121] MATISSE, Henri, "Entrevista com Léon Degand" (1945), *Escritos e reflexões sobre arte*, Editora Ulisseia, s/data, p. 310.

Fig. 146 Mário Bonito, duas figuras femininas nuas, 1973

Fig. 147 Le Corbusier, FLC, Cahier de dessin nº 10, 1917

Fig. 148 e 149 Auguste Rodin, «Deux femmes enlacées», 1908, e «Couple de femmes nues allongées et enlacées», s/data

Em dois desenhos elaborados, um a partir da transparência do outro, as duas figuras surgem como um registo quase cubista, várias vistas do mesmo tronco e cabelo – a introdução da dimensão do tempo. A ausência do desenho de uma segunda cabeça, e a representação de apenas dois braços, reforça essa possível leitura. Contudo, a ambiguidade do desenho de uma só personagem é contrariada pela parte inferior do corpo, com a definição dos dois pares de pernas, alertando para as duas figuras – uma vida com duas partes.

O registo do desenho mantém o rigor da representação das partes da figura humana, demonstrando um sentido de escala e proporção, com destaque para o desenho das duas figuras, sobre quatro almofadas. O desenho, elaborado com uma caneta de tinta-da-china sobre uma folha opaca, será a síntese da sua capacidade de representação através do traço único, sem vacilar, no delinear da silhueta das duas figuras. A delicadeza do traço na representação dos fios de cabelo entrelaçados uns nos outros, conformando um volume expressivo, contrastam com o rigor repetitivo dos padrões das diversas almofadas. Mais uma vez uma parte do corpo de uma figura está oculta, como se uma figura dominasse sobre a outra.

Verificar-se-á que os rostos nunca são retratados, nem sinais particulares de identificação; estar-se-á perante mais um exercício de abstracção, mas agora a partir da figura humana, constituindo-se no registo de duas figuras anónimas num momento de ternura ou apoio mútuo.

No desenho com um carácter mais erótico, o traço de contorno apresenta maior ênfase com um diálogo directo com a cor de fundo e as nuances de tom das duas figuras. A forma como o nu passa a estar associado a um tema sexualmente mais explícito reforça o carácter simbólico dos três desenhos anteriores, onde o prazer do traço denota uma espontaneidade e uma procura distinta.

A abordagem deste tema e o tipo de representação estão presentes, em outros autores, nomeadamente o escultor Auguste Rodin, com uma série completa dedicada ao desenho erótico, na exploração das formas femininas, como complemento à sua experimentação com corpo humano na sua escultura.

Le Corbusier, também, incluirá alguns desenhos eróticos, com um teor próximo do último desenho de Mário Bonito com corpos entrelaçados e retratados a cores, ou seja, sem o simbolismo pessoal.

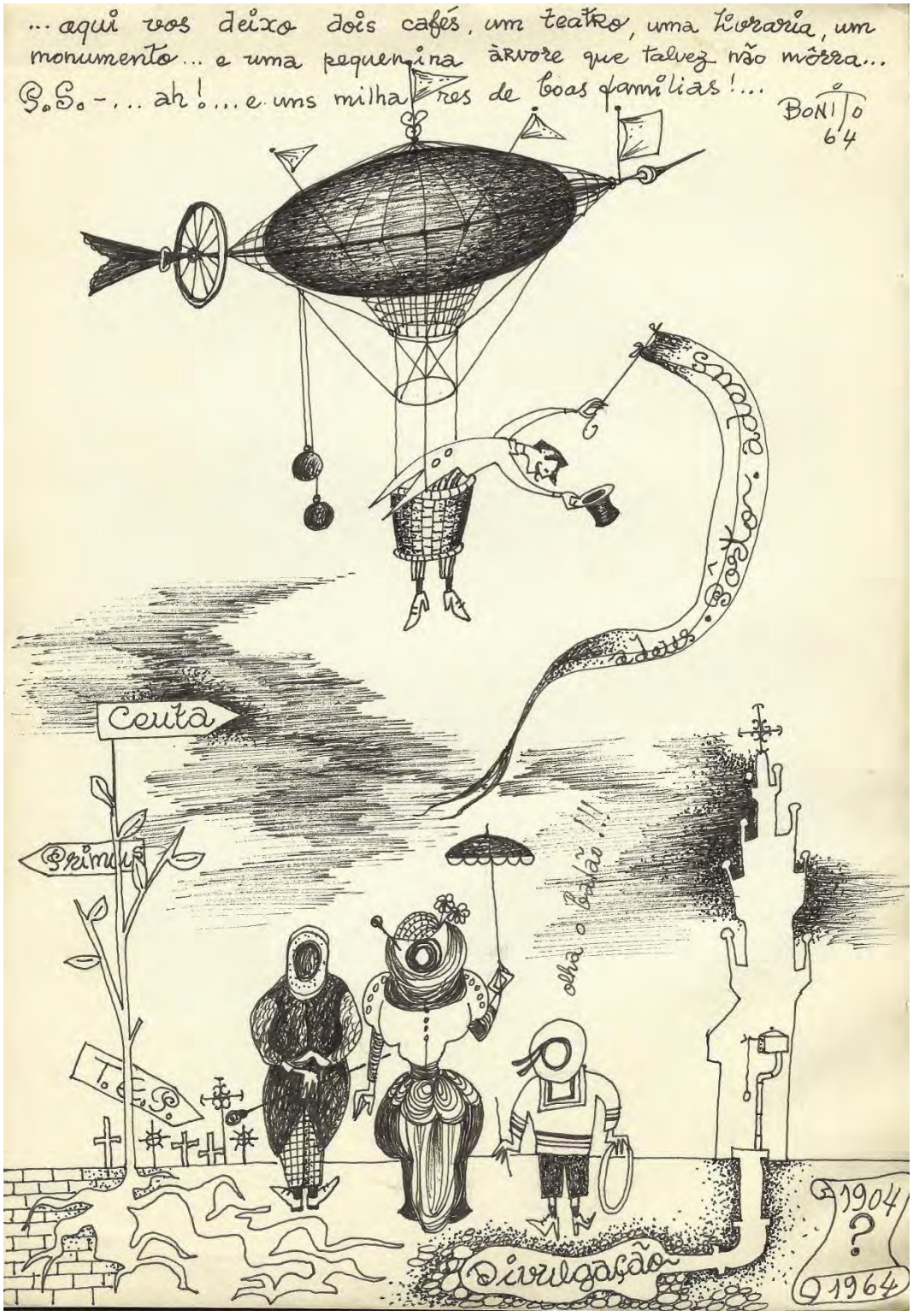


Fig. 150 Mário Bonito, “Adeus, Porto, Adeus”, 1964

A sua facilidade de interligar as duas formas de comunicação – a escrita e o desenho – permite, transformar um momento lúdico ou de simples ócio, em afirmações satíricas e de crítica social – a caricatura social.

"*A sua vasta cultura e paixão pela arte do seu tempo, bem como o seu sentido cívico, levaram-no, não só a desmultiplicar os seus interesses, como a diversificar os seus campos de intervenção. Da arquitectura ao desenho e à pintura, do cinema ao teatro, do Jazz ao ballet, por tudo se interessou com um tal arrebatamento apaixonado que mil vidas seriam insuficientes para o seu sonho.*

Neste desgaste de nervos se dividiu e completou, ensinando sempre o que aprendia, não tendo senão a exclusividade de uma alegria permanente, do riso aberto, do sentido pleno da festa."[122]

Mário Bonito, no início dos anos sessenta, contempla a possibilidade de partir para Lisboa, devido a uma mudança na sua vida familiar,[123] que o leva a abandonar a rua D. Lopo de Almeida, onde sempre vivera desde a sua infância, com o consequente afastamento do Teatro Experimental do Porto e o desconforto e incompreensão social portuense.

No momento da sua partida para Lisboa, em 1964, um desenho de despedida do Porto, numa folha A4, é transformado[124] num gesto culto de observação e crítica da condição sociocultural em que a sociedade portuense se encontrava nos meados dos anos 60.

Entre o retrato da família tradicional, os espaços de possível cultura,[125] condicionados pelo regime politico e o possível duplo significado dos Clérigos, a esperança da arquitectura culta que Nicolau Nasoni representa e o retrógrado papel da igreja na sociedade, Mário Bonito afasta-se num balão de ar quente, acenando educadamente, aludindo aos contos de Jules Verne, *A volta do Mundo em 80 dias*, ou ao mundo do desenho animado, iniciando a sua nova aventura.

---

[122] COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Op. Cit., p. 85.

[123] Mário Bonito apaixona-se pela actriz do Teatro Experimental do Porto, Dalila Rocha, separando-se da sua primeira mulher e cinco filhos.

[124] Este desenho também reflecte o seu enorme sentido de humor e sentido de autocritica.

[125] A forma como decorreu o seu processo de afastamento do TEP está claramente referenciada com o respectivo desacordo com o caminho escolhido e as ideias defendidas pela nova direcção.

Parte 3

Desenho e Obra

Listagem cronológica de Projectos e Obras – Geral (lista provisória)

1945/48 – Construção de Casas de habitação para as classes pobres,
Viana de Castelo – DGSU

1947/48 – Pavilhão das Ilhas Adjacentes (CODA), Jardins do Palácio de Cristal, Porto

1945/50 – Restauro da Igreja de Urros, Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança - DGSU

1948/49 – **Habitação unifamiliar Eurico Cunha**, Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia
(Licenciamento: 13 de Março de 1948)

1948/50 – Edifício de habitação plurifamiliar, Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto
(Licenciamento: 6 de Outubro de 1948)

1950/62 – Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*, entre a Rua Ciríaco Cardoso e a Travessa de Cima (Licenciamento: 31 de Outubro de 1955)

1951 – Fábrica de Bolachas "Vilares", na Rua de Santos Pousada nº 145, Porto – demolida
(sem documentação)

1951/55 – Edifício de habitação plurifamiliar, **comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro**, Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto (Licenciamento: 26 de Setembro de 1952)

1954/61 – Edifício de habitação bifamiliar, na Rua Co**u**tinho de Azevedo nº 120-122, Porto
(Licenciamento: 30 de Junho de 1955)

1954/57 – Edifício de habitação plurifamiliar e comércio na Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467 (Licenciamento: 21 de Julho de 1955)

1955/58 – Habitação unifamiliar Alfredo Guimarães, na Avenida Fernão Magalhães nº 2501, Porto (Licenciamento: 10 de Agosto de 1955)

1955/58 – Edifício de Habitação plurifamiliar, **Escritórios e Comércio**, na Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto (Licenciamento: 17 de Março de 1957)

1958/61 – Estádio Municipal D. Afonso Henriques, Guimarães
(inaugurado a 3 de Janeiro de 1965)

1958/62 – Infantário de Santa Maria de Lamas. Stª Mª da Feira (sem documentação)

1959/71 – Igreja Paroquial de Ribeira de Fráguas, Aveiro (sem documentação)

1961/1964 – Habitação unifamiliar Albino Matos, na Rua Tristão Vaz nº 115**,** Vila Nova de Gaia
(Licenciamento**:** 2 de Novembro de 1961; aditamento: 7 de Maio de 1962)

1966/68 – Conjuntos Habitacionais Bairro Residencial da Força Aérea nº 11, Beja (a confirmar)

Anos 50 – Projecto de urbanização do Bairro de Pescadores General Cavaleiro Lopes,
Afurada, V. N. de Gaia (sem documentação)

Anos 50 – 40 Casas Económicas, Famalicão - D.G.S.U. (a confirmar)

Anos 50 – Matadouro Municipal, Gondomar – DGSU (sem documentação)

Anos 50 – Habitação unifamiliar com piscina, Alto da Lixa, Amarante (sem documentação)

Anos 50 – **Estudo para Casa de férias,** Henrique Alves Costa, Moledo (sem documentação)

Anos 50 – Viaduto de S. Mamede Infesta, Matosinhos (a confirmar)

Anos 60 – Casa do Povo/Patronato, Santa Maria de Lamas, Stª Mª da Feira (a confirmar)

Anos 60 – **Alçado revestido** a pastilha, Edifício na Rua D. Lopo de Almeida nº 26, Porto

Anos 70 – Aldeamento em Fóia, Serra de Monchique, Algarve (a confirmar)

Anos 70 – Torre em Alvor, Algarve (a confirmar)

A obra de Mário Bonito documenta-se hoje, exclusivamente, a partir dos processos de licenciamento camarários[1] e estrutura-se em duas fases distintas – norte/Porto e sul/Lisboa – correspondendo a um levantamento provisório de 27 projectos, dos quais, 14 se encontram sem documentação original e/ou por localizar.[2]

O corpo da obra[3] centra-se nos anos cinquenta, com o seu trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, projectos de habitação plurifamiliar, bifamiliar e unifamiliar no Grande Porto[4] e dois equipamentos, o Estádio Municipal para Guimarães e um infantário para Stª Maria de Lamas.[5]

Confirma-se que Mário Bonito, em quinze anos, de 1947 a 1962, desenha quinze propostas, das quais se constroem treze,[6] com o Estádio Municipal de Guimarães entretanto profundamente alterado e a Fábrica de Bolachas *Vilares* demolida, da qual só resta o relato, pela ausência de documentação.

Assim, a evolução do seu processo de desenho está, predominantemente, associada ao tema da habitação, com edifícios de várias escalas respondendo a problemáticas e condições urbanas distintas. Contudo, será com um equipamento – *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* – que anunciará o início da construção de um processo de desenho, sintetizado no final dos anos cinquenta, com dois equipamentos – o Infantário de Stª Mª de Lamas e o Estádio Municipal de Guimarães – que encerrará o que poderá designar-se como a primeira fase da sua obra.

---

[1] Será por este motivo que todos os projectos/obras serão referenciados pelas datas do requerimento de licenciamento e da licença de habitabilidade, incluindo as obras contemporâneas de outros autores, utilizados no estudo em análise comparativa ou de enquadramento.
Os trabalhos resultantes do vínculo de 30 anos com a DGSU (1945-1975) apresentam um enquadramento distinto. Contudo, o arquivo da DGSU actualmente integrado no arquivo histórico da DGOTDU apresenta graves deficiências de documentação, nomeadamente da actividade/percurso de Mário Bonito, resultante da extinção da respectiva Direcção e consequente deslocação e fragmentação do arquivo. Neste estudo, a documentação reunida permite considerar somente dois casos.

[2] A localização das obras soltas e/ou dispersas, por cidades de menor dimensão ou núcleos não urbanos, continua, após o falecimento de colegas/amigos da mesma geração e, sobretudo, dos colaboradores mais próximos – Rui Pimentel, Augusto Amaral e Mário Jorge Bonito –, a ser tarefa em constante desenvolvimento, com sucessivas aproximações e afastamentos.

[3] Correspondente ao levantamento das 14 obras, com processos de licenciamentos completos, com a excepção do Infantário de Stª Maria de Lamas, conforme já explicitado.

[4] Porto e Vila Nova de Gaia.

[5] Ambos os equipamentos foram projectados nos finais de cinquenta com as obras a terminar no início de sessenta.

[6] As duas excepções serão o *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* (1947) e o projecto *Construção de casas de habitação para as classes pobres, Viana do Castelo,* DGSU (1948/50). Nesta listagem estão incluídos os dois projectos desenvolvidos na Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, contudo, conforme explicitado na introdução, não serão abordados individualmente.

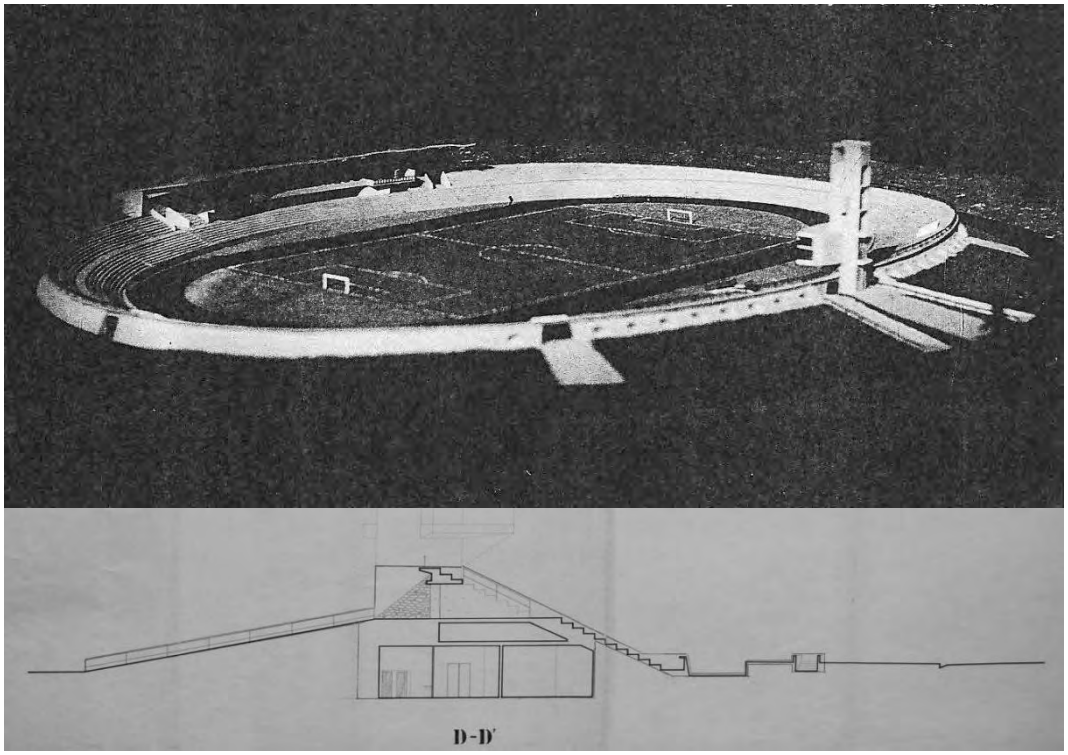


Fig. 1 e 2 Mário Bonito, Estádio Municipal D. Afonso Henriques, Guimarães, 1958/65

Fig. 3 a 5 Mário Bonito, Infantário de Sta Mª de Lamas, Stª Mª da Feira, 1958/62

O trabalho do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* e os dois equipamentos destacam-se pela relação de compreensão e diálogo que estabelecem com o contexto e a malha da cidade, propondo soluções que exploram e aprofundam o significado urbano existente, mas, sobretudo, constroem o *sentido de lugar*. O *Pavilhão das Ilhas Adjacentes e* o *Estádio Municipal de Guimarães,* inseridos num contexto particular de jardim e parque público, estabelecem uma relação com a natureza de mútua contaminação propondo um discurso, no primeiro caso, de um edifício que desenha uma tensão entre os vários elementos naturais e, no segundo caso, da diluição do conjunto na modelação da própria paisagem natural – um projecto topográfico.

No Infantário de Santa Maria de Lamas, a ausência de documentação e as alterações à obra original não permitem aprofundar a análise, contudo a reconstrução do lugar, num desenho de compromisso entre a afirmação do desígnio do equipamento, segundo as premissas do urbanismo moderno,[7] e a procura da escala e volumetria adequada ao contexto transparecem como temas principais, reforçando a importância que a composição atribui à leitura da estrutura urbana.

Localizado no centro do núcleo urbano, o Infantário conforma um quarteirão, com o conjunto da Casa do Povo/Patronato, e afirma o traçado geométrico regular da malha urbana através do desenho de um filtro verde que envolve o conjunto, constituído por vários volumes articulados por pátios. O afastamento da construção do limite do lote enfatiza a sua condição de equipamento, edifício isolado mediado pela *paisagem verde*, em contraponto às habitações contínuas junto do arruamento, permitindo uma liberdade na sua implantação e expressão formal.

---

[7] Segundo o manifesto "Nine Points on Monumentality", de J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, de 1943, o urbanismo moderno integra uma nova escala – a escala da representação do colectivo – com o desenho de espaços específicos que através da sua dimensão e organização acomodam os novos centros urbanos. *"The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force – the people. (…) Sites for monuments must be planned. This will be possible once replanning is undertaken on a large scale, which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In these open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now aces not exist. Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees or plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centers come to life."* SERT, Jose L., LEGER, Fernand, GIEDION, Sigfried, "Nine Points on Monumentality" (1943), in OCKMAN, Joan (ed), *Architecture Culture 1943-1968. A documentary Anthology*, New York: Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation; Rizzoli, 1993, p. 27.
Um extracto do texto "Sobre a ideia de Monumentalidade" de Walter Gropius, confirmando a nova noção de monumento, será publicado na revista Arquitectura, nº 30 Abril/Maio 1949, p. 14.

Listagem das obras[8]

CODA

1947/48 - Pavilhão das Ilhas Adjacentes

Jardins do Palácio de Cristal, Porto.

Conjunto urbano de habitação

1950/62 – Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*

Entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

Edifícios de substituição de parcela a parcela

1948/50 – Edifício de habitação plurifamiliar

Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto

1951/55 – Edifício de habitação plurifamiliar, **comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro,** Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

1954/61 – Edifício de habitação bifamiliar

Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto

1954/57 – Edifício de habitação plurifamiliar e comércio

Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

1955/58 – Edifício de Habitação plurifamiliar, **escritórios e comércio**

Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto

Habitação unifamiliar

1948/49 – Habitação Eurico Cunha

Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia

1955/58 – Habitação Alfredo Guimarães (HAG)

Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505, Porto

1961/64 – Habitação Albino Matos

Rua Tristão Vaz nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia

Equipamentos

1958/61 – Estádio Municipal D. Afonso Henriques

Guimarães

1958/62 – Infantário de Santa Maria de Lamas[9]

Stª Maria da Feira

Projectos desenvolvidos na DGSU

1945/48 – Construção de casas de habitação para as classes pobres[10]

Viana de Castelo

1945/50 – Restauro da Igreja de Urros[11]

Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança

---

[8] Nesta relação de obras não está listada a *Fábrica de Bolachas Vilares*, tendo em conta a sua demolição, ausência de documentação e dificuldade de datação.
[9] Projecto sem documentação original.
[10] Projecto desenvolvido enquanto funcionário da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, 1946 a 1948.
[11] Projecto desenvolvido enquanto funcionário da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, 1948 e 1950.

O edifício explora a tipologia do pátio de forma a controlar a sua escala e a hierarquizar programaticamente os diversos espaços funcionais, interiores e exteriores, privilegiando uma relação constante e franca com a luz natural e a vegetação envolvente proposta.
O conjunto afirma a horizontalidade pela articulação volumétrica dos diversos corpos em contraponto com a verticalidade da arborização que pontua nos espaços exteriores, que apresentam um desenho personalizado com jogos de água, áreas ajardinadas e caminhos.
O grau de pormenorização das várias partes do conjunto e dos seus elementos arquitectónicos remete para a coerência formal e conceptual de outros projectos, como o *Edifício do Ouro,* com destaque para uma *poética* informada pela modelação e proporção dos espaços interiores e seu respectivo mobiliário, ajustado à dimensão dos utilizadores.[12]
O desenvolvimento deste projecto será uma oportunidade para Mário Bonito dar resposta às suas preocupações sobre o tema da criança, que o acompanham desde o início da sua prática profissional, com destaque para a comunicação no 1º Congresso Nacional de Arquitectos e textos vários para o Cine-Clube do Porto.

Nos projectos de habitação, Mário Bonito percorrerá os três tipos de intervenção – o conjunto urbano de habitação em banda, a substituição parcela a parcela incluindo o edifício de grande escala plurifamiliar e a habitação unifamiliar isolada ou geminada.
O projecto do **conjunto urbano** de habitação em destaque apresenta um inusitado desenho de compromisso, para o contexto português, estabelecendo uma relação crítica com a malha existente da cidade e com o modelo oficial para os bairros económicos, propondo uma solução urbana de diálogo com a cidade tradicional e os respectivos modelos modernos para a resolução da habitação colectiva.

[12] Estará em particular destaque a adequação das louças sanitárias, lavatório e sanita, à escala das crianças, o que será inovador para os anos 50. Segundo Mário Gabriel Bonito, o fabrico desta linha infantil nasce pelo incentivo de Mário Bonito com o fabricante *Louças Valadares,* de forma a responder às necessidades específicas de escala e funcionalidade deste projecto.

As intervenções de **substituição de parcela a parcela** e do edifício de grande escala de habitação plurifamiliar[13] apresentam um discurso crítico evolutivo em relação às características do contexto e respectivo perfil da rua, tendo sempre como pano de fundo a malha urbana e o seu significado na morfologia da cidade do Porto.[14]

Na **habitação unifamiliar** isolada ou geminada constata-se que os seus projectos, não apresentarão o mesmo aprofundamento de desenho e pertinência temática, com condicionamentos determinantes na/para a formulação das suas propostas, desde uma relação ambígua com os clientes[15] até aos regulamentos e opções de desenho dos loteamentos, com os quais nem sempre concorda. Os loteamentos impõem o perímetro de implantação e número de pisos predeterminados, o que encerra o seu discurso urbano no próprio lote, dado que as opções de discutir a cidade, ou contexto, estão estabelecidas ou definidas.

---

[13] Consideramos a definição da habitação plurifamiliar apresentada por Francisco Barata Fernandes, *"como aquela construção que é projectada prevendo a sua utilização por mais de uma família, e cuja concepção reflecte simultaneamente a existência de espaços autónomos para a habitação de cada família e espaços comuns e colectivos essenciais ao desempenho do programa do edifício".* FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense – As formas da casa na forma da cidade*, p. 181.

[14] As obras de habitação plurifamiliar no Porto de enquadramento ou de referência que permitem aferir a pertinência do desenho de Mário Bonito são: *Bloco da Carvalhosa*, Rua da Boavista, 1946/1949; Edifício de habitação, serviços e comércio, no gaveto da Rua de Sá de Bandeira e Rua de Guedes de Azevedo, 1946/1953; Edifício de habitação, Rua do Ameal, 1949/1951, Edifício de habitação, Rua da Constituição, 1950/52; Edifício de serviços e habitação, Rua de Ceuta, 1951/54; Edifício de habitação, Rua de Olivença, 1952/53; dois Edifícios contíguos de habitação, Rua de Santos Pousada, 1952/54, de **Arménio Losa e Cassiano Barbosa**; Edifício de habitação, serviços e comércio, Rua de Latino Coelho, 1948/63), de **Artur Andrade**; Edifício de habitação e comércio, Rua da Natária, 1950/1958, de **José Maria de Freitas e Márcio Santos**; Edifício de habitação e comércio, Rua de Coutinho de Azevedo, 1951/52, Edifício de habitação e comércio, Rua de Alexandre Herculano, de **Manoel Rodrigues e António Machado**; Edifício de Serviços e Habitação, Rua de Miguel Bombarda, 1950/54, de **Germano de Castro**; Edifício de habitação, serviços e comércio, gaveto da Rua de Rodrigues Sampaio e Rua da Cancela Velha, 1955/62; Edifício de habitação e comércio, 1957/58, Edifício de habitação, Rua de Costa Cabral, 1953/55, de **Alfredo Viana de Lima**; Edifício de Habitação e comércio, Praça de D. Afonso V, 1953/56, de **Francisco Pereira da Costa**; Edifício de Habitação e comércio, Rua da Maternidade, 1953/57, de Fernando Lanhas; *Edifício Parnaso,* Rua de Nª Sª de Fátima, 1ª fase 1955/58, 2ª fase 1961, de **José Carlos Loureiro**.

[15] Dois dos clientes não partilharão a paixão de Mário Bonito pelas virtudes da arquitectura moderna na transformação do quotidiano, o que resultará num processo de trabalho algo ambíguo, com opções de projecto condicionadas pelo gosto do cliente com respectivas alterações em obra, levando-o a um afastamento gradual da construção, com o irmão Fernando Bonito a terminar um dos processos. Este ambiente com os clientes transparece numa das memórias descritivas e foi confirmado pelos descendentes do proprietário e pelo próprio irmão.

Ao contrário de outros autores, como Alfredo Viana de Lima, João Andresen, Celestino Castro, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Delfim Amorim e Luís Oliveira Martins, no Porto, e Victor Palla, Francisco Keil do Amaral e Nuno Teotónio Pereira, em Lisboa,[16] entre outros, a habitação unifamiliar urbana não (re)apresentará, no corpo da sua obra, a mesma relevância que a plurifamiliar, na tradução do tema habitacional *como laboratório do quotidiano do moderno*.[17]
As condições específicas das encomendas para a habitação unifamiliar condicionarão o aprofundamento dos temas de desenho e a intervenção do proprietário na fase de projecto ou construção comprometerão a coerência formal[18] e a relevância arquitectónica e urbana presente noutras obras.

A consciência da necessidade de instrumentos de planeamento para a gestão global da cidade, expressa por Ezequiel Campos, em 1932, no seu estudo *Prólogo ao Plano da Cidade do Porto*, será reafirmada em 1938 com a aprovação de legislação específica, DL 28:995, de 14 de Setembro, que inicia o processo para a elaboração do *Plano Geral de Urbanização.*
No final dos anos 40, após as experiências com os urbanistas italianos Marcello Piacentini (1938/40) e Giovanni Muzio (1940/43) e respectivas divergências com

[16] Casa José Braga, rua de Santos Pousada, Porto, 1949-1950 e Casa da rua do Amial, Porto, 1950-1953, de Celestino de Castro; Casa Teixeira da Silva, Praça de Goa, Lisboa, 1949-1950, de Victor Palla; Casa Ruben A., Viana do Castelo, 1948-1950 e Casa Lino Gaspar, rua Paulo da Gama, Oeiras, 1954-1955, de João Andresen; Casa Aristides Ribeiro, rua Vitorino Damásio, Porto, 1949-1951, Casa Rocha Gonçalves, rua Tristão da Cunha, Porto, 1950-1952, e Casa das Marinhas, Esposende, 1954-1957, de Alfredo Viana de Lima; Casa António Rocha, rua Dr. Agostinho Barbosa, Guimarães, 1950, de Delfim Amorim e Luís Oliveira Martins; e Casa Sousa Pinto, avenida de Vasco da Gama, Lisboa, 1951, de Francisco Keil do Amaral in *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas nº 27, 2009.
Acresce-se a esta lista Casa António de Sousa Cortez, rua Honório de Lima, Porto, 1939-1941, Casa na rua Pinto Bessa, Porto, 1938-40, e Casa Joaquim Malheiro Pereira, Rua Carlos Malheiro Dias, Porto, 1942, de Alfredo Viana de Lima; Casa António Neves, rua Club dos Caçadores, Vila Nova de Gaia, 1947, Casa José Carrapatoso, rua Tristão Vaz e Cunha, Porto, 1948, e Casa Mário Amaral, rua Latino Coelho, Porto, 1953, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa e Casa Dr Barata dos Santos, Vila Viçosa, 1958-1962, de Nuno Teotónio Pereira.
[17] "A casa unifamiliar funcionou como laboratório da pesquisa moderna. Ao mesmo tempo constituiu veículo das transformações que ocorreram ao nível dos sistemas no quotidiano doméstico. (…) Foi essencialmente na habitação encarada como programa seminal do ideário moderno, e inicialmente na habitação unifamiliar, que se ensaiaram novos materiais e tecnologias, outras especialidades e uma nova estética." TOSTÕES, Ana, "10 Temas da Modernidade", in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004, p. 307.
[18] Na obra construída o controlo das várias escalas de desenho, nomeadamente na caracterização do espaço interior e na clara definição do significado dos elementos arquitectónicos e sua respectiva hierarquização na composição, estará ausente.

o Gabinete de Urbanização da Cidade,[19] o planeamento da cidade será regulado pelo *Anteplano de Urbanização* (1947),[20] aprovado em 1951 e finalmente, em 1952, pelo *Plano Regulador da Cidade do Porto*, aprovado em 1954, sob a responsabilidade de Antão Almeida Garrett.

O *Plano Regulador* define um zonamento da cidade[21] que, através da categoria *zonas comerciais*, individualiza a área central com destaque do centro cívico e assinala *zonas comerciais locais* espalhadas em diversos pontos da cidade. As zonas residenciais são constituídas por: específicas, residenciais e mistas de residência e indústria.

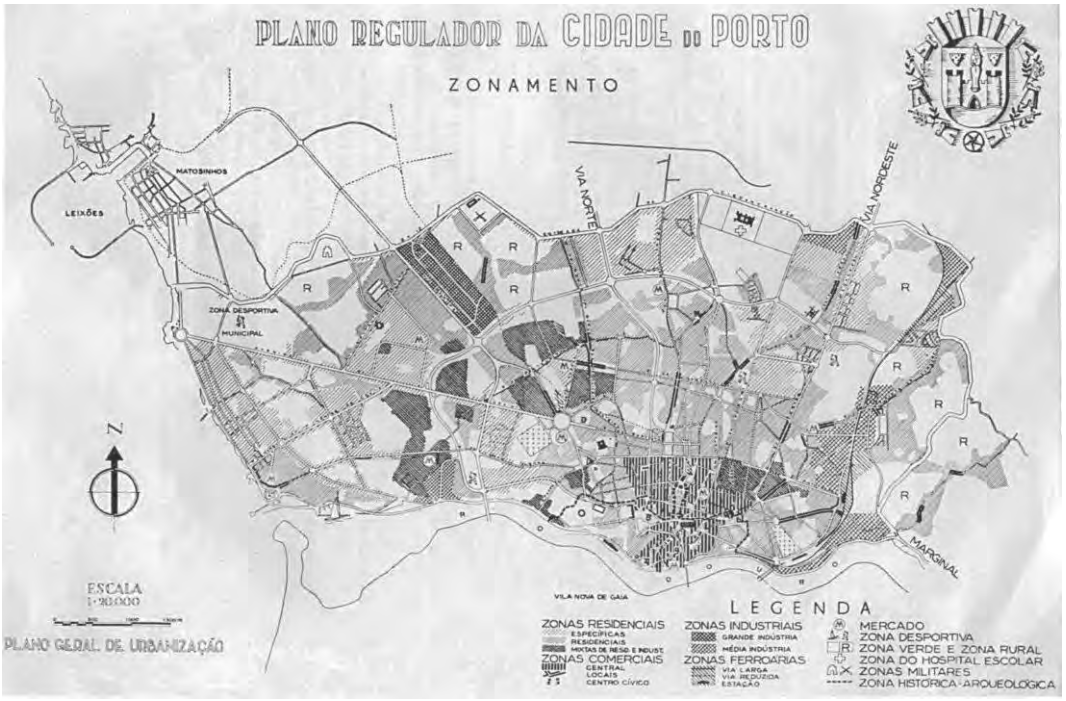


Fig. 6 Plano Regulador da Cidade do Porto, Zonamento, Antão de Almeida Garrett

[19] Ver GARRETT, Antão de Almeida, "História da evolução dos planos Gerais de Urbanização da Cidade do Porto", in *Boletim*, nº 14, Porto: FEUP, CECUP, 1974.

[20] O Governo, em 1944, cria um organismo, a *Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização*, que permite centralizar os diversos serviços na gestão do território de forma a "*promover e estimular, com carácter de indispensabilidade e urgência e em moldes de civilização e progresso adequados, a urbanização de todas as sedes dos concelhos e de outros aglomerados populacionais importantes de todo o País.*" DL 34:337, de 27 Dezembro 1944, in *Diário do Governo*, número 286, 1ª série, mm/data, p. 1327 e 1328. Mário Bonito integrará este organismo a partir da sua constituição e será funcionário na secção do Porto e de Lisboa, entre 1946 e 1976.

[21] Ver fig. 6, Plano Regulador da Cidade do Porto, Zonamento.

Os seis edifícios[22] e o conjunto urbano[23] que Mário Bonito constrói na cidade do Porto, entre 1948 e 1958, estarão integrados no zonamento como: rua Aires de Ornelas e rua Coutinho de Azevedo: zona residencial; rua de Ceuta e rua Fernandes Tomás: zona comercial central; o gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro e o lote do Bairro *O Lar Familiar,* junto da avenida da Boavista: zona mista de residência e indústria; e a frente do extremo da avenida Fernão Magalhães, com ligação à via Nordeste: zona residencial específica.

Destaca-se o troço final da rua Fernandes Tomás, onde se localiza o lote para o *Edifício do Ouro*, que inserindo-se no limite da área designada por *zonas comerciais: central,* define o outro lado da rua como *Zona Mista de Residência e Indústria.* O gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro, integrado numa zona mista de residência e indústria, estará também associado à caracterização de *zonas comerciais locais*. Esta indicação sobre a rua do Bonfim, que reflecte a importância da rua na estrutura da cidade com uma forte vivência local, será determinante na formulação da proposta de Mário Bonito.

A *reconstrução do moderno* no Porto, nos anos 50, não interpreta a noção de cidade de forma abstracta, o que afastará a discussão com base na *realidade utópica* que alimentava a transformação da sociedade de forma abrangente, através da implementação de um novo desenho urbano à custa da supressão do tecido existente*,* informado pela alteração no regime de propriedade do solo, privilegiando o público sobre o privado, pela reorganização funcional da paisagem e pela nova forma de habitar a casa e a cidade. A premissa da "*tabula rasa"* não será colocada no cenário do Porto provavelmente informada por três motivos: a concentração do investimento e da obra pública na capital, a restrição topo-morfológica inerente ao tecido urbano da cidade e a consciência, enquadrada pelo processo pedagógico da ESBAP – aberto às discussões da

---

[22] **Edifício de habitação plurifamiliar** (1948/50), Rua Aires de Ornelas nº 15; **Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (1951/55), Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107; **Edifício de habitação bifamiliar** (1954/61), Rua Coutinho de Azevedo, nº 120-122; **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** (1954/57), Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467; **Habitação Alfredo Guimarães** (1955/58), Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505; **Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio,** (1955/58), Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão.

[23] **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*** **(**1950/62), entre a Rua Ciríaco Cardoso e a Travessa de Cima.

UIA e dos CIAM – da necessária revisão dos princípios do urbanismo moderno tendo em conta o *habitat,* ou seja, a realidade urbana concreta.

Serão pontuais as propostas que abordam a escala da *utopia colectiva*, seja promovida pela iniciativa privada, como o caso de Alfredo Viana de Lima para a rua Costa Cabral, seja pela iniciativa pública. O caso da rua do Campo Alegre, com a perspectiva de uma nova entrada na cidade com a construção da nova ponte – Ponte da Arrábida – será paradigmático. Os projectos de matriz corbusiana de Fernando Távora, de 1949, com a construção de uma paisagem urbana independente com *"um grande sentido cívico e uma grande expressão de presença"*[24] e o *"naco de arquitectura",*[25] que Januário Godinho propunha, em 1955, para *"um território privilegiado que, embora já muito comprometido, é contudo a última esperança que resta para dar ao Porto a entrada que merece"*,[26] consistiam na implantação regrada de edifícios de habitação em altura enquadrados por um vasto parque, serão sempre adiados.

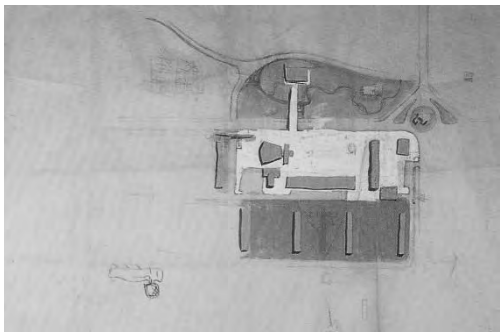


Fig. 7 Plano de Zona residencial Campo Alegre, Porto, 1949, Fernando Távora
Fig. 8 Plano Parcial de Urbanização de Campo Alegre, Porto, 1955, Januário Godinho

O resultado parcial desta constante *ideia* de marcação de uma nova entrada – novo centro – será o projecto de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, enquadrado pelo plano de Januário Godinho, que propõe um conjunto de edifícios perpendiculares à rua mas interligados por uma base contínua, com amplas

[24] "*… Ideia do plano: construção de uma paisagem nitidamente urbana a umas dezenas de metros de altura sobre o Douro. Viveriam aí uns 6000 habitantes com o seu equipamento e tráfego de passagem, uma grande praça e uma avenida de peões permitiria uma intensa vida social. Procurava-se que a solução tivesse um grande sentido cívico e uma grande expressão de presença. (…) A ideia de monumento nunca me abandonou neste trabalho (…) Quando falo em monumento, quero significar qualquer coisa que seja útil e viva, sentida*…" TÁVORA, Fernando, "Plano de Zona residencial Campo Alegre, Porto, 1949", in *Fernando Távora,* Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 49.
[25] TAVORA, Fernando, "Memoria do Campo Alegre", Boletim UP, nº 26-27, p. 15.
[26] GODINHO, Januário, Plano Parcial de Urbanização de Campo Alegre – Futura entrada da cidade pela Ponte da Arrábida, Porto, memória descritiva, 1955, Arquivo Histórico da DGOTDU.

áreas de serviços e comércio, que se apoia na rua do Campo Alegre. A *utopia colectiva* é substituída por um desenho de compromisso entre a rua da cidade tradicional e o modelo moderno do bloco autónomo.[27]

Esta condição será de facto distinta da de Lisboa onde, nos anos 50, as construções a partir do modelo do *bloco plurifamiliar autónomo* procuram adaptar *"os princípios do urbanismo moderno à realidade lisboeta"*,[28] impondo ao modelo da cidade tradicional a grande escala das novas avenidas, traduzindo-se em conjuntos que serão *"imagem de uma Lisboa que se quis moderna"*.[29] Os exemplos catalogados pelo registo *DOCOMOMO Ibérico* espelham esta ambição com o Bairro das Estacas (1949/1958), os Conjuntos da Avenida dos Estados Unidos (1952/55), da Avenida Brasil (1956/1959) e, sobretudo, da Avenida Infante Santo (1952/1955)[30] que "*explora as acidentadas condições morfológicas do terreno com uma abstracção e artificialidade que evidenciam uma aproximação espectacular ao Estilo internacional e ao ideário moderno mais ortodoxo aplicado à particular geografia de Lisboa.*"[31]

Fig. 9 a 11 Bairro das Estacas, Ruy Jervis Athouguia e Sebastião Formosinho Sanchez 1949/1958; os Conjuntos da Avenida Infante Santo, Pedro Cid, João Vasconcelos Esteves e Manuel Laginha, 1952/1955; e da Avenida dos Estados Unidos, José Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e José Abel Manta, 1952/55

[27] Esta crescente sensibilidade pelo tecido urbano existente, que traduzia o carácter da cidade tradicional, está presente nos CIAM do pós-guerra, com destaque para o Congresso de 1951 (CIAM VIII) dedicado ao 'coração da cidade', como forma de recuperar os centros urbanos demolidos durante a guerra.

[28] TOSTÕES, Ana, "51 Obras Modernas" in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, 2004, p. 246.

[29] Ibidem.

[30] O Bairro das Estacas (1949/1958) de Ruy Jervis Athouguia e Sebastião Formosinho Sanchez, Conjunto da Avenida dos Estados Unidos (1952/55) de Pedro Cid, João Vasconcelos Esteves e Manuel Laginha, Conjunto da Avenida Brasil (1956/1959) de Jorge Segurado e Conjunto da Avenida Infante Santo (1952/1955) de José Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e José Abel Manta, in *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas, nº 27, 2009.

[31] TOSTÕES, Ana, *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico,* Op. Cit., p. 456.

O conjunto urbano Vavá (1950-53)[32] será talvez um dos exemplos mais paradigmáticos da procura de uma nova escala e urbanidade; tirando partido do cruzamento das duas novas avenidas – Roma e Estados Unidos – eleva-se em volumes que rompem com a malha existente e simulam o bloco autónomo tentando personificar a unidade de habitação que se sobrepõe e hierarquiza uma paisagem, neste caso construída pelo cruzamento viário que aspira a praça, de acordo com o plano original. Os conjuntos evocam a *realidade utópica* na tentativa de alimentar a transformação da sociedade de forma abrangente.

Fig. 12 a 15 Conjunto de habitação Vává, Lisboa, Filipe N. de Figueiredo e José Almeida Segurado, 1950-53

[32] Conjunto urbano Vavá (1950-53) de Filipe N. de Figueiredo e José Almeida Segurado.

O *Edifício do Ouro e o Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar* são dos exemplos mais referenciados nas publicações e investigações sobre o processo de maturidade da Arquitectura Portuguesa, durante os anos 50, representando a procura de um conjunto de arquitectos, que partilhavam preocupações, referências e convicções. Estas duas obras integram um conjunto mais alargado de exemplos, enquadrados por um ambiente arquitectónico portuense com influência decisiva de várias figuras da segunda geração[33] de arquitectos modernos, dos quais se destacam – Arménio Losa, Januário Godinho e Alfredo Viana de Lima.[34]

Mário Bonito estará próximo das três figuras, não só pelo quotidiano cívico e profissional, com dois anos de tirocínio com Januário Godinho, como ainda com uma amizade enraizada, no caso de Arménio Losa, noutras áreas artísticas e culturais, através de Ilse Losa,[35] e com Alfredo Viana de Lima uma *paixão partilhada* – o universo corbusiano – e fonte da actualidade informativa e temática decorrente da sua actividade como mentor e responsável do grupo CIAM-Porto. Esta partilha da poética do *Promenade Architectural* levará a opções arquitectónicas e temas de composição próximos, sobretudo, no rigor do traçado geométrico, no aprofundamento das soluções tipo-morfológicas com um sentido apurado na proporção dos espaços interiores e respectiva manipulação das formas dos edifícios, como se verá.
Será significativo assinalar que estas figuras não são docentes da EBAP ou ESBAP, com excepção de Alfredo Viana de Lima mas somente a partir de 1961, contudo serão determinantes, não só na participação de posições públicas ou organizações profissionais associados aos professores e alunos da escola,

---

[33] *"…geração constituída por arquitectos nascidos cerca de 1910, mais exactamente entre 1905 e 1917, que principiam a prática profissional no inicio da década de 30 e começam a ter obra significativa a partir de 1937."* MENDES, Manuel, "Sobre um ciclo de exposições", in *(in)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 15-16.
[34] A influência da Escola de Belas-Artes do Porto, com várias relações internacionais – UIA, CIAM, etc. –, a formação do grupo ODAM e as constantes tertúlias nos cafés da cidade, serão determinantes para sedimentar este ambiente de abertura às ideias divulgadas pelos CIAM. Estas três figuras destacam-se, não só neste sentido de partilha, como ainda por desenvolverem e apresentarem obra moderna ímpar na paisagem arquitectónica portuense.
[35] A amizade com Ilse Losa, mulher de Arménio Losa, estará sempre associada ao tema da criança, através das actividades do Cine-Clube do Porto, relação com o Teatro Experimental do Porto e colaboração na publicação da sua escrita com a ilustração dos seus contos, conforme abordado na Parte 1 – Tempo e Lugar.

como ainda no aprofundamento da prática profissional com uma forte relação entre o curso das Belas-Artes e o necessário tirocínio[36] que os estudantes procuravam.

Poderá constatar-se que a Escola (Superior) de Belas-Artes do Porto sempre cultivou uma forte relação com os profissionais mais competentes e actualizados, seja integrados no seu corpo docente, seja pela partilha quotidiana nos ateliers, ou mesmo no intercâmbio de posições comuns na defesa da arquitectura e do seu adequado exercício ético e profissional.

A participação de Mário Bonito no *sentido comunitário*[37] da Escola de Belas-Artes do Porto permite-lhe estar no centro da defesa e do debate dos ideais da arquitectura moderna, com destaque para as participações e/ou articulação das organizações ODAM, UIA, CIAM – Porto, ou mesmo Sindicato dos Arquitectos. Este espaço de debate e experimentação programática da cadeira de *Grande Composição,* dos Concursos de Composição Decorativa e participação no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo será determinante para a sua constante actualização dos temas arquitectónicos em discussão.[38] Esta participação levará a que o seu pensamento e obra partilhem e comunguem dos princípios subjacentes à produção arquitectónica de um grupo alargado de figuras de relevo *dentro e à volta da escola*, com Carlos Ramos como mentor pedagógico.

---

[36] Escritório Arménio Losa e Cassiano Barbosa será responsável pela formação profissional e por estagiários de arquitectura de Adalberto Dias, Alcino Soutinho, António Serafim Machado, António Cândido Abreu e Lima, Rogério Barroca, Rogério Ramos, Renato Sampaio, Raul José Hestnes Ferreira, Augusto Amaral, Vasco Cunha, Vasco Mendes. In Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto – *Armenio Taveira Losa 1908-1988 Arquitecto e urbanista*, Universidade Digital / Gestão de Informação, 2010.

[37] O *sentido de escola* que Carlos Ramos incutia no quotidiano da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, com parte do corpo docente mais jovem a prestar serviço de forma graciosa, a abertura da instituição ao exterior com as Exposições Magnas, a actividade do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo e o intercâmbio entre a experiência profissional dos docentes ou convidados com a sua vida académica; conforme explicitado na Parte 1 – Tempo e Lugar.

[38] "*De grande importância virá a ser também a influência a desempenhar pelos arquitectos recém-formados e pelos futuros arquitectos, actuais alunos do Arquitecto Carlos Ramos, director da ESBAP, o qual tem impulsionado a formação de arquitectos modernos, em bases a que não estávamos nem de longe habituados. E não menos é de esperar do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, a cuja Direcção preside o Prof. Carlos Ramos, secundado pelos Arquitectos Agostinho Ricca, Carlos Loureiro, Fernando Távora, João Andresen, Mário Bonito e Sequeira Braga e por alunos delegados de cada ano do curso de Arquitectura. Centro este que já publicou vários cadernos de divulgação de problemas da Arquitectura moderna.*" José Borrego, "Um inquérito: que pensa do desenvolvimento actual da nossa arquitectura", depoimento, *A Arquitectura Portuguesa,* 8, 1955, p. 66, in MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 270.

Um dos objectivos principais deste grupo alargado, tendo em conta a aproximação ao discurso dos CIAM, estará na dificuldade, conforme observa Ernest N. Rogers, *"em colocar a contribuição do «avant-garde» na nova e profunda tradição, sem negar os seus direitos. Isto é, porque há muito quem, combatendo o formalismo modernista, não note que está a cair noutro formalismo originado no folclorismo incapaz de responder às múltiplas necessidades duma comunidade saudável*".[39]

Esta procura por um caminho alternativo ao *moderno dogmático* – estilo internacional – e ao um *falso regionalismo* assente no afirmar a identidade nacional não será por certo indiferente aos variados discursos e práticas, nomeadamente a espanhola, através da fundação do *Grupo R* da Catalunha liderado por J.M. Sostres e Oriol Bohigas, anunciado pelo ensaio "Possibilidades para uma arquitectura Barcelonesa", de Oriol Bohigas, publicado em 1951.

A aproximação ao discurso teórico italiano, com destaque para o grupo de representação no CIAM, as obras de Ignazio Gardella, como a Casa Borsalino, em Alessandria, Itália, 1952, e os textos de Ernesto N. Rogers,[40] será outra referência fundamental na revisão do moderno.

A proximidade de posições durante as reuniões do CIAM com outras delegações, sobre a forma como a grelha de apresentação dos projectos deveria ser alterada de forma a privilegiar *um método mais indutivo do que dedutivo*,[41] a reafirmação dos princípios neoplásticos pela publicação, em 1953, de "*la poetica della architecttura neoplastica"* de Bruno Zevi e a longa relação com o processo

---

[39] ROGERS, Ernesto N, *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres,* 1956*,* (tradução de Sílvia Viana de Lima) Porto: Edições CIAM Porto*,* 1960, p. 22.

[40] A escrita de Ernesto N. Rogers tem como base a explicitação e fundamentação da forma de pensar e fazer arquitectura enquadrada num contexto de reforma do moderno, sempre associada à qualidade do ensino da arquitectura, sem perder as conquistas das gerações anteriores, informadas pelos ensinamentos práticos e teóricos dos mestres. A proximidade teórica e partilha de princípios entre o seu discurso e a renovação da pedagogia da EBAP/ESBAP terá óbvios reflexos na arquitectura de Mário Bonito.

[41] A grelha não foi unânime desde logo, no primeiro congresso da sua aplicação, CIAM VII de 1947: *"Members like italian architects Ignasio Gardella and Franco Albini, supported it as a valid and useful tool or method of presentation. Cor van Eesteren concurred, however, he did think the grid needed to be modified. As president of the predominantly Dutch and Swiss (Ib) he sharply criticized the method as being too abstract, raising the question of whether the method of dividing cities by* functions *was too rigid,* ignored realities, *and left certain districts* in danger of being sacrificed to an excessive schematization". PEDRET, Annie, "Dismanteling the CIAM Grid: new values for modern architecture", in RISSELADA, Max, HEUVEL, Dirk van den, *TEAM 10 – 1953-81, in search of a Utopia of the present,* Rotterdam: NAi Publishers, s/data, p. 253.

de discussão italiano sobre o significado da arquitectura vernacular, na revisão do moderno[42] serão alguns dos pontos de contacto que informam a heterogénea experimentação na ESBAP.

Assim, a contribuição das várias experiências europeias do movimento moderno, para Mário Bonito, será mais do que o dogmatismo canónico estabelecido na *Carta de Atenas* ou a ortodoxia do purismo francês da *arquitectura branca* corbusiana anterior à Segunda Guerra Mundial.
O discurso das obras de Mário Bonito privilegia a interpretação do pensamento dos *mestres* da modernidade através do significado da obra construída, como resposta aos problemas colocados e, sobretudo, do corpo teórico que o suporta.
Ernesto N. Rogers destaca o significado desta continuidade na formação e prática do ofício do arquitecto através da leitura da obra dos grandes mestres modernos, a qual não será compreendida na sua totalidade sem o enquadramento dos seus antecessores.
"*Quando os arquitectos da minha geração começaram a tornar-se notórios no firmamento artístico, quatro estrelas de primeira grandeza dominavam os céus: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier.*
No entanto, eu deveria antes dizer planetas e não estrelas que surgiram mais cedo: nomeio só três das mais brilhantes: Sullivan, Van de Velde e Perret.
Sei também que outras estrelas brilharam nos céus antes destes quatro grandes, mas quanto a mim, parece-me que estas quatro personalidades representam um momento de síntese nas consciências arquitectónicas daqueles jovens (dos quais eu fazia parte), que se formavam por volta de 1930."[43]

É deste ponto de vista que se destaca a recorrente citação e a importância do pensamento de Auguste Perret no entendimento da arquitectura de Mário Bonito. Auguste Perret (1874-1954)[44] será fundamental na construção e

[42] Esta discussão será impulsionada com a exposição "Architettura Rurale Italiana" apresentada na Trienal de Milão de 1936 e por Giuseppe Pagano, então director da revista *Casabella*, que num artigo de 1935 intitulado "Documentti di Architettura Rurale" afirmava a verdadeira identidade da arquitectura italiana não se encontrava na herança clássica mas no mundo rural.
[43] ROGERS, Ernesto N., *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres,* (tradução de Sílvia Viana de Lima) Porto: Edições CIAM Porto, 1960, p. 11.
[44] A obra de Auguste Perret (1874-1954) será desenvolvida com o irmão Gustave Perret (1876-1952), também arquitecto. Em 1905, após a morte do pai, criam uma firma *Perret Fréres* – "arquitectos, construtores e betão armado" – com outro irmão Claude Perret (1880-1962).

aprofundamento destes temas, conforme se verifica nos textos, sobretudo no *Aforismo arquitectónico* – "Contribution à une théorie de l´Architecture", publicado em 1945, na revista francesa *Techniques et Architecture*. Autor de referência para a construção da condição moderna francesa/europeia e figura ligada à formação de Le Corbusier.

Considerado mais como um *continuador* do que um r*evolucionário*,[45] o significado de Auguste Perret, como um dos precursores do modernismo no contexto arquitectónico europeu, está associado à importância que o *Esprit Nouveau* e a *Bauhaus* atribuíram às suas primeiras obras. Contudo, esta proximidade ou afinidade deve-se, não a uma adesão por parte de Auguste Perret, mas ao facto das suas premissas arquitectónicas terem sido adoptadas e incorporadas no discurso destas vanguardas.

A este respeito Le Corbusier afirmará, em 1933: "*En 1925, à l'exposition des Arts Décoratifs, Auguste Perret, vice-président du Jury, disait par exemple du Pavillon de l´Esprit Nouveau: «Il n'y a pas là d´architecture!»*

Il faut bien comprendre: il y a encore comme legs de nos prédécesseurs. Une question de «façade», une lithurgie, un stat, une institution, un rituel qui s´appellent encore «architecture». (…)

Et dès lors, voici le paradoxe: Auguste Perret se divise en deux hommes: le constructeur (dans le sens le plus élevé, le plus digne) et l´architecte dans un sens qui n'est pas celui des temps modernes."[46]

O tom crítico mantém-se quando exclama, sobre a actualidade da obra de Auguste Perret, no final dos anos 20, comparando a atitude projectual de uma obra em 1923 com os projectos de grande escala de 1927 e 1931: "*Son autorité, cette autorité que les jeunes lui ont conférée, il l´emploie contre eux. (…)*

Nous fûmes unis dans la même disgrâce: les Académies à Genève, comme à Moscou, écrasaient l´esprit moderne, deux événements douloureux pour ceux qui espèrent en des temps neufs."[47]

---

[45] Le Corbusier citado por Peter Collins, in COLLINS, Peter, *Splendeur du béton, les prédécesseurs et l´oeuvre d´August Perret,* 1959, Editions Hazan, 1995, p. 265.

[46] LE CORBUSIER, "Perret par Le Corbusier", in *L´Architecture d´Aujourd'hui*, Outubro 1932, número especial "Perret", p. 9.

[47] LE CORBUSIER, "Perret par Le Corbusier", Op. Cit.

Fig. 16 e 17 *L´Architecture d´Aujourd'hui, Spécial Perret*, nº VII, Outubro 1932

O número monográfico de *L´Architecture d´Aujourd´hui*, de Outubro 1932, que apresenta um estudo de Pierre Vago sobre a obra completa dos irmãos Auguste e Gustave Perret acompanhado por textos de Franz Jourdain, Le Corbusier e Ludwig Hilberseimer, apresenta este tom crítico, mas também demonstra a abrangência e influência da sua obra, na forma como explora as possibilidades estruturais e plásticas do betão armado como tema principal de composição. Pierre Vago destaca, através do princípio *materiais aparentes, ossadura aparente*,[48] as palavras de Auguste Perret, que terão grande significado na prática projectual de Mário Bonito:

"*La composition de l´ossature est très importante, car elle est au bâtiment ce que le squelette est à l´animal. De même que le squelette rythmé, équilibrée, symétrique de l´animal contient et supporte les organes les plus divers et les plus diversement placés, de même l'ossature de l´édifice devra être composée, rythmée, équilibrée, symétrique même, et elle devra pouvoir contenir les organes les plus divers exigés par le programme. C´est là, la base même de l´Architecture. Si la structure n´est pas digne de rester apparente, l´architecte a mal rempli sa mission écrit.*"[49]

Na interpretação do lugar, do programa e do significado da intervenção na resolução dos problemas colocados perante a paisagem edificada da cidade

[48] VAGO, Pierre, "Perret ", in *L´Architecture d´Aujourd'hui*, Outubro 1932, número especial "Perret", p. 17.
[49] PERRET, Auguste citado por VAGO, Pierre, "Perret ", in *L´Architecture d´Aujourd´hui*, Outubro 1932, número especial "Perret", p. 17.

transparece uma *poética arquitectónica da verdade* interpretada *pela forma como se realiza e pela emoção que desperta*.[50]

O desenho de Mário Bonito será informado de forma decisiva, pelos escritos de Auguste Perret, o que influenciará a leitura e a importância atribuída às partes do edifício em relação à conformação do seu todo. Será determinante a forma como individualiza cada elemento da composição,[51] privilegiando o *tratamento plástico* da estrutura tornada independente dos paramentos, regrada por um traçado geométrico, inspirado no sistema métrico corbusiano – O *Modulor*. A *promenade architectural* corbusiana, com o reflexo da escala do homem na formação, qualificação e apropriação do espaço, será também tema que informa o seu desenho preponderante na definição da sua poética arquitectónica:

"*A verdade é a promoção esplendorosa e a proporção é, em si, o HOMEM*."[52]

Mário Bonito sintetiza, na memória descritiva do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, através de um dos aforismos de Auguste Perret – "*Técnica falada poeticamente conduz-nos à Arquitectura*."[53] –, que o processo criativo resulta de *um misto de intuição* e de *conhecimentos técnicos*, o que permitirá/conduzirá a "*uma larga terra de ninguém na pesquisa da forma que só poderemos justificar com a sensibilidade própria e o critério pessoal. Mas qualquer que ela seja, e neste caso a que é, procura atingir os objectivos da arquitectura:* ***fazer arte***".[54]

A composição geométrica será um dos instrumentos preferenciais na formulação desta *poética arquitectónica da verdade*. A geometria surge como *instrumento de equilíbrio* na interpretação dos temas em estudo – uma gestão entre o *sentimento* e a *razão* – e os traçados poderão ser entendidos como a forma de

---

[50] BONITO, Mário, Memória descritiva, *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, CODA, 1947, Op. Cit.

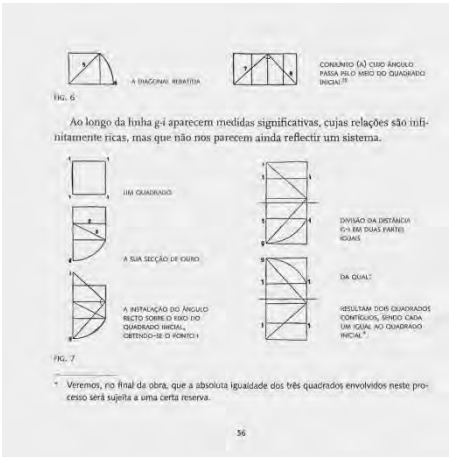
[51] A individualização dos elementos de composição como significante na definição da forma, também, remete para os fundamentos do movimento neoplástico holandês – De Stijl. A viagem no Verão de 1950 para aprofundar o estudo da arquitectura espanhola, francesa, belga e holandesa será reflexo desse interesse/aproximação aos princípios neoplásticos.

[52] PERRET, Auguste, "Contribution à une théorie de l´Architecture", citado in, BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", *Noticias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, 22 Maio 1971, p. 3.

[53] BONITO, Mário, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, Escola de Belas-Artes do Porto, 1947. Centro de Documentação da FAUP, cota FAUP/CDUA/AE/CODA/061.

[54] Ibidem.

materializar e estruturar o *sentimento* presente na composição, atribuindo-lhe *razão* na interpretação global da obra.



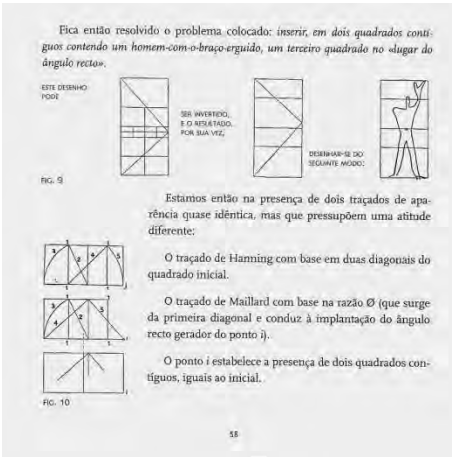


Fig. 18 e 19 Le Corbusier, *O Modulor* (1950)

A forma como Le Corbusier utiliza *O Modulor* será uma das referências directas de Mário Bonito, à semelhança da obra de Alfredo Viana de Lima, através dos traçados de *Hanning* ou de *Maillard*, montando uma grelha de proporções e, sobretudo, de relações entre as várias partes do edifício e o seu todo. O desenho, informado pela individualização dos elementos de composição – volumes ou elementos arquitectónicos representativos – que conformam o conjunto *harmonioso,*[55] será uma das consequências do uso e aplicação da grelha de proporções.

"*A grelha de proporções oferece-nos uma segurança extraordinária na determinação das dimensões dos objectos do projecto. O que criamos, então, foi um elemento de superfície, uma grelha na qual a ordem matemática é relacionada harmonicamente com a estrutura humana*.",[56] afirmará Le Corbusier, na explicitação da pesquisa cronológica sobre *O Modulor,* na publicação de 1950.

[55] Expressão utilizada por Le Corbusier para referenciar a proporção que derivava de *O Modulor* – uma medida harmónica à escala humana.
[56] LE CORBUSIER, *O Modulor*, *O Modulor: ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e á mecânica*, (1ª ed. 1950) Lisboa: Antígona/Orfeu Negro, 2010, p. 59.

Contudo, *a grelha* será entendida e utilizada, não como um fim em si mesmo mas como um instrumento que estrutura e ordena a ideia ou os princípios estabelecidos para os problemas colocados ao projecto.[57]
Será com este processo de desenho que Mário Bonito elaborará as suas propostas, com destaque para a integração da escala do *edifício do Ouro*, em termos compositivos, e o gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro, com o volume segmentado em várias partes distintas – na frente da rua António Carneiro –, sem perder o sentido e a proporção das várias unidades em relação à escala do conjunto.

A medida na obra de Mário Bonito, e o rigor do seu uso, é um dos factores determinantes para a coerência formal e conceptual na modulação interior e exterior dos seus edifícios, referenciados à escala humana, ou seja, proporcionados à forma como o corpo humano se apropria do espaço e das formas que utiliza e/ou o rodeiam.

A experimentação de Mário Bonito, com as premissas arquitectónicas assentes na sintaxe moderna, será informada pela leitura da estrutura da cidade e pela afirmação de uma coerência formal e conceptual que aprofunda os princípios de composição arquitectónica, tanto na articulação tipo-morfológica do edifício como na organização da célula habitacional, ou seja, pela sua poética arquitectónica:
"*Fazendo a aplicação das novas técnicas e das novas formas; Abandonando as formas e as técnicas do passado; Criando o intercâmbio de ideias e de matérias-primas dentro de um só UNIVERSO.*"[58]

[57] É conhecido o comentário de Albert Einstein: *que o sistema tornava o mau difícil e o bom simples*. De acordo com William Curtis, Le Corbusier nunca hesitou em ignorar *O Modulor*, quando a proporção pretendida contrariava o sistema proporcional, ou quando algum colaborador justificava uma proposta absurda pelo uso do Modulor, levou, inclusive, Le Corbusier a banir o seu uso durante uns meses no escritório. CURTIS, William, *Le Corbusier: Ideas and forms*, (1986), London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 164.
[58] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 53.

Nesta síntese metodológica e de desenho culto e propositivo destacam-se os seis projectos de habitação plurifamiliar, o conjunto urbano e o seu trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*.
Neste sentido, a análise aprofundada e individual será estruturada a partir das várias obras construídas no Porto, permitindo uma comparação directa entre propostas e projectos, salientando o singular processo de desenho que Mário Bonito desenvolverá nos edifícios de habitação plurifamiliar/bifamiliar e no conjunto urbano de "O Lar Familiar", no diálogo com o lote, a rua e a cidade. Esta análise será enquadrada, apesar de programaticamente distinta, pela sua proposta para o CODA, de 1947, como início do seu processo de desenho.

Contudo, as três habitações unifamiliares projectadas ao longo do seu percurso no Porto – 1948/49, 1955/58 e 1961/62 – apresentarão uma experimentação programática assente numa clara hierarquização funcional, evocando a espacialidade da *planta livre,* e uma relação entre a sistematização construtiva/estrutural e a conformação/caracterização formal, regrada pelo traçado geométrico e pelo rigor métrico da proporção, que valoriza o mesmo sentido de composição presente noutras obras.

No caso da **habitação Eurico Cunha**, para o Lugar de Rechousa,[59] será o único projecto que cumpre os desenhos licenciados, apesar de, na parte final da obra, sofrer um aditamento que altera profundamente a relação da construção com as cotas do lote, um dos temas-chave do projecto.
O lote de reduzidas dimensões localiza-se na Estrada Nacional nº 1, com uma configuração rectangular de frente reduzida para a estrada. A relação entre a largura e a profundidade do lote e a sua geometria trapezoidal condicionaram a implantação e configuração da habitação a propor. O programa, com áreas reduzidas, consiste numa sala de estar, sala de jantar, escritório, dois quartos, quarto de banho e cozinha.

[59] **Habitação Eurico Cunha (1948/49),** Lugar da Rechousa (Rua da Rechousa nº 896), Canelas, Vila Nova de Gaia; Licenciamento: Requerimento, nº 455 de 13 Março 1948; licença de construção nº 383, de 22 Maio 1948; ocupação do edifício em Junho 1949. (Ver Vol. 2, p. 33 a p. 49)

Mário Bonito, cumprindo o indicado na planta topográfica[60], afasta a construção da frente do lote propondo um jardim como elemento de mediação entre as áreas da habitação e o espaço público, ou seja, para salvaguardar a habitação da estrada nacional. O desenho do jardim, com um percurso irregular e rampa de acesso à cave, intercalados com áreas ajardinadas, floreiras e uma árvore, apresenta um desenho cuidado e com intencionalidade formal, contudo, uma solução corrente para a resolução destes espaços. Esta solução não introduz novidade temática mas expressa um discurso moderno na importância atribuída à vegetação - sua domesticação e desenho.[61]

Assim, a proposta assenta num volume que se encosta a um dos limites definindo um terceiro alçado e libertando o muro oposto para definir um percurso lateral de acesso à habitação, rematado por uma pérgula em elementos de betão prefabricado. O edifício, de geometria regular e volumetria simples – um rectângulo com uma cobertura de quatro águas com beiral –, implanta-se a meio piso em relação às cotas naturais do terreno, ocultando parte do armazém/garagem em meia cave e elevando o piso das áreas habitáveis.

A justificação na memória descritiva para esta opção está parcialmente associada a razões funcionais e económicas "*reduzir à área de construção*", mas são as "*necessidades estéticas de diminuir a altura do volume cuja largura era obrigatoriamente estreita*"[62] que permitem perceber um discurso arquitectónico atento à proporção e à escala do volume, tendo em conta todas as condicionantes. Esta diferença de cota introduz o dispositivo arquitectónico do *meio piso* como forma de proporcionar o volume principal e de procurar uma relação espacial distinta entre a distribuição/acesso e as diversas áreas, sejam interiores e/ou exteriores.

A definição do acesso lateral demonstra pragmatismo na tentativa de organizar o programa libertando as duas frentes opostas para as funções principais – núcleo

[60] No caso das estradas nacionais, as construções devem ser afastadas 20 m para possível alargamento da via; esta informação é reforçada por dois pequenos cortes que indicam a largura da estrada 6,5 m e o alinhamento das construções.

[61] Todas as suas habitações unifamiliares terão jardins desenhados com elementos decorativos. O tema da natureza articulado/integrado com a obra arquitectónica será retomado e tratado nos projectos do edifício do Ouro, o edifício da Rua de Ceuta e, sobretudo, no Bairro da Cooperativa O Lar Familiar.

[62] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de Março 1948.

dos quartos (nocturno) e núcleo das salas, escritório e cozinha (diurno) – e uma terceira frente como complemento dos dois núcleos. (Ver Vol. 2, p. 43, Des. 4)

A localização do acesso define arquitectonicamente os dois núcleos de uma forma clara, com o núcleo nocturno organizado de forma fechada, por um hall único interior, que distribui para os dois quartos e o quarto de banho, e o núcleo diurno distribuído através do hall principal e de um corredor longitudinal que isola o escritório, associando-o mais à entrada, permitindo o acesso às salas de estar e de jantar e da cozinha.

As premissas da solução e a distinção das características e exigências dos dois núcleos estão explicitados na memória descritiva com clareza:

"*A solução apresentada mostra claramente os cuidados desta ordem presentes durante o estudo e a clara e lógica distribuição das zonas de viver, caracterizadas pelo destino que a espécie de trabalhos lhes atribui. Assim, a zona de estar comunica directamente com o hall de entrada tal como o escritório, deixando os quartos viverem isolados e defendidos na sua zona íntima, situando-se a zona dos serviços no seu lógico lugar – junto ao quintal – e com acesso directo à porta de entrada e às salas que alimenta com o seu trabalho de copa.*"[63]

As salas de jantar e estar, com uma abertura envidraçada para o hall, apresentam-se como um espaço subdivisível mas com um desenho sequencial e aglutinador da vivência da casa com uma área generosa e uma relação franca com o exterior/logradouro. O núcleo diurno apresenta um desenho que traduz uma matriz da forma moderna de habitar com a afirmação de uma continuidade espacial entre as várias partes do programa, nomeadamente, através da associação das duas salas.

O sentido pragmático da organização do espaço interior será transposto para a composição e caracterização exterior do volume.

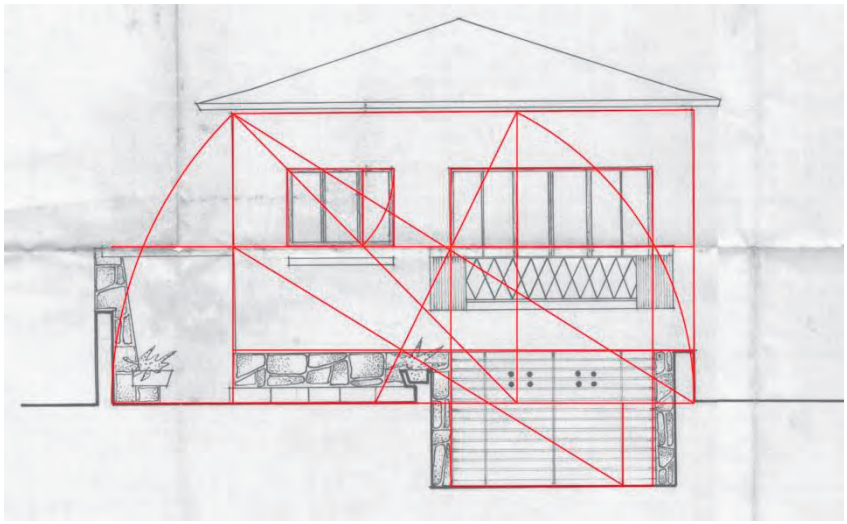
Através da análise dos desenhos de licenciamento percebe-se a intenção de desenhar uma base, em alvenaria de granito irregular, que enquadra a porta da garagem no alçado principal e adquire importância, no alçado lateral, ao

[63] Bonito, Mário, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de Março 1948.

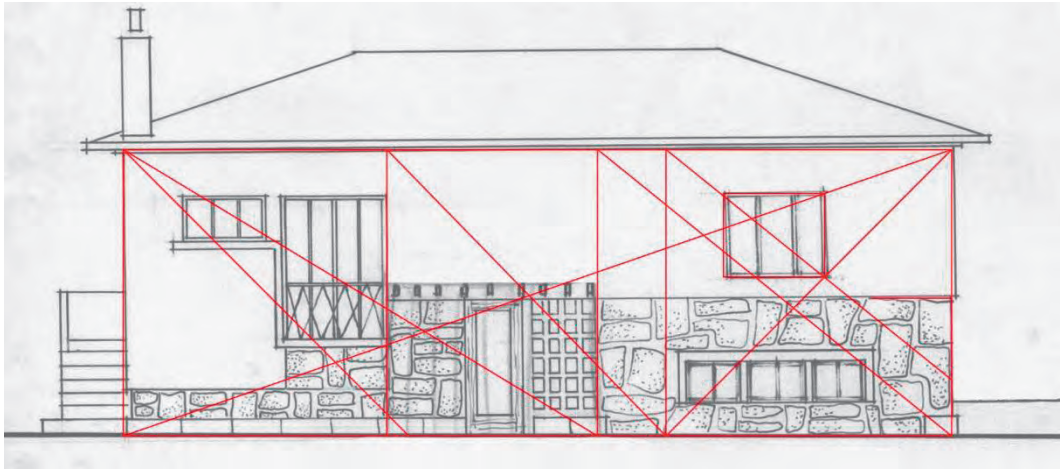
acompanhar o percurso de acesso à habitação, retomando a sua altura inicial no alçado posterior.

A associação desta base a vários elementos arquitectónicos e o seu alinhamento, com a altura dos vãos principais – porta da garagem e porta principal –, a varanda/pátio do alçado posterior e a pérgula lateral, denota a vontade de criar uma continuidade de desenho que enquadra e hierarquiza todos estes elementos que, doutra forma, surgiriam soltos e sem significado arquitectónico. Esta intenção de desenho reforça a importância da composição informada pelo sentido de proporção, de medida e de alinhamentos. [64]

Esquemas nº 1



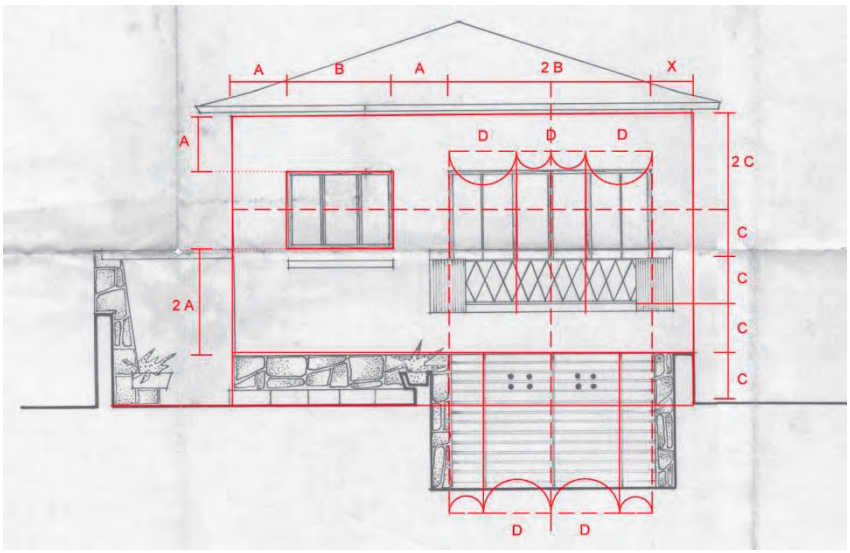
Alçado Frontal



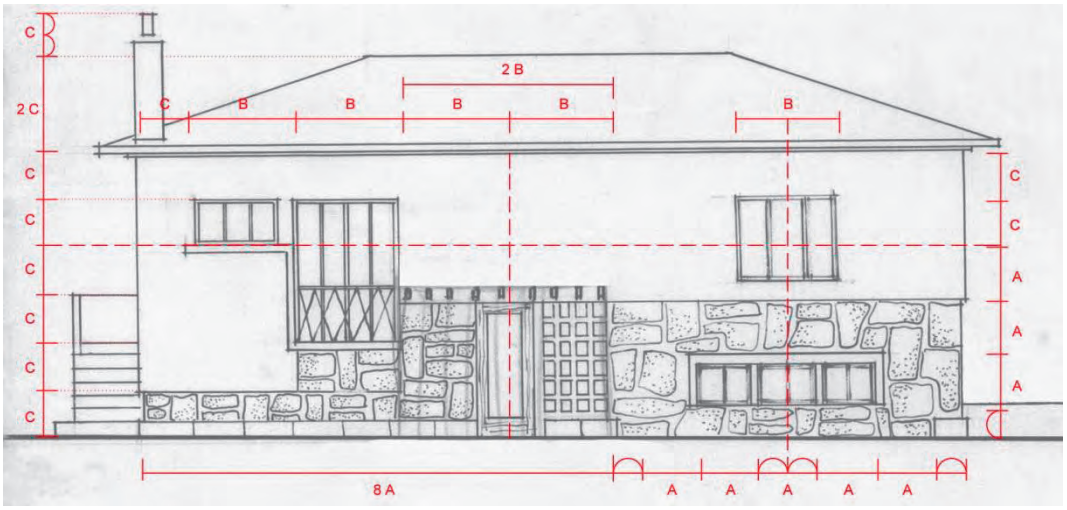
Alçado Lateral

[64] Ver Esquemas nº 1 análise de métrica compositiva sobre dois alçados.

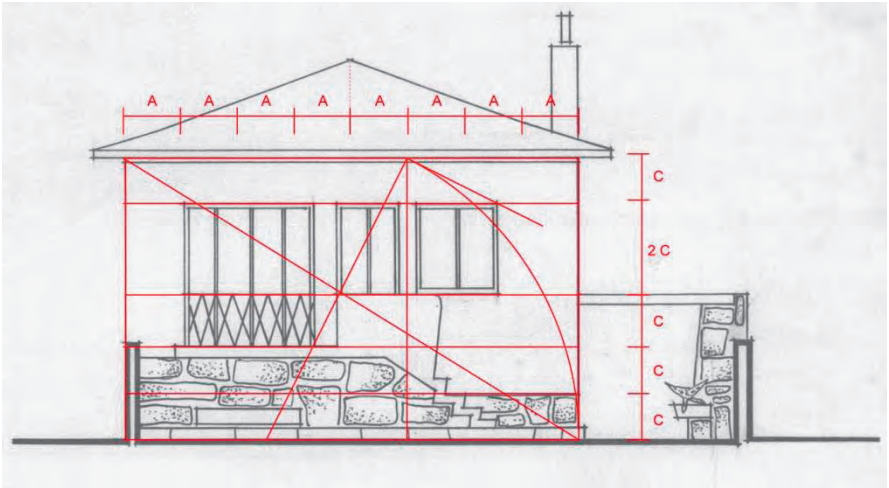
Esquemas nº 2



Alçado Frontal



Alçado Lateral



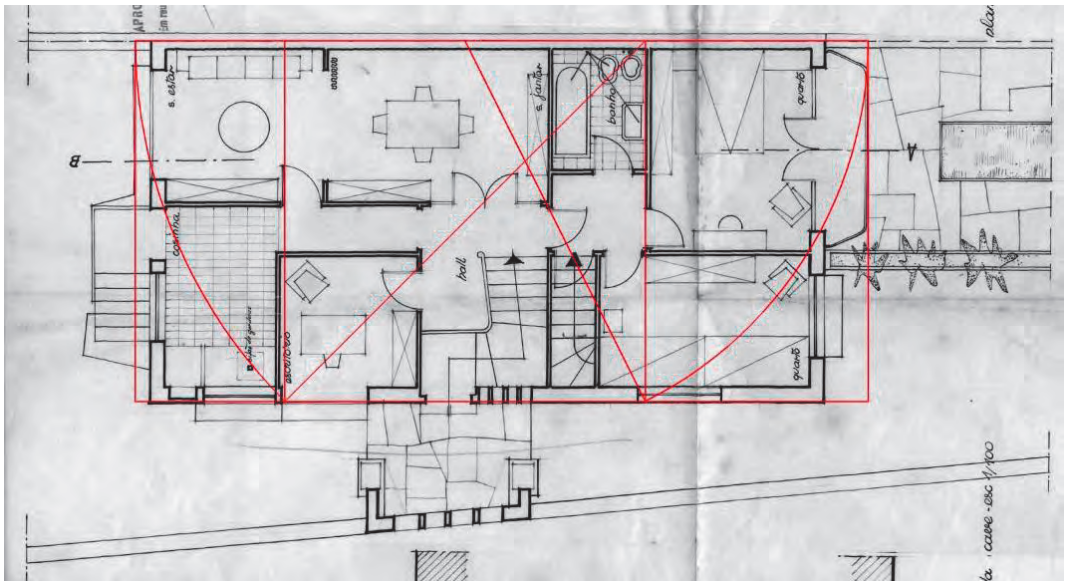
Alçado Posterior

A composição dos três alçados, de disposição assimétrica, estrutura-se a partir de uma geometria precisa com uma métrica que regula não só a disposição vertical como longitudinal dos elementos que integram e definem o edifício. Conforme se constata, pelos esquemas[65] sobre os três alçados, a proporção dos negativos/vãos desmultiplica-se a partir de um valor, que se designou como "B" e "D" e os panos rebocados medem-se a partir do valor "A" e "C".

Verifica-se, com esta análise, que a composição dos alçados tem como base uma geometria regulada pela utilização de uma métrica conceptual "E" e pela aplicação de traçados reguladores que estruturam todo o conjunto. O *traçado de Hanning* com base em duas diagonais de um quadrado, presente na explicação cronológica de *O Modulor*, enquadra o desenho do alçado principal associado ao coberto lateral de entrada e inscreve o volume principal num rectângulo de ouro.

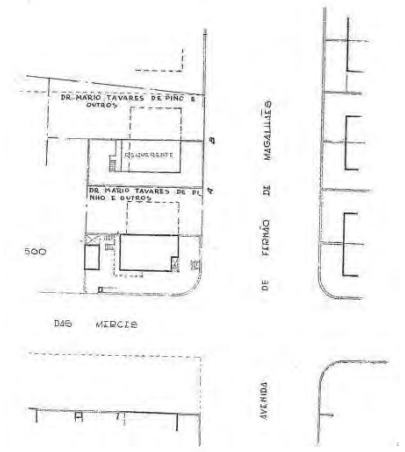
No alçado principal a diagonal do quadrado localiza os diversos elementos arquitectónicos com a janela a inscrever-se num rectângulo de ouro.

O desenho da planta também se inscreve no mesmo traçado demonstrando a intencionalidade do seu uso na proporção do volume e respectivos elementos arquitectónicos e espaços interiores.[66]



Esquema nº 3

[65] Ver Esquemas nº 2 análise de métrica compositiva sobre os três alçados.
[66] Ver Esquema nº 3 análise de métrica compositiva sobre planta.



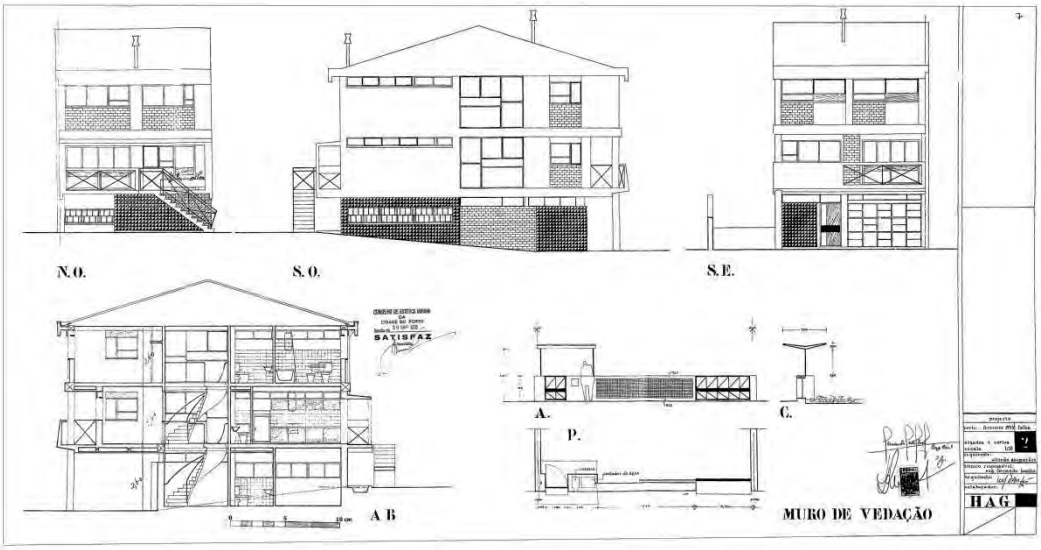


Fig. 20 a 23 Mário Bonito, habitação Alfredo Guimarães, avenida Fernão de Magalhães, 1955/58

A lição da importância da medida e da proporção aqui presente foi, não só apreendida através do estudo da arquitectura informada pela tratadística e pelas leituras dessas mesmas experiências formuladas pelos textos e obra de Auguste Perret, como ainda enriquecida pela importância atribuída ao traçado e à composição geométrica informada pelas pesquisas de Le Corbusier, mais tarde, integradas na publicação de *O Modulo*r, em 1950.

Poderá verificar-se que, nesta proposta, as soluções arquitectónicas são decorrentes de um carácter eminentemente prático do exercício do projecto, articulado com uma tentativa de imprimir um rigor ao desenho do conjunto através de uma lógica clara de distribuição e de hierarquização das funções – serviço, área diurna e área nocturna, tirando partido das três frentes do volume com um desenho de alçados de grandes vãos unificados por uma base contínua. Isto é, um desenho com sentido de eficácia funcional, proporcionado por um traçado geométrico mas, ainda, sem poética arquitectónica.

Sobre o *sentido de eficácia* que caracteriza o processo criativo da arquitectura portuguesa, Alexandre Alves Costa, afirmará que *"é resultado do reconhecimento das próprias limitações de natureza económica e social e da urgência das necessidades"*, que poderá levar em muitas situações à *"tendência para uma leitura volumétrica simples, depurada e seca"*[67] que terá nesta obra inicial clara tradução.

Em contrapartida, a **Habitação Alfredo Guimarães** (HAG), na avenida Fernão de Magalhães[68], com um programa funcional que permitirá o desenvolvimento de algumas premissas do espaço doméstico moderno, será o único projecto cujo processo de construção não corresponde ao projecto licenciado.[69] As alterações introduzidas, durante a obra e licenciadas posteriormente, em aditamentos em

---

[67] COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa", *Vértice – Revista de Cultura e Arte*, nº19, Outubro 1989; p. 109.

[68] **Habitação Alfredo Guimarães** (1955/58), Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505, Porto; Licenciamento: requerimento nº 3 930, de 3 de Março de 1955; licença de construção nº 513, de 26 de Agosto de 1955; ocupação do edifício em Março de 1958. (Ver Vol. 2, p. 51 a p. 67)

[69] A presente análise debruçar-se-á exclusivamente sobre os desenhos de licenciamento, sem considerar o aditamento e a respectiva construção.

1957 e 1958, subvertem a composição dos alçados com modificações que desvirtuam o conjunto, atribuindo aos elementos arquitectónicos e compositivos valor pictórico perdendo, assim, a sua coerência formal.[70]

A condicionante de projectar para uma avenida em expansão[71] com uma tipologia de "moradia geminada" é, desde logo, contestada por Mário Bonito na memória descritiva. Mário Bonito afirmará que a solução é "*contra indicada para este tipo de construção cuja execução se faz isolada e lentamente, obedecendo a projectos de concepção diferente*". Contudo, o facto do presente projecto constituir a primeira construção do conjunto geminado será considerado um ponto positivo, tendo em conta que não terá de obedecer a "*cérceas ou a pormenores arquitectónicos marcantes já existentes*."

Esta proposta destaca-se pelo exercício projectual que afirma o tratamento da estrutura tornada independente dos paramentos, na tradição compositiva de Auguste Perret, tanto na modelação do espaço interior, como na articulação volumétrica, nomeadamente, na concepção dos alçados tornando-se no tema central de todo o conjunto.

A proposta, partindo das condicionantes do loteamento,[72] apresenta um volume de geometria regular com uma estrutura mista de parede resistente, no plano de meação com o lote vizinho, articulada com o sistema *dominó* de betão armado, que define uma linha estrutural central que organiza os espaços interiores A definição deste princípio estrutural regulará a organização funcional e a caracterização de todos os elementos arquitectónicos, evocando os *cinco pontos de uma arquitectura nova*,[73] formulado pelo vocabulário corbusiano.

---

[70] Estas alterações unilaterais foram confirmadas com um contacto directo com familiares do cliente – a filha e a neta –, o que levou, no momento da obra, à ruptura da relação cliente-arquitecto. Fernando Bonito confirma este facto, assumindo a responsabilidade da conclusão do processo de aditamento, tendo em consideração que o cliente era seu familiar.

[71] O prolongamento da avenida é de tal forma recente e à margem do centro da cidade que é referida como um "talhão marginal da avenida Fernão Magalhães, no sector face ao Bairro económico". BONITO, Mário, Memória descritiva do processo de licenciamento; datada de 28 de Fevereiro de 1955.

[72] Com um lote de dez metros de frente implanta um volume de três pisos, com sete metros de largura e treze metros de profundidade, destacando o espaço exterior do lote através de um desenho contínuo de jardim que interliga os três espaços – o jardim da frente, o percurso lateral e o jardim reservado do logradouro.

[73] "Les 5 Points d´une architecture nouvelle", designação original de Le Corbusier.

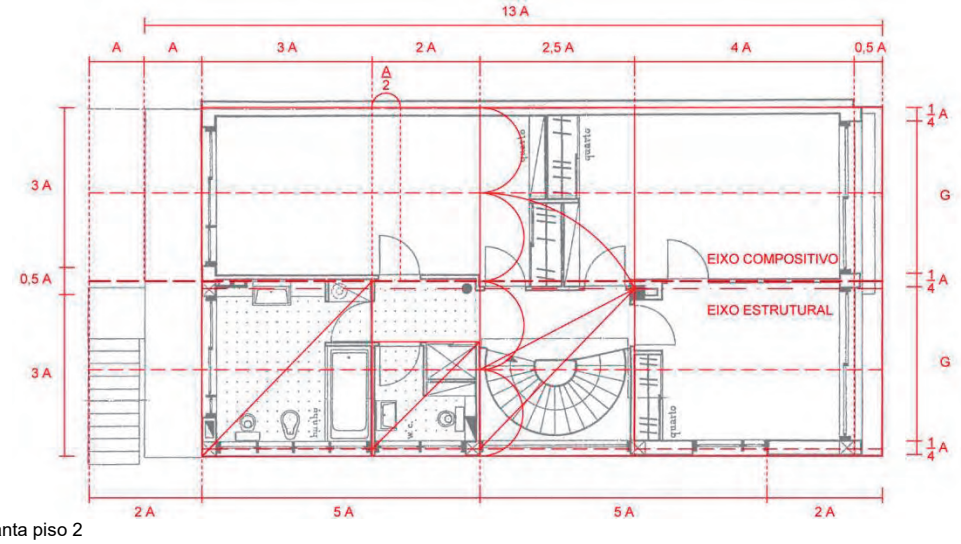
A concepção inclui os temas da *planta livre*, com a definição de núcleos de serviços, a *fachada livre* na resolução do alçado principal e do alçado sobre o logradouro, os *pilotis,* para libertar *o volume do solo,* através do recuo do plano da fachada no rés-do-chão e a *janela horizontal* no alçado lateral a afirmar a utilização de uma estrutura porticada.
O único ponto em omissão refere-se ao *terraço jardim* – cobertura plana visitável – que nesta proposta, ao contrário dos seus edifícios de habitação colectiva, será substituída por uma simples cobertura de duas águas.
A proposta caracteriza-se pela fluidez dos espaços internos com o tratamento da estrutura tornada independente dos paramentos e pelo uso de grandes envidraçados em continuidade com amplos terraços e varandas, evocando não só os conceitos teóricos mas, ainda, a expressão formal da arquitectura de Le Corbusier e respectivas derivações brasileiras.

O jardim volta a ser tema de desenho específico e cuidado na articulação entre público e privado associado à marcação do acesso principal e da garagem, com destaque na memória descritiva*, "a salientar a existência de um espaço livre, no rés-do-chão, que, protegido pelo piso nobre, cria favorável protecção da entrada e da garagem e propicia a existência de elementos de jardim decorativos (pequena taça de água, temas escultóricos, etc.)"*[74]

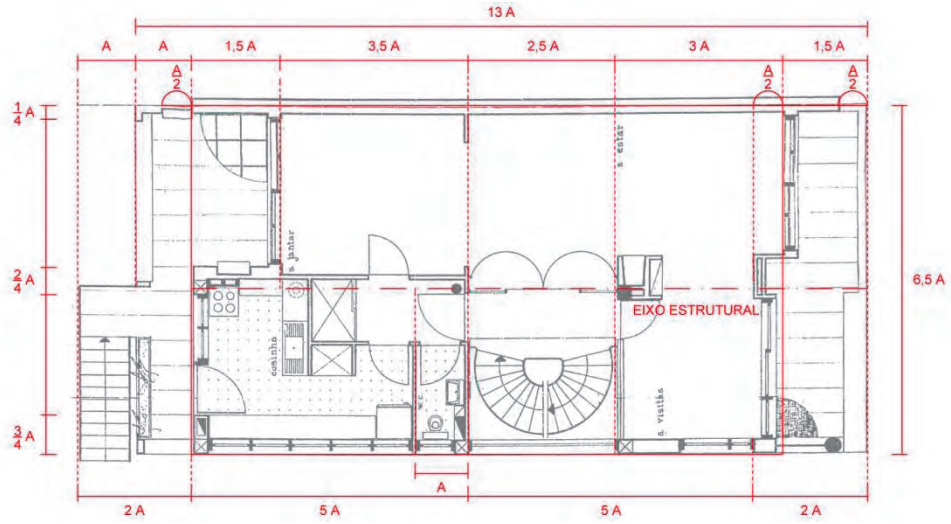
A autonomia do desenho da linha estrutural central, com a viga e um pilar redondo à vista, e da configuração da escada interior, elemento curvo solto, apresentam-se como elementos arquitectónicos estruturantes e temas de desenho, na concepção espacial do edifício em todos os pisos.
Estes elementos estruturantes permitem, no primeiro piso, afirmar a fluidez do espaço com uma área contínua, em *open space*, para as funções de *estar, jantar e visitas* em contacto directo com a escada e hall. Este piso apresenta a cozinha e o sanitário de serviço, como o único núcleo encerrado, com a escada em relação aberta com a sala comum, através da ausência de elementos opacos e fixos, com excepção do móvel associado ao pilar interior. (Ver Vol. 2, p. 63, Des. 5)

[74] BONITO, Mário, Memoria descritiva, Op. Cit.

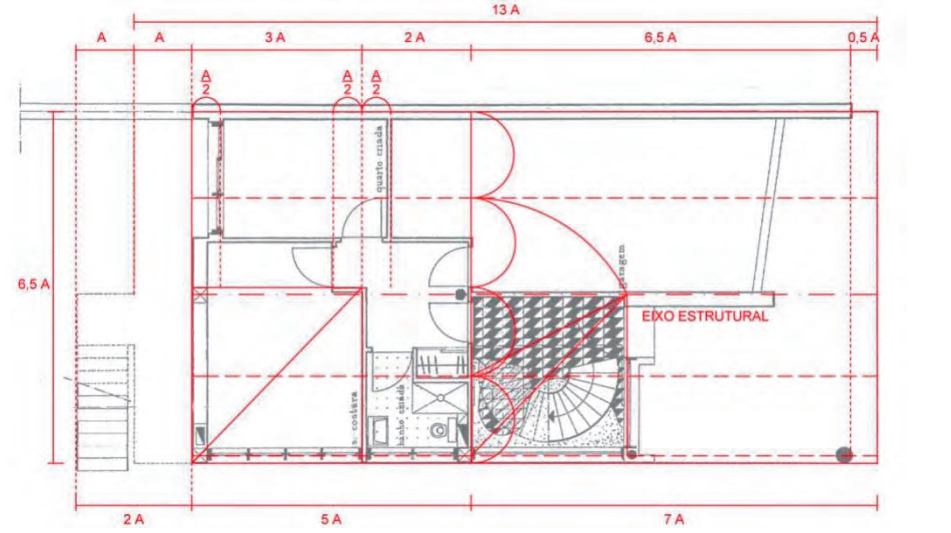
Esquemas nº 1



Planta piso 2



Planta piso 1



Planta rés-do-chão

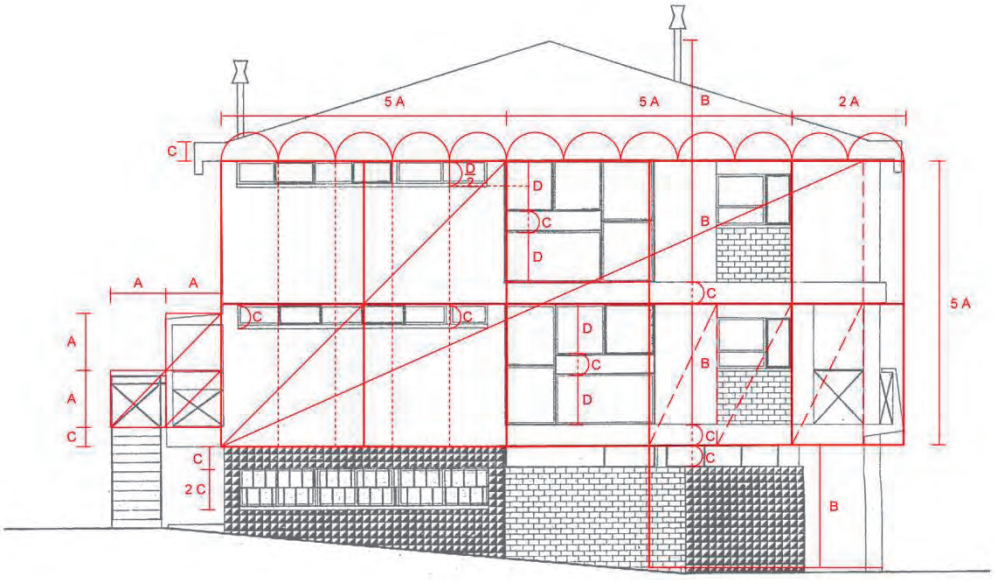
A associação de grandes envidraçados a varandas contínuas, em ambos os extremos, reforça a ideia de continuidade espacial e estabelece uma relação directa com o exterior.
No piso superior o princípio mantém-se. O núcleo dos sanitários, sobre o da cozinha, liberta a restante área para três quartos separados por mobiliário fixo, de dupla frente, e interligados por portas várias, promove circuitos paralelos e usos alternativos. Os paramentos interiores surgem quase como planos pontuais que, para além de dividirem, sugerem e auxiliam a possível apropriação do espaço. A composição geométrica da planta contribui para dimensionar e proporcionar os espaços, a partir de um traçado rigoroso com uma métrica base, que organiza e define a localização dos elementos estruturais – pilares e vigas à vista – e dos paramentos interiores e exteriores.[75]

O tema do embasamento, através da tradução do volume sobrelevado, é aqui simulado com a separação conceptual do rés-do-chão dos restantes pisos através da libertação do pilar no ângulo, o recuo acentuado do pano da fachada principal e a introdução de um novo material de revestimento - o azulejo com desenho típico do Porto – a cobrir os seus três alçados.[76] (Ver Vol. 2, p. 63, Des. 6)
A caracterização exterior do volume assenta na transposição directa da interpretação do princípio da individualização dos elementos estruturais presentes no interior. Os vãos nos espaços interiores afirmam o sentido de continuidade espacial, com panos envidraçados a delimitar o núcleo das salas, permitindo-lhes um diálogo directo com o exterior. Mas será a coerente interpretação da sua expressão formal que afirmará a implementação do princípio defendido por Auguste Perret mas materializado nas concepções de Le Corbusier.

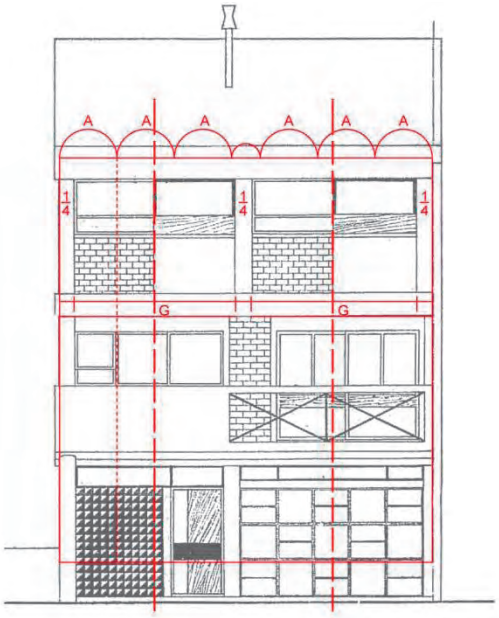
---

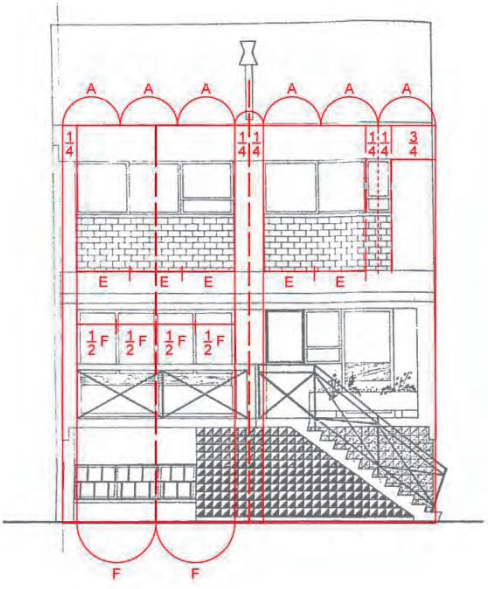
[75] Ver esquemas nº 1 – análise de traçado sobre as plantas do rés-do-chão, 1º e 2º piso.
[76] "*Todavia, e porque o estudo do projecto se fez pelo desenvolvimento simultâneo das plantas, alçados e cortes, o seu valor estético resultará do equilíbrio e relação destes três factores, bem como o de um, que reputamos de grande interesse: o da aplicação de materiais nacionais com valor utilitário e decorativo (azulejo e tijolo) e o da aplicação do betão em toda a sua corrente e sincera expressão.*" BONITO, Mário, Memoria descritiva, Op. Cit.

Esquemas nº 2



Alçado posterior





Alçado frontal Alçado lateral

A composição volumétrica assenta na desmultiplicação dos alçados paralelos ao arruamento, através da definição de pátios e varandas – salientes ou/e reentrantes – enquanto, o alçado lateral se mantém complanar mas articulando os temas delineados nos outros dois alçados.

A modulação dos três alçados parte da ênfase atribuída ao alçado principal e ao primeiro sector do alçado lateral, delimitado pela localização da escada interior.[77] A marcação de elementos horizontais,[78] que rasgam estas duas frentes, transforma os panos em tijolo e os envidraçados em elementos secundários de preenchimento, interpretando a estrutura como elemento principal.[79]

Aqui estamos próximos do princípio neoplástico dos panos de vidro que encerram os espaços entre os elementos estruturais, reforçando o discurso dicotómico entre os planos horizontais e verticais, ou seja, elementos principais e secundários, conforme afirmado na memória descritiva:

"De modo geral, a expressão arquitectónica resulta da intercepção de planos horizontais com planos verticais, já que, por economia, se opta por uma estrutura corrente de betão armado. (…) Assim, em certas zonas, o edifício aparece-nos perfeitamente modulado, com os pisos marcados pela existência de vigas de travação, criando contrastes com paramentos de tijolo ou paredes de elevação decoradas com azulejos."[80]

A mudança de tema na segunda parte do alçado lateral corresponde aos programas/núcleos de serviço que requerem espaços mais contidos – encerrados. O alçado sobre o logradouro regressa ao tema do alçado principal com elementos estruturais horizontais preenchidos por panos em tijolo e vidro, em diferentes planos. Os materiais aplicados reforçam o seu discurso, desenvolvido ao longo dos anos 50, com a indústria da construção ao serviço da arquitectura, através da utilização de elementos prefabricados de betão, azulejo e tijolo maciço vidrado. A utilização do granito à vista estará mais uma vez ausente,[81] com excepção das soleiras do piso térreo por motivos construtivos.

---

[77] A percepção da escada interior no exterior volta a ser tema fundamental na composição dos alçados. Neste caso, os elementos horizontais da estrutura são rematados pelos grandes vãos de altura total do piso que reforçam o desenho da primeira parte do alçado lateral.

[78] Correspondentes às vigas de travação, conforme referido na memória descritiva.

[79] Ver esquemas nº 2 – análise de traçado e composição sobre os três alçados.

[80] Ibidem.

[81] Ao contrário do construído em obra, que substitui a expressão industrial do azulejo pelo valor artesanal do granito, de aparelho irregular com pico grosso, na conformação da base.

Neste projecto, conforme o anteriormente exposto, os *cinco pontos* do vocabulário corbusiano informam a composição do conjunto com a excepção da importância atribuída ao remate superior – o desenho da cobertura.

Na sequência desta análise, o desenho do remate do edifício – cobertura em duas águas – provoca alguma perplexidade, quando comparado com o desenho elaborado das outras partes do edifício, pela falta de diálogo e coerência com o discurso arquitectónico, sobretudo na composição dos alçados.[82]

Dada a falta de documentação sobre o processo criativo desta obra, não se poderá retirar conclusões definitivas sobre se esta era de facto a solução que Mário Bonito pretendia ou se surge como uma solução de compromisso. A referência à cobertura "*com duas águas apenas, também se limita a cumprir, despretenciosamente, a sua missão*"; associada a outras partes da memória descritiva poderá levar a concluir pela segunda hipótese.

Neste sentido, partindo do desenho de outras obras,[83] poderia simular-se, como exercício académico, um outro remate à sua composição *corbusiana*, ou seja, uma cobertura, revestida a fibrocimento, de duas águas convergentes para uma caleira central, o que atribuiria outra identidade à obra.[84]

Fig. 24 e 25 Vista existente e Fotomontagem com projecto inicial e alteração de cobertura.

[82] Aqui, poder-se-á evocar outras situações em que os projectos consideravam a cobertura de duas águas, como nos casos dos edifícios na Rua do Bonfim, na Rua Coutinho de Azevedo e das construções em banda do Bairro da Cooperativa O Lar Familiar, mas com um desenho arquitectónico de resposta aos problemas da expressão e intencionalidade do remate. A questão construtiva era um meio e não um fim em si mesmo, como surge neste caso.

[83] Este projecto foi desenvolvido em paralelo com o edifício de gaveto da Rua do Bonfim, a habitação bifamiliar na Rua Coutinho de Azevedo e o licenciamento definitivo da 1ª Fase do Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar – princípio semelhante no remate superior.

[84] Ver Fig. 24 e 25.

A vontade de equacionar outra hipótese de desenho, para o remate superior, revela um desequilíbrio na expressão formal e na identidade do conjunto, o que não acontecerá na sua obra plurifamiliar.

Este condicionamento projectual terá expressão absoluta na explicitação do *tratamento estético,* onde se verifica um discurso claro sobre as suas opções arquitectónicas, mas defensivo e exposto pela negativa, método pouco habitual nas suas memórias descritivas.

"Os alçados são, como se vê nos desenhos, simples e despidos de qualquer (e discutível) rebuscamento de temas arbitrários; janela onde pede janela, porta onde pede porta, e varandas onde, por necessidade de continuidade do espaço interior, se pretendeu participar da liberdade do exterior. Nem perfilados em massa, nem falsos pilares ou pilaretes, nem janelas desnecessárias, nem portas com função apenas figurativa."[85]

Poder-se-á aqui detectar em definitivo a falta de *sintonia*, por parte do cliente, para as soluções apresentadas e o prenúncio da deterioração da relação entre arquitecto e cliente.

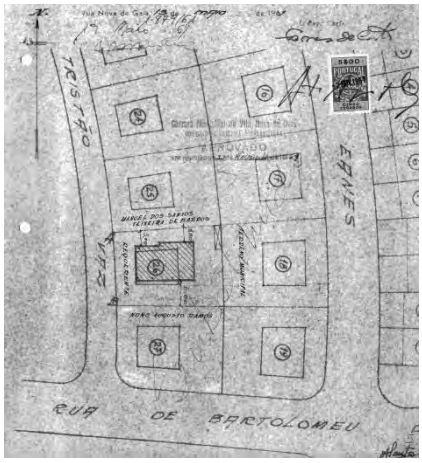
Esta experiência não será única, com a sua repetição seis anos depois, com a **Habitação Albino Matos** na rua Tristão Vaz, em Vila Nova de Gaia.[86] O projecto será, igualmente, condicionado pela falta de entendimento com o cliente, com Mário Bonito a abandonar o processo após apresentação de uma primeira versão do projecto de licenciamento.

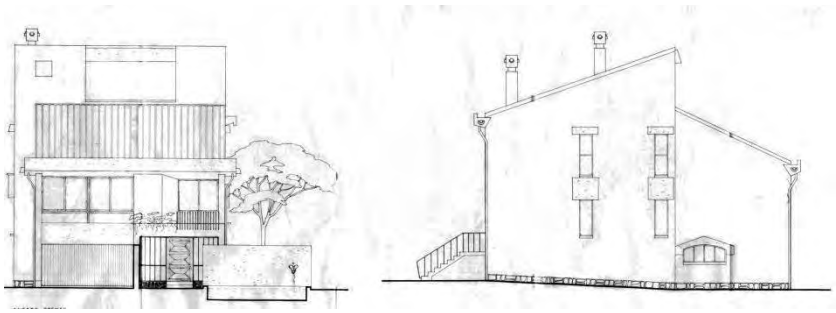
A proposta inicial apresenta temas característicos do seu processo de desenho com a modelação interior a reafirmar a fluidez do espaço, não só na horizontal como, ainda, na vertical, com o uso do meio-piso para diferenciar e caracterizar a especificidade funcional de cada área, com a desmultiplicação da comunicação vertical como tema arquitectónico central na organização do programa, complementado pela introdução do pé-direito duplo na sala de estar. O desenho da planta livre será informado pela espacialidade do *Raumplan* de Adolf Loos, que permite introduzir o tema do percurso sequencial, com início na

---

[85] BONITO, Mário, Memória Descritiva, Op. Cit.
Esta explicitação da objectividade do desenho com a definição e hierarquização dos vãos será outra das modificações operadas na construção com alterações na dimensão dos vãos e substituição de janelas por portas.

[86] **Habitação Albino Matos** (1961/1964), Rua Tristão Vaz nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia; Licenciamento: requerimento nº 7 324, de 2 Novembro 1961 (1ª versão); licença de construção nº 1320/62; ocupação do edifício em Janeiro 1964. (Ver Vol. 2, p. 69 a p. 85)





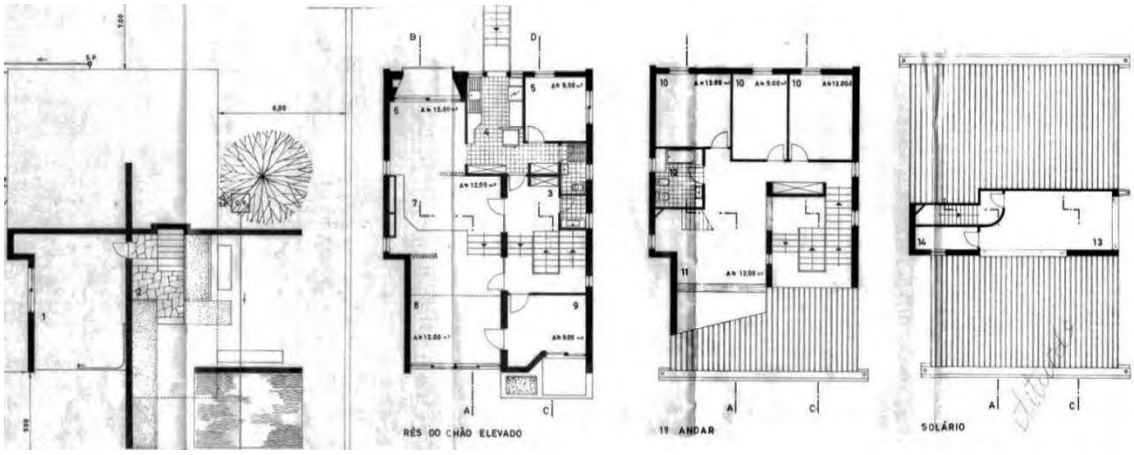


Fig. 26 a 28 Mário Bonito, Habitação Albino Matos na rua Tristão Vaz, Vila Nova de Gaia (1ª versão), 1961/1964

área exterior da entrada, organizada por planos e um espelho de água num jogo neoplástico, e com o remate final num espaço, também, exterior, localizado na cobertura, com vistas para poente, que designará como solário. *"Estes dois aspectos influíram naturalmente na concepção, um no sistema de coberturas o outro no dispositivo de entrada e sua correlação com a orgânica interna do edifício."*[87] Em termos volumétricos a proposta explora um jogo de formas que articula duas coberturas, abrindo de modo criterioso negativos/vãos com vistas/enquadramentos precisos. Aqui estaremos longe da estrutura tornada independente e da individualização dos elementos arquitectónicos com a sua respectiva justaposição na construção da forma. A reinterpretação contemporânea das tradições construtivas vernáculas e da sua plasticidade, temas associados ao *Inquérito à Arquitectura Popular*, estarão aqui anunciados.

Contudo, a não concretização do projecto remete as duas ultimas habitações, distanciadas no tempo mas marcadas pela mesma condição, para o frágil equilíbrio entre *a cultura da sociedade* e a *tarefa do arquitecto*, conforme expresso na memória descritiva, de 1955, que afirma a importância da *total liberdade* no processo projectual e a condição do arquitecto como *homem entre os homens: "Procurou o autor do projecto não intervir na concepção com conceitos estéticos preconceituosos, de um modo geral falíveis se submetidos a apreciação alheia, o que não exclui tenha participado nela, voluntária ou involuntariamente, com os conhecimentos, preparação e tendências pessoais adquiridos ao longo da sua actividade profissional. E porque o inverso também é verdadeiro, pareceu-lhe que nesta memória não deveria senão justificar o que por evidente, concreto ou funcional, se lhe antolha indiscutível, reservando-se, já que é autor, o domínio da matéria que corresponde ao jogo subjectivo das formas e a sua participação no conjunto. Quer isto dizer que, do ponto de vista estético o projecto se apresenta, aos olhos do seu autor, como aceitável, sem invalidar a margem de erro, aliás sempre constatável, onde ele, como autor, ou outros, como apreciadores, podem sem querer, perder o pé."*[88] E esta será a luta que os arquitectos continuarão a travar com o regime instituído, bem como com a sociedade, pela reconstrução do moderno, nos anos 50 e 60.

---

[87] BONITO, Mário, Habitação Albino Matos, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de Outubro 1961.

[88] BONITO, Mário, Habitação Alfredo Guimarães, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de Março 1955.

Localização das obras no Porto e V. N. Gaia:

1 – 1947/48 – Pavilhão das Ilhas Adjacentes – CODA

Jardins do Palácio de Cristal, Porto

2 - 1950/62 – Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*

Entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

3 - 1948/50 – Edifício de habitação plurifamiliar

Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto

4 - 1951/55 – Edifício de habitação plurifamiliar, **comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

5 - 1954/61 – Edifício de habitação bifamiliar

Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto

6 - 1954/57 – Edifício de habitação plurifamiliar e comércio

Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

7 - 1955/58 – Edifício de Habitação plurifamiliar, **escritórios e comércio**

Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto

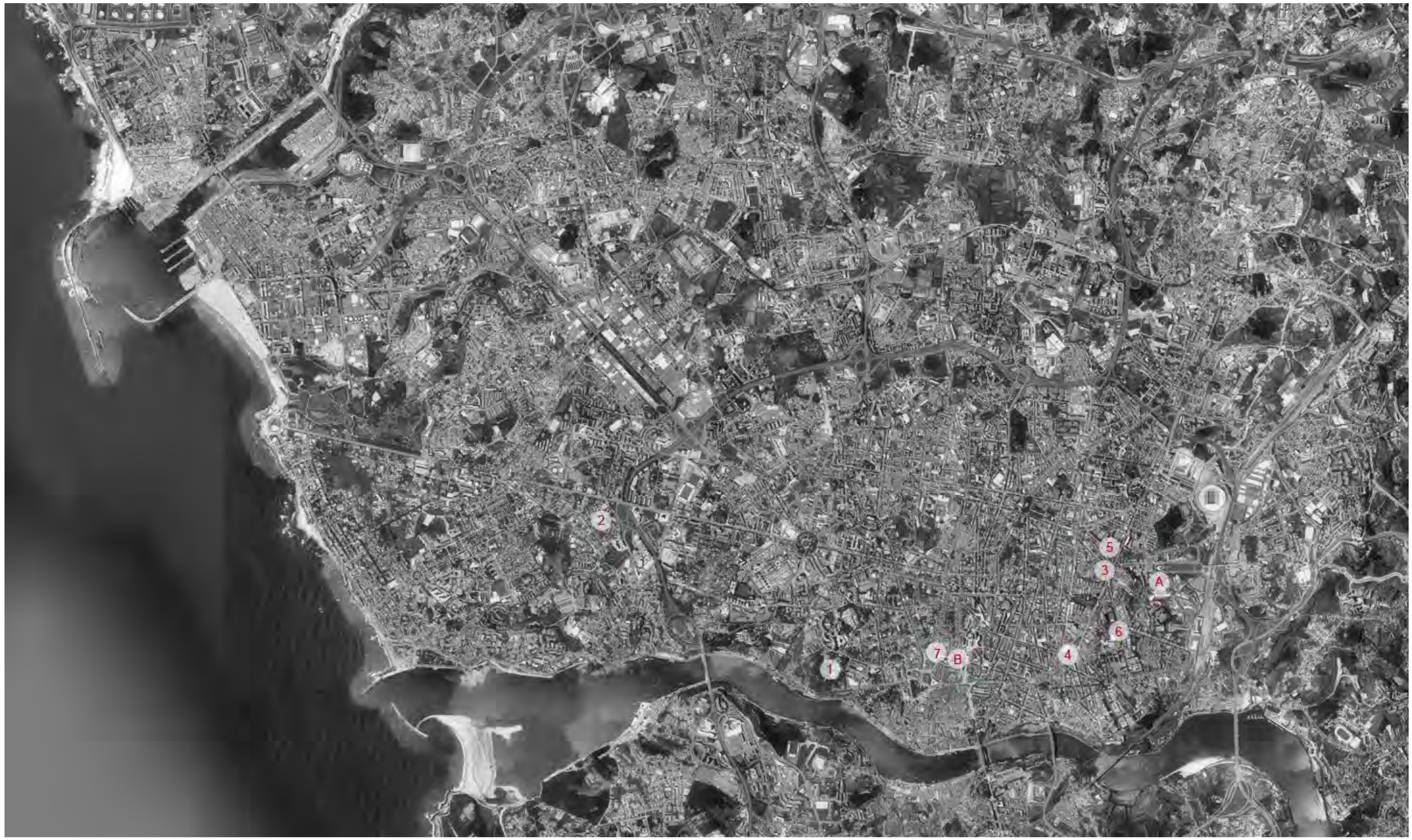
A – Residência:

Rua D. Lopo de Almeida nº 26, Porto (até 1945)

Rua D. Lopo de Almeida nº 57, Porto (1945 a 1962)

B – Escritório:

Praça Filipa de Lencastre nº 22, 6º piso, Sala 90, Porto


2
5
3
A
6
7
B
4
1

1947/48

Pavilhão das Ilhas Adjacentes (CODA)

Jardins do Palácio de Cristal, Porto

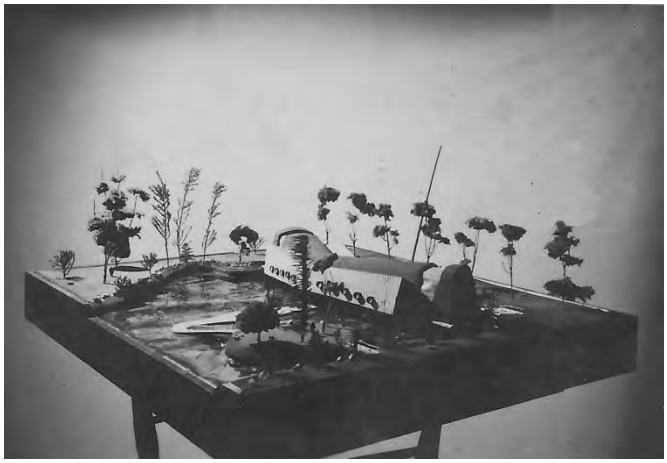


Fig. 29 Maqueta apresentada ao CODA, Mário Bonito

Fig. 30 Fotografia aérea com os Jardins do Palácio de Cristal, 1939

O trabalho[89] do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* para os Jardins do Palácio de Cristal, apresentado por Mário Bonito ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1947, com o programa de um pavilhão expositivo de carácter provisório a integrar a Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Fundação da Associação Industrial Portuense de 1949, será o primeiro momento de síntese, que perdurou no tempo, das premissas arquitectónicas que o acompanhariam na sua prática profissional.

O carácter efémero do edifício proposto com *"um reinado de três meses – duração prevista da exposição"*[90] – apresenta, por si, uma atitude singular no panorama temático dos projectos elaborados e apresentados ao CODA mas, conforme afirma Mário Bonito, *"era lógico deduzir, a concepção da arquitectura provisória se enraíza nas leis daquela que é a arquitectura definitiva"*.[91]
Mário Bonito afirmará, com esta proposta, que um momento de desenho na conformação do espaço e modelação da forma, independentemente do propósito programático ou durabilidade temporal, personificará uma obra de arquitectura.[92] Aqui, o sentido defendido pelas interpretações de Auguste Perret, sobre a arquitectura como a arte de organizar espaço[93], e a pedagogia de Carlos Ramos com o lema *máxima liberdade, máxima responsabilidade*, serão fundamentais para esta interpretação.

A escolha deste tema poderá, também, ser interpretada como uma forma deliberada de se associar à polémica em torno da aprovação do projecto para o Palácio de Exposições de Artur Andrade, o que constituirá a primeira

---

[89] A designação de "trabalho" em detrimento de "projecto" decorre da indicação do rótulo dos desenhos "Planta do trabalho". (Ver Vol. 2, p. 9 a p. 31)
[90] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.
[91] Ibidem.
[92] Esta posição terá particular significado quando enquadrada pela afirmação de Auguste Perret sobre o *Pavilhão de L'Esprit Nouveau* na *Exposition des Arts Décoratifs*, de 1925, relatado por Le Corbusier: «*Il n'y a pas là d´architecture!*» in LE CORBUSIER, "Perret par Le Corbusier", in *L´Architecture d´Aujourd'hui*, Outubro 1932, número especial "Perret", p. 9. O episódio relatado reporta a um espaço temporal alargado, contudo, Auguste Perret será uma das suas referências teóricas principais que inclusive influencia o trabalho do Pavilhão das Ilhas Adjacentes.
[93] Para Auguste Perret, o estado de arte só é atingível através do uso ético da técnica, de acordo com os seus escritos e o formulado por Peter Collins em "Concrete: The Vision of a New Architecture", conforme explicitado, Parte 2 – Escrita e Desenho.

manifestação pública, documentada, de Mário Bonito na defesa da arquitectura moderna e a expressão de um exercício ético da profissão.[94]

Na primeira publicação que aborda e divulga os trabalhos apresentados ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, na EBAP e ESBAP,[95] o *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, em conjunto com mais 21 exemplos,[96] será enquadrado por um texto intitulado *Anos 40: A ética da estética e a estética da ética*, de Manuel Botelho.

O texto, estruturado em quatro pontos, ensaia e explicita, num primeiro momento, a adversidade dos anos quarenta para a arquitectura de premissas *modernas* com a afirmação oficial do regime através da *Exposição do Mundo Português*,[97] concluindo com a caracterização da circunstância[98] que envolvia o acto de projectar:

"Interpretações viciadas do passado, aliadas a ambiguidades ideológicas, dificultam a modernidade e não admira que a repressão do regime combatesse a arquitectura moderna, como aliás aconteceu com todos os totalitarismos políticos. O espírito da arquitectura moderna é desvirtuado e a reflexão arquitectónica, confinada ao debate de conteúdo medíocre do estilo português e nacional, é pautada pelo que poderemos denominar de ética da estética".[99]

---

[94] "*Indirectamente era uma forma de intervir na polémica que envolvera o projecto de Artur Andrade, para demonstrar a verdade da nova arquitectura."* NONELL, Anni Gunther, "Palácio de Cristal" in *Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna,* (Jorge Figueira, Paulo Providência, Nuno Grande, ed.) Porto: Livraria Civilização Editora; Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos, 2001.

[95] *rA Revista de Arquitectura*, Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, nº 0, Outubro 1987.

[96] Os vários exemplos distribuem-se por treze equipamentos de diversos temas, cinco casos de habitações unifamiliares, um caso de um prédio de rendimento e um projecto a propor uma cidade. Verificar-se-á, na publicação da *rA Revista de Arquitectura,* que o trabalho de Mário Bonito será o único a abordar o tema da arquitectura efémera, não só nos anos 40, mas, também, nas duas décadas seguintes.

[97] *"Esta obra grandiosa que, de facto, constitui um polo de atracção para os portugueses se associam, entre outros, os nomes de Cottinelli Telmo, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Rodrigues Lima, Jorge Segurado e ainda Raul Lino*", FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 30.

[98] Circunstância interpretada no sentido/significado de Fernando Távora, *"será aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser*." TÁVORA, Ferrando, *Da Organização do espaço* (1ª edição 1962), Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982, p. 34.

[99] BOTELHO, Manuel, "A ética da estética e a estética da ética", *rA Revista de Arquitectura*, Publicação trimestral da FAUP, nº 0, Outubro 1987, p. 7.

No entanto, no segundo ponto, destaca as novas condições e paradigmas que caracterizam esta década, sobretudo no período pós-guerra, sintetizando-os em quatro ideias:

"Falar da arquitectura moderna é inevitavelmente falar de um problema político. A primeira guerra mundial modificou as condições sócio-económicas da Europa, acelerando o desenvolvimento industrial e fazendo aparecer novas tecnologias. (…) A arquitectura muda de fisionomia: do arquitecto construtor de objectos passa-se ao arquitecto urbanista e a construção em série não pode verificar-se fora da tecnologia industrial.

(…) Não se tratava tanto e só da renovação da arquitectura mas da obtenção de um mundo melhor.

(…)A conclusão da guerra e o despertar das democracias proporcionam um clima de maior agitação cultural, que torna a década de 40 particularmente importante na reflexão da arquitectura moderna em Portugal."[100]

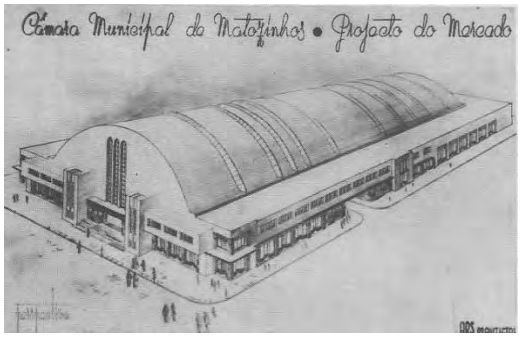
A crescente consciência política na Europa e a evolução da indústria e técnicas da construção, com a sua respectiva influência e incorporação no processo criativo e arquitectónico, não terá o correspondente eco na realidade portuguesa, com excepção de pequenos grupos de arquitectos e estudantes, que terão, em alguns casos, no trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*[101] o seu primeiro momento de *manifesto*, contra a arquitectura defendida pelo regime do Estado Novo. Estes trabalhos poderão ser considerados os primeiros reflexos da entrada de Carlos Ramos na EBAP e a consequente tentativa de renovação pedagógica propondo um ensino moderno, ainda dentro do contexto da *Reforma de 1931-32*, de currículo *Beaux-Arts.*[102]

---

[100] Ibidem.

[101] A renovação do ensino desenvolvida por Carlos Ramos a partir de Outubro de 1940, após a saída/reforma de Marques da Silva em 1939, será uma influência incisiva na abertura para a experimentação e procura do *moderno* nas várias propostas apresentadas ao CODA.

[102] MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011, p. 305-306.



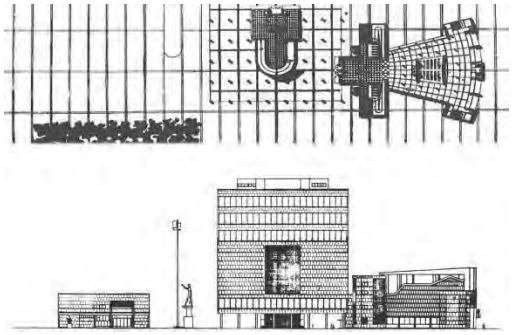


Fig. 31 “Um mercado municipal”, CODA, António Fortunato Cabral, 16 valores,1942

Fig. 32 “Uma Biblioteca–Arquivo para o Ensino Universitário”, CODA, Alfredo Viana de Lima, 19 valores, 1941

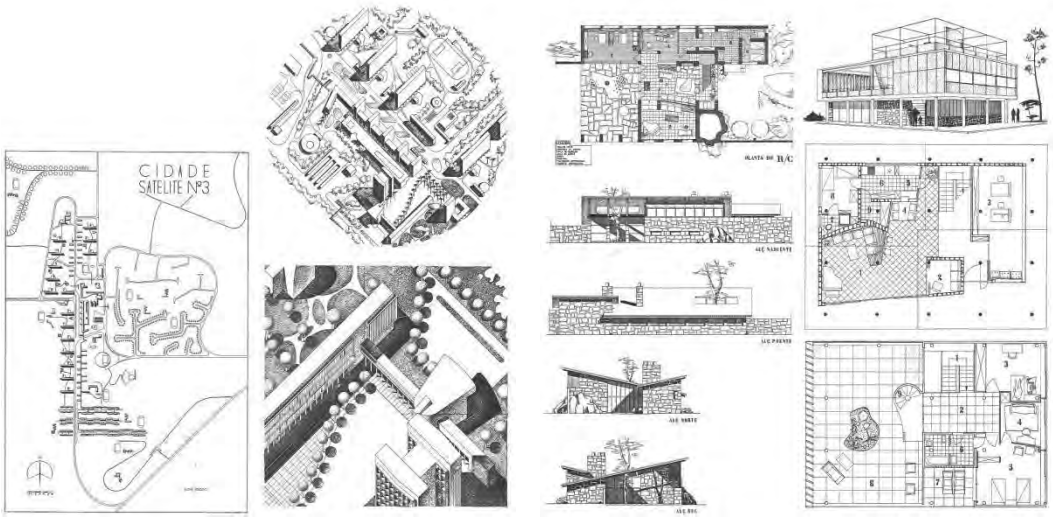


Fig. 33 “Anteprojecto duma cidade satélite para Luanda”, CODA, Vasco Vieira da Costa, 20 valores, 1949

Fig. 34 “A minha Casa”, CODA, Delfim Amorim, 18 valores, 1947

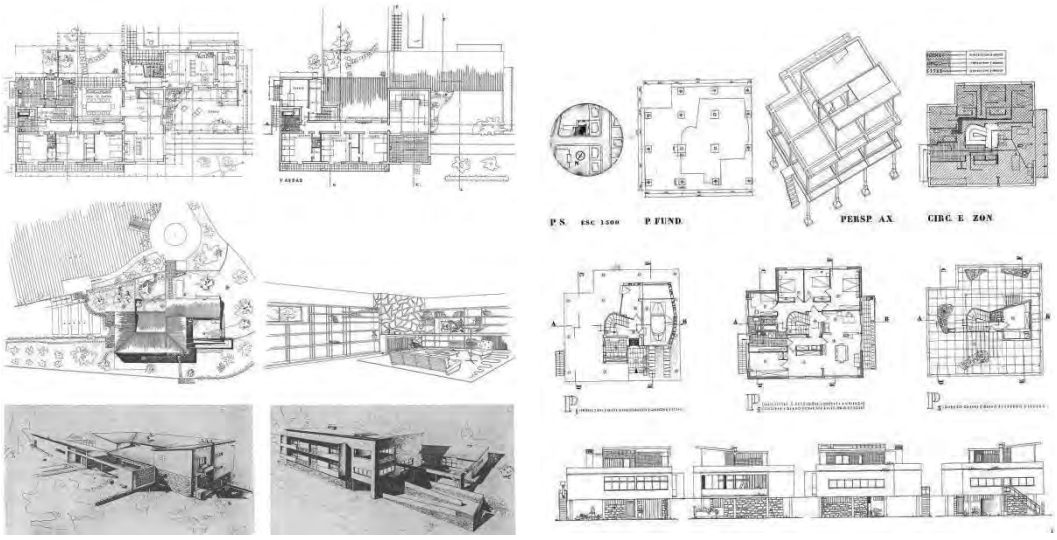


Fig. 35 “Uma Casa”, CODA, João Andresen, 17 valores, 1948

Fig. 36 “Habitação para uma família de classe média”, CODA, Luís Oliveira Martins, 19 valores, 1950

No final dos anos quarenta começam a surgir alguns casos[103] a evocar uma possível circunstância de *modernidade industrial*, mas outras propostas continuarão a apresentar uma resposta, assente nas condições operativas do gosto dominante e objectivas da encomenda do estado[104] – *"projectos que testemunham o carácter eminentemente prático do modernismo nacional e a adopção de valores modernos utilizados como mais um vocabulário de uma linguagem ecléctica"*.[105]

As propostas, no final dos anos quarenta, de João Andresen (1948), Vasco Vieira da Costa (1949) e Luís Oliveira Martins (1950), revelam a procura dum desenho que incorpora a importação de modelos, mas é sobretudo "A minha Casa" de Delfim Amorim (1947), com duas interpretações distintas para o mesmo programa, que transparece a ambiguidade do período, mesmo para aqueles que defendiam uma *nova arquitectura*.

Contudo, apesar destas experiências pontuais e maior agitação cultural, o ambiente era hostil para a arquitectura com padrões do Movimento Moderno, como conclui Manuel Mendes sobre o final dos anos quarenta:

"Em 1948, o Porto vivia anos de chumbo, de bruteza no que respeita à imposição de regas-valores de estilo coercivo da livre exploração-circulação da ideia e da prática artística da arquitectura."[106].

---

[103] Contudo, em 1941, "Uma Biblioteca–Arquivo para o Ensino Universitário", de Alfredo Viana de Lima, apresentada ao CODA, identificava-se com os conceitos teóricos e a expressão formal da arquitectura desenvolvida por Le Corbusier, no final dos anos vinte e trinta, sobretudo as experiências para Moscovo – "Palais du Centrosoyus" e o "Palais des Soviets". O projecto de António Fortunato Cabral, com "Um mercado municipal" (1942), correspondente ao Mercado de Matosinhos, será outro exemplo com a utilização plástica da estrutura de betão armado como expressão de uma arquitectura moderna, de acordo com os conceitos de Auguste Perret.

[104] Filipe Nobre de Figueiredo com "Estação de Correios – Évora" (1944), Castro Freire com "Um assento de lavoura" (1944), Sequeira Braga com "Uma Pousada" (1945), Manuel Montalvão com "Um Jardim Escola" (1946) e Guilherme Gomes com "Um asilo para velhos" (1949), serão exemplos de equipamentos que utilizam uma linguagem ecléctica. In *rA revista de Arquitectura*, nº 0, Porto: FAUP, 1987. A tese de Eduardo Jorge Fernandes aprofunda o tema dos CODA, demonstrando a crescente influência de modelos importados – "estilo internacional" – no período pós-Congresso Nacional de 1948. FERNANDES, Eduardo Jorge, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho/Escola de Arquitectura, policopiado, 2010.

[105] Esta caracterização refere-se à obra de Carlos Ramos, entre as décadas de 30 e 50, que se considerou adequado utilizar neste contexto, tendo em conta o período em causa e o papel pedagógico que o próprio terá a seguir na Escola de Belas-Artes do Porto. COUTINHO, Bárbara, "Carlos Ramos, Comunicador e professor – Contributo para a afirmação e divulgação do Moderno", *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, (Coord.: Ana Tostões) Lisboa: IPPAR, 2004, p. 49.

[106] MENDES, Manuel, "Errância poética", *Jornal de Noticias*, 1 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", publicado em página inteira, semanal, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

As primeiras linhas da memória descritiva[107] de José Carlos Loureiro, após o *1º Congresso Nacional de Arquitectura* de 1948, exprimem as dificuldades e os preconceitos existentes na prática profissional, em contraponto ao trabalho pedagógico incentivado por Carlos Ramos.

"A estandardização não existe no nosso país porque se parte dogmaticamente do princípio de que só devemos usar a pedra, a telha, a madeira e estas mesmo sobre determinadas formas e princípios. (…) Já é tempo de fazerem construções experimentais onde os técnicos tenham, além de liberdade de concepção, possibilidades de análise de novos materiais. Mas, desde que se sabe que a orientação do ensino nesta Escola dá ampla liberdade e acarinha até as tentativas de renovação, não cabe no âmbito deste concurso tratar por mais tempo de um problema externo."[108]

A interpretação do significado destes três materiais – *a pedra, a telha, a madeira* –, associados à construção tradicional e à dimensão do artesão, que molda a *expressividade individual* do material, será uma das problemáticas-chave na afirmação da arquitectura moderna, no final dos anos 40 e início dos anos 50. Para Mário Bonito a interpretação será clara, desde logo, no "Pavilhão das Ilhas Adjacentes",[109] com a ausência *da pedra e da telha* na expressão arquitectónica da proposta e com a madeira a perder a sua conotação artesanal, submetendo-se à sistematização da construção com a sua respectiva estandardização.

É nesta procura de dar respostas concretas aos problemas ou questões colocadas com o respectivo aprofundamento da necessária *livre exploração-circulação de ideia e da prática artística da arquitectura,* manifestada por Manuel Mendes, que o "Pavilhão das Ilhas Adjacentes" adquire importância e espaço de reflexão, apresentado ao CODA seis meses antes do *1º Congresso Nacional de Arquitectura*.

---

[107] "Uma Habitação", trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, Escola de Belas-Artes do Porto, em 1950.
[108] LOUREIRO, José Carlos, *rA Revista de Arquitectura*, Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, nº 0, Outubro 1987, p. 33.
[109] Esta interpretação sobre a natureza dos materiais e seu significado na expressão da obra será preponderante na caracterização arquitectónica dos seus projectos, conforme se verá.

Mário Bonito irá evocar a circunstância do exercício de uma construção provisória de programa simplificado, mas de valor representativo,[110] assente na ideia do progresso técnico/industrial para discutir a "*pura arquitectura*"[111] com o "Pavilhão das Ilhas Adjacentes" – um projecto-conceito.[112] Apresenta uma proposta com fundamento temático, funcional e formal que, associada à sua interpretação da importância e do significado da obra arquitectónica no progresso da sociedade e no exercício ético da profissão, constituirá um ponto de situação às problemáticas em discussão no final dos anos quarenta: *"a arquitectura resulta de um misto de intuição e de conhecimentos técnicos".*[113]

O trabalho, respeitando o *Plano Geral da Exposição*, (Ver Vol. 2, p. 19, Des. 2) desenvolve-se em paralelo ao processo atribulado do projecto para o Palácio de Exposições da Associação Industrial Portuense de Artur Andrade (1946-48),[114] apoiado por carta pelos arquitectos de Lisboa, em 1947, posto em causa pela sua expressão arquitectónica e, posteriormente, não aprovado pelas autoridades.[115]

A leitura e interpretação das características do recinto dos Jardins do Palácio de Cristal – vegetação/arborização, caminhos, alamedas e construções existentes/propostas – são determinantes para a implantação e geometria do pavilhão. Contudo, o processo de representação destes elementos, nos diversos desenhos, em paralelo à memória descritiva, denota a forma operativa como o contexto informará a proposta. (Ver Vol. 2, p. 21, Des. 3)

---

[110] *"Concordamos em que o tema escolhido pouco pode debater-se no campo da organização funcional. Mas também nos parece, que ele, mais do que nenhum, deixa à imaginação um vasto campo de recursos, mesmo os de uma certa e justificável plasticidade de formas. Partindo do conceito formado e aceite de que uma Exposição se deve exprimir por formas espectaculares, procuramos não esquecer e cuidar o que nelas deve haver de inédito e de especulativo."* BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

[111] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

[112] MENDES, Manuel, "Errância poética", op. cit.

[113] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

[114] *"Em 1948 solicita autorização para a participação ao Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto (C.O.D.A.), com um projecto sob o tema "Um palácio para exposições e desportos na Cidade do Porto.". Este pedido viria a ser indeferido devido à falta do programa e certificado do tirocínio bem como por ter dado entrada fora do prazo."*, TENREIRO, José Pedro, *O Grupo O.D.A.M. – Organização dos Arquitectos Modernos: A construção do Racionalismo Portuense*, Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, FAUP 2007/2008, policopiado, p. 274.

[115] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 57

O desenho designado por *Planta do Trabalho,* à escala 1/200, enquadra a proposta do pavilhão com uma interpretação rigorosa do significado individual dos elementos confrontantes para a composição, com a representação:
(Ver Vol. 2, p. 23, Des. 4)

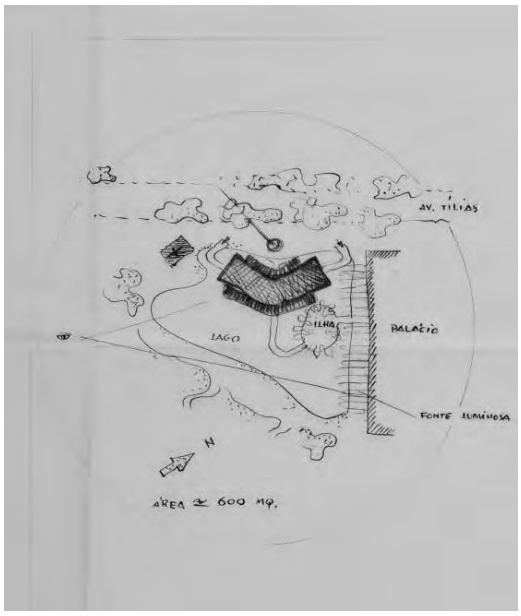
- da planta do piso térreo do remate do edifício, concebido por Artur Andrade, com a identificação dos panos opacos, panos de vidro com a individualização da estrutura, cobertos/palas e respectivos acessos;
- da implantação rectangular da capela e respectiva plataforma, com um desenho simplificado da forma e ausência de espaço interior;
- da configuração do lago, respectiva vegetação existente e canteiros com uma representação abstracta e única para as várias espécies de árvores, identificando a sua dimensão pela alteração do raio da copa e um registo realista/naturalista para o limite do lago e caminhos sem alterações;
- da avenida de tílias e a área livre oposta à construção com linhas tracejadas para atribuir direcção e escala aos diversos elementos.

Estes elementos não serão todos retratados nos cortes e alçados, com a mesma intencionalidade, apesar da sua proximidade e importância na composição, nomeadamente a capela. A envolvente estará presente, através de um exercício de abstracção e selecção, com uma breve representação do lago, como uma superfície plana a uma cota própria e com um conjunto de árvores associadas à avenida de tílias, mas sem o desenho da totalidade da copa – como se o edifício só se relacionasse com a escala dos troncos. (Ver Vol. 2, p. 25, Des. 5)
Poder-se-á atestar que os desenhos revelam a importância física destes elementos na composição e traçado geométrico do pavilhão, sobretudo na implantação, libertando a forma e o seu significado a uma interpretação poética do lugar.

Verifica-se que Mário Bonito considera a tensão entre as volumetrias do Palácio de Exposições, de Artur Andrade, e da pequena capela existente articulada pela expressividade formal do lago, com a respectiva ilha, e o percurso principal definido pela avenida das Tílias, como os quatro elementos base para definir o princípio de implantação e respectiva configuração do pavilhão. (Vol.2, p.23, Des.4)

A opção de implantar sobre o lago, como forma de explorar a plasticidade da água como elemento natural em diálogo directo com o artificial/construção, é evidente e reforçada na memória descritiva com, *"só a implantação sobre a água criaria certo ambiente, por associação de ideias; a reflexão sobre o lago, o próprio ruído de fontes submersas e jardins aquáticos, seriam êxitos garantidos de emotividade".*[116]

Contudo, verifica-se o cuidado de implantar o volume do pavilhão junto da avenida das tílias, *"a mais nobre artéria do traçado do Parque"*,[117] libertando a frente do envidraçado do Palácio de Exposições com uma visão ampla sobre o lago e a *fonte luminosa* prevista. O volume do pavilhão surge, a poente, como um remate natural do lago e do enquadramento do campo de visão a partir do Palácio. (Ver Vol. 2, p. 21, Des. 3)



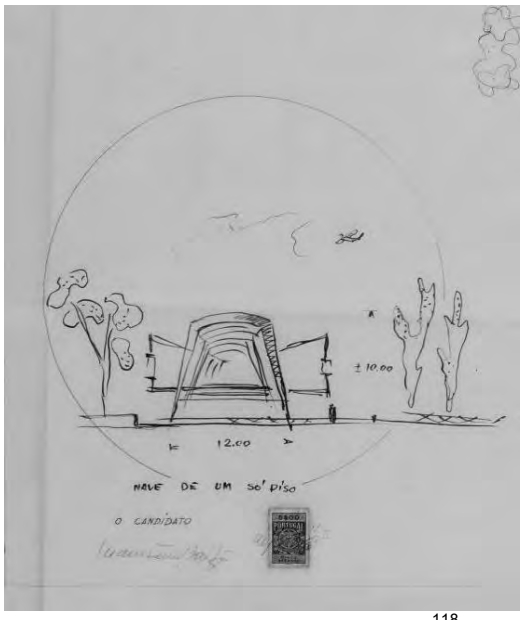
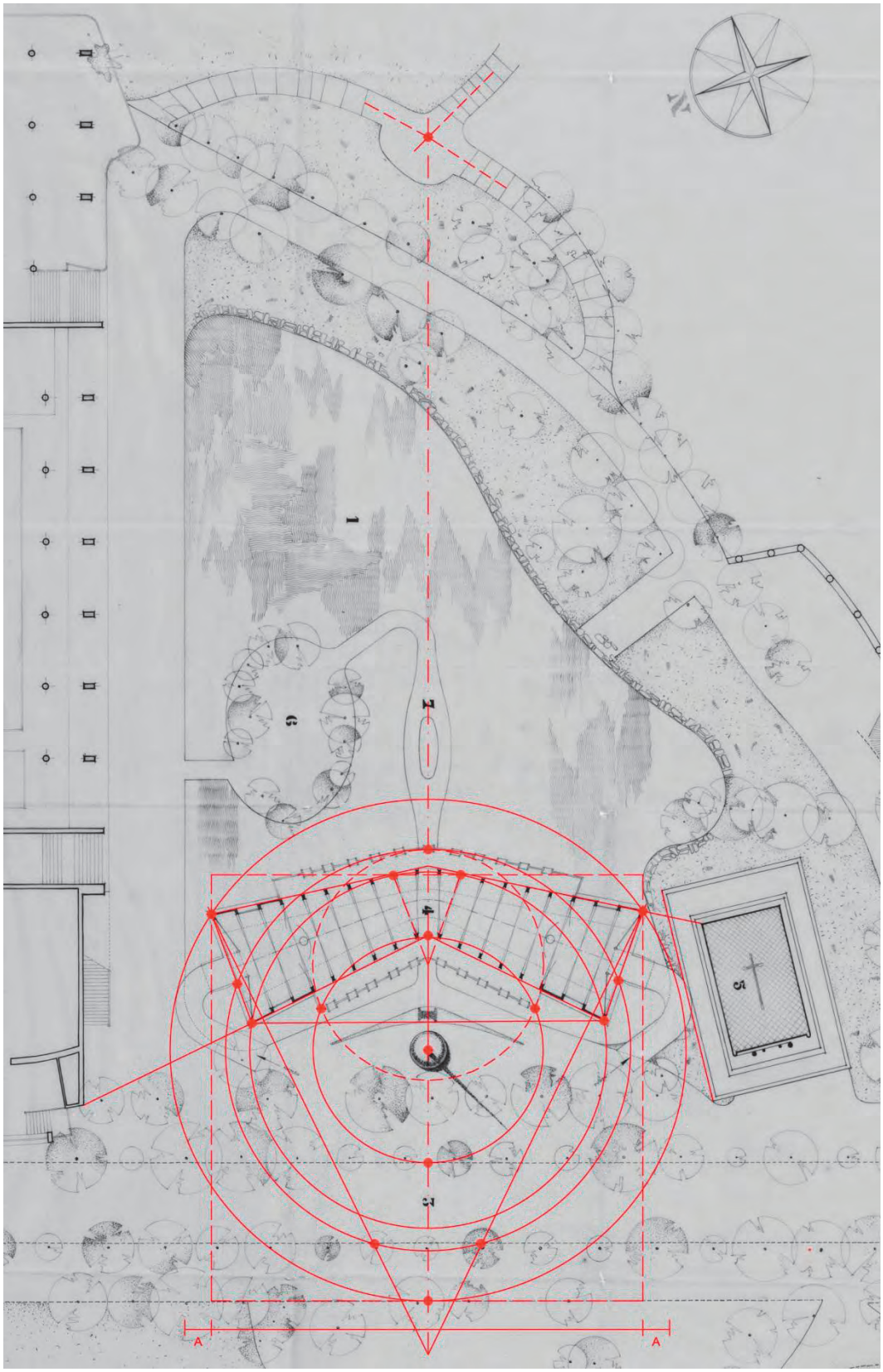


Fig. 37 e 38 Extractos da Planta de localização com apontamentos da estratégia de intervenção, Mário Bonito, 1947.[118]

[116] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.
[117] Ibidem.
[118] Verifica-se que o simplificado apontamento explicita todos os elementos essenciais – lago, ilha, fonte luminosa, palácio e av. das Tílias –, mas retrata de forma pouco rigorosa a relação entre eles, sobretudo a implantação do pavilhão com uma distância equidistante entre a capela e o palácio, o que não acontece no traçado rigoroso, reforçando a sua complexidade compositiva.



Esquema nº 1

A implantação estrutura-se numa associação directa com a geometria do lago, os limites da base da capela existente e um paralelismo com a avenida das tílias afastando-se, em termos de composição, da volumetria dominante do novo Palácio de Exposições. O pavilhão centra-se entre a linha de limite do lago, a norte, e o perímetro da plataforma da capela, no extremo oposto, permitindo um traçado geométrico com a inscrição de um quadrado entre a largura do pavilhão e o alinhamento à avenida das tílias. Contudo, esta composição assentará num traçado complexo de sucessivas circunferências que inscrevem e fixam as extremidades do volume, definido por linhas convergentes, relacionando e proporcionando o espaço de mediação com a avenida das tílias.[119] O centro das circunferências será marcado pelo elemento plástico vertical que anuncia todo o conjunto ao longo da avenida das tílias e dentro do próprio jardim do Palácio de Cristal.

Verifica-se que, num contexto composto predominantemente por elementos naturais, o traçado geométrico e a proporção entre as partes da composição arquitectónica são um método de desenho que permite afirmar que o *"esplendor da verdade emprestará beleza ao edifício"*.[120]
Poderá considerar-se que *o esplendor da verdade* evocada será traduzido pela sistematização construtiva e técnica da proposta articulada com a interpretação simbólica de um objecto representativo do tema da *estrutura ou forma provisória* – o coberto de lona, ou seja, a *tenda.*

O princípio do coberto de lona, com as formas livres do revestimento sobre a sua estrutura aparente pelo interior, condicionada pelos respectivos tirantes em tensão constante, permite reforçar o diálogo directo com as formas da natureza que envolvem o conjunto. Ao contrário do novo Palácio de Exposições e da capela existente, o pavilhão não será um volume que se impõe ao jardim, mas que estabelece um estreito diálogo com todos os seus elementos, sobretudo naturais, que caracterizam o lugar, complementando-o em termos simbólicos e formais. Esta analogia – *tenda* versus *estrutura provisória* – está presente no

[119] Ver esquema nº 1 – análise sobre planta geral de conjunto, p. 258.
[120] BONITO, Mário, Memória descritiva, Op. Cit.

projecto referenciado para o princípio distributivo: o *Pavillon des Temps Nouveaux.*

A formalização da proposta, estruturada por esta ideia conceptual, apresentará todos os elementos estruturais, superfícies de revestimento ou formas que conformam o espaço interior, evitando o paralelismo ou ortogonalidade entre si. O desenho do conjunto encontra-se livre da afirmação da ortogonalidade entre as linhas/planos verticais e horizontais da composição – planimétrica e altimétrica – apresentando, inclusivamente, o pavimento sobrelevado do pavilhão como dois planos em rampa e em diálogo com a modelação do pórtico estrutural em arco, acelerando a perspectiva do espaço interior.
O pavilhão apresenta um traçado de convergência de pontos, estruturado por uma axialidade, criando um volume em constante tensão, tanto no seu desenho planimétrico como altimétrico. (Ver Vol. 2, p. 27, Des. 6)

A forma do edifício ajusta-se à geometria do lago propondo uma forma em arco e em tensão com os dois volumes existentes, redesenhando, parcialmente, o limite do lago, com um traçado rigoroso regrado pela simetria que estabelece a regra na composição. A simetria afirma-se pelo desenho do elemento vertical – mastro isolado – os acessos nos topos opostos, associados às rampas e o acesso ao percurso central, sob a construção, para a ilha existente.
O tema dos percursos lúdicos a partir da avenida das tílias, que se interligam com os vários elementos naturais e artificiais, penetram o pavilhão nos extremos opostos delineando um possível percurso central na área expositiva interior.
A geometria do lago será redefinida pela implantação do *Palácio de Exposições* e pelo desenho do *Pavilhão das Ilhas*, mantendo o restante limite com o desenho existente. O lago será abordado como uma preexistência, com características específicas, que integra o desenho do pavilhão em complementaridade – o percurso tangencial ao plano da água não se impõe em geometria nem escala, articulando-se com a ilha existente a partir do eixo axial da composição. O desenho integra a forma, em elipse, da ilha existente no novo percurso, como ponto de transição natural para a plataforma de apoio ao Palácio de Exposições. (Ver Vol. 2, p. 23, Des. 4)

Este princípio de *promenade em continuum* promove uma liberdade sensorial na vivência dos diferenciados espaços[121] e formas interiores e exteriores personificando o espírito de um pequeno pavilhão, no meio da natureza, e reafirmando o carácter contemplativo e festivo da Exposição.

Os espaços em tensão, entre os elementos da natureza circundantes ao pavilhão e a sua volumetria e configuração, poderão ser considerados como formas moldadas e proporcionadas para obter um predeterminado ambiente, seja ele mais contido ou aberto a pontos de fuga ou amplas vistas. Aqui, a natureza – o porte das árvores – é determinante para a escala do conjunto e para a definição da configuração do pavilhão.

A este propósito Fernando Távora afirmará: *"O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma o espaço estão intimamente ligados que uma é negativo do outro e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações – harmónicas ou desarmónicas – mas de qualquer modo evidentes. (…) o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche."*[122]

A forma – configuração e volumetria – do pavilhão e o seu princípio de implantação reforçam esta leitura e interpretação na modelação do espaço.

A resposta ao programa expositivo assenta num princípio de nave única, com os acessos nos extremos opostos, organizada por mobiliário amovível o que permitirá flexibilidade expositiva e uma fluidez espacial permitindo um leitura integral do interior do volume. (Ver Vol. 2, p .29, Des. 7)

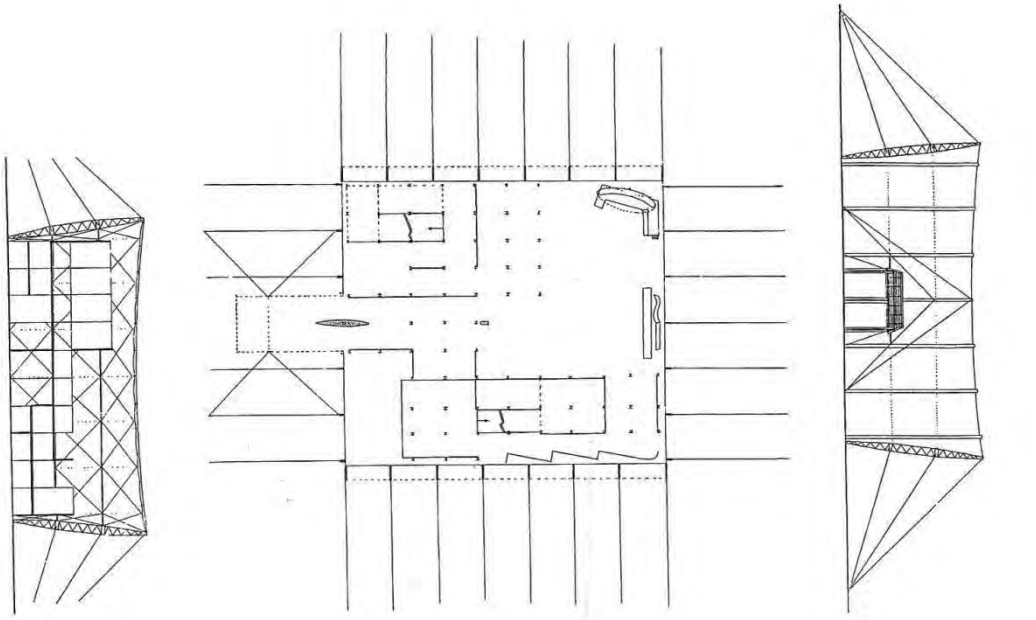
O princípio organizativo e expositivo, de acordo com a memória descritiva, remete para o *Pavillon des Temps Nouveaux,* concebido por Le Corbusier e Pierre Jeanneret para a Exposição Internacional de Paris, de 1937, onde se divulgarão, pela primeira vez, as ideias e as investigações desenvolvidas pelos *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna,* desde 1928.[123]

---

[121] Considera-se que os diversos espaços serão personificados pela liberdade expressiva das formas do edificado, mas também com o confronto com a própria natureza, com a horizontalidade da água ou a verticalidade, associada ou individual, das enormes tílias e outra vegetação.

[122] TÁVORA, Fernando, *Da Organização do espaço* (1ª edição 1962), Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982, p. 30.

[123] Primeiro CIAM realizado no *Chateau de La Sarraz* na Suíça em Junho de 1928.



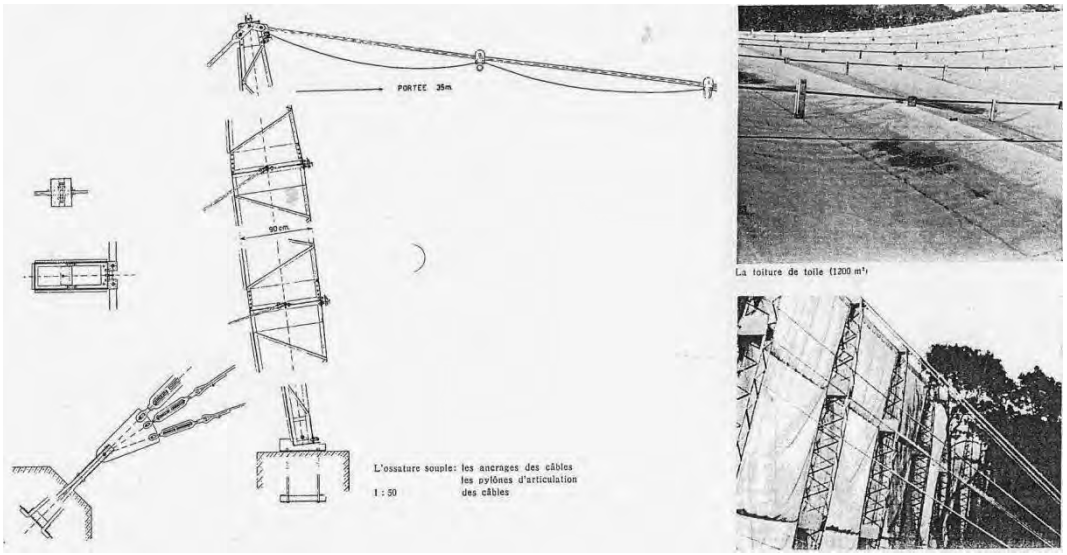


Fig. 39 a 41 Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Pavillon des Temps Nouveaux,* «Projet D», *Exposição Internacional de Pari*s, 1937

O pavilhão, considerado uma máquina que transforma os visitantes, *educando-os e expondo-os às novas ideias de urbanismo e arquitectura,*[124] será um dos motivos principais para a sua referência, por Mário Bonito, conforme afirma na memória descritiva, *"(…) era, em boa verdade, perfeito na arte de desenvolver e apresentar uma tese".*[125]

O pavilhão apresenta-se como uma construção singular, em lona, baseado numa estrutura experimental de ferro com cabos de aço que suportam e moldam a forma do volume, com um acesso amplo para o espaço interior, através de painel pivotante com 30 m^2, apresentando toda a documentação, exposta de forma operativa, para a sua completa compreensão.

A importância da concepção de um Pavilhão Expositivo que, não só divulgará pela primeira vez a mensagem dos CIAM, como ainda, com uma estrutura experimental, impõe a sua linguagem moderna no centro de Paris,[126] terá uma carga ideológica que poderá ter sido determinante para a sua citação na memória descritiva do Pavilhão das Ilhas Adjacentes.

Mário Bonito propõe um elegante volume, com *"apoios esbeltos e ritmados",*[127] sobre o plano de água, cuja forma se reduz a *uma inteligente organização dos espaços livres*, integralmente construído em madeira – que Manuel Mendes considerará, *"um projecto-conceito: à margem de um plano livre, um plano de água idealmente sem limites, - pavilhão ilha é uma instalação: programa, forma, materiais e solução construtiva resolvem-se na potencia de um arco tenso/deslocação entre dois pontos (…)".*[128]

---

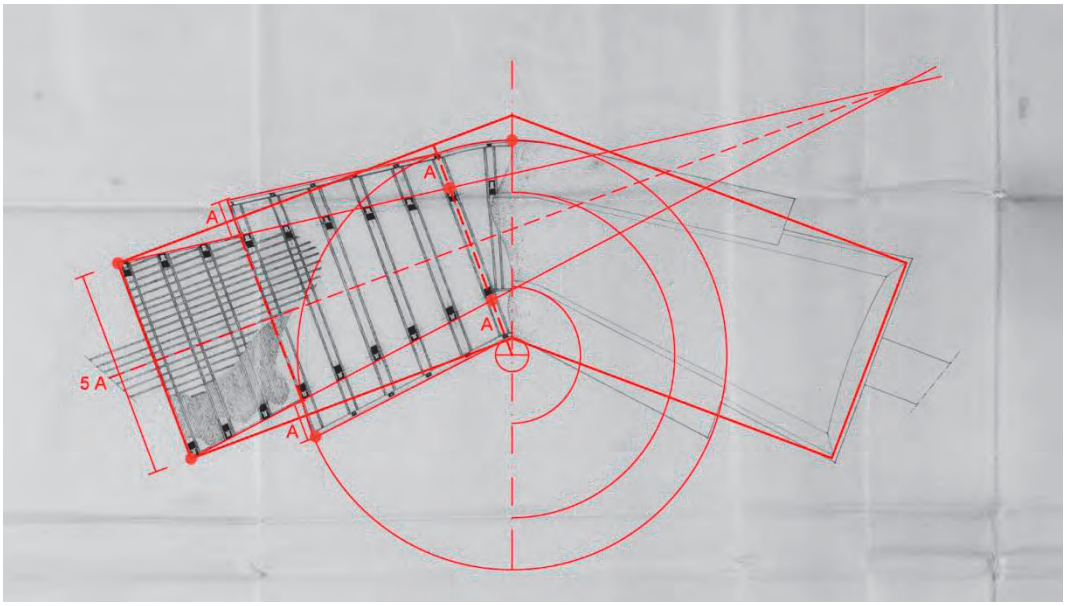
[124] Texto introdutório da Exposição "Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux, Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1937, International Exhibition in Paris" Org. por Ivan Shumkov, Universidade de Columbia, Estados Unidos da América, 5 Agosto a 2 Outubro 2009. http://www.arch.columbia.edu/event/news-events/architecture-and-revolution-pavillon-des-temps-nouveaux.

[125] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

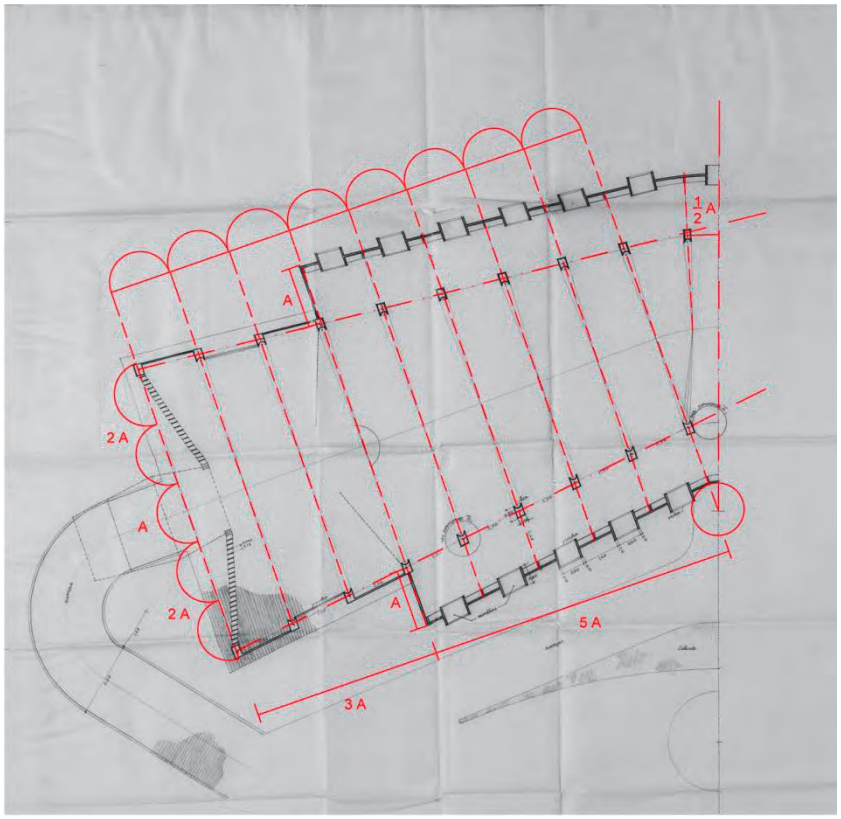
[126] Num período conturbado politicamente, antes da Segunda Guerra Mundial, Corbusier escreve à mãe sobre a inauguração do pavilhão. "*The Exhibition opened the first sunny day. Despite the despicable criticisms of all those bastards, it's marvelous to think that we've done this, in the hearth of Paris, and in the midst of a social revolution. It's very instructive. Everything's possible! You can create a new city right in the vigorous hearth of an ancient one, without wrecking its life, without halting its life. And you can do it while the biggest, most serious struggle between workers and bosses is starting. In the midst of a revolution. I hope the others do the same. There is amazing worker discipline here. A wisdom."* LE CORBUSIER, trecho de uma carta para a sua mãe, datada de 25 de Junho de 1937, inserido no texto introdutório da Exposição "Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux, Le Corbusier and Pierre Jeanneret,", Op. Cit.

[127] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

[128] MENDES, Manuel, "A primeira Pedra...", *Jornal de Noticias*, 8 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", Op. Cit.



Esquema nº 2



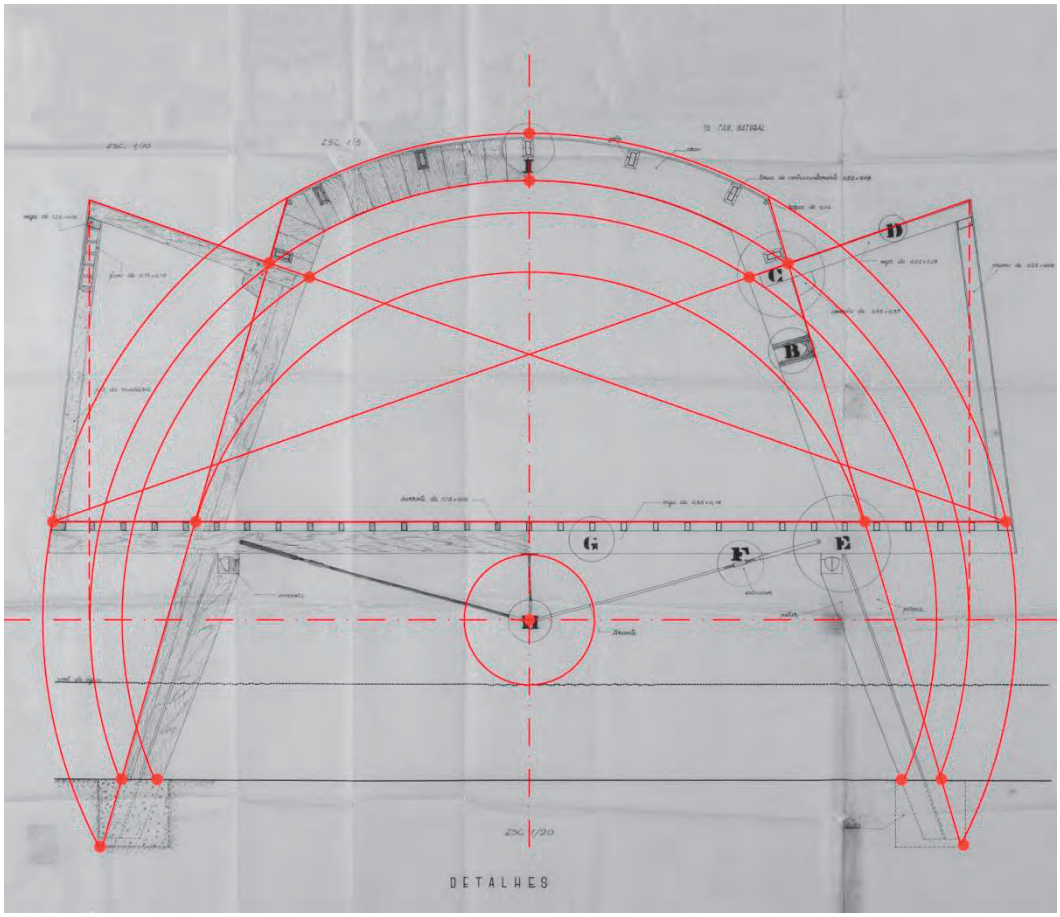
Esquema nº 3

A composição do pavilhão assenta na sistematização construtiva e técnica com a anulação da ortogonalidade entre as verticais e horizontais, na definição dos volumes principais – nave em arco e galerias laterais – e dos elementos arquitectónicos associados aos percursos e acessos.
A configuração do volume e a modelação do espaço estruturam-se a partir da definição de um elemento estrutural – pórtico em arco – que, através da sua individualização formal, se repete modelando o espaço interior, disciplinado por um traçado geométrico rigoroso articulado por uma métrica base constante.[129]

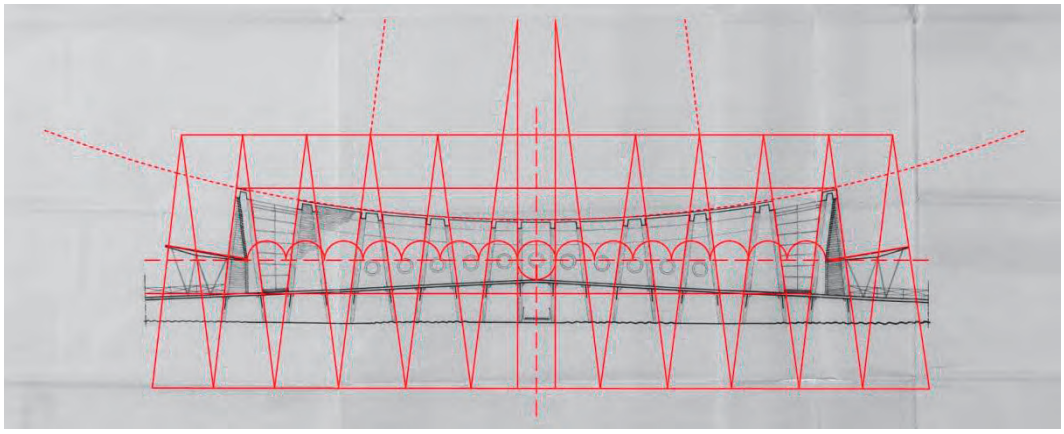
A planta parte de um rectângulo, quebrado em duas partes, numa proporção de 5 para 9, modelado por uma medida base única, "A" – 2,5 m – que determina a inflexão do volume e a dimensão dos espaços laterais aos pórticos, acelerando a perspectiva interior. A dimensão do lado inferior do rectângulo aproxima-se da secção de ouro, proporção recorrente na composição da Habitação Eurico Cunha,[130] que, neste caso, se poderá interpretar como um processo auxiliar na procura do dimensionamento do volume associado à noção da proporção. Os remates nos topos do volume, que inscrevem os respectivos acessos laterais, cumprem a mesma medida base com o negativo da porta inscrito num quadrado, transferindo a medida para o corte transversal do pavilhão.
Assim, verifica-se que a complexidade visual da configuração do volume decorre de um traçado compositivo rigoroso que trabalha o rigor da geometria com a sistematização da medida, como instrumentos de harmonia da forma e do espaço que daí resulta. O sentido de proporção está presente noutras componentes do conjunto com destaque para a medida da secção do pórtico 0,50 x 0,35 m, com os 0,50 m inscrevendo-se como um quinto da medida "A" – 2,50 m – enquanto a largura de 0,35 m será um quarto da parede entre os óculos – 1,40 m – que enquadra visualmente a estrutura.
A desmultiplicação da medida estará associada à procura de uma estruturação racional do conjunto, contudo, em Mário Bonito, a medida e o traçado geométrico serão mais do que sistematização construtiva ou compositiva, serão instrumentos primordiais do desenho, como se verificará no corte do perfil do pórtico.

---

[129] Ver esquema nº 2 e 3 – análise compositiva sobre plantas.
[130] Habitação Eurico Cunha, Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia (1948/49).



Esquema nº 4



Esquema nº 5

A premissa da estrutura, na formulação do espaço interior, é clara: *"A ossatura que está para o edifício como o esqueleto para o animal e que foi nossa intenção não esconder (…)".*[131]

A estrutura e a sua respectiva modulação cumprem o traçado geométrico presente na restante composição. Os pórticos em arco, com um ritmo constante de 2,5 metros, individualizam-se e libertam-se na parte central da composição; com o alargamento da plataforma expositiva e associação aos pares marcam um segundo ritmo na parte superior dos arcos, modelando e ritmando o espaço interior. O desenho de composição e respectivo traçado geométrico da asna tipo e a sua relação com os diversos elementos arquitectónicos serão determinantes para a modelação e proporção do espaço interior. O traçado assenta na definição de várias circunferências concêntricas que, à medida que se multiplicam, determinam os alinhamentos entre os diversos elementos arquitectónicos e definem as suas respectivas localizações dentro da composição simétrica.[132]

O centro das circunferências coincide com o nó do tirante inferior que, a partir deste ponto, disciplina a composição definindo, inclusivamente, relações que não participam directamente no volume ou na caracterização do espaço interior, como os casos da inscrição do extremo da sapata ou a definição da cota do pavilhão em relação à linha de água do lago.

Esta composição apresenta o mesmo princípio que o traçado geométrico utilizado na implantação do pavilhão e na relação que estabelece com as construções e elementos envolventes. Este desenho, que parte da noção geral do conjunto à definição pormenorizada do pórtico, revela uma racionalidade e um rigor projectual que terá reflexo na qualidade e coerência formal da sua proposta.

As duas áreas de acesso, nos extremos opostos, são definidas pelo desenho particular do pano de fundo associadas a uma pala exterior e às rampas de acesso, em curva, revestidas pelo mesmo material.

---

[131] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

[132] Ver esquemas nº 4 e 5 – análise de traçado sobre o desenho de pormenor da asna tipo e sua repetição na modulação do espaço.

A introdução de um pano de vidro vertical, entre os pórticos do segundo módulo, rompe com o revestimento contínuo de madeira, enfatizando os dois momentos excepcionais de acesso e de antecâmara ao espaço expositivo, tanto na caracterização do espaço interior como da volumetria exterior. (Vol. 2, p. 29, Des. 7) Estes dois momentos constituem volumetricamente os remates laterais da composição, rompendo – como um corte à faca – a aceleração da forma do volume com uma reduzida altura do pavilhão, na parte central, provocada pelas curvas da parte superior e a sobrelevação da parte inferior, soltando os pórticos inclinados, agrupados em pares. (Vol. 2, p. 27e 29, Des. 6 e 7)

A presente proposta incorpora princípios compositivos e processos de desenho que procuram explorar novas formas através do progresso industrial e construtivo. As referências a Auguste Perret e Le Corbusier, em termos de pensamento arquitectónico e de interpretação do programa, são fundamentadas por passagens específicas na memória descritiva. No entanto, poder-se-á alargar estas influências às imagens de diversas obras de Auguste Perret em Paris, onde a estrutura em betão assume autonomia e uma plasticidade própria na caracterização do espaço, como os exemplos dos *Studios Olivier-Métra*, de 1921/25, e o surpreendente interior da *Fábrica de confecção Esders*, na avenue Philippe Auguste, de 1919, com elegantes arcos inscritos no espaço central de pé-direito triplo. [133]

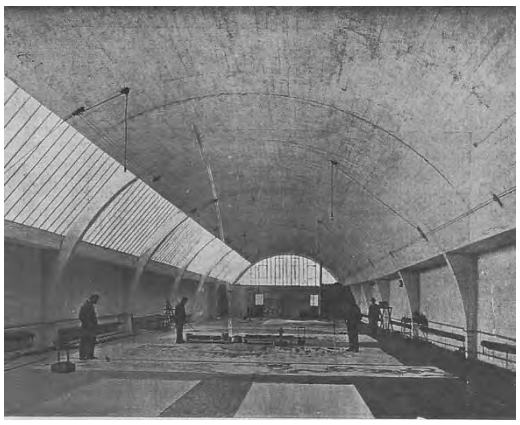


Fig. 42 Auguste Perret, *Studios Olivier-Métra*, de 1921/25

Fig. 43 Auguste Perret, Fábrica de Confecção *Esders*, na avenue Philippe Auguste, de 1919

[133] As duas obras, datadas de 1919, estão retratadas no número dedicado à obra dos irmãos Perret, Auguste e Gustave, *L´Architecture d´Aujourd´hui*, nº VII, Outubro 1932, p. 54-56.

O sobrelevar o pavilhão, soltando a parte inferior dos pórticos em arco, alusão aos *pilotis,* com várias direcções e geometria de acordo com o ângulo de visão, remete não só para um dos cinco pontos da linguagem corbusiana, como, ainda, aprofunda a liberdade do seu desenho em termos formais. Neste caso, o desenho e ritmo dos apoios remete para um diálogo com a natureza, expresso na memória descritiva: *"apoios esbeltos e ritmados o que muito viria enquadrar-se no próprio ambiente arborizado do Parque."*[134]

O aprofundamento formal do princípio *dos pilotis* estará presente na obra de Le Corbusier, de forma excepcional com diversas geometrias, do qual se poderá destacar, para este caso, o desenho dos elementos estruturais do Convento St. Marie de La Tourette, de 1953/57. A aparente aleatoriedade da estrutura, como suporte de um volume, será também explorada por Le Corbusier, quando confrontado com a necessidade de a implantação do edifício estabelecer um diálogo com a paisagem natural, neste caso a acentuada topografia e o bosque longínquo.

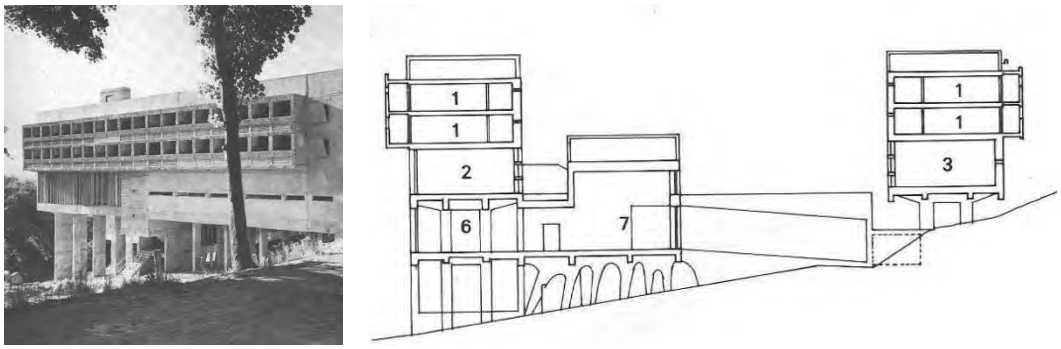


Fig. 44 e 45 Le Corbusier, Convento St. Marie de La Tourette, de 1953/57

As obras dos arquitectos, com ênfase na exploração e manipulação da natureza dos materiais aplicada à indústria da construção, publicados na revista *L´Architecture d´Aujourd´hui*, como Pierre Charreau (1883-1950) no caso da Casa de Verre, de 1928/32, predominante em ferro e tijolo de vidro, Henri Prouvé com estudos sobre prefabricação na *VII Exposição de Habitação*, em 1947, e o seu irmão Jean Prouvé (1901-1984), com o desenho de elementos

[134] Ibidem.

estandardizados ou produzidos em série, incluindo mobiliário,[135] serão potenciais referências para o entendimento do *Pavilhão da Ilhas Adjacentes*.

Em termos construtivos, o pavilhão apresenta uma pormenorização com destaque para as plantas estruturais e para o pórtico tipo, composto por uma secção em "U", de geometria e traçado preciso.[136] (Ver Vol. 2, p. 31, Des. 8)
A madeira, como material dominante, será trabalhada em toda a sua dimensão estrutural e plástica, com secções diferenciadas – associadas, justapostas ou individualizadas – apresentando uma coerência formal de pormenor do geral ao particular.
A definição de elementos-tipo introduz o tema da prefabricação – estandardização dos elementos construtivos e de revestimento – apesar do uso de um material com conotações tradicionais, ao contrário do betão e do ferro com significação moderna. O primeiro excluído pelo carácter provisório da construção, a utilização do ferro introduziria uma complexidade na execução de elementos com formas precisas, dificilmente enquadrado na indústria ou tecnologia de construção portuguesa. No entanto, a opção estará também associada às características do local em que o volume se insere – num jardim – e à expressão plástica e formal pretendida, pela sua prefabricação.
"E a própria estrutura concebida, que não seria a única viável mas a mais expressiva, subordinada à pré-concepção dos elementos em jogo, poriam a solução a claro."[137]
A possibilidade da utilização de um único material para a concepção do pavilhão – o sistema estrutural/construtivo e o revestimento interior e exterior – será outro factor determinante, permitindo uma continuidade formal e plástica entre as várias partes do pavilhão.
Mário Bonito associará ao ofício de artesão a ideia da estandardização da construção com a sistematização das soluções em várias situações-tipo, o que revela a intencionalidade do seu desenho na transmissão de uma ideia.

[135] Em colaboração com Le Corbusier e Charlotte Perriand.
[136] Conforme explicitado no esquema nº 3.
[137] BONITO, Mário, Memória descritiva do trabalho "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", EBAP, 1947.

Na sequência da apresentação desta proposta na EBAP, Mário Bonito irá a Lisboa apresentar duas comunicações ao 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em conjunto com outros proponentes do grupo ODAM, onde defenderá a reinterpretação de conceitos e uma resposta actual e informada, através de uma *nova arquitectura,* aos problemas concretos do quotidiano desde a falta de condições da habitação até à importância da escala na relação do espaço com o seu utilizador, neste caso concreto, a criança.

A este propósito Sergio Fernandez concluirá, *"com uma comunicação culta e muito radical, depois de afirmar que os processos construtivos e as formas do passado, coberturas de colmo, adobes, alvenarias de pedra, etc. – deverão remeter-se para os museus, passando a ser substituídos pelos métodos técnicos estandardizados, defende que urge corrigir os conceitos de tradição e regionalismo e aplicar as novas técnicas e as novas formas*".[138]

Verifica-se que os princípios estruturadores da comunicação estão expressos na sua proposta para o Pavilhão das Ilhas Adjacentes, servindo este como laboratório experimental e futuro exemplo prático do processo de procura e do significado que a arquitectura deverá assumir, ou seja, *"nenhuma obra de arte se mede em extensão, mas em profundidade".*[139]

A importância da comunicação *Regionalismo e Tradição*, para o futuro enquadramento da arquitectura elaborada na EBAP, está expressa na citação das palavras de Mário Bonito, a par com Alfredo Viana de Lima e Herculano Neves/Celestino Castro, no texto introdutório de Manuel Mendes, sobre os trabalhos apresentados ao CODA nos anos 50:

"Em tempo de pós-guerra – época de aceso debate internacional e de revisão disciplinar – os arquitectos portugueses consolidavam e consubstanciavam definitivamente o seu direito de cidadania, de liberdade criativa, num voto de louvor às formas novas; nesse voto associava-se a arquitectura do novo à expressão do desejo de conquista das liberdades democráticas."[140]

---

[138] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 62.
[139] BONITO, Mário, Memória descritiva, Op. Cit.
[140] MENDES, Manuel, *"Entre a autonomia criativa do «novo» e a crítica ao espaço indiferenciado, ao modelo transferível – os compromissos realistas do «estilo internacional»", rA Revista de Arquitectura ()*, Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, nº 0, Outubro 1987, p. 25.

Fig. 46 e 47 Fotografias da maqueta original, *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, apresentada ao CODA

A procura e a síntese arquitectónica expressa no *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* e transmitida nas comunicações *Regionalismo e Tradição* e *Tarefas do Arquitecto*, que serão aprofundadas nas suas futuras obras e textos, enquadram-se nesta condição cívica do exercício da profissão e personificam a "*liberdade criativa, num voto de louvor às formas novas*".[141]

Perspectivados estes dois momentos, em conjunto, poder-se-á considerar que estamos perante uma das singulares posições *manifesto*: *teórico e prático*, no final dos anos quarenta, na sequência dos textos de Francisco Keil do Amaral – a série de quatro artigos intitulados "A moderna arquitectura holandesa", de 1943,[142] "O problema da habitação", de 1944, e a série de seis textos intitulados "Maleitas da Arquitectura Nacional", de finais de 1947 e inícios de 1948, a par com o texto de Fernando Távora "O problema da casa portuguesa" (1945 e 1947) e seu trabalho de CODA, "Uma casa sobre o mar" (1950).[143] Estas posições marcarão o processo e o caminho na procura de uma *nova arquitectura,* interpretando as necessidades da sociedade mas, sobretudo, reinterpretando os modelos importados, através dos seus princípios teóricos, adaptando-os à circunstância portuguesa.

[141] MENDES, Manuel, Op. Cit.
[142] Os artigos "A moderna arquitectura holandesa", publicados na *Seara Nova*, nº 810 (20 Fevereiro 1943), nº 811 (27 Fevereiro 1943), nº 812 (6 Março 1943) e nº 813 (13 de Março 1943).
[143] Fernando Távora, dois anos mais novo, mas companheiro pontual/circunstancial na parte final do Curso Superior de Arquitectura, apresentará o trabalho de *Uma casa sobre o mar* ao CODA, em 1950, com um carácter muito semelhante ao *Pavilhão das ilhas Adjacentes* – ambos não construídos e radicais no programa/forma, mas sensíveis na leitura/integração no lugar – o de *manifesto*.

1950/62

Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*

entre a Rua Ciríaco Cardoso e a Travessa de Cima, Porto

Fig. 48 Situação actual

Fig. 49 Fotografia aérea com enquadramento do terreno da Cooperativa *O Lar Familiar*, 1939

O Bairro de habitações económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*,[144] para um terreno sito à rua Ciríaco Cardoso,[145] de 1950,[146] com o objectivo de uma máxima rentabilidade económica – execução do maior número de casas possível –, será condicionado programaticamente, pela tipologia unifamiliar imposta e pelas características do terreno – sua localização, configuração e topografia.

A encomenda, com a particularidade programática de "*construir um bairro de moradias para os seus associados*"[147], não possibilitará a Mário Bonito implementar o modelo de cidade, que assenta no princípio da alta densidade com a introdução da respectiva tipologia do *bloco plurifamiliar,* defendidas por várias teses/comunicações no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, com destaque para "Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional e do Problema português da Habitação", manifesto do grupo da ODAM, e em sucessivas manifestações públicas.[148]

A Primeira Exposição do grupo da ODAM no Ateneu Comercial do Porto, em Junho de 1951, será um dos pontos altos destas manifestações, com a divulgação dos "*princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes*".[149] Verificar-se-á que a participação de Mário Bonito não inclui o Bairro da Cooperativa *O Lar Familiar*, com o anteprojecto já entregue na Câmara, mas somente o *Edifício do Ouro* que será apresentado para licenciamento, também em fase de anteprojecto, em final de Setembro desse ano.

---

[144] A designação do projecto tem como referência a memória descritiva e o rótulo dos desenhos – CMLF*,* poderá ser interpretado como *Conjunto de Moradias do Lar Familiar* ou *Cooperativa de Moradias Lar Familiar*. (Ver Vol. 2, p. 267 a p. 312)

[145] Localização indicada no requerimento de licenciamento de 14 de Janeiro de 1954.

[146] Ano de entrada do requerimento nº 8232/50 para apreciação do anteprojecto; aditamento com desenhos datados de Dezembro de 1953 (1ª fase); licença de construção nº 653, de 31 Outubro 1955; ocupação do conjunto sem licença de habitabilidade a partir de 1958. Projecto executado com a colaboração de Augusto Amaral.

[147] Cooperativa "O Lar Familiar", requerimento nº 823, de 14 Janeiro 1954, aditamento ao anteprojecto.

[148] Nos anos de 1948/49 destacam-se dois momentos relevantes no debate e defesa dos ideais do Movimento Moderno no Porto: "Uma mensagem e um telegrama" que Arquitectos do Norte enviaram ao presidente da Câmara Municipal do Porto e ao presidente da Assembleia Nacional, Fevereiro de 1948 e Março de 1948, respectivamente, e a "Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal" sobre da imposição dum estilo às novas edificações, fomentada pela ODAM, Outubro 1949.

[149] "Objectivos do O.D.A.M. – 1947", *ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos, 1947-1952*, compilado por Cassiano Barbosa, Porto, 1972, p.19.

Esta opção poderá estar condicionada pelo facto de o programa assentar no princípio de baixa densidade, com a tipologia unifamiliar associada ao modelo da *casa com jardim* de propriedade individual, em contraponto à ideia da habitação plurifamiliar, com o modelo base do *bloco* e respectiva sistematização construtiva e formal.

Contudo, o propósito da encomenda, partindo de premissas programáticas defendidas pela propaganda político-governamental e ao gosto dominante dos associados,[150] será reinterpretado como um modelo urbano, que subverte formalmente o plano-tipo defendido e aplicado pelo regime,[151] respondendo às condições programáticas *individuais* com um desenho de *urbanidade colectiva* a partir de princípios conceptuais e formais enraizados na Arquitectura Moderna, desenvolvidos nos anos vinte.

Os temas principais de concepção apresentam-se, em termos urbanos, com uma clareza na articulação e hierarquização dos elementos urbanos, com o respectivo rigor compositivo e geométrico no traçado e na proporção das partes do conjunto. Nas unidades habitacionais destaca-se a racionalização da distribuição funcional, a composição dos alçados através da individualização dos elementos arquitectónicos e o rigor compositivo na resolução do rés-do-chão em diálogo com o espaço público e a afirmação do remate superior na escala e no desenho de continuidade da rua.

O princípio de implantação e a respectiva volumetria dos conjuntos habitacionais cumprem, por completo, os objectivos do programa – viabilizar economicamente o conjunto, tendo em conta o princípio da repetição do lote com habitação individual com jardim –, considerando o equilíbrio entre os requisitos do individual – condições do lote e casa – e do colectivo – a noção de continuidade e de conjunto da proposta.

---

[150] Em entrevista/conversa com alguns dos associados e moradores originais, confirma-se a preferência, na época, pela moradia em detrimento da habitação plurifamiliar em bloco.

[151] *"(...) eram subjacentes aos programas arquitectónicos de obra pública, a expressão formal de ideia de Nação e da ideia de sociedade. Conveniente a tais, propósitos, a habitação permitia, em simultâneo, a ilustração do modelo social e do modelo arquitectónico e urbano: a família modesta e digna, plena proprietária da casa própria, dotada de jardim e quintal (reminiscência de ruralidade ancestral), composta com recurso aos elementos típicos caracterizadores da "nossa casa" e ordenada em conjunto por adição parcelar, em extensão moderada, até alcançar dimensão de tecido urbano que lhe permitisse almejar o estatuto de arrumada "aldeia" na cidade."*
COSTA, Jorge da, "Bairros do Estado Novo", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* (Coord.: J. Figueira; P. Providência; N. Grande). Porto: OARSN e Civilização, 2001.

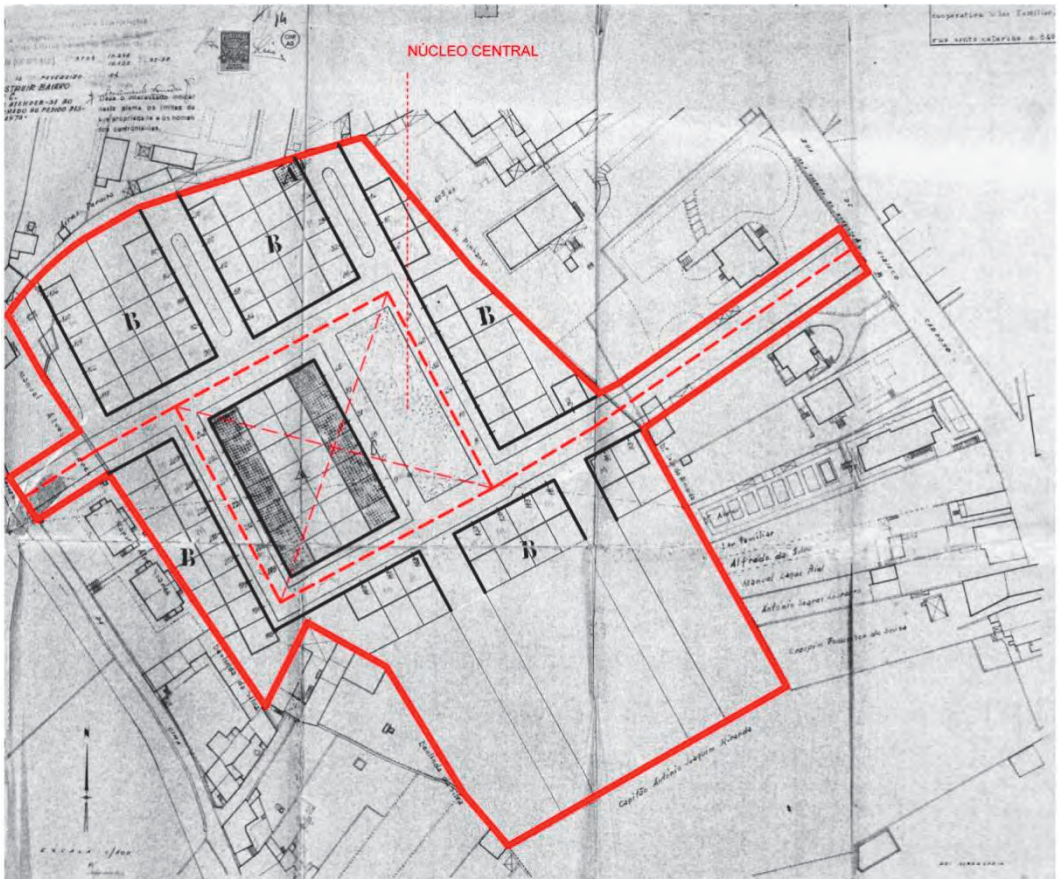
Mário Bonito desenvolverá uma proposta que contempla um modelo urbano estruturado por uma malha regular de quarteirões, constituída por dois tipos de habitações unifamiliares, de dois pisos, agrupadas em banda contínua que garantem a *unidade de propriedade* mas afirmam, através de um princípio compositivo e formal, a leitura de um conjunto coeso.

O terreno, de configuração irregular e de topografia acidentada caracteriza-se por uma área agrícola de interstício delimitada pelos lotes que conformam a avenida da Boavista a norte, a rua Ciríaco Cardoso a nascente, a travessa de Cima, de matriz rural, a poente e campos de cultivo a sul.
A área de intervenção, sem frente directa com o espaço público, coloca dois temas urbanos chave a resolver, a definição de novas frentes para colmatar os muros dos logradouros/lotes e a ligação da malha proposta à estrutura viária existente.
A definição dos pontos de contacto com a malha existente é fundamental no desenvolvimento do princípio geral de implantação com a ligação à estrutura viária a estabelecer-se em dois pontos opostos que estruturarão o desenho da malha proposta, a sua orientação e escala, com a respectiva proporção dos quarteirões.

Mário Bonito, três anos antes, teve oportunidade para desenvolver uma proposta para a implantação de um conjunto habitacional,[152] enquanto funcionário da DGSU, onde abordou temas urbanos semelhantes. (Ver Vol. 2, p. 395)
Na respectiva memória descritiva assinala a estratégia de intervenção e as preocupações urbanas sobre a implantação de um *Bairro de 102 Moradias para Pobres*, referindo-se concretamente à importância de aferir as distâncias entre o bairro e o centro cívico ou equipamentos existentes e à necessidade de criar áreas lúdicas no centro do novo conjunto.
"O bairro que se comporá de 102 moradias do tipo A, B, C sendo o primeiro tipo agrupado em blocos de 4 moradias e os dois últimos agrupados em blocos de duas (…).

[152] Projecto para a "Construção de Casas de habitação para as classes pobres", em Viana de Castelo – promovida pela Câmara de Viana de Castelo e Santa Casa de Misericórdia; documentação datada de 1946 a 1948.

Fig. 50 Jardim integrado no núcleo central



Esquema nº 1 Planta topográfica com 1ª fase – casas tipo A e B, Janeiro de 1954

O terreno para ele escolhido parece servir os fins em vista, embora se considere que a distância que o separa do centro cívico da cidade – 2.500 metros – torna o bairro um pouco excêntrico o que se agrava pelo facto de nenhum meio de transporte colectivo a diminuir, como acontece nas grandes cidades. (…)

Quanto ao traçado dos arruamentos e disposição dos blocos chamamos a atenção para o acidentado do terreno e posição de quadrante. Assim, conciliando estes dois factores primordiais, encontramo-nos, implicitamente, a desenvolver o traçado de arruamentos no sentido Norte–Sul, o que permitiu aos blocos a orientação Nascente–Poente.

Um jardim interior no centro do conjunto adaptável a recreio infantil e um arruamento arborizado, servem para dar escala, graça, frescura ao conjunto, auxiliando além disso a lógica, fácil e esquemática dispersão do movimento dos peões."[153]

O princípio de implantação do Bairro da Cooperativa *O Lar Familiar* integra algumas questões similares, a predominância da orientação a norte do terreno com a respectiva implantação das habitações a nascente-poente e a introdução de uma área lúdica no centro do conjunto, como rótula central que articula os dois arruamentos principais que interligam a nova malha à estrutura urbana existente. (Ver Vol. 2, p. 274, Des. 3)

A dimensão do jardim central, como espaço/quarteirão de descompressão caracterizado por duas linhas de árvores de grande porte, decorre da distância entre estes dois arruamentos principais, que proporcionam o quarteirão central adjacente e hierarquizam a estrutura viária.

Estes dois quarteirões apresentam-se como um núcleo estruturador da distribuição viária e da composição geométrica da malha regular, definindo dois quarteirões a norte e duas frentes que colmatam as irregularidades dos muros dos lotes existentes. O terreno, a sul, será reservado para uma possível ampliação do conjunto, com a indicação de dois futuros arruamentos que garantem a continuidade compositiva do conjunto, com a definição de um quarteirão central e duas frentes a colmatar os muros dos logradouros dos lotes existentes. [154]

---

[153] BONITO, Mário, Memória descritiva, datada de 18 de Dezembro de 1947, do projecto para a "Construção de Casas de habitação para as classes pobres", em Viana de Castelo.

[154] Ver Esquema nº 1 – análise sobre planta topográfica.

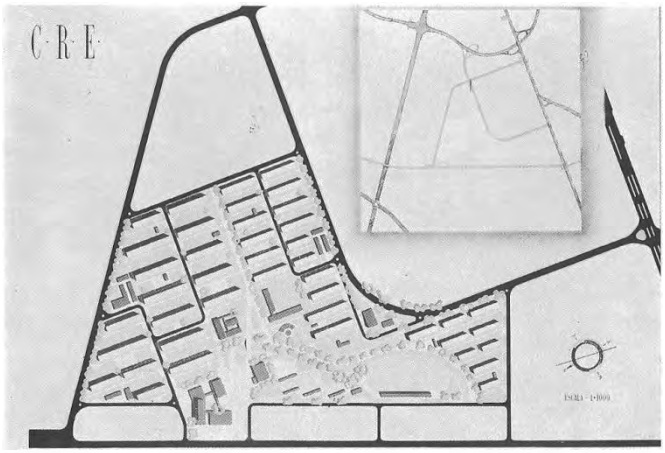
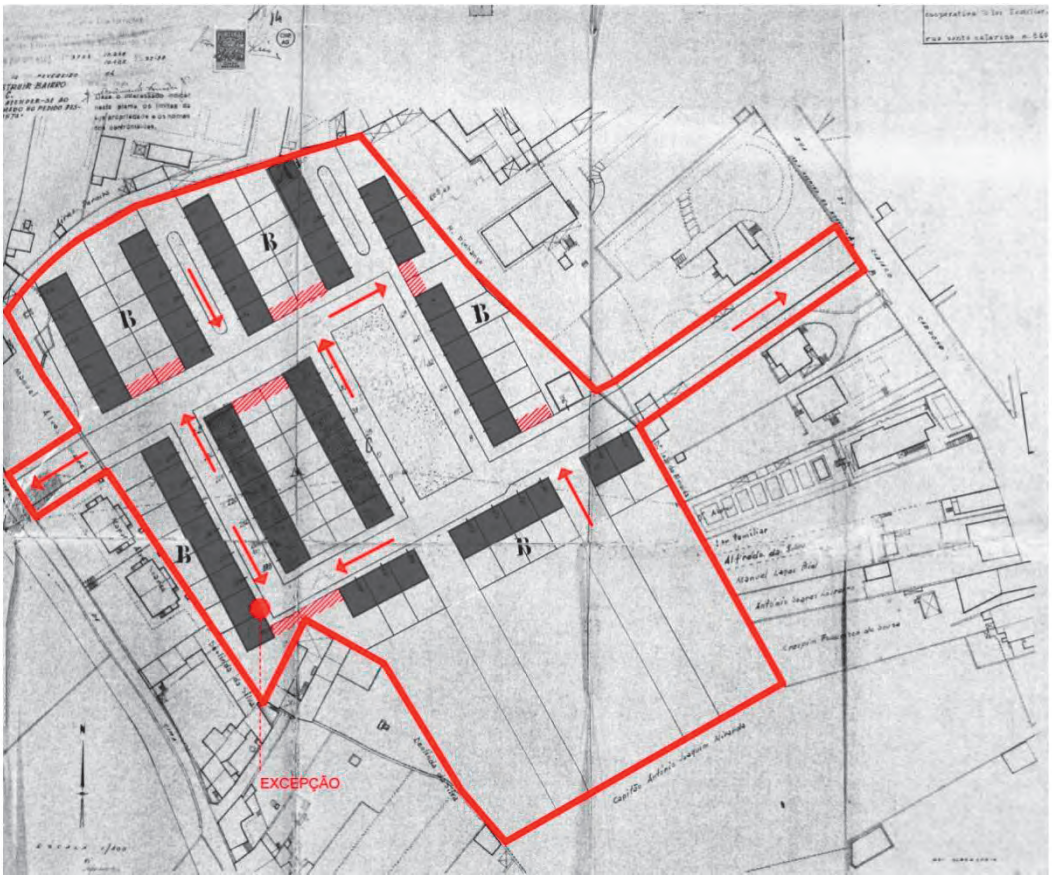


Fig. 51 e 52 Unidade Residencial de Ramalde, Fernando Távora, 1952/60



Esquema nº 2 Planta topográfica com 1ª fase – casas tipo A e B, Janeiro de 1954

O princípio viário assenta na definição de uma estrutura principal que, conjuntamente com o núcleo central, estabelece a ligação com a malha existente garantindo um circuito contínuo, e uma estrutura secundária associada aos acessos dos restantes conjuntos habitacionais com as ruas/espaço público à cota do passeio, organizadas por separadores ajardinados. Esta estrutura secundária, que desenhará a ampliação a sul do bairro, hierarquiza a malha atribuindo às ruas, sem saída, um carácter mais reservado e de apoio local, privilegiando o espaço e uso pedonal.

Este princípio anuncia um desenho de compromisso, entre o modelo urbano tradicional e a *cidade funcional* de Le Corbusier (CIAM V, 1933), cruzando a definição da *unidade quarteirão* com um espaço público envolvente hierarquizado funcionalmente – separação funcional – oferecendo áreas predominantemente de uso pedonal independentes da circulação automóvel de atravessamento, isto é, de ligação à estrutura viária existente.

Este princípio de hierarquização da malha está presente no desenho da estrutura base da Unidade Residencial de Ramalde (1952/60), de Fernando Távora, onde afirma, *"Procurou-se dimensioná-lo para permitir um mínimo de vida própria; o tráfego mecânico ia perdendo em importância à medida que se aproxima dum eixo central de peões, ligando as casas, o parque e o equipamento."*[155]

O desenho da malha apresenta um princípio de enfiamentos e enquadramentos com relações urbanas entre o conjunto edificado, que define a frente do quarteirão, e as áreas de jardim dos logradouros, caracterizados por muros baixos que enquadram os jardins e respectiva vegetação. A lógica da quadrícula regular, com os quarteirões alinhados e as vias com enfiamentos contínuos, é aqui preterida por uma lógica de descontinuidades e tensões, onde o significado do artificial/edificado se contrapõe ao natural/vegetação e vice-versa. Os remates dos arruamentos principais serão enquadrados pela ausência de edificação, ou seja, pela arborização e os baixos muros dos logradouros, com excepção de um ponto, condicionado pela configuração do lote confrontante, que marca/corresponde à inflexão do arruamento. [156]

---

[155] TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora*, Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 54.
[156] Ver Esquema nº 2 – análise sobre planta topográfica.

Fig. 53 e 54 *Bairro de Pessac*, Bordéus, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1925-28

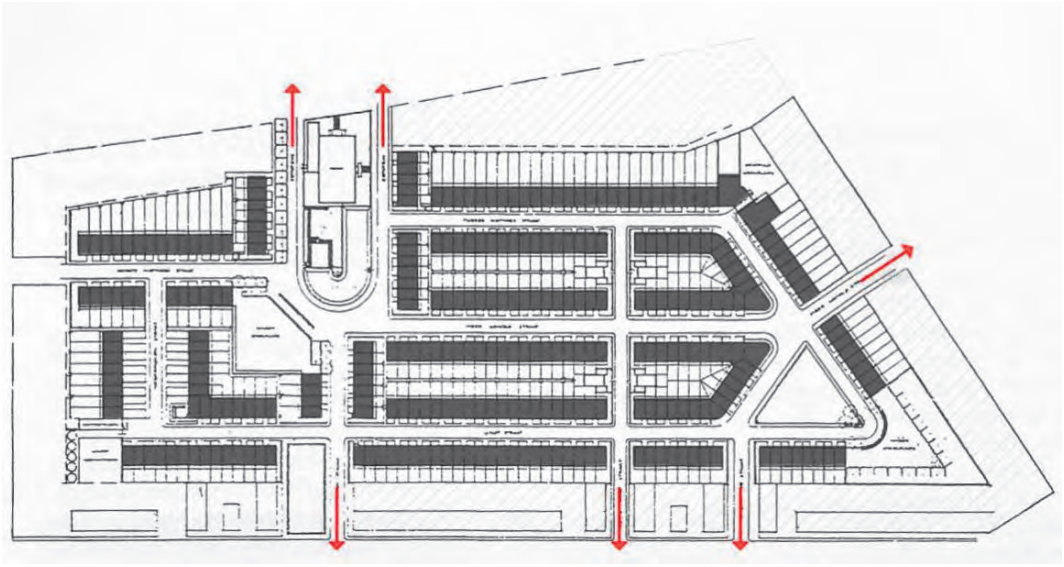


Fig. 55 Esquema sobre implantação *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, J. J. P. Oud, 1925-29

A premissa de interligar a natureza com o edificado – princípios subjacentes à cidade-jardim e às várias experiências ou utopias modernistas – será um dos temas-chave da composição urbana e arquitectónica deste conjunto.

O tema da natureza, associado ao bairro habitacional, com matriz no lote individual, remete para os estudos de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para o *Bairro de Pessac*, em Bordéus, de 1925-28. A proposta, com uma encomenda específica – Bairro de casas económicas destinadas à classe operária[157] –, apresenta um desenho de conjunto assente em diversas tipologias e associação volumétrica que caracterizam o perfil dos arruamentos e resolvem as transições e remates da malha com a prevalência da vegetação/natureza como elemento/factor de continuidade na leitura do conjunto e de humanização do bairro. O condutor de toda a composição será a relação das construções de implantação descontínua,[158] com o desenho contínuo das áreas verdes, como espaços lúdicos e complementares às habitações – interpretação do modelo da cidade-jardim – permitindo a variedade tipológica e formal das habitações agrupadas ou em banda à face da rua ou recuadas. O diálogo entre a proporção e geometria das várias volumetrias da edificação, com as áreas ajardinadas, introduz um equilíbrio das partes e afirma um sentido de conjunto urbano no desenho do Bairro.

Mas será a referência de J. J. P. Oud no Bairro Kiefhoek, em Roterdão, de 1925-29, que apresentará maior afinidade nos temas urbanos, com os princípios de implantação e composição da malha e a estruturação dos quarteirões a partir de habitações em banda contínua de dois pisos.

O conjunto de Kiefhoek, enquadrado no interstício de uma malha, organiza uma sequência de lotes que colmatam as traseiras dos lotes contíguos criando uma nova frente para o conjunto, e estrutura a parte central com cinco quarteirões

---

[157] *" (…) M. Frugés, industrial de Burdeos, en la carta en que encarga a Le Corbusier la realización del* Barrio de Pessac *exprese lo siguiente: «le autorizo a realizar y desarrollar sus teorías, hasta las consecuencias más extremas… Pessac debe ser un laboratorio, le autorizo a abandonar los sistemas constructivos tradicionales y a romper con todo lo convencional… En cuanto a la estética, ha de ser ésta el resultado de sus innovaciones, no deberá parecerse a la de las casas tradicionales, caras de construir y con un mantenimiento costoso, deberá ser contemporánea (…)»", Las formas de la residencia en la ciudad moderna – Vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras* (Carlos Martí, ed.), Barcelona: Edicions UPC, ETSAB, 2000, p. 89.

[158] Que incorporam as experiências da exposição do "Espirit Nouveau" de Paris e as teorias e inovações técnicas desenvolvidas no caso do Dominó e da Citrohan.

habitacionais articulados com uma área de equipamentos e áreas de jardim. O princípio de estruturação dos quarteirões, com dois corpos longitudinais definindo a frente de rua com os topos rematados pelos muros baixos do logradouro ou por um outro conjunto de habitações com jardim justaposto, apresenta-se como referência directa. O conjunto, com uma área superior de implantação, apresenta um programa multifuncional com equipamentos, jardins e comércios que enquadram os acessos ao conjunto, articulam as direcções excepcionais da malha e hierarquizam os arruamentos com vários acessos à estrutura viária existente.

O entusiasmo que sucedeu à viagem a Espanha, França, Bélgica e Holanda, no Verão de 1950,[159] não será certamente indiferente para esta aproximação de concepção. Contudo, mais uma vez, Mário Bonito não se fixará unicamente no modelo de J. J. P. Oud, mas irá reinterpretar os seus princípios urbanos cruzando-os com a experiência de Pessac, sem perder as referências corbusianas de composição na expressão formal do conjunto.

Os quarteirões serão desenhados, com dois corpos longitudinais que definem a frente do quarteirão, em diálogo directo com o espaço público, com os topos rematados pela silhueta lateral da volumetria das habitações em associação com os muros baixos do logradouro, em diálogo visual com a vegetação do jardim, com excepção dos topos a sul, encerrados por habitações, que utiliza o modelo predominante no Bairro de Kiefhoek. (Ver Fig. 55)

Fig. 56 Topo rematado pela silhueta lateral da volumetria, *Bairro O Lar Familiar*
Fig. 57 Topos rematados pela silhueta lateral da volumetria, *Bairro Kiefhoek*

[159] Mário Gabriel Bonito confirma relatos de Mário Bonito sobre o impacto que esta viagem teve no seu percurso, com destaque para a arquitectura holandesa.

Fig. 58 e 59 Conjunto de habitações, frente de rua, *Bairro O Lar Familiar* e *Bairro Kiefhoek*

A afirmação formal da individualidade de cada habitação no conjunto linear acrescenta novo tema à proposta de J. J. P. Oud, onde a unidade habitacional é diluída no desenho contínuo e uniforme da base envidraçada e do vão longitudinal no remate superior do volume. A leitura tripartida do alçado do Bairro de Kiefhoek será, também, transposta com o 1º piso – vãos e varanda – a constituir o elemento central através da ilusão de um terceiro piso provocada pela frente em fibrocimento. Porém, está composição não era a primeira opção de desenho, no processo de licenciamento, conforme se verá mais adiante.

Esta composição, com raízes nos princípios da edificação linear decorrentes das experiências da cidade-jardim e posteriormente desenvolvidas e adaptadas nas experiências da *Siedlung* do centro da Europa permite, em detrimento da valorização da *individualidade* sobre a ideia *do colectivo*,[160] afirmar a ordem geométrica do traçado e a regularidade da edificação com a respectiva sistematização construtiva e formal, valorizando o sentido do conjunto em diálogo com o individual.

Carlos Ramos desenvolverá uma dessas experiências com um estudo para um Bairro Municipal de Olhão, o "Bairro de pescadores da Fuseta", em 1929/30,[161] onde o conjunto forma um quarteirão com dois agrupamentos de casas-pátio,

[160] Princípio caracterizador da matriz dos projectos tipo para os bairros económicos defendidos e difundidos pelo regime do Estado Novo.
[161] As datas de projecto referenciam-se à publicação *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), p. 428, contudo o presente estudo de Carlos Ramos, representado pela imagem de uma maqueta, está datado de 1925. "Catálogo das obras Expostas", in *Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

associadas em banda, libertando um espaço central colectivo a partir do qual se acede às habitações e aos terraços nas coberturas. A repetição da unidade habitacional na conformação de dois lados do quarteirão, com os topos opostos rematados e o pátio interior caracterizado pelas expressivas escadas exteriores e o arco de acesso às habitações, conferem ao conjunto um desenho contínuo e coeso. Aqui o compromisso com o discurso oficial não será com o modelo urbano ou mesmo o sentido de propriedade – casa com jardim – mas na linguagem arquitectónica que cumpre *a "mensagem ideológica neo-ruralista"* com as "inevitáveis «açoteias»".[162]

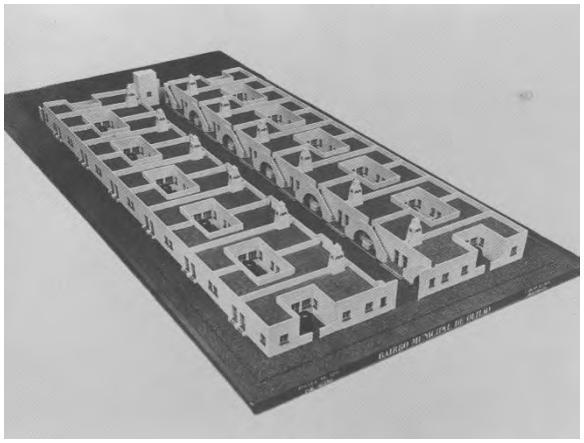


Fig. 60 Bairro de pescadores da Fuseta, Olhão, Carlos Ramos, 1925

Poderá afirmar-se que, no *Bairro do Lar familiar,* a utilização da estrutura do quarteirão como elemento de continuidade com a matriz urbana da cidade tradicional – manter a propriedade individual: casa com jardim – em contraponto com o agrupamento linear das habitações unifamiliares, através da sua associação em banda contínua e respectiva afirmação formal, revela um processo projectual caracterizado pela permeabilidade a diversos conceitos e discursos arquitectónicos, traduzidos num *desenho de procura*, onde as regras de intervenção não estão estabelecidas *a priori*.

[162] FERNANDES, José Manuel, *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa: IPPAR, 2003, p. 172.

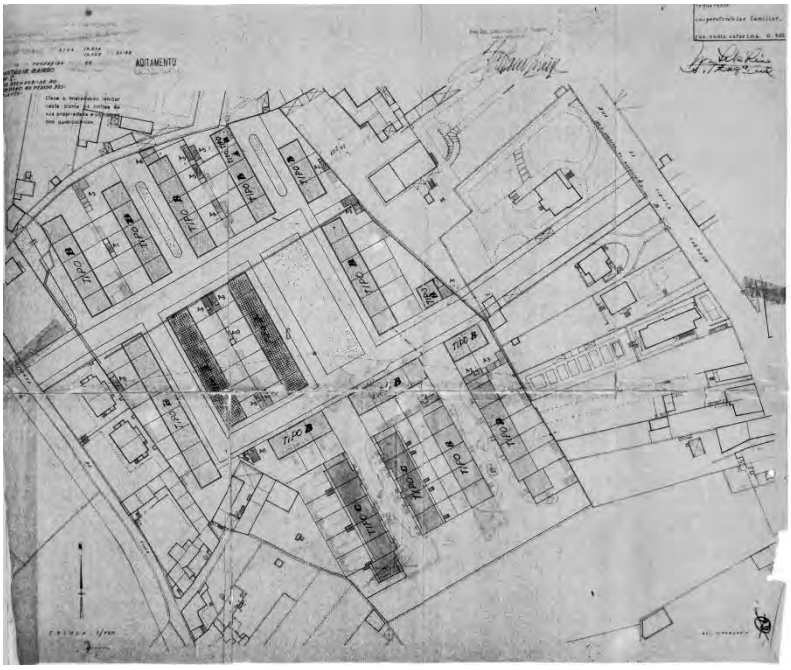


Fig. 61 Planta topográfica com 1ª fase – Casas tipos A e B; 2ª e 3ª fase

O processo de construção do conjunto, associado a Mário Bonito, é constituído por três fases principais, espaçadas no tempo, terminando com o pedido de legalização de parte da construção em 1962.

Em termos programáticos, a primeira proposta, referente às fases de anteprojecto e do projecto definitivo, assenta na definição de dois tipos de habitação, com 46 do tipo A e 15 do tipo B, num total de 61 casas, que correspondem à construção da primeira fase.

A análise desta fase incide sobre o projecto definitivo[163] dado que o anteprojecto, datado de 1950, foi perdido no tempo sendo impossível a sua consulta; contudo, a memória descritiva do projecto definitivo especifica o conteúdo do *"projecto de distribuição e implantação das casas"*[164] e enquadra-o com um sentido de continuidade com a proposta final.

"(…) Já do referido projecto constava, além daquilo que especificamente devia incorporar (implantação, densidade, rede de águas e esgotos, etc.), um anteprojecto dos conjuntos de moradias agrupadas em ala contínua, e sujeitos a dois tipos (A e B) que se diferenciam pelas áreas atribuídas aos respectivos compartimentos. O projecto que ora se apresenta, (…) refere ao plano definitivo

[163] Processo com desenhos datados de Dezembro de 1953, correspondente ao requerimento nº 823, de 14 Janeiro 1954.
[164] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto definitivo, datada de 12 Dezembro 1953.

das moradias, agora perfeitamente ajustadas não só ao regulamento das Edificações Urbanas, mas também à necessidade de obter-se a seriação dos elementos construtivos e a modulação adequada a um perfeito ritmo construtivo. Dum modo geral são válidas ainda as primeiras previsões constantes do projecto da urbanização, tendo-se apenas evoluído no sentido de obter economia (questão fundamental em casos desta natureza) e sujeição aos regulamentos em vigor."[165]

Será clara a continuidade do princípio de intervenção com a associação dos conjuntos e a definição dos dois tipos de habitações. Contudo, tendo em conta a importância da composição geométrica e o sentido de proporção das partes na definição e caracterização da obra de Mário Bonito, "*a seriação dos elementos construtivos e a modulação adequada a um perfeito ritmo construtivo*",[166] apontada na memória, levanta dúvidas quanto ao grau das alterações introduzidas na proposta, relativamente à composição volumétrica das habitações e respectivo desenho dos seus alçados.

A presente análise, sem mais elementos disponíveis, carece de confirmação definitiva sobre se a composição arquitectónica e a métrica conceptual – associada ao sistema métrico do *Modulor* – que se verificará na versão de 1953 e na sua respectiva construção, estavam já consideradas na proposta de 1950.

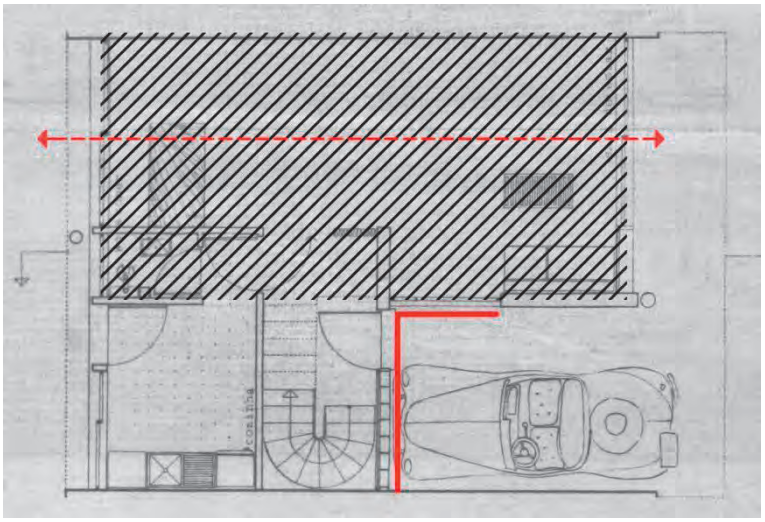
"As moradias desenvolvem-se em 2 pisos. No primeiro desenham-se as zonas de serviço e de recepção-estar-comer, enquanto que no segundo os quartos se distribuem em redor do acesso vertical que os serve. Os programas são mínimos admissíveis para o tipo de casal com filhos e as plantas organizam-se de tal modo que se torne viável pequena transformação de ampliação do programa (Garagem ou escritório no lugar do espaço livre que antecede a entrada) ou mesmo a ocupação do vão da cobertura para sótão de arrumos (variante A)."[167]

Verifica-se que as duas habitações partilham a mesma tipologia, organizando-se de forma clara com uma racionalização da distribuição, a partir de uma escada central associada na parede lateral de meação, e das respectivas funções com a

[165] Ibidem.
[166] Ibidem.
[167] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto definitivo, datada de 12 Dezembro 1953.

definição das áreas diurnas e nocturnas por pisos. (Ver Vol. 2, p. 277, Des. 5, Casa tipo A e p. 279, Des. 7, Casa tipo B)

Os dois tipos diferenciam-se, formalmente, pelas áreas atribuídas aos compartimentos, derivando da diferença na largura da frente do lote – 7 m e 8 m – e pelo afastamento da escada da parede de meação no "*tipo B*" que permite a relocalização do quarto de banho de serviço aumentando a área de apoio e de cozinha. A racionalidade da distribuição apresenta como temas principais o conjunto recepção-estar-comer, como um elemento longitudinal de espaços sequenciais com frente para os dois alçados, e a flexibilidade de uso do espaço exterior coberto, que define uma antecâmara de acesso à habitação ou na ampliação da habitação, como área complementar de escritório ou garagem encerrada.

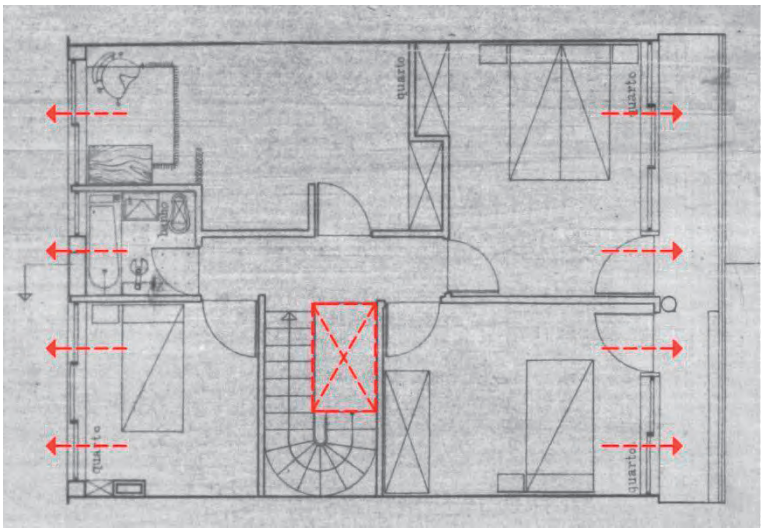


Esquema sobre Casa tipo A, piso térreo

A fluidez dos espaços interiores, associados ao programa do núcleo diurno, volta a ser o condutor principal de desenho de forma a proporcionar os diversos espaços, resultantes das reduzidas áreas do programa, em contínuo. A introdução de maior flexibilidade funcional e a redução dos espaços de circulação/distribuição à sua expressão mínima permitem associar a recepção e respectiva escada ao contínuo da sala *estar-comer* com um pequeno hall, definido pelo prolongamento do plano da entrada, como distribuição para o sanitário e cozinha. A percepção da profundidade total da habitação e a forma como inscreve os negativos interiores e exteriores, nos paramentos, altera a

escala do espaço, humanizando-o através da delicadeza de desenho das carpintarias interiores e do mobiliário fixo.[168]

A inserção da escada interior, com um desenho de lanços assimétricos, prolonga a fluidez do espaço para o piso superior através de um pé-direito duplo definido pelo varandim sobre o hall de entrada que permite articular os dois pisos de forma sequencial amplificando a dimensão reduzida das áreas.



Esquema sobre Casa tipo A, primeiro piso

A riqueza espacial deste percurso é determinante para enquadrar os quatro quartos de dimensão e configuração diferenciadas que, pelo desenho dos armários embutidos e pela proporção e localização dos vãos exteriores, promove a apropriação personalizada do espaço. A versatilidade, introduzida pela disposição dos quatro quartos, coloca em segundo plano a dimensão dos compartimentos, privilegiando a sua modelação espacial e relação franca com o exterior com vãos rasgados na largura total dos quartos.

A proposta assenta numa poética arquitectónica onde o princípio de desenho e respectivo dimensionamento dos espaços são informados pela sua percepção em movimento – *promenade architecturale* – interligando-os num cuidado equilíbrio entre a vivência interior e seu prolongamento para o exterior, num discurso coeso e unificador. O utilizador, com os "*olhos colocados diante de si, a*

[168] Esta composição e organização funcional afirmando a fluidez dos espaços internos estará presente na sua habitação Alfredo Guimarães da avenida Fernão de Magalhães, conforme já analisada.

1,60m acima do chão",[169] usufruirá das condições proporcionadas pelo desenho dos espaços na sua expressão mínima de dimensionamento das áreas mas máxima de funcionalidade e habitabilidade.

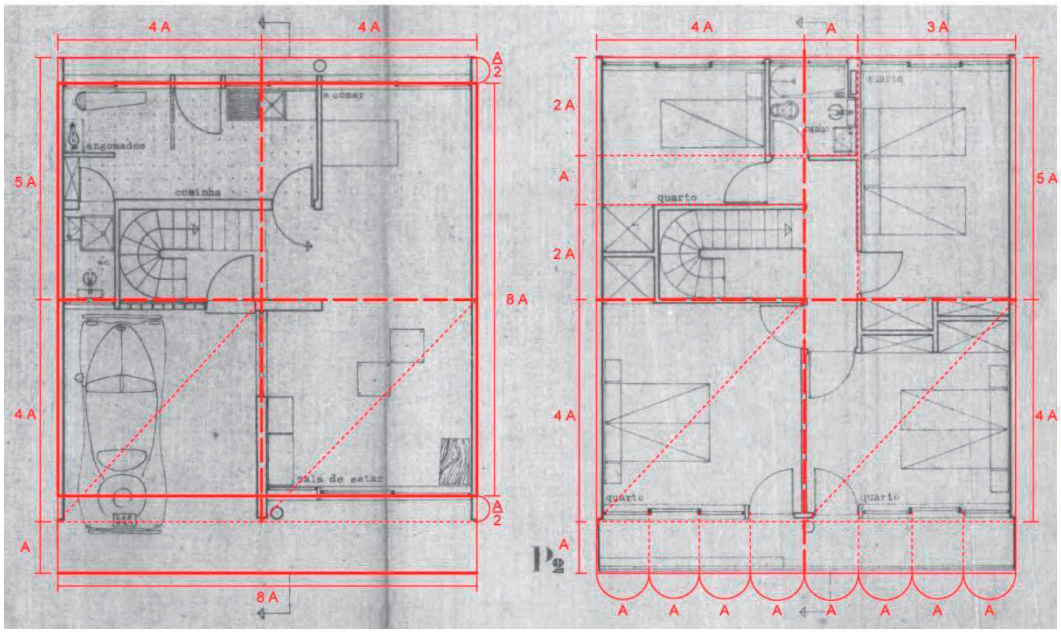
Outro tema corbusiano, no diálogo interior/exterior, será a introdução de um espaço exterior coberto como um negativo amplo no volume com carácter de antecâmara de recepção e resguardo da porta de entrada com o possível estacionamento automóvel, que remete para a habitação unifamiliar da rua Santos Pousada, no Porto, de Celestino de Castro, de 1948/51.[170]

Aqui, a aproximação será no sentido funcional e arquitectónico de uma antecâmara que prolonga o espaço exterior para o interior do volume, filtrado pela escala do negativo e pelo desenho delicado da sequência de elementos que enquadram a porta principal. A definição e caracterização deste espaço, com painéis prefabricados, enquadrados numa estrutura metálica, terão tradução no *Lar Familiar,* num desenho mais económico mas igualmente eficaz, associando um painel de tijolo de vidro e um vão horizontal à porta principal constituindo, assim, uma composição plástica que prepara e enquadra a passagem entre exterior e interior.

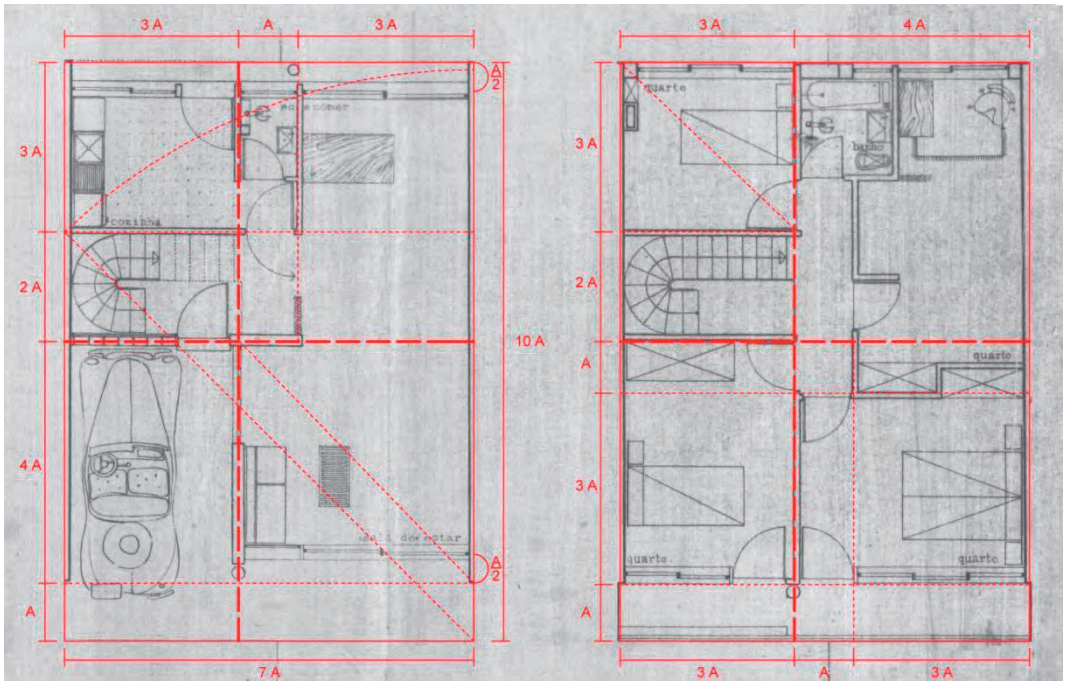
Fig. 62 e 63 Antecâmara de acesso, Habitação unifamiliar, rua Santos Pousada, 1948/51, e *Bairro O Lar Familiar*

[169] Le Corbusier in *Le Corbusier, conversa com os estudantes das escolas de arquite*ctura, 1943. Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 51.

[170] O Processo de licenciamento não se encontra nos arquivos da CMP nem nos SMAS do Porto, donde a datação do projecto não respeita o mesmo critério das outras obras referenciadas. Esta habitação será, também, referenciada em relação à composição do alçado, com o desenho de um vão longitudinal em tensão com um vão pontual, na análise do edifício da Rua do Bonfim com a Rua António Carneiro.



Esquema nº 3 Casa Tipo B



Esquema nº 4 Casa Tipo A

A composição geométrica, do espaço interior dos dois tipos, assenta na definição de um traçado que, a partir de uma métrica base, "A", disciplina e proporciona as várias partes do programa, tanto na largura da célula habitacional como na sua profundidade.

Verificar-se-á que o "*tipo B*",[171] com a frente estruturada em 8 partes e a profundidade em 10 partes, estrutura uma quadrícula que, com a afirmação de dois eixos, a cruzarem-se no centro da planta, dimensionam a antecâmara exterior, num quadrado de 4 partes, e localizam a escada interior com o respectivo acesso à habitação. A área de estar da sala comum reproduz a proporção da antecâmara, delimitada pelo prolongamento do plano da entrada, que define o espaço de recepção e resguarda a porta da cozinha. A área de serviço/apoio, com uma proporção de 3 por 5 partes, apresenta-se como um núcleo "técnico" fechado com acesso ao sanitário e ao logradouro.

O recuo da parede exterior, (½ A), em ambos os alçados, de forma a libertar a estrutura, permite explorar o princípio da fachada livre e inscrever o espaço interior num quadrado de 8 partes.

O piso superior obedece à mesma estrutura, com os elementos arquitectónicos a disporem-se na quadrícula, modelando os diversos espaços com os quartos hierarquizados a partir da sua proporção "4 x 4", "3 x 5", "3 x 4" e "3 x 3" partes. Apesar da variação de dimensionamento e orientação dos diversos quartos, a métrica de 3 ou 4 partes afirma uma continuidade da proporção dos espaços articulada com a dimensão dos vãos e a pormenorização da carpintaria interior – desenho sequencial dos elementos arquitectónicos – e traduz uma poética arquitectónica particular na caracterização do espaço interior.

O "*tipo A*",[172] com a mesma métrica compositiva e organizativa, estrutura a frente em 7 partes para as 10 partes de profundidade com a quadrícula, que ordena os vários elementos arquitectónicos no espaço, a inscrever os limites da planta da habitação, incluindo a varanda exterior do primeiro piso, num quadrado com a diagonal rebatida. A proporção da sala comum e a relação com as outras partes do programa, estruturadas pelos dois eixos, mantém o mesmo princípio com o acerto/redução da antecâmara exterior para 3 x 5 partes e o respectivo núcleo

[171] Ver Esquema nº 3 – análise de traçado compositivo sobre planta do r/c e piso 1 do tipo B.
[172] Ver Esquema nº 4 – análise de traçado compositivo sobre planta do r/c e piso 1 do tipo A.

de serviços/apoio para 3 x 4 partes. As áreas habitáveis, no rés-do-chão, apresentam a mesma área e proporção nos dois tipos, enquanto no piso superior dois quartos são acertados para diluir a menor frente da casa.
A importância da relação interior/exterior, como complemento de um programa com áreas mínimas, é aqui reforçada pelo espaço de antecâmara e sua associação ao corpo da varanda balançado sobre o passeio, que prolonga a utilização interior dos quartos.

Em termos de volumetria e de composição geométrica, os alçados dos dois tipos não apresentam diferenciação significativa com o módulo extra do "*tipo B*", integrado na composição da frente do lote, mantendo a expressão e métrica do espaço interior e a sua relação com o espaço público e respectivo logradouro.
(Ver Vol. 2, p. 277, Des. 6; p. 281, Des. 8)
Assim, poder-se-á formular uma hipótese em que o motivo para a definição dos dois tipos, tendo em conta a sua proximidade de composição e organização funcional, associada à exclusiva utilização do "*tipo A*" numa área específica e condicionada do conjunto – no quarteirão central –, será a necessidade arquitectónica de resolver um problema de desenho urbano e não alternativas validas aos diferentes agregados familiares ou modos de habitar.[173]
O desenho do quarteirão central encontra-se condicionado pela dimensão resultante da distância entre os dois arruamentos que estabelecem ligações directas à estrutura viária existente, conforme anteriormente explicitado.
Assim, a dimensão da frente do "*tipo A"* poderá ter surgido como resposta directa a um problema de desenho da implantação do conjunto, com o "*tipo B*" a constituir o módulo base de repetição nos restantes agrupamentos.
Poderá verificar-se, através dos desenhos apresentados durante o licenciamento,[174] a importância que Mário Bonito atribuiu ao desenho do quarteirão central, com um registo específico para este conjunto – alçado de conjunto designado por *Conjunto A* –, enquanto os restantes agrupamentos de

[173] O tipo A será utilizado de forma excepcional no remate pontual de um agrupamento de casas a norte condicionado em termos de frente pelo limite do terreno. Esta excepção não contraria os objectivos da hipótese formulada. (Ver Vol. 2, p. 274, Des. 3)
[174] Verifica-se que o aditamento referente ao Projecto Definitivo, com desenhos datados de 1953, será estruturado a partir da Planta de Implantação, à escala 1/500, dos desenhos específicos, à escala 1/50, dos dois tipos de habitação (A e B) e um desenho de conjunto, à escala 1/100, designado por "Conjunto A", para o quarteirão central definido exclusivamente pelo tipo A.

casas serão definidos, exclusivamente, através da planta de implantação (Planta Topográfica), em confronto com os desenhos de pormenor, escala 1/50, da habitação do "*tipo B*". (Ver Vol. 2, p. 274 a 281, Des. 3 a 10)

A condição que será determinante, na definição de diferentes tipos de habitação, será a flexibilidade permitida na interpretação e respectiva transformação da área de antecâmara exterior. As três opções, garagem aberta ou um espaço complementar à área da própria habitação, garagem encerrada ou escritório, conformam-se, na realidade, em três tipos distintos com reflexo formal e compositivo no conjunto. Esta flexibilidade permitirá alternativas concretas, em resposta às necessidades distintas dos associados, e apresentará uma significativa variedade na associação das habitações.

Contudo, esta flexibilidade está subordinada à mesma composição, de forma a não perder o sentido de conjunto pretendido, conforme alerta Mário Bonito:

"De qualquer modo o critério de transformação estaria não só dependente dos pareceres camarários mas também do autor do projecto, empenhado em solucionar pelo melhor para não destruir o equilíbrio geral, do Bairro, cuidado que desde já se demonstra pelo carácter imprimido ao projecto."[175]

Confirma-se, na memória descritiva, a intenção do desenho de conjunto e a composição unitária das habitações em integrar estas três opções, porém, no processo de licenciamento, para esta primeira fase, não constam desenhos com as duas novas variantes – incluir o espaço de garagem ou de escritório na célula familiar – nem um desenho com o agrupamento das casas a articular as três opções. Contudo, no aditamento final datado de Novembro de 1961, o "*tipo A*" e o "*tipo B*" corresponderão à versão da garagem aberta e da opção pelo escritório, respectivamente.

Através da leitura da obra construída, constata-se que a introdução do espaço de escritório, nas casas em situações de remate ou transição dos agrupamentos, estará associada à possibilidade de autonomizar um volume de garagem, complementando os enquadramentos visuais das diversas ruas, sobre os jardins privados.[176]

---

[175] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto definitivo, datada de 12 Dezembro 1953.

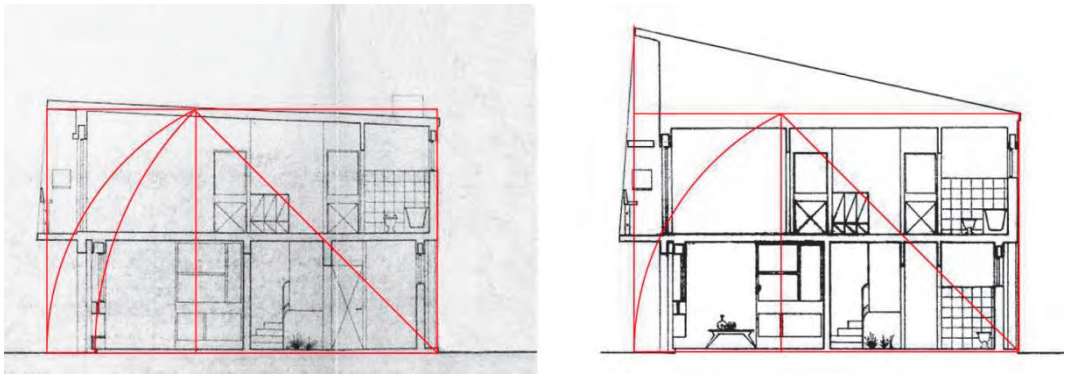
[176] As casas de remate dos agrupamentos permitem a utilização do logradouro, com acesso lateral, para a localização da garagem, aumentando às valências da habitação – área e usos – e introduzindo um novo volume na composição do conjunto.

Fig. 64 e 65 *Bairro O Lar Familiar e Bairro Kiefhoek*

"Do ponto de vista estético o problema estaria em conjugar as incidências de ordem geral (conjunto do Bairro e tipo de agrupamento) com as incidências de ordem particular (programa das casas e sua organização funcional) o que parece ter-se conseguido, prevê-se para já um tipo de cobertura em laje de betão armado impermeabilizado com cartões asfálticos. Todavia, se a economia desaconselhar tal solução, a variante A seria a solução total indicada."[177]

Com esta passagem da memória descritiva confirma-se que a versão construída do Bairro corresponde a uma versão alternativa, prevista na proposta inicial, e que o perfil da cobertura, com a correspondente frente em fibrocimento, considerado em análises actuais como elemento principal na construção do sentido de conjunto, não fazia parte do desenho. Verifica-se, em termos compositivos, que a proporção do volume – relação altura e profundidade – permite inscrever um quadrado e sua secção de ouro e o rebatimento da diagonal do mesmo quadrado na definição da profundidade do piso superior e do piso térreo, respectivamente.[178] O desenho do alçado principal apresenta algumas ambiguidades, na individualização do pilar e respectiva viga, na materialização da parede próxima – com uma provável estrutura aligeirada – e no elemento sobre o vão do piso superior que ainda não se autonomizou. No entanto, afirma os princípios base de composição com a ênfase na guarda corbusiana composta por vários elementos e o nicho, das *Unidades de Habitação,* no paramento do fundo.

[177] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto definitivo, datada de 12 Dezembro 1953.
[178] Esquemas nº 5.



Esquemas nº 5 Casa Tipo A, e variante A; Licenciamento de Janeiro 1954; Fase: Projecto

O elemento unificador do conjunto consistia no desenho horizontal e contínuo da varanda, associado à moldura que enquadrava o piso superior, aproximando-se ao modelo do *Bairro de Kiefhoek* com a continuidade garantida pelo elemento horizontal central – varanda e plano opaco, respectivamente.

Assim, os dois tipos base são complementados pela proposta de uma variante que introduz uma diferença volumétrica significativa no perfil das casas com repercussão na modulação e escala do conjunto. Esta proposta permite à Cooperativa optar entre a cobertura plana proposta *"impermeabilizada com cartões asfálticos"* e a variante com *"armação de madeira chapeada de fibrocimento"*. [179] (Ver Vol. 2, p. 281, Des. 9)

Verifica-se que Mário Bonito privilegiava a proposta base com cobertura plana, em detrimento da cobertura inclinada em fibrocimento, contudo, consciente das condicionantes económicas, resultantes do tipo de programa e de um fraco desenvolvimento da indústria e dos materiais de construção, coloca, em fase de licenciamento, esta segunda hipótese que será, conforme já verificado, a solução aplicada na totalidade do conjunto.

A opção pela configuração da cobertura, de uma só água, surge frequentemente referenciada,[180] aos estudos de Henri Prouvé sobre a concepção de um novo

[179] Ibidem.

[180] CARDOSO, Ariande Vinha, "O Bairro da Cooperativa «O Lar Familiar» Estado harmónico de viver" trabalho académico, disciplina História de Arquitectura Portuguesa II, 6º ano, Regente: Ricardo Figueiredo, ano lectivo 1994/95, TENREIRO, José Pedro de Galhano, *O Grupo ODAM: A construção do racionalismo Portuense*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, 2008, e ROSA, Edite, "*ODAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva",* 2005, remetem para esta possível referência.

elemento de construção prefabricado: "*élément-coque*", apresentado na VII Exposition de l´Habitation, em 1947, e publicado na revista *Architecture d'Aujourd'hui.*[181] Contudo, verificar-se-á que a cobertura tem como base o desenho de duas águas convergentes para uma caleira central, conforme expresso num dos volumes com maior profundidade, aliás, perfil este que explorará em vários projectos. Esta configuração poderá remeter para vários exemplos publicados na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*[182] mas, mais uma vez, o desenho corbusiano será decisivo com o exemplo do projecto da Maison M. Errazuris, no Chile, de 1930, e as correspondentes experiências na arquitectura brasileira, onde o recorte preciso do volume afirma a aresta viva como no perfil dos volumes do *Lar Familiar*, ao contrário dos remates arredondados do "*élément-coque*".

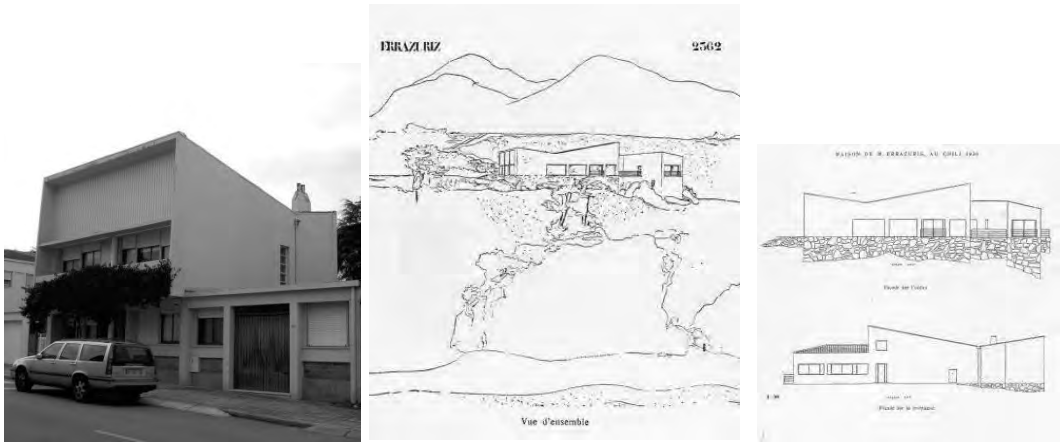


Fig. 66 a 68 *Bairro O Lar Familiar*, Cobertura com duas águas e *Maison M. Errazuris*, no Chile, Le Corbusier, 1930

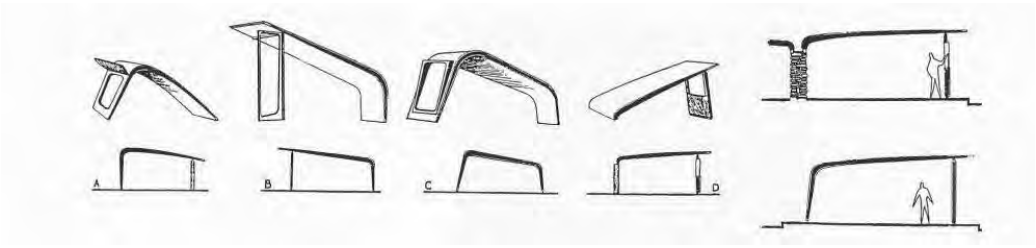


Fig. 69 Elemento de construção prefabricado: "*élément-coque*", Henri Prouvé, 1947

[181] Publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 34, Março 1951.
[182] Serão vários os números dedicados à habitação explorando a estandardização da construção: Nº 16, Dezembro 1946 – habitação colectiva; Nº 13-14, Setembro 1947, Nº 30, Julho 1950 – habitações 50, vol. 1; Nº 31, Setembro 1950 – habitações 50, vol. 2; Nº 34, Março 1951; Nº 46, Fev/Mar. 1953 – contribuition française à l´evolution de l´architecture 1. Habitation; Nº 45 Nov/Dez. 1952 – habitations colectives, entre outros. Estes números da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* integram a biblioteca pessoal de Alfredo Viana de Lima, informação obtida no Centro de Documentação da FAUP.

Os exemplos da arquitectura brasileira serão vários, destacando-se Oscar Niemeyer no Yacht Club, em Pampulha, Belo Horizonte, 1942, ou Affonso Eduardo Reidy[183] no Teatro Comunitário do Rio de Janeiro, 1950, e na Casa Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1952.

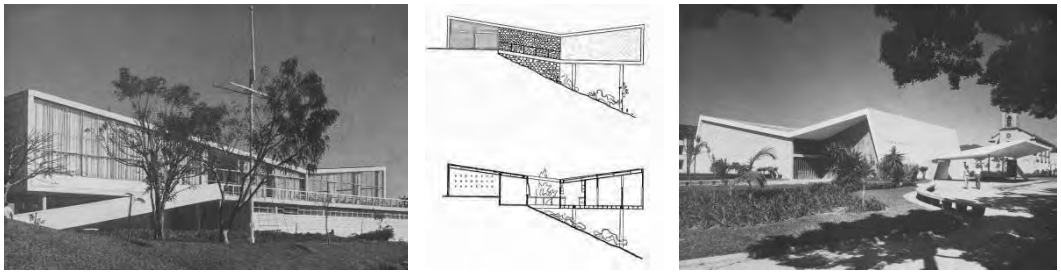


Fig. 70 a 72 Yacht Club, Pampulha, Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1942; Casa Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1952, e Teatro Comunitário do Rio de Janeiro, 1950, ambos de Affonso Eduardo Reidy

No entanto, no contexto português, a cobertura com duas águas convergentes será uma opção de desenho frequente nos arquitectos modernos no final dos anos 40 e subsequentes anos 50, sobretudo na habitação unifamiliar, como o exemplo da Casa Ruben A., 1948, de João Andresen; Casa Dimas, em A-Ver-o-Mar, de Delfim Amorim e L. Oliveira Martins; Casas Geminadas em Miramar, 1951, de A. Matos Veloso e Eduardo Matos e a habitação bifamiliar na rua S. João de Brito, Porto, 1957, de Alfredo Viana de Lima.

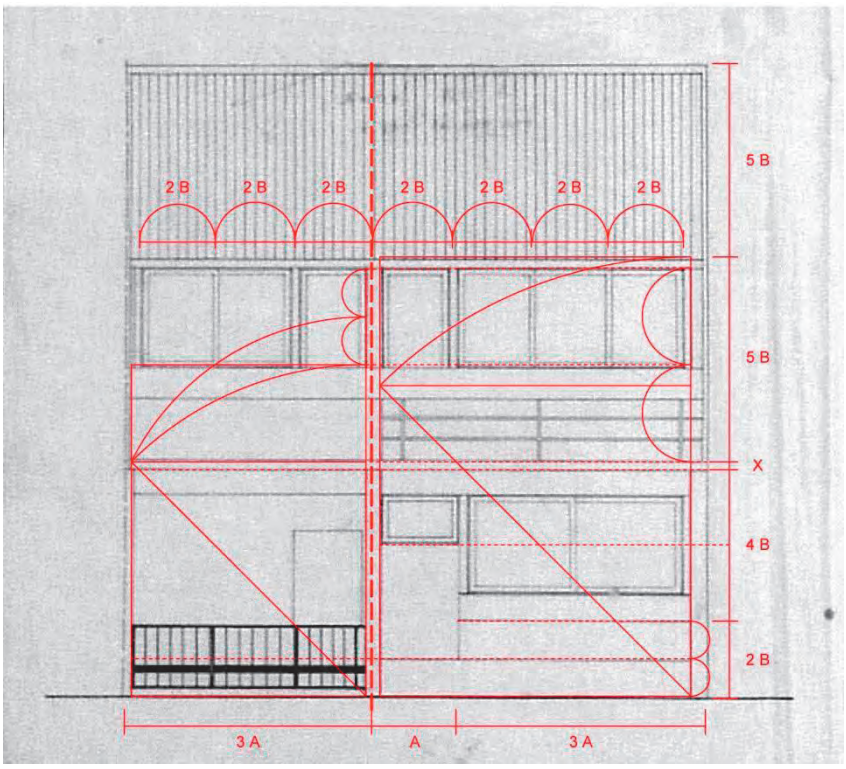
Fig. 73 Casa Ruben A. (Ruben Andresen Leitão), João Andresen, 1948

Fig. 74 Casa Dimas, Delfim Amorim e L. Oliveira Martins, em A-Ver-O-Mar, 1949

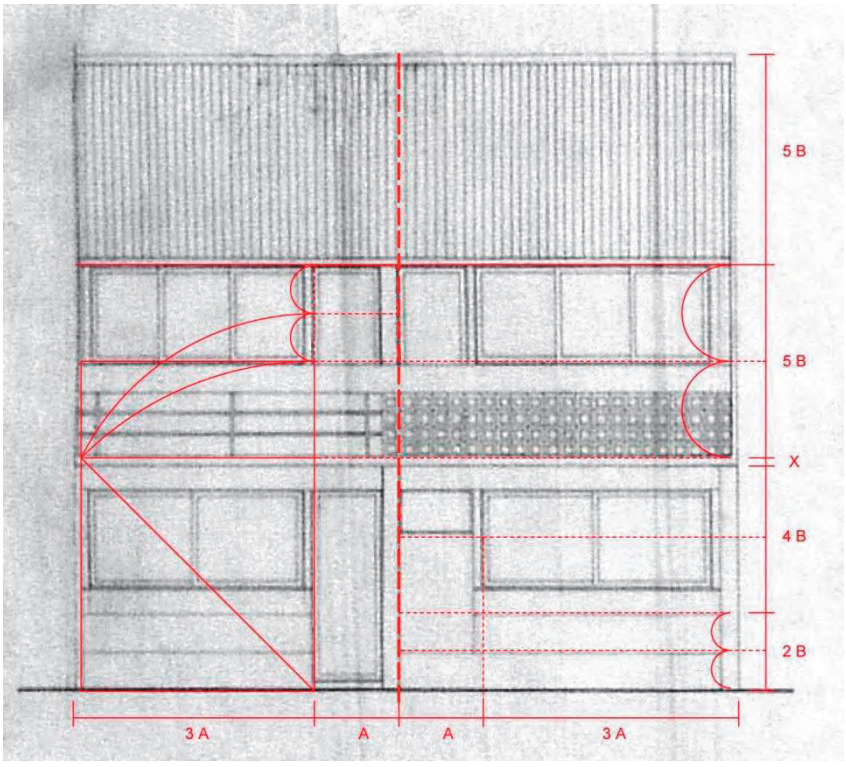
Fig. 75 Casas Geminadas em Miramar, A. Matos Veloso e Eduardo Matos, 1951

Fig. 76 Edifício na Rua S. João de Brito II, Porto, Alfredo Viana de Lima, 1957

[183] Ambos os autores estão presentes na publicação "Brazil Builds", de 1943, integrados na equipa projectista da obra do Ministério de Educação e Saúde, em conjunto com Lucio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernâni Vasconcelos, com Le Corbusier como consultor.



Esquemas nº 6 Casa Tipo A – aditamento final



Esquemas nº 7 Casa Tipo B – aditamento final

Mário Bonito incorporará este remate expressivo de conotação moderna, onde a função está associada a uma intenção plástica, não só pelas suas referências cultas, como, ainda, pelo facto de subverter a geometria convencional utilizada na arquitectura tradicional de uma cobertura com a caleira no perímetro do volume, permitindo a sua possibilidade de ocultação ou afastamento do plano dos alçados.

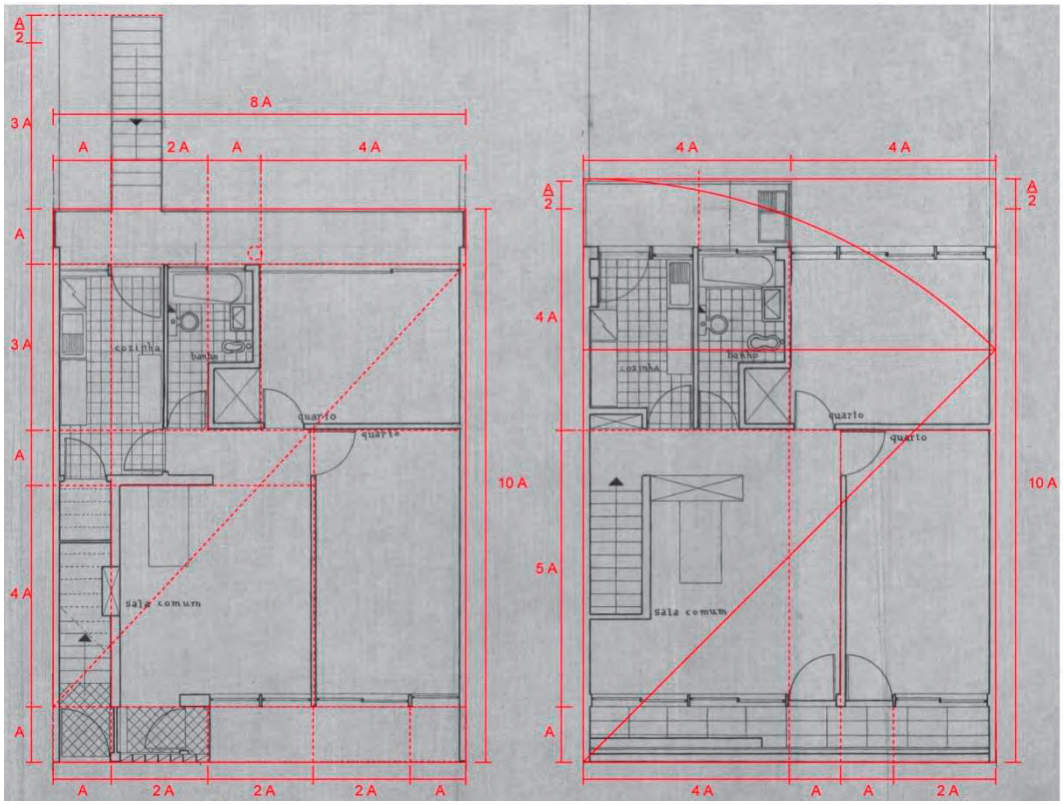
A composição volumétrica e o respectivo traçado geométrico dos alçados, nos tipos A e B construídos,[184] continuam a assentar na articulação da métrica que estrutura os espaços interiores, com um eixo central que disciplina os elementos arquitectónicos numa disposição assimétrica. O alçado da Casa tipo B, com escritório, explicita bem a importância da axialidade na composição com um desenho base simétrico quebrado unicamente por três elementos: o desenho assimétrico da guarda, a introdução de um canteiro, num primeiro plano, e a substituição da porta por um elemento opaco saliente originalmente de cor distinta.[185] A repetição da medida base "A" disciplina, não só localiza e proporciona os diversos elementos arquitectónicos – canteiro, guarda, vãos e moldura superior – como ainda a sua definição e caracterização – altura e profundidade do canteiro, preenchimento da guarda e a modelação dos caixilhos dos vários vãos.

O remate superior, resultante do desenho do vão da cobertura, de acordo com a variante, modela e proporciona a composição com uma moldura que engloba a varanda horizontal e uma pala solta sobre os vãos longitudinais no piso superior. A modelação do alçado em vários planos, com o recuo do rés-do-chão, em contraponto ao avanço da varanda do primeiro piso, articulado com a individualização dos elementos estruturais com ênfase no pilar isolado no alçado principal e sobre o logradouro, anula o princípio do volume compacto resultante da optimização programática de uma habitação económica.

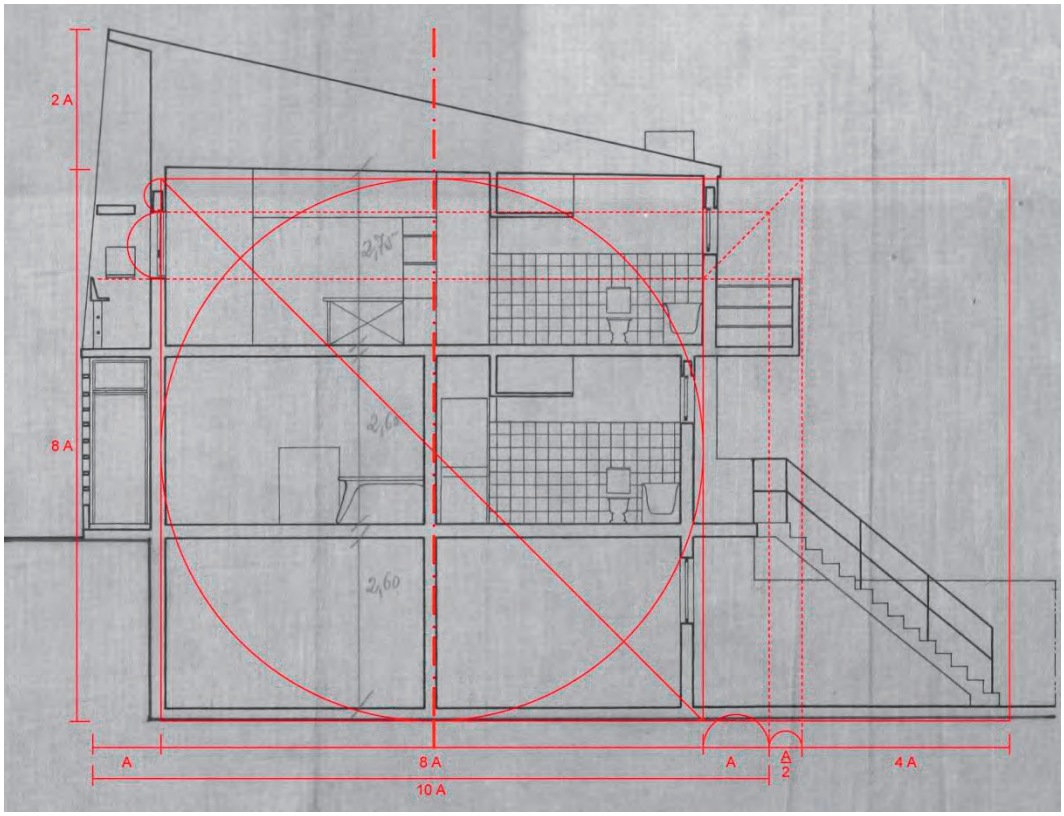
---

[184] Ver Esquemas nº 6 e 7 – análise sobre alçados principais do tipo A e B.

[185] As cores utilizadas neste projecto não resistiram à passagem do tempo, com a sua total anulação, no entanto relatos vários reportam o uso das cores primárias com destaque para o paramento saliente, justaposto à porta principal, com um azul forte. Informação obtida em conversas informais com António Pina e Alexandre Alves Costa sobre a recuperação de uma das habitações.



Esquema nº 8

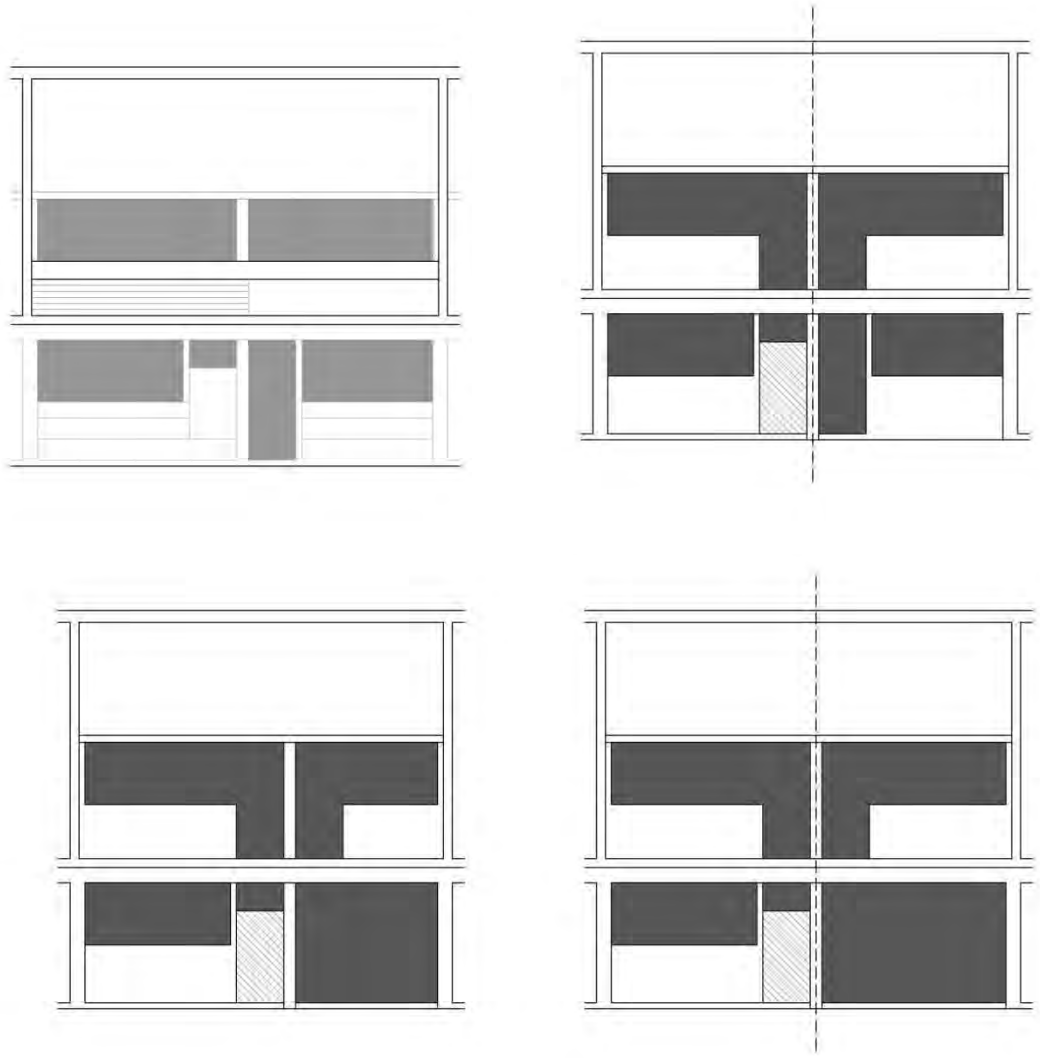


Esquema nº 9

A individualização do pilar marca o acesso à habitação e o centro da composição do alçado com a duplicação das 4 partes no "*tipo B*", enquanto no "*tipo A*" o negativo será reduzido para 3 partes.
A diferença de planos, associados à individualização dos elementos estruturais e a afirmação da varanda horizontal, articulados com a vegetação de um canteiro longitudinal que resguarda a função interior, permite anular o negativo da antecâmara pelo espaço de escritório ou garagem fechada, mantendo o sentido da composição.

As duas fases seguintes, com início a partir de 1958,[186] correspondem a vários pedidos sempre na tentativa de ampliar/completar, para sul, o bairro com dois conjuntos de uma nova tipologia, na rua Dr. Aires Borges – habitações bifamiliares de três pisos[187] – e dois conjuntos na rua António Arroyo, que mantêm o "*tipo B*" mas com a introdução da uma cave, aproveitando o desnível topográfico do terreno.[188]
Ao contrário da primeira fase, os novos conjuntos, constituídos pelos grupos C e C1 e grupos B1 e B2, serão desenhados na sua totalidade com as opções dos associados integrados no desenho. As designações atribuídas aos respectivos grupos são reflexo da introdução de uma nova tipologia, "*tipo C*", e a variante do "*tipo B*" nos quatro novos conjuntos. (Ver Vol. 2, p. 289 a 305, Des. 20, 21, 22, 27 a 35)
O "*tipo C*"[189] corresponde a uma tipologia bifamiliar que, ocupando um módulo de dois pisos idêntico ao tipo B, 8 x 10 partes, distribui duas habitações de acesso directo, com uma racionalidade funcional, que utiliza a sala comum como núcleo central da célula habitacional – recepção, distribuição e estar/comer.

[186] Requerimento nº 7 934, de 3 Maio 1958 e Requerimento nº 20 813, de 3 Dezembro 1958, confirmam a conclusão da 1ª fase com 61 casas: 15 do tipo A e 46 do tipo B e manifestam a pretensão de ampliar o conjunto.
[187] Requerimento nº 7 934, de 3 Maio 1958; Memória descritiva, datada de 12 Abril 1958; Desenhos, sem data, para dois conjuntos de 5 lotes com casas do tipo C e C1; «Satisfaz» a 13 Janeiro 1959 pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto; o tipo C1 será excluído pelo Requerimento nº 5 052, de 11 Março 1960; aprovado o tipo C a 21 Setembro 1961; Licença nº 250/adit, de 28 Setembro 1961.
[188] Requerimento nº 22 502, de 23 Outubro 1961; Desenhos, sem data, para dois conjuntos de 6 e 5 lotes com casas do tipo B1 e B2 respectivamente; aprovado a 7 Dezembro 1962; Licença nº 325/adit, de 18 Dezembro 1962.
[189] Ver esquemas nº 8 e 9 – análise sobre plantas e corte transversal do tipo C, respectivamente.



Esquemas nº 10 Composição dos alçados relação cheio/vazio e o significado da axialidade

O novo piso, que tira partido da diferença de cotas do terreno, apresenta um espaço amplo em diálogo directo com o jardim do lote, o que permite complementar a habitação do rés-do-chão, mas com acesso independente a partir do logradouro e através de uma escada exterior associada à varanda de serviço.

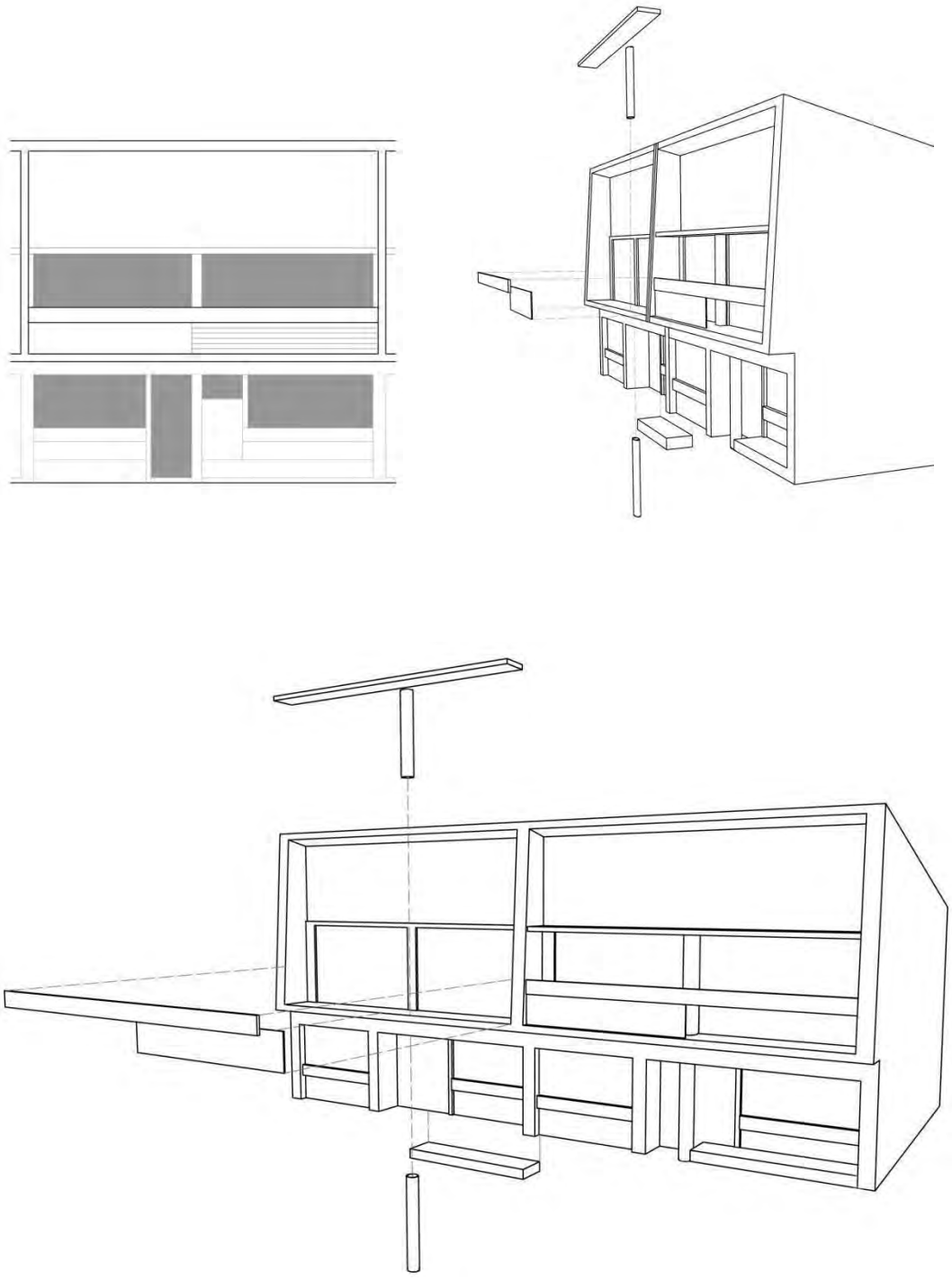
A rentabilização da área habitável, em detrimento das áreas de distribuição/circulação, volta a ser tema para a modelação e fluidez do espaço com a solução do plano solto que resguarda a área de serviços e indica a zona de acessos aos quartos. Esta disposição funcional, não só introduz maior flexibilidade na forma de habitar os diversos espaços, como ainda optimiza a área útil. Mário Bonito aprofundará este princípio organizativo, informado pela premissa da planta livre, noutros casos como no *Edifício do Ouro* ou, posteriormente, nos edifícios da rua Coutinho de Azevedo e da rua de Ceuta.

O sentido de proporção, utilizando a mesma métrica compositiva dos tipos A e B, garante a continuidade do equilíbrio espacial entre as várias partes do programa e suas relações altimétricas com os cortes, também regrados geometricamente. A caracterização dos espaços internos, com uma escala precisa conformada por pequenos sinais a indicar e hierarquizar a forma como podem ser apropriados, estabelecem uma relação directa com os espaços exteriores através de um equilíbrio compositivo, de *cheio-vazio*, revelando um desenho de invulgar sensibilidade e poder de síntese.

Este agrupamento bifamiliar estará associado a outra tentativa de criar uma casa "*tipo C1*". Com o mesmo princípio organizativo, apresenta mais um piso recuado aumentando a área da habitação do primeiro piso em dois quartos, mas alterando profundamente a proporção do alçado principal e a escala do volume em relação ao logradouro, com 4 pisos. (Ver Vol. 2, p. 293, Des. 23 e 24)

Esta versão será abandonada pela construção de dois conjuntos exclusivamente do "*tipo C*". Em contrapartida, o agrupamento das casas do tipo B1 e B2 apresenta um desenho de conjunto que tira partido das opções dos associados, com as casas de remate, nos extremos opostos, a incluir o espaço de escritório, localizando um volume da garagem numa área contígua, enquanto as restantes casas encerram o espaço de antecâmara para garagem. [190]

[190] Ver Vol. 2, p. 299 a 305, B1: Des. 28 a 31 e B2: Des. 32 a 35.



Esquemas nº 11 Composição do alçado relação cheio/vazio e individualização dos elementos arquitectónicos

Estes conjuntos de desenhos são distintos dos anteriores, sem rótulo ou indicação de autoria, surgem como aditamentos apresentando um desenho menos cuidado e uma comunicação e representação gráfica distinta.
As habitações apresentam alterações significativas na modelação do espaço, no rés-do-chão e na organização do piso superior, com uma maior compartimentação das funções e com os quartos com áreas e configurações equivalentes. Nas habitações dos extremos, o quarto de banho do piso superior é deslocado para o alçado lateral, provocando a abertura dos respectivos vãos.
A composição destas habitações parte do mesmo princípio organizativo da tipologia base, contudo, a modelação e a fluidez dos espaços internos são distintos, perdendo a intencionalidade arquitectónica inicial.[191]
"*Os pisos serão de lage de betão armado ou de tijolo armado (...) estabilizada sobre vigas e pilares de betão ou paredes de perpeanho normal, conforme se indica no projecto. Os restantes materiais serão os da construção corrente, estando previsto a aplicação em fachadas principais de grelhas cerâmicas ou de "gracifer" e de outros elementos que por característicos e económicos vão constando hodiernamente de uma série de materiais decorativos de valor estético insofismável.*"[192]

Em termos estruturais, a largura das habitações e o seu sistema de agrupamento motiva a utilização de uma estrutura mista, com as paredes de meação como apoio contínuo do sistema porticado de betão que define três linhas estruturais com um apoio central: na fachada principal, no eixo interior associado à escada interior e na fachada posterior.
Os pontos de apoio nos dois alçados, através da individualização de um pilar circular, permitem uma composição assente no princípio da fachada livre, com os paramentos exteriores em vários planos e a conformar a geometria desejada, individualizando cada elemento da composição.

[191] Este agrupamento de casas designado por "Grupo B1 e B2" é constituído por um conjunto de oito desenhos, à escala 1/100, sem rótulo e sem data de execução, assinados pelo Eng. Técnico João Silva Lino e pela direcção da Cooperativa. A discrepância na formatação dos desenhos em relação às fases anteriores, e a alteração no desenho das habitações, levanta a questão do grau de participação de Mário Bonito nesta fase do projecto/obra.
[192] BONITO, Mário, memória descritiva, Op. Cit.

Fig. 77 a 79 *Bairro O Lar Familiar*, em obra, s/data

A utilização dos dois sistemas construtivos estará presente noutras obras,[193] como solução de racionalização de custos, mas sem comprometer a coerência formal do edifício.

Os materiais predominantes na caracterização do conjunto assentam na utilização de superfícies rebocadas e pintadas, em contraponto com matérias decorrentes da indústria da construção, com a utilização de elementos prefabricados de betão/cimento e tijolo maciço vidrado, todos a partir da sua expressão natural. A referência clara à obra de Le Corbusier e os apontamentos de cores originais, encontrados noutras obras, realçam a importância do uso da cor para Mário Bonito, com destaque para as cores primárias, mas também para os tons pastéis da paleta corbusiana.

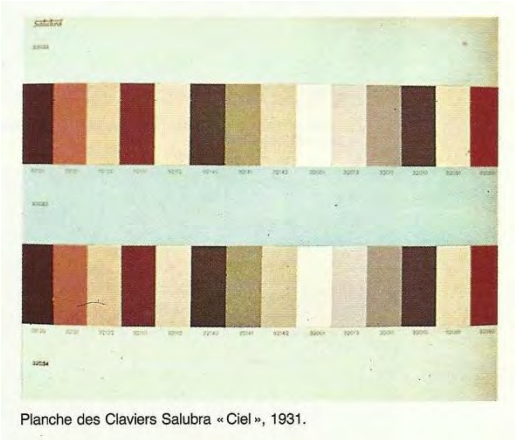


Planche des Claviers Salubra « Ciel », 1931.

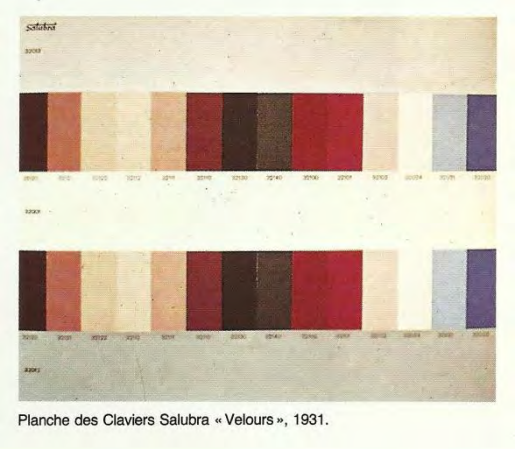


Planche des Claviers Salubra « Velours », 1931.

Fig. 80 e 81 Le Corbusier, Pranchas de cores, 1931

Neste sentido, num conjunto com esta dimensão, a cor seria determinante para acentuar as várias partes do conjunto ou distinguir planos diferenciados ou, ainda, elementos arquitectónicos de significado distinto. Em contrapartida, a utilização do granito à vista, símbolo do virtuosismo artesanal, será reduzida à sua expressão mínima, ou seja, aplicação nas soleiras do piso térreo por motivos construtivos.

[193] Com destaque para a habitação bifamiliar da rua Coutinho de Azevedo com os dois volumes estruturalmente independentes e a habitação unifamiliar da avenida Fernão de Magalhães com um discurso arquitectónico assente no tratamento da estrutura tornada independente dos paramentos exteriores ou interiores.

Entre a interpretação de várias referências, desde J. J. P. Oud a Le Corbusier ou influências da arquitectura moderna brasileira, ao diálogo dos modelos do urbanismo moderno com a cidade tradicional, Mário Bonito procura um desenho operativo, de recusa dos dogmatismos da arquitectura moderna, que propõe uma resposta de diálogo com as condições locais mas informada pela universalidade na arquitectura, resumida num compromisso entre *tradição e modernidade.*

Este assumido compromisso, no Bairro de habitações económicas da Cooperativa *O Lar Familiar,* será interpretado não só por investigadores, como "*uma solução pré-moderna,*"[194] como ainda por entidades, como o IGESPAR, que enquadra a conservação do conjunto como património de interesse municipal.[195] "*Os critérios para novas classificações devem por isso ser muito exigentes e entendemos que a graduação patrimonial que neste caso melhor se adequa é Interesse Municipal.*"[196]

Tendo em conta que o projecto final de licenciamento decorre em meados dos anos 50, Janeiro de 1954, com o discurso dos CIAM[197] em clara revisão, o desenho da proposta poderá ser enquadrado no paradoxo, de "*como*

---

[194] Edite Rosa considerará que se trata de "*uma solução pré-moderna por simultaneamente apontar princípios compositivos modernos, de assimetria dinâmica, repetições seriadas dos blocos distanciados segundo princípios de implantação linear racionalista em intervalos regulares, uso comum de uma grande parcela de solo livre mas também preconizar uma solução hierárquica e representativa, permeável às pequenas «contradições» da envolvente numa especificidade que atende a «indícios» e convencionalismos existentes mais do que simplesmente à medida racionalmente exacta, higienicamente correcta e de orientação solar ideal para o posicionamento dos edifícios, tomada a partir das soluções referenciais do Norte da Europa."* ROSA, Edite, Op. Cit.

[195] Não será indiferente o facto de o *Bairro de habitações económicas da Cooperativa O Lar Familiar* não surgir referenciado nas diversas publicações ou estudos sobre a arquitectura moderna portuguesa. Será com o levantamento do AAIPXX, no início do século XXI que o núcleo norte, coordenado por Sergio Fernandez, referencia o conjunto, com a consequente integração na publicação *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas, nº 27, 2009. Contudo, na sequência de um pedido de abertura do processo de requalificação do conjunto como Património Nacional, em 2010 e 2011, petição subscrita por Alexandre Alves Costa, António Pina e Helder Casal Ribeiro, tendo em conta o crescente número de intervenções que descaracterizam e subvertem, de forma profunda, o desenho original do conjunto com respectiva indiferença camarária, o IGESPAR indeferiu o pedido, reforçando a posição de património de interesse municipal.

[196] IGESPAR, Ofício de resposta ao pedido da abertura do processo de requalificação, Referência: DIED/DIDA 794732, de 5 de Março de 2012.

[197] Com destaque para o CIAM VIII, "*The Heart of the City",* Hoddesdon, England, 1951. "*Nesse congresso que foi muito importante na vida do CIAM porque foi, em certos aspectos, um congresso de reviravolta em relação ao pensamento anterior, clássico dos CIAM, (..) o tema era o core, interpretado como coração, o centro. Não referido somente ao centro urbano mas especialmente* ao problema da necessidade do centro em qualquer nível de organização de Arquitectura e de Urbanismo." TÁVORA, Fernando, entrevista in *Arquitectura*, Setembro/Outubro 1971, p. 154.

modernizar-se e retornar às fontes?"[198] que Paul Ricoeur colocará, em 1961, e que Kenneth Frampton desenvolverá para defender, nos anos 80, a interpretação para um *regionalismo crítico.*

"O filósofo Paul Ricoeur desenvolveu a tese de que uma «cultura mundial» híbrida somente se tornará uma realidade por meio da fertilização recíproca entre uma cultura de raízes locais, por um lado, e uma civilização universal, por outro. Essa proposição tão paradoxal de que uma cultura regional deve ser também uma forma de cultura mundial parte da noção de que o desenvolvimento em si transformará necessariamente a base da cultura local. Em seu ensaio de 1961, «Civilização universal e culturas nacionais», Ricoeur afirmou que, em última análise, tudo depende da capacidade da cultura regional de recriar uma tradição de raízes locais e de, ao mesmo tempo, apropriar-se das influências estrangeiras seja no plano da cultura seja no da civilização. Esse processo de fertilização recíproca e reinterpretação é, por definição, impuro."[199]

Nesta condição, o Bairro de moradias económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* será a revisão do moderno, através do *processo de fertilização recíproca e reinterpretação*, demonstrando que existe mais do que um caminho para cumprir os objectivos anunciados pela arquitectura e pelo urbanismo moderno.
Esta leitura estará enquadrada com o entendimento que este paradoxo *poderá*, também, ser traduzido para os arquitectos modernos, no pós-guerra, com as necessidades quotidianas da sociedade a solicitar outra interpretação da arquitectura e do urbanismo moderno, ou seja, a revisão do *Estilo Internacional* e da *Carta de Atenas*. As divergências nas reuniões dos CIAM, com as propostas dos grupos holandeses, alemãs, italianos e portugueses, serão reflexo deste diálogo ou equilíbrio entre a civilização universal e a cultura local na formulação de uma *nova arquitectura*.

---

[198] RICOEUR, Paul, "Universalization and national Cultures", in *History and Truth*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1961, p. 276-283. In FRAMPTON, K. "Perspectivas para um regionalismo critico" in NESBITT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica 1965-1995,* Cosac Naify Edições, 2010, p. 505.
[199] FRAMPTON, K. "Perspectivas para um regionalismo crítico", in NESBITT, Kate (org.), Op. Cit., p. 505-506.

Este processo dialogante, entre a importação dos modelos internacionais e a sua apropriação à circunstância portuguesa, será inerente à História da Arquitectura Portuguesa, conforme expresso por Alexandre Alves Costa:

"*Não existem dúvidas de que, num processo de gestação pleno de hesitações e sobreposições estilísticas, a arquitectura portuguesa é ecléctica e contraditória.*"[200]

Assim, poder-se-á concluir que o Bairro de moradias económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* incorpora a revisão dos modelos modernos, sobretudo do *Estilo Internacional*, apontando um caminho alternativo à *utopia colectiva,* proposta pelas vanguardas dos anos 20, com um desenho de compromisso que, informado pela herança dos mestres modernos, de acordo com Ernesto E. Rogers, a actualiza como resposta às condições e necessidades da sociedade.

Assim, o desenho final proposto não reflecte um universo arquitectónico mono-referencial ou o compromisso programático com os modelos oficiais das casas económicas, nem reflecte o problema da indústria portuguesa nas opções de desenho, demonstrando que as soluções formais encontradas ou aprofundadas não só resolvem os problemas em causa como ainda se transformam em temas de projecto.[201]

[200] COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa", in *Vértice*, nº 19, Outubro 1989.

[201] Uma das lições que caracterizaram a Escola Superior de Belas-Artes do Porto e que ainda hoje a FAUP tenta transmitir – transformar as adversidades em motivadores de temas de desenho.

1948/50

Edifício de habitação plurifamiliar

Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto

Fig. 82 Situação actual

Fig. 83 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Aires de Ornelas, 1939

O edifício de habitação plurifamiliar, [202] para a rua Aires de Ornelas, de Outubro de 1948[203], com um programa de quatro habitações, enquadra-se programaticamente na tipologia urbana do *prédio de rendimento,* inserido num lote com duas frentes de 15 metros de largura. O Projecto será elaborado em co-autoria com José de Cruz Lima que subscreve, no mesmo ano, a "*mensagem dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara*", e o texto, *"Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional",* do grupo ODAM no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, tendo já, dois anos antes (1946), apresentado o trabalho "Uma casa de habitação" ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, na Escola de Belas-Artes do Porto, obtendo a classificação de 19 valores.
A encomenda, orientada para o investimento imobiliário, será interpretada por uma proposta que privilegia a distribuição racional do programa propondo um volume que se assume como *edificador da rua*, respeitando o perfil previsto – cércea e alinhamentos.

Os temas principais de desenho abordados serão a procura de uma clareza volumétrica e de um rigor compositivo na relação cheio/vazio com a decomposição dos alçados em vários planos através da individualização dos elementos arquitectónicos. A composição explora a qualidade artesanal e técnica dos materiais e do sistema construtivo misto utilizado com a distinção dos dois alçados afirmando, no alçado principal, a base do edifício e a resolução do remate superior integrado no corpo principal e, no alçado sobre o logradouro, a expressão horizontal das varandas em consola articuladas por uma escada exterior.
Destaca-se, ainda, o significado da métrica compositiva e do traçado geométrico na interpretação da relação interior/exterior, disciplinando a organização dos espaços interiores e a proporção dos alçados com os respectivos elementos arquitectónicos.

---

[202] Consideramos a definição da habitação plurifamiliar apresentada por Francisco Barata Fernandes, *"como aquela construção que é projectada prevendo a sua utilização por mais de uma família, e cuja concepção reflecte simultaneamente a existência de espaços autónomos para a habitação de cada família e espaços comuns e colectivos essenciais ao desempenho do programa do edifício."* FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e permanência na Habitação Portuense – As formas da casa na forma da cidade*, p. 181.
[203] Data de entrada do requerimento para apreciação do projecto; licença de construção nº 546, de 6 Outubro 1948; ocupação do edifício em Agosto 1950. (Ver Vol.2, p. 87 a p. 99)

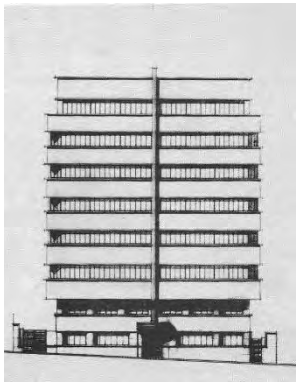
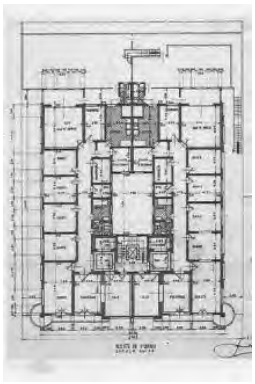



Fig. 84 e 85 Edifício na avenida Pedro Álvares Cabral nº 44-48, Cassiano Branco, 1935-36
Fig. 86 e 87 Edifício na rua Nova de São Mamede nº 7, Cassiano Branco, 1937

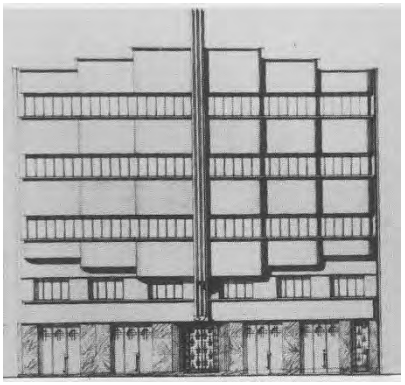
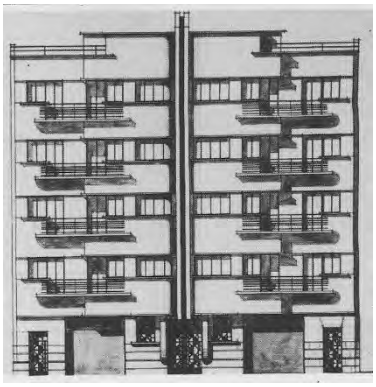



Fig. 88 e 89 Edifício na avenida Defensores de Chaves nº 27, Cassiano Branco, 1937
Fig. 90 Edifício na avenida Rodrigo da Fonseca nº 143, Cassiano Branco, 1937

Fig. 91 Edifício na avenida da República nº 88, Cassiano Branco, 1935
Fig. 92 Edifício na rua da Imprensa Nacional nº 39-41, Porfírio Pardal Monteiro

A tipologia funcional do *prédio de rendimento* afirmar-se-á em Lisboa, nos 30 e 40, em paralelo à *moradia unifamiliar ou geminada e aos* conjuntos residenciais planeados para a classe média*,* com relevo para os conjuntos de edifícios na rua Nova de São Mamede com a rua do Salitre e na avenida Pedro Álvares Cabral, ambos com obras de Cassiano Branco do qual se destacam o nº 7, de 1937,[204] e o nº 44-48, de 1935-36,[205] respectivamente, ou o Edifício na rua da Imprensa Nacional, nº 39-41, de Porfírio Pardal Monteiro.

Numa exposição promovida pela Associação de Arquitectos Portugueses sobre a obra de Cassiano Barbosa, em 1986, estarão representados 23 projectos[206] dos anos 30 – *prédios de rendimento* – todos de expressão modernista dos quais se poderão destacar, como possível influência na proposta de Mário Bonito, o edifício na avenida da República nº 88, de 1935, o edifício na avenida Defensores de Chaves nº 27, de 1937, e edifício na avenida Rodrigo da Fonseca nº 143, com uma composição axial ritmada por elementos salientes enfatizando um jogo de claro-escuro que integra e hierarquiza o desenho da base e o remate superior na composição geral do conjunto, caracterizada predominantemente por superfícies rebocadas com *faixas* ou molduras salientes.

---

[204] "*Este inmueble de viviendas de alquiler, depurado por una matriz racional e moderna, constituye un ejemplo representativo del modelo de inmueble urbano que proliferó en Lisboa durante la década de 1930: valorización de la articulación de los volúmenes y de los afectos de claro-oscuro/sombra-luz en la composición general de una cualidad evidente.*" TOSTÕES, Ana, in *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas, nº 27, 2009, p. 432.

[205] "*Embora não revolucionário ao nível das formas do habitar, (…) encerra uma revisão dos princípios formais da arquitectura urbana, que não pode deixar de ser analisada no contexto geral de um desenvolvimento discursivo onde se reconhece o investimento numa matriz de cariz racional e moderna, que retira dos materiais novas sugestões criativas, através da alternância de superfícies translucidas e opacas de alvenaria pintada, formando grandes rasgamentos horizontais, cuja acentuação é contrariada pela lâmina central que corta verticalmente todo o edifício. A sua entrada, pontuada por uma pala semicircular, bem como o tratamento diferenciado ao nível do piso térreo, quer pelo recuo do pano da fachada, quer pelo seu revestimento em mármore, acrescentam-lhe, assim, uma urbanidade cosmopolita, constituindo-se num modelo de habitação colectiva cuja fácil adaptabilidade a circunstâncias de ordem funcional, económica e construtiva concorrem para a generalização de um modelo que proliferou pela cidade de Lisboa durante as décadas seguinte.*" FIGUEIREDO, Rute, in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004, p. 186.

[206] Prédio na Rua Rovisco Pais nº 18; Prédio na Rua Nova de S. Mamede nº 17; Prédios na Rua Eiffel nº 9; Prédio na Av. Santos Dumont nº 76; Conjunto de prédios na Calçada do Desterro nº 5, 7, 9 e 11; Prédio na Rua do salitre nº 179A; Prédio na Rua Nova do Desterro nº 7; Prédios na Rua Francisco Manuel de Melo nº 28 e 30; Prédio na Av. da República nº 88; Prédios na Rua Palmira nº 33 e 35; Prédio na Rua Padre António Vieira nº 6; Prédios na Av. Joaquim António de Aguiar nº 35 e 37; Prédio na Alameda Afonso Henriques nº 61-63; Prédio na Rua Pedro Álvares Cabral nº 44-48; Prédio na Rua Nova de S. Mamede nº 3-9; Prédio na Rua Defensores de Chaves nº 27; Prédio na Av. Rodrigo da Fonseca nº 143. In *Cassiano Barbosa*, Exposição promovida pela Associação de Arquitectos Portugueses - 1986, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 93 Prémio Valmor 1942: rua da Imprensa nº 25, de António Reis Camelo

Fig. 94 Prémio Valmor 1943: avenida Sidónio Pais nº 6, de Raul Rodrigues Lima e Fernando Silva

Fig. 95 Prémio Valmor 1946: avenida Sidónio Pais 14, de António Reis Camelo

Fig. 96 Prémio Valmor 1949: rua Artilharia Um nº 105; de João Simões

Fig. 97 Prémio Municipal 1943: avenida António Augusto de Aguiar nº 9; de Miguel Jacobetty Rosa

Fig. 98 Prémio Municipal 1947: avenida Sidónio Pais nº 16; de Porfírio Pardal Monteiro

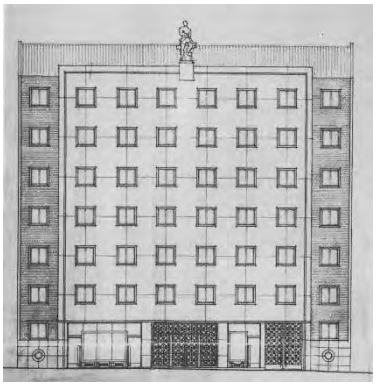


Fig. 99 Edifício na avenida Fontes Pereira de Melo nº 25A, Cassiano Branco, 1948

Fig. 100 Edifício na praça de Londres, Cassiano Branco, 1951

Fig. 101 Edifício na avenida de Roma nº 54, Cassiano Branco, 1951

Em contrapartida, o Prémio Valmor e o Prémio Municipal da Câmara de Lisboa,[207] nos anos 40, serão atribuídos a várias obras com o mesmo modelo de prédio urbano apresentando uma organização racional do programa, contudo, com uma linguagem menos depurada, introduzindo uma série de arquétipos formais, desde o coruchéu piramidal ou cónico ao portal ornamental, geralmente associado a uma base em pedra de desenho estilizado, denotando o gosto dominante, do "Estado Novo", contrário ao desenho modernista defendido na década anterior por Cassiano Branco.

As obras distinguidas serão muito diversificadas, com o Prémio Valmor atribuído, em 1942, excepcionalmente, ao edifício, de expressão modernista, localizado na rua da Imprensa nº 25, de António Reis Camelo,[208] em 1943, ao edifício localizado na avenida Sidónio Pais nº 6, de Raul Rodrigues Lima e Fernando Silva, em 1946, ao edifício localizado na avenida Sidónio Pais nº 14, de António Reis Camelo e, em 1949, ao edifício localizado na rua Artilharia Um nº 105, de João Simões. No caso do Prémio Municipal, será atribuído duas vezes, em 1943 ao edifício localizado na avenida António Augusto de Aguiar nº 9, de Miguel Jacobetty Rosa, e em 1947 ao edifício localizado na avenida Sidónio Pais nº 16, de Porfírio Pardal Monteiro.[209]

Poder-se-á, ainda, destacar, nos finais dos anos 40 e início dos anos 50, três obras[210] de Cassiano Branco que demonstram a mudança do clima político e respectiva influência na prática projectual, com os seus projectos a revelarem a adesão ao gosto oficial do "Estado Novo", abandonando o modernismo que caracterizou a sua obra, na década anterior, informado pelos modelos internacionais sejam da *art déco* ou do *moderno radical*.

---

[207] O Prémio Municipal, instituído em 1943, premiará, nos meados dos anos 50, obras modernas como *O Bairro das Estacas*, de Ruy Jervis Athouguia e Sebastião Formosinho Sanches (1954); o conjunto da Av. Infante Santo, de José Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta (1956), e o conjunto na Av. dos Estados Unidos da América, de Manuel Laginha, Pedro Cid e João Vasconcelos Esteves (1957).

[208] Será de notar que António Reis Camelo e Miguel Jacobetty Rosa tinham, em 1931, uma obra premiada. Um edifício modernista localizado na Rua de Infantaria 16, nº 92-94, para o pintor Manuel Roque Gameiro. "*Construção modernista, que não reuniu a unanimidade do júri, sofreu alterações na sua estrutura em 1957, com o acréscimo de dois pisos, que tornaram o edifício premiado irreconhecível.*" In http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/008/index.php?ml=5&x=04.xml.

[209] Informação obtida no site oficial da Câmara Municipal de Lisboa dedicado ao Prémio Valmor e ao Prémio Municipal, in http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/008/index.php?ml=5&x=04.xml.

[210] O edifício na Avenida Fontes Pereira de Melo nº 25A, de 1948, o edifício na Praça de Londres e o edifício na Avenida de Roma nº 54, ambos de 1951.

Fig. 102 a 104 Blocos de Rendimento, rua Sá da Bandeira com rua Fernandes Tomás, Júlio José de Brito, 1936; rua Sá da Bandeira nº 260, Artur Almeida Júnior, 1939; rua Sá da Bandeira nº 502-512, José Porto, 1939

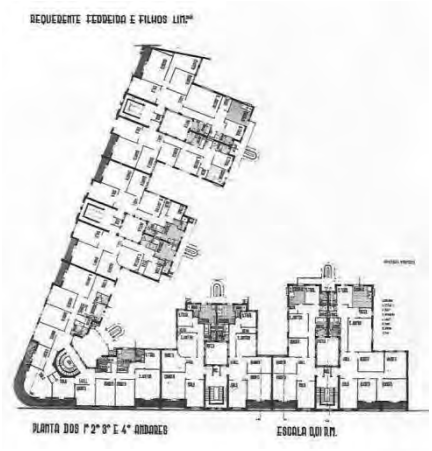


Fig. 105 a 106 Bloco de Rendimento, rua Sá da Bandeira com a rua Firmeza, Manuel Passos e Eduardo Martins, 1942-45

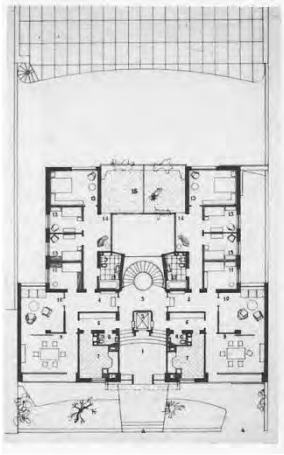
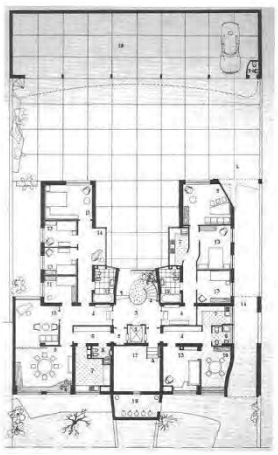



Fig. 107 a 109 *Bloco da Carvalhosa*, rua da Boavista, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1946-1949

No Porto, o impulso do *prédio de rendimento,* pelos arquitectos modernistas, estará associado à reformulação do centro[211] com exemplos na rua Sá da Bandeira, com os edifícios de José Peneda, de 1937-39, de José Porto, de 1939, de Artur Almeida Júnior, de 1939, no gaveto com a rua Fernandes Tomás, de Júlio José de Brito de 1936 e no gaveto com a rua Firmeza, de Manuel Passos e Eduardo Martins, de 1942-45. A rua Fernandes Tomás, eixo de ligação entre o centro e a parte poente da cidade, que integrará o zonamento do *Plano Regulador da Cidade do Porto,* 1952, de Antão de Almeida Garrett, como pertencendo ao núcleo central também conta com diversos exemplos de *prédios de rendimento* resultantes da associação de lotes de forma a cumprir o objectivo do investimento imobiliário das casas-andar.[212]

No entanto, será com o *Bloco da Carvalhosa* localizado na rua da Boavista, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, de 1946-1949,[213] obra paradigmática deste tipo de *prédio urbano*, que se introduzirão novos temas de desenho, associados à arquitectura moderna, explorando não só a caracterização particular do volume na relação cheio/vazio, incorporando grandes envidraçados, como ainda na organização dos espaços interiores, introduzindo novas formas do habitar. O volume desenvolve-se em profundidade articulando um pátio central[214] associado a extensos terraços sobre o logradouro, com a zona diurna – hall, sala de estar e de jantar – desenhada como uma área ampla que permite uma continuidade do espaço interior para o núcleo dos quartos prolongando-o para os amplos terraços exteriores. O recuo do volume, em 5 metros, do alinhamento da rua, justificado na memória descritiva pelo necessário isolamento das habitações em relação "*ao bulício da rua*" e para uma "*melhor insolação da rua*"

---

[211] A Avenida dos Aliados conta com dois casos: o "Edifício Imperial", com comércios, salas e habitação, de Artur Almeida Júnior, de 1934 e o edifício de Júlio José de Brito, de 1938. In MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001.

[212] Rua Fernandes Tomás nº 137, Rogério de Azevedo, 1933; o nº 32-48, ARS, arquitectos, 1938; o nº 515-531, ARS, arquitectos, 1938, e rua Fernandes Tomás nº 9-31 com rua Santo Ildefonso nº 553, José Ferreira Peneda, 1936.

[213] Licenciamento, nº 22 330, de 27 Dezembro 1946; Licença de habitabilidade: 13 Setembro 1949. Esta obra surge nos diversos estudos e publicações datada 1946-1949.

[214] Este princípio estará presente no edifício da rua Sá da Bandeira com a rua Firmeza, de Manuel Passos e Eduardo Martins, de 1942-45, com os módulos associados às caixas de escadas, organizados em profundidade associados a um pátio interior contudo, a organização do espaço interior será distinta, com as várias áreas do programa subdivididas e compartimentadas, provocando extensos corredores de distribuição e respectiva fragmentação do espaço.

de uma "*cidade que tende a congestionar-se cada vez mais"*,[215] será outro sinal de ruptura com o modelo característico dos *prédios de rendimento*.

Poderá afirmar-se que, com a proposta para o edifício na rua Aires Ornelas, os dois autores debatem-se com a ambiguidade de desenvolver uma tipologia funcional de características modernistas – casa-andar para aluguer – nos finais dos anos 40, em paralelo com a participação activa na *defesa da arquitectura moderna* enquadrada pelas iniciativas da ODAM, a pedagogia do ensino na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e as comunicações e conclusões do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, meses antes.
As condições e condicionantes do projecto serão distintas das do *Bloco da Carvalhosa*, tanto na localização e dimensão do lote – largura e profundidade – como ainda na ambição da encomenda do cliente. Neste sentido, o projecto enquadra-se numa resposta operativa a uma encomenda que discute a rentabilização do lote disciplinado pelas premissas da *casa-andar de aluguer* sem explorar a espacialidade e a interpretação de *novas* formas de habitar inerentes à *ideológica célula habitacional moderna,* como acontecerá nos seus projectos seguintes.

A implantação e a volumetria da proposta respondem aos objectivos programáticos com a ocupação integral da frente do lote, de 15 metros, com um volume de aproximadamente 10,5 metros de profundidade (incluindo varanda de serviço) e de quatro pisos de altura para a rua Aires Ornelas. (Vol. 2, p. 94, Des. 4)
A configuração regular do lote e uma diferença de cota de 2 metros para a rua possibilitam estruturar o programa através da sobrelevação do rés-do-chão, em

[215] "*Trata-se de um bloco de habitações destinadas a aluguer no estudo do qual houve preocupação de proporcionar aos futuros inquilinos o máximo de comodidade tendo em vista não só uma boa distribuição de planta como um relativo isolamento em relação ao bulício da rua. com este último propósito foi o prédio implantado à distancia de 5 metros do alinhamento normal. Esta implantação em nada prejudica a estética urbana e tem a vantagem de garantir uma melhor insolação da rua além de dar ao prédio um desafogo que só trás benefícios. O pequeno jardim, em frente do edifício, resultado daquele afastamento, e separado da via publica por ligeira vedação de sebe verde é mais um elemento de valorização da rua e da cidade que tende a congestionar-se cada vez mais."* BARBOSA, Cassiano, LOSA, Arménio, Memória descritiva do processo de licenciamento, datada 23 Dezembro 1946; Requerimento nº 22 330, de 27 Dezembro 1946.

1,5 metros[216], o que permite localizar as garagens numa meia cave a partir da cota natural do terreno e as quatro habitações nos restantes pisos.

O edifício organiza-se com uma habitação por piso, servida por uma caixa de escada lateral interior, complementada por uma galeria/varanda e escada exterior de serviço, de acesso a partir do logradouro. Esta opção permite atribuir um significado funcional e formal distinto aos dois alçados e definir um circuito complementar de apoio à área de serviço atribuindo maior flexibilidade na gestão dos três núcleos da habitação. (Ver Vol. 2, p. 95, Des. 5)

"*Cada habitação comporta instalações de serviço, de recepção e de intimidade assim distribuídas pelas respectivas zonas: a) zona de serviços – copa com acesso independente de exterior, cozinha com saída para a varanda dotada de escada de serviços, banho do pessoal, quarto do pessoal e despensa. b) zona de recepção – pequeno hall de entrada, sala de viver e sala de jantar. c) zona de intimidade – três quartos e quarto de banho abrindo para uma pequena antecâmara comum.*"[217]

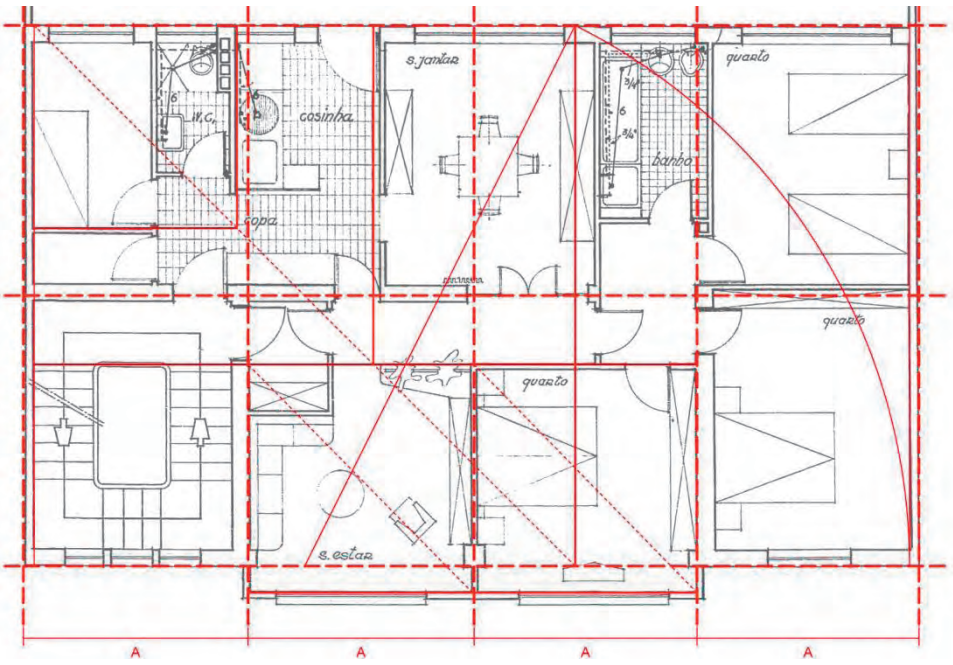
Esta descrição confirma a importância atribuída à racionalização da distribuição e hierarquização das respectivas funções características dos *prédios de rendimento.*

O programa organiza-se de uma forma pragmática mantendo uma disposição de autonomização dos espaços habitáveis em relação às áreas distributivas. Os dois espaços principais da "*zona de recepção"* são hierarquizados não pela diferenciação da sua área ou dimensão dos vãos, mas pelo seu desenho na relação que estabelecem com o espaço de distribuição: uma abertura mediada por uma peça de mobiliário fixo na sala de estar e uma transparência no vão de acesso à sala de jantar. Os quartos com dimensões equivalentes apresentam-se resguardados no extremo oposto do acesso à habitação, com o núcleo de serviço a hierarquizar os percursos interiores, autonomizando as áreas de apoio com acessos independentes e incorporando quarto e sanitário dando, assim, resposta às valências e hábitos de um agregado familiar tradicional.

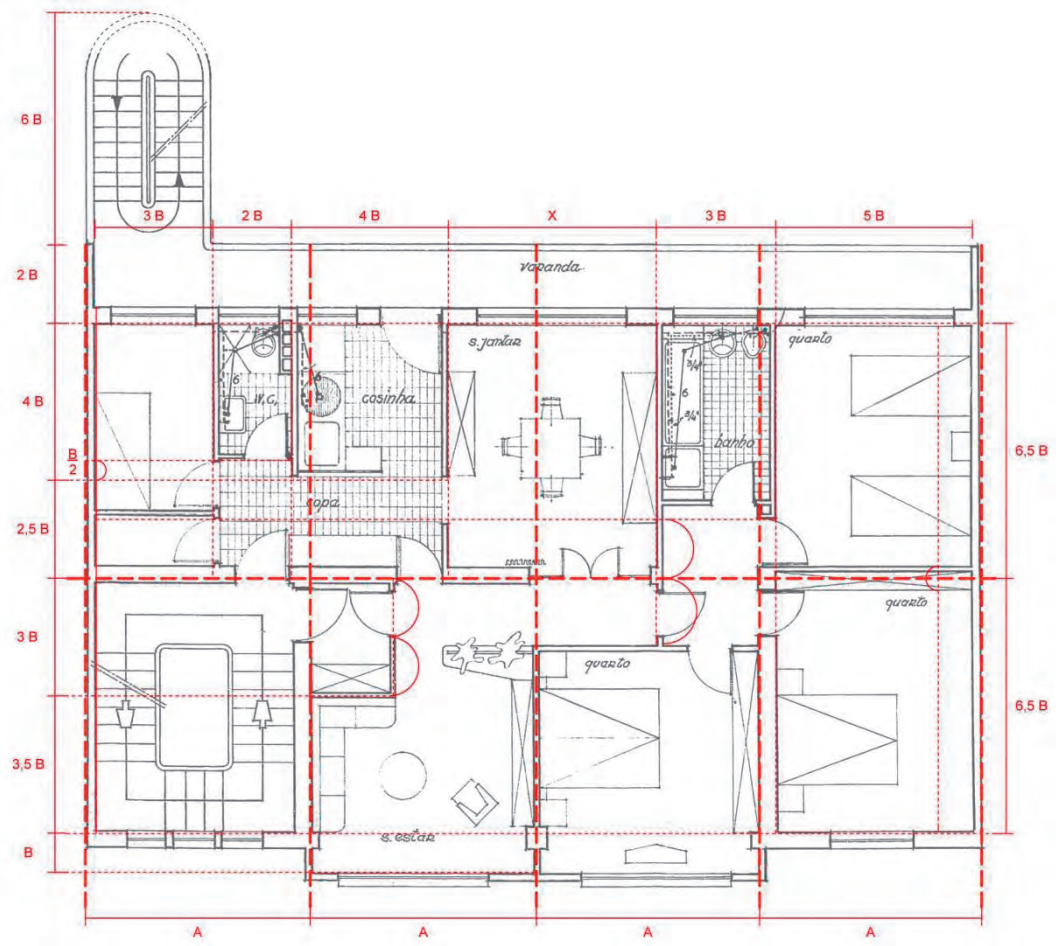
---

[216] A solução de implantar o rés-do-chão a meio piso ou sobrelevado em relação à rua, de forma a garantir a privacidade das habitações e de ventilar e iluminar o piso em cave, será recorrente nos projectos monofuncionais e com tradição na opção tipológica dos edifícios oitocentistas na ocupação do lote do Porto. Ver FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense. As Formas da Casa na Forma da Cidade*, Porto: Faup Publicações, 1999.

[217] BONITO, Mário e LIMA, José Cruz, Memória descritiva do processo de licenciamento, datada de 17 Maio 1948.



Esquema nº 1



Esquema nº 2

Mas será a localização da caixa de escadas interiores junto do alçado principal que anunciará um dos temas-chave na composição e qualidade da distribuição colectiva e respectiva caracterização volumétrica, ausentes na maioria dos *prédios de rendimento,* tendo em conta a rentabilização da área de fachada para os espaços habitáveis. A localização da caixa de escadas, para além de responder a questões programáticas de forma eficaz – racionalidade na articulação do acesso de serviço com o acesso principal –, será um dos principais elementos arquitectónicos na transformação de uma composição de matriz axial – simétrica – na afirmação da assimetria do conjunto.

A composição geométrica do espaço interior assenta sobre um conjunto de eixos estruturadores que permite organizar e proporcionar todas as funções através da articulação de um eixo central paralelo à rua e cinco eixos perpendiculares, modulando o edifício em quatro partes principais.[218]

A implantação do edifício inscreve-se num rectângulo de 15x10 m, correspondendo a uma proporção de 3 para 2 que estará mais uma vez, conforme verificado no projecto do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes,* próxima da proporção do rectângulo de ouro. A constante evocação desta proporção poderá ser interpretada mais como um auxílio, um instrumento, na procura de estabelecer relações proporcionais entre as partes do edifício do que fixar ou encontrar uma medida ou métrica base de repetição.

Verifica-se, através da introdução de mobiliário fixo e da gestão e localização da espessura das paredes estruturais, que o dimensionamento dos respectivos espaços, articulados pelos eixos compositivos, é disciplinado na sua largura e comprimento por duas medidas, que se designaram como “A” e “B”, garantindo, assim, a proporção dos espaços de acordo com as suas necessidades funcionais. Os compartimentos secundários ou de apoio – quartos de banho, cozinha, área de copa – e os espaços de distribuição são dimensionados por submúltiplos decorrentes da modulação dos eixos estruturadores, expressando a definição de uma *medida base* que proporciona não só as partes como todo o conjunto.[219]

---

[218] Ver Esquema nº 1 – análise de eixos compositivos sobre planta tipo.
[219] Ver Esquema nº 2 – análise compositiva sobre planta tipo.

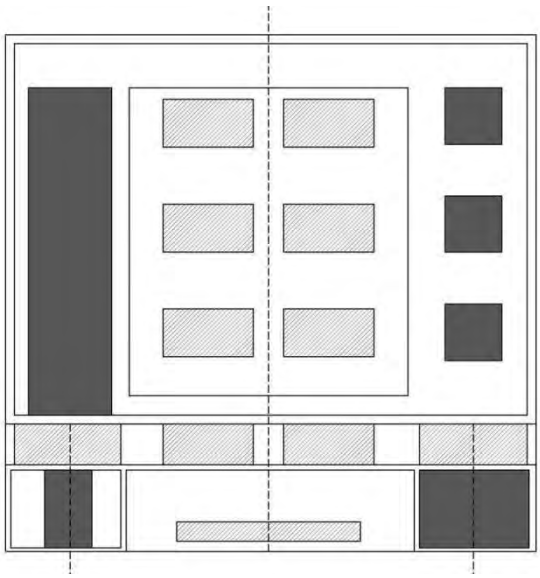
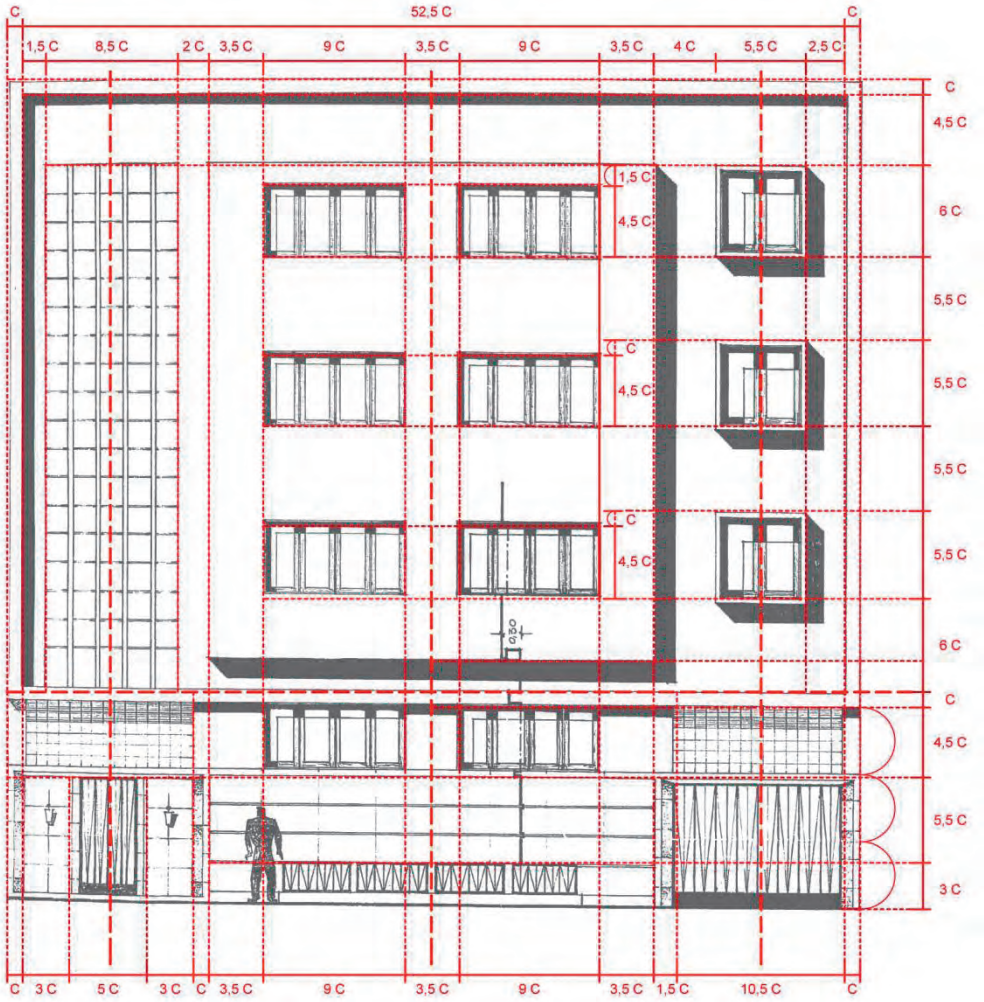


Fig. 110 Esquema de princípio compositivo do alçado principal – eixos e relação cheio/vazio



Esquemas nº 3 Terceira versão – final

Verifica-se com esta análise que os princípios de composição dos alçados abordados na habitação unifamiliar do mesmo ano[220] têm também tradução no desenho do espaço interior destas habitações, com base numa geometria regulada pela aplicação de eixos reguladores e pela utilização de uma métrica base.

A organização espacial e compositiva do interior está presente na estrutura do alçado, através do eixo central de composição que organiza a frente em três partes, reforçando o volume central saliente articulado com a caixa de escadas lateral e os vãos pontuais dos quartos, introduzindo a assimetria no alçado principal. A métrica compositiva assenta na repetição de uma métrica base e de alinhamentos horizontais e verticais, disciplinados pelo eixo principal e pelos dois eixos secundários, que definem uma relação de equilíbrio entre cheio/vazio, dimensionando e proporcionando os vãos, a partir da mesma unidade métrica, que se designa por "C" e "D", conforme esquema analítico.[221]

A importância de desenhar uma frente para a rua com escala e intencionalidade urbanas será a ideia que disciplina os temas de desenho, como veremos com a análise das três versões para o alçado principal. (Ver Vol. 2, p. 95 e 97, Des. 6, 8, 10)

Os temas-chave da composição axial do alçado principal assentam na articulação do volume através da afirmação de dois momentos de significado e expressão formal distintos – uma base em granito com um desenho estilizado, marcadamente horizontal, e o corpo principal em reboco delimitado por uma moldura de remate. Na versão final, o rés-do-chão sobrelevado participará nesta composição, através do seu recuo do plano principal da fachada, surgindo como elemento separador, o que enfatiza os dois momentos. (Ver Vol. 2, p. 97, Des. 10)

A composição do alçado apresenta ainda uma marcada influência da sua passagem pelo escritório de Januário Godinho, nomeadamente na concepção do alçado a partir da sua expressão volumétrica – uma massa que é recortada – e no desenho quase simétrico da base de granito, com acabamento a pico grosso, aparelhado e trabalhado com uma estereotomia horizontal.

---

[220] Habitação unifamiliar no Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia, 1948/49.
[221] Esquemas nº 3 – análise de traçado e composição sobre alçado principal.

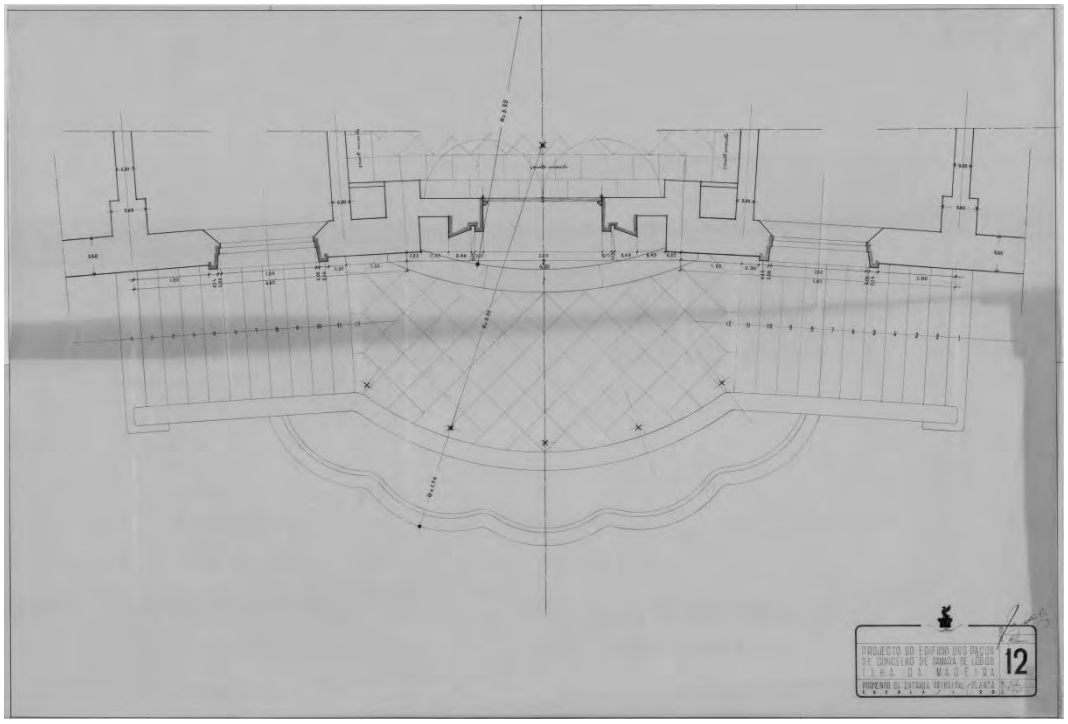


Fig. 111 Januário Godinho, Câmara de Lobos, Madeira, 1947

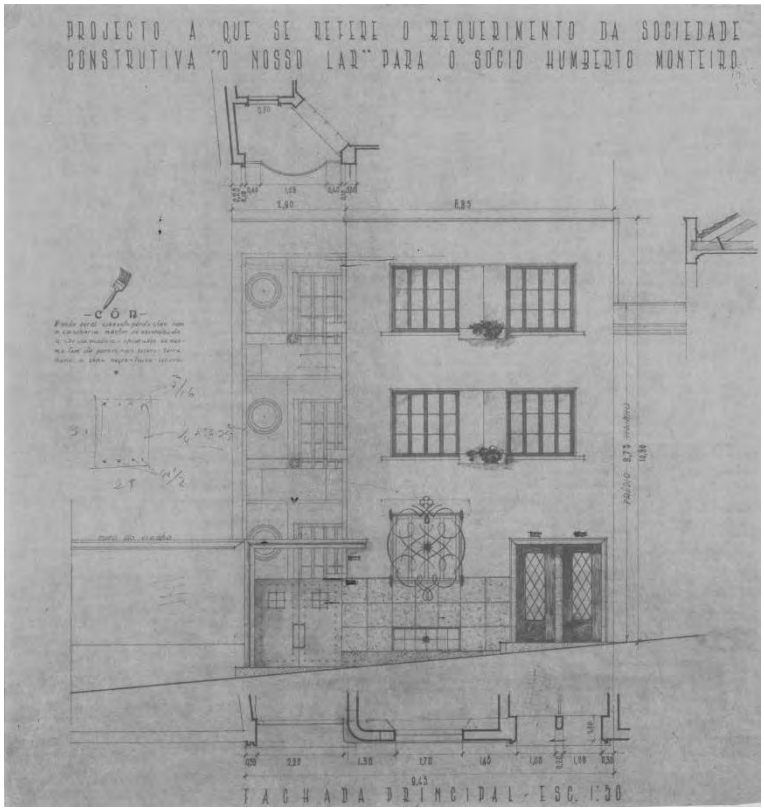


Fig. 112 Januário Godinho, Prédio “O Nosso Lar”, rua Boa Nova, Porto, 1946

Poder-se-á encontrar citações formais para o desenho da base, em particular da moldura em granito que enquadra as portas da garagem e o acesso principal, em duas obras datadas de 1946/47, período em que Mário Bonito tirocinou no escritório de Januário Godinho.[222]

O projecto para o Prédio *O Nosso Lar*, no Porto,[223] (1946) apresenta um desenho de alçado assimétrico mas com dois acessos ao nível do rés-do-chão nos extremos opostos em diálogo entre si, como no caso em análise, enquanto o projecto para a Câmara de Lobos, na Madeira,[224] (1947/54) apresenta um desenho de pormenor para a entrada principal, com um trabalho em cantaria que autonomiza e destaca o acesso principal, articulado com o traçado geométrico do patamar e respectivos degraus, dentro da mesma tipologia de desenho.

Esta opção de linguagem poderá, também, estar associada à co-autoria do projecto com José de Cruz Lima, cujo trabalho apresentado ao CODA explora os *processos e materiais tradicionais de construção* o *"perpianho de meia falha, granitos lavrados, pavimentos em cimento, paredes, paredes divisórias interiores em tijolo, madeiras de castanho no interior e pinho no interior e cobertura em telha"* com destaque para o embasamento *"em pedra rústica com juntas refundadas"*.[225]

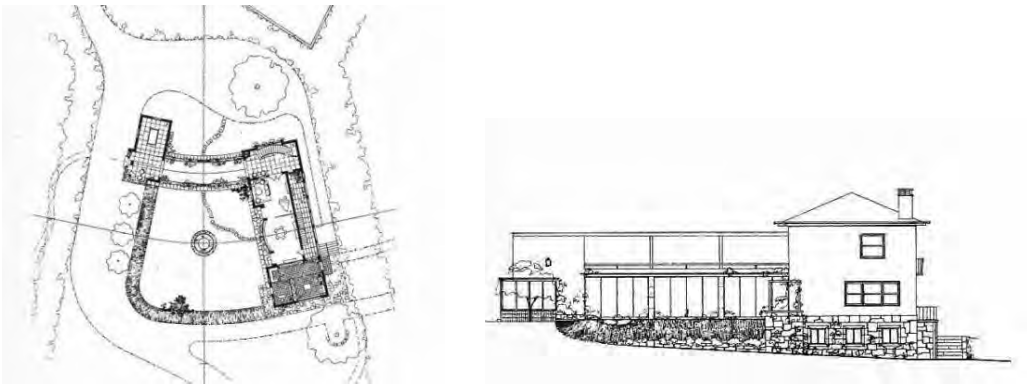


Fig. 113 e 114 "Uma casa de habitação" (CODA), José de Cruz Lima, 1946

[222] Não tendo sido possível obter informação sobre quais os projectos em que Mário Bonito poderá ter participado, considerou-se os elaborados nos dois anos referentes ao seu tirocínio – 1946/47.
A possibilidade levantada da existência de um pequeno caderno, na posse da família, com uma relação dos projectos, despesas e respectivos colaboradores foi transmitida pelo Arq. Manuel Mendes, mas após contacto com a família, verificou-se que o documento foi perdido no tempo. As referências às obras foram obtidas através da consulta do espólio de Januário Godinho depositado na FAUP/CDUA.

[223] Fig. 112 Documentação referenciada por JG 517 – Prédio "O Nosso Lar", na FAUP/CDUA.

[224] Fig. 111 Documentação referenciada por JG 41 – Câmara de Lobos (1947) e JG 514 – Câmara de Lobos (1947/54), na FAUP/CDUA.

[225] LIMA, José de Cruz, Memória descritiva do trabalho apresentado ao CODA, 1946.

O corpo principal, rebocado e pintado, apresenta uma linguagem associada aos edifícios modernistas dos anos vinte e, sobretudo, trinta, de inspiração/referência holandesa,[226] e aos princípios e obra de Carlos Ramos[227] com volumes e superfícies planas, negativos inscritos de forma clara e simples, enquadrados por uma moldura, que unifica o volume rebocado.
A parte superior do volume, com um desenho contínuo da moldura – faixa de reboco saliente –, integra e dissimula a platibanda nos elementos arquitectónicos que organizam o alçado, anunciando a importância que Mário Bonito dará ao remate superior dos seus edifícios.
A forma como o remate complementa o equilíbrio do alçado, em contraponto ao rigor compositivo da relação cheio/vazio, através de vãos pontuais, volumes e elementos arquitectónicos salientes, constituem os temas-chave para a composição do corpo principal no alçado da rua.

As três versões do alçado principal explicitam esta procura de equilíbrio e de coerência formal do conjunto com uma clarificação do desenho da base na proporção e escala do volume. Todas as versões apresentam uma composição estruturada num eixo central que organiza simetricamente o desenho base quebrado com a definição da porta principal e a localização da caixa de escadas interior, enfatizada com rasgos verticais contínuos em contraponto aos vãos pontuais dos quartos.

A primeira versão, reprovada pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto[228], apresenta uma composição pouco clara com as duas partes – base e corpo principal – sem elemento de separação com os vãos do rés-do-chão elevado integrados no desenho da base, alterando a proporção da mesma.

---

[226] A importância de "A moderna arquitectura holandesa" de Keil do Amaral, de 1943; com destaque na última parte para a obra de Berlage, De Klerk e Dudok. Textos publicados na revista *Seara Nova* em quatro números sequenciais, nº 810 a nº 813.
No Porto, a proximidade a Januário Godinho e a relação deste com Rogério Azevedo, ambos com destacada obra – Armazéns Frigoríficos de Massarelos e Garagem do Comércio do Porto – assente nas mesmas referências arquitectónicas.
[227] Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (1927-1933), Liceu Feminino Filipa Lencastre em Coimbra (1929), Instituto Navarro de Paiva (1931) e o Hospital de Cascais.
[228] Processo nº 8418: «Satisfaz com a condição expressa de ser reduzida ou suprimida a saliência da parte central da fachada, devendo para esse efeito juntar um aditamento»; Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto, Acta de 2 Julho 1948, p. 42 e 42 verso; cota: BG-5.

A moldura em granito surge com uma expressão descontínua assinalando o limite da base e o enquadramento da porta de acesso, numa clara referência ao conjunto de entrada do *Bloco da Carvalhosa* de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, com uma moldura a inscrever a porta dentro dum pano envidraçado e outra de perfil inclinado a enquadrar todo o conjunto central.
Contudo, o desenho apresenta-se desequilibrado com os diversos elementos – porta principal, vãos do piso térreo, vãos da cave e portão da garagem – a respeitar alinhamentos e associações horizontais, disciplinados pelo eixo central, mas através de um desenho de conjunto descontínuo e fragmentado sem uma clarificação do significado e sentido de proporção que cada elemento detém na composição. O desequilíbrio maior surge entre o desenho enfático da porta principal em contraponto ao negativo do portão da garagem e respectiva bandeira em vidro, com um registo distinto.

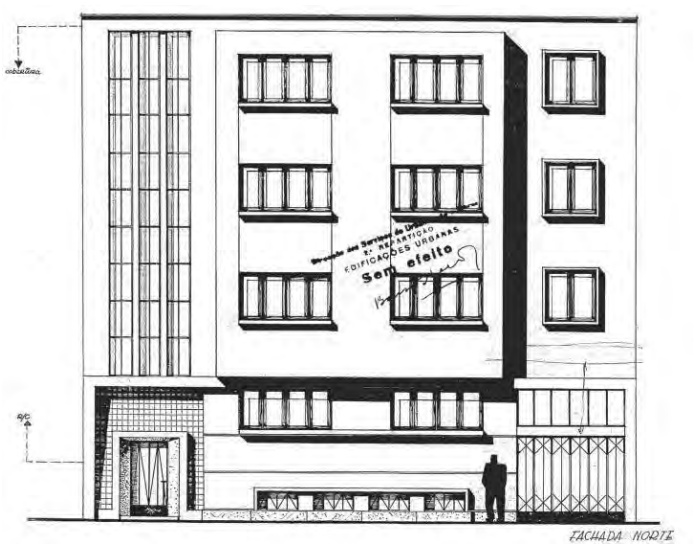
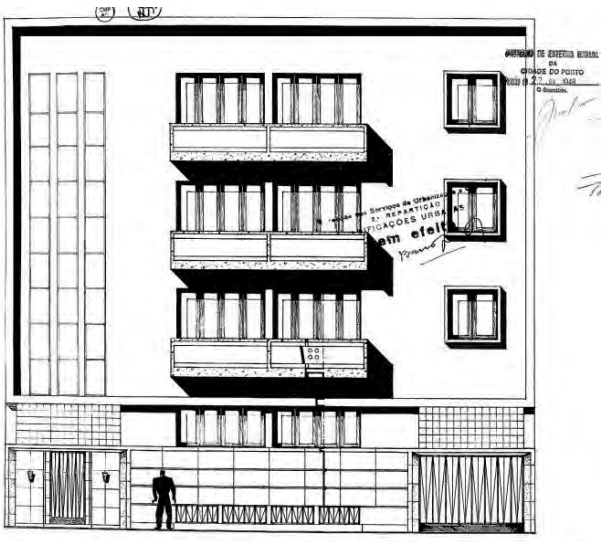


Fig. 115 a 117 Primeira versão do alçado e Acesso do *Bloco da Carvalhosa*, Arménio Losa/Cassiano Barbosa, 1946/1949

O corpo principal rebocado será dominado pelo volume saliente que pousa na moldura de granito da base e liberta a parte superior do alçado rematado com uma moldura horizontal, preconizando a platibanda. A assimetria introduzida pelos rasgos verticais da caixa de escadas, em contraponto aos vãos pontuais, estará presente num desenho próximo do final.

Nesta primeira versão, todos os elementos arquitectónicos e temas de desenho já estão identificados, contudo, a composição geral não os hierarquiza nem os proporciona com a afirmação da base em relação ao restante volume, perceptível mais pela mudança de material do que por um desenho autónomo e coerente.



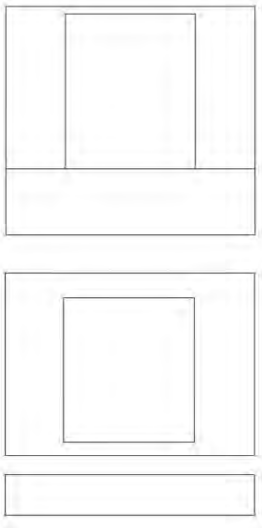


Fig. 118 a 119 Segunda versão do alçado e Esquemas com alteração do princípio da base entre 1ª e 2ª versão

No desenho, de resposta ao Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto, os temas de composição são clarificados com a caracterização e separação clara da base e do corpo principal auxiliado pela introdução de um espaço de transição, ao nível do vão do piso térreo sobrelevado. A base apresenta um desenho mais delicado e contínuo com uma moldura a inscrever com o mesmo registo os dois acessos – pedonal e automóvel – e o corpo principal a afirmar a sua autonomia pela moldura que contorna todo o volume superior, resolvendo o remate superior no mesmo gesto. A proporção dos diversos elementos arquitectónicos será ajustada cumprindo alinhamentos e uma métrica base de repetição que garante um equilíbrio entre o cheio e o vazio, presente na versão final do alçado.

A introdução de varandas, para substituir o corpo saliente, permite ler o corpo principal como um todo enquadrado pela moldura de reboco enquanto a base surge proporcionada a uma escala mais próxima do transeunte. A marcação da caixa de escada e dos vãos opostos mantém os mesmos temas de desenho respeitando o eixo estruturador central.

A representação das sombras, como na versão anterior, indica a procura e intenção de desmultiplicar os diversos elementos em planos distintos, de forma a clarificar a sua autonomia, ou seja, a sua identidade e o seu significado na composição geral do alçado.

A aprovação desta versão[229] não impede Mário Bonito de submeter outra proposta com os ajustes finais, através da introdução de um novo corpo saliente mas com menos expressão e inscrito no corpo principal e o redimensionamento dos vãos pontuais, com a afirmação das molduras/caixas que os envolvem, em contraponto aos rasgos contínuos da caixa de escadas.
O alçado final descompõe-se em vários planos com diferenças até 30 cm entre os diversos elementos, desde o plano principal da fachada ao plano do volume saliente em diálogo com a moldura principal rebocada.

As três versões apresentam, em termos construtivos, duas soluções distintas de cobertura – duas águas em telha e um terraço visitável – não influenciando o desenho do remate, demonstrando a independência da composição do alçado principal em relação ao sistema construtivo da cobertura, facto que será radicalmente alterado nas obras seguintes. (Ver Vol. 2, p. 95, Des. 6; p. 99, Des. 12)

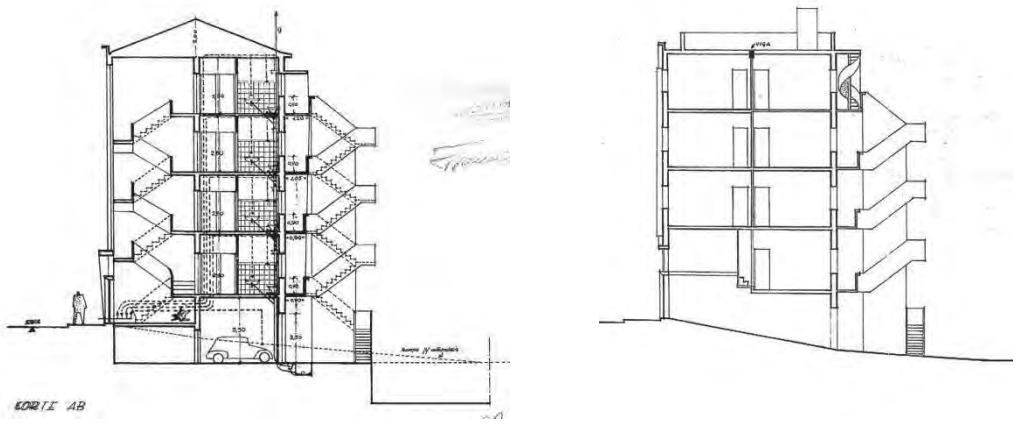


Fig. 120 e 121 Alteração de cobertura e introdução de escada complementar 1ª versão e versão final

[229] Processo nº 8418: «Satisfaz», Conselho de Estética da Urbana da Cidade do Porto, Acta de 27 Julho 1948, p. 43 verso; cota: BG-5.

A alteração da proporção do desenho da base, com o pano de granito emoldurado, não correspondendo à altura do piso do rés-do-chão elevado mas à linha do parapeito dos vãos atribui um valor distinto ao restante piso e afirma a liberdade de composição do alçado em relação aos elementos construtivos que o suportam. Esta liberdade no desenho do volume e na sua caracterização arquitectónica poderá ser entendida como uma *máscara* ou *jogo compositivo* de equilíbrios e tensões que se autonomizam em relação ao sistema construtivo utilizado. No entanto, a expressão da base de granito, esculpido em profundidade – em vez de placagem de granito – e os paramentos rebocados do volume principal remetem para o sistema construtivo de paredes resistentes, enquanto o alçado sobre o logradouro com as varandas corridas em consola tira partido das lajes de betão armado, articuladas com a escada exterior suportada por uma lâmina central, traduzindo nas opções arquitectónicas as potencialidades e o significado de uma estrutura mista, ou seja, parede resistente – *tradição*; betão armado – *modernidade*.

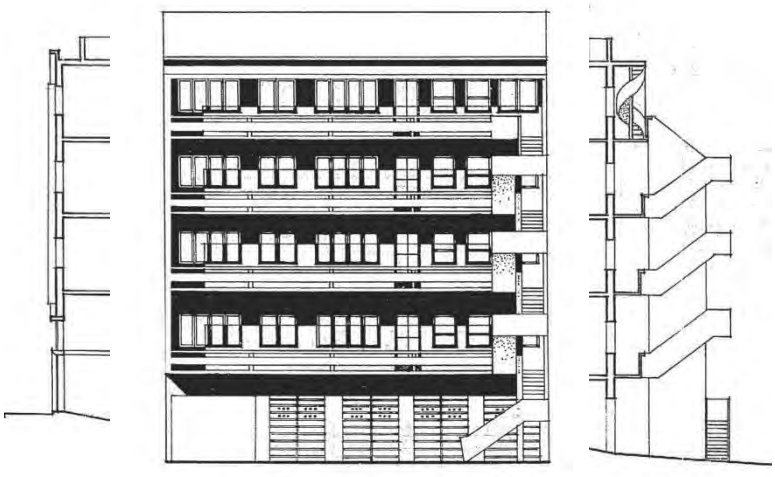


Fig. 122 Alçado do logradouro: relação entre parede resistente e lajes em betão armado em consola e escada

Assim, verifica-se que a intenção do desenho do alçado da rua Aires de Ornelas é distinta do alçado do logradouro, que apresenta uma composição arquitectónica dicotómica, no seu significado e expressão formal, em relação ao alçado principal, ou seja, a interpretação da noção peso/compacto/predomínio do cheio para o alçado principal e leveza/esventrado/predomínio do vazio para alçado sobre o logradouro.

A diferença de altura entre os dois alçados também introduz uma alteração nos momentos da composição, acrescentando à noção da base e corpo principal um terceiro – o remate superior autónomo, correspondente à cobertura.
A introdução de uma varanda contínua, ao longo de toda a frente do edifício, permite em termos funcionais a flexibilidade de uso, conforme explicitado, e a protecção das aberturas voltadas a sul/poente permitindo proporcionar o alçado, através do movimento horizontal e a individualização dos elementos arquitectónicos, tendo em conta que este tem mais um piso.
Os elementos horizontais a rematar na escada exterior saliente e autónoma com patamar curvo estabelecem continuidade de leitura da guarda entre pisos através do desenho da escada, privilegiando o sentido de vazio/sombra, o que permite atribuir leveza ao volume, ao contrário do alçado principal, diluindo, assim, a sua altura. Numa leitura tripartida da composição, o piso das garagens constitui a base, enquanto a cobertura, em telha ou terraço com platibanda, o remate superior, enquadrando os movimentos horizontais sombreados das varandas como corpo principal.
A proporção final dos volumes e dos elementos arquitectónicos, em ambos os alçados, permite perceber a importância da composição arquitectónica como um equilíbrio das diversas partes e a individualização dos elementos arquitectónicos disciplinados por um traçado geométrico e modulação atenta à escala humana – *a medida a partir da proporção do corpo humano*.

Em termos construtivos, o projecto assenta num sistema estrutural e construtivo corrente conforme explicitado na memória descritiva, *"o edifício será construído em paredes de alvenaria de 0,30 de espessura e os pavimentos, liteis, pilares da armação, etc. serão em betão armado"*.[230]
Os materiais que dominam são, também, os correntes utilizando processos tradicionais de construção, para este tipo de programas – *prédio de rendimento* – com a base do edifício em pedra de granito trabalhada a pico grosso, a

[230] BONITO, Mário e LIMA, José de Cruz, Memória descritiva do processo de licenciamento, datada de 17 Maio 1948.

cobertura em telha de marselha com estrutura em madeira[231], os paramentos rebocados e pintados e as caixilharias em madeira envernizada.

Nesta obra predomina, sobretudo na base do alçado principal, o ofício do artesão em contraponto aos materiais e elementos que incorporam o sentido da indústria da construção com sistemas e elementos em série ou prefabricados presentes no desenho do alçado do logradouro. Os motivos para esta opção poderão estar relacionados com a encomenda ou gosto do cliente, mas estarão, por certo, condicionados pela capacidade, custo e qualidade de resposta que a indústria nacional representava, nas opções arquitectónicas, conforme se confirma na memória descritiva do aditamento "*os rasgamentos da fachada principal que se previam cheios em tijolo de vidro, e devido à falta deste material no mercado em boas condições de aplicação serão cheios a vidro martelado sobre prumos do tipo gracifer*".[232]

Verificar-se-á que a opção de utilizar materiais como o granito e elementos arquitectónicos salientes no mesmo material do pano de fundo será abandonada nas obras seguintes, com a expressão arquitectónica traduzida através da introdução de materiais, de diversas texturas e processos construtivos associados à *indústria da construção.*

Fig. 123 a 125 *Bloco da Carvalhosa*, rua da Boavista, 1946/49, e Edifício plurifamiliar, rua do Amial, 1949/51, ambos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e Edifício plurifamiliar, rua João de Deus, Agostinho Ricca, 1947/49

Neste período, para além das referências dos vários exemplos dos *prédios de rendimento* de expressão modernista, já referidos, destaca-se, no Porto, para

[231] Como referido, esta solução será alterada para um terraço visitável com a introdução de uma escada *em caracol* independente em complemento à existente*;* aditamento de Setembro 1949.
[232] BONITO, Mário e LIMA, José de Cruz, Memória descritiva de aditamento, datado de 20 Setembro 1949.

além do *Bloco da Carvalhosa* na rua da Boavista, de 1946/49, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, outros dois edifícios monofuncionais de habitação plurifamiliar: o edifício da rua João de Deus, de Agostinho Ricca, de 1947/49, e o edifício da rua do Amial, de 1949/51, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

O edifício da rua João de Deus, de Agostinho Ricca, parte de premissas e condições de encomenda muito diversas do caso de Aires de Ornelas, aproximando-se do *Bloco da Carvalhosa,* em termos programáticos. Tanto o edifício da rua da Boavista como o edifício da rua João de Deus apresentam uma dimensão e escala de intervenção distintas do caso em estudo, desde a dimensão da frente de lote, o dispositivo distributivo de esquerdo-direito do edifício, com os acessos colectivos servidos por elevador, às áreas e princípio organizativo do espaço interior das habitações.

No primeiro caso, a distribuição funcional perpendicular à rua através da definição de um pátio e terraço em cada piso e, no segundo caso, uma implantação de edifício isolado no lote, com áreas ajardinadas envolventes, demarcam-se completamente das opções tipo-morfológicas do caso em estudo, afastando-se do modelo-tipo do *prédio de rendimento*. Verifica-se contudo, em ambos os casos, um aspecto particular na composição simétrica do edifício, que organiza a frente principal privilegiando as habitações remetendo as comunicações verticais para o alçado sobre o logradouro.

Em contrapartida, outro projecto de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, o edifício na rua do Amial, (1949/51) apresenta condições programáticas e condicionantes urbanas equivalentes. O edifício com 13 m de frente, 11,5 m de profundidade e 4 pisos de altura, ocupa a frente completa do lote com o piso térreo sobrelevado e uma habitação por piso.[233]

A habitação estrutura-se de forma semelhante, com dois acessos a partir da caixa de escadas – principal e serviço –, um núcleo de serviços, que inclui quarto e sanitários complementares, e os três quartos com respectivo sanitário no extremo oposto ao acesso. No entanto, a associação das salas de jantar e de estar, a não autonomização da zona nocturna em relação à circulação, transforma espacialmente a vivência da habitação, apresentando uma estrutura

[233] O edifício não inclui garagens nem acesso automóvel para o logradouro, sendo o piso térreo ocupado integralmente pelo acesso principal e respectiva habitação.

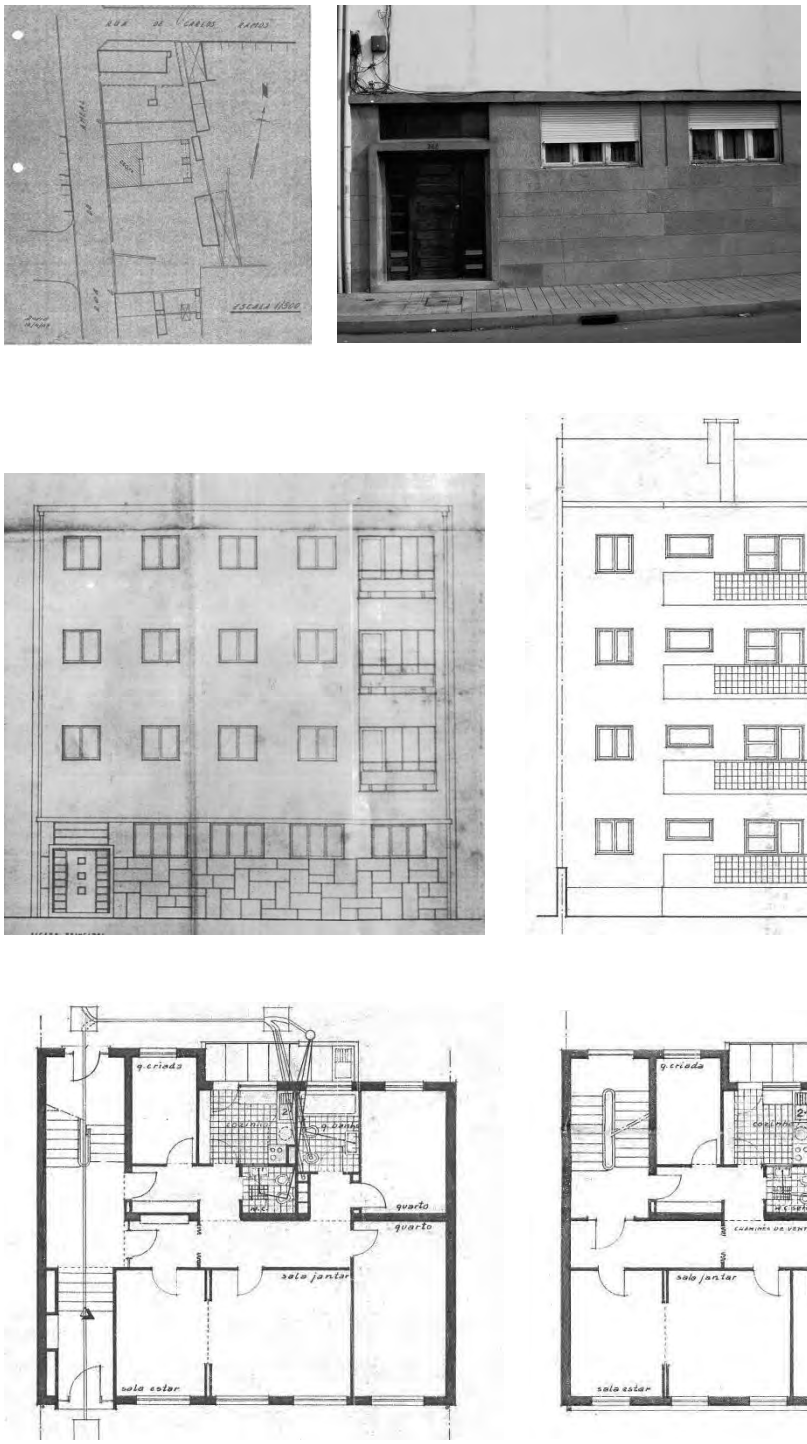


Fig. 126 a 129 Edifício plurifamiliar, rua do Amial, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1949/51

menos hierarquizada.[234] A ausência de um acesso independente do logradouro para o núcleo de serviço reduz a flexibilidade funcional presente na sua estrutura interior. A caixa de escadas ocupa uma posição lateral, como em Aires Ornelas, de forma a permitir uma organização racional das habitações, contudo, localiza-se na fachada do logradouro, libertando a frente principal para a associação das salas de jantar e estar. Será nesta opção organizativa e funcional que a proposta de Mário Bonito e José de Cruz Lima diverge com consequências formais na caracterização do volume e, consequentemente, dos dois alçados.

A assimetria no alçado principal, rematado por uma moldura de reboco associada ao beiral da cobertura em telha de marselha, será conformada pela marcação do acesso principal, que rompe os alinhamentos horizontais da base em granito, e pela introdução de uma varanda, associada a um dos quartos. No alçado do logradouro o volume que integra a caixa de escadas, enfatizada pelo rasgo vertical, introduz uma tensão numa composição que se disciplina a partir de um eixo afirmado pela varanda da zona de serviços.[235]
A base não apresenta um desenho unitário incorporando "*um soco em cantaria de granito apicoada*"[236] com os vãos do piso térreo enquadrados, também, por "*cantaria de granito, mas lavrada*",[237] a afirmar um movimento horizontal que a intrusão da porta principal, pela sua proporção e configuração, perturba e rompe com os alinhamentos da composição da base.

Os temas do remate superior, da base, e da relação cheio/vazio, disciplinada pela repetição da métrica base, com a respectiva hierarquização dos alçados,

---

[234] A informalidade da distribuição central – a partir de um único núcleo distribuir para várias funções – poderia permitir interpretações várias sobre a apropriação dos diversos espaços, contudo esta flexibilidade ou falta de hierarquia distributiva não está expressa na memória descritiva: "*Cada habitação é repartida em três zonas distintas e independentes: zona de estar ou de vida social, zona de repouso e zona de serviço, com os acessos adequados.*" LOSA, Arménio e BARBOSA, Cassiano, memória descritiva datada de Abril 1949, assinada pelo técnico responsável Fernando dos Santos Ferreira (arq).
[235] No caso do edifício na Rua do Amial, os temas de articulação volumétrica e caracterização arquitectónica, sobretudo na composição dos alçados, serão recorrentes na obra de habitação plurifamiliar de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, durante os anos cinquenta, como se verá com os exemplos dos períodos seguintes. A desmultiplicação do alçado através do processo de tratar a superfície da fachada em vários planos articulados com o rigor compositivo da relação cheio/vazio dos vãos e elementos arquitectónicos salientes, são temas-chave na obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa.
[236] LOSA, Arménio e BARBOSA, Cassiano, memória descritiva, datada de Abril 1949, Op. Cit.
[237] Ibidem.

estão presentes em ambas as obras. No entanto, verificar-se-á que o aprofundamento do desenho destes temas é que será distinto. A interpretação e consequente leitura do significado dos diversos elementos arquitectónicos na asserção dos princípios compositivos resulta numa coerência formal de expressão singular, como se verifica na inserção da porta principal e da porta da garagem na lógica do desenho da base, a utilização das comunicações verticais como elementos preponderantes na composição ou a intencionalidade formal do alçado do logradouro que, para além da sua resposta programática, procura uma expressão plástica, tirando partido do sistema construtivo utilizado.

Esta procura de expressar a natureza da sua composição, pela identificação e exploração do betão armado no processo estrutural e construtivo ou nos respectivos elementos prefabricados, remete para os princípios arquitectónicos de Auguste Perret – "*matériaux apparents, ossature aparente.*"[238] Estes princípios, associados à sistematização da construção, anunciados no seu Pavilhão das Ilhas Adjacentes, com uma estrutura de madeira, estarão presentes de forma determinante na sua próxima obra – o Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro, na rua Fernandes Tomás.

[238] VAGO, Pierre, "Perret", in *L´Architecture d´Aujourd'hui*, Outubro 1932, número especial "Perret", p. 17.

1950/55

Edifício de Habitação plurifamiliar, Comércio e Serviços

da Empresa Industrial do Ouro

Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

Fig. 130 Situação actual

Fig. 131 Fotografia aérea com enquadramento do lote da rua Fernandes Tomás, 1939

O edifício de habitação plurifamiliar para a rua Fernandes Tomás, de Setembro de 1951[239], com o objectivo específico de construir "um imóvel de habitações"[240] de rendas económicas para os funcionários da *Empresa Industrial do Ouro*, incorpora uma das premissas para o moderno – habitação para a classe trabalhadora.

Ao contrário do projecto monofuncional de Aires Ornelas, os objectivos da *Empresa Industrial do Ouro*, o programa multifuncional e as condições do lote – extensão da frente – apresentam uma oportunidade invulgar para Mário Bonito exprimir as suas premissas através da sintaxe da arquitectura moderna.
O programa apresenta duas novidades na paisagem arquitectónica do Porto, sobretudo no centro, habitações de renda económica num edifício em altura, de grande extensão, e a inclusão de uma oficina e garagem pública, com bomba de gasolina, no mesmo conjunto.
Com as condições singulares reunidas – ambição do cliente, potencialidade do terreno/lote e actualidade programática com o respectivo valor simbólico de *modernidade* – poder-se-á afirmar que subsiste a possibilidade *da arquitectura se exprimir,* conforme evocado por Mário Bonito:
"*A época é verdadeiramente instável, arrumada aos extremos. A arquitectura que só pode exprimir-se quando exista equilíbrio – equilíbrio material e equilíbrio social – ainda não criou, a meu ver, o padrão representativo da época.*" [241]

A integração de programas associados ao automóvel, de oficina/estação ou garagem pública, em edifícios de habitação começava a surgir, como o edifício na rua Latino Coelho, de Artur de Andrade, de 1946/63, que inclui a representação e venda, e o edifício na rua da maternidade Júlio Diniz, de Fernando Lanhas, de 1953/57.

---

[239] Data de entrada do requerimento para apreciação do anteprojecto; licença de construção nº 568, de 25 Setembro 1952; ocupação do edifício em Março de 1955. (Ver Vol. 2, p. 101 a p. 149)
[240] Requerimento do anteprojecto; registado com nº 14808, de Setembro 1951.
A encomenda desta obra tem duas particularidades: Mário Bonito tinha o espaço de escritório num edifício propriedade da Empresa Industrial do Ouro, Lda. na Praça de Filipa de Lencastre e tinha um familiar que era contabilista na mesma empresa.
[241] BONITO, Mário, "Da arquitectura abstracta à arquitectura realista", *Lusíada, Revista Ilustrada de Cultura*, volume 2, nº 8, Maio 1956.

Fig. 132 *Garagem do Jornal "O Comércio do Porto",* praça Filipa de Lencastre, Rogério e Azevedo, 1930-1932

Fig. 133 *Garagem Passos Manuel,* rua Passos Manuel, Mário Abreu, 1939

Fig. 134 e 135 *Estação de Serviço AUSTIN*, rua do Heroísmo, Eugénio Alves de Sousa, 1948-52

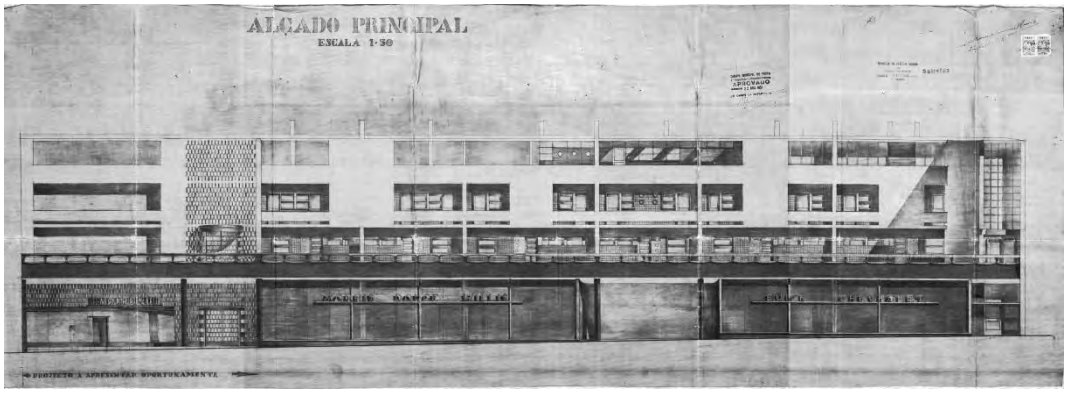


Fig. 136 Edifício multifuncional na rua Latino Coelho, Artur de Andrade, de 1946/63; Proposta de 1950

Com o prenúncio da *Garagem do Jornal "O Comércio do Porto",* na praça Filipa de Lencastre, no início dos anos 30 (1930-1932), de Rogério e Azevedo, ou a *Garagem Passos Manuel*, na rua Passos Manuel, de Mário Abreu, de 1939, a valência do automóvel estará associada a edifícios modernistas ou modernos como no caso da *Estação de Serviço Austin*, na rua do Heroísmo, de Eugénio Alves de Sousa,[242] de 1948-52, com grandes vãos estruturais e panos envidraçados assumindo os *princípios modernos* da fachada e planta livre, actualmente, demolida.

Os temas principais de desenho apresentam-se desenvolvidos em pleno neste projecto, com ênfase na clareza da articulação volumétrica com a decomposição do volume em vários elementos/corpos e a composição dos alçados através da individualização de vários elementos arquitectónicos, disciplinado por um rigor compositivo que caracteriza o sistema distributivo e organizativo do edifício com repercussão na organização e reinterpretação da célula familiar introduzindo novas formas do habitar.[243]
Esta proposta apresenta, ainda, um exercício conceptual com o tratamento da estrutura tornada independente dos paramentos – tirando partido da modulação da estrutura base e dos elementos estandardizados –, tanto no desenho dos espaços interiores, como na formulação do volume e respectiva concepção dos alçados, tornando-se no tema central e agregador de todo o edifício.

As condições específicas de projectar para um lote numa rua que participa num possível atravessamento nascente-poente da cidade mas em termos de gestão

---

[242] Eugénio Alves de Sousa, membro do grupo ODAM, desenvolverá dentro do mesmo tema: o *Concurso Internacional edifício Peugeot*, Buenos Aires 1962, e a Estação de Serviço Peugeot, Rua Delfim Ferreira, Porto, 1968/72; ambos integram a publicação sobre o ODAM, compilada por Cassiano Barbosa.

[243] Os princípios de desenho desta obra discutem os temas arquitectónicos com grande actualidade conforme expresso por Ana Tostões na selecção de oito obras, referentes ao segundo tema da modernidade, "Da célula à cidade blocos de habitação, escritório e comércio", no qual integra o *Edifício do Ouro.* "*Se nos anos 30 as transformações se confinam entre nós ao expressionismo das fachadas, ao longo dos anos 50 a adesão ao ideário dos CIAM e particularmente ao dogmatismo canónico estabelecido na Carta de Atenas desencadeia profundas consequências: quer na organização da célula familiar da habitação, quer na correspondente organização dos blocos plurifamiliares quer finalmente na própria estruturação do tecido urbano*." TOSTÕES, Ana, "Da célula à cidade, blocos de habitação, escritório e comércio" in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004. p. 297.

urbanística integra a zona central[244] com uma continuidade do perfil da rua na substituição de parcela por parcela, com a excepção única de um equipamento público, o Mercado do Bolhão, conjugado com as limitações físicas incontornáveis do lote - de geometria irregular com acesso pontual na rua Santo Ildefonso,[245] meação em ambos os lados, mas de frente extensa - serão os desafios principais.

Fig. 137 a 139 Edifício plurifamiliar, gaveto rua Fernandes Tomás com rua Santo Ildefonso, José Ferreira Peneda, 1936, e Edifício bifamiliar, gaveto rua Fernandes Tomás com Campo 24 de Agosto, José Ferreira Peneda, 1936

A característica dominante do edificado na rua Fernandes Tomás, com uma continuidade de cércea e de alinhamento do plano das fachadas a definir o perfil da rua – *a rua corredor* –, em contraponto com os objectivos do programa proposto, de maior rentabilidade, apresenta-se, à partida, como um diálogo complexo de concretizar e de aprovar nos serviços camarários e no *Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto*. A estratégia urbana a implementar, e o seu respectivo desenho, em resposta à problemática em causa, apresentaria um carácter tão excepcional que o processo de licenciamento se estruturou intencionalmente em duas fases: a solicitação de uma informação com base num anteprojecto e o licenciamento do projecto definitivo.[246]

[244] Esta condição confirma-se com o zonamento do *Plano Regulador da Cidade do Porto, 1952*, de Antão de Almeida Garrett.
[245] Este acesso à Rua Santo Ildefonso e a organização da oficina/garagem com respectivo coberto não será referido no anteprojecto, surgindo um apontamento da solução no licenciamento de Maio 1952 com a versão final da organização do programa apresentada num aditamento de Julho 1954. (Ver Vol. 2, p. 143, Des. 28)
[246] O projecto definitivo, datado de Maio 1952, com a licença de construção nº 568/52, de 26 Setembro 1952, será alterado com um aditamento final, datado de Julho 1954, com a respectiva licença de construção nº 24/aditamento, de Janeiro 1955.

O princípio de implantação e a respectiva volumetria da proposta cumprem, por completo, os objectivos do programa – proporcionar o maior número de habitações como forma de viabilizar economicamente o edifício, tendo em conta o princípio de rendas baixas, e integrar no conjunto estabelecimentos e uma garagem – com a seguinte descrição objectiva da proposta, na fase de anteprojecto:

"*Este bloco ocupará uma área de 61,80 x 11,80m, recuando o corpo principal de 2,80m, medidos entre a face interior dos passeios e os focinhos das sacadas; elevar-se-á de 18,20m, constituindo rés-do-chão, cinco pisos e terraço. O rés-do-chão, avançado até ao limite do terreno – junto à rua – destina-se a estabelecimentos, na zona coberta pelo imóvel, e garagem no terreno livre. Dos cinco pisos, o primeiro constitui zona aberta para recreio dos moradores, sendo os restantes destinados a habitação. O acesso geral aos andares far-se-á por escada e elevador; a caixa da escada, com 2,80x4,70m, permite a existência de lanços com 1,30m de largura, tendo o elevador capacidade para quatro pessoas. A entrada para cada uma das habitações far-se-á pela sacada da retaguarda, sendo esta coberta apenas superiormente.*"[247]

O modelo de cidade implícito na estratégia urbana do não alinhamento do volume principal com o perfil existente da rua coloca problemas específicos, não só no cobrimento das empenas adjacentes, como ainda na relação de proximidade e conflito volumétrico com o edifício a nascente, com frente para a rua de Santo Ildefonso. (Ver Vol. 2, p. 111, Des. 4)

Verifica-se que a opção de recuar o corpo principal não surge como uma resposta directa aos problemas urbanos existentes, mas antes como a defesa de um *modelo de intervenção*, informado pelos pressupostos do urbanismo moderno dos CIAM – de ruptura com a malha existente. Contudo, este *modelo,* do bloco a reclamar autonomia em relação à sua envolvente, será reinterpretado num discurso de compromisso com descontinuidade, transição e continuidade de determinados elementos urbanos, como se verá.

[247] BONITO, Mário, Memoria descritiva do anteprojecto, datado de 23 de Setembro de 1951.

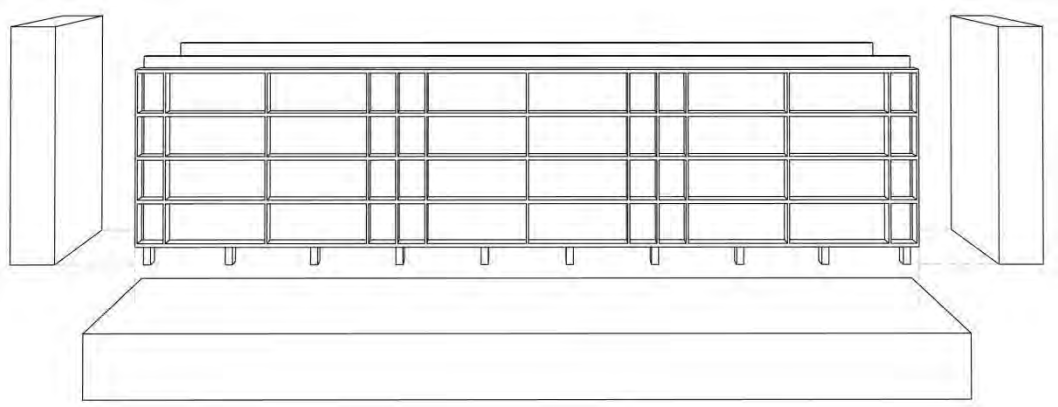
Assim, o edifício proposto, com sete pisos de altura, incluindo as casas dos porteiros na cobertura, e uma extensão pouco vulgar para a malha da cidade, eleva-se acima da cércea natural e contraria o perfil da rua, afirmando a sua escala e linguagem arquitectónica de sintaxe moderna, mas estabelecendo um diálogo com a envolvente através, não só da fragmentação do edifício em vários volumes ou corpos, como ainda da sistematização dos materiais com o seu respectivo valor cromático.

Com a descrição pormenorizada da memória descritiva a estruturar-se a partir de referências constantes ao dimensionamento das partes através de valores precisos, poderá confirmar-se a importância atribuída ao rigor da composição geométrica e da respectiva métrica base de repetição que regula o desenho do conjunto – referenciado ao sistema proporcional designado por *Modulor*,[248] que Le Corbusier divulgaria como "*O Modulor: ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e à mecânica*", em 1950.[249]

O rigor compositivo, associado a uma estratégia assente numa clara distribuição programática, permite a definição de três núcleos funcionais que darão respostas formais distintas no diálogo com a cidade: estabelecimentos e oficina/garagem conformam a base, o programa de habitação plurifamiliar define o volume principal e as comunicações verticais, articuladas com as galerias de acesso às habitações, definem os dois volumes laterais.
Assim, a composição volumétrica do edifício assenta em três elementos-chave: a base incluindo os paramentos laterais de remate/transição, o volume principal de configuração longitudinal que alberga o programa de habitação plurifamiliar e os dois volumes das caixas de escadas que articulam os outros dois elementos.

---

[248] "*O Modulor consiste num sistema de medidas concebido por Le Corbusier entre 1943 e 1950, assente nas dimensões do corpo e na matemática. Trata-se de uma fórmula, realizada com base no quadrado duplo, na série Fibonacci e no rectângulo de ouro, a partir da qual seria possível gerar duas séries de medidas em harmonia com o corpo humano e entre si. Estas séries poriam em relação dois sistemas métricos – o sistema anglo-saxónico e o métrico decimal.*" SEQUEIRA, Marta, prefácio de "O Modulor de Le Corbusier, p. 9.
[249] Le Corbusier, "Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l´échelle humaine applicable universellement à l´architecture et à la mécanique", Boulogne: Ed. de L´Architecture d´Aujourd´hui, 1950.



Esquemas nº 1 Axonometria dos três elementos de composição – base, corpo principal e caixas de escadas

O diálogo entre estes três elementos cumpre três fases distintas[250] de desenho e de distribuição programática na procura de um equilíbrio das partes sem perder o seu significado e intencionalidade no conjunto. As condicionantes principais motivadoras da evolução do desenho são:

- a densificação programática, a passagem de 24 habitações para 38, com a alteração do significado do espaço colectivo sobre a base e na cobertura do edifício;
- o significado dos dois volumes laterais, das caixas de escadas, na relação que estabelece com o volume da base no diálogo de continuidade ou descontinuidade com a envolvente.

O carácter multifuncional do programa será essencial para a definição da estratégia urbana da proposta e como forma de garantir a privacidade e as condições de habitabilidade das tipologias. O programa mais público relaciona-se directamente com a cidade através da definição de espaços comerciais com passeio privativo e acessos à garagem com uma área de circulação/abastecimento e o programa colectivo de habitações mínimas a afastar-se dos pisos térreos, tirando partido do recuo do volume, para se libertar dos constrangimentos impostos pelo perfil da rua e do seu quadrante solar – noroeste.

[250] As fases em causa são o anteprojecto de Setembro 1951, o projecto de Maio 1952 e o aditamento final de Julho 1954.

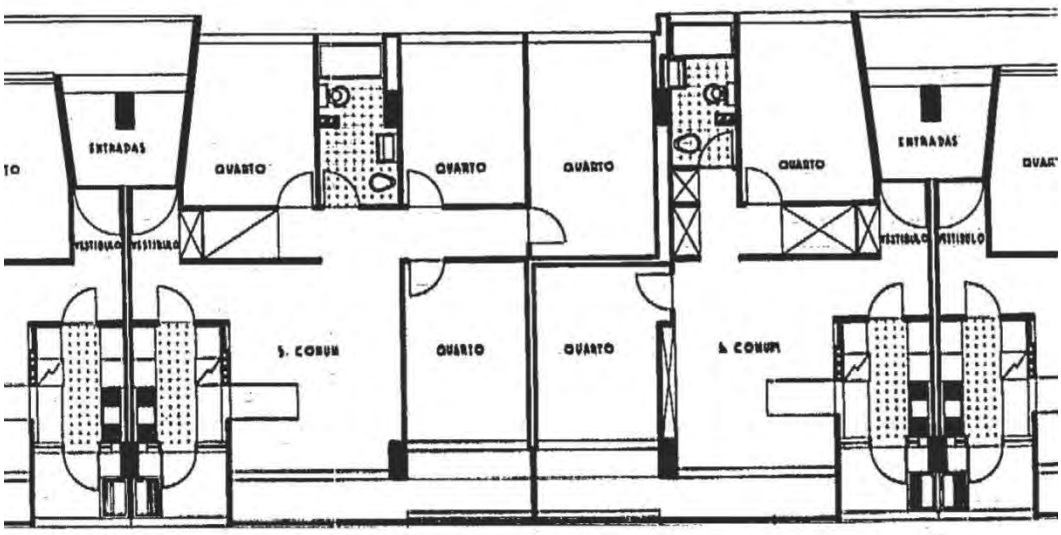


Fig. 140 Células habitacionais com dois e quatro quartos na parte central do volume

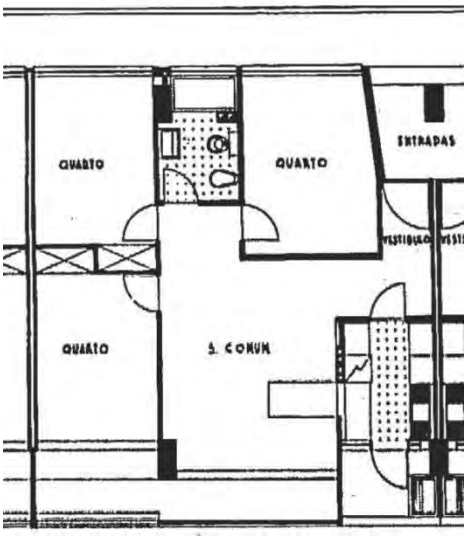


Fig. 141 Célula habitacional de repetição com três quartos, associada à galeria de acesso (4 unidades por piso)

O recuo do volume principal permite uma cércea maior[251] e salvaguardar o programa colectivo de habitações mínimas, de seis unidades por piso de tipologias diversas, com distribuição por galerias, voltadas a sul, a partir de duas caixas de escadas, nos extremos opostos. Ao contrário da obra anterior, as habitações vão ao encontro dos princípios da *máquina de habitar* que permitem rentabilidade de área e adaptabilidade a um quotidiano em mudança com a abertura a novas experiências/vivências.

As três tipologias – dois, três e quatro quartos –, que se repetem em todos os pisos, permitem uma grande flexibilidade em acomodar diferentes agregados familiares com a parte central do volume sem galeria, permitindo explorar a sua profundidade. (Ver Vol. 2, anteprojecto p. 115, Des. 7; projecto p. 135, Des. 20)

"Em cada andar, situam-se seis habitações divididas em três tipos: de comum, todos possuem átrio de entrada, sala comum, quarto de banho e cozinha; (…) Na varanda da frente, e em cada habitação, coloca-se uma pia de lavar, isolada da restante varanda por pequena divisória e possuindo um favo que tornará proibitiva a visibilidade relativamente aos transeuntes."[252]

Esta exposição explicita a base ou o princípio conceptual de todas as tipologias, com as áreas de serviço – cozinha e lavandaria – como um núcleo fixo[253] com o acesso a partir do átrio de entrada, ligação com o exterior/varanda e com comunicação directa com a sala comum através de uma abertura. As salas comuns surgem como *núcleo central de vivência* da habitação, ou seja, como espaço de receber, estar e de refeição – passa-pratos entre a cozinha e a zona de comer – com uma relação franca com o exterior, através de uma varanda mas, também, como espaço de distribuição, optimizando a área habitável em relação à circulação, que surge reduzida ao mínimo. A descrição dos diferentes tipos de habitação a partir dos aspectos em *comum* expressa, não só a sistematização das várias áreas e funções tendo em conta a sua repetição, como ainda a racionalidade do modelo da célula habitacional como *máquina de habitar.*

---

[251] Esta opção é justificada na memória descritiva do anteprojecto no ponto referente aos condicionamentos económicos "*Sendo a altura do imóvel imposta pela largura do arruamento fronteiro*".

[252] BONITO, Mário, Memória descritiva do anteprojecto, datado de 23 Setembro 1951.

[253] As tipologias mantêm constante as áreas dos núcleos diurnos e de serviço, com a excepção das duas habitações centrais, que se prolongam sobre as galerias, com a diferença de área atribuída à sala comum.

A estrutura principal, pela sua métrica constante e pela proporção dos elementos estruturais – pilares e vigas – será determinante na modulação das habitações com a zona diurna e nocturna a ocuparem, respectivamente, a largura de um módulo, 6,10 m, garantindo um equilíbrio na organização do espaço interior e uma modelação da fachada que autonomiza em planos diferentes três momentos – dois quartos, a sala comum e o favo de peças prefabricadas que encerra a lavandaria/cozinha.

A fluidez do espaço interior, com um pé-direito regulamentar, 2,80m – com excepção da antecâmara de acesso aos quartos – e a proporção dos vários compartimentos em relação à abertura dos respectivos vãos, interiores e exteriores, revela uma sensibilidade singular no reflexo do corpo na apropriação do espaço. A modelação do espaço apresenta uma poética semelhante à traduzida por outros arquitectos modernos, nomeadamente, por Alfredo Viana de Lima, conforme se poderá verificar nas habitações do *Bloco de Costa Cabral e* pela descrição de Sergio Fernandez:

"*A qualificação dos espaços das habitações, a ligação feita por um passa-pratos entre a cozinha e a zona de comer, a proporção e a pormenorização dos vãos, seguirão os modelos que serão constante quase sempre presente na obra de Viana de Lima.*"[254]

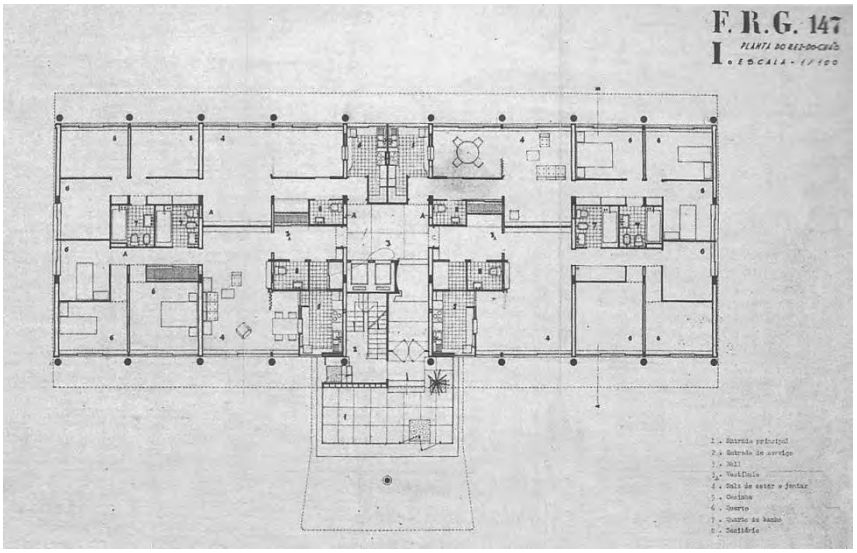


Fig. 142 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima, 1953/55

[254] FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura portuguesa 1930/1974,* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985), p. 81.

No *Bloco de Costa Cabral,* 1953/55, Alfredo Viana de Lima estrutura as várias habitações, de um, dois e três quartos, com a sala comum como espaço nuclear da célula familiar tanto na distribuição como na relação directa que estabelece com as várias valências da habitação, acesso à área nocturna ou à cozinha, utilizando, também, o passa-pratos. A fluidez do espaço provocada por esta disposição e a relação interior/exterior, pela dimensão das fenestrações em relação ao respectivo compartimento/função, também está presente no *Edifício do Ouro* que, com áreas de menor dimensão, interpreta a mesma poética corbusiana informada pelos princípios da *planta livre* e *alçado livre*.
Estas 24 habitações, localizadas nos quatro pisos do volume principal, manter-se-ão até à versão final.

O programa inicial de 24 habitações para arrendamento, todas localizadas nos quatro pisos do volume principal, permitia hierarquizar funcionalmente o edifício, com a afirmação e complemento de espaços de uso colectivo nas coberturas do edifício e do volume da base.
Nesta versão, o espaço de uso colectivo, no primeiro piso sobre a cobertura do volume da base, apresentava um desenho único, isto é, organizado apenas pelos volumes das duas caixas de escadas, a estrutura e a respectiva sombra do corpo principal. (Ver Vol. 2, p. 113, Des. 6) O desenho deste espaço tirava partido dos elementos essenciais do conjunto – base elevada e contínua, volumes laterais de distribuição, estrutura e escala do corpo principal – para definir e caracterizar uma plataforma de apropriação livre e em contrapartida autonomizar, em termos de desenho, o corpo principal em relação ao volume da base.
A cobertura do edifício organiza-se a partir do princípio corbusiano do *terraço jardim* com um plano articulado por uma sucessão de quatro elementos verticais – chaminés de ventilação das cozinhas – que organizam a parte central do terraço e dois volumes laterais associados à caixa de escadas, correspondentes às habitações dos porteiros. (Ver Vol. 2, p. 115, Des. 8) Todos estes elementos com alturas variadas, conforme indicado nos cortes transversais[255], surgem recuados

[255] Os dois volumes laterais serão mais recuados, num aditamento de Novembro de 1951, de forma a cumprir o altura/afastamento obrigatório da linha dos 45º.

em relação ao perímetro da cobertura, constituindo o remate do edifício de acordo com os princípios expressos na "*Unité d´Habitation"*.[256]

(Ver Vol. 2, p. 117, Des. 9)

Este desenho de conjunto obedece a uma tentativa de incorporar alguns princípios da *cidade-jardim vertical* que Le Corbusier investigava como resposta a uma sociedade industrial, onde a alta densidade permitiria libertar o solo para a natureza/vegetação proporcionando espaço e luz natural.[257]

Estas premissas serão utilizadas para justificar a solução apresentada e solicitar a sua excepcionalidade na cidade, de forma a garantir a sua aprovação:

"*Cumpre-nos acentuar que só condicionando desse modo o anteprojecto foi possível conciliar a sua concepção com as directrizes de ordem económico-social (…)*

São elas:

1º – barateamento das rendas de habitação;

2º – aproveitamento das zonas centrais, para a construção de habitações económicas colectivas, em solução de alta densidade populacional;

3 – organização criteriosa das células de habitação com desafogo de áreas atribuídas aos espaços habitáveis.

Como se vê, no anteprojecto apresentado houve a preocupação de obter células funcionalmente perfeitas, com espaços desafogados e de rendas económicas, à custa do aproveitamento máximo da altura e da concepção arquitectónica em moldes especiais. (…) Tal edifício patenteando certas inovações, como a existência de uma zona livre, etc., pode, no aspecto experimental e enquanto se verifique útil, contribuir ainda para o ajustamento de futuras e perfeitas soluções no campo da habitação e do urbanismo citadino. Finalmente, o próprio desenvolvimento da construção numa frente de 60 metros, a complexidade do seu programa, além do mais que foi dito, justificam que ele seja considerado

---

[256] Os estudos iniciais de Le Corbusier sobre este tema datam de 1945 com o protótipo da "*unité de grandeur conforme*" e o início do projecto para a unidade de habitação de Marselha nos meados dos anos 40, com a sua inauguração em 1952.

[257] Ver CURTIS, William J R, capítulo 11, "The Modulor, Marseilles and the Mediterranean Myth" in *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London: Phaidon Press, 2003, p. 162.

edificação cuja natureza, destino ou carácter arquitectónico, requeiram disposições especiais, como está previsto no citado[258] *regulamento"*.[259]

Esta explicitação demonstra a consciência de Mário Bonito sobre a importância que esta intervenção, tendo em conta os objectivos programáticos e as condicionantes específicas do contexto, poderia representar para a paisagem arquitectónica do Porto e para a afirmação da *reconstrução da arquitectura moderna* nos anos 50.

A densificação programática, nas fases seguintes, introduz a necessidade de rever e ocupar estes espaços de uso colectivo. Mário Bonito propõe, na continuidade da modulação estrutural e da métrica das habitações existentes, seis habitações no terraço sobre a base e, num aditamento final,[260] oito habitações na cobertura do edifício, o que perfaz 38 habitações, cinquenta por cento acima do inicialmente previsto.

(Ver Vol. 2, p. 133, Des. 19; p. 145, Des. 29)

Durante todo o processo mantêm-se os princípios inicialmente delineados e aprovados do anteprojecto, reforçando-os, inclusivamente, com soluções arquitectónicas específicas para integrar o aumento do programa.

Mário Bonito condiciona a dimensão das novas habitações à estratégia inicial da proposta e adapta-as às condições espaciais e estruturais do conjunto propondo tipologias de reduzida dimensão de um quarto ou mesmo do tipo estúdio.

A plataforma de apropriação livre, na cobertura da base, sofre uma alteração significativa em termos de área, mas não em significado. A solução introduz seis habitações de um só quarto sob o corpo principal, que libertam a primeira linha de pilares em diálogo com a área junto da rua, que se mantém como espaço colectivo. Esta proposta reforça a intenção de separar, em termos de desenho, o corpo principal da base através do gesto de libertar a primeira linha de pilares, e valoriza o sentido de uso colectivo do terraço com a introdução dos acessos às habitações neste piso, a partir deste espaço, interpretando-o, assim, como uma frente de rua.

---

[258] Mário Bonito evoca que o anteprojecto seja apreciado ao abrigo do art. 64º do Regulamento Geral das Edificações Urbanas para a sua aprovação.

[259] Requerimento nº 16023, de 16 Outubro 1951; referente ao anteprojecto – exposição sobre excepcionalidade da situação em causa.

[260] Aditamento de Julho 1954; Requerimento nº 16585, de 7 Julho 1954, com respectiva licença nº 24/adit, de 28 Setembro 1955.

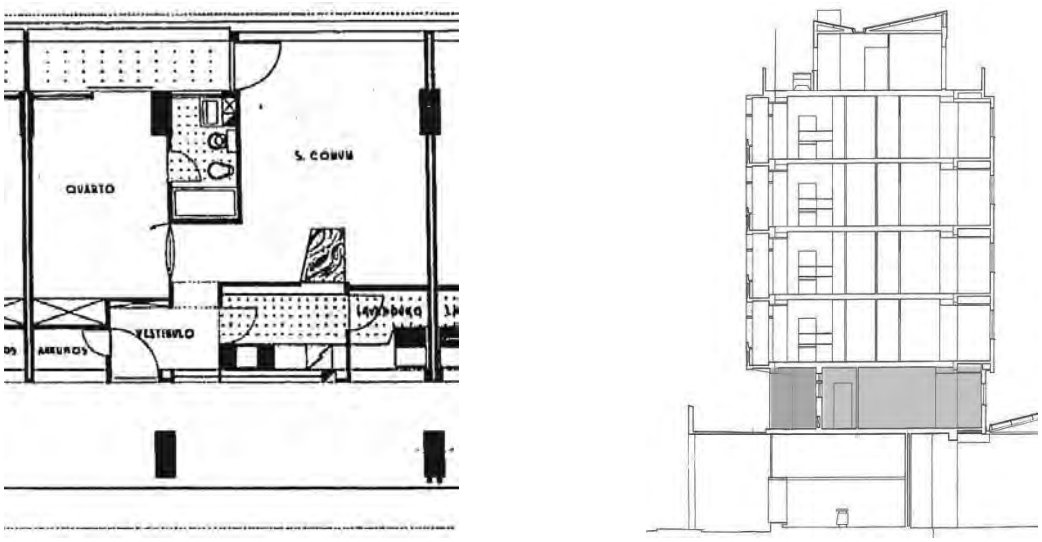


Fig. 143 e 144 Célula habitacional sobre o volume da base e relação com terraço colectivo

Fig. 145 a 147 Pórtico de acesso e relação com terraço colectivo

O espaço definido pelo pórtico conforma, pelo ritmo da estrutura aparente, pela configuração dos pilares, em lâmina, e pela alteração do material de pavimento, uma galeria de distribuição às habitações, ou seja, um espaço que constitui um filtro na transição colectivo-privado.

Estas tipologias, organizadas espacialmente com a localização estratégica do quarto de banho, voltam-se para o alçado sudeste, com o núcleo de serviço – cozinha, lavandaria e arrumos – e o vestíbulo a estender-se ao longo da fachada, de forma a garantir a privacidade das áreas habitáveis, associando-se ao filtro provocado pelo pórtico de pilares.

O processo de introdução das habitações na cobertura não apresenta um percurso tão linear. Com um desenho intermédio,[261] apresenta, ainda, um espaço colectivo com as habitações dos porteiros na parte central, num único núcleo, e no desenho final[262] um volume central, recuado do perímetro da cobertura, a ocupar sete dos nove módulos estruturais, libertando as duas caixas de escadas laterais. Ao contrário da solução formulada para o terraço sobre a base, o desenho para a cobertura perde o seu sentido colectivo, apresentando-se em termos funcionais como mais um piso de habitações, logo, o remate simbólico do edifício – remate da *cidade-jardim vertical* – fica comprometido.
Consequentemente, o aditamento de 1954 apresenta uma localização alternativa para as habitações dos porteiros com a sua inclusão na base do edifício, em sobreloja, junto das caixa de escadas. Esta opção será fundamental para a conclusão do desenho do alçado e a afirmação da intencionalidade na articulação/diálogo com a envolvente, como se verá a seguir.

"Como se depreende da leitura do anteprojecto, trata-se de conjunto arquitectónico, a uma escala e com uma finalidade que requerem soluções especiais e estas conduzem a um tratamento arquitectónico específico; assim, e por um lado, o aproveitamento em altura é que garante a execução económica do imóvel com o consequente barateamento das rendas atribuíveis a cada célula e seu desenvolvimento em espaços com áreas desafogadas; por outro lado tais factores e os condicionamentos relacionados com higiene e salubridade, implicam solução que não só faz ultrapassar, em altura, os limites da cércea estipulados no artº 59º do referido Regulamento, mas também obriga, com excepção do pavimento ao nível da rua, ao recuo dos restantes pavimentos, em relação ao alinhamento dos edifícios ora existentes."[263]
No delinear da estratégia a partir das premissas e condicionantes expostas, a relação do desenho dos dois corpos laterais das caixas de escadas com o volume da base do edifício apresenta, em termos de significado urbano, a alteração mais relevante entre as duas primeiras fases, afirmando no

[261] Projecto de licenciamento, datado de Maio 1952 (Ver Vol. 2, p. 135, Des. 21)
[262] O aditamento de Julho de 1954 é apresentado um ano antes da conclusão do edifício – ocupação do edifício em Março de 1955. (ver Vol. 2, p. 145, Des. 29)
[263] Requerimento nº 16023, de 16 Outubro 1951; referente ao anteprojecto – exposição sobre excepcionalidade da situação em causa.

anteprojecto a ruptura com a malha urbana existente e na fase seguinte o sentido de diálogo/continuidade urbana.

O desenho proposto, na fase de anteprojecto, desliga os dois corpos laterais do volume da base através do recuo do seu acesso para o plano da fachada do volume principal, provocando um negativo, um espaço vazio como momento de transição com a envolvente. Este princípio está bem expresso na fotografia do processo de licenciamento do anteprojecto com o desenho de contorno de uma base solta das construções contíguas e um volume recuado e elevado.
(Ver Vol. 2, p. 110, Des. 3)
Estes recuos interrompem a continuidade da base com o plano da fachada dos edifícios contíguos, desligando fisicamente o conjunto proposto da envolvente e estabelecendo um discurso novo/antigo de oposição e corte, ou seja, de uma não continuidade com a regra da rua, ficando a base como único elemento de diálogo através do princípio de alinhamento.

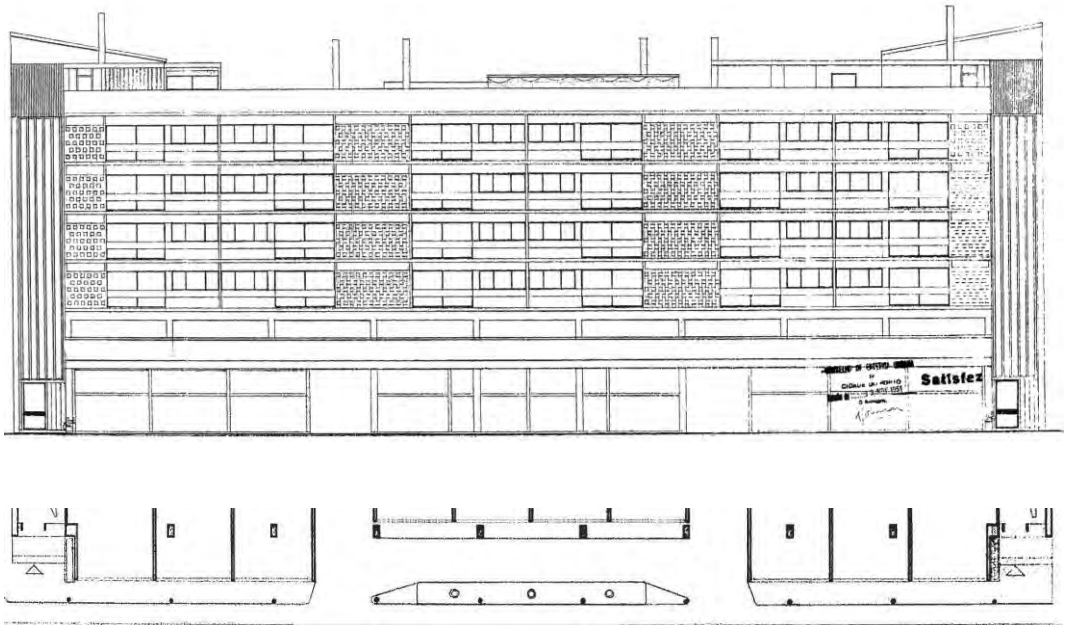


Fig. 148 e 149 Diálogo com espaço público, alçado e planta do piso térreo, anteprojecto, 1951

Nesta fase, a estrutura, no rés-do-chão, solta todos os pilares que desenham, num primeiro plano, um porticado contínuo de elementos circulares – *pilotis* – enquadrando os espaços comerciais e os acessos à garagem/bomba de

gasolina. O recorte da base nos extremos opostos reforça o vazio como tema de ruptura e marcação dos acessos aos pisos superiores do edifício.
Assim, nesta fase, a composição volumétrica do edifício assente nos três elementos-chave apresenta a ruptura como tema urbano predominante, pela associação volumétrica do corpo principal com os dois volumes das caixas de escadas e pelo desenho de alçado da base.
Os volumes laterais, de configuração vertical e com um envidraçado contínuo, não surgem como elementos de diálogo mas como a afirmação desta ruptura em complemento da escala do volume principal, enquanto a base anuncia o edifício na frente de rua, convidando o transeunte através da transparência dos estabelecimentos, protegidos pelo porticado contínuo. Nesta composição, a única relação com a envolvente é o alinhamento com os edifícios existentes.

Poderá interpretar-se esta proposta de ruptura a partir da forma como Mário Bonito retrata, por duas vezes, a rua Fernandes Tomás e esta área da cidade na explicitação das suas opções de projecto.
"Sucede, ainda, que o edifício irá marginar uma rua antiga, sem características arquitectónicas respeitáveis, rua essa que iria receber valorização de um novo imóvel concebido para as prementes actuais necessidades da cidade." [264]
A outra passagem, com uma referência ao alinhamento da base, refere-se à envolvente com "*edifícios **ora** existentes*" [265], como se fosse uma situação circunstancial, prevendo a sua futura substituição – revelando o sentido de transformação da cidade, através da substituição do seu edificado mas respeitando o tecido urbano, como caminho para uma resposta às necessidades quotidianas.

Nos últimos anos, têm sido desenvolvidos e divulgados vários estudos sobre o património arquitectónico português do século XX. Verificar-se-á que o estudo sobre *a paisagem arquitectónica portuense num quadro de pré-modernidade* – projecto, investigação e coordenação de Manuel Mendes – apresenta, na rua Fernandes Tomás, diversos edifícios como casos relevantes no *(in)formar a modernidade*.

[264] Ibidem.
[265] Ibidem.

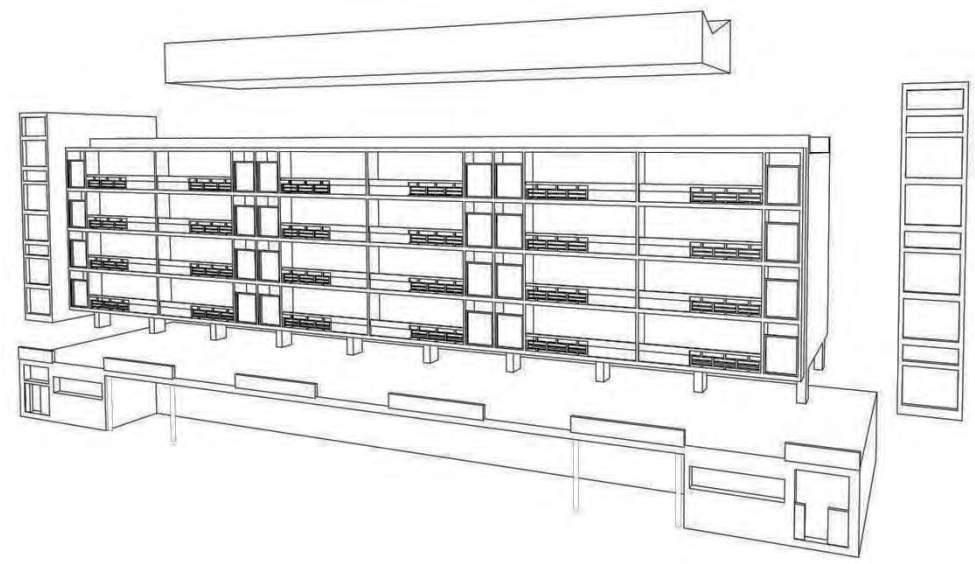


Fig. 150 Diálogo entre os três elementos-chave: base, corpo principal e caixas de escadas

Fig. 151 a 154 Relação com edifícios contíguos e respectivo discurso arquitectónico

A rua Fernandes Tomás, inserindo-se nas fases de desenvolvimento do Porto[266] na matriz liberal, apresenta, segundo o estudo, vários edifícios exemplares com um programa plurifamiliar: o caso do nº 12-30, com três pisos, de José Ferreira Peneda (1936); do nº 9-31, com quatro pisos e recuado, de José Ferreira Peneda (1936); do nº 137, com quatro pisos, de Rogério de Azevedo (1933); do nº 515-531, com quatro pisos, de ARS arquitectos (1939); e do nº 32-48, bifamiliar com três pisos, de ARS arquitectos (1938).[267]
No entanto, para os arquitectos na defesa e divulgação da arquitectura moderna nos anos 50, estas obras não responderão às necessidades e exigências do seu tempo, ou seja, poderão/deverão ser substituídas por não corresponderem ao *"padrão representativo da época*".[268]

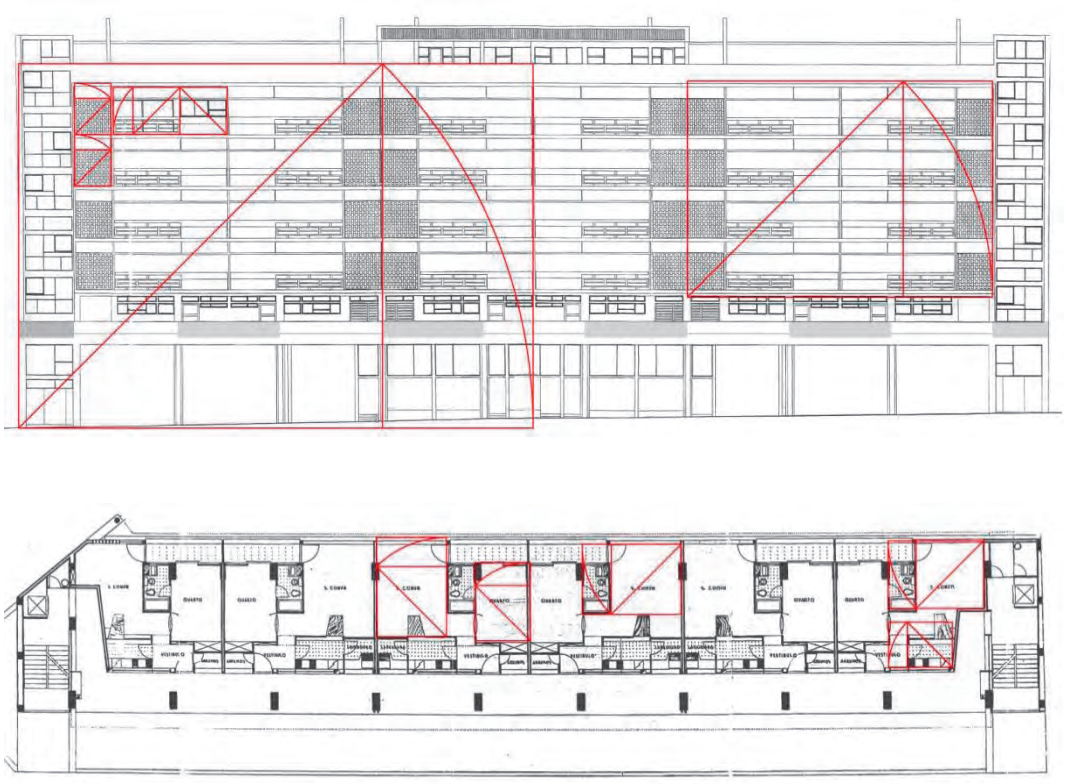
Na evolução[269] do desenho da proposta, a composição volumétrica do edifício assenta num diálogo mais complexo entre os três elementos-chave, com cada elemento a adquirir uma identidade e significado próprio no diálogo do edifício com a envolvente.
Os volumes das caixas de escadas surgem como o terceiro elemento de articulação e diálogo entre a noção de descontinuidade, representada pelo corpo principal de configuração longitudinal, e de continuidade, expressa pelo movimento horizontal da base, alinhada com o plano da fachada da rua.
O novo desenho para os dois volumes laterais complementa a base com dois planos laterais a rematar a empena e uma antecâmara em pé-direito duplo que encerra os negativos da solução anterior, retomando o perfil contínuo da rua. Esta solução introduz, no desenho do alçado da base, um tema distinto de desenho/composição – volume compacto com vãos inscritos como meio de dialogar com a envolvente – reforçado com a introdução das habitações dos porteiros na sobreloja. (Ver Vol. 2, p. 139, Des. 25; p. 143, Des. 27 e 28)

---

[266] Ver FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense – As formas da casa na forma da cidade*, Porto: FAUP Publicações, 1999, p. 234.
[267] Informação recolhida do trabalho de investigação e respectiva exposição/catálogo, MENDES, Manuel, *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP Publicações, 2001.
[268] BONITO, Mário, "Da arquitectura abstracta à arquitectura realista", *Lusíada, Revista de Ilustrada de Cultura*, volume 2, nº 8, Maio 1956.
[269] Esta evolução corresponde às duas fases seguintes: Projecto, de Maio 1952 e aditamento, de Julho 1954.

O desenho final da base apresenta três planos em relação ao perfil da rua existente hierarquizando as várias funções e seu significado na relação com a cidade – espaço público. Modulada em nove partes, sete soltam a estrutura de pilares circulares, enquadrando grandes panos envidraçados recuados, que albergam os espaços comerciais e se abrem para a rua em articulação com os acessos à garagem. As duas partes, em extremos opostos, associam-se aos módulos da caixa de escadas e dialogam directamente com os lotes adjacentes através do plano da fachada e do desenho/inscrição de vãos pontuais.

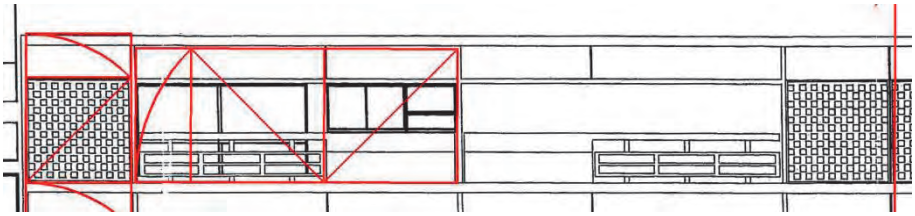
A caracterização volumétrica do conjunto assenta numa composição geométrica que contribui para a proporção e escala dos volumes e respectivos espaços que encerram, a partir de um traçado rigoroso com uma métrica base, inscrita na proporção do quadrado e respectiva diagonal rebatida.[270]



Esquema nº 2

[270] A inscrição da totalidade do alçado – planificado, ou seja, sem ter em conta os planos dos diversos volumes – em dois quadrados, com o respectivo rebatimento da diagonal, poderá revelar uma procura de controlar a proporção entre a altura total e a largura do lote, ou a simples consequência de utilizar uma métrica base que permite inscrever partes do edifício resultando numa proporção geral do conjunto. No entanto, será claro que a altura do edifico estará associada à largura do perfil da rua, cumprindo o princípio dos 45º.

Verifica-se que a altura do edifício decorrente da altura legal do pé-direito, 2,80 m,[271] e do recuo possível, tendo em conta o constrangimento a nascente, se inscreve num traçado composto por dois quadrados e respectivas diagonais rebatidas. A utilização do quadrado como proporção base, na definição da frente de uma habitação – módulo e meio – é um dos exemplos da complexidade da composição, com a grelha de peças prefabricadas inscrita num quadrado referenciado à estrutura e à altura dos pisos, o quarto inscrito noutro quadrado, referenciado ao pé-direito com a sala dimensionada pelo rebatimento da diagonal.



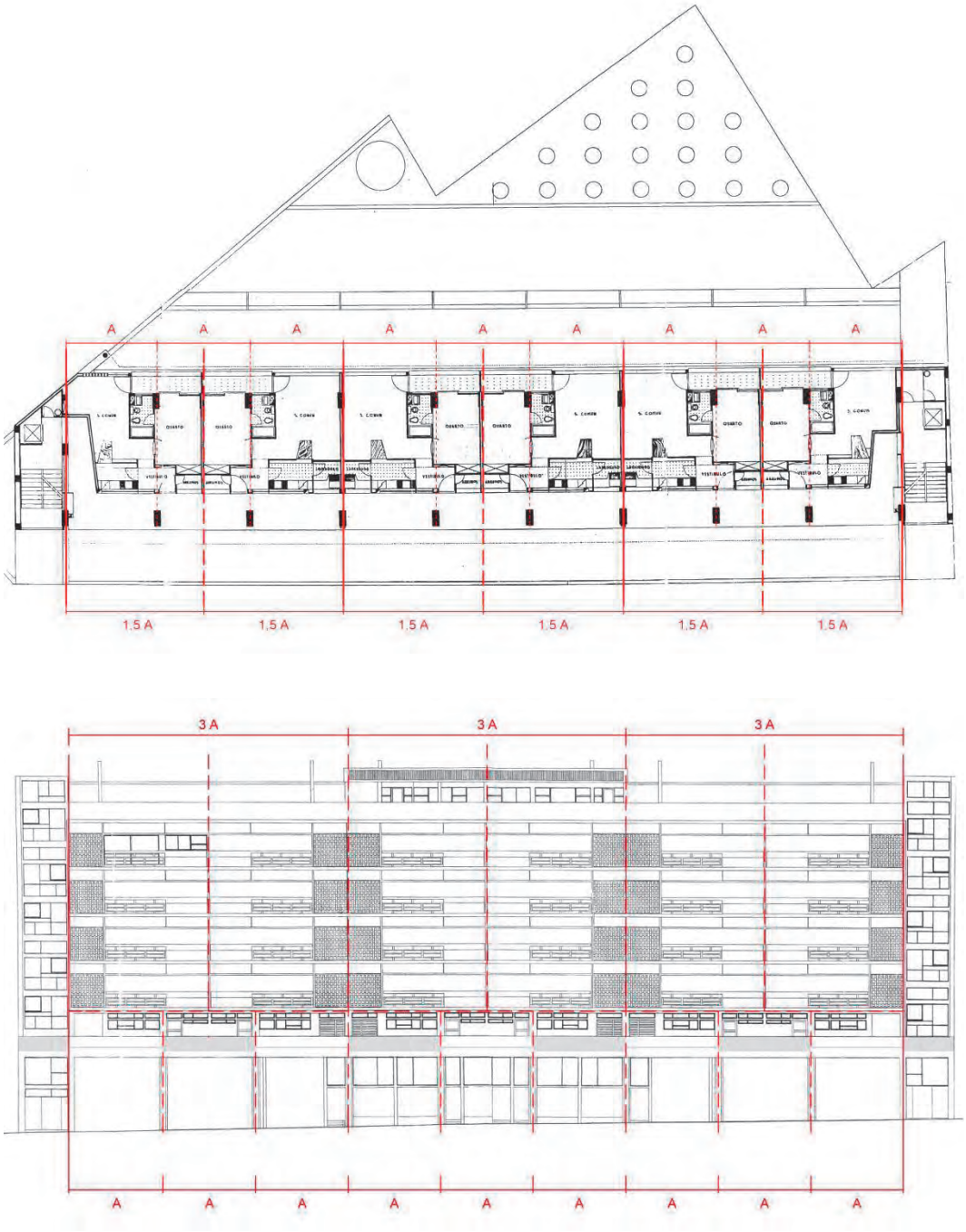
Esquema nº 2a

Na organização do espaço interior das habitações, também se encontra o mesmo princípio de traçado com os compartimentos proporcionados reciprocamente em largura, profundidade e altura. Este sentido de proporção, determinante na própria vivência dos espaços interiores, informa uma poética arquitectónica singular presente no equilíbrio de cada um dos compartimentos mas, sobretudo, na relação de continuidade expressa na organização das células habitacionais.

As deformações resultantes da reprodução dos desenhos de licenciamento, originalmente à escala 1/100, não permitem aprofundar a modulação ou cruzar com todo o rigor os traçados geométricos com a métrica de repetição, indexada aos 6,10 m. Contudo, a forma recorrente como estes traçados regulares se inscrevem nas diversas partes das composições, em projectos de dimensão e natureza distintos, demonstra a sua pertinência no processo de desenho e reforça a relação com os princípios do sistema proporcional, "*o Modulor*".

---

[271] Altura que foi questionada no anteprojecto propondo um pé-direito de 2,60. "*Sendo a altura do imóvel imposta pela largura do arruamento fronteiro e havendo, por outro lado, que obter um número máximo de habitações, que apresentassem, do mesmo passo, condições óptimas de habitabilidade e conforto, foi-se, naturalmente levado a pés-direitos da ordem dos 2,60m.*" BONITO, Mário, Memória descritiva, datada de 23 Setembro 1951.



Esquema nº 3 Alçado principal – fase de Projecto

O edifício estrutura-se a partir da definição de uma modulação estrutural base de nove partes que *suportam*, através de um esqueleto em betão aramado, o corpo principal e definem e organizam os vários elementos arquitectónicos do conjunto. A composição do volume principal transforma as nove partes estruturais base – com 6,10 m de largura[272] – em seis módulos de repetição, que correspondem às unidades habitacionais. O desenho destes módulos, mediados por uma varanda contínua, obedece aos princípios de estandardização dos elementos arquitectónicos, afirmando um movimento horizontal de repetição, articulado por panos verticais, que estabelece a regra do edifício, conforme explicitado na memória descritiva: *"As dimensões e distribuição dos diferentes pisos conferem ao bloco um sentido horizontal que se pretendeu reforçar pela continuidade das varandas. Contudo, procurou-se fugir à monotonia pela inserção de panos verticais de elementos vazados, modulação da construção de modo a criar no observador a ideia de variedade dentro da uniformidade dada pela distribuição simétrica das habitações.*"[273]

No desenho modulado do alçado principal é perceptível a importância da métrica conceptual com todos os elementos arquitectónicos disciplinados pela sua desmultiplicação desde a compartimentação do espaço interior até ao desenho modulado das guardas exteriores das varandas ou mesmo da guarda do terraço sobre a base.[274]

Verifica-se que, ao contrário da obra de Aires de Ornelas com uma composição a partir de um volume compacto, aqui, o desenho individualiza cada elemento da composição tirando partido da expressão plástica da sua repetição – utilizando sistemas e materiais prefabricados – com a consequente noção neoplástica de justaposição e de tensão. A tensão introduzida pelos "*panos verticais de elementos vazados"* e panos opacos será determinante para, em complemento com a guarda, constituída por três elementos – corrimão, frente opaca e frente vazada – reforçar a profundidade da composição com uma sequência de planos intercalados por claros-escuros, provocados pela natureza dos diversos materiais e seu respectivo desenho.

---

[272] A proximidade da largura do módulo estrutural à dimensão da frente do lote, característico da malha do Porto e que domina na rua, permite interpretar um possível processo de integração da escala do volume, a partir do dimensionamento das suas partes.
[273] BONITO, Mário, Memória descritiva do anteprojecto, datado de 23 Setembro 1951.
[274] Ver Esquema nº 3 – análise de métrica de composição sobre alçado principal.

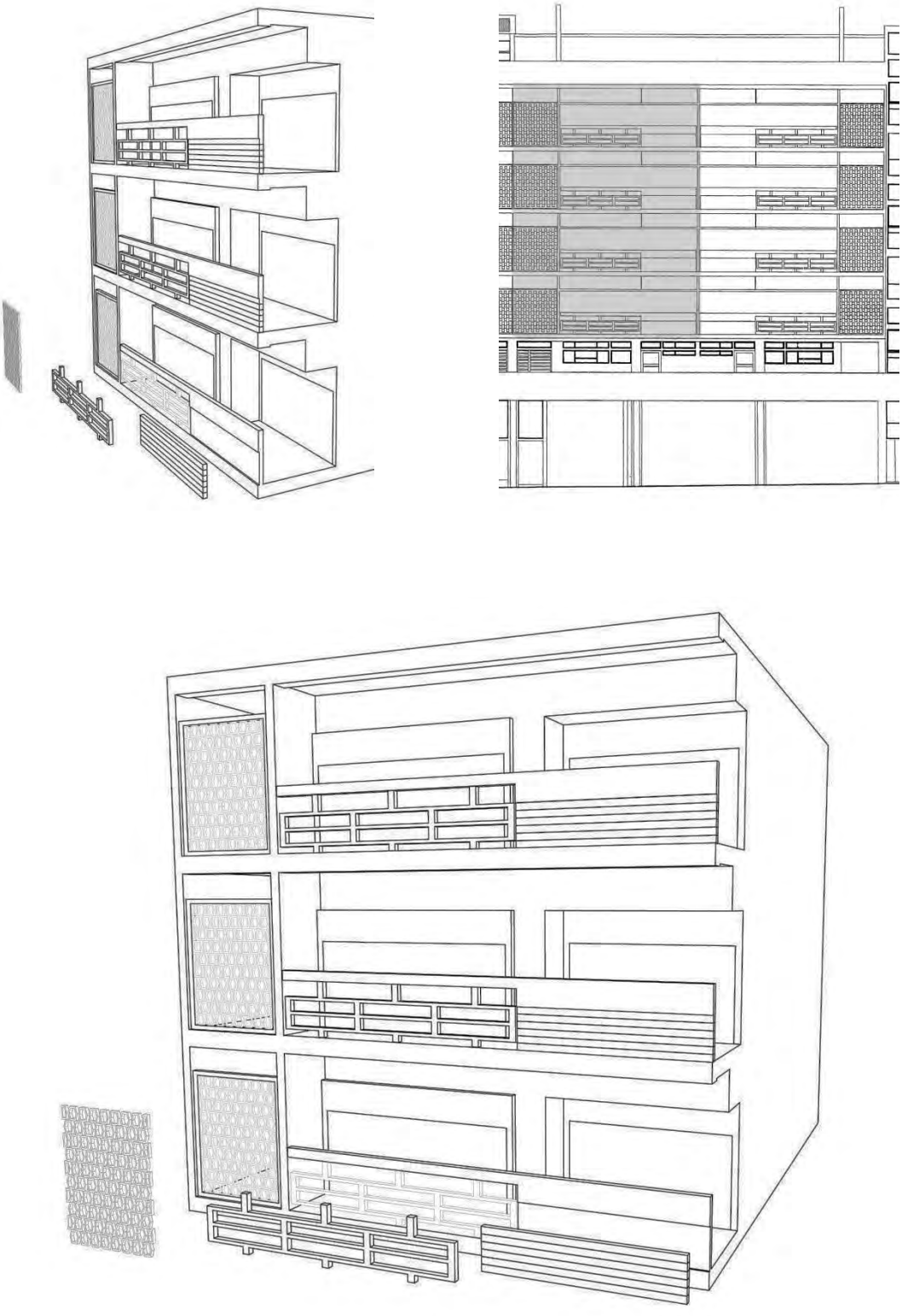


Fig. 155 a 157 Relação interior/exterior e individualização dos elementos arquitectónicos

Fig. 158 a 160 Pormenorização da guarda exterior com diferenciação dos materiais

O sistema corbusiano "*La bouteille*" utilizado para explicitar o princípio conceptual das *unidades de habitação,* com as células habitacionais identificadas numa estrutura autónoma que recebe, *por encaixe,* os vários módulos, poderá ser evocado, tendo em conta a autonomia do desenho da estrutura – um esqueleto em betão armado – com os pilares e vigas aparentes e a influenciar directamente o desenho dos paramentos exteriores. As células não *encaixam* na estrutura, como no caso das *unidades de habitação*, no entanto, os paramentos de preenchimento ou os vãos entre os elementos estruturais autonomizam-se, em planos distintos, identificando-se sempre a estrutura base.
Assim, o edifício não será delimitado por um paramento contínuo no qual se inscrevem os vãos encerrando e afirmando a forma do volume, mas por uma sequência de elementos de desenho autónomo que, identificando a geometria da estrutura, se destacam no diálogo com o espaço interior e na sua relação com o exterior.

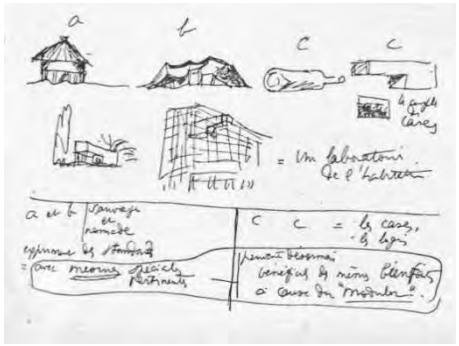


Fig. 161 a 162 Desenhos sobre o princípio "*La bouteille,* Le Corbusier, e Pormenorização da estrutura tornada independente

A composição axial do edifício, ao contrário de outras obras,[275] afirmará a "*uniformidade dada pela distribuição simétrica das habitações*"[276] no alçado principal, enquanto no alçado do logradouro, a sul, a partir da irregularidade do lote a nascente, afirma um jogo assimétrico entre volumes salientes e varandas reentrantes, integrando os dois módulos das galerias de acesso às habitações.

A simetria do alçado principal poderá ser interpretada[277] como uma resposta racional à organização de uma extensa frente – habitações e garagem – com edifícios contíguos, em ambos os lados, com as mesmas características. Verifica-se, contudo, que as galerias de acesso às habitações, no alçado a sul, são interrompidas na parte central levantando a hipótese de uma localização distinta de uma das caixas de escadas, sem prejuízo para a organização do edifício. O facto de a caixa de escadas constituir um tema recorrente e central nas suas obras reforça a interpretação do motivo principal para a composição simétrica residir na utilização objectiva do volume da caixa de escadas como tema arquitectónico de descontinuidade (anteprojecto) ou transição (projecto) com a envolvente e a afirmação da escala do *Imóvel de habitações*.

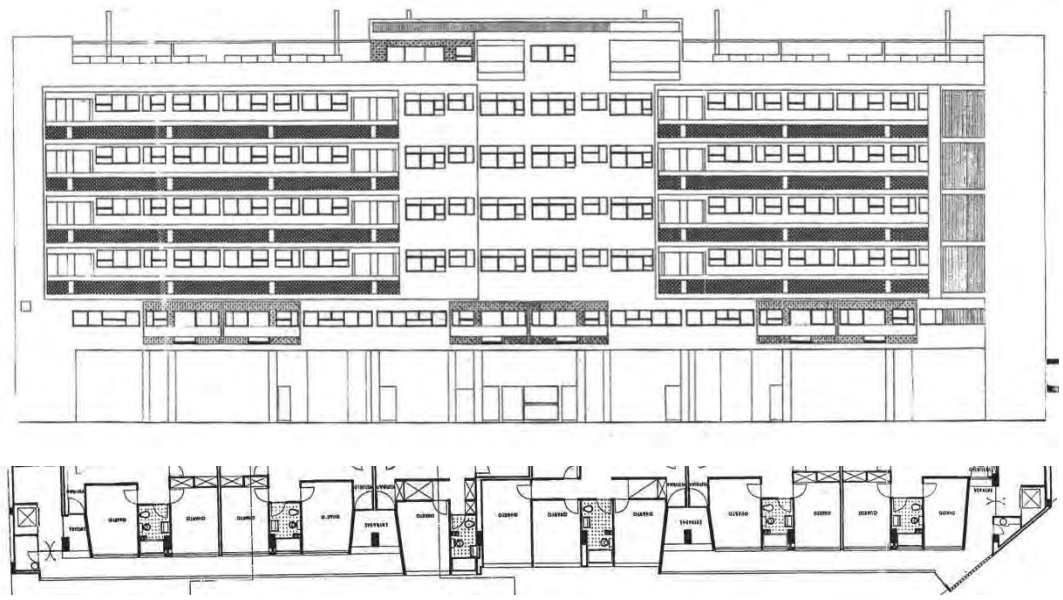


Fig. 163 e 164 Alçado do logradouro e planta de piso-tipo com dispositivo de acesso em galeria

[275] Nas suas obras de habitação dos anos 50, este projecto será o único a apresentar um alçado principal de composição simétrica.
[276] BONITO, Mário, Memória descritiva do anteprojecto, datado de 23 Setembro 1951.
[277] Os vãos inscritos nos volumes das caixas de escadas e nos blocos com os acessos principais, dando resposta ao desnível da rua, não afirmam o desenho simétrico do alçado principal. Os desenhos dos caixilhos reforçam o desenho assimétrico destes elementos.

A modulação das unidades habitacionais domina na extensão total do edifício e caracteriza o alçado principal, em contraponto ao alçado oposto, que se apresenta tripartido, diluindo a sua extensão, com as galerias salientes em relação ao plano principal da fachada.

A variação compositiva dos alçados também está presente no desenho das galerias de acesso às habitações dimensionadas, de forma a subdividir e diluir o comprimento do volume, criando dois acessos independentes e, consequentemente, proporcionando a extensão da galeria, rematadas por um patamar de recepção às habitações.

O tema da privacidade, fundamental num edifício distribuído por galeria, é resolvido com a cota elevada dos peitoris, a 1,30 m, e o desfasamento do piso da galeria em 30 cm, traduzido volumetricamente com a separação visual e estrutural dos pisos formando um negativo/rodapé reentrante de 60 cm.

A riqueza espacial da caixa de escadas e dos vários percursos desde a antecâmara de recepção aos patamares exteriores das habitações associados às galerias de acesso[278] remetem para o tema da *Promenade Architecturale* afirmada pela concepção arquitectónica de Le Corbusier – a concepção da arquitectura através da percepção do espaço em movimento.

"A arquitectura caminha-se, percorre-se e não é de modo nenhum, como advogam certas correntes de ensino, essa ilusão inteiramente gráfica organizada em torno e um ponto central abstracto que se pretenderia homem, um homem quimérico, dotado de um olho de mosca e cuja visão seria simultaneamente circular. (…) O nosso homem é, pelo contrário, dotado de dois olhos colocados diante de si, a 1,60m acima do chão, e olha em frente."[279]

O rigor e equilíbrio entre a proporção dos espaços interiores, seus vãos e respectivas modulações, evidenciam o significado de conceber uma obra integrando a pormenorização de todas as escalas de forma integrada, ou seja, *do geral para o particular* e vice-versa, revelando um coerência formal e conceptual nas várias soluções apresentadas.

---

[278] A variação introduzida no princípio distributivo das habitações em galeria, associada à modelação e interligação dos espaços de distribuição, transição, antecâmara e recepção, reflecte a importância da deslocação do corpo na concepção e respectiva vivência do espaço.

[279] Le Corbusier in *Le Corbusier, conversa com os estudantes das escolas de arquite*ctura, 1943. Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 51.

Fig. 165 a 170 Pormenorização da caixa de escadas

O desenho das duas escadas principais representa a importância do pormenor na qualificação e vivência do espaço, neste caso de circulação, com os volumes profusamente perfurados, inundando o espaço com luz constante de norte e os dois lanços de degraus, revestidos a marmorite, desligados dos paramentos laterais rebocados, de extensão distinta a variar em dimensão nos sucessivos patamares de chegada.

As modulações das caixilharias apresentam em todo o conjunto uma composição assimétrica, de referência aos princípios do neoplasticismo,[280] e uma objectividade funcional que adequa o desenho a cada situação e circunstância. O desenho dos caixilhos responde à proporção e às necessidades funcionais do espaço com uma sequência de elementos fixos e móveis, basculante e/ou de abrir, consoante a necessidade funcional de simplesmente deixar passar a luz natural, ventilar ou, mesmo até, de passagem, tudo num único vão. A proporção e articulação das ferragens com os prumos principais

[280] A referência assenta nas composições de Theo Van Doesburg e Piet Mondrian que, entre 1917 e 1920, passa "da intersecção linear com ângulo recto ao plano rectangular ou quadrado, a presença do plano, a sua extensão, apelam para a utilização da cor." VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 102.

fixos e a esquadria dos vãos móveis incorporam a ideia de *máquina* ou sistema que responde a todas as solicitações dos modos de viver e da apropriação do espaço. Esta associação de várias valências no mesmo caixilho estará presente em várias obras de arquitectos modernos como Le Corbusier, com destaque para a *Unidade de habitação* de *Marselha*, onde o envidraçado da sala de pé-direito duplo será fraccionado por prumos de madeira com panos fixos e folhas móveis basculantes e de correr.

Fig. 171 a 173 Proporção e articulação do desenho da caixilharia e respectiva pormenorização

"A estrutura resistente deste imóvel será constituída por pórticos afastados de 6,10m, medidos entre os eixos das vigas. Os pavimentos serão realizados com elementos prefabricados. As divisórias interiores e painéis exteriores serão de tijolo, sendo a sua espessura de harmonia com o papel que desempenham."[281]

A descrição sumária define os princípios base, mas não espelha a complexidade do projecto em termos estruturais e compositivos, sobretudo as várias espessuras dos painéis são determinantes na hierarquização dos elementos horizontais e verticais de ambos os alçados. Os pórticos, com uma modulação constante, sustentam o volume principal e lançam uma série de consolas referentes à cobertura da base, às galerias de acesso e às varandas contínuas das habitações, ambas a uma cota independente. A presença singular da estrutura regula as várias partes do edifício durante as duas fases de

[281] BONITO, Mário, Memória descritiva do anteprojecto, datado de 23 Setembro 1951.

licenciamento e respectivos aditamentos,[282] sendo preponderante, tanto nos espaços interiores como na caracterização e dimensionamento do corpo principal, com os dois volumes laterais da caixa de escadas, justapostos a estabelecerem a compensação da métrica, tendo em conta o cumprimento da frente. Os três volumes/corpos estarão associados à expressão plástica dos diversos materiais, incluindo as superfícies rebocadas e sua respectiva escolha cromática, sobretudo, na forma como o edifício estabelece um diálogo com a envolvente, mas sem perder a sua coerência formal.

Os materiais predominantes na caracterização do edifício assentam na indústria da construção com a utilização de elementos prefabricados de betão/cimento, tijolo cerâmico à vista, tijolo maciço vidrado, e no interior marmorite, azulejo e mosaico hidráulico, com desenhos abstractos, todos a partir da sua expressão natural. A utilização do granito à vista é reduzida à sua expressão mínima, ou seja, aplicação nas soleiras do piso térreo por motivos construtivos.

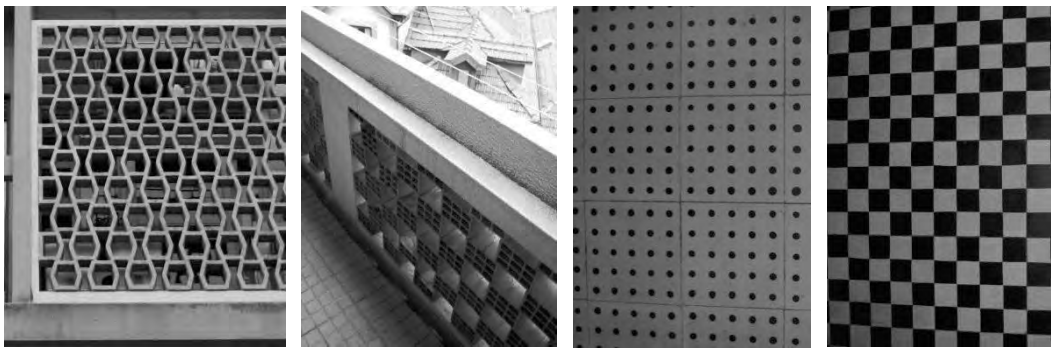


Fig. 174 a 177 Materiais prefabricados de betão/cimento, tijolo cerâmico à vista, e mosaico hidráulico, de desenhos diversos

Conforme já se verificou, as condições particulares da encomenda e as condicionantes do terreno permitiram implementar uma estratégia urbana e princípios de composição, tanto tipológicos como morfológicos, que serão inovadores no contexto do início dos anos cinquenta. A proposta adquire maior significado pelo facto de incorporar os temas principais em debate pelos arquitectos na defesa e divulgação da arquitectura moderna, com destaque para a importância da *densificação urbana* – tipologia do *bloco plurifamiliar* com

[282] Na fase de anteprojecto, o desenho da área dos estabelecimentos não está enquadrado com a modulação estrutural base, situação que será corrigida na versão seguinte do projecto. (Ver Vol. 2, p. 113, Des. 5)

respectiva sistematização da construção – na resolução dos problemas da habitação. Mas será a actualidade do projecto no propósito de desenhar um edifício que poderá dar voz ao expresso no catálogo da exposição da ODAM, em 1951, escrito por Mário Bonito, que o torna singular.

"O atraso em que se mantém a Arquitectura Nacional pode computar-se em mais de cem anos. Clama-se em vão por uma arquitectura actual, digna e verdadeira. As vozes emudecem porque os profanos as não ouvem, os estetas as desprezam e os arquitectos se confessam impotentes para caminharem a passo certo. (…) *Arquitectura estacionária perante ideias evoluídas, vive para a penúria do espírito e da matéria."*

O passado não recebe: - dá. O presente recebe e transforma. O futuro transformará o legado do Presente. É a cadeia."[283]

Para Mário Bonito não será indiferente ao processo de aprendizagem o significado e a *noção de tempo* conforme expresso, um ano depois da conclusão do *Bloco do Ouro* (1956), noutro texto, referenciando a experiência de Le Corbusier: "… *nada é estático, que a evolução é sinonimo de vitalidade e que às vezes são precisos séculos de experiência e labor para atingir-se a plenitude e a perfeição.*

Le Corbusier revela perfeita consciência destes factos quando afirma que «o bloco de Marselha é produto de 40 anos de pesquizas arquitectónicas»."[284]

O recurso ao sistema de acessos longitudinais em galeria exterior será um dos exemplos desta sedimentação do tempo com diversos autores a tentar implementar, ao longo dos anos 40, este dispositivo distributivo no Porto com destaque para o projecto do edifício-quarteirão na rua Sá da Bandeira, de Alfredo Viana de Lima, de 1943, que não se concretiza, e o edifício de escritórios e habitação de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, no gaveto da mesma rua com a rua Guedes de Azevedo, de 1947/53, que num aditamento final introduz no último piso, num edifício predominantemente de escritórios, um conjunto de pequenas habitações com acesso em galeria, mas encerrada. O edifício

[283] BONITO, Mário, texto do "Catálogo da Exposição de Arquitectura no Ateneu", 1951, *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952* (compilado por Cassiano Barbosa), Porto: Edições ASA, 1972. Parte deste texto será citado em BONITO, Mário, *Exposição de Arquitectura, Póvoa de Varzim*, Póvoa de Varzim: Tipografia Frasco, Abril de 1956.

[284] BONITO, Mário, *Exposição de Arquitectura, Póvoa de Varzim*, Póvoa de Varzim: Tipografia Frasco, Abril de 1956.

apresenta uma organização racional do espaço interior com a galeria interior como sistema de acesso aos escritórios, em 4 pisos, enquanto a habitação estará na frente com a rua Guedes de Azevedo com acesso independente.[285] Neste sentido, o sistema distributivo do último piso decorre do já utilizado para o programa de escritórios, contudo, tendo em conta o significado urbano do edifício na resolução do gaveto e da expressão arquitectónica, com um volume em consola articulado com um desenho horizontal das fenestrações, a galeria no piso das habitações será mais uma expressão da *vontade de implementar soluções de premissas modernas*.

Em contrapartida, no edifício-quarteirão, de Alfredo Viana de Lima, composto por dois volumes horizontais independentes, interligados pelo sistema distributivo em galeria apoiado pelos volumes da caixa de escadas que resolvem os topos do conjunto e conformam o pátio interior. As galerias em pisos alternados voltadas para o pátio interior enquadram-se na organização das habitações, em duplex, com pátios em pé-direito duplo à imagem do *Immeubles-Villas* e do *Pavilhão de L´Esprit Nouveaux* de Le Corbusier de 1925.[286]

Este projecto constituirá um exemplo incontornável da integração e adequação dos modelos do urbanismo moderno às novas oportunidades criadas na malha urbana do Porto, pela associação dos lotes estreitos e profundos, ou pelo urbanismo de tendência *higienista e haussmaniana*, da dignificação dos espaços públicos e das grandes ligações na hierarquização da cidade.

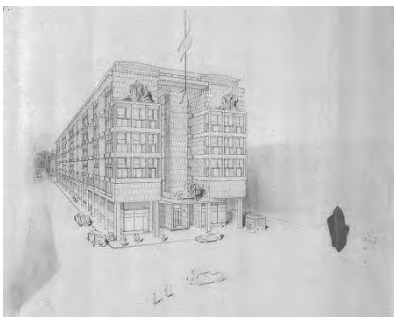


Fig. 178 e 179 *Immeuble-Villa,* 120 unidades sobrepostas, Le Corbusier, 1925, e *Bloco Sá da Bandeira*, A. Viana de Lima, 1943

[285] Esta obra constitui um projecto de conjunto de dois proprietários, à semelhança do edifico na rua da Constituição, que terá três proprietários.

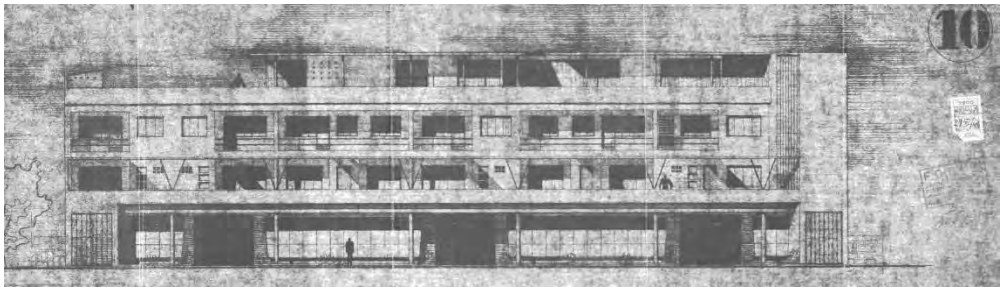
[286] O projecto das *Immeubles-Villas* foi apresentado ao público, pela primeira vez, em 1922, no «Salon d´Automne» de Paris, como um novo tipo de habitação e como um dos elementos da "Ville Contemporaine de 3 Millons d´Habitants" de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, datado de 1922-25.

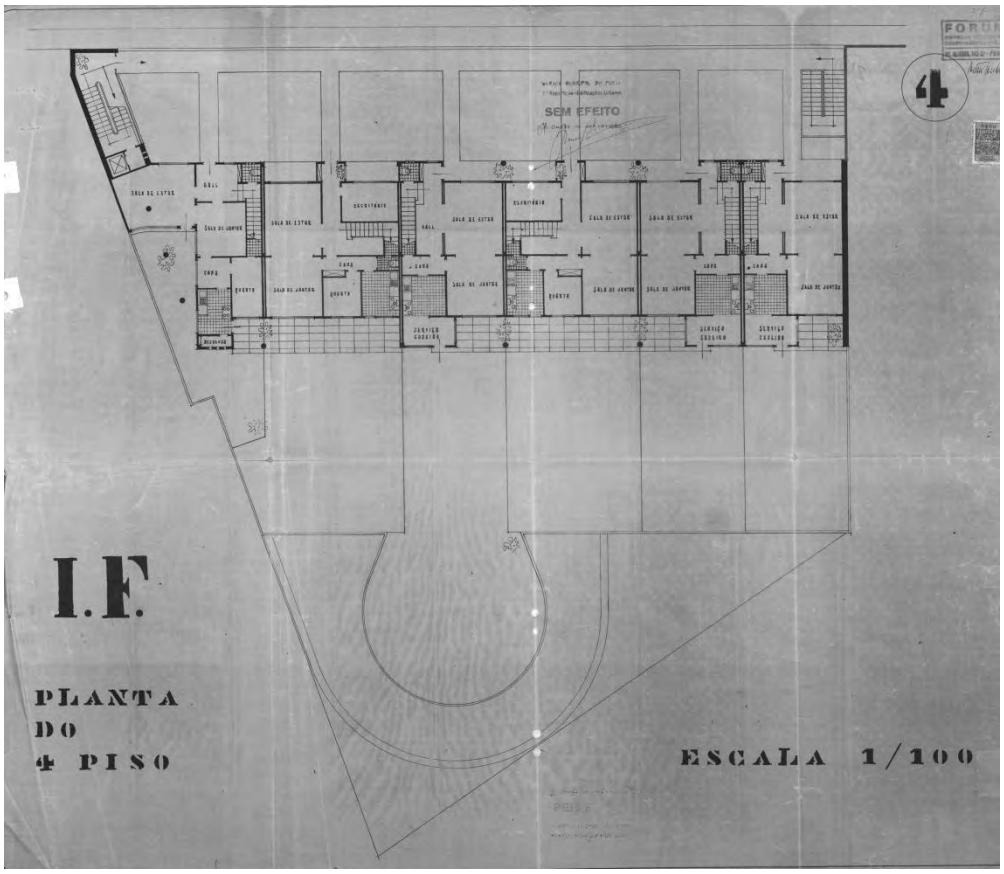
A resposta urbana a partir do modelo das *Immeubles-Villas* remete a orientação solar para segundo plano, em detrimento da conformação de uma unidade de quarteirão com pátio interior caracterizado pela vivência colectiva, enquadrando a proposta da rua Sá da Bandeira e possivelmente a opção no *Edifício do Ouro*, de voltar as galerias de acesso a sul e as habitações a norte, privilegiando a frente da rua Fernandes Tomás.[287]

Posterior à obra do *Edifico do Ouro*, com o anteprojecto apresentado na Exposição da ODAM, no Ateneu Comercial do Porto, em 1951, serão vários os exemplos a adoptar este sistema de distribuição, dos quais se destacam o Edifício na praça de D. Afonso V, de Francisco Pereira da Costa, de 1953/56, apresentado ao CODA em 1953, com uma caixa de escadas independente articula pequenas habitações de um piso e em duplex; o edifício do Parnaso, na rua de Nª Sª de Fátima, de José Carlos Loureiro, de 1955/1958 (1ª fase), com as galerias, a norte, a desenhar a frente de rua; o Edifício na rua Gonçalo Cristóvão, de Alfredo Viana de Lima, de 1957/58, com um uma caixa de escadas independente articula habitações em duplex; e, em Lisboa, *o Bloco das Águas Livres*, de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, de 1953/56, que articula a galeria com o acesso esquerdo-direito apoiado num elevador, interligados por um extenso átrio no piso térreo. Verifica-se, no entanto, que, com excepção do edifício de Alfredo Viana de Lima, todos os outros exemplos serão propostas de edifícios volumetricamente autónomos, com o piso térreo ou volumes complementares a estabelecer o diálogo com a malha urbana.

Fig. 180 a 182 Edifício na praça de D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa, 1953/56; *Edifício do Parnaso*, rua de Nª Sª de Fátima, José Carlos Loureiro, 1955/1958 (1ª fase); e *Bloco das Águas Livres,* Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, 1953/56

[287] No *Bairro da Cooperativa O Lar Familiar,* Mário Bonito opta pelo mesmo princípio conformando a frente do quarteirão com a mesma solução arquitectónica, como já se verificou.





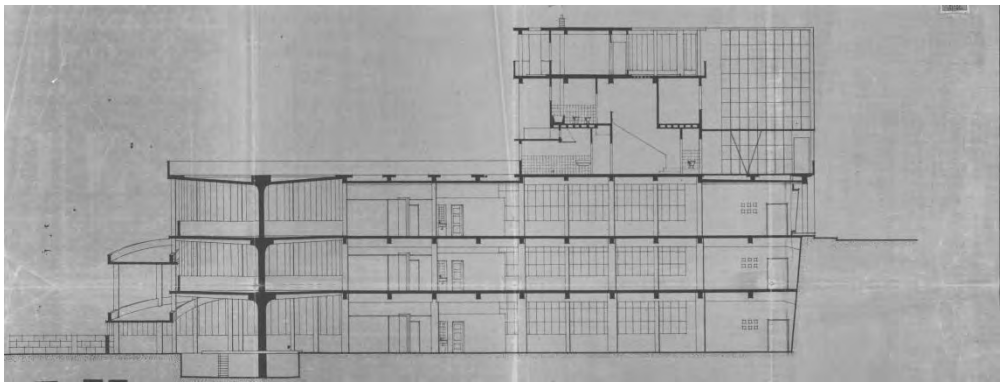


Fig. 183 a 185 Edifício multifuncional, rua Latino Coelho, Artur Andrade, 1947/65; Alçado principal, piso de acesso às habitações sobre volume da base, corte transversal, 1948

A encomenda na cidade, em termos de frente urbana, será quase única, com excepção do projecto do edifício multifuncional para a rua Latino Coelho, de Artur Andrade,[288] datado de 1947, mas só terminado em 1965, com os pressupostos iniciais subvertidos, perdendo, assim, a sua versão final grande parte da sua pertinência na discussão dos temas essenciais na construção de um edifício de grande escala na cidade.

O edifício com uma frente de 51 metros, na primeira versão,[289] propõe uma estratégia semelhante ao *Edifício do Ouro* com uma base a garantir o alinhamento da rua e um corpo recuado de três pisos com acesso a partir de um percurso exterior sobre a cobertura da garagem interligado com uma caixa de escadas, que remata a empena poente do edifício contíguo.

A proposta integra um programa com áreas de exposição de automóveis, estação de serviço e garagem no piso térreo e nos dois pisos abaixo da rua e, na plataforma sobre o volume da garagem, desenha um corpo, recuado 7 metros em relação à rua, com sete habitações – seis em duplex e uma habitação de áreas generosas, no terceiro piso associada a um terraço-jardim. O percurso de acesso às habitações, voltado para a rua Latino Coelho, estará relacionado a uma sequência de pátios ajardinados que se associam às habitações como complemento aos pátios privados a sul, sobre a restante cobertura da garagem.

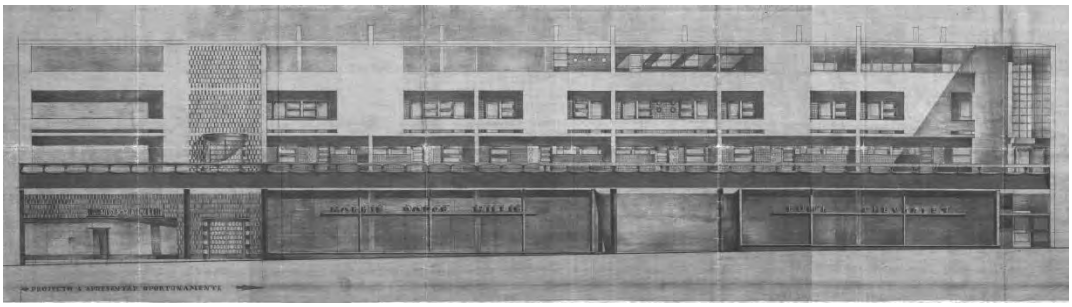
Apesar do processo conturbado de construção e licenciamento, o projecto terá dois momentos iniciais, o projecto de licenciamento de 1947 e o aditamento de 1950 que, apesar de manter os pressupostos da versão inicial, aprofunda a solução com alterações significativas, na organização interior das habitações, no desenho dos pátios privados ajardinados sobre a cobertura e na revisão dos princípios compositivos do alçado principal.

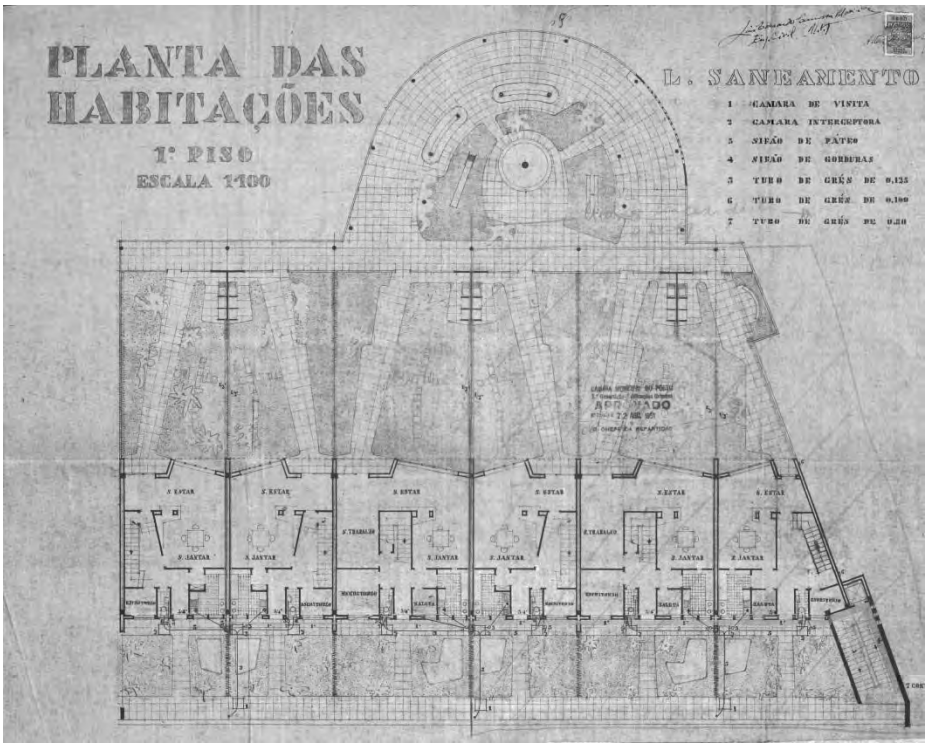
Apesar da semelhança programática e de estratégia urbana, o motivo para recuar o edifício e o sentido colectivo do programa diferem do *Edifício do Ouro,* prevalecendo o sentido individual dos espaços da plataforma sobre a vivência colectiva.

---

[288] Requerimento de licenciamento de 10 Dezembro 1947; Aditamento de Fevereiro 1950; licença de construção nº 609, de 24 Outubro 1951.

[289] Numa segunda versão, datada de Fevereiro 1950, é comunicado à câmara a intenção de adquirir o terreno a nascente com 16 metros de frente, perfazendo uma frente total de 67 metros. O processo de licenciamento não apresenta as plantas do terreno contíguo, porém o alçado principal da rua integra o futuro prolongamento propondo um alçado de conjunto.





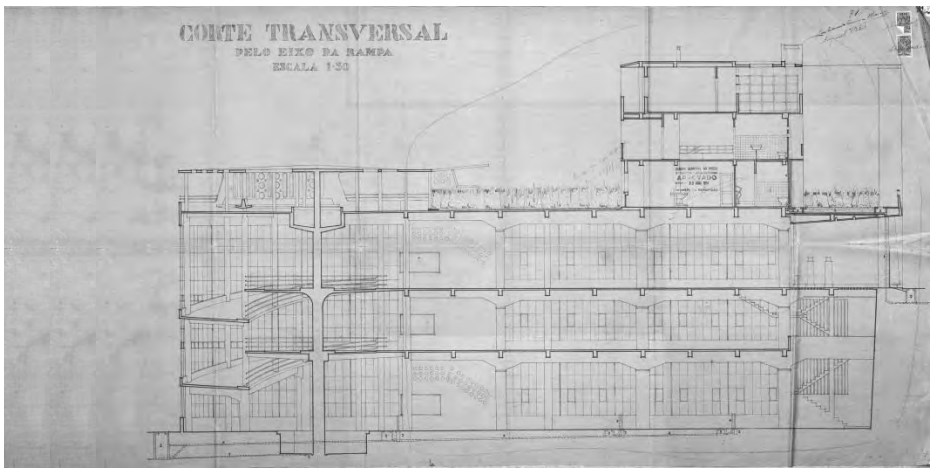


Fig. 186 a 188 Alçado principal, piso de acesso às habitações sobre volume da base, corte transversal, 1950

O objectivo do desalinhamento defendido pela proposta não será o "*aproveitamento das zonas centrais, para a construção de habitações económicas colectivas, em solução de alta densidade populacional"*,[290] mas a procura de uma proporção e um equilíbrio adequado do espaço entre as habitações propostas – "*moradias unifamiliares*"[291] – e o perfil da rua existente – "*como a profundidade do terreno o permite, recuar do alinhamento das habitações, isto é*, *alargar a distância entre fachadas o que é afinal alargar a rua.*"[292]

Adianta ainda na explicitação: "*para que havia de levantar-se toda a construção à face da rua? Ficaria atrás das habitações um enorme e desproporcionado terreno – a cobertura da garagem.* (…) *Não é na realidade mais airosa a solução de recuar as habitações, dar-lhes um pequeno jardinzinho à frente, antes da porta de entrada, e abrir janelas para uma rua pitoresca e íntima?*"[293]

Ao contrário de Mário Bonito, não estará presente no desenho o desígnio do *imóvel moderno* que se eleva sobre a cidade na tentativa de dar resposta ao problema da habitação, mas antes uma plataforma ajardinada sobrelevada que recebe um conjunto de moradias com condições excepcionais de habitabilidade e conforto.

Consequentemente, a composição do alçado principal partilha temas de desenho, como a afirmação da caixa de escadas por um pano envidraçado na transição com o edifício contíguo e a extensa base suportada por pilotis e afirmada por uma testa que integra a guarda da plataforma e protege os extensos envidraçados das áreas de exposição do piso térreo. Em contrapartida, a modulação do alçado e o pórtico estrutural não serão constantes, com o volume recuado a apresentar uma composição de cheio/vazios a evocar a arquitectura branca de expressão moderna, de antes da guerra, com uma alegoria às formas dos navios/cruzeiros, com a diferenciação dos planos enfatizados pela mudança de material.

---

[290] BONITO, Mário, Requerimento nº 16023, de 16 Outubro 1951; referente ao anteprojecto – exposição sobre excepcionalidade da situação em causa.
[291] ANDRADE, Artur, Memória descritiva, Requerimento de licenciamento de 10 Dezembro 1947.
[292] Ibidem.
[293] Ibidem.

Outros casos, com uma frente de extensão invulgar para o tecido urbano do Porto, como o edifício da rua da Constituição,[294] de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e o edifício da rua Miguel Bombarda,[295] de Germano de Castro, encontram-se em condições urbanas distintas com ambos a respeitar a cércea prevista e consequente alinhamento do plano das fachadas que conformam o perfil da rua. No entanto, o edifício da rua da Constituição apresenta outra característica determinante, o projecto corresponde a uma proposta de conjunto para três lotes/proprietários distintos, o que condiciona fortemente a sua tipologia. O projecto é concebido a partir da definição de três edifícios monofuncionais de acessos autónomos com uma habitação associada a uma caixa de escadas lateral, nos dois extremos, e o módulo central com duas habitações a partir de um acesso axial, que resolve o acesso às garagens no piso inferior, a partir do logradouro.

Fig. 189 a 191 Edifício plurifamiliar, rua da Constituição, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1950/52

A composição do alçado, a partir de um volume compacto, com a inscrição de vãos pontuais emoldurados, liberta-se nos dois extremos do conjunto por um pano envidraçado vertical que afirma os acessos às habitações e prepara a transição para as futuras construções contíguas. Como primeira construção constituirá a regra da rua de acordo com o previsto pelos serviços camarários.
A base, com um desenho que enfatiza a estrutura e simula, com um movimento horizontal, definido pelo desenho longitudinal dos vãos do rés-do-chão e da

[294] Requerimento de licenciamento de 22 Junho 1950; licença de construção nº 131, de 5 Março 1951; ocupação do edifício em Março 1952.
[295] Requerimento de licenciamento de 14 Setembro 1950; licença de construção nº 495, de 20 Agosto 1952; ocupação do edifício em Julho 1954.

cave, a configuração de um material estandardizado – a chapa ondulada – como textura que a uniformiza.

Poderá estabelecer-se uma relação directa com a obra anterior – o edifício da rua Aires Ornelas – na elevação do piso térreo para acomodar as garagens e garantir a privacidade das habitações e na localização lateral do acesso, tendo em conta que a frente dos módulos nos extremos do lote é semelhante.[296] O pragmatismo de estruturar funcionalmente um edifício, com uma determinada frente, de forma mais eficiente, condiciona a tipologia e a respectiva inserção da escada, mas a sua localização no alçado principal constitui uma opção arquitectónica que personaliza a composição. No caso da obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, este será dos poucos exemplos, num edifício plurifamiliar, onde essa solução é adoptada, enquanto que, em Mário Bonito, será um dos temas-chave na opção tipológica e na modulação dos seus volumes com a respectiva composição arquitectónica.

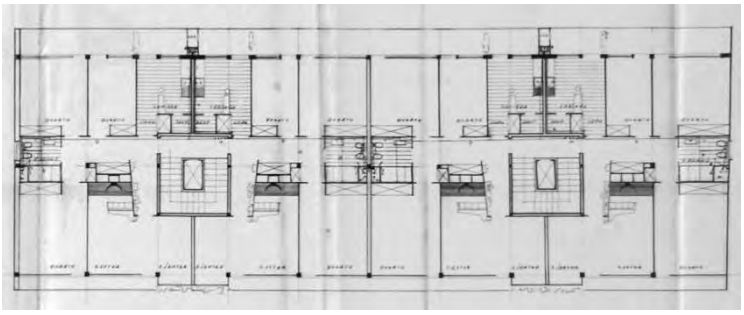


Fig. 192 e 193 Edifício plurifamiliar, rua Miguel Bombarda, Germano de Castro, 1950/54

No edifico de Germano Castro, a frente do lote definido por uma base, um corpo principal de três pisos e um remate “terraço jardim”, afirma-se por um desenho horizontal de varanda contínua, encerrada num plano recuado por um envidraçado modelado pelos espaços interiores do programa – sala comum e quarto. Este desenho de afirmação da frente do lote introduz uma nova escala ao desenvolvimento da rua com o recuo de duas caixas de escada que distribuem, em esquerdo-direito, quatro habitações por piso.

[296] A frente dos dois módulos laterais do edifico da Constituição é de aproximadamente 13 m, enquanto o de Aires Ornelas é de 15 m.

A clareza do desenho do alçado é contrariada com a distribuição programática no interior através da continuação dos escritórios do rés-do-chão para o primeiro piso sem correspondência na composição do alçado. Este desenho será modificado numa versão final, em que a correspondência entre o interior e o exterior introduz uma alteração à composição vertical do alçado, mas mantendo o sentido horizontal das varandas, afirmando a extensão da frente do lote.

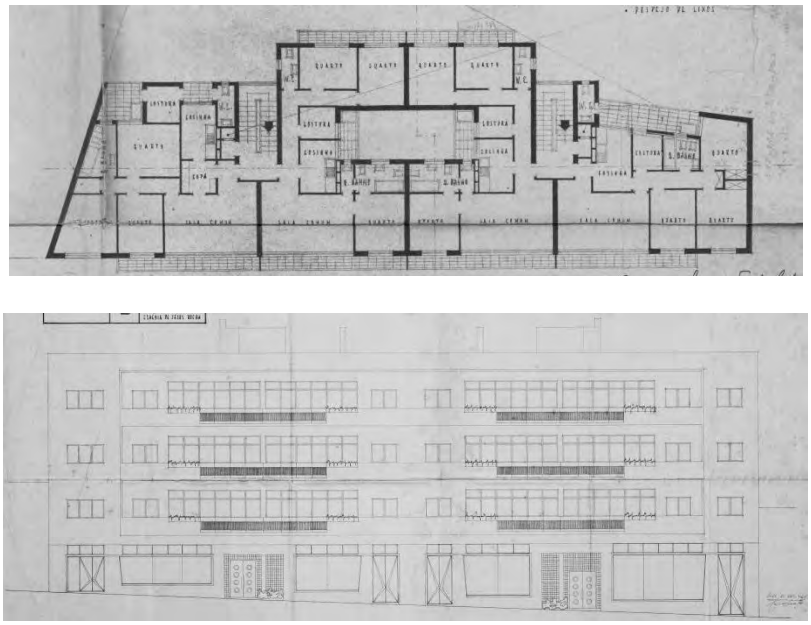


Fig. 194 e 195 Edifício plurifamiliar e comércio na rua da Natária, José Maria de Freitas e Márcio Santos, 1950/58

O Edifício plurifamiliar e comércio na rua da Natária,[297] de José Maria de Freitas e Márcio Santos será outro exemplo com uma frente de 43 metros, num lote de configuração irregular e pouco profundo, cumpre a cércea e o alinhamento previsto para a rua e integra um programa de estabelecimentos comerciais no piso térreo e doze habitações distribuídas por três pisos com duas caixas de escadas em sistema de acesso, esquerdo-direito, no alçado do logradouro.

O alçado de composição simétrica representa a racional organização interior com uma pequena fenestração para os quartos e um grande envidraçado para as salas comuns, enquadrado por um conjunto de varandas contínuas, de desenho horizontal, com 35 m de comprimento, afirmando a extensão da frente do edifício na rua.

[297] Requerimento de licenciamento de 7 Outubro 1950; licença de construção nº 68, de 12 Fevereiro 1951; ocupação do edifício em Março 1958.

A expressão arquitectónica do Edifício do Ouro é inovadora na paisagem arquitectónica portuense, não no sentido da composição mas no traçado geométrico e na importância atribuída à expressão e natureza dos materiais provenientes da indústria da construção – materiais e sistemas estandardizados. A composição e materialização das varandas e galerias assentam quase exclusivamente na configuração, textura e associação desses materiais. As referências para esta linguagem são manifestamente modelos importados através dos projectos de Le Corbusier, exemplos da arquitectura brasileira moderna[298] e o papel pedagógico de Auguste Perret que acompanha, de forma constante, o pensamento arquitectónico de Mário Bonito. O recuo do volume principal personifica, conforme já abordado, o discurso do urbanismo moderno de descontinuidade como o perfil da rua da cidade tradicional – *rua corredor.*

Fig. 196 e 197 *Bloco da Carvalhosa,* rua da Boavista, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1946/49.

Uma referência ou exemplo operativo no Porto, para o recuo da construção do alinhamento do plano das fachadas existentes será o *Bloco da Carvalhosa* (1946/49), na rua da Boavista, em que Arménio Losa e Cassiano Barbosa aplicaram esta solução de forma a introduzir o maior número de habitações possíveis com a resolução do remate das construções contíguas através do princípio dos dois planos laterais a cobrir as empenas. No entanto, o recuo de 5 metros do monofuncional *Bloco da Carvalhosa,* para introdução de uma habitação em meia cave em relação à cota da rua, será distinto dos 2,5 metros

[298] A influência do moderno brasileiro na obra de Mário Bonito não é clara, tendo em conta que nenhum dos seus autores ou obras são referenciados nos seus textos, no entanto, a sua divulgação através do livro *Brazil builds – Architecture New and Old 1652-1942*, conhecido desde os meados dos anos quarenta, coloca a hipótese dessa influência.

do *Edifício do Ouro*, constrangidos pela irregularidade do lote a nascente, que, em conjunto com a multifuncionalidade do seu programa, permitia outras possibilidades para a resolução e significado do rés-do-chão no diálogo com a rua Fernandes Tomás.

No entanto, a explicação de Artur Andrade para a excepcionalidade do recuo do seu edifício na rua Latino Coelho poderá ser enquadrada para o *Edifício do Ouro*: *"É claro que a solução apresenta-se lógica porque se trata de um conjunto arquitectónico com 51metros de frente. Mas se estivéssemos a projectar para um talhão pequeno e o alinhamento dado pela Câmara fosse o da rua, esta solução seria desastrosa. Que feio um só prédio de sete ou oito metros recuado e os outros à frente.*

Que acidente tão descabido e inestético!"[299]

Nesta perspectiva, os 61 metros de frente na rua Fernandes Tomás permitiam interpretar o alargamento do perfil da rua dando, assim, resposta ao objectivo proposto: "*construção de habitações económicas colectivas, em solução de alta densidade populacional".*[300]

Mário Bonito será confrontado, aos 30 anos, com a oportunidade e a liberdade de expressar a sua coerência formal e conceptual numa proposta com os temas arquitectónicos e respectiva sintaxe corbusiana, mas sempre na perspectiva de interpretar o seu significado e não simplesmente reproduzir uma receita ou uma linguagem plástica de resposta a outra realidade ou necessidades.

Para Mário Bonito existe uma dicotomia entre a arquitectura que se caracteriza pela *"expressão plástica inútil e formal, vazia de conteúdo humano, sem projecção no espaço e no tempo*" e a arquitectura em que "*a utilidade, a economia, o conforto, a pureza construtiva, criarão o estado de harmonia, de progresso e de beleza*". A hipótese de hesitar entre as duas é contrariada com a afirmação decisiva "***Não há que hesitar entre a morte e a vida***".[301]

Para Bonito não há regresso possível. "*A civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira*."[302]

---

[299] ANDRADE, Artur, Op. Cit.
[300] BONITO, Mário, Op. Cit.
[301] BONITO, Mário "A universalidade na Arquitectura", *Noticias da Amadora*, nº 505, 1971, p. 3.
[302] Ibidem.

1953/61

Edifício de habitação bifamiliar

Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto

Fig. 198 Situação actual

Fig. 199 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Coutinho de Azevedo, 1939

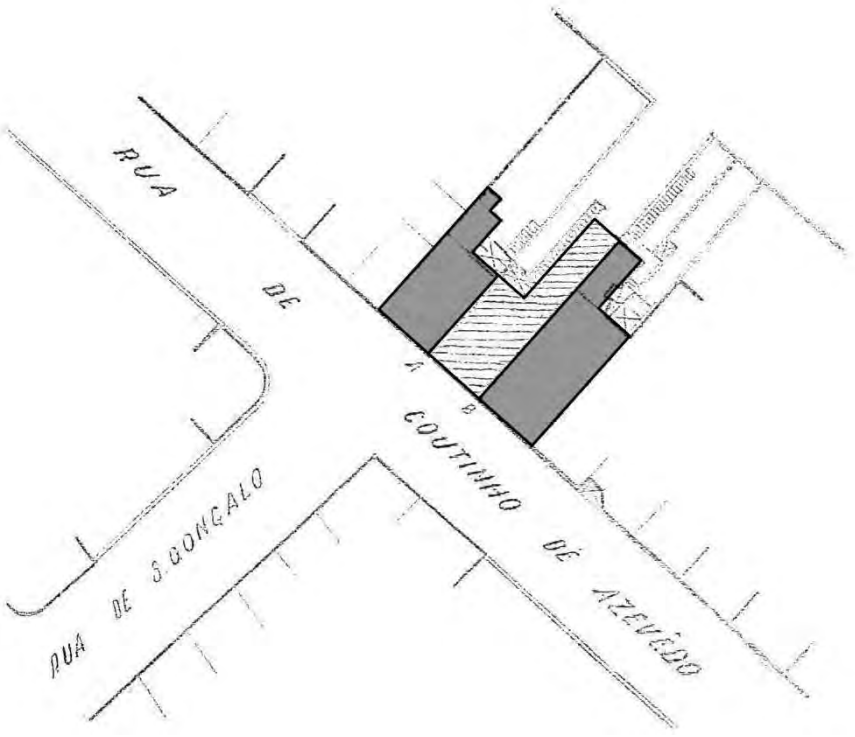
O edifício de habitação bifamiliar, para a rua Coutinho de Azevedo, de Março de 1954[303], com um programa específico de duas habitações, será a primeira oportunidade para Mário Bonito expressar o seu entendimento sobre como intervir num lote de frente estreita e desenvolvimento em profundidade. A relação entre a opção tipológica da proposta e a sua articulação volumétrica volta a interpretar as condições do contexto através de uma leitura rigorosa das características dos edifícios contíguos e do respectivo perfil da rua.

Os temas principais de desenho, neste projecto, são a racional distribuição funcional e a clareza na articulação volumétrica com a decomposição dos alçados em vários planos, através do rigor compositivo da relação cheio/vazio e da individualização de vários elementos arquitectónicos. A composição geométrica com os respectivos traçados reguladores, sobretudo na organização dos espaços interiores, será mais uma vez determinante para o sentido de escala e proporção presente na sua poética arquitectónica.

A leitura do contexto apresenta um lote, de frente estreita e com um desnível em relação ao espaço público, delimitado por uma rua com uma acentuada pendente e um perfil caracterizado por construções de frente continua, com rés-do-chão elevado e um ou dois pisos, variando de cércea consoante o declive da rua.
A intervenção em lotes com estas características obriga a uma ocupação integral da sua largura, com um desenvolvimento em profundidade e caixa de escadas central, para distribuir o programa.[304] No entanto, neste caso, as condições apresentadas pelas duas construções contíguas, com duas empenas de profundidades diferenciadas, derivadas da mancha de implantação dos edifícios, introduzem uma variante determinante para o desenho da proposta.

---

[303] Data de entrada do requerimento para apreciação do projecto; licença de construção nº 377, de 30 Junho 1955; ocupação do edifício em Abril 1961. (Ver Vol. 2, p. 151 a p. 173) No entanto, a data do requerimento e dos desenhos do projecto são de Novembro de 1953 e a planta topográfica de Junho de 1953. Não é claro o motivo para a entrada do processo acontecer quatro meses depois. No entanto, esta diferença de datas significa que os desenhos de licenciamento, para o edifício da rua Coutinho de Azevedo, são executados em paralelo ou imediatamente antes ao licenciamento do projecto definitivo do *Bairro O Lar Familiar,* de Janeiro 1954.
[304] Ver quadro tipológico, Fig. 100, com a evolução das tipologias desde o Porto mercantilista até ao Porto contemporâneo, in FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense – As formas da casa na forma da cidade*, Porto, FAUP Publicações, 1999, p. 234.



Esquema nº 1

A estratégia de intervenção corresponde a uma leitura criteriosa das características do contexto – edifícios contíguos e respectivo perfil da rua – com a continuidade da mancha de implantação, articulando as profundidades das construções adjacentes, e a individualização do volume, com três pisos para a rua, soltando-se das cérceas contíguas.

Esta interpretação das continuidades e descontinuidades da malha urbana corresponde a uma selecção dos elementos essenciais a cumprir, de forma a estabelecer um diálogo com o preexistente, tirando partido das suas condições naturais para valorizar a nova proposta na malha existente, sem esta perder a sua identidade.

Poderemos interpretar este exercício[305] como um diálogo entre a responsabilidade perante o *colectivo* – leitura das condições preexistentes – e a afirmação do *individual* – cumprir os objectivos da encomenda – presente noutros arquitectos mas que em Mário Bonito exibe um delicado equilíbrio.

Verifica-se que a leitura das condições preexistentes incide sobre os elementos arquitectónicos que identificam e caracterizam o lote e a sua relação com a rua em detrimento dos requisitos técnicos ou legais dos regulamentos ou pareceres dos serviços camarários previstos para a área. Em sucessivos projectos, Mário Bonito propõe volumetrias e cérceas que não cumprem os critérios preestabelecidos pela Câmara, provocando aditamentos e um diálogo, quase constante, com o Conselho de Estética Urbana do Porto, como será o caso desta obra.

" (…) *tendo a faixa de terreno onde se pretende construir a pequena largura de 6 metros, a solução tratada neste projecto flui naturalmente*[306] *dos condicionamentos de cércea, desníveis e outros mais, como por exemplo, as profundidades das construções confrontantes.*"[307]

Mário Bonito propõe um volume que articula a profundidade das duas empenas, permitindo uma ocupação em profundidade do lote, mas de forma parcial, criando uma nova frente para a distribuição do programa.[308]

---

[305] Com a análise dos vários projectos verificar-se-á que este método projectual é recorrente e fundamental para a interpretação da obra de Mário Bonito.

[306] A afirmação *"a solução (…) flui naturalmente"* reforça o diálogo directo com o contexto, consequência da cuidada análise e interpretação do significado dos diversos elementos urbanos na caracterização do lote/rua.

[307] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto, datada de 4 Novembro 1953.

[308] Ver Esquema nº 1 – mancha de implantação de edifícios contíguos sobre planta topográfica.

Fig. 200 e 201 Edifício bifamiliar na rua Miguel Bombarda nº 93-97, de 1928, de Manoel Marques e José Ferreira Peneda e Edifício bifamiliar na rua Silva Tapada nº 32-36, de 1941, de Mário Barbosa Ferreira

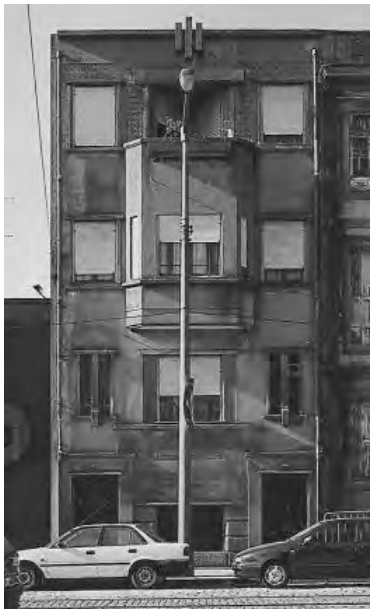


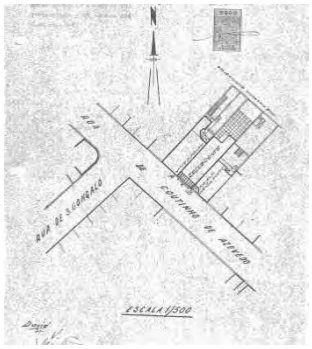
Fig. 202 e 203 Edifício bifamiliar na avenida da Boavista nº 778-782, de 1934, de Joaquim Mendes Jorge e Edifício bifamiliar na praça Mouzinho de Albuquerque de 1942, de Jorge Viana

A proposta assenta na conformação de um volume que, dando resposta directa às várias condicionantes do lote, permite distribuir as duas habitações em quatro pisos com as várias funções em constante contacto com o exterior, garantindo a adequada habitabilidade dos espaços e o acesso individualizado ao espaço de logradouro. (Ver Vol. 2, 1ª versão: p. 161, Des. 5 e 6; 2ª versão: p. 167, Des. 9 e10)
O edifício estrutura-se de forma pouco habitual para um lote de frente estreita, com os dois acessos independentes para as habitações, directos do espaço público, e a localização das comunicações verticais junto da fachada, organizando o núcleo diurno como elemento distributivo voltado para a rua, e o núcleo nocturno com os serviços – cozinha e quarto de banho – voltados e articulados com o logradouro.

No levantamento e respectiva exposição *"(In)formar a modernidade, Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*" verifica-se, nos inúmeros casos elencados, a prevalência do acesso único, com quatro exemplos de edifícios bifamiliar, de lote estreito, sem garagem e com acessos independentes, mas dos quais três[309] apresentam os acessos em extremos opostos da fachada e só um caso com os acessos associados lateralmente. O edifício bifamiliar na praça Mouzinho de Albuquerque, de 1942, de Jorge Viana, será o único exemplo que apresenta uma solução equivalente com os dois acessos independentes associados, junto da meação do lote.
O exemplo do edifício multifuncional[310], de Manoel Rodrigues e António Machado, para a mesma rua e num lote com as mesmas condições, mas programa distinto[311], apresenta uma estrutura apoiada num pátio interior/saguão na organização das tipologias e consequentemente na ocupação do lote em profundidade sem estabelecer relação com os edifícios contíguos, conforme expresso no desenho do "*Alçado da empena noroeste"*.

---

[309] Edifício bifamiliar na Rua Miguel Bombarda nº 93-97, de 1928, de Manoel Marques e José Ferreira Peneda (p. 69); Edifício bifamiliar na Rua Silva Tapada nº 32-36, de 1941, de Mário Barbosa Ferreira (p. 71); e Edifício bifamiliar na Avenida da Boavista nº 778-782, de 1934, de Joaquim Mendes Jorge (p. 117). In *"(In)formar a modernidade, Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*", (fotografia de José Manuel Rodrigues). Op. Cit.
[310] Requerimento de licenciamento de 5 Junho 1951; licença de construção nº 568, de 29 Setembro 1951; ocupação do edifício em Outubro 1952.
[311] O programa do edifício consiste num estabelecimento em dois pisos – rés-do-chão e cave – e três habitações de dois quartos, voltados para a rua e o núcleo diurno para o logradouro. Contudo, a configuração do lote – estreito e profundo – e a distribuição de uma habitação por piso permite a análise da sua organização/distribuição interior e consequente reflexo volumétrico.



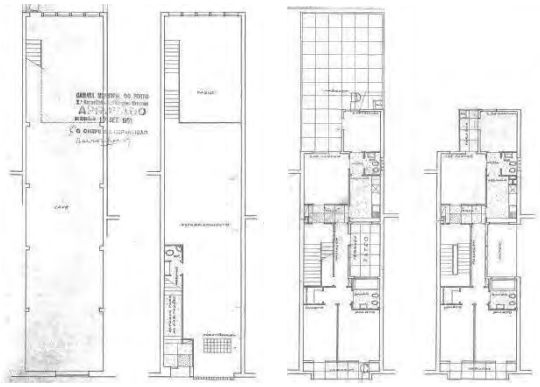


Fig. 204 a 207 Edifício plurifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, Manoel Rodrigues e António Machado, 1951/52

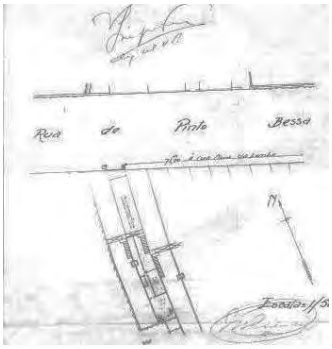
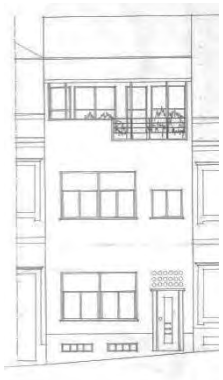
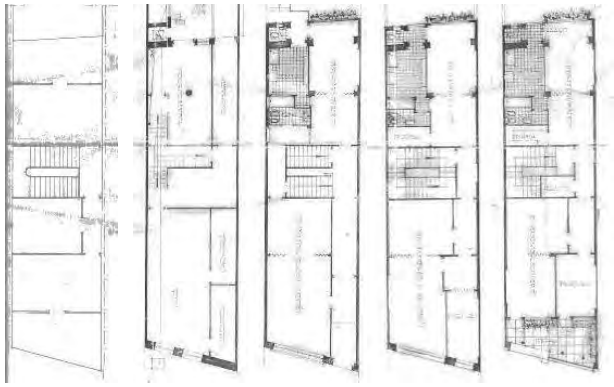




Fig. 208 a 211 Remodelação de edifício, rua Pinto Bessa, Alfredo Viana de Lima, 1940/41

A partir de um único acesso, para libertar a frente para o estabelecimento, define um corredor com uma escada longitudinal, junto à meação, que acede a uma caixa de escada interior e central que distribui uma habitação por piso.
A explicitação da solução apresentada na memória descritiva reflecte a opção tipológica do pátio como o fio condutor do desenho.
"*A pouca largura do terreno, 5,70 e o seu grande cumprimento obrigou-nos a estudar uma solução de plantas em profundidade, com um pátio regulamentar para iluminação de cozinhas e quartos de banho.*"[312]
Nesta proposta, a distribuição compartimentada, articulada com o pátio interior, desenha uma estrutura rígida composta por dois espaços de distribuição e um corredor, reduzindo a relação da área habitável, sobretudo a sala comum, ao contrário da opção tipológica de Mário Bonito, como se verá.

Os casos de Alfredo Viana de Lima, com a remodelação de um edifício, num lote de 5,5 metros de frente, na rua Pinto Bessa[313] e o edifício plurifamiliar de Fernando Távora na avenida Brasil[314], inserido num lote de 7,7 metros de frente, apresentam programas habitacionais com características distintas mas condicionados ao lote estreito e profundo com construções contíguas.
O projecto de Alfredo Viana de Lima, respeitando o perímetro de construção e as respectivas paredes exteriores, apresenta uma proposta compacta a partir da estrutura existente[315] com um acesso lateral e uma nova escada interior, na mesma localização da preexistente, distribui uma pequena habitação, de um quarto, por piso. A profundidade média de 20 metros da construção é resolvida através de áreas amplas que permitem uma continuidade do espaço interior, com a definição de um núcleo de serviço, junto do alçado sobre o logradouro, e as restantes áreas como espaços únicos, mediados pela escada interior.

---

[312] RODRIGUES, Manoel e MACHADO, António, Memória descritiva, datada de 4 Junho 1951.
[313] Requerimento de licenciamento de 10 Fevereiro 1940; licença de construção nº 209, de 19 Abril 1940; ocupação do edifício em Setembro 1941.
[314] Requerimento de licenciamento de 11 Julho 1953; licença de construção nº 94, de 5 Março 1954; ocupação do edifício em Maio 1956.
[315] O projecto, indicado na memória descritiva como uma "*reforma*", apresenta, em conjunto com a proposta, um levantamento do existente de forma a permitir a sua comparação com o proposto. O sistema estrutural é mantido e as paredes exteriores em alvenaria de pedra reformuladas com a composição de novos alçados.

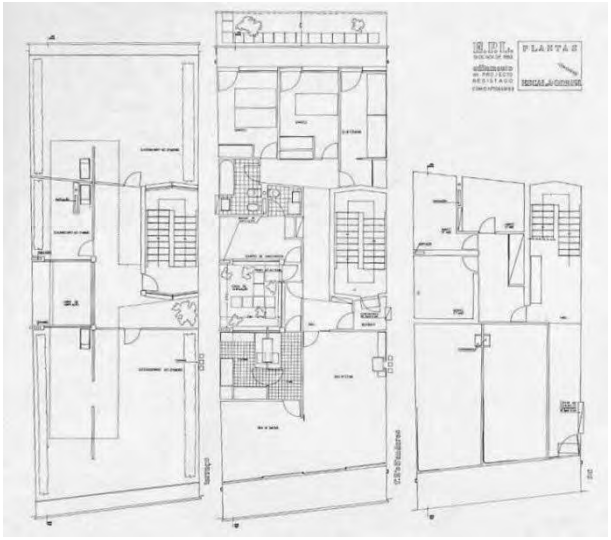


Fig. 212 a 214 Edifício plurifamiliar, avenida Brasil, Fernando Távora 1953/56, fotomontagem, licenciamento Julho 1953

Nesta solução, a continuidade do espaço interior e a flexibilidade na sua ocupação, permitindo a subdivisão, será o dispositivo utilizado para resolver os problemas da falta de iluminação e ventilação natural colocados pela profundidade do edifício existente, respondendo às novas formas de habitar, conforme expresso na memória descritiva.

"*As habitações que se pretendem fazer são de maneira a que ofereçam as comodidades necessárias à vida de hoje, embora atendendo a que se trata duma reforma.*"[316]

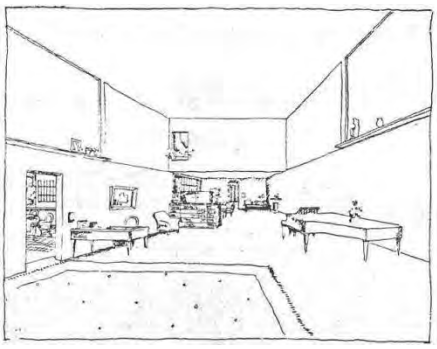
No caso do edifício da avenida Brasil, as habitações organizam-se a partir dos dispositivos utilizados por Manoel Rodrigues e António Machado, com uma caixa de escada central associada a um saguão/pátio de ventilação; contudo, a maior largura do lote permitirá uma organização interior mais equilibrada e hierarquizada. O acesso lateral único é hierarquizado com a introdução de um acesso secundário de apoio à área de serviço com quarto de empregada.

"Uma vez que a frente NE disponha de boas condições para os quartos e a frente SW de óptimas condições para as salas, era dispensável localizar no interior as divisões de serviço e as instalações sanitárias. Assim foi feita a distribuição das peças havendo o cuidado de dispor a cozinha, copa e sala de engomados em torno de uma caixa de ventilação e de iluminação e garantindo às instalações sanitárias a indispensável chaminé de ventilação."[317]

A organização do espaço interior das habitações é distinta dos outros casos analisados, contudo verifica-se a repetição da escada central e a introdução do dispositivo de iluminação e ventilação de forma a dimensionar os vários espaços e a hierarquizar a zona diurna da nocturna com o núcleo de serviços na parte central, tirando partido da profundidade da construção. O projecto de Fernando Távora será apresentado por Francisco Barata Fernandes, na investigação sobre as "*Transformações e permanências na habitação do Porto*", como um exemplo da consolidação de um processo de transformação tipológica, em que o dispositivo do pátio interior terá um papel determinante. [318]

---

[316] VIANA DE LIMA, Alfredo, Memória descritiva de 9 Fevereiro 1940.
[317] TÁVORA, Fernando, Memória descritiva de 8 Julho 1953, assinada por Bernardo Ferrão.
[318] "*Consolidação de um processo de transformação tipológica. Construção completamente nova com linguagem intencionalmente moderna; a capacidade de se reestabelecer o fio condutor entre a obra e a cidade sem se prescindir de inovar na contemporaneidade."* FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense. As Formas da Casa na Forma da Cidade*, Porto: FAUP Publicações, 1999, p. 237.



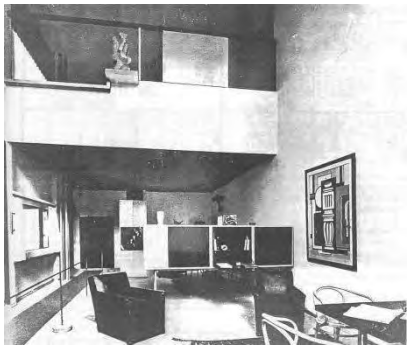


Fig. 215 Vista da sala comum das células habitacionais das "*Immeuble-Villas*", 1922

Fig. 216 Vista da sala comum do pavilhão Esprit Nouveau, de 1925

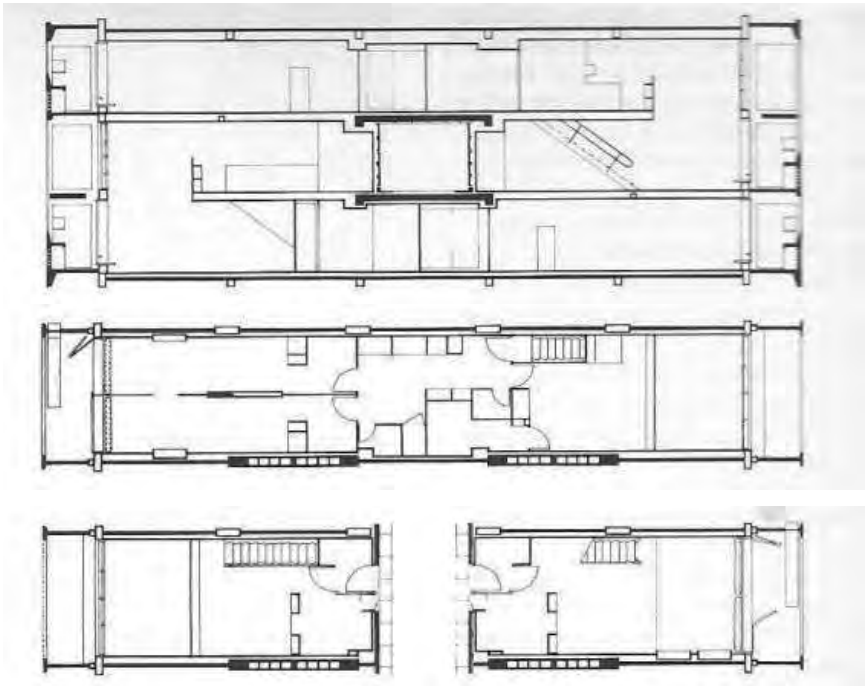


Fig. 217 Unidade de Habitação de Marselha

Fig. 218 e 219 Vista da sala comum da Unidade de Habitação de Marselha

Verifica-se, no caso da proposta de Mário Bonito, que a escada central e o dispositivo do *pátio interior* são substituídos pela articulação volumétrica, que tira partido da diferença de profundidade das duas empenas contíguas, através da diminuição da largura do corpo que avança sobre o logradouro cobrindo a empena mais profunda, definindo, assim, uma nova frente – uma terceira fachada.

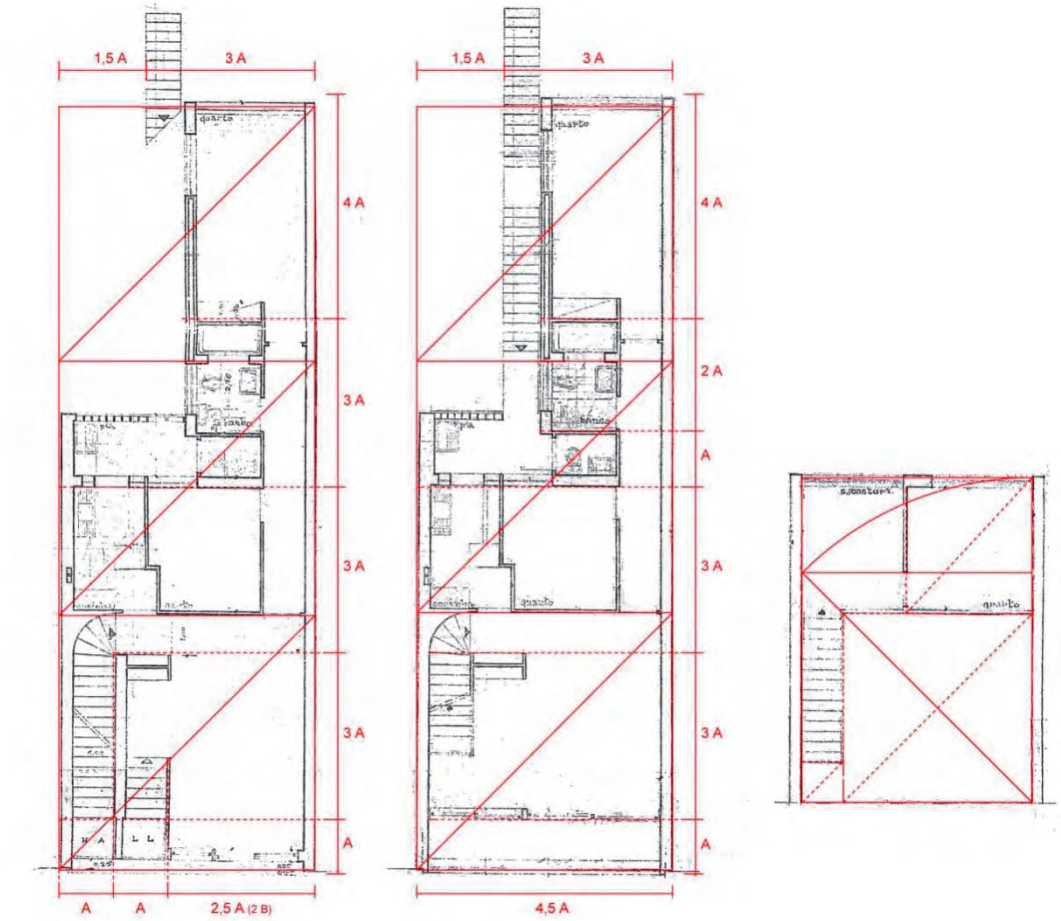
A leitura do volume, a partir do logradouro, apresenta-se *amarrado* aos dois planos das construções contíguas, abrindo os três alçados com vistas para o espaço livre do interior do quarteirão, enquanto o alçado principal se afirma na rua com a volumetria proposta. Este princípio de intervenção tem como fio condutor a interpretação morfológica da malha urbana e as condições específicas do lote, transformando as suas condicionantes físicas – a profundidade das empenas – como tema de desenho e *dispositivo principal* na definição da matriz tipológica do edifício.

O princípio de diálogo directo com a envolvente imediata será de tal forma determinante na estrutura e organização interior das habitações que se poderá afirmar que a proposta apresenta um processo alternativo de transformação tipológica do lote estreito do Porto. Será neste enquadramento que o seu processo de desenho poderá ser interpretado como instrumento de procura do problema colocado e não simplesmente a procura de uma solução.

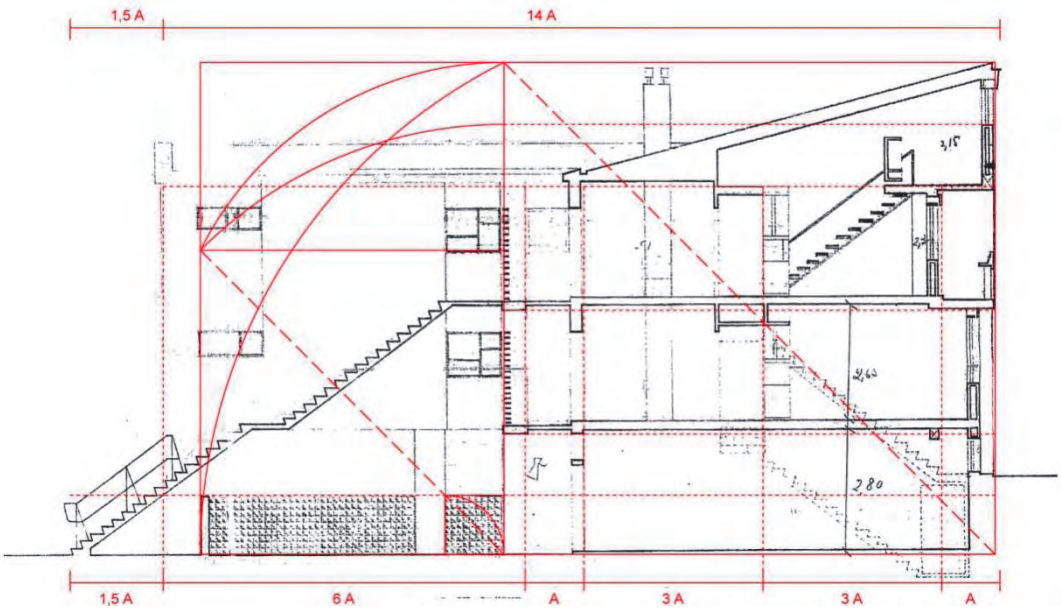
A articulação volumétrica do corpo principal, e sua afirmação na rua, estará directamente associada ao carácter distinto atribuído às duas habitações. Apesar das áreas reduzidas e da repetição da sua organização interior, as duas habitações apresentam uma caracterização diferenciada do espaço com a inclusão, na habitação do piso superior, de um pé-direito duplo na sala comum, articulando dois compartimentos em mezanino. (Ver Vol. 2, p. 161, Des. 5 e 6)

Esta solução remete para a experimentação desenvolvida por Le Corbusier, nas novas células habitacionais, desde as habitações das "Immeuble-Villas"[319] até à configuração e expressão formal da sala de pé-direito duplo com o quarto em mezanino, incluindo o respectivo sistema distributivo, das tipologias das *Unidades de habitação,* nomeadamente, de Marselha.

[319] O Pavilhão de "L´Espirit Nouveau", de 1925, incorporou esta tipologia, como já se referiu na abordagem do *Edifício do Ouro*.



Esquemas nº 2



Esquemas nº 3

O dimensionamento deste espaço, e sua caracterização, articulando a escada com peças de mobiliário fixo que tanto desenha uma antecâmara como define o espaço de recepção do mezanino, expressa uma poética arquitectónica que se aproxima do modelo corbusiano.

A sala comum volta a desempenhar um papel determinante na organização da habitação, como espaço nuclear da célula, congregando área habitável com recepção e distribuição. A racional distribuição com o núcleo dos quartos de banho a articular os dois quartos permite, numa reduzida área, através de um corredor longitudinal, diferenciar a zona nocturna e associar a cozinha à recepção, à sala comum e garantir uma ligação ao logradouro; traduz o princípio da *máquina de habitar*. A reduzida largura do lote e do volume avançado sobre o logradouro será compensada pela proporção dos diversos espaços com o seu prolongamento para a varanda no alçado principal e para a *promenade architecturale*, promovida pela extensa escada, de acesso ao logradouro. Na vivência do espaço interior, a recepção associa-se à amplitude da sala, no piso superior com um pé-direito invulgar, enquanto o longo corredor, sem luz natural, prepara para o recato e tranquilidade da área dos quartos. Esta hierarquização através da configuração e proporção dos diversos espaços traduz o significado da composição geométrica e respectivos traçados e modulações.

O rigor compositivo e o traçado geométrico da planta revelam a definição de um quadrado de 6 metros, largura da frente do lote, no qual se inscreve a sala comum, repetido três vezes com a sua respectiva desmultiplicação métrica a proporcionar os diversos espaços e a sua *secção de ouro* a definir a profundidade do corpo principal, junto da rua Coutinho de Azevedo.[320]

A transferência da métrica base, que estrutura a planta, para a composição volumétrica do edifício contribui para a proporção dos volumes e a relação com os elementos arquitectónicos que modelam os respectivos alçados. No corte transversal, a métrica compositiva e os traçados geométricos complementam a proporção ministrada em planta garantindo, assim, um desenho formalmente proporcional e coerente.[321]

[320] Ver esquema nº 2 – traçado sobre plantas do rés-do-chão, 1º piso e 2º piso.
[321] Ver esquema nº 3 – traçado sobre corte transversal.

A volumetria do corpo principal terá duas versões, tendo em conta o licenciamento do projecto, com o *Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto* a solicitar a reformulação da primeira versão por motivos de cércea elevada em relação às construções contíguas.

Com a rua Coutinho de Azevedo sem regra aparente ou definida para as cérceas dos edifícios, a primeira versão afirma a opção tipológica da habitação do último piso com a introdução de um terceiro piso – em mezanino sobre a sala – que eleva a fachada do conjunto em relação à cércea das construções contíguas, traduzido na autonomia da composição do lote. (Vol. 2, p. 161, Des. 5 e 6)

O alçado oposto dialoga com o logradouro através da articulação do volume principal com um corpo mais delgado, sobrelevado do solo, associado a uma escada exterior, que garante o acesso ao logradouro subdividido por um muro articulado com o edifício.[322] Esta desmultiplicação volumétrica e a associação de elementos arquitectónicos afirmam o sentido longitudinal da composição.

A intenção da solução volumétrica está explicitada num requerimento à câmara.

"*Foi, porém, informado que o andamento do projecto se encontra esperado, porque a sua cércea ultrapassa em cerca de 1,00m a altura dos prédios confinantes. Dá-se porém o caso que, nem a largura da referida rua contraria a cércea prevista (na base do regulamento em vigor), nem para a referida artéria há qualquer previsão camarária de limites de cércea. Por outro lado, e como se verifica no esquema de cérceas que se junta a este requerimento, não se desenha no local nenhuma uniformidade de alturas; tão pouco e como às vezes é aconselhável em ruas declivosas como a referida, nenhum sistema de variações em degraus segundo traçado proporcional.*"[323]

No entanto, a confirmação do pedido de reformulação obriga à revisão da proposta.[324] As alterações do piso em mezanino e da inclinação da cobertura, voltando-os para o logradouro, serão a resposta à intenção de alinhar o alçado com a construção contígua. (Ver Vol. 2, p. 167, Des. 9 e 10)

---

[322] O logradouro é subdividido longitudinalmente de forma a garantir o seu uso independente pelas duas habitações. A introdução de uma segunda escada, num aditamento em 1954, afirma a relação directa com o logradouro e sua divisão.

[323] BONITO, Mário, Requerimento a justificar solução de volumetria sem alinhamento com construções contíguas, datado de 21 Abril 1954.

[324] A confirmação do pedido terá a presença e o acordo de Fernando Távora, conforme explicitado no ponto 2.2.1. Desenho – Arquitectura.

O desenho da sala comum, com o respectivo acesso ao mezanino, beneficia com esta alteração, permitindo a concentração das escadas num único ponto, libertando área na sala e aumentando o próprio mezanino. Contudo, volumetricamente, o conjunto não se apresenta tão coeso e claro, com a inclinação da cobertura a contrariar o movimento longitudinal da composição.

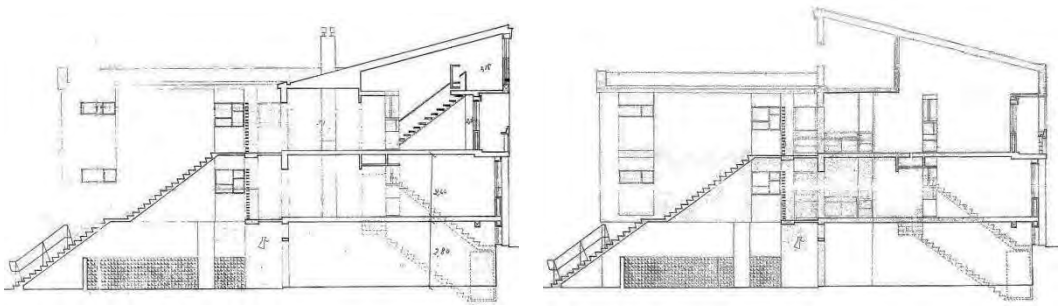
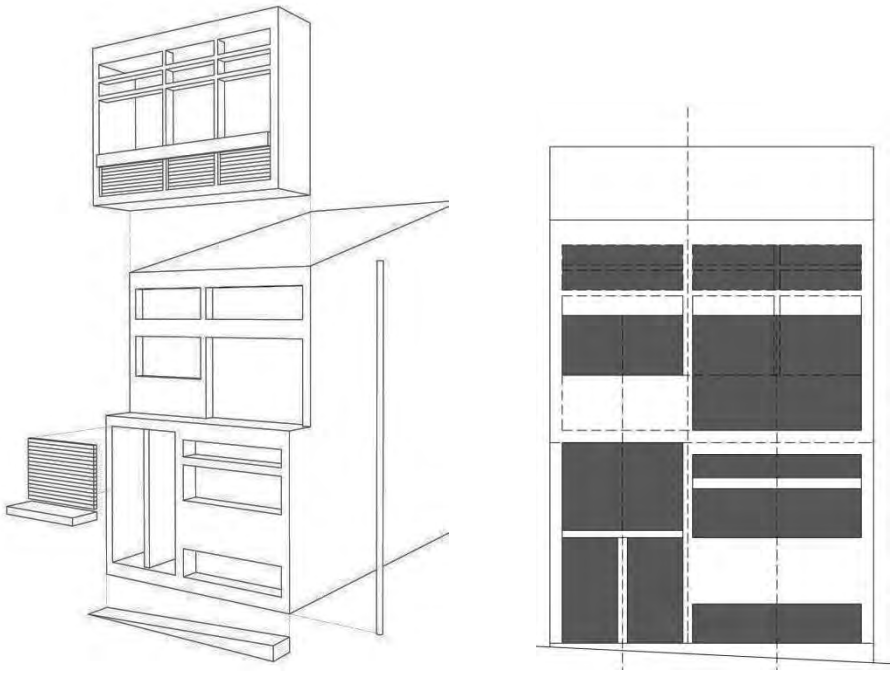


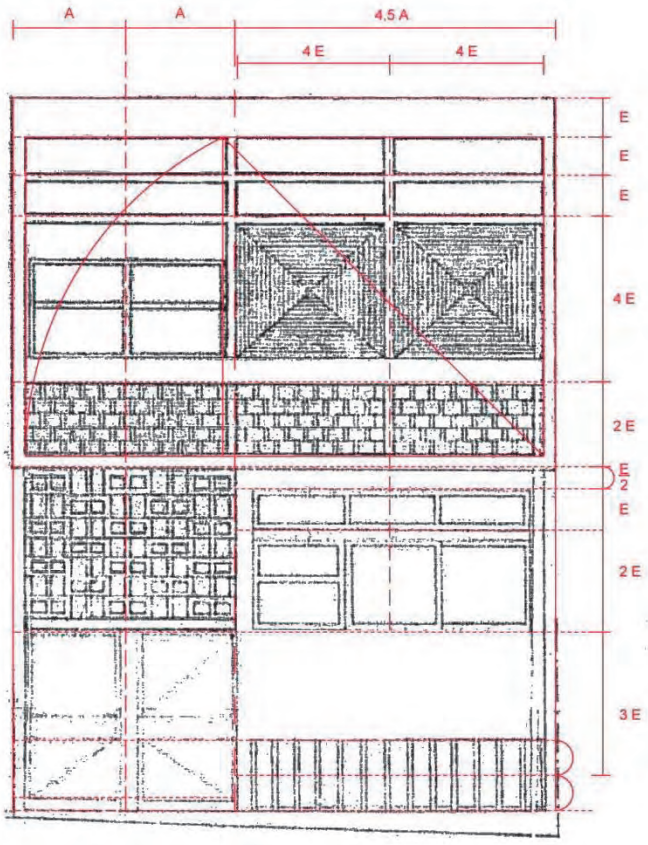
Fig. 220 Cortes transversais com articulação volumétrica, 1ª e 2ª versão

Na primeira versão, a inclinação surgia na sequência do crescente desenhado com os muros do logradouro, a escada exterior de configuração longitudinal, a cércea do corpo mais estreito e a consequente inclinação da cobertura, cujo remate era o alçado principal. Esta composição contínua reunia os temas arquitectónicos num discurso formal coerente, afirmando a importância do alçado principal como remate da composição e como "*rosto*" do conjunto no espaço público.

O desenho do alçado principal mantém o mesmo princípio de composição, nas duas versões. Ao contrário de outras obras, a relação tripartida de base, corpo intermédio/principal e remate superior, está diluída na composição geométrica do alçado. A dimensão da frente – reduzida largura e a altura de dois pisos – diminui a expressão da base, como acontece no alçado das células habitacionais no *Bairro O Lar Familiar,* com o alçado composto por dois momentos principais correspondentes aos pisos – piso térreo e primeiro piso – e um patamar de compatibilização com o declive da rua. Poderá interpretar-se a relação tripartida nestes três momentos, com a base do edifício reduzida à sua expressão de resolver a forma como o volume assenta num plano inclinado e os dois outros momentos a constituir o corpo principal com o negativo da varanda associado às três lâminas horizontais a desenhar o remate superior da composição.



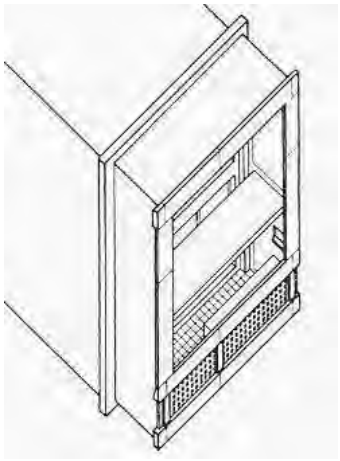
Esquemas de Individualização dos elementos arquitectónicos e composição do alçado, eixos com relação cheio/vazio



Esquemas nº 4

O traçado geométrico da grelha que conforma o corpo saliente traduz a regra compositiva e a respectiva métrica conceptual do alçado, conforme explicitado no esquema analítico.[325] A marcação dos acessos, que corresponde à localização das escadas interiores, organiza o alçado em duas partes distintas, com alinhamentos horizontais e eixos verticais que centram os vãos nas respectivas partes, dimensionadas e proporcionadas através da inscrição, no corpo superior, de um quadrado e o rebatimento da sua diagonal.
Assim, a configuração do alçado principal apresenta-se como um campo abstracto onde a composição geométrica localiza, dimensiona e proporciona todos os elementos em equilíbrio absoluto.

O desenho específico desta varanda – guarda e elementos horizontais de sombreamento – e a forma como, com a largura total do edifício, prolonga o espaço e a vivência da sala comum, remete para a varanda-*loggia* – da Unidade de Habitação de Marselha, de 1945/53, divulgada na época por fotografias que caracterizavam o ambiente pretendido por Le Corbusier.



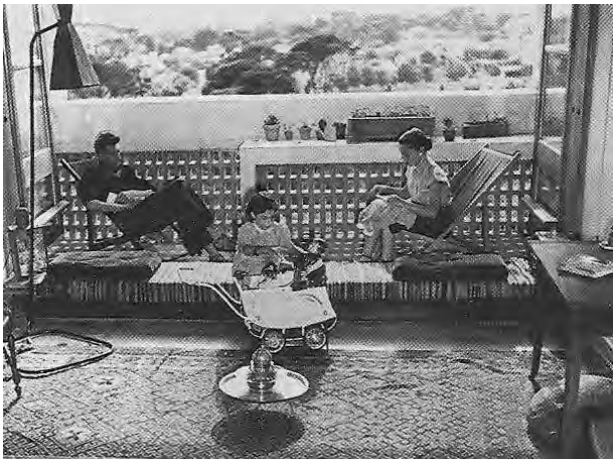


Fig. 221 Frente de uma célula habitacional, Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1945-52
Fig. 222 Vista do prolongamento da sala para a varanda-"*loggia*"

O princípio conceptual – no diálogo exterior/interior – assente no prolongamento do espaço habitável para o exterior, através de um dispositivo arquitectónico específico, de expressão corbusiana, estará presente em diversos edifícios dos

[325] Ver esquemas nº 4 – traçado sobre alçado principal e esquemas de Individualização dos elementos arquitectónicos e composição do alçado, eixos com relação cheio/vazio.

anos cinquenta, no Porto, com destaque para[326] o edifício Soares & Irmãos, da rua de Ceuta[327], de Arménio Losa e Cassiano Barbosa; o edifício da praça Teixeira de Pascoais,[328] e o edifício na rua Alexandre Herculano,[329] ambos de Manoel Rodrigues e António Machado; o edifício da praça D. Afonso V,[330] de Francisco Pereira da Costa; e o edifício da rua Gonçalo Cristóvão,[331] de Alfredo Viana de Lima, com os dois últimos a transpor a variação da tipologia interior, em duplex, para a modulação vertical das varandas.

Os edifícios do lado sul da rua de Ceuta incorporam nos alçados este dispositivo da varanda com funções de *brise-soleil*, de acordo com o previsto no Plano de Cérceas e respectivo regulamento, criando uma continuidade de claros-escuros, tendo em conta o alinhamento dos pisos, conforme se verá na análise do edifício da rua de Ceuta.

Fig. 223 a 227 Conjunto de edifícios na rua de Ceuta, *Edifício Soares & Irmãos,* Arménio Losa e Cassiano Barbosa; Edifícios plurifamiliares, praça Teixeira de Pascoais e rua Alexandre Herculano, Manoel Rodrigues e António Machado; Edifício plurifamiliar, praça D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa; Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima

[326] *O Edifício do Ouro* constituirá, também, uma influência no desenvolvimento do tema das varandas de expressão corbusiana.
[327] Requerimento de licenciamento datado de 30 Abril 1951; licença de construção nº 215, de 3 Abril 1952; ocupação do edifício em Agosto 1954.
[328] Requerimento de licenciamento datado de 10 Janeiro 1956; licença de construção nº 268, de 7 Junho 1956; ocupação do edifício em Março 1958.
[329] Requerimento de licenciamento datado de 16 Julho 1957; licença de construção nº 609, de 11 Dezembro 1957; ocupação do edifício em Fevereiro 1961.
[330] Projecto apresentado para o CODA, 1953. Requerimento de licenciamento datado de 5 Março 1953; licença de construção nº 401, de 17 Julho 1953; ocupação do edifício em Fevereiro de 1956.
[331] Requerimento de licenciamento datado de 27 Março 1957; licença de construção nº 295, de 19 Junho 1957; ocupação do edifício em Setembro 1958.

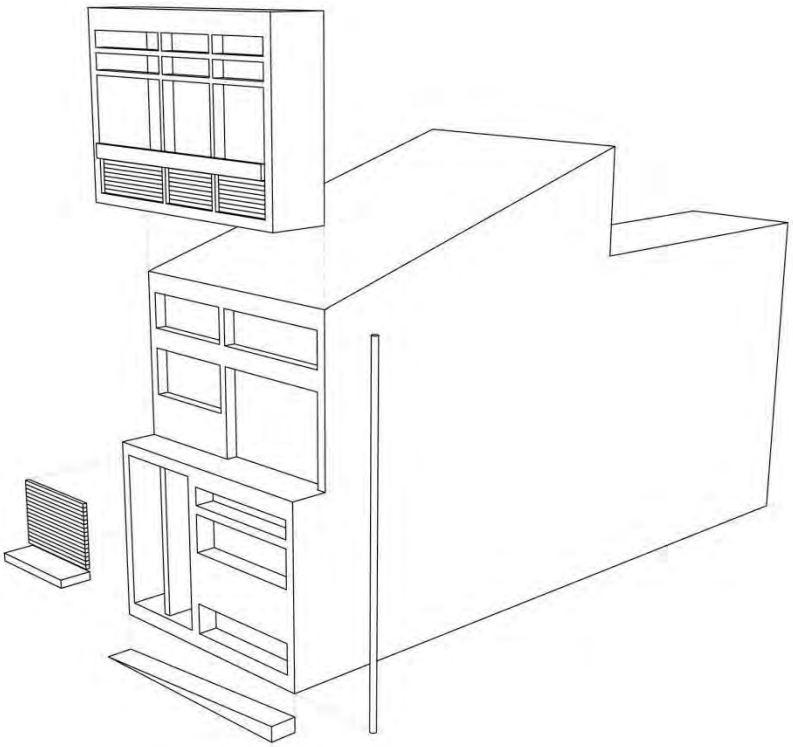
O significado da "varanda-*loggia*"[332] na caracterização e vivência das habitações está explícito, de forma clara, na memória descritiva de Alfredo Viana de Lima: "*As varandas-loggias, autênticos prolongamentos da vida interior, completam a criação dum ambiente tornando o habitat num abrigo não só material como espiritual. O colorido dos materiais, os quais serão cuidadosamente escolhidos, acentuará os volumes da construção.*"[333]
A varanda, como um corpo saliente, incorpora os princípios da estandardização dos elementos arquitectónicos, na sua verdadeira expressão, articulados com uma grelha que os estrutura e hierarquiza enfatizando o vazio provocado com o plano recuado da caixilharia que encerra a sala comum.

A inclusão de portadas em madeira, para encerrar os vazios da varanda, complementa os elementos horizontais com funções de "brise-soleil" – permitindo a extensão do interior para o exterior em conforto[334] – com um desenho que enfatiza a métrica dos três módulos.
"*Construtivamente adoptar-se-á a construção do tipo corrente; paredes de alvenarias de tijolo ou pedra, em solução mista com estruturas de betão; pisos de elementos pré-fabricados e coberturas de lusalite sobre peças de madeira.*"[335]

Em termos estruturais, a largura do lote motiva a utilização de uma estrutura mista, com paredes resistentes no volume principal, que serve-se da meação como estrutura, libertando o interior, e um sistema porticado de betão no corpo sobrelevado do solo, que tira partido da individualização dos elementos estruturais no logradouro – definição de um espaço coberto suportado pelas lâminas de betão.[336]

---

[332] A terminologia utilizada por Alfredo Viana de Lima decorre directamente dos textos e legendas dos desenhos de Le Corbusier – loggia – nomeadamente nas plantas referentes aos tipos de apartamentos da Unidade Habitacional de Marselha.
[333] VIANA DE LIMA, Alfredo, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de 25 Março 1957, referente ao edifício da rua Gonçalo Cristóvão.
[334] As portadas surgem como complemento à grelha de "brise-soleil" no controlo da luminosidade para o espaço interior e para garantir maior privacidade no uso do espaço da varanda como prolongamento do interior – sala comum. O desenho específico destas portadas remete para um projecto de Januário Godinho, conforme se verá adiante.
[335] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto, datada de 4 Novembro 1953.
[336] A utilização dos dois sistemas construtivos encontrará uma expressão singular na habitação unifamiliar da avenida Fernão de Magalhães, com um discurso arquitectónico onde o tratamento da estrutura se torna independente dos paramentos, o que permite individualizar cada elemento da composição, conforme abordado previamente.



Esquema nº 5 Individualização dos elementos arquitectónicos

Fig. 228 a 229 Edificio bifamiliar, em obra

Os materiais aplicados reforçam os princípios defendidos por Mário Bonito com a indústria da construção ao serviço da arquitectura, através da utilização de elementos prefabricados de betão/cimento, tijolo cerâmico vazado e azulejo, destacando-se dos volumes e superfícies rebocadas, conforme o exemplo do *Edifício do Ouro*. A utilização de placas de *lusalite* como revestimento da cobertura, em detrimento da telha de marselha, como no caso do *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar* e nos volumes recuados na cobertura do *Edifício do Ouro*, permite uma maior liberdade no desenho do remate superior e reforça o uso de novos materiais. O granito à vista será, mais uma vez, reduzido à sua expressão mínima com a sua aplicação no patamar de acesso no piso térreo, por motivos construtivos.

Verificar-se-á que a utilização das portadas em madeira no alçado principal, apresentam semelhanças de desenho com as portadas da Casa Ruella Ramos,[337] projecto que Januário Godinho desenvolveu entre os anos 1946 e 1947, altura do tirocínio de Mário Bonito. O valor e importância compositiva destes elementos são equivalentes. A repetição do seu desenho e respectivo material como reforço da métrica do volume e a representação/transposição do conforto do interior para a relação e caracterização do exterior do conjunto são os temas-chave.[338]

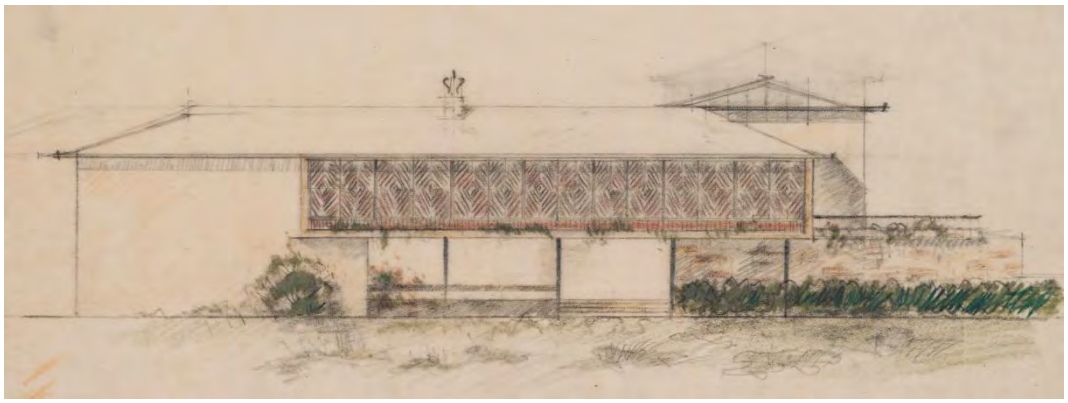


Fig. 230 Casa Ruella Ramos, Vila Nova de Gaia, Januário Godinho, 1947

[337] Documentação referenciada por JG 510 – Casa Ruella Ramos - Vila Nova de Gaia (1947), na FAUP/CDUA.
[338] O desenho e significado das portadas na caracterização de um volume também estão presentes num esquisso de Mário Bonito, datado de 1958, sem referência da obra.

Fig. 231 a 233 Edifício da rua de Olivença, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1952/53

Fig. 234 a 236 Edifício da rua Santos Pousada, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1952

Fig. 237 a 239 Edifício da rua Coutinho de Azevedo, Manoel Rodrigues e António Machado, 1951/53

O rigor e equilíbrio compositivo do alçado principal, através da relação cheio/vazio associado a uma moldura ou grelha, de forma a individualizar corpos salientes ou elementos arquitectónicos, remetem para os projectos de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, nomeadamente os edifícios da rua de Olivença e rua Santos Pousada nº 1318.[339]

O edifício da rua de Olivença[340], com uma frente de 14 metros, organizado através de uma escada central com duas habitações por piso, apresenta uma composição de alçado assente numa clara definição da base, corpo intermédio/principal e remate superior, com um coberto recuado. O tema da grelha, como primeiro plano da desmultiplicação do alçado em diferentes níveis, surge como elemento sobreposto à fachada, com uma espessura de trinta centímetros, que regula a composição associando-se aos vãos horizontais, floreiras assimétricas e duas varandas centrais. O afastamento da grelha das construções contíguas, com um compasso de espera de cinquenta centímetros, de ambos os lados, explicita-a como artifício de composição apesar da sua relação directa com os espaços interiores – sala comum e quarto.

No edifício da rua Santos Pousada[341], com uma frente aproximada de 7 metros e uma composição tripartida, a *moldura* rebocada afirma a largura do lote e enquadra um corpo intermédio que articula vários planos com varandas salientes e floreiras assimétricas.

O edifício da rua Coutinho de Azevedo,[342] de Manoel Rodrigues e António Machado, já abordado, também introduz a moldura rebocada no alçado com um desenho que articula os temas principais de Arménio Losa e Cassiano Barbosa[343] – alçado tripartido com a moldura que enquadra as varandas afastadas das construções contíguas.

---

[339] Arménio Losa e Cassiano Barbosa são autores de dois edifícios contíguos na rua Santos Pousada – um em situação de gaveto com a Praça Teixeira de Pascoais com o nº 1330 e o outro edifício, um lote estreito, com o nº 1318.

[340] Requerimento de licenciamento de 16 Fevereiro 1952; licença de construção nº 275, de 1 Maio 1952; ocupação do edifício em Dezembro 1953.

[341] As referências sobre esta obra remetem para o mesmo ano que o edifício contíguo de gaveto, 1952. Elementos referentes ao processo de licenciamento inexistentes no Arquivo Municipal do Porto, por motivos de extravio.

[342] Requerimento de licenciamento de 5 Junho 1951; licença de construção nº 568, de 29 Setembro 1951; ocupação do edifício em Outubro 1952.

[343] A incorporação destes temas compositivos será compreensível pela importante participação de António Machado no escritório de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, do qual foi chefe de gabinete.

Fig. 240 a 245 Individualização dos elementos arquitectónicos e pormenorização

Nos três casos, poder-se-á verificar os recorrentes elementos arquitectónicos e exercícios de composição para desmultiplicar as fachadas em vários planos, criando uma relação de claro-escuro entre os vários elementos e planos, como forma de introduzir tensão e ritmos específicos nos alçados.

A obra de Mário Bonito assenta nos mesmos princípios de composição, contudo introduz o desenho da estrutura tornada independente dos paramentos e o significado de individualizar cada elemento arquitectónico da composição, sempre em tensão entre si.

Esta constante tensão verifica-se no edifício da rua Coutinho de Azevedo entre a pala de marcação dos acessos, a grelha de elementos prefabricados, o vão horizontal da cave protegida com lâminas verticais, o vão horizontal da sala com o peitoril alinhado pela padieira das portas de acesso e os diversos planos dos elementos que constituem o corpo da varanda avançada. Contudo, ao contrário dos exemplos anteriores, a grelha, que desenha a varanda, ajusta-se à largura do lote, surgindo como um corpo superior saliente na continuidade do volume que define o edifício. Esta continuidade remete para uma verdade estrutural, ou seja, o prolongamento dos paramentos estruturais que são coincidentes com a parede de meação do lote. O recuo do plano da fachada do rés-do-chão, em 30 cm, associado ao patamar em granito e enquadrado por duas molduras laterais, em transição com as construções contíguas, acentua a individualização destes elementos e a sua decomposição em vários planos. A individualização do tubo de queda, o seu enquadramento na composição e o seu pormenor de encaixe na base de granito reforçam a importância do rigor do desenho em todas as suas escalas e a consequente coerência formal do conjunto.

A leitura tripartida do volume, servindo como base da composição, hierarquiza e enquadra este *jogo* de tensões e ritmos entre o claro e o escuro, entre o primeiro e quinto plano. Assim, o traçado e respectivo exercício de composição, em extremo equilíbrio, desenha um conjunto harmonioso, onde as partes em pleno contraponto se apresentam de uma forma genuína, conforme descreve Mário Bonito na memória descritiva: "*Do ponto de vista estético (…) os alçados, sobretudo o alçado da frente vivem de uma certa serenidade da cor natural dos materiais, ou da cor obtida por tratamento.*"[344]

[344] BONITO, Mário, Memória descritiva do projecto, datada de 4 Novembro 1953.

1954/57

Edifício de Habitação plurifamiliar e comércio

Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/467, Porto

Fig. 246 Situação actual

Fig. 247 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua do Bonfim com a rua António Carneiro, 1939

O edifício de habitação plurifamiliar para o gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro, de Julho de 1954[345], com um programa de cinco habitações, estabelecimentos e garagens no rés-do-chão, apresenta características específicas de uma intervenção com uma construção preexistente a integrar. O lote parcialmente ocupado por um edifício de dois pisos, ainda em funcionamento, condicionará a estratégia de intervenção, tendo em conta que a proposta deveria integrar parte dessa preexistência. (Ver Vol. 2, p. 189, Des. 10)

As condicionantes e o respectivo programa e objectivos do projecto estão explicitados na memória descritiva que acompanha o licenciamento:

"Tratando-se de um edifício de gaveto e considerando-se a existência de uma edificação, onde actualmente funcionam dois estabelecimentos comerciais e uma habitação, da obra constam essencialmente os seguintes trabalhos:

a) Embelezamento dos actuais estabelecimentos comerciais, tanto em fachada como em planta, prevendo-se a criação de mais um estabelecimento com acesso pela rua António Carneiro.

b) A demolição do actual andar para reconstrução e aumento de dois andares.

c) Ocupação total do terreno que medeia entre a edificação actual e a vizinha construção na rua de António Carneiro, por instalações destinadas a garagem no rés-do-chão e dois andares com uma habitação em cada.

Deste programa se deduz que o imóvel será formado por dois edifícios distintos embora, aparentemente, se obtenha um só conjunto."[346]

A característica particular do lote, com somente frente para as ruas principais, compelindo a tipologias de uma só frente, com excepção do gaveto, estará também presente no projecto para a rua de Ceuta[347] que, por esta altura, Mário Bonito estará a desenvolver em paralelo.

---

[345] Data de entrada do requerimento para apreciação do anteprojecto; aditamento com projecto datado de 23 Maio 1955; licença de construção nº 503, de 18 Agosto 1955; ocupação do edifício em Outubro 1957. (Ver Vol. 2, p. 175 a p. 209)

[346] BONITO, Mário, Memória descritiva de processo de licenciamento, datada de Julho 1954.

[347] Planta Topográfica do processo de licenciamento datada de 15 Julho 1955 e respectivo requerimento datado de Novembro 1955.

O lote, de configuração irregular e de profundidade reduzida, apresenta uma frente extensa para a rua António Carneiro, de aproximadamente 34 metros, em contraponto aos 9 metros de frente para a rua do Bonfim, de perfil mais largo, e coloca a problemática da articulação das cérceas na transição entre as duas ruas. (Ver Vol. 2, p. 183, Des. 4)
Como no exemplo do edifício de Coutinho de Azevedo, a relação entre a opção tipológica da proposta e a sua articulação volumétrica interpretam as condições do contexto, através de uma leitura rigorosa das características dos edifícios da rua do Bonfim e respectivo perfil das duas ruas.

Os temas principais de desenho apresentam-se plenamente desenvolvidos neste projecto, com destaque para a clareza da articulação volumétrica e composição dos alçados em diálogo com os lotes contíguos e o rigor do traçado compositivo na relação cheio/vazio com a afirmação da base do edifício e a resolução do remate superior.

A composição do edifício assenta em quatro elementos-chave: a fragmentação programática do edifício em duas unidades autónomas (através da introdução de um pátio); a base revestida num único material afirmando a continuidade horizontal do conjunto; a fragmentação do volume principal em sete segmentos verticais com tratamento diferenciado e a articulação do remate superior do edifício em três momentos distintos, como resposta aos perfis das duas ruas.

Ao contrário do *Edifício do Ouro*, a intervenção pretende diluir a escala do edifício evitando a leitura de um volume extenso e único para a rua António Carneiro. Aqui, a “monumentalidade”, expressa pelo extenso volume principal de configuração longitudinal do *Edifício do Ouro,* é representada pela identificação e afirmação da métrica e da escala do lote do Porto como base de toda a composição. Esta métrica, e consequente escala do lote, também está presente na composição do *Edifício do Ouro*, mas como instrumento para regrar e construir a dimensão do volume, ou seja, ter-se-á a percepção da dimensão estruturadora do lote, enquanto aqui é elemento identificador da escala da intervenção.

Tendo em conta as condicionantes do projecto, a proposta apresenta um desenho de conjunto em que a recuperação da construção existente não tem um papel preponderante na articulação volumétrica ou caracterização arquitectónica, diluindo-se no desenho da base. Contudo, a resposta formulada por Mário Bonito assenta na autonomia construtiva e funcional das duas partes, a que integra parte da preexistência e a construção totalmente nova permitindo, no limite, uma construção faseada ou/e independente.

O desenho autónomo da base do edifício, com revestimento a azulejo, permite integrar as lojas existentes, numa lógica própria e com um traçado e modulação independente do corpo principal sem, contudo, comprometer o sentido compositivo do conjunto. (Ver Vol. 2, p. 187, Des. 8)

Esta condicionante cadastral remete para outros projectos, como os edifícios da rua de Sá da Bandeira[348] e da rua da Constituição[349], de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e o edifício da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha,[350] de Alfredo Viana de Lima, cujas propostas apresentam um desenho de conjunto unitário, apesar da autonomia funcional ou de propriedade das partes.

O último exemplo apresenta, em conjunto com o edifício Soares & Irmãos, da rua de Ceuta,[351] de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, outra característica semelhante ao projecto em análise – um lote predominantemente de uma só frente em situação de gaveto. Ambos os casos estabelecem um diálogo directo com a envolvente incorporando, no caso da rua Cancela Velha, uma construção preexistente e, no caso da rua de Ceuta, desenhando uma transição singular tendo em conta a configuração exígua do lote e as características do edifício contíguo – da *Companhia dos Telefones*, com frente para a rua da Picaria.

O edifício da rua de Ceuta, com uma habitação por piso, apresenta uma segunda frente de reduzida dimensão condicionada pela profundidade do lote, criando um espaço com características próximas de um pátio de ventilação.

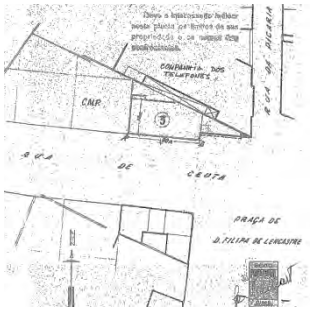
---

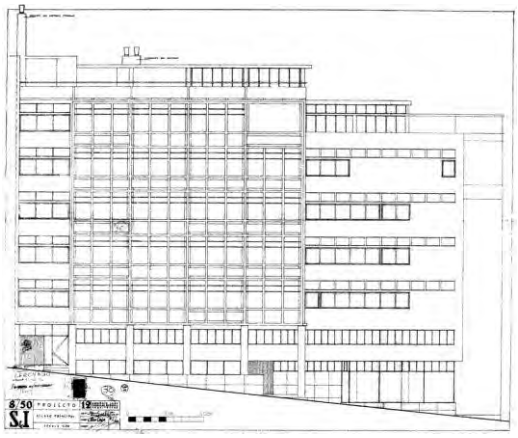
[348] Requerimento de licenciamento de 11 Junho 1946; licença de construção nº 42, de 22 Janeiro 1947; aditamento de Novembro 1947, aprovado 31 Julho 1948; ocupação do edifício em Janeiro 1953. Primeira versão do projecto aprovado e em fase de construção, aquando da entrada do aditamento, da responsabilidade de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, alterando profundamente o projecto aprovado.

[349] Requerimento de licenciamento de 22 Junho 1950; licença de construção nº 131, de 5 Março 1951; ocupação do edifício em Março 1952.

[350] Requerimento de licenciamento de 18 Outubro 1955; licença de construção nº 520, de 18 Outubro 1957; ocupação do edifício em Julho 1962.

[351] Requerimento de licenciamento de 30 Abril 1951; licença de construção nº 215, de 3 Abril 1952; ocupação do edifício em Agosto 1954.





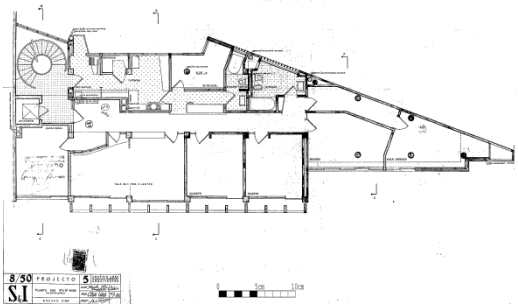
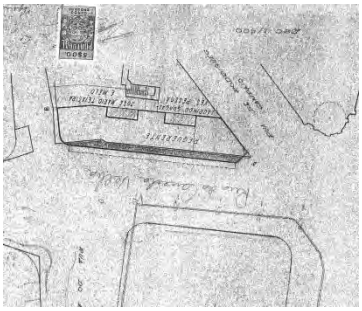
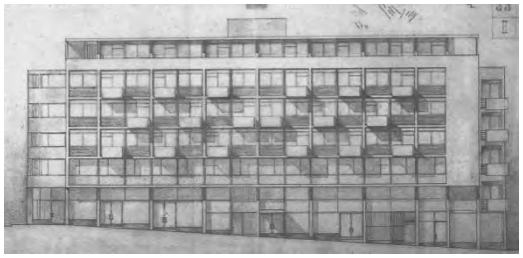


Fig. 248 a 251 Edifício Soares & Irmãos, rua de Ceuta, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1951/54





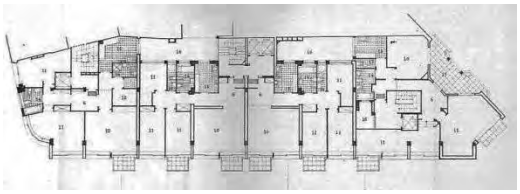
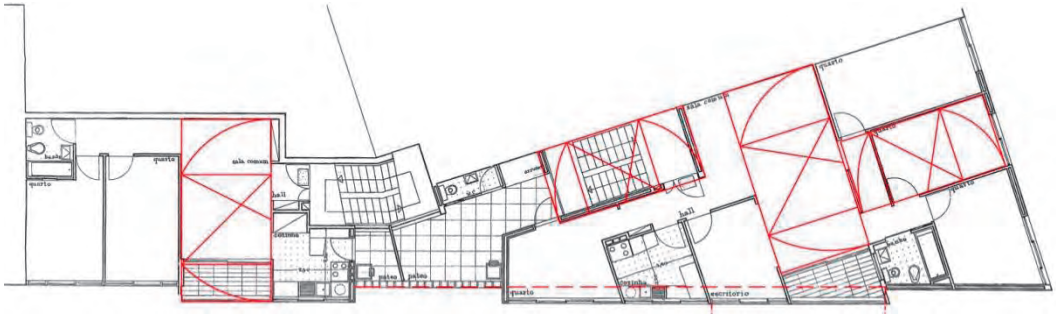


Fig. 252 a 255 Edifício Plurifamiliar, rua Cancela Velha, Alfredo Viana de Lima, 1955/62

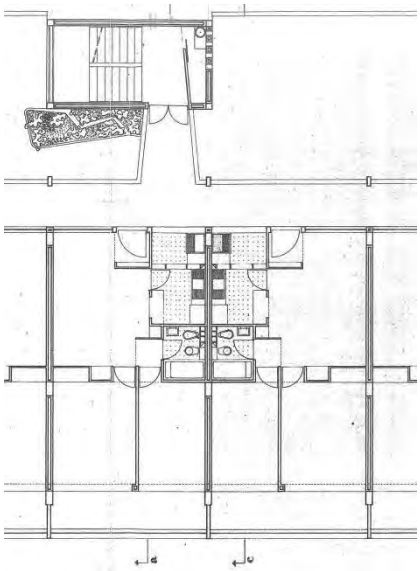
Esta frente permite hierarquizar funcionalmente as habitações, através de um corredor central que organiza as comunicações verticais e as áreas de serviço associadas a esta reduzida frente, libertando a frente principal e respectivo remate para as áreas habitáveis.

O edifício da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha, com várias habitações por piso, apresenta uma distribuição a partir da definição de dois pátios de ventilação que, articulados com as comunicações verticais, organizam as áreas de serviço e libertam a frente principal para as áreas habitáveis.
Os dois projectos, partindo de encomendas distintas, como a configuração de lote, programas e objectivos díspares, formulam um princípio de distribuição e hierarquização funcional equivalente, tendo em conta a condicionante – prédomínio de uma só frente.
Mário Bonito, com um lote menos profundo e mais irregular, utilizará as comunicações verticais articuladas com um pátio e a flexibilidade organizativa das habitações como elementos distribuidores e organizadores do conjunto.
(Ver Vol. 2, p. 185, Des. 5 e 6)
O ponto de partida de um conjunto com duas partes autónomas impõe a utilização de duas comunicações verticais, localizadas na parte menos profunda do lote e apoiadas na parede de meação, libertando a frente para duas habitações por piso, uma de quatro quartos e outra de dois quartos. As duas caixas de escadas articuladas pela introdução de um pátio, protegido e marcado por um pano de elementos *pré-fabricados vazados*, permitem estruturar as duas habitações de forma autónoma com dimensões e organização adequadas à geometria do lote e respectivas frentes.

A organização do espaço interior assenta, como nas obras anteriormente analisadas, na hierarquização das áreas de serviço e na racionalização das áreas habitáveis, reduzindo os espaços de circulação. A sala comum como elemento central da célula habitacional – de vivência e de distribuição para o núcleo dos quartos – associa-se a uma varanda e estrutura duas tipologias por piso.



Esquema nº 1 com traçado geométrico sobre planta de piso tipo



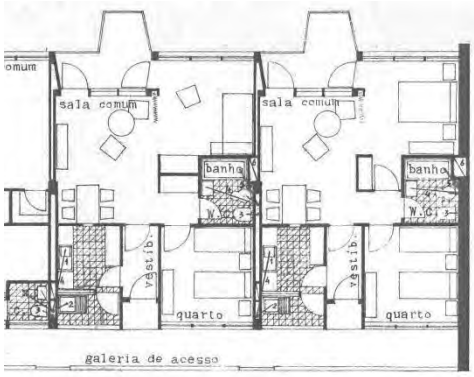


Fig. 256 e 257 Edifício na praça de D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa, 1953/56, e *Edifício do Parnaso,* José Carlos Loureiro, 1955/58

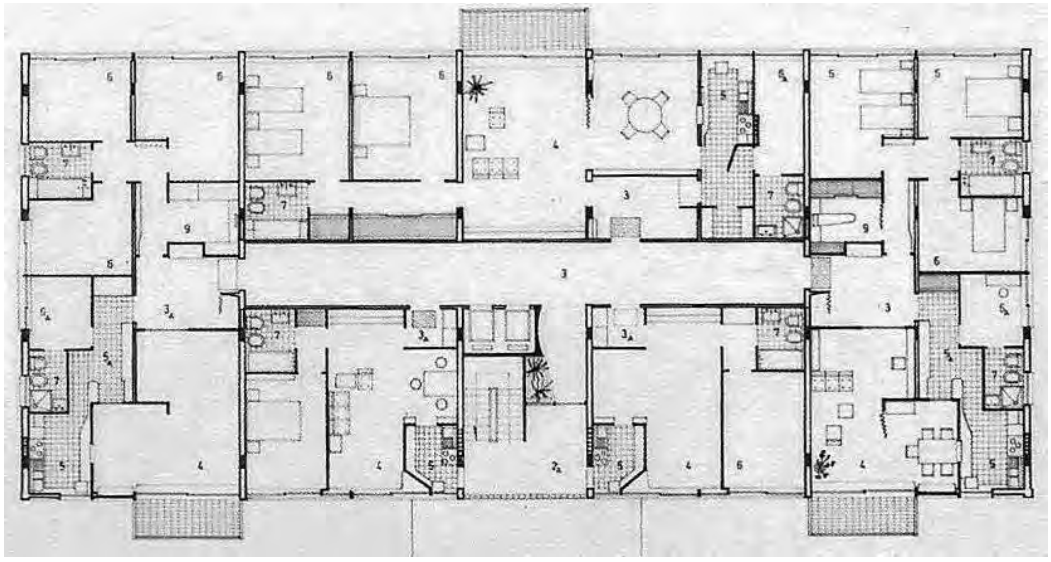


Fig. 258 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima, 1953/55

A racional distribuição e métrica compositiva organiza a habitação com dois quartos, com a associação do hall, sala comum e cozinha num módulo e os quartos e o quarto de banho noutro. Enquanto a habitação com quatro quartos, situada no gaveto, articula as duas orientações do lote, com a definição de um núcleo de quartos, para a rua do Bonfim, e um segundo núcleo, constituído pelo escritório e cozinha, define um quarto e o hall de entrada com a sala comum em posição central. Assim, a organização interior das habitações corresponde à irregularidade do lote e articula as duas direcções do gaveto com uma maior flexibilidade de uso das várias funções, como no caso da habitação com quatro quartos – escritório com relação directa com sala e um quarto junto da entrada e da cozinha.

A distribuição, com a rentabilização da área habitável, através da sala comum como elemento central da composição, não é recorrente nos projectos da mesma altura, com pontuais excepções, como nos casos do edifício da praça D. Afonso V,[352] de Francisco Pereira da Costa, do edifício do Parnaso[353] da rua Nossa Senhora de Fátima, de José Carlos Loureiro, e do edifício da rua Costa Cabral[354] – *Bloco de Costa Cabral* – de Alfredo Viana de Lima. No entanto, todos estes exemplos estão associados ao sistema distributivo por galeria interior ou exterior e apresentam as duas opções tipológicas – sala como núcleo central de distribuição e a sua autonomização/compartimentação – independentemente do acesso, piso ou área da habitação.
Os dois primeiros exemplos, com distribuição através de uma galeria exterior, apresentam, num caso, um piso com habitações de dois quartos, a permitir a flexibilidade de uso das salas e nos pisos superiores habitações, em duplex, com todos as funções compartimentadas. No segundo caso, as duas opções tipológicas surgem articuladas no mesmo piso, com duas habitações de um quarto a permitir a flexibilidade de uso da sala e uma habitação com três quartos compartimentada, todas distribuídas pela mesma galeria.

---

[352] Requerimento de licenciamento, datado de 5 Março 1953; licença de construção nº 401, de 17 Julho 1953; ocupação do edifício em Fevereiro 1956. Trabalho, também, apresentado ao "Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto", EBAP, 1953.
[353] Requerimento de licenciamento, datado de 26 Janeiro 1955; licença de construção nº 687, de 14 Novembro 1955; ocupação do edifício em Fevereiro 1958 – 1ª fase.
[354] Requerimento de licenciamento, datado de 6 Novembro 1953; licença de construção nº 45, de 29 Janeiro 1954; ocupação do edifício em Junho 1955.

No edifício de Costa Cabral sucede o mesmo, com ambas as tipologias presentes no mesmo piso, distribuídas através de uma galeria/corredor interior – "rua interior"[355] – com as três habitações centrais – uma com dois quartos e duas de um quarto – a permitir a flexibilidade de uso da sala.

Poderá associar-se esta opção tipológica com a racionalização da área disponível, contudo são vários os exemplos com áreas equivalentes que organizam a habitação de forma compartimentada com espaços de circulação e distribuição definidos, sacrificando as áreas úteis dos respectivos espaços. Nesse sentido, será de considerar que a opção tipológica remete para uma posição ideológica, de modernidade, de novos hábitos e vivências que levam a uma apropriação dos espaços de forma mais informal, sobretudo o espaço da sala comum.

Poderia interpretar-se, com a configuração e organização das duas habitações e a proximidade das caixas de escadas, a possibilidade, após averiguar as condições da construção existente, de interligar as duas distribuições através do pátio, eliminando uma escada e beneficiando a área de uma das habitações. Contudo, só durante a construção do edifício é que as condições do edifício existente serão revistas, abandonando a opção da sua integração pela completa demolição, sem consequências visíveis para o desenho da proposta.[356]

"*Do ponto de vista estético e seu tratamento, verificou-se que o problema se solucionou, em linhas gerais pelo uso de motivos e temas funcionais e arquitectónicos que se repetem nestas duas construções e pela sua ligação por um pano vertical constituído por elementos de grelha pré-fabricados. Deste modo se obteve a unidade e o equilíbrio necessários à valorização urbana do local.*"[357]

---

[355] O perfil da galeria interior de distribuição com o desenho dos candeeiros sobre as portas das habitações apresenta-se como o exemplo mais próximo; no Porto, da rua interior defendida e desenvolvida por Le Corbusier nas suas "Unités d´Habitation".

[356] A memória descritiva, datada de Junho 1957, apresenta as alterações decorrentes da obra, incluindo a demolição da construção existente com respectivo "*(…) refundamento do sub-solo existente já no prédio antigo, como aproveitamento para depósitos dos estabelecimentos em r/c*". BONITO, Mário, Memória descritiva, Op. Cit.

[357] BONITO, Mário, Memória descritiva de processo de licenciamento, datada de Julho 1954.

A opção tipológica, em conjunto com a caracterização volumétrica, interpreta as condições do contexto através de uma leitura rigorosa das características dos edifícios da rua do Bonfim e respectivo perfil das duas ruas. O diálogo com a envolvente assenta na identificação volumétrica das duas partes do conjunto, com um volume de quatro pisos a resolver o gaveto e a frente da rua do Bonfim e o outro com três pisos, articulados através de um pano de elementos de grelha prefabricada, associado aos pátios e comunicações verticais.

A afirmação horizontal contínua da base, em contraponto à segmentação vertical do volume principal em seis partes, com tratamentos diferenciados, para a rua António Carneiro e um alçado representativo do "diálogo de continuidade" para a rua do Bonfim são a estrutura base para a inserção do conjunto num princípio de continuidade morfológica. (Ver Vol. 2, p. 199, Des. 17)

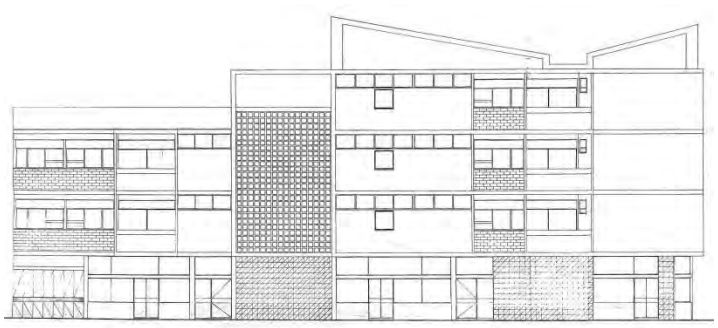


Fig. 259 e 260 Alçado rua António Carneiro

O desenho do alçado, voltado para a rua do Bonfim, demonstra esse cuidado de continuidade, introduzindo superfícies de várias texturas em diferenciados planos, com elementos horizontais de marcação dos pisos, panos verticais rebocados de relação com métrica de construções contíguas e panos recuados, em tijolo à vista de acabamento vidrado, para enquadrar os vãos de configuração horizontal. (Ver Vol. 2, p. 197, Des. 16)

A individualização destes elementos e superfícies assenta na diferença de planos que, neste caso, serão da espessura do material utilizado – dez a vinte centímetros – e não de uma diferença que induza uma articulação volumétrica, como no alçado lateral. A composição, assente num princípio de bidimensionalidade em articulação com o movimento vertical do desenho do alçado, estabelece uma continuidade com as características das construções correntes do Porto Liberal, que caracterizam a rua do Bonfim.

Fig. 261 e 262 Alçado rua do Bonfim e construções contíguas

Contudo, a cércea do volume proposto[358] não estabelece relação directa com o edifício contíguo, mas com os dois edifícios adjacentes, com características específicas da habitação burguesa do Porto Liberal.
Os dois edifícios, monofuncionais e de programa unifamiliar, apresentam um rés-do-chão sobrelevado e mais dois pisos rematados por uma cornija com platibanda em cantaria. A frente apresenta-se modulada por três vãos verticais, rematados por cantaria trabalhada, que dominam sobre os panos opacos fazendo prevalecer, na leitura do alçado, o movimento vertical enfatizado pelo elevado pé-direito.

O desenho do alçado, proposto para o gaveto da rua do Bonfim, afirma o movimento vertical com a introdução de dois panos opacos verticais que definem os três módulos correspondentes aos vãos e ao tijolo à vista de acabamento vidrado. Ao contrário das construções existentes, a relação cheio/vazio encontra um equilíbrio através de uma modulação crescente entre os vãos e os panos opacos com remate no ângulo. Todo este conjunto se afirma por uma moldura que redesenha o volume principal, soltando o desenho da cobertura e a definição dos vãos com respectivos alinhamentos, integrados na base do edifício.

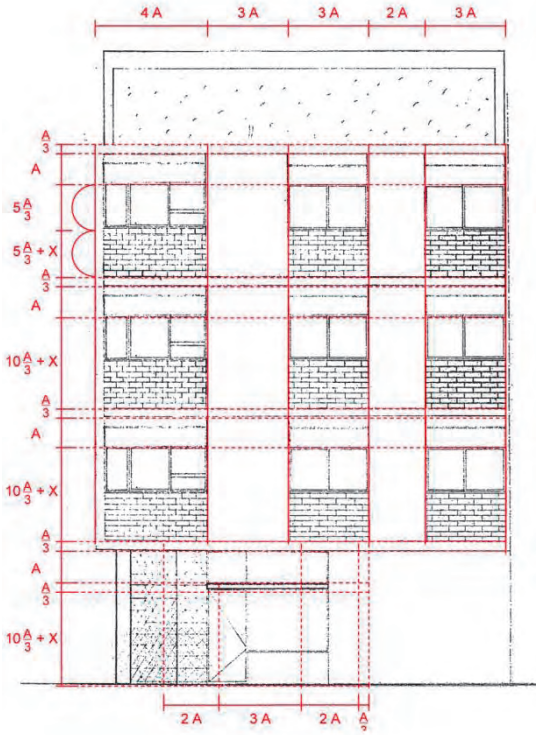
[358] Nas primeiras versões – anteprojecto de Julho 1954 e projecto de Maio 1955.

A métrica compositiva do alçado estrutura-se a partir de uma medida base que proporciona todos os elementos em altura e largura do edifício. O facto de a proposta preencher na totalidade a frente do lote introduz no traçado e respectiva composição geométrica dois caminhos possíveis de desenho para dimensionar e proporcionar as partes a partir de um total predeterminado. A primeira hipótese será a utilização constante de uma métrica de valor fixo, associada a uma medida excepcional de acerto, e a segunda hipótese será a utilização de uma métrica que resulta da divisão da frente, em diversas partes iguais. Mário Bonito utilizará a segunda hipótese, o que permitirá interpretar a composição do alçado com uma medida base única para a relação vertical e horizontal.

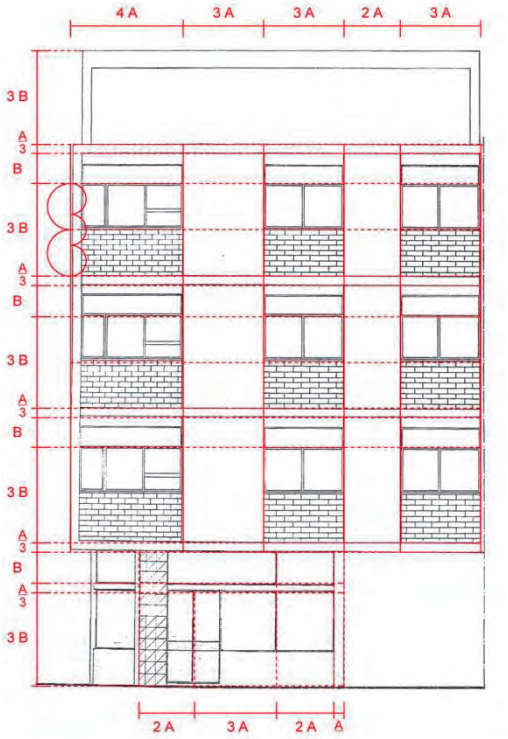
A leitura da métrica horizontal é clara, com um ritmo disciplinado por uma medida base "A" que define a largura de todos os elementos arquitectónicos. Em contrapartida, a métrica vertical apresenta duas versões decorrentes e uma possível terceira interpretação tendo em conta o sentido compositivo do alçado.[359] A primeira versão, referente ao anteprojecto, decorre da utilização da métrica horizontal, através de um submúltiplo da medida "A", que regula todos os elementos, com excepção do pano de tijolo que inclui uma medida de acerto da métrica. A segunda versão, referente ao projecto, parte de uma medida "B" que regula os elementos dos vários pisos, entre os elementos horizontais de marcação dos pavimentos.
A configuração livre da cobertura inclinada define um plano junto da fachada que também integra a modulação do alçado num múltiplo da medida "A" ou na segunda versão pela medida base "B", correspondendo à altura dum vão com o pano de tijolo à vista.

[359] Ver esquemas analíticos do alçado da Rua do Bonfim – hipóteses A, B e C: a versão do licenciamento do anteprojecto, Junho 1954, do projecto, Maio 1955, e a abertura da interpretação de uma hipótese C assentam na variação pontual no rigor do desenho à escala 1/50. A análise dos projectos com base nos desenhos de Licenciamento e não de Projecto de Execução com respectiva cotagem introduz, em alguns casos, uma variante na interpretação da métrica do desenho.

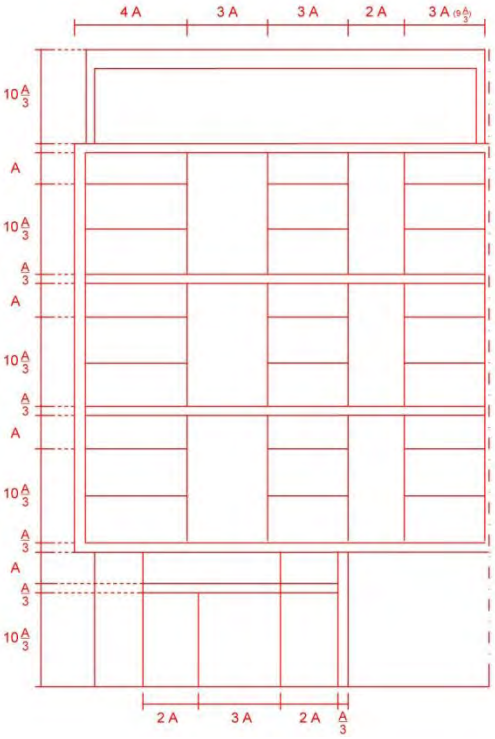
Esquemas nº 1



Versão Anteprojecto, Junho 1954 – Hipótese A



Versão projecto, Maio 1955, Hipótese B



Hipótese C

Contudo, tendo em conta a dificuldade de precisar com rigor as medidas de pequena dimensão, neste caso de aproximadamente 5 centímetros, poder-se-á construir uma alternativa – hipótese C – a partir da lógica de composição do alçado com o traçado na vertical a utilizar sempre um submúltiplo “A” sem medida de acerto. O rigor da medida associada a uma lógica de proporção entre as partes do edifício e seus elementos arquitectónicos será determinante para compreender estas composições, sobretudo quando informações dispersas relatam o uso do sistema proporcional *O Modulor*.

Este princípio de desenho, que se mantém durante todo o processo de licenciamento, incluindo o aditamento final, não corresponde à versão construída. O alçado mantém a leitura dos princípios iniciais, contudo apresenta três alterações significativas.

Fig. 263 e 264 Alçado rua do Bonfim

A métrica horizontal é reformulada, com a simplificação do crescendo compositivo para o ângulo do gaveto, com os dois panos verticais da mesma dimensão, a moldura que encerrava o alçado é interrompida, privilegiando os elementos horizontais, e o desenho dos dois panos verticais independentes, que intercalavam os vãos e o tijolo vidrado, é abandonado por um princípio de inscrição do negativo numa superfície predominante, neste caso a superfície rebocada. Consequentemente o desenho da base também inscreve os vãos no paramento revestido a azulejo, abandonando a relação cheio/vazio assente numa lógica de planos – o plano envidraçado em contraponto ao plano opaco revestido a azulejo.

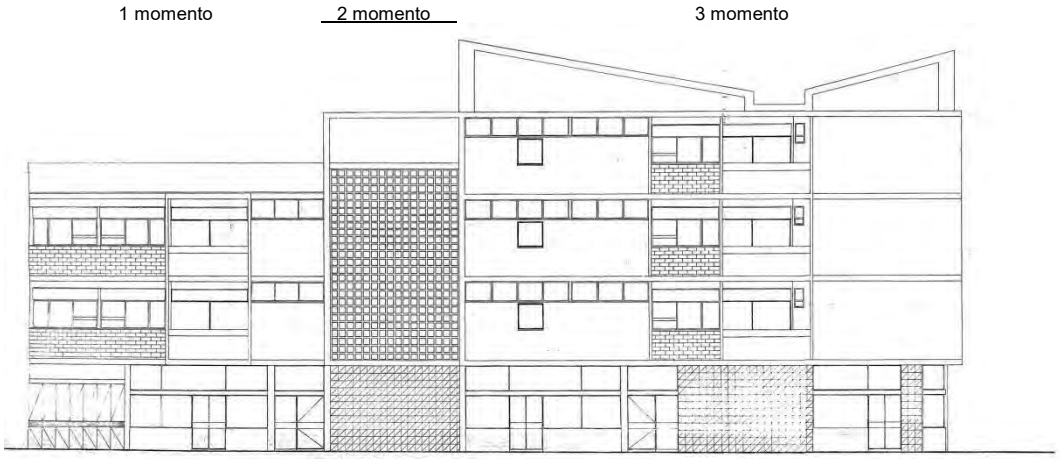


Fig. 265 Esquema com princípio compositivo e articulação volumétrica

1 2 3

4 5 6

Fig. 266 a 271 Individualização de segmentos de alçado da rua António Carneiro

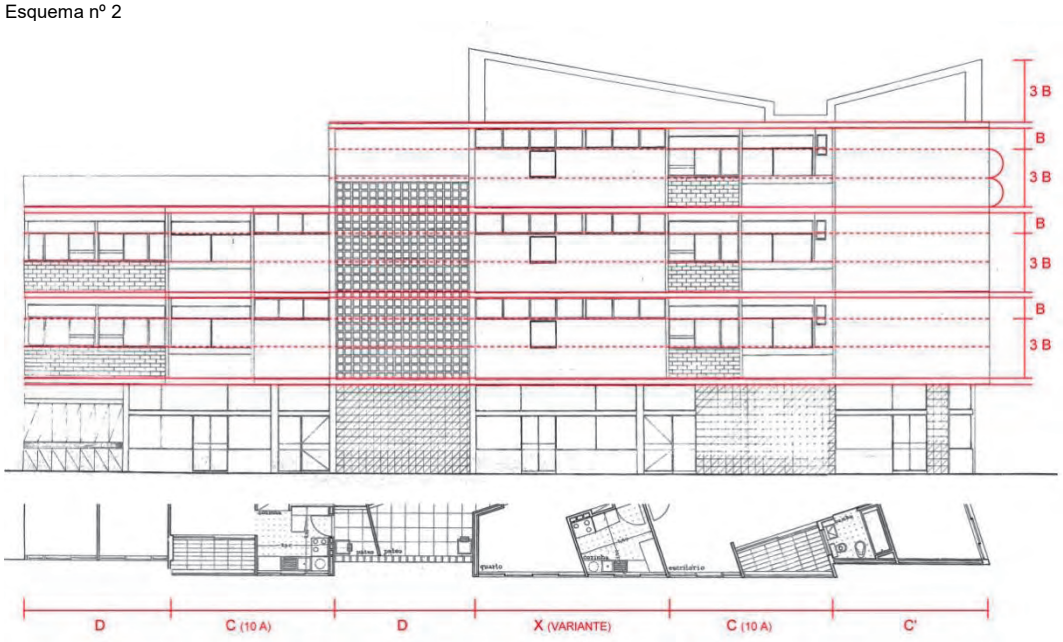
Estas alterações são justificadas, durante o licenciamento,[360] com problemas de obra – levantamento deficiente e implantação incorrecta – alegando a sua menor importância em relação ao projecto aprovado, no entanto, em termos compositivos, a individualização dos elementos arquitectónicos através do princípio neoplástico da justaposição e da afirmação das superfícies como planos, opacos ou transparentes, serão abandonados.

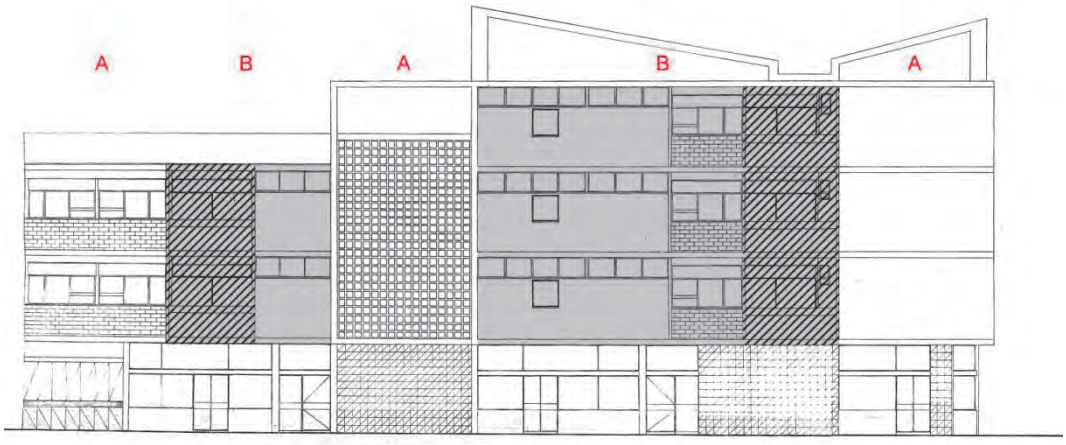
O alçado lateral, com os mesmos temas e elementos arquitectónicos, apresenta uma outra liberdade de composição, proporção das partes e articulação volumétrica.
A fragmentação do alçado, da rua António Carneiro, em seis segmentos distintos, com tratamentos autónomos, relacionados com as funções interiores, provoca um desenho de adição das partes, afirmando a excepção como regra de composição. Os diversos segmentos, incorporando "*motivos e temas funcionais e arquitectónicos*",[361] apresentam uma largura base próxima da dimensão dos lotes da rua do Bonfim, 5 a 6 metros, dependendo dos módulos.
O desenho dos vários segmentos apresenta três temas base de composição que se associam às funções interiores – os módulos de quartos, da sala comum e da cozinha – e uma excepção que apesar de ser quarto se associa ao desenho do módulo da cozinha.
O módulo dos quartos enquadra-se entre os elementos horizontais, definindo um vão longitudinal, da largura do quarto, apoiado num pano de tijolo à vista de acabamento vidrado. A sala comum desenha uma varanda cumprindo a função do grande negativo do alçado e a cozinha define um pano, predominantemente opaco, com um vão longitudinal na parte superior que, no caso da associação com o quarto, o desenho mantém-se com a inclusão de um vão isolado alinhado pelos peitoris dos vãos principais.
Estas relações funcionais serão importantes na definição do alçado que, disciplinado pela composição geométrica e volumétrica, associa diferentes módulos, colocando-os em planos diferentes, afirmando um modulação tridimensional.

---

[360] Requerimento e respectiva memória descritiva, datados de Junho 1957 com correspondente licença nº 201-Adit, de 6 Setembro 1957.
[361] BONITO, Mário, Memória descritiva de processo de licenciamento, datada de Julho 1954.

Esquema nº 2





Esquema nº 3

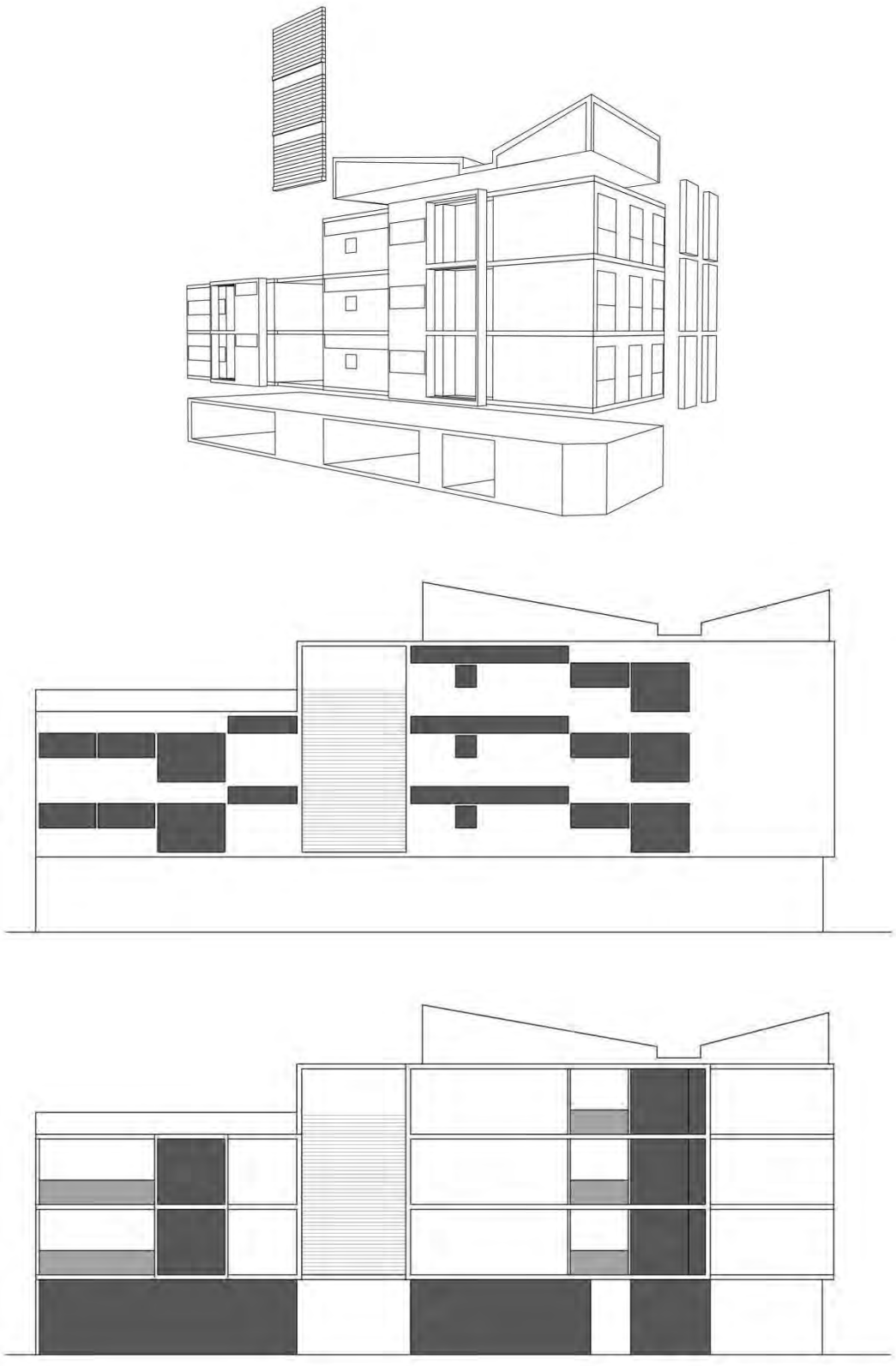
Toda esta composição assenta num traçado que apresenta uma modulação dos vários segmentos definidos pela repetição dos valores “C” e “D”, enquanto a composição vertical, disciplinada pelos elementos horizontais de marcação – faixas rebocadas de cor distinta – em continuidade com o alçado da rua do Bonfim, introduz, por piso, duas linhas de composição – uma superior associada às padieiras/peitoris, correspondente à medida “B”, e outra intermédia associada aos peitoris dos vãos principais e guardas das varandas – conforme explicitado no respectivo esquema analítico.[362]

O tema da transição das duas ruas apresenta uma solução específica com um pano opaco, proporcionado pelos elementos de marcação horizontal, que não só prepara a dobra do alçado, como ainda participa no *jogo de avanços e recuos* intercalados dos vários segmentos, com ênfase nos dois volumes salientes enquadrados pelos três segmentos que afirmam o plano das fachadas da rua. Assim, o pano opaco em complemento com a grelha de elementos prefabricados vazados e o último conjunto de quartos, junto da empena, enquadram os dois segmentos salientes – um associa quatro módulos funcionais e o outro, dois módulos – ritmando o alçado em cinco momentos, numa modulação “ABABA”.[363]

Os dois módulos de varandas, associadas às salas comuns, complementam a tridimensionalidade da composição, servindo como elementos de preparação e transição para os remates laterais do edifício, com particular ênfase no módulo, junto do gaveto, em que a torção derivada da configuração do lote influi na direcção do pano de fundo da varanda, anunciando o movimento da dobra do gaveto.

Fig. 272 e 273 Módulo de varandas com articulção de diferentes planos/direcções

[362] Ver Esquema nº 2 – análise de modulação horizontal sobre alçado, rua António Carneiro.
[363] Ver Esquema nº 3 – análise da diferenciação dos planos do alçado, rua António Carneiro.



Esquemas nº 5 Composição do alçado relação cheio/vazio

Assim, verifica-se que os temas da individualização de vários elementos arquitectónicos e o rigor compositivo da relação cheio/vazio articulado com a decomposição dos alçados em vários planos, característicos da obra de Mário Bonito, apresentam particular desenvolvimento e relevo neste projecto.

O desenho do remate superior do conjunto reforça a autonomia funcional dos volumes com a afirmação dos dois momentos, através da individualização das coberturas, com uma configuração específica e personalizada, reforçando a opção por um vocabulário de premissas modernas.

As coberturas em uma e duas águas convergentes para uma caleira central, revestidas a chapas de *lusalite* e assentes sobre estrutura de madeira, revisitam o universo corbusiano, com a assimetria dos planos inclinados a hierarquizar os dois volumes e a sua respectiva relação com as duas ruas.[364]

Será apresentado um desenho no licenciamento a explicitar a relação volumétrica da proposta com a envolvente e os possíveis alinhamentos de cérceas, mas sempre evocando a condição da futura transformação da cidade, neste caso "*o possível aumento de um piso*"[365] no edifício contíguo.

Este desenho, ao expressar a individualidade das duas partes, em contraponto ao sentido de conjunto expresso no desenho da base, reforça a condição de equilíbrio entre a continuidade urbana – volumetria e sentido de composição – e a ruptura – escala e linguagem arquitectónica. O desenho das duas coberturas será substituído na parte final da obra por uma platibanda alta em consequência da introdução de um terraço visitável. (Ver Vol. 2, p. 203, Des. 21 e 22)

A coerência formal do conjunto mantém-se, mas sem a expressão de "manifesto" do desenho inicial, transmitida pelo diálogo incisivo entre a asserção do discurso da continuidade e da ruptura, na afirmação individual do edifício como reflexo de *progresso e modernidade*.

---

[364] Esta configuração de cobertura está presente em diversos projectos, conforme já abordado, como o *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa "O Lar Familiar"*, o remate do corpo recuado no *Edifício do Ouro*, e no edifício bifamiliar na Rua Coutinho Azevedo a proposta inicial apresenta o mesmo princípio de desenho, com todas as soluções a utilizar o revestimento de chapas de *lusalite*.

[365] BONITO, Mário, nota no desenho apresentado para a justificação das cérceas propostas com o requerimento nº 14200, de 14 Setembro 1954.

Em termos construtivos, a estrutura será composta exclusivamente por elementos de betão que se adapta à configuração irregular do lote, apesar da extensa frente de meação. (Ver Vol. 2, p. 199, Des. 18) Ao contrário de outros projectos, a utilização de paredes resistentes não é opção, com a verdade construtiva da fachada a corresponder a todo o conjunto, com o acerto de pilares entre o rés-do-chão e os restantes pisos, de acordo com a expressão arquitectónica pretendida.

O deslocamento de um pilar e a sua repetição ou eliminação num dos pisos, para dar resposta ao discurso arquitectónico, também está presente na habitação Alfredo Guimarães da avenida Fernão de Magalhães. Este acerto demonstra a prioridade das opções arquitectónicas sobre uma lógica estrutural rígida, essencial na caracterização e individualização dos elementos na sua verdadeira expressão.

A indústria da construção ao serviço da arquitectura volta a determinar os materiais aplicados através da utilização de elementos prefabricados de betão/cimento, tijolo com acabamento vidrado e azulejo com desenho típico do Porto. O extenso uso de azulejo no revestimento da base do edifício coloca um problema de remate com os diversos vãos de dimensões e configurações distintas.

Mário Bonito propõe pequenas molduras de três a quatro centímetros de espessura em argamassa, que acertam com a modulação do azulejo, resolvendo o problema construtivo e reforçando o negativo do vão pela extrema simplicidade e inesperada elegância do desenho.

Fig. 274 a 276 Pormenores de moldura de remate em argamassa

Fig. 277 e 278 Pormenor do alçado da rua António Carneiro, junto do gaveto e do alçado da rua do Bonfim

Os únicos elementos em granito à vista estarão associados ao perímetro de implantação do edifício preexistente, que por motivos construtivos ou/e evocação da preexistência[366] surge no alçado como um elemento remanescente de ocupação anterior. O motivo mais comum seria construtivo, ou seja, aproveitamento das fundações existentes, apesar do aproveitamento da cave. Contudo, a forma como o soco de granito, servindo de soleira nos vãos na rua do Bonfim, surge saliente da parede revestida a azulejo, e termina inesperadamente no alçado da rua António Carneiro, expressa o sentido de preexistência – ruína sobre o qual se constrói.

O desenho de conjunto proposto, para além dos condicionamentos físicos do lote ou programáticos dos clientes, informa-se a partir da sua memória pessoal – percurso que fazia até ao Liceu Alexandre Herculano – contribuindo, assim, para a interpretação da importância da rua na estrutura da cidade e da sua forte vivência local. [367] A consolidação arquitectónica do *lugar* como forma de afirmar o carácter urbano revela uma actualidade no discurso teórico sobre o centro das cidades, desenvolvido nos CIAM, e uma responsabilidade social perante a transformação da cidade, ou seja, pensando o lote a partir do seu papel na cidade – malha urbana.

[366] Não existe informação documental sobre qual a razão de deixar a pedra associada à fundação aparente.
[367] Como já referido, o *Plano Regulador da Cidade do Porto* de Antão de Almeida Garrett, de 1952, integra a Rua do Bonfim na *zona mista de residência e indústria* e destaca-a nas *zonas comerciais locais*.

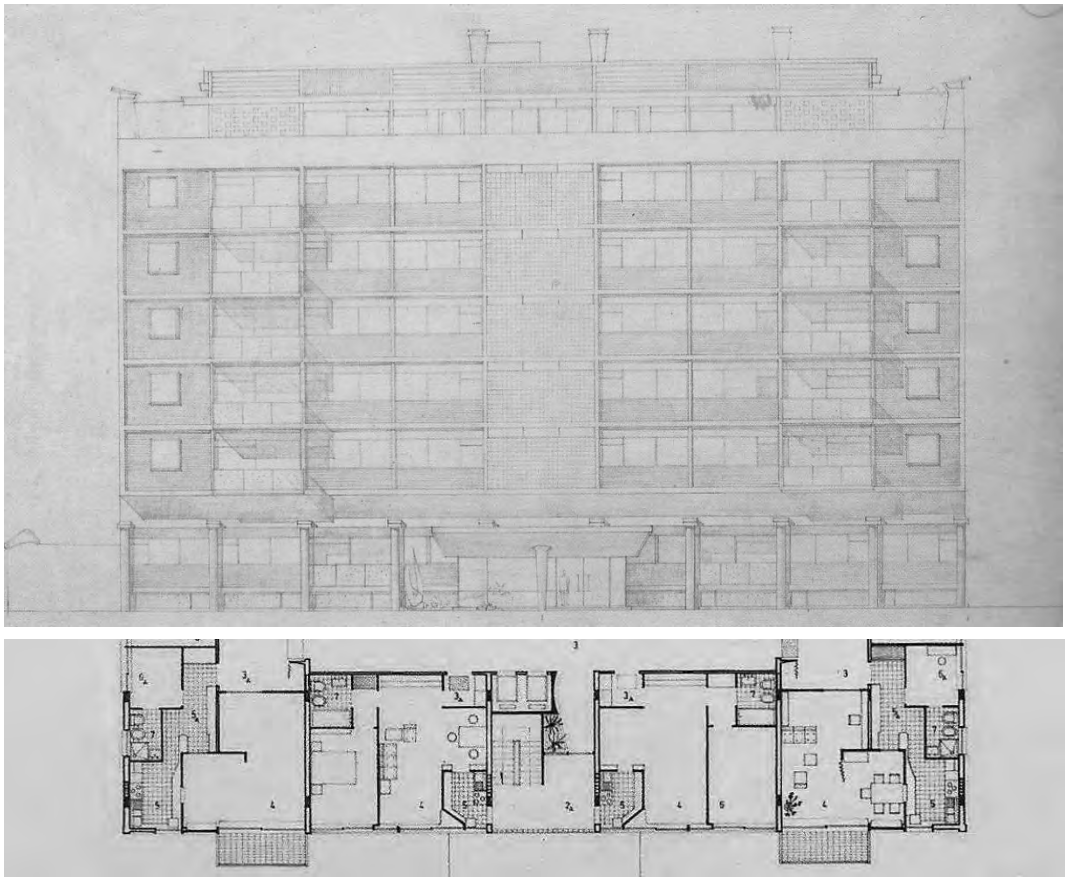
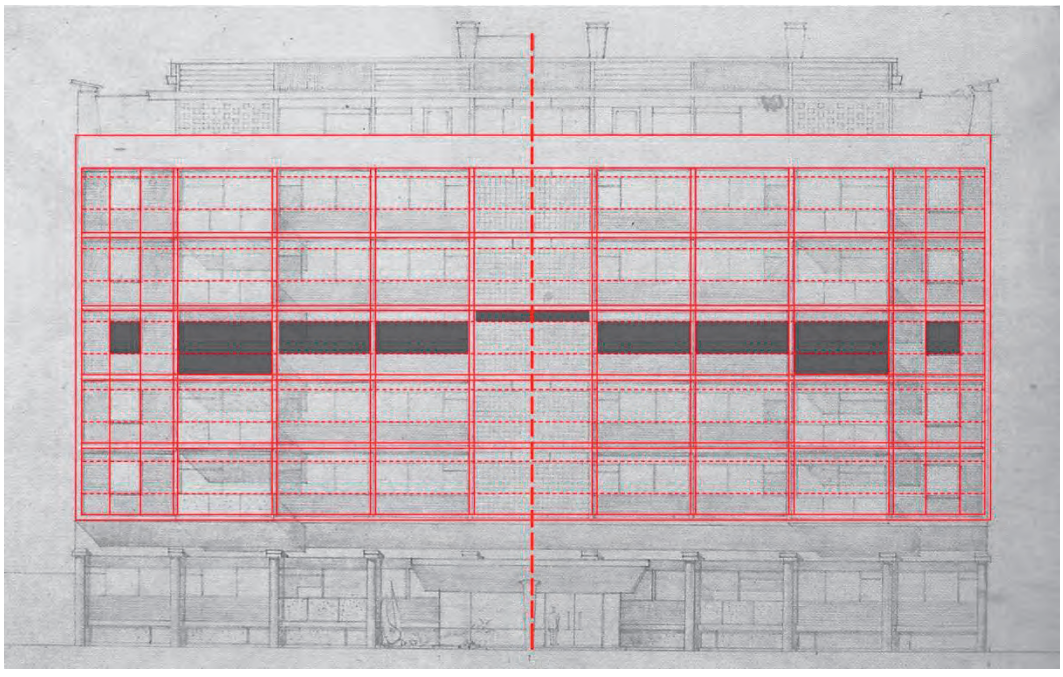


Fig. 279 e 280 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima, 1953/55



Esquema nº 4

Um sentido ético do projecto, que Mário Bonito partilhava com outros arquitectos da cidade, nomeadamente, Alfredo Viana de Lima, que expressa esta responsabilização e convicção na sua memória descritiva sobre as condicionantes e adversidades do projecto para o edifício da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha, do mesmo ano do edifício da rua do Bonfim: *"Espinhoso trabalho, sabendo-se de antemão o quanto representava a construção de tal edifício na vida e clima da nossa cidade. Julgam contudo os autores terem de certa forma, embora modestamente, contribuído para a elevação do grau que mede o seu ambiente urbano. (…) Contudo, o meio ambiente, o partido plástico e a técnica construtiva, foram sempre os princípios que nortearam os autores."*[368]

A linguagem arquitectónica, a partir da definição de uma grelha que enquadra diversos temas e se desdobra em elementos compositivos, remete para as duas obras citadas de Alfredo Viana de Lima. Contudo, será com o edifício da rua Costa Cabral que o caso em análise revela proximidade temática, desde o princípio compositivo até à forma como os vãos se inserem na grelha base, com a respectiva opção de materiais.

Ao contrário do edifício do Bonfim, a grelha afirma-se como uma quadrícula regular de composição homogénea, que hierarquiza os elementos estruturais com uma espessura diferente dos elementos compositivos, preenchidos por tijolo vidrado que enquadra os vãos com uma padieira rebocada.
A composição axial afirma o acesso vertical com os módulos preenchidos por tijolo de vidro enquadrando, na parte superior, um vão longitudinal e nos dois extremos opostos os módulos de remate inscrevem um vão rectangular centrado no tijolo vidrado. Todos estes elementos são disciplinados por um traçado geométrico que define uma modulação vertical, por piso, com duas linhas de composição – uma superior e outra intermédia.[369]

[368] Memória descritiva, datada de 30 Setembro 1955, parte integrante do Processo de licenciamento referente ao requerimento de 18 Outubro 1955.
[369] Ver Esquema nº 4 – análise de traçado sobre alçado principal.

No desenho de pormenor verifica-se a semelhança/afinidade no remate dos vãos inscritos no tijolo com uma delicada moldura em argamassa e no jogo da diferença de planos do alçado entre materiais/elementos com uma espessura de vinte centímetros, induzindo uma composição com carácter predominantemente bidimensional.
A proximidade da composição geométrica, a hierarquização dos vãos e elementos arquitectónicos, confirma a referência fundamental da obra de Le Corbusier, apesar da diferença geracional[370] na prática projectual dos dois autores.

Em termos pontuais, as soluções apresentadas para as diversas situações remetem para obras específicas com o desenho do alçado do módulo do quarto e cozinha a citar directamente o alçado principal da habitação de Santos Pousada, de Celestino Castro, e os elementos horizontais de marcação das lajes serão tema de composição no edifício multifuncional do Parnaso na rua Nossa Senhora de Fátima, decomposto por planos em tijolo vidrado e faixas na continuidade das lajes, revestidas a pastilha, marcando o ritmo dos pisos.
A proposta de Mário Bonito integra o formulário compositivo e linguístico de Le Corbusier que permite remeter pontualmente para outros autores portugueses do mesmo período, inspirados pelas mesmas referências. Contudo, o princípio de interpretação do contexto, como mote ou tema de desenho, para a formulação de uma proposta, distingue a sua obra e torna-a actual relativamente aos problemas em discussão na época, como se verá na Parte 4.
Nesta proposta, a intervenção privilegia a total integração do conjunto sem perder as premissas do moderno defendido nos casos anteriores. Este ténue equilíbrio encontra expressão pessoal na obra de Mário Bonito. A mensagem de integração e resposta às condições locais sem perder a sua matriz moderna corresponde às preocupações manifestadas nos últimos encontros do CIAM e será o grande desafio dos anos seguintes para a arquitectura moderna portuguesa.

[370] Alfredo Viana de Lima (1913-1991) pertence à segunda geração de arquitectos modernos do Porto, nascidos entre 1905 e 1917, e Mário Bonito (1921-1976) à terceira geração nascidos entre 1917 e 1927.

1955/58

Edifício de habitação plurifamiliar, **escritórios e comércio**

Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão, Porto

Fig. 281 Situação actual

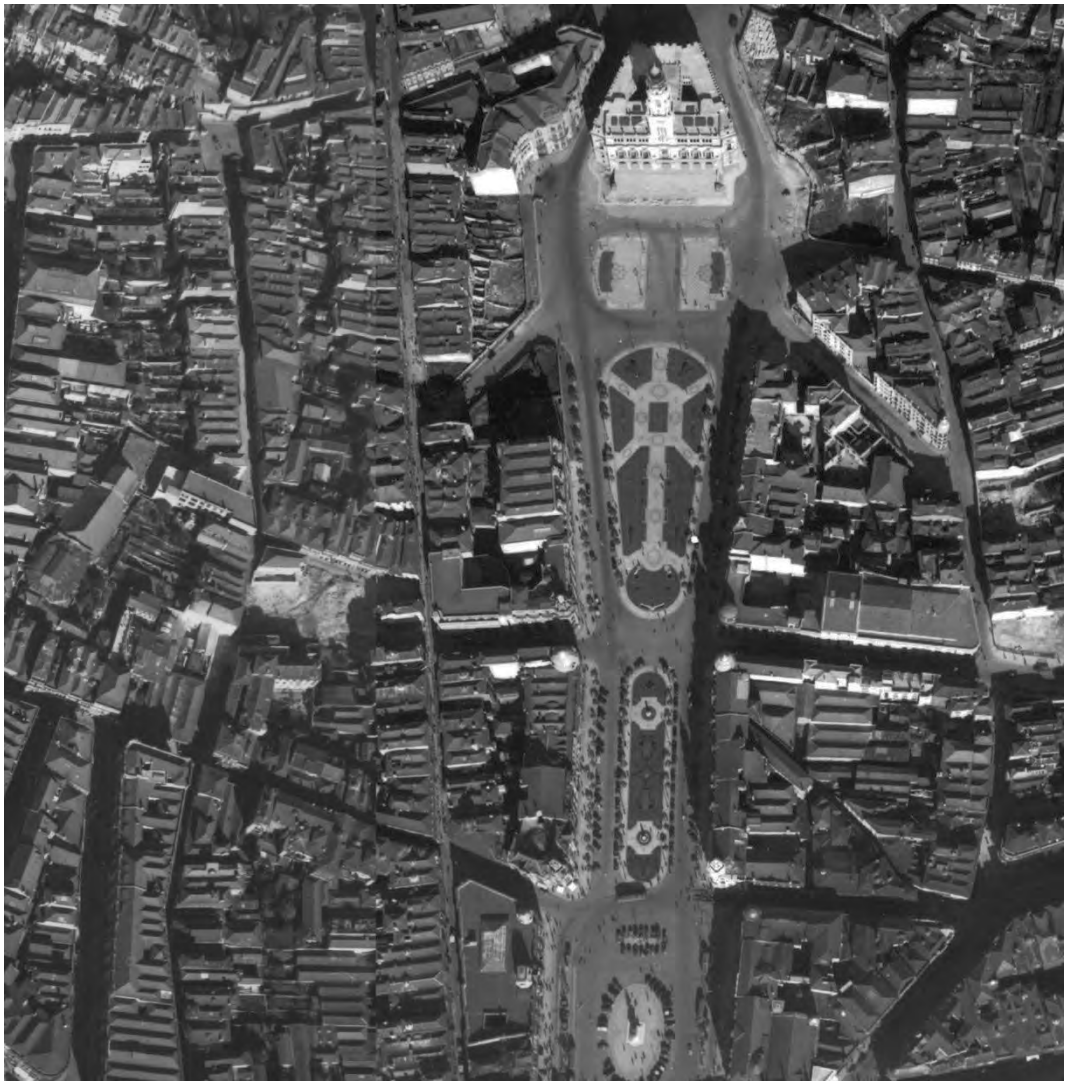


Fig. 282 Fotografia aérea com enquadramento da área da futura rua de Ceuta, 1939

O edifício multifuncional para o gaveto da rua de Ceuta com a rua José Falcão, de Novembro de 1955[371], com um programa, de comércios, serviços/escritórios e habitação do tipo "*apartament*o", será a primeira encomenda em que o tema da habitação plurifamiliar não é dominante. Apesar do enquadramento normativo do lote – numa rua com um desenho de conjunto assente num plano de cérceas e respectivas disposições técnicas –, o processo de licenciamento estende-se no tempo, com três versões distintas e um acerto final de obra. A dificuldade da aprovação do projecto reside na interpretação urbana que Mário Bonito faz da resolução do ângulo do lote e da cércea do volume proposto, na sequência do perfil – de pendente acentuada – da rua de Ceuta.

Verificar-se-á que as regras de volumetria, cotas de pavimentos e revestimentos impostos pelo *Plano de Cérceas* e incluídas nas "*Condições Especiais de Venda em hasta pública*", do respectivo lote/talhão,[372] irão condicionar de forma incontornável a proposta final, comprometendo a clareza formal do edifício.

A obrigatoriedade de construir os edifícios num prazo máximo de 3 anos, após a adjudicação do terreno, imprime um ritmo na consolidação da rua de Ceuta que colocará o presente processo de licenciamento numa fase em que grande parte dos edifícios já se encontram construídos e com os dois anos para a sua aprovação o edifício será mesmo o último a ser construído.

A rua de Ceuta, projectada por Arménio Losa no Gabinete de Urbanização da CMP em 1941/42[373] e com o início das obras de abertura a partir de 1950, apresenta uma intenção inicial de romper a malha existente até à praça Carlos Alberto, como resposta à intenção de criar um outro eixo de atravessamento da cidade, no sentido nascente-poente, em alternativa ao eixo barroco que ligava Santo Ildefonso aos Clérigos.[374]

---

[371] Data de entrada de requerimento de licenciamento; licença de construção nº 175, de 25 Abril 1957; ocupação do edifício em Março de 1958.
(Memórias descritivas e desenhos Vol.2, p.211 a 265)

[372] As "*Condições Especiais de Venda em hasta pública*" definem os aspectos essenciais das construções e tempos de execução, com um "Esquema de Cércea", em anexo; ver Fig. 286.

[373] Aprovado pela Câmara Municipal em Dezembro 1944, integrado no "Plano Parcial de Melhoramentos no Centro da Cidade" que incluía os Projectos de Alinhamentos e Reconstrução para a Praça D. João I, Praça Filipa de Lencastre e Rua Ramalho Ortigão.

[374] "*De facto, o arranque do traçado da rua de Ceuta começa por ser desenhado e nomeado com uma designação que não oferece dúvidas quanto ao seu objectivo e significado urbano – «Rua de Passos Manuel prolongada» (Projecto de Embelezamento da Cidade do Porto – Carlos Pezerat, 30 de Novembro de 1889).*" FERNANDES, Francisco Barata e PINTO, Rui, "Rua de Ceuta", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* (Coord.: J. Figueira; P. Providência; N. Grande). Porto: OARSN e Civilização, 2001.

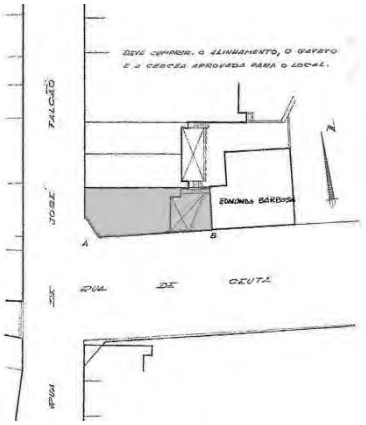


Fig. 283 a 285 Condições do lote, rua de Ceuta com rua José Falcão, e perfil de conjunto: frente Sul

"*Com uma largura de 20 metros e uma extensão de 107 metros, este novo arruamento foi delimitado a norte e sul por 5 lotes de cada lado para os quais foram desenhados alinhamentos e cérceas e definido um padrão de r/c e 5 pisos para as construções que se vieram a realizar.*
Esta intervenção provocou a demolição de uma frente de construções na rua da Picaria e na rua de José Falcão, bem como a redefinição do cadastro das parcelas abrangidas, em função da criação das novas frentes urbanas nos logradouros pré-existentes. O dimensionamento das frentes dos novos edifícios e da sua articulação revela a intenção de se disciplinar geométrica e morfologicamente o conjunto de cada uma das fachadas norte e sul."[375]

A configuração trapezoidal do lote apresenta condições semelhantes às da rua do Bonfim, com uma profundidade reduzida e predominância de uma só frente, com 24,50 metros, que articula, em situação de gaveto, duas ruas com perfis distintos.
A solução proposta interpreta as condições do lote, não a partir do *perfil de cérceas* do conjunto para a rua de Ceuta mas, mais uma vez, através de uma leitura das características – escala e morfologia – das construções envolventes e do significado do novo edifício para a malha urbana.
Mário Bonito irá discordar frontalmente, na memória descritiva, das determinações dos serviços camarários para a rua a partir da interpretação das condições técnicas do *Plano de Cérceas,* com ênfase em três pontos:

- a solução formal delineada para o ângulo do lote;
- a definição de uma diferença de cércea como resposta directa aos perfis das duas ruas;
- a pretensão de um conjunto arquitectónico homogéneo na frente sul com a continuidade das cotas dos pisos e de temas arquitectónicos decorrentes dos edifícios adjacentes, nomeadamente o uso do *brise-soleil*.

[375] FERNANDES, Francisco Barata e PINTO, Rui, "Rua de Ceuta", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* (Coord.: J. Figueira; P. Providência; N. Grande). Porto: OARSN e Civilização, 2001.

CONDIÇÕES ESPECIAS DE VENDA EM HASTA PÚBLICA DOS TALHÕES Nºs 2 E 3 DOS TERRENOS MUNICIPAIS DA RUA DE CEUTA 14 DE OUTUBRO DE 1950

"1º Os talhões a vender, ficam situados na Rua de Ceuta, com a localização constante da planta anexa a estas condições, e confrontam do Norte com a Companhia dos Telefones, do Nascente com terreno municipal, do Sul com a Rua de Ceuta, e do poente com a firma Almeida Cunha.

2º As áreas aproximadas e respectivas bases de licitação, são as seguintes:

Nºs dos talhões	Áreas aproximadas	Bases de licitação
2	306 m²	765.000$00
3	244 m²	610.000$00

3º Em cada um dos talhões é obrigatória a construção dum prédio de rés-do-chão e 5 andares, sendo a cave facultativa.

4º Os projectos prédios a construir, serão elaborados de acordo com os regulamentos em vigor, e deverão obedecer às seguintes condições:

a) As coberturas dos prédios serão obrigatoriamente constituídas por terraços, que deverão ficar às seguintes alturas:

Para o talhão nº 3, a 20,0 m acima da raiz do passeio, medidos no cunhal sul-nascente do prédio;

Para o talhão nº 2, a 23,0 m medidos no mesmo ponto;

b) Os diferentes pavimentos serão construídos em betão armado, e deverão ficar às seguintes alturas:

Para o talhão nº 3, a 5,0 m – 8,0 m – 11 m – 14 m – e 17 m, acima da raiz do passeio, medidos junto do cunhal sul-nascente do prédio;

Para o talhão nº 2, os pavimentos serão estabelecidos ao mesmo nível dos do prédio a construir no talhão nº 3, ficando o último ao nível da placa de cobertura deste prédio.

5º O rés-do-chão dos dois prédios a construir nestes talhões será obrigatoriamente destinado a comércio.

6º A profundidade máxima dos prédios a construir, é de 15 m para o talhão nº 2 e de 10 m, para o talhão nº 3.

7º Acima da placa de cobertura só será permitido construir um resguardo para a escada de acesso e caixa do elevador.

Este resguardo será estabelecido no mínimo a 5,0 m do alinhamento da rua, e não poderá ocupar uma área superior a 30 m².

8º Os envasamentos dos prédios até à altura do pavimento do 1º andar, serão enriquecidos com cantaria ou revestimento de granito polido.

9º Os níveis das soleiras serão oportunamente indicados pela Repartição de Urbanização e Expropriações.

10º As cores a empregar nas pinturas ou revestimentos das fachadas, serão escolhidos de acordo com os Serviços de Fiscalização da Repartição de Edificações Urbanas.

11º A parede que divide os dois talhões, pode ser construída ocupando em metade da sua espessura o terreno adjacente, com o mínimo de 0,15 m, sem qualquer encargo para o adjudicatário e este, por sua vez, só poderá exigir dos adjudicatários dos terrenos contíguos, o pagamento da meação das referidas paredes, de acordo com a lei.

12º Os adjudicatários deverão apresentar no prazo de 6 meses a contar da data da adjudicação, os projectos dos edifícios a construir.

13º As obras deverão ser iniciadas no prazo de 6 meses e concluídas no prazo de trinta meses a contar das data da aprovação dos projectos, sem exceder o prazo global de 3 anos, a contar da data da adjudicação do terreno.

14º Os prazos anteriores poderão ser prorrogados por uma só vez e por motivos que a Câmara julgue justificáveis, sem exceder o limite fixado na parte final da condição anterior.

15º Para aprovação do projecto apresentado, o adjudicatário não poderá juntar mais do que dois aditamentos, relativos a informação desfavorável de qualquer dos departamentos que tenha se ser ouvido.

Porto e 1ª Repartição – Urbanização e Expropriações, 14 de Outubro de 1950."

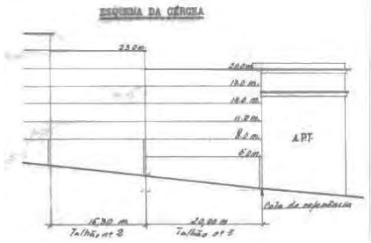


Fig. 286 Extracto das "*Condições Especiais de Venda em hasta pública*" para o talhão nº 2 e 3

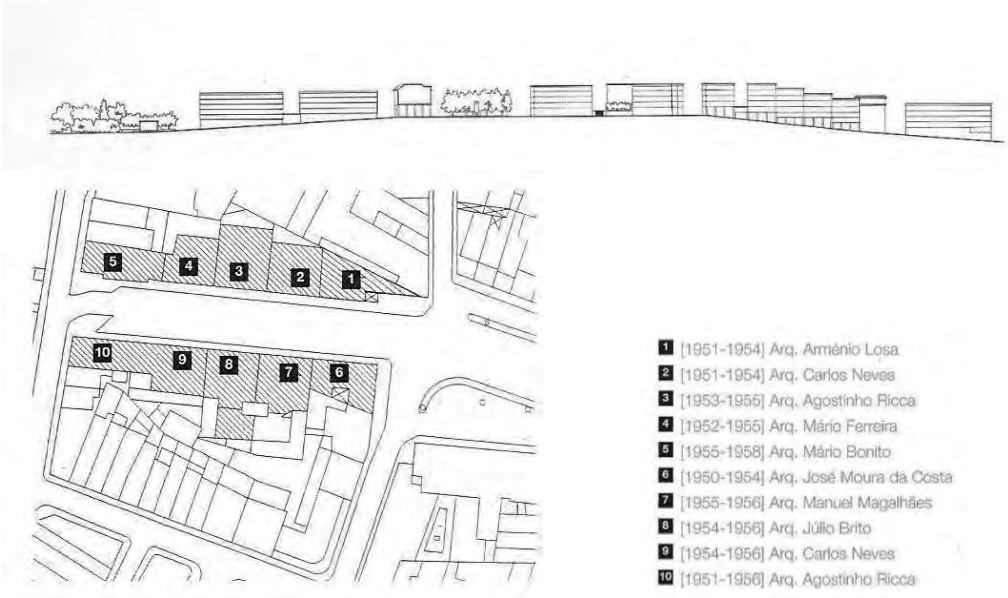


Fig. 287 e 288 Perfil Longitudinal, "Prolongamento da rua Elísio de Melo", 1942, e relação dos autores dos projectos da rua

As condições impostas de rés-do-chão e cinco pisos serão respeitadas, enquanto o alinhamento de pisos e de cércea com a construção contígua e com o perfil da frente sul serão considerados secundários na resposta arquitectónica.
Os temas principais de desenho, na continuidade da obra anterior, são a tentativa de clareza na articulação volumétrica, incluindo a resolução do gaveto, com a individualização de vários elementos da composição e o rigor compositivo da relação cheio/vazio com a afirmação da base do edifício e do remate superior articulado com a caixa de escadas lateral.

A primeira versão do processo de licenciamento será entregue um mês depois da aprovação do *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar* (1ª fase), e três meses depois do edifício para o gaveto da rua do Bonfim e a Habitação Alfredo Guimarães na avenida Fernão Magalhães, com o projecto a desenvolver-se em paralelo à construção destas três obras e do edifício bifamiliar na rua Coutinho de Azevedo.
Verificar-se-á que a proposta assenta em três elementos-chave: a base que responde directamente às exigências programáticas e aos pressupostos camarários de alinhamentos, o corpo principal que alberga o programa – escritórios e habitação – desenhando a frente para a rua de Ceuta e o corpo da caixa de escadas como transição para o edifício contíguo e como elemento complementar na definição do remate superior.
O diálogo entre estes três elementos cumpre três fases distintas de desenho,[376] na procura de um princípio para a articulação volumétrica do edifício, condicionado pela resolução formal do ângulo de transição das duas ruas e respectivas cérceas do edificado contíguo.

A matriz distributiva e organizativa do edifício mantém-se constante ao longo de todo o processo de licenciamento, com uma variação pontual nas habitações junto do gaveto, de acordo com a modulação volumétrica do edifício.
A afirmação e exploração do carácter multifuncional do programa, ao contrário da do *Edifício do Ouro*, não constitui um dos temas principais da composição do

[376] Primeira fase: Requerimento nº 18 254, de 12 Novembro 1955; Segunda Fase: Requerimento nº 7565, de 1 Maio 1956; aditamento com desenhos datados de Abril 1956; Terceira fase: Requerimento nº 2025, de 31 Janeiro 1957 e Requerimento nº 6046, de 8 Abril 1957; Aditamentos aprovados 17 Março 1957, licença de construção nº 175, de 25 Abril 1957.

conjunto – associando escritórios e habitações no mesmo volume e no rés-do-chão, em diálogo com o espaço público, os estabelecimentos comerciais.

Esta opção estará à partida condicionada pelas determinações camarárias e pelo *Plano de Cérceas* e respectivas normas previstas para a caracterização da rua, conforme alerta Mário Bonito na memória descritiva, utilizando o edifício do gaveto oposto, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, como exemplo do "*desejo de tornar a expressão arquitectónica dependente do programa da organização dos espaços, de área do terreno, do custo da construção, etc.*",[377] ou seja, "*liberdade de concepção*".[378]

Assim, o edifício organiza-se a partir de uma caixa de escada lateral articulada por uma galeria interior que liberta a frente do volume principal para a localização de doze escritórios nos dois primeiros pisos e doze habitações com sala e quarto – pequenos "*appartements*"[379] – nos três últimos pisos, afirmando uma composição assimétrica. (Ver Vol. 2, p. 225 a 229, Des. 5 a10)

A implementação de tipologias de uma só frente, distribuídas por uma larga galeria interior, é complementada pela introdução de um elemento arquitectónico, designado por *caixa de ventilação e iluminação*, que regulariza/organiza o plano da parede de meação, atribuindo uma modulação e uma caracterização específica ao espaço interior e garantindo, em todos os pisos, um maior conforto nas áreas colectivas de acesso às várias funções.
(Ver Vol. 2, p. 227, Des. 7)

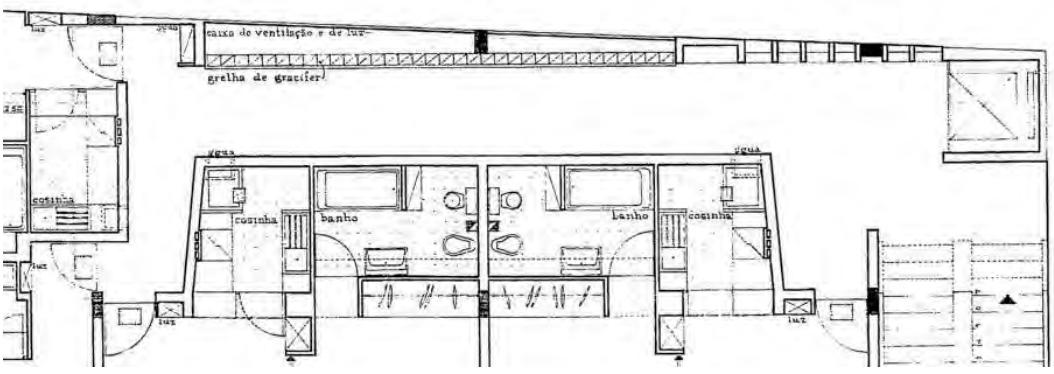


Fig. 289 Áreas comuns/distribuição planta tipo; Processo de licenciamento, Agosto 1955

[377] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.
[378] Ibidem.
[379] Designação atribuída na memória descritiva.

A introdução da *caixa de ventilação e iluminação* surge com o mesmo significado do saguão ou do pátio de ventilação, ou seja, um dispositivo para introduzir ventilação e iluminação a um espaço interior salvaguardando a sua qualidade arquitectónica e respectivos requisitos regulamentares.

"*Esta caixa que é uma espécie de chaminé aberta a toda a altura do edifício, recebe no topo os dispositivos necessários à circulação do ar e à entrada de luz; por seu turno, uma das paredes que definem a galeria será construída em «grelha» aberta, o que permite não só o seu contacto directo com o ar e a luz na «caixa» referida, mas também uma decoração a todos os títulos aconselhável*."[380]

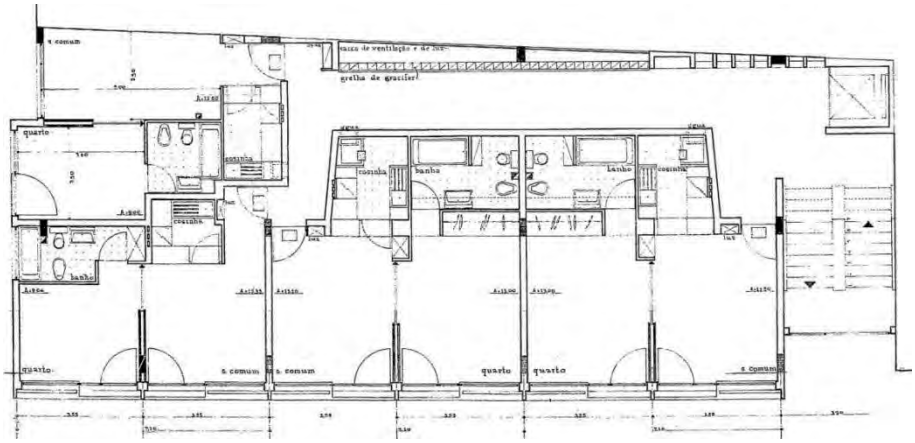


Fig. 290 Planta do 3º, 4º e 5º piso; Processo de licenciamento, Agosto 1955

A organização dos *apartamentos* assenta na hierarquização das áreas de serviço junto da galeria e na racionalização das áreas habitáveis, anulando os espaços de circulação. A sala comum, com a mesma área do quarto, surge como elemento central – de recepção, vivência e distribuição – da habitação, articulando-se com o quarto através de um painel de correr.

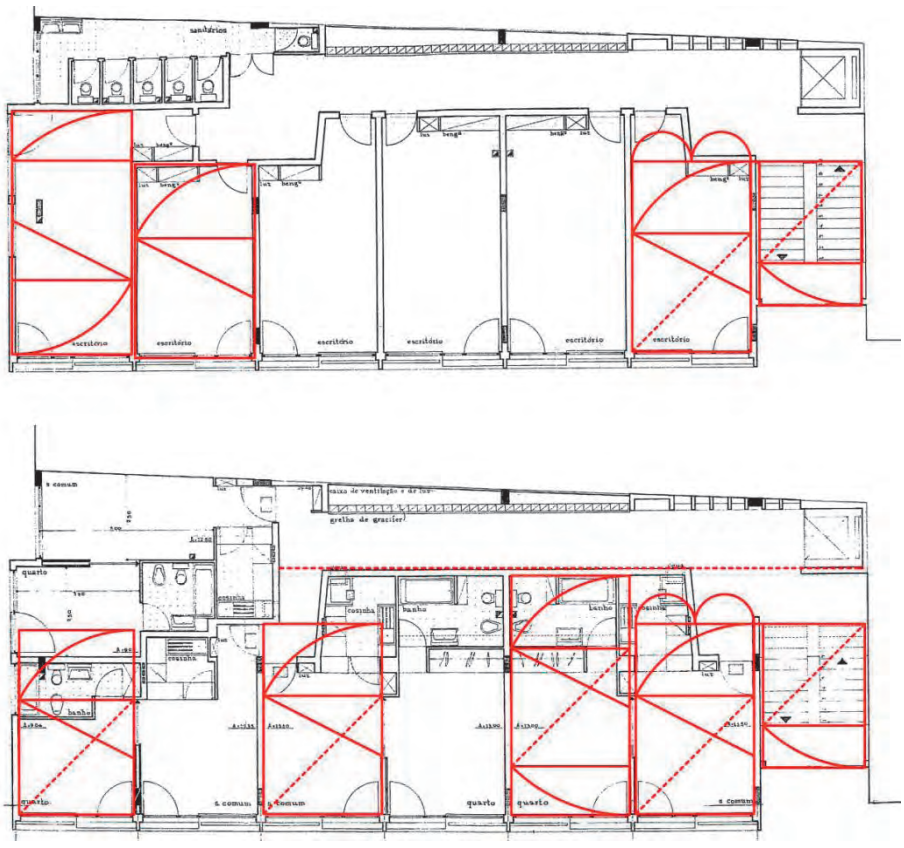
Assim, poder-se-á concluir que a continuidade espacial será a premissa central na estruturação da habitação, organizando todas as valências de forma directa e na sua condição mínima de habitabilidade apoiadas por *dispositivos* arquitectónicos e técnicos – mobiliário fixo como complemento funcional e sistemas de ventilação/extracção de ar como solução técnica de apoio para os espaços interiores. A localização de funções em espaços interiores, como a

[380] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.

cozinha e o quarto de banho, está associada à introdução de valências técnicas – a indústria/técnica da construção ao serviço da arquitectura – que garantem as condições adequadas de habitabilidade.

A anulação de espaços de transição, ou de uso pontual, permite destacar o essencial das novas formas do habitar – flexibilidade de uso – usufruir do espaço em continuidade funcional e espacial.

A racionalidade distributiva e a métrica compositiva/estrutural do edifício, como resposta à reduzida profundidade do lote, dimensionam e proporcionam as várias partes do programa com um módulo base de 3,55 metros a corresponder à largura da sala comum, do quarto e da *célula* do escritório, estruturando, no caso do apartamento, uma frente de 7,10 metros organizada em 7,50 metros de profundidade. A composição, com base no quadrado e respectiva diagonal ou *secção de ouro,* proporciona a profundidade dos compartimentos e respectivas áreas de apoio, utilizando o espaço de distribuição colectiva, ou seja, a largura do corredor e caixa de ventilação como elementos de compensação/adequação à configuração do lote.



Esquemas nº 1 Traçado geométrico na proporção dos diversos espaços; Processo de licenciamento, Agosto 1955

Na formulação da proposta, a importância da métrica compositiva e a especificidade programática da *habitação tipo appartement*[381] estão bem expressas na memória descritiva.

"*Crê o autor do projecto que a leitura das plantas, dos cortes e dos alçados, mercê da sua escala e do pormenor da representação, será mais elucidativa do que qualquer descrição delas na memória. Isto não obsta, contudo, a que se chame a atenção para a solução funcional, construída a partir de uma modulação de 3,55m acusada tanto nas plantas como no alçado sul; e outrossim, para a adopção de soluções especiais (tabiques incluídos no mobiliário, portas interiores de correr lateralmente, zonas interiores de secagem e lavagem de roupa etc.) provenientes do tipo de habitações e do reduzido espaço utilizável.*[382]

Os dez lotes que formam o traçado da rua de Ceuta, de configurações e condições urbanas distintas mas cujas propostas são regradas pelo *Plano de Cérceas* e respectivas normas, apresentam um programa semelhante com denominadores comuns: o rés-do-chão e cave para estabelecimentos comerciais, um ou dois pisos de escritórios/consultórios médicos e os restantes pisos para habitação.

As intervenções, de ambos os lados da rua de Ceuta, estruturam-se em duas soluções distributivas tipo:

- caixa de escadas e acesso principal ao edifício **central** no lote com distribuição das habitações em esquerdo-direito;[383]
- caixa de escadas e acesso principal ao edifício **lateral** no lote, junto da parede de meação no alçado posterior, com distribuição em galeria/corredor interior.[384]

---

[381] Ibidem.
[382] Ibidem.
[383] Frente Sul: *Edifício "Harker Sumner",* Agostinho Ricca, 1953/55, licença nº 215/1952; Edifício plurifamiliar, Mário Ferreira, 1952/55, licença nº 081/1953;
Frente Norte: Edifício plurifamiliar, José Moura da Costa, 1950/54; Edifício plurifamiliar, Júlio Brito, 1954/56, licença nº 364/1955; Edifício plurifamiliar, Agostinho Ricca, 1951/56, licença nº 105/1955.
[384] Frente Sul: *Edifício "Soares & Irmãos"*, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1950/54, licença nº 215/1952; Edifício plurifamiliar com "Café de Ceuta", Carlos Neves, 1952/54, licença nº 331/1952; Edifício plurifamiliar, Mário Bonito, 1955/58, licença nº 175/1957;
Frente Norte: Edifício plurifamiliar, Manuel Magalhães, 1955/56, licença nº 660/1955; Edifício plurifamiliar, Carlos Neves, 1954/56, licença nº 698/1954.

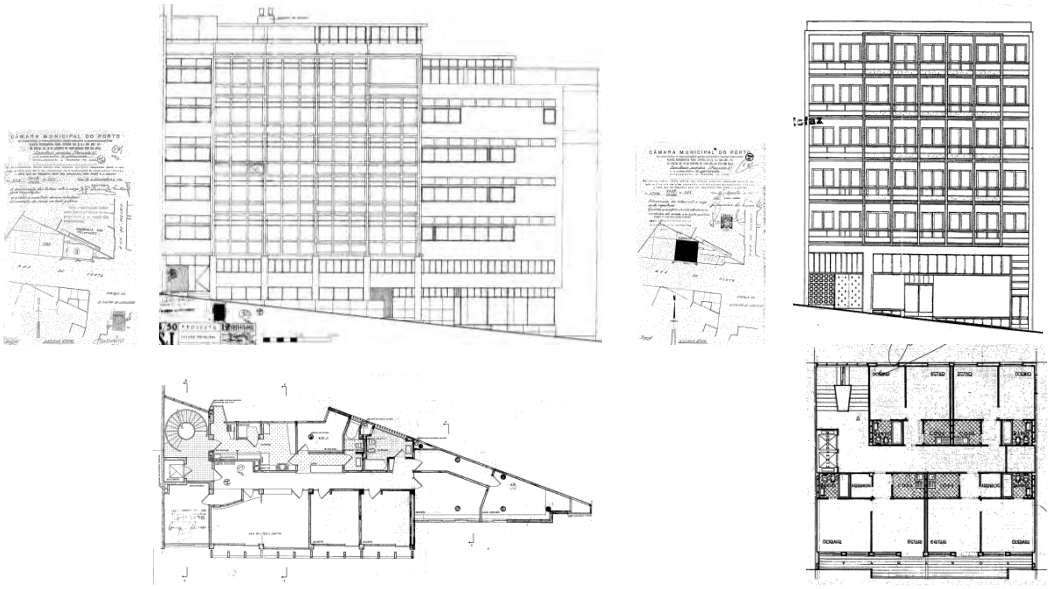


Fig. 291 a 293 *Edifício "Soares & Irmãos*" de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1950/54, licença nº 215/1952 (1)

Fig. 294 a 296 Edifício plurifamiliar com "Café de Ceuta", Carlos Neves, 1952/54, licença nº 331/1952 (2)

Fig. 297 a 299 *Edifício "Harker Sumner*", Agostinho Ricca, 1953/55, licença nº 215/1952 (3)

Fig. 300 a 302 Edifício plurifamiliar, Mário Ferreira, 1952/55, licença nº 081/1953 (4)

Com cinco edifícios a corresponder a cada tipo, o segundo grupo apresenta, no entanto, duas variantes, o edifício *Soares & Irmãos* de Arménio Losa e Cassiano Barbosa com escada lateral mas com acesso a uma habitação por piso e o edifício de Mário Bonito com a caixa de escada lateral mas localizada na fachada principal.

Estas duas variantes surgem nos dois casos de ângulo, na frente a sul, em que as condições do lote[385] obrigam a concepção de tipologias de uma só frente. Verificar-se-á que esta condição do lote será interpretada e resolvida de forma diferente nos dois casos, tendo em conta a distinção programática e as próprias condições do lote. O primeiro exemplo será caracterizado por um programa habitacional de áreas generosas e a distribuição de uma habitação por piso, distinguindo-se claramente dos restantes edifícios da rua, nomeadamente da tipologia do edifício de Mário Bonito com pequenas habitações de sala e quarto distribuído por uma galeria interior.
No entanto, verifica-se que em termos programáticos – tipologia das habitações – outros três projectos da rua de Ceuta apresentam semelhanças em relação à proposta de Mário Bonito, com a particularidade de partilharem o mesmo cliente – o investidor e construtor Joaquim Ferreira dos Santos.
As restantes propostas, da rua de Ceuta, assentam em tipologias correntes de habitação, com dois e três quartos, de composição simétrica na organização do espaço interior e no desenho do respectivo alçado principal, com a excepção do edifício plurifamiliar de Manuel Magalhães, (7) que apresenta um acesso lateral e uma composição assimétrica na organização do espaço interior, mas um desenho simétrico na composição do alçado.
Assim, verifica-se que a repetição programática – um pequeno apartamento de sala e quarto – em quatro edifícios distintos, que irá constituir um facto novo na cidade,[386] está exclusivamente associada à encomenda de um único proprietário/investidor.

---

[385] Lotes de pouca profundidade, com situação de gaveto, e predominantemente de uma só frente, conforme abordado e explicitado na análise do caso anterior – o edifício multifuncional da Rua do Bonfim com a Rua António Carneiro. Verifica-se que, dos dez novos lotes da Rua de Ceuta, só estes dois nos extremos opostos, da frente sul, apresentam estas características.
[386] FERNANDES, Francisco Barata e PINTO, Rui, "Rua de Ceuta", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* (Coord.: J. Figueira; P. Providência; N. Grande). Porto: OARSN e Civilização, 2001.

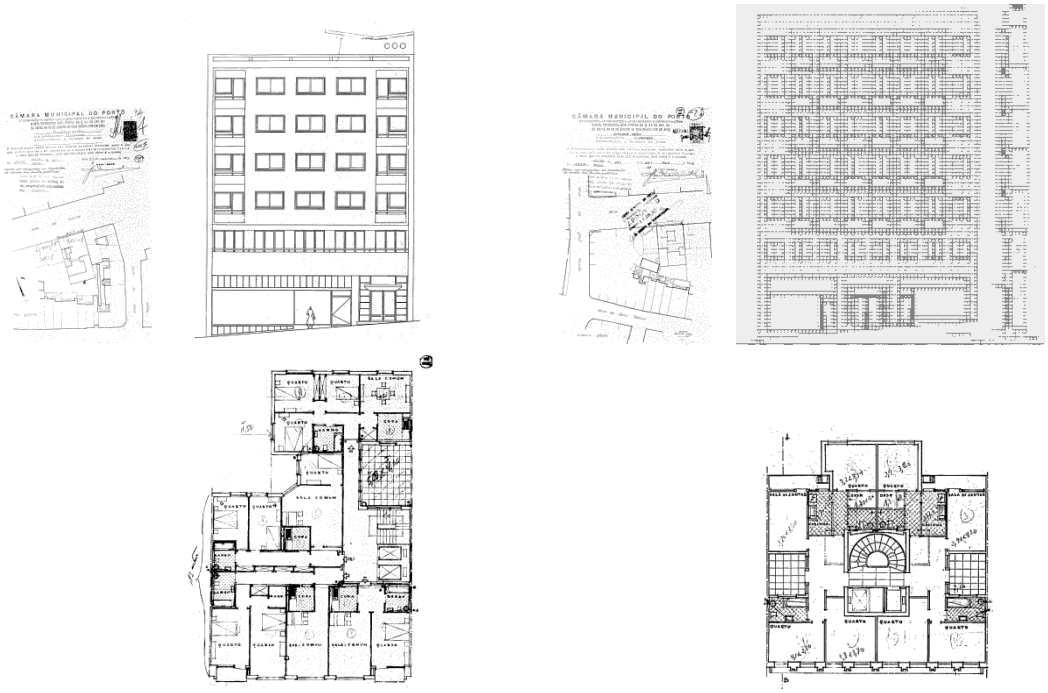


Fig. 303 a 305 Edifício plurifamiliar, Manuel Magalhães, 1955/56, licença nº 660/1955 (7)

Fig. 306 a 308 Edifício plurifamiliar, Júlio Brito, 1954/56, licença nº 364/1955 (8)

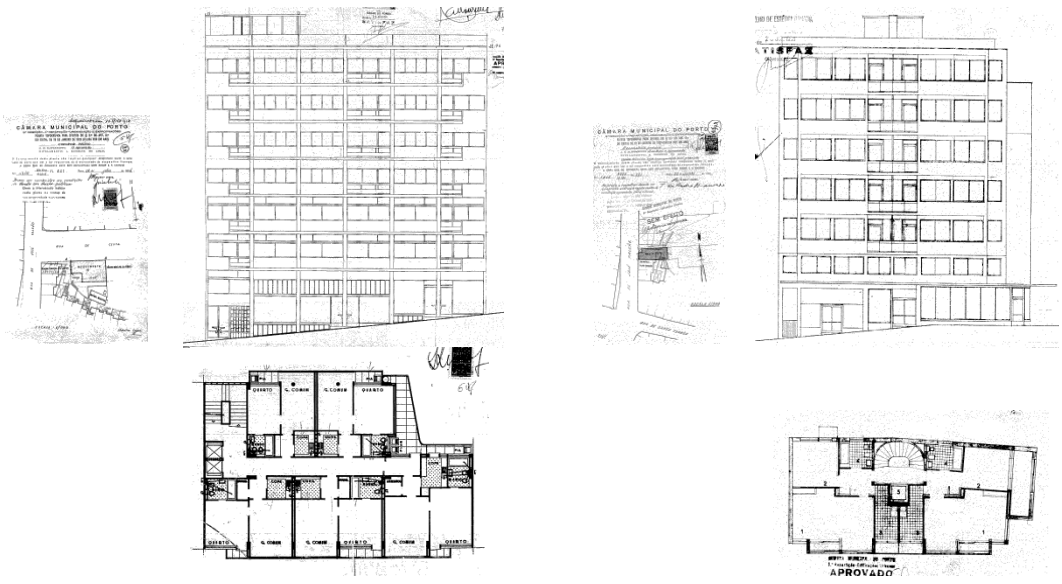


Fig. 309 a 311 Edifício plurifamiliar, Carlos Neves, 1954/56, licença nº 698/1954 (9)

Fig. 312 a 314 Edifício plurifamiliar, Agostinho Ricca, 1951/56, licença nº 105/1955 (10)

Os dois edifícios de Carlos Neves, um na frente sul (2) e outro na frente norte (9), em conjunto com o edifício de gaveto de Agostinho Ricca (10), em frente ao edifício de Mário Bonito, apresentam um programa assente em habitações de áreas reduzidas, com um quarto.

Apesar das mesmas premissas programáticas,[387] a proposta de Agostinho Ricca apresenta uma organização interior e uma caracterização do espaço completamente distinta das habitações de Mário Bonito. No caso de Agostinho Ricca, o desenho proposto assenta numa composição simétrica do edifício com a caixa de escadas central a distribuir duas habitações por piso, com uma compartimentação tradicional – espaço de recepção que distribui para todas as funções, afirmando a compartimentação e autonomia de todos os espaços.

Em contrapartida, as duas propostas de Carlos Neves, apesar de intervir em lotes com duas frentes, apresentam um princípio de desenho muito próximo do edifício de Mário Bonito, com uma composição assimétrica, estruturada por uma modulação constante, que enquadra o espaço do quarto e da sala com áreas idênticas, apoiando junto do corredor interior de acesso, as duas zonas de serviço – cozinha e sanitário – que definem um hall de recepção com os respectivos acessos. A premissa da sala comum como espaço de estar e de distribuição – neste caso só para o quarto – está presente na concepção da habitação.

No entanto, no caso de Mário Bonito, a solução proposta para a *pequena habitação* interpreta o programa dos *appartements* como uma nova tipologia, sem hall de recepção e com acessos directos para a cozinha e para o prolongamento do quarto, com o quarto de banho, permitindo incorporar as três condições principais na sala comum – receber, distribuir e estar. A antecâmara, ou resguardo funcional, será exterior à habitação com um recuo da porta de

[387] O rótulo do desenho com o piso das habitações apresenta a designação *Appartements*, no entanto na memória descritiva, de cariz meramente técnico e normativo, datada de 23 Novembro 1951, refere apenas habitações sem as caracterizar. No caso de Carlos Neves, a referência "*a pequenos apartamentos*" e a sua descrição é clara na memória descritiva, datada de 10 Setembro 1951. "*Cada apartamento é composto pela zona de estar e receber, quarto de dormir com seu quarto de banho e uma pequena copa onde de efectuará o serviço de refeições simples.*"

acesso em relação ao plano do corredor, garantindo a privacidade e o espaço de descompressão necessário ao uso colectivo da circulação. O uso do painel de correr a interligar duas áreas, transformando-as num espaço único, será dispositivo paradigmático das suas referências arquitectónicas, nomeadamente a relação entre os quartos na *Unidade de Habitação de Marselha,* divulgada por inúmeras fotografias da época.

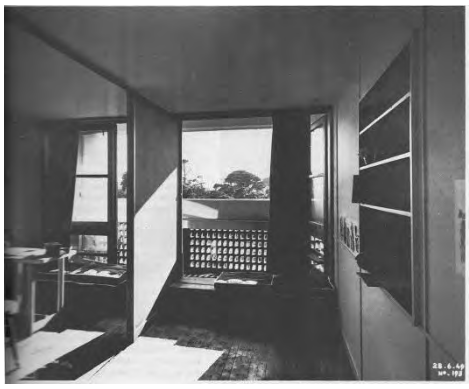
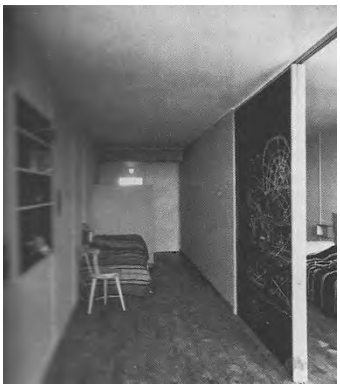



Fig. 315 e 316 Quartos do prototipo da celula E superior, 1949, Le Corbusier, *Unidade de Habitação de Marselha*, 1946/52

A flexibilidade funcional e a fluidez espacial afirmam as premissas corbusianas presentes na opção tipológica do *Edifício do Ouro* – célula com a sala como elemento central da composição e distribuição –, permitindo uma apropriação do espaço que reflecte novas condições e interpretações nos modos e hábitos de vida e respectivas formas do habitar.

"*Estes programas visavam uma clientela de homens de negócios com um sentido mais cosmopolita, que viajava e estabelecia intercâmbio e que optava por esta solução como alternativa a hotéis.*"[388]

A opção de acesso, em galeria para a distribuição dos escritórios e/ou das habitações de reduzidas áreas, remete para dois projectos de Alfredo Viana de Lima, o edifício da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha[389] e o edifício da rua Gonçalo Cristóvão.[390]

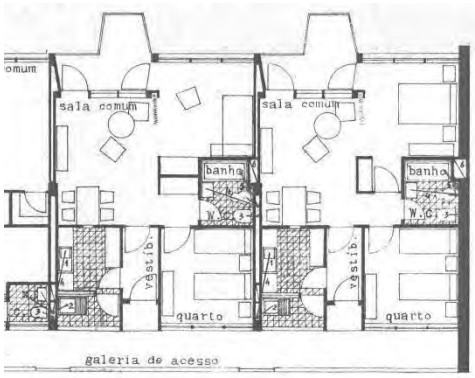
---

[388] FERNANDES, Francisco Barata e PINTO, Rui, "Rua de Ceuta", *Guia de Arquitectura Moderna. Porto 1901-2001* Op. Cit.

[389] Requerimento de licenciamento de 18 Outubro 1955; licença de construção nº 520, de 18 Outubro 1957; ocupação do edifício em Julho 1962.

[390] Requerimento de licenciamento de 27 Março 1957; licença de construção nº 295, de 19 Junho 1957; ocupação do edifício em Setembro 1958.

Poder-se-á, ainda, referenciar outro exemplo, o *Edifico do Parnaso*[391] da rua Nossa Senhora de Fátima, de José Carlos Loureiro, com duas habitações de um quarto por piso no corpo principal.[392] No entanto, a área generosa da sala comum, ocupando a frente total do módulo, com 6,5 metros de largura, e a sua possível subdivisão dando lugar a um segundo quarto, não aborda o tema do pequeno apartamento mas sim a habitação flexível na definição de número de quartos/compartimentos.



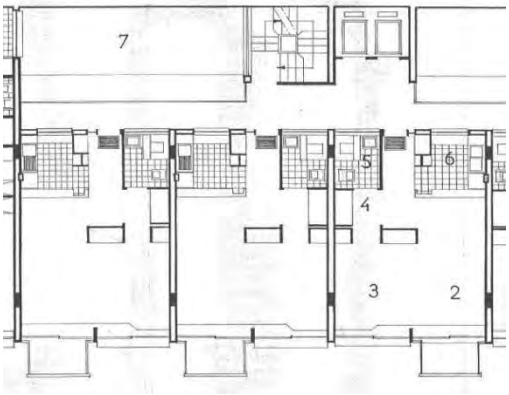


Fig. 317 *Edifício do Parnaso,* José Carlos Loureiro, 1955-58

Fig. 318 Edifício plurifamiliar, rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha, Alfredo Viana de Lima, 1955-62

Os *apartamentos* do edifício da rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha,[393] do mesmo ano do edifício da rua de Ceuta, de Mário Bonito, apresentam uma área de recepção definida pelos núcleos do sanitário e cozinha, localizados junto da galeria de acesso, enquanto um espaço de distribuição articulado por mobiliário fixo, resguarda o acesso ao sanitário e hierarquiza dois acessos à sala comum que inclui a função de dormir/quarto. A importância de introduzir mobiliário fixo, como elemento arquitectónico que organiza o espaço e o apoia funcionalmente – uso do princípio da *planta livre* na reinterpretação do *estar e receber* – está implícita na memória descritiva: "*4º e 5º andares (61-62)* –

[391] Requerimento de licenciamento datado de 26 Janeiro 1955; licença de construção nº 687, de 14 Novembro 1955; ocupação do edifício em Fevereiro 1958 – 1ª fase.

[392] O piso tipo é constituído por três habitações que ocupam 4 módulos de 6,5 metros de largura: duas habitações de um quarto que ocupa um módulo cada, enquanto a habitação com três quartos ocupa os restantes dois.

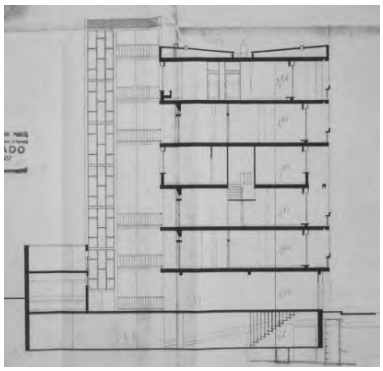
[393] O edifício da Rua Rodrigues Sampaio com a Rua Cancela Velha apresenta uma distribuição por galeria para os escritórios e os apartamentos, no módulo central, com a excepção do segundo e terceiro pisos ocupados por duas habitações de dois quartos. A opção por esquerdo-direito permite desenvolver uma tipologia com a premissa de duas frentes, compartimentando a sala comum e os espaços de circulação.

Nestes dois andares foram distribuídos os pequenos apartamentos, que constam somente de três divisões; mas foram previstos lugares para armários (roupeiros e arrumos) conforme se pode ver pelos desenhos juntos. Estes indicam sala comum (2) e quarto (3), mas em boa verdade trata-se somente de uma sala, servindo neste caso a nomenclatura mais como uma indicação para a criação de um ambiente."[394]

O módulo estrutural de 5,25 metros, que corresponde à frente de uma habitação, subdivide-se em duas partes idênticas, marcando/influenciando uma possível organização do espaço de dormir e de estar, reforçado por uma varanda pontual, com a medida do meio módulo. A métrica como tema de modulação do espaço e disciplinadora de um discurso arquitectónico permite verificar a proximidade de composição e poética formal entre as duas propostas.

"*O jogo dos volumes, a variedade dos alojamentos acentuada exteriormente, o partido sugerido pela própria estrutura de betão armado da qual resulta uma harmoniosa organização celular, que dando ao edifício a ideia dum todo, dá ao mesmo tempo, a cada morador, a possibilidade de desfrutar um ambiente interno, agradável e individual.*"[395]

O edifício da rua Gonçalo Cristóvão, dois anos mais tarde, apresenta dois pisos, intercalados com habitações em duplex, destinados a apartamentos com uma área ligeiramente superior aos do edifício da rua de Ceuta.[396]



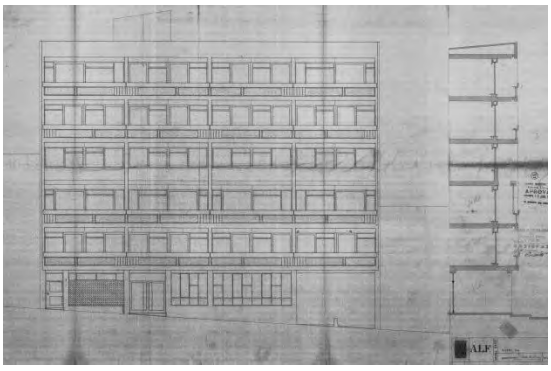


Fig. 319 e 320 Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima, 1957/58

[394] VIANA DE LIMA, Alfredo, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de 30 Setembro 1955.

[395] VIANA DE LIMA, Alfredo, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de 25 Março 1957, referente ao edifício da Rua Gonçalo Cristóvão.

[396] O edifício da Rua Ceuta uma habitação apresenta uma área aproximada de 53 m2 (7,10 m x 7,50 m) e o edifício da Rua Gonçalo Cristóvão de 59 m2 (6,20 m x 9,50 m). O edifício da Rua Rodrigues Sampaio com a Rua Cancela Velha apresenta habitações de menor dimensão com uma área de 37 m2 (5,25 m x 7,10 m).

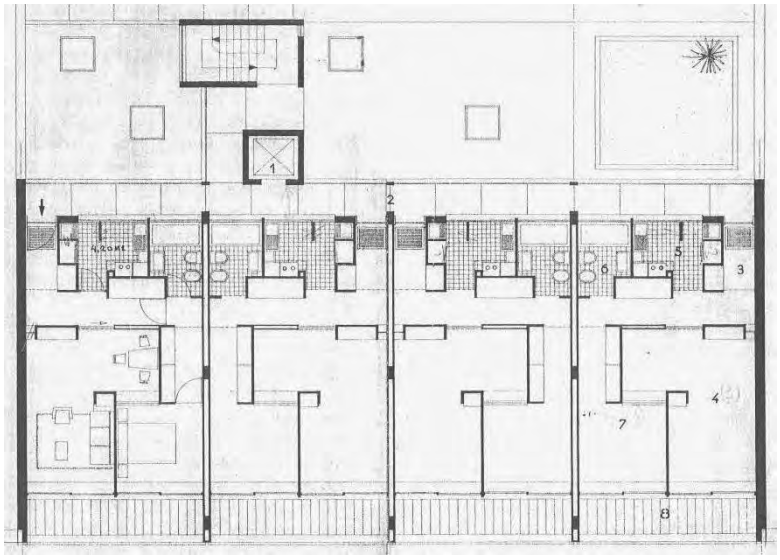


Fig. 321 Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima, 1957/58

A diferença de área e a modulação do espaço, através da definição de mobiliário fixo, apresenta uma evolução de desenho, com a sala e o quarto a partilharem equitativamente a frente do módulo base/estrutural de 6,20 metros, articulados por um elemento que define as várias áreas, privilegiando a relação com a *varanda-loggia*. A profundidade da habitação, de 9,5 metros, permite criar um sistema de espaços intermédios, de distribuição, que, localizando os serviços junto da galeria de acesso, define, na zona central da habitação, uma área de refeições e um espaço de vestir com acesso ao sanitário. Este desenho introduz um novo grau e exigência de conforto, com os espaços e funções hierarquizadas e delimitadas através da sua condição mínima de habitabilidade.

O desenho das salas comuns, ao contrário de Mário Bonito, exclui a sua utilização como elemento distributivo, mantendo-se, contudo, como catalisador da habitação prevalecendo, em ambos os casos, a autonomia funcional dos espaços sem perder a permeabilidade do espaço interior através da disposição criteriosa do mobiliário fixo.

Estes exemplos demonstram, como no projecto de Mário Bonito, a vontade não só na encomenda como ainda nas propostas dos arquitectos, sobretudo os na defesa da arquitectura moderna, em desenvolver tipologias de áreas reduzidas que respondessem a novas formas de habitar utilizando a versatilidade do espaço interior e interpretando de forma mais informal o *estar* e o *receber*.

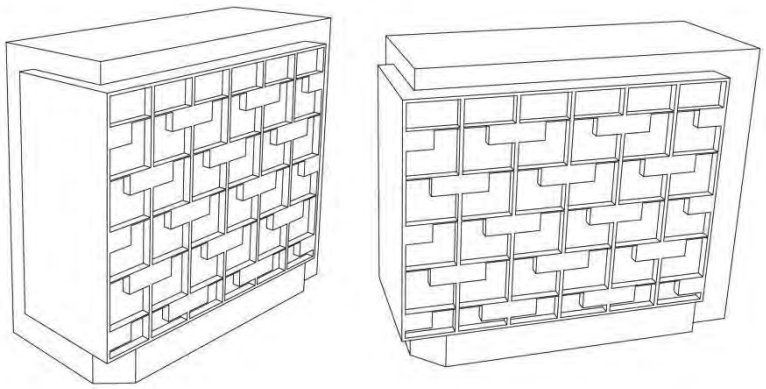


Fig. 322 a 326 Primeira proposta de licenciamento: Requerimento nº 18254, de 12 Novembro 1955, desenhos Agosto 1955

Conforme já abordado, o princípio de implantação e respectiva volumetria da proposta, para o gaveto da rua de Ceuta, assenta na afirmação de um corpo principal saliente que alberga o programa principal – habitação e escritórios – e um corpo secundário que articula, através da definição e caracterização de três elementos específicos, as condições da envolvente imediata:

- a base como resposta aos alinhamentos camarários;
- a caixa de escadas lateral no diálogo com o perfil da rua de Ceuta;
- um plano vertical, na continuidade da base, de concordância com a frente dos edifícios da rua José Falcão.

A primeira proposta de Mário Bonito consiste num corpo principal saliente de cinco pisos que, articulado com um corpo secundário – constituído pela associação da caixa de escadas, o remate superior e o plano de transição com a frente dos edifícios da rua José Falcão –, define o ângulo do lote – em aresta recta mantendo a mesma cércea – e desenha/resolve a frente para as duas ruas num único gesto. (Vol. 2, p. 225 a 229, Des. 5 a 10)

A associação dos vários elementos arquitectónicos, em corpos distintos, que se equilibram na composição através da hierarquização do seu significado e função no conjunto, sobretudo no diálogo directo com a envolvente, volta a estar presente e a apresentar uma interpretação singular no processo projectual de Mário Bonito.

A premissa compositiva de definir dois volumes, de geometria regular, com significado específico na articulação do conjunto permite, através do processo de encastramento, definir e circunscrever um dos volumes como uma moldura de enquadramento com os edifícios contíguos – resposta às cérceas e aos planos das fachadas –, soltando o volume saliente que responde, com o desenho do alçado, à imposta premissa de um conjunto arquitectonicamente homogéneo da frente sul da rua de Ceuta.[397]

A presença da caixa de escadas na composição do alçado volta a ser incisiva na definição do diálogo com a envolvente. Enquanto, na rua José Falcão, o plano

[397] A relação que esta proposta estabelece, em termos de cotas de pavimento e cércea, com a construção contígua não é clara, tendo em conta a falta de desenhos e de explicitações precisas, na qual se inclui a imprecisão do registo da cota do vizinho no alçado. Contudo, a altura do piso térreo na transição do gaveto permite induzir que o volume será, aproximadamente, um piso mais baixo que o edifico contíguo.

de acerto e concordância da fachada com o edifício contíguo é complanar, o corpo da caixa de escadas afirma, através do seu recuo e envidraçado vertical, a ruptura como forma de o individualizar do edifício adjacente, apesar da linguagem de premissas modernas impostas no alçado de conjunto da rua.

Em contrapartida, o plano do rés-do-chão na rua de Ceuta solta-se dos dois volumes principais para alinhar com o plano dos edifícios contíguos reafirmando o corte afirmado pelo recuo do corpo da caixa de escadas. (Vol. 2, p. 225, Des. 6).

A caracterização deste corpo remete não só para o desenho das fenestrações e respectiva modulação das caixilharias das caixas de escadas do *Edifício do Ouro*, como ainda para a espacialidade e sequência assimétrica dos patamares e dos lanços da escada. O desenho específico da porta principal de acesso, com uma composição abstracta a integrar o tema do óculo, remeterá para a obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

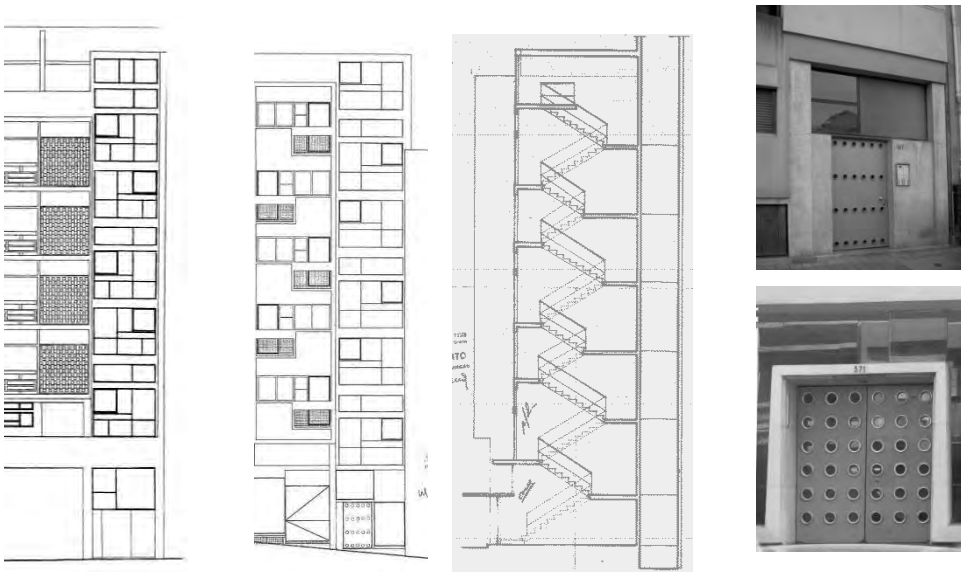


Fig. 327 a 329 Caracterização do volume da caixa de escadas: *Edifício do Ouro*, Edifício rua de Ceuta
Fig. 330 e 331 Marcação de entrada principal: *Edifício do Ouro* e *Bloco da Carvalhosa*

Verifica-se que, apesar dos constrangimentos específicos do lote – pouca profundidade e uma frente para a rua de Ceuta –, a localização da caixa de escada surge de uma opção arquitectónica clara, ou seja, a sua introdução como um dos temas principais de desenho no alçado, o que será caso único na composição dos vários alçados em ambas as frentes da rua de Ceuta.

A relação com o espaço público apresenta um desenho cuidado, com ênfase para a escala da base e um jogo de avanços e recuos dos vários elementos arquitectónicos – palas da caixa de escadas e envidraçados das montras e respectivas portas – como forma de interagir, ou mesmo convidar os transeuntes a aceder ao edifício. O desenho específico, em diagonal, do gaveto no rés-do-chão, resguardado volumetricamente pelo corpo saliente, surge como uma resposta de compromisso com as exigências dos serviços camarários. Esta solução também está presente no gaveto do edifício da rua do Bonfim com a rua António Carneiro, no entanto, a escala do edifício e o ângulo agudo formado pelo volume saliente torna a solução mais elegante e em proporção com o resto do conjunto.[398]

Assim, a proposta não cumpre o definido no *Plano de Cérceas*, obrigando a uma exposição das opções projectuais, apresentando o cliente, através de um requerimento, a hipótese da alteração do remate do edifício oposto como forma de resolver arquitectonicamente os problemas colocados.[399]
"*Insistir em tal forma de gaveto, não obstante os prejuízos que causa aos terrenos destinados às edificações, só pode justificar-se por uma visão parcial do conjunto propensa aos fenómenos de circulação sem cuidar dos outros, pelo uso sistemático de um critério imutável de traçado nas concordâncias. Acresce ainda que um edifício de gaveto quando acusa em toda a sua altura uma pequena face em diagonal, perde dignidade estética, mormente se o edifício pelo seu porte, exige um claro e proporcionado jogo de volumes.*"[400]

A clareza volumétrica da proposta, com excepção da resolução do gaveto no rés-do-chão, é afirmada pelo ritmo da grelha do alçado sobre a rua de Ceuta. O volume "*construído a partir de uma modulação de 3,55*"[401] apresenta seis partes, agrupadas aos pares, constituindo em termos de composição três grupos

[398] A relação entre a altura da base, de um piso, e o corpo principal, num caso com três pisos noutro com cinco, é distinta em escala, relação entre as partes e de significado no conjunto.
[399] O edifício do gaveto em frente, da autoria de Agostinho Ricca, pertence ao mesmo proprietário. Este requerimento surge em resposta ao parecer da *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia*, assinado por Rogério de Azevedo, que evoca a necessidade de equilíbrio com o gaveto oposto e transição de solução do rés-do-chão para pisos superiores. (Ver pareceres Vol. 2, p. 214)
[400] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.
[401] Ibidem.

justapostos. Verifica-se que a modulação do *brise-soleil,* imposto pelos serviços camarários*,* está presente mas reinterpretada numa quadrícula bidimensional ocupada pelo espaço interior, aumentando a profundidade das habitações. A marcação do alinhamento dos peitoris, integrando uma varanda – sem profundidade mas transparente – com um desenho desencontrado, introduz um ritmo inesperado ao conjunto, que será alargado ao alçado da rua José Falcão.
Esta interpretação da grelha e seu ritmo compositivo, como no caso da caixa de escadas, não está presente em nenhuma outra proposta da rua de Ceuta.
Mário Bonito, discordando com as premissas impostas sobre a composição e a modulação dos edifícios, propõe um desenho que integra os temas pretendidos pela Câmara abordando-os de forma completamente distinta dos edifícios adjacentes.

Poderá verificar-se, pela memória descritiva, que a opção da grelha como elemento arquitectónico dominante na composição do alçado não foi pacífica, referenciando o desenho do edifício de Arménio Losa e Cassiano Barbosa como exemplo a seguir.
"*Crê o autor do projecto ter-lhe sido negada a possibilidade de obter melhor resultado estético (mormente das fachadas) pois houve ele que ater-se a princípios e temas plásticos já patentes em prédios construídos. (…)*
De resto, o que se verifica, no edifício que ocupa o gaveto oposto deste, e que parece ter dado o «tema» base rítmico para os demais prédios é que nele próprio se encontram dois tratamentos rítmicos diferentes e que tal sucede pelas razões acima citadas."[402]

A composição dos alçados, com excepção dos edifícios de Arménio Losa e Cassiano Barbosa e de Carlos Neves, apresentam uma composição simétrica com um rés-do-chão desenhado com maior liberdade – variando independentemente do volume principal entre temas de desenho simétricos e assimétricos - e com um ênfase na grelha saliente/*brise-soleil* que corresponderá às varandas.

[402] Ibidem.

Poderá constatar-se, a partir do exemplo concreto do processo de licenciamento de Mário Bonito e de Carlos Neves – uma primeira proposta de alçado reprovada –, que as recomendações técnicas e o *Plano de Cérceas* como instrumento urbano administrado pelos serviços camarários, condicionará a experimentação arquitectónica e a respectiva qualidade dos projectos.

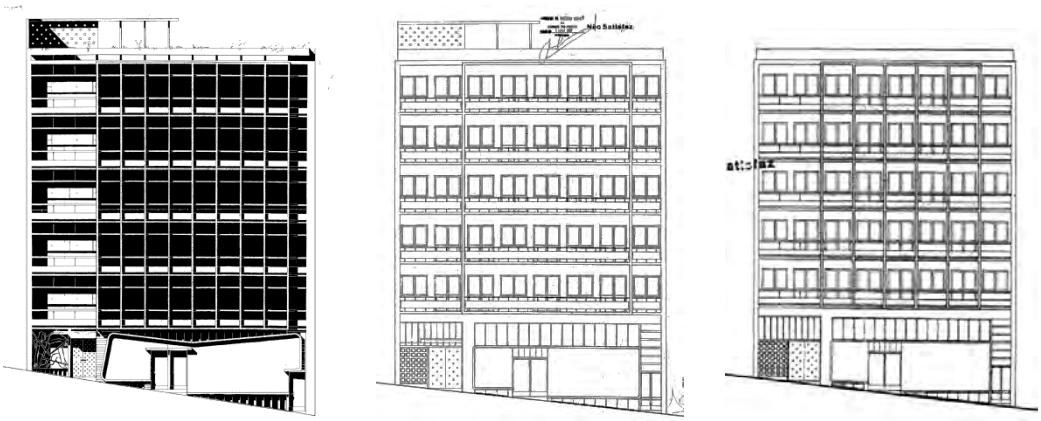


Fig. 332 a 334 Três versões dos alçados do Edifício plurifamiliar, com *Café Ceuta*, Carlos Neves, 1952/54

Mário Bonito constatará este facto na sua memória descritiva, denunciando o princípio subjacente à caracterização da frente sul:

"*No caso presente, a solução do problema tornou-se muito mais difícil pois na concepção intervêm determinantes que têm origem no facto dos serviços camarários pretenderem um conjunto arquitectónico homogéneo ao longo de toda a margem sul da rua de Ceuta. (…) Ora, tal obrigatoriedade parece-lhe não só restritiva de uma sã liberdade de concepção, mas também estar em contradição com o desejo de tornar a expressão arquitectónica dependente do programa da organização dos espaços, de área do terreno, do custo da construção, etc.*"[403]

No entanto, esta primeira hipótese, apesar de surgir em compromisso com algumas das premissas do *Plano de Cérceas* e do determinado pelos serviços camarários, será profundamente reformulada. A imposição de mudança de cércea entre as duas ruas e o alinhamento dos pisos com a introdução de uma sobreloja, mantendo os cinco pisos do volume principal, altera o sentido da intervenção e a respectiva escala do edifício.

[403] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.

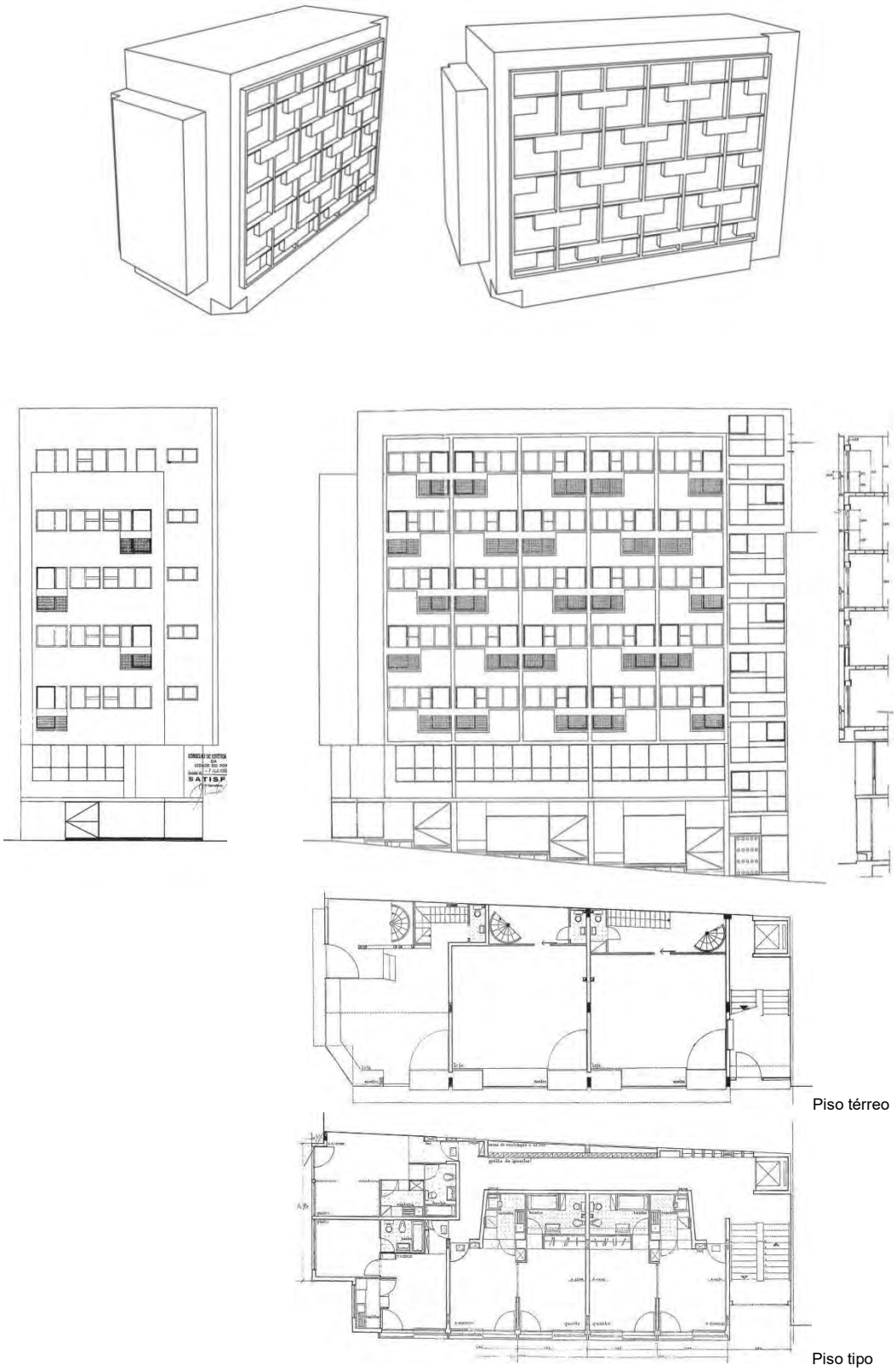


Fig. 335 a 339 Segunda proposta de licenciamento: Requerimento nº 7565, de Maio 1956, desenhos datados Abril 1956

Contudo, na proposta seguinte verificar-se-á que a articulação volumétrica perde o seu sentido de conjunto e a hierarquia entre as partes. Volumes e elementos arquitectónicos surgem numa tentativa de dar resposta directa aos dois problemas regulamentares perdendo, assim, a sua clareza formal e compositiva.

A **segunda proposta** assenta na identificação e definição de três volumes distintos e justapostos: a caixa de escadas mantém a sua importância compositiva e o volume principal, reduzido na sua largura, permite a introdução de um novo corpo com menos um piso como resposta à cércea da rua José Falcão. (Ver Vol. 2, p. 235 a 241, Des. 12 a 19) A continuidade compositiva do remate superior com o volume da caixa de escadas é abandonada em detrimento do acerto da grelha do volume principal – reduzida para cinco partes – que desenha o remate superior e uma dobra lateral preparando o alçado para a viragem do gaveto e desmultiplicando o ângulo com a inserção do novo volume. A introdução da sobreloja, que altera profundamente a proporção do conjunto e fornece mais um tema de desenho para o gaveto, ainda apresenta um desenho complexo, a tentar integrar a diagonal imposta.
Apesar da aprovação, pelo *Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto*,[404] Mário Bonito insiste na apresentação de outro desenho[405] para a resolução do gaveto assente na decomposição dos vários elementos arquitectónicos em planos articulados com os dois volumes superiores, que serão reformulados, eliminado o desenho inicial imposto pelos alinhamentos camarários.

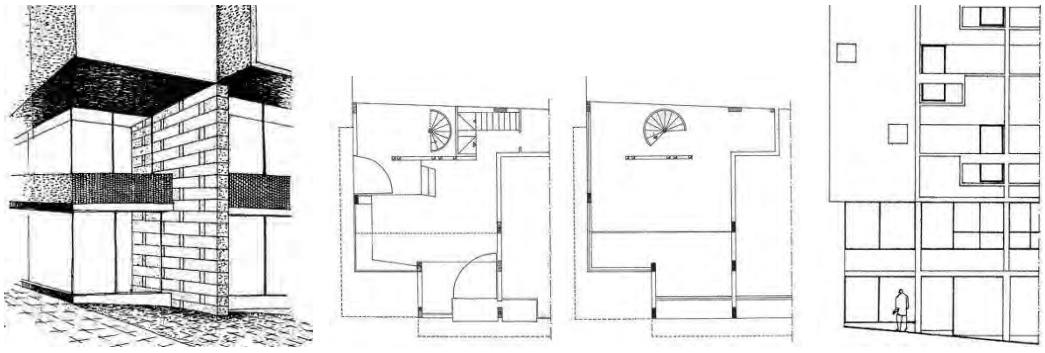
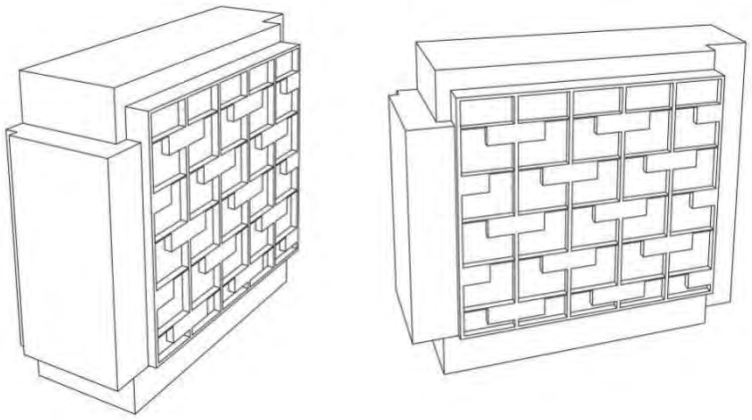
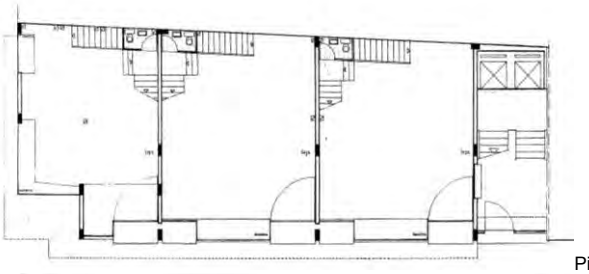


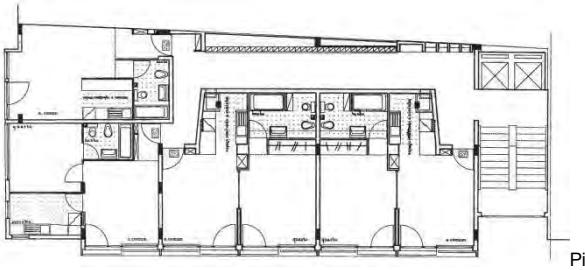
Fig. 340 a 342 Aditamento com solução definitiva do gaveto, Requerimento nº 18830, de Novembro 1956

[404] Requerimento nº 7565, de 1 Maio 1956; aditamento com desenhos datados de Abril 1956; «satisfaz» Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto a 7 Agosto 1956.
[405] Requerimento nº 18 830, de 13 Novembro 1956; aditamento com resolução alternativa para o gaveto, com perspectiva de cunhal.





Piso térreo



Piso tipo

Fig. 343 a 347 Terceira proposta de licenciamento: Requerimento nº 2025, de Janeiro 1957

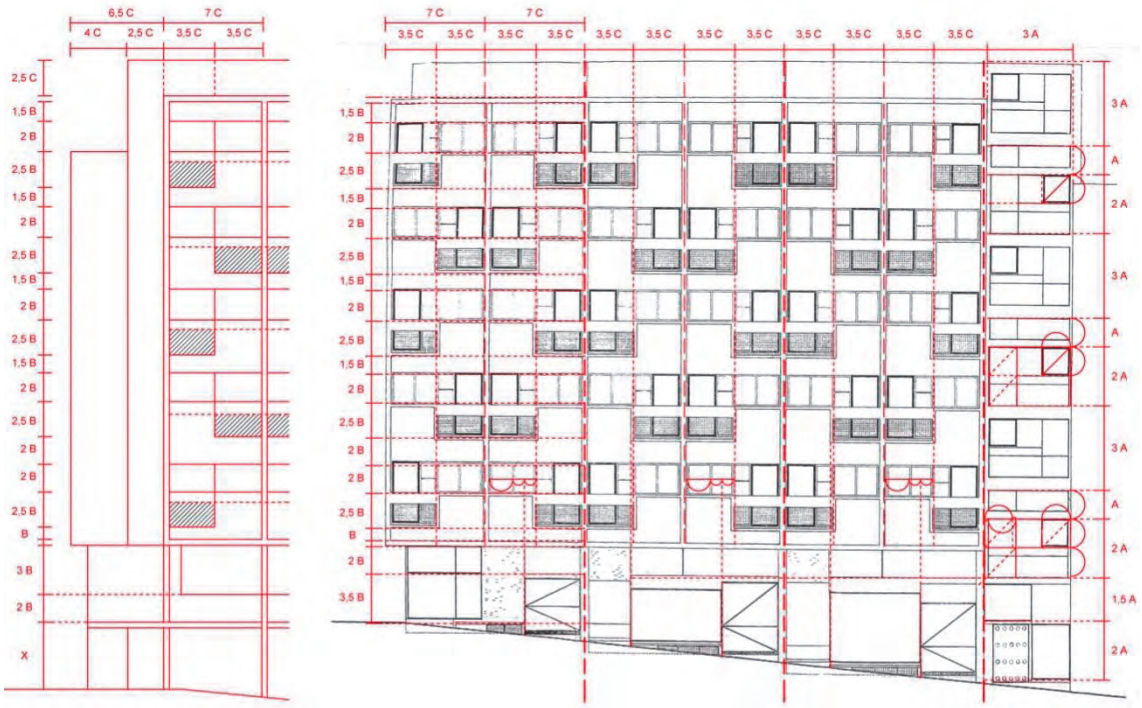
A **terceira proposta** decorre desta alteração, com a definição do gaveto a partir da articulação dos dois volumes integrando-os na métrica da grelha e repondo o remate superior, associado ao volume da caixa de escadas, num plano recuado, devolvendo uma maior clareza compositiva ao conjunto.
(Ver Vol. 2, p. 253 a 255, Des. 26 a 30)

No entanto, a composição geométrica presente na primeira proposta mantém-se em todas as versões seguintes com uma reinterpretação da importância da transição do gaveto através da fragmentação de um módulo procurando uma nova relação entre as partes, conforme explicitado no esquema analítico.[406]
A métrica compositiva da grelha, com uma espessura de trinta centímetros, organiza e proporciona todos os elementos arquitectónicos do alçado a partir de uma medida base que se desmultiplica, numa relação vertical – "6B" correspondente a 3 metros – e horizontal – "7C" correspondente a 3,55 metros – desenhando desde as guardas associadas alternadamente à modulação da caixilharia. Como no projecto do gaveto da rua do Bonfim, a medida vertical apresenta-se próxima da horizontal, ou seja, uma diferença de 5 centímetros,[407] no entanto, a composição horizontal não parte do mesmo submúltiplo, de 50 centímetros, demonstrando a adaptabilidade da métrica base na resposta a solicitações especificas, seja do programa ou das condicionantes do lote.

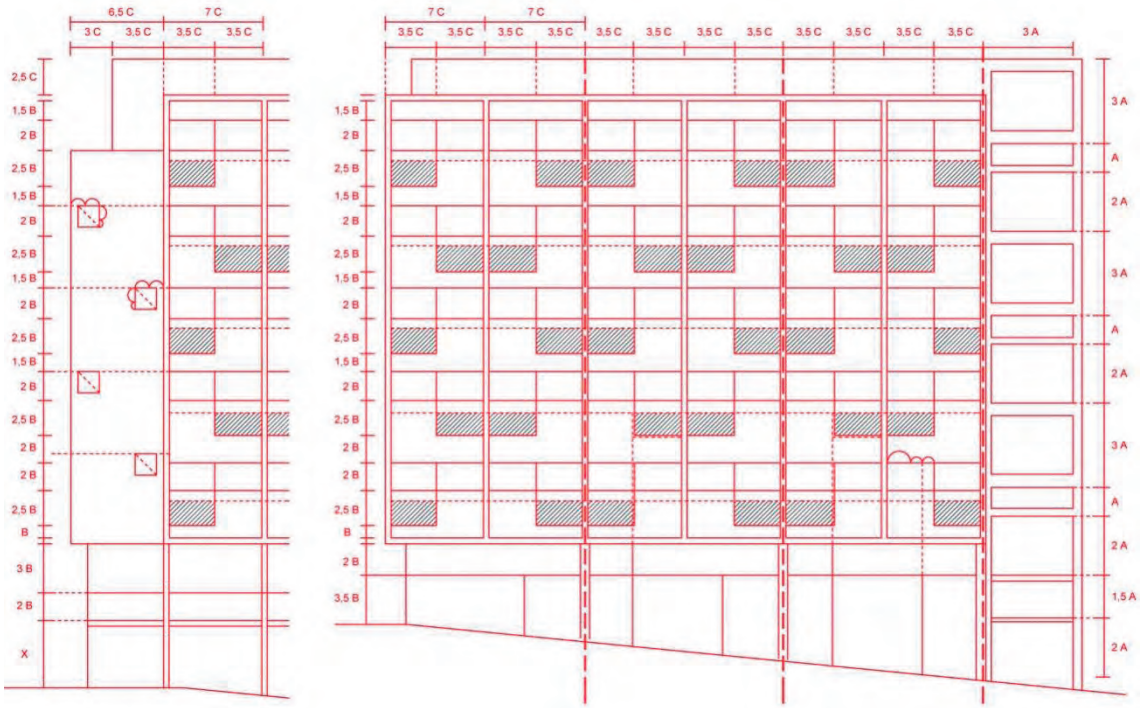
O sentido de composição, disciplinado por um traçado geométrico/métrico, apresenta particular relevância no remate inferior do volume saliente, com a introdução da altura do tecto falso da sobreloja, no desenho da grelha de forma a garantir a proporção do plano opaco e a inscrever o desenho das guardas no módulo estrutural. A transposição para o volume sobre a rua José Falcão, da modulação alternada das varandas para os vãos pontuais, procura atribuir outro significado ao plano junto do ângulo, numa tentativa de afirmar a coerência formal de todo o conjunto. Verifica-se que, perante as condicionantes do projecto, a composição volta a ser factor determinante na expressão arquitectónica do edifício.

---

[406] Ver Esquema nº 2 e 3 – análise sobre o alçado principal das duas primeiras versões, p. 472.
[407] Neste projecto, a cotagem pontual no alçado principal e nas plantas permite perceber com rigor a medida em causa e sua desmultiplicação.



Esquema nº 2 Análise sobre o alçado principal: primeira versão e estrutura compositiva do gaveto da segunda versão



Esquema nº 3 Estrutura compositiva do alçado principal: primeira versão e gaveto da terceira versão

Assim, a insistência no processo de desenho,[408] sem abdicar do rigor da métrica compositiva e do traçado geométrico, está presente nas três versões[409] com a primeira proposta a personificar, mais uma vez, o seu sentido analítico e crítico das condições do programa, do contexto urbano e das indicações dos organismos de gestão urbana da cidade.

Em termos construtivos, a estrutura será composta exclusivamente por elementos de betão que impõem, associada ao módulo fixo da caixa de escadas, uma métrica constante de três módulos que se desdobram em seis ou cinco partes – primeira versão e versões seguintes – e que organizam todo o programa de uma só frente.

A estrutura apresenta-se como parte integrante da composição e da linguagem arquitectónica do edifício, conforme projectos anteriores, afirmando um dos aforismos de Auguste Perret. "*Técnica: Permanente homenagem prestada à natureza, alimento essencial da imaginação, autentica fonte de inspiração, prece, de todas a mais eficaz, língua mãe de todo o criador, técnica falada poeticamente conduz-nos a: Arquitectura*".[410]

A indústria da construção, ao serviço da arquitectura, volta a determinar os materiais aplicados através da utilização de elementos prefabricados de betão/cimento e tijolo burro com acabamento vidrado. A utilização de uma placagem em granito polido na base do edifício – rés-do-chão e sobreloja – surge como excepção na sua obra, dando resposta às exigências camarárias, presentes nas "*Condições Especiais de Venda em hasta pública*" sobre a obrigatoriedade do uso *"de cantaria ou revestimento de granito polido".*[411]

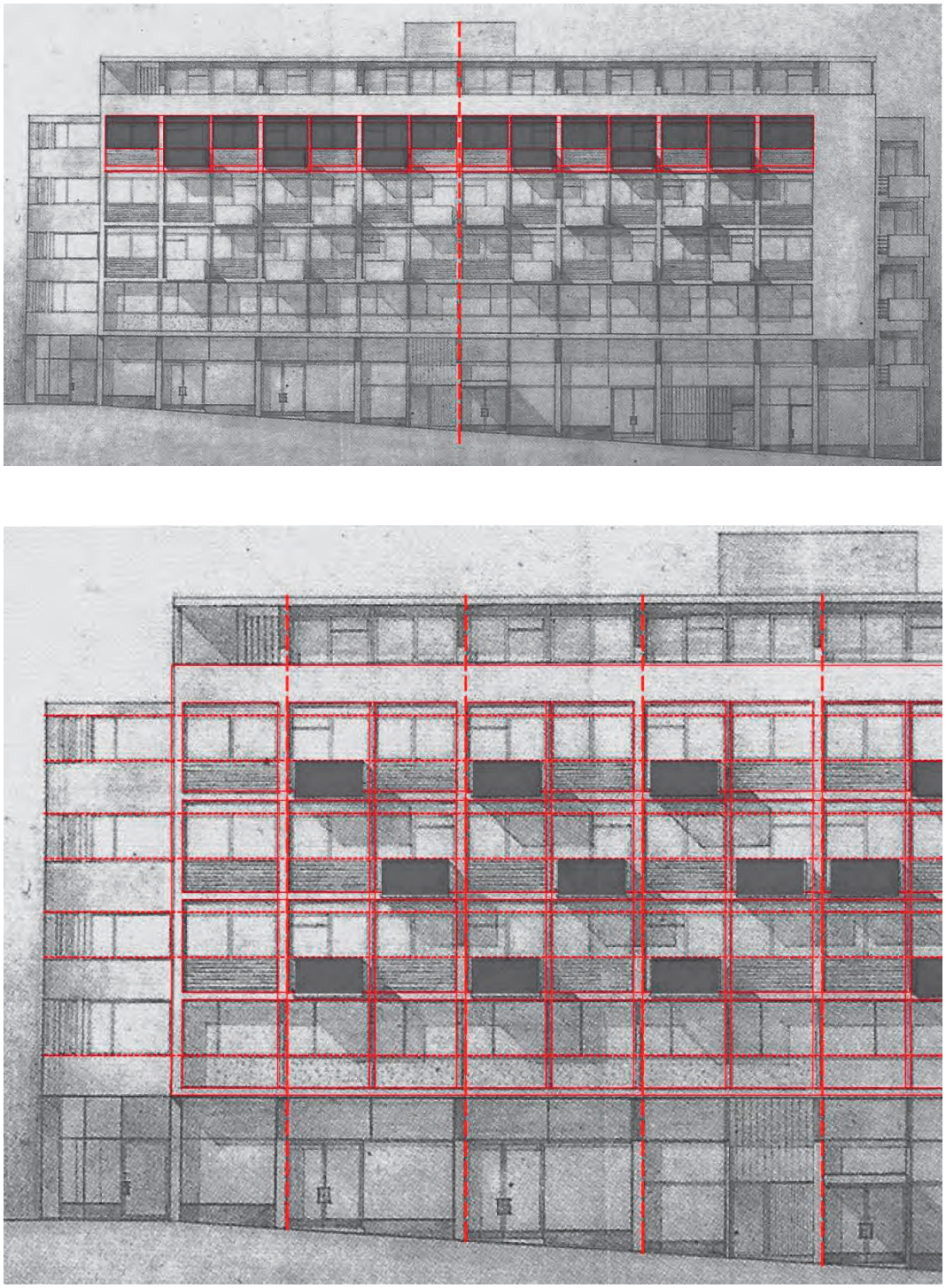
---

[408] "*Quanto a nós, que ensaiamos sobre o trapézio várias soluções arquitectónicas …*" refere-se à procura de um desenho para a resolução formal do gaveto, tendo em conta as condicionantes camarárias. Nesta procura estará presente a insistência por uma solução sem *canto chanfrado*, para o piso térreo, nas fases seguintes do licenciamento. BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.

[409] Será apresentado um aditamento final decorrente das alterações de obra, com alterações pontuais, nomeadamente, na simplificação do desenho dos caixilhos de diversos vãos.

[410] PERRET, Auguste, "Contribution à une théorie de l´Architecture", 1952. Aforismo que acompanha Mário Bonito desde o projecto para o "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", trabalho apresentado ao CODA, 1947, citado parcialmente na memória descritiva. Mário Bonito volta a citar o aforismo na íntegra, na palestra proferida no Póvoa-Cine em 14 de Janeiro de 1956, na abertura da exposição de arquitectura, intitulado "palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Póvoa do Varzim, Abril 1956.

[411] Alínea 8, das "*Condições Especiais de Venda em hasta pública dos talhões nº 2 e nº 3 dos terrenos municipais da rua de Ceuta*", Fiscalização da Repartição de Edificações Urbanas, 14 Outubro 1950.



Esquema nº 4 Composição do alçado principal, *Edifício da Cancela Velha*, Alfredo Viana de Lima, 1957/58

A caracterização arquitectónica a partir da definição de uma grelha que enquadra diversos temas e se desmultiplica em elementos compositivos remete para as duas obras já citadas de Alfredo Viana de Lima.

No caso do edifício da rua Gonçalo Cristóvão,[412] composto pela modulação estrutural, redesenha o plano da fachada com uma grelha saliente e contínua, correspondendo às *varandas-loggias*, que transpõe a variação tipológica das habitações – em duplex no 2º e 3º piso – para a composição do alçado.

A tridimensionalidade da composição do alçado e a relação interior/exterior com a respectiva proporção de cheio/vazio são distintos dos princípios desenvolvidos no caso em análise.

Contudo, será com o *Edifício da Cancela Velha,* na rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha,[413] que o caso em análise revela maior proximidade temática, desde o princípio compositivo à forma como as varandas se inserem na quadrícula base com a respectiva opção de materiais.

"*A concepção, isto é o partido estético, foi sugerida pela estrutura de betão armado, resultando daí uma harmoniosa organização celular em que pequenos prumos de ordem secundária colaboram com o porticado principal dignificando o seu conjunto. Os volumes da construção são acentuados não só pelo jogo das varandas mas também pelo colorido dos materiais, os quais serão cuidadosamente escolhidos, figurando entre eles o tijolo vidrado de cor esverdeada, o granito, o azulejo, etc.*"[414]

Ao contrário do edifício da rua de Ceuta, a grelha afirma-se como uma quadrícula regular, de composição homogénea, que hierarquiza os elementos estruturais, com uma espessura diferente dos elementos compositivos,[415] preenchidos por tijolo vidrado que enquadra os vãos com uma padieira rebocada. A composição assimétrica, com uma modulação desencontrada das varandas salientes, afirma a pendente da rua e distingue os dois gavetos com um pano opaco a preparar a viragem para a fachada existente a manter.

---

[412] Requerimento de licenciamento de 27 Março 1957; licença de construção nº 295, de 19 Junho 1957; ocupação do edifício em Setembro 1958.

[413] Requerimento de licenciamento de 18 Outubro 1955; licença de construção nº 520, de 18 Outubro 1957; ocupação do edifício em Julho 1962.

[414] VIANA DE LIMA, Alfredo, Memória descritiva do projecto de licenciamento, datada de 30 Setembro 1955, referente ao edifício da Rua Rodrigues Sampaio com a Rua Cancela Velha.

[415] Princípio compositivo também presente no edifício da rua Costa Cabral, conforme abordado na análise da obra anterior de Mário Bonito.

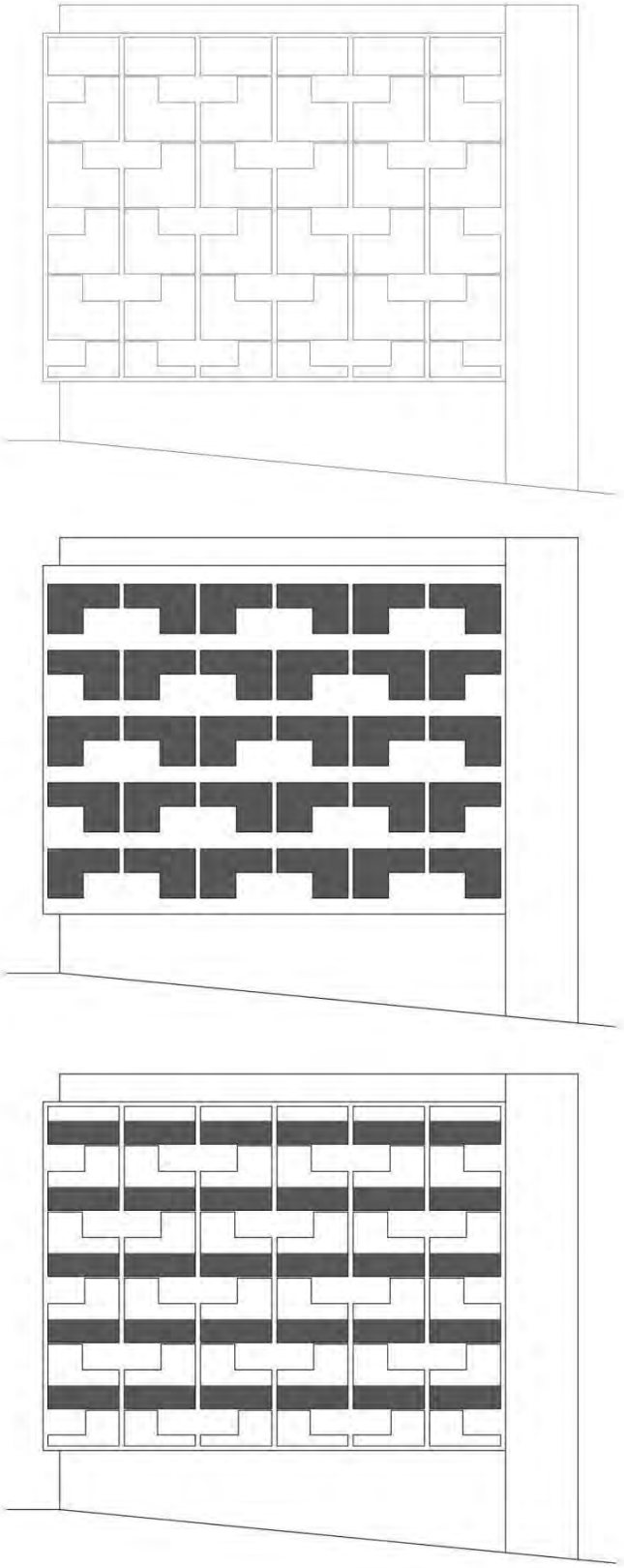


Fig. 348 a 350 Esquemas de composição do alçado principal, diálogo entre elementos arquitectónicos e relação cheio/vazio

A diferença temática está no desenho da quadrícula que, pautada na vertical pelos elementos estruturais, apresenta na horizontal a afirmação das guardas e da linha do peitoril dos vãos longitudinais, contrariando o desenho da quadrícula definido pela laje de piso, como no caso de Alfredo Viana de Lima.

Todos estes elementos são regrados por um traçado geométrico que define uma sequência vertical, com duas linhas de composição – uma superior e outra intermédia[416] –, conforme explicitado nos edifícios da rua do Bonfim, de Mário Bonito, e da rua Costa Cabral, de Alfredo Viana de Lima.

Poderá constatar-se que a importância do módulo estrutural na concepção e composição arquitectónica, com a materialização do edifício, é partilhada entre Alfredo Viana de Lima e Mário Bonito. A afinidade compositiva entre os dois autores remeterá para a matriz referencial comum, de Le Corbusier, na abordagem dos diversos temas, a partir da individualização dos elementos da composição disciplinados por um sentido de conjunto – coerência formal e conceptual.

Contudo, o desenho de Mário Bonito introduz particularidades como a de incorporar a noção da grelha, reinterpretando-a através de uma modulação que se afasta da configuração e representação formal do "*brise-soleil*", normalmente associada ao alinhamento das cotas dos pavimentos, conforme sucede nos edifícios na frente sul da rua de Ceuta. Apesar da volumetria proposta alinhar com a cota das lajes, de acordo com o *Plano de Cérceas*, a não transposição desse alinhamento para o desenho do alçado traduz a sua intenção inicial de autonomia compositiva do edifício na resposta ao gaveto e ao remate do alçado do conjunto da rua de Ceuta. Esta interpretação da grelha expressa o aprofundamento das suas referências e respectivos modelos, ou seja, Le Corbusier está presente em termos temáticos e nos princípios de composição, mas o desenho final resulta de uma procura pessoal, conforme revela a complexidade e densidade do desenho, do alçado principal de Ceuta, que articula e caracteriza os diversos elementos arquitectónicos em diálogo com a relação cheio/vazio, com três níveis de interpretação.

Assim, verifica-se que a composição geométrica estrutura, de forma directa, a solução funcional da proposta, proporcionando e hierarquizando a articulação

[416] Ver Esquema nº 4.

volumétrica do conjunto, apresentando um discurso em continuidade com as suas obras anteriores.

As premissas projectuais das várias versões, do edifício para o gaveto da rua de Ceuta, surgem sempre em compromisso com o *Plano de Cérceas* e com o determinado pelos serviços camarários. O desconforto e descontentamento por este compromisso, que condicionará a afirmação da sua estratégia urbana e respectiva elaboração da proposta, estão presentes numa extensa exposição na memória descritiva. Mário Bonito remete para a necessária liberdade criativa – relação de equilíbrio entre a *razão e o sentimento* no processo criativo – o contrariar o risco de propostas sem experimentação genuína e, no seu caso específico, uma possível falta de clareza e coerência do seu edifício.[417]

"*O aspecto estético dos projectos que resultam de um estudo criterioso, não são na maioria dos casos justificados senão por factores de ordem subjectiva. Isto é, uma vez satisfeitas as regras essenciais da composição, matéria que se presta à crítica e à análise se encarada do ponto de vista da sua aplicação e das suas relações com os materiais que entram em jogo e uma vez que a composição reflecte os fenómenos de ordem funcional do edifício, aquilo que ela tem de pessoal não pode ser objectivamente demonstrado. (…)*

Há ainda a acrescentar que dada a variedade de arquitectos que intervieram nos vários projectos das construções que enchem uma ala de talhão, lógico seria esperar uma certa variedade de expressões e soluções que bem traduzissem a personalidade de cada um destes arquitectos, colocando-os em pé de igualdade para que cada um se exprimisse clara e sinceramente."[418]

A abordagem frontal aos temas arquitectónicos em causa, através de um processo que tenta distinguir o acessório do essencial, neste caso a prevalência da resolução do gaveto e da transição das duas ruas sobre o *tipo de sentido de conjunto* pretendido pelos serviços camarários, caracteriza a sua prática projectual pautada com uma constante afirmação da responsabilidade social do arquitecto na construção da cidade.

---

[417] "*O projecto que submetemos à apreciação da Câmara respeita, considerando como boas as normas rítmicas sobre as quais vem assentando o tratamento estético das fachadas, não lhe cabendo todavia responsabilidade pelos erros que por este lado venham a verificar-se.*", BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.

[418] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.

Parte 4

Experimentação do Moderno

"*O arquitecto português não pode perder tempo à volta de uma plástica e de uma estética fácil e oca, puramente decorativa. Ele caminharia assim para a viciação profissional, incorreria em processos de composições inúteis, em métodos de escolha unilaterais, na só parcial resolução dos problemas contidos na sua tarefa.*"[1]

O objectivo colocado no estudo do percurso e da obra de Mário Bonito, com destaque para o período específico dos anos cinquenta, de forma a compreender e clarificar o seu contributo para o caminho do *moderno*[2] na Arquitectura Portuguesa, questiona não só o seu enquadramento, formação e prática profissional, como também o significado da evolução do seu processo de desenho como instrumento de procura do problema colocado e não simplesmente a procura de uma solução.

As sucessivas abordagens e análises à obra arquitectónica permitiram perspectivar uma interpretação, através da problematização contínua, sobre o significado dos temas principais de desenho/concepção – o contexto, o programa, a composição e a condição artística/social da obra – que Mário Bonito sintetiza através da definição de três *condições "comuns a todos os estados arquitectónicos" – a plástica, os princípios, a filosofia, isto é:*[3]

*"**a plástica**: proporção, cadência, harmonia e ritmo; poesia e música no detalhe e no conjunto tumultuoso*

***os princípios**: as condições permanentes e temporárias*

---

[1] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, nº 505, 22 Maio 1971, p. 3.

[2] *"Como se imune às deslocações da História, a arquitectura portuguesa evoluiu desconforme face às datas canónicas do diagrama moderno. Na quase absurda inocência do seu estatuto entre parceiros europeus, fez-se impura ou heterodoxa, se presente o que convencionalmente se aceita como arquitecturas do movimento moderno. Não só porque cega relativamente ao gesto alterante, mas também porque, nas suas confabulações sobre nacionalidade, tradição ou novo, a exaltação autista e folclorizante da sua realidade colocou-a à margem da modernidade estabelecida e fora do âmbito das suas críticas frontais.",* MENDES, Manuel, "A casa – paisagem doméstica e projecto (moderno, circunstância portuguesa, manifesto portuense – cultura da cidade, sinais de arquitectura)", (1ª publicação 1997), *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo"*, Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 247.

[3] Esta tríade surge, na sua comunicação "Regionalismo e Tradição", na sequência da abordagem das designadas "*Lições da história*", com a análise do significado: do Dolmen – *"Monumento funerário megalítico da Pré-história",* o Templo de Lucsór –*"1300-350",* o Palácio de Ciro - *"525-32 A.C.",* as Catedrais – *"sec. XII"* e as Barragens – "*Idade contemporânea*", expressando a necessidade do enraizamento da arquitectura moderna na História da Arquitectura, como uma evolução natural de "*cada época ou momento histórico*".

a filosofia: *conceito universal do belo, do bom e do verdadeiro, percepção do ideal; conceito eterno e latente, porém gerado na diversidade do espírito em cada época – na moda, nos usos, nos costumes, nos regulamentos."*[4]

Os projectos de Mário Bonito, dos anos cinquenta,[5] apresentam uma coerência conceptual e formal, que afirmam e reforçam o seu rigor de desenho, a partir da identificação do problema colocado e respectiva formulação de um princípio de intervenção, assente numa lógica disciplinada pela interpretação das condições físicas e simbólicas do contexto e do programa/encomenda. As propostas assentarão num vocabulário de sintaxe moderna que integra o progresso e a inovação das áreas técnicas complementares – a industrialização da construção – através do uso da composição abstracta/geométrica –, traçados reguladores e métrica conceptual – reinterpretando a sua relevância social, ou seja, a condição e o significado do homem e da célula habitacional na construção da cidade.
A arquitectura como actividade artística e fenómeno social.

Este *modus operandi* e entendimento da área disciplinar da arquitectura será compartilhado com grande parte dos arquitectos na defesa da arquitectura e urbanismo moderno, sobretudo, os que partilhavam o quotidiano da EBAP/ESBAP e integravam a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), no Porto ou participavam nas reuniões da UIA e no grupo CIAM-Porto, liderado por Alfredo Viana de Lima. O papel dos arquitectos no Norte, na parte final dos anos 40, será reconhecido pelo meio artístico e arquitectónico com relevo para a notícia, na secção dos *Ecos e Comentários*, da *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, de Janeiro de 1948, sobre *Um Novo Congresso dos C.I.A.M.*, onde refere "*E como temos conhecimento de que se esboça no norte do país, entre os arquitectos e urbanistas de espírito aberto aos problemas do nosso tempo, um movimento de adesão a tais princípios, propomo-nos prestar o nosso concurso a*

[4] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição" comunicação no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho 1948, Op. Cit., p. 43.
[5] O trabalho do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* será a primeira proposta a apresentar esta coerência conceptual e formal, revelada e aprofundada nas obras dos anos cinquenta, ao contrário da habitação unifamiliar no Lugar da Rechousa.

tão louvável iniciativa, divulgando, na medida do possível, os ideais e os trabalhos dos C.I.A.M.".[6]

Poderá, ainda, referenciar-se outro momento na mesma revista, um ano depois, com um texto de Ernesto N. Rogers, intitulado *Aos estudantes de arquitectura*[7] seguido pela publicação, de forma destacada, de parte das conclusões do 1º congresso dos CIAM, de 1928, onde se incentiva o papel social do *arquitecto moderno* na formação e qualificação da sociedade. "*É indispensável que os arquitectos exerçam influência sobre a opinião pública e lhe dêem a conhecer os meios e os recursos da nova arquitectura. O ensino académico perverteu o gosto do público e a maior parte das vezes os problemas autênticos da habitação não chegam mesmo a ser postos.*"[8]

Mário Bonito participará, e será determinante, em várias frentes nesta acção de "*contribuir para a valorização do individuo e da sociedade portuguesa*",[9] evocando as transformações que as gerações de arquitectos modernos, sobretudo as vanguardas entre as duas guerras, implementaram nas respectivas sociedades e que estavam ainda ausentes da realidade portuguesa. Esta acção será desenvolvida sem perder a noção dos conceitos contraditórios inerentes ao papel do *arquitecto moderno* – o de técnico e o de artista, ou seja, informada

---

[6] "Iniciaremos, assim, já no próximo número, a apresentação da célebre «Carta de Atenas», documento histórico onde se lançaram as bases do Urbanismo Moderno, os fundamentos da renovação dos aglomerados urbanos, com uma precisão e uma clarividência que os anos e a experiência se têm encarregado de acentuar." *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, 2ª série, nº 19, Janeiro 1948, p. 23. Neste número será, também, destacado um texto, intitulado "Porto", na p. 5, sobre a visita de um grupo de arquitectos de Lisboa ao Porto, durante três dias, que constituirá "uma «inesperada» lição de arquitectura contemporânea". Estas visitas prolongar-se-ão para os anos 50, em que o edifício do Ouro será uma das obras referenciadas e visitadas.

[7] Texto corresponde a uma carta publicada como artigo no número de Setembro de 1946 da revista *Domus*, da qual E.N. Rogers foi director até 1948, onde afirma *"O nosso problema é mais precisamente este: encontrar a lei na liberdade, encontrar um estilo fora de qualquer condicionalismo formal: estabelecer, por exemplo o equilíbrio sem submeter a vida aos esquemas da simetria nem de outras figuras abstractas, nem iludir-se, pelo contrário, com a suficiência das soluções técnicas: criar sempre a relação exacta entre a utilidade e a beleza: a arquitectura tende para a síntese."*

[8] "A arquitectura e a opinião", extracto do 1º congresso dos CIAM, Junho de 1928. *Arquitectura - Revista de Arte e Construção*, 2ª série, nº 28, Janeiro 1949, p. 8. Número organizado pelos arquitectos Manuel Barreira, Victor Palla e Bento d´Almeida.

[9] *Objectivos do O.D.A.M. – 1947*, in BARBOSA, Cassiano, Op. Cit., p. 19.

pelos valores do operativismo técnico e do humanismo,[10] na procura do equilíbrio entre a racionalidade (razão) e a emoção (sentimento), condição que a Bauhaus compreendeu e aprofundou.[11]

Como escreveria Ignasi de Solà-Morales, "*La arquitectura moderna se articuló, por una parte, a partir del paradigma de la racionalidad técnica y, por otra, de la expresión de los sentimientos y emociones del arquitecto como interprete de los deseos y esperanzas de la sociedad.*

Criterios de racionalidad técnica basados en la eficiencia, el ajuste entre necesidades y recursos, el conocimiento analítico de dichas necesidades y el avance de las posibilidades materiales de darles respuesta, estuvieron, en mayor o menor grado, acompañados de la exigencia de que la arquitectura, al igual que el arte en todas sus dimensiones, debía ser expresión del espíritu del tiempo, manifestación de anhelos y objetivos de justicia, igualdad y solidaridad, así como búsqueda de una feliz armonía entre la vida individual y colectiva en las aglomeraciones sociales constituidas por las ciudades."[12]

Mário Bonito irá incorporar no seu percurso cívico e na sua arquitectura um aprofundamento da harmonia entre o *individual e o colectivo*, ou seja, o sentido colectivo *da tarefa do arquitecto*, desmultiplicando-o para outros campos de acção, sem perder a sua identidade artística e condição culta. A militância desta

---

[10] GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, (publicado in *Artforum*, vol. 17, 6, Fevereiro 1979), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG mínima, 2009, p. 13.

[11] Como escreveria Siegfried Giedion, em 1923, sobre a Bauhaus: "(…) *se ha de poseer una fuerza mayor de lo normal para buscar impertérritamente las nuevas bases de formalización, necesarias si alguna vez ha de conseguirse una reconciliación entre los impulsos artísticos del hombre y la industria. En nosotros existe una dualidad insoportable, cuyos orígenes se remontan a comienzos del siglo pasado. Si queremos volver a realizar manifestaciones independientes no puede ser que reneguemos de la máquina y nos convirtamos en bucólicos nostálgicos. Esto conduce inevitablemente a una dualidad destructiva que, por un lado, se enquista en los sentimientos del individuo haciéndolo infructífero y, por el otro, tiene como consecuencia la actual independencia entre la maquina y el campo de formalización artística: el artista, educado para ser genio, vive en su espacio sin oxigeno; con independencia de ello transcurre la vida según otras leyes y entierra al que se resiste, mientras que ella misma cada vez se vuelve más plana y exangüe. En esta disonancia quiere intervenir el Bauhaus y preparar al hombre, con talento para la forma, para la vida, aspirando a incorporarlo a ella, en vez de cortarle las alas colocándolo debajo de la campana de vidrio de una ideología que destruye la verdadera vida.*" GIEDION, Sigfried, "Bauhaus y Semana del Bauhaus en Weimar", (originalmente "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar" in *Werk*, Winterthur, 1923) in *Escritos Escogidos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, p. 52.

[12] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "práticas teóricas, práticas históricas, práticas arquitectónicas", (Publicado originalmente in *Zodiac*, 21, Dez. 1999) *Inscripciones*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 257.

tarefa colectiva,[13] que será uma das características marcantes e provavelmente fundacional da futura Escola de Belas-Artes do Porto,[14] construir-se-á, a partir dos anos 50, no quotidiano portuense, entre os exercícios académicos que incluíam programas ou temas associados à realidade portuguesa e os momentos de abertura da Escola à comunidade – Exposições Magnas e Exposições Extra-escolares dos alunos. Este sentido *colectivo* articulado com a importância de uma acção ética no exercício da profissão, será interpretado e aprofundado, mais tarde, por uma das figuras dos anos sessenta no ensino da ESBAP, Octávio Lixa Filgueiras[15] com a apresentação da sua dissertação, em 1962, intitulada *Da Função Social do Arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*.

Mário Bonito, considerando a arquitectura como *actividade artística ao serviço da sociedade,* transportará esta responsabilidade cívica – tarefa do arquitecto mas também do artista – para outras áreas disciplinares onde a *Arte* estará ao serviço do progresso da cultura portuguesa.
A sua experimentação em, pelo menos, duas áreas paralelas à arquitectura – o cinema e o teatro – contribuiu para a construção e sedimentação de uma metodologia de intervenção, ou seja, como problematizar as questões em causa e formular uma proposta consequente à sua resolução ou interpretação. Estas duas áreas possibilitaram um espaço específico de (in)formação permitindo a

---

[13] *Tarefa* partilhada pelos arquitectos modernos portuenses e pelos jovens arquitectos influenciados pela pedagogia de Carlos Ramos na EBAP/ESBAP.
[14] O culminar da inquietação que a *Escola* vivia, e a abertura que procurava desde os anos 50, terá como momento determinante o 25 de Abril de 1974, com a intervenção e participação no quotidiano político e social portuense dos docentes e discentes da ESBAP, *Escola na rua,* em apoio a acções cívicas e profissionais, nomeadamente no plano disciplinar através das brigadas SAAL.
[15] Octávio Lixa Filgueiras, mais novo um ano do que Mário Bonito, ingressa para o curso de Arquitectura da EBAP em 1942 e termina em 1949, apresentando uma tese teórica ao CODA, intitulada "Urbanismo: Um tema Rural", em 1954, abrindo caminho a "um ciclo de trabalhos de grande importância" na aproximação e análise da realidade portuguesa, como os trabalhos apresentados ao CODA de Arnaldo Araújo, José Dias, Sergio Fernandez, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida. Ingressa como docente na ESBAP em 1957 e inicia a experiência de inquéritos urbanos nos trabalhos académicos, no ano lectivo de 1961/62. Apresentação de dissertação, intitulada *Da Função Social do Arquitecto – para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada,* para o concurso ao lugar de Professor do I Grupo da ESBAP (Arquitectura), em 1962. In *Desenho de Arquitectura, Património da E.S.B.A.P. e da F.A.U.P.*, Porto: Universidade do Porto, 1987, p.100.

abordagem de temas contemporâneos com actualidade, pertinência e profundidade. [16]

Será de realçar que as duas associações com as quais colaborou, de forma activa, constituíram espaços fundamentais de *cultura e formação cívica* onde se pretendia, não só a transmissão de conhecimento, mas a sua produção como forma de influenciar as gerações futuras. Será neste campo que se enquadra a pertinência do tema da criança no percurso de Mário Bonito com uma comunicação dedicada ao tema no 1º Congresso Nacional de Arquitectura e a consequente acção no Cine-Clube, na Secção Infantil e na produção de peças para *O Teatro mais pequeno do Mundo*.

As intervenções nestas duas áreas artísticas, conforme já abordado, consistiram em sucessivas análises objectivas das obras e pensamento de outros criadores, singulares na sua área disciplinar, a partir da escolha dos temas, sua composição, coerência conceptual/formal e capacidade técnica de execução e de comunicação.

Estas abordagens estudaram as obras de: Fritz Lang, John Ford, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Nicholas Ray, John Houston, Norman McLaren, Jean Renoir, Roberto Rosselini, Vittorio de Sica, Frederico Fellini, Vincente Minnelli, Alberto Lattuada, Alain Resnais, Akira Kurosawa, Manoel de Oliveira e o pensamento de Henri Matisse, Jean Cocteau, sem esquecer o ritmo e o sentido de composição do musical com Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, e da comédia de Abott e Costello, Charles Chaplin, Harold Lloyd, ou a banda desenhada das várias escolas europeias e americanas, entre outras.[17] As sessões especiais, dedicadas a temas específicos, como *a dança no cinema,* eram elaboradas ao pormenor, articulando várias expressões artísticas, com um

[16] É de salientar que o seu gosto e conhecimento por outras áreas artísticas/culturais como, por exemplo, pela música, aliás partilhada e discutida com o seu pai, um reconhecido melómano, não são considerados nesta abordagem tendo em conta que Mário Bonito não produziu matéria específica e/ou de forma continuada. Donde, considera-se que estas outras actividades ou interesses, apesar de fundamentais na formação do seu carácter, devem ser entendidas como gostos/ocupações paralelas, como outros arquitectos cultivavam ou tinham o gosto pessoal pela fotografia (Viana de Lima), música, arqueologia (Rogério de Azevedo) ou coleccionismo de arte antiga (Fernando Távora), etc.

[17] Mário Bonito terá outros autores de referência como Luchino Visconti ou Orsen Wells, entre outros, contudo, esta listagem corresponde ao levantamento dos autores cujas obras foram exibidas nas sessões do Cine-Clube do Porto acompanhados por palestras e/ou textos críticos. Ver listagem completa Volume 2: anexo - Evocação da circunstância.

texto ou estudo sobre o tema, uma selecção de trechos de filmes a exibir e música gravada, normalmente erudita, para explicitar e aprofundar o tema. A complementaridade entre o *texto*, o *som* das peças musicais e as *imagens* dos filmes, com o objectivo único de propiciar aos cineclubistas uma visão completa e informada, revela a sua visão pluridisciplinar e universal do saber e da cultura.
No campo do desenho, a participação na elaboração e concepção gráfica dos *programas* exercita e afirma as suas referências compositivas de assimetria, tensão e movimento, inspiradas nos trabalhos e ideias difundidas pelas vanguardas artísticas, nomeadamente, o grupo neoplástico *De Stijl* e o purismo francês encabeçado por Le Corbusier.
Na área do teatro, estas abordagens também foram mais além do que textos críticos sobre temas ou peças, com uma participação efectiva no processo de criação e produção dos espectáculos. As suas intervenções, na tradução de textos, no trabalho de encenação e na concepção dos figurinos e da cenografia serão realçadas, pela crítica especializada, pela sensibilidade na compreensão e interpretação dos temas principais que caracterizam as peças, sobretudo, com destaque para a cenografia. O trabalho cenográfico capta e transmite o significado da peça através da interpretação do ambiente físico e psicológico presente no texto e revelado pela respectiva encenação. O exercício de interpretar ou sintetizar um tema, com um reduzido número de elementos, de forma a criar o ambiente cénico pretendido, reforça a sua capacidade de leitura, ao destrinçar o essencial do acessório, e de formular uma interpretação ou resposta sintética e coerente.
Esta análise e reinterpretação sistemática da obra e pensamento de outros autores, de diversas proveniências e *escolas*, constituirão uma fonte determinante para, não só informar e motivar a evolução de vários temas compositivos do seu processo de desenho – acto de projectar, forma de pensar –, como ainda na construção e verificação de uma metodologia de análise e apreensão das condições e significado de um objecto ou realidade.

A este propósito, o relato da visita de Alexander Calder ao estúdio parisiense de Piet Mondrian, em 1930, exemplifica a importância que o quotidiano – a leitura

cuidada e atenta do que nos rodeia – poderá exercer na formação artística[18] e, neste caso concreto, como personificar um momento decisivo de reflexão ou viragem na evolução da sua obra:

"*Mondrian lived at 26 rue de Départ. (...) It was a very exciting room. Light came in from the left and from the right, and on the solid wall between the windows there were experimental stunts with colored rectangles of cardboard tacked on. Even the victrola, which had been some muddy color, was painted red.*

I suggested to Mondrian that perhaps it would be fun to make these rectangles oscillate. And he, with a very serious countenance, said: 'No, it is not necessary, my painting is already very fast.'

This visit gave me a shock. A bigger shock, even than eight years earlier, when off Guatemala I saw the beginning of a fiery red sunrise on one side and the moon looking like a silver coin on the other.

This one visit gave me a shock that started things.

Though I had heard the word modern before, I did not, consciously, know or feel the term abstract. So now, at thirty-two, I wanted to paint and work in the abstract. And for two weeks or so, I painted very modest abstractions. At the end of this, I reverted to plastic work which was still abstract."[19]

Alexander Calder explicará mais tarde que a grande influência desta visita será o ambiente do estúdio, ou seja, a forma como a sua caracterização incorporava os seus princípios compositivos tornando o espaço extensão da própria obra de Piet Mondrian. Este tipo de experiências entre pintor e escultor terá também tradução, no contexto português, entre arquitectos e com as outras artes, sobretudo, no ambiente dos anos 40 e 50, tendo em conta os condicionalismos impostos pelo enquadramento ideológico do regime político.

---

[18] No panorama artístico parisiense dos anos trinta, a visita aos estúdios de outros artistas apresentava-se como parte do processo de aprendizagem e actualização/divulgação das diferentes formas de interpretar a nova estética ligada às correntes pictóricas e escultóricas de vanguarda. Alexander Calder, entre 1929 e 1930, conhece e convive com um grande número de artistas que exploram a linguagem moderna da abstracção: Joan Miró, Man Ray, Jules Pascin, Foujita, Fernand Léger, Jean Arp, Frederick Keiseler e Piet Mondrian.
No plano nacional, a partir dos anos 40 mas sobretudo nos anos 50, o ambiente vivido no Porto entre o espaço pedagógico particular da Escola de Belas-Artes e outras instituições ou organizações, como os Fenianos, o Ateneu Comercial, o Círculo de Cultura Musical, o Cine-Clube (criado em 1948), o Teatro Experimental (criado em 1953) será de intercâmbio de experiências variadas, desde exposições a recitais de poesia ou prosa, substituindo-se à formação académica e oficial do Estado.

[19] CALDER, Alexander, citado por MARSHALL, Richard, *Alexander Calder Sculpture of the Nineteen Thirties*, New York, Whitney Museum of Modern Art, 1987, p. 5.

O sentido oficinal na transmissão de conhecimento e saber técnico, que fará parte da experiência pedagógica desenvolvida na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a partir dos anos 40, incorpora este *quotidiano do atelier*, intensificando não só a gradual abertura da escola aos problemas reais da sociedade, como ainda a transferência das preocupações e respectivos trabalhos profissionais para o espaço da aula, ou mesmo, a transposição da aula para o atelier.

A *escola-atelier*,[20] que privilegia o *métier do modo de fazer* sobre a construção de um corpo teórico, terá na *observação do outro* o seu processo preferencial de aprendizagem, cumprindo a tradição das *Beaux-Arts*, aprendendo fazendo, isto é, *observar, compreender e repetir*. Contudo, o lema de Carlos Ramos, *máxima liberdade, máxima responsabilidade*, poderá ser entendido, para além do seu *significado cívico ou ético*, como forma de questionar a irrelevância do simples acto de *repetir sem reflectir*, substituindo-o pela procura de um caminho que *interpreta* o significado do observado de forma consciente e disciplinar. Esta interpretação das palavras de Carlos Ramos estará obrigatoriamente associada à consequente *evocação de liberdade* para o próprio processo projectual, conforme Mário Bonito enfatiza nos seus textos e faz notar Ernesto N. Rogers, em 1946: "*O nosso problema é mais precisamente este: encontrar a lei na liberdade, encontrar um estilo fora de qualquer condicionalismo formal: estabelecer, por exemplo o equilíbrio sem submeter a vida aos esquemas da simetria nem de outras figuras abstractas, nem iludir-se, pelo contrário, com a suficiência das soluções técnicas: criar sempre a relação exacta entre a utilidade e a beleza: a arquitectura tende para a síntese*".[21]

O processo projectual como a sedimentação de *modos de fazer* seleccionáveis perante uma dada problemática será o caminho preterido, como se começará a verificar na apresentação dos trabalhos ao Concurso para Obtenção do Diploma

---

[20] Este termo perdurará no tempo, sendo recorrentemente utilizado nos anos 70 e, sobretudo, nos anos 80, pelo colectivo dos docentes e discentes, para caracterizar o *modus operandi* do quotidiano que estará, também, associado ao facto do aluno complementar a sua aprendizagem com a prática profissional, durante o seu percurso académico, integrando um *atelier* normalmente de um docente da escola. Este termo será, também, utilizado por Jorge Figueira na sua dissertação intitulada *Escola do Porto: um mapa critico,* Coimbra: e|d|arq, 2002.

[21] ROGERS, Ernesto N. "Aos estudantes de arquitectura", (1946), in *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, 2ª série, nº 28, Janeiro 1949, p. 8.

de Arquitecto, na EBAP, já a partir do final dos anos 40, do qual a proposta do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* faz parte.

As palavras de Ernesto N. Rogers são absolutamente inequívocas, nos anos 40 e 50, sobre a liberdade necessária no acto criativo e como o processo criativo deve integrar uma leitura informada e aprofundada do processo de desenho, como no caso dos mestres modernos:

"*Quando projectam uma casa ou uma cidade, Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier (…) o que fazem é extrair da verdadeira realidade que os rodeia uma réplica concreta ao problema inerente.*

A sua coerência e unidade de estilo são asseguradas pela coerência e unidade do método. Eis o motivo por que defendem o seu trabalho tão vigorosamente, pois que – acreditam em algo mais do que a beleza – assim é justo, honesto, lógico e verdadeiro."[22]

Poder-se-á articular esta consideração com as palavras de outro protagonista, de uma outra área artística, onde o processo criativo, também, *extrai da verdadeira realidade* a sua expressão artística.

A partir do acto de *ver as coisas na sua verdade*, primeira condição para o processo criativo, a importância *de observar* como forma de filtrar a informação que nos rodeia ou compreender o problema colocado será determinante, permitindo, assim, a sua respectiva (re)interpretação, conforme observa Henri Matisse:

"*É um primeiro passo para a criação ver as coisas na sua verdade, e isto supõe um esforço contínuo.*

Criar é exprimir o que se tem em si. Todo o esforço autêntico de criação é interior. Haveria ainda que alimentar o sentimento, o que se faz com a ajuda dos elementos que se tiram do mundo exterior. Aqui intervém o trabalho, pelo qual o artista incorpora, assimila gradualmente o mundo exterior, até que o objecto que desenha se tenha tornado uma parte de si próprio, até que o tenha em si e possa projectá-lo na tela como sua própria criação."[23]

---

[22] ROGERS, Ernesto N., *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres,* 1956 (tradução de Sílvia Viana de Lima), Porto: Edições CIAM Porto, 1960, p. 15 e 16.

[23] MATISSE, Henri, "Há que ver toda a vida com olhos de criança" (1953), *Escritos e Reflexões sobre Arte*, (1ª publicação 1972), Editora Ulisseia, p. 329.

Aqui, *o ver na sua verdade* poderá ser interpretado como não só a observação atenta, mas ainda o estudo aprofundado ou análise objectiva de temas e situações de forma a permitir uma futura resposta, não só informada mas, sobretudo, culta, ou seja, *exprimir o que se tem em si*.

Poderá considerar-se que este método de aprofundamento do desenho, que valoriza o processo analítico de compreender os pontos *fortes e fracos da arte de fazer* dos outros,[24] permitiu a Mário Bonito desenvolver uma original capacidade de observação, selecção e análise, com a consequente formulação da resposta, bem presente na sua obra arquitectónica.

Esta abertura ao exercício de outras actividades artísticas não significará que aborde na sua obra arquitectónica a *integração das três artes*, através da colaboração com artistas plásticos, como sucedia com os arquitectos modernos na altura.[25] Pelo contrário, a relação das artes com a sua arquitectura será exclusivamente formativa e complementar em termos metodológicos e de aprofundamento dos conceitos teóricos, sobretudo informados pela arte abstracta,[26] assumindo a criação arquitectónica como um processo assente em disciplinas diversas e com propósitos distintos.

A síntese das artes estará no próprio exercício do projecto através da proporção dos espaços, da escala dos volumes, da expressividade dos materiais e,

---

[24] No caso de Mário Bonito, este estudo sistemático estará, não só associado à arquitectura, como ainda às áreas do cinema e do teatro, com um aprofundamento da dimensão arquitectónica e social nas várias expressões e tendências artísticas. Não será irrelevante para todo o processo de aprendizagem a importância das artes plásticas na experimentação e consolidação do *moderno*.

[25] São vários os edifícios que apresentam a cooperação entre autores das três artes, integrando esculturas, frescos ou painéis de baixos-relevos em áreas de destaque. Os exemplos paradigmáticos são obras de Artur Andrade como o Cinema da Batalha, de 1946, com fresco de Júlio Pomar e baixo-relevo de Augusto Gomes, ou o Café Rialto, de 1944, com esculturas e painéis de Abel Salazar, Dórdio Gomes e Querubim Lapa, e as obras de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, com destaque para a Fábrica da Companhia Portuguesa das Sedas Artificiais, no Porto, de 1943, com dois elementos escultóricos de Augusto Gomes, e o edifício da rua de Ceuta, de 1950, com o painel de Augusto Gomes.

[26] Como observará Alvar Aalto, em 1948, a discussão sobre o contributo das três artes no processo projectual terá maior pertinência e estará mais próximo da essência do problema se for colocada a questão da influência ou intercâmbio entre a arquitectura e a arte abstracta, tendo em conta a necessidade objectiva da arquitectura dar resposta aos problemas da sociedade.
"*En primer lugar, las formas artísticas abstractas han supuesto innegablemente, aunque sea por vía indirecta, nuevos impulsos para la arquitectura de nuestro tiempo. Y por otra parte, la arquitectura ha aportado material al arte abstracto. Estos dos campos del arte se han influido alternativamente uno al otro. Así pues, incluso en nuestra época, las artes tienen una raíz común, y eso ya es mucho.*" AALTO, Alvar, "La Truta y el Torrente de montaña", *Domus*, vía Arkkitehti nº 7/10, 1948, in SCHILDT, Goran, *Alvar Aalto: De palavra y por escrito,* El Escorial: El Croquis Editorial, 2000, p. 148.

sobretudo, na coerência formal do discurso arquitectónico dos seus edifícios, ou seja, a sua poética arquitectónica.

Neste sentido, a extensão da sua intervenção e produção criativa nas áreas do *cinema de autor* e no *teatro experimental* permitiram complementar, em termos instrumentais, a sua formação de arquitecto na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e consequente experiência como assistente de Carlos Ramos.

Esta condição particular poderá ser interpretada como um dos suportes para, num curto período de tempo, conceber obras de singular coerência formal tendo em conta a evolução da sua resposta, informada pelos CIAM, na interpretação morfológica da cidade do Porto, ou seja, na construção do desenho de compromisso.

A assumida complementaridade formativa mas distinção disciplinar entre a arquitectura e as outras artes assenta, para Mário Bonito, num dos valores permanentes do exercício da arquitectura – a preocupação do homem em resolver os problemas *contidos na sua condição de existência*.

"*A preocupação dominante do homem, desde as mais remotas idades até à actualidade, foi a de resolver concreta e eficazmente os problemas contidos na sua condição de existência, isto é, de luta aberta contra as impiedosas leis da Natureza. Destruindo para reconstruir em novos moldes, usando métodos e processos inéditos, por vezes muito experimentais, arrepiando caminho e tentando novos rumos o homem foi modificando as realidades da vida.*"[27]

Mário Bonito desejava e acreditava na transformação do seu tempo, mas só através do exercício da sua prática projectual articulada com a responsabilidade social do arquitecto e do cidadão, tanto no desempenho das suas funções como na vivência do seu dia-a-dia, conforme a lição dos mestres da arquitectura moderna.[28]

---

[27] BONITO, Mário, "A universalidade na Arquitectura", Op. Cit. Esta citação refere-se à sua fase de Lisboa, onde o exercício da arquitectura em termos de desenho ainda está por confirmar com registos objectivos, mas a escrita, através de dois artigos de jornal de 1971, continua a afirmar as ideias expressas nos primeiros textos de 1947/48.

[28] "*Para estes homens, (Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier) o problema da coerência do pensamento e da acção impunha-se de tal maneira que a própria actividade artística resumia-se ou identificava-se com as suas funções como homens: eles vivem, lutam, sofrem e sacrificam-se pela arquitectura; nunca distinguem os problemas da forma do conteúdo, tanto nos seus trabalhos (como era de esperar na obra de qualquer artista inteligente) como nas suas vidas. Não que considerem a vida como uma obra de arte, (…) pelo contrário, consideram a obra de arte como uma parte vital da existência e nela põem todas as suas aspirações morais, sociais e muitas vezes mesmo políticas.*"[28] ROGERS, Ernesto N., Op. Cit., p. 13.

A sua obra, escrita e desenhada, assumirá *uma herança de continuidade*, desde cedo, através de uma leitura específica da experiência do Movimento Moderno informada pelas necessidades objectivas da população e da sociedade, o carácter do seu *habitat* e sentido de *identidade*. Ernesto N. Rogers, num artigo na *Casabela continuitá*, em 1956, aponta este processo como um caminho possível para o futuro da arquitectura.

"Outrora nós havíamos compreendido que estes grandes artistas (Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier) não tinham transmitido um manual útil, nem um código, nem um dogma, nem nada definido «a priori», mas, pelo contrário, a força de um método que nós duvidamos que se perpetuasse na contínua mudança da existência – outrora teríamos de compreender tudo isto – achamos que o verdadeiro arquitecto não é um elegante elaborador de formas de variados gostos, mas antes um moralista cuja tarefa é aumentar a alegria da vida e dela extrair os símbolos necessários para lhe dar forma.

Assim, enquanto os nossos mestres nos deram um exemplo da luta e a iniciaram em nome da humanidade, nós teremos de ir adiante com a luta das fileiras, ombro a ombro com outros homens; se o estandarte do nosso predecessor traz a legenda «avant-garde», a nossa bandeira deve dizer «continuidade»."[29]

Neste processo transparecem dois temas-chave: a noção constantemente actualizada do Tempo e do Lugar como veículos de uma *posição culta* na resposta aos problemas do homem no seu quotidiano.

O tempo como chave na leitura, estudo e consequente compreensão e apreensão do passado e do presente para melhor responder às problemáticas actuais projectando o futuro, sem a *perpetuação das formas do passado*.[30]

Mário Bonito acreditava que só se pode dar uma resposta cabal aos problemas actuais com uma completa compreensão das opções do passado, enquadradas numa perspectiva de *progresso* através de uma *experiência-vivência*[31] – de forma a projectar o futuro.

---

[29] ROGERS, Ernesto N., Op. Cit., p. 18 e 19.

[30] BONITO Mário, "Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista", *Lusíada – Revista Ilustrada de Cultura*, Volume 2, nº 8, Maio 1956, p. 265.

[31] A actualidade das suas referências arquitectónicas – utilização do *Modulor* (1943/50), a Unidade de Habitação de Marselha (1947/53), a revisão do discurso dos CIAM (entre guerras) com os temas do *habitat* e *identidade local* – no cinema e teatro são reflexos do quotidiano informado e culto.

O lugar será sempre a *condição* do Porto, do País periférico, mergulhado num regime, numa sociedade condicionada pela opressão das ideias e da livre expressão, através de um regime político defensor da estagnação cultural, de revivalismos contrários ao progresso, ou seja, que alimenta a ignorância de um povo e de uma *nação* e os seus sistemas de produção e industrialização.[32] Mas estará também presente o Porto como *habitat,* com características urbanas e formas de habitar particulares, com uma *identidade* que será a matéria-prima informada pela história da cidade, seus edifícios e a memória individual e colectiva das vivências quotidianas.[33]

Assim, "*a arquitectura como expressão cultural e como forma de arte deve evoluir naturalmente e não pode ser guiada, nem por éditos nem por dogmas.*

O desenho – desenho do nosso tempo – não traz estilo. Traz solução de problemas modernos em termos modernos".[34]

Este diálogo volta a evocar a Arquitectura na sua *condição de arte, arte com função social,* unicamente possível, através da construção de um ténue equilíbrio entre *o sentimento* e *a razão*.

A introdução de Christian Norberg-Schulz em "*Architecture: Presence, Language and Place*" afirma a importância desta dicotomia – entre a razão e o sentimento – na leitura e compreensão do processo criativo/projectual e respectiva obra

---

[32] Regime político empenhado em impor uma "*moral de (re)educação, de regeneração colectiva e individual, da qual resultaria, pela acção do Estado nos vários níveis das sociabilidades públicas e privadas, o moldar desse especial «homem novo» do salazarismo, (…) vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida, redefinindo e subordinando o particular ao império do «interesse nacional».(…) Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro «espirito da Nação», haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e politicas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto para servir a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de «ambições doentias» e «antinaturais» e satisfeito com a sua honrada modéstia".* ROSAS, Fernando, Op. Cit., p. 1037.

[33] Mário Bonito projecta e constrói seis edifícios, cinco na zona oriental da cidade do Porto onde sempre viveu, isto é, nas imediações da Praça das Flores, Campo 24 de Agosto e Avenida Fernão de Magalhães e um no centro da cidade próximo do seu escritório na Praça Filipa Lencastre.
Na parte oriental: **Edifício de habitação plurifamiliar** (1948/50), Rua Aires de Ornelas; **Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (1951/55), Rua Fernandes Tomás; **Edifício de habitação bifamiliar** (1954/61), Rua Coutinho de Azevedo; **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** (1954/57), Rua do Bonfim e Rua António Carneiro; **Habitação unifamiliar: Alfredo Guimarães** (1955/58), Avenida Fernão Magalhães; No centro da cidade: **Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio,** (1955/58), Rua de Ceuta e Rua José Falcão.

[34] BONITO, Mário "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Póvoa do Varzim, Janeiro de 1956.

arquitectónica moderna. Referenciada com as vanguardas e os respectivos protagonistas, evidencia a sua experiência e relação pessoal com Sigfried Giedion,[35] que considerava condição obrigatória para o arquitecto pertencer e perceber o *mundo moderno:* "*primeiro passar pelo buraco da agulha da arte moderna*".[36] Verifica-se, com destaque, a relevância de uma formação e cultura artística multidisciplinar como o único caminho para assimilar a condição de uma vivência, percurso e obra com o *compromisso do moderno*.[37]

Para Christian Norberg-Schulz:

"*Modern architecture was thought of as ART, and its goal was to heal the «fracture between thought and feeling» that sinks its roots as far back as Descartes, with his statement, «I think, therefore I am». This fracture implies limiting thought to the field of mathematics or the quantifiable, while reducing the scope of emotion to the areas of taste or subjective enjoyment. This rigid stance replaced earlier attitudes, in which explanation and meaning were unified in the totality of comprehension. (…) To find a way of healing the fracture between thought and feeling, then, we must trace our way to the origins of «functionalism», since a truly functional artwork cannot fail to satisfy our feelings as well."*[38]

Esta ideia será reforçada pelo próprio Sigfried Giedion, numa carta a Le Corbusier, em Fevereiro de 1941, após a publicação de "*Space, Time and Architecture*": "*En alrededor de 600 páginas he intentado demonstrar de una vez que en el campo del pensamiento (thinking) y en los dominios del sentimiento (feeling) – pintura, arquitectura, construcción, urbanismo, ciencia – existe lo que yo llamo: «identity of methods», una identidad en los métodos de la que no hemos apercibido hasta ahora. El desastre de nuestra época consiste en que el sentiemento de los representantes gubernamentales, (…) ha quedado atrasado*

---

[35] "*During my studies in post-war Zurich, it was my very good fortune to take a course in history of modern architecture from Sigfried Gideon. He introduced me to the fundamental principles of modernism, as well as to a number of the most important artists of the period. And if I describe them as artists, that is because here we were dealing with ART.*" NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language and Place*, Milano: Skira editore, 2000, p. 7.

[36] *"(…) first passing through the eye of the needle of modern art."*, Sigfried Gideon citado por NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language and Place*, Op. Cit., p. 7.

[37] "*And so he (Sigfried Gideon) would take us with him to Paris, where we went to see not only Corbusier, but also Brancusi, Giacometti, and the lovely Nina, widow of Kandinsky. All this was rounded out by my initiation in the literature of James Joyce, whom Frau Gideon was studying at the time, and my own personal study of twelve-tone music of Arnold Schonberg.*" NORBERG-SCHULZ, Christian, Op. Cit., p. 7.

[38] Ibidem.

respecto a la educación del campo del «thinking». He intentado, en fragmentos solamente, la comparación de los métodos del «feeling» y del «thinking»."[39]

Sem a *noção do moderno,*[40] estas leituras não traduzirão o objectivo principal do processo de desenho: a interpretação e o significado das permanências na compreensão e dimensão do tempo e do lugar, em que se vive, para a sua respectiva transformação e evolução, ou seja, "*um encontro problemático entre as dimensões ontológicas e estéticas no processo de construção de uma relação do homem com o tempo*[41] *através da arquitectura*".[42]

Conforme alerta Eduardo Lourenço, "*a modernidade, o ser moderno, não reside tanto numa certa situação temporal em relação com a história, o facto de estarmos no presente, mas numa atitude espiritual determinada pela situação do homem em relação com a ideia de si mesmo.*"[43]
No entanto, *"... ninguém nasce moderno, dissemos, mas ninguém se torna moderno, também, pela simples consciência de um desacordo mesmo radical com as formas do seu presente, se esse desacordo não é o resultado de uma luta real, de um sofrimento provocado pelo conflito entre a pressão de uma forma dada e a liberdade humana que ela realmente limita. A vontade vazia de fractura, de negação pura, constitui a falsa modernidade que se exprime precisamente pelo mais fácil processo: o da antítese, (…) de uma maneira exterior, formal. Esta falsa modernidade pode produzir, aliás, obras meritórias e*

---

[39] ROVIRA, Josep M., "Sigfried Giedion: Pensar Históricamente", GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos* (selecção e introd. Josep M. Rovira) Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, p. 25.
[40] "*O cardeal Nicolau de Cusa defendia o homem como «Deus occasionatus», em suma, um Deus limitado pela ocasião. (...) Desta dupla referência, que é ao mesmo tempo uma dupla ausência do seu ser completo de «deus occasionatus» nascem dois tipos de existência humana: a do homem que encontra na ocasião a forma de se demitir dos seus poderes, e a do homem que se embriaga com esses poderes ao ponto de querer dispensar o apoio da ocasião. Os primeiros são sensíveis à continuidade, ou antes, são a expressão dessa continuidade; os segundos são sensíveis à ruptura, ou antes, exprimem essa ruptura mesmo. No domínio espiritual estas duas formas de convivência com o presente traduzem-se na oposição clássico-moderno.*" LOURENÇO, Eduardo; "Sentido e não Sentido do Moderno", *Ocasionais I*, Lisboa: A Regra do jogo, Edições, 1984, p. 65.
[41] Consideramos, sobretudo, pela condição periférica do país na Europa e o Porto em relação à capital – Lisboa, que a relação com o lugar acompanha a noção do tempo com igual importância; conforme atrás exposto.
[42] MENDES, Manuel, "Errância poética", *Jornal de Noticias*, 1 Outubro 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo",* Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 98.
[43] LOURENÇO, Eduardo; "Sentido e não Sentido do Moderno", Op. Cit., p. 68.

formalmente cheias de interesse. Mas a autêntica modernidade visa mais alto e exprime algo mais que uma vontade formal de ruptura com o mundo dado."[44]

Será este sentido de *modernidade*, *o ser moderno*, que informará o pensamento, a obra e o percurso de Mário Bonito, em sintonia com a pedagogia ministrada na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, no início dos anos 50. Consequentemente, será recorrente, na sua escrita, a defesa do exercício da profissão a partir da sua dimensão social com a identificação e a leitura da "*ocasião*" como forma de *dar resposta* actualizada aos problemas concretos da sociedade, afastando-se da noção do arquitecto como "*lírico visionário capaz de conceber por obra e graça, ou por interferência de uma intuição anónima*".[45] Mário Bonito afirmará que os "*arquitectos do nosso tempo chegam a soluções arquitectónicas diferentes, porque o urbanismo as consente ou impõe e porque ele próprio é reflexo do clima social, científico e económico do seu século.*"[46]
"*O arquitecto português não pode perder tempo à volta de uma plástica e de uma estética fácil e oca, puramente decorativa.*"[47]
"A directriz segura, capaz de dar valor concreto à obra de arte, colocando-a ao serviço do homem que na actualidade pensa e sofre colectivamente ou, dizendo de outro modo, a posição do artista frente à arte que deve reflectir os problemas e os anseios mais vivos de uma civilização poderosa e característica, não tem sentido nem lógica se essa posição não é ditada por uma consciência profissional colectiva, ou se não serve pelo amor dos homens à Humanidade."[48]
Portanto, "*O passado não recebe: - dá. O presente recebe e transforma. O futuro transformará o legado do presente. É a cadeia.*"[49]

Será com esta persistência que a sua *vontade de fractura* procurará o caminho da *nova arquitectura* sem perder, no entanto, o sentido de continuidade na leitura da história da arquitectura. Esta visão sobre o enquadramento da arquitectura moderna como um *momento natural e evolutivo* da História da Arte,

---

[44] Ibidem, p. 69.
[45] BONITO, Mário, "Um arquitecto de luz e celulóide", Op. Cit., p. 43.
[46] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Op. Cit.
[47] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit., p. 3.
[48] BONITO, Mário, "Tarefas do Arquitecto", Op. Cit., p. 137.
[49] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Op. Cit.

presente na maior parte dos textos de Mário Bonito,[50] estará associada ao discurso corbusiano, desde "*Vers une Architecture*", 1923, com destaque para a abordagem da arquitectura a partir de três temas "*volume, superfície e planta*" e o capítulo "*Arquitectura*" com as respectivas "*As Lições sobre Roma"*, "*A Ilusão da planta*" e "*Criação pura da mente*" com constantes referências, recorrendo a imagens, às formas da história e o seu significado. O discurso de Sigfried Giedion, secretário dos CIAM e intérprete da história do Movimento Moderno, será outra influência determinante, na construção dos fundamentos da arquitectura moderna, com destaque para "*Space, Time and Architecture*", publicado em 1941, como síntese do seu trabalho desde os nos 20[51] assente no enquadramento histórico da questão chave de *"trazar un puente entre el mundo de la técnica y la confección de una forma que lo re-presente"*,[52] ou seja, uma síntese pretendida e personificada pelo projecto pedagógico da Bauhaus.

Fig. 1 a 3 Le Corbusier, "Toward an Architecture", 2007 (traduzido inicialmente por Frederick Etchells, publicado em 1928)

[50] Conforme abordado, no capítulo Escrita e Desenho, serão vários os textos que enquadram, nos primeiros parágrafos, as experiências da arquitectura moderna *como evolução natural dos complexos de existência do Homem*, sejam de ordem histórica ou social, com destaque para a sua comunicação "Regionalismo e Tradição" (1948), "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura" (1956) e "A universalidade na arquitectura" (1971).

[51] Em Setembro de 1937, Sigfried Giedion escreve uma carta a Walter Gropius que revela a sua tentativa de integrar a história na discussão da arquitectura moderna: "*En los últimos meses he trabajado mucho en mi libro y he terminado una primera parte. Si las fuerzas me lo consienten, espero conseguir crear él base… para ayudar a nuestra época a ser más consciente de su propio pasado histórico…*" No ano seguinte, noutra carta, escreve sobre a sua ida para Harvard "*Intento, en Harvard, introducir un nuevo método de historia, uniendo nuestra época moderna con los que nos han precedido. La historia vista con nuestros ojos, pero con respeto frente a la historia. Nuestra época como miembro de un largo desarrollo.*" ROVIRA, Josep M., "Sigfried Giedion: Pensar Históricamente", GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos* (selecção e introd. Josep M. Rovira) Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, p. 14.

[52] Ibidem, p. 28.

O *espírito comunitário* presente nas Belas-Artes do Porto enquadra e proporciona condições únicas na *procura da nova arquitectura* - aproximação ao moderno – de forma distinta das Belas-Artes de Lisboa, como demostra Gonçalo Canto Moniz na sua investigação sobre o ensino moderno da arquitectura em Portugal.[53]

No Porto, a complementaridade entre a pedagogia de Carlos Ramos,[54] o corpo docente e discente das Belas-Artes do Porto e o grupo de arquitectos da ODAM garantia uma plataforma activa e alargada de debate e defesa do moderno, com objectivos e protagonistas comuns.[55]

"*Todos nos convencemos de que a academia acabou, mas ao baptismo de outro tempo sucedeu um sentimento agnóstico não menos vazio: quem não crê no constante renovamento do espírito arquitectónico não pode transmiti-lo e, destacando-se do tradicionalismo formal, é incapaz de ligar-se às nascentes da tradição.*"[56]

Para esta experiência será fundamental a associação inicial do trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, as propostas para o *Edifício do Ouro* e o *Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar* e a participação, através da mão de Carlos Ramos, na *lição* que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto estava a formular com o seu novo corpo docente. Num primeiro momento torna-se difícil aferir a importância de Mário Bonito neste processo tendo em conta o seu afastamento prematuro da caminhada para a renovação e consolidação da prática pedagógica da ESBAP. No entanto, verifica-se que a fase em que Mário Bonito participou, do ano lectivo 1950/51 a 1956/57, apesar de embrionária em relação ao *projecto de escola,* será determinante para lançar a fundação do *ensino*

---

[53] MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011.

[54] Anunciada em 1933 nas provas para o concurso de professor de Arquitectura da EBAL, onde propõe uma *educação colectiva*, entre a arquitectura, pintura e escultura.

[55] *"Esta aproximação generalizada ao moderno decorre também do amplo debate que se vinham realizando desde 1947 no grupo ODAM, onde participam activamente os arquitectos modernos do Porto, como Viana de Lima, Arménio Losa, Cassiano Barbosa ou Artur Andrade, mas também os estudantes da EBAP, não só os futuros professores (Andresen, Távora, Bonito, Loureiro, Ricca, Amorim e Filgueiras), mas também José Borrego, Rui Pimentel ou Luís Praça. A relação entre o grupo de arquitectos modernos e a EBAP era estreita e sempre tutelada por Carlos Ramos."* MONIZ; Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 267.

[56] ROGERS, Ernesto N., "*Aos estudantes de arquitectura"* (1946), in *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*, 2ª série, nº 28, Janeiro 1949, p. 8.

moderno que foi possível reafirmar a partir da reforma de 1957, conforme exposto por Gonçalo Canto Moniz.

"*Os concursos lançados no ano lectivo de 1951-1952 são o primeiro reflexo deste momento de transição, quer pelo tema proposto, «Um centro escolar» e «Um clube náutico», quer pela resposta dos alunos. O 'desejo do moderno' dos quatro novos assistentes repercute-se de imediato nos trabalhos dos alunos, não só pela sua acção nas diversas disciplinas, mas também por envolver os alunos nas actividades culturais e associativas, exteriores à Escola, na ODAM, no Sindicato, no CIAM e na UIA.*"[57]

Os *anos de chumbo*, como refere Manuel Mendes, à década de 40, serão ultrapassados, também, pela acção que estes protagonistas, liderados por Carlos Ramos, desenvolveram na defesa de um ensino mais adequado ao aprofundamento de uma *nova arquitectura.*

A sua participação será, com excepção do primeiro ano, 1951, na cadeira *Projecto de Grande Composição* e no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, onde os alunos experimentarão programas com objectividade profissional e em resposta aos problemas e necessidades da sociedade.[58]

Conforme afirma Gonçalo Canto Moniz: "*No Curso Superior, sob a assistência de Mário Bonito, as propostas apresentadas para o enunciado do «Clube Náutico» (Julho 1952) evocam as referências modernas das arquitecturas brasileiras com grandes espaços amplos, suspensos por pilotis e organizados através de rampas e elementos ondulantes, procurando estabelecer relações visuais e físicas com a água. O moderno está já completamente assimilado pelos estudantes e pelo próprio professor.*"[59]

O processo oficinal de transmissão de saber com o modelo pedagógico *escola-atelier* colocará a sua obra[60] como contributo significativo para o *pensamento arquitectónico,* sobretudo a forma como articula a importação dos modelos com

---

[57] MONIZ, Gonçalo Canto, Op. Cit., p. 269.

[58] Dos diversos exercícios de projecto destacam-se colónia de férias, unidades residenciais, em 1954; armazéns comerciais, centro cultural, piscina e pista de patinagem em Vizela, museu, em 1955; Museu de materiais, pavilhão de congressos, habitação no campo, em 1956. In Catálogos das Exposições Magnas IV (1955), V (1956), VI (1957).

[59] Ver MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Op. Cit., p. 270.

[60] Testemunhos de Álvaro Siza e António Menéres, seus alunos no 2º ano, em 1951.

a realidade urbana,[61] associado com a postura crítica e disciplinar das suas memórias descritivas que se afastavam do carácter técnico-construtivo que predominava na altura.[62]

A escrita de Mário Bonito estará associada a momentos públicos chave na defesa e divulgação da arquitectura moderna com destaque, não só para as conhecidas comunicações no 1º Congresso Nacional de 1948, como ainda para os textos referentes à *1ª Exposição da ODAM*, em 1951, de encerramento da exposição com a respectiva apresentação de Carlos Ramos e de divulgação do acontecimento, publicado na revista *Vértice*. No entanto, verifica-se[63] que o texto do catálogo da exposição será também da autoria de Mário Bonito, clarificando a sua importância no pensamento do grupo, a par com Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa, Fernando Lanhas e Cassiano Barbosa, comissão executiva do evento.

Outros textos espelham a constante defesa de uma *nova arquitectura,* de compromisso com a sua própria história, mas claramente enquadrada pela actualidade dos temas e pela sintonia com os objectivos que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto continuou defendendo, apesar do seu afastamento, como demonstram os dois últimos textos, conhecidos, no jornal *Notícias da Amadora – Semanário Popular*, em 1971.[64] O apelo à *universalidade na arquitectura*,[65] em detrimento de uma arquitectura *universal ou local* num contexto do início dos anos 70, com uma mudança de paradigma na estrutura

[61] Conforme Octávio Lixa Filgueiras observa, no início dos anos 50, os debates operavam-se "com o vazio resultante da erosão dos «figurinos» do CIAM". FILGUEIRAS, Octávio L., "A Escola do Porto (1940/69)", in *Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
[62] Na listagem de obras contemporâneas, seleccionada como enquadramento ao estudo, verifica-se que as excepções serão pontuais, com destaque para os projectos de Alfredo Viana de Lima e o projecto da rua Latino Coelho de Artur Andrade.
[63] Conforme já abordado, será no texto "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", de 1956, que Mário Bonito confirma a autoria – "*vem a propósito repetir-me, ressuscitando o texto que outrora escrevi para o catálogo de uma exposição*" – que se verifica, através da sua transcrição, corresponder à Exposição da ODAM, em 1951.
[64] Os temas serão o debate, a problemática do *regionalismo*, mas agora como consequência do *Inquérito à Arquitectura Popular* num texto e no outro a transformação do exercício da profissão, com o surgimento de um novo cliente – o grande investidor, grupos económicos.
[65] "*A civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira.*" BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.

dos escritórios e, consequentemente, na forma de entender/conceber a arquitectura, demonstra a sua capacidade de abordar temas sempre actuais e determinantes na compreensão do exercício profissional do arquitecto.

Num texto de 1956, manifesta indiferença em relação à designação a atribuir à *arquitectura realista*,[66] *arquitectura humana*[67] ou *arquitectura verdadeira,*[68] logo que esta cumpra as premissas da arquitectura moderna*: "Deixemo-nos, pois de disparates e atiremo-nos à tarefa. Produzamos de cada vez mais arquitectura moderna e deixemos aos historiadores o cuidado de lhe dar o nome*."[69]
Neste sentido, a *universalidade na arquitectura*, condição determinante *do ser moderno*, será o fio condutor da prática projectual de Mário Bonito, dos anos 50, consubstanciado no texto de 1971.

A actualidade temática e as ideias expressas nos diversos textos durante os anos 50 concorrem para a formulação de uma base teórica que hoje identificamos como a herança do processo de desenho denominado por *Escola do Porto*, sedimentada nos últimos 60 anos, de formas distintas, mas com destaque para a prática profissional de Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, onde a cultura *do lugar* e o desenho de compromisso entre *tradição e modernidade* serão instrumentos operativos.[70]

Neste sentido, a modernidade de Auguste Perret, seja pelos seus escritos – recorrentemente citados por Mário Bonito –, seja pelas suas obras que encerram possibilidades formais estimuladas pelos processos industrializados – sobretudo, através da utilização do betão armado – associada à humanização da arquitectura moderna holandesa e seu sentido compositivo serão referências primordiais para (re)interpretar os modelos corbusianos, como se verá.

---

[66] Designação utilizada no texto "Da arquitectura abstracta à arquitectura realista", 1956.
[67] Ibidem.
[68] Designação utilizada no texto "A universalidade na arquitectura", 1971.
[69] BONITO, Mário, "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura", Op. Cit.
[70] Sobre a relação dos dois últimos autores com esta temática, ver RODRIGUES, José Miguel, "O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos" Dissertação de doutoramento em Arquitectura, FAUP, 2006.

O tirocínio com Januário Godinho, com um percurso e obra que incorpora influências múltiplas, do qual se destaca o caso da obra ímpar do Armazéns Frigoríficos do Peixe de Massarelos (Bolsa do Pescado), 1933-1935,[71] poderá ter contribuído para um *empirismo realista* caracterizado pela interpretação de modelos internacionais adaptando-os à realidade portuguesa e portuense.[72]

A interpretação das premissas da arquitectura do Movimento Moderno, informada pelo discurso dos CIAM, afastar-se-á das leituras dogmáticas identificando-se com o caminho da *revisão*, sobretudo a dos anos vinte e trinta, preferindo referenciar-se à linguagem corbusiana, do pós-guerra, associada à sistematização da construção e a prefabricação, onde a racionalidade funcional, o rigor do traçado geométrico, o sentido de composição associada à liberdade na expressão da verdadeira *natureza dos materiais* e a interpretação do significado da obra no contexto são factores determinantes na definição da sua poética arquitectónica.

O seu pensamento arquitectónico, bem expresso nos seus escritos desde o primeiro momento – trabalho para o CODA –, fundamenta um *desenho de procura que,* informado pela *tradição,* tinha de viver a sua *modernidade* associada a uma *realidade objectiva*.
Será com as *palavras seminais*, apresentadas como conclusões da sua comunicação, em 1948, que todo o processo de desenho se estrutura e inicia:[73]

---

[71] Na caracterização de 51 obras modernas, Ana Tostões afirmará sobre este edifício: "*O interior é claramente dominado pelas exigências funcionais e pela ligação profunda entre a espacialidade interna e o sistema estrutural. Parecendo condensar influências múltiplas, desde o expressionismo alemão à linguagem dudokiana, ao purismo Déco francês e ao neoplasticismo holandês constitui a primeira obra referencial deste autor situada em pleno momento criativo da primeira geração moderna em Portugal.*" TOSTÕES, Ana, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* Lisboa: IPPAR, 2004, p. 185.

[72] Esta será uma das condições-chave, segundo Alexandre Alves Costa, que caracteriza a arquitectura portuguesa: "*A arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados. Sendo um fenómeno de aculturação, é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontraremos a sua especificidade.*" COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa"*,* revista *Vértice*, nº 19, Outubro 1989.

[73] Este início refere-se à expressão pública do seu pensamento visto que, meses antes, com a apresentação do seu trabalho do Pavilhão das Ilhas Adjacentes ao CODA, estes princípios são afirmados pela memória descritiva e pela proposta desenhada no meio académico da EBAP.

"Primeiro – A lição da História mostra claramente que cada época ou momento histórico caracterizou um estilo.

Segundo – Só as leis da Natureza – e nem todas – são imutáveis (leis da gravidade, jornada solar das 24 horas, as estações do ano). Daí a variedade dos MEIOS e dos FINS. O domínio sempre crescente do homem sobre a matéria gera as novas técnicas (os MEIOS). Os TEMAS (FINS) resultam da preocupação dominante de uma consciência colectiva ou de uma vontade aceita, em conformidade com o clima politico e social vigente.

Terceiro – A sobrevivência ou imitação de um estilo contraria a finalidade da Arquitectura: SERVIR E EMOCIONAR. Gera a penúria e o caos.

Quarto – Um conceito deformado, rotineiro e unilateral de REGIONALISMO E TRADIÇÃO, destrói a «harmonia de viver» (antídoto da excitação febril dos grandes aglomerados).

Quinto – O conceito de TRADIÇÃO deve ser tomado no sentido de «poder realizador». Implica a construção em larga escala satisfazendo aos requisitos do amor, da eficiência, da originalidade e da actualidade.

O conceito de REGIONALISMO deve ser tomado no sentido de actividade económica e clima da região (e não materiais e riqueza) em perfeita relação com as demais regiões (distribuição inteligente de matérias-primas). Implica o uso de novas técnicas e de novas formas finalidade é: sol e luz, pureza construtiva, plástica e estética, integração no lugar (constituição e orografia do terreno).

Sexto – Impõe-se uma revisão nos valores que regem a actividade construtiva no País do seguinte modo:

a) Corrigindo os conceitos de TRADIÇÃO e REGIONALISMO;

b) Fazendo a aplicação das novas técnicas e das novas formas;

c) Abandonando as formas e as técnicas do passado;

d) Criando o intercâmbio de ideias e de matérias-primas dentro de um só UNIVERSO."[74]

[74] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 53

Fig. 4 Mário Bonito no escritório na praça Filipa de Lencastre, s/data

Mário Bonito, em dez anos, 1948/58, projecta e constrói, na cidade do Porto, cinco edifícios[75] e um conjunto urbano[76] que se destacam pela sua actualidade programática e pela resposta prepositiva na organização da célula habitacional, na articulação tipológica do edifício e na estruturação da malha urbana.

Estes seis projectos de habitação, em conjunto com o seu trabalho apresentado ao CODA,[77] permitem aclarar a evolução do seu discurso arquitectónico e das singulares soluções formais informadas pelo aprofundamento da leitura morfológica do contexto urbano, a construção do *sentido de lugar,* e pelo apurado *desenho de composição* como instrumentos operativos. Isto é, o ritmo, a proporção e a escala da proposta como resposta culta ao carácter e significado da matriz do tecido da cidade do Porto.

Neste percurso as influências serão várias, contudo a revisão do discurso dos CIAM do pós-guerra será determinante para o enquadramento e evolução do seu processo de desenho, com destaque para a mudança de ambiente no

---

[75] **Edifício de habitação plurifamiliar** (1948/50), Rua Aires de Ornelas nº 15, Porto; **Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (1951/55), Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto; **Edifício de habitação bifamiliar** (1954/61), Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto; **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** (1954/57), Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto; **Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio** (1955/58), Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto.

[76] **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* (**1950/62), entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto.

[77] **Pavilhão das Ilhas Adjacentes** – CODA(1947), Jardins do Palácio de Cristal, Porto.

primeiro congresso pós-guerra, CIAM VI, subordinado ao tema "*the human community in modernist civilization*", conforme refere Kenneth Frampton.

"*The postwar reunion congress, that is to say CIAM 6, which took place in bucolic Bridgewater in Somerset, England, in September 1947, could hardly have been more removed from the radical political themes that had dominated CIAM, some eighteen years before. In first place, the common language of the congress momentarily shifted to English; in the second, despite the continued leading presence of both Giedion and Le Corbusier, the most dominant wing of CIAM, namely the MARS group (founded in 1933), was now not only the host but also the most active national contingent within the organization. (…) Thus CIAM 6 began to go beyond the four functional categories of 1933 Athens Charter as formulated by CIAM 4, affirming that «The aim of CIAM is to work for the creation of a physical environment that will satisfy man´s emotional and material needs».*"[78]

Contudo, dois anos depois, o tema do CIAM VII[79] incide sobre a avaliação da implementação da *Carta de Atenas* e a aplicação da *CIAM Grille*, desenvolvida pelo ASCORAL, *«L´Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale»,*[80] sob a liderança de Le Corbusier, que manterá as quatro categorias funcionais – habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espirito (lazer) e circular[81] –, continuando a não considerar as condições e condicionantes preexistentes. Este prolongar do discurso dogmático do modelo da *Carta de Atenas* no panorama arquitectónico português, que se encontrava num processo de (re)construção do moderno, será determinante na forma como as propostas dialogaram, ou mesmo incorporaram no seu discurso a base teórica da *cidade funcional* iniciada nos anos 30.

---

[78] "At the same time, the leadership of *MARS passed from the unequivocal prewar modernist stance of Wells Coates to the postwar, postmodern line of J. M. Richards, who as editor of The Architectural Review had been advocating what he called the New Empiricism for more than a decade. In parallel with Gideon's preoccupation with the theme of the New Monumentality, Richards was convinced that the general populace could only be brought around to a wholesale acceptance of modern architecture if the image was fundamentally modified to make it less abstract and more amenable to vernacular cultural references."* FRAMPTON, Kenneth, "Foreword", MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Mass: MIT Press, 2002, p. xiii.

[79] CIAM VII realizado em Bergamo, Itália, em Julho 1949, "The Athens Charter in practice".

[80] No nº 23/24, Maio/Junho 1948, da revista *Arquitectura*, o ASCORAL será apresentado como um grupo de reconstrução pós-guerra: "*Com o propósito de preparar os esquemas a ser usados como planos directores, formou-se uma associação de arquitectos e engenheiros, cientistas, economistas, pedagogos, juristas, sociólogos e filósofos*".

[81] Designações utilizadas por Mário Bonito, nos textos "Habitar" (1952) e "Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura" (1956).

O desenvolvimento do seu processo de desenho, enquadrado pela sua actividade docente na ESBAP e a participação num grupo de arquitectos do Porto na defesa da arquitectura moderna, com destaque para a ODAM, permite uma leitura do conjunto das seis obras e o seu trabalho do CODA em três momentos complementares e evolutivos, sobretudo no aprofundamento de temáticas específicas articuladas com a leitura e interpretação do contexto, informados pelas ideias debatidas nos CIAM sobre o papel da arquitectura moderna e as formas de intervir na cidade.

Conforme expresso por Fernando Távora, numa entrevista em 1971, os CIAM do pós-guerra seriam determinantes para a Arquitectura Portuguesa, na *revisão do moderno*, sobretudo a partir do Congresso VIII, em Hoddesdon, em 1951, ano do licenciamento do *Edifício do Ouro*:[82] "*A verdade é que quando assisti pela primeira vez a um congresso dos CIAM, em Inglaterra – a que fui levado pela mão do arq. Viana de Lima, que mantinha desde há muito contactos com o atelier de Le Corbusier – encontrei nele um panorama, uma posição dos arquitectos modernos, (…) bastante diferente daquela que me tinha sido fornecida pela minha formação mas que eu pressentira já. (…)*

Nesse Congresso que foi muito importante na vida do CIAM, porque foi, em certos aspectos, um congresso de reviravolta em relação ao pensamento clássico, dos CIAM, (…) O tema era o «core», interpretado como «coração, o centro». Não referido somente ao centro urbano mas especialmente ao problema da necessidade do centro em qualquer nível de organização de Arquitectura e Urbanismo."[83]

A forma como os processos de licenciamentos dos vários projectos se sobrepõem ou intercalam, sobretudo, nos anos de 1954 a 1956, não permite definir momentos autónomos ou demarcar fases de projecto, no entanto, verifica-se uma interpretação do contexto e sua respectiva influência no desenvolvimento dos projectos, após o CIAM VIII, realizado em 1951, que reafirma a procura de um desenho de compromisso.[84]

---

[82] Congresso realizado de 7 a 14 de Julho de 1951 e a entrega do anteprojecto do *Edifício do Ouro* para licenciamento, dois meses depois, a 24 de Setembro de 1951.

[83] TÁVORA, Fernando, *Arquitectura*, nº 123, Setembro/Outubro 1971, p. 152.

[84] Este Congresso influenciará o entendimento que Mário Bonito fará da cidade – leitura morfológica – com consequências na revisão do anteprojecto com a entrega da segunda versão do edifício do Ouro, em Maio do ano seguinte, 1952, e nas futuras propostas como o edifício da Rua Coutinho de Azevedo e no gaveto da Rua do Bonfim com a Rua António Carneiro.

		Edifício rua Aires Ornelas	Bairro "O Lar familiar"	"Edifício do Ouro"	Edifício rua Coutinho Azevedo	Edifício rua Bonfim	Edifício rua Ceuta
1948	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun	Proj_Jun					
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez	Licença_Out					
1949	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez						
1950	Jan/Fev/Mar		Anteproj				
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set	Ocup_Ago					
	Out/Nov/Dez						
1951	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set			Ante_Set			
	Out/Nov/Dez						
1952	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun			Proj_Maio			
	Jul/Ago/Set			Licença_Set			
	Out/Nov/Dez						
1953	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez				Des_Nov		
1954	Jan/Fev/Mar		Proj_Jan		Proj_Março		
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set					Ante_Jul	
	Out/Nov/Dez						
1955	Jan/Fev/Mar			Ocup_Mar			
	Abr/Mai/Jun				Licença_Jun	Proj_Maio	
	Jul/Ago/Set					Licença_Ago	
	Out/Nov/Dez		Licença_Out				Proj_Nov
1956	Jan/Fev/Mar						
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez				Ocup		
1957	Jan/Fev/Mar				LicençaHab_ Abril 1961		
	Abr/Mai/Jun						Licença_Abr
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez					Ocup_Out	
1958	Jan/Fev/Mar		Ocup				Ocup_Março
	Abr/Mai/Jun						
	Jul/Ago/Set						
	Out/Nov/Dez						

Fig. 5 Quadro: fases de licenciamento, licença de construção e Ocupação de edifício (licença de habitabilidade)

No entanto, verifica-se que a interpretação do significado do contexto e a respectiva influência no aprofundamento de temas de desenho estará presente no seu processo projectual, desde a sua proposta para o Pavilhão das Ilhas Adjacentes, para o Jardim do Palácio de Cristal, em 1947. Na escrita, *o sentido do lugar*, estará presente na clarificação do conceito "*regionalismo*", que corresponde, não só à actividade económica e clima da região, como ainda "*implica o uso de novas técnicas e de novas formas cuja finalidade é: sol e luz, pureza construtiva, plástica e estética,* ***integração no lugar*** *(constituição e orografia do terreno)*".[85] Num texto de 1948, *a integração no lugar* não remete para o nosso entendimento actual sobre o *significado do lugar* na obra arquitectónica, mas para uma identificação física do lote/terreno, que no caso de Mário Bonito estará associada a uma leitura morfológica da malha da cidade e dos seus edifícios.

Neste sentido, poderá considerar-se como o primeiro momento, as propostas do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes* para o Jardim do Palácio de Cristal, de 1947, e do Edifício de habitação plurifamiliar na rua Aires de Ornelas, de 1948/50.
Programaticamente distintos e com contextos e objectivos díspares, abordam, contudo, temas dominados pelo diálogo entre a qualidade artesanal e técnica, característica da arquitectura modernista portuguesa, e o rigor compositivo e de concepção decorrente da sistematização dos processos de construção, com a respectiva estandardização dos elementos arquitectónicos e construtivos. Este diálogo assume um compromisso entre *tradição* e *modernidade,* que estará presente em toda a sua obra desenhada e escrita, anunciando o temperamento experimental e a coerência formal da sua obra subsequente.

A opção de desenvolver um trabalho como o *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*[86] apresenta-se como uma oportunidade rara no Porto – um equipamento de duração efémera, inserido num jardim emblemático da cidade, integrado na Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Fundação da Associação Industrial Portuense de 1949. O contexto do jardim do Palácio de Cristal e o

[85] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 53.
[86] Opção que poderá ser interpretada como uma forma de se associar indirectamente, na defesa da arquitectura moderna, à polémica envolvendo o projecto de Artur de Andrade para o Palácio de Exposições, conforme já abordado.

programa livre de exposição introduzem temas complementares de análise, sobretudo no diálogo com a natureza, arborização ou paisagem natural, valorizando a leitura do seu significado e as relações estabelecidas com elementos preexistentes na construção do *sentido de lugar*.

No entanto, o seu carácter de *trabalho final* (CODA) e o seu propósito de *projecto-conceito* não permitem uma comparação com os restantes projectos/obras, enquadrando-o como um *manifesto* da fundação dos princípios de desenho de Mário Bonito, com o respectivo anúncio das suas referências primordiais, Auguste Perret e Le Corbusier.

A apresentação deste trabalho ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto* adquire maior relevância com a publicação do ensaio de Fernando Távora "O Problema da Casa Portuguesa", no mesmo ano. Duas propostas – uma desenhada e outra escrita – com o mesmo posicionamento na defesa da arquitectura moderna, que traduz o processo de renovação do ensino que se procurava na Escola de Belas-Artes do Porto.

O segundo momento, circunscrito ao início dos anos cinquenta (1950/1954), remete para dois edifícios, informados pela importação de reconhecidos modelos modernos com a interpretação de novas *formas do habitar*, readaptados à circunstância portuguesa/portuense, ou seja, à condição precária da indústria da construção e à morfologia urbana da cidade do Porto. Estes dois projectos, também, transportam uma *carga social e política* pelo facto de complementarem a sua escrita, com uma proposta desenhada, como resposta, por oposição, à cultura oficial expressa pela *orientação ideológica* do Estado Novo.[87]

As duas obras de maior divulgação e estudo do percurso profissional de Mário Bonito, o *Bairro "O Lar Familiar"* e o *Edifício do Ouro*,[88] definem este segundo momento, que se poderá considerar como *a experiência do moderno*. Ambos os

---

[87] "*… o salazarismo (…) assente numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional, tentou, também ele, «resgatar as almas» dos portugueses, integrá-los, sob orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica, «no pensamento moral que dirige a nação», «educar politicamente o povo português» num contexto de rigorosa unicidade ideológica e politica definida e aplicada pelos aparelhos de propaganda e inculcação do regime e de acordo com o ideário da revolução nacional.*" ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social,* vol. XXXV (157), 2001, p. 1032.

[88] **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* (**1950/62), entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto; **Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro** (1951/55), Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto.

conjuntos, projectados de forma intercalada, conforme demonstram os respectivos projectos de licenciamento,[89] desenvolvem e aprofundam soluções inovadoras na resposta aos problemas urbanos e aos temas específicos dos respectivos programas – bairro de moradias económicas e *imóvel com células* de habitação.

No entanto, verifica-se entre as duas fases de licenciamento do *Edifício do Ouro* alterações em *questões-chave* do projecto, revelando uma possível sensibilidade ao discurso do CIAM VII, 1951, sobre o "*core"* na cidade e o sentido de "*habitat"*, abrindo um terceiro momento no processo de desenho de Mário Bonito.

No caso do *Bairro "O Lar Familiar"*, o significado desta influência não é claro tendo em conta a ausência de documentação sobre a fase de anteprojecto e o facto da memória descritiva de 1954 referir que as premissas se mantêm.

No terceiro momento, os modelos internacionais referenciados são filtrados de forma que não se reconhece uma predominância particular de um grupo, tendência ou autor. O exercício de projecto situa-se num plano do significado das problemáticas em causa, voltando à experimentação que o seu trabalho do "Pavilhão das Ilhas Adjacentes**"** anunciava. O compromisso entre *tradição e modernidade,* nestes projectos, estende-se à relação que estabelece entre a arquitectura e o contexto local através da leitura da história dos edifícios e da história da cidade. Neste sentido, poder-se-á considerar este momento, que integra três edifícios,[90] como a *experimentação do moderno.*

Os seus instrumentos específicos de projecto – noção do quarteirão e a herança do seu cadastro, escala da rua e proporção do edifício – denunciam empatia pela revisão que a nova geração de arquitectos começava a operar e a introduzir nos CIAM e que caracterizará a arquitectura dos anos sessenta.

---

[89] **Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* –** Projecto de Implantação/Anteprojecto: Requerimento nº 8 232/50; Licenciamento (1ª fase): Requerimento nº 823, de 14 Janeiro 1954 (Projecto); «Satisfaz», a 11 Maio 1954, pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto; Aprovado 18 Outubro 1955; Licença nº 653, de 31 Outubro 1955.
Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro – Licenciamento: Requerimento nº 14 808, de 24 Setembro 1951 (anteprojecto); «satisfaz» pela Comissão de Estética a 13 Novembro 1951; Aditamento Requerimento nº 8 685, de 30 Maio 1952 (projecto); Licença nº 568/52, de 26 Setembro 1952.

[90] **Edifício de habitação bifamiliar** (1954/61), Rua Coutinho de Azevedo nº 120-122, Porto; **Edifício de habitação plurifamiliar e comércio** (1954/57), Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto; **Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio,** (1955/58), Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto.

As condições programáticas, mas sobretudo as condicionantes do lote, sua configuração, profundidade e relação com o espaço público, serão determinantes na articulação tipo-morfológica e na organização e associação da célula habitacional, contudo será na leitura do contexto em que o lote se insere – discussão do modelo de cidade – que as seis obras se destacam num processo evolutivo.

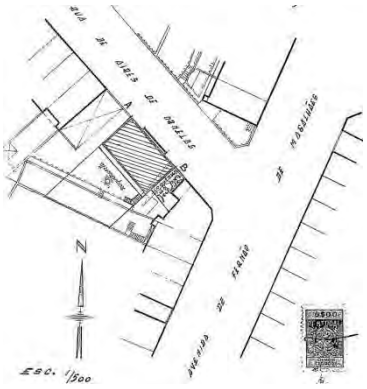


Fig. 6 e 7 Mário Bonito, Edifício plurifamiliar, na rua Aires Ornelas, 1948/50

No Prédio de rendimento na rua Aires Ornelas[91] o modelo de cidade alternativa não está em discussão, garantindo a continuidade da cidade tradicional, transferindo a pertinência do conjunto para o seu desenho de composição e expressão arquitectónica.

A proposta preenche a totalidade da largura do lote e cumpre a cércea prevista para a rua[92] desenhando um volume informado pelos arquétipos da arquitectura modernista para este tipo de programas – a definição clara de uma base e identificação do *portal* de acesso, com destaque para a estilização do trabalho artesanal em pedra, e um corpo rebocado e pintado com uma composição abstracta assimétrica que integra *faixas* de reboco saliente e platibanda que oculta a cobertura.

O processo de desenho traduz uma clareza na articulação volumétrica com a decomposição dos alçados em vários planos, através da individualização de vários elementos arquitectónicos, tirando partido da qualidade artesanal e técnica dos materiais utilizados.

---

[91] Memória Descritiva e desenhos: Vol. 2, p. 87 a 91.

[92] O edifício contíguo, junto do gaveto com a Avenida Fernão Magalhães, estará em construção em 1949, aquando da apresentação do licenciamento por parte de Mário Bonito e José Cruz Lima.

O discurso entre *tradição e modernidade* apresenta-se a partir de uma interpretação da verdade construtiva e da natureza dos materiais utilizados. O discurso construtivo misto de paredes resistentes em alvenaria de pedra e lajes de betão será o princípio condutor da composição e caracterização do volume.

Será a distinção entre o corpo principal e a base numa frente e a horizontalidade na outra que introduz este discurso, tirando partido da verdadeira natureza dos materiais e do sistema construtivo, utilizando nos paramentos resistentes granito e reboco pintado, vãos pontuais e uma valorização artesanal da pedra e nas lajes de betão em consola a horizontalidade da fachada livre articulada de forma escultórica com um elemento arquitectónico destacado – caixa de escada secundária. Poder-se-á afirmar que o alçado sobre o logradouro expressa uma condição do moderno radical dos anos 20, individualizando os vários elementos arquitectónicos na sua expressão mínima, atribuindo-lhes uma autonomia e um significado específico na composição do conjunto.

Esta hierarquização das duas fachadas, através da implementação de uma expressão formal distinta, será recorrente, sobretudo nas obras modernas da altura, nomeadamente de Arménio Losa e Cassiano Barbosa,[93] no entanto, a clareza de desenho na procura de uma *expressão dicotómica* com significação formal e obedecendo a princípios teóricos distintos é que será invulgar.

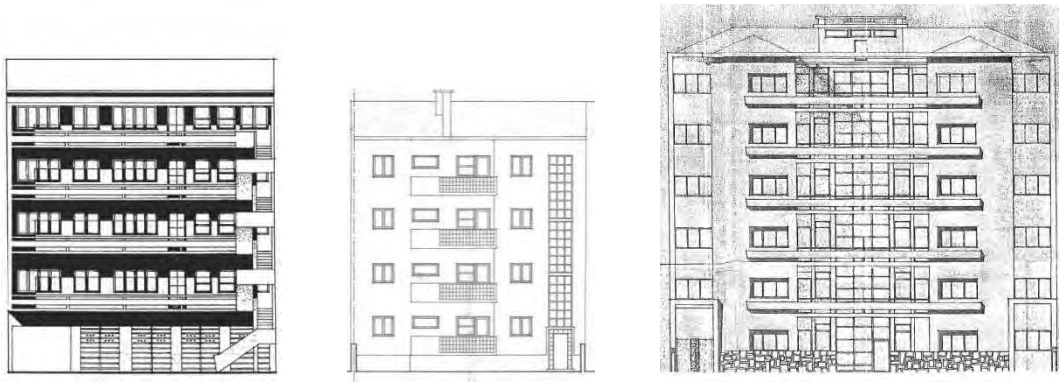


Fig. 8 Mário Bonito, Habitação plurifamiliar, na rua Aires Ornelas, 1948/1950

Fig. 9 e 10 Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Habitação plurifamiliar, na rua do Ameal, 1949/1951, e Bloco da Carvalhosa, na rua da Boavista 1946/1949

[93] Habitação plurifamiliar (Bloco da Carvalhosa), na Rua da Boavista, 1946/1949; Habitação plurifamiliar, na Rua do Ameal, 1949/1951; Habitação plurifamiliar, na Rua da Constituição, 1950/52. Serão três casos em que a introdução de varandas no alçado sobre o logradouro, como apoio a áreas de serviço, surgem articuladas com vãos pontuais, alterando o ritmo da composição, mas mantendo a mesma expressão arquitectónica do volume compacto perfurado por vãos associado a varandas.

Os conceitos teóricos que fundamentam a expressão formal de um volume compacto de geometria simples que inscreve vãos pontuais, apresentando o paramento exterior como contenção do interior serão abandonados nas obras seguintes, onde o proposto surge menos como um objecto autónomo e mais como um sistema que dialoga com a envolvente e a matriz do tecido da cidade.

A dupla fórmula estabelecida por Hans Schmidt sobre a *redução do peso* na composição arquitectónica, "*Construção x Peso = Monumentalidade; Construção/Peso = Técnica*",[94] explorando a tecnologia e a indústria da construção em série como resposta às necessidades sociais, será a matriz do discurso arquitectónico de Mário Bonito.

A articulação volumétrica associada ao uso de grandes envidraçados, a fluidez dos espaços internos prolongados para terraços em consola com o tratamento da estrutura tornada independente dos paramentos serão o seu vocabulário preferencial.

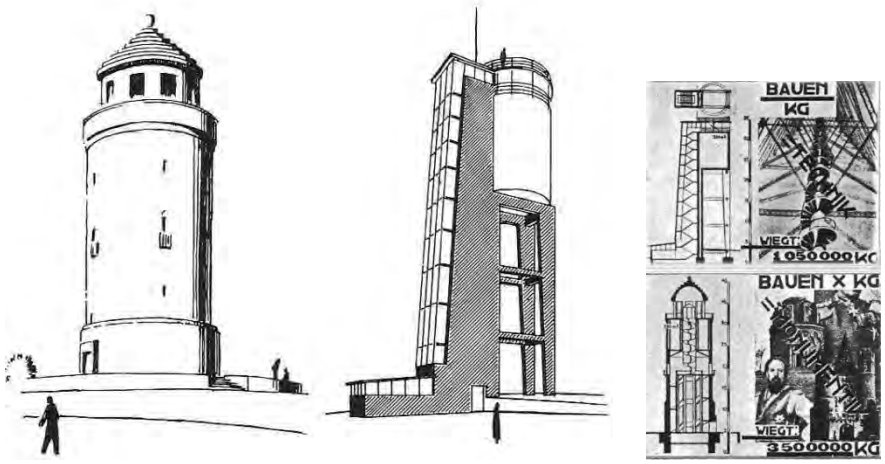


Fig. 11 e 12 Hans Schmidt, "Contraprojecto para uma torre de água em Basileia", 1925

[94] "*Este reparto de responsabilidades entre estructura e cerramiento plantea con toda evidencia el problema del peso de los edificios el cual pasa al primero plano de las preocupaciones de los arquitectos radicales. La materialidad y la pesadez de los muros de carga han desaparecido pero el paso debe ser el logro de un verdadero aligeramiento de los elementos constructivos, una progresiva supresión de su peso muerto. (…) Es en la revista ABC donde, de un modo más intenso y pionero, se debate y se analiza el problema del peso. (…) Pero es Hans Schmidt, con su proverbial capacidad de síntesis, quien lleva más lejos este razonamiento en la descripción de su contraproyecto para una torre de agua en Basilea. Para subrayar el carácter irrefutable de es*ta *comparación, Schmidt establece una doble fórmula que se convertirá en un verdadero grito de guerra de los arquitectos radicales.*" MARTÍ ARÍS, Carlos, MONTEYS, Xavier, "La línea dura", in *La línea dura: El ala radical del racionalismo 1924-34*, 2C – Construcción de la ciudad, Barcelona, nº 22, Abril 1985, p. 31.

Nas duas obras seguintes, o *Bairro "O Lar Familiar"* e o *Edifício do Ouro,* a interpretação da estrutura urbana apresenta referências claras que serão determinantes nas soluções formais e tipológicas das propostas explicitando o seu posicionamento na discussão do caminho da *nova arquitectura,* constituindo o segundo momento no seu processo de desenho. O caminho será informado pelo discurso crítico emergente nos CIAM do pós-guerra, articulado pelos modelos da *cidade funcional* dos anos 30, nomeadamente nas experiências urbanas holandesas, culminando na matriz[95] que estrutura o modelo de cidade da Carta de Atenas.

Contudo, os modelos base dos dois projectos apresentam posicionamentos distintos em relação ao *modelo de cidade* a propor e à avaliação do tecido urbano existente. Programaticamente distintos, o *Bairro do Lar Familiar* aborda o tema do Bairro Económico com *habitações unifamiliares*, modelo criticado publicamente pelos Arquitectos Modernos do Porto, desde o final dos anos 40,[96] enquanto o Edifício para a rua Fernandes Tomás apresenta um tema moderno emblemático: o grande *Imóvel de habitação* para alojar *operários* da *Empresa Industrial do Ouro.*[97] Em termos de conotação sociopolítico, estes dois casos são diametralmente opostos.[98] Assim Mário Bonito, através de soluções arquitectónicas singulares e inovadoras, transformá-los-á em duas obras

[95] Aqui a matriz refere-se à *grelha de análise* (CIAM Grid) que estruturou a apresentação dos projectos nos CIAM, a partir do CIAM VII. Concebida e desenvolvida em Dezembro de 1947 pelo ASCORAL, associação responsável por preparar o CIAM VII sob a liderança de Le Corbusier, pretendia garantir a implementação da *Cidade Funcional* que Le Corbusier tinha promovido desde o CIAM III (Bruxelas,1930) com a sua *Ville Radieuse* e a publicação da *Carta de Atenas* (Paris, 1943). A *CIAM Grid,* que personificava a forma de pensar e conceber a cidade moderna a partir das quatro categorias "*living, work, recreation and circulation*", esteve em constante discussão entre 1949 e 1955, sem nunca obter a unanimidade dos arquitectos e grupos participantes que pretendiam alterar a forma como a realidade era percepcionada integrando-a na futura cidade moderna.

[96] As várias intervenções públicas, com a participação de Mário Bonito, estão documentadas nos textos enviados ao presidente da Câmara do Porto e ao presidente da Assembleia Nacional em 1948 (Uma mensagem e um telegrama), a Exposição dos Arquitectos do Porto ao presidente da Câmara Municipal acerca da imposição dum estilo às novas edificações em 1949 e o Manifesto do grupo da ODAM apresentado no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 (Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional e do Problema Português da Habitação).

[97] O rótulo do projecto de licenciamento, datado de Março de 1952, terá as iniciais **IHEIO** correspondendo a *Imóvel de Habitação da Empresa Industrial do Ouro*, enquanto o Prédio de Rendimento da Rua Aires de Ornelas terá, no rótulo, a designação de **H dr B** correspondendo a *Habitacão(ões) Dr Barbado* (cliente: Dr Alberto Barbado).

[98] O que poderá explicar a não inclusão do *Bairro de Moradias da Cooperativa Lar Familiar* na primeira exposição da ODAM, no Ateneu Comercial do Porto, ao contrário do *Edifico do Ouro*.

exemplares da *arquitectura como fenómeno social*, onde o *desígnio do colectivo* estabelece um ténue equilíbrio com a *vivência do individual*.

O Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar*,[99] informado pelas experiências urbanas modernas do centro europeu,[100] assenta na continuidade da estrutura da cidade tradicional – a afirmação do quarteirão e da rua – e reformula o discurso oficial do Estado Novo para os Bairros Económicos, mantendo as premissas programáticas da *célula habitacional individual com jardim*, mas transformando o modelo urbano oficial para os Bairros Económicos de habitação unifamiliar geminada ou isolada de baixa densidade delimitada por uma vedação com jardim individual. A representação da *individualidade* nos modelos urbanos, até aí, impostos pelo Estado Novo,[101] será reformulada através da implementação de conjuntos de habitações em banda que conformam quarteirões estruturados por uma malha viária hierarquizada e um diálogo entre o significado do espaço público e do espaço privado, conferindo um novo sentido à *urbanidade do colectivo*.

Fig. 13 e 14 Walter Gropius, Projecto Bloco de Apartamentos, 1931, e J.J.P. Oud, Bairro de Kiefhoek, Roterdão, 1925/29

[99] Memórias descritivas e desenhos: Vol. 2, p. 267 a 312.
[100] Neste caso informado pelas experiências dos anos 20, sobretudo os modelos urbanos holandeses e em particular no projecto do Bairro Kiefhoek (1925-29) em Roterdão de J. J. P. Oud.
[101] *"(…) os Bairros económicos (Encarnação, Alto da Ajuda, Alto da Serafina, Alvito, Madre de Deus, em Lisboa), periféricos e de pequena dimensão, são baseados no alinhamento de casinhas unifamiliares com logradouro e numa rede viária de estreitos perfis, cruzando o espírito da «casa portuguesa» com a teoria da «casa mínima», a imagem rural da «aldeia» com a Cidade-Jardim."* TOSTÕES, Ana, "Conjuntos urbanos planeados na construção da cidade", in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004, p. 289.

O cruzamento do modelo urbano tradicional com os princípios da *cidade funcional* de Le Corbusier (CIAM IV, 1933) permite reinterpretar a sua referência principal valorizando o desenho do espaço público com um novo significado colectivo sem, contudo, retirar a importância do papel da propriedade privada na estruturação da cidade. Esta associação apresenta, ainda, um enquadramento singular, tendo em conta que, na sequência do Congresso de Bruxelas em1930 (CIAM III), onde Le Corbusier apresenta a sua "Ville Radieuse" e onde as intervenções debatem a pergunta de Walter Gropius "*Low-, mid-, or high-rise building?*", se realiza a exposição intitulada "*Rationelle Bebauungsweisen"*,[102] onde J. J. P. Oud apresenta o seu trabalho de Kiefhoek acompanhado por comentários de crítica sobre a falta de uniformidade da exposição solar e das curtas distâncias entre habitações.[103] Apesar da falta de consenso, o discurso oficial da construção em altura, defendido por Sigfried Giedion, Walter Gropius e Le Corbusier, será reforçado com esta exposição inaugurada em Zurique, em Fevereiro 1931, com a consequente itinerância pela Europa e a edição de uma publicação com o mesmo nome, em Novembro de 1931.

A discussão sobre a construção em altura poderá ter sido particularmente importante para enquadrar a interpretação do modelo de cidade que Mário Bonito aprofunda no conjunto urbano *"O Lar Familiar"*, tendo em conta a comunicação de Walter Gropius, no referido Congresso, diferenciando a densidade da construção tendo em conta a sua localização na malha urbana.

"*Gropius argued that best housing types were either the one-family house on the outskirts of the city, offering «the greatest quiet, seclusion and repose», or the ten- to twenty-story apartment building «in localities of high land utilization». Accepting that collective dwellings were the most desirable and economical form of working class housing, he argued in favor of the latter.*"[104]

---

[102] Exposição *Rationelle Bebauungsweisen:* composta por 56 plantas em suportes de alumínio, com 1x2 m, com informação complementar; as propostas são apresentadas sem indicar os autores, unicamente com a designação e localização do projecto. A uniformidade da escala e forma de apresentação criava um sentido de conjunto, atribuía uma homogeneidade a um corpo heterogéneo. As propostas são de carácter diverso, de propostas visionárias de Le Corbusier, passando por edifícios de habitação social construídos em Frankfurt, até conjuntos urbanos de habitação do século XIX em Amsterdão, Paris, Milão e Basileia. Estes últimos apresentavam no painel comentários, possivelmente escritos por Sigfried Giedion, sobre alguns dos aspectos singulares dos projectos. MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Massachusetts: MIT Press, 2002.

[103] MUMFORD, Eric, Op. Cit.

[104] MUMFORD, Eric, Op. Cit., p. 50.

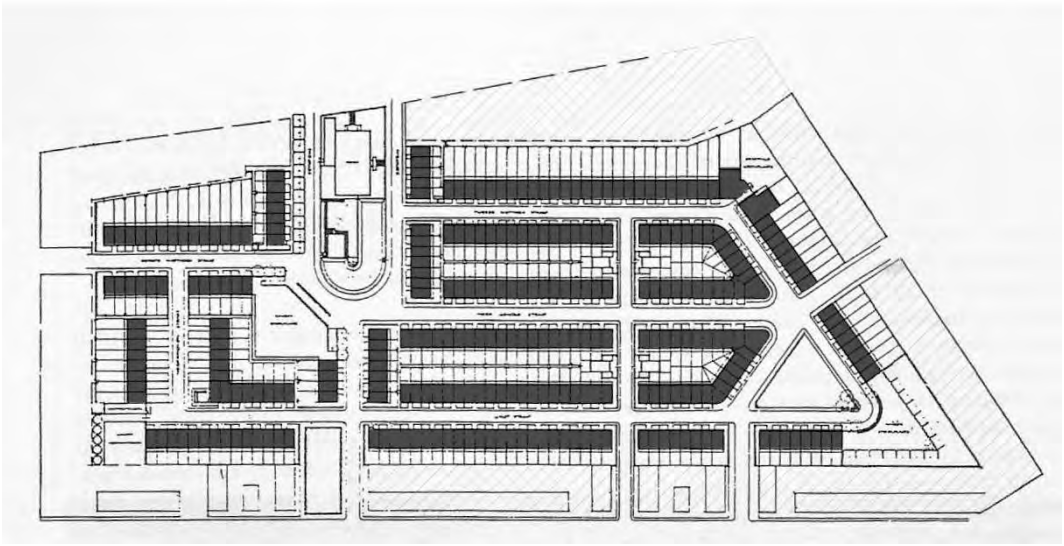


Fig. 15 Esquema sobre o *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, 1925-29, J. J. P. Oud

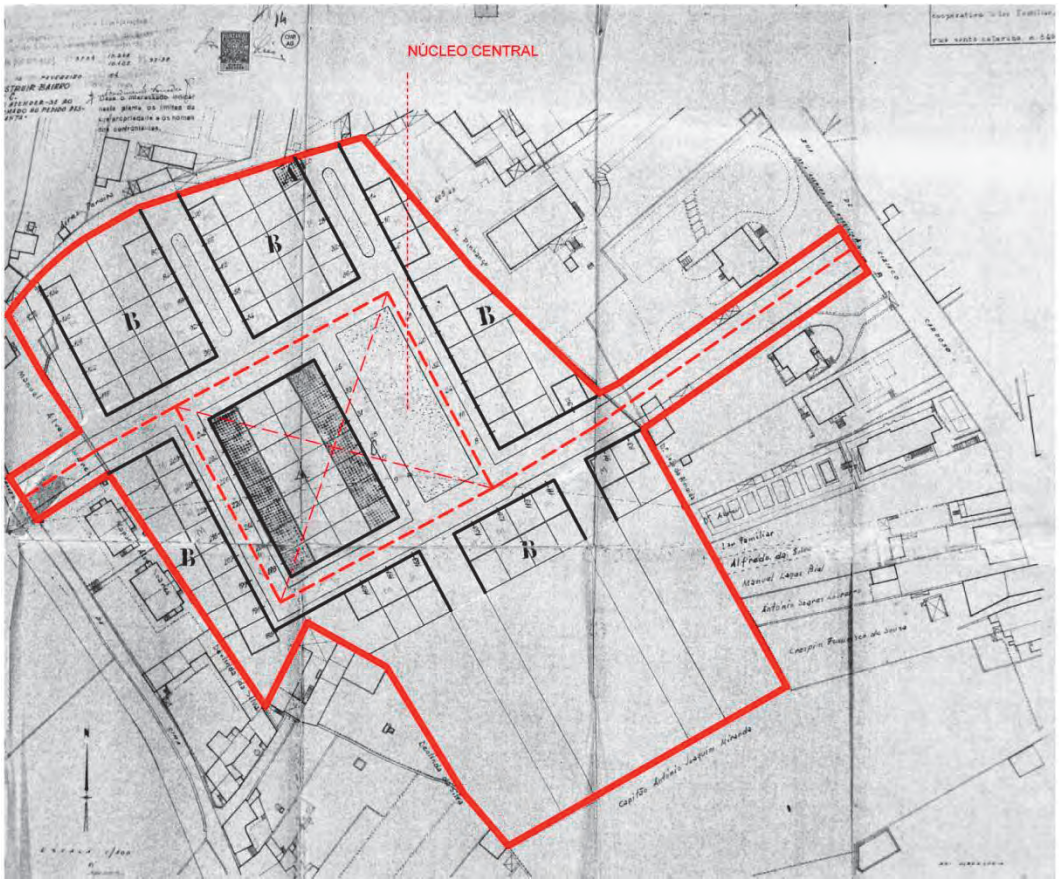


Fig. 16 Esquema sobre planta topográfica com 1ª fase – casas tipo A e B, Janeiro de 1954

Poderá encontrar-se nesta explicitação um possível apoio à interpretação para o enquadramento do princípio urbano do Bairro *O Lar Familiar* dentro do discurso moderno gropiusiano, tendo em conta a sua localização, numa área periférica ao centro da cidade, numa área de interstício de um quarteirão e o seu programa de fomento de habitação para a classe média, apesar da designação *económico*.
Esta possível interpretação articulada com as experiências múltiplas de diálogo, ou mesmo a continuidade do tecido urbano existente, como o conjunto de *Kiefhoek*, serão fundamentais para compreender o significado do desenho de compromisso na procura de um urbanismo de princípios modernos. A densidade, proporção e escala do conjunto urbano proposto para *O Lar Familiar* por Mário Bonito, incluindo algumas soluções formais, remetem de forma clara para a proposta de Kiefhoek, no entanto, a tradição urbanística holandesa inerente à proposta de J.J.P. Oud, de malha urbana conformada por quarteirões que articulam várias direcções/eixos, com enfase na respectiva resolução dos gavetos compactos, não estará presente, prevalecendo o purismo corbusiano.

Através da leitura da sua referência urbana principal, o Bairro de Kiefhoek (1925-29), de J. J. P. Oud, poder-se-á verificar o assimilar de vários temas de desenho, como o sistema viário proposto em continuidade com a estrutura urbana existente, permitindo a colmatação dos logradouros que delimitam o terreno, o significado dos espaços de uso colectivo na hierarquização da malha, a escala dos quarteirões e o sentido de continuidade de desenho atribuída aos conjuntos habitacionais em banda. A afirmação destes princípios leva a soluções arquitectónicas particulares onde o desenho procura situações de compromisso sem perder a identidade pretendida para o conjunto.
A proximidade programática e a semelhança das condições do terreno e das características do contexto permitem adaptar estes temas de desenho de forma quase directa; contudo, a ausência de equipamentos e comércios no programa, ao contrário do Bairro de Kiefhoek, *obriga a procurar* outro tema base para auxiliar a hierarquizar a malha do conjunto urbano.
Mário Bonito complementa o modelo urbano de J. J. P. Oud com dois novos temas, decorrentes da *cidade funcional*: a hierarquização do espaço público com a *diferenciação do seu uso* e o significado da natureza/vegetação na harmonização do conjunto.

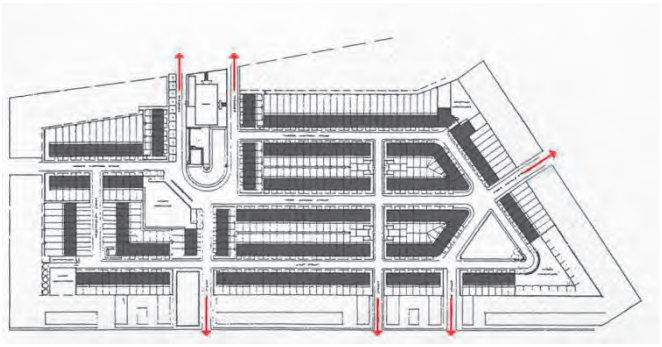
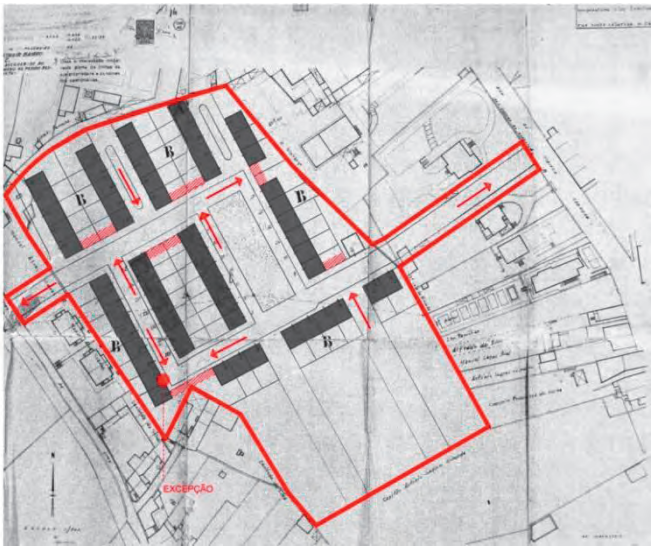


Fig. 17 e 18 – Esquema sobre o *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, 1925-29, J. J. P. Oud, e fotografia



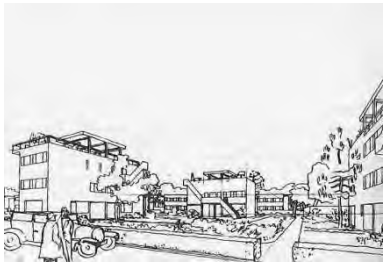


Fig. 19 Esquema sobre planta topográfica com 1ª fase – cãsas tipo A e B, Janeiro de 1954

Fig. 20 Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Bairro de Pessac, Bordéus, 1925-28

Fig. 21 e 22 Mário Bonito, Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar,* 1950/62

Assim, a falta de um programa de equipamento central será colmatada pela inclusão de um largo público, ajardinado e arborizado, e os comércios pontuais pela conformação de dois tipos de arruamentos e pela utilização da vegetação dos jardins privados na caracterização do espaço público e na definição dos seus enquadramentos.

A importância de desenhar um sistema viário em contínuo com o existente leva a propor dois tipos de habitações[105] de forma a definir um quarteirão central que, em conjunto com um largo ajardinado, funciona como rótula principal do conjunto com funções distributivas e comunitárias, respectivamente.

O sistema viário apresenta uma estrutura principal de acesso ao conjunto com um perfil onde prevalece a faixa automóvel com passeios estreitos e uma estrutura secundária com um perfil que privilegia o uso pedonal de acesso às habitações em banda, com a rua desenhada à cota do passeio e organizada com faixas verdes centrais.[106]

A concepção de uma quadrícula que desalinha os diversos quarteirões, de forma a enquadrar o vazio do logradouro e a valorizar os respectivos jardins – arborização e vegetação –, desenha um sistema visualmente aberto, utilizando o domínio privado como elemento de composição do público, ou seja, a matriz da cidade tradicional e seus elementos colocados ao serviço dos princípios do urbanismo moderno.

Os topos dos quarteirões, com a mesma tipologia habitacional, também introduzem o vazio do logradouro e respectivos jardins na composição do alçado do conjunto como elemento de transição entre os dois arruamentos de carácter distinto.

Neste desenho de compromisso, possivelmente informado pelo *conjunto de Pessac* de Le Corbusier,[107] a condição da cidade do Porto poderá, também, ser influência determinante, sobretudo a sua morfologia urbana de quarteirões

---

[105] A diferença das duas tipologias consiste na frente da habitação mantendo a mesma organização funcional, o que reforça o objectivo urbano de conformar um quarteirão central que articulasse as duas ligações à malha existente de forma contínua. Ambas as tipologias permitem a opção entre garagem ou escritório.

[106] As plantas topográficas manterão este desenho até ao aditamento de 1962 (Requerimento nº 19 941, de 4 Outubro 1962), que legaliza todas as três fases do conjunto; no entanto, não será implementado na construção do Bairro, empobrecendo a solução e o desenho do espaço publico.

[107] A natureza intercalando os conjuntos habitacionais de tipologias diversas transforma a vegetação de uso privado num dos temas centrais na definição e caracterização da estrutura urbana do conjunto.

constituídos por lotes estreitos e profundos ocupados perifericamente libertando o interior para jardins particulares que, devido aos muros de meação de baixa altura, transforma o jardim privado num enorme espaço de usufruto visual colectivo. Poderá ser a reinterpretação desta matriz local que informa a procura de um novo equilíbrio entre o uso individual e o usufruto colectivo, mantendo as premissas da cidade tradicional.[108]

Esta procura de enquadramentos abertos sobre espaços ajardinados também permite controlar a escala do conjunto através da redução da extensão dos arruamentos, o que reforça a hierarquia da malha viária valorizando a estrutura secundária com o perfil que privilegia o uso pedonal.
A escala que o desenho propõe para o conjunto reafirma os princípios da *cidade funcional* estabelecendo uma continuidade com a matriz da cidade tradicional, integrando-se no contexto urbano fragmentado existente, contrariando a condição dos modelos urbanos de implantação racionalista do *bloco plurifamiliar autónomo* – arquétipo da *cidade funcional* – onde a escala do conjunto, afirmado por uma quadrícula com extensos arruamentos e alinhamentos construídos, se solta da escala do tecido da cidade tradicional.

Verifica-se que os princípios do urbanismo moderno, sintetizados nas cinco *resoluções de princípio* do congresso de 1933,[109] poderiam descrever o processo de desenho e as consequentes soluções formais do conjunto urbano:

> "*1. On both the spiritual and material plane, the city should assure individual liberty and the benefits of collective action.*
> *2. All urban arrangements should be based on the human scale.*
> *3. Urbanism should determine the relationships between places devoted respectively to dwelling, work and leisure, according to the rhythm of every day activity of the inhabitants.*

[108] A importância atribuída à vivência do interior dos quarteirões da cidade tradicional será também valorizada por Le Corbusier, que, na sua vista a Barcelona, ao sobrevoar a cidade, afirma para José Lluís Sert que o modelo da cidade colectiva já está no interior dos quarteirões.
[109] Publicadas pela primeira vez na *Gassette des Beaux-Arts*, em Setembro de 1933; com uma descrição sobre o congresso e a apresentação das "Fundamental Postulates of the City" apresentando uma visão idêntica ao "The Radiant City" de Le Corbusier seguido por cinco "Resolutions in Principle" do congresso. Estas "Resoluções" também aparecem no *Prélude 7* (1933) e no Livro "The Radiant City" de Le Corbusier, França, 1933. MUMFORD, Eric, Op. Cit.

4. Dwelling should be considered as a central element of urban organization.

5. The material elements which urbanism can arrange and combine are the sky, the trees, housing, workplaces, collective places (which include places of recreation), and traffic."[110]

Assim, o Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar* apresenta-se como um caso singular, de diálogo com a cidade e no equilíbrio entre a necessidade *individual* e o desígnio *colectivo*, que não teve réplica em posteriores propostas de construções em *bloco plurifamiliar*, nos anos seguintes, no Porto, com o Bairro de Ramalde (1952/60), ou em Lisboa, com o Bairro das Estacas (1949/1958), os Conjuntos da Avenida dos Estados Unidos (1952/55) e na Avenida Infante Santo (1952/1955).

A lição de compromisso do modelo urbano implementado indica um caminho alternativo de resposta às questões principais que o urbanismo moderno colocava sem percorrer um caminho único da ortodoxia dos modelos do moderno traduzido pela dogmática *Carta de Atenas*.

Neste sentido, o *Edifício do Ouro*,[111] de 1951/1955, numa primeira leitura da sua versão final, incorpora o mesmo princípio de compromisso – numa lógica de continuidade –, contudo, as duas versões do projecto de licenciamento demonstram uma evolução na interpretação do modelo de cidade que, num primeiro momento, é distinto do aplicado ao conjunto urbano.

Perante um "*conjunto arquitectónico, a uma escala e com uma finalidade que requerem soluções especiais*",[112] o modelo urbano estará associado à defesa da construção em altura, que não conforma a rua tradicional, levando à presumível substituição dos edifícios que definem o perfil transversal da rua Fernandes Tomás.

---

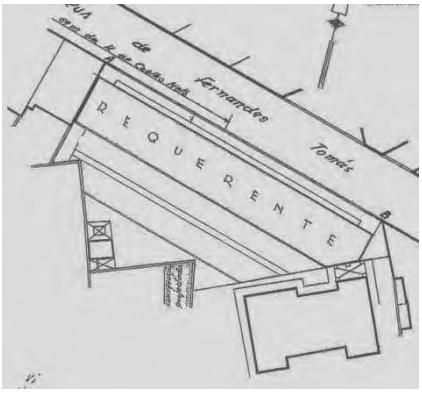
[110] MUMFORD, Eric, Op. Cit., p. 87.

[111] Memórias descritivas e desenhos: Vol. 2, p. 101 a 149.

[112] Requerimento nº 16 023, de 16 Outubro 1951; assinado pela gerência da Empresa Industrial do Ouro: João dos Santos Ferreira. Explicitação das condições excepcionais do projecto em causa.

Fig. 23 Mário Bonito, Edifício de Habitação plurifamiliar da Empresa Industrial do Ouro, rua Fernandes Tomás, 1950/55

Fig. 24 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Fernandes Tomás



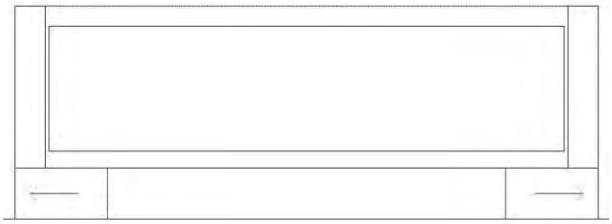
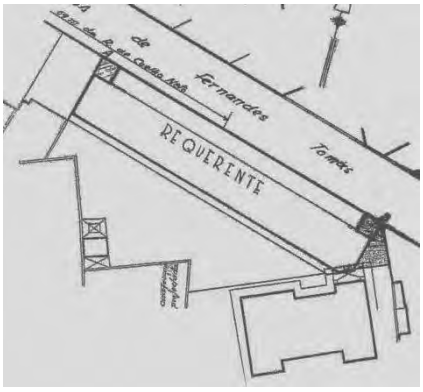


Fig. 25 e 26 Planta topográfica e Esquema da 2ª versão licenciamento, expressando *continuidade* com construções contíguas



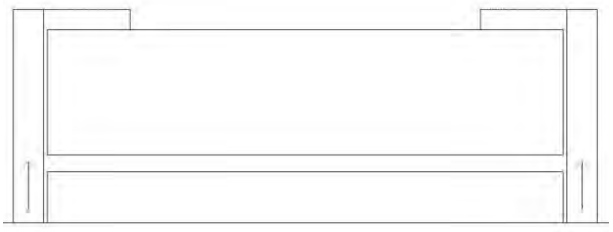


Fig. 27 e 28 Planta topográfica e Esquema da 1ª versão licenciamento, expressando *ruptura* com construções contíguas

Na defesa da primeira versão estará explicito o desígnio moderno de "*aproveitamento das zonas centrais, para construção de habitações económicas colectivas, em soluções de alta densidade populacional"*[113] e o significado atribuído às construções preexistentes, "*o edifício irá marginar uma rua antiga, sem características arquitectónicas*",[114] cuja proposta "*pode, no aspecto experimental e enquanto se verifique útil, contribuir ainda para o ajustamento de futuras e perfeitas soluções no campo da habitação e do urbanismo citadino*".[115] Esta exposição demonstra a importância atribuída à natureza do programa e à localização do edifício, em contraponto com o conjunto urbano *O Lar Familiar*, fazendo eco da opção do modelo de cidade que estabelece ruptura formal com a cidade tradicional.

Esta opção é clara na primeira versão do projecto de licenciamento – anteprojecto de Setembro 1951 – pelo desenho dos acessos recuados, reforçados pela associação de uma floreira perpendicular à rua, e pela não resolução da empena irregular a poente, acentuando a pretendida ruptura com a ausência de continuidade, ou mesmo de contacto, com as construções contíguas, considerando a sua futura substituição de acordo com o modelo proposto. O desenho da linha contínua de *pilotis* na frente da base complementa o "*desígnio"* do *imóvel autónomo*, simplesmente ancorado pelo limite do lote privado com o espaço público.[116]

Esta postura de *ruptura* com as regras da cidade tradicional está presente de forma clara na sua comunicação "*Regionalismo e Tradição*", três anos antes, com citação de Le Corbusier através do livro *"Propos d´Urbanisme"*: "*Contra o bom-senso (a sobrevivência do passado) faz persistir os alinhamentos à margem das ruas e os pátios interiores – formas contrárias ao bem-estar dos homens, e contra as quais a Carta de Atenas (Congresso dos C.I.A.M. em Sarraz) opôs o*

[113] Ibidem.
[114] Ibidem.
[115] Ibidem.
[116] Continua a não ser claro se o alinhamento da base surge como opção de projecto ou se terá sido imposto pelos serviços municipais, tendo em conta o carácter da rua. Pelo expresso nas peças desenhadas e escritas poder-se-á interpretar a segunda hipótese, o que reforça ainda mais a *autonomia* do imóvel proposto.

princípio: «construir» de dentro para fora".[117] E serão estes alinhamentos que Mário Bonito propõe não cumprir com o recuo do volume principal, diluindo as características da "*rua corredor*" presente na cidade tradicional.

Assim, o discurso de compromisso está presente nesta proposta, não pela interpretação do modelo de cidade proposto, mas pela composição do edifício. O desenho de compromisso surge da clara distinção entre o que informa o modelo de cidade pretendido em termos de perfil de rua e de solução formal – tipologia e morfologia do edificado – e da relação a estabelecer com a natureza da malha urbana portuense – a raiz cadastral. Será na interpretação da medida cadastral predominante, nesta área da cidade, que reside o princípio do desenho de compromisso da proposta, sistematizando o conjunto com uma métrica estrutural de 6,10 m e influenciando a proporção e caracterização dos vários corpos. Neste sentido, o diálogo urbano com a cidade tradicional tem como ponto de partida a métrica compositiva que, apesar da monumentalidade do conjunto na malha portuense, 61,80 m de comprimento e 20,40 m de altura máxima,[118] surge integrado na escala da cidade.

Na segunda versão – projecto definitivo de Maio 1952 – o discurso de compromisso será aprofundado com a afirmação do desenho de continuidade da base com o perfil da rua estabelecendo um diálogo directo com a linguagem dos edifícios contíguos e reforçando o alinhamento público/privado da rua tradicional com a anulação dos recuos nos acessos.
Será de realçar que a primeira versão foi aprovada pelo Conselho de Estética Urbana do Porto,[119] o que significa que as alterações introduzidas resultam de acertos programáticos com o respectivo aprofundamento dos temas de desenho,

---

[117] BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", Op. Cit., p. 46.
[118] Medidas indicadas na memória descritiva da segunda versão do projecto; Memória Descritiva e Justificativa de 26 de Maio de 1952, assinada por Fernando Ferreira Bonito (Eng. Civil), apresentada com Requerimento nº 8685, de 30 Maio 1952, assinado por gerente da Empresa Industrial do Ouro, João dos Santos Ferreira.
[119] A primeira versão foi aprovada pelo Conselho de Estética Urbana do Porto, após três reuniões que incluiu uma exposição e um aditamento alterando o plano das duas habitações para os porteiros na cobertura de forma a cumprir a regra dos 45º e um apontamento para a resolução do espaço irregular a poente entre o edifício proposto e a empena preexistente.
Acta de 13 Novembro 1951: «Satisfaz»; Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário: João de Mesquita; vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; Arq. Fernando Menezes Tavares e Távora; Arq. António Fortunato de Matos Cabral (falta justificada). Livro de Actas do Conselho de Estética Urbana do Porto, cota BG-6, p. 25.

o que reforça a evolução do discurso urbano de Mário Bonito durante o desenvolvimento do projecto.

O acentuar do discurso de compromisso entre as duas fases enquadra-se nos temas abordados no CIAM VIII, no ano anterior,[120] subordinado ao *coração da cidade e* com a participação de Alfredo Viana de Lima e Fernando Távora.
Neste congresso será proposto a criação de grupos com jovens arquitectos[121] como forma de garantir a continuação do trabalho desenvolvido pelo grupo fundador. Esta decisão irá despoletar fortes debates sobre o futuro caminho dos CIAM. Os membros *mais jovens* afastam-se da grelha analítica do ASCORAL, afirmando que esta não permite integrar as novas concepções da natureza das cidades e fundamentalmente responder aos novos objectivos para o urbanismo.
A posição do grupo de representação portuguesa será bem clara.
"*The Portuguese proposed a slightly more empirical and inductive method whereby the universal method of analysis of the grid be applied to the particular conditions met by the national groups, at which point they could then identify collective objectives for a "Charter of Habitat"*.[122]

Esta interpretação da estrutura cadastral evoca uma inovadora relação com a leitura do tecido urbano – *história da cidade* –, estabelecendo continuidades com a valorização da matriz urbana em complementaridade com a morfologia edificatória.
As experiências de carácter plurifamiliar, neste período e de outros *autores modernos*, nomeadamente Artur Andrade, com o edifício na rua Latino Coelho, de 1948/63, Germano de Castro com o edifício na rua Miguel Bombarda, de

---

[120] CIAM VIII, realizado de 7 a 14 de Julho 1951 em Hoddesdon, Inglaterra**;** Tema: "The heart of the city".
[121] Estes grupos terão representação na publicação TEAM, impressa em Oslo, com Christian Norberg-Schulz e Ernest Neuenschwander como editores. *"CIAM 8 decided to establish junior groups in as many countries as possible to get an effective continuity in the work of CIAM. These groups shall be formed by students and graduate architects who have been working for not more than two years. We hope through TEAM which will be published regularly from this spring to stimulate the forming of such groups, and bring them into contact with each other…"* Christian Norberg-Schulz, *CIAM junior groups and the Oslo group, TEAM*, Number 2, February 1952, p. 4, in BOSMAN, Jos, "Team 10 out of CIAM"; RISSELADA, Max, HEUVEL, Dirk van den, *TEAM 10 – 1953-81*, Op. Cit., p. 246.
[122] PEDRET, Annie, "Dismanteling the CIAM Grid: new values for modern architecture" in RISSELADA, Max, HEUVEL, Dirk van den, *TEAM 10 - 1953-81*, Op. Cit., p. 254.

Fig. 29 Artur Andrade, *Edifício Forum*, rua Latino Coelho, 1948/63

Fig. 30 Germano de Castro Edifício plurifamiliar, rua Miguel Bombarda, 1950/54

Fig. 31 e 32 Arménio Losa/Cassiano Barbosa, Edifícios plurifamiliares, rua Sá de Bandeira, 1946/1953 e rua de Ceuta, 1951/54

Fig. 33 e 34 Alfredo Viana de Lima, Edifício plurifamiliar, rua Costa Cabral, 1953/55, e *Edifício da Cancela Velha*, 1955/62

1950/54, Arménio Losa/Cassiano Barbosa com vários exemplos[123] dos quais se destacam o edifício da rua Sá de Bandeira, de 1946/1953, e o edifício da rua de Ceuta, de 1951/54, e Alfredo Viana de Lima com edifício de Costa Cabral, de 1953/55, e o edifício da *Cancela Velha*, de 1955/62, referenciam-se à envolvente através de uma relação volumétrica de continuidade ou de ruptura consoante a interpretação do significado da envolvente e respectiva relação com o centro urbano/da cidade.

As propostas de Arménio Losa e Cassiano Barbosa privilegiam o modelo de continuidade do perfil da rua através da reafirmação das cérceas existentes ou previstas pela CMP[124] com o discurso moderno assente na composição arquitectónica do edifício e sua organização interior, com a excepção do Bloco da Carvalhosa.

Os dois edifícios de Alfredo Viana de Lima, respondendo a problemáticas distintas, com localizações diferenciadas, numa das saídas da cidade e outra no centro junto da avenida dos Aliados, apresentam dois modelos distintos, um de ruptura assumindo o *modelo do bloco autónomo* e outro com o discurso de compromisso, afirmando um corpo principal – constituído por módulos de 5,20 metros de largura – complementado por dois remates nos extremos opostos do edifício, acertando com a cércea envolvente a nascente e integrando a fachada existente a poente. Com o *bloco autónomo,* constituído por seis pisos,[125] Alfredo Viana de Lima propõe um *modelo de cidade* alternativo – *Carta de Atenas* – para a rua Costa Cabral, interpretando-a como simples eixo viário contrariando a estrutura da cidade tradicional. A composição do edifício estrutura-se através do princípio do volume elevado sobre *pilotis* – aqui reduzidos à sua imagem por não corresponderem a espaço aberto – e uma quadrícula com uma métrica decorrente da optimização da estrutura, próxima dos 4,20 metros.

---

[123] Habitação plurifamiliar (Bloco da Carvalhosa), na Rua da Boavista, 1946/1949; Habitação plurifamiliar, serviços e comércio, na Rua de Sá de Bandeira, 1946/1953; Habitação plurifamiliar, na Rua do Ameal, 1949/1951; Habitação plurifamiliar, na Rua da Constituição, 1950/52; Serviços e habitação plurifamiliar, na Rua de Ceuta, 1951/54; Habitação plurifamiliar, na Rua de Olivença, 1952/53; Habitação plurifamiliar, na Rua de Santos Pousada nº 1330, 1952/54; Habitação plurifamiliar, na Rua de Santos Pousada nº 1318, 1952.

[124] Esta obrigatoriedade no alinhamento das cérceas será constantemente contestada por Mário Bonito, seja no *Edifício do Ouro*, o edifício na Rua Coutinho de Azevedo, o edifício no gaveto da Rua do Bonfim ou mesmo o gaveto da Rua de Ceuta enquadrado por um Plano de Cérceas.

[125] O mesmo número de pisos que o *Edifício do Ouro.*

Os edifícios na rua Latino Coelho, de Artur Andrade, e na rua Miguel Bombarda, de Germano de Castro, apresentam uma composição que afirma a extensão dos conjuntos na malha, surgindo como excepções, mesmo respeitando os alinhamentos e a cércea da rua.
Em todos os casos o diálogo com a envolvente estará, sobretudo, associado à adequação volumétrica do edifício, controlando a sua escala ou proporção das suas partes, sem explorar em termos compositivos a métrica presente no cadastro urbano – *medida corrente do lote portuense* – ou seja, como tema de desenho, como acontece no *Edifício do Ouro.* A integração de uma extensa frente numa malha composta por edifícios predominantemente de frente estreita, através da sua composição métrica e traçado geométrico, traduz um princípio de desenho singular no panorama arquitectónico portuense dos anos 50.

Esta leitura de continuidade ou compromisso, informada pelas características urbanas específicas do contexto, será reafirmada e terá expressão inovadora nas obras seguintes, o terceiro momento, com destaque para um edifício que ocupa uma parcela de frente estreita na rua Coutinho de Azevedo e o edifício no gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro, que volta a associar vários lotes, formando uma frente de 30 metros, extensão invulgar para o perfil da rua.
No caso da rua Coutinho de Azevedo,[126] de 1954/1961, o tema principal será a forma de interpretar a ocupação de um lote, entre construções existentes, de configuração recorrente na cidade – frente estreita com extenso desenvolvimento em profundidade.

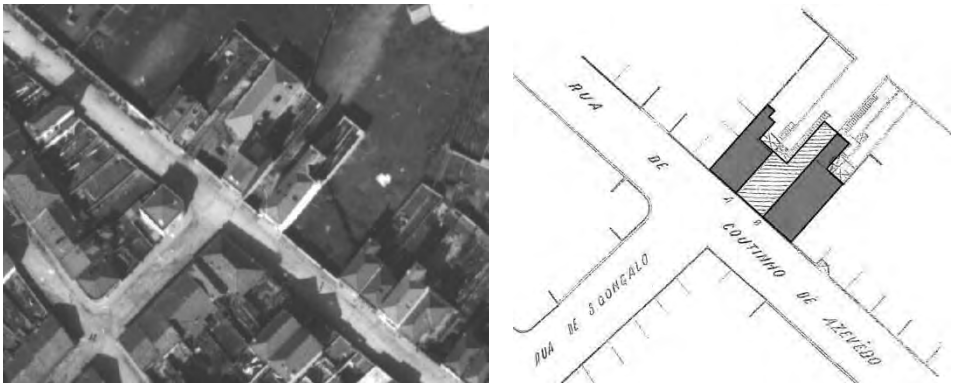


Fig. 35 e 36 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Coutinho Azevedo, 1939, e Planta topográfica

[126] Memória descritiva e desenhos: Vol. 2, p. 153 a 173.

O significado da análise das condições urbanas específicas, ou seja, dimensão e configuração do lote, perfil da rua e características da envolvente próxima, será determinante na formulação da proposta, conforme refere a memória descritiva, "*tendo a faixa de terreno onde se pretende construir a pequena largura de 6 metros, a solução tratada neste projecto flui naturalmente dos condicionamentos de cércea, desníveis e outros mais, como por exemplo, as profundidades das construções confrontantes*".[127] Este *flui naturalmente* reforça a sua interpretação da matriz urbana liberta de modelos predefinidos com o seu processo de desenho como instrumento de procura do problema colocado e não simplesmente a procura de uma solução.

Poderá afirmar-se que a proposta procura reinterpretar a forma urbana de um quarteirão tradicional com ocupação periférica que conforma um perfil de rua com construções contínuas mas que se traduz numa frente irregular sobre os diversos logradouros, tirando partido de profundidades distintas para acomodar os respectivos programas.

Fig. 37 a 39 Mário Bonito, Edifício bifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, 1954/61 (ocupado em 1957)

A frente irregular que delimita o interior do quarteirão será o tema urbano utilizado para ocupar o lote com profundidades distintas, conquistando uma nova frente e afirmando um desenho de continuidade com a malha existente.

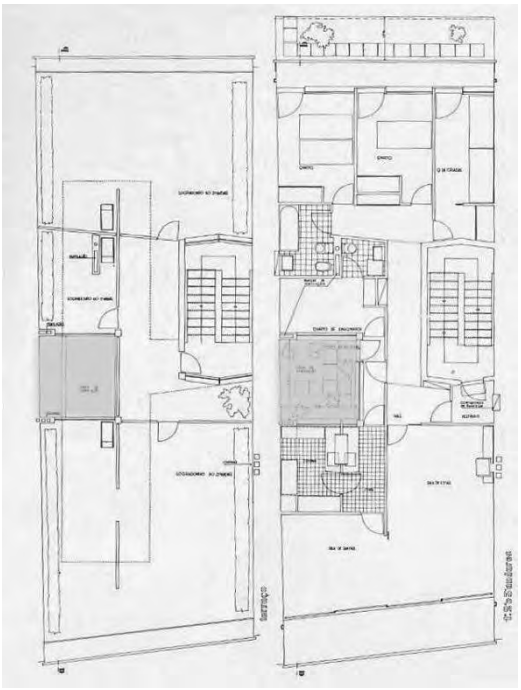
Assim, propõe uma ocupação que, através da definição de dois volumes, responde às profundidades distintas das construções confrontantes, aumentando o perímetro da implantação, conquistando uma maior frente para organizar o programa previsto.

---

[127] BONITO, Mário, Op. Cit.

Com a introdução de acessos independentes para o interior do quarteirão poder-se-á afirmar que existe, também, a intenção de manter a continuidade com a malha aprofundando o *sentido de lugar* pela forma como o logradouro será dividido, permitindo o prolongamento das duas habitações para um espaço exterior individual mas de usufruto visual colectivo, de acordo com os lotes adjacentes.

A valorização da condição específica do lote num dado contexto permite aprofundar uma solução que se afasta do dispositivo arquitectónico corrente para a resolução de um lote estreito e profundo no contexto portuense – o *saguão* ou *pátio/caixa de ventilação e iluminação*.[128] Serão vários os exemplos de intervenções neste período, independentemente da cércea ou articulações programáticas, que utilizam este dispositivo para explorar a profundidade do lote, como no edifício de Manoel Rodrigues e António Machado, na mesma rua**,** de 1951/52, e o edifício de Fernando Távora na avenida do Brasil, de 1953/1956.



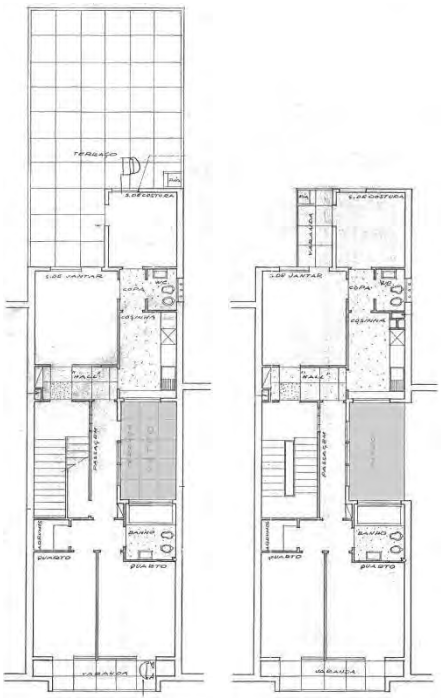


Fig. 40 Fernando Távora, Edifício plurifamiliar, avenida do Brasil, 1953/1956

Fig. 41 Manoel Rodrigues e António Machado, Edifício plurifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, 1951/52

[128] Designação atribuída por arquitectos modernos como Fernando Távora, Alfredo Viana de Lima e Manoel Rodrigues/António Machado.

Nesta proposta, a mancha de implantação contraria o desenho autónomo assente num modelo previamente definido – recusa a auto-referenciação –, formulando uma resposta ao problema colocado, ou seja, esta solução só tem sentido neste lote com estas condicionantes.

Contudo, este desenho de continuidade urbana não será transposto de forma directa para a volumetria do edifício com a respectiva definição do alçado principal. Um volume de três pisos destaca-se volumetricamente do perfil da rua, recusando uma relação directa de cércea com as construções contíguas e reforçando o desenho de compromisso assente na criteriosa selecção dos elementos caracterizadores da estrutura urbana.

O desenho do alçado principal traduz o tema da continuidade urbana ao integrar-se no perfil existente a partir da sua característica predominante, a falta de uniformidade de cérceas da rua Coutinho de Azevedo, derivado do seu acentuado declive. A volumetria proposta participa no conjunto urbano existente, informada por um sentido colectivo de continuidade mas sem perder a afirmação da sua individualidade e condição moderna.

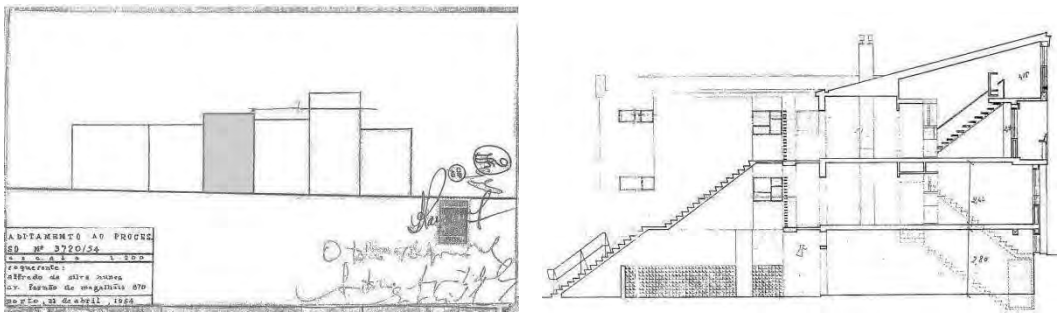


Fig. 42 e 43 Sector de perfil da rua com 1ª proposta de volumetria, desenho de aditamento, Abril 1954, e respectivo corte

Será a partir desta análise morfológica, da estrutura do quarteirão ou do perfil da rua, que o edifício no gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro,[129] de 1954/57, se torna pertinente no aprofundamento do diálogo com o tecido da cidade. Contudo, nesta obra e na seguinte[130] a implantação estará fortemente condicionada pela dimensão, configuração e profundidade dos lotes em situação de gaveto, o que limitará a sua mancha de implantação e remeterá a

[129] Memórias descritivas e desenhos: Vol. 2, p. 173 a 209.
[130] Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio (1955/58), Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto.

reinterpretação da estrutura da cidade tradicional para a composição arquitectónica do edifício.

Na continuidade do projecto anterior Mário Bonito não evoca modelos modernos de ruptura urbana,[131] propondo-se completar, não só a matriz urbana da rua do Bonfim, como ainda promover o seu prolongamento na conformação da escala e proporção da rua António Carneiro. Assim, a matriz urbana, referenciada ao dimensionamento cadastral predominante e à interpretação morfológica da rua do Bonfim, informará o desenho de compromisso entre a cidade tradicional e as morfologias tipológicas modernas que serão determinantes na expressão singular do edifício.

Em termos urbanos, a proposta, fortemente condicionada pela dimensão, configuração e profundidade do lote em gaveto, integra-se na estrutura da cidade tradicional pela afirmação do perfil da rua do Bonfim, de construção contínua com 3 a 4 pisos, mas destaca-se pelo volume proposto que, mais uma vez, não remete para os alinhamentos existentes.[132] A extensão da sua frente, de 30 metros, para a rua António Carneiro e a relação com o gaveto que articula duas ruas de escala e perfis distintos, introduz uma nova complexidade à proposta.

---

[131] Esta posição estava em consonância com as deliberações do CIAM IX, realizado em Aix-en-Provence, França em 1953**,** que tinha como objectivo produzir um documento – "La Charte de l´habitat" – que fosse o corolário da Carta de Atenas, contudo, esse objectivo não será cumprido, tendo em conta a defesa dos *membros mais novos* em transformar a *CIAM Grid* num instrumento crítico. O caminho pretendido pela comissão apontada para discutir o *método de apresentação dos trabalhos* no CIAM IX (commission II) assentará numa proposta que mediava entre a aproximação cartesiana e dedutiva representativa da aproximação universal corbusiana e defendida pelo grupo Bâtir e um método mais pragmático e indutivo conforme sugerido pelos grupos portugueses e ingleses, no CIAM VIII (1951). O objectivo principal seria que o método dedutivo devia ser substituído pelo método indutivo, alterando as categorias *forma* e *técnica* por *espiritual*, *natural* e *ambiente social*, aproximando a *CIAM Grid* à noção de habitat, deixando de parte a definição das *funções*. PEDRET, Annie, "Dismanteling the CIAM Grid: new values for modern architecture" in RISSELADA, Max, HEUVEL, Dirk van den, *TEAM 10 – 1953-81, in search of a Utopia of the present,* Rotterdam: NAi Publishers, s/data, p. 254.

[132] Este projecto terá reparos da parte do Conselho de Estética Urbana do Porto sobre o alinhamento da cércea do conjunto em relação ao edifício confrontante.
Acta de 15 de Setembro 1954: Processo nº 11 278: «Satisfaz com a condição da cornija a sul do edifício do lado da rua António Carneiro concordar na altura com a do prédio contiguo mais a sul»
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário e relator: Bernardino Ramalhete; vogal: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Livro de Actas do Conselho de Estética Urbana do Porto, cota BG-6, p. 90 e 90 verso.

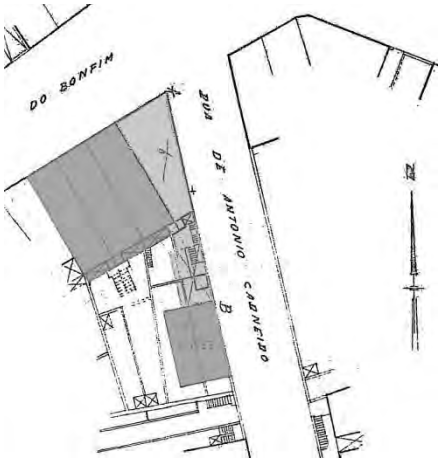


Fig. 44 e 45 Planta topográfica e fotografia com edifício preexistente

Será determinante para a análise da proposta o facto de a extensa frente do lote se situar numa rua com construção pontual, ainda por consolidar,[133] ao contrário da rua Fernandes Tomás, ou seja, a volumetria proposta, limitada pela cércea do edifício contíguo, irá propor um ritmo para a rua que poderá constituir regra para a sua futura ocupação. O ritmo proposto mantém a estrutura e métrica da cidade tradicional, em detrimento da afirmação de uma composição contínua que evocaria a escala da frente extensa, recorrente nos edifícios plurifamiliares.

A composição arquitectónica do edifício assenta na fragmentação do volume principal em seis segmentos, caracterizados individualmente, remetendo para a medida cadastral de 6 metros como forma de integrar e diluir o volume na malha existente. Nesta proposta, a matriz urbana não só modela e sistematiza o volume, conforme a composição do *edifício do Ouro*, como ainda determina a sua expressão arquitectónica.

Mais uma vez, o projecto de licenciamento apresenta dois momentos distintos na evolução do desenho de compromisso, que volta a revelar a procura entre a afirmação da condição moderna – sua expressão plástica – e a integração do volume proposto na escala da cidade tradicional. Aqui será a reformulação da expressão formal do remate superior do volume que, articulado em duas cotas como resposta a escala dos perfis dos dois arruamentos, propõe na fase de

[133] Como nas duas obras anteriores, que estabelecem um diálogo profícuo com as construções contíguas, neste caso a rua do Bonfim apresenta-se consolidada com a rua de António Carneiro caracterizada pelo edifício novo contíguo, a estabelecer a cércea da rua, licenciado em 1953, e no gaveto oposto, pela casa-estúdio do escultor António Carneiro, projectada por Raul Lino.

anteprojecto,[134] uma cobertura de duas águas convergentes para uma caleira central destacando volumetricamente do edifício da envolvente imediata.
Contudo, num desenho de aditamento, a expressão do remate superior, formalmente autónomo, evoca a sua relação com o possível acrescento de um piso no edifício contíguo, demonstrando o entendimento da cidade como organismo em constante transformação, mesmo numa rua consolidada e com o qual estabelece um diálogo de continuidade.

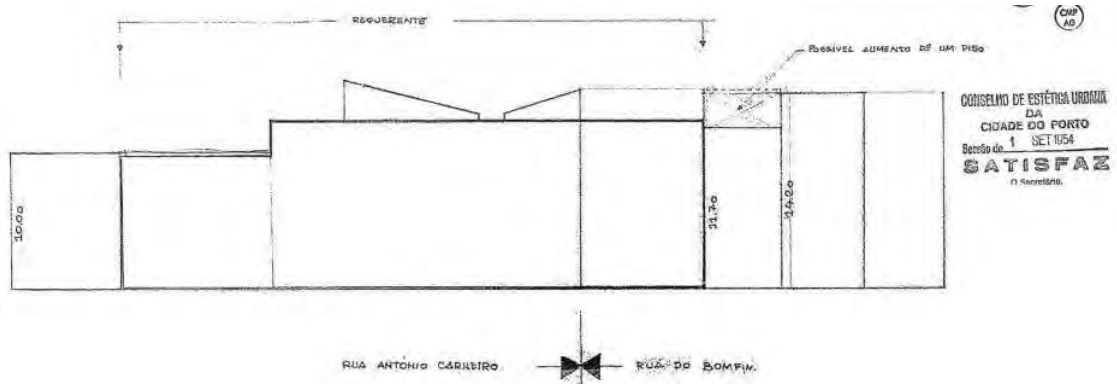


Fig. 46 Enquadramento da proposta com as cérceas dos edifícios contíguos

Esta solução será alterada, num aditamento na parte final da obra,[135] por uma cobertura plana, ou seja, um terraço visitável delimitado por uma platibanda que acentua a integração volumétrica em conjunto com a composição arquitectónica.
Contudo, será na composição da frente para a rua do Bonfim que o desenho de compromisso encontrará sua máxima expressão. Através da leitura e interpretação da história dos edifícios portuenses, Mário Bonito decompõe o alçado em vários planos, utilizando materiais distintos, de forma a articular a horizontalidade predominante da arquitectura moderna com a verticalidade das construções oitocentistas adjacentes. A composição do alçado estabelece um inusitado *desenho de compromisso* para os meados dos anos 50, reafirmando a necessidade de um diálogo directo com o significado do contexto, mas sem comprometer a linguagem moderna do conjunto e o seu sentido propositivo de encontrar uma solução actual aos problemas contemporâneos.

[134] Requerimento nº 11 278, de 19 Julho 1954 (anteprojecto); «satisfaz» pela Comissão de Estética a 15 Setembro 1954; Licença nº 503, de 18 Agosto 1955.
[135] Requerimento nº 19 018, de 16 de Novembro 1956 (substituição de telhado por terraço); «satisfaz» pela Comissão de Estética a 25 Janeiro 1957; aprovado a 18 Março 1957.

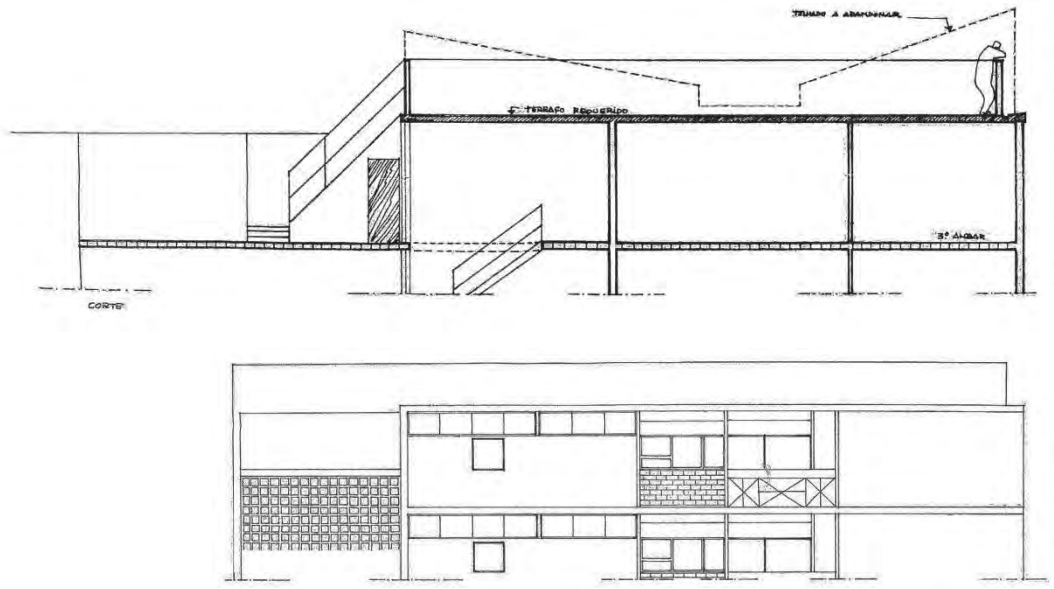


Fig. 47 e 48 Desenhos de aditamento com alteração posterior do remate superior e respectiva cobertura

No Porto, os dois exemplos paradigmáticos, de diálogo directo com construções contíguas sem perder a sintaxe moderna, o edifício da rua de Ceuta, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e o edifício da *Cancela Velha,* de Alfredo Viana de Lima, estabelecem uma relação de continuidade pela modelação volumétrica e pelo acerto de cérceas, porém, a composição autonomiza-se pela expressão rítmica e formal do alçado principal – linguagem arquitectónica.

Em termos de composição, o projecto de Januário Godinho, de 1953, para a ampliação da Estação da União Eléctrica Portuguesa,[136] na rua Alexandre Herculano, introduz um outro princípio de diálogo com o desenho proposto a estabelecer uma continuidade directa com os elementos arquitectónicos principais do edifício existente, evocando a obra de *Reconstrução e Ampliação do Palácio de Justiça de Gotemburgo*, de Gunnar Asplund, construído em 1934/37. O desenho estabelece um diálogo directo com a construção existente, modelando em altura o volume proposto pelos alinhamentos estabelecidos com as duas alturas da base, a padieira dos vãos do primeiro piso e a cornija superior, definindo a volumetria proposta.

[136] Considerou-se que, apesar de esta obra estar programaticamente fora da área de estudo, edifício de escritórios, logo ausente da listagem de obras referenciadas, a pertinência do seu desenho de diálogo entre novo-antigo e a relação do autor com o percurso profissional de Mário Bonito, constituía um exemplo importante.

No caso de Januário Godinho, o diálogo será mediado pela inclusão de um corpo de transição que prolonga a cornija do edifício existente e estabelece um alinhamento com o peitoril do vão do piso térreo elevado fixando o desenho da quadrícula do alçado proporcionando-a aos elementos do edifício preexistente. A utilização do mesmo material de revestimento e o predomínio do vazio sobre o cheio no corpo de transição, com os vãos interpretados como um grande envidraçado vertical contínuo intercalado por duas varandas, completa o discurso arquitectónico de continuidade.

Esta relação de diálogo, "*entre os diversos valores presentes num programa*",[137] segundo Ana Tostões, antecipa a "*questão da ligação a um edifício preexistente, abordando os problemas de inserção num contexto fortemente caracterizado".*[138]

Fig. 49 Gunnar Asplund, *Reconstrução e Ampliação do Palácio de Justiça de Gotemburgo*, 1913/37

Fig. 50 e 51 Januário Godinho, Ampliação da Estação da União Eléctrica Portuguesa, rua Alexandre Herculano, 1953

[137] TOSTÕES, Ana, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* Op. Cit., p. 139.
[138] Ibidem.

O tirocínio de Mário Bonito no escritório de Januário Godinho, em 1946/47, poderá ser interpretado como um momento determinante para o seu futuro entendimento do significado do Lugar, conforme expressará no seu trabalho para o *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*.[139]
Assim, o discurso de continuidade de Mário Bonito estará mais próximo da interpretação da proposta de Januário Godinho, do que Arménio Losa, ou mesmo Alfredo Viana de Lima. No entanto, a relação que estabelece com os edifícios contíguos não será de alinhamentos ou prolongamentos de elementos existentes, mas da interpretação dos princípios compositivos oitocentistas, seus elementos primordiais com a respectiva geometria e proporção.

A conclusão desta obra terá o enquadramento das reflexões decorrentes do CIAM X, de 1956,[140] com a presença do *Grupo CIAM Porto* constituído por Alfredo Viana de Lima, Fernando Távora, Octávio Lixa Filgueiras, Napoleão Amorim, Arnaldo Araújo, Carlos Carvalho Dias e Aberto Neves,[141] onde os trabalhos foram apresentados e discutidos de forma livre, sem a definição obrigatória das *categorias estruturais* a predeterminarem como se devia pensar a cidade moderna, acabando com a ideia da *grelha universal de apresentação*. Contudo, a proposta portuguesa na abordagem dos vários temas mantém as quatro categorias – habitação, trabalho, lazer e circulação – articuladas pelo tema da *identidade local* através da reinterpretação contemporânea das tradições construtivas e da sua plasticidade no desenho de casas-tipo e de um processo que fomenta a participação dos locais na apropriação dessas mesmas casas. O posicionamento ideológico anunciado será determinante:
"*A posição do arquitecto que não é mais o ditador que impõe a sua própria forma mas o homem natural, simples, humilde que se dedica aos problemas dos seus*

[139] Certificado de Estágio assinado por Januário Godinho, Setembro 1947; em Outubro 1947 Mário Bonito requer prova final.
[140] CIAM X, realizado em Dubrovnik, Jugoslávia, de 3 a 13 Agosto de 1956. Este congresso será marcado com as cartas de demissão de S. Giedion, W, Gropius, J. L. Sert, Le Corbusier, C. van Eesteren e, a 31 Dezembro 1956, do CIAM Council, CIRPAC, voltando os congressos a ter somente representação individual.
[141] O significado da representação portuguesa, com a apresentação de um trabalho – Habitat rural: nova comunidade agrícola – terá amplo destaque na Escola Superior de Belas-Artes do Porto com a sua referência no catálogo da Exposição MAGNA V de 1956 e posteriormente na revista *Arquitectura*, nº 64, Janeiro-Fevereiro 1959.

semelhantes não para ***se*** *servir, mas para* ***os*** *servir, criando assim uma obra talvez anónima mas apesar de tudo intensamente vivida.*"[142]

Afirma-se num contexto internacional a procura, que se operava na Escola de Belas-Artes do Porto e na qual Mário Bonito, também, participava, ou seja, a procura de um caminho de compromisso com a realidade, onde a "*ideia anti-heróica do arquitecto que não desdenha um papel de serviço anónimo à comunidade"*[143] será o fio condutor informado pela consciência de que o "*problema é mais precisamente este: encontrar a lei na liberdade, encontrar um estilo fora de qualquer condicionalismo formal*".[144]

A procura de uma arquitectura contemporânea, livre das ortodoxias da *arquitectura moderna,* poderá explicar o processo conturbado no licenciamento do edifício para uma rua moderna projectada de raiz no Porto, a rua de Ceuta.[145] O lote de gaveto, com uma configuração resultante do esventramento da malha, introduzirá, mais uma vez, a problemática da transição de duas ruas de carácter e perfis distintos, contudo, neste caso, com os alinhamentos de conjunto para o perfil geral da rua e as regras formais para o gaveto predefinidas.

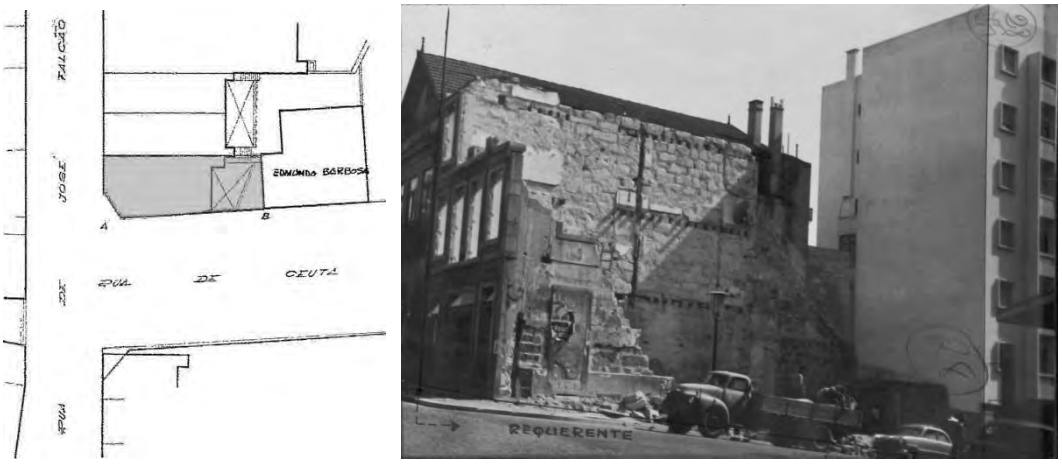


Fig. 52 Planta topográfica e fotografia do processo de licenciamento

[142] LIMA, Alfredo Viana; TÁVORA, Fernando; e FILGUEIRAS, Octávio Lixa, "X Congresso CIAM" (Dubrovnik, Agosto 1956), in *Arquitectura*, nº 64, Jan.-Fev. 1959, p. 24.
[143] ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni (ed.), *Fernando Távora. Opera completa*, Milano: Electa: 2005, p. 18.
[144] ROGERS, Ernesto N., "Aos estudantes de arquitectura" (1946), in *Arquitectura - Revista de Arte e Construção*, 2ª série, nº 28, Janeiro 1949, p. 8.
[145] Memórias descritivas e desenhos: Vol. 2, p. 211 a 265.

Verificar-se-á que o facto de o lote se inserir numa rua cujos edifícios serão desenhados obedecendo a expressões formais de carácter moderno, com a imposição para o uso do *brise-soleil* e para a continuidade garantida pelo alinhamento dos pisos, não alterará a sua interpretação, pessoal e crítica, sobre as condições e o significado do lote na rua e na estrutura próxima da cidade.

A primeira proposta não cumprirá nenhum dos parâmetros impostos e a memória descritiva será particularmente crítica para com a implementação dogmática do *perfil geral de conjunto*, pela parte dos serviços da Câmara, insistindo na *total liberdade*[146] para a formulação da sua proposta. O *perfil geral de conjunto* assentava, essencialmente, numa relação volumétrica com a cércea dos edifícios adjacentes estruturada pela continuidade das cotas dos vários pisos. Conforme verificado em projectos anteriores, a relação que Mário Bonito procura ou estabelece com a envolvente imediata não será de alinhamento directo com as construções adjacentes, ou mesmo de continuidade tipológica.
A proposta irá privilegiar as características do lote respondendo às necessidades particulares de escala e proporção na resolução do gaveto e na transição das duas ruas, surgindo como remate natural, em termos volumétricos, resolvendo o gaveto num único gesto. O volume proposto impõe-se à rua José Falcão, prevalecendo sobre a escala das construções preexistentes mas, em contrapartida, estabelece um corte com o *perfil de conjunto* da rua com a introdução da caixa de escadas que permite desalinhar os pisos e proporcionar o piso do rés-do-chão na resposta à pendente da rua de Ceuta.
Esta proposta, que será recusada, apresenta uma volumetria reduzida e consequentemente uma cércea inferior à prevista pelo plano, resolvendo a transição do gaveto de forma directa, desenhando um volume com uma expressão mais horizontal e adequada ao remate superior de uma rua com uma forte pendente.

---

[146] "*Crê o autor do projecto ter-lhe sido negada a possibilidade de obter melhor resultado estético (mormente das fachadas) pois houve ele que ater-se a princípios e temas plásticos já patentes em prédios construídos. Ora, tal obrigatoriedade parece-lhe não só restritiva de uma sã liberdade de concepção mas também estar em contradição do desejo de tornar a expressão arquitectónica dependente do programa da organização dos espaços, de área do terreno, do custo, etc. De resto, o que se verifica, no edifício que ocupa o gaveto oposto deste, e que parece ter dado o 'tema' base rítmico para os demais prédios é que nele próprio se encontram dois tratamentos rítmicos diferentes e que tal sucede pelas razões acima citadas.*" BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 de Outubro de 1955.

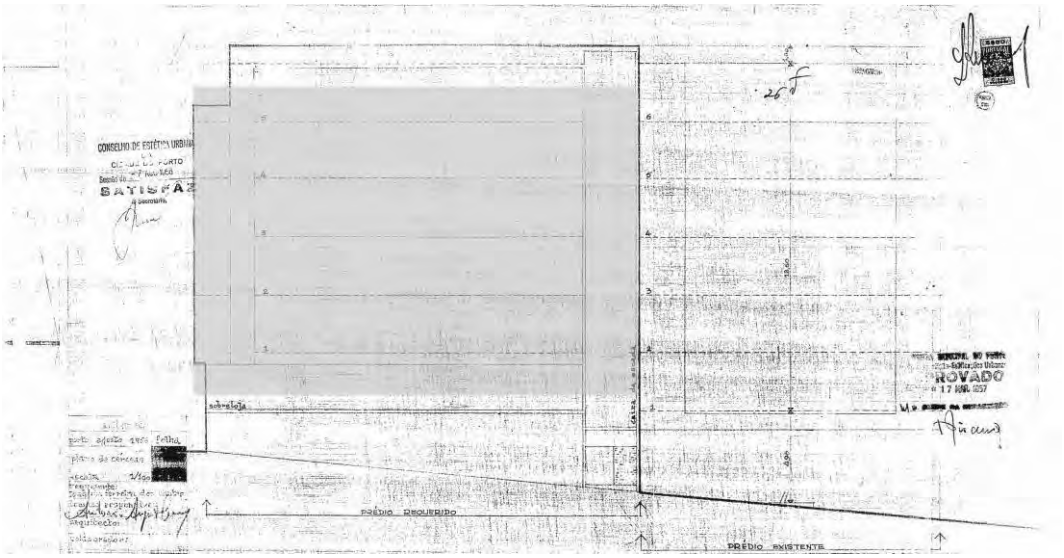


Fig. 54 Esquema com primeira proposta sobre desenho de aditamento da segunda proposta articulada com perfil de rua

A condição moderna do traçado da rua e da expressão formal dos vários edifícios, que garantem a unidade ao perfil de conjunto, não o impedirá de criticar a forma passiva como os vários projectos foram desenvolvidos: "*Há ainda a acrescentar que, dada a variedade de arquitectos que intervieram nos vários projectos das construções que enchem uma ala de talhão, lógico seria esperar uma certa variedade de expressões e soluções que bem traduzissem a personalidade de cada um destes arquitectos, colocando-os em pé de igualdade para que cada um se exprimisse clara e sinceramente.*"[147]

Aqui, a interpretação do programa/encomenda deveria aprofundar as premissas do *Plano de Cérceas* através da leitura individual das características de cada lote e a relação que este poderá estabelecer com o conjunto da rua.[148]

Poderá afirmar-se que, para Mário Bonito, a noção do colectivo não deveria sobrepor-se à responsabilidade individual, sem a compreender, caso contrário percorrer-se-ão soluções universais. O caminho pretendido será o de procurar soluções globais enriquecidas pela compreensão das características particulares do problema em causa, pois só assim haverá desenho de compromisso que incorpora o equilíbrio entre o colectivo e o individual, entre o universal e o local.

[147] BONITO, Mário, Memória descritiva de Projecto de Licenciamento, datada de 17 Outubro 1955.
[148] Estará implícito uma crítica à forma como os serviços camarários implementam as premissas genéricas do plano como regras absolutas a cumprir, entre as quais o *brise-soleil* e o ritmo compositivo que decorre dos edifícios já construídos, condicionando, assim, as várias propostas.

A objectividade do desenho de compromisso nas propostas para o gaveto da rua de Ceuta não apresentam a clareza formal, ou mesmo conceptual, do projecto da rua do Bonfim, contudo poder-se-á verificar a sua capacidade de composição e de desenho, sobretudo na reinterpretação do elemento obrigatório do *brise-soleil*, integrando-o na organização do espaço interior – garantindo as áreas mínimas para as células habitacionais – e subvertendo o seu significado formal e funcional.

As críticas à forma como o *Plano de Cérceas* é implementado, pelos serviços camarários,[149] condicionando as diversas propostas, poderão ser entendidas como a afirmação da sua posição contra a interpretação da *arquitectura moderna* como uma simples roupagem exterior, obedecendo a arquétipos e formas de fazer sem a respectiva tradução nas formas do habitar e na resolução concreta dos problemas colocados.[150]

Os temas aprofundados no edifício da rua de Ceuta, em conjunto com os edifícios da rua Coutinho de Azevedo e rua do Bonfim, permitem enquadrar Mário Bonito no grupo de arquitectos dos quais se destacam Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Alfredo Viana de Lima, Fernando Távora e Keil do Amaral, que procuram um discurso informado, dentro de uma tradição moderna, por uma cultura universal que afirma uma *universalidade na arquitectura* em detrimento de uma *arquitectura universal* – como observou em 1948[151] e reafirmará, em 1971, em tom de manifesto: "*À civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira.*"[152]

Nesta "*arquitectura verdadeira"* afirma-se o desenho de compromisso entre *tradição e modernidade,* filtrado por uma actualizada leitura da *realidade*,

---

[149] "*No caso presente, a solução do problema tornou-se muito mais difícil pois na concepção intervêm determinantes que têm origem no facto dos serviços camarários pretenderem um conjunto homogéneo ao longo de toda a margem Sul da Rua de Ceuta.*" BONITO, Mário, Memória descritiva, datada de 17 Outubro 1955.

[150] "*… a expressão arquitectónica dependente do programa da organização dos espaços, de área do terreno, do custo da construção, etc.*" Ibidem.

[151] Apelará para "Uma unidade nas Arquitecturas Modernas ou Universalidade na Arquitectura" e afirmará "HABITAR, é função de VIVER; CONSTRUIR, é função de HABITAR; CRIAR, é função de CONSTRUIR. O problema é UNIVERSAL" na comunicação *Regionalismo e Tradição,* apresentada no 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948. BONITO, Mário, "Regionalismo e Tradição", 1948, Op. Cit., p. 42.

[152] BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", Op. Cit.

aprofundado num enquadramento pessoal, social e profissional que lhe permitirá desenvolver, na plenitude, a sua capacidade inventiva, artística e profissional. [153]

Em termos formais, nas primeiras obras, os modelos urbanos modernos são reconhecíveis estabelecendo um diálogo de compromisso com o contexto, através da interpretação da matriz da malha da cidade, com as três últimas obras a confirmar a *evocação do moderno* através da *contaminação da circunstância*,[154] criando uma arquitectura que começa a abordar/introduzir a noção de *habitat*, explorada em diversos CIAM do pós-guerra, com destaque para o CIAM X, de 1956, com a intervenção do grupo CIAM Porto.[155]

Será este sentido de compromisso que informará o exercício da profissão e que lhe possibilitará construir um percurso singular, não pela quantidade de obra mas pela qualidade, actualidade e pertinência da resposta, propondo soluções aos problemas, estabelecendo um estreito diálogo com a história da cidade e dos seus edifícios. Um desenho que permite ler especificidades urbanas no tecido da mesma cidade, interpretadas caso a caso, formulando propostas que não se repetem nas soluções, aprofundando o cruzamento de modelos teóricos e experiências formais na consolidação da paisagem construída do Porto.

Poderá estabelecer-se uma certa relação com o processo de desenho actual, evocado por Alberto Carneiro, figura ímpar na afirmação do desenho como instrumento de procura no projecto, sobre o seu próprio trabalho de escultor.[156]

---

[153] Com a sua partida para Lisboa, em 1964, Mário Bonito não voltará a reunir ou construir este enquadramento pessoal, social e profissional.

[154] *"Na forma construída do Porto, a paisagem moderna argumenta-se mais evocativa que emancipadora. (…) Neste moderno que assim se consubstanciou contaminação da circunstância mais que invenção de circunstância, a casa espaventou-se face ao espaço público."* MENDES, Manuel, "Inventar cidade", *Jornal de Noticias*, 7 Maio 2000, no âmbito de um "Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense", *Do esquecimento "para além da arte: do nomadismo ao erotismo",* Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, policopiado, 2010, p. 331.

[155] *"A posição do arquitecto (..) que se dedica aos problemas dos seus semelhantes não para* ***se*** *servir, mas para* ***os*** *servir, criando assim uma obra talvez anonima mas apesar de tudo intensamente vivida."* LIMA, Alfredo Viana; TÁVORA, Fernando; e FILGUEIRAS, Octávio Lixa, "X Congresso CIAM" (Dubrovnik, Agosto 1956), in *Arquitectura*, nº 64, Jan.-Fev. 1959, p. 24.

[156] A presente citação remete para um dos protagonistas do enquadramento e aprofundamento do significado do desenho no processo de procura de uma ideia ou da formulação de uma proposta. Este processo de trabalho/procura é reflexo da prática pedagógica desenvolvida na Escola Superior de Belas-Artes e posteriormente na Faculdade de Arquitectura do Porto.

"*... Não há, de facto, referências seguras. O que se entende poder ser subterfúgio, mesmo que apareça como verdade confirmada. A única via é caminhar na dúvida com a segurança da resposta possível: ainda não é isso. Procurar mais profundamente até que a identificação do ser aconteça na revelação do lugar. Nesse momento, a forma é ideia como passagem para a busca seguinte.*"[157]

A contextualização desta citação está longe dos anos cinquenta em todos os aspectos menos na metodologia apontada, com o equilíbrio entre o *sentimento e a razão* como meio para uma procura, ou seja, a partir da leitura das condições do problema colocado e da afirmação do caminho de construção e exploração de uma resposta e sua respectiva formulação de forma actualizada e culta –, conforme referia Mário Bonito, com o objectivo de *fazer arte.*

"*O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance para o autor: ultrapassa-o constantemente. E é preciso não o perder.*

Por isso o desenho o persegue.

Mas o projecto é um personagem com muitos autores, e faz-se inteligente apenas quando assim é assumido, e obsessivo e impertinente em caso contrário.

O desenho é o desejo de inteligência."[158]

Este "*desejo de inteligência",* presente no desenho e na escrita de Mário Bonito, poderá ser interpretado como o fio condutor do seu percurso profissional e cívico com reflexo na sua obra arquitectónica. Esta tradição do desenho, onde "*A arquitectura resulta de um misto de intuição e de conhecimentos técnicos"*[159] estará enraizada na pedagogia de uma comunidade escolar – ESBAP/FAUP – que se abriu à sociedade, a partir dos anos 50, para nela tentar encontrar as respostas às suas necessidades latentes – a afirmação do ensino moderno – e a partir do qual construir um corpo disciplinar disperso e intermitente, mas que sem as diversas colaborações e os respectivos contributos, entre os quais o de Mário Bonito,[160] não haveria o hoje e sobretudo o amanhã.

---

[157] CARNEIRO, Alberto, Catálogo *Evocações d' água,* Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1993, p. *3.*
[158] VIEIRA, Álvaro Siza, "A casa interrompida", Porto, Fevereiro 1982, *Obradoiro*, nº 8.
[159] BONITO, Mário, Memória descritiva do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, CODA, 1947/48, Op. Cit.
[160] Como terá observado Alexandre Alves Costa sobre a uma passagem na memória descritiva do *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*: *"Estas palavras constituem, talvez, pela primeira vez escritas, a base da pedagogia da* Escola do Porto*".* COSTA, Alexandre Alves, Op. Cit., p. 85.

Neste sentido, poderia considerar-se a sua obra, pensamento e acção cívica como fazendo parte da construção da experiência evocada, recentemente, por Manuel Mendes na afirmação de um singular *projecto de escola:* "*Uma experiência que partilhou, que partilha, o sonho de resgatar Portugal do seu isolamento e, ao mesmo tempo não renunciar à sua identidade histórica – projecção de uma prática da arquitectura que se libertou, que se liberta, das formas históricas, mas não do carácter profundo da sua cultura. Sinal e sedimento de uma identidade não linear, talvez sejam tão só a reunião de gestos de simplicidade de quem procura (procurou) processo e pauta para a elevação da cultura do lugar, para a transformação de uma paisagem – desassossegos da arte da casa-mãe, a Arquitectura.*"[161]

A experimentação na sua obra arquitectónica com incidência sobre a problemática da habitação plurifamiliar e respectivas interpretações da forma da cidade, constituindo a síntese de um complexo diálogo entre *idealismo/progresso e ciência/história,* serão os temas fundamentais para o entendimento e a discussão da arquitectura até hoje.
A riqueza do percurso arquitectónico de Mário Bonito não só apresenta uma qualidade de resposta ímpar e ao nível de outros autores de referência, como ainda apresenta obra que contribui para o processo de *maturidade* da Arquitectura Portuguesa, alcançado no final dos anos 50.

As seis obras destacadas, em conjunto com o seu trabalho de CODA, podem ser interpretadas como uma *bela lição* de arquitectura sobre a importância e a evolução do processo de desenho, com o respectivo sentido de composição, na formulação de uma proposta e sua adequação a uma dada realidade. Isto é, como integrar, através do discurso de compromisso, as premissas e a respectiva herança da arquitectura moderna nas condicionantes do quotidiano sem esta perder a sua condição transformadora e inspiradora de um novo futuro.

[161] MENDES, Manuel, texto de apresentação do ciclo de lições: *Práticas de Arquitectura – projecto, investigação, escrita,* AEFAUP e FAUP, 2012.

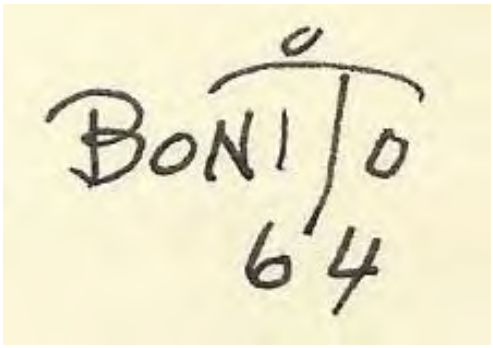


Fig 55 Extracto do desenho “Adeus porto Adeus”, 1964

Referências bibliográficas

AALTO, Alvar, *De palabra y por escrito* (ed. Goran Schildt). El Escorial: El Croquis Editorial, 2000.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Horizonte, 1998.

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel, "A Arquitectura Moderna em Portugal", in *História da Arte em Portugal*. Volume 14. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção", in *Carlos Ramos – exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo: uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Apontamentos para uma teoria da arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

Arquitectura – Revista de Arte e Construção. Nº 17/18 (Janeiro 1948)–nº 23/24 (Maio/Junho 1948).

Arquitectura. Nº 25 (Julho 1948)–nº 73 (Dezembro 1961).

Arquitectura. Nº 123 (Setembro/Outubro 1971). Entrevista a Fernando Távora por Mário Cardoso.

Portugal: arquitectura do século XX. (Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang, ed.). Lisboa; München: Prestel, 1997. *Catálogo publicado por ocasião da exposição "Arquitectura do século XX: Portugal" Deutsches Architektur – Museum, Frankfurt am Main, entre 10/97 e 01/98 e Centro Cultural de Belém entre 06/98 e 09/98.*

Arquitectura e Industria Modernas 1900-1965. Actas do Segundo Seminário Docomomo Ibérico, realizado em Sevilha, de 11 a 13 de Novembro de 1999 (Comité científico: Celestino Garcia Braña, Manuel Mendes, António Pizza). [Sevilla]: Docomomo Ibérico documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimento moderno, 1999.

Arquitectura Moderna y Turismo: 1925-1965. Actas do IV Congreso Fundación Docomomo Ibérico, realizado em Valência, 6 a 8 de Novembro 2003 (Comité científico: Carmen Jordá, Nuno Portas, José António Sosa). [Valencia]: Fundación Docomomo Ibérico documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimento moderno, 2003.

Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970 (coordenação científica Ana Tostões). Lisboa: IPPAR, 2004.

BARRONI, Daniele, *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*. London: Academy Editions, [s.d.].

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987 (1ª ed. 1974).

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d´Água Editores, 1992. (Colecção Antropos).

BLASER, Werner, *Mies van der Rohe: continuing the Chicago School of Architecture*. Basel; Boston; Stuttgart: Birkhäuser, 1981.

BONITO, Mário, "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", trabalho apresentado ao *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*, Escola de Belas-Artes do Porto, 1947. Centro de Documentação da FAUP, cota FAUP/CDUA/AE/CODA/061.

BONITO, Mário, "Um arquitecto de luz e celulóide", in *Vértice – Revista de Cultura e Arte*. Nº 83, Volume X (Julho 1950).

BONITO, Mário, "Primeira Exposição de Arquitectura Moderna da ODAM", in *Vértice – Revista de Cultura e Arte*. Nº 96, Volume XI (Agosto 1951).

BONITO, Mário, "Habitar", in *Lusíada – Revista Ilustrada de Cultura*. Nº 1, Volume 1 (Primavera 1952).

BONITO, Mário, "Billy Wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»", in *Vértice – Revista de Cultura e Arte*. Nº 104, Volume XII (Abril 1952).

BONITO, Mário, "Onde se fala de Capra, de Sturges e do cinema Italiano", in *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*. Nº 9 (15 Janeiro 1954).

BONITO, Mário, "Desenho animado, um mundo novo", in *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*. Nº 10 (15 Fevereiro 1954).

BONITO, Mário, Crítica de Filmes: "Um plágio de Raparigas de Uniforme", in *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*. Nº 19 (15 Novembro 1954).

BONITO, Mário, "O imprevisível – Personagem Hustoniana", in *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*. Nº 20 (15 Fevereiro 1955).

BONITO, Mário, "Do «artesanato» à «Pintura Dinâmica»", in *Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia*. Nº 23 (21 Maio 1955).

BONITO, Mário, *Exposição de Arquitectura, Póvoa de Varzim*. Póvoa de Varzim: Tipografia Frasco, Abril 1956.

BONITO, Mário, "Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista", in *Lusíada – Revista Ilustrada de Cultura*. Nº 8, Volume 2 (Maio 1956).

BONITO, Mário, "O que é um Cine-Clube" (palestra proferida na sessão inaugural do Cine-Clube de Guimarães) 12 Maio 1958, Cine-Clube de Guimarães, Maio, Junho e Julho 1958.

BONITO, Mário, "A universalidade na arquitectura", in *Notícias da Amadora – Semanário Popular*. Nº 505 (22 Maio 1971).

BONITO, Mário, "Dizia o senhor que…", in *Notícias da Amadora – Semanário Popular*. Nº 512 (10 Julho 1971).

BONITO, Mário, “Tradição e Regionalismo”, in *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948*, *Relatório da Comissão executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso* (Edição fac-similada). Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, e *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952* (compilado por Cassiano Barbosa). Porto: Edições ASA, 1972.

BONITO, Mário, “Tarefas do Arquitecto”, in *1º Congresso Nacional de Arquitectura Maio/Junho de 1948* (Edição fac-similada). Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, e *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952* (compilado por Cassiano Barbosa). Porto: Edições ASA, 1972.

BONITO, Mário, texto do “Catálogo da Exposição de Arquitectura no Ateneu”, 1951, in *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952* (compilado por Cassiano Barbosa). Porto: Edições ASA, 1972.

BONITO, Mário, texto de “Encerramento da 1ª Exposição da O.D.A.M.”, 1951, in *Vértice – Revista de Arte e Cultura*. Nº 96 (Agosto 1951), e *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952* (compilado por Cassiano Barbosa). Porto: Edições ASA, 1972.

BONITO, Mário, “Introdução”, in *Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas.* Porto: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto, [s.d.].

Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 (Philip L. Goodwin, ed.). New York: The Museum of Modern Art, 1943.

BRITTON, Karla, *Auguste Perret*. London: Phaidon Press, 2001.

BRUAND, Yves, *Arquitectura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1981.

BUCHANAN, Peter, “Master of a misunderstood Modernism”, in *The Architectural Review*. Nº 1079 (January 1987).

BUCHANAN, Peter, “La Tourette and Le Thoronet”, in *The Architectural Review*. Nº 1079 (January 1987).

CAMPOS, Ezequiel de, *Prólogo ao Plano da Cidade do Porto*. Porto: Empresa Industrial Gráfica, 1932.

CARDOSO, António, *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*. Porto: FAUP Publicações, 1997.

CARDOSO, Ariadne Vinha, “O Bairro da Cooperativa «Lar Familiar» – Estado Harmónico de Viver”. Trabalho desenvolvido para “História da Arquitectura Portuguesa II”, FAUP, policopiado, 1995.

Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua Obra. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

CARNEIRO, Alberto, *Evocações d'Água, 35 Esculturas para uma Instalação, Catálogo da Exposição*. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1993.

CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/projecto.* Porto: FAUP Publicações, 1995.

Cartas de Amor Fernando Pessoa. (Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira, Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz). Lisboa: Ática, 1978.

Cassiano Barbosa, Catálogo de Exposição promovida pela Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986.

Catálogo *I Exposição dos Alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto.* Porto, 16 Maio 1959, ESBAP; Lisboa, 31 Maio 1959, SNI. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1959.

Catálogo *III Exposição extra-escolar dos Alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto.* Porto, Junho 1961; Lisboa, Julho 1961; Coimbra, Novembro 1961.

Catálogo *II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1953.

Catálogo *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1954. Porto: ESBAP, 1954.

Catálogo *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1955.

Catálogo *V Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1956.

Catálogo *VI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Novembro 1957.

Catálogo *VII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Dezembro 1958.

Catálogo *VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Dezembro 1959.

Catálogo *IX Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1960.

Catálogo *X Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1961.

Catálogo *XI Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Outubro 1962.

Catálogo *XII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Novembro 1963.

Catálogo *XIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Ministério da Educação Nacional; Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, Dezembro 1964.

COLLINS, Peter, *Los Ideales de la Arquitectura Moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981 (1ª ed. 1965).

COLLINS, Peter, *Splendeur du betón: les prédécesseurs et l'œuvre d´Auguste Perret*. Hazan, 1995 (1ª ed. 1959).

COLQUHOUN, Alan, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural essays 1980-1987*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.

Congresso Nacional de Arquitectura 1º (edição fac-similada). Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

CORREIA, Graça, *Ruy d´Athouguia: a modernidade em aberto*. Casal de Cambra: Edições Caleidoscópio, 2008.

COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação Expressamente Elaborada para o Concurso de Habilitação para Obtenção do Título de Professor Agregado e Constituindo Trabalho Original Sobre Assunto Respeitante às Cadeiras do 1º Grupo do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982.

COSTA, Alexandre Alves, "Mário Bonito: 1921-1976", in *Desenho de Arquitectura – Património da ESBAP e da FAUP, Catálogo da Exposição integrada nas Comemorações do 75º Aniversário da Universidade do Porto*, Maio 1987.

COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa", in *Vértice*. Nº 19 (Outubro 1989).

COSTA, Alexandre Alves, "Considerações sobre o ensino de Arquitectura", in *Cadernos Politika*. Lisboa: Edições Avante, 1990.

COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 1995.

COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007.

Cultura: origen e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965, Volume das Actas do Terceiro Seminário Docomomo Ibérico, realizado no Porto, de 15 a 17 de Novembro de 2001 (Comité científico: Alexandre Alves Costa, Manuel Graça Dias, Victor Pérez Escolano), Docomomo Ibérico documentación y conservación de la arquitectura y el urbanismo del movimento moderno.

CURTIS, William J. R., *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1991 (1ª ed. 1982).

CURTIS, William J. R., *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon Press, 2003 (1ª ed. 1986).

DE FUSCO, Renato, *Historia de la Arquitectura Contemporánea.* Madrid: Celeste Ediciones, 1992 (1ª ed. 1975).

Desenho de Arquitectura: Património da ESBAP e da FAUP. Catálogo da exposição integrada nas comemorações do 75º aniversário da *Universidade* do Porto. Porto: Universidade do Porto, 1987.

Desenho, Projecto de Desenho. Catálogo da Exposição. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis; Instituto de Arte Contemporânea, 2002.

DOESBURG, Theo van*, On European Architecture – complete essays from Het Bouwbedrijf1924-1931*.Basle: Birkhäuser Verlag, 1990 (1ª ed. 1986).

DPA 14, Fernando Távora. Barcelona: Ediciones UPC, 1998.

DUBOIS, Marc, "2 into 1", in *The Architectural Review*. Nº 1079 (January 1987).

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni (ed.), *Fernando Távora: Opera completa*. Milano: Electa, 2005.

ETLIN, Richard A., "Paradoxical avant-garde", in *The Architectural Review*. Nº 1079 (January 1987).

"Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal acerca da imposição dum estilo às novas edificações", Outubro 1949, in *Revista Arquitectura*. Nº 32 (Agosto e Setembro 1949).

FERNANDES, Eduardo Jorge, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho/Escola de Arquitectura, 2010, policopiado.

FERNANDES, Francisco Barata, "La regla y la excepción, dos proyectos de Távora para Porto", in *DPA 14, Távora*. Barcelona: Ediciones UPC, 1998.

FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As Formas da Casa na Forma da Cidade*. Porto: FAUP Publicações, 1999.

FERNANDES, José Manuel, *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*. Lisboa: IPPAR, 2003.

FERNANDEZ, Sergio, *Percurso – Arquitectura Portuguesa 1930/1974.* Porto: Edições FAUP, 1988 (1ª ed. 1985).

Fernando Távora (Luiz Trigueiros, ed.). Lisboa: Editorial Blau, 1993.

FERRÃO, Bernardo José, "Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora", in *Fernando Távora* (Luiz Trigueiros, ed.). Lisboa: Editorial Blau, 1993.

FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um mapa crítico*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Da Função Social do Arquitecto*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1985.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, "A Escola do Porto (1940/69)", in *Carlos Ramos – exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture – a Critical History*. London: Thames & Hudson, 1987.

GARRETT, Antão de Almeida, *Plano Regulador da Cidade do Porto*. Porto: Câmara Municipal, Separata da revista *Civitas*. Vol. VIII, 1952.

GARRETT, Antão de Almeida, *Regulamento do Plano Regulador da cidade do Porto*, Porto: Separata do *Boletim Municipal.* Nº 1036 (18 Fevereiro 1956).

GARRETT, Antão de Almeida, *História da evolução dos Planos Gerais de Urbanização da Cidade do Porto*, Boletim da Secção de Planeamento Urbanístico. Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, CECUP. Nº 14 (1974).

GIEDION, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Madrid: Editorial Dossat, 1982.

GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos* (sel. e introd. Josep M. Rovira). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

GONÇALVES, José Fernando, *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva – 1948/61: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*, Dissertação para doutoramento UPC – Departamento de Proyectos d´Arquitectura, Barcelona, 2007, policopiado.

GRAHAM, Dan, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura com relación al arte,* in *Artforum*. Vol. 17, 6 Fevereiro 1979. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG mínima, 2009.

GRAVATO, Maria Adriana Pacheco Rodrigues, *Trajecto Urbano – A Arquitectura na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à rua de Ceuta*, Dissertação em mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, 2004, policopiado.

Guia da Arquitectura Moderna: Porto, 1925-2002. (Fátima Fernandes, coord.). Porto: Edições ASA, 2003.

HEARN, Fil, *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Middlesex: Penguin Books, 1975 (1ª ed. 1958).

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip, *The International Style*. London: W. W. Norton & Company, 1995 (1ª ed. 1932).

Inquérito à Arquitectura do século XX em Portugal: IAPXX (Coord. científica Ana Tostões). Lisboa: Edição Ordem dos Arquitectos, 2006.

JANEIRO, Maria de Lurdes; FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Modernista em Lisboa 1925-1940*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1991.

João Correia Rebelo: Um arquitecto Moderno nos Açores (João Vieira Caldas, coord.). Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2002.

Jornal de Letras, Arte e Ideias. Nº 741 (1999). Entrevista a Álvaro Siza Vieira.

KAHN, Louis I., *Escritos, Conferencias y Entrevistas* (ed. Alessandra Latour). El Escorial: El Croquis Editorial, 2003.

KAUFMANN, Edgar; RAEBURN, Ben, *Frank Lloyd Wright – Writings and Buildings*. New York: Meridian Book, s/data.

Keil Amaral Arquitecto 1910-1975 (Francisco Pires Keil Amaral, coord.). Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1992.

Keil do Amaral: o Arquitecto e o humanista. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Departamento de Património Cultural – Divisão de Museus e Palácios, 1999.

L´Architecture d´Aujourd´hui, Special Perret. Nº VII (1932).

"La línea dura: El ala radical del racionalismo, 1924-34", *2C Construcción de la ciudad*. N.º 22 (Abril 1985).

La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades 1925-1965. Actas do Primer Seminario Docomomo Ibérico, realizado em Saragoza, de 13 a 15 de Novembro de 1997 (Comité científico: Victor Pérez Escolano, Carlos Sambricio, Ignasi de Solà-Morales). Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 1997.

La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, 2009. (Colección arquia/temas; nº 27).

Las formas de la residencia en la ciudad moderna (Carlos Martí Arís, ed.). Barcelona: Edicions UPC, 2000.

LE CORBUSIER, *Toward an Architecture*. London: Frances Lincoln, 2008.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, Œuvre Complète 1910-29 (publiée par W. Boesiger et O. Stonorov). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, Œuvre Complète 1929-34 (publiée par W. Boesiger). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, Œuvre Complète 1934-38 (publiée par Max Bill). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER, Œuvre Complète 1938-46 (publiée par W. Boesiger). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER, Œuvre Complète, *1946-1952* (publiée par W. Boesiger). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, Œuvre Complète 1952-1957 (publiée par W. Boesiger). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, Œuvre Complète 1957-1965 (publiée par W. Boesiger). Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965.

LE CORBUSIER, *El espiritu nuevo en arquitectura; En defesa de la arquitectur*a. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.

LE CORBUSIER, *O Modulor: ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e á mecânica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010 (1ª ed. 1950).

Le Corbusier: une encyclopédie (dir. Jacques Lucan). Paris: Centre Pompidou, 1987.

LINO, Raul, *Casas Portuguesas: Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, [s.d.] (1ª edição: 1933).

LOOS, Adolf, *Dicho en el Vacío 1897-1900*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

LOBO, Margarida Souza, *Planos de Urbanização – A Época de Duarte Pacheco*. Porto: DGOTDU; FAUP publicações, 1995.

LOOS, Adolf, *Escritos I 1897/1909* (Adolf Opel y Josep Quetglas, ed.). Madrid: El Croquis editorial, 1993.

LOOS, Adolf, *Escritos II 1910/1932* (Adolf Opel y Josep Quetglas, ed.). Madrid: El Croquis editorial, 1993.

LÓPES-PELÁEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund.* Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2002. (Colección Arquítesis ; nº 11).

LOURENÇO, Eduardo, *Cultura e Política na Época Marcelista*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

LOURENÇO, Eduardo, *Ocasionais I.* Lisboa: A Regra do Jogo Edições, [s.d.]. (Colecções Ensaios ; nº 9).

MARTÍ Arís, Carlos; Monteys Xavier, "La línea dura", in *2C Construcción de la ciudad*. N.º 22, "La línea dura, El ala radical del racionalismo, 1924-34" (Abril 1985).

MARTÍ ARÍS, Carlos, *Silencios elocuentes*. Barcelona: Ediciones UPC, 1999.

MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 2000.

MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*. [S.l.]: Editora Ulisseia, [s.d.].

MENDES, Manuel, "Arquitectura portuguesa, anos 50-anos 80, isolamento, experimentalismo, revelação", in *Cadernos Politika*. Lisboa: Edições Avante, 1990.

MENDES, Manuel, "La Casa: paisaje doméstico y proyecto (moderno, circunstancia portuguesa, manifestó portuense, cultura de la ciudad, señales de la arquitectura)" in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades 1925-1965*, Actas do Primer Seminario Docomomo Ibérico, realizado em Saragoza, de 13 a 15 de Novembro de 1997, (Comité Científico: Victor Pérez Escolano, Carlos Sambricio, Ignasi de Solà-Morales). Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 1997.

MENDES, Manuel, “Porto – cultura da cidade, paisagem doméstica, morfologias da casa, 1895-1969 (continuidades, contaminações, metamorfoses)”, in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam* (Mário Jorge Barroca, coord.). Porto: edição FLUP, 1999.

MENDES, Manuel, “Inventar cidade”, in *Jornal de Notícias* (7 Maio 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.*

MENDES, Manuel, “Harmonias novas I”, in *Jornal de Notícias* (21 Maio 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.*

MENDES, Manuel, “A Moda do Porto”, *Jornal de Notícias* (28 Maio 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.*

MENDES, Manuel, “Mais além...”, in *Jornal de Notícias* (25 Junho 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Edifícios «série»”, in *Jornal de Notícias* (2 Julho 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Corpo-sentir-ético”, in *Jornal de Notícias* (9 Julho 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Atitude e gesto”, in *Jornal de Notícias* (30 Julho 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Truta e torrente”, in *Jornal de Notícias* (6 Agosto 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Desenho-ofício II”, in *Jornal de Notícias* (3 Setembro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Karl-Marx off”, in *Jornal de Notícias* (17 Setembro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Errância poética”, in *Jornal de Notícias* (1 Outubro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

MENDES, Manuel, “… a primeira pedra”, in *Jornal de Noticias* (8 Outubro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Batalha, Batalha”, in *Jornal de Notícias* (26 Novembro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

MENDES, Manuel, “Passagens”, in *Jornal de Notícias* (8 Dezembro 2000), no âmbito de um “Roteiro dedicado à Arquitectura Portuense”, entre Abril e Dezembro de 2000, com o apoio institucional de *Porto 2001, Capital da Cultura*.

MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*. Porto: FAUP publicações, 2001.

MENDES, Manuel, *Do esquecimento “para além da arte: do nomadismo ao erotismo”*, Conjunto de trabalhos de investigação publicados, elaborado em vista à obtenção do grau de doutor em Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, policopiado.

MILHEIRO, Ana Vaz, *A Construção do Brasil. Relações com a Cultura Arquitectónica Portuguesa*. Porto: FAUP publicações, 2005.

MINDLIN, Henrique E., *Modern Architecture in Brazil* (Pref. Sigfried Giedion).Rio de Janeiro; Amsterdam: Colibris Editora, 1956.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin.* Lisboa: Relógio d´Água Editores, 1999. (Colecção Antropos).

MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Julho 2011, policopiado.

MORENO MANSILLA, Luis; ROJO, Luis; TUÑÓN, Emilio, *Escritos circenses*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

NESBITT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica 1965-1995*. [São Paulo]: Cosac Naify Edições, 2010.

NEUMEYER, Fritz, *Mies Van der Rohe, La Palabra sin Artificio: Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.

NONELL, Anni Günther; TAVARES, Rui, "Oporto", in *Atlas Histórico de Ciudades Europeas, Península Ibérica*.Barcelona: Salvat, 1994.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l´Architecture Occidental*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1977.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language and Place*. Milano: Skira editore, 2000.

OCKMAN, Joan (ed), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. New York: Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation; Rizzoli, 1993.

ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947-1952” (compilado por Cassiano Barbosa). Porto: Edições ASA, 1972.

"Onde se fala da arquitectura no Plano Nacional e do problema português da Habitação", in *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (Edição fac-similada). Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

OUD, J. J. P, *Mi trayectoria en «De Stijl»*.Murcia: [Murcia]: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986.

OZENFANT, A.; LE CORBUSIER, *Acerca del Purismo: escritos 1918-1926.* Madrid: El Croquis Editorial, 1994.

Pabellón Español – Exposición Internacional de Paris 1937 (dir. e textos Josefina Alix Trueba). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía; Ministerio de Cultura – Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção).* Porto: FAUP publicações, 1996.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte em Portugal*. Volume III, *Do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

PEREIRA, Paulo*, 2000 anos de arte em Portugal. Lisboa*: Temas e Debates, 2000.

PETIT, Jean, *Le Corbusier: lui- même*. Genève: Rousseau, 1970.

PORTAS, Nuno, "A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal", in *Arquitectura*. Nº 66 (Novembro e Dezembro 1959).

PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal", in ZEVI, Bruno, *História de Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

PORTAS, Nuno, "Carlos Ramos (1897), Walter Gropius (1883) – In memorian", in *rA: Revista de Arquitectura*, Publicação trimestral da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Nº 0 (Outubro de 1987) (texto publicado no *Diário de Lisboa*, 17 Julho 1969).

PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s): História e crítica, ensaio e profissão*. Porto: FAUP publicações, 2005.

PORTAS, Nuno, "A oportunidade do IAPXX e uma interpretação dos Anos 40", *Inquérito à Arquitectura do século XX em Portugal: IAPXX.* Lisboa: Edição Ordem dos Arquitectos, 2006.

PORTAS, Nuno, *A cidade como arquitectura: apontamentos de método e crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007 (1ª edição 1969).

PORTAS, Nuno, *A arquitectura para hoje*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008 (1ª edição 1964).

Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna (Jorge Figueira, Paulo Providência, Nuno Grande, ed.). Porto: Livraria Civilização Editora; Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos, 2001.

QUARONI, Ludovico, *Proyectar un Edificio: Ocho lecciones de Arquitectura.*Madrid: Xarait Ediciones, 1980.

rA: Revista de Arquitectura, Porto: FAUP. Nº 0 (Outubro 1987).

RAMOS, Rui (coord.); SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A casa: arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX*. Porto: FAUP publicações, 2010.

Revistas de arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade (coord. Marieta Dá Mesquita). Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, CIAUD, 2011.

RIBEIRO, Miguel, "Mário Bonito, Vida e Obra. Um Pequeno Grande Percurso" Monografia de Final de Curso de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa, 2008, policopiada.

RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (ed.), *TEAM 10 – 1953-81, in search of a Utopia of the present.* Rotterdam: NAi Publishers, [s.d.].

RODRIGUES, Inês Lima, "Quando as nossas casas modernas viajaram pelo Mundo: Desde Portugal a outros países de expressão portuguesa", in *Cadernos PROARQ 14*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, 2010.

ROGERS, N. Ernesto, "Aos estudantes de arquitectura", in *Arquitectura*. Nº 28 (Janeiro 1949).

ROGERS, N. Ernesto, *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres* (tradução de Sílvia Viana de Lima). Porto: Edições CIAM Porto*,* 1960.

ROSA, Edite, *ODAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva*, Dissertação para doutoramento na ETSAB, Barcelona, 2005, policopiado.

ROSAS, Fernando (coord.), "O Estado Novo" in *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Sétimo Volume. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROSAS, Fernando, "O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", in *Análise Social*. Vol. XXXV (157), 2001.

ROVIRA, Josep M., "Sigfried Giedion: Pensar Históricamente", in GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos* (sel. e introd. Josep M. Rovira). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

ROWE, Colin, *Maneirismo y Arquitectura Moderna y outros ensaios.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999 (1ª ed. 1978).

RUIZ BARBARIN, António *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2008. (Colección arquia/tesis ; nº 26).

SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe: una biografia critica*. Madrid: Hermann Blume, 1986 (1ª ed. 1985).

SCHULZE, Franz (ed.), *The Mies van der Rohe Archive, An illustrated Catalogue of the Mies van der Rohe Drawings in the Museum of Modern Art – Part II: 1938-1967, the American Work.* New York: Garland Publishers, 1992.

SMITHSON, Alison e Peter, *The heroic period of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1981.

Socialismo ciudad arquitectura URSS 1917–37, La aportación de los Arquitectos Europeos. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Inscripciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias – topografía de la arquitectura contemporánea.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Ecleticismo y vanguardia y otros escritos*.Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SULLIVAN, Louis H., *Kindergarten chats and other writings*. New York: Dover Publications, Inc., 1979.

SUMMERSON, John, *El lenquaje clásico de la arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985 (1ª ed. 1974).

TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947.

TÁVORA, Fernando, "O Porto e a arquitectura Moderna", in *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Nº 4, II série (1952).

TÁVORA, Fernando, "Arquitectura e Urbanismo: a lição das constantes", in *Lusíada, Revista Ilustrada de Cultura*. Nº 2, volume 1 (Novembro 1952).

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982.

TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral de Organização do Espaço*. Porto: Edição Conselho Directivo da FAUP, 1993.

TENREIRO, José Pedro de Galhano, "O Grupo ODAM – A construção do racionalismo Portuense", Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, 2008, policopiado.

TESSENOW, Heinrich, *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.

TORRES CUECO, Jorge, *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2004. (Colección Arquíthemas ; nº 13).

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP publicações, 1997.

TOSTÕES, Ana, *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Dissertação para doutoramento do Instituto Superior Técnico /UTL, Lisboa, 2002, policopiado.

TOSTÕES, Ana, "Sob o Signo do Inquérito*", Inquérito à Arquitectura do século XX em Portugal: IAPXX.* Lisboa: Edição Ordem dos Arquitectos, 2006.

TOSTÕES, Ana, *Arquitectura e Cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera Editores, 2009.

TOSTÕES, Ana, "Portugal: la vivenda como laboratório moderno" in *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, 2009. (Colección arquia/temas ; nº 27).

TOUSSAINT, Michel, *Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do Século XX*, Dissertação para doutoramento em Teoria da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Arquitectura, 2009, policopiado.

Troisième Congrès de l´Union Internationale des Architectes: Rapport Final. Lisboa: UIA Librairie Portugal, 1953.

"Uma mensagem e um telegrama", in *Arquitectura – Revista de Arte e Construção*. Nº 22 (Abril 1948).

VAN DE VEN, Cornelis, *Space in Architecture*. Assen: Van Gorcum, 1980.

VAN DER ROHE, Ludwig Mies, *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981.

VARELA, Júlia, "Celestino Castro: Militância, Moderno e Realismo", Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, 2007, policopiado.

Viana de Lima: arquitecto 1913-1991. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Álvaro Siza: Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Álvaro Siza: Imaginar a evidência.* Lisboa: Edições 70, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, *01 textos.* Porto: Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, "A casa interrompida", in *Obradoiro*. Nº 8. Colégio Oficial de Arquitectos de Galícia, 1983.

VIEIRA, Joaquim, "Seis «casos» na colecção de desenhos da FAUP", *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP* Porto: Universidade do Porto, 1987.

VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto são o Mesmo?* Porto: FAUP Publicações, 1995.

VITALE, Daniele, *Arquitectura Racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1979/80.

VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 publishers, 2009.

WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

WRIGHT, Frank Lloyd, *In the Cause of Architecture*. New York: Architectural Record Books – McGraw-Hill Publication, 1975.

ZEVI, Bruno, *Poetica dell´Architettura Neoplastica*. Milano: Politecnica Tamburini, 1953.

ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

ZEVI, Bruno, *A linguagem moderna da arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 2002.

Fontes Primárias

Arquivo e Biblioteca do Clube Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto.
Arquivo da Defesa Nacional: Gabinete de Comunicação e Relações Públicas, Divisão de Documentação e Arquivos, Lisboa.
Arquivo Distrital de Viana do Castelo.
Arquivo da FBAUP.
Arquivo Geral da Câmara Municipal de Beja.
Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto.
Arquivo Histórico – Serviço de Documentação da Força Aérea, Lisboa.
Arquivo Histórico da Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU).
Arquivo Histórico Municipal/Casa do Infante – Câmara Municipal do Porto.
Arquivo Municipal Alfredo Pimenta – Câmara Municipal de Guimarães.
Arquivo Municipal Sophia Mello Breyner – Câmara Municipal de Gaia.
Arquivo do Teatro Experimental do Porto, Vila Nova de Gaia.
Centro de Documentação e Informação da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.
FAUP/CDUA, Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura.
Museu Nacional do Teatro – Centro de Documentação e Biblioteca, Lisboa.

Sites consultados

Prémio Valmor e Municipal de Arquitectura [consultado em 2012]. Disponível em: <cm-lisboa.pt; http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/008/index.php?ml=5&x=04.xml>.

Pavillon des Temps Nouveaux [consultado em 2011]. Disponível em: <http://www.arch.columbia.edu/event/news-events/architecture-and-revolution-pavillon-des-temps-nouveaux>.

Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto [consultado em 2010]:
Januário Godinho, 1910-1990 Arquitecto, disponível em:
<http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005703>
Alfredo Viana de Lima 1913-1991 Arquitecto, urbanista e professor universitário,
disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004341>
Rogério dos Santos Azevedo, 1898-1983 Arquitecto e professor, disponível em:
<http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?p_pagina=1005752>
Arménio Taveira Losa, 1908-1988 Arquitecto e urbanista, disponível em:
<http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005979>
Acácio Lino, 1878-1956 Pintor, escultor e professor, disponível em:
<http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=122501>

MOTA, Nelson, “Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez. A arquitectura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal.” In *Arquitextos*. [em linha]. São Paulo: 13.145, Vitruvius, jun 2012. [Consult. 2012]. Disponível em WWW <URL: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.145/4382>.

RODRIGUES, Inês Lima, “Quando a habitação colectiva era moderna – desde Portugal a outros territórios de expressão portuguesa. 1940-1974”, trabalho desenvolvido no âmbito da Tese de doutorado, “La Forma Moderna”. [PDF]. Departamento de Projectos Arquitectónicos, ESTAB. UPC., Janeiro 2009. [Consult. 2012]. Disponível em WWW <URL: http://ineslima.com/pdf/Habitacao_Moderna_Portuguesa_1.pdf>.

RODRIGUES, Inês Lima, “A casa transoceânica: a forma da residência moderna portuguesa e a sua influência nos territórios brasileiro e africano.” [PDF]. 9º Seminário Docomomo Brasil, interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do património recente Brasília, Junho 2011. [Consult. 2012]. Disponível em WWW <URL: http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/054_M09_OR-ACasaTransoceanica-ART_ines_rodrigues.pdf>.

Lista das imagens

Introdução

Fig. 1 Quadro cronológico de projectos e obras com referências bibliográficas.
fonte: Quadro do autor.
Fig. 2 Estudo para Casa de férias de Henrique Alves Costa, Moledo, Mário Bonito, 1958.
fonte: Espolio Isabel Alves Costa, cedido por Manuel Mendes.
Fig. 3 a 8 Bairro Residencial da Base Aérea nº 11, *Conjunto habitacional E,* com 2 e 3 pisos, António Vasco Quintans, 1966/68.
fonte: Arquivo Geral da Câmara de Beja e fotografias do autor.

Parte 1: Tempo e Lugar

Fig. 1 Rua D. Lopo de Almeida – casa dos pais e Mário Bonito, nº 27.
fonte: fotografia do autor.
Fig. 2 Rua D. Lopo de Almeida – Vista geral.
fonte: MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 28.
Fig. 3 Rua D. Lopo de Almeida – Pormenor de acesso do nº 53-57.
fonte: MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 263.
Fig. 4 Projecto de licenciamento, Rua D. Lopo de Almeida nº 27, Augusto dos Santos Malta, 1930.
fonte: Arquivo Histórico do Porto – Casa do Infante.
Fig. 5 Caracterização da Rua D. Lopo de Almeida.
fonte: extracto *Google Maps* e desenho do autor.
Fig. 6 a 15 Rua D Lopo de Almeida.
fonte: fotografias do autor.
Fig. 16 Tabela Director – Cadeira-Professor, EBAP, 1931-39 (Extracto de Planos de Estudo).
fonte: MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011, Volume 2: anexos, p. 13.
Fig. 17 Tabela Director – Cadeira-Professor, EBAP, 1939-45 (Extracto de Planos de Estudo).
fonte: MONIZ, Gonçalo Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura – A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69),* Dissertação de doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, policopiado, Julho 2011, Volume 2: anexos, p. 14.
Fig. 18 Mário Bonito, trabalho escolar, "Uma Cruz", atribuída 2ª Medalha, s/data.
fonte: CDUA-FAUP – trabalhos escolares- 029ª.
Fig. 19 Mário Bonito, trabalho escolar, "Uma Casa de Chá", s/data.
fonte: CDUA-FAUP – trabalhos escolares- 064b.
Fig. 20 a 27 Fotografias de Mário Bonito.
fonte: Arquivo família Bonito.
Fig. 28 Convívio com alunos da ESBAP, s/data.
fonte: Arquivo família Bonito.
Fig. 29 Visita do corpo docente da ESBAP ao Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1957.
fonte: Arquivo família Bonito.
Fig. 30 e 31 Autor desconhecido, "Clube náutico", Concurso de Grande Composição, EBAP, 1951-52, Professor Carlos Ramos, Assistente Mário Bonito.
fonte: Arquivo CDUA-FAUP, NI.

Fig. 32 e 33 José Borrego, “Clube Náutico”, Dezembro 1952, Concurso de Grande Composição, EBAP, 1951-52, Professor Carlos Ramos, Assistente Mário Bonito.

fonte: Arquivo CDUA-FAUP, J Borrego_Clube.

Fig. 34 Le Corbusier, “*La cité de refuge de l´Armée du Salut*”, Paris, 1929-33. Vista geral.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (dir. Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 211.

Fig. 35 Le Corbusier, “*La cité de refuge de l´Armée du Salut*”, Paris, em construção, 1930.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (dir. Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 48.

Fig. 36 e 37 José Borrego, “Centro Cultural”, Dezembro 1952, Grande Composição, ESBAP, 1952-53, Professor Carlos Ramos e Mário Bonito.

fonte: Arquivo: Arquivo CDUA-FAUP, J Borrego.

Fig. 38 e 39 Rui Pimentel, “Centro Cultural”, Dezembro 1952, Grande Composição, ESBAP, 1952-53, Professor Carlos Ramos e Mário Bonito.

fonte: Arquivo: CDUA-FAUP, R Pimentel.

Fig. 40 a 42 José Tinoco, “HC – Habitação”, Concurso de Grande Composição, EBAP, 1953-1954. Professor Carlos Ramos e Mário Bonito.

Fonte: Arquivo CDUA-FAUP, J Tinoco.

Fig. 43 Visita do SNI ao Cine-Clube do Porto, s/data.

Fonte: Arquivo do Cine-Clube do Porto.

Fig. 44 II Encontro realizado na Figueira da Foz, a 26 de Agosto de 1956.

Fonte: Arquivo do Cine-Clube do Porto.

Fig. 45 e 46 IV Encontro realizado em Santarém, de 31 Outubro a 2 Novembro de 1958.

Fonte: Arquivo do Cine-Clube do Porto.

Fig. 47 e 50 Cine-Clube do Porto, s/data.

Fonte: Arquivo do Cine-Clube do Porto.

Fig. 51 Cine-Clube do Porto – secção infantil, Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito, s/data.

Fonte: Arquivo do Cine-Clube do Porto.

Fig. 52 Maqueta de cenário para peça “Terra Firme” de Miguel Torga I e III actos, 1965.

Fonte: Museu do Teatro, Lisboa.

Fig. 53 1º Congresso Nacional de Arquitectura, 3 de Julho de 1948.

Fonte: Jornal *Público*; fotografia do autor.

Fig. 54 Fotografia do grupo ODAM, inauguração da 1ª exposição do grupo,1951.

fonte: *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952*” (compilado por Cassiano Barbosa), Porto: Edições ASA, 1972.

Fig. 55 e 56 Mário Bonito, documentos.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 57 Pais de Mário Bonito, Porfírio Rebelo Bonito e Adelina Ferreira Bonito, 1966.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 58 Porfírio Rebelo Bonito com Mário Jorge e Mário Gabriel, 1949.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 59 Família reunida, 1949.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 60 Mário Bonito e Otília Pais da Silva com Mário Jorge e Mário Gabriel, 1949.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 61 Mário Bonito com a família, praia Cabo do Mundo, s/data.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 62 e 63 Mário Bonito, s/data e Cabo do Mundo, 1955.

fonte: Arquivo família Bonito.

Parte 2: Escrita e Desenho

Parte 2.1 Escrita

Fig. 1 Mário Bonito, "Dia Mundial de Teatro", Programa da peça nº 34 "O Rinoceronte", Eugène Ionesco, Novembro 1960.

fonte: Arquivo CCT – Teatro Experimental do Porto.

Fig. 2 Programa da peça nº 39 "O Oiro", Época Teatral 60-61; 5º Espectáculo; 20-06-1961.

fonte: Arquivo CCT – Teatro Experimental do Porto.

Fig. 3 Programa da peça nº 41 "Conhece a Via Lactea?", Época Teatral 61-62; 2º Espectáculo; 23-03-1962.

fonte: Arquivo CCT – Teatro Experimental do Porto.

Fig. 4 Mário Bonito, Poema "Visita do Perseguido", s/data.

fonte: cedido por Rui Mendes.

Parte 2.2 Desenho

Fig. 1 e 2 J. Carlos Loureiro, Edifício do Parnaso (1955/61); Perspectivas, Janeiro 1955.

fonte: *J. Carlos Loureiro arquitecto*, Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2012, p. 55 e 58.

Fig. 3 e 4 Germano de Castro, Edifício na rua Miguel Bombarda (1950/54) Perspectivas, Agosto 1950.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 14444/50.

Fig. 5 José M. Freitas e Márcio Santos, Edifico na rua da Natária (1950/1958), Outubro 1950.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 15486/50.

Fig. 6 Márcio Freitas, Edifício na rua Santos Pousada, (1958/59) Perspectiva, Janeiro 1958.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 1124/58.

Fig. 7 Alfredo Viana de Lima, Edifício na rua Gonçalo Cristóvão (1957/58); Perspectiva, Março 1957.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 5324/57.

Fig. 8 Perspectiva do Edifício do Ouro (1951/55).

fonte: cedido por Fernando Bonito.

Fig. 9 Fotomontagem Bloco da Carvalhosa (1946/49), Dezembro 1946, A. Losa/C. Barbosa.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 22330/46.

Fig. 10 Fotomontagem Edifício do Ouro (1951/55), Setembro 1951, Mário Bonito.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 11 J. Carlos Loureiro, Edifício do Parnaso (1955/61).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 1775/55.

Fig. 12 Francisco Pereira da Costa, Edifício na praça D. Afonso V (1953/56).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3782/53.

Fig. 13 Artur de Andrade, Edifício na rua Latino Coelho (1948/63).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 4877/48.

Fig. 14 e 15 Bairro Lar Familiar (1950/57), Mário Bonito, Desenho automóveis, Setembro 1953.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 823/54.

Fig. 16 e 17 Edifício rua da Maternidade (1953/57), Fernando Lanhas, Desenho automóveis, Agosto 1953.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 13194/53.

Fig. 18 e 19 Alfredo Viana de Lima, Rótulos *Casa Maria Borges*,1950; *Casa Rocha Gonçalves*, 1951.

fonte: *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 111 e p. 124.

Fig. 20 Alfredo Viana de Lima, Rótulo *Bloco de Costa Cabral*, 1953.

fonte: Ibidem.

Fig. 21 e 22 Le Corbusier, Rótulos projectos Chandigarh, Capitol, 1951, e Capela de Ronchamp, 1950.

fonte: *Le Corbusier, Oeuvre Compléte 1946-1952*, Volume 6, (publicado por W. Boesiger) Zurich: Les editions d´Architecture, p. 118 e p. 76.

Fig. 23 Francisco Pereira da Costa, Edifício na praça D. Afonso V (1953/56).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3782/53.

Fig. 24 Germano de Castro, Edifício na rua Miguel Bombarda (1950/54).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 14444/50.

Fig. 25 José Maria de Freitas/Márcio Santos, edifício na rua da Natária (1950/1958).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 15486/50.

Fig. 26 Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Edifício na rua de Olivença (1952/53).

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 2969/52.

Fig. 27 Rótulo do processo de licenciamento do *Imóvel de Habitação da Empresa Industrial do Ouro*.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 14808/51.

Fig. 28 Rótulo processo de licenciamento do *Bairro de Moradias Económicas Cooperativa "O Lar Familiar",* Mário Bonito, 1954.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 823/54.

Fig. 29 Rótulo processo de licenciamento do *Edifício de habitação plurifamiliar,* na rua de Ceuta, Mário Bonito, 1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 30 Nova sede do Cine-Clube do Porto com mobiliário de Mário Bonito; apoio baixo, mesa de trabalho.

fonte: Arquivo Cine-Clube do Porto.

Fig. 31 Nova sede do Cine-Clube do Porto: poltronas, mesa de reuniões com estrutura metálica assimétrica e estante alta.

fonte: Arquivo Cine-Clube do Porto.

Fig. 32 Poltrona do Cine-Clube do Porto, Mário Bonito, anos 50.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 33 a 35 Cadeira "Vermelho e Azul", G. Rietveld, 1919; Poltrona, E. Gray, 1927; Poltrona, A. Aalto, 1930/33.

fonte: BARRONI, Daniele, *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*, London: Academy Editions, s/data, p. 51, e Poster com colecção "*Palazzetti - the classics of modern furniture*".

Fig. 36 a 39 Cadeira, Mário Bonito, anos 50.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 40 Série de cadeiras de G. Rietveld: Armstoel, 1927; Beugelfauteuil, 1927e Beugelfauteuil, variante.

fonte: BARRONI, Daniele, *Gerrit Thomas Rietveld Furniture*, London: Academy Editions, s/data, p. 97.

Fig. 41 a 46 Mesa de jantar, Mário Bonito, anos 50.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 47 a 52 Secretária, Mário Bonito, anos 50.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 53 Estante, Mário Bonito, anos 50.

fonte: desenho e fotografia do autor.

Fig. 54 a 62 *Os 12 degraus da vida do Cine-Clube do Porto.*

fonte: Arquivo Cine-Clube do Porto, fotografia do autor.

Fig. 63 a 91 Porgramas de Cine-Clube do Porto.

fonte: Arquivo Cine-Clube do Porto, fotografia do autor.

Fig. 92 a 94 Cenografia para *A Gata Borralheira*; a representar no *Teatro mais pequeno do Mundo*, s/data.

fonte: espólio Isabel Alves Costa, cedido por Manuel Mendes.

Fig. 95 *Sculpteur et modelé à la fenêtre avec tête sculptée renversée*, Planche 69 da «Suite Vollard», 1933, Pablo Picasso.

fonte: WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso, 1881-1973, le génie du siècle*, Colonia: Benedikt Taschen, 1986, p. 29.

Fig. 96 *Deux buveurs,* Planche 12 da «Suite Vollard», 1933, Pablo Picasso.

fonte: WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso, 1881-1973, le génie du siècle*, Colonia: Benedikt Taschen, 1986, p. 31.

Fig. 97 *Nature morte aux fruits et au vase chinois*, 1941, Henri Matisse.

fonte: ESSERS, Volkmar, *Henri Matisse, 1869-1954, Mestre da Cor*, Colonia: Benedikt Taschen, 1991, p. 79.

Fig. 98 a 107 Programas do Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto.

fonte: Arquivo Teatro Experimental do Porto.

Fig. 108 e 109 Peça "O Oiro**"**, texto original e fotografia de cenografia, data de estreia: 20 Junho 1961.

fonte: Arquivo Teatro Experimental do Porto.

Fig. 110 Peça nº 41 "Conhece a Via Láctea?", fotografia de cenografia, data de estreia: 23 Março 1962.

fonte: Arquivo Teatro Experimental do Porto.

Fig. 111 Peça nº 45 "A Sombra da Ravina"**,** fotografia de cenografia, data de estreia: 7 Dezembro 1962.

fonte: Arquivo Teatro Experimental do Porto.

Fig. 112 Mário Bonito, Estudo cénico, s/titulo, s/data.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 113 Mário Bonito, serie estações do ano s/data.

fonte: fonte: cedido por Rui Mendes.

Fig. 114 Mário Bonito, Caricatura de Carlos Ramos, 1943.

fonte: arquivo Fernando Távora, cedido por Manuel Mendes.

Fig. 115 a 118 Mário Bonito, Carta à família, Março de 1965.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 119 e 120 Charles Eames, carta para filha Lúcia, 1959 e Carta para Ray Eames, 1941.

fonte: http://www.loc.gov/exhibits/eames/bio.html e DEMETRIOS, Eames, *An Eames Primer*, Bath: Thames & Hudson, 2001.

Fig. 121 Mário Bonito, Estudo para conto "O senhor Roberto" in *A flor azul,* Ilse Losa, s/data.

fonte: cedido por Alexandre Alves Costa.

Fig. 122 Mário Bonito, Ilustração para conto "O senhor Roberto" in *A flor azul,* Ilse Losa, 1955.

fonte: LOSA, Ilse, "A flor azul e outras histórias", ilustrações de Mário Bonito – Porto: Livraria Figueirinhas.

Fig. 123 e 124 Mário Bonito, Ilustrações para contos "As vozes dos animais" e "A ponte" in *A flor azul,* Ilse Losa, 1955.

fonte: LOSA, Ilse, "A flor azul e outras histórias", ilustrações de Mário Bonito – Porto: Livraria Figueirinhas.

Fig. 125 Fotograma do filme *Aniki Bóbó* de Manoel de Oliveira; imagem trabalhada para postal.

Fonte: postal de Fundação de Serralves.

Fig. 126 Fotografia de filhos na praia trabalhada com lápis.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 127 Mário Bonito, "Sinfonia para um homem só", 1959.

fonte: cedido por Alexandre Alves Costa.

Fig. 128 Imagem de uma sequência da peça "Les vainqueuers", coreografada por Maurice Béjart, 1969.

fonte: http://www.photo-arago.fr.

Fig. 129 Emile-Antoine Bourdelle, desenho de Isadora Duncan, para os baixos-relevos para o *Teatro dos Champs- Elysées,* 1912.

fonte: BRITTON, Karla, *Auguste Perret*, London: Phaidon Press, 2001, p. 50.

Fig. 130 Mário Bonito, Paródia "*Boas Festas, Feliz Ano Novo*", 1957.

fonte: cedido por Alexandre Alves Costa.

Fig. 131 a 133 Mário Bonito, Retrato de Dalila Rocha em três partes, 1963.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 134 Mário Dionísio, "Joaquim Namorado", 1952.

fonte: http://www.centromariodionisio.org/a_pintura_mariodionisio.php.

Fig 135 e 136 Mário Bonito e Dalila Rocha.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 137 e 138 Mário Bonito, s/titulo, s/data.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 139 Fernando Pessoa, carta a Ophélia Oueiroz, 31 Maio 1920.

fonte: http://arquivopessoa.net/textos/3792.

Fig. 140 Mário Bonito, s/título, s/data. (outro desenho da mesma serie datado de 1964).

fonte: cedido por Raul Vergueiro; outro desenho cedido por Mário Gabriel Bonito.

Fig. 141 Augusto Gomes, "Os pescadores", 1962, e "A família", s/data.

fonte: http://omuseu.fba.up.pt/coleccao/pintura/auggom.htm e http://www.cm-matosinhos.pt/pages/526.

Fig. 143 Mário Bonito, duas figuras femininas nuas entrelaçadas, s/data.

fonte: cedido por Rui Mendes.

Fig. 144 BONITO, Mário, duas figuras femininas nuas entrelaçadas, 1970.

fonte: cedido por Mário Sérgio Bonito.

Fig. 145 BONITO, Mário, duas figuras femininas nuas, s/data.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

Fig. 146 BONITO, Mário, duas figuras femininas nuas, 1973.

fonte: cedido por Mário Sérgio Bonito.

Fig. 147 Le Corbusier, FLC, Cahier de dessin nº 10, 1917.

Fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (dir. Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 479.

Fig. 148 Auguste Rodin, «Deux femmes enlacées», 1908.

Fonte: http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/dessins/deux-femmes-enlacees.

Fig. 149 Auguste Rodin, «Couple de femmes nues allongées et enlacées», s/data.

Fonte: http://www.flickr.com/photos/lescouplesdauguste/6944660465.

Fig. 150 Mário Bonito, "Adeus, Porto, Adeus", 1964.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

PARTE 3: Desenho e Obra

Fig. 1 e 2 Mário Bonito, Estádio Municipal D. Afonso Henriques, Guimarães, 1958/65.

fonte: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães, Processo de licenciamento, Registo 14/U/58.

Fig. 3 a 5 Mário Bonito, Infantário de Sta Mª de Lamas, Stª Mª da Feira, 1958/62.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 6 Plano Regulador da Cidade do Porto, Zonamento, Antão de Almeida Garrett.

fonte: GARRETT, A. de Almeida – *Plano Regulador da Cidade do Porto*. Porto: Câmara Municipal, Separata da *Civitas*, Vol. VIII, nº 2, 1952, s/p.

Fig. 7 Plano de Zona residencial Campo Alegre Porto, 1949, Fernando Távora.

fonte: *Fernando Távora*, (Luiz Trigueiros, ed.) Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 49.

Fig. 8 Plano Parcial de Urbanização de Campo Alegre, Porto, 1955, Januário Godinho .

fonte: Arquivo Histórico da DGOTDU – Plano Parcial de Urbanização de Campo Alegre - Futura Entradada Cidade pela Ponte da Arrábida; Designação de desenho: Sugestão do Conjunto na escala de 1:1000.

Fig. 9 Bairro das Estacas, Ruy Jervis Athouguia e Sebastião Formosinho Sanchez, 1949/1958.

fonte: *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas, nº 27, 2009, p. 443.

Fig. 10 e 11 Os Conjuntos da Avenida Infante Santo, Pedro Cid, João Vasconcelos Esteves e Manuel Laginha, 1952/1955, e da Avenida dos Estados Unidos, José Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e José Abel Manta, 1952/55.

fonte: Ibidem, p. 457 e 454.

Fig. 12 a 15 Conjunto de habitação VáVá, Lisboa, Filipe N. de Figueiredo e José Almeida Segurado, 1950-53.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 16 e 17 *L´Architecture d´Aujourd'hui, Spécial Perret*, nº VII, Outubro 1932.

fonte: Capa e primeira página; fotografias do autor.

Fig. 18 e 19 Le Corbusier, *O Modulor* (1950).

fonte: LE CORBUSIER, *O Modulor: ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e á mecânica*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010 (1ª ed. 1950), p. 56 e 58.

Fig. 20 Mário Bonito, Habitação Alfredo Guimarães**,** avenida Fernão de Magalhães, 1955/58.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 21 a 23 Mário Bonito, Habitação Alfredo Guimarães**,** avenida Fernão de Magalhães, 1955/58.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3930/55.

Fig. 24 e 25 Vista existente e Fotomontagem com projecto inicial e alteração de cobertura.

fonte: fotografiae fotomontagem do autor.

Fig. 26 a 28 Mário Bonito, Habitação Albino Matos na rua Tristão Vaz, Vila Nova de Gaia, 1961/1964.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 7324/61.

Fig. 29 Maqueta apresenta ao CODA, Mário Bonito.

fonte: Arquivo Família Bonito.

Fig. 30 Fotografia aérea com os Jardins do Palácio de Cristal, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante, extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 31 "Um mercado municipal", CODA, António Fortunato Cabral, 16 valores,1942.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, p. 18.

Fig. 32 "Uma Biblioteca–Arquivo para o Ensino Universitário", CODA, Alfredo Viana de Lima, 19 valores, 1941.

fonte: *Viana de Lima: arquitecto 1913 - 1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 97 e 100.

Fig. 33 "Anteprojecto duma cidade satélite para Luanda", CODA, Vasco Vieira da Costa, 20 valores, 1949.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, p. 24.

Fig. 34 "A minha Casa", Delfim Amorim, 18 valores, 1947.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, p. 11.

Fig. 35 "Uma Casa", CODA, João Andresen, 17 valores, 1948.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, p. 12.

Fig. 36 "Habitação para uma família de classe média", CODA, Luís Oliveira Martins, 19 valores, 1950.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, p. 13.

Fig. 37 e 38 Extractos da Planta de localização com apontamentos da estratégia de intervenção, Mário Bonito, 1947.

fonte: FAUP/CDUA/AE/CODA 061.

Fig. 39 a 41 Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Pavillon des Temps Nouveaux,* «Projet D», *Exposição Internacional de Paris*, 1937**.**

fonte: *LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, Oeuvre Complète*, 1934-1938, publiée par Max Bill, (volume 3), Zurich: Les Editions d´Architecture, 1964, p.160 e 162.

Fig. 42 Auguste Perret, *Studios Olivier-Métra*, Avenue Philippe, de 1921/25.

fonte: *L´Architecture d´Aujourd´hui*, nº VII, Outubro 1932, p. 34.

Fig. 43 Auguste Perret, Fabrica de Confecção *Esders*, na avenue Philippe Auguste, de 1919.

fonte: *L´Architecture d´Aujourd´hui*, nº VII, Outubro 1932, p. 55.

Fig. 44 e 45 Le Corbusier, Convento St. Marie de La Tourette, de 1953/57.

fonte: *The Architectural Review*, nº 1079, Janeiro 1987, p. 56.

Fig. 46 e 47 Fotografia da maqueta original, *Pavilhão das Ilhas Adjacentes*, apresentada ao CODA.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 48 Situação actual.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 49 Fotografia aérea com enquadramento do terreno da Cooperativa *O Lar Familiar*, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 50 Jardim integrado no núcleo central.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 51 e 52 Unidade Residencial de Ramalde, Fernando Távora, 1952/60.

fonte: *Fernando Távora*, (Luiz Trigueiros, ed.) Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 54 e 55.

Fig 53Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Bairro de Pessac*, Bordéus, 1925-28.

fonte: SMITHSON, Alison e Peter, *The heroic period of modern architecture*, London: Thames and Hudson, 1981, p. 76.

Fig 54 Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Bairro de Pessac*, Bordéus, 1925-28.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p.94.

Fig. 55 Esquema sobre implantação *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, J. J. P. Oud, 1925-29.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 76.

Fig. 56 Topo rematado pela silhueta lateral da volumetria, *Bairro O Lar Familiar*.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 57 Topos rematados pela silhueta lateral da volumetria, *Bairro Kiefhoek*.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 76.

Fig. 58 Conjunto de habitações, frente de rua, *Bairro O Lar Familiar*.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 59 Conjunto de habitações, frente de rua, *Bairro Kiefhoek*.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 79.

Fig. 60 Bairro de pescadores da Fuseta, Olhão, Carlos Ramos, 1925.

fonte: *Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Fig. 61 Planta topográfica com 1ª fase – Casas tipo A e B; 2ª e 3ª fase.

fonte:Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 823/54.

Fig. 62 e 63 Antecâmara de acesso, Habitação unifamiliar, rua Santos Pousada, 1948/51 e *Bairro O Lar Familiar*

fonte: fotografia do autor.

Fig. 64 e 65*Bairro O Lar Familiar* e *Bairro Kiefhoek*

fonte: fotografia do autor e *J.J.P. Oud*, Serie di Architettura/20, (cura Umberto Barbieri) Bologna: Zanichelli Editore Bologna, 1990, p.109.

Fig. 66 a 68 Bairro O lar Familiar, cobertura com duas águas e *Maison M. Errazuris*, Chile, Le Corbusier, 1930.

fonte: fotografia do autor e LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, Oeuvre Complète, 1929-1934, vol. 2, Zurich: Les Editions d´Architecture, 1964, p. 50 e 52.

Fig. 69 Elemento de construção prefabricado: "*élément-coque*", Henri Prouvé, 1947.

fonte: revista Architecture d'Aujourd'hui, nº 34, Março de 1951.

Fig. 70 a 72 Yacht Club, Pampulha, Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1942; Casa Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1952 e Teatro Comunitário do Rio de Janeiro, 1950, ambos de Affonso Eduardo Reidy.

fonte: MINDLIN, Henrique E., *Modern Architecture in Brazil,* (Prefácio Sigfried Giedion) Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris Editora, 1956, p. 171, 54 e 173.

Fig. 73 Casa Ruben A. (Ruben Andresen Leitão), João Andresen, 1948.

fonte: TENREIRO, José Pedro de Galhano, *O Grupo ODAM – A construção do racionalismo Portuense*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, FAUP, policopiado, 2008, p. 70.

Fig. 74 Casa Dimas, Delfim Amorim e L. Oliveira Martins, em A-Ver-O-Mar, 1949.

fonte: Idem, p. 70.

Fig. 75 Casas Geminadas em Miramar, A. Matos Veloso e Eduardo Matos, 1951.

fonte: Idem, p. 88.

Fig. 76 Edifício na Rua S. João de Brito II, Porto, Alfredo Viana de Lima 1957.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 77 a 79*Bairro O Lar Familiar*, em obra.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 80 e 81 Le Corbusier, Pranchas de cores, 1931.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (direcção Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 107.

Fig. 82 Situação actual.

fonte:fotografia do autor.

Fig. 83 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Aires de Ornelas, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 84 e 85 Edifício na avenida Pedro Álvares Cabral nº 44-48, Cassiano Branco, 1935-36.

fonte:*Cassiano Barbosa*, Catálogo de Exposição promovida pela Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986, p. 50.

Fig. 86 e 87 Edifício na rua Nova de São Mamede nº 7, Cassiano Branco, 1937.

fonte:*La vivenda moderna 1925 – 1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas nº 27, 2009, p. 432.

Fig. 88 e 89 Edifício na avenida Defensores de Chaves nº 27, Cassiano Branco, 1937.

fonte: *Cassiano Barbosa*, Catálogo de Exposição promovida pela Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986, p. 52 e 53.

Fig. 90 Edifício na avenida Rodrigo da Fonseca nº 143, Cassiano Branco, 1937.

fonte: Idem, p. 53.

Fig. 91 Edifício na avenida da República nº 88, Cassiano Branco, 1935.

fonte: Idem, p. 45.

Fig. 92 Edifício na rua da Imprensa Nacional nº 39-41, Porfírio Pardal Monteiro.

fonte: JANEIRO, Maria de Lurdes, FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Modernista em Lisboa,* 1925-1940, Lisboa: Camara Municipal de Lisboa, 1991, p. 23.

Fig 93 Prémio Valmor 1942: rua da Imprensa nº 25; de António Reis Camelo.

fonte: FERNANDES, José Manuel, *Português Suave – Arquitectura do Estado Novo*, Lisboa: IPPAR, 2003, p. 156.

Fig 94 a 98 Prémio Valmor e Prémio Municipal.

fonte:Fonte: cm-lisboa.pt; http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/008/index.php?ml=5&x=04.xml.

Fig 99 Edifício na avenida Fontes Pereira de Melo nº 25A, Cassiano Branco, 1948.

fonte: *Cassiano Barbosa*, Catálogo de Exposição promovida Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986, p. 73.

Fig 100 Edifício na praça de Londres, Cassiano Branco, 1951.

fonte: FERNANDES, José Manuel, *Português Suave – Arquitectura do Estado Novo*, Lisboa: IPPAR, 2003, p. 74.

Fig 101 Edifício na avenida de Roma nº 54, Cassiano Branco, 1951.

fonte: *Cassiano Barbosa*, Catálogo de Exposição promovida Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986, p. 76.

Fig. 102 a 104 Blocos de Rendimento, rua Sá da Bandeira com rua Fernandes Tomás, Júlio José de Brito, 1936; rua Sá da Bandeira nº 260, Artur Almeida Júnior, 1939; rua Sá da Bandeira, nº 502-512, José Porto, 1939.

fonte: MENDES, Manuel (coord), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 173, 30 e 135.

Fig. 105 a 106 Bloco de Rendimento, rua Sá da Bandeira com a rua Firmeza, Manuel Passos e Eduardo Martins, 1942-45.

fonte: *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas nº 27, 2009, p. 436.

Fig. 107 a 109 *Bloco da Carvalhosa*, rua da Boavista, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1946-1949.

fonte: Idem, p. 437.

Fig. 110 Esquema de princípio compositivo do alçado principal – eixos e relação cheio/vazio.

fonte: desenho do autor.

Fig. 111 Januário Godinho, Câmara de Lobos, Madeira, 1947.

fonte: FAUP/CDUA/JG 41 e FAUP/CDUA/JG 514.

Fig. 112 Januário Godinho, Prédio "O Nosso Lar", rua Boa Nova, Porto, 1946.

fonte: FAUP/CDUA/ JG 517.

Fig. 113 e 114 "Uma casa de habitação" (CODA), José de Cruz Lima, 1946.

fonte: *rA: Revista de Arquitectura*, Porto: FAUP, nº 0, 1987, 15.

Fig. 115 a 117 Primeira versão do alçado e Acesso do *Bloco da Carvalhosa*, Arménio Losa/Cassiano Barbosa, 1946/1949.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8418/48 e fotografias do autor.

Fig. 118 a 119 Segunda versão do alçado e Esquemas com alteração do princípio da base entre 1ª e 2ª versão.

fonte: Idem e desenhos do autor.

Fig. 120 e 121 Alteração de cobertura e introdução de escada complementar 1ª versão e versão final.

fonte: Idem.

Fig. 122 Alçado do logradouro: relação entre parede resistente e lajes em betão armado em consola e escada.

fonte: Idem.

Fig. 123 a 125 *Bloco da Carvalhosa*, rua da Boavista, 1946/49, e Edifício plurifamiliar, rua do Amial, 1949/51, ambos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e Edifício plurifamiliar, rua João de Deus, Agostinho Ricca,1947/49.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 126 a 129 Edifício plurifamiliar, rua do Amial, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1949/51.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 5731/49.

Fig. 130 Situação actual.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 131 Fotografia aérea com enquadramento do lote da rua Fernandes Tomás, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 132 *Garagem do Jornal "O Comércio do Porto",* praça Filipa de Lencastre, Rogério e Azevedo, 1930-1932.

fonte: *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970,* (coordenação científica Ana Tostões), Lisboa: IPPAR, 2004, p. 113.

Fig. 133 *Garagem Passos Manuel,* rua Passos Manuel, Mário Abreu, 1939.

fonte: MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 189.

Fig. 134 e 135 *Estação de Serviço AUSTIN*, Rua do Heroísmo, Eugénio Alves de Sousa, 1948-52.

fonte: *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952*" (compilado por Cassiano Barbosa), Porto: Edições ASA, 1972, p. 164.

Fig. 136 Edifício multifuncional na rua Latino Coelho, Artur de Andrade, de 1946/63; Proposta de 1950.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 4877/48.

Fig. 137 a 139 Edifício plurifamiliar, gaveto rua Fernandes Tomás com rua Santo Ildefonso, José Ferreira Peneda, 1936, e Edifício bifamiliar, gaveto rua Fernandes Tomás com Campo 24 de Agosto, José Ferreira Peneda, 1936.

fonte: MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: FAUP publicações, 2001, p. 31, 179 e 180.

Fig. 140 Células habitacionais com dois e quatro quartos na parte central do volume.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 141 Célula habitacional de repetição com três quartos, associada à galeria de acesso (4 unidades por piso).

fonte: Idem.

Fig. 142 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima*,* 1953/55.

fonte: *Viana de Lima: arquitecto 1913í-1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 130.

Fig. 143 e 144 Célula habitacional sobre o volume da base e relação com terraço colectivo.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 145 a 147 Pórtico de acesso e relação com terraço colectivo.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 148 e 149 Diálogo com espaço público, alçado e planta do piso térreo, anteprojecto, 1951.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 150 Diálogo entre os três elementos-chave: base, corpo principal e caixas de escadas.

fonte: desenho do autor.

Fig. 151 a 154 Relação com edifícios contíguos e respectivo discurso arquitectónico.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 155 a 157 Relação interior - exterior e individualização dos elementos arquitectónicos.

fonte: desenhos do autor.

Fig. 158 a 160 Pormenorização da guarda exterior com diferenciação dos materiais.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 161 a 162 Desenhos sobre o princípio "*La bouteille,* Le Corbusier, e Pormenorização da estrutura tornada independente.

fonte: *LE CORBUSIER, Oeuvre Complète*, 1946-1952, publiée par W. Boesiger, (volume 5), Zurich: Les Editions d´Architecture, 1965, p. 186 e fotografias do autor.

Fig. 163 e 164 Alçado do logradouro e planta de piso-tipo com dispositivo de acesso em galeria.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 165 a 170 Pormenorização da caixa de escadas.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 171 a 173 Proporção e articulação do desenho da caixilharia e respectiva pormenorização.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 174 a 177 Materiais prefabricados de betão/cimento, tijolo cerâmico à vista, e mosaico hidráulico, de desenhos diversos.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 178 e 179 *Immeuble-Villa,* 120 unidades sobrepostas, Le Corbusier, 1925 e *Bloco Sá da Bandeira*, A. Viana de Lima, 1943.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (direcção Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 179 e *Viana de Lima: arquitecto 1913 - 1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 114.

Fig. 180 a 182 Edifício na praça de D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa, 1953/56, *Edifício do Parnaso*, rua de Nª Sª de Fátima, José Carlos Loureiro, 1955/1958 (1ª fase), e *Bloco das Águas Livres,* Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, 1953/56.

fonte: *La vivenda moderna 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico* (Portugal com direcção de investigação Ana Tostões), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, Colección arquia/temas nº 27, 2009, p. 448, 462 e 460.

Fig. 183 a 185 Edifício multifuncional, rua Latino Coelho, Artur Andrade, 1947/63; Alçado principal, piso de acesso às habitações sobre base, corte transversal, 1948.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 4877/48.

Fig. 186 a 188 Alçado principal, piso de acesso às habitações sobre base, corte transversal, 1950.

fonte: Idem.

Fig. 189 a 191 Edifício plurifamiliar, rua da Constituição, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1950/52.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 192 e 193 Edifício plurifamiliar, rua Miguel Bombarda, Germano de Castro, 1950/54.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 14444./50.

Fig. 194 e 195 Edifício plurifamiliar e comércio na rua da Natária, José Maria de Freitas e Márcio Santos, 1950/58

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º15486/50.

Fig. 196 e 197 *Bloco da Carvalhosa,* rua da Boavista, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1946/49.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 198 Situação actual.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 199 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Coutinho de Azevedo, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 200 e 201 Edifício bifamiliar na rua Miguel Bombarda nº 93-97, de 1928, de Manoel Marques e José Ferreira Peneda e Edifício bifamiliar na rua Silva Tapada nº 32-36, de 1941, de Mário Barbosa Ferreira.

fonte: MENDES, Manuel (coord), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: Faup publicações, 2001, p. 69 e 71.

Fig. 202 e 203 Edifício bifamiliar na avenida da Boavista nº 778-782, de 1934, de Joaquim Mendes Jorge (p. 117) e Edifício bifamiliar na praça Mouzinho de Albuquerque de 1942, de Jorge Viana.

fonte: MENDES, Manuel (coord.), *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*, Porto: Faup publicações, 2001, p. 117 e 120.

Fig. 204 a 207 Edifício plurifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, Manoel Rodrigues e António Machado, 1951/52.

fonte: fotografia do autore Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8589/51.

Fig. 208 a 211 Remodelação de edifício, rua Pinto Bessa, Alfredo Viana de Lima, 1940/41.

fonte: fotografia do autor e Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 4652/40.

Fig. 212 a 214 Edifício plurifamiliar, avenida Brasil, Fernando Távora 1953/56.

fonte: *Fernando Távora*, (Luiz Trigueiros, ed.) Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 51 e Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 10669/53.

Fig. 215 Vista da sala comum das células habitacionais das "*Immeuble-Villas*", 1922.

fonte: *LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, Oeuvre Complète*, 1910-1942, publiée par W. Boesiger, (volume 1), Zurich: Les Editions d´Architecture, 1964, p. 42.

Fig. 216 Vista da sala comum do pavilhão *Esprit Nouveau,* de 1925.

fonte: Idem, p. 100.

Fig. 217 Unidade de Habitação de Marselha.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (direcção Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 426.

Fig. 218 e 219 Vista da sala comum da Unidade de Habitação de Marselha.

fonte: Idem, p. 202.

Fig. 220 Cortes transversais com articulação volumétrica, 1ª e 2ª versão.

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3720/54.

Fig. 221 Frente de uma célula habitacional, Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1945-52.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (direcção Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 426.

Fig. 222 Vista do prolongamento da sala para a varanda-"*loggia*" Unidade de Habitação de Marselha, 1945-52.

fonte: Idem, p. 204.

Fig. 223 a 227 Conjunto de edifícios na rua de Ceuta, *Edifício Soares & Irmãos,* Arménio Losa e Cassiano Barbosa; Edifícios plurifamiliares, praça Teixeira de Pascoais e rua Alexandre Herculano, Manoel Rodrigues e António Machado; Edifício plurifamiliar, praça D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa; Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 228 a 229 Edificio bifamiliar, em obra.

fonte: Arquivo familia Bonito.

Fig. 230 Casa Ruella Ramos, Vila Nova de Gaia, Januário Godinho, 1947.

fonte: Documentação referenciada JG 510 – Casa Ruella Ramos - Vila Nova de Gaia (1947), na FAUP/CDUA.

Fig. 231 a 233 Edifício da rua de Olivença, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1952/53.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 2969/52 e fotografias do autor.

Fig. 234 a 236 Edifício da rua Santos Pousada, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1952.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 14359/52 e fotografias do autor.

Fig. 237 a 239 Edifício na rua Coutinho de Azevedo, Manoel Rodrigues e António Machado, 1951/53.

fonte:Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8589/51 e fotografias do autor.

Fig. 240 a 245 Individualização dos elementos arquitectónicos e pormenorização.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 246 Situação actual.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 247 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua do Bonfim com a rua António Carneiro, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 248 a 251 *Edifício Soares & Irmãos*, rua de Ceuta, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1951/54.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 6493/51.

Fig. 252 a 255 Edifício Plurifamiliar, rua Cancela Velha, Alfredo Viana de Lima, 1955/62.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 17038/55, e *Viana de Lima: arquitecto 1913 - 1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 141 e 142.

Fig. 256 e 247 Edifício na praça de D. Afonso V, Francisco Pereira da Costa, 1953/56, e *Edifício do Parnaso,* José Carlos Loureiro, 1955/58.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3782/53 e Registo n.º 1775/55.

Fig. 258 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima, 1953/55.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º16594/53.

Fig. 259 e 260 Alçado rua António Carneiro.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 11278/54 e fotografia do autor.

Fig. 261 a 264 Alçado rua do Bonfim e construções contíguas.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 265 Esquema com princípio compositivo e articulação volumétrica.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 11278/54, e desenho do autor.

Fig. 266 a 271 Individualização de segmentos de alçado da rua António Carneiro.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 272 e 273 Módulo de varandas com articulção de diferentes planos/direcções.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 274 a 276 Pormenores de moldura de remate em argamassa.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 277 e 278 Pormenor do alçado da rua António Carneiro, junto do gaveto e do alçado da rua do Bonfim.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 279 e 280 *Bloco de Costa Cabral*, Alfredo Viana de Lima, 1953/55.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 17038/55 e *Viana de Lima: arquitecto 1913 - 1991*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian e Árvore – Centro de Actividades Artísticas, 1996, p. 141 e 142.

Fig. 281 Situação actual.

fonte: fotografia do autor.

Fig. 282 Fotografia aérea com enquadramento da área da futura rua de Ceuta, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 283 a 285 Condições do lote, rua de Ceuta com rua José Falcão, e perfil de conjunto: frente Sul.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55, e AZEVEDO, Ricardo trabalho académico, disciplina *Espaço de Habitar e Formas da Residência*, in Revista *Unidade 6,* Porto: AEFAUP, 1998, p. 36.

Fig. 286 Extracto das "*Condições Especiais de Venda em hasta pública*" para o talhão nº 2 e 3.

fonte: GRAVATO, Maria Adriana Pacheco Rodrigues, *Trajecto Urbano – A Arquitectura na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à rua de Ceuta*, Dissertação em mestrado em História da Are em Portugal, FLUP, policopiado, 2004.

Fig. 287 e 288 Perfil Longitudinal, "Prolongamento da rua Elísio de Melo", 1942, e relação dos autores dos projectos da rua.

fonte: FENANDES, Francisco Barata, PINTO, Rui, "Rua de Ceuta", *Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna,* (Jorge Figueira, Paulo Providência, Nuno Grande, ed.) Porto: Livraria Civilização Editora - Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos, 2001.

Fig. 289 Áreas comuns/distribuição planta tipo; Processo de licenciamento, Agosto 1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 290 Planta do 3º, 4º e 5º piso; Processo de licenciamento, Agosto 1955.

fonte: Idem.

Fig. 291 a 293 *Edifício "Soares & Irmãos"* de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1950/54, licença nº 215/1952.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 294 a 296 Edifício plurifamiliar com "Café de Ceuta", Carlos Neves, 1952/54, licença nº 331/1952.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 297 a 299 *Edifício "Harker Sumner"*, Agostinho Ricca, 1953/55, licença nº 215/1952.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 300 a 302 Edifício plurifamiliar, Mário Ferreira, 1952/55, licença nº 081/1953.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 303 a 305 Edifício plurifamiliar, Manuel Magalhães, 1955/56, licença nº 660/1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 306 a 308 Edifício plurifamiliar, Júlio Brito, 1954/56, licença nº 364/1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 309 a 311 Edifício plurifamiliar, Carlos Neves, 1954/56, licença nº 698/1954.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 312 a 314 Edifício plurifamiliar, Agostinho Ricca, 1951/56, licença nº 105/1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento.

Fig. 315 e 316 Quartos do prototipo da celula E superior, 1949, Le Corbusier, *Unidade de Habitação de Marselha*, 1946/52.

fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie* (direcção Jacques Lucan), Paris: Centre Pompidou, 1987, p. 205.

Fig. 317 *Edifício do Parnaso,* José Carlos Loureiro, 1955-58.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 1775/55.

Fig. 318 Edifício plurifamiliar, rua Rodrigues Sampaio com a rua Cancela Velha*,* Alfredo Viana de Lima, 1955-62.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 17038/55.

Fig. 319 e 320 Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima, 1957/58.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 5324/57.

Fig. 321 Edifício plurifamiliar, rua Gonçalo Cristóvão, Alfredo Viana de Lima, 1957/58.

fonte: Idem.

Fig. 322 a 326 Primeira fase de licenciamento: Requerimento nº 18 254, de 12 Novembro 1955, desenhos datados Agosto 1955.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 327 a 329 Caracterização do volume da caixa de escadas: *Edifício do Ouro*, Edifício rua de Ceuta.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52 e Registo n.º 18254/55.

Fig. 330 e 331 Marcação de entrada principal: *Edifício do Ouro* e *Bloco da Carvalhosa.*

fonte: fotografias do autor.

Fig. 332 a 334 Três versões dos alçados do Edifício plurifamiliar, com *Café Ceuta*, Carlos Neves, 1952/54.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, licença nº 331/1952.

Fig. 335 a 339 Segunda Fase de licenciamento: Requerimento nº 7565, Maio 1956, desenhos Abril 1956.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 340 a 342 Aditamento com solução definitiva do gaveto, Requerimento nº 18830, Novembro 1956.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 343 a 347 Terceira proposta de licenciamento: Requerimento nº 2025, Janeiro 1957.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 348 a 350 Esquemas de composição do alçado principal, relação cheio/vazio.

fonte: desenho do autor.

Parte 4 – Experimentação do moderno

Fig. 1 a 3 Le Corbusier, “Toward an Architecture”, (traduzido inicialmente por Frederick Etchells, publicado 1928).

fonte: LE CORBUSIER, *Toward an Architecture*, London: Frances Lincoln, 2008.

Fig. 4 Mário Bonito no escritório na praça Filipa de Lencastre, s/data.

fonte: Arquivo família Bonito.

Fig. 5 Quadro: fases de licenciamento, licença de construção e Ocupação de edifício.

fonte: desenho do autor.

Fig. 6 e 7 Mário Bonito, Edifício plurifamiliar, rua Aires Ornelas, 1948/50.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8418/48.

Fig. 8 Mário Bonito, Habitação plurifamiliar, rua Aires Ornelas, 1948/1950.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8418/48.

Fig. 9 Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Habitação plurifamiliar, na rua do Ameal, 1949/1951.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 5731/49.

Fig. 10 Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Bloco da Carvalhosa, na rua da Boavista 1946/1949.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 22330/46.

Fig. 11 e 12 Hans Schmidt, “Contraprojecto para uma torre de água em Basileia”, 1925.

fonte: *La línea dura: El ala radical del racionalismo 1924-34*, 2C - Construcción de la ciudad, Barcelona, nº 22, Abril 1985, p. 16.

Fig. 13 Walter Gropius, Projecto Bloco de Apartamentos, 1931.

fonte: SMITHSON, Alison e Peter, *The heroic period of modern architecture*, London: Thames and Hudson, 1981, p. 66

Fig. 14 J. J. P. Oud, Bairro de Kiefhoek, Roterdão, 1925/29.

fonte: Ibidem, p. 26.

Fig. 15 Esquema sobre o *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, 1925-29, J.J.P. Oud.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 76.

Fig. 16 Esquema sobre planta topográfica com 1ª fase - casas tipo A e B, Janeiro de 1954.

fonte: desenho do autor; Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 823/54.

Fig. 17 e 18 – Esquema sobre o *Bairro Kiefhoek*, Roterdão, 1925-29, J. J. P. Oud, e fotografia.

fonte: desenho do autor; *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, (Carlos Martí Arís, ed.) Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 76 e 77.

Fig. 19 Esquema sobre planta topográfica com 1ª fase – casas tipo A e B, Janeiro de 1954.

fonte: desenho do autor; Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 823/54.

Fig. 20 Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Bairro de Pessac, Bordéus, 1925-28.

fonte: SMITHSON, Alison e Peter, *The heroic period of modern architecture*, London: Thames and Hudson, 1981, p. 76.

Fig. 21 e 22 Mário Bonito, Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa *O Lar Familiar,* 1950/62.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 23 Mário Bonito, Edifício de Habitação plurifamiliar da Empresa Industrial do Ouro, rua Fernandes Tomás, 1950/55.

fonte: p. *ODAM organização dos arquitectos modernos: Porto 1947 – 1952* (compilado por Cassiano Barbosa), Porto: Edições ASA, 1972, p. 171.

Fig. 24 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Fernandes Tomás.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 25 Planta topográfica.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 26 Esquema da 2ª versão de licenciamento expressando *continuidade* com construções contíguas.

fonte: desenho do autor

Fig. 27 Planta topográfica.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8685/52.

Fig. 28 Esquema da 1ª versão de licenciamento expressando *ruptura* com construções contíguas.

fonte: desenho do autor.

Fig. 29 a 34 Fotografias de obras contemporâneas.

fonte: fotografias do autor.

Fig. 35 Fotografia aérea com enquadramento do lote na rua Coutinho Azevedo, 1939.

fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto – Casa do Infante; extracto de Fotografia aérea de 1939.

Fig. 36 Planta topográfica.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 3720/54.

Fig. 37 a 39 Mário Bonito, Edifício bifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, 1954/61 (ocupado em 1957).

fonte: fotografias do autor.

Fig. 40 Fernando Távora, Edifício plurifamiliar, avenida do Brasil, 1953/1956.

fonte: *Fernando Távora*, (Luiz Trigueiros, ed.) Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 51.

Fig. 41 Manoel Rodrigues e António Machado, Edifício plurifamiliar, rua Coutinho de Azevedo, 1951/52.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8589/51.

Fig. 42 e 43 Sector de perfil da rua com 1ª proposta de volumetria, desenho de aditamento, Abril 1954, e respectivo corte.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8589/51.

Fig. 44 e 45 Planta topográfica e fotografia com edifício preexistente.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 8589/51.

Fig. 46 Enquadramento da proposta com as cérceas dos edifícios contíguos.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 11278/54.

Fig. 47 e 48 Desenhos de aditamento com alteração posterior do remate superior e respectiva cobertura.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 11278/54.

Fig. 49 Gunnar Asplund, *Reconstrução e Ampliação do Palácio de Justiça de Gotemburgo*, 1913/37.

fonte: *Quaderns, D´Arquitectura I Urbanisme*, nº 157, Abril, Maio, Junho, 1983, Publicació del Collegi Oficial d´Arquitectes de Catalunya.

Fig. 50 e 51 Januário Godinho, Ampliação da Estação da União Eléctrica Portuguesa, rua Alexandre Herculano, 1953.

fonte: *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, 2004, p. 138, e Desenho CDUA/FAUP.

Fig. 52 e 53 Planta topográfica e fotografia do processo de licenciamento.

fonte: Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 54 Esquema com primeira proposta sobre desenho de aditamento da segunda proposta articulada com perfil de rua.

fonte: esquema do autor; Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Processo de licenciamento, Registo n.º 18254/55.

Fig. 55 Extracto do desenho “Adeus Porto Adeus”, 1964.

fonte: cedido por Raul Vergueiro.

A EXPERIMENTAÇÃO DO MODERNO NA OBRA DE MÁRIO BONITO

Um processo de desenho dos anos 40 a 60

Volume 2: Evocação da circunstância

Helder Francisco Valente Casal Ribeiro

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Associado Francisco Barata Fernandes

Porto

Outubro de 2012

A EXPERIMENTAÇÃO DO MODERNO NA OBRA DE MÁRIO BONITO

Um processo de desenho dos anos 40 a 60

Volume 2: Evocação da circunstância

Sumário

1 - Arquitectura

1.1 Projectos

CODA
1947/48 - Pavilhão das Ilhas Adjacentes (p. 9)
Jardins do Palácio de Cristal, Porto.

Habitação unifamiliar
1948/49 - Habitação Eurico Cunha (p. 33)
Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia

1955/58 – Habitação Alfredo Guimarães (p. 51)
Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505, Porto

1961/64 - Habitação Albino Matos (p. 69)
Rua Tristão Vaz, nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia

Habitação plurifamiliar/bifamiliar
1948/50 - Edifício de habitação plurifamiliar (p. 87)
Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto

1951/55 – Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro (p. 101)
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

1954/61 - Edifício de habitação bifamiliar (p. 153)
Rua Coutinho de Azevedo, nº 120 – 122, Porto

1954/57 - Edifício de habitação plurifamiliar e comércio (p. 175)
Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

1955/58 – Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio (p. 211)
Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto

Conjunto urbano de habitação
1950/62 - Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa O Lar Familiar (p. 267)
Entre Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

Equipamento
1958/65 – Estádio Municipal D. Afonso Henriques (p. 313)
Guimarães

Projectos desenvolvidos na DGSU
1945/50 – Restauro da Igreja de Urros (p. 357)
Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança

1945/48 – Construção de casas de habitação para as classes pobres (p. 387)
Viana de Castelo

1.2 Textos

1947 – “Objectivos do O.D.A.M.” (p. 406)

1948 – “Uma mensagem e um telegrama” (p. 408)

1948 - “Onde se fala da Arquitectura no Plano Nacional e do Problema Português da Habitação” (p. 410)

1948 – “Regionalismo e tradição” (p. 431)

1948 – “Tarefas do arquitecto” (p. 442)

1949 - Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente C.M. do Porto (p. 453)

1950 - “Um arquitecto de luz e celulóide” (p. 455)

1951 - Texto de catálogo de 1ª Exposição da ODAM (p. 459)

1951 - Encerramento da 1ª Exposição da ODAM (p. 464)

1951 - “Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM” (p. 466)

1952 – “Habitar” (p. 469)

1956 - “Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura” (p. 472)

1956 - “Da Arquitectura Abstracta à Arquitectura Realista” (p. 478)

1971 - “A Universalidade na arquitectura” (p. 481)

1971 - “Dizia o senhor que...” (p. 482)

2 - Cinema: Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto

1949 - “Acerca de Sonho duma Noite de Verão” (p. 484)
Integrado no programa da 38ª sessão, exibida 10 Abril 1949

1950 – “Apontamento para uma análise do filme” (p. 487)
Integrado no programa da 68ª sessão, exibida 11 Junho 1950

1951 - “Dança, Teatro e Cinema” (p. 489)
Integrado no programa da 89ª sessão, exibida a 29 Abril 1951

1951 - “Documentário e cinema de ficção” (p. 497)
Integrado no programa da sessão extraordinária exibida a 31 Maio e 1 Junho 1951

1952 - “Billy wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»” (p. 498)
Vértice – Revista de Arte e Cultura, volume XII, nº 104, p. 152 a 156

1952 - “Uma escola de cinema” (p. 501)
Integrado no programa da 109ª sessão, exibida a 2 Março 1952

1953 - “Pueblerina” (p. 503)
Integrado no programa da 150ª sessão exibida 18 Outubro 1953

1953 - “Desenho animado, um novo mundo” (p. 505)
Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia, nº 10, Fevereiro 1954

1954 - “Cinema e bailado” (p. 511)
Integrado no programa da 173ª sessão, exibida a 4 Julho 1954

1954 - “O ballet cinematográfico” (p. 514)
Integrado no programa da 174ª sessão, exibida a 18 Julho 1954

1955 - “Uma sessão comemorativa” (p. 520)
Integrado no programa da 200ª sessão, exibida a 9 Outubro 1955

1958 - “O que é um Cine-clube” (p. 522)
Publicação: Palestra na sessão inaugural do Cine-Clube de Guimarães

s/data - “Introdução” (p. 526)
Publicação: Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas, Cine-Clube do Porto

3 - Teatro: Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

1962 - Texto de explicitação da escolha da peça e seu processo de trabalho (p. 532)
Peça nº 39 - *O Oiro* de Alfredo Cortez

1962 - “Dia Mundial de Teatro” da Direcção do C.C.T (p. 535)
Peça nº 41 - *Conhece a via láctea?*, de Karl Wattlinger

4 - Listagem de documentos referenciados

Fichas de obras contemporâneas (p. 538)

Fichas de desenhos (originais) com proveniências (p. 555)

Fichas de Instituições e Organismos consultados (p. 563)

ARQUITECTURA

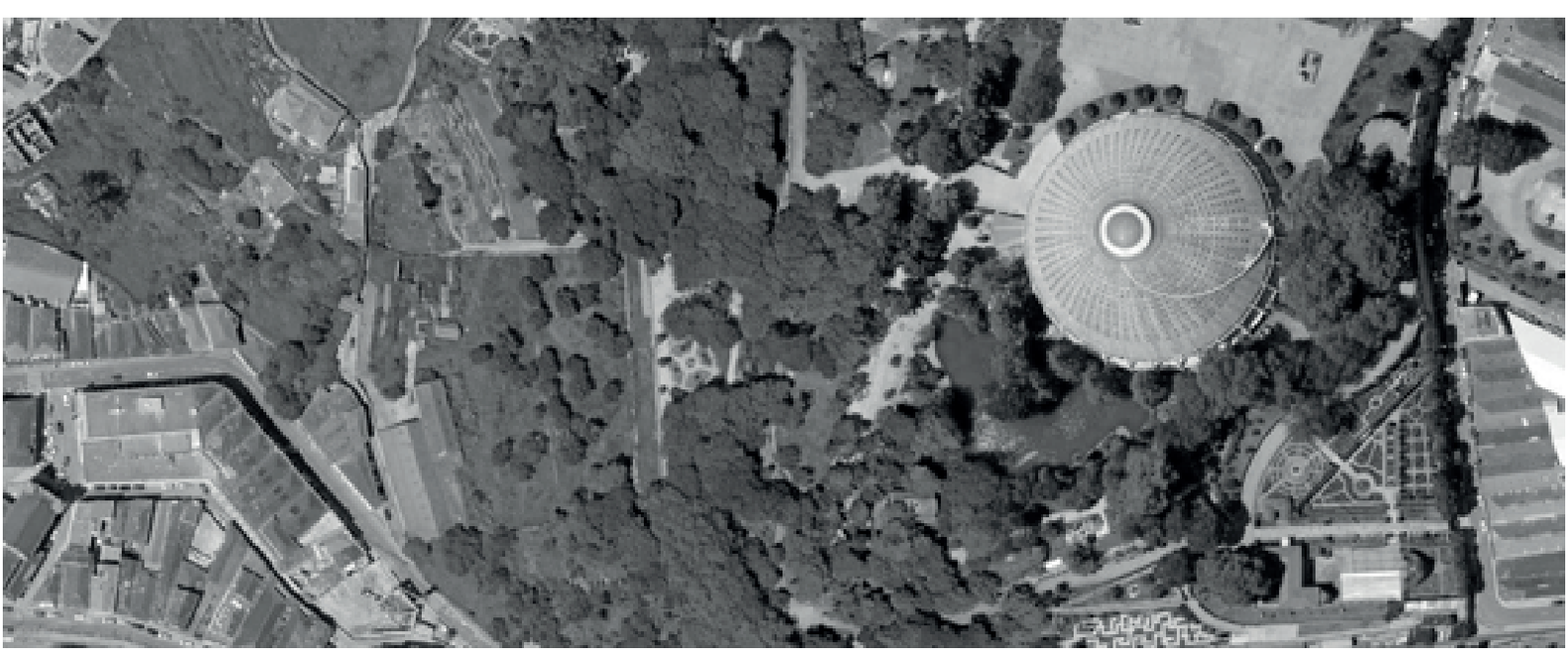
1.1 Projectos

1947/48

PAVILHÃO DAS ILHAS ADJACENTES (CODA)

Jardins do Palácio de Cristal, Porto

Arquivo:	FAUP / Centro de Documentação de Arquitectura e Urbanismo
Cota:	FAUP/CDUA/AE/CODA/061
Localização:	Jardins do Palácio de Cristal, Porto
Cliente:	Associação Industrial Portuense
Data:	Outubro de 1947; aditamento ao programa em Novembro de 1947
	Diploma de Fevereiro de 1948, com 18 valores
Tema:	Trabalho apresentado ao Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto, Escola de Belas-Artes do Porto - Um pavilhão representativo das Ilhas Adjacentes a integrar a Exposição Comemorativa do 1º centenário da Fundação da Associação Industrial Portuense.
Programa:	Equipamento Publico – Pavilhão efémero de Exposições



Listagem de elementos gráficos:

1 – Memória descritiva

2 a 8 – Desenhos: plantas, cortes, alçados e pormenorização

CONCURSO PARA A OBTENÇÃO DO DIPLOMA DE ARQUITECTURA

MEMÓRIA DESCRITIVA

" NÃO HÁ SENÃO DOIS CONQUISTADORES DO ESQUECIMENTO DOS HOMENS: A POESIA E A ARQUITECTURA. ESTA ÚLTIMA IMPLICA, DE CERTO MODO, A PRIMEIRA E É, EM REALIDADE, MAIS POTENTE.

J. RUSKIN "

O tema:

Pretende a Associação Industrial Portuense realizar uma exposição comemorativa do I Centenário da sua fundação. Para manter viva a tradição e talvez pela facilidade de a materializar em local já urbanizado - o que em muito podia beneficiar o problema económico - pensou desde logo nos jardins do Palácio de Cristal. Não nos cabe, neste lugar, pôr ou não pôr reservas à ideia, mas apenas, para melhor compreensão e justificação do trabalho que apresentamos, transcrever do Plano Geral da Exposição a seguinte passagem:

" ... e aqui se dá como reproduzido para todos os efeitos, principalmente o seguinte:

- construção dos seguintes pavilhões de carácter provisório:

Informações,
Ilhas adjacentes,
Colónias e
Missões

etc. "

O projecto do " Pavilhão das Ilhas Adjacentes " é, por

consequência o assunto que trazemos a concurso, para obtenção do diploma.

Esta construção, embora de carácter provisório, sem grandes complexidades no programa, como se verá, e sentenciada à demolição após um pequeno reinado de três meses - duração prevista da exposição - não nos pareceu assunto sem interesse para este concurso. Basta que ela contenha potencial estético, se exprima em sincera linguagem construtiva, e satisfaça às condições de uma obrigatória demolição, para entrar no domínio da pura arquitectura.

É nossa convicção que nenhuma obra de arte se mede em extensão, mas em profundidade, pela forma como se realiza e pela emoção que desperta.

Concordamos em que o tema escolhido pouco pode debater-se no campo da organização funcional. Mas também nos parece, que ele, mais do que nenhum, deixa à imaginação um vasto campo de recursos, mesmo os de uma certa e justificável plasticidade de formas. Partindo do conceito formado e aceite de que uma Exposição se deve exprimir por formas espectaculares, procuramos não esquecer e cuidar o que nelas deve haver de inédito e de especulativo.

Se em muitos pontos, como, era lógico deduzir, a concepção de arquitectura provisória se enraiza nas leis daquela que é a arquitectura definitiva, a que com mármores, granitos ou betão armado vai escrevendo a grandeza de um povo, quere-nos parecer que a primeira, pela sua própria efemeridade, deve antes traduzir a grandeza de um espectáculo, sôbre o qual irredutìvelmente há-de correr o pano. E se admitimos pontos de contacto e os respeitamos, é porque não quizemos trazer a este concurso obra de fancaria ou de falsa decoração.

Que o próprio espectáculo criado pela originalidade das arquitecturas seja a razão da perdurabilidade delas. Eis pois um tema palpitante de interesse que procuramos materializar sem des-

virtuamento, tomando como ponto de partida o seguinte:

Programa:

Sem planificação daquilo que seria o conteudo dos pavilhões, sem dados precisos da natureza, quantidade e dimensões dos objectos a expôr, partindo unicamente da obrigatoriedade de criar um recinto coberto destinado a conter esses objectos, pareceu-nos que uma grande nave satisfaria as exigências do programa e deixaria campo livre ao futuro arranjo interior. Ocorreu-nos mesmo, que, lançando mão de biombos ligeiros, lógicamente distribuidos, se conseguiria uma sugestiva catalogação dos produtos industriais a expôr. Em muitos pavilhões de muitas exposições assim tem acontecido e a título comprovativo citaremos o Pavilhão " Des temps nouveaux ", que, recorrendo ao processo citado, era, em boa verdade, perfeito na arte de desenvolver e apresentar uma tese.

Do programa, tambem se não podia deduzir a área do recinto. Todavia, por comparação da extensão territorial das ilhas adjacentes com as restantes possessões, norteando-nos por áreas que nos pareceram razoáveis, andamos à roda de um número igual a 600 metros quadrados que reputamos suficiente.

Restava finalmente considerar o movimento de pessoas circulando no interior do Pavilhão e tomar em devida consideração o seu caudal e a sua incidência.

De todas estas previsões, assentamos nós próprios no seguinte programa:

a) Uma grande nave onde se distribuisse o material de exposição;
b) colaterais de acção repouzante e descongestionante no caudal de movimento;
c) entrada e saída em sentidos opostos e definidas por "halls".

Daqui partimos em procura da

Forma:

Qual a forma a adoptar?

O material a usar na construção viria implìcitamente responder a parte desta pergunta; qualquer forma que a madeira mantivesse em equilíbrio poderia estar certa. Restava-nos, com o conhecimento da técnica, partir para além dela e procurar a linha mais adequada, mais expressiva, mais espectacular.

Poder-se-ia ir à arquitectura local buscar ambientes ou sugestões? Cremos que só a implantação sobre a água criaria certo ambiente, por associação de ideias; a reflexão sobre o lago, o próprio ruido de fontes submersas e jardins aquáticos, seriam êxitos garantidos de emotividade. E ao atender a todos estes pormenores de composição, entrariamos nos segredos da arquitectura.

Exigia-se por um lado uma construção em madeira; e por outro lado, nenhuma forma especial da Terra e do Povo que a construção exprimia, era forçoso ou aconselhável usar na construção. Restava-nos jogar com a tôalha de água e suas reflexões sem esquecer o ambiente dos jardins do Palácio, cheios de personalidade.

E ainda ao reservar para a construção uma parcela do lago, entramos em linha de conta com a próximidade e o efeito a tirar dos outros pavilhões. Encostar o Pavilhão à Avenida das Tílias, a mais nobre artéria do traçado do Parque, seria tanto mais lógico quanto mais por esta mesma razão se deixava bem visível da margem oposta ao Pavilhão de Honra (Palácio dos Desportos), a sua monumental fonte luminosa.

Para satisfazer a todos estes requisitos, e ainda porque as exíguas dimensões do lago assim o aconselhavam, impunha-se uma construção sobre apoios esbeltos e ritmados o que muito bem viria enquadrar-se no próprio ambiente arborizado do Parque. A procura da forma reduzia-se pois a uma inteligente organização dos espaços livres. E a próprie estrutura concebida, que não seria a única viável mas a mais expressiva, subordinada à pré-concepção dos elementos em jôgo, poriam a solução a claro.

A arquitectura resulta de um misto de intuição e de conhecimentos técnicos. Há pois uma larga terra de ninguém na pesquiza da forma que só poderemos justificar com a sensibilidade própria e o critério pessoal.

Mas qualquer que ela seja, e neste caso a que é, procura atingir os objectivos da arquitectura: fazer arte.

Eis pois o pensamento que iriamos concretizar lançando mão de

Os materiais e solução construtiva:

" ... TÉCNICA FALADA POÈTICAMENTE CONDUZ-NOS À ARQUITECTURA .

A. PERRET "

Por razões económicas e pelo próprio local que vai ocupar, o material mais aconselhado à construção seria a madeira; fácil montagem, fácil demolição, matéria económica e bela em si mesmd. Também não anda longe da aplicação de elementos estandardizados o processo de montagem. As peças repetem-se duas a duas e o trabalho resistente de uma é igual ao das outras favorecido pelo encurtamento do vão. Devemos registar, como interessante, o facto de se terem quáse abandonado sistemas de difíceis e inseguras assemblagens. Claro é, que o próprio material usado, requeria desenvolvido estudo dos cálculos de resistência e outrossim do comportamento do mesmo, em experiências de laboratórios e sôbre maquetes, usando as cargas máximas previstas. O nosso propósito não poderia contudo ser o de uma tese sobre resistência, trabalho e emprego de madeiras e assim, ao calcular as peças para as dimensionar, pecamos talvez pelo exagero da sua secção, certos de que por este modo compensariamos futuras surprezas resultantes da própria constituição e não homogeneidade da matéria ou discontinuidade das fibras. A forma, que de pronto pareceria fácil materializar-se em betão armado, trouxe para a aplifação de madeira condições desfa-

Importa o orçamento da estrutura deste edifício na importância de Esc: 750.200$00 (setecentos e cinquenta mil e duzentos escudos).

O Candidato

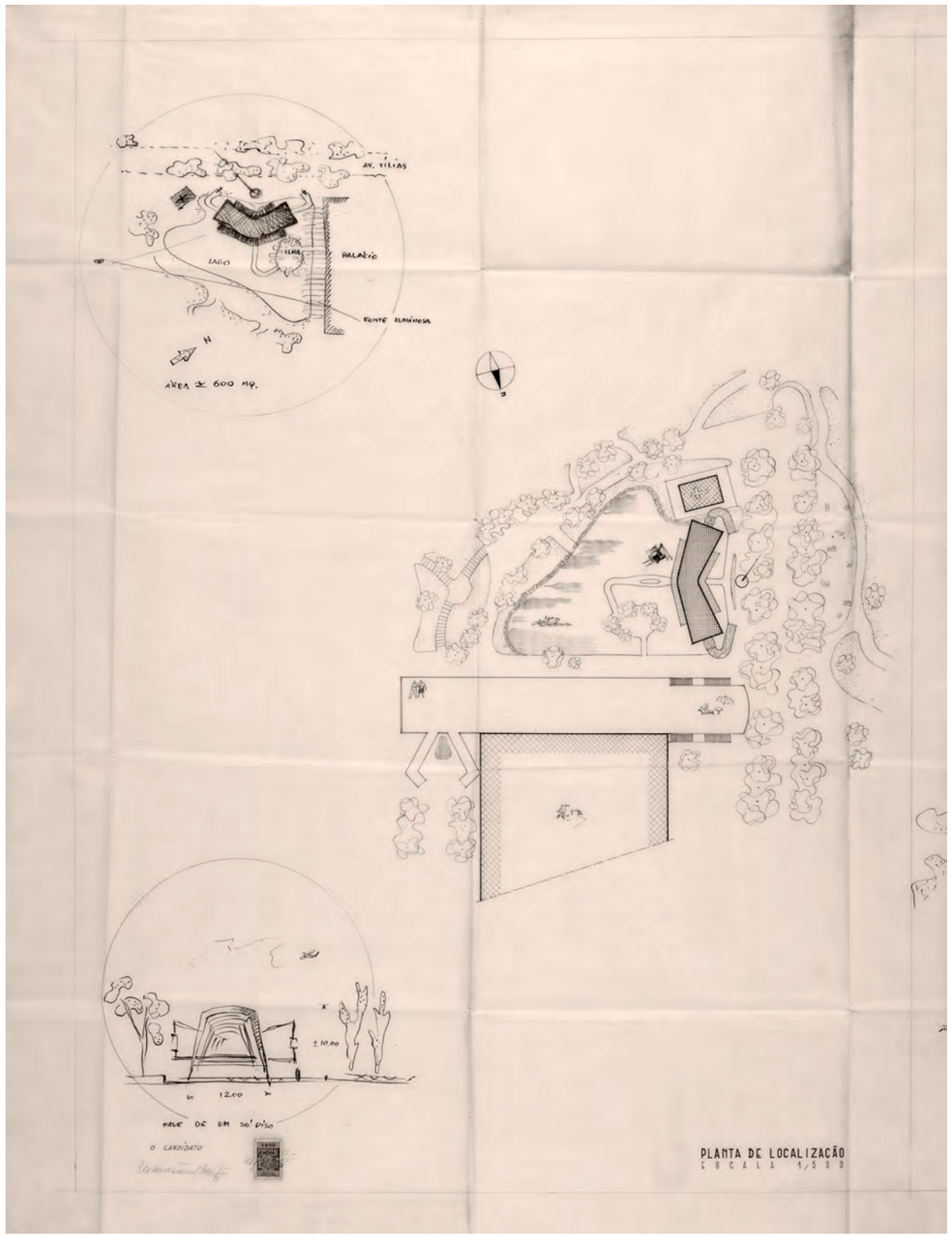
Mário Ferreira Bonito

s/ escala

2

2-Planta do Plano Geral da Exposição
Data: s/data
Escala original: s/escala
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 29,7x24 cm

PAVILHÃO DAS ILHAS ADJACENTES (CODA)
Jardins do Palácio de Cristal, Porto
19



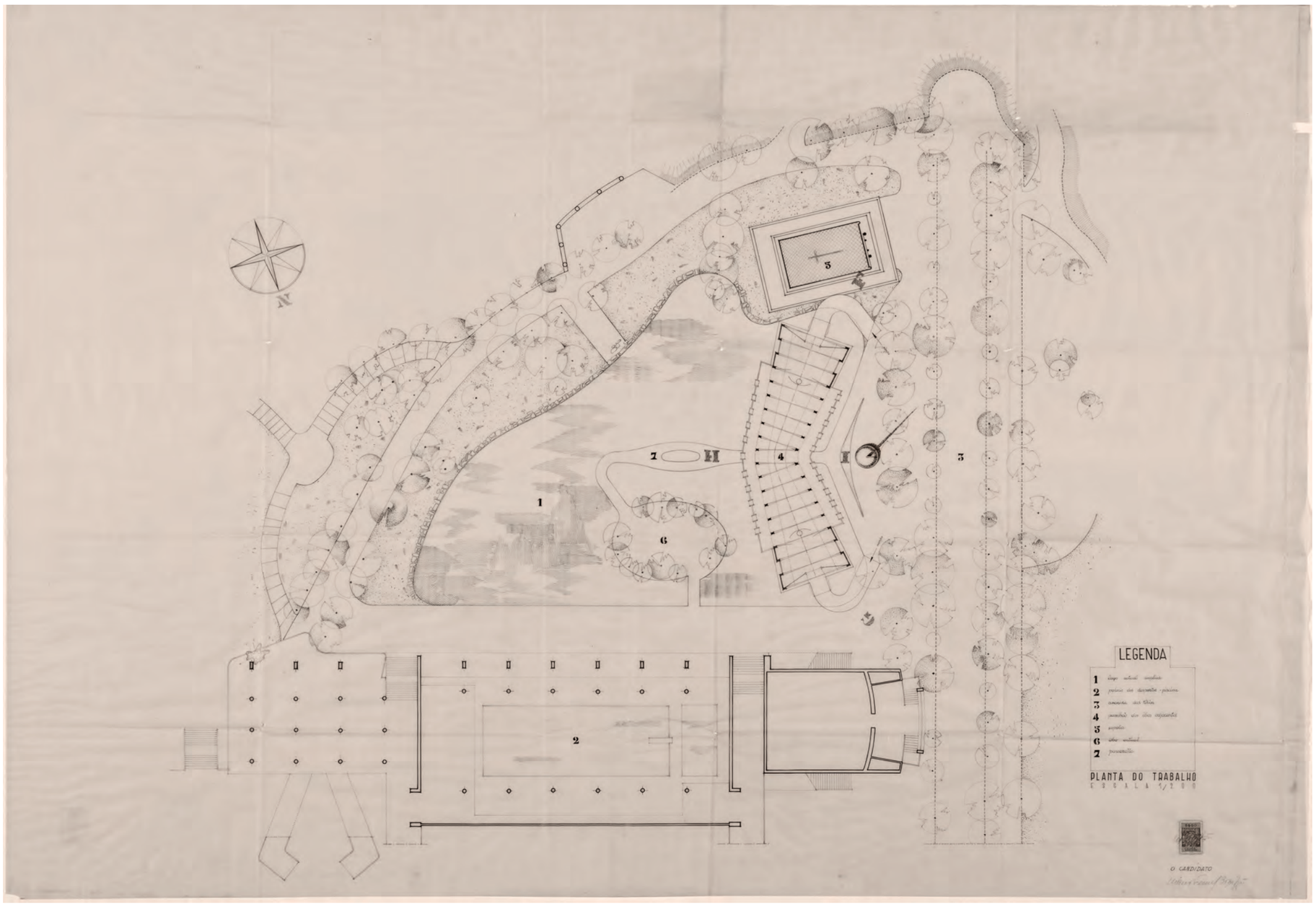
1/1000

3

3-Planta de Localização
Data: s/data
Escala original: 1/500
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 60x84 cm

1/400

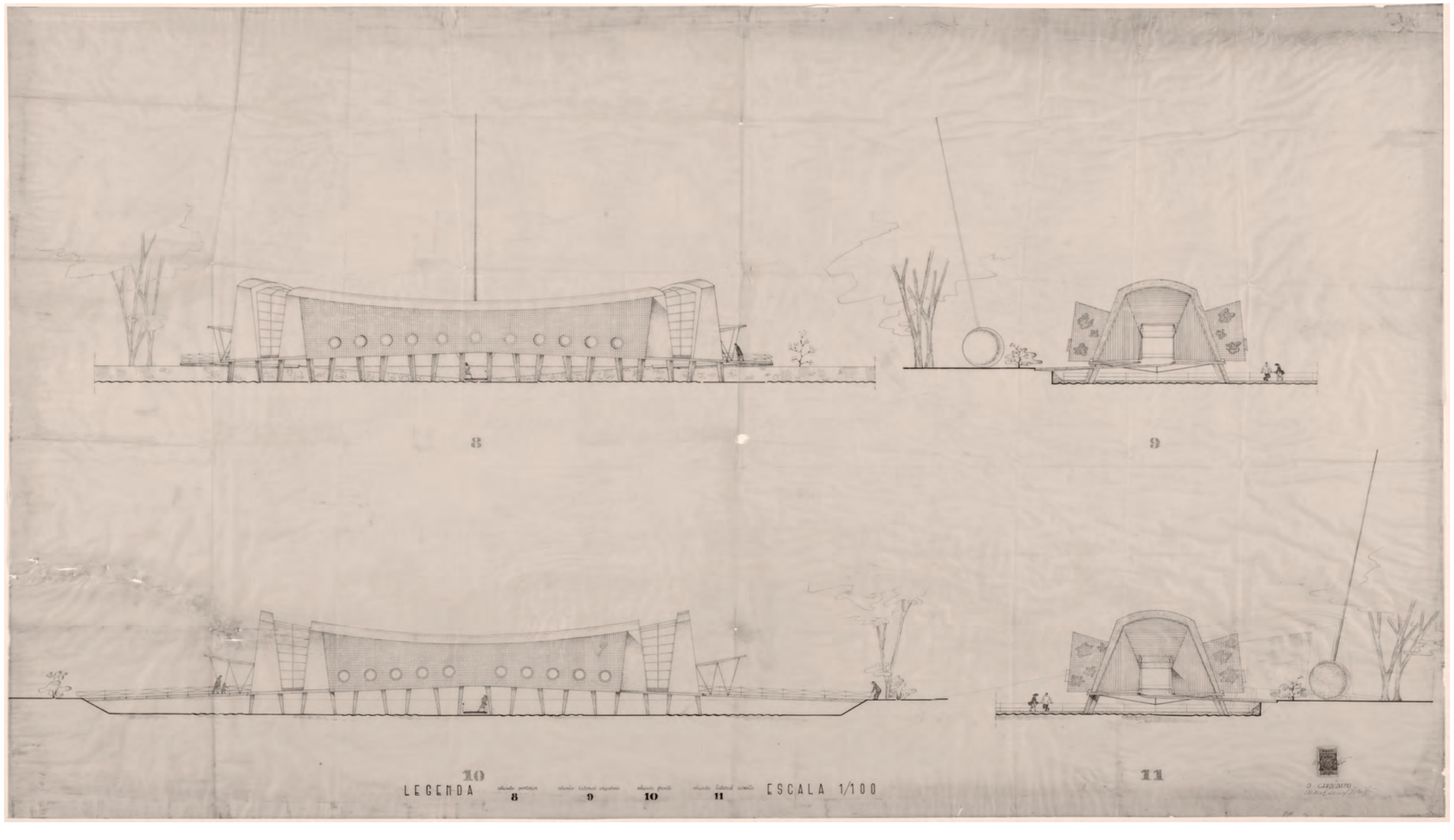
4



4-Planta de Trabalho
Data: s/data
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 79x140

1/200

5

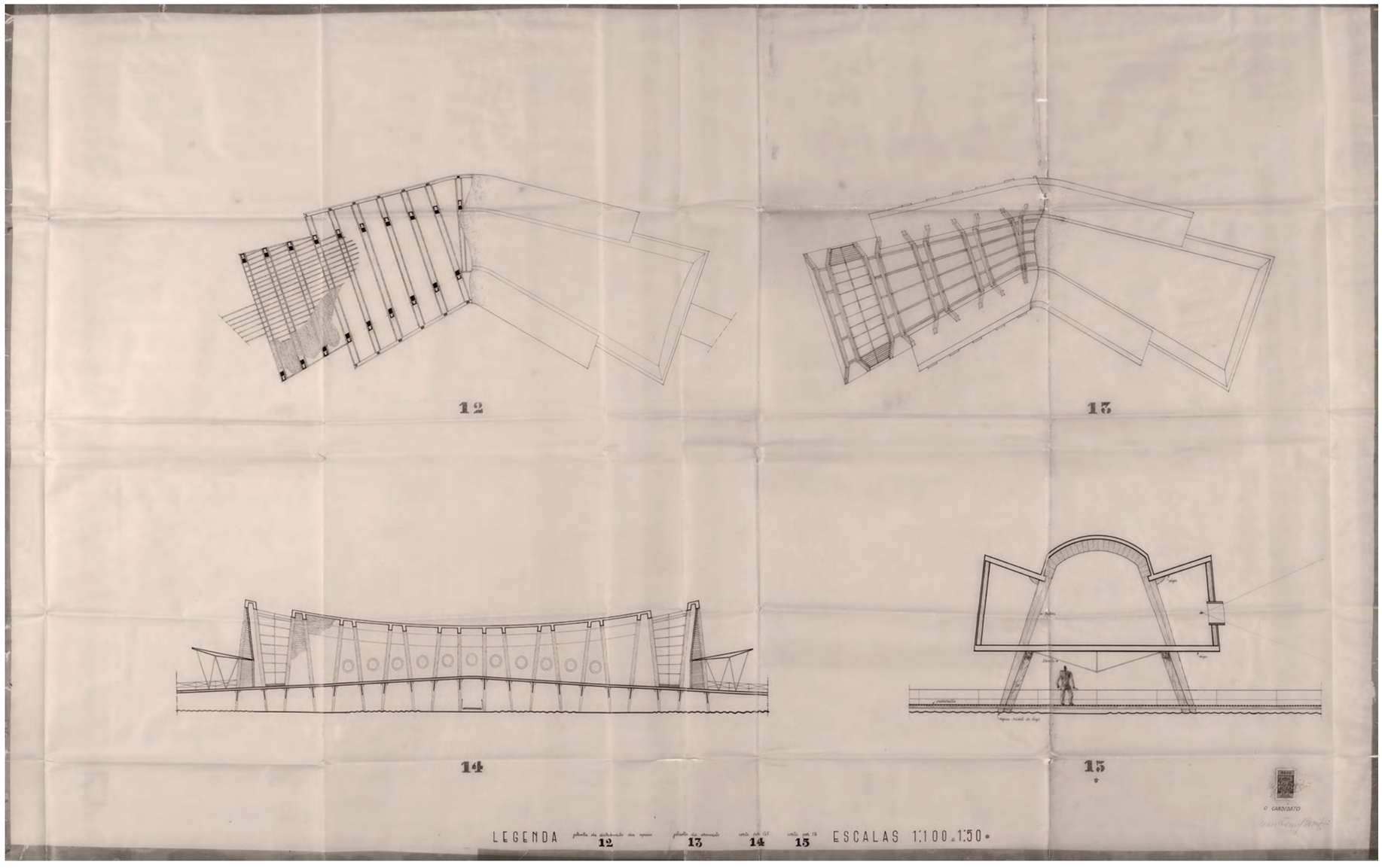


5-Alçados
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 79x140

PAVILHÃO DAS ILHAS ADJACENTES (CODA)
Jardins do Palácio de Cristal, Porto
25

1/200; 1/100

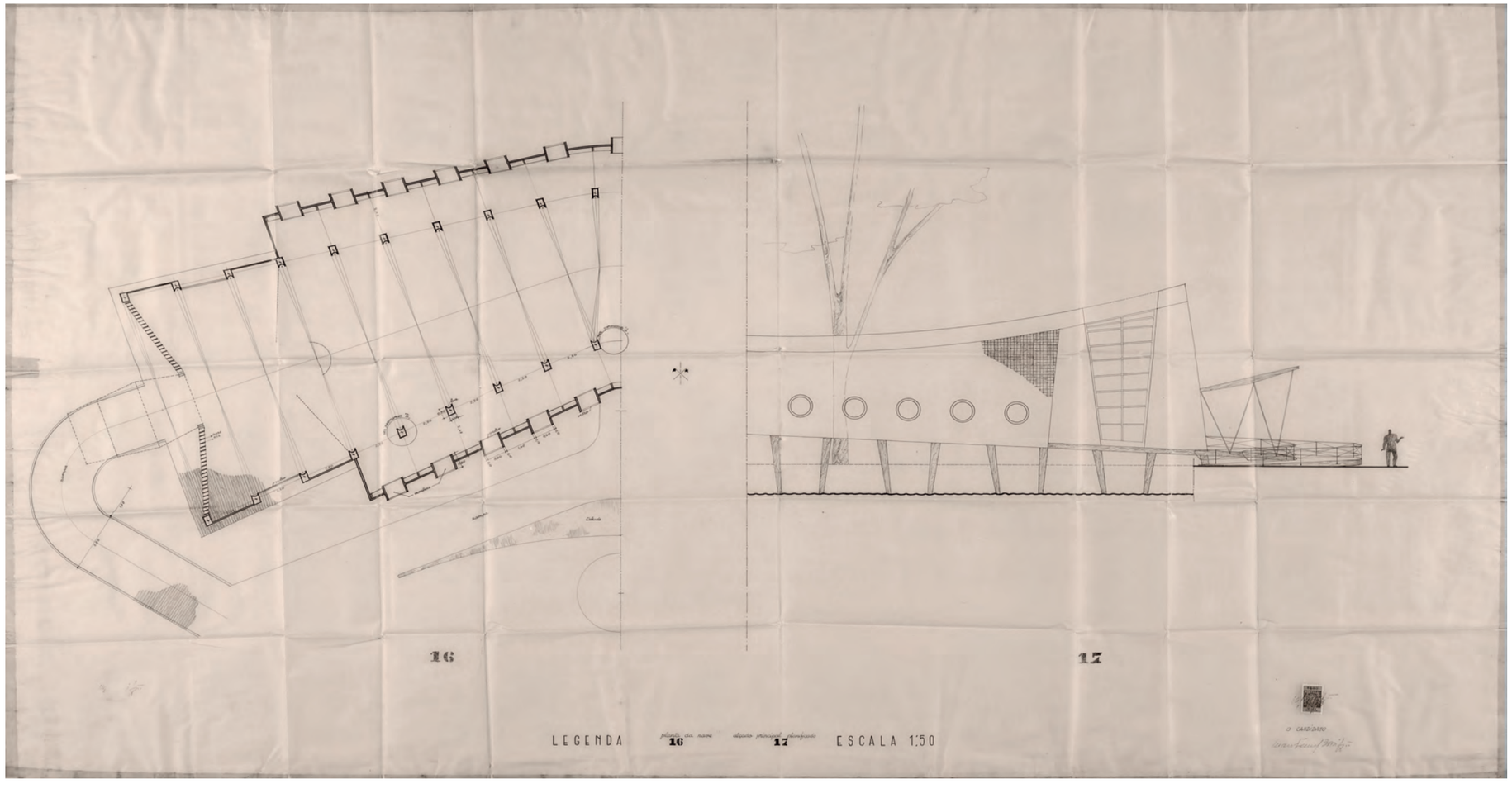
6



6-Planta de distribuição dos apoios 12; Planta da armação 13; corte por GF 15; corte por IH 15
Data: s/data
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 79x140

1/100

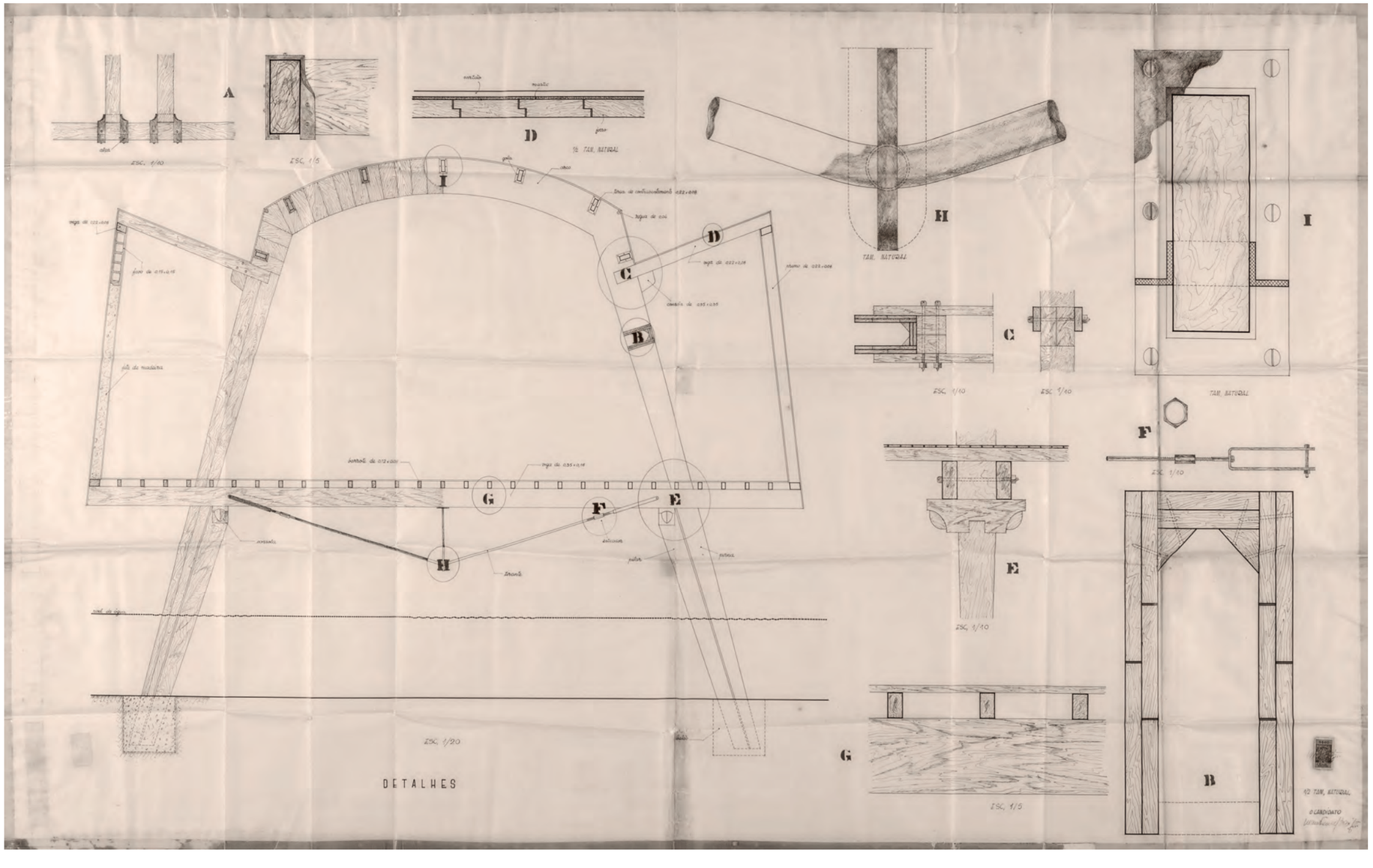
7



7-Planta da nave 16; alçado principal planificado 17
Data: s/data
Escala original:1/50
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 79x140

1/40

8



8-Detalhes
Data: s/data
Escala original:1/20
Assinado: Mário Bonito (o candidato)
Dimensões: 79x140

PAVILHÃO DAS ILHAS ADJACENTES (CODA)
Jardins do Palácio de Cristal, Porto
31

1948/49

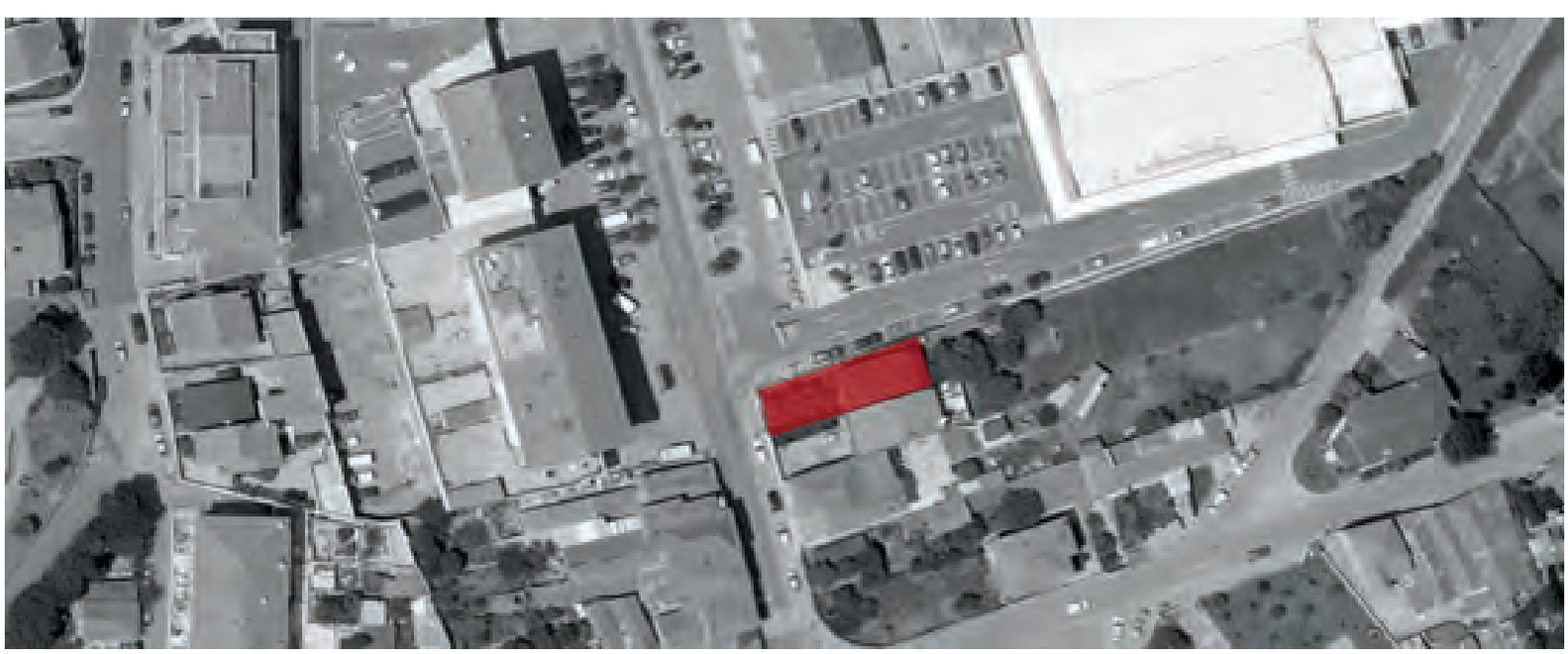
HABITAÇÃO EURICO CUNHA

Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia

Arquivo: Câmara de Vila Nova de Gaia – Arquivo Municipal Sofia Melo Breyner - registo nº 656/48

Localização:	Rua da recousa nº 896 (Lugar da Rechousa), Canelas, Vila Nova de Gaia
Cliente:	Eurico Alves da Cunha
Planta topográfica:	2 de Março 1948 (1º processo)
Licenciamento:	Requerimento nº 453 de 13 de Março 1948
	aprovado a 14 de Maio 1948; Licença nº 383/48
Aditamentos:	Requerimento nº 611 de 8 de Abril 1948 (completar memória)
	Requerimento nº 2528 de 1 de Setembro 1948 (aprovação de muro)
	Requerimento nº 737 de 30 de Março 1949 (alteração planta, alçado)
Técnico responsável:	Arq. Fernando de Sá e Santos Ferreira
Ocupação de edifício:	6 de Junho de 1949

Processo constituído: uma capa com folhas s/numeração



Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento Requerimento nº 453 de 13 de Março 1948

1 – Requerimento

2 – Memória descritiva

3 – Planta topográfica

4 – Desenho: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 611 de 8 de Abril 1948

5 – Requerimento com memória descritiva

Aditamento: Requerimento nº 2528 de 1 de Setembro 1948

6 - Requerimento

7 – Desenho muro de vedação: planta e alçado.

Aos Serviços Técnicos
V.Nova de Gaia 13 de Março de 1948
O Presidente da Câmara

IMPOSTO DO SELO 2$50

2$50 PORTUGAL DOIS ESC. E MEIO

Serviços Técnicos 1
Ano economico 19[illegible]
Registado com o N.º 453
Gaia, 13 de Março de 1948

PASSADA A LICENÇA N.º 383 DE 1948

Exmo.Snr.Presidente da Câmara Municipal de

VILA NOVA DE GAIA

Eurico Alves da Cunha, residente na Freguesia de Canelas, Lugar da Rechousa, desejando construir uma casa para habitação à margem da E.N, nº.1 ao Km. 310,400 no Lugar da Rechousa e Freguesia de Mafamude, Concelho de Gaia e Distrito do Pôrto, apresenta o respectivo projecto e vem pedir a V.Exa. se digne conceder a respectiva licença. Para um ano.

Gaia, 10 de Março de 1948

Eurico Alves da Cunha

Reconheço a assinatura supra de Eurico Alves da Cunha.
Pôrto, 10 de Março de 1948
Registado sob o Nº 4.
O ajud. do not. Dr Silva Lino

0$70 PORTUGAL SETENTA CENTAVOS

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
SECRETARIA
Entrada em 13 - 3 - 1948
Registado sob o nº 453

Informação:

O requerido deve indicar convenientemente:

1º O logradouro ou jardim está mal indicado. O terreno à frente do prédio a que se destina?

2º A planta do edifício deve ser desenhada na escala 1/100 como determina o Edital de 22 de Dezembro de 1941.

3º Deve localizar o poço em relação à fonte.

4º - Deve indicar, visto que a memória descritiva é omissa, em que material é feito o revestimento das fachadas.

5º Na entrada da fachada Norte há uma cobertura que não se sabe se é uma placa de cimento ou uma pergola. Se for de cimento, deve apresentar os respectivos Cálculos

O ENGENHEIRO MUNICIPAL

18/3/48

Comunique-se

18/3/48

VISTO

Para, 14 de Maio de 1948

O Vereador do Pelouro das Obras

Informação:

Por ter cumprido as condições impostas, pode ser deferido o requerimento reg. sob o Nº 833/48, anexo Como o requerimento inicial para o que se juntam as Condições de Obra.

O ENGENHEIRO MUNICIPAL

11/5/48

DEFERIDO nos termos da informação.

Em reunião de 14 de Maio de 1948

O Presidente,

8

MEMORIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

A obra que o Snr. Eurico Alves da Cunha pretende executar, situa-se á margem da E, N. nº.1 ao klm.310.400 no lugar da Rechouza da freguesia de Mafamude do concelho de GAIA e distrito do Porto. O programa que a identifica como casa de habitação,compõe-se das seguintes peças para utilizar:

- Hall de entrada,sala de jantar e de viver formando uma "suite",escritório de pequena permanencia para receber,cosinha,quarto de banho e dois quartos de dormir. Em cave que ocupa cerca de dois terços da extenção da obra,comportará um armazem e uma dependencia para arrumos e despensa.A cave liga-se ao andar (r/c alto)por escada interior.

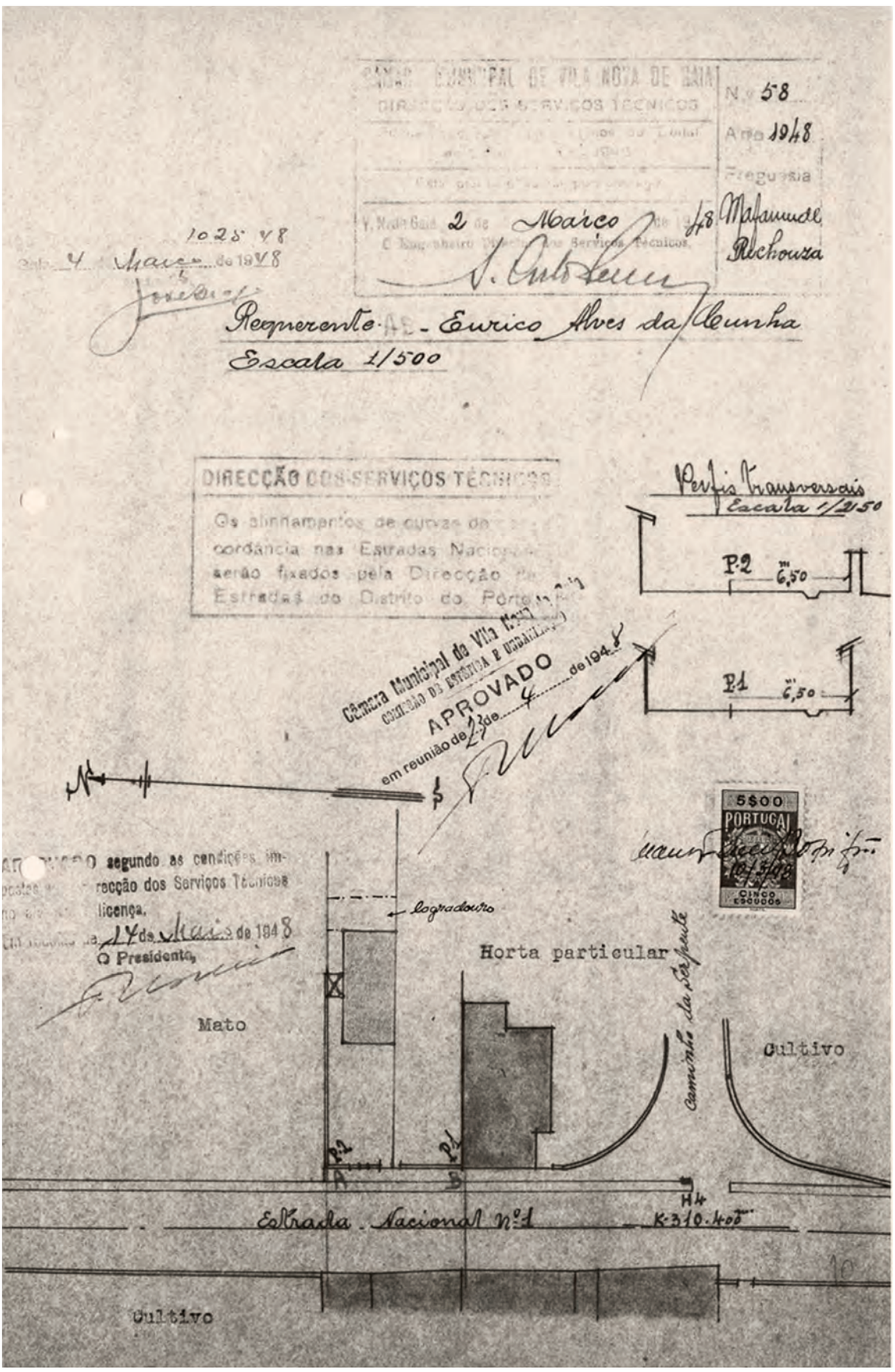
Dadas as pequenas dimensões do terreno,não foi fácil chegar-se a uma solução perfeita,mormente no que respeita a desafogo das áreas. Todavia,as peças projectadas,dispõem do mínimo de cubagem que seria lógico admitir,permitindo alem disso o perfeito arrumo do mobiliário requerido ao funcionamento da habitação.A solução apresentada,mostra claramente os cuidados desta ordem presentes durante o estudo e a clara e lógica distribuição das zonas de viver,caracterizadas pelo destino que a espécie de trabalhos lhes atribui.Assim,a zona de estar comunica directamente com o hall de entrada tal como o escritório,deixando os quartos viverem isolados e defendidos na sua zona intima,situando-se a zona dos serviços no seu ló-

gico lugar -junto ao quintal e com acesso directo á porta de entrada e ás salas que alimenta com o seu trabalho de copa.

a solução adotada,de criar uma cave,correspondeu á necessidade económica de reduzir á area de construção e á necessidade estética de diminuir a altura de um volume cuja largura era obrigatóriamente estreita. A orientação que comandou a distribuição das peças,precipitou a composição dos alçados que por isso são francamente rasgados na frente e nas trazeiras e fechados completamente ou no máximo conforme se encostam ao terreno do vizinho ou se voltam a norte.Construtivamente,será a construção erguida em pedra e cal com os cuidados exigidos pelos regulamentos em vigor e pelas regras da boa construção.As caixilharias serão de madeira de castanho e as grades das varandas de ferro fundido.Conforme os detalhes juntos,se construirá a fossa(de tipo permitido pela C.M. de GAIA)e a capacidade do autoclismo será de 12 litros segundo o tipo á venda no mercado. A leitura atenta das peças desenhadas esclarecerá as duvidas que possam ainda surgir e relativas a pormenores que esta memória porventura omitiu.

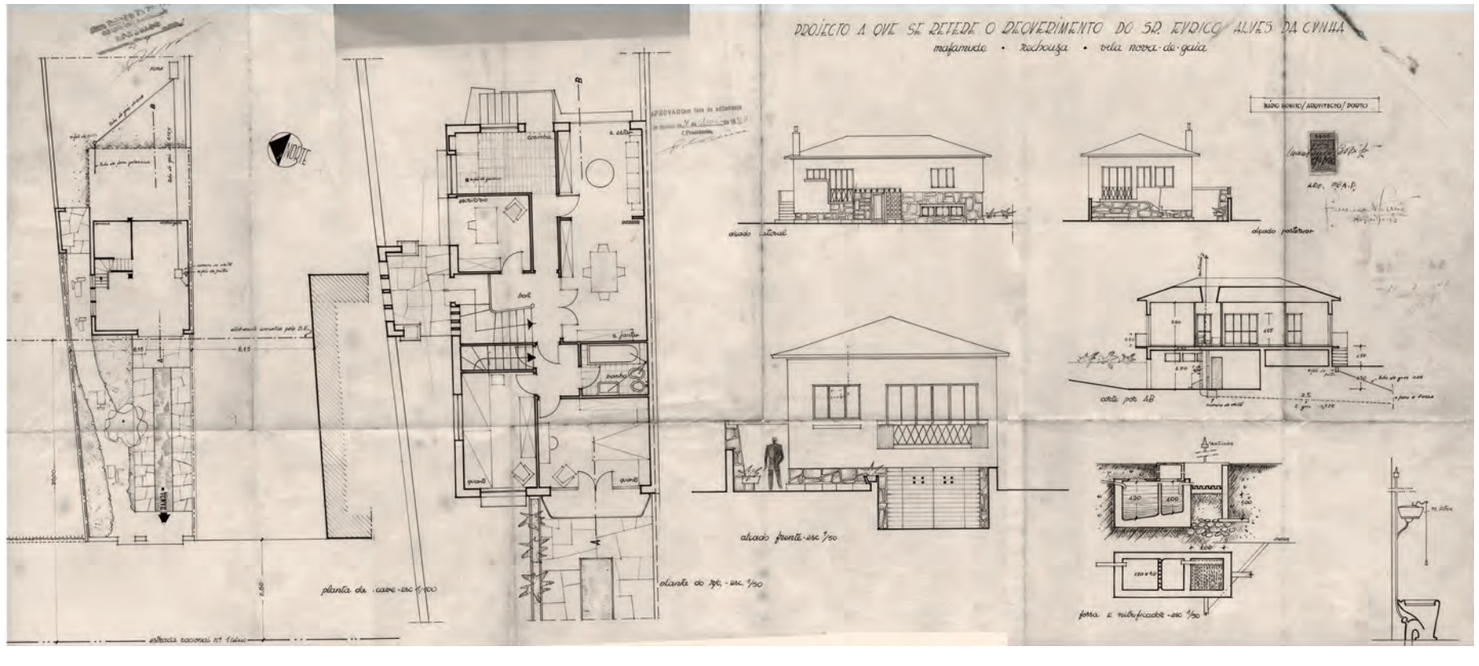
Porto,8 de Março de 1948

ARQ - E.B.A.P.


CAMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS TÉCNICOS
N.º 58
Ano 1948
Freguesia
Mafamude
Vilar
2 Março 48
O Engenheiro Director dos Serviços Técnicos
1025 V 8
4 Março de 1948
Requerente - Eurico Alves da Cunha
Escala 1/500
DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS TÉCNICOS
Os alinhamentos de curvas de concordância nas Estradas Nacionais serão fixados pela Direcção das Estradas do Distrito do Porto
Perfis Transversais
Escala 1/250
P2
6,50
P1
6,50
Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia
COMISSÃO DE ESTÉTICA E URBANIZAÇÃO
APROVADO
em reunião de 2 de 4 de 1948
segundo as condições impostas pela Direcção dos Serviços Técnicos
licença.
14 de Maio de 1948
O Presidente,
5$00
PORTUGAL
CINCO ESCUDOS
logradouro
Horta particular
Mato
Caminho da Serpente
Cultivo
P2
P1
H4
K 310.400
Estrada Nacional Nº 1
Cultivo

1/200; 1/100

4



4- s/titulo
Data: s/data;
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Fernando Ferreira, (técnico responsável)
Observações: aprovado a 14 de Maio 1948 (C.M.V.N. de Gaia)
Suporte: original – tela

12

Aos Serviços Técnicos V.N. de Gaia, 7 de Abril de 48

IMPOSTO DO SELO 2$50

PORTUGAL 2$50 Dois Esc. e Meio

EXMº. SNR.PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE

VILA NOVA DE GAIA

Eurico Alves da Cunha, residente em Rechousa - Canelas - -V. de Gaia - tendo submetido à aprovação dessa Câmara um projecto de habitação que ficou registado sob o Nº. 653-1948, e tendo sido informado que o projecto levantou algumas reservas vem junto de V. Exª. esclarecer os pontos que mereceram reparo:

1º. - O terreno à frente do prédio, destina-se a jardim, assim como uma pequena faixa na rectaguarda da construção

2º. - Para satisfazer o determinado no Edital de 22 de Dezembro de 1941, segue juntamente com este documento uma planta na escala 1/100, embora se considere que para efeito de estudo a esc. 1/50 é muito mais explícita e responde ao espirito preceituado no Edital.

3º. - O prédio será abastecido por água de um pôço que dista cêrca de 20 metros da fossa prevista. O pôço é propriedade de pessoa de familia do requerente (razão porque se não indicou em projecto a sua localização). O depósito terá a capacidade de 500 litros e ficará situado n no vão do telhado, levando tampa e tabuleiro de seguran ça. O "troplein" do depósito será de tubo de ferro galvanizado com diâmetro superior ao do tubo da entrada, para em nenhum caso haver inundações. A água do pôço será ligada ao depósito por tubos de 3/4" e deste sai-

Serviços Técnicos
Ano economico 1948 a 49
Registado com o N.º 611
Gaia, 8 de Abril de 1948

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
SECRETARIA
Entrada em 7 - 4 - 1948
Registado sob o nº 833

rão em tubos de 1 1/4" ramais directos ao cilindro do fogão e abastecimento das diferentes peças.

4º. - O rusticado das fachadas é feito em alvenaria de pedra à vista com junta rebaixada e tomada a massa de cimento e finalmente caiada, como o desenho sugere bem.

5º. - O desenho está suficientemente claro para se deduzir que a alpendre não é coberto com laje de betão armado(vêr alçado frente e alçado lateral) a cobertura será em forma de pérgola aberta, composta de pequenas vigotas de betão que pela sua aplicação e dimensões dispensam cálculos, pois serão usados elementos pré-fabricados..

E. P.

Vila Nova de Gaia, 29 de Março de 1948

DEFERIDO nos termos da informação.
dada no Reg.º Nº 653/48
Em reunião de 14 de Maio de 1948
O Presidente,

Câmara Municipal da Vila Nova de Gaia
COMISSÃO DE FISCALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO

APROVADO
em reunião de 23 de 4 de 1948

Ver requerimento inicial Nº 653/48

O ENGENHEIRO MUNICIPAL
11/5/48

Serviços Técnicos
Ano economico 1948 a 19
Registado com o N.º 1677
Gaia 2 de Setembro de 1948

14

IMPOSTO DO SELO 5$00

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
SECRETARIA
Entrada em 1 Setembro 1948
Registado sob o nº 2.528

PASSADA A LICENÇA N.º 772 EM 948

EXMº. SNR.PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE

VILA NOVA DE GAIA

Eurico Alves da Cunha, residente em Mafamude - Rechouza - tendo submetido à apreciação dessa Exmª. Câmara o projecto da sua residência a construir à margem da E.N. Nº. 1 ao Km. 310.400, na Rechouza, projecto registado com o Nº. 653, em Março do ano corrente, vem submeter à aprovação o ti po de muro e serventia a construir conforme desenhos juntos.

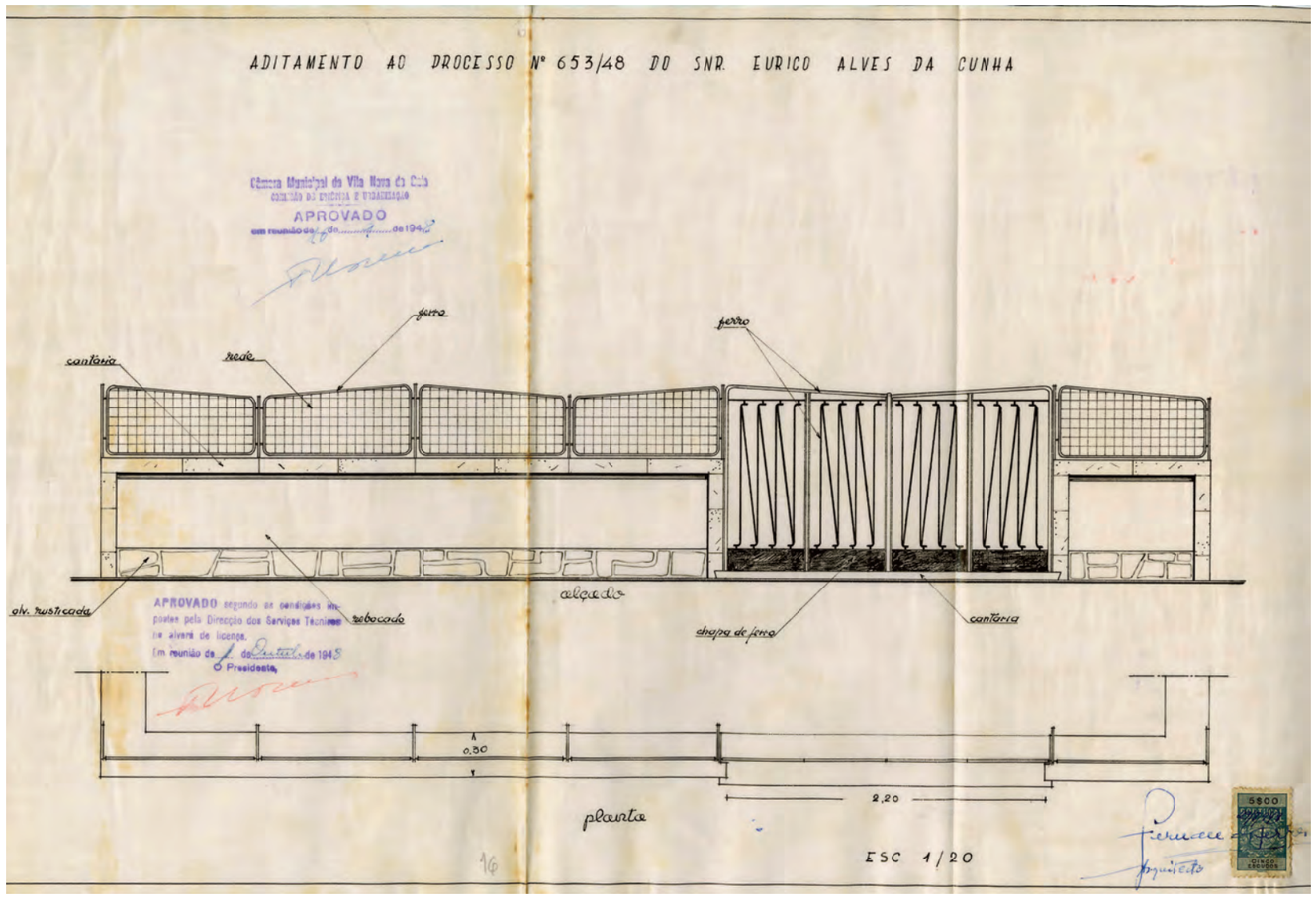
E. D.

Porto, 27 de Agosto de 1948

ANEXO: - 1 tela selada (1 cópia)

DEFERIDO nos termos da informação dada no Reg.º M-653/48 (aprov.)
Em reunião de 1 de Outubro de 1948
O Presidente,

1/40



7- s/titulo
Data: s/data
Escala original: 1/20
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Fernando Ferreira, (técnico responsável)
Observações: aprovado a 16 de Setembro 1948 (C.M.V.N. de Gaia)
Suporte: original – tela

Dimensões: 29,7x44cm.

HABITAÇÃO EURICO CUNHA
Lugar da Rechousa, Canelas, Vila Nova de Gaia

1955/58

HABITAÇÃO ALFREDO GUIMARÃES

Avenida Fernão Magalhães nº 2501, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	Avenida Fernão Magalhães nº 2501/2505, Porto
Cliente:	Alfredo Ferreira Guimarães
Planta topográfica:	23 de Novembro 1954
Licenciamento:	Requerimento nº 3 930 de 3 de Março 1955
	Licença nº 513/55; de 26 de Agosto1955
Aditamentos:	Requerimento nº 3 485 de 26 de Fevereiro 1957 (alteração plantas)
	Licença nº 75/adit. de 13 de Abril 1957
	Requerimento nº 2 391 de 5 de Fevereiro 1958 (alteração alçados)
	Licença nº 42/adit. de 28 de Fevereiro 1958
Técnico responsável:	Eng. Fernando Ferreira Bonito
Técnico estruturas:	Eng. Fernando Ferreira Bonito

Ocupação de edifício: 31 de Março 1958

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:

Acta de 29 de Março 1955; p. 11 verso e 12; cota BG-7

Processo nº 3930: «Satisfaz»

Presidente: Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita

vogais: Arq. Luís Almeida Eça; Bernardino Ramalhete

relator: Arq. Bernardino Bastos Fabião

Processo constituído: uma capa com folhas numeradas de 1 a 64

Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento: Requerimento nº 3 930 de 3 de Março 1955

1 – Requerimento

2 – Memória descritiva

3 – Fotografias do existente

4 – Planta topográfica

5 e 6 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 3 485 de 26 de Fevereiro 1957

7 – Requerimento

8 – Memória descritiva

9 – Desenho: plantas

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Processo 10.466/55
A Fiscalização

IMPOSTO DO SELO
5$00

CMP
AG

C. M. P. PROCESSAMENTOS
D.S.C.C. 1ª Repartição (Central)
Registo n.º 3930
Registado em 5 MAR 55

Exmo. Senhor Presidente da

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

LICENÇA N. 353
de 26 de Agosto de 1955

ALFREDO FERREIRA GUIMARÃES, morador na Rua de S. Roque da Lameira nº. 2119, desta cidade, desejando construir uma habitação na Av. Fernão de Magalhães, vem submeter a V.Exa. o respectivo projecto, e declarar que qualquer aditamento pode ser assinado pelo Técnico responsável, autor do Projecto. Esclarece ainda que, o projecto de betão armado e de saneamento constarão de aditamento futuro. Nesta conformidade, vem rogar a V.Exa. que lhe seja concedido deferimento, com vista à licença para obras.

E. R. D.

Porto, 24 de Fevereiro de 1955.

Alfredo Guimarães

ENVIADO AO LIVRO DA PORTA

Anexos: Termo de Responsabilidade
Memória Descritiva (triplicado, 1 cópia selada)
Planta topográfica (triplicada, 1 cópia selada)
Plantas do Rés-do-chão, 1º. e 2º. andares e planta geral (triplicado, 1 cópia selada)
Alçados, cortes e muro de vedação (triplicado, 1 cópia selada)

ENTRADA 2 MAR 955

Em tempo: O requerente declara que é casado, industrial de profissão e tem 47 anos de idade.

CMP AG

IMPOSTO DO SELO 5$00

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª Repartição
APR
10 AGO 1955

MEMORIA DESCRITIVA

PROGRAMA - A construção que o Exmo. Snr. Alfredo Ferreira Guimarães pretende levar a efeito na Avenida de Fernão de Magalhãis,desta cidade,destina-se a ser habitada pelo próprio,constando do seu programa,além dos tres quartos necessários ao agregado familiar,instalações para o pessoal - uma ou duas criadas ocupando um só quarto. Dada,pois,a extensão do programa e a obrigatoriedade de o tratar numa solução de tres pisos,a habitação articula-se deste modo: 1º piso - garagem,hall de entrada e acesso vertical,quarto de costura,quarto de criada e banho para esta; 2º piso - escritório,sala de estar e sala de comer(formando um espaço contínuo denominado "living-room"),copa, cosinha(apetrechada com despensa,armários,frigorífico,fogão elèctrico,etc.) e pequeno lavabo com retrete; 3º piso - tres quartos - com armários embutidos -,quarto de banho geral e pequeno lavabo privativo,com retrete.

IMPLANTAÇÃO - O terreno onde se implanta a construção é um talhão marginal da Avenida de Fernão de Magalhãis,no sector que faz face ao Bairro Económico. O talhonamento dos terrenos livres prevê solução de moradias geminadas(solução,aliás,contra-indicada para este tipo de construção cuja execução se faz isolada e lentamente,obedecendo a projetos de concepção diferente); o projecto que agora se submete á apreciação da Exma. Camara,é,porém,a primeira construção do conjunto geminado não obedecendo,por consequencia,a grande sujeição de cérceas ou a

pormenores arquitectónicos marcantes já existentes. Os balanços previstos para sacadas e cornijas foram,contudo,encarados de molde a poderem ajustar-se a quaisquer outros elementos com características e expressões diferentes. O terreno,encontra-se orientado segundo o quadrante Nascente-Sul-Poente,ficando a parede de meação voltada para o Norte. Tal orientação permitiu uma razoavel articulação dos espaços internos,havendo,apenas,a salientar a existencia de um espaço livre,no rez do chão,que protegido pelo piso nobre, cria favoravel protecção da entrada e da garagem e propicia a existencia de elementos de jardim decorativos(pequena taça de água,temas escultóricos,etc.).

TRATAMENTO ESTÉTICO - Os alçados são,como se vê nos desenhos, simples e despidos de qualquer(e discutivel)rebuscamento de temas arbitrários; janela onde pede janela,porta onde pede porta,e varandas onde,por necessidade de contínuidade do espaço interior,se pretendeu participar da liberdade do exterior. Nem perfilados em massa,nem falsos pilares ou pilaretes,nem janelas desnecessárias nem portas com função apenas figurativa. De um modo geral,a expressão arquitectónica resulta da intecepção de planos horizontais com planos verticais,já que,por economia,se opta por uma estrutura corrente de betão armado. A cobertura,com duas águas apenas,também se limita a cumprir,despretensiosamente,a sua missão. Todavia, e porque o estudo do projecto se fez pelo desenvolvimento

CMP AG 19
2.ª Repartição - Edificações e Obras
APROVADO
10 AGO 1955
O CHEFE DA REPARTIÇÃO

445

simultâneo das plantas,alçados e cortes,o seu valor estético resultará do equilíbrio e relação destes tres factores,bem como o de um,que reputamos de grande interesse: o da aplicação de materiais nacionais com valor utilitário e decorativo(azulejo e tijolo)e o da aplicação do betão em toda a sua corrente e sincera expressão. Assim,em certas zonas,o edifício aparece-nos perfeitamente modulado,com os pisos marcados pela existencia de vigas de travação,criando contrastes com paramentos de tijolo ou paredes de elevação decoradas com azulejos. Procurou o autor do projecto não intervir na concepção com conceitos estéticos preconceituosos,de um modo geral falíveis se submetidos a apreciação alheia,o que não exclui tenha participado nela,voluntária ou involuntáriamente,com os conhecimentos,preparação e tendencias pessoais adquiridos ao longo da sua actividade profissional. E porque o inverso também é verdadeiro,pareceu-lhe que nesta memória não deveria senão justificar o que por evidente,concreto ou funcional,se lhe antolha indiscutivel, reservando-se,já que é autor,o domínio da matéria que corresponde ao jogo subjectivo das formas e sua participação no conjunto. Quere isto dizer que,do ponto de vista estético o projecto se apresenta,aos olhos do seu autor,como aceitavel,sem invalidar uma margem de erro,aliás sempre constatavel,onde ele, como autor,ou outros,como apreciadores,podem,sem querer,perder o pé.

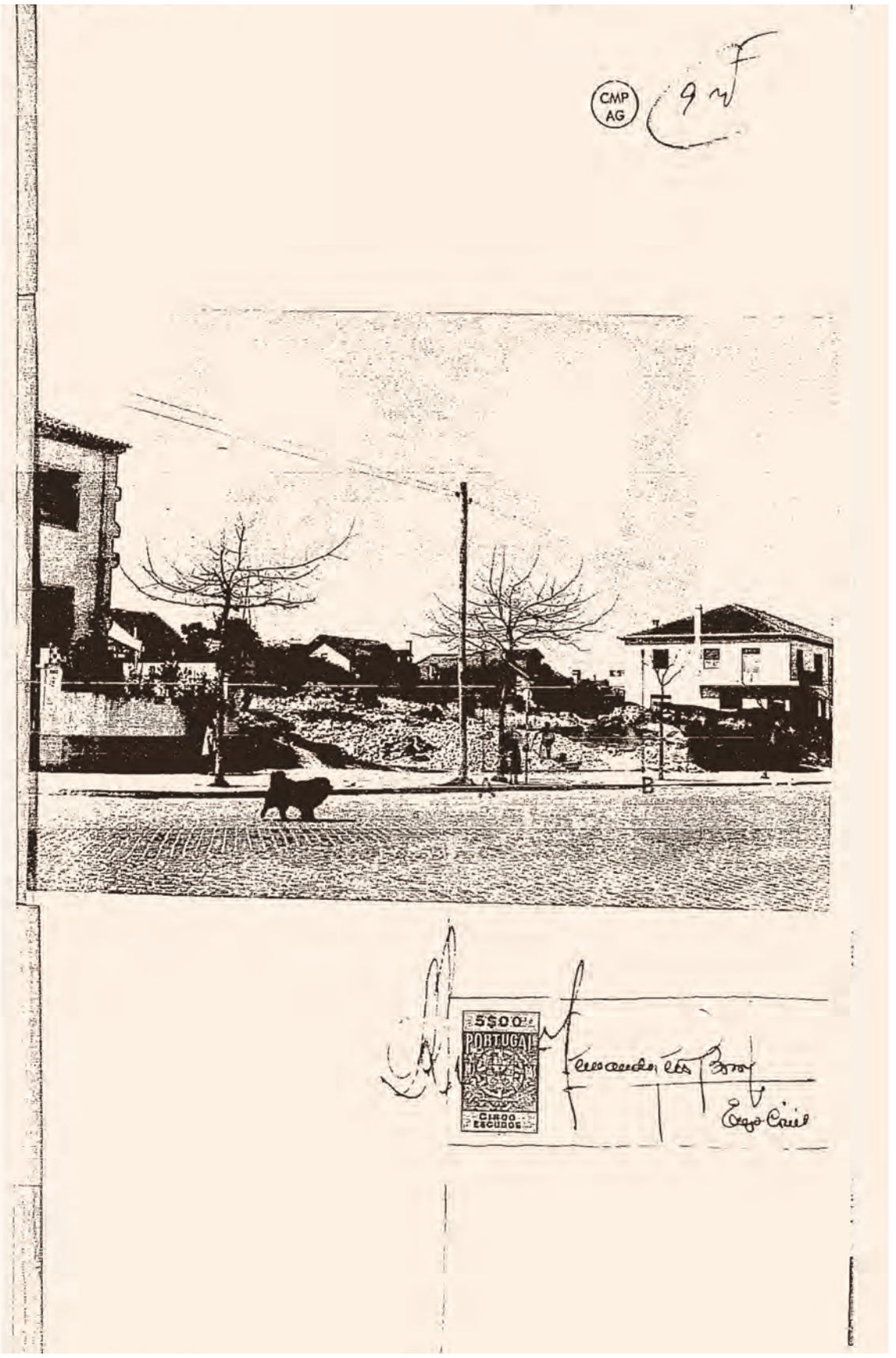
Porto, 28 de Fevereiro de 1955

Mário Sampaio
a/s

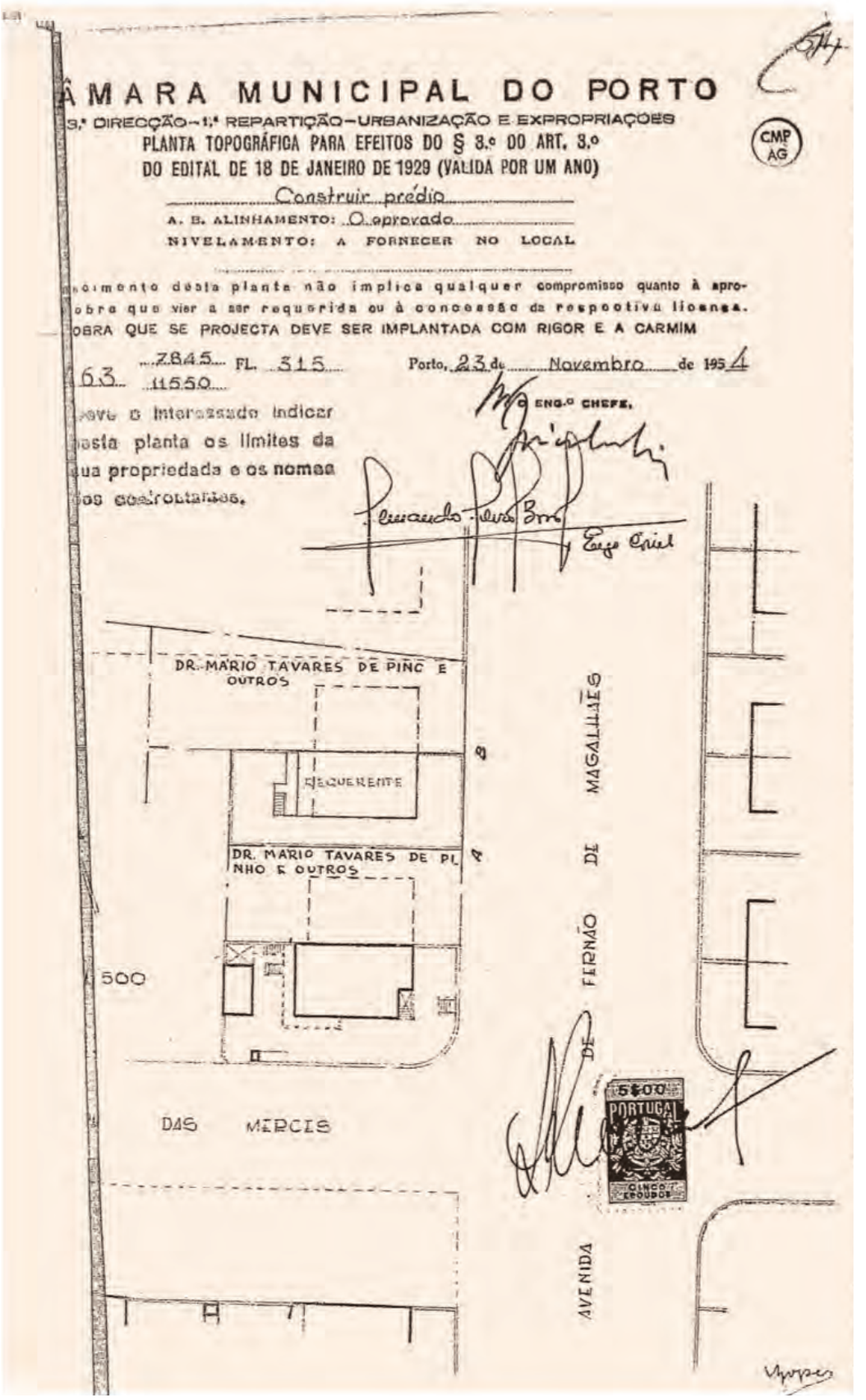
Fernando Pereira Bastos
Eng. Civil

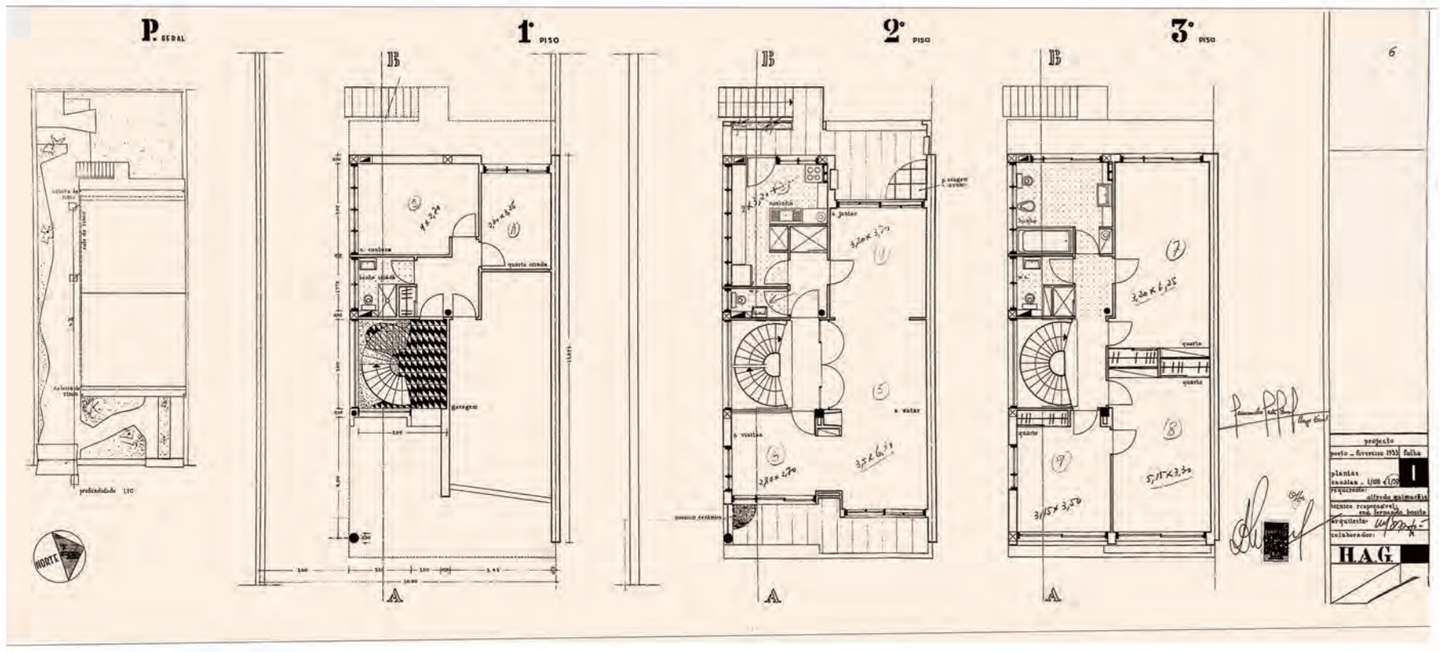
Em tempo: Quanto à cave, cumpre-se-à o artigo 77 e seus parágrafos do Regulamento G. das E. Urbanas

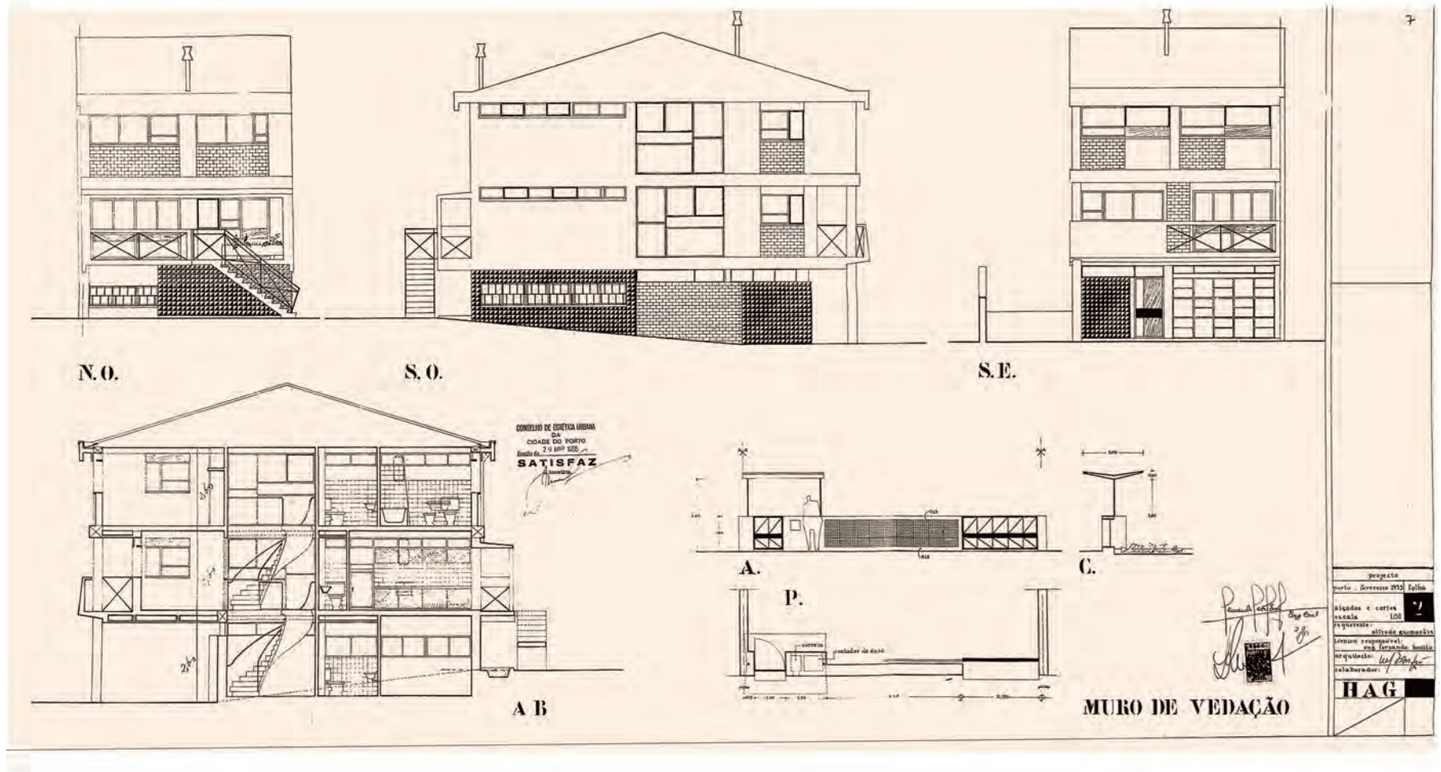
Mário Sampaio



3


ÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
3.ª DIRECÇÃO—1.ª REPARTIÇÃO—URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES
PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 3.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VALIDA POR UM ANO)
Construir prédio
A. B. ALINHAMENTO: Aprovado
NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL
CMP AG
Porto, 23 de Novembro de 1954
O ENG.º CHEFE,
DR. MARIO TAVARES DE PINHO E OUTROS
REQUERENTE
DR. MARIO TAVARES DE PINHO E OUTROS
DAS MERCIS
AVENIDA DE FERNÃO DE MAGALHÃES
PORTUGAL
CINCO ESCUDOS





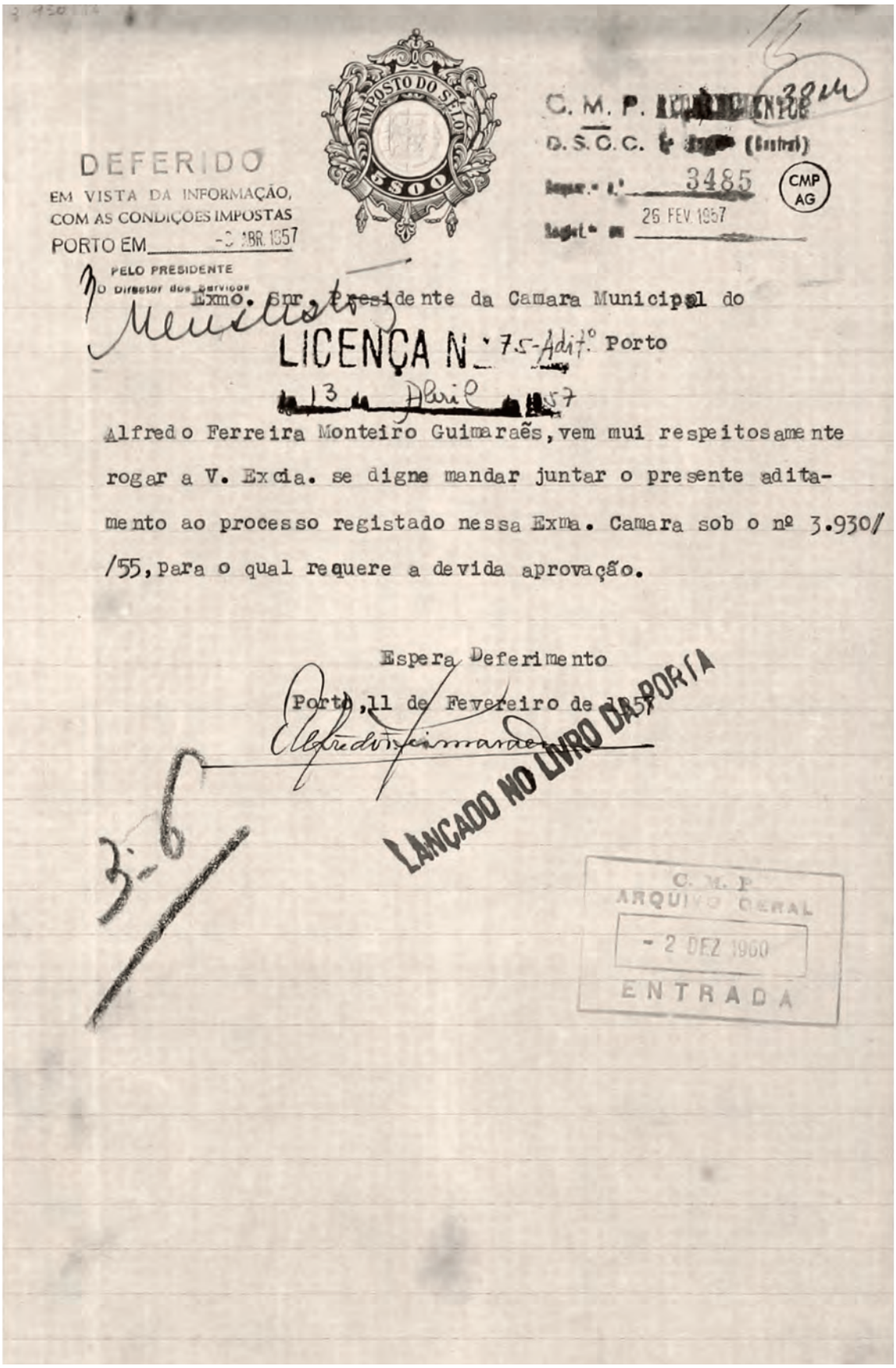
1/200

5

1/200

6

5 e 6 - HAG Projecto
Data: Fevereiro de 1955
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arq.)
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO,
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
PORTO EM -2 MAR. 1957
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

IMPOSTO DO SELO
$50

C. M. P.
D. S. C. C. (Intrd)
Inscr.º n.º 3485
Inscrito em 26 FEV. 1957
CMP AG

Exmo. Snr. Presidente da Camara Municipal do Porto

LICENÇA N.º 75-Adit.º

13 Abril 57

Alfredo Ferreira Monteiro Guimaraês, vem mui respeitosamente rogar a V. Excia. se digne mandar juntar o presente aditamento ao processo registado nessa Exma. Camara sob o nº 3.930//55, para o qual requere a devida aprovação.

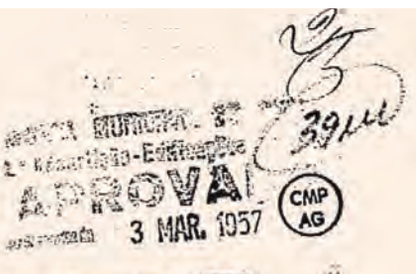
Espera Deferimento

Porto, 11 de Fevereiro de 1957

Alfredo Guimarães

LANÇADO NO LIVRO DAS PORTARIA

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
- 2 DEZ 1960
ENTRADA

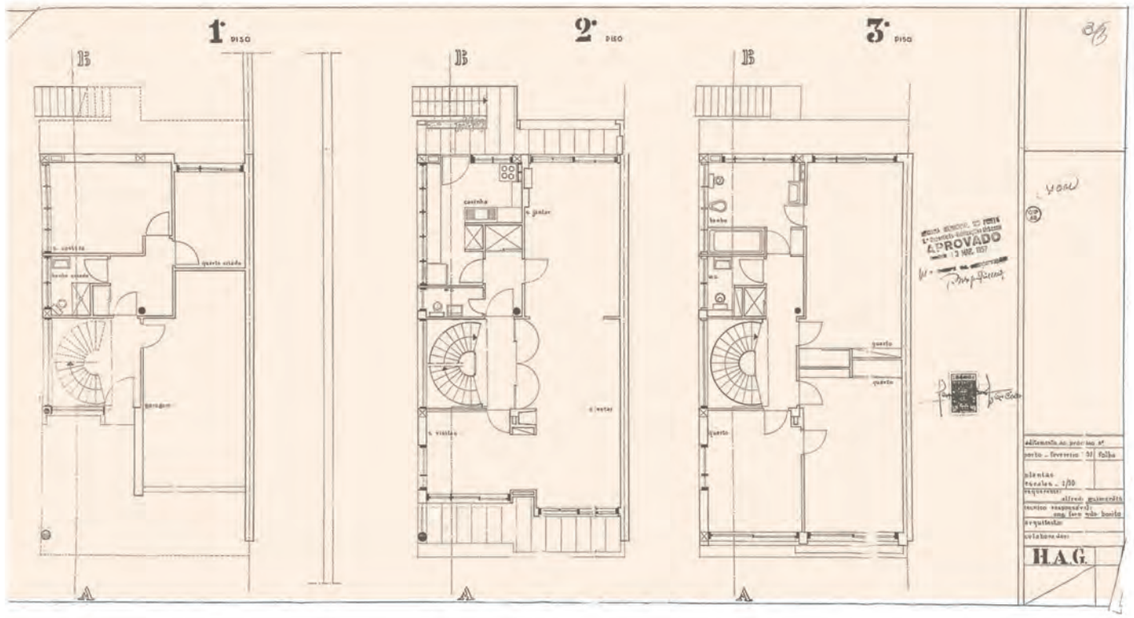


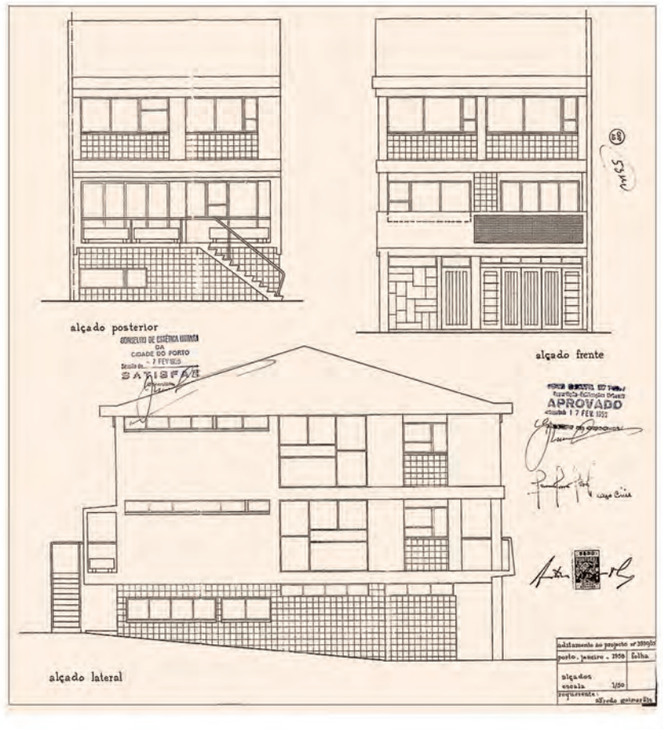
MEMÓRIA DESCRITIVA

Diz o presente aditamento respeito á obra requerida pelo Exm Snr. Alfredo Ferreira Monteiro Guimarães, em construção na Avenida de Fernão de Magalhães, desta cidade, e registada nessa Exma. Camara sob o nº 3.930/55. ----------

Como se vê da análise das peças desenhadas as alterações, todas interiores, resumam-se a ligeiras deslocações de certos vãos de portas, as quais resolvem simples problemas de funcionamento de interesse pessoal do proprietario. Nestas circunstancias afigura-se desnecessário, dado que não há pormenores de ordem técnica a salientar, dar maior projecção a esta Memória.

Porto, 11 de Fevereiro de 1957





1/100

9

1/100

10

9 - Aditamento ao processo
Data: Fevereiro 1957
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 3 de Março 1958(C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

10 - Aditamento ao processo
Data: Janeiro 1958
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 17/ de Fevereiro 1958 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1961/64

HABITAÇÃO ALBINO MATOS

Rua Tristão Vaz, nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia

Arquivo: Câmara de Vila Nova de Gaia – Arquivo Municipal Sofia Melo Breyner - registo nº 1167/61

Localização:	Rua Tristão Vaz, nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia
Cliente:	Albino Fidalgo de Matos
Planta topográfica:	13 de Maio 1961
Licenciamento:	Requerimento nº 7 324 de 2 de Novembro 1961
	Licença nº 1320/62; de 30 de Outubro1962
Aditamentos:	Requerimento nº 3 558 de 4 de Maio 1962 (alteração completa)
Técnico responsável:	Eng. António Augusto Cruz
Técnico estruturas:	Eng. António Augusto Cruz
Ocupação de edifício:	Maio 1964

Processo constituído: uma capa com folhas s/numeração

Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento Requerimento nº 7 324 de 2 de Novembro 1961

1 – Requerimento

2 – Memória descritiva

3 – Planta topográfica

4 a 7– Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 3 558 de 4 de Maio 1962

8 – Requerimento

9 – Planta topográfica

10 e 11 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

1167

IMPOSTO DO SELO 5$00

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA

SECRETARIA
SECÇÃO CENTRAL

Entrada em E 2 NOV 1961

Registado sob o n.º 7324

Aos Serviços Técnicos
Em E 2 NOV 1961
O PRESIDENTE,

Ex.mo Senhor Presidente da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia

Albino Fidalgo de Matos, morador na Rua Particular do Outeiro, nº 70, S. Jamede de Infesta, vem apresentar o projecto de uma moradia a construir na Rua de Tristão Vaz, Mafamude, Cabo Jor e requere respeitosamente lhe seja concedida a respectiva licença de obras, prontificando-se a apresentar os restantes projectos complementares de saneamento e cálculos de betão armado logo que os pareceres da Comissão Estética e da Delegação de Saúde hajam aprovado o projecto de arquitectura.

Esperando que V Ex.a considere esta sua pretenção

E R. D

Pôrto 25 de Outubro de 1961.

CÂMARA MUNICIPAL DE V. N. DE GAIA
SERVIÇOS TÉCNICOS
ENTRADA
02612 - 3. NOV. 61
REG. Nº PROC.º Nº

Albino Fidalgo de Matos

Reconheço a ____ assinatura retro de
Alberto Fidalgo de Matos
Emolumento e selo: 3$20
Conta n.º 1421
7º Cartório Notarial do Porto,
31/10/1961. O ajudante

Informação:

Em face do parecer da Subdelegação de Saúde e da Comissão de Estética pode ser deferido o presente requerimento para o qual se juntam as condições para o alvará de licença.

O ENGENHEIRO MUNICIPAL

02/10/62

DEFERIDO, nos termos da informação
Em 24 de Outubro de 1962
O PRESIDENTE

Informação.

Em face do auto de vistoria pode ser deferido o requerimento registado sob o nº 4495/63.

O ENGENHEIRO MUNICIPAL

9/1/64

7

IMPOSTO DO SELO
$500

MEMÓRIA DESCRITIVA

A moradia que o Exmº. Snr. Dr. Albino Fidalgo de Matos pretende construir na Rua de Tristão Vaz, Mafamude, Cabo Mor destina-se à sua própria residência. Assim e embora o projecto assente num programa corrente, a verdade é que se incluíu nêle um Solário e um espaço livre, organizado, junto da entrada, tendo o primeiro resultado da orientação e da panorâmica que se abre para poente, e o segundo do afastamento obrigatório da construção, em relação à rua.

Estes dois aspectos influiram naturalmente na concepção, um no sistema de coberturae o outro no dispositivode entrada e sua correlação com a orgânica interna do edifício. Em somatório, encara-se uma solução arquitectónica em "meios pisos" com uma sala de estar em"duplex" e um varandim que serve de sala de brincar e de estudo para os filhos do casal. Todas as dependências têm àreas superiores às regulamentares sendo os sanitários também com as caracteristicas e em número regulamentar.

A construção será do tipo misto (betão e alvenaria) ficando a garagem incorporada no edifício.

Do ponto de vista da orientação, os quartos de jantar e cozinha abrem para nascente, o hall e escadaria para sul e o escritório e sala de estar para poente.

O alçado norte aparace-nos como o mais defendido. Embora se não considere serem estas, em relação ao quadrante as melhores orientações, a verdade é que a urbanização do sítio, e a visinham-

ça das construções, não deixou senão a alternativa adotada.

Do projecto constam as seguintes peças.

Plantas - r/c, r/c elevado, 1º. andar e solário à escala de 1/100.

Alçados - Frente - poente, posterior - nascente, lateral - sul e lateral - norte, à escala de 1/50.

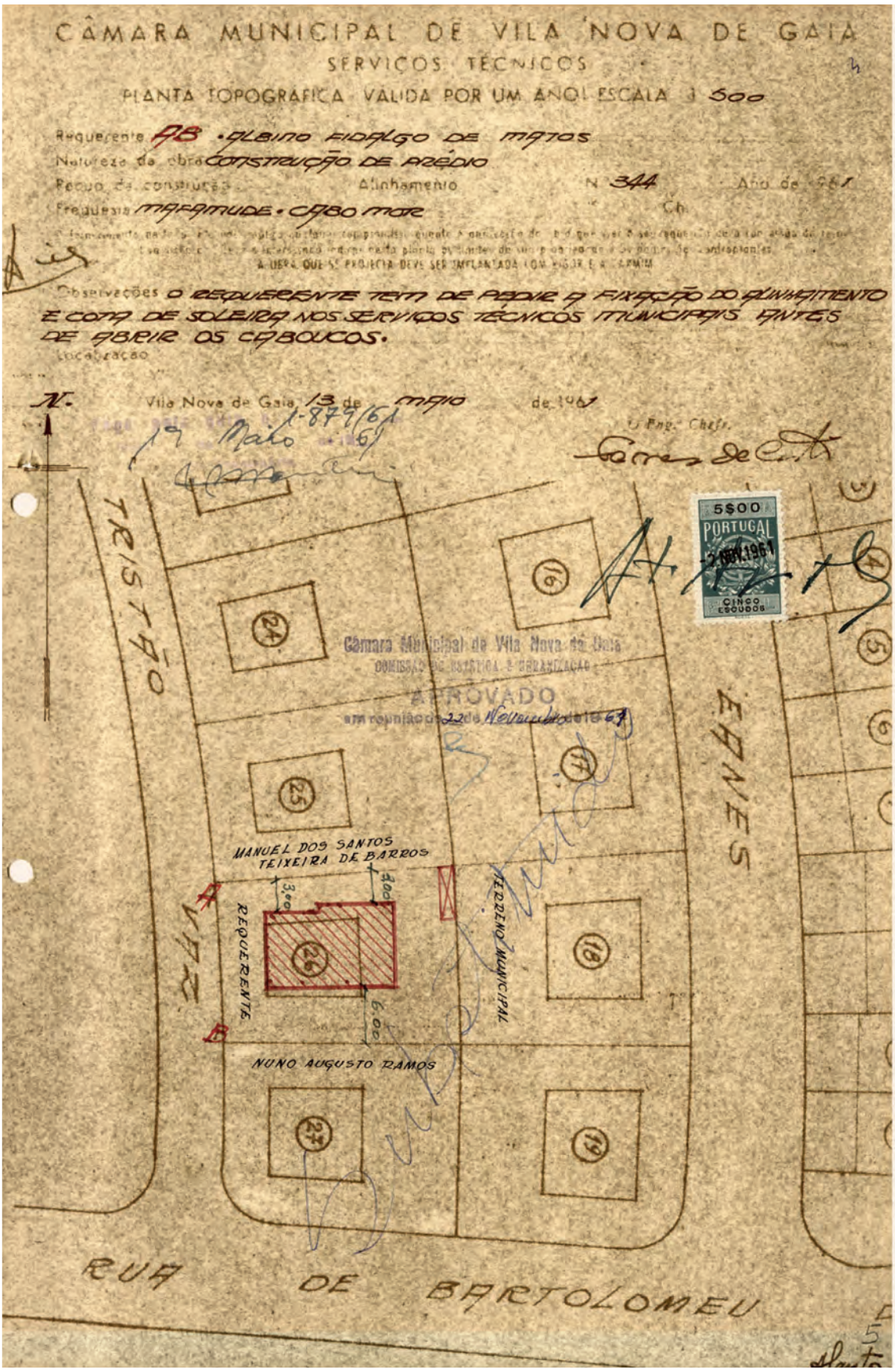
Cortes - AB e CD à escala de 1/50.

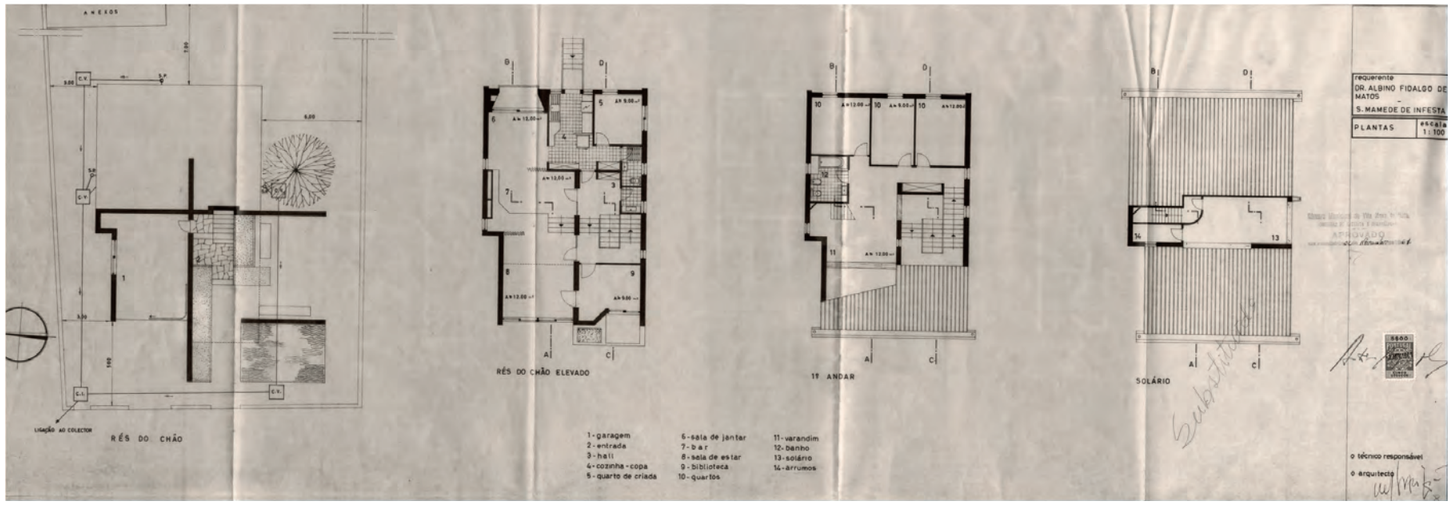
Implantação - vedação e anexos.

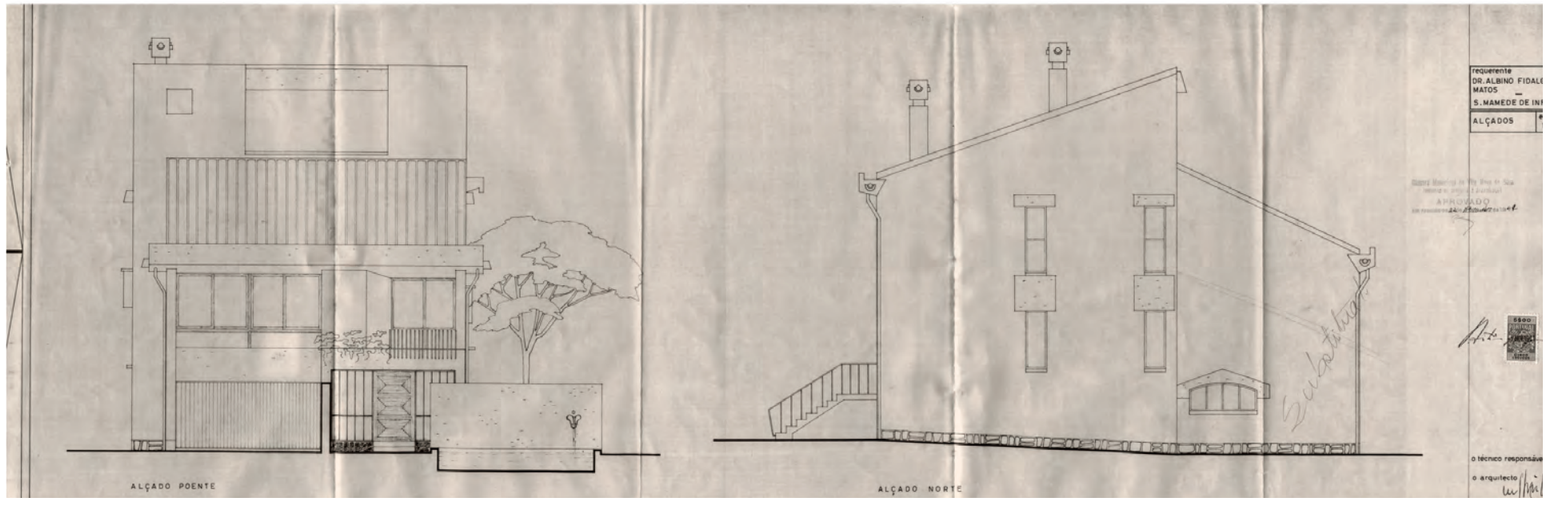
Os pés direitos são de 2,80m. mínimos e o da garagem de 2,40m. As âreas distribuem-se dêste modo:

Com àrea superior a 9m2., três compartimentos. - Com àrea superior a 12m2., seis compartimentos. Àrea da cozinha 8m2.

Porto, 25 de outubro de 1961.


CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
SERVIÇOS TÉCNICOS
PLANTA TOPOGRÁFICA VÁLIDA POR UM ANO! ESCALA 1/500
Requerente JB • ALBINO FIDALGO DE MATOS
Natureza da obra CONSTRUÇÃO DE PRÉDIO
Alinhamento
N 344
Ano de 1961
Freguesia MAFAMUDE • CABO MOR
Observações O REQUERENTE TEM DE PEDIR A FIXAÇÃO DO ALINHAMENTO E COTA DE SOLEIRA NOS SERVIÇOS TÉCNICOS MUNICIPAIS ANTES DE ABRIR OS CABOUCOS.
Vila Nova de Gaia, 13 de Maio de 1967
O Eng.º Chefe
1-879/61
1º Maio
5$00
PORTUGAL
CINCO ESCUDOS
Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia
APROVADO
TRISTÃO
EANES
MANUEL DOS SANTOS TEIXEIRA DE BARROS
REQUERENTE
PERDENO MUNICIPAL
NUNO AUGUSTO RAMOS
RUA DE BARTOLOMEU
3,00
6,00





1/400

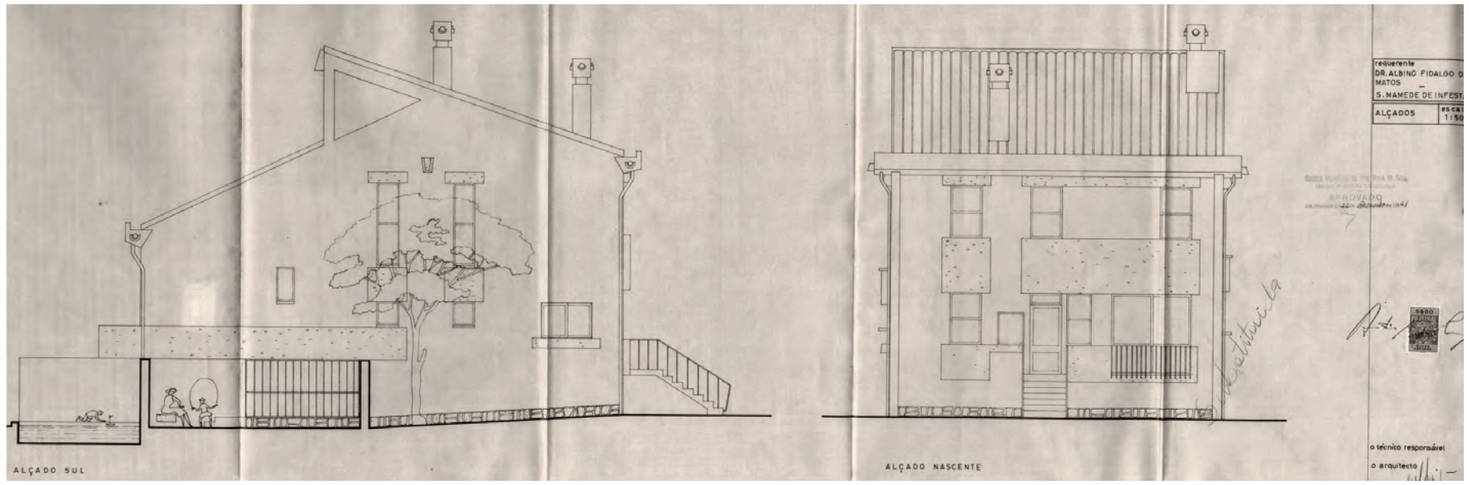
4

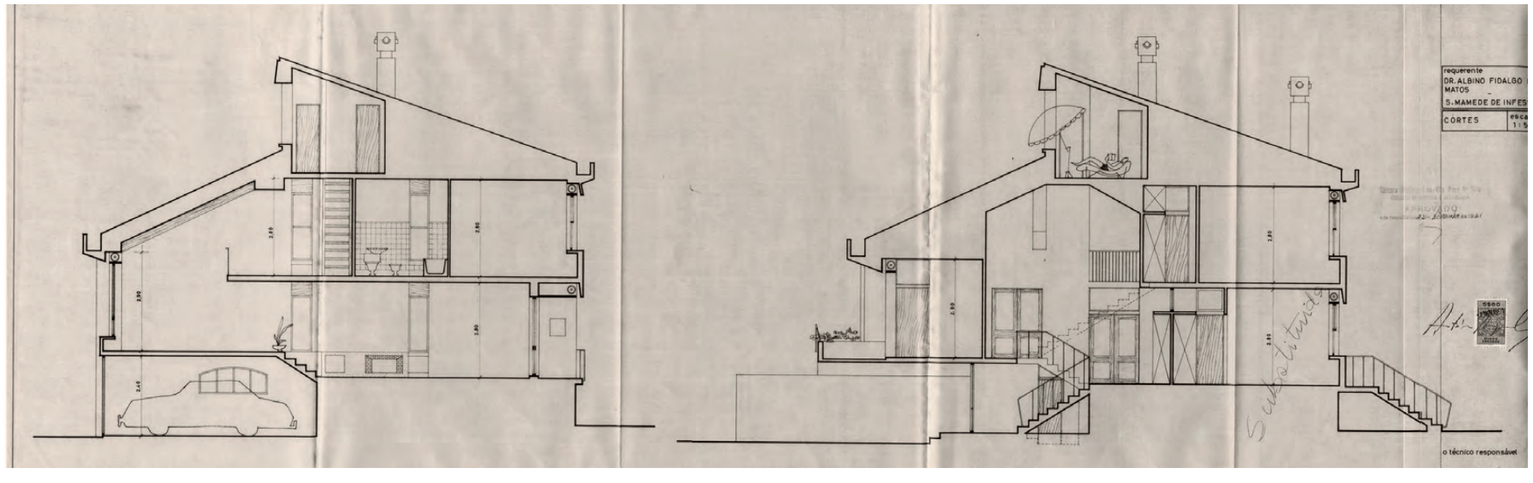
1/200

5

4 - Plantas
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 22 de Novembro 1961 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

5 - Alçados
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 22 de Novembro 1961 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela





1/200

6

1/200

7

6 - Alçados
Data: s/data
Escala: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 22 de Novembro 1961 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

7 - Cortes
Data: s/data
Escala: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 22 de Novembro 1961 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

15

Nos termos da Lei não é permitido aumentar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens.

IMPOSTO DO SELO 6500

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA

SECRETARIA
SECÇÃO CENTRAL
Entrada em 4/5/62
Registado sob o n.º 3558

Aos Serviços Técnicos
Em 4/5/62
O PRESIDENTE,

Ex.mo Senhor
Presidente da Câmara Municipal de
Vila Nova de Gaia

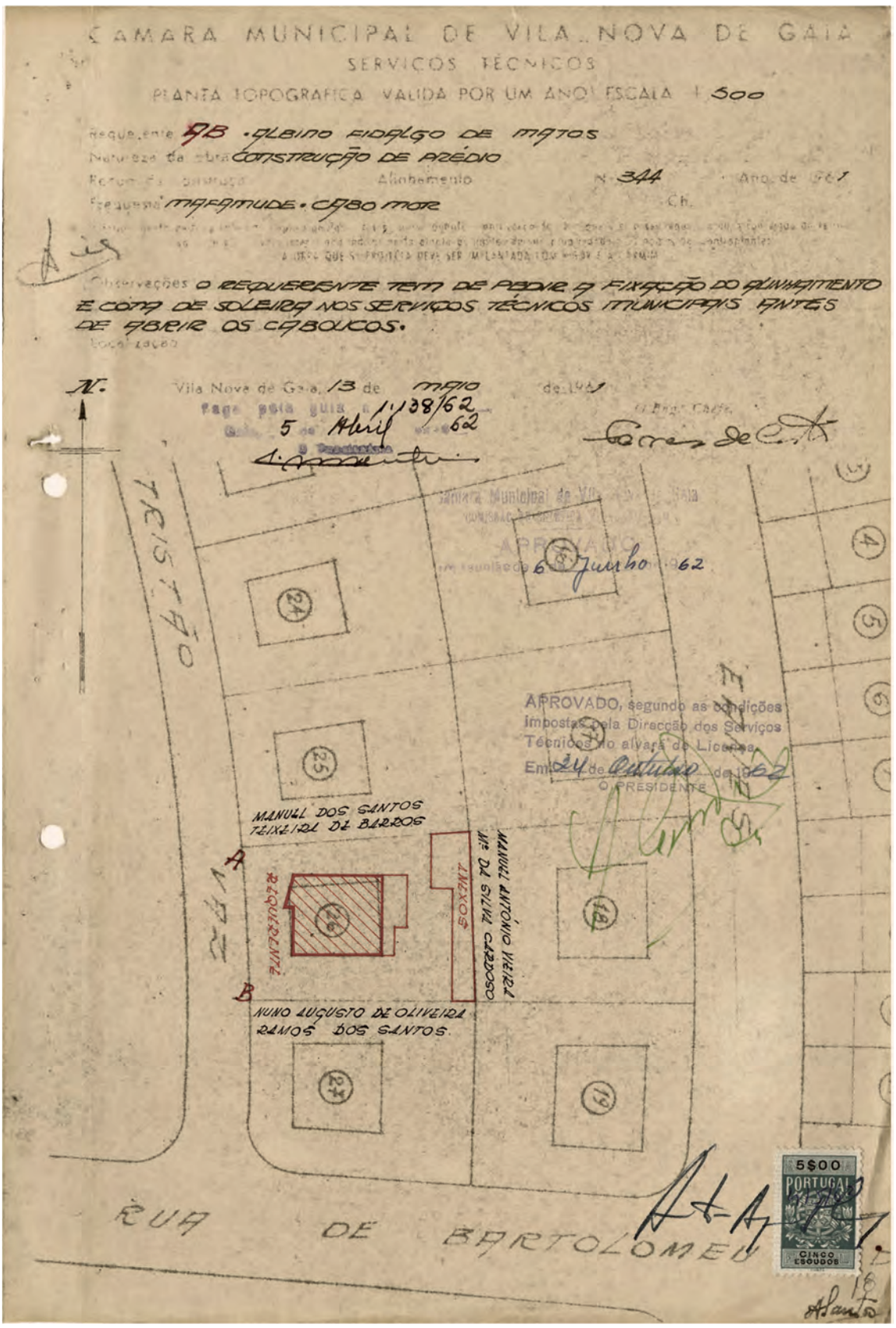
Albino Fidalgo de Matos, morador na Rua Particular do Outeiro, nº 70 - S. Tiago de Infesta, tendo submetido à apreciação da Câmara Municipal de que V. Ex.ª é mui digno Presidente, um projeto de moradia a construir nos terrenos de Cabo Mor, projeto que ficou registado sob o nº 7324/61, vem apresentar um aditamento que, mantendo as características da construção, melhor se adapta às necessidades do proprietário e outrossim beneficia as condições de implantação.

E. P. D.

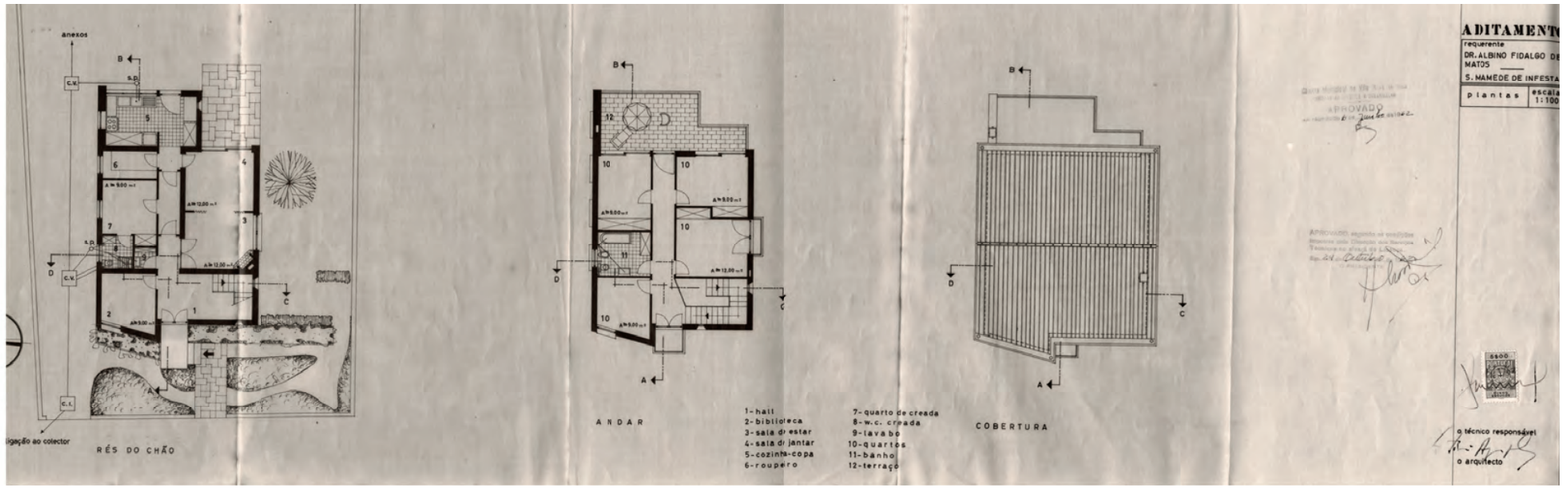
Porto, 3 de Maio de 1962.

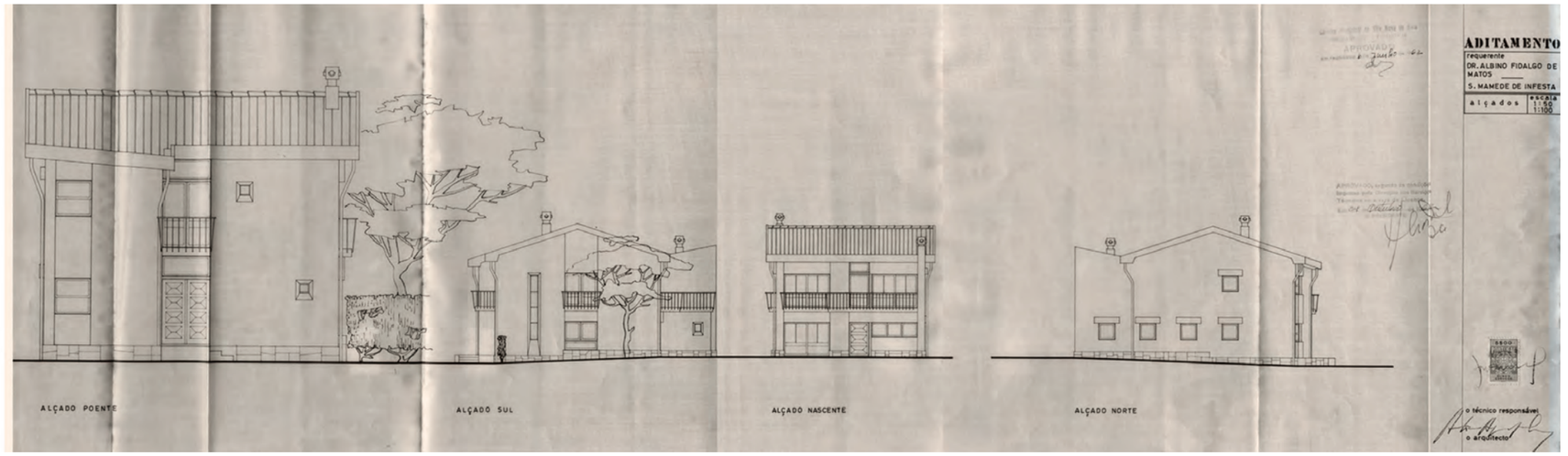
CÂMARA MUNICIPAL DE V. N. DE GAIA
SERVIÇOS TÉCNICOS
ENTRADA
01018 - 7. MAI 62
REQ Nº ..... PROC Nº .....

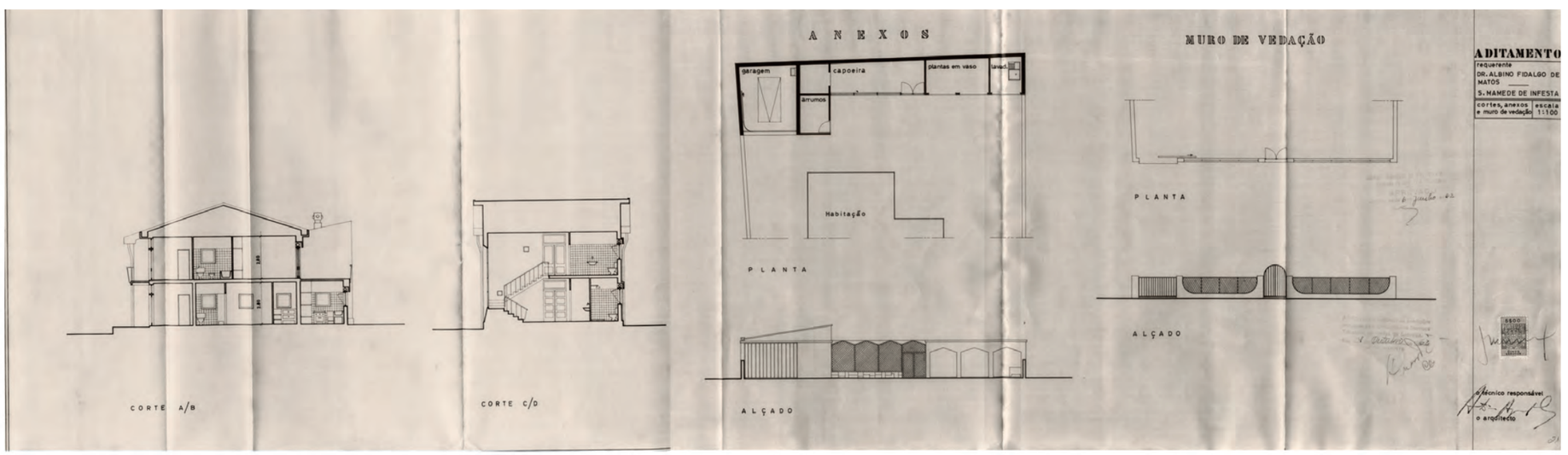
Albino Fidalgo de Matos.


CAMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DE GAIA
SERVIÇOS TÉCNICOS
PLANTA TOPOGRAFICA VALIDA POR UM ANO ESCALA 1:500
Requerente JB · GLBINO FIDALGO DE MATOS
Natureza da obra CONSTRUÇÃO DE PRÉDIO
Freguesia MATOSINHOS · CABO MOR
Observações O REQUERENTE TEM DE PEDIR A FIXAÇÃO DO ALINHAMENTO E COTA DE SOLEIRA NOS SERVIÇOS TÉCNICOS MUNICIPAIS ANTES DE ABRIR OS CABOUCOS.
N.
Vila Nova de Gaia, 13 de maio de 1962
5 Maio 62
APROVADO
6 Junho 62
APROVADO, segundo as condições impostas pela Direcção dos Serviços Técnicos no alvará de Licença
Em 24 de Outubro de 1962
O PRESIDENTE
MANUEL DOS SANTOS TEIXEIRA DE BARROS
REQUERENTE
LIMITES
MANUEL ANTÓNIO VIEIRA Mª DA SILVA CARDOSO
NUNO AUGUSTO DE OLIVEIRA RAMOS DOS SANTOS
RUA DE BARTOLOMEU
5$00 PORTUGAL CINCO ESCUDOS

9







1/200

10

1/200; 1/400

11

1/400

12

10 - ADITAMENTO Plantas
Data: s/data
Escala original: 1/100;
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 6 de Junho 1962 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

11 - ADITAMENTO Alçados
Data: s/data
Escala original: 1/50; 1/100
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 6 de Junho 1962 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

12 - ADITAMENTO Cortes, Anexos e Muro de Vedação
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arq.)
Observações: aprovado a 6 de Junho 1962 (C.M.V.N.Gaia)
Suporte: cópia – tela

1948/50

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR

Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	Rua Aires de Ornelas, nº 15 e 25, Porto
Cliente:	Alberto Laurentino barbedo Jr. (1º); Fernando Soares Barbedo (2º)
Planta topográfica:	20 de Abril 1948 (1º processo)
Licenciamento:	Requerimento nº 8 418 de 7 de Junho de 1948
	Licença nº 546 de 6 de Outubro 1948
Aditamentos:	Requerimento nº 10 447 de 21 de Julho 1948 (alteração alçado)
	aprovado a 22 de Se tembro 1948
	Requerimento nº 12 046 de 24 de Agosto 1948 (variante alçado)
	aprovado a 22 de Setembro 1948
	Requerimento nº 10 697 de 10 de Agosto 1949 (alterações de obra)
	aprovado a 20 de Dezembro 1949
Técnico responsável:	José da Cruz Lima
Técnico estruturas:	visto: José Silva Lino
	Calculou: Eng. Fernando Ferreira Bonito

Ocupação de edifício: Agosto 1950

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:
Acta de 2 de Julho 1948; p. 42 e 42 verso; cota; BG-5
Processo nº 8418: «Satisfaz com a condição expressa de ser reduzida ou suprimida a saliência da parte central da fachada, devendo para esse efeito juntar um aditamento»
Acta de 27 de Julho 1948; p. 43 verso
Processo nº 8418: «Satisfaz»
Presidente: Eng. Bernardo da Rocha Paris Espregueira
Secretário João de Mesquita; vogais: Arq. António Correia da Silva; Arq. Rogério dos Santos Azevedo

Processo constituído: uma capa com folhas numeradas de 1 a 135

Listagem de elementos gráficos:
Licenciamento: Requerimento nº 8 418 de 7 de Junho de 1948
1 – Requerimento
2 – Memória descritiva
3 – Fotografias da frente do lote
4 – Planta topográfica
5 a 7 – Desenho: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 10 447 de 21 de Julho 1948
8 – Desenho: Alçado principal
9 – Desenho de estruturas: plantas, alçados e pormenorização

Aditamento: Requerimento nº 12 046 de 24 de Agosto 1948
10 – Desenho: Alçado principal

Aditamento: Requerimento nº 10 697 de 10 de Agosto 1949

C.M.P. - REQUERIDO
D.S.C.C. - 1ª Repartição (Central)
Requerimento nº 8418
-7. JUN. 1948

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
E DAS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Porto, 22/SET/48
O Engenheiro Chefe da Repartição

Snr. PRESIDENTE DA CAMARA MUNICIPAL DO PORTO

LICENÇA N.º 546
de 6 de Out.º de 1948.

Alberto Laurentino Barbedo Junior, morador na Rua PEREIRA CARDOSO, nº. 63, no PORTO, desejando construir um edifício para habitação colectiva (quatro inquilinos) na RUA AIRES DE ORNELAS, desta cidade, apresenta o respectivo projecto, para o qual qualquer ad itamento poderá ser assinado pelo autor do mesmo, e vem pedir a V. Excª. se digne conceder a respectiva licença.

Porto, 17 de Maio de 1948

Alberto Laurentino Barbedo Junior

C. M. P.
SECÇÃO GERAL
16 FEV 1953
ENTRADA

ANEXOS : PEÇAS ESCRITAS

Termo de responsabilidade

Memória descritiva (triplicado)

" " de Saneamento (triplicado)

PEÇAS DESENHADAS

Planta topográfica (triplicado)

Plantas (triplicado)

Alçado e côrte (triplicado)

Alçado e corte (triplicado)

58

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª Repartição-Edificações Urbanas
APROVADO
na sessão de 21 DEZ. 1949
O CHEFE DA REPARTIÇÃO

MEMÓRIA DESCRITIVA

Durante a execução dos trabalhos da obra que se está levando a efeito na Rua Aires de Ornelas — um prédio de quatro moradias de que são proprietários o Exmo Sr. Dr. Alberto Laurentino Barbedo Junior e esposa D. Ilda de Sousa Soares Barbedo, projecto processado com o No 12562/49 tornou-se neçessário introduzir algumas alterações ao projecto que são:

a) Subestituição do telhado por um terraço de tijolo armado.

b) Criação de um acesso ao terraço de betão armado

c) Aproveitamento de uma sobre-loja sobre a rampa de acesso às garagens, cujo pavimento será tambem em betão armado.

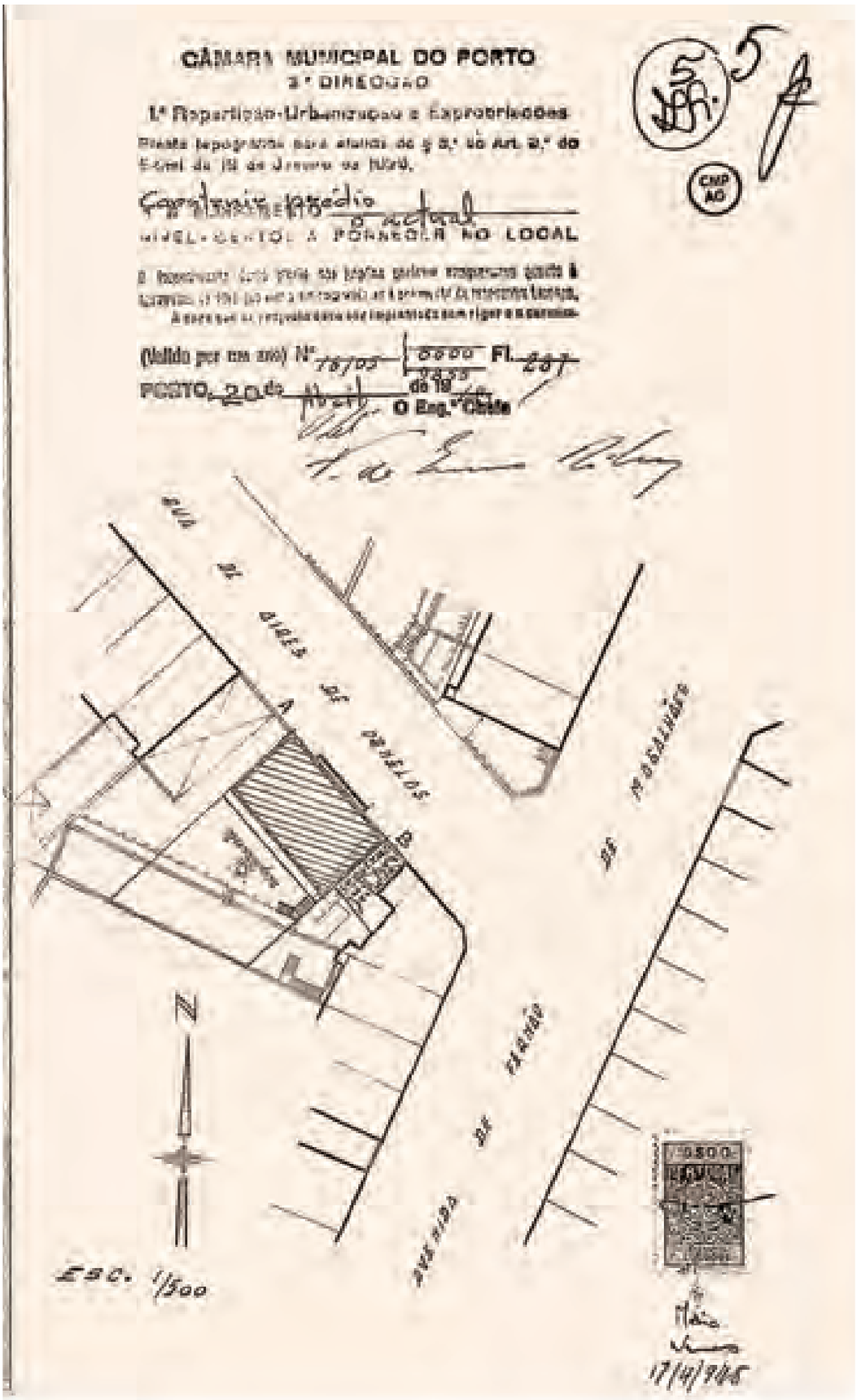
Neste aditamento, seguem as peças escritas e os calculos das obras em betão.

Fazem ainda parte do aditamento o projecto das capoeiras a construir ao fundo do quintal que serão executadas em tijolo, cobertas por lage de betão nas secções cobertas e em rêde sobre armação de ferro nas secções descobertas.

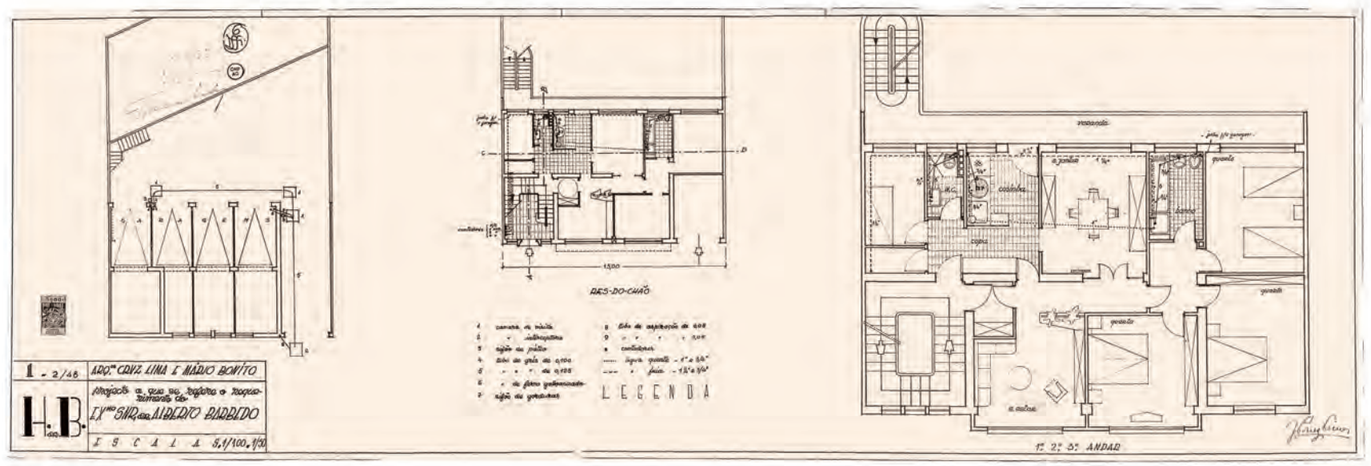
Tambem os rasgamentos da fachada principal que se previam cheios em tijolo de vidro, e devido à falta deste material no mercado em boas condições de aplicação, serão cheios a vidro martelado sobre prumos do tipo

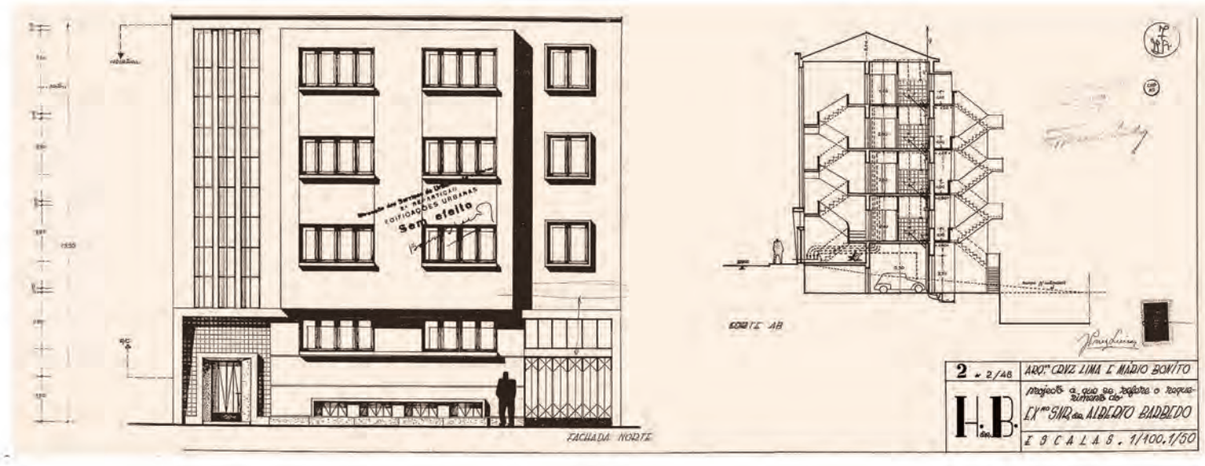
CMP
AG
5$00
PORTUGAL
CINCO
ESCUDOS
5$00
PORTUGAL
CINCO
ESCUDOS

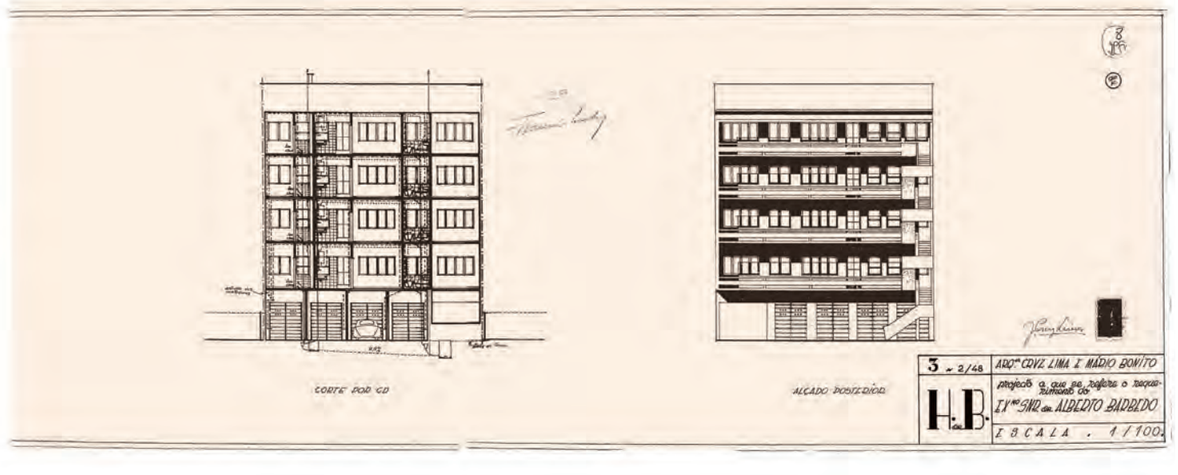
3


CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
3.ª DIRECÇÃO
1.ª Repartição-Urbanização e Expropriações
Planta topográfica para efeitos do § 2.º do Art. 2.º do Decreto de 19 de Janeiro de 1927.
Confrontações - Propriedade
NIVELAMENTO A FORNECER NO LOCAL
(Válido por um ano) N.º 78/05 - 6000 Fl. 287
PORTO, 20 de Abril de 19 45
O Eng.º Chefe
RUA DE AUGUSTO ROSA
RUA DE PASSOS MANUEL
RUA DE PASSOS MANUEL
AVENIDA DE FONTAINHAS
N
ESC. 1/500
17/4/945

4







5 1/400; 1/200

6 1/400; 1/200

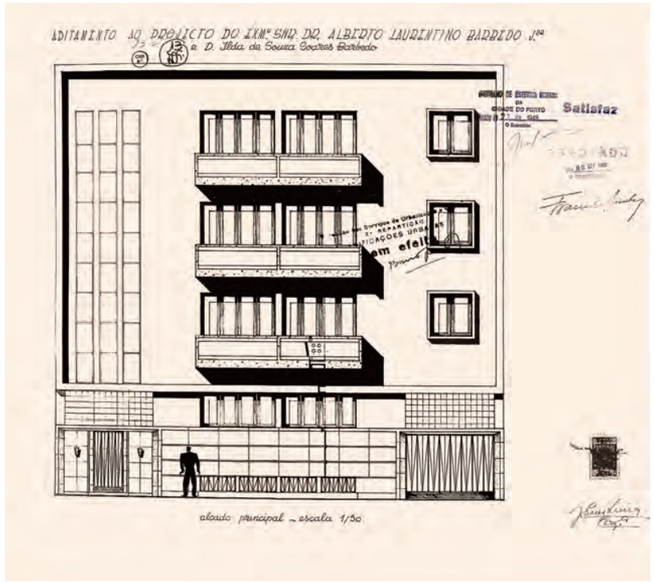
7 1/400

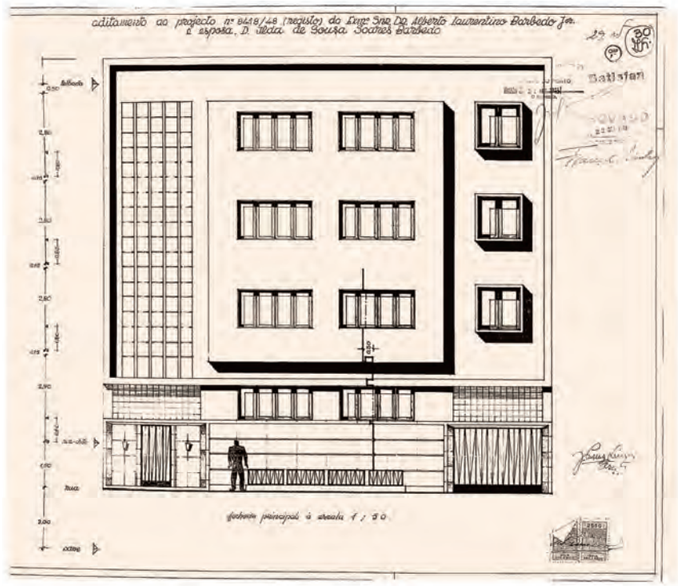
5- HB
Data: s/data
Escala original: 1/100, 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Cruz Lima (arquitecto)
Observações: datas elegíveis (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

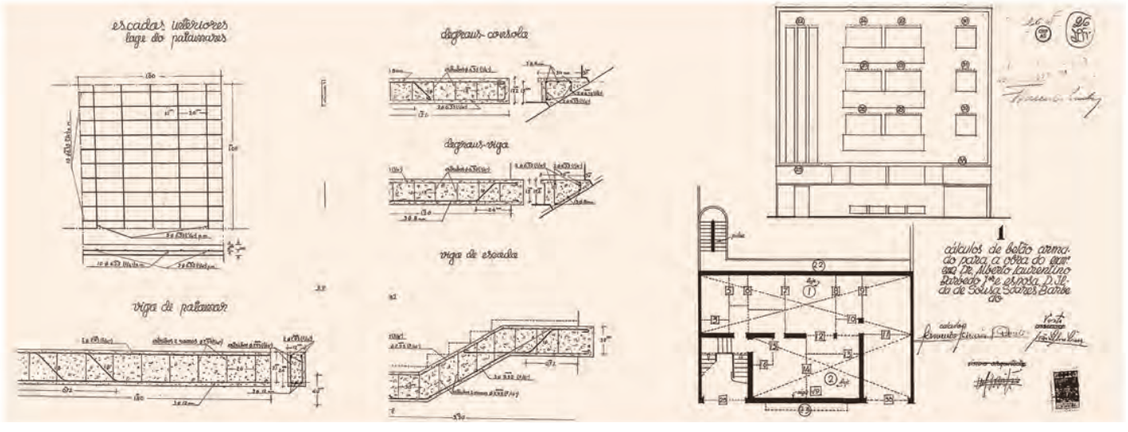
6- HB
Data: s/data
Escala original: 1/100, 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Cruz Lima (arquitecto)
Observações: sem efeito (C.M.Porto)

7- HB
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Cruz Lima (arquitecto)
Observações: aprovado a 23 de Setembro 1948 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR
Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto







1/200

8

1/200

10

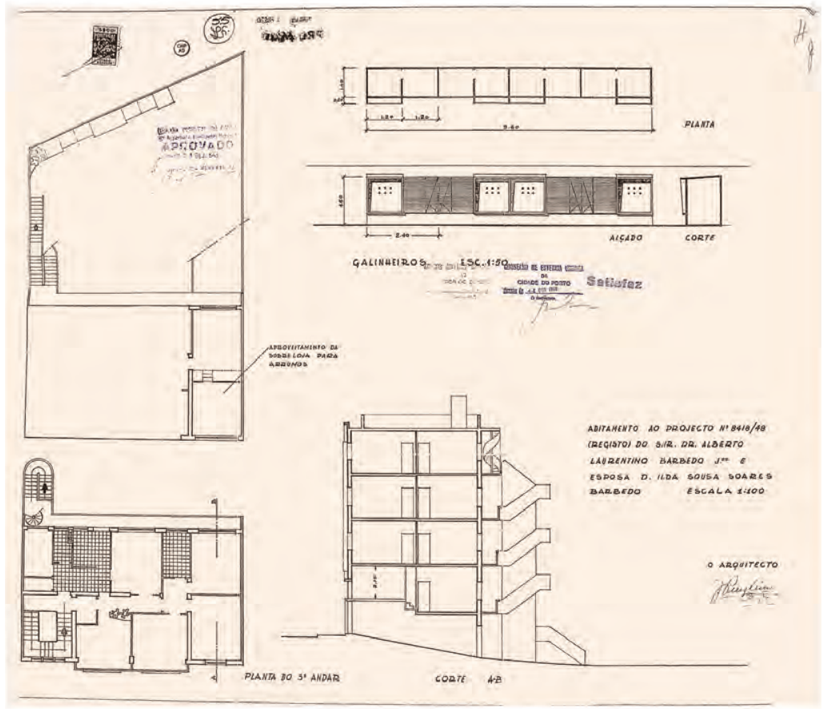
1/400

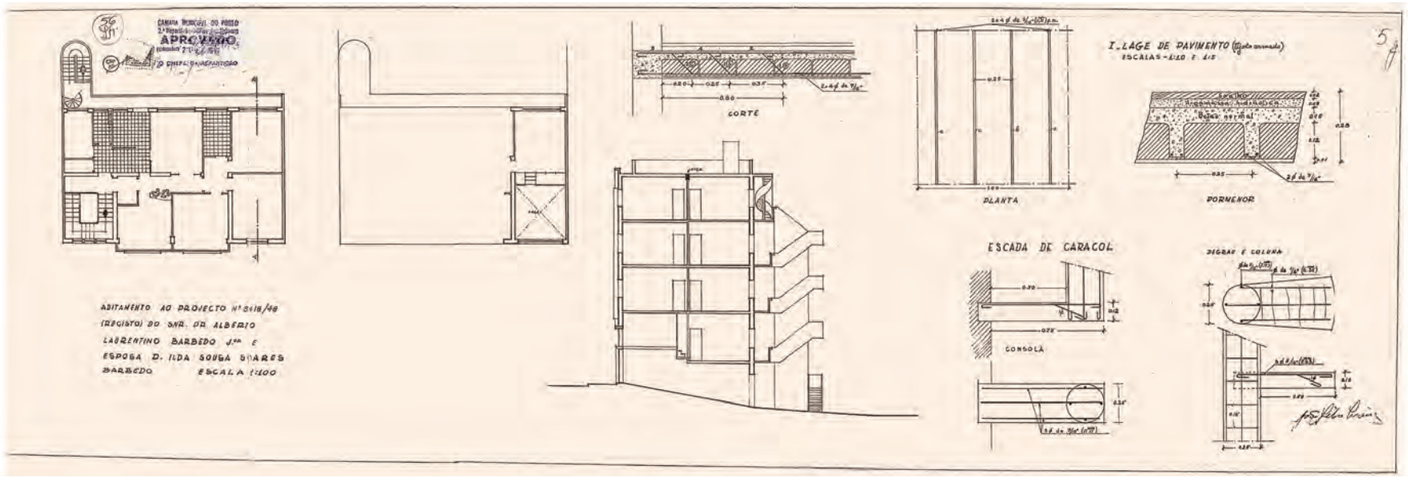
9

8- HB
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Cruz Lima (arquitecto)
Observações: aprovado a 22 de Setembro de 1948 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

10- HB
Data: s/data
Escala original: s/indicação
Assinado: Fernando Ferreira Bonito(engenheiro)
Observações: aprovado a 22 de Setembro de 1948 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

9- HB
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Cruz Lima (arquitecto)
Observações: aprovado a 22 de Setembro de 1948 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela





1/400

11

1/400

12

11- HB
Data: s/data
Escala original: 1/100, 1/50
Assinado: Cruz Lima (arquitecto)
Observações: aprovado a 21 de Dezembro 1949 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

12- HB
Data: s/data
Escala original: 1/100, 1/50, 1/10, 1/5
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Cruz Lima (arquitecto)
Observações: aprovado a 21 de Dezembro 1949 (C.M.Porto)
Suporte: original – tela

1951/55

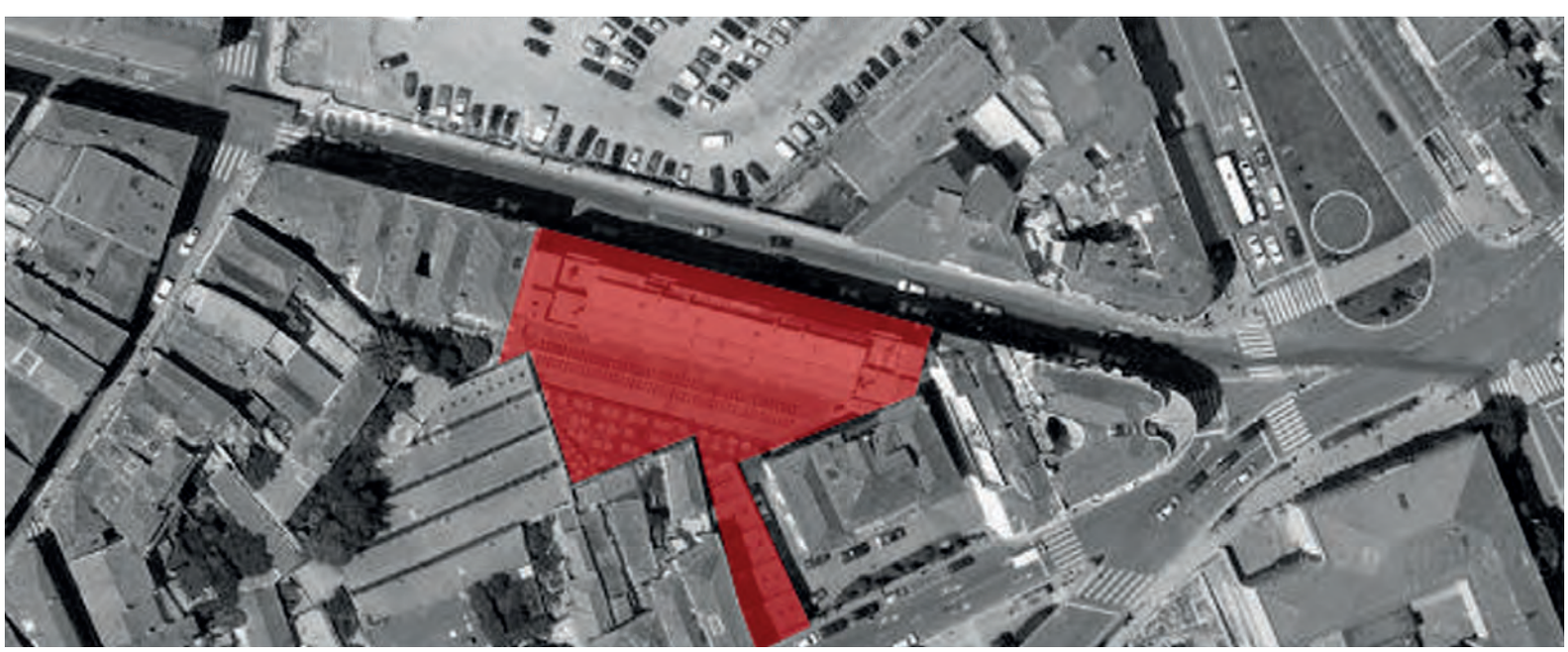
EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, COMÉRCIO E SERVIÇOS DA EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO

Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto
Cliente:	Empresa Industrial do Ouro, Lda; gerente: João dos Santos Ferreira
Planta topográfica:	18 de Setembro 1951
Licenciamento:	Requerimento nº 14 808 de 24 de Setembro de 1951 (anteprojecto)
	Requerimento nº 16 023 de 16 de Outubro de 1951
	(anteprojecto – exposição sobre excepcionalidade da situação)
Aditamentos:	Requerimento nº 17 488 de 12 de Novembro 1951
	(anteprojecto - resposta à comissão de estética); «satisfaz» pela comissão de estética a 13 de Novembro 1951
	Requerimento nº 8 685 de 30 de Maio de 1952 (projecto)
	Licença nº 568/52 de 26 de Setembro 1952
	Requerimento nº 16 585 de 7 de Julho 1954
	licença nº 24/adit de 28 Janeiro 1955
Técnico responsável:	Eng. Fernando Ferreira Bonito;
	colaborador: Rui Pimentel
Técnico estruturas:	Eng. Fernando Ferreira Bonito
Ocupação de edifício:	Março 1955

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:



Acta de 23 de Outubro 1951; p. 23 verso; cota; BG-6
Processo nº 14808: «convoque-se o técnico para esclarecimentos»
Acta de 27 de Julho 1948; p. 43 verso
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo
António Fortunato de Matos Cabral; Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho d´Almeida d´Eça
Acta de 6 de Novembro 1951; p. 24 e 24 verso
«compareceu o técnico que ficou de apresentar aditamento»
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; Arq. António Fortunato de Matos Cabral; Arq. Fernando Luiz de Menezes Tavares e Távora
Acta de 13 de Novembro 1951; p. 25
«satisfaz»
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior; Arq. Rogério dos Santos Azevedo; Arq. Fernando Luiz de Menezes Tavares e Távora; Arq. António Fortunato de Matos Cabral (falta justificada)

Processo constituído: duas capas – Capa 1 com folhas numeradas de 1 a 205
Capa 2 com folhas numeradas de 206 a 343

Listagem de elementos gráficos:

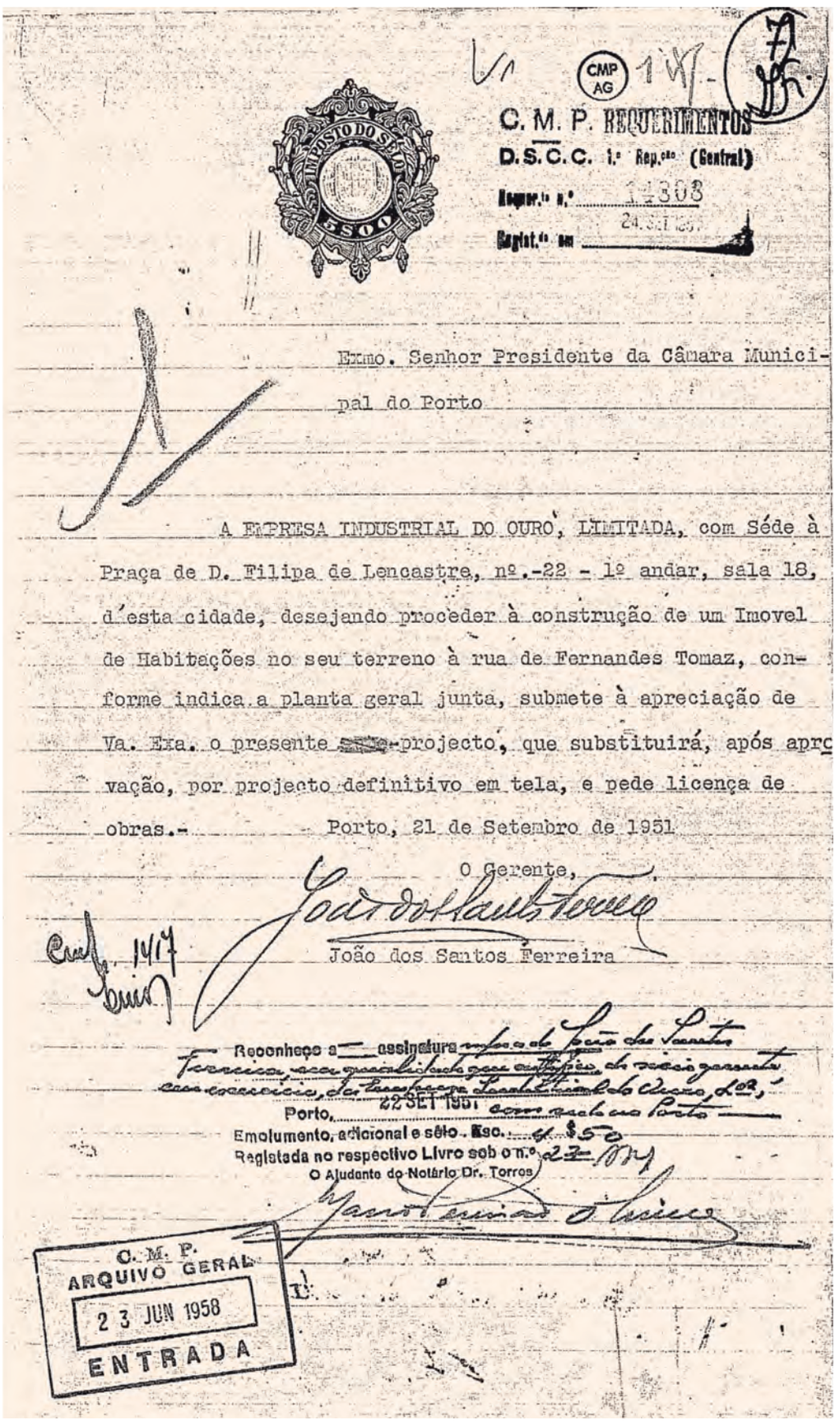
Licenciamento: Requerimento nº 14 808 de 24 de Setembro de 1951
(anteprojecto)
1 – Requerimento
2 – Memória descritiva
3 – Fotografias do lote com alinhamentos proposta
4 – Planta topográfica
5 a 11 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 16 023 de 16 de Outubro 1951
12 – Requerimento

Aditamento: Requerimento nº 17 488 de 12 de Novembro 1951
13 e 14 – Desenhos: plantas e cortes

Aditamento: Requerimento nº 8 685 de 30 de Maio 1952 (projecto)
15 – Requerimento
16 – Memória descritiva
17 – Planta topográfica
18 a 25 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 16 585 de 7 de Julho 1954
26 – Requerimento
27 a 30 – Desenhos: plantas, alçados e cortes
Aditamento: Proposta para espaço comércial – café
31 – Memória descritiva
32 – Desenho: planta, alçado e cortes



CMP AG 1417

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Rep.ção (Central)
Requer.to n.º 12303
Registad.º em 24.SET.51

Exmo. Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto

A EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO, LIMITADA, com Séde à Praça de D. Filipa de Lencastre, nº.-22 - 1º andar, sala 18, d'esta cidade, desejando proceder à construção de um Imovel de Habitações no seu terreno à rua de Fernandes Tomaz, conforme indica a planta geral junta, submete à apreciação de Va. Exa. o presente ~~[illegible]~~-projecto, que substituirá, após aprovação, por projecto definitivo em tela, e pede licença de obras.-

Porto, 21 de Setembro de 1951

O Gerente,

João dos Santos Ferreira

Cmp. 1417

Reconheço a assinatura supra de João dos Santos Ferreira, que costumo ver exercendo as funções de gerente da Empresa Industrial do Ouro, Lda, com escritório na Praça D. Filipa de Lencastre, 22, 1º, Porto, 22 SET 1951 Em fé da verdade

Emolumento, adicional e sêlo. Esc. 4$50
Registada no respectivo Livro sob o n.º 27-804
O Ajudante do Notário Dr. Torres

C. M. P. ARQUIVO GERAL 23 JUN 1958 ENTRADA

Anexos:

1-Requerimento á Câmara

2-Termo de responsabilidade

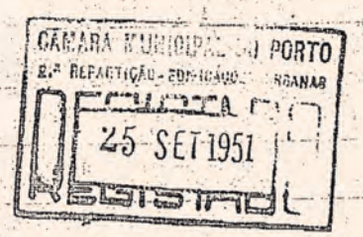
3-Memória descritiva e justificativa

4-Cópia da Memória descritiva

5-Planta topográfica

6-Três exemplares do Ante-Projecto

7-Duas cópias da planta topográfica



MEMORIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

Pretende a "Empresa Industrial do Ouro,Lim.",construir um imovel,destinado a habitações de renda económica,na Rua de Fernandes Tomàs,o qual se descreve do seguinte modo:

A-Descrição do conjunto:Este bloco,ocupará uma área de 61,80x x11,80 m.,recuando o corpo principal de 2,80 m.,medidos entre a face interior dos passeios e os focinhos das sacadas;elevar-se-à de 18,20 m.,constituindo rez do chão,cinco pisos e terraço. O rez do chão,avançando até ao limite do terreno -junto à rua- destina-se a estabelecimentos,na zona coberta pelo imovel,e garagem no terreno livre. Dos cinco pisos,o primeiro constitui zona aberta para recreio dos moradores,sendo os restantes destinados a habitação. O acesso geral aos andares far-se-à por escada e elevador; a caixa da escada,com 2,80x4,70 m.,permite a existencia de lanços com 1,30 m. de largura,tendo o elevador capacidade para quatro pessoas. A entrada para cada uma das habitações far-se-à pela sacada da rectaguarda, sendo esta coberta apenas superiormente.

B-Funcionamento-a)Rez do chão- Como se disse,o rez do chão destina-se a estabelecimentos e garagem. Dos dez estabelecimentos,seis têm as dimensões de 4,40x8,10 m. e quatro as de 4,40x4,80 m.,possuindo passeio privativo com 1,30 m. de largura. A garagem possui dois ecessos,com 3,40 m. de largura, servindo um para a entrada e o outro para a saída de carros; entre os acessos,coloca-se uma zona de circulação,para abas-

tecimento de gasolina às viaturas, separada do passeio público por uma placa de estacionamento com 1,30 m. de largura. b) Andares- Em cada andar, situam-se seis habitações divididas em três tipos: de comum, todos possuem átrio de entrada, sala comum, quarto de banho e cosinha; no mais, um possui dois quartos, outro três e, finalmente, o outro quatro quartos. No primeiro tipo contam-se quatro habitações, no segundo dezasseis e no terceiro quatro, sendo portanto o todo formado por vinte e quatro moradias. Na varanda da frente, e em cada habitação, coloca-se uma pia de lavar, isolada da restante varanda por pequena divisória e possuindo um favo que tornará proibitiva a visibilidade relativamente aos transeuntes. As varandas posteriores, servindo de acesso às várias moradias, andarão a um nivel inferior, em 30 cm., ao daquelas; a finalidade de tal procedimento é a de, juntamente com o estabelecimento de peitoris com 1,30 m. de altura, tornar menos devassados os interiores das habitações. c) Terraço- No terraço colocar-se-ão duas pequenas habitações destinadas a porteiros.

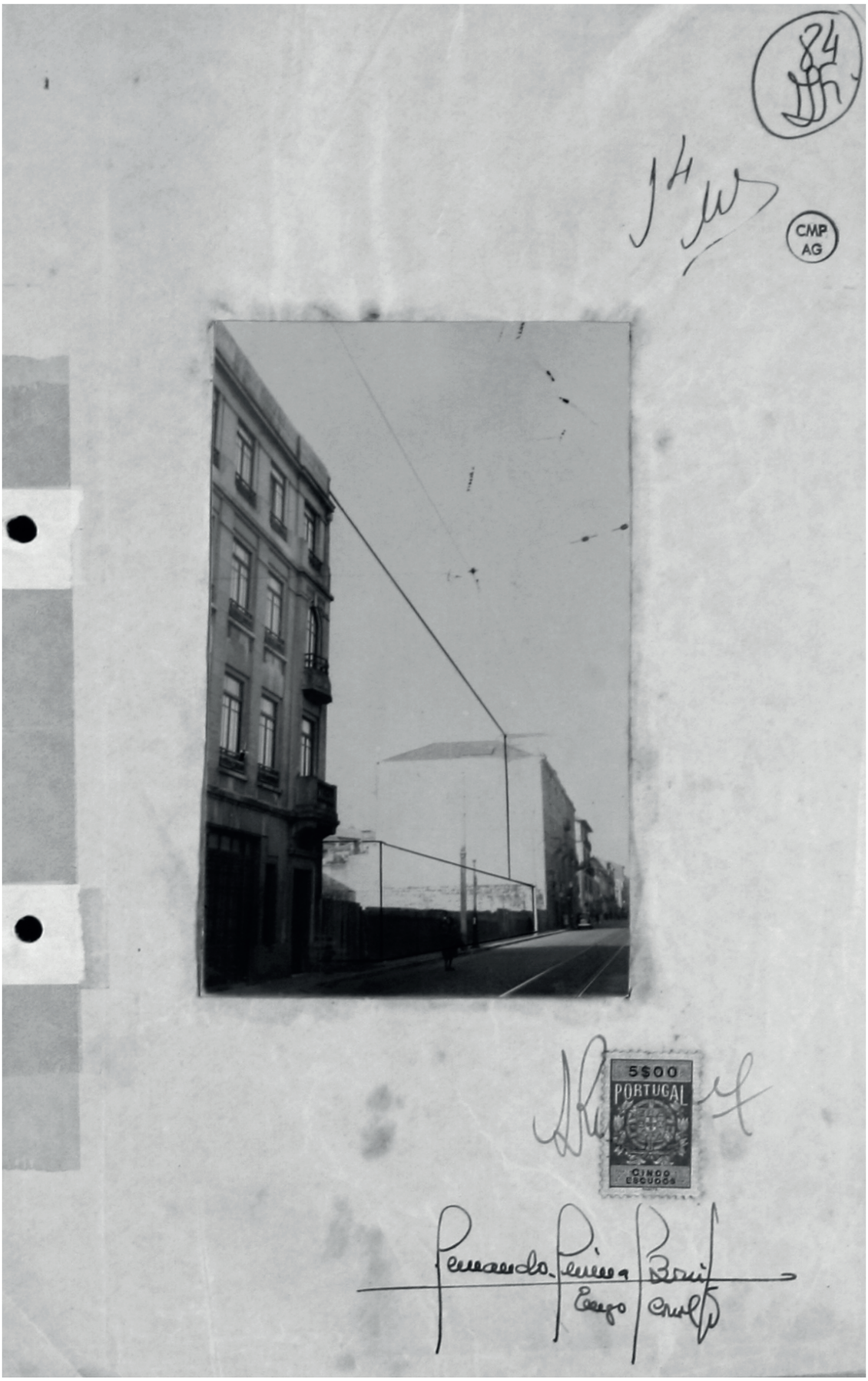
C-Realização técnica- A estructura resistente deste imovel será constituida por pórticos afastados de 6,10 m., medidos entre os eixos das vigas. Os pavimentos serão realizados com elementos pré-fabricados. As divisórias interiores e paineis exteriores xserão de tijolo, sendo a sua espessura de harmonia com o papel que desempenhem.

D-Síntese estética-As dimensões e distribuição dos diferentes pisos conferem ao bloco um sentido horizontal que se pretendeu refroçar pela continuidade das varandas. Contudo, procurou-se fugir à monotonia pela inserção de panos verticais de elementos vasados,modulação da construção de molde a criar no observador a idea de variedade dentro da uniformidade dada pela distribuição símétrica das habitações.

E-Condicionamentos económicos- A necessidade de criar um bloco de moradias de renda realmente económica,veio condicionar,de certo modo,as dimensões mínimas das várias peças. Sendo a altura do imovel imposta pela largura do arruamento fronteiro e havendo,por outro lado,que obter um número máximo de habitações que apresentassem,do mesmo passo,condições óptimas de habitabilidade e conforto,foi-se,naturalmemte levado a pés-direitos da ordem dos 2,60 m.. Esta limitação compensou-se criando largos rasgamentos permitindo um bom arejamento e perfeita iluminação das vánias peças.

Porto,23 de Setembro de 1951

Fernando Pereira Bayão



3

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

3.ª DIRECÇÃO—1.ª REPARTIÇÃO—URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES

PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART 3.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VÁLIDA POR UM ANO)

Construir prédios

A B. ALINHAMENTO o actual

NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL

O Fornecimento desta planta não implica qualquer compromisso quanto à forma regular da obra que vier a ser requerida ou à concessão de licença definitiva.

A OBRA QUE SE PROJECTA DEVE SER IMPLANTADA COM RIGOR E A CARMIM

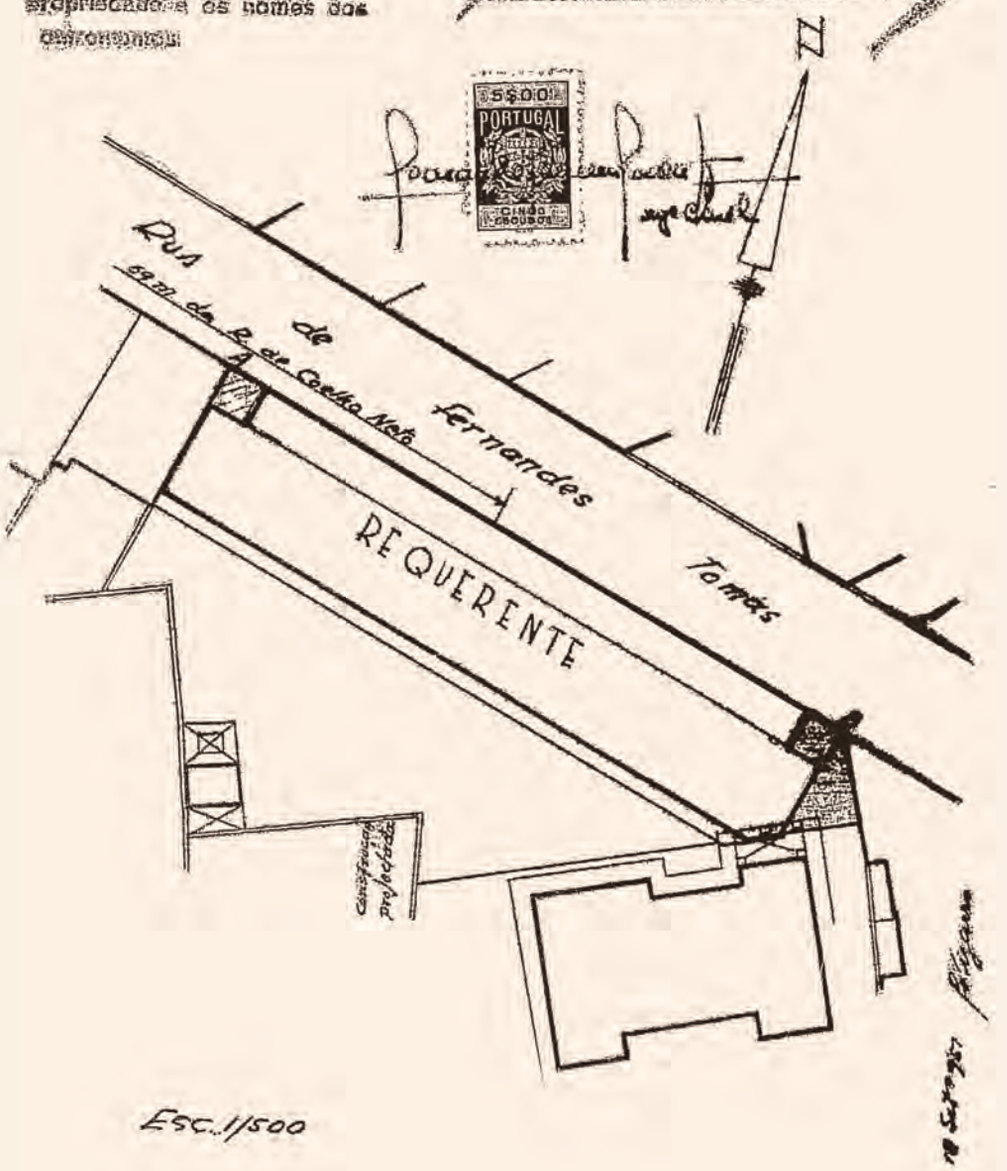
N.º 1791 8950 Fl. 274
9052

Porto, 18 de Setembro de 1951

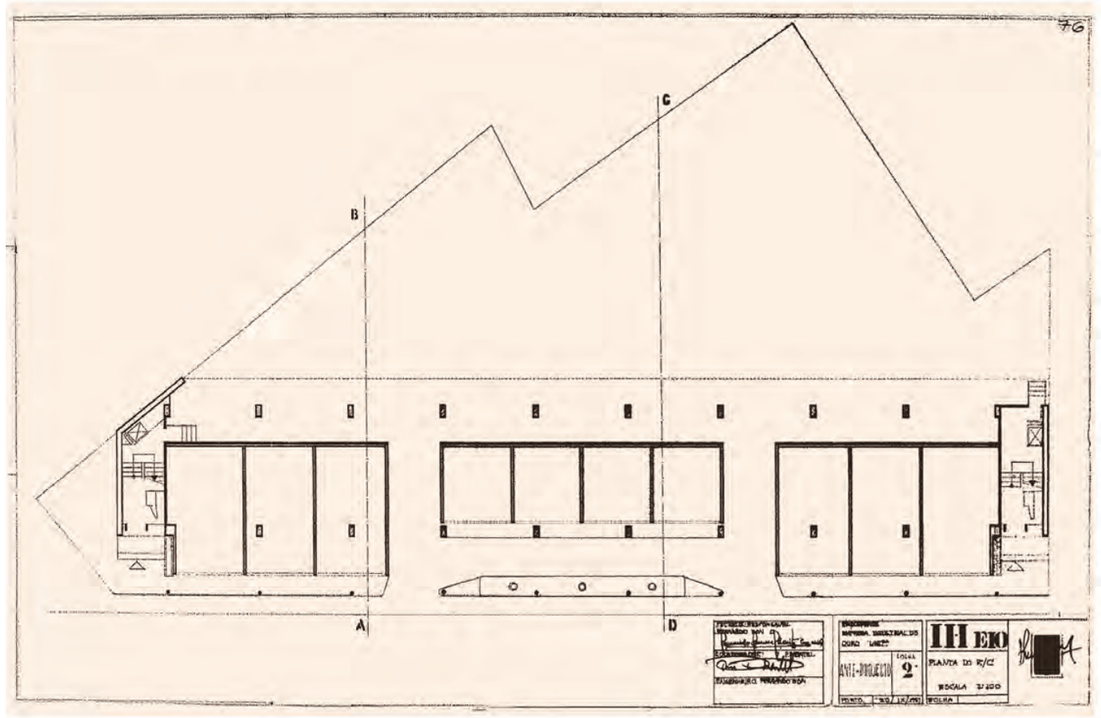
O ENG.º CHEFE

Deve o interessado indicar nesta planta os limites da sua propriedade e os nomes dos confrontantes

5$00 PORTUGAL CINCO ESCUDOS

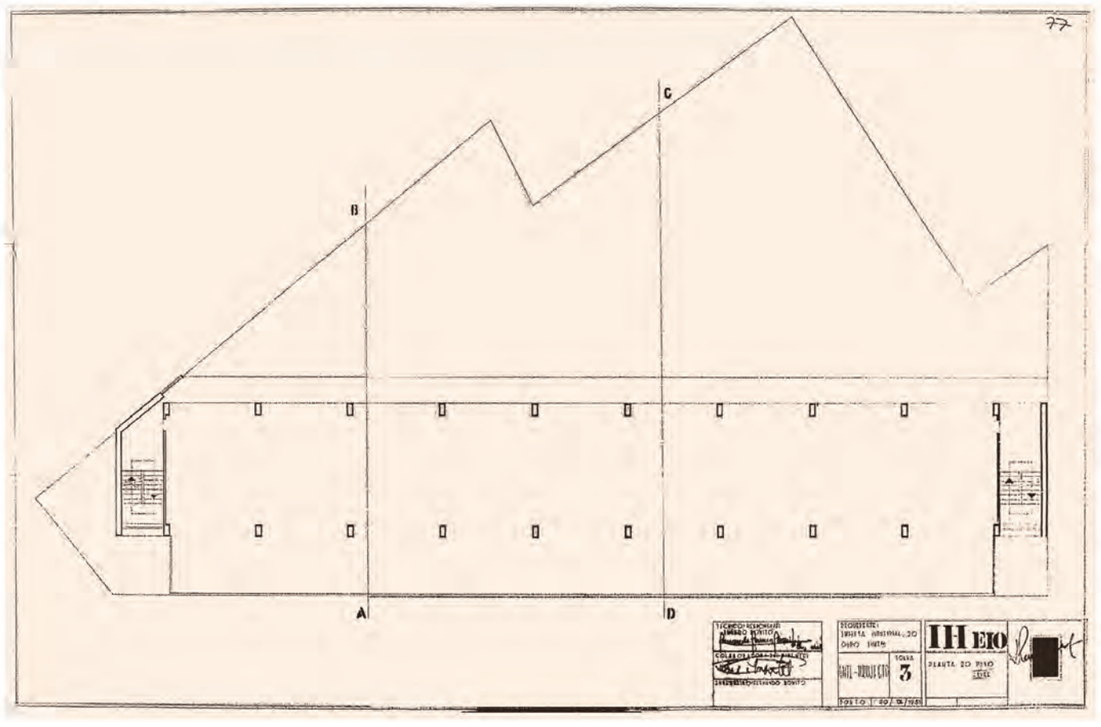


ESC. 1/500



1/400

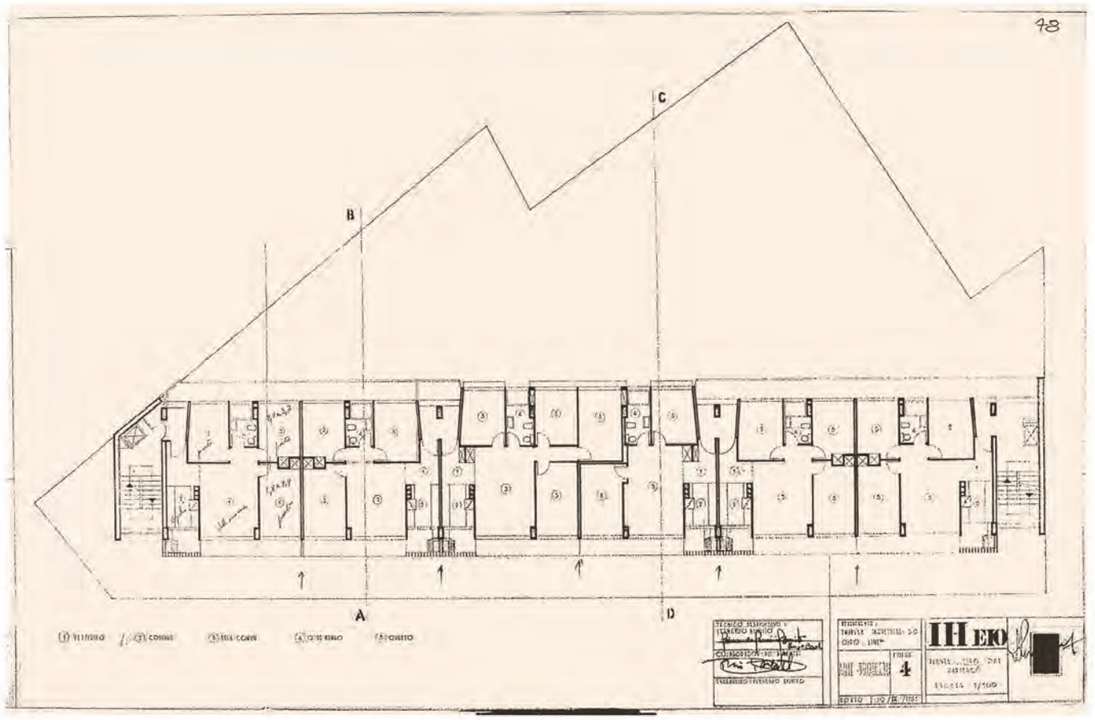
5



1/400

6

5 e 6 - IHEIO Ante-projecto
Data: 20 de Setembro 1951
Escala original : 1/200
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



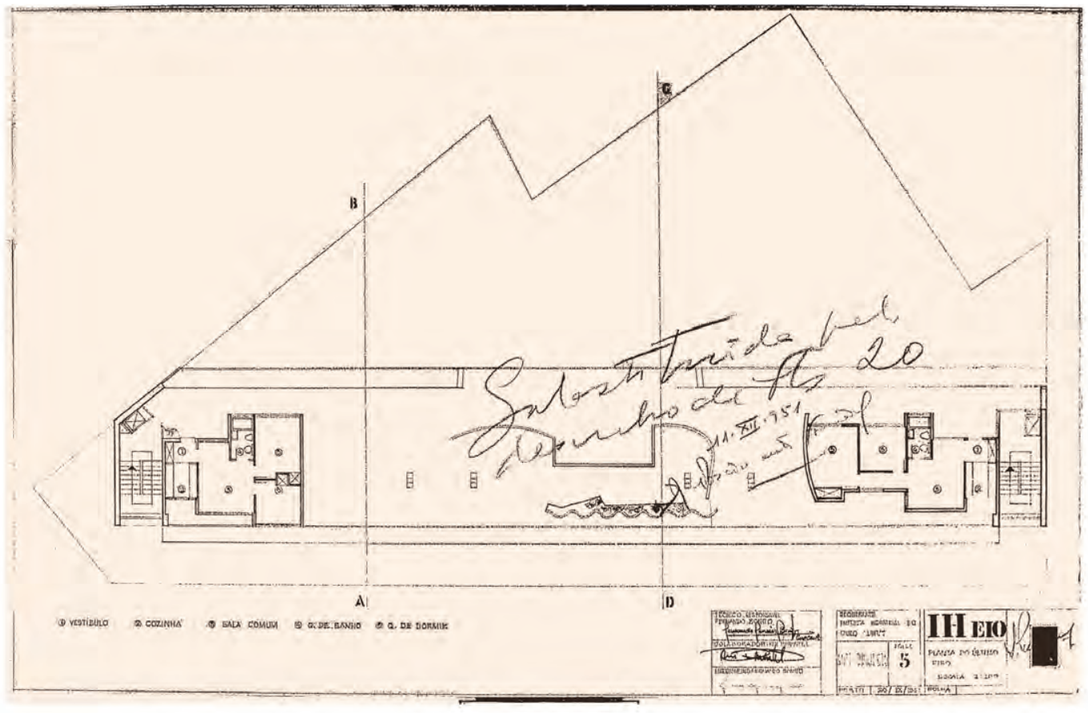
1/400

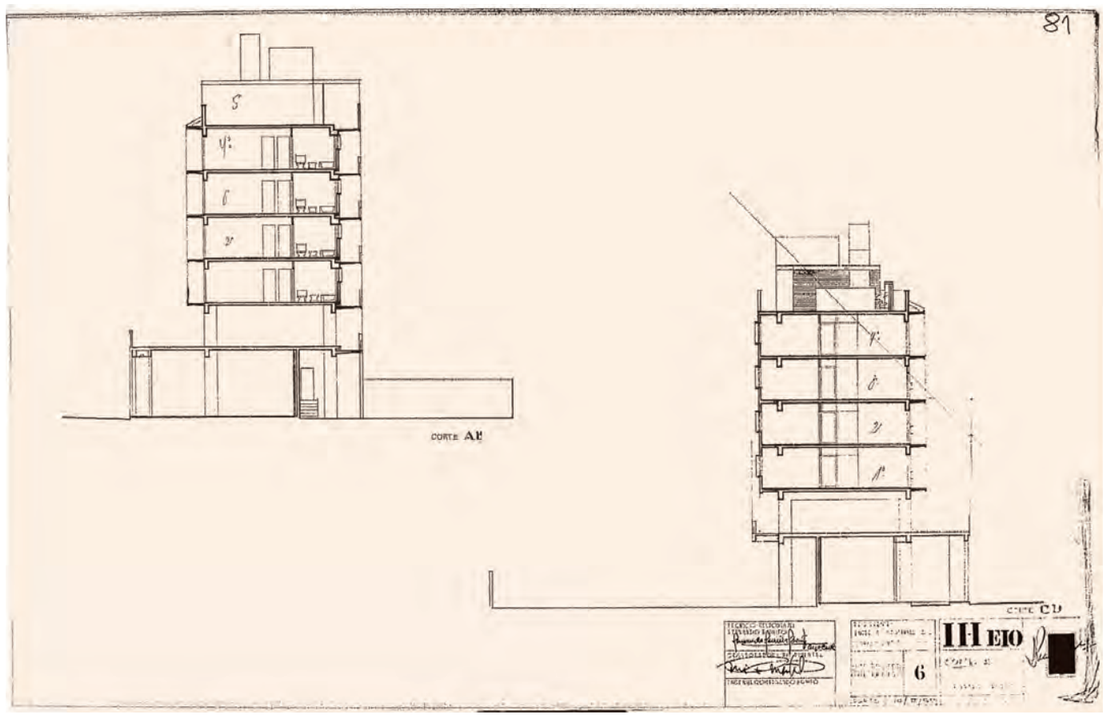
7

1/400

8

7 e 8 - IHEIO Ante-projecto
Data: 20 de Setembro 1951
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

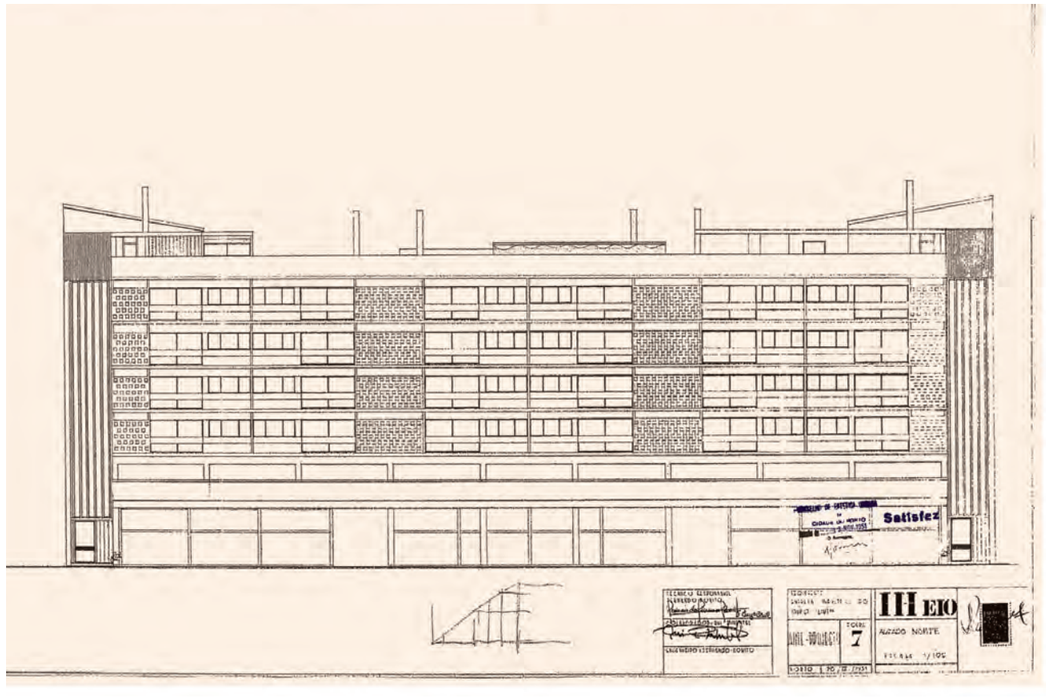


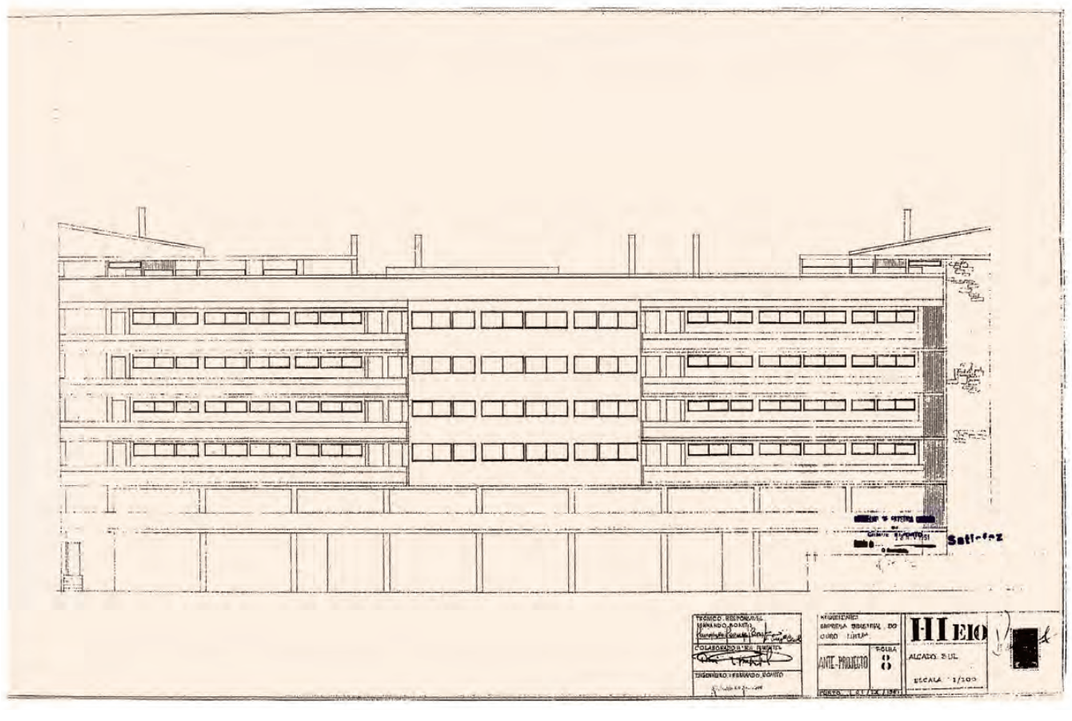


1/400

9

9 - IHEIO Ante-projecto
Data: 20 de Setembro 1951
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela





1/400

10

1/400

11

10 e 11 - IHEIO Ante-projecto
Data: 20 de Setembro de 1951
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, COMÉRCIO E SERVIÇOS DA EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO,
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

Junte-se ao respectivo proc
Porto, 17 de Out. de
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Rep.ção (Central)
Requer.to n.º 16023
Registd. em 16. OUT. 1951
CMP AG

15/10/51 35

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
25 JUN 1956
ENTRADA

Exmº Snr. Presidente da Câmara Municipal do Porto

Encontra-se pendente nessa Exmª Câmara o ante-projecto de construção de um edifício para habitações de renda limitada na Rua de Fernandes Tomás, desta cidade, registado em 24 de Setembro do corrente ano, sob o nº14.808/51. Entende-se, ao que parece, que as previsões de alinhamento e de cércea contrariam, de certo modo, a doutrina do recente Regulamento Geral das Edificações Urbanas, o que me leva a solicitar que o assunto seja apreciado tendo em conta os pontos de vista que tomamos a liberdade de expôr.

Como se depreende da leitura do ante-projecto, trata-se de conjunto arquitectónico, a uma escala e com uma finalidade que requerem soluções especiais e estas conduzem a um tratamento arquitectónico específico; assim, e por um lado, o aproveitamento em altura é que garante a execução económica do imovel com o consequente barateamento das rendas atribuiveis a cada célula e seu desenvolvimento em espaços com áreas desafogadas; por outro lado, tais factores e os condicionamentos relacionados com higiene e salubridade, implicam solução que não só faz ultrapassar, em altura, os limites da cércea estipulados no artº 59º do referido Regulamento, mas tambem obriga, com excepção do pavimento ao nível da Rua, ao recuo dos restantes pavimentos, em relação ao alinhamento dos edifícios ora existentes.

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª REPARTIÇÃO - EDIFICAÇÃO URBANA
17 OUT 1951
REGISTADO

Cumpre-nos acentuar que só condicionando desse modo o ante-projecto foi possivel conciliar a sua concepção com as directrizes de ordem económico-social que se julgam no espirito de V.Exª, sem olvidar as soluções tecnicas que, por serem, de facto, as mais apropriadas, sempre os Serviços Técnicos dessa Exmª Câmara defenderam e preconizaram.

São elas:

1º- barateamento das rendas de habitação;

2º- aproveitamento das zonas centrais, para construção de habitações económicas colectivas, em soluções de alta densidade populacional;

3º- organização criteriosa das células de habitação com desafogo de áreas atribuidas aos espaços habitáveis.

Como se vê, no ante-projecto apresentado houve a preocupação de obter células funcionalmente perfeitas, com espaços desafogados e de rendas económicas, á custa do aproveitamento máximo da altura e da concepção arquitectónica em moldes especiais. Sucede, ainda, que o edifício irá marginar uma rua antiga, sem caracteristicas arquitectónicas respeitaveis, rua essa que iria receber valorização de um novo imóvel concebidas para as prementes actuais necessidades da Cidade. Tal edifício patenteando certas inovações, como a existência de uma zona livre, etc., pode, no aspecto experimental e enquanto se verifique útil, contribuir ainda para o ajustamento de futuras e perfeitas soluções no campo da habitação e do urbanismo

16 MAI 86

CMP AG

citadino.Finalmente,o próprio desenvolvimento da construção numa frente de 60 metros,a complexidade do seu programa,além do mais que foi dito,justificam que ele seja considerado edificação cuja natureza,destino ou caracter arquitectónico,requeiram disposições especiais,como está previsto no citado Regulamento.

Cremos,pois,que estamos em face de um caso que o espirito da lei antes defende que contraria,pelo que tomamos a liberdade de solicitar que o ante-projecto em referência seja apreciado ao abrigo do artº64º do Regulamento Geral das Edificações Urbanas.

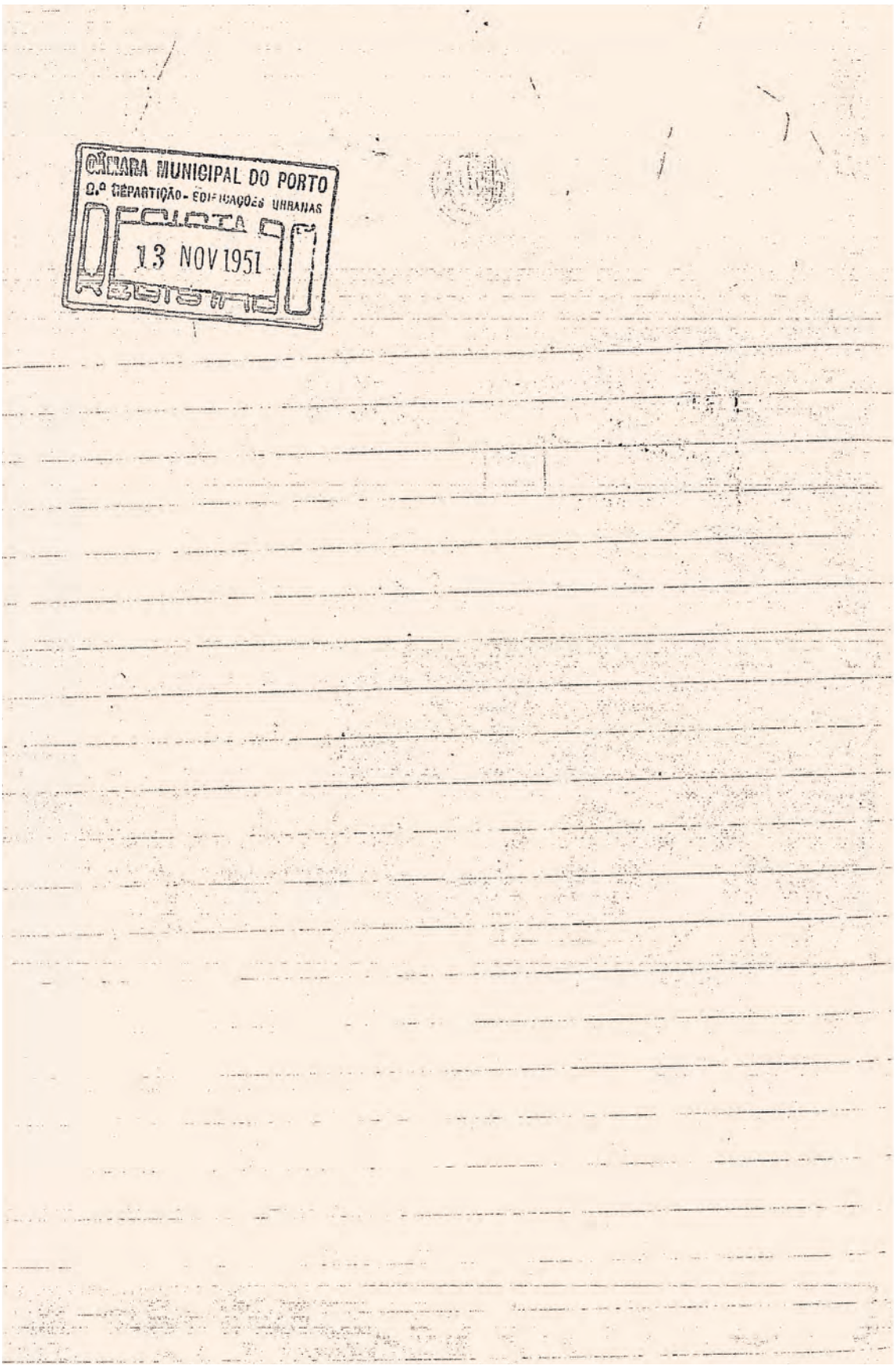
Esperando que V.Exª e os Serviços Técnicos da Exmª Câmara se dignarão tomar em consideração o que fica exposto,pedimos mui respeitosamente a V.Exª que o requerimento presente tenha despacho favorável.

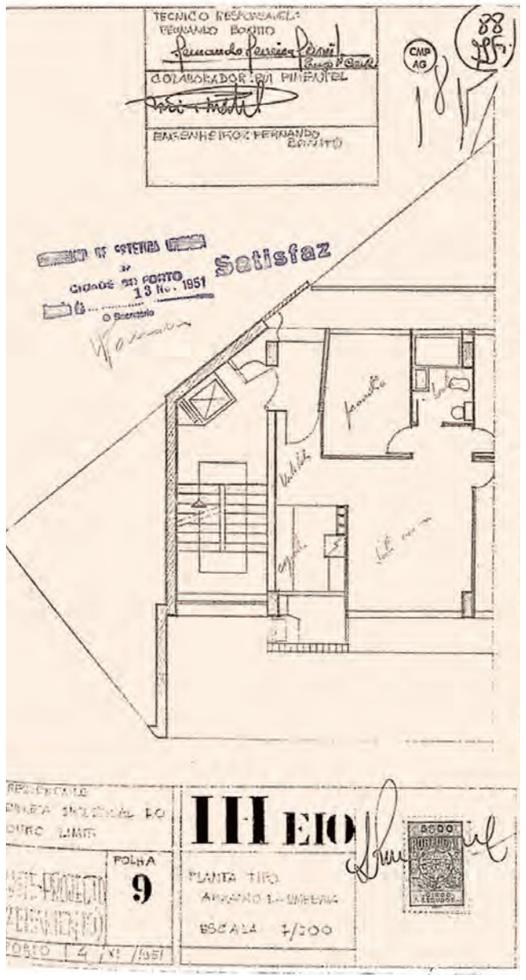
E.R.D.

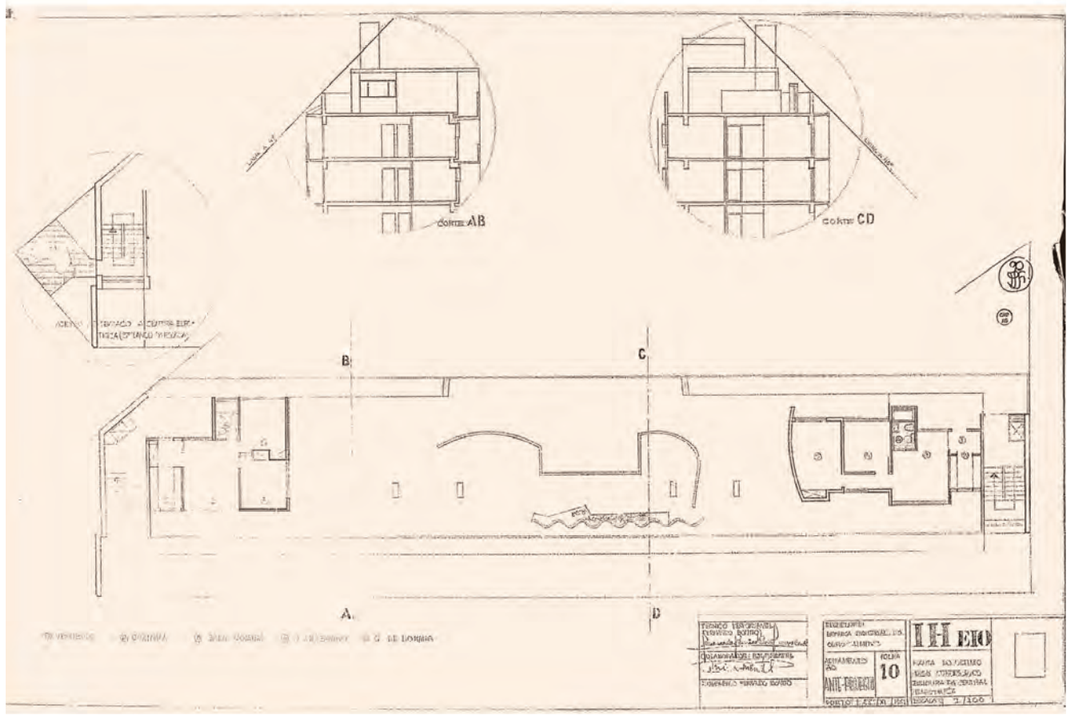
Porto,15 de Outubro de 1951

Pela EMPREZA INDUSTRIAL DO OURO, Limitada
A GERENCIA

Cmp. 1417


CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª REPARTIÇÃO - EDIFICAÇÕES URBANAS
ENTRADA
13 NOV 1951





1/200

13

1/400

14

13 - IHEIO Ante-projecto
Data: 14 de Novembro 1951
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

14 - IHEIO Ante-projecto
Data: 28 de Novembro 1951
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

C.M.P. A.G. 14

C. M. P. DEPARTAMENTOS
D.S.C.C. (Central)
Registo n.º 8685
Registado em 30 MAI 52

Porto, em 19-5-1952
O Presidente

Exmo. Senhor Presidente da
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

LICENÇA N.º 568
de 26 de Setembro de 1952

Porto

3-6

LANÇADO NO LIVRO DA PORTA

A EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO, LTDª., com Sede na Praça de D. Filipa de Lencastre, nº. 22, 1º. andar, Sala 18, desta cidade, desejando proceder à construção dum Imóvel de Habitações no seu terreno à Rua de Fernandes Tomás, conforme indica a Planta Geral, e tendo já submetido à apreciação de V.Exa. o Ante-Projecto deste Imóvel,(ficou registado sob o nº. 14808/ /51, de 24.9.51) e tendo obtido aprovação, vem pedir a V.Exa. que se digne de premitir a substituição deste Ante-Projecto pelo projecto definitivo, que consta de arquitectura e cálculos de betão armado, desenhado em tela, e conceder também a respectiva licença de obras.

O projecto de Águas e Saneamento será apresentado em aditamento a este projecto.

E. R. D.

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
1958
ENTRADA

Porto, 26 de Maio de 1952.

Proc. 1371

O Gerente

(a) João dos Santos Ferreira

Anexos: PEÇAS ESCRITAS

CÂMARA [illegible] PORTO
2.ª REPARTIÇÃO [illegible] OBRAS
31 MAI 1952
REGISTADO

memória descritiva da parte arquitectónica (triplicado)

termo de responsabilidade de betão armado

memória descritiva dos cálculos de estabilidade e cálculos (triplicado)

PEÇAS DESENHADAS

planta topográfica (triplicado)

4 plantas (triplicado)

2 alçados (triplicado)

2 cortes (triplicado)

23 folhas de betão armado (triplicado)

2 fotografias da maquete

Reconheço a assinatura retro de Socio
dos Santos Ferreira, com quem trabalho que certifico
de socio gerente, em exercício, da Companhia Industrial
28 MAI 1952 do Norte, Lda, como reduzo Porto. =
Pagou de Selo Esc. 41$50
Averbado no respectivo Livro sob o n.º 26
O Ajudante do Notário Dr. Torres

8.ª REPARTIÇÃO
ARRUAMENTOS
Registado em 26 JUL. 1952

1451

CMP AG

CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª Repartição - Edificações Urbanas
APROVADO
por despacho de 19 SET. 1952
O CHEFE DA REPARTIÇÃO

3

MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

Refere-se o presente projecto a um Imóvel de Habitações a construir na Rua de Fernandes Tomás, desta cidade, pela Empresa Industrial do Ouro, Ltdª.. Já em devido tempo, registado sob o nº. 14808/51, foi submetido à apreciação da Exma. Câmara, o Ante-Projecto deste mesmo Imóvel, podendo verificar-se que foram mantidas as principais directrizes e o programa nos seus pontos essenciais, bem como solução arquitectónica, concepção, e funcionamento. Deste modo, desnecessário se torna repetir os pontos essenciais já referidos na memória que acompanhou o Ante-Projecto. Todavia, no evoluir para solução definitiva e para promover um melhor ajustamento às realidades quer técnicas quer económicas quer regulamentares, verificou-se a necessidade de alterar certas previsões ou deixar outras de reserva para ulterior estudo como sucede com o pavimento destinado à garagem, o piso intermédio entre este e as habitações tipo, os pés direitos e cércia do edifício e casas dos porteiros. Deste modo as alterações propostas são concretamente as seguintes: a) ocupação do 1º. piso - este piso, ao nível da rua, fôra no Ante-Projecto previsto para lojas e garagem. No projecto definitivo fica apenas destinado a garagem que ocupará toda a área livre. b) piso intermédio - previa-se deixar livre este piso que cobre parte da garagem. Por economia estética e sem prejuizo para a higiene e funcionamento do Bloco nem para o carácter e jogo plástico dos alçados, prevê-se a ocupação de parte deste piso para apartamen-

tos do tipo económico. Mantem-se um logradouro colectivo à frente destes. c) moradias dos porteiros - no sentido de dar cumprimento ao Parecer emitido em 14.12.1951 pela Repartição de Urbanização e Expropriações e também por economia e estética, agruparam-se as moradias, respeitando-se o plano definido pelas linhas a 45° referido no dito Parecer. d) pés direitos e cércias - em cumprimento do Parecer da Direcção Geral de Saúde houve que elevar os pés direitos para 2,80 m., o que representa agravamento de cércia de 1,00 m. a 1,20 m.. Com o desnível de trainel da rua as cércias previstas são: no extremo direito, 19,60 m.; no extremo esquerdo, 20,40 m.. Este resultado parece estar dentro das previsões já aprovadas e caber na exposição de 15.10.1951 que invocava o Artº. 64º. do Regulamento Geral das Edificações Urbanas. Sendo o edifício electrificado e tendo as cosinhas apenas chaminés de tiragem de cheiros, parece dispensável a previsão de bocas de incêndio a que se refere o parecer do Batalhão dos Sapadores Bombeiros. Fixados estes como únicos pontos do Ante-Projecto apresentado e aprovado pela Exma. Câmara, sujeitos a alteração, tudo o mais se mantêm podendo a Memória daquele Ante-Projecto e o projecto agora apresentado, esclarecer omissões involuntárias desta Memória. O projecto de Águas e Saneamento será apresentado em aditamento.

Porto, 26 de Maio de 1952.

Fernando Pereira Bento (engº civil)

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

3.ª DIRECÇÃO—1.ª REPARTIÇÃO—URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES

PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 1.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VÁLIDA POR UM ANO)

Construir prédios

A. B. ALINHAMENTO: o actual

NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL

26 H

CMP AG

O Fornecimento desta planta não implica qualquer compromisso quanto à aprovação da obra que vier a ser requerida ou à concessão da respectiva licença.

A OBRA QUE SE PROJECTA DEVE SER IMPLANTADA COM RIGOR E A CARMIM

N.º 1791 8950 9052 Fl. 274

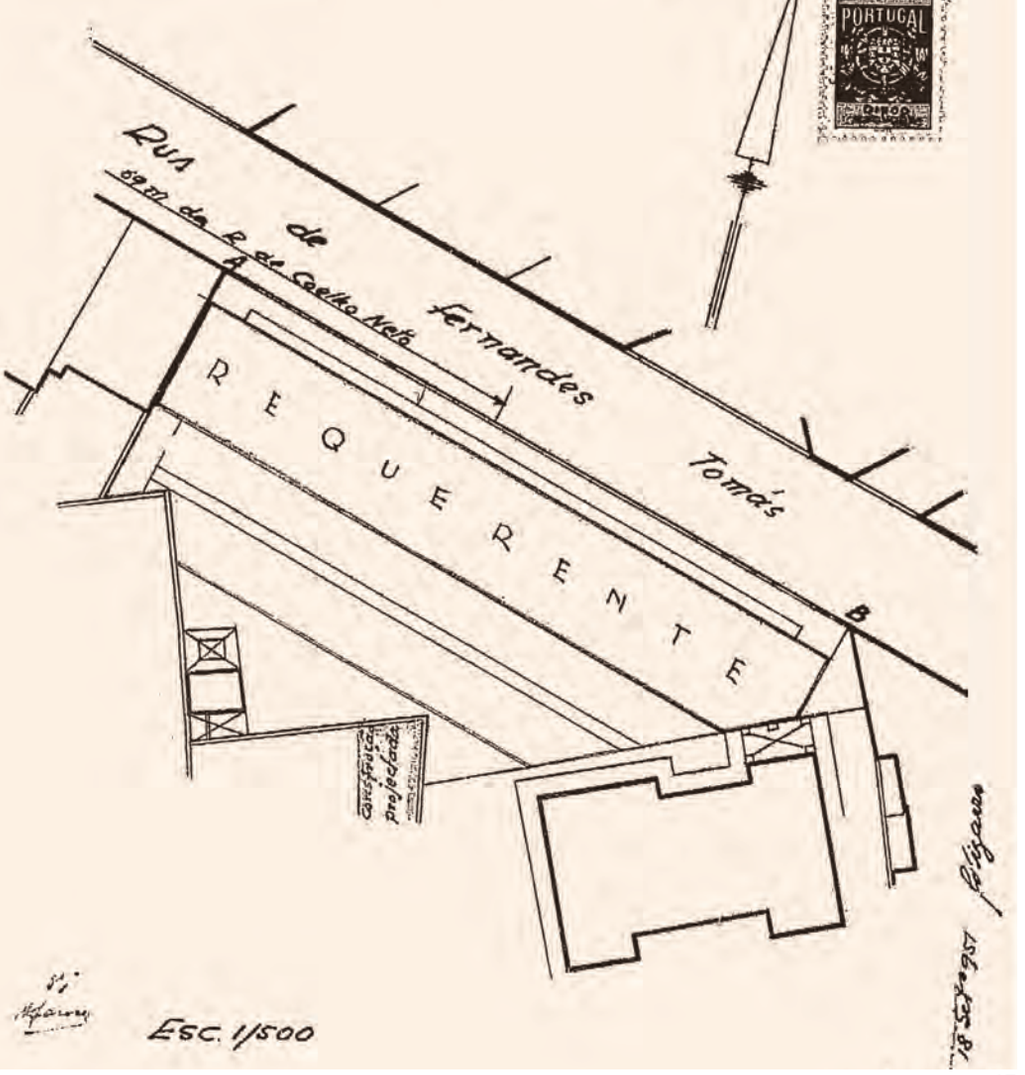
Porto, 10 de Setembro de 1951

O ENG.º CHEFE,

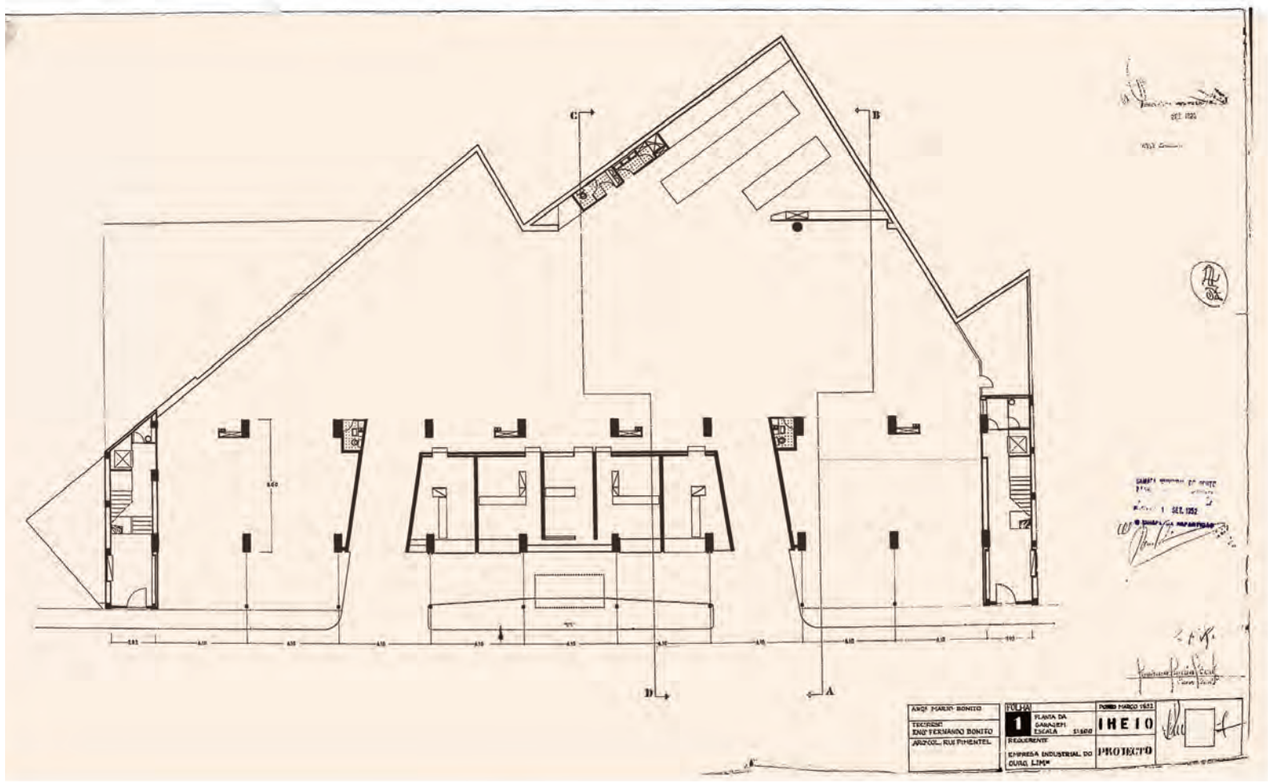
ADITAMENTO

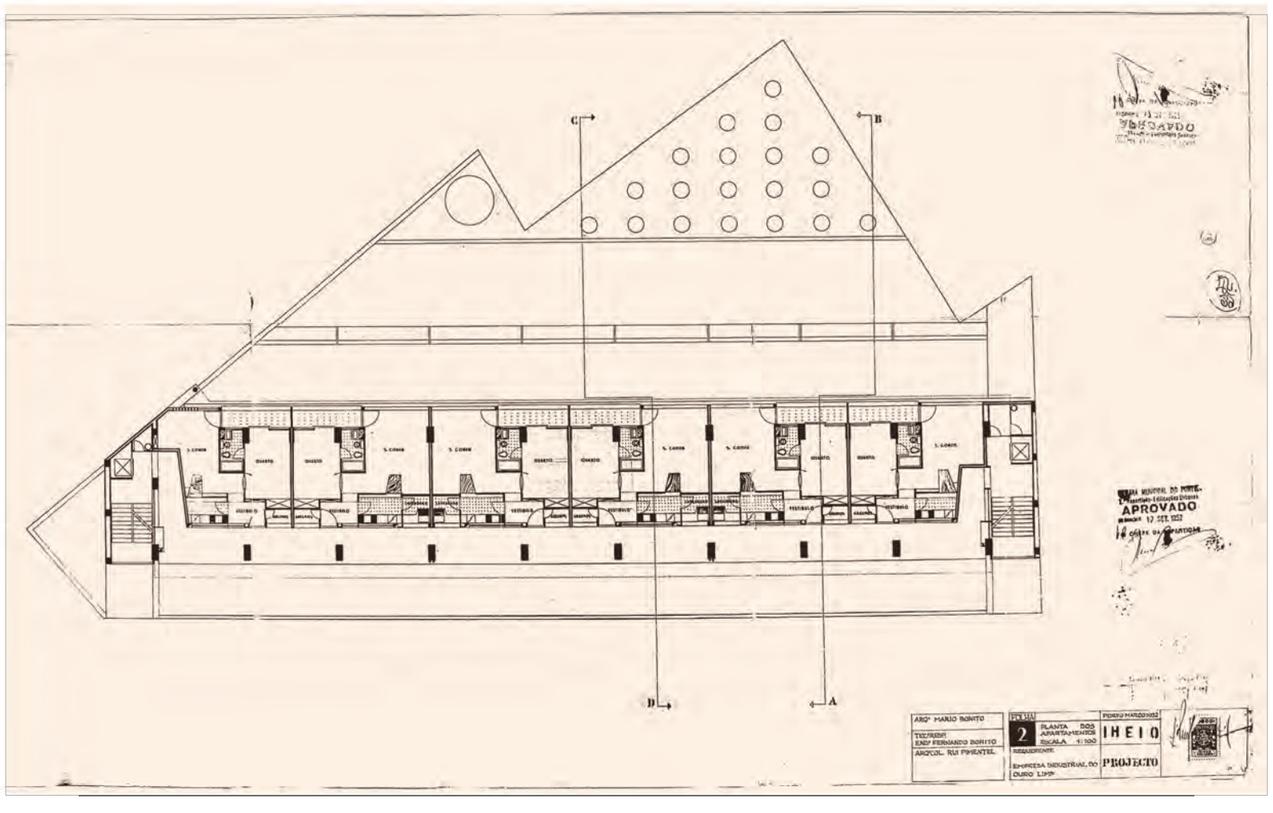
Deve o interessado indicar nesta planta os limites da sua propriedade e os nomes dos confrontantes

PORTUGAL



18 Set 951





1/400

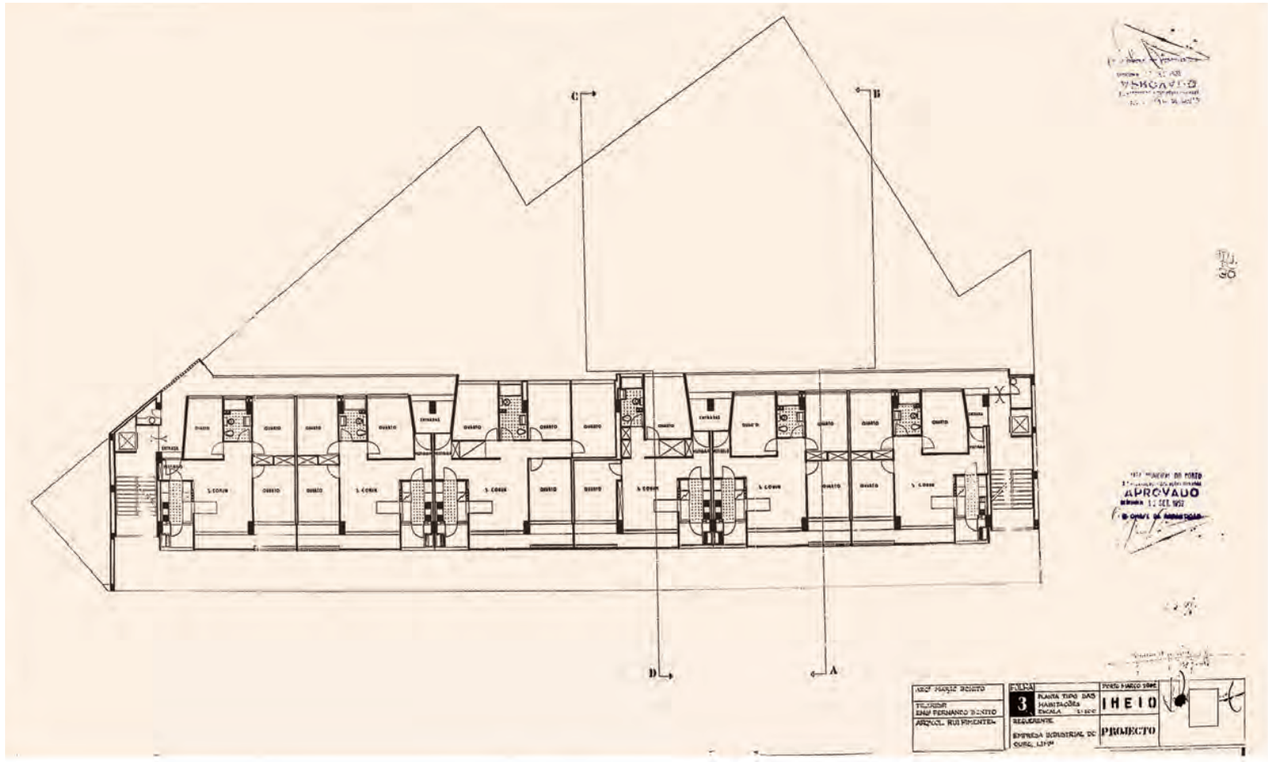
18

1/400

19

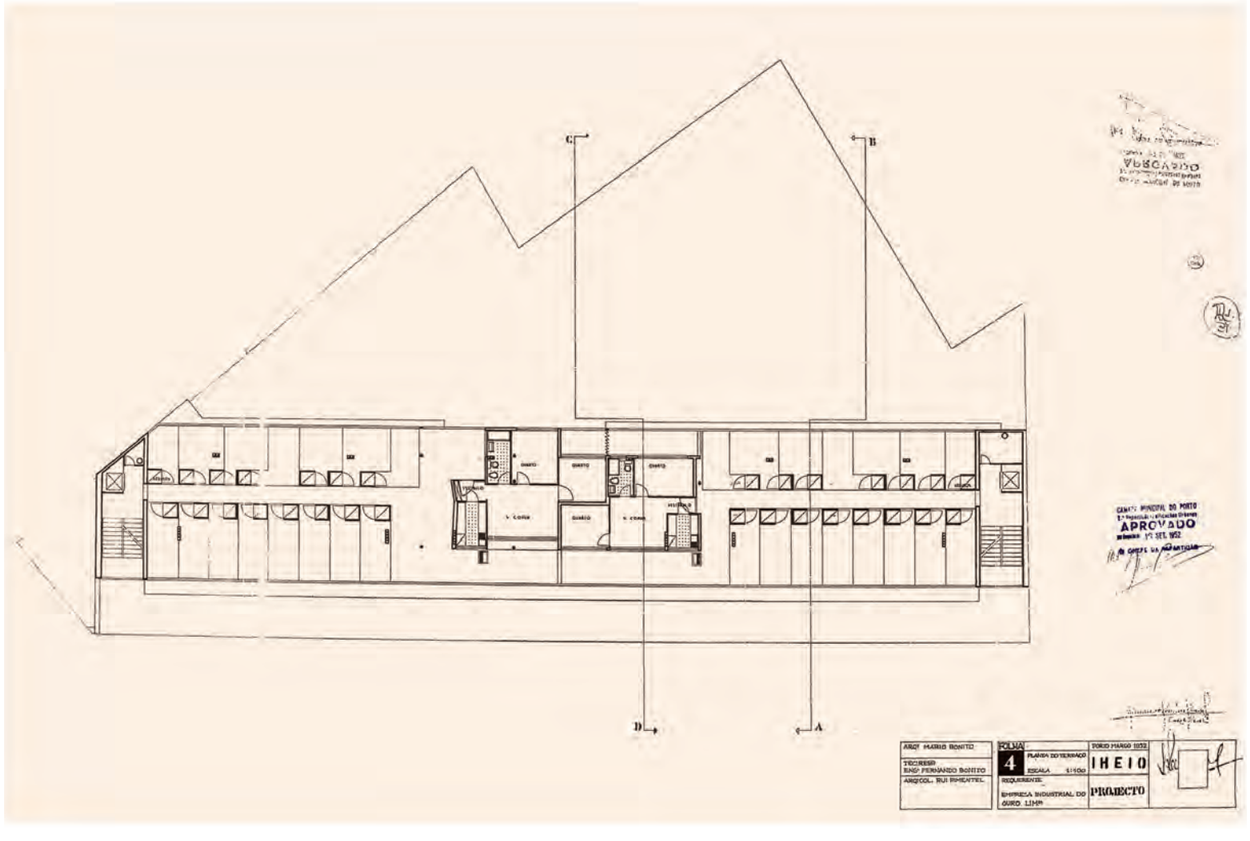
18 e 19 - IHEIO Projecto
Data: Março 1952
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 19 de Setembro de 1952 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, COMÉRCIO E SERVIÇOS DA EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO,
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto



1/400

20

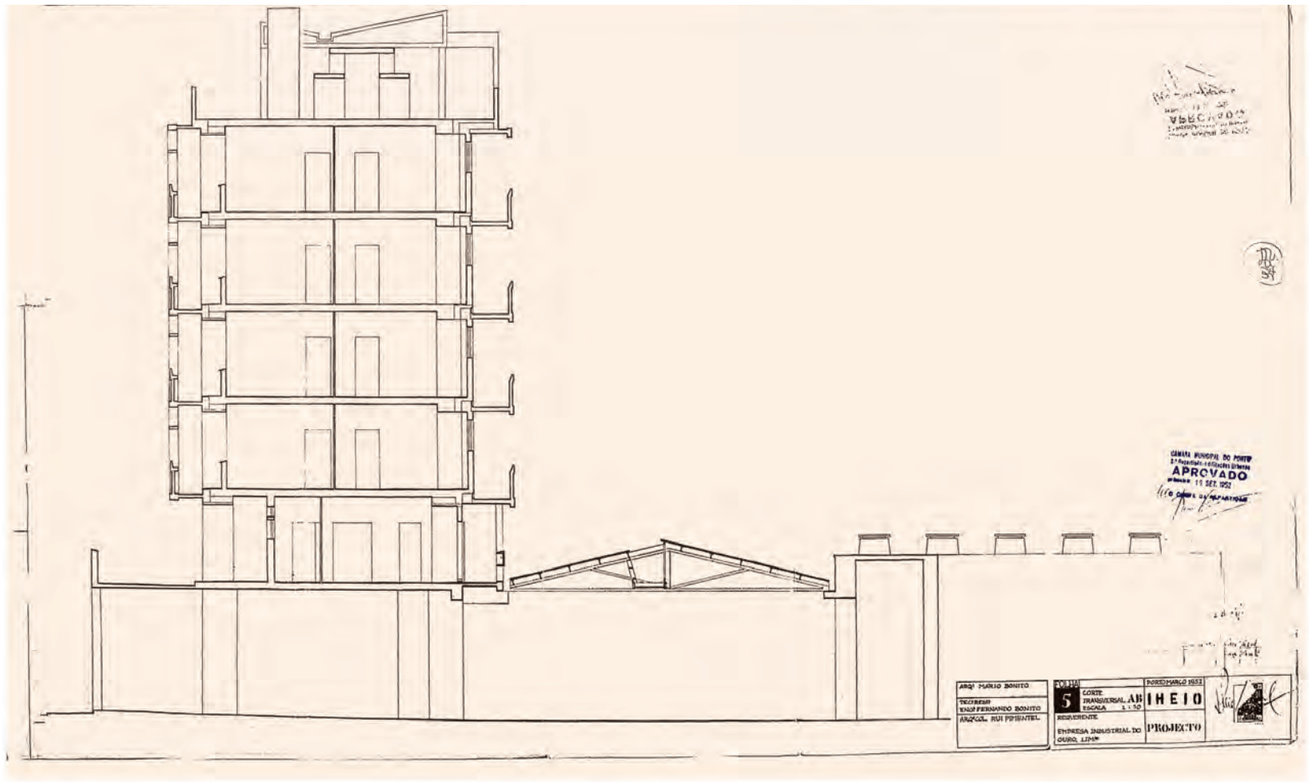


1/400

21

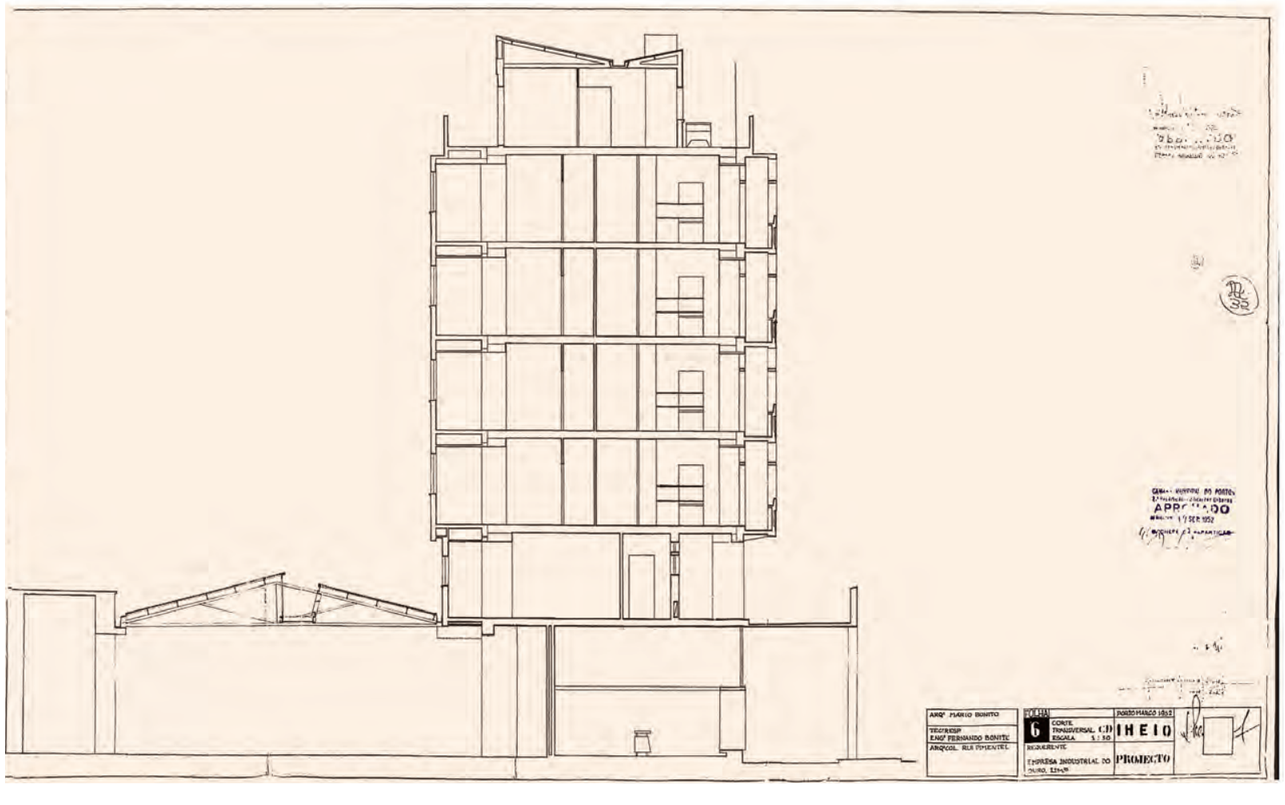
20 e 21 - IHEIO Projecto
Data: Março 1952
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 19 de Setembro de 1952 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, COMÉRCIO E SERVIÇOS DA EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO,
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto



1/200

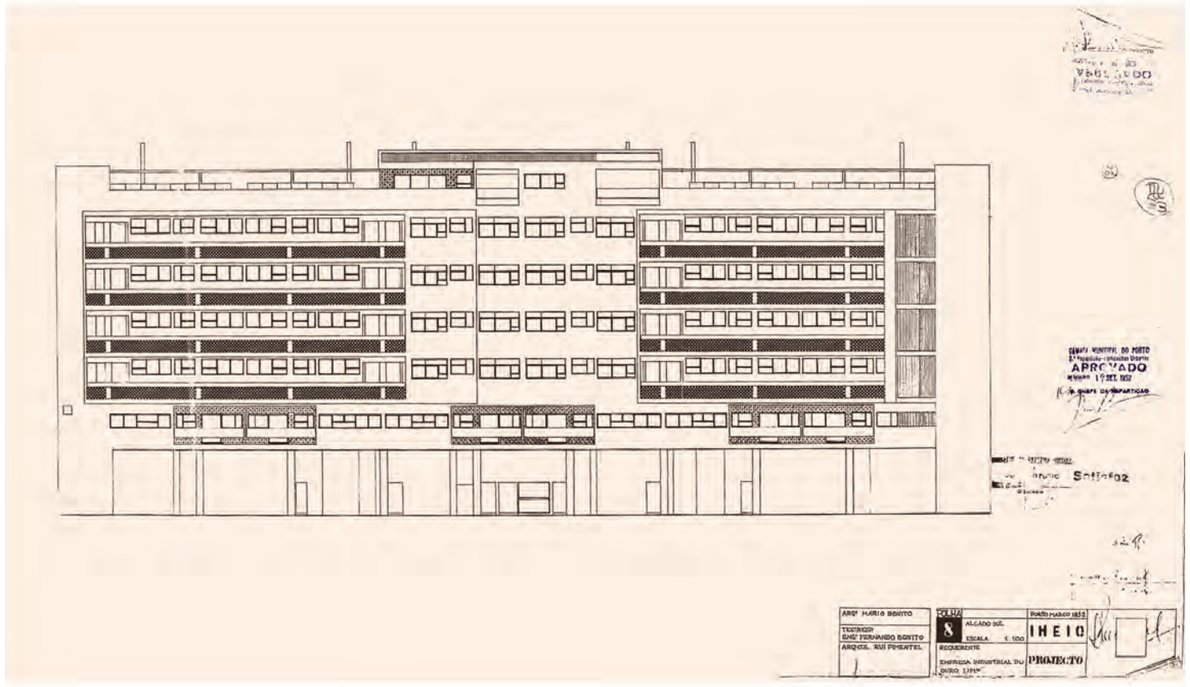
22



1/200

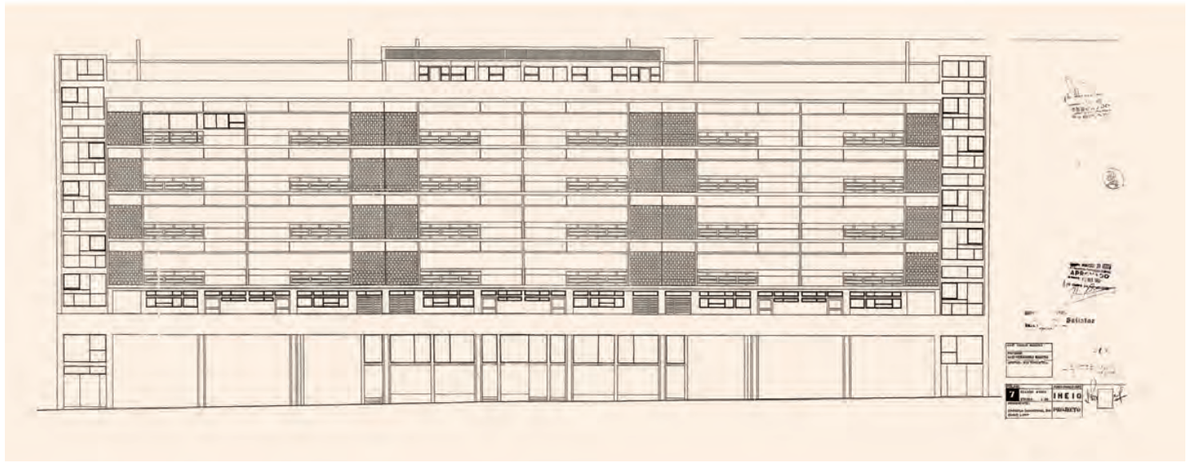
23

22 e 23 - IHEIO Projecto
Data: Março 1952
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 19 de Setembro de 1952 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



1/400

24



1/400

25

24 - IHEIO Projecto
Data: Março 1952
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 19 de Setembro de 1952 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

25 - IHEIO Projecto
Data: Março 1952
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 19 de Setembro de 1952 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

REQUERIMENTOS
S.S.C.C. 1.ª Rep.ção (Central)
Requer.to n.º 10585
Registado em - 7. JUL. 54

CMP AG

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO,
COM AS CONDIÇÕES PROPOSTAS
PORTO, EM
PELO PRESIDENTE
O SECRETÁRIO DA CAMARA

LICENÇA N.º 24 Adit.º
de 28 de Jan.º de 1955

Exmo. Snr. Presidente da Camara Municipal do Porto:

A Empresa Industrial do Ouro, Limitada, com sède na Praça D. Filipa de Lencastre nº 22, desta cidade, tendo por necessidade de funcionamento de proceder à revisão dos seguintes pontos do projecto:

a) Ultimo pavimento (terraço)

b) Instalações no res-do-chão (garagem e lojas)

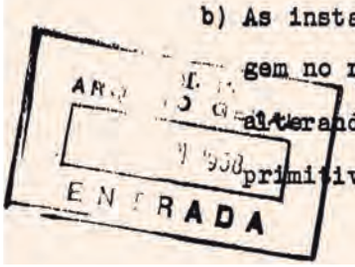
c) Casas dos porteiros

vem apresentar, em aditamento ao projecto de um imovel em construção na rua Fernandes Tomaz, desta cidade e registado sob o nº. 14.808/51 , os respectivos projectos e esclarecer que todos êles foram solucionados funcional e estéticamente dentro das previsões estabelecidas no projecto inicial já aprovado por essa Exma. Camara.

Assim:

a) No ultimo pavimento e segundo os alinhamentos e as cèrcias previstas, ampliar-se-à para 8 o número de habitações que se previra em número de duas.

b) As instalações para estabelecimentos comerciais e garagem no res-do-chão vão agora perfeitamente definidas, alterando-se apenas para uma entrada de garagem o que primitivamente se previa para duas.



CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
3ª Repartição Edificações Urbanas
7 JUL. 1954
REGISTADO

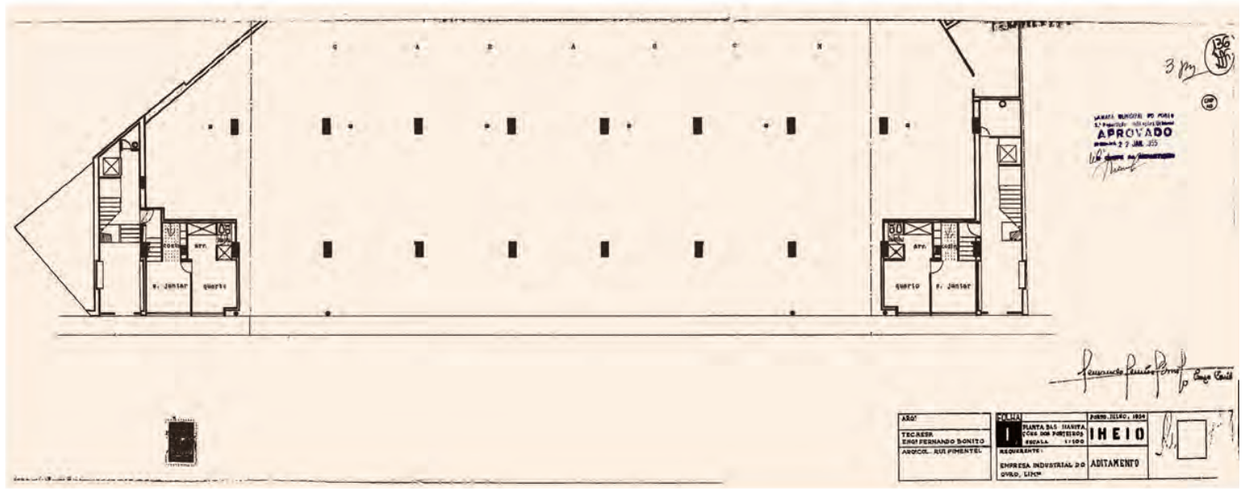
c) As casas dos porteiros, anteriormentr previstas no terraço, passaram a instalar-se em sobre-lojas nos topos do imovel e junto às entradas, como convinha ao funcionamento do edificio.

Sendo estas as alterações fundamentais e obedecendo elas ás previsões do projecto, quer na aplicação dos materiais, quer no que respeita a alturas e afastamentos já definidos no referido projecto, julga-se dispensavel a elaboração de memoria descritiva.

Requerendo a Va. Exa. que seja dado seguimento ao processo para obtenção das habituais licenças para continuação dos trabalhos,

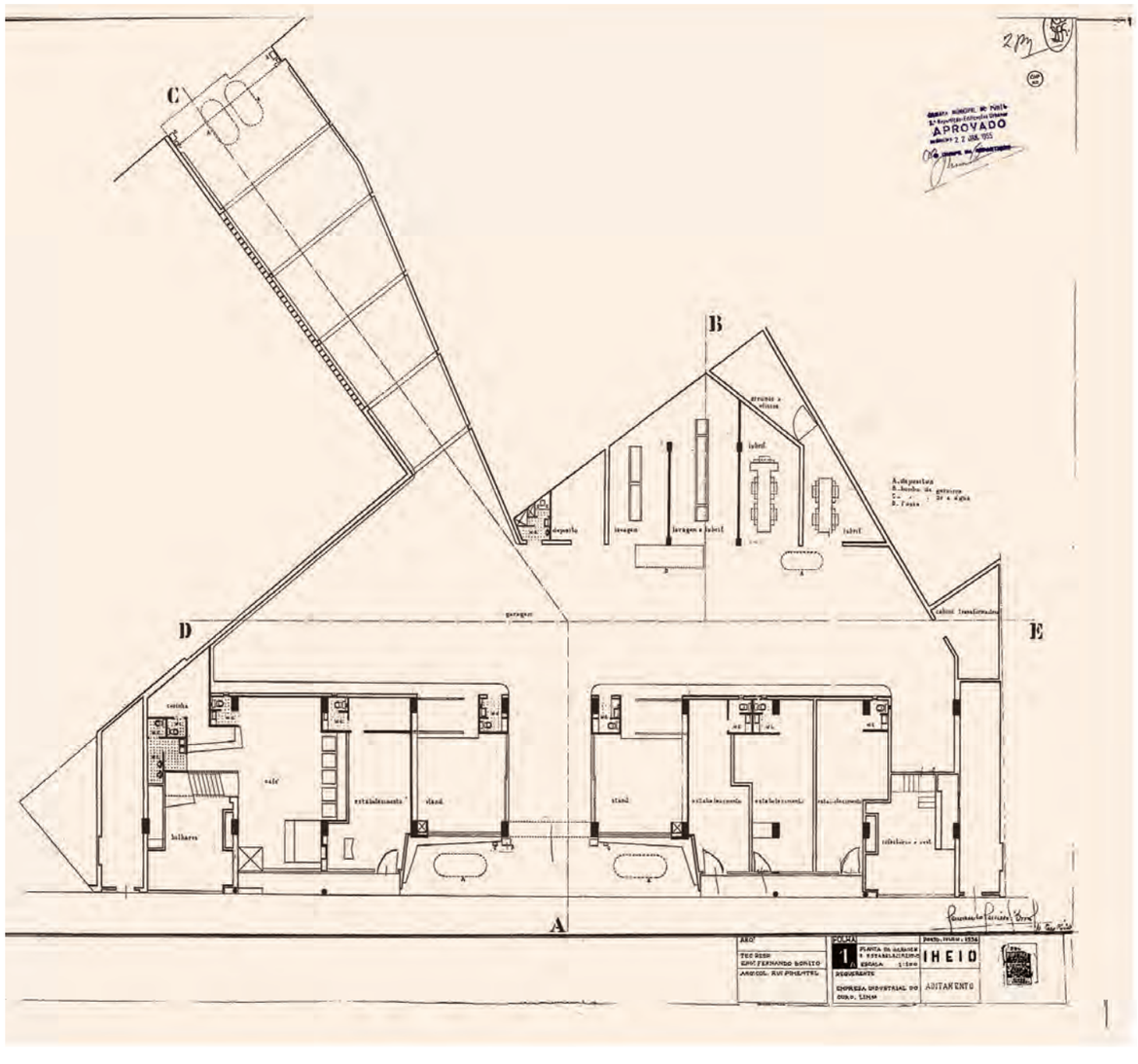
E. R. D.
Pela EMPREZA INDUSTRIAL DO OURO, Limitada
A GERENCIA

Porto, 7 de Julho de 1954



1/400

27



1/400

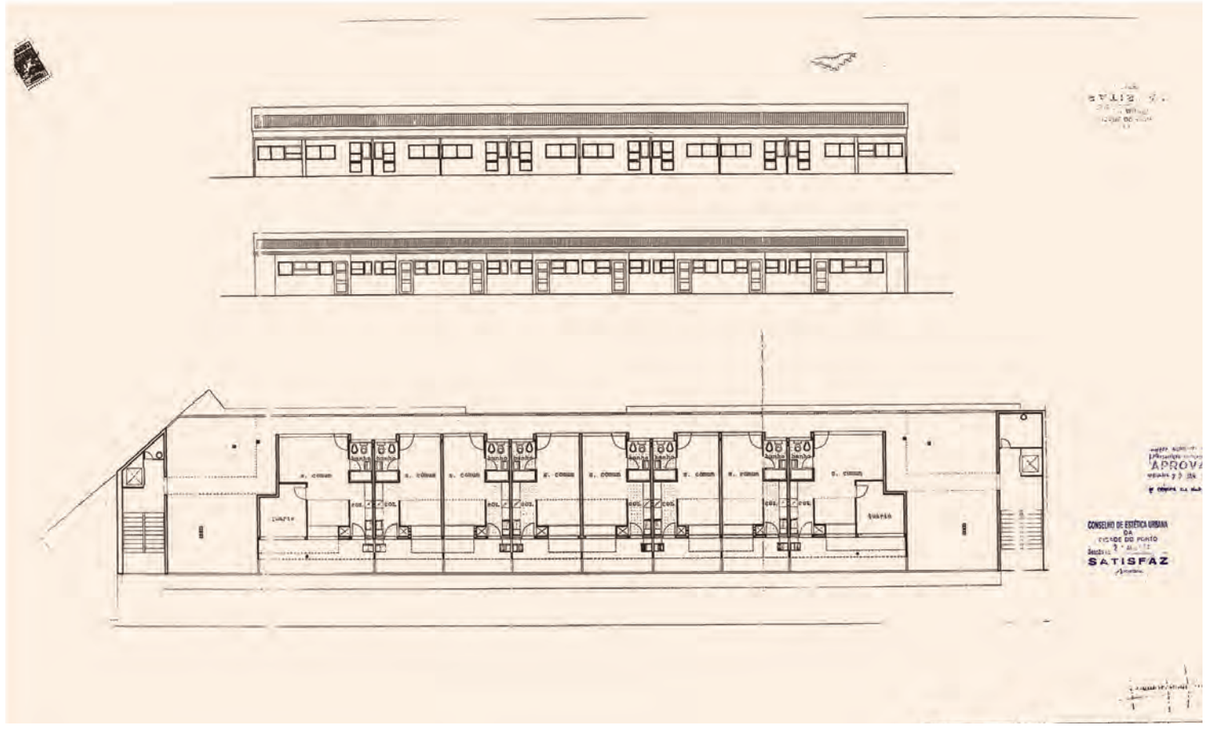
28

27 - IHEIO Aditamento
Data: Julho 1954
Escala original: 1/100
Assinado: colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 22 de Janeiro de 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

28 - IHEIO Aditamento
Data: Julho 1954
Escala original: 1/100
Assinado: colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 22 de Janeiro de 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1/400

29



29 - IHEIO Aditamento
Data: Julho 1954
Escala original: 1/100
Assinado: colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 22 de Janeiro de 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, COMÉRCIO E SERVIÇOS DA EMPRESA INDUSTRIAL DO OURO,
Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto

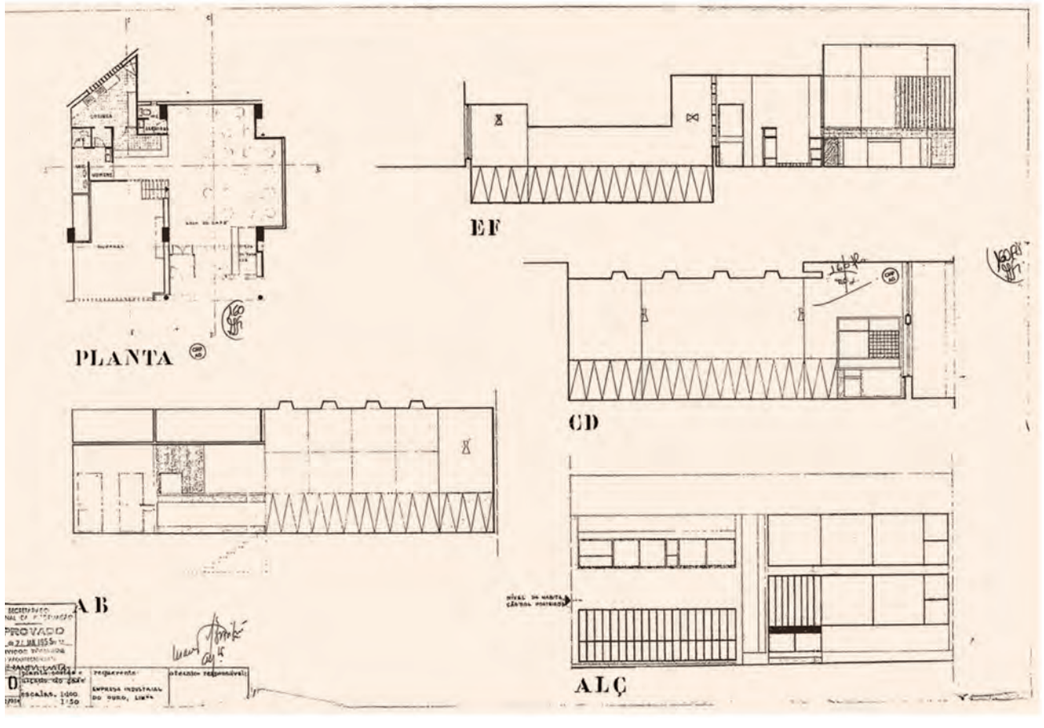
MEMÓRIA DESCRITIVA

Construiu a EMPREZA INDUSTRIAL DO OURO, LTDª., um Imóvel de habitações - sito à Rua de Fernandes Tomás, Porto - cujo primeiro piso se destinou a várias instalações comerciais. Em cumprimento deste programa de origem, executou-se um projecto que se destinou a um café e que fica situado na extremidade do lado esquerdo do imóvel. A capacidade do café, calculada em função do local nas relações deste com o zonamento urbanístico da cidade, exprime-se por um total de 30 mesas e dois bilhares do tipo corrente. Tal capacidade parece ajustar-se às necessidades de uma zona já afastada do centro da cidade, que dispõe já de outros estabelecimentos comerciais, do género. Está-se, pois, em face de um pequeno café, a que não falta, todavia, o indispensável para o seu higiénico funcionamento e para o seu embelezamento estético. A leitura da planta esclarecerá quanto à organização do programa e sua articulação em obra, limitando-se esta memória a descrever sucintamente os materiais empregados. Assim temos

CONTA AB - Balcão frigorífico revestido em bacha artificial (Petri) e rematado por duas tiras de chapa canelada, pintadas. Pas.a-pratos revestido em madeira canelada de castanho encerado à côr (este revestimento forma um painel que vai desde o teto até ao chão). Lambril de cartão prensado (Termotex) com sulcos imbutidos em madeira de castanho pintada, formando "grega triangular". Parede forrada com espelhos de cristal com cerca de 1,00x1,00 m. Pontos de luz em forma de campânula de alumínio lacado.

1/400; 1/200

31



31 - IHEIO Aditamento
Data: Dezembro 1954
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Rui Pimentel
técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 22 de Janeiro de 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1953/61

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO BIFAMILIAR

Rua Coutinho de Azevedo, n.º120 - 122, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	Rua Coutinho de Azevedo, nº 120 – 122, Porto
Cliente:	Alfredo da Silva Nunes
Planta topográfica:	13 de Junho de 1953
Licenciamento:	Requerimento nº 3 720 de 6 de Março 1954
	Licença nº 377/55; de 30 de Junho1955
	Requerimento nº 6 537 de 26 de Abril 1954 (cércea de edifício)
Aditamentos:	Requerimento nº 12 360 de 7 de Agosto 1954
	«satisfaz» pela comissão de estética a 10 de Agosto 1954; aprovado 7 Junho 1955
	Requerimento nº 15 757 de 9 de Outubro 1954; aprovado 7 de Junho 1955
	Requerimento nº 8 881 de 19 de Maio 1955; aprovado 7 de Junho 1955 (desenhos de estruturas)
	Requerimento nº 12 935 de 1 de Agosto 1955; aprovado 13 de Maio 1957 (alterações obra)
Técnico responsável:	Eng. António Augusto da Cruz
Técnico estruturas:	Eng. Fernando Ferreira Bonito
Ocupação de edifício:	Abril 1961

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:

Acta de 27 de Abril 1954; p.75 verso e 76; cota BG-6
Processo nº 3 720: «Satisfaz, desde que seja cumprido rigorosamente a altura.»
Presidente: Eng. Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Jr; Arq. Luís d´Eça
relator: Arq. Bernardino Carlos Varela Ramalhete

Acta de 26 de Junho 1954; p. 80; cota BG-6
Processo nº 3720: «Pelo Eng. Guilherme Barreiros e Arq. Almeida d´Eça, que assistiram à sessão de 27 de Abril (o arq. Fernando Távora não esteve presente a essa sessão) foi dito que de facto o parecer em causa não é claro, necessitando de esclarecimentos que só de memória podem ser dados e que, sendo assim, informamos que a altura no mesmo citado é a que figura no projecto. Acrescentam, porem que, revisto agora o assunto julgam que há toda a conveniência em que a altura da construção a levar a efeito não seja superior à das casas contiguas e que portanto a solução adoptada não é de aceitar. Com esta ultima parte concordou o terceiro membro do conselho, Arq. Fernando Távora. Pelo exposto, o projecto não satisfaz»
Presidente: Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Luís d´Eça; Arq. Fernando Távora
relator: Arq. Bernardino Ramalhete

Acta de 10 de Agosto 1954; p. 85 verso e 86; cota BG-6
Processo nº 3720: «Satisfaz»
Presidente: Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita
vogais: Arq. Luís d´Eça; Arq. Fernando Távora
relator: Arq. Bernardino Ramalhete

Processo constituído: uma capa com folhas numeradas de 1 a 69

Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento: Requerimento nº 3 720 de 6 de Março 1954
1 – Requerimento
2 – Memória descritiva
3 – Fotografia da frente do lote
4 – Planta topográfica
5 e 6 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Esclarecimento: Requerimento nº 6 537 de 26 de Abril 1954 (cércea de edifício)
7 – Requerimento
8 – Desenho: esquema de cérceas

Aditamento: Requerimento nº 12 360 de 7 de Agosto 1954
9 e 10 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 15 757 de 9 de Outubro 1954
11 – Desenho: planta e corte

Aditamento: Requerimento nº 8 881 de 19 de Maio 1955
12 – Desenho de estruturas

Aditamento: Requerimento nº 12 935 de 1 de Agosto 1955
13 – Desenho: planta e corte

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
E AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Porto, 7 JUN 55
O Presidente,

IMPOSTO DO SELO 5$00

C. M. P. EXPEDIENTES
D.S.C.O. 1ª Repartição (Central)
Número 3720
6 MAR 954

Exmo. Senhor Presidente da
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
Porto

LICENÇA N.º 377
de 30 de Junho de 19 55

ALFREDO DA SILVA NUNES, morador na Avenida Fernão de Magalhães 879, desta Cidade, desejando construir uma edificação para duas habitações independentes na Rua de Coutinho de Azevedo, desta cidade, vem apresentar o respectivo projecto e rogar a V.Exa. que lhe seja concedida a respectiva licença de obras.

E. R. D.

Porto, 4 de Novembro de 1953.

Alfredo da Silva Nunes

ARQUIVO MUNICIPAL
31 JAN 1963
ENTRADA

Anexos:
- Termo de responsabilidade
- Memória descritiva (triplicado)
- Planta topográfica (triplicado)
- Alçados, plantas e cortes (triplicado)

CMP AG 34/3

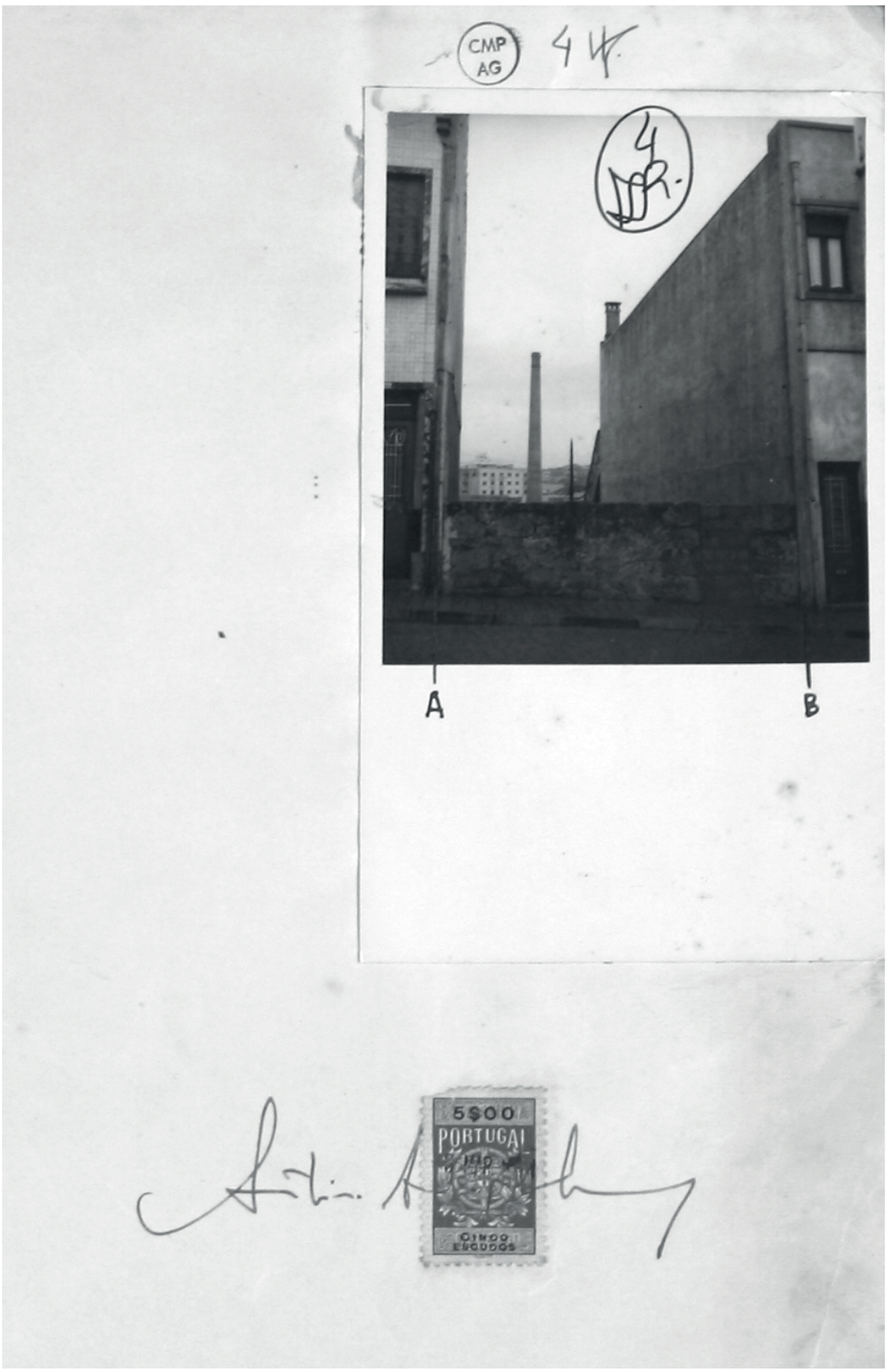
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2ª Repartição - Edificações Urbanas
APROVADO
7 JUN. 1955
O CHEFE DA REPARTIÇÃO

MEMÓRIA DESCRITIVA

O prédio para duas habitações que o Exmo. Snr. Alfredo da Silva Nunes, morador na Avenida Fernão de Magalhães, nº. 879, desta Cidade, pretende construir na Rua de Coutinho de Azevedo, localiza-se, como se vê na Planta Topográfica, em terreno situado entre duas construções. As edificações marginantes daquele arruamento, são de construção contínua, a maioria delas de rés-do-chão alto e andar, não descendo nenhuma abaixo da cércea que naturalmente resulta destes tipos de construção. O rés-do-chão alto, resulta do desnível existente entre o leito da artéria e o nível natural dos terrenos a cota inferior, propiciando assim, nas construções, a inclusão de caves ventiladas e iluminadas por gateiras. Além disto sucede que, tendo a faixa de terreno onde se pretende construir a pequena largura de 6 metros, a solução tratada neste projecto flui naturalmente dos condicionamentos de cércea, desníveis e outros mais, como por exemplo, as profundidades das construções confrontantes. Obedecendo por outro lado às directivas expressas pelo Regulamento geral das Edificações Urbanas, no que respeita a saguões, pés-direitos, cérceas, afastamento entre prédios, etc. e respeitando o programa mínimo aconselhável para habitações do tipo médio (cosinha e banho; sala comum e dois ou três quartos) o projecto foi estudado também em função destas condicionantes. Funcionalmente e em planta da constru-

ção constam três pisos com as seguintes divisões: R/c (cave livre; quarto de criada). 1º. piso (entrada, cosinha, banho, sala-comum, dois quartos, W.C. de serviço e varanda com pia) 2º. piso (entrada, cosinha, banho, sala-comum, dois quartos, W.C. de serviço, varanda com pia e varandim interior para local de leitura ou de costura). Aqui se definem duas habitações, com entradas independentes como se pode ler nas peças desenhadas. Os cortes também são esclarecedores da maneira como se organizam funcionalmente as habitações. Do ponto de vista estético e legislativo das edificações urbanas, os alçados, sobretudo o alçado frente vivem de uma certa serenidade de linhas e ritmos de volumes, valorizados pela variedade da côr natural dos materiais, ou da côr obtida por tratamento. Construtivamente, adoptar-se-á a construção do tipo corrente; paredes de alvenarias de tijolo ou pedra, em solução mixta com estruturas de betão; pisos de elementos pré-fabricados e cobertura de luzalite sobre peças de madeira. No mais e em detalhe, procurar-se-á cumprir a legislação em vigor, quer no que se refere à estética das edificações, cálculos de estabilidade e distribuição de águas e saneamento, a leitura do projecto esclarecerá pontos que porventura e involuntàriamente se omitiram. Os cálculos de estabilidade e o projecto de saneamento será posteriormente submetido à apreciação da Exma. Câmara, em aditamento ao projecto.

Porto, 4 de Novembro de 1953.



3

MARA MUNICIPAL DO PORTO

1.ª DIRECÇÃO – 1.ª REPARTIÇÃO – URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES

PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 8.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VALIDA POR UM ANO)

Construir predio

A. S. ALINHAMENTO: O actual

NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL

Zona a expropriar

elimento deste planta não implica qualquer compromisso quanto a obra que vier a ser requerida ou à concessão da respectiva licença.

OBRA QUE SE PROJECTA DEVE SER IMPLANTADA COM RIGOR E A CARMIM

10051 FL. 286 Porto, 13 de Junho de 1955

36 8607

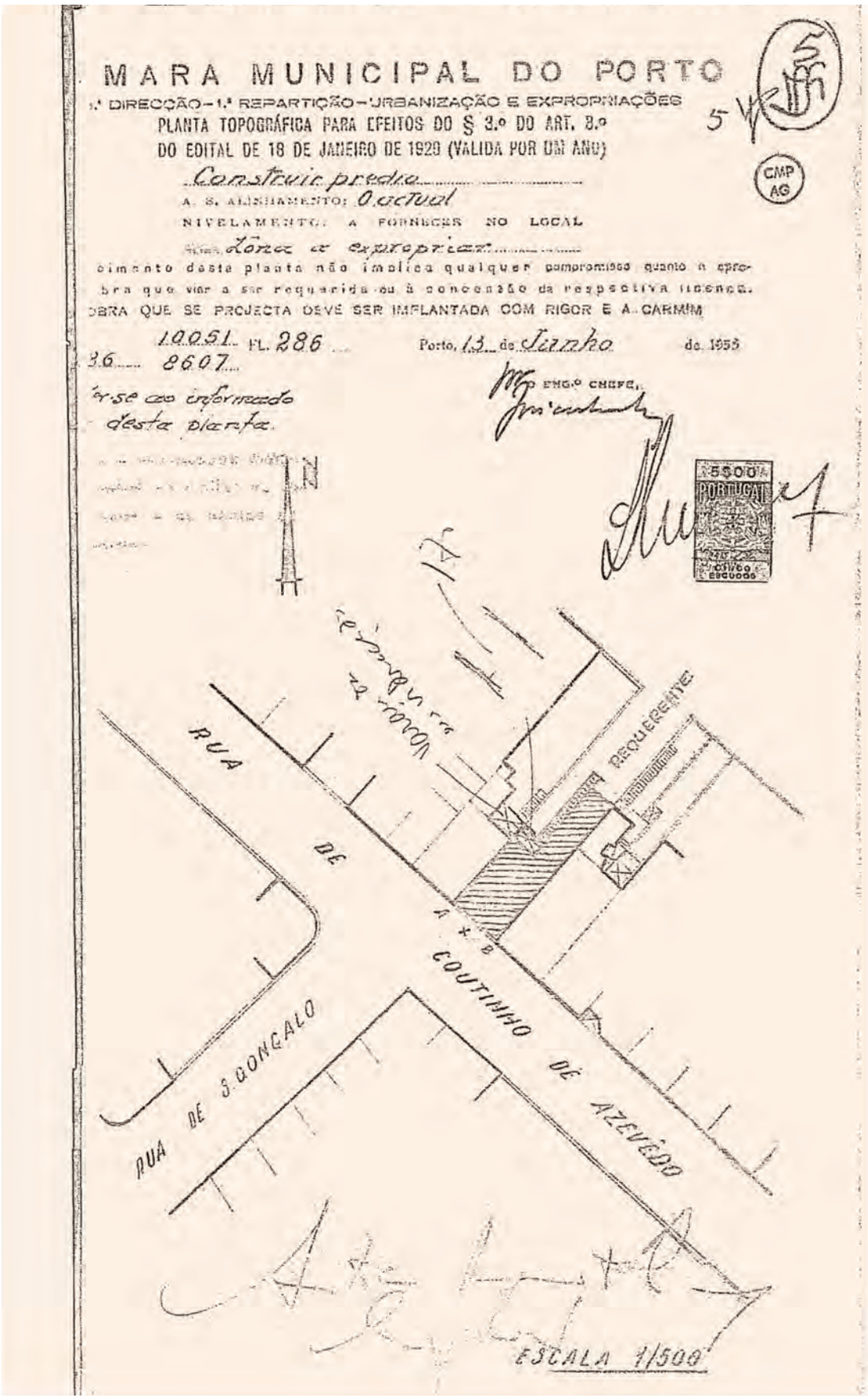
O ENG.º CHEFE,

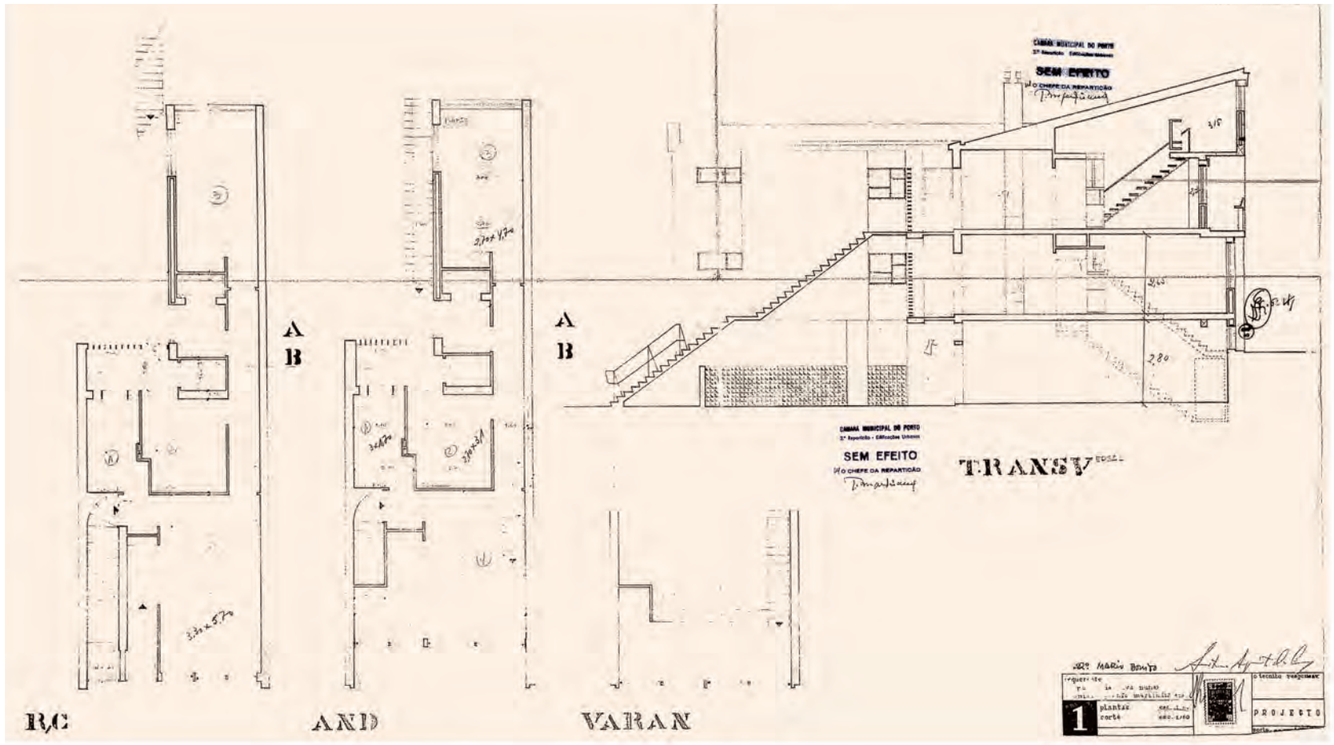
5 W

CMP AG

5$00 PORTUGAL CINCO ESCUDOS

Dou-se ao interessado desta planta.





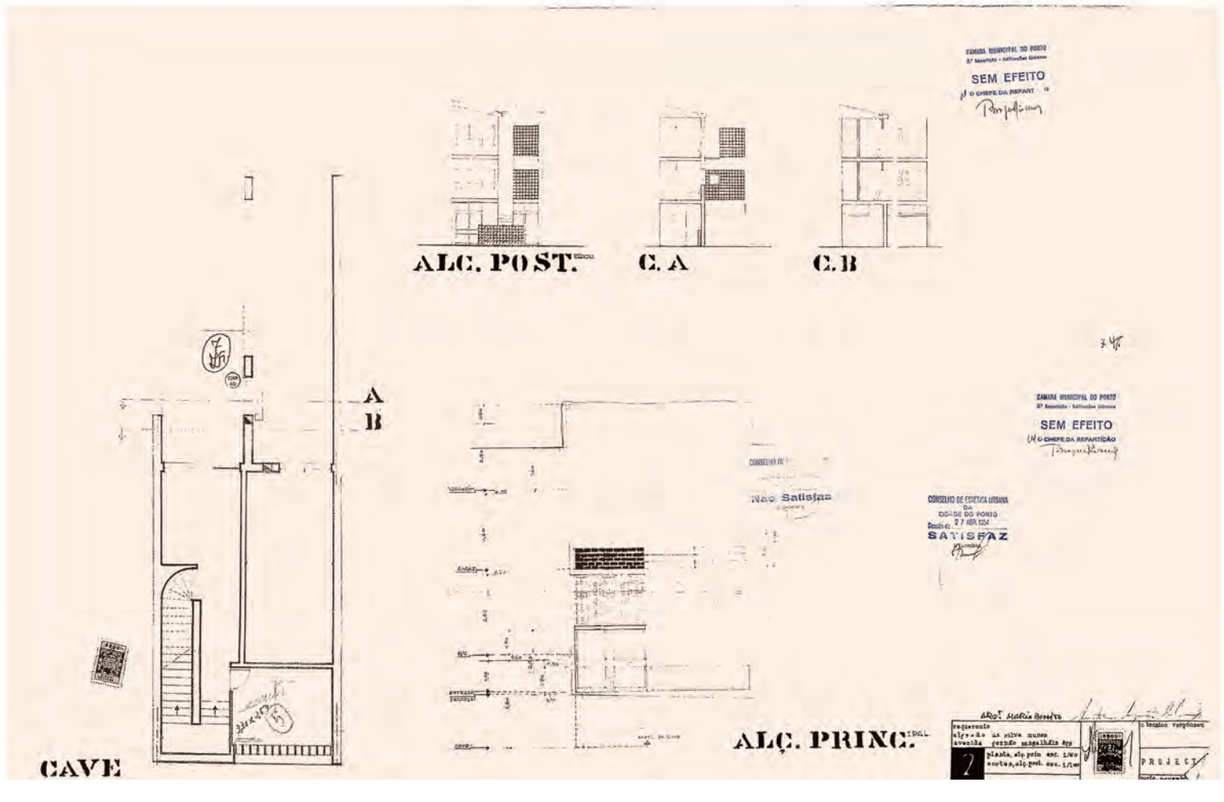
1/200

5

1/200; 1/400

6

5 - Projecto
Data: Novembro 1953
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: s/ efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



6 - Projecto
Data: Novembro 1953
Escala original: 1/50, 1/100
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: s/ efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

CMP AG

8

C. M. P. [illegible]
D.S.C.C. 1ª Repartição (Gabinete)
Requerimento n.º 6537
Registado em 26 ABR 1954

Junte-se ao respectivo processo
Porto, 27 ABR 1954 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

Exmo. Senhor Presidente da

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

ALFREDO DA SILVA NUNES, morador na Avenida de Fernão de Magalhães nº. 879 submeteu à apreciação da Exma. Câmara de que V.Exa. é mui digno Presidente, um projecto de construção de uma moradia na Rua Coutinho de Azevedo, desta cidade, que ficou registado sob o nº. 3720/54. Foi, porém, informado que o andamento do projecto se encontra esperado, porque a sua cércea ultrapassa em cerca de 1,00 m. a altura dos prédios confinantes. Dá-se porém o caso que, nem a largura da referida Rua contraria a cércea prevista (na base dos Regulamentos em vigor), nem para a referida artéria há qualquer previsão camarária de limites de cércea. Por outro lado, e como se verifica no esquema de cérceas que se junta a este requerimento, não se desenha no local nenhuma uniformidade de alturas; tampouco, e como às vezes é aconselhável em ruas declivosas como a referida, nenhum sistema de variações em degraus segundo traçado proporcional. Consequentemente, e porque assim convinha à solução arquitectónica (funcional e plástica) da edificação, procuraram os autores do projecto obter, no que respeita à cércea nas suas relações com as confinantes, uma pequena variação de 1,00 m. que em realidade se dilui por efeito de perspectiva obtida do ponto de vista real e também por efeito do sistema de cobertura que, ao contrário dos casas

ARQUIVO GERAL
31 JAN 1955
ENTRADA

Porto, 21 de abril 1954

7

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2ª Repartição - Edificações Urbanas
27 ABR. 1954
REGISTADO

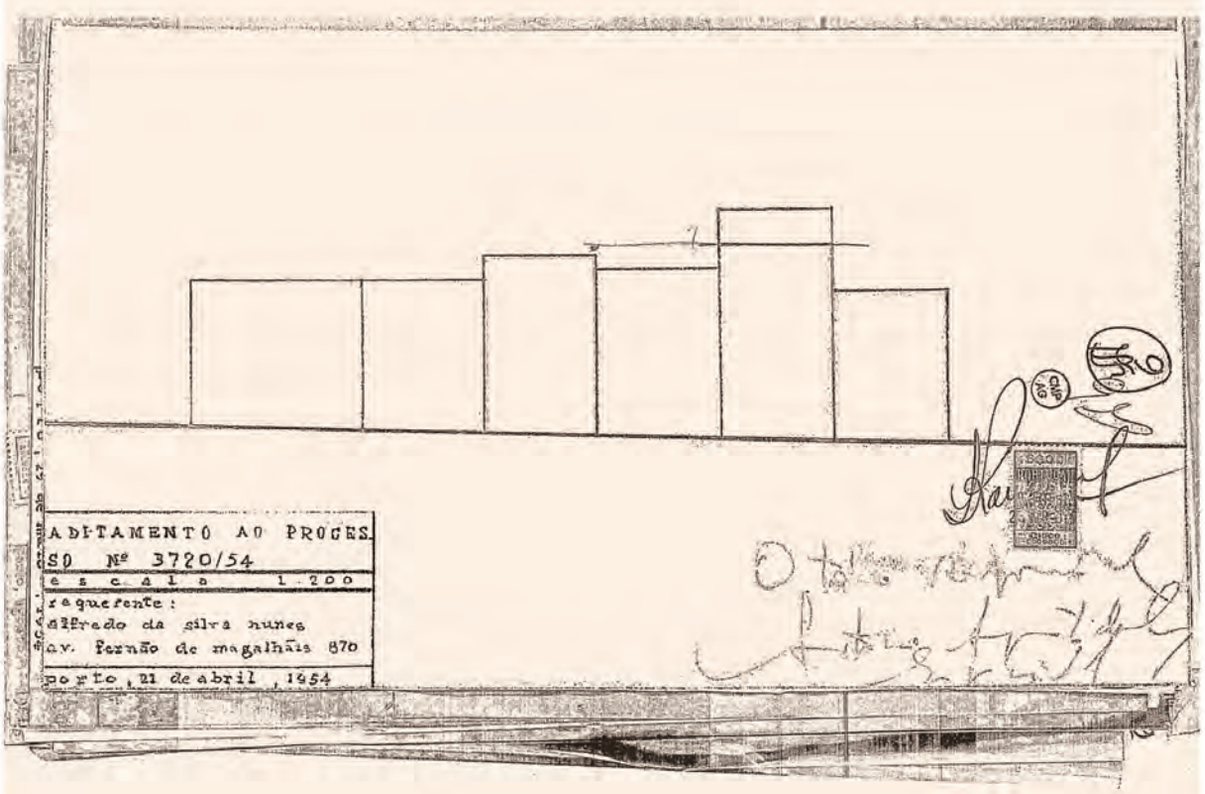
existentes vêm buscar no alinhamento da fachada o seu cume mais elevado.

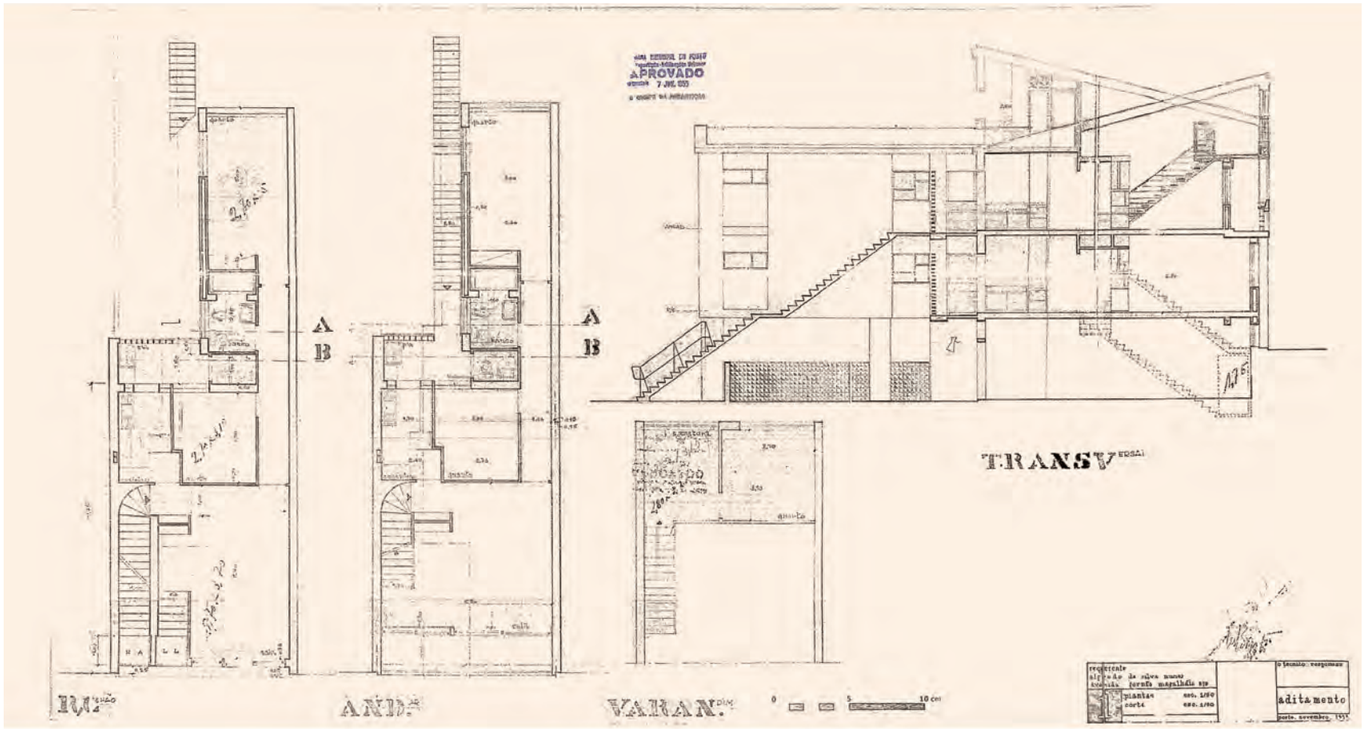
Crêm pois os autores do projecto que as observações que motivaram a espera do processo não atingem a gravidade que em geometral parece de recear, nem tampouco, por não ser caso na referida artéria, compensa (se aceite o critério das referidas observações) os prejuizos que em programa e em tentativa de solução "duplex" podem advir para as incidências de ordem funcional e estéticas.

Vimos, pois, respeitosamente requerer a V.Exa. que estas nossas objecções sejam tomadas em linha de conta, e que, o processo liberto das observações que o mantêm esperado, venha a ter andamento.

E. D.

Porto, de Abril de 1954.


ADITAMENTO AO PROCES
SO Nº 3720/54
escala 1.200
requerente:
alfredo da silva nunes
av. fernão de magalhães 870
porto, 21 de abril, 1954



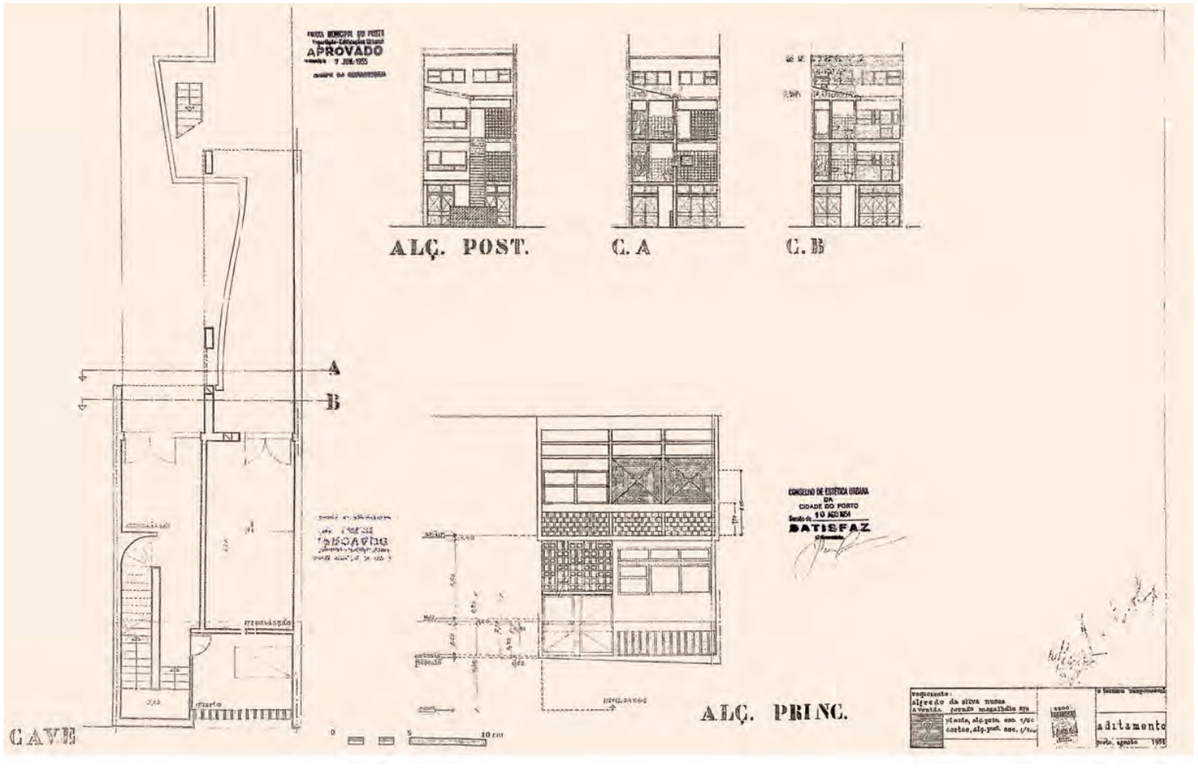
1/200

9

1/200; 1/400

10

9 - Aditamento
Data: Agosto 1954
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: aprovado a 7 de Junho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



10 - Aditamento
Data: Agosto 1954
Escala original : 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: aprovado a 7 de Junho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1/200; 1/400

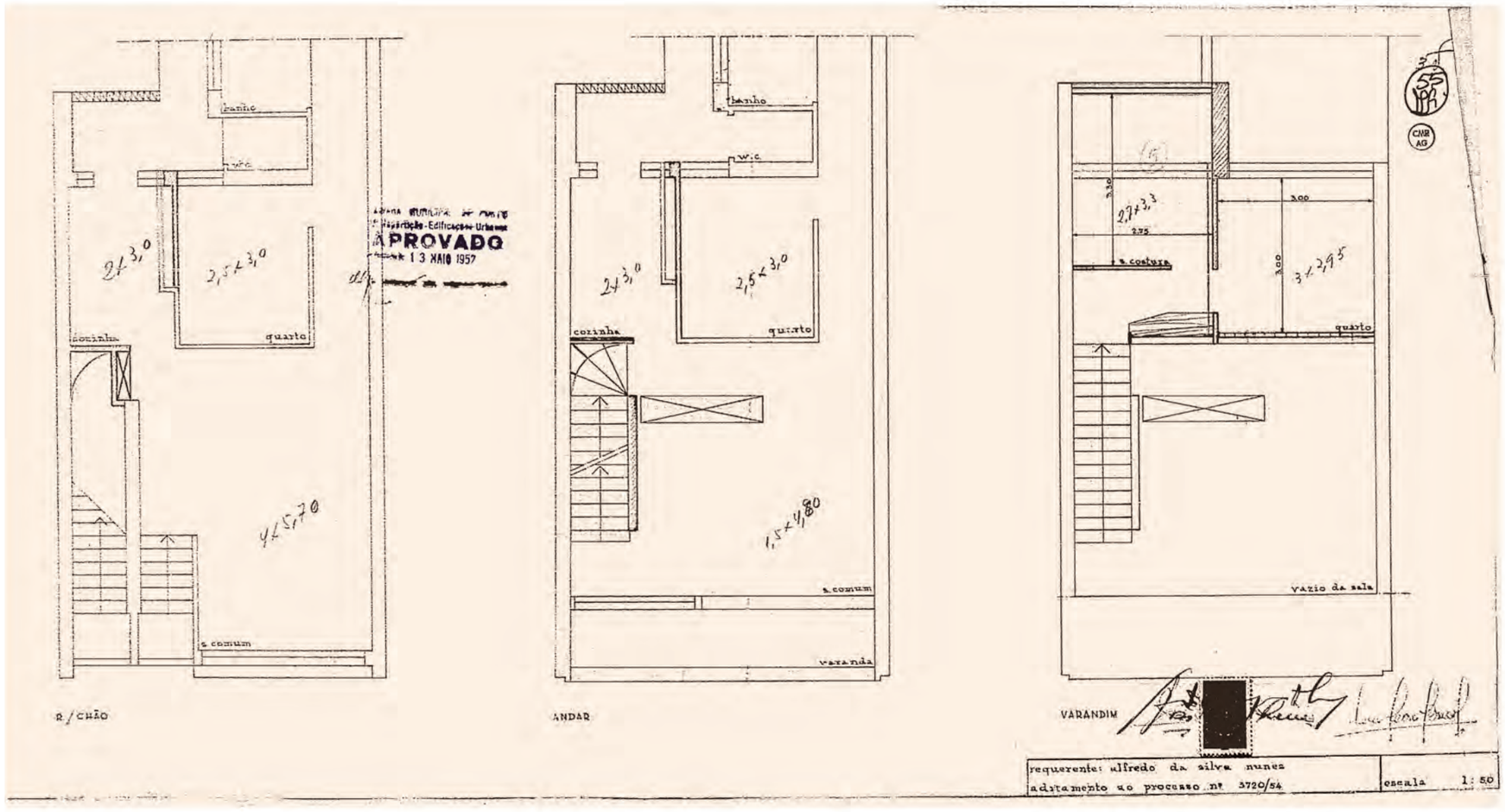
11

11 - Aditamento
Data: Agosto 1954
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: aprovado a 7 de Junho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1/20; 1/200

12

12 - s/ titulo
Data: Agosto 1954
Escala original: 1/10; 1200
Assinado: Técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 7 de Junho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



1/100

13

13 - s/ titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Técnico responsável: Fernando Bonito
Observações: aprovado a 13 de Maio 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1954/57

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR E COMÉRCIO

Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	R. do Bonfim nº 410 e R. António Carneiro nº 441 a 467 Porto
Cliente:	Alfredo António Campos Moreira
Planta topográfica:	8 de Março 1954 (1º processo – anteprojecto)
Licenciamento:	Requerimento nº 11 278 de19 Julho de 1954 (anteprojecto)
	Licença nº 503 de 18 Agosto de 1955
	Requerimento nº 14 200 de 14 de Setembro 1954 (apresentação de apreciação estética as cérceas dos edifícios confinantes)
	«satisfaz» pela Comissão de estética a 15 de Setembro 1954
Aditamentos:	Requerimento nº 9 675 de 23 de Maio 1955 (projecto)
	«satisfaz» pela Comissão de estética a 31 de Maio 1955; aprovado a 21 Julho de 1955
	Requerimento nº 9 502 de 30 de Maio 1955 (apresentação de apreciação estética as cérceas dos edifícios confinantes)
	«satisfaz» pela Comissão de estética a 31 de Maio 1955; aprovado a 21 Julho de 1955
	Requerimento nº 13 322 de 8 de Agosto 1955 (planta do 3º piso)
	Requerimento nº 19 018 de 16 de Novembro 1956 (substituição de telhado por terraço)
	«satisfaz» pela Comissão de estética a 25 de Janeiro 1957; aprovado a 18 de Março 1957
	Requerimento nº 9 808 de 12 de Junho 1957 - desenhos s/efeito
	(aprovado 4 Setembro 1957; Licença nº 201/adit 6 Setembro 1957)
	Requerimento nº 11 984 de 23 de Julho 1957 - desenhos s/efeito
	Requerimento nº 13 503 de 21 de Agosto 1957
	aprovado 4 Setembro 1957; Licença nº 201/adit 6 Setembro 1957
Técnico responsável:	Eng. Fernando Ferreira Bonito; colaborador: Augusto Amaral
	João Silva Lino (também assina a partir de 1957)

Ocupação de edifício: Outubro 1957

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:

Acta de 15 de Setembro 1954; p. 90 e 90 verso; cota BG-6
Processo nº 11 278: «Satisfaz com a condição da cornija a sul do edifício do lado da rua António Carneiro concordar na altura com a do prédio contiguo mais a sul»
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário e relator Bernardino Ramalhete
vogal: Arq. Manuel Ferreira Domingos Júnior

Acta de 31 de Maio 1955; cota BG-7
Processo nº 11 278: «Satisfaz em princípio, devendo porém, voltar a este Conselho quando de apresentação do projecto definitivo em tela, dada a deficiência do desenho apresentado.»
Presidente: Guilherme Bonfim Barreiros; secretário João de Mesquita, vogal: Arq. Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho de Almeida Eça, Bernardino Ramalhete
relator Bnardino Bastos Fabião

Processo constituído: uma capa com folhas numeradas de 1 a 155

Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento: Requerimento nº 11 278 de 19 Julho de 1954 (anteprojecto)
1 – Requerimento
2 – Memória descritiva
3 – Fotografias do existente
4 – Planta topográfica
5 e 10 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Esclarecimento: Requerimento nº 14 200 de 14 de Setembro 1954
11 - Requerimento
12 – Desenho: esquema de cérceas

Aditamento: Requerimento nº 9 675 de 23 de Maio 1955 (projecto)
13 a 17 – Desenhos: plantas, alçados e cortes
18 – Desenho de estruturas

Aditamento: Requerimento nº 19 018 de 16 de Novembro 1956
19 – Requerimento
20 – Memória descritiva (anexada: 19 de Janeiro 1957)
21 e 22 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 9 808 de 12 de Junho 1957
23 – Requerimento
24 – Memória descritiva
25– Desenho: plantas (anexado: 23 de Julho 1957)

V1 CMP AG 147.

C. M. P. DEPARTAMENTO
D.S.C.O. Reg.to (Contr.)
Registo n.º 11278
Registado em 19 JUL 1954

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
E AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Porto 21 JUL 1955
O Presidente [illegible]

Exmo Snr.

Presidente da Câmara Municipal do

PORTO LICENÇA N.º 503

de 18 de Agosto de 1955

Alfredo António Campos Moreira, morador na Rua do Bonfim nº 414, desta cidade, desejando construir naquele seu terreno um imóvel de habitação e de instalações comerciais que formará gaveto para as Ruas do Bonfim e António Carneiro, vem apresentar o respectivo ante-projecto e declara que os aditamentos poderão ser assinados pelo seu técnico autor do projecto. Aguardando que V.Excia. se digne de ordenar o andamento deste ante-projecto para que o projecto seja depois submetido à final aprovação, respeitosamente requere e

E.R.D.

Alfredo António Campos Moreira

Anexo: Termo de responsabilidade
Memória descritiva-triplicado
Planta topográfica -triplicado - 1 copia selada
Plantas - triplicado - 1 copia selada
Alçados - triplicado - 1 copia selada
Corte - triplicado - 1 copia selada
Existente - triplicado - 1 copia selada

- 2 DEZ 1960
ENTRADA

MEMÓRIA DESCRITIVA

O imóvel que o Exmo Snr. Alfredo António Campos Moreira pretende construir na R. do Bonfim nº 414, no gaveto com a R. de Antonio Carneiro, destina-se a receber estabelecimentos comerciais e garagem no rez-do-chão e habitações nos andares.

Tratando-se de um edificio de gaveto e considerando-se a existencia de uma edificação, onde actualmente funcionam dois estabelecimentos comerciais e uma habitação, da obra constam essencialmente os seguintes trabalhos:

a)- Embelezamento dos actuais estabelecimentos comerciais, tanto em fachada como em planta, prevendo-se a criação de mais um estabelecimento com acesso pela R. António Carneiro.

b)- A demolição do actual andar para reconstrução e aumento de dois andares.

c)- Ocupação total do terreno que medeia entre a edificação actual e a vizinha construção na R. de António Carneiro, por instalações destinadas a garagem no rez-do-chão e dois andares com uma habitação em cada.

Deste programa se deduz que o imóvel será formado por dois edificios distintos embora, aparentemente, se obtenha um só conjunto. Pode assim verificar-se que o alçado à ilharga de R. de Antonio Carneiro apresenta cornijas a

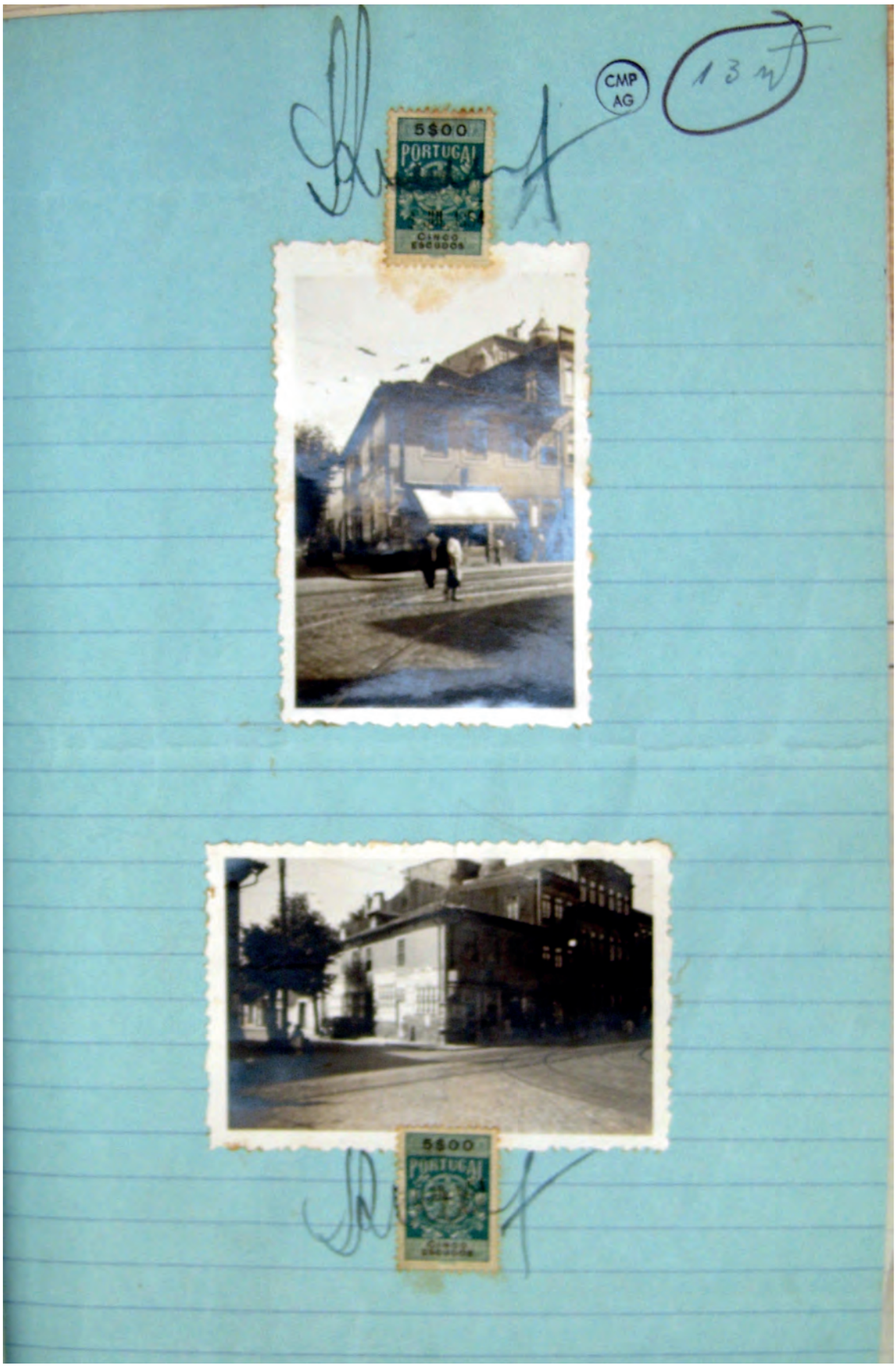
alturas diferentes, que correspondem ao preceituado pelos Serviços da Câmara no que respeita a cérceas e sua variação em relação à posição de gaveto e larguras de arruamentos que formam este gaveto.

Do ponto de vista estética e seu tratamento, verifica-se que o problema se solucionou, em linhas gerais pelo uso de motivos e temas funcionais e arquitectónicos que se repetem nestas duas construções e pela sua ligação por um pano vertical constituido por elementos de grelha pré-fabricados. Deste modo se obteve a unidade e o equilíbrio necessários à valorização urbana do local.

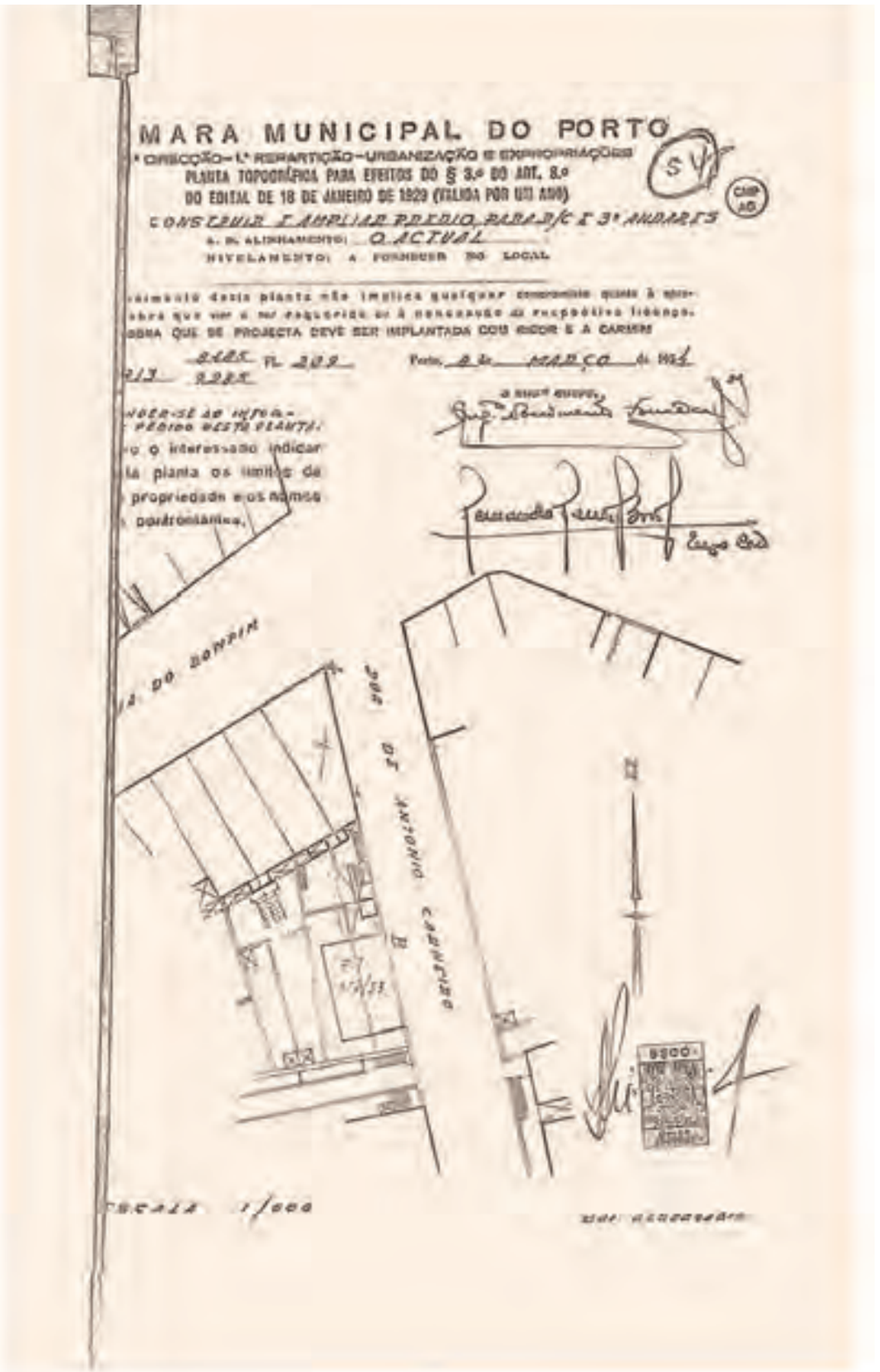
Encarando mais detalhadamente o programa das habitações, verificar-se-á a existência de dois tipos de habitação;

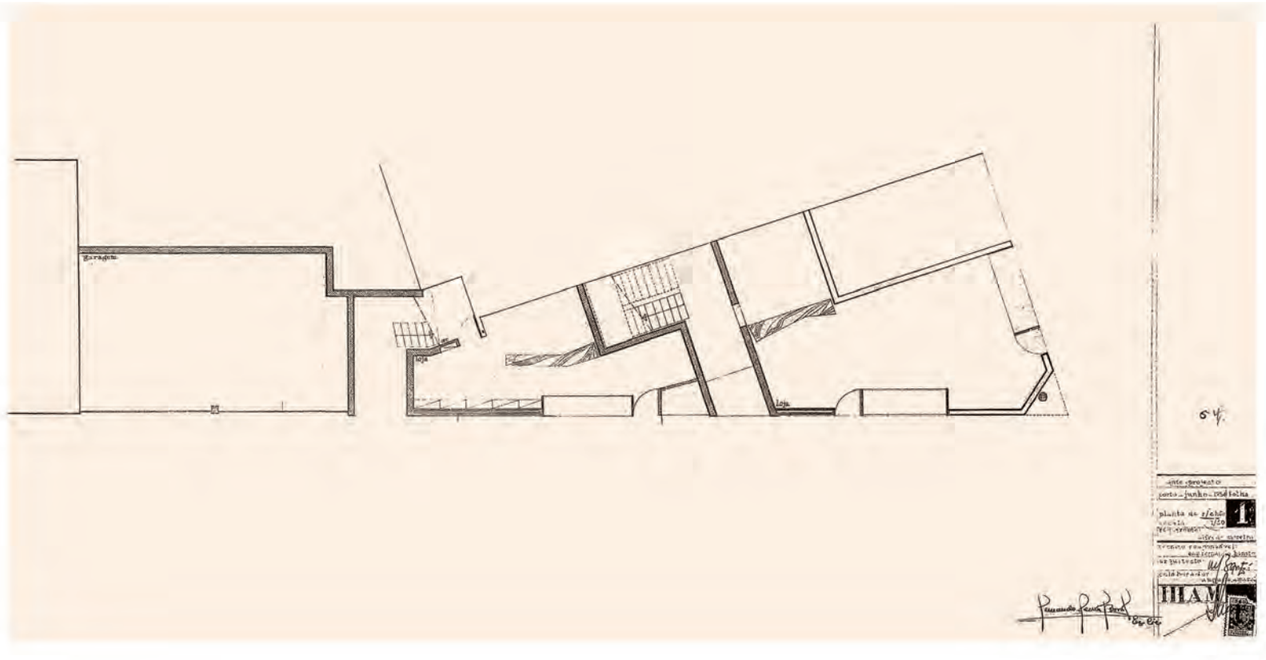
- um formado por 2 quartos, sala comum, cosinha e banho,
- e outro mais complexo, em que o número de quartos se amplia para quatro e os serviços de recepção se completam com a existencia de uma sala de receber (exercitório). Estes programas repetir-se-ão em todos os andares destinados às habitações, permanecendo o espaço do rez-do-chão utilizável para estabelecimentos comerciais, garagem e acessos aos andares, como conta do projecto.

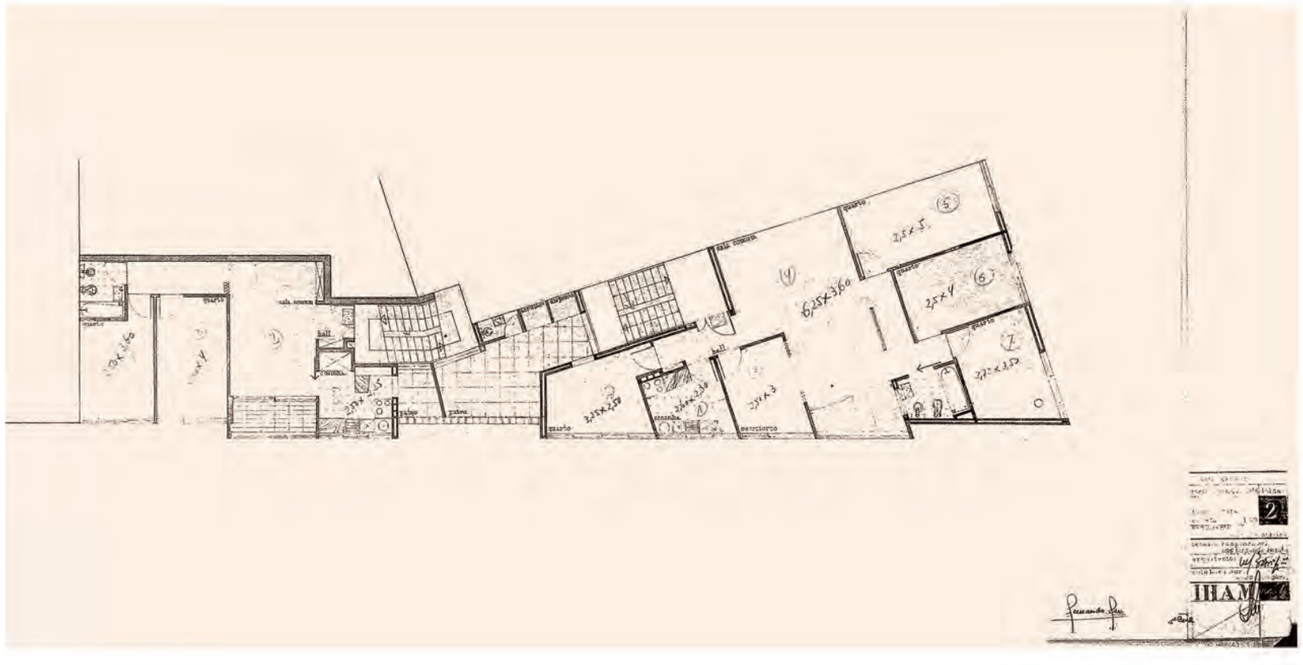
Construtivamente, a edificação será executada em estrutura de betão (pilares, vigas e lages aligeira-



3


MARA MUNICIPAL DO PORTO
DIRECÇÃO — 1ª REPARTIÇÃO — URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES
PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 8.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VALIDA POR UM ANO)
CONSTRUIR E AMPLIAR PREDIO PARA R/C E 3 ANDARES
A. DE ALINHAMENTO: O ACTUAL
NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL
Porto, 8 de MARÇO de 1934
HOUVE-SE AO NORTE-
PRÉDIO OESTE DESTE
O interessado indicar
na planta os limites da
propriedade e os nomes
confrontantes.
R. DO BONJIN
R. DE SANTO ANTONIO
ESCALA 1/1000





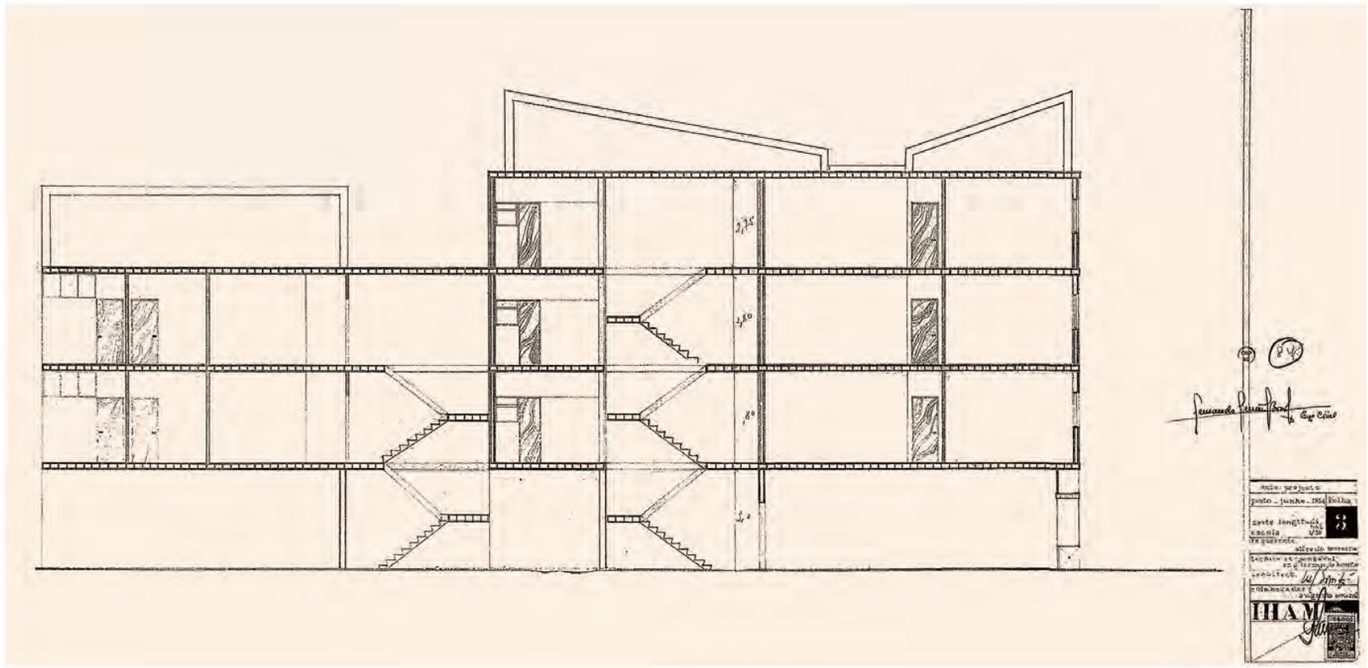
1/200

5

1/200

6

5 e 6 - IHAM Ante-projecto
Data: Junho 1954
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



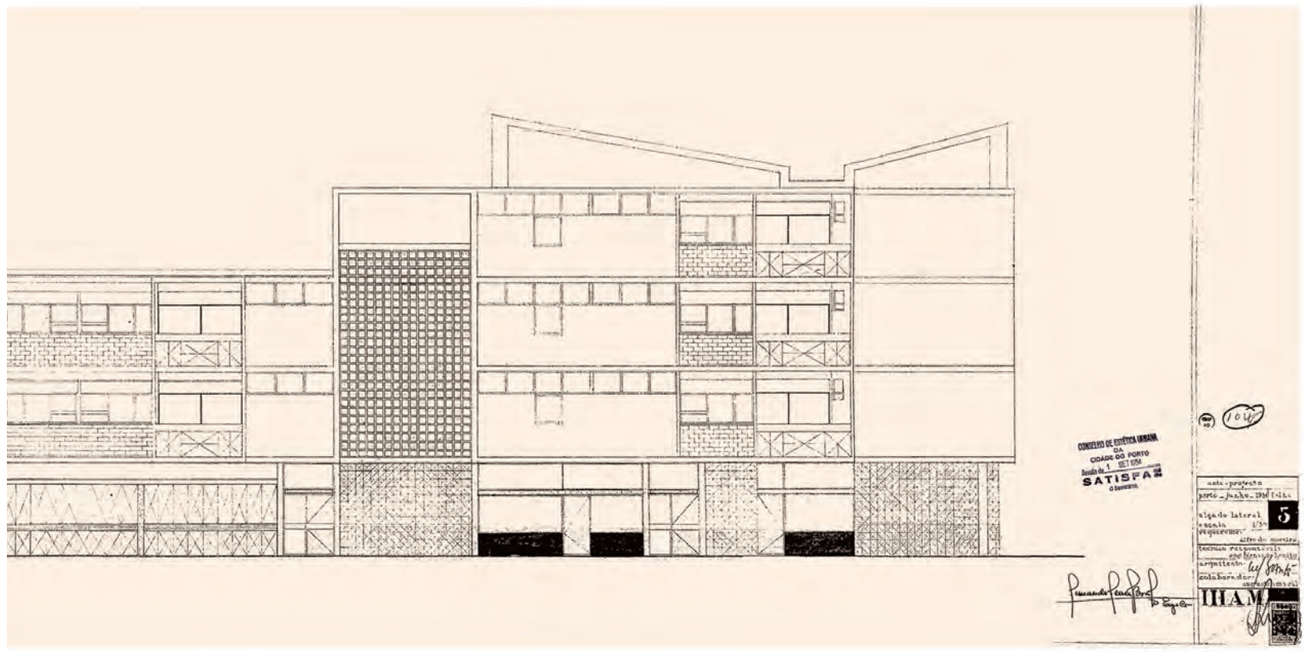
1/200

7

1/200

8

7 e 8 - IHAM Ante-projecto
Data: Junho 1954
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

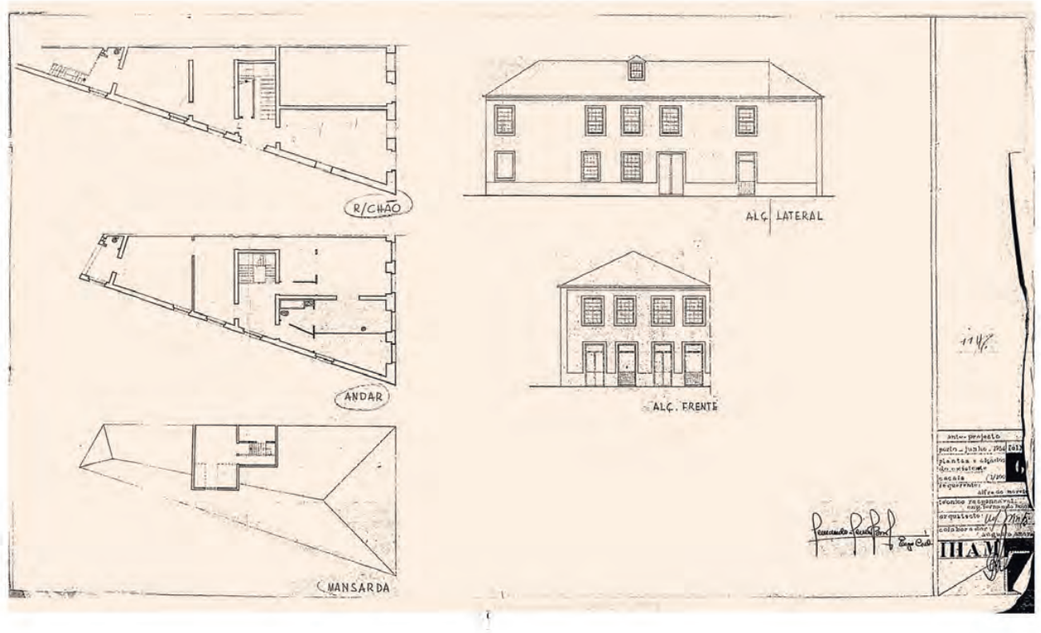


1/200

9

1/200

10



9 - IHAM Ante-projecto
Data: Junho 1954
Escala original : 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

10 - IHAM Ante-projecto
Data: Junho 1954
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

Junte-se ao respectivo processo
Porto, 15 SET 1954 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços
Pelo DIRECTOR

IMPOSTO DO SELO 5$00

14 v

CMP AG

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Repartição (Central)
Requer.to n.º 14200
Registado em 14. SET. 1954

Exmº. Snr.

PRESIDENTE DA CAMARA MUNICIPAL DO

P O R T O

ALFREDO ANTONIO CAMPOS MOREIRA, residente na Rua do Bonfim nº 414, desta cidade, tendo submetido à apreciação da Exmª. Câmara o projecto de ampliação da sua casa, que ficou registado sob o nº. 1278 e tendo-lhe sido pedido para efeitos de apreciação estética as cérceas dos edifícios confinantes, vem satisfazer este pedido e requerer que o projecto, ora esperado, venha a ter andamento.

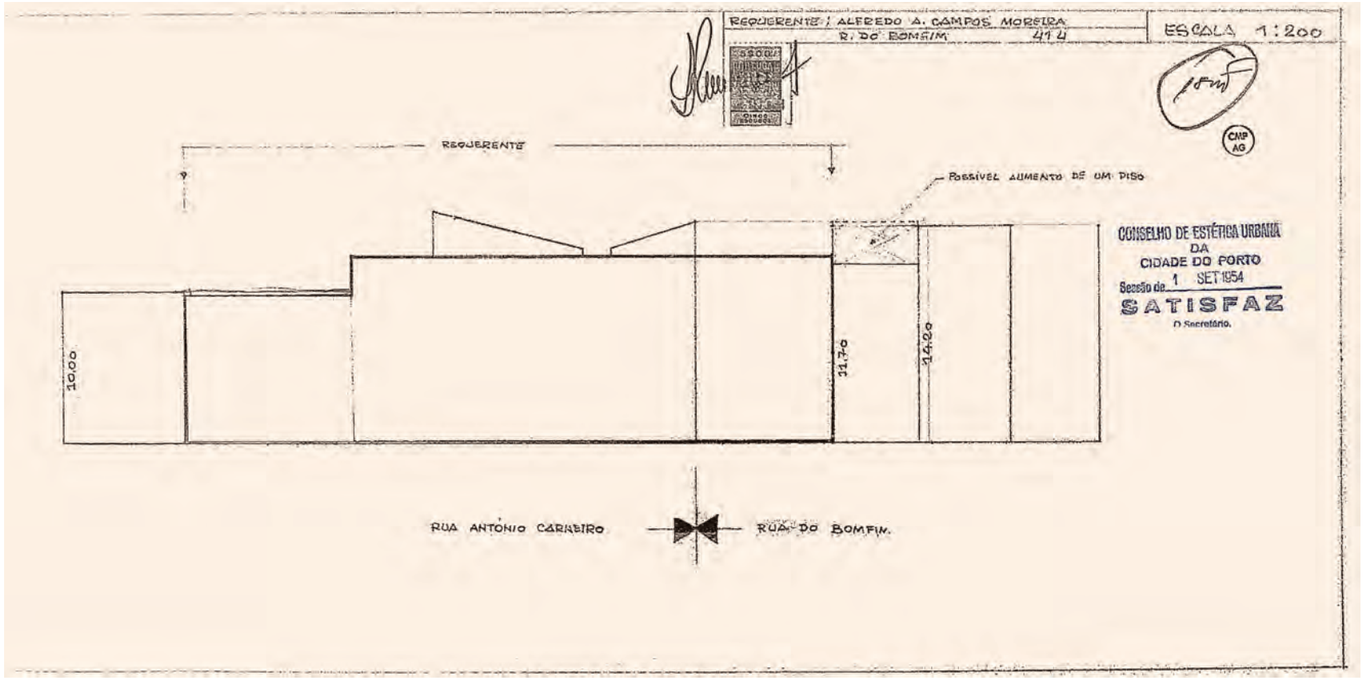
Porto, 12 de Setembro de 1954

Alfredo Antonio Campos Moreira

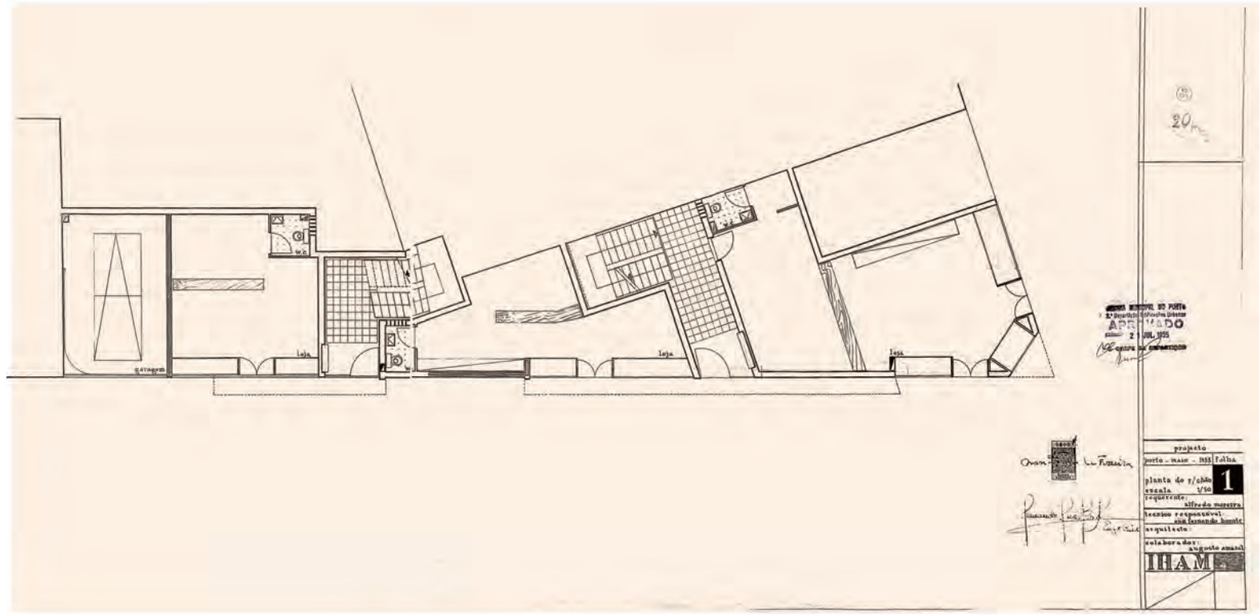
C. M. P.
ARQUIVO GERAL
- 2 DEZ 1960
ENTRADA

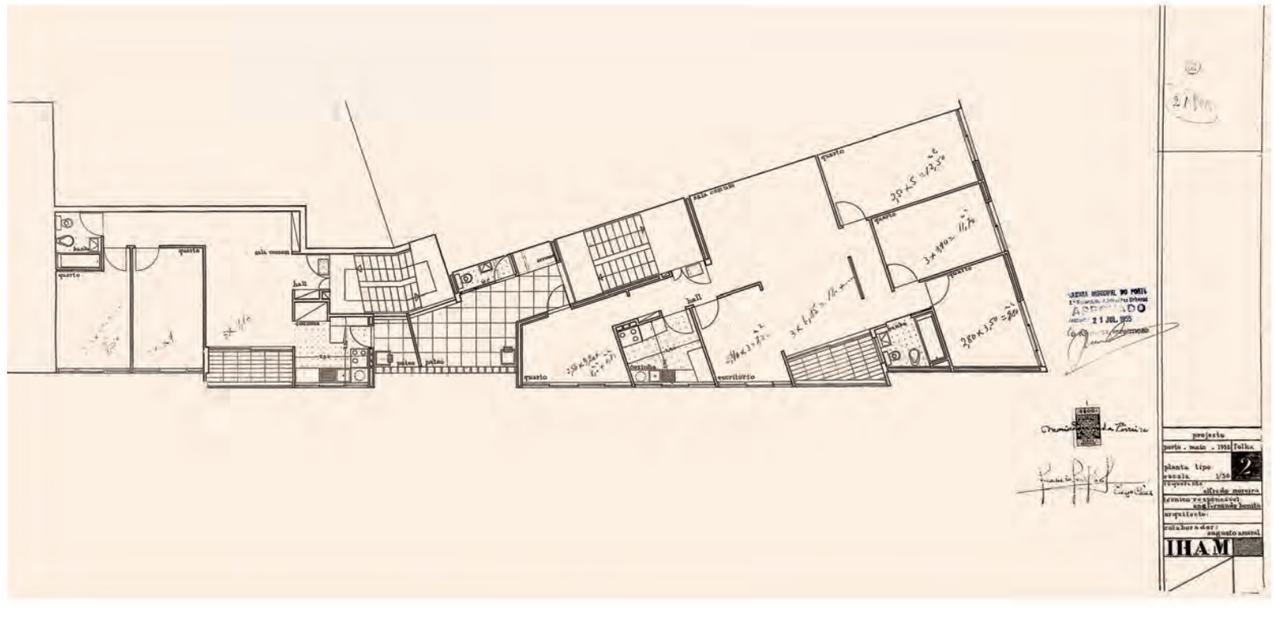
1/200

12



12 - s/ titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela





1/200

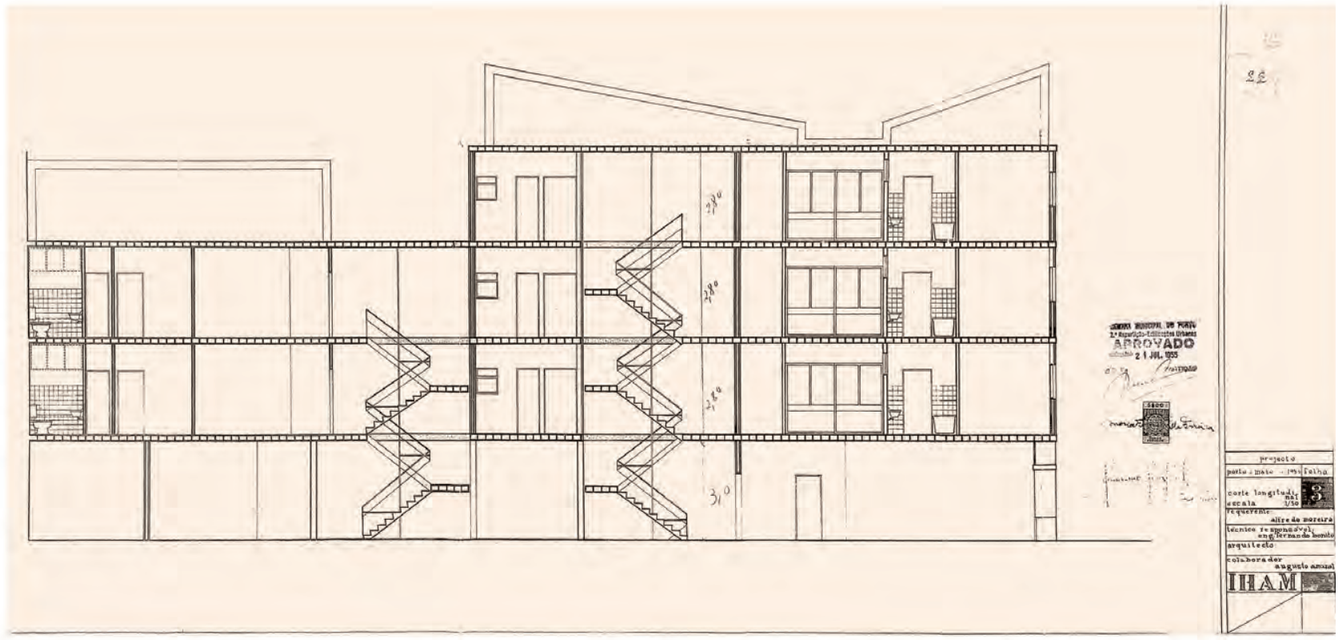
13

1/200

14

13 e 14 - IHAM Projecto
Data: Maio 1955
Escala original : 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: aprovado a 21 de Julho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR E COMÉRCIO
Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto
195



1/200

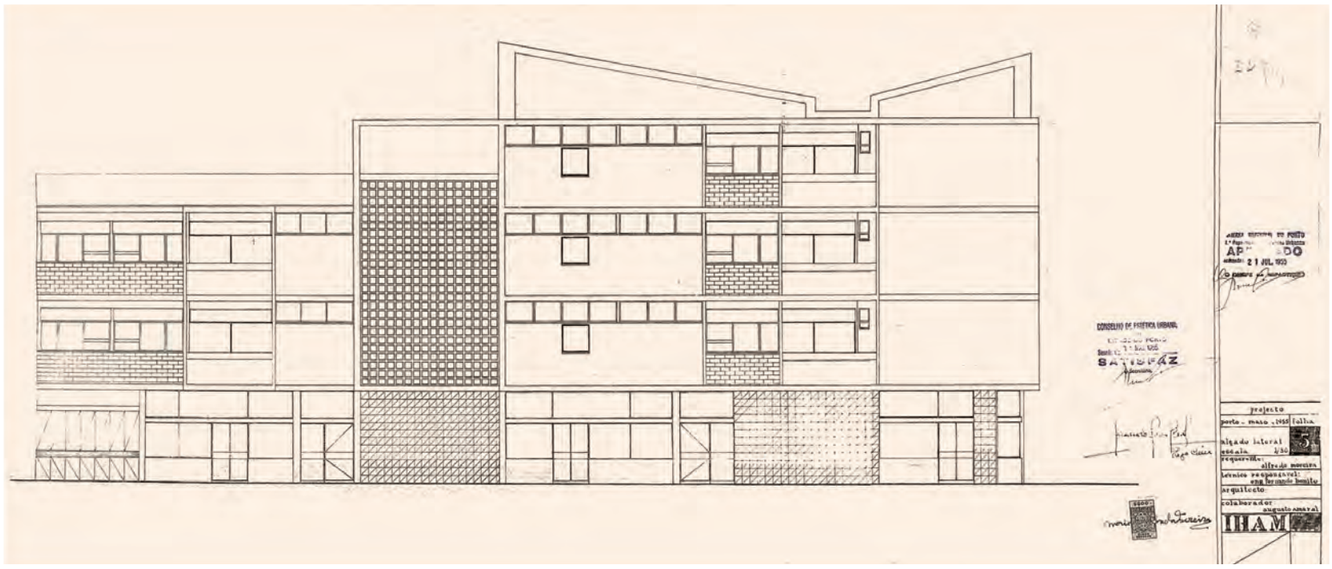
15

1/200

16

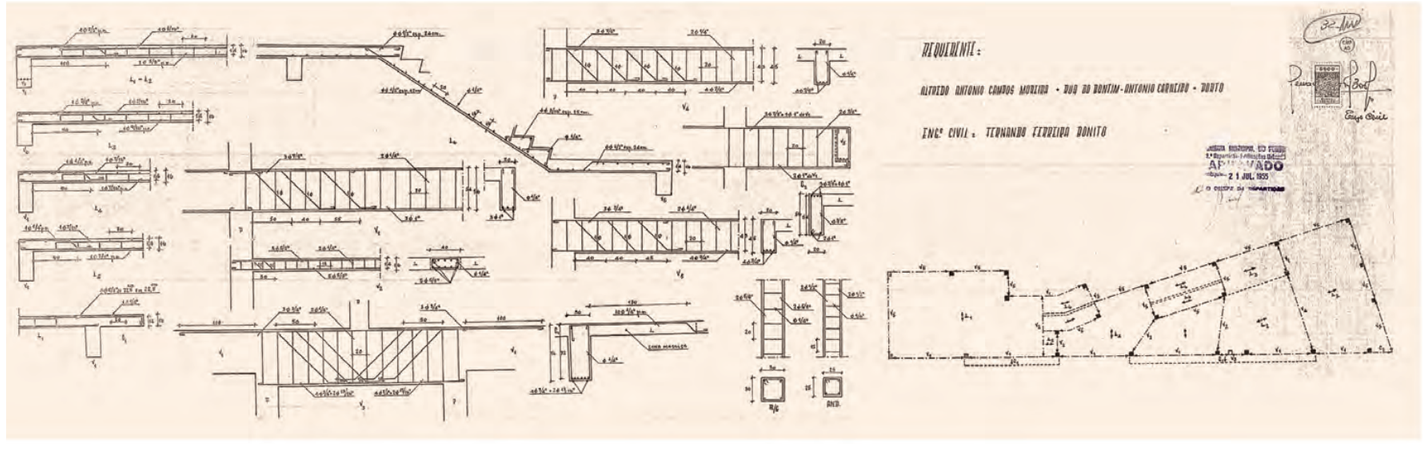
15 e 16 - IHAM Projecto
Data: Maio 1955
Escala original : 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: aprovado a 21 de Julho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR E COMÉRCIO
Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467, Porto



1/200

17

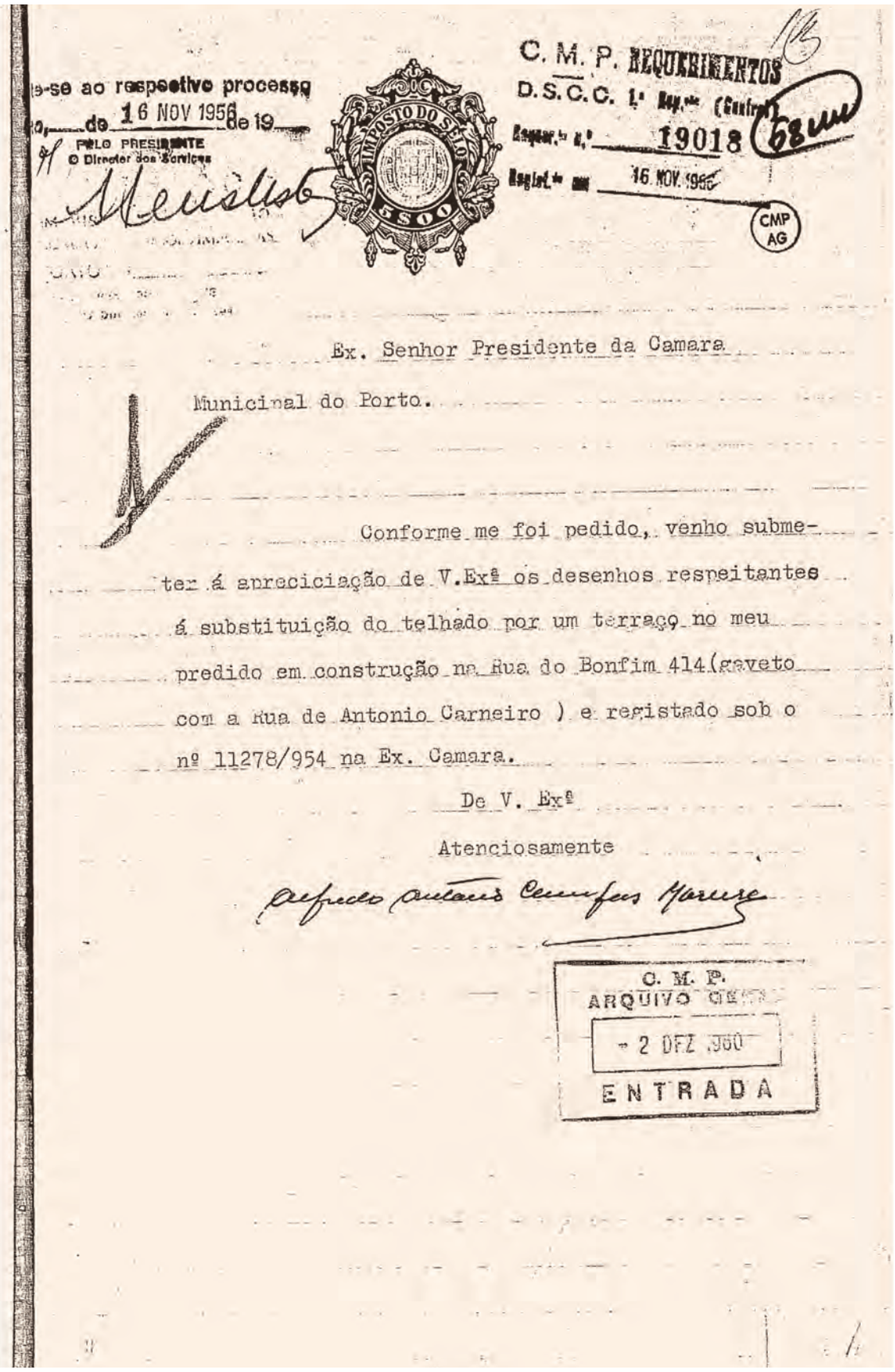


1/200

18

17- IHAM Projecto
Data: Maio 1955
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: aprovado a 21 de Julho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

18- IHAM Projecto
Data: Maio 1955
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
colaborador: Augusto Amaral
Observações: aprovado a 21 de Julho 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



se-se ao respectivo processo
do 16 NOV 1956 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

IMPOSTO DO SELO 5$00

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1ª Rep.ção (Central)
Registo n.º 19018
Registado em 16 NOV. 1956
CMP AG

Ex. Senhor Presidente da Camara

Municipal do Porto.

Conforme me foi pedido, venho submeter á apreciação de V.Exª os desenhos respeitantes á substituição do telhado por um terraço no meu predido em construção na Rua do Bonfim 414 (gaveto com a Rua de Antonio Carneiro) e registado sob o nº 11278/954 na Ex. Camara.

De V. Exª

Atenciosamente

Alfredo Antunes Cerqueira Moreira

C. M. P.
ARQUIVO GE
- 2 DEZ 1960
ENTRADA

APROVADO
18 MAR. 1957
CMP AG

A alteração que em aditamento se propõe, à obra que o Snr. ALFREDO ANTÓNIO CAMPOS MOREIRA, está a executar na Rua do Bonfim nº 414, desta cidade, resume-se à substituição da cobertura em telhado por uma em terraço de elementos de tejolo armado. A simplicidade da obra, dado que implica apenas cuidados de execução nos trabalhos normalmente da responsabilidade do construtor e do técnico autor do projecto, não fornece grande matéria de explanação descritiva, razão por que, em nossa opinião a julgamos dispensável.

Assim:

a) - O telhado será substituido por um terraço visitável, privativo do último andar.

b) - O acesso a este terraço far-se-á por uma escada exterior que se inicia no logradouro do último andar.

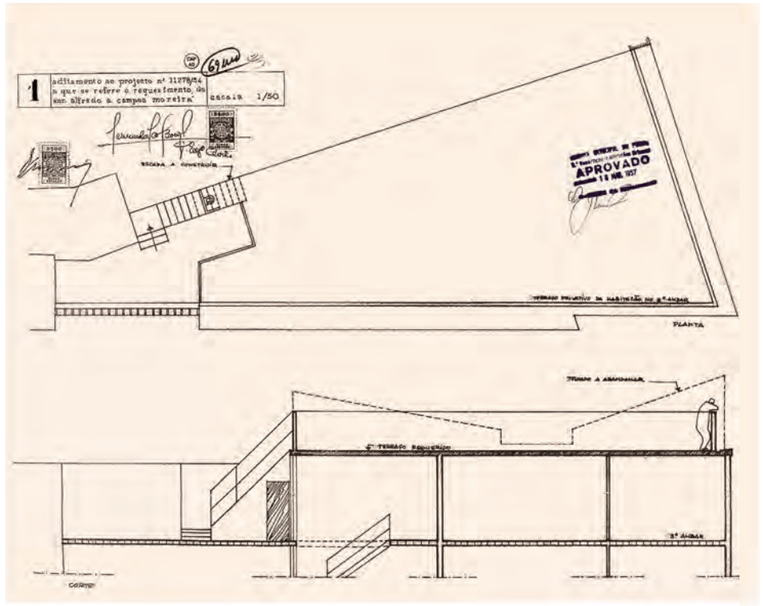
c) - O terraço será bordejado por um resguardo de protecção como é habitual em terraços visitáveis.

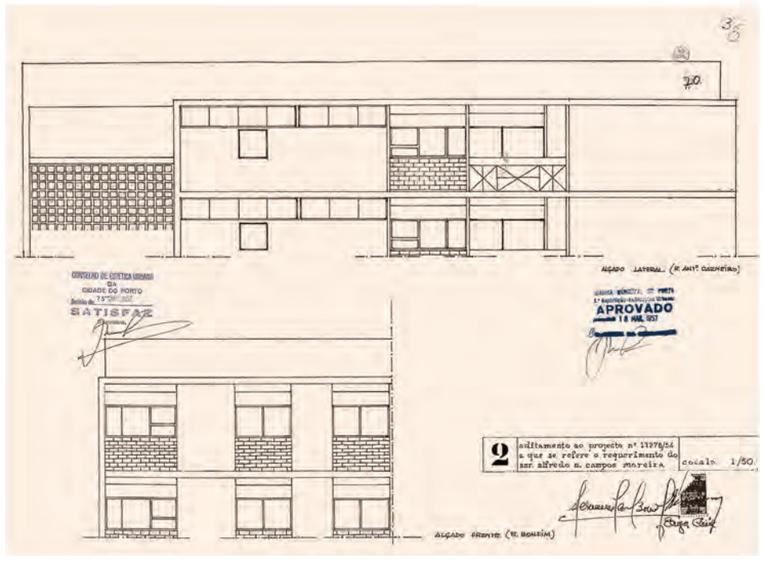
d) - O terraço será constituido por elementos de tijolo armado, integrados nos cálculos e na distribuição da estrutura existente.

e) - O terraço será impermeabilizado com telas e produtos adequados do tipo R.A.L. ou ELASTOBITE.

f) - A escada de acesso será também de betão armado e terá uma grade e corrimão de tubo de ferro para pintar.

g) - A guarda ou resguardo que bordeja o terraço será de tijolo de 15. Os panos de tijolo não excederão os cinco metros de vão, e serão travados por prumos verticais de betão armado que assentarão e amarrarão aos pilares existentes. Uma cinta-chapim esten-





1/200

21

1/200

22

21 e 22 - s/ titulo
Data: s/ data
Escala original : 1/50
Assinado: Mário Bonito (arquitecto)
Observações: aprovado a 18 de Março 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

DEFERIDO
VISTA DA INFORMAÇÃO.
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
PORTO EM -4. SET. 1957
PELO PRESIDENTE
Director dos Serviços

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Secção (Urb.)
Registo n.º 9808
Registado em 12 JUN 1957

CMP AG

Exmº.Snr. Presidente da CÂMARA MUNICIPAL DO

LICENÇA N.º 201-Adº PORTO
de 6 de Setembro de 1957

ALFREDO ANTÓNIO CAMPOS MOREIRA, casado, morador na Rua do Bonfim, nº.414, desta cidade, tendo em construção um prédio de habitações, situado no cunhal formado pelas Ruas do Bonfim e de Barros Lima, prédio que resultou da demolição para nova construção do seu antigo prédio com aquele número, e cujo projecto foi submetido à apreciação da Exmª.Câmara, de que V.Exª.é mui digno presidente e nela registado sob o nº. 11278/54, vem apresentar em aditamento a este processo, as alterações que durante os trabalhos se julgou conveniente fazer, pelo que, respeitosamente roga a V.Exª.se digne de ordenar o andamento e aprovação das alterações, caso não haja impedimento para elas.

503/55

E. R. D.

Alfredo António Campos Moreira

Porto, 4 de Junho de 1957

LANÇADO NO LIVRO DE POSTURAS

ANEXO= 1 original selado e cópias.

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
- 2 DEZ 1960
ENTRADA

REGISTADO

CMP AG

2ª Repartição-Edificações Urbanas

APROVADO

Sessão de - 4 SET. 1957

MEMÓRIA DESCRITIVA

As alterações que fazem parte do aditamento relativo ao proc^{o}. registado sob o nº. 11278/54 que se refere à construção de um prédio de habitações para o Snr. Alfredo A. Campos Moreira, em construção no gaveto formado pelas ruas do Bonfim e de António Carneiro, constam essencialmente do seguinte:

a) Mudança de tabiques e portas para melhor aproveitamento do espaço interior e bem assim melhor funcionamento das instalações previstas.

b) Abertura de fresta em locais que se verificou ser possível levar a efeito.

c) Supressão de alguns armários ou pequenas divisórias em virtude de no decorrer dos trabalhos se ter verificado que certos espaços reais não correspondiam ao previsto pelo levantamento inicialmente feito.

d) Refundamento do sub-solo existente já no prédio antigo, como aproveitamento para depósitos dos estabelecimentos em r/c.

e) Aproveitamento da cobertura como terraço visitável e privativo da habitação que cobre.

f) Substituição das caixilharias exteriores na loja virada à Rua do Bonfim, que de início se não incluira no projecto.

Sendo estas as alterações levadas a efeito, deve es-

clarecer-se que nenhuma delas contende nem com o R.G.E.U. nem com o partido estético das fachadas, onde os temas plásticos se mantiveram como estava previsto no projecto inicial.

Também no que respeita ao refundamento da cave existente à data da elaboração do projecto, dada aliás por um desnível natural do terreno que na ocasião era impossível determinar a extensão, figurou-se em projecto apenas um acesso que possibilitasse o seu futuro aproveitamento tornando-se o aproveitamento da cave dependente das condições técnicas e construtivas obtidas no decorrer dos trabalhos, em virtude da incerteza de manter o sub-solo como caixa de ar ou como caves dos estabelecimentos comerciais. Verifica-se agora que este último aproveitamento pode ser feito bastando para tal executar escadas de alçapão, dado que o seu uso é apenas ocasional.

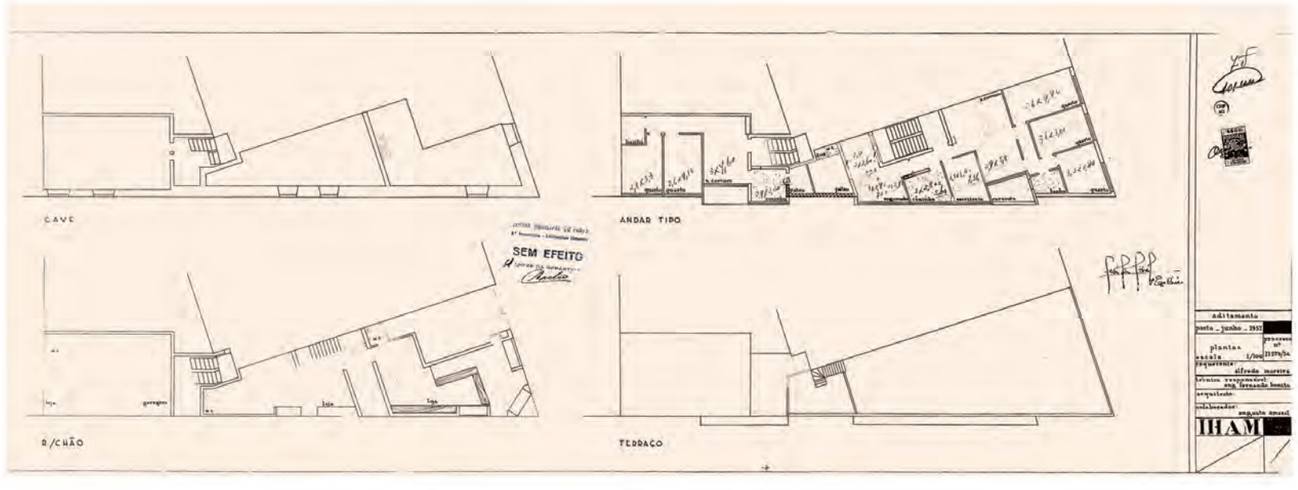
- Certas alterações incluidas no presente aditamento, foram já objecto de aditamentos submetidos à apreciação da Exma. Câmara. Todavia, os desenhos melhor esclarecerão omissões desta memória descritiva.

Porto, 5 de Junho de 1957.

(Eng. Civil)

1/400

25



25 - IHAM Aditamento
Data: Junho de 1957
Escala original: 1/100
Assinado: técnico responsável: Alfredo Moreira
colaborador: Augusto Amaral
Observações: s/ efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

1955/58

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO

Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
Cliente:	Joaquim Ferreira dos Santos
Planta topográfica:	15 de Julho 1955
Licenciamento:	Requerimento nº 18 254 de 12 de Novembro 1955
	Licença nº 175/57; 25 de Abril 1957
	Requerimento nº 3 750 de 25 de Fevereiro 1956
Aditamentos:	Requerimento nº 7 565 de 1 de Maio 1956; aditamento com desenhos datados de Abril de 1956; «satisfaz» pela comissão de estética a 7 de Agosto 1956; aprovado 17 de Março 1957
	Requerimento nº 18 329 de 6 de Agosto 1956; (plano de cérceas a confirmar solução)
	Requerimento nº 18 830 de 13 de Novembro 1956; aditamento (ângulo/gaveto)
	Requerimento nº 2 025 de 31 de Janeiro 1957; (alterações inspecção de saúde) aprovado 17 Março 1957
	Requerimento nº 6 046 de 8 de Abril 1957; aprovado 17 Março 1957; (ângulo/gaveto) Perspectiva de cunhal e Alçado
	Requerimento nº 603 de 10 de Janeiro 1958; aditamento alterações durante construção aprovado 21 Fevereiro 1958; Licença nº 35/adit 25 Fevereiro 1958
	Requerimento nº 1 762 de 27 de Janeiro 1958
	Requerimento nº 2 743 de 11 de Fevereiro 1958
Técnico responsável:	Eng. António Augusto da Cruz
Técnico estruturas:	Eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa
Ocupação de edifício:	24 de Março 1958

Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto:

Acta de 7 de Agosto 1956; p.61 verso e 62; cota BG-6

Processo nº 18 254: «Satisfaz»

Presidente: Eng. Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita

vogais: Arq. Manuel Ferreira Domingos Jr; Arq. Bernardino Carlos Varela Ramalhete

relator: Bernardino Basto Fabião

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia:

"A Comissão Municipal de Arte e Arqueologia depois de examinar o processo é de parecer que satisfaz, em princípio, devendo contudo procurar-se definir melhor a transição do gaveto inferior para a parte superior, aproximando-a o mais possível da do gaveto fronteiro." O Presidente da Comissão Rogério de Azevedo. 22 de Agosto de 1956

"A Comissão Municipal de Arte e Arqueologia tendo examinado de novo o processo acima indicado -instruído com o aditamento n°. 18.830/56 apresentado em conformidade ao que se sugeriu no parecer n° 18/56, emitido em sessão de 22 de Agosto último por esta Comissão - é de parecer que agora nada há a objectar ao Projectado dando por isso a sua aprovação ao processo." O Presidente da Comissão Rogério de Azevedo. 21 de Novembro de 1956

Processo constituído: uma capa com folhas numeradas de 1 a 132

Listagem de elementos gráficos:

Licenciamento: Requerimento nº 18 254 de 12 de Novembro 1955

1 – Requerimento

2 – Memória descritiva

3 – Fotografias do existente

4 – Planta topográfica

5 e 10 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Esclarecimento: Requerimento nº 3 750 de 25 de Fevereiro 1956

11 – Requerimento

Aditamento: Requerimento nº 7 565 de 1 de Maio 1956

12 e 19 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 18 329 de 6 de Agosto 1956

20 – Requerimento

21 – Desenho: esquema de cérceas

Aditamento: Requerimento nº 18 830 de 13 de Novembro 1956

22 – Requerimento

23 e 24 – Desenhos: plantas, alçado e perspectiva

Aditamento: Requerimento nº 2 025 de 31 de Janeiro 1957

25 – Requerimento

26 e 29 – Desenhos: plantas

30 – Desenho: alçado (anexado: 8 de Abril 1957)

Aditamento: Requerimento nº 603 de 10 de Janeiro 1958

31 – Requerimento

32 – Memória descritiva (anexado: 11 de Fevereiro 1958)

33 – Planta topográfica (anexado: 27 de Janeiro 1958)

34 e 37 – Desenhos: plantas

38 – Desenho: alçados (anexado: 27 de Janeiro 1958)

3.6

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
E AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Porto, 17 JAN 57
O Presidente

IMPOSTO DO SELO
ESSO

C. M. P. REGISTAMENTOS
P.E.C.C. 1.º Esq.º (Archivo)
Registo N.º 18254
Registado em 12 NOV. 1955

CMP AG

Para Senhor
Presidente da Camara Municipal do Porto:

LICENÇA N.º 145
de 25 de Abril de 1957

Joaquim Ferreira dos Santos, divorciado, 58 anos, natural da freguesia de Sermonde, concelho de Vila Nova de Gaia, residente na rua dos Castelos, 2 - 12, Porto, desejando construir um prédio de rendimento no angulo das ruas de Ceuta e José Falcão, conforme o projecto que apresenta junto, deseja que lhe seja concedida licença pelo prazo de 12 mezes; muito respeitosamente,

EXCLUSIVO DA PORTA

Pede deferimento.

Porto, 9 de Novembro de 1955.

Reconheço a assinatura supra
de Joaquim Ferreira dos Santos
Emolumento 3$00 o selo 3$00
Reg.º no respectivo liv.º sob o n.º 33
Porto, 9/NOV/1955 de 195
O AJUDANTE DO 1.º CARTÓRIO NOTARIAL

ARQ
26 MAR 1963
E.T.F.

MEMÓRIA DESCRITIVA

IMPLANTAÇÃO

O imóvel que o Exmo. Snr. Joaquim Ferreira dos Santos pretende levar a efeito no gaveto formado pelas Ruas de Ceuta e de José Falcão, confronta lateralmente com outras construções. Assim, o edifício tem uma planta de forma trapezoidal onde a possibilidade de se proceder a rasgamentos se verifica apenas em dois dos seus lados. Dado que estes dois lados formam ângulo recto entre si, dado ainda que um deles é de pequena dimensão e dada a pouca largura do terreno, o corte em diagonal, proposto pela Câmara denuncia, com clareza, que a previsão de alinhamentos se decidiu, preferentemente, pelos factores de ordem circulatória, em detrimento dos factores de ordem habitacional e estética.

Quanto a nós, que ensaiamos sobre o trapésio várias soluções arquitectónicas, sem esquecer nunca que as duas artérias que se cruzam têm suficiente largura para prescindirem de especiais cuidados nos seus ângulos de concordância, verificamos que melhor seria, em casos como este, haver-se dispensado uma forma de gaveto que a manter-se, prejudica o aproveitamento racional e económico do terreno onde se inscreve. Insistir em tal forma de gaveto, não obstante os prejuizos que causa aos terrenos destinados às edificações, só pode justificar-se por uma visão parcial do conjunto propensa aos fenómenos da circulação sem cuidar dos outros, ou

de pelos erros que por este lado venham a verificar-se.

REGULAMENTO GERAL DAS EDIFICAÇÕES URBANAS

Conforme se lê no projecto, as peças que constam do programa parece cumprirem o R.G.E.U.. Todavia, e porque em certos pormenores só um detalhe seria esclarecedor, tentaremos fazer um apanhado dos pontos principais e sua descrição. Assim,

Caves - As caves são para arrumos e depósitos estando pois fora do preceituado no artº. 77, cumprindo-se todavia a alínea 4 deste mesmo artigo. Quanto ao Artº. 78, o pé direito será de 2,50 m.

Cosinhas e quartos de banho interiores - No que respeita a estas peças, vê-se no projecto que os quartos de banho não abrem sobre a sala de jantar, cosinha, copa ou despensa, conforme consta do artº. 86º. e que a ventilação deste e das cosinhas se fará por mangas de ventilação ligadas à caixa de ventilação da galeria, conforme descrevemos atrás (artº. 77º. § 2). Dado ainda que as cosinhas são electrificadas e que dispõem de chaminés de cheiros, dá-se também cumprimento ao preceituado no artº. 109. Quanto à área das cosinhas, cumpre-se o preceituado nos artºs. 68 e 69.

Galeria interior - Para cumprimento do artº. 71 § 1, consta do projecto, como já foi descrito, uma caixa de ventilação e luz, que será suficiente para assegu-

3º. e 4º. pisos - escritórios

5º., 6º. e 7º. pisos - habitações tipo "appartement"

8º. piso - cobertura - terraço não habitável.

Os programas e o apetrechamento de cada um destes tipos de instalação definem-se deste modo:

estabelecimentos - depósito, montra e sanitários

escritórios - salão e sanitários individuais

habitações - pequena ante-câmara de entrada, sala comum com cosinha anexa e quarto de dormir com banho anexo.

Nos pisos destinados aos escritórios e às habitações, a comunicação e o acesso às várias células faz-se através de uma larga galeria com 1,60 m. de largura que dispõe de um dispositivo de ventilação e iluminação referido no desenho por "caixa de ventilação e de luz". Esta caixa que é uma espécie de chaminé aberta a toda a altura do edifício, recebe no topo os dispositivos necessários à circulação do ar e à entrada de luz; por seu turno, uma das paredes que definem a galeria será construida em "grelha" aberta, o que permite não só o seu contacto directo com o ar e a luz que circulam na "caixa" referida, mas também uma decoração a todos os títulos aconselhável. Deste modo se evitará que nas paredes das células se abram janelas ou envidraçados sobre a galeria, sendo todavia de admitir que no decorrer dos trabalhos o problema seja previsto e adoptadas as soluções que a ex-

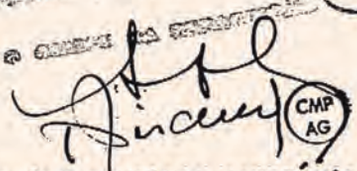
periência e as condições de momento aconselharem, mormente se a "caixa" não funcionar eficazmente.

Crê o autor do projecto que a leitura das plantas, dos cortes e dos alçados, mercê da sua escala e do pormenor da representação, será mais ilucidativa do que qualquer descrição delas nesta memória. Isto não obsta, contudo, a que se chame a atenção para a solução funcional, construida a partir de uma modulação de 3,55 m. acusada tanto nas plantas como no alçado sul; e outrossim, para a adopção de soluções especiais (tabiques incluidos no mobiliário, portas interiores de correr lateralmente, zonas interiores de secagem e lavagem de roupa etc.) provenientes do tipo de habitações e do reduzido espaço utilizável.

ASPECTO ESTÉTICO

O aspecto estético dos projectos que resultam de um estudo criterioso, não são na maioria dos casos justificados senão por factores de ordem subjectiva. Isto é, uma vez satisfeitas as regras essenciais da composição, matéria que se presta à crítica e à análise se encarada do ponto de vista da sua aplicação e das suas relações com os materiais que entram em jogo e uma vez que a composição reflecte os fenómenos de ordem funcional do edifício, aquilo que ela tem de pessoal não pode ser objectivamente demonstrado. No caso presente, a solução do problema tornou-se muito mais difícil pois na concepção intervêm deter-

17 ABR 195



minantes que têm origem no facto dos serviços camarários pretenderem um conjunto arquitectónico homogéneo ao longo de toda a margem Sul da Rua de Ceuta. Crê o autor do projecto ter-lhe sido negada a possibilidade de obter melhor resultado estético (mormente das fachadas) pois houve ele que ater-se a princípios e temas plásticos já patentes em prédios construídos. Ora, tal obrigatoriedade parece-lhe não só restritiva de uma sã liberdade de concepção, mas também estar em contradição com o desejo de tornar a expressão arquitectónica dependente do programa da organização dos espaços, de área do terreno, do custo da construção, etc. De resto, o que se verifica, no edifício que ocupa o gaveto oposto deste, e que parece ter dado o "tema"-base rítmico para os demais prédios é que nele próprio se encontram dois tratamentos rítmicos diferentes e que tal sucede pelas razões acima citadas. Há ainda a acrescentar que dada a variedade de arquitectos que intervieram nos vários projectos das construções que enchem uma ala de talhão, lógico seria esperar uma certa variedade de expressões e soluções que bem traduzissem a personalidade de cada um destes arquitectos, colocando-os em pé de igualdade para que cada um se exprimisse clara e sinceramente. Porém e até neste particular, o projecto a que submetemos à apreciação da Câmara respeita, considerando como boas as normas rítmicas sobre as quais vem assentando o tratamento estético das fachadas, não lhe cabendo todavia responsabilida-

pelo uso sistemático de um critério imutável de traçado nas concordâncias. Acresce ainda que um edifício de gaveto quando acusa em toda a sua altura uma pequena face em diagonal, perde dignidade estética, mormente se o edifício pelo seu porte, exige um claro e proporcionado jogo de volumes.

Pretendeu o autor do projecto obter uma solução de gaveto construida a partir de um recuo em ângulo reentrante. Porém, a limitada largura da fachada voltada à rua de José Falcão tornou tal solução impraticável. Optou-se, pois, por uma solução de recurso (aliás largamente usada em casos congéneres nesta Cidade) que é a de manter em rés-do-chão o alinhamento previsto pela Câmara, embora os restantes pisos desenhem, no gaveto, um cunhal de uma só aresta. Deste modo e por um lado, o terreno pôde ser racional, estética e economicamente aproveitado, dando-se por outro lado satisfação às exigências de ordem circulatória que residem na visibilidade e facilidade do trânsito mecânico e de peões e na concordância de passeios com larguras diferentes.

PROGRAMA E SOLUÇÃO

Destina-se a construção a instalações comerciais, escritórios e habitações. Tal programa condicionado pelo plano de cércea estudado para a Rua de Ceuta, distribui-se deste modo:

1º. piso - cave - depósito dos estabelecimentos.

2º. piso - r/c - estabelecimentos comerciais.

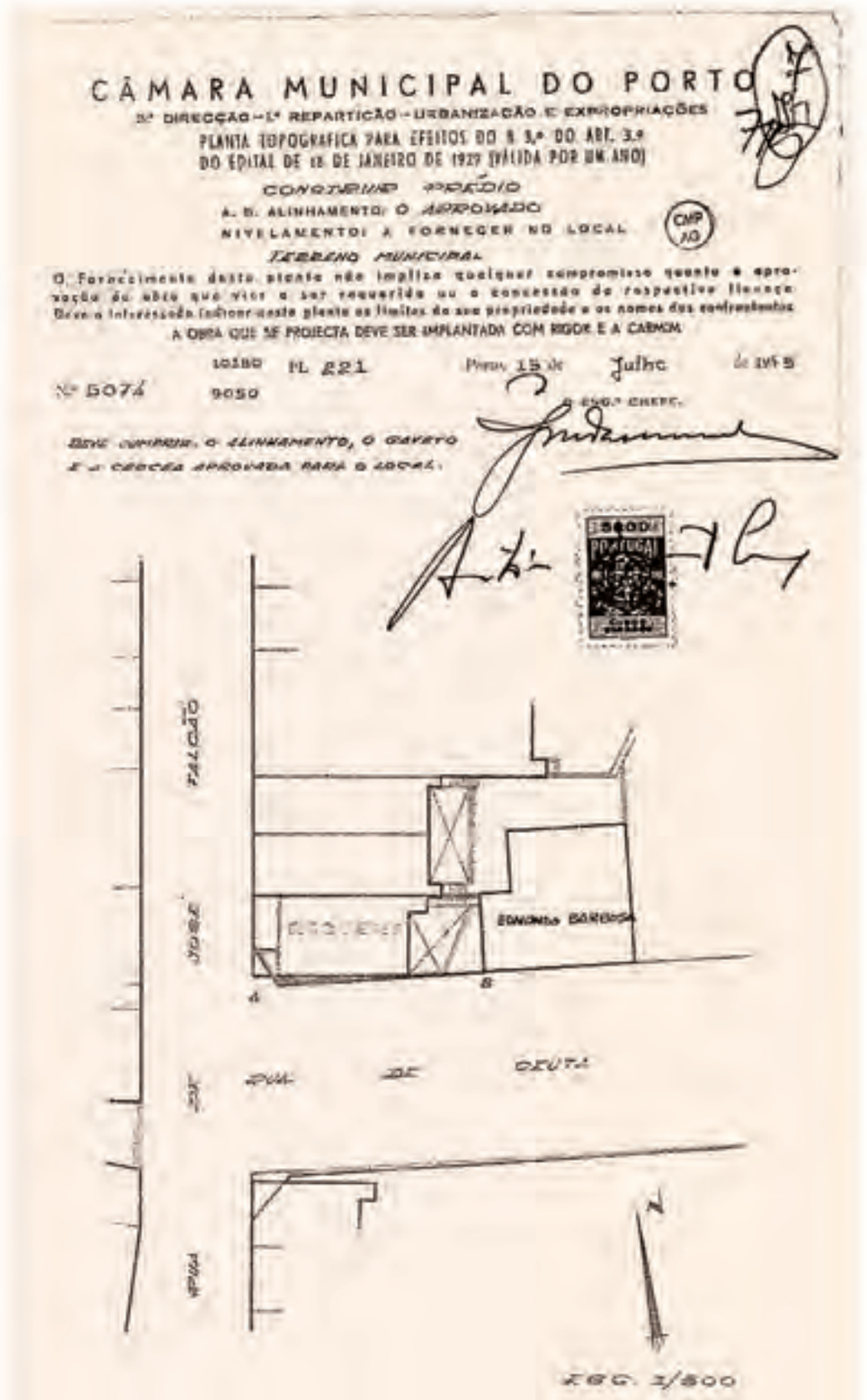
rar a ventilação desta galeria. Pode prever-se ainda a abertura de vãos envidraçados conforme consta do corpo deste artigo.

Caixa de escada - Quanto à largura dos lances de escada, cumprem-se os artºs. 45, 46 e seu parágrafo único. Cumprem-se também os artºs. 50 e 51 e o 47 uma vez que a escada é dotada de um grande envidraçado com janelas basculantes em todos os patamares.

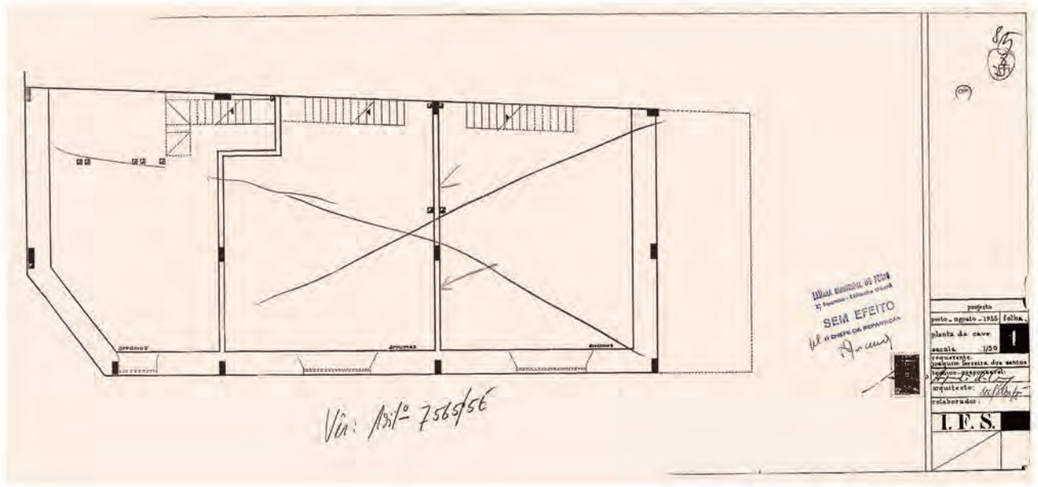
Áreas e pés direitos - As áreas e os pés direitos serão os regulamentares, conforme consta do artº. 65 (2,80 m.) e do artº. 66 (12 metros quadrados, mínimo e 9 metros quadrados mínimo).

Porto, 17 de Outubro de 1955.

23
24
REQUERENTE
5$00
PORTUGAL
CINCO ESCUDOS
28 f
CRP AG

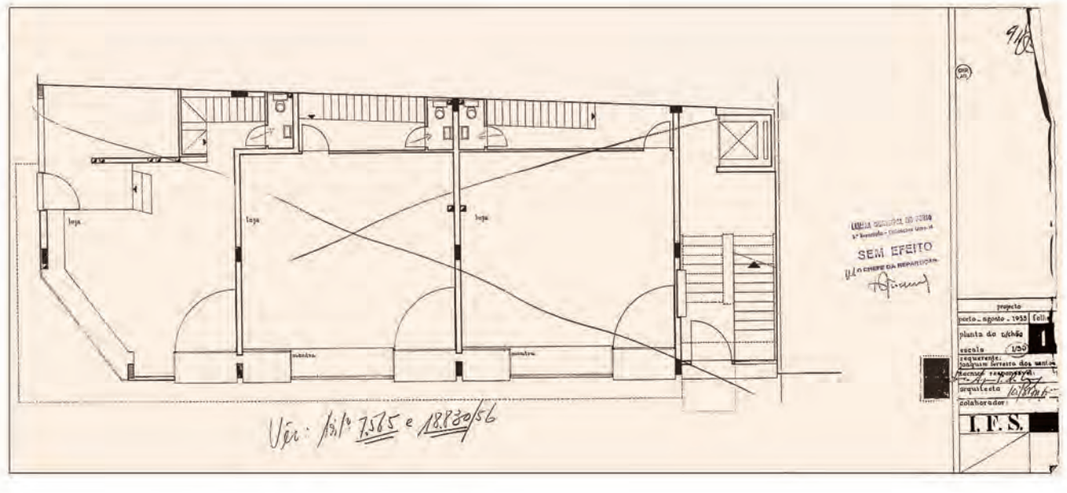

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
3ª DIRECÇÃO – 1ª REPARTIÇÃO – URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES
PLANTA TOPOGRAFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 3.º
DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VÁLIDA POR UM ANO)
CONSTRUIR PREDIO
A. D. ALINHAMENTO: O APROVADO
NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL
TERRENO MUNICIPAL
O fornecimento desta planta não implica qualquer compromisso quanto á aprovação da obra que vier a ser requerida ou a concessão do respectivo licença.
Deve o interessado indicar nesta planta os limites da sua propriedade e os nomes dos confrontantes
A OBRA QUE SE PROJECTA DEVE SER IMPLANTADA COM RIGOR E A CARMIM
LIVRO PL 221
Nº 5074 9050
Porto, 15 de Julho de 1929
O ENG.º CHEFE.
DEVE CUMPRIR-SE O ALINHAMENTO, O GABARIT E A COBERTURA APROVADA PARA O LOCAL.
PORTUGAL
FALCÃO
JOSÉ
Edificio BARBOSA
A
B
ESC. 1/800

4



1/200

5

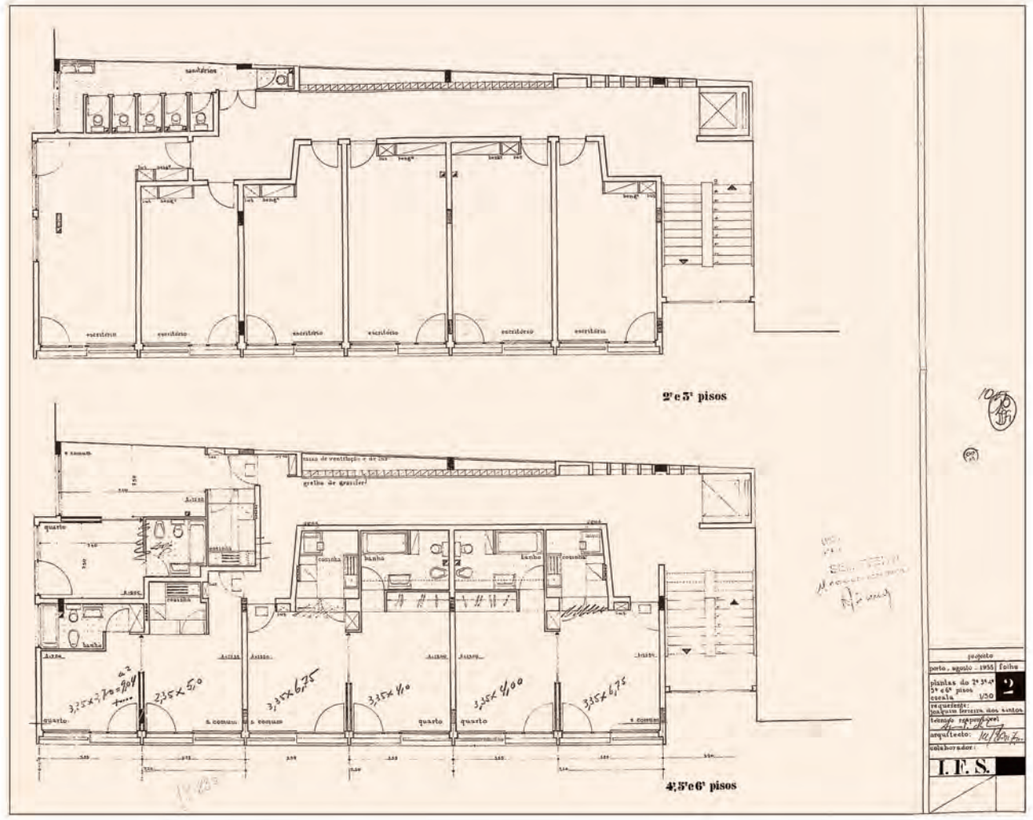


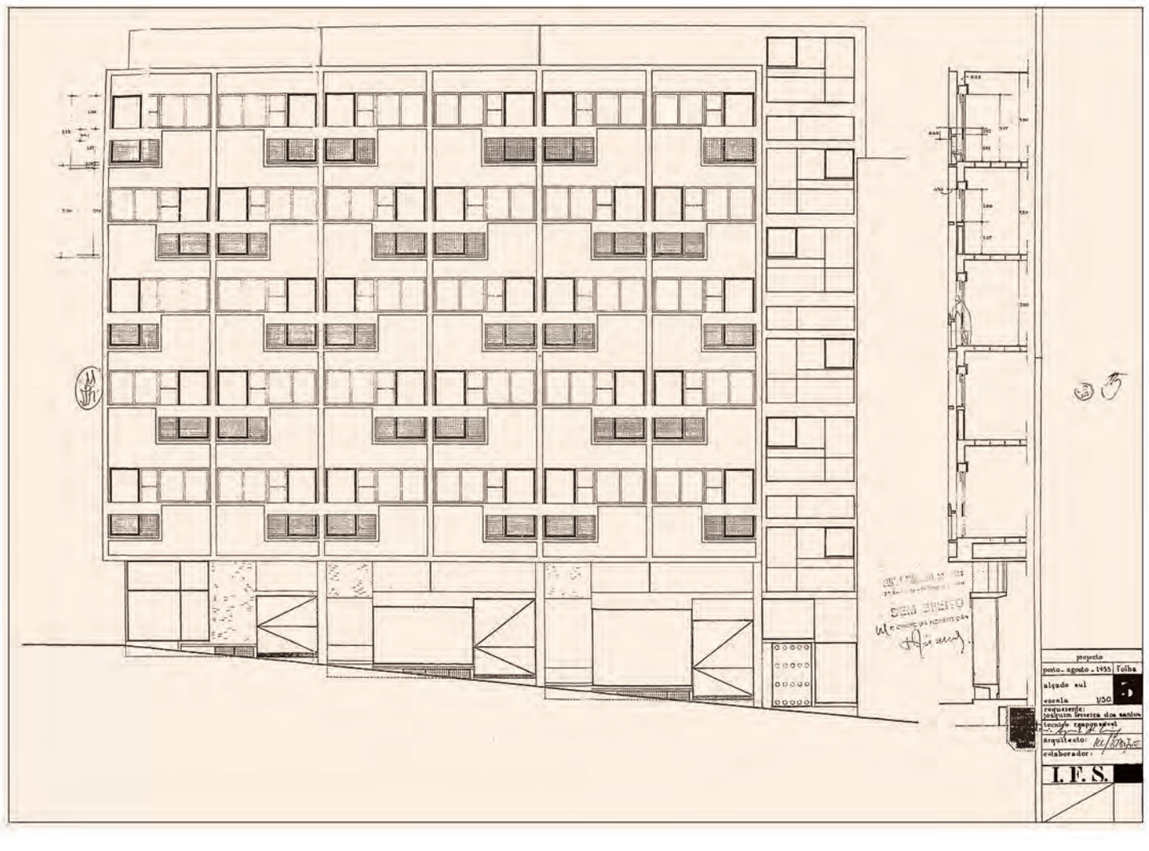
1/200

6

5 e 6 - IFS
Data: Agosto de 1955
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: sem efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
225





1/200

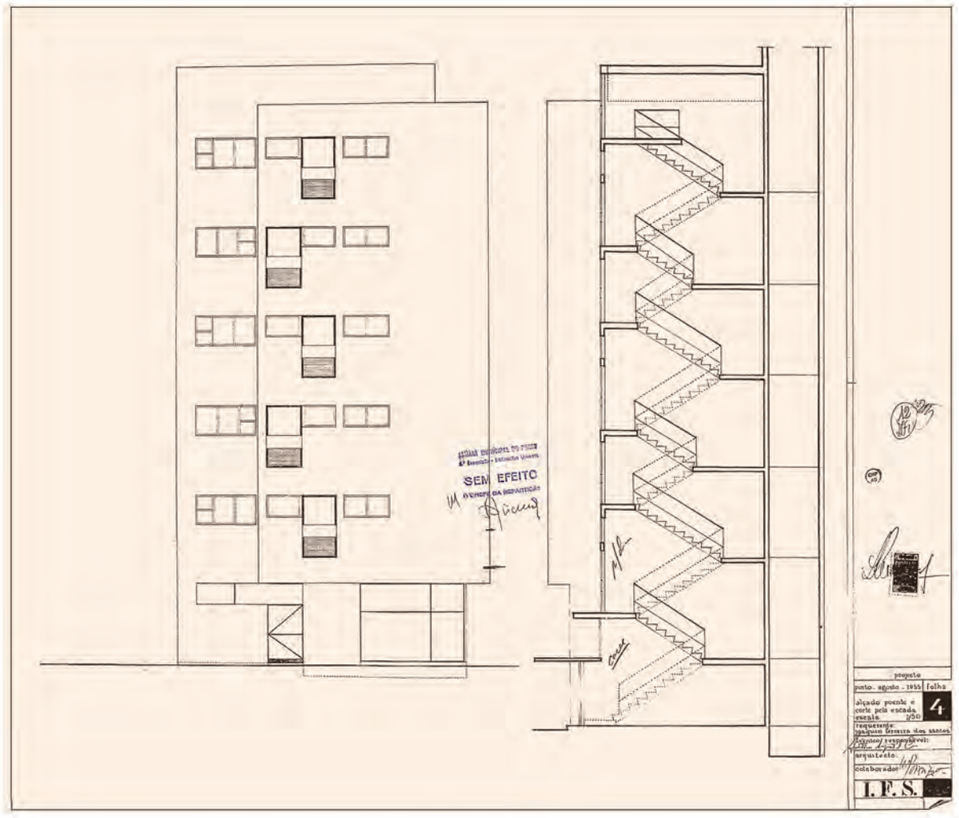
7

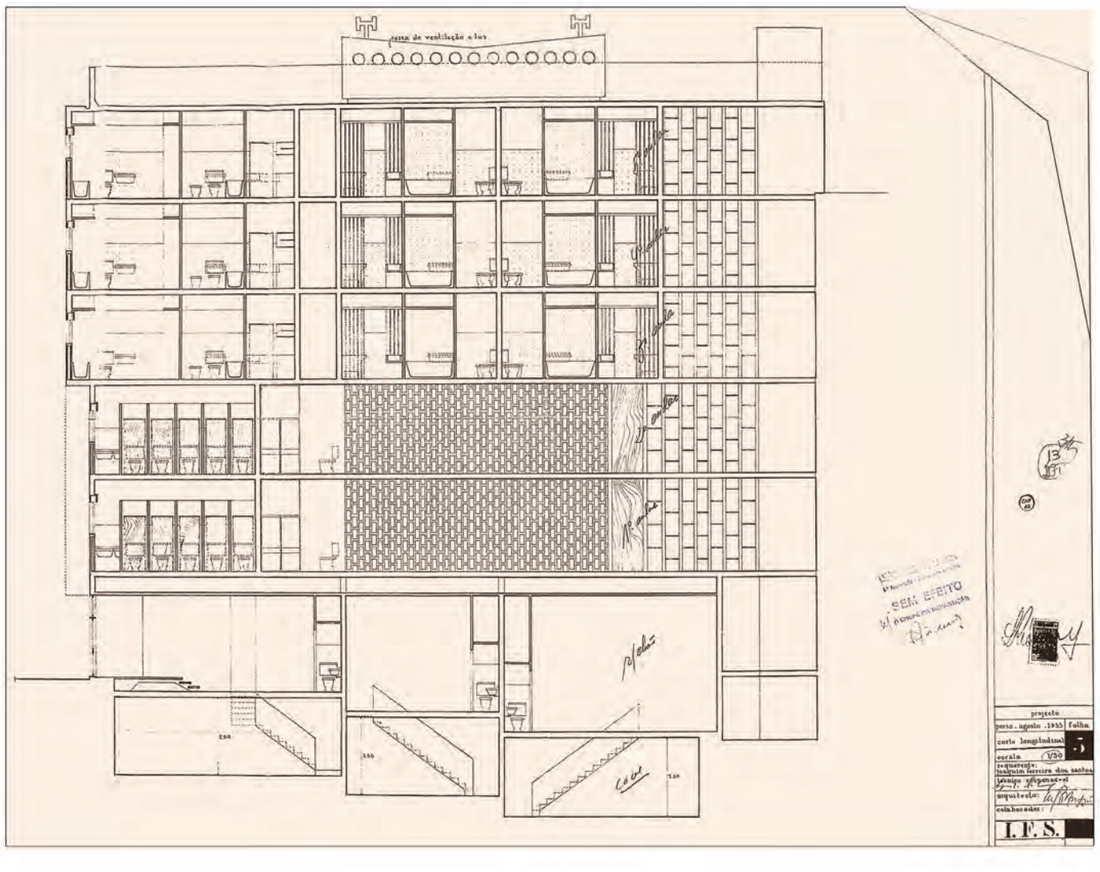
1/200

8

7 e 8- IFS
Data: Agosto de 1955
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: sem efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
227





1/200

9

1/200

10

9 e 10- IFS
Data: Agosto de 1955
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito (arq.)
técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: sem efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
229

te-se ao respectivo processo
to, de 27 FEV 1956 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

CMP AG

3750

25. FEV. 1956

Ex.mo Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto

P O R T O

Joaquim Ferreira dos Santos, construtor civil, residente na Rua dos Castelos, 2, tendo submetido à apreciação da Ex.ma Câmara, de que V.Exª. é mui digno Presidente, o projecto para a construção de um edifício no gaveto formado pelas Rua de Ceuta e José Falcão e registado sob o nº. 18.254/55, acaba de ser informado de que o respectivo processo não pode ter andamento, em virtude de não satisfazer às previsões de um estudo de cérceas elaborado pelos competentes Serviços Técnicos da Ex.ma Câmara que V. Exª. representa.

Ora, é no sentido de informar V.Exª. dos inconvenientes da adopção dessa cércea aplicada ao seu caso, e bem assim no de propor uma solução conciliatória que não afecte nem os intresses da estética citadina nem os interesses particulares dos outros proprietários dos prédios construidos na Rua de Ceuta, que o requerente vem expor os seus pontos de vista. Há todavia a considerar os seguintes aspectos:

ARQ
26 MAR 1963

1º. - Que o estudo de cérceas elaborado pelos Serviços da Ex.ma Câmara Municipal do Porto, pareee ser anterior ao actual Regulamento Geral das Edificações Urbanas

o que significa que, se por um lado o citado R. G. E. U. o não invalide (pois nele se prevê um parágrafo que abrange os casos especiais estudados pelos serviços técnicos das diferentes edilidades) por outro lado é de supor que, se tal estudo houvesse sido feito após a nova legislação expressa no citado Regulamento, o plano das cérceas apresentaria um traçado diferente, cumprindo o que genèricamente ficou legislado sobre o assunto e permitindo deste modo que os prédios de gaveto possam "dobrar" com altura uniforme encontrada a partir da artéria de maior largura.

2º. - Que o plano de cérceas estabelecido e ao qual se devem sugeitar as edificações que ocupam os gavetos formados pelo primeiro troço da Rua de Ceuta e pela Rua de José Falcão, contraria, dada a pequena profundidade dos terrenos, o aproveitamento económico das edificações.

3º. - Que o recuo previsto no gaveto e que figura no plano da Ex.ma Câmara, é em traçado de tão reduzidas dimensões que não chega a inscrever no cruzamento das duas Ruas uma pequena praceta de descongestionamento de trânsito.

4º. - Que o projecto apresentado pelo requerente prevê o corte em diagonal do estabelecimento que confronta para as duas artérias, de modo a beneficiar a cir-

15

culação dos peões e a favorecer a visibilidade do trânsito mecânico.

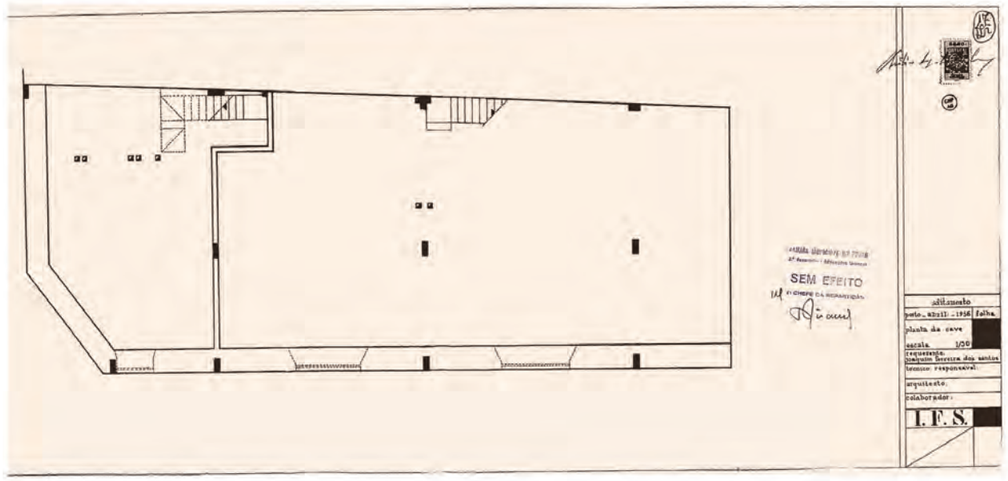
5º. - Que estando o prédio fronteiro ainda em construção e pertencendo ele também ao requerente, não há prejuizos para terceiros, nem para a estética citadina porquanto o requerente se prontifica a remodelar o prédio em construção de modo a que os dois gavetos apresentem igual traçado de cérceas.

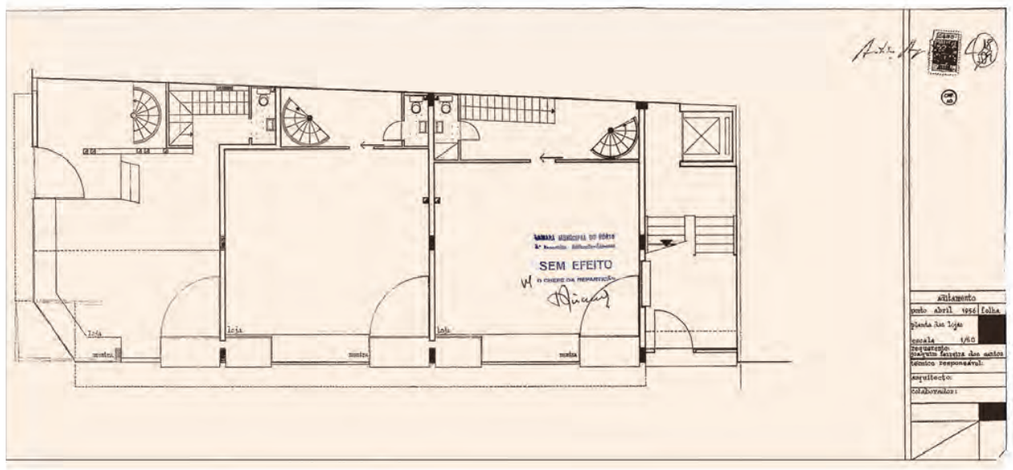
Assim, se V.Exª. autorizar o que se requere, não só procederá no sentido de fomentar a construção na cidade do Porto, mas também concorrerá para que, em local tão valorizado como é o da Rua de Ceuta, se promova mais uma rápida construção.

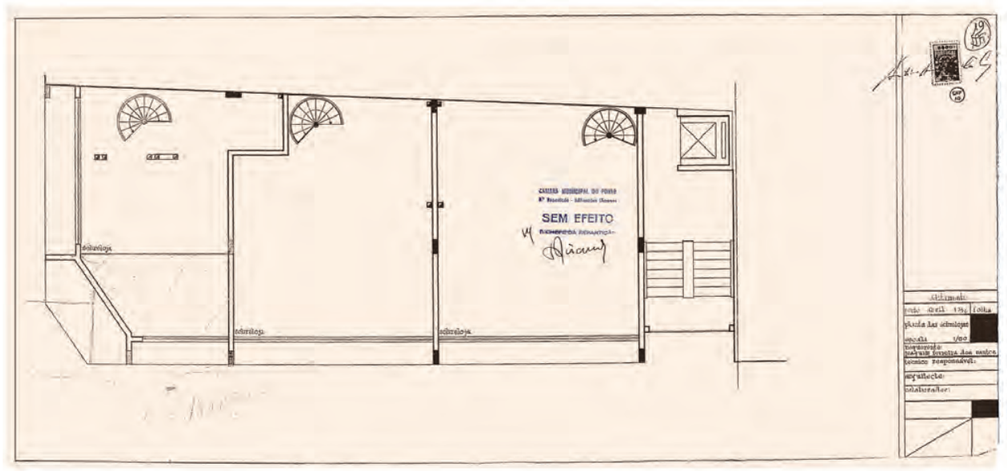
Certo pois, de que o seu pedido não traz prejuizos de nenhuma ordem e será, por consequência, bem atendido por V.Exª., tem-se a honra de rogar a V.Exª. que o projecto apresentado sob o nº. 18.254/55 possa ter seguimento tal como está projectado e seja ao requerente autorizada a apresentação de um aditamento, para imediata execução, ao prédio fronteiro (este registado sob o nº. 18.497/51), de molde a dar-lhe idêntica configuração daquela que se pede para a edificação que originou este requerimento.

E. R. D.

Porto, 25 de Fevereiro de 1956







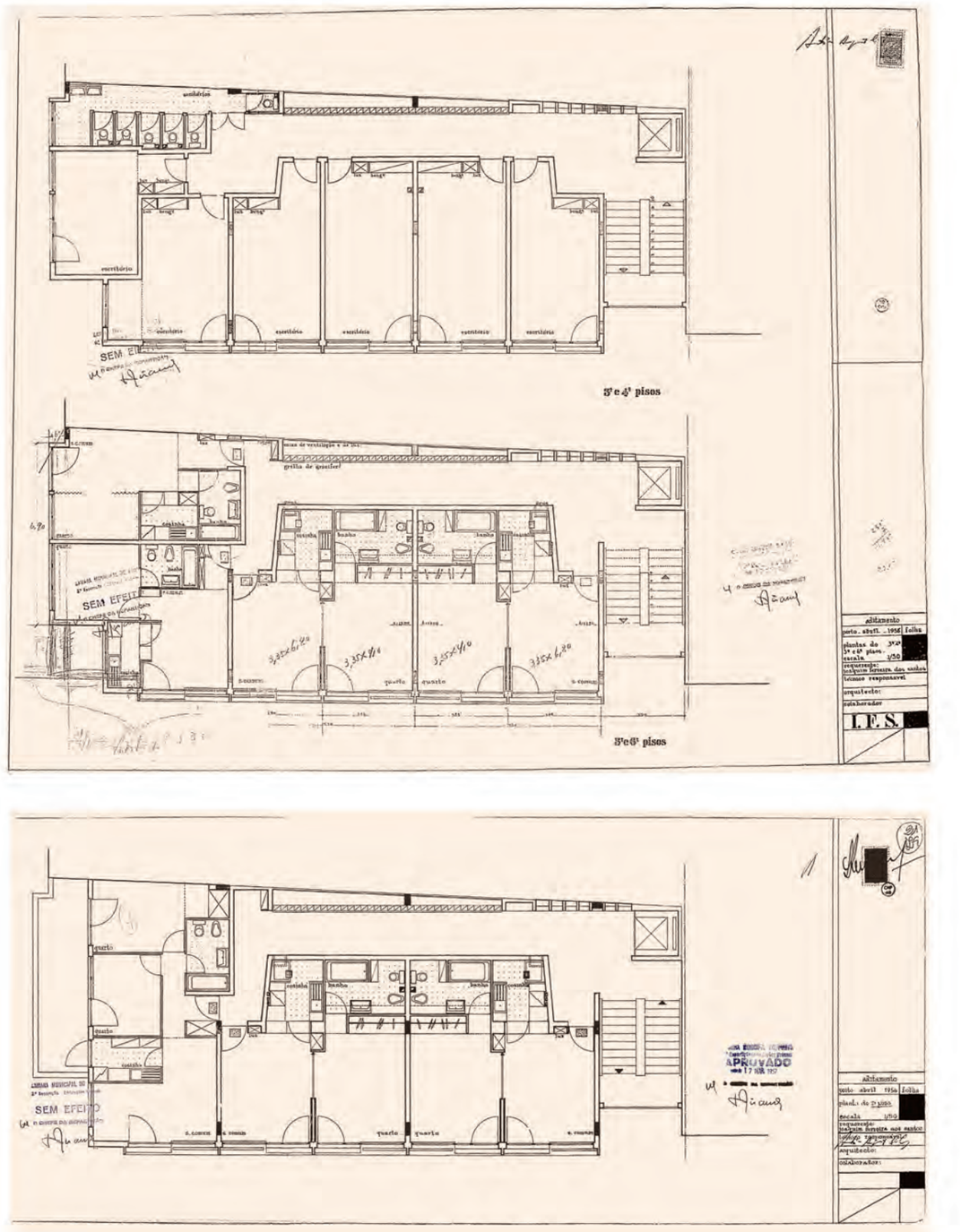
1/200
12

1/200
13

1/200
14

12 a 14- IFS aditamento
Data: Abril de 1956
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: sem efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto



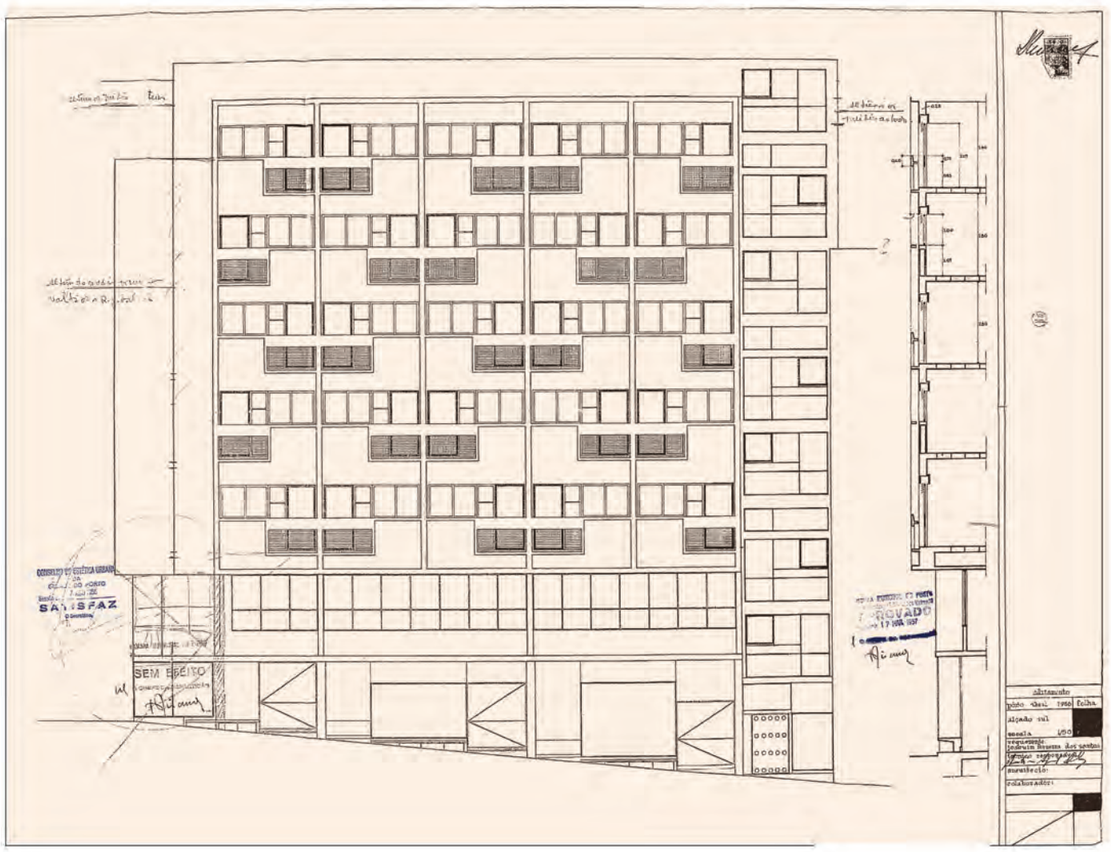
1/200

15

1/200

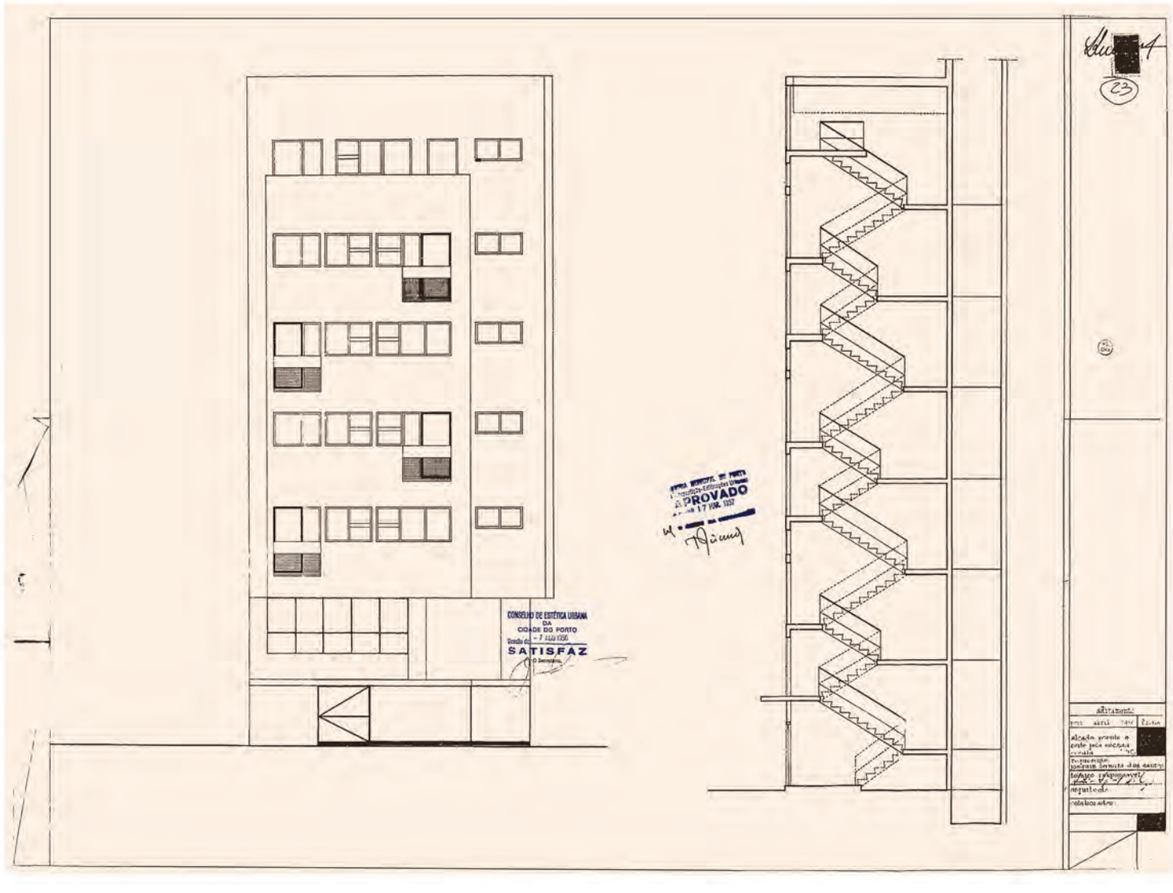
16

15 e 16- IFS aditamento
Data: Abril de 1956
Escala original : 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela



1/200

17



1/200

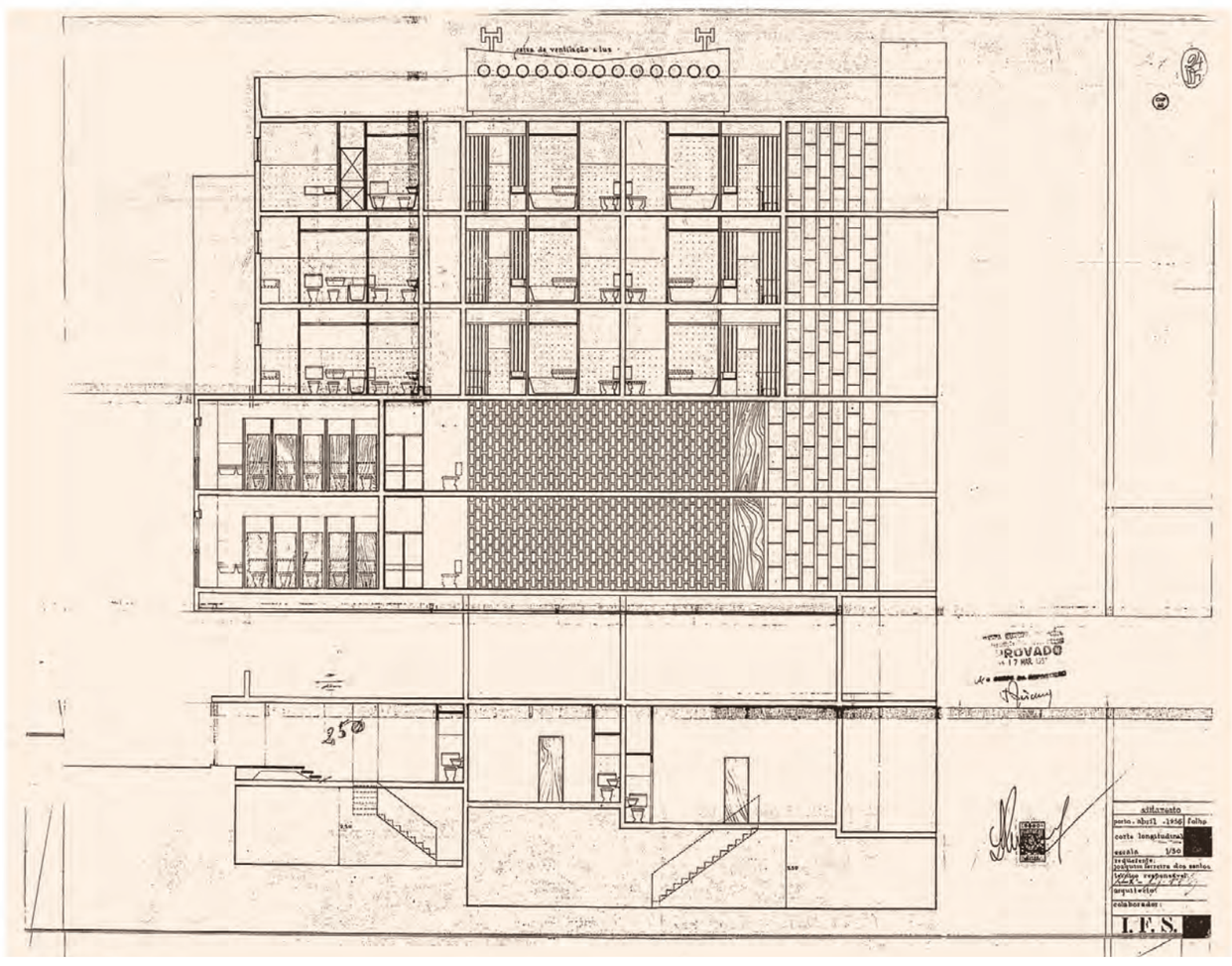
18

17 e 18- IFS aditamento
Data: Abril de 1956
Escala original : 1/50;
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
239

1/200

19



19 - IFS aditamento
Data: Abril de 1956
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
241

Junte-se ao respectivo processo
Porto, 7 AGO 1956 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Rep.ção (Central)
Registo n.º 18389
-6 AGO 1956
Registado em

Exmº Senhor

Presidente da Camara Municipal do Porto

Joaquim Ferreira dos Santos, residente na rua dos Castelos, 2 - Iz, Porto, tendo submetido á apreciação da Exª Camara o projecto de um edificio a construir na rua de Ceuta, registado sob o nº 18254/55, foi-lhe pedido, pela Comissão de Estética um plano de cérceas que agora vem apresentar. Esclarecendo que se verifica estar o projecto perfeitamente de acordo com tal plano - o que parecha constituir duvida por parte de repartições da Exmª Camara, vem requerer a V. Exª que o projecto tenha andamento;

Pede deferimento.

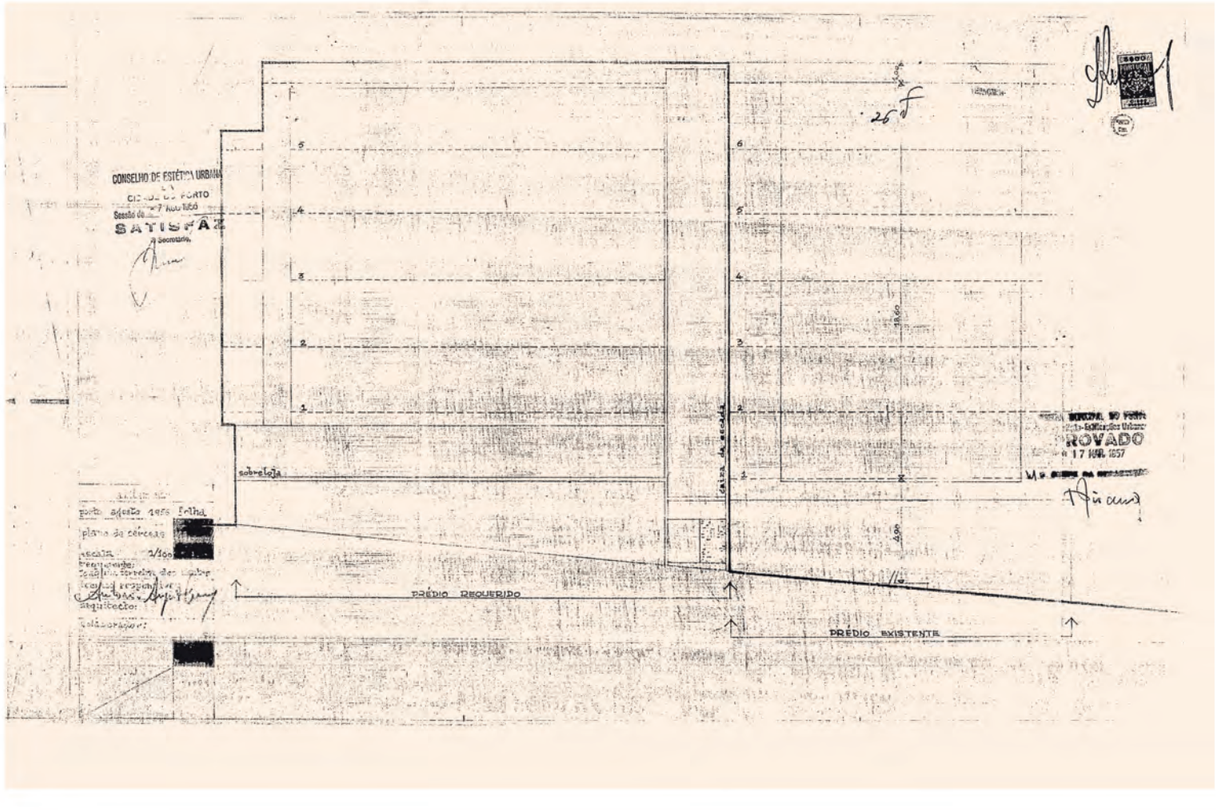
Porto, 6 de agosto de 1956.

Pel. repres. [illegible]

ARQUIVO GERAL
26 MAR 1963
ENTRADA

1/200

21



21 - s/ titulo
Data: Abril de 1956
Escala: 1/100
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
245

Junte ao respectivo processo
Porto, de 14 NOV 1956 de 19
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

29

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Secção
18830
Registado em
Entrado em 13 NOV. 1956
CMP AG

Exmº Senhor

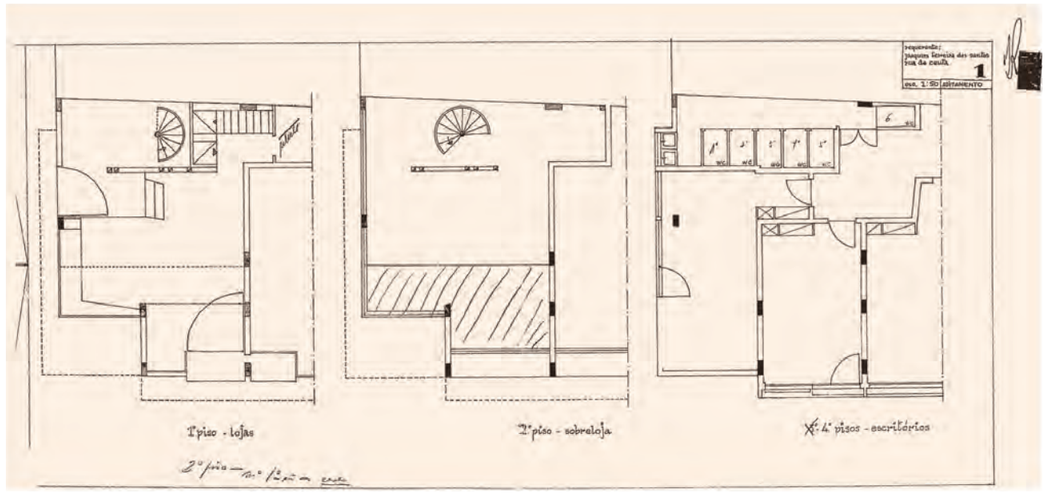
Presidente da Câmara Municipal do Porto:

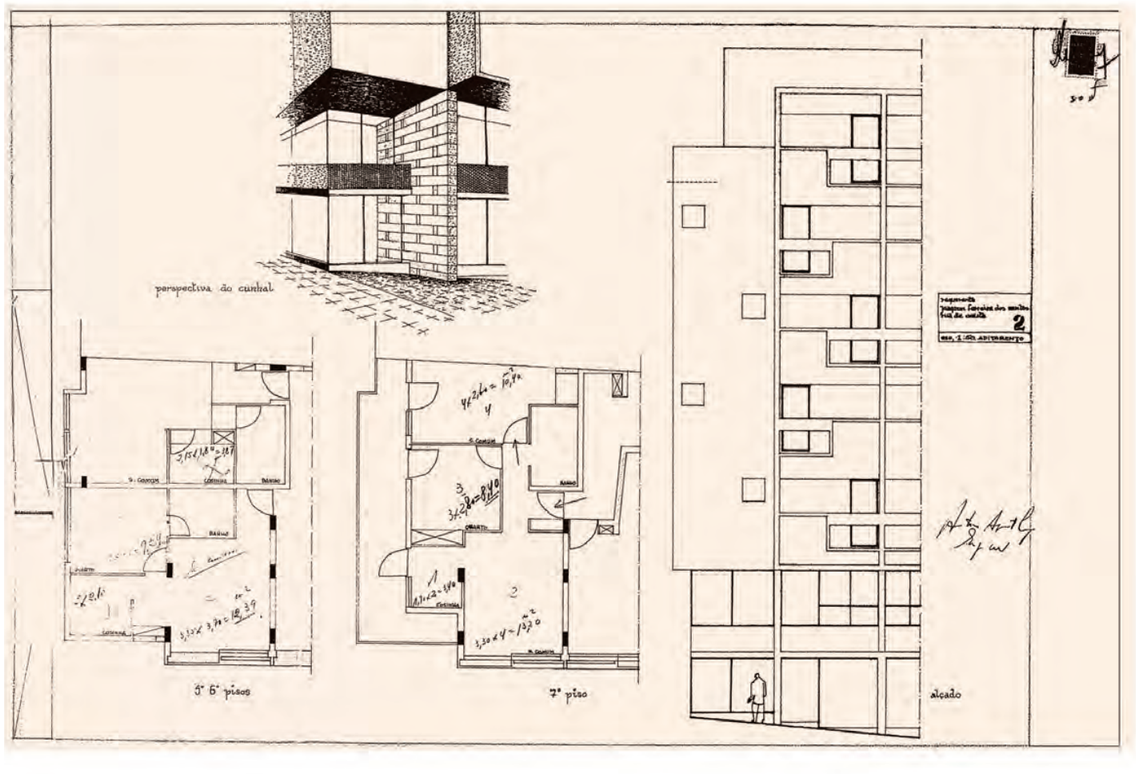
Joaquim Ferreira dos Santos, morador na rua dos Castelos, 2-I2-Porto, em aditamento ao seu processo registado com o nº I8254/55, referente à construção de um prédio de rendimento no angulo da rua de Ceuta e José Falcão, afim de satisfazer o exigido pela Exmª Comissão de Arte e Arqueologia vem apresentar o aditamento; muito respeitosamente,

Pede deferimento.

Porto, Io de Novembro de I956.

ARQ...
26 MAR 1963
ENT...





1/200

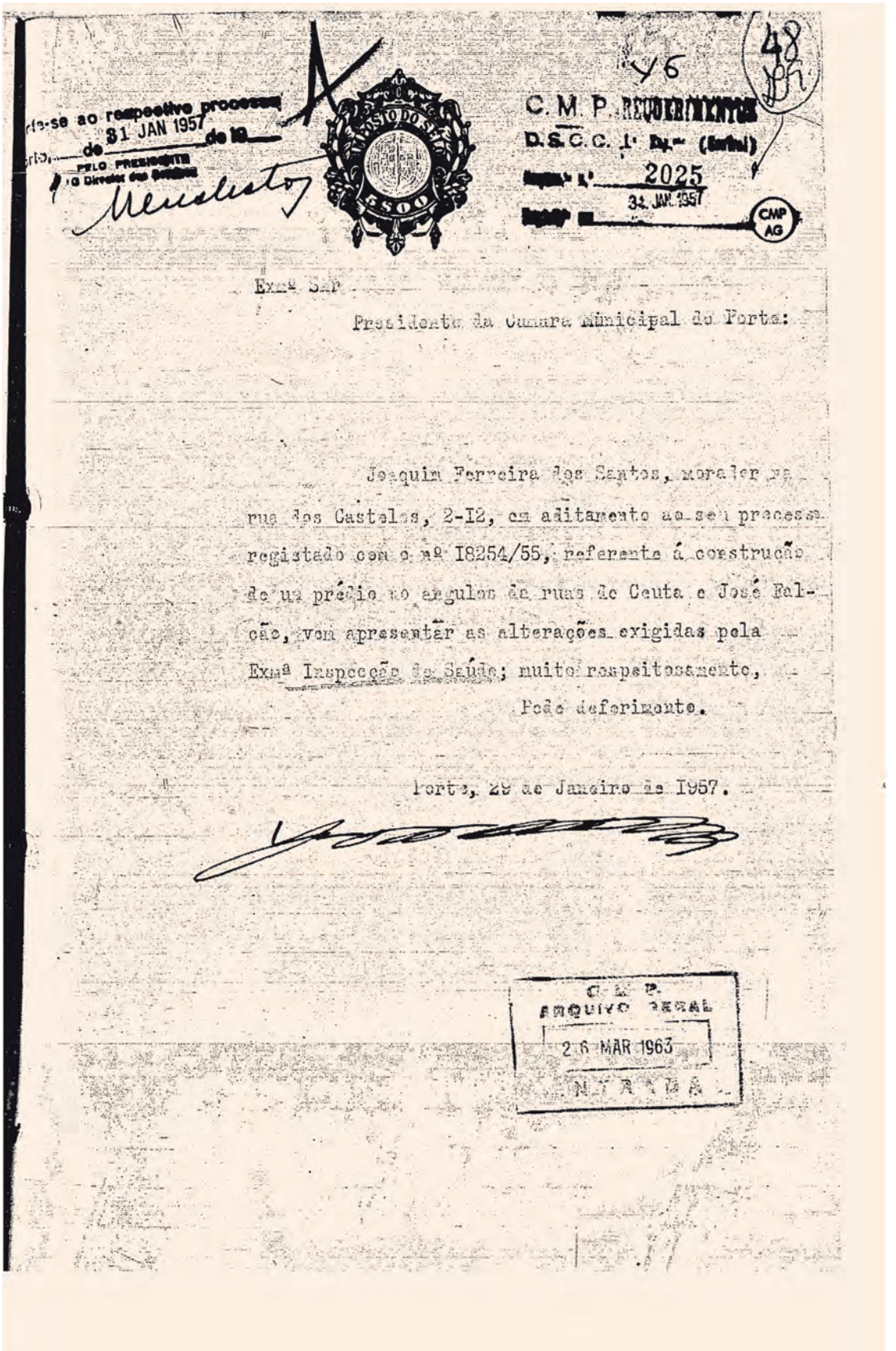
23

1/200

24

23 e 24 - s/ titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/50
Assinado: s/ assinaturas
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto



...se ao respectivo processo
31 JAN 1957
de ... de 19...
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1.ª Secção (Serviços)
Registo n.º 2025
31 JAN 1957
CMP AG

48

Exmº Snr.

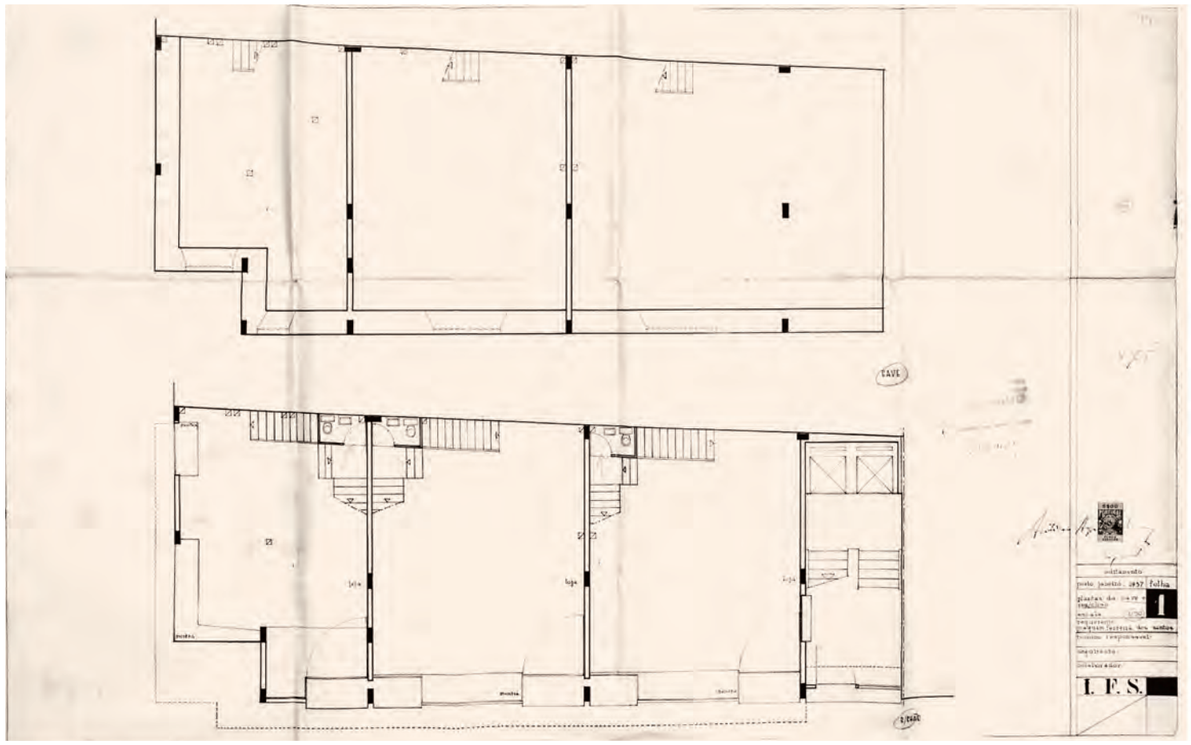
Presidente da Câmara Municipal do Porto:

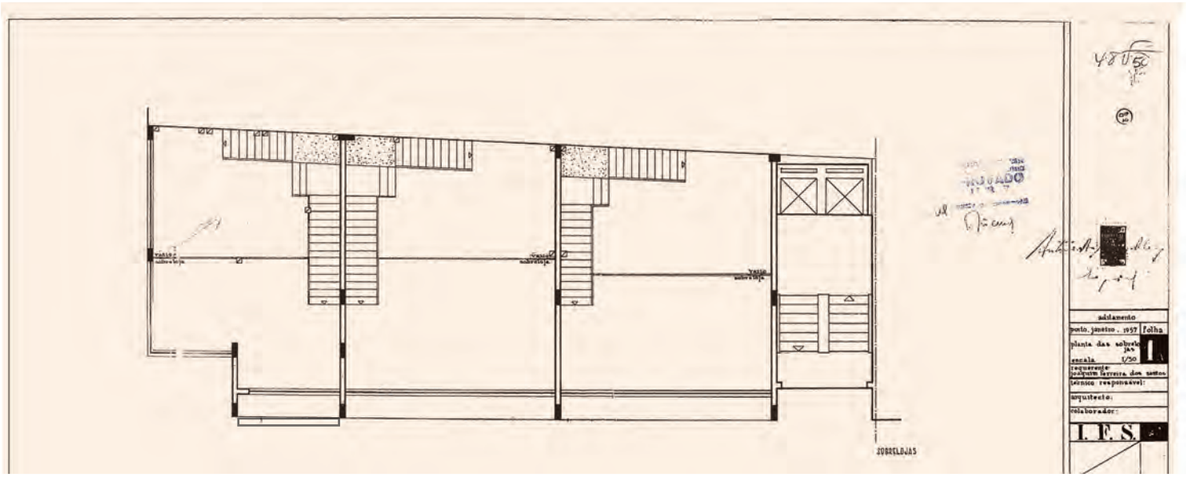
Joaquim Ferreira dos Santos, morador na rua dos Castelos, 2-I2, em aditamento ao seu processo registado com o nº I8254/55, referente á construção de um prédio no angulo da ruas de Ceuta e José Falcão, vem apresentar as alterações exigidas pela Exmª Inspecção de Saúde; muito respeitosamente,

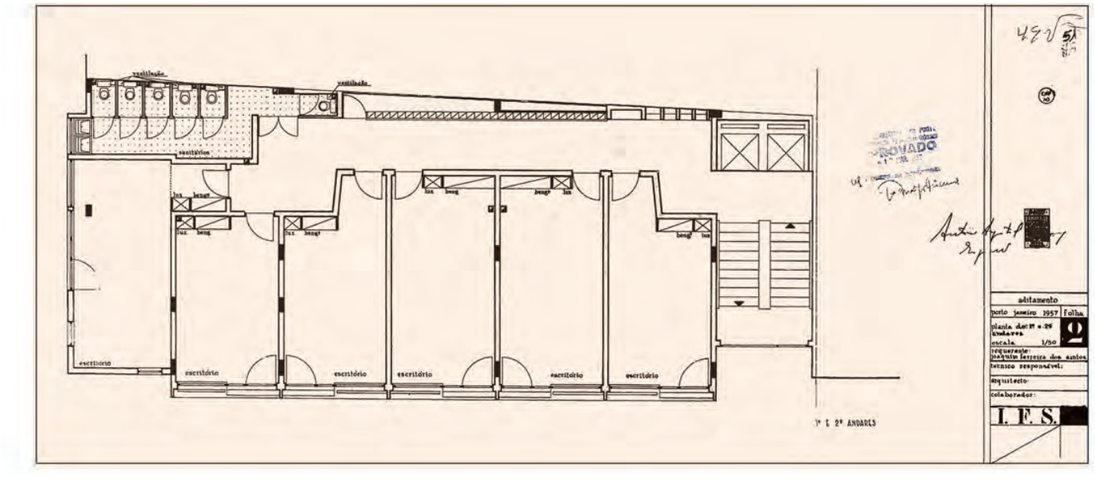
Pede deferimento.

Porto, 29 de Janeiro de 1957.

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
26 MAR 1963
ENTRADA







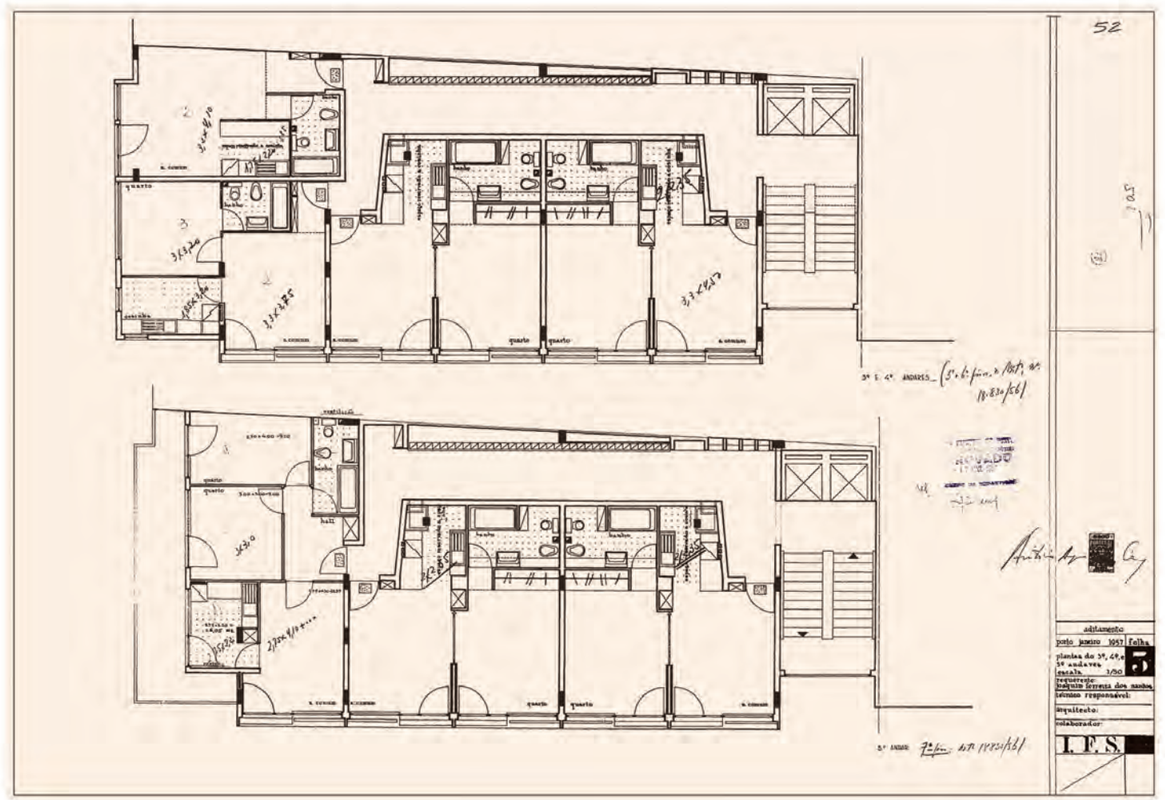
1/200
26

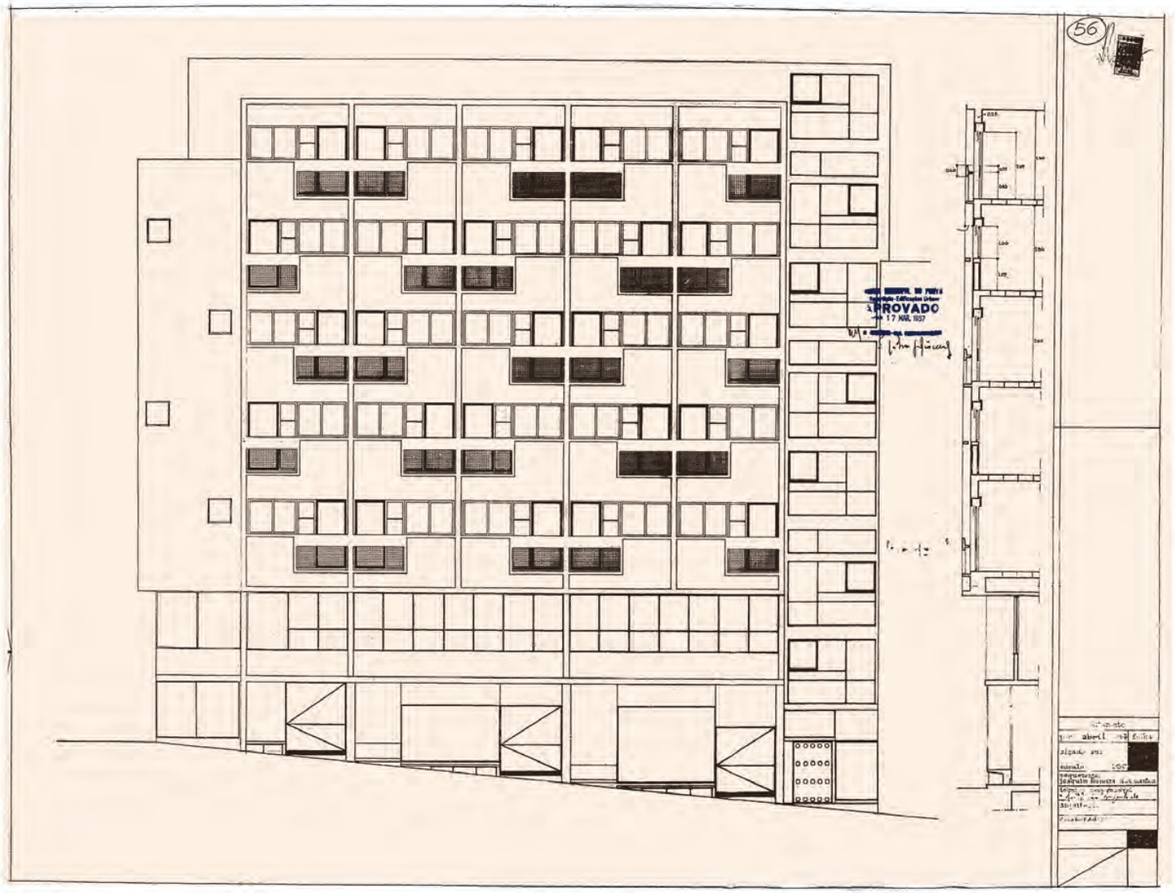
1/200
27

1/200
28

26 a 28 - IFS aditamento
Data: Janeiro de 1957
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957(C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
253





1/200

29

1/200

30

29 e 30 - IFS aditamento
Data: Janeiro de 1957
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 17 de Março 1957(C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
255

3.6

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
PORTO EM 21.FEV.958
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

IMPOSTO DO SELO 1$00

C. M. P. REGISTO GERAL
S.C.C. L.ª [illegible] - (Central)
Nº 003
16 JAN 1958

CMP AG

1/

Exmº Senhor
Presidente da Camara Municipal do Porto:

LICENÇA N.º 35-Adit.º
de 25 de Fev.º de 1958

Joaquim Ferreira dos Santos, morador na rua dos Castelos, 2 - I2 - Porto, em aditamento ao seu processo registado com o nº I8254/55, vem apresentar o projecto das alterações a fazer no seu prédio em construção no angulo das ruas de Ceuta e José Falcão, desta cidade; muito respeitosamente, vem

LANÇADO NO LIVRO DA PORTA

(SUBSISTE O MESMO TERMO RESPONSAVEL)

pedir a V. Exª que lhe seja concedida a respectiva licença pelo prazo de 30 dias.

Porto, IO de Janeiro de I958.

C. M. P.
REGISTO GERAL
26 MAR 1963
ENTRADA

Lei 1721/57

IMPOSTO DO SELO 5$00

CMP AG

[redacted] 1ª Repartição Edificações Urbanas

APROVADO

[redacted] 21 FEV. 1958

[redacted]

MEMORIA DESCRITIVA

Cumprindo o que nos foi pedido na informação da Exmª. Delegação de Saúde sobre o projecto registado sob o nº. 18254/55, esclarecemos que :

1º)- Sendo as instalações do r/c destinadas a estabelecimentos comerciais de entradas independentes e de pequena área para as necessidades comerciais do local, apetrecharam-se essas mesmas lojas com uma sobreloja e uma cave.

Assim pois cada unidade ficará organizada da seguinte maneira :

- o R/C (estabelecimento) para zona de vendas
- a sobre-loja para zona de exposição
- a cave para armazem e serviços (zona de serviço)

Dentro deste esquema pareceu-nos indicado atirar com os sanitários para a zona de serviço, ou seja para a cave, evitando certos inconvenientes que tais sanitários trazem quando ao nível da rua e na zona comercial muito frequentado por senhoras. Também deste modo se beneficiou a área dos estabelecimentos. E dado que estas unidades comerciais são independentes e as caves tem ventilação por frestas julgavamos que a nossa solução poderia ser encarada como possível embora rigorosamente não prevista no R.G.E.U..

2º)- A grelha de ventilação manter-se-à, embora um pouco /

mais prôxima da parede de meação, e encurtada na extensão.

Tal medida seria tomada por razões de ordem construtiva, imprevista aquando da elaboração do projecto.

3º) Quanto às áreas das instalações destinadas às habitações, conservam-se as áreas previstas e aprovadas no projecto inicial, julgando-as dentro do preceituado no R.G.E.U..

Julgamos que esta memória esclarecerá dos pontos focados na informação da Exmª. Delegação de Saúde.

Porto, 10 de Fevereiro de 1958

Joaquim Augusto da Cruz

Engº Civil

3

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

3.ª DIRECÇÃO – 1.ª REPARTIÇÃO – URBANIZAÇÃO E EXPROPRIAÇÕES

PLANTA TOPOGRÁFICA PARA EFEITOS DO § 3.º DO ART. 3.º DO EDITAL DE 18 DE JANEIRO DE 1929 (VÁLIDA POR UM ANO)

49

CMP AG

CONSTRUIR PREDIO

A, B, ALINHAMENTO: O APROVADO

NIVELAMENTO: A FORNECER NO LOCAL

TERRENO MUNICIPAL

O Fornecimento desta planta não implica qualquer compromisso quanto à aprovação de obra que vier a ser requerida ou à concessão da respectiva licença. Deve o interessado indicar nesta planta os limites da sua propriedade e os nomes dos confrontantes.

A OBRA QUE SE PROJECTA DEVE SER IMPLANTADA COM RIGOR E A CARMIM

10180 Fl. 221 Porto, 15 de Julho de 1955

N.º 5074 9050

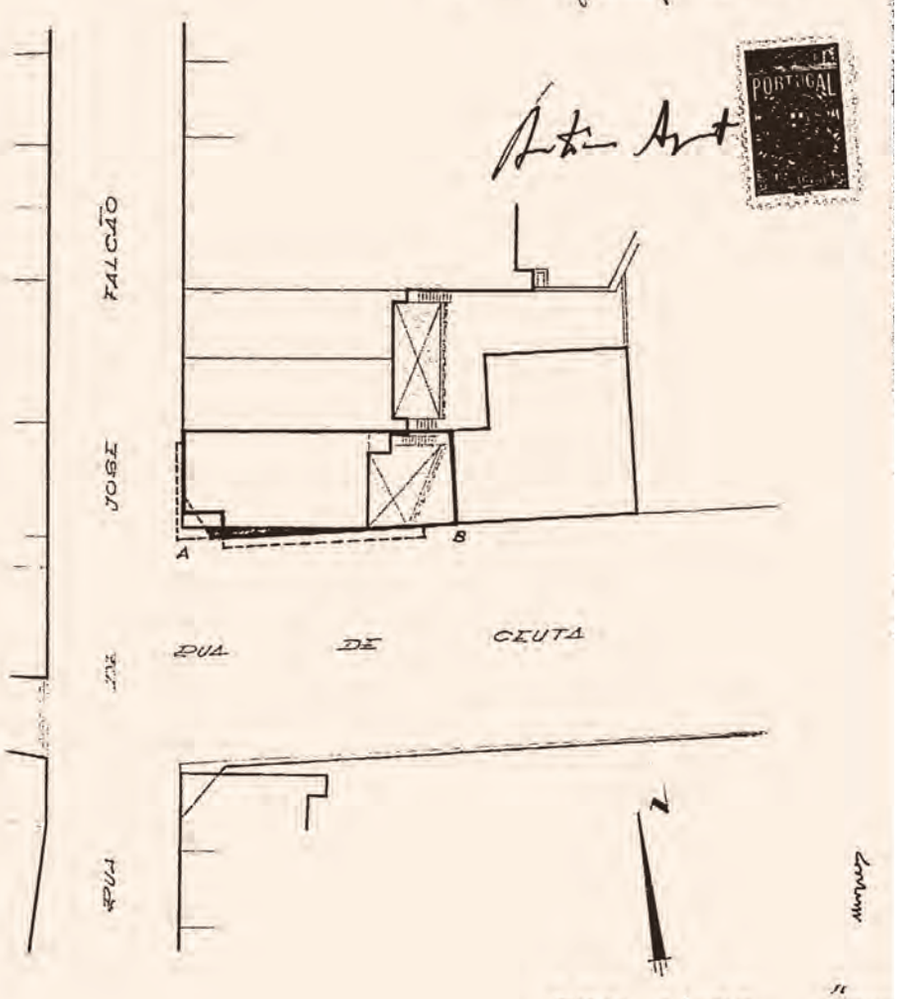
O ENG.º CHEFE,

DEVE CUMPRIR O ALINHAMENTO, O GAVETO E A CERCEA APROVADA PARA O LOCAL

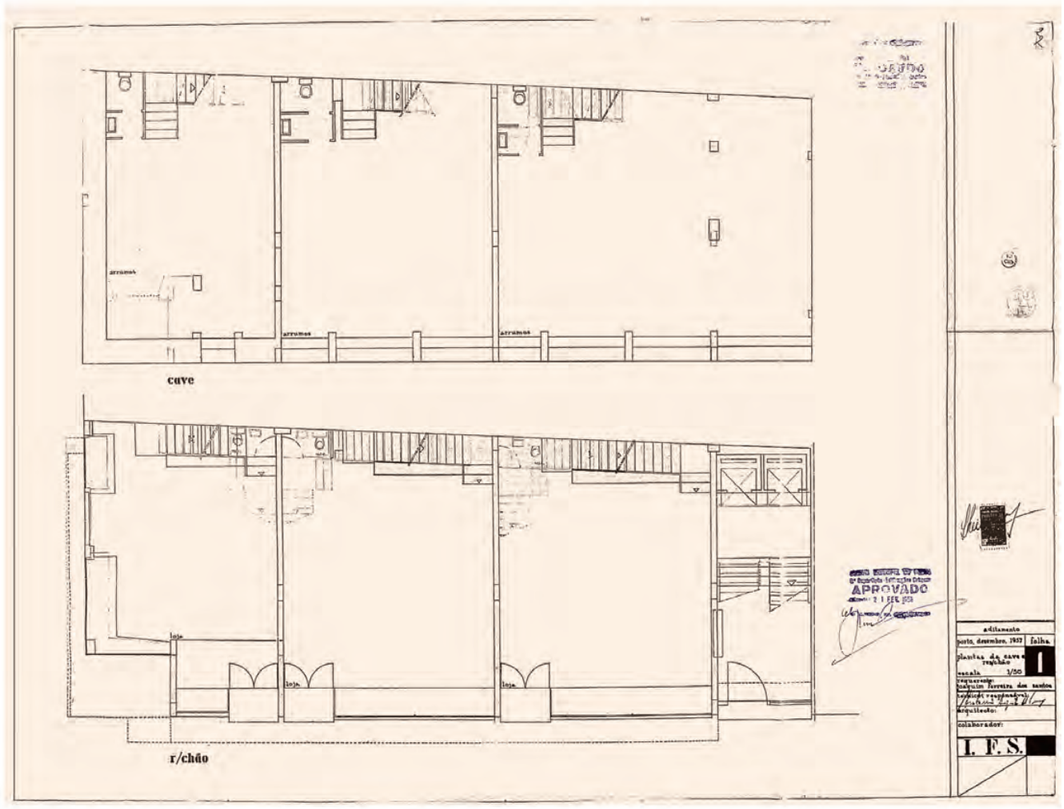
20 de Junho de 1955

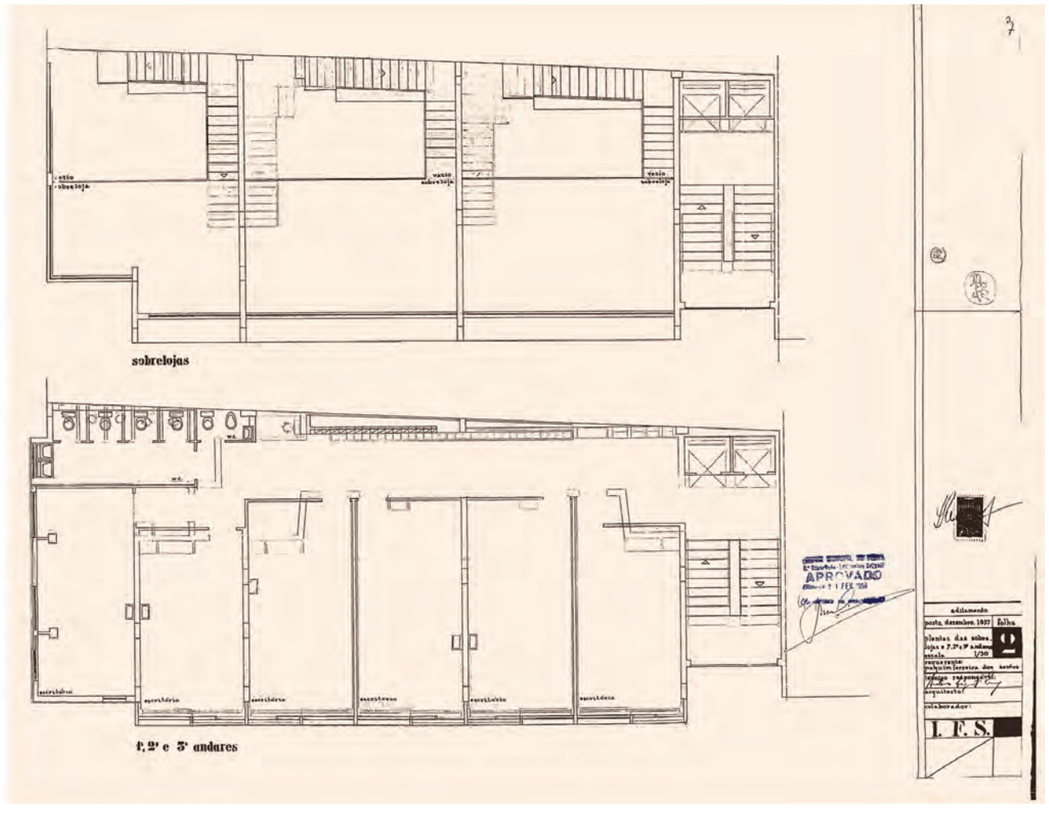
J. Araújo Botelho

PORTUGAL



ESC. 1/500





1/200

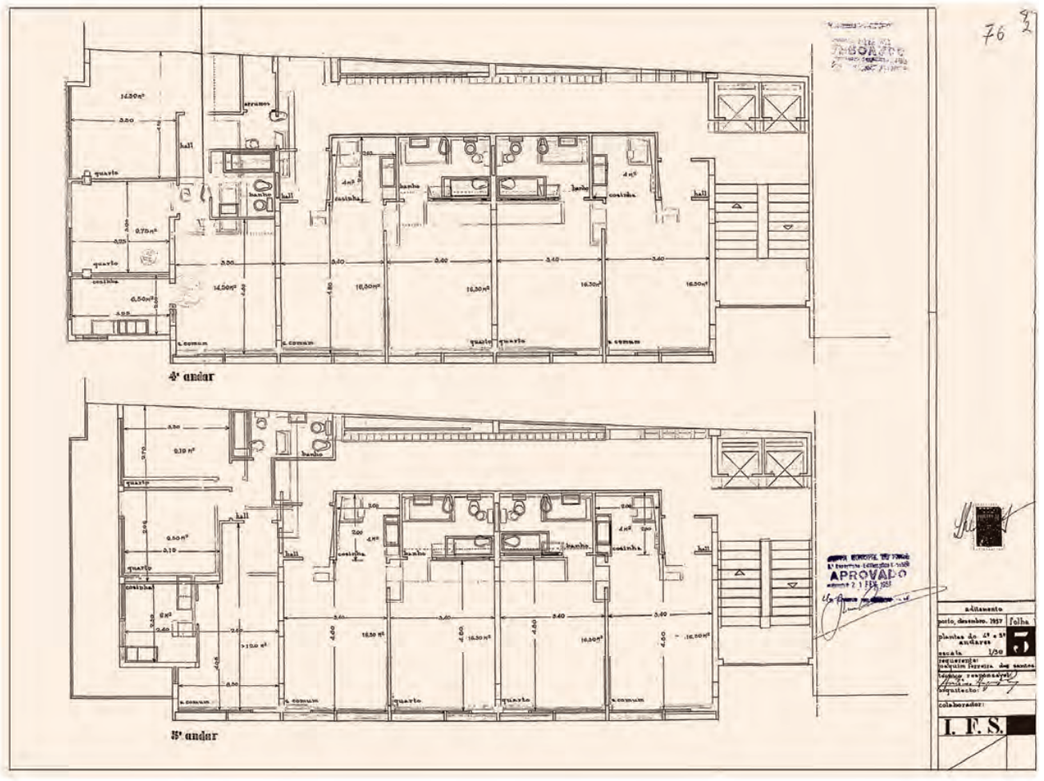
34

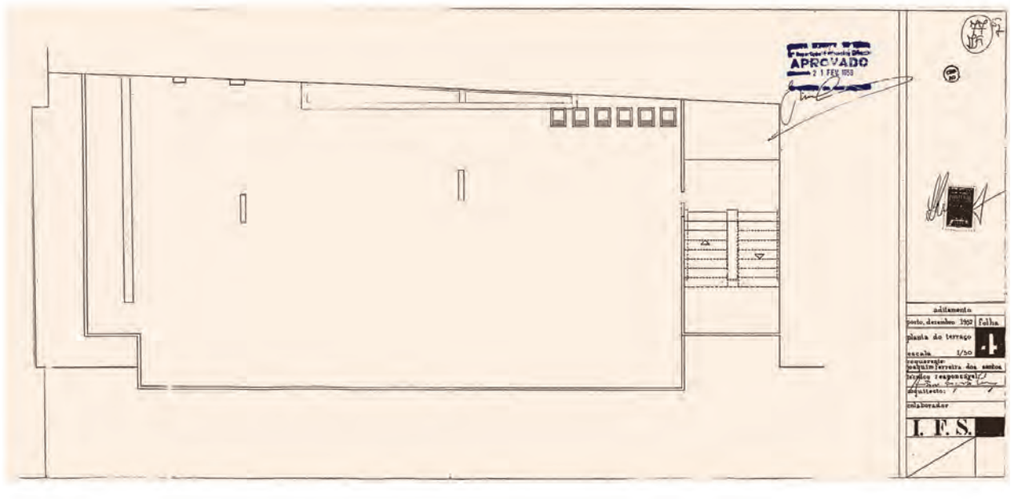
1/200

35

34 e 35 - IFS aditamento
Data: Dezembro de 1957
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 21 de Fevereiro 1958 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto





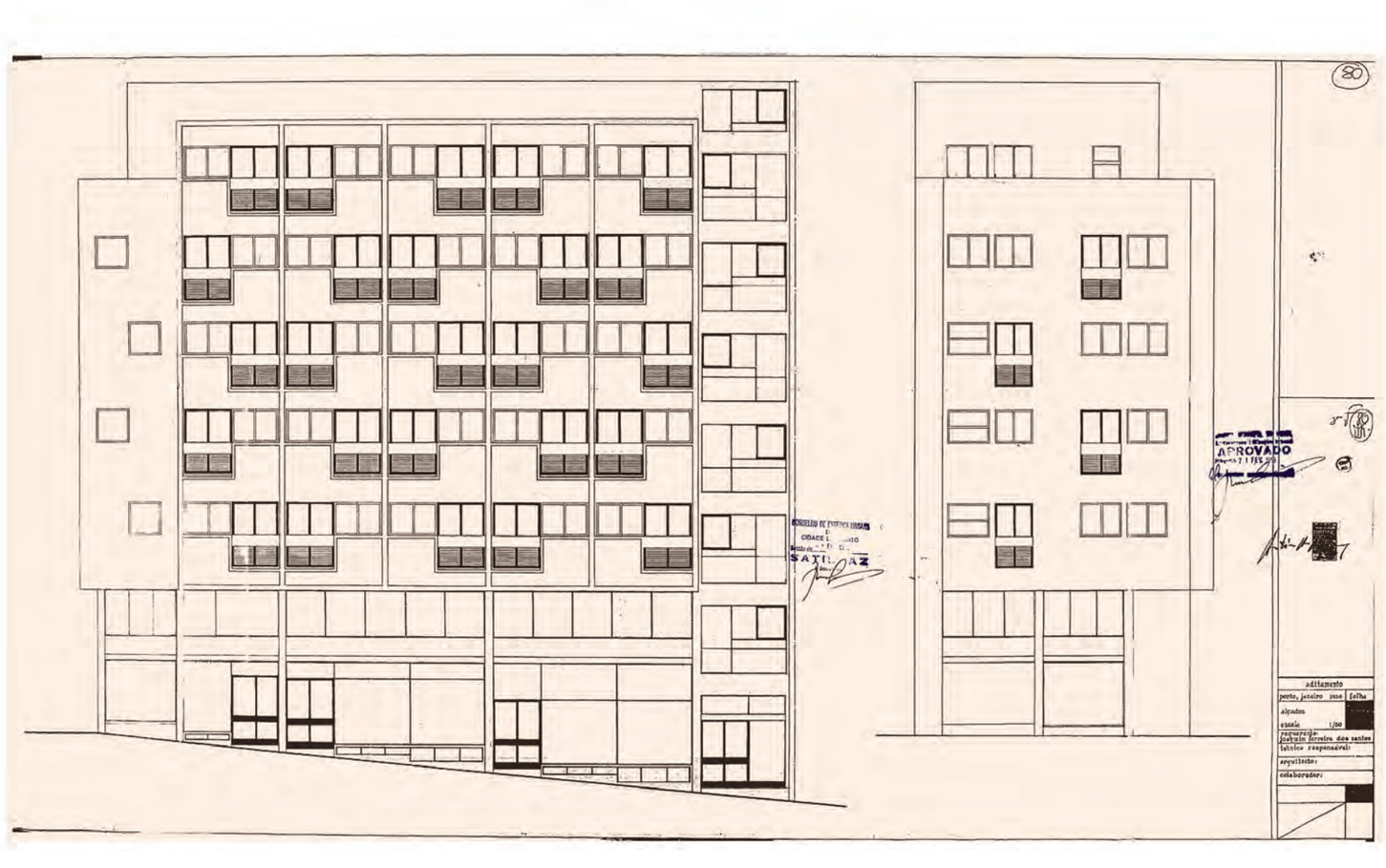
1/200
36

1/200
37

36 e 37- IFS aditamento
Data: Dezembro de 1957
Escala original: 1/50
Assinado: técnico responsável: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 21 de Fevereiro 1958 (C.M.Porto);
Suporte: cópia – tela

1/200

38



38 - IFS aditamento
Data: Janeiro de 1958
Escala original: 1/50
Assinado: António Augusto da Cruz
Observações: aprovado a 21 de Fevereiro 1958 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO PLURIFAMILIAR, ESCRITÓRIOS E COMÉRCIO
Rua de Ceuta nº 70/88 e Rua José Falcão nº 70, Porto
265

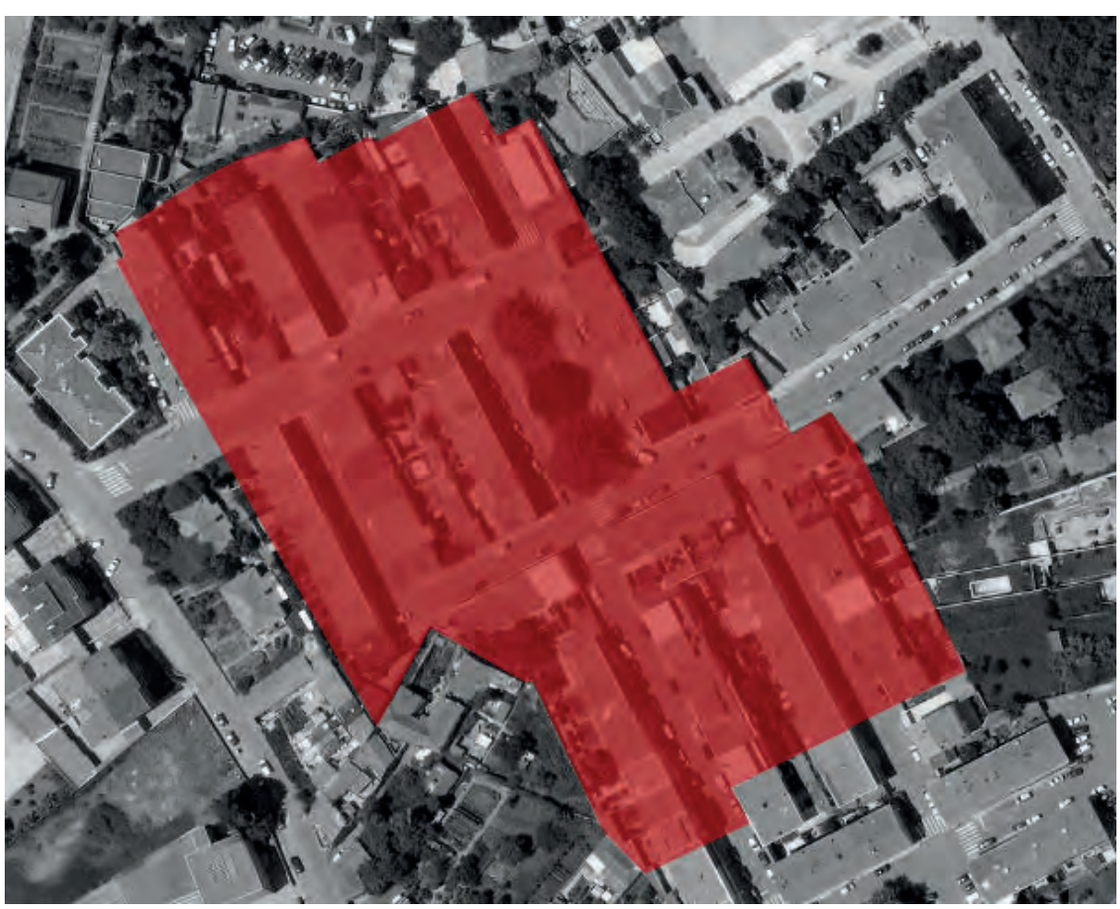
1950/58

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"

entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

Arquivo: Câmara Municipal do Porto - Arquivo Geral e Casa do Infante/Arquivo Histórico

Localização:	entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
Cliente:	Cooperativa “O Lar Familiar”
Planta topográfica:	12 de Fevereiro 1954 (1º processo – projecto)
Licenciamento:	Requerimento nº 8 232/50; (projecto de implantação – anteprojecto)
Aditamentos:	Requerimento nº 823 de 14 de Janeiro 1954 (projecto); «Satisfaz» a 11 de Maio 1954 pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto; aprovado 18 Outubro 1955
	Licença nº 653 de 31 de Outubro 1955
	Requerimento nº 20 812 de 3 de Dezembro 1958 (anexos 1ª fase)
	Requerimento nº 7 934 de 3 de Maio 1958; desenhos datados de 12 de Abril 1958
	«Satisfaz» a 13 de Janeiro 1959 pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto
	aprovado a 21 de Setembro 1961; Licença nº 250/adit de 28 de Setembro 1961
	(conclusão de 1ª fase e Casas tipo C e C1)
	Requerimento nº 20 813 de 3 de Dezembro 1958; (6 casas Tipo B)
	Requerimento nº 5 052 de 11 de Março 1960 (desiste do tipo C1)
	Requerimento nº 16 300 de 10 Agosto 1960 (só casas tipo C)
	Requerimento nº 22 502 de 23 Outubro 1961; aprovado a 7 de Dezembro 1962
	Licença nº 325/adit de 18 de Dezembro 1962 (Conjuntos B1 e B2 – casas tipo B c/ cave)
	Requerimento nº 24 406 de 17 de Novembro 1961; «Satisfaz» a 17 de Julho 1962 pelo Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto; aprovado a 7 de Dezembro 1962
	(aditamento final dos alçados tipo A, B e B c/ cave)
	Requerimento nº 19 941 de 4 de Outubro 1962 (Planta topográfica com implantação final)
Técnico responsável:	João Silva Lino, agente técnico de engenharia Civil pelo I.I.P.
	Colaborador Augusto Amaral
Técnico estruturas:	João Silva Lino, agente técnico de engenharia Civil pelo I.I.P.
Ocupação de edifícios:	a partir de 1958, licença de hab. nº 104 de 3 de Abril de 1964



Conselho de Estética Urbana da Cidade do Porto

Acta de 11 de Maio 1954; p. 76 verso e 77; cota; BG-6

Processo nº 823: «Satisfaz»

Presidente: Eng. Guilherme Barreiros; secretário João de Mesquita;

vogais: Arq. Luís Almeida d´Eça; Arq. Fernando Távora; relator: Arq. Bernardino Ramalhete

Processo constituído por seis volumes numerados sequencialmente

Volume 1: folhas numeradas de 1 a 209 (processo original)

Volume 2: folhas numeradas de 210 a 454 (aditamentos)

Volume 3: folhas numeradas de 455 a 728 (a partir de 1963)

Volume 4: folhas numeradas de 729 a 1058 (a partir de 1967)

Volume 5: folhas numeradas de 1059 a 1375 (a partir de 2003)

Volume 6: folhas numeradas de 1376 a 1635 (a partir de 2005)

Listagem de elementos gráficos:

Aditamento: Requerimento nº 823 de 14 de Janeiro 1954
(1ª fase - casas tipo A e B)
1 – Requerimento
2 – Memória descritiva
3 – Planta topográfica
4 a 9 – Desenhos: plantas, alçados e cortes
10 – Desenho de estruturas: plantas

Aditamento: Requerimento nº 20 812 de 3 de Dezembro 1958
11 – Memória descritiva
12 a 17 – Desenhos de anexos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 7 934 de 3 de Maio 1958
(2ª fase - Casas tipo C e tipo C1)
18 – Requerimento
19– Memória descritiva
20 – Planta topográfica
21 a 24 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 22 502 de 23 de Outubro 1961
(3ª fase - Conjuntos B1 e B2 – casas tipo B c/ cave)
25 – Requerimento
26 – Memória descritiva
27 – Planta topográfica
28 a 35 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento: Requerimento nº 24 406 de 17 de Novembro 1961
(final dos alçados tipo A, B e B c/ cave)
36 – Requerimento
37 – Planta topográfica
38 a 40 – Desenhos: alçados e cortes

Requerimento nº 19 941 de 4 de Outubro 1962
(Planta topográfica com implantação final)
41 – Requerimento
42 – Planta topográfica

DEFERIDO
VISTA DA INFORMAÇÃO
DE [illegible] IMPOSTAS
Porto, 18 OUT. 55

IMPOSTO DO SELO
1$00

C.M.P. REQUERIMENTO
D.S.C.C. 1ª Repartição (Central)
Requerimento n.º 823
Registado em 4 JAN. 1954

Excelentíssimo Senhor Presidente da

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

LICENÇA N.º 653

de 31 de Outº de 1955

A Cooperativa "O Lar Familiar", com sede na Rua Santa Catarina, nº. 840, no Porto, desejando construir UM BAIRRO DE MORADIAS para os seus associados em terreno sito à Rua Ciriaco Cardoso e tendo submetido à apreciação da Exma. Câmara de que V.Exa. é mui digno Presidente o projecto da implantação do referido bairro que ficou registado sob o número 8.232/50, vem agora, em aditamento, apresentar o projecto definitivo dos conjuntos de moradias a construir em ala contínua, e rogar a V.Exa. que se digne conceder a respectiva licença de obras.

C.M.P. ARQUIVO GERAL
- 3 MAI 1963

Porto, 12 de Dezembro de 1953.

Pela Soc. Cooperativa "O Lar Familiar" A

Anexos:

- Termo de responsabilidade - Memória descritiva (triplicado) - Plantas, Alçados e Cortes dos tipos A e B (triplicado) - Alçado e Corte da variante (triplicado)

Acedem

34.

(3)

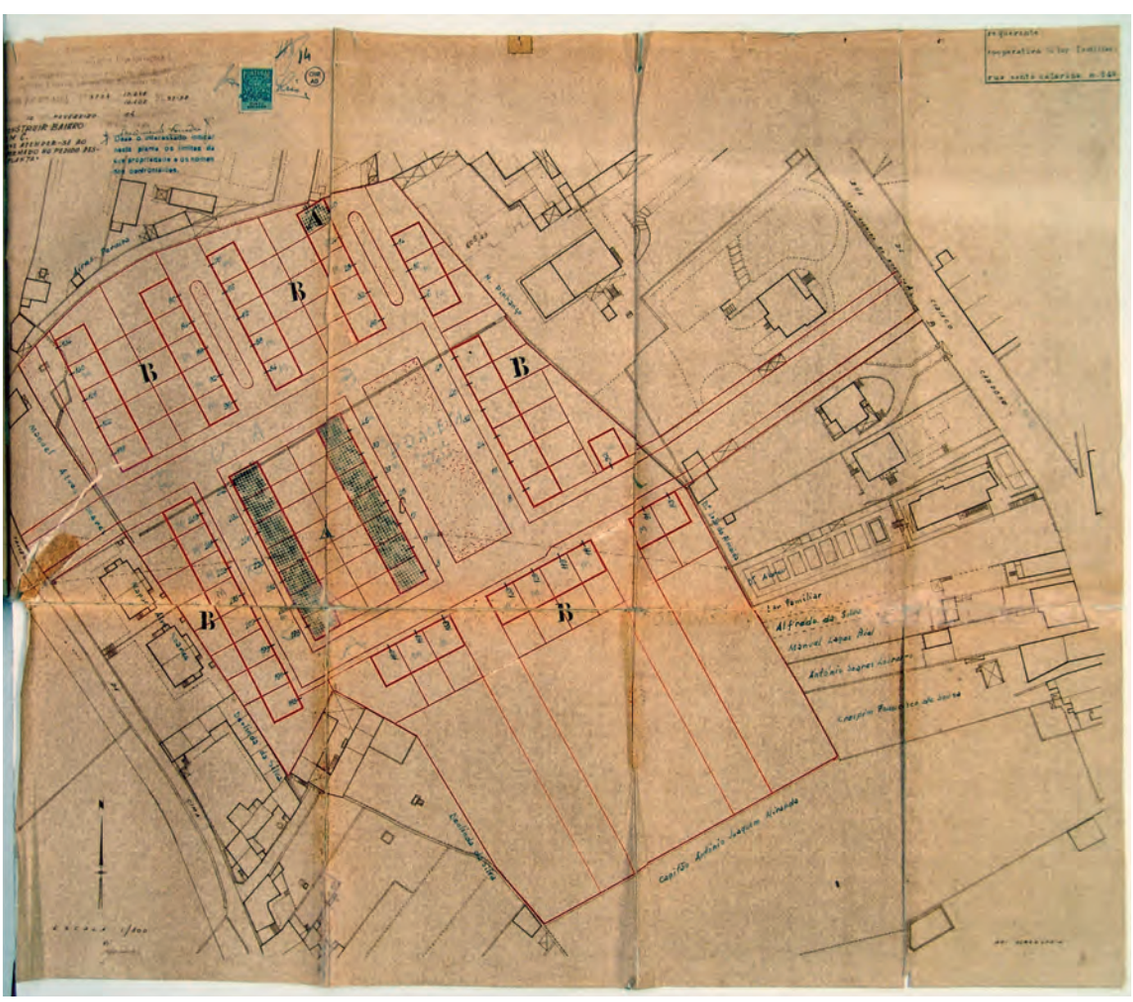
CMP AG

CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
1.ª Repartição - Edificações Urbanas
APROVADO
em sessão de 18 OUT. 1955

MEMÓRIA DESCRITIVA

Pretende a Cooperativa "O Lar Familiar" levar a efeito a construção de um Bairro de Moradias económicas para os seus associados. Possuidora de terreno, sito à Rua Ciríaco Cardoso, desta cidade, procedeu ela no sentido de elaborar-se projecto de distribuição e implantação das casas, projecto que completa e devidamente organizado foi submetido à apreciação das competentes Repartições da Exª Câmara do Porto, ficando registado sob o nº. 8232/50, a que se alude no requerimento. Já do referido projecto constava, além daquilo que especificamente devia encorporar (implantação, densidade, rede de águas e esgotos etc.), um ante-projecto dos conjuntos de moradias agrupadas em ala contínua, e sujeitos a dois tipos (A e B)que se diferenciam pelas áreas atribuidas aos respectivos compartimentos. O projecto que ora se apresenta, em aditamento ao procº. nº. 8232/50, refere ao plano definitivo das moradias, agora perfeitamente ajustadas não só ao Regulamento das Edificações Urbanas, mas também à necessidade de obter-se a seriação dos elementos construtivos e a modulação adquada a um perfeito ritmo construtivo. Dum modo geral são válidas ainda as primeiras previsões constantes do projecto da urbanização, tendo-se apenas evoluido no sentido de obter economia (questão fundamental em casos desta natureza) e sujeição aos regulamentos em vigor. As moradias desenvolvem-se em 2 pisos. No primeiro desenham-se as zonas de serviço e de recepção-estar-comer, enquanto que no segundo os quartos se distribuem em redor do acesso vertical que os serve. Os programas são os mínimos

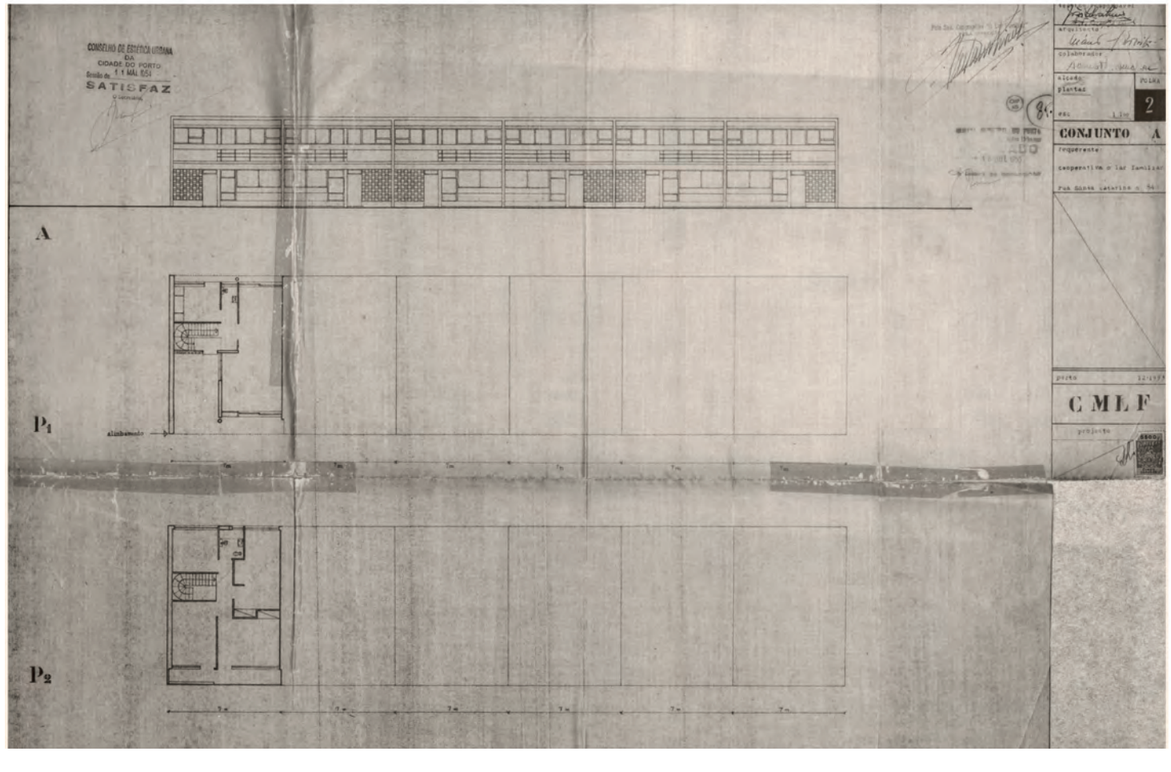
admissíveis para o tipo de casal com filhos e as plantas organi-
-zam-se de tal modo que se torne viável pequena transformação de
ampliação de programa (garagem ou escritório no lugar do espaço
livre que antecede a entrada) ou mesmo a ocupação do vão de cober-
tura para sotão de arrumos (variante A). De qualquer modo o cri-
-tério de transformação estaria não só dependente dos pareceres
camarários mas também do autor do projecto, empenhado em solucio-
nar pelo melhor para não destruir o equilíbrio geral do Bairro,
cuidado que desde já se demonstra pelo carácter imprimido ao pro-
jecto. Do ponto de vista estético o problema estaria em conju-
as incidencias de ordem geral (conjunto do Bairro e tipo de agru-
pamento) com as incidências de ordem particular (programa das ca-
-sas e sua organização funcional) o que parece ter-se conseguido.
Prevê-se para já um tipo de cobertura em laje de betão armado im-
permeabilizado com cartões asfálticos. Todavia, se a economia des-
aconselhar tal solução, a variante A seria à solução total indica-
da, referida a armação de madeira chapeada de fibrocimento. Os pi-
sos serão de laje de betão armado ou de tijolo armado Preconate ou
Partial estabilizada sobre vigas e pilares de betão ou paredes de
perpeanho normal, conforme se indica no projecto. Os restantes ma-
teriais serão os da construção corrente, estando previsto a aplica-
ção em fachadas principais de grelhas cerâmicas ou de "Graciter" e
de outros elementos que por característicos e económicos vão cons-
tando hodiernamente de uma série de materiais decorativos de valor
estético insofismável. Porto, 12 de Dezembro de 1958.


B
B
B
B
B
A
Rua Alfredo da Silva
Manuel Lopes Abel
Antonio Joaquim Nicolau

3

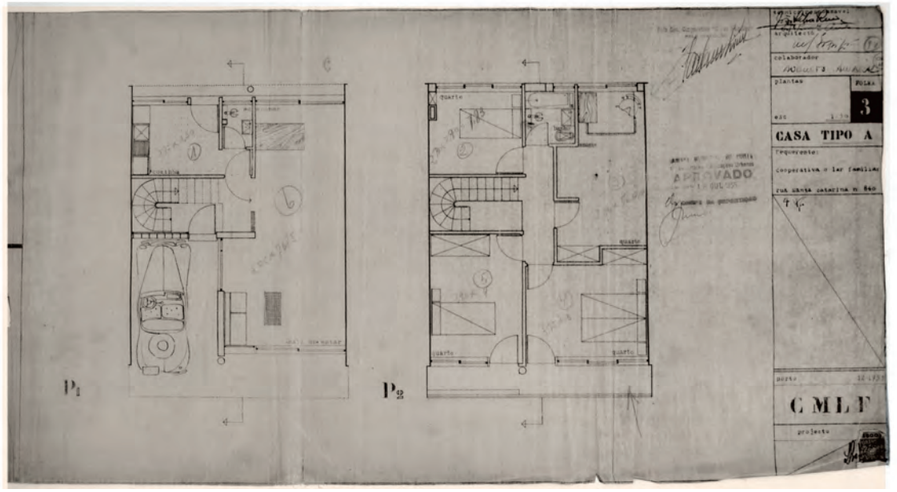
1/400

4



4- CMLF Conjunto A
Data: Dezembro 1953
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito; Augusto Amaral (colob.);
Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 18 de Outubro 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
275

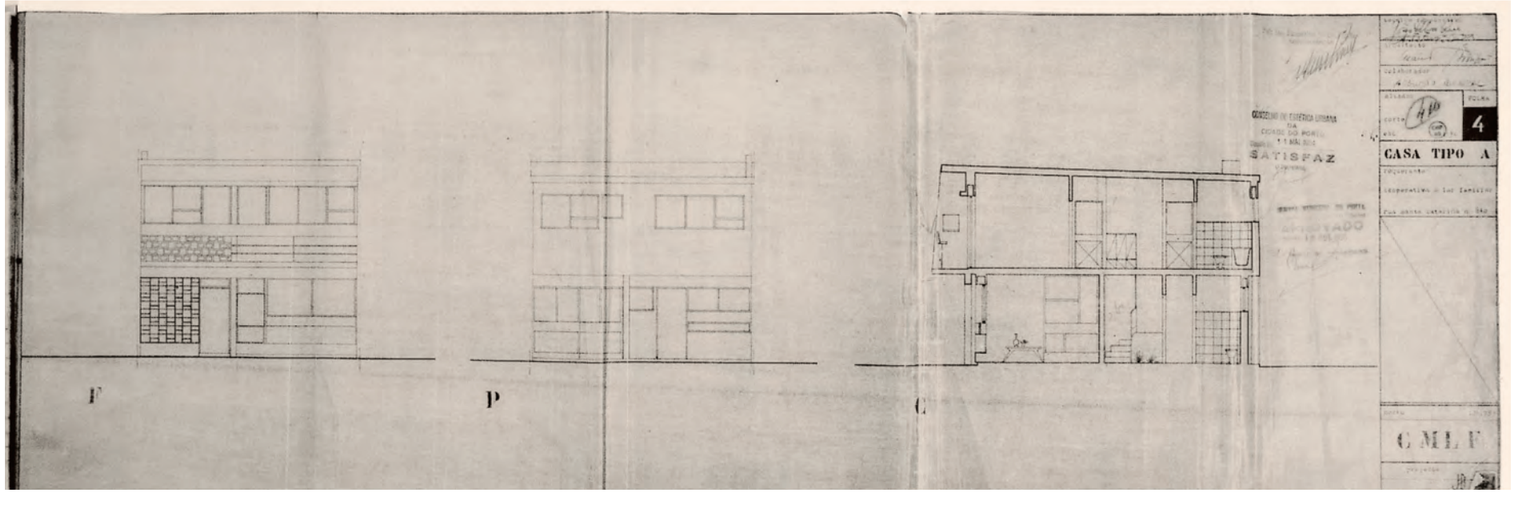


1/200

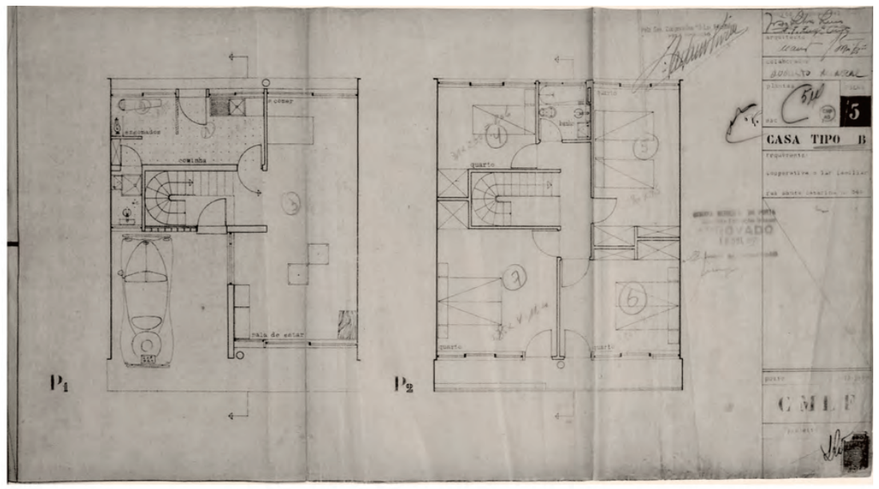
5

1/200

6



5 e 6- CMLF Casa tipo A
Data: Dezembro 1953
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito; Augusto Amaral (colob.);
Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 18 de Outubro 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

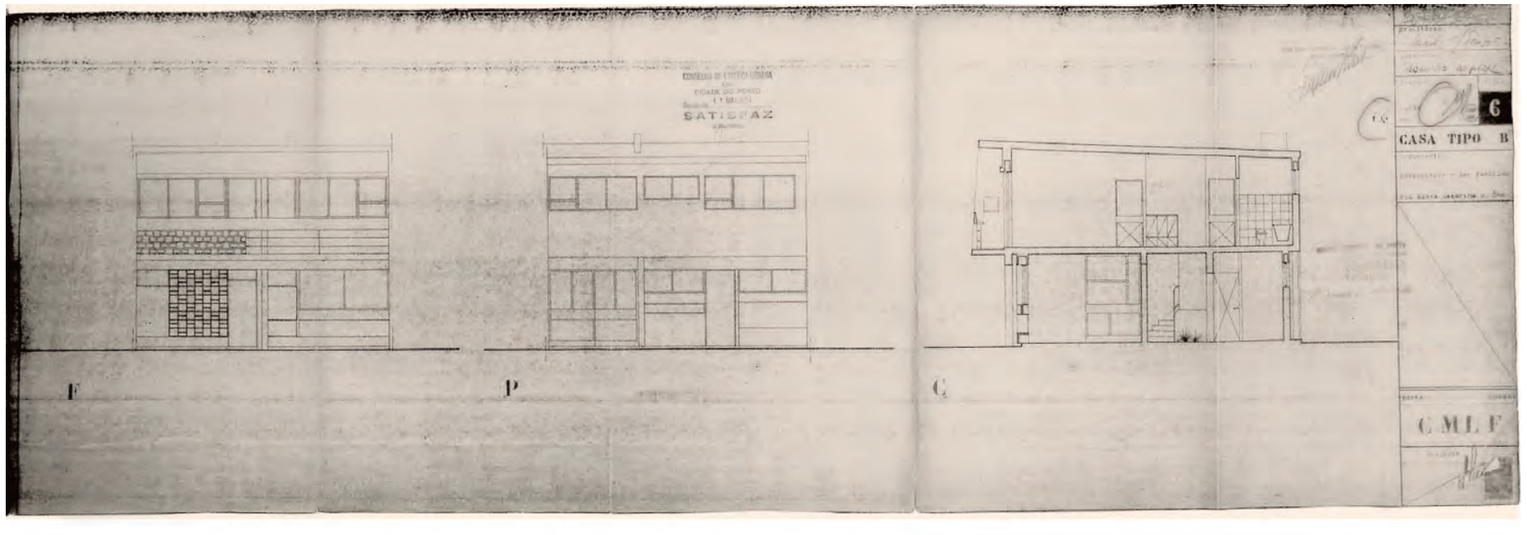


1/200

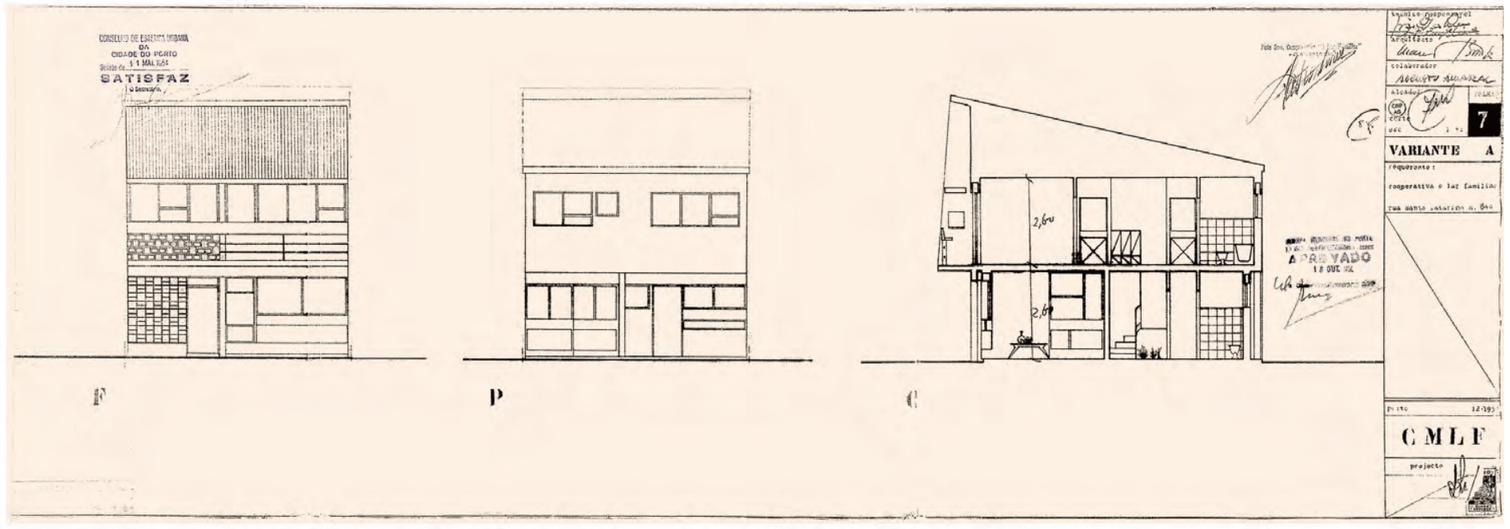
7

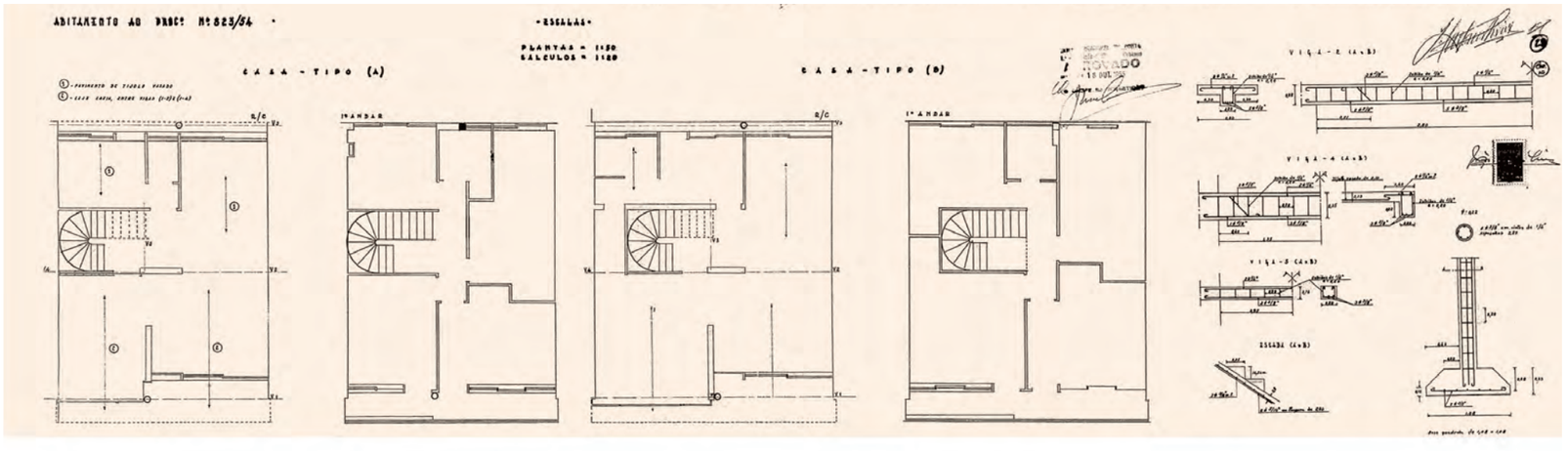
1/200

8



7 e 8- CMLF Casa tipo B
Data: Dezembro 1953
Escala original : 1/50
Assinado: Mário Bonito; Augusto Amaral (colob.);
Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 18 de Outubro 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela





1/200

9

1/200

10

9- CMLF Variante A
Data: Dezembro 1953
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Mário Bonito; Augusto Amaral (colob.)
Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 18 de Outubro 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

10- s/titulo
Data: Dezembro 1953
Escala original: 1/100; 1/50
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 18 de Outubro 1955 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

CAMARA MUNICIPAL DO [illegible]
2.ª Repartição. Edificações [illegible]
APROVADO
21 SET. 1961
O Chefe da Repartição
CMP AG

MEMORIA DESCRITIVA

Os presentes projectos dizem respeito à construção de anexos na 1ª. fase já edificada do Aglomerado que a Cooperativa "O Lar Familiar" construiu para os seus associados junto da Rua de Ciriaco Cardoso.

Foram estes, projectados conforme as necessidades dos locatários, predominando deste modo a construção de arrecadações, galinheiros, cobertos para lavadouros e garagens.

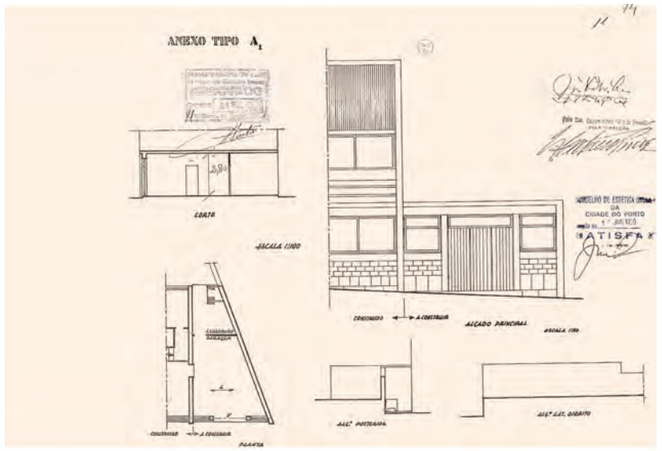
CONSTRUÇÃO:- As paredes das garagens serão construidas com perpeanho de 0,24 m. de espessura, assente sobre fundação do mesmo material ao baixo, formando silhares e juntouros. Tanto paredes como alicerces serão calçados com argamassa de cimento e areia ao traço de 1:4. Os restantes anexos, devido às suas reduzidas dimensões, serão construidos com paredes de tijolo de 0,15 m. de espessura assente sobre fundação idêntica à indicada para as garagens.

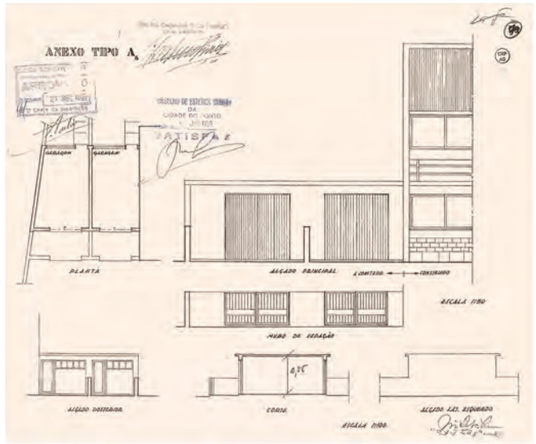
Todos os anexos serão cobertos por lajes de betão armado cujos cálculos se apresentarão oportunamente.

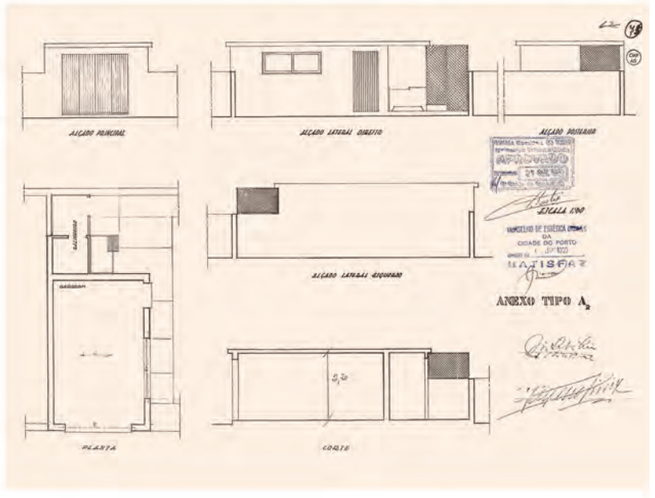
Tanto interior, como exteriormente todas as superficies serão rebocadas e guarnecidas.

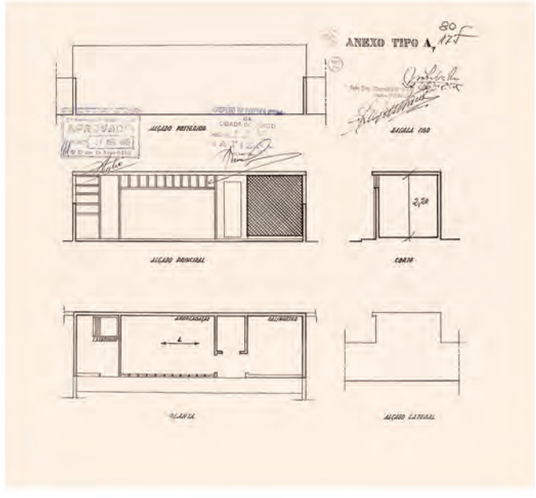
As caixilharias serão executadas com madeira de macacauba devidamente envernizada.

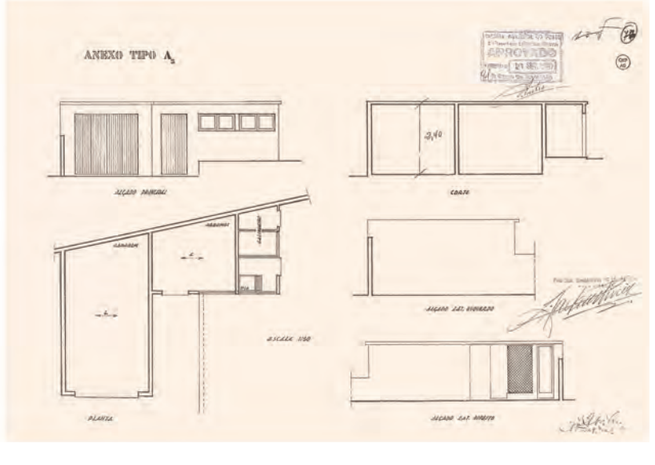
Os pavimentos serão constituidos por betonilha de cimento e areia ao traço de 1:3, sobre fundação de brita.

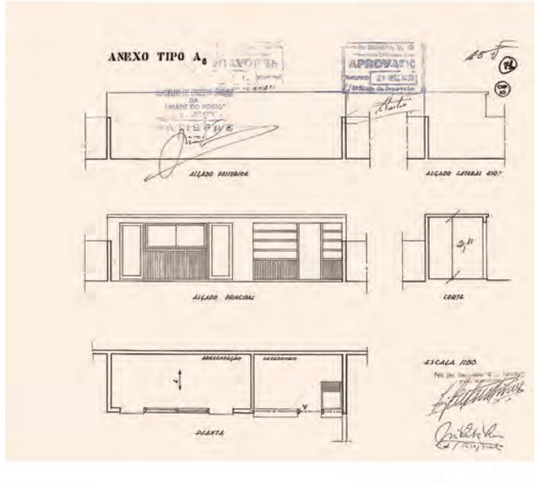












1/200 12	1/200 13
1/200 14	1/200 15
1/200 16	1/200 17

12 a 17- s/titulo
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
285

ISENTO DO IMPOSTO DE SELO
[illegible] do C.º
Excelentíssimo Secretário
de Estado [illegible] Lei de 28
de Outubro de 1954.

CMP AG 58

C. M. P. PROCESSAMENTOS
S. C. C. 1.º Lug. — (Central)
Nº 7934
Registado em 3 MAI 1958

DEFERIDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
Porto, 21 SET 61
O Presidente

Exmº.Snr. Presidente da CÂMARA MUNICIPAL DO

PORTO

LICENÇA N.º 250-adit.º
de 28 de Set.º de 1961

A Cooperativa "O LAR FAMILIAR", com sede na Rua de Santa Catarina, nº.840, desta cidade, roga a V.Exª.que ao processo registado nessa Exmª. Câmara sob o nº.823/54 seja anexo o aditamento junto, o qual se refere à segunda fase da construção de casas para os seus associados no Aglomerado de Ciriaco Cardoso.

Nestes termos, solicita a V.Exª.que lhe seja mandado passar Alvará de Licença pelo prazo de 12 meses.

ARQUIVO DE PROCESSOS
- 3 MAI 1963
ENTRADA

LANÇADO NO LIVRO DA PORTA

E. D.

Porto, 12 de Abril de 1958

P/ Soc. Cooperativa "O Lar Familiar"
PELA DIRECÇÃO

ANEXOS = Memória descritiva(3)- Plantas topográficas(3)- Desenhaos(12)

Reconheço a assinatura de Luiz Damião Ferreira Caetano, Engenheiro Civil, como Presidente da Direcção da Sociedade Cooperativa "O Lar Familiar" a que este pertence.
Emol.º, e sêlo 4$00.
Reg.º no resp.º livro sob o n.º 125
PORTO 2-4-58
do 7.º Cartório Notarial

Lic. 553/17

CMP AG 63

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
2ª Repartição Edificações Urbanas
APROVADO
Por despacho de 21 SET. 1961
O Chefe da Repartição

MEMÓRIA DESCRITIVA

O projecto que se apresenta à apreciação da Exmª.Câmara é o de construção da segunda fase do Aglomerado que a Cooperativa "O LAR FAMILIAR" está a levar a efeito para os seus associados entre a Rua de Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima (Pº.Hº.823/54).

Construídas 15 moradias do tipo A e 46 do tipo B, reconheceu-se a necessidade de edificar casas de rez do chão e primeiro andar independentes, destinadas a sócios com pouca família e de reduzidos recursos financeiros.

Estas casas serão localizadas em terreno cuja configuração permite o aproveitamento de cave com uma altura de 2,60 m., que ficará integrada no rez-do-chão.

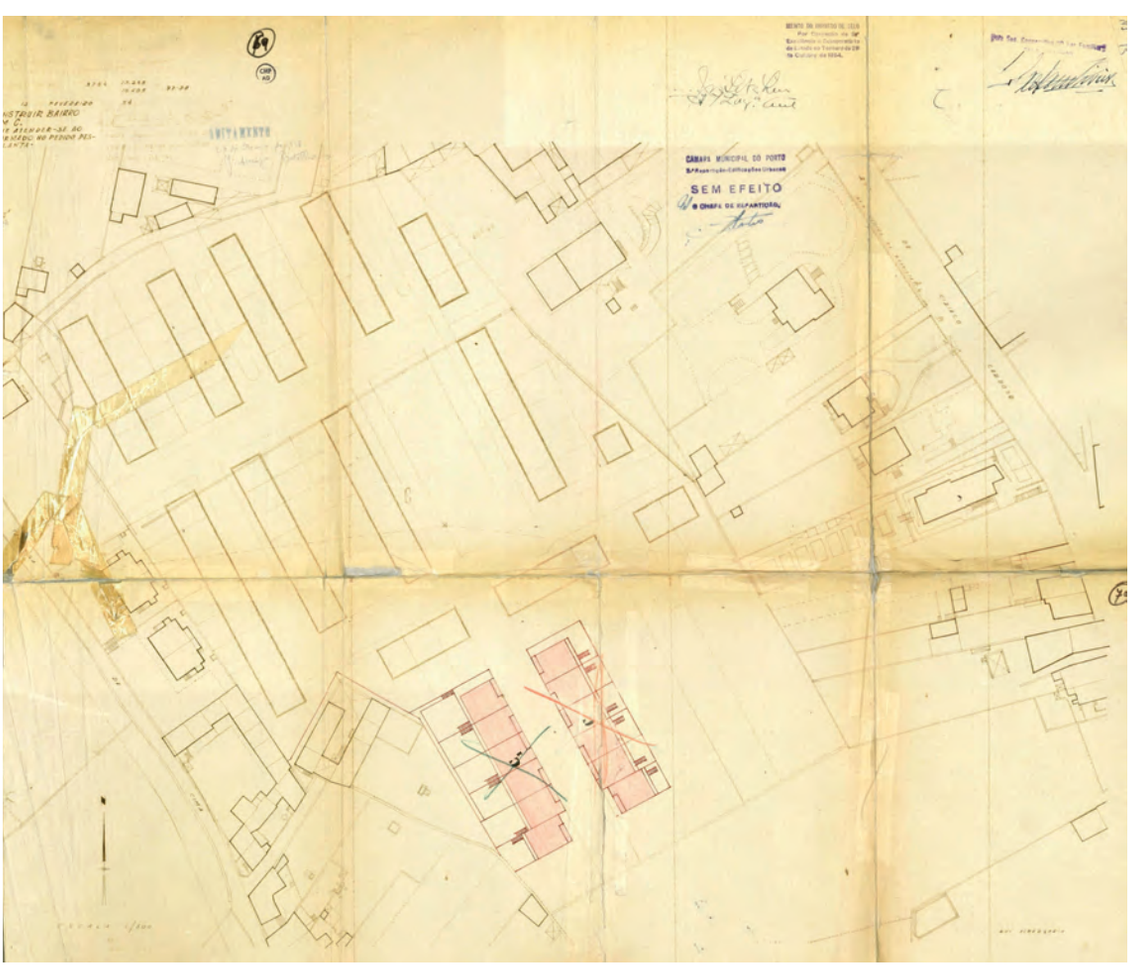
Os projectos juntos mostram os diferentes compartimentos.

O tipo de construção é idêntico ao da primeira fase, estando previsto a aplicação dos mesmos materiais e acabamentos.

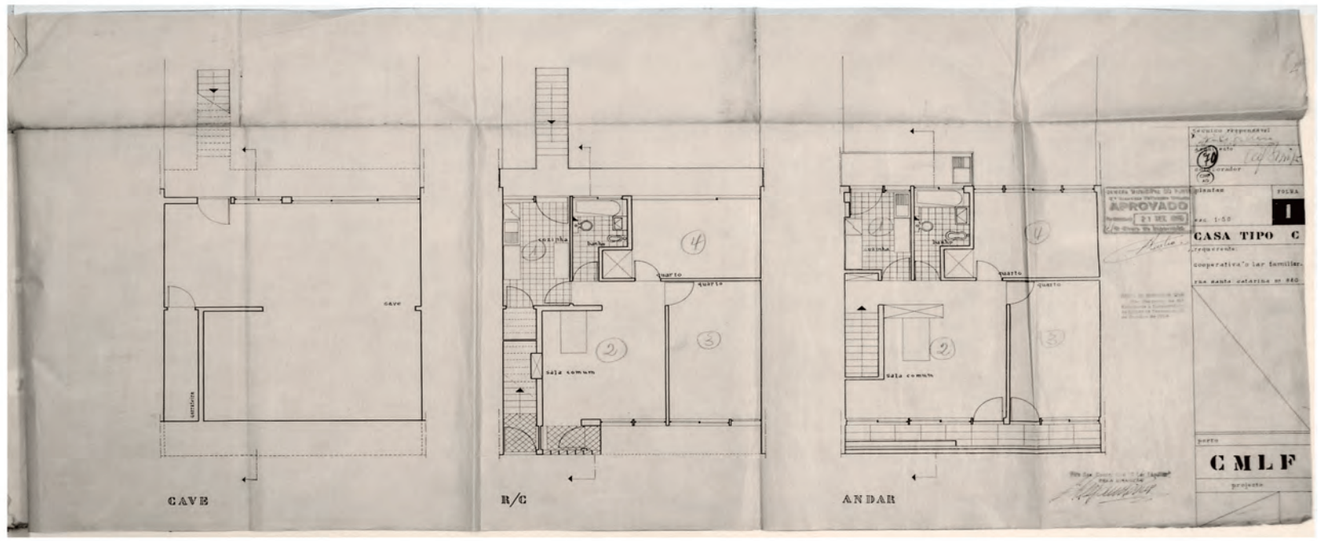
Porto, 12 de Abril de 1958

O Engº Civil

19



20

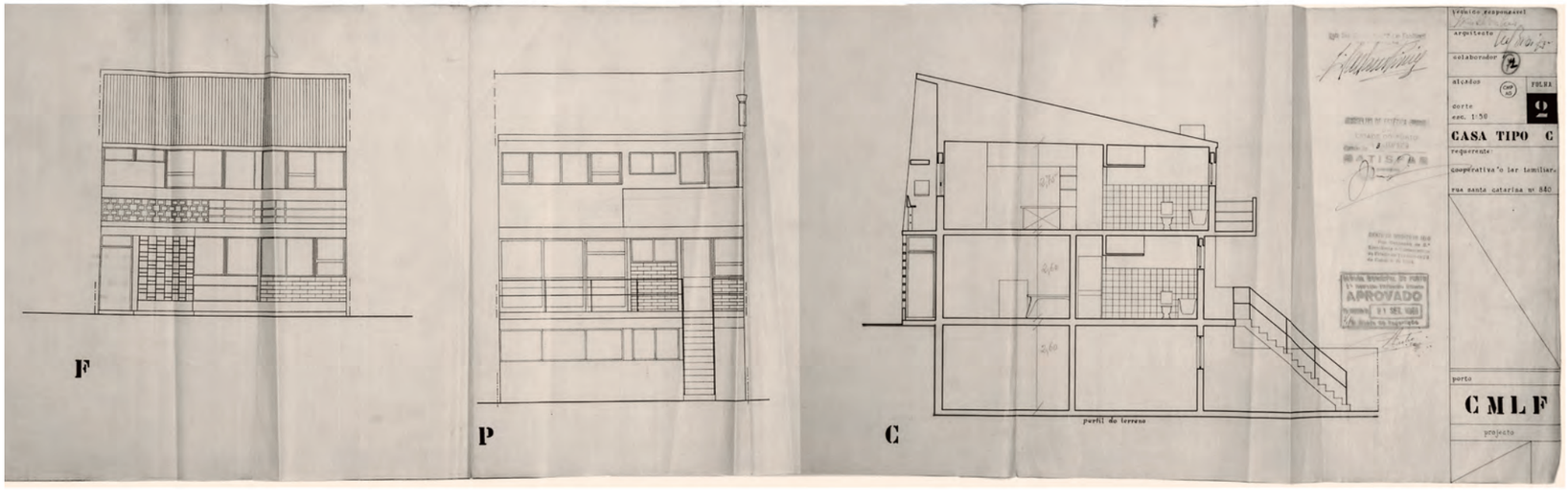


1/200

21

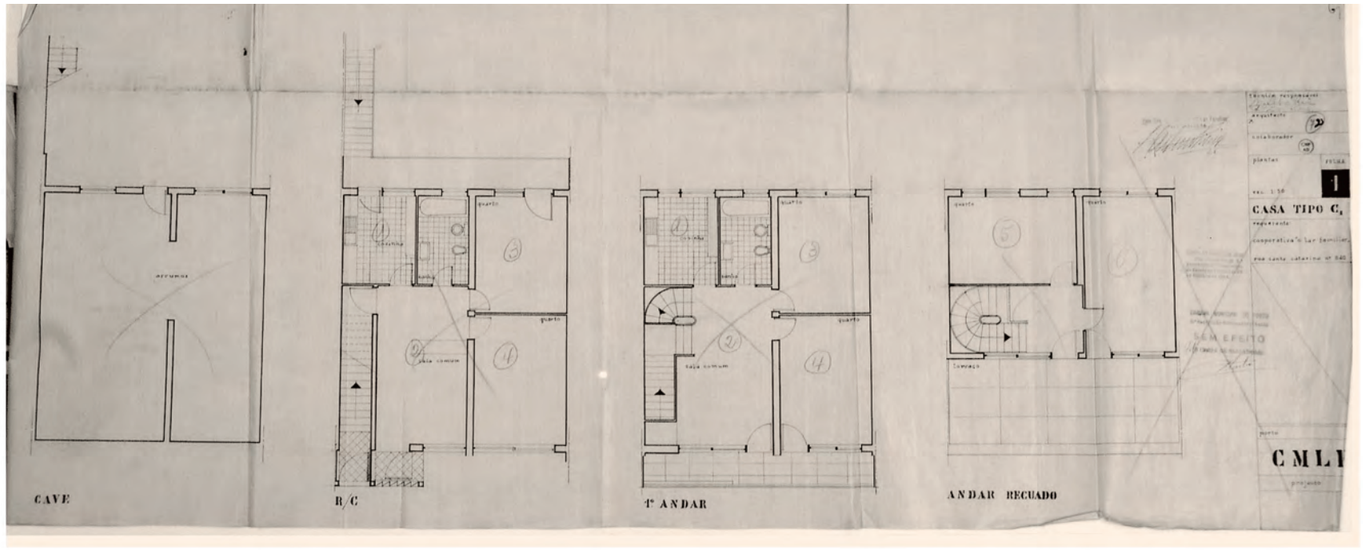
1/200

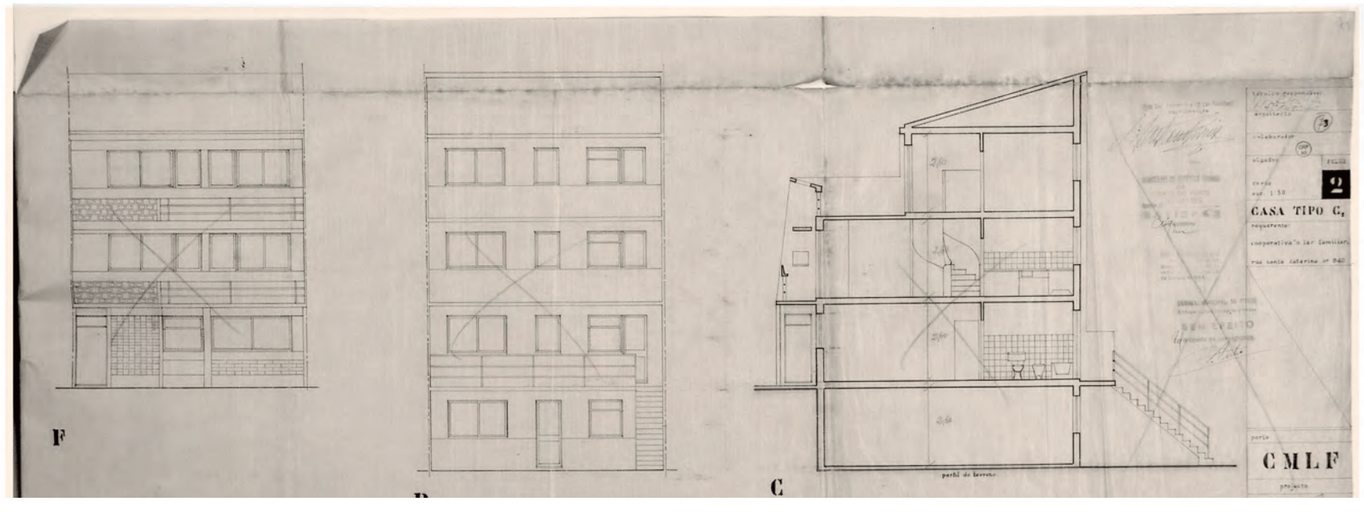
22



21 e 22 - CMLF Casa tipo C
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito
Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 21 de Setembro 1959 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto





1/200

23

1/200

24

23 e 24 - CMLF Casa tipo C1
Data: s/data
Escala original: 1/50
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: sem efeito (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
293

DEFERÍDO
EM VISTA DA INFORMAÇÃO
COM AS CONDIÇÕES IMPOSTAS
PORTO EM -7 DEZ 1961
Pelo Presidente
o Director dos Serviços

ISENTO DO IMPOSTO DE SELO
Por Despacho de S.ª Excelência o Subsecretário de Estado da Assistência de 28 de Outubro de 1954.

C. M. P. SERVIÇOS JURÍDICOS
D.S.C.C. 1.ª Secção (Contencioso)
Registo n.º 22502
Registado em 23 Out. 1961

Exmº. Senhor PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL
DO PORTO

A Cooperativa "O LAR FAMILIAR" com sede na Rua de Santa Catarina nº. 840, vem em aditamento ao Pº. Nº. 823/54 - Alvará de Licença 653/55, apresentar projecto de mais 11 casas tipo B, iguais às já construídas na 1ª. fase.

Roga portanto a V. Exª., que lhe seja mandado passar o respectivo Alvará de licença pelo prazo de 90 dias.

LANÇADO NO LIVRO DA PORTA

Espera deferimento

Porto, em 16 de Outubro de 1961

Pela Soc. Cooperativa "O Lar Familiar"
PELA DIRECÇÃO

Anexos: Memórias descritivas (3) - Plantas topográficas (4) desenhos (30)

LICENÇA N.º 325 Adit.º
de 18 de Dezembro de 1962

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
- 3 MAI 1963

H, 47

ISENTO DO IMPOSTO DE SELO
Por Despacho de S.
Exc. Director Subsecretario
de Estado das Corporações de 28
de Outubro de 1948

237

237

CMP
AG

CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
2.ª Repartição Edificações Urbanas
APROVADO
- 7 DEZ. 1962
Chefe da Repartição

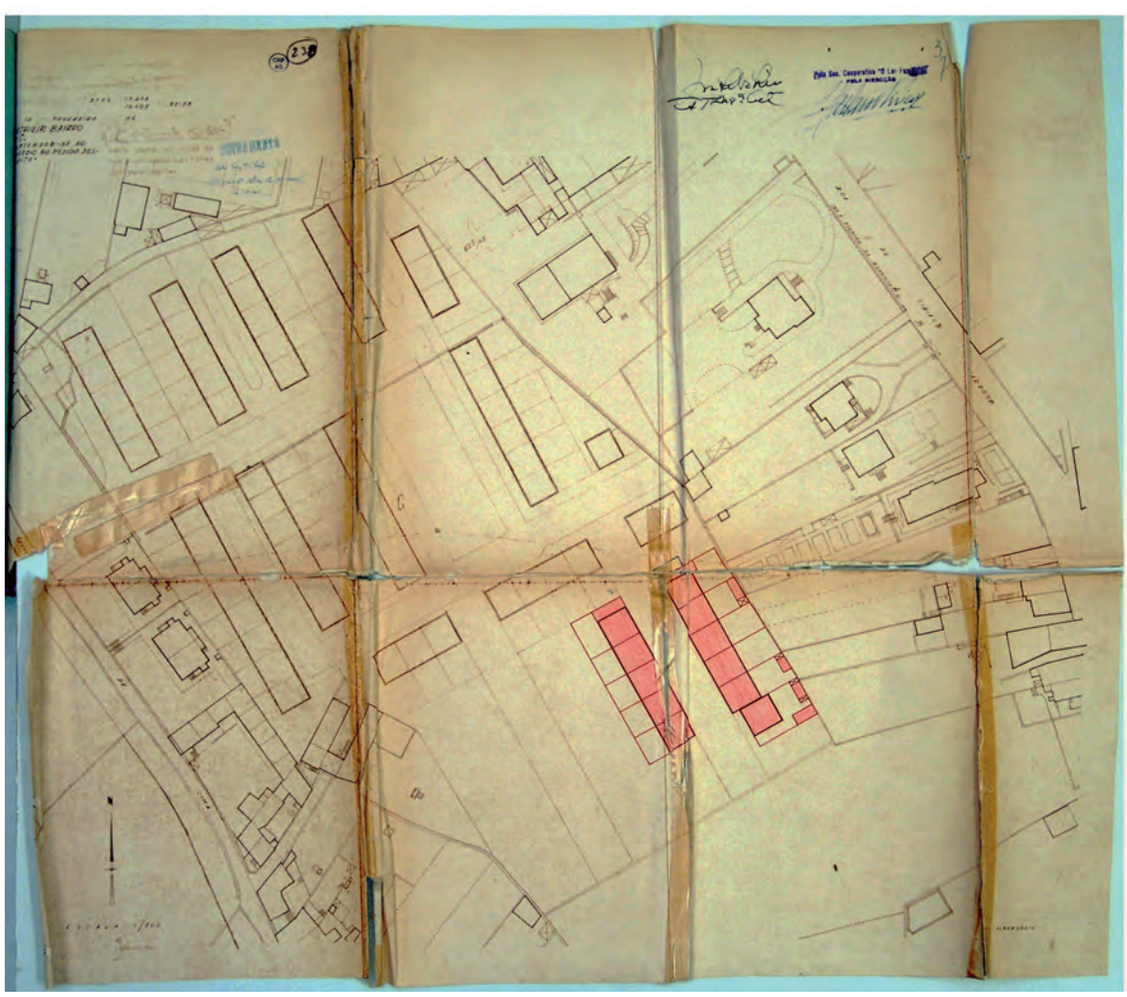
MEMÓRIA DESCRITIVA

O presente projecto refere-se àconstrução de 11 casas tipo B, iguais às já construídas ao abrigo do Alvará de Licença Nº. 653/55.

Como se trata do seguimento de uma obra já licenciada, julga-se dispensável a apresentação da restante documentação, visto ela já fazer parte do processo.

Porto, 16 de Outubro de 1961

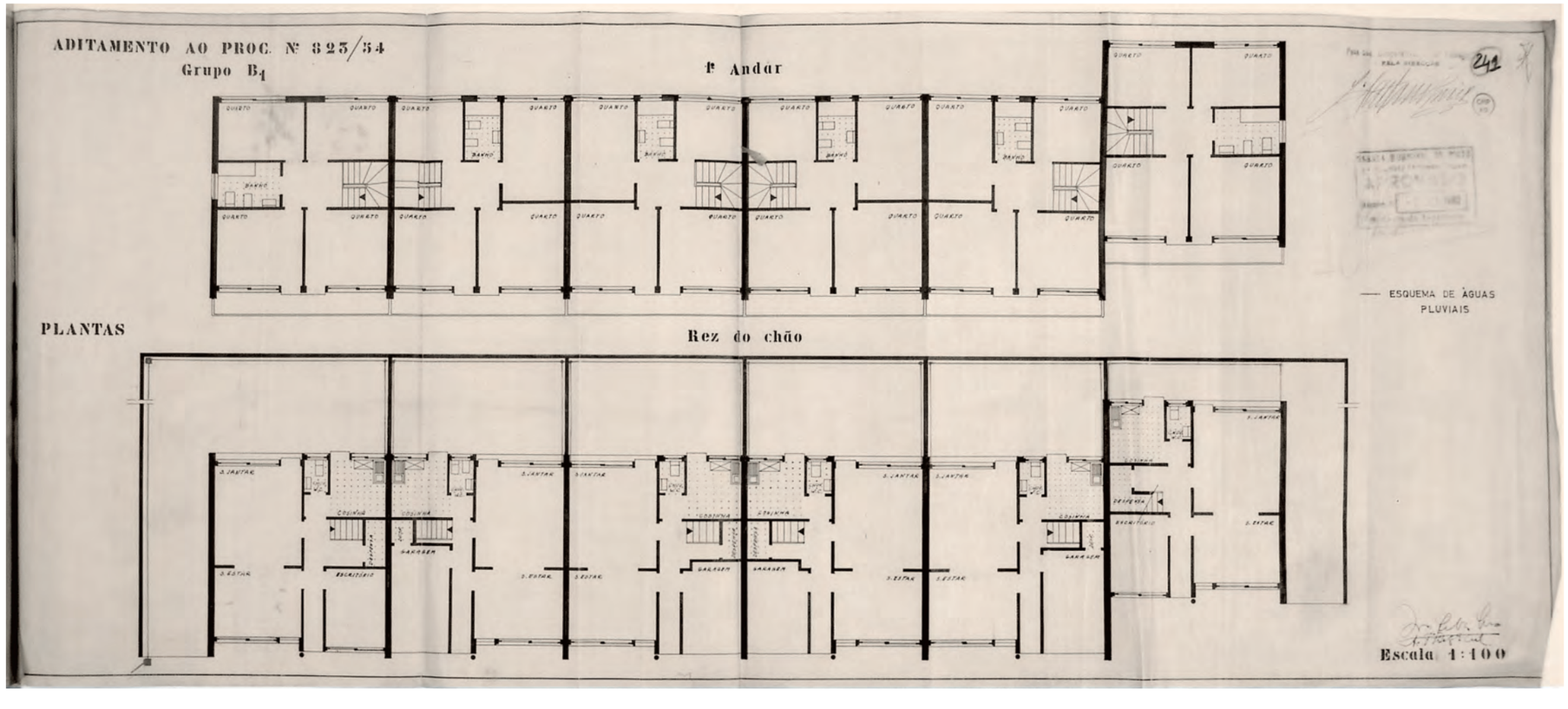
A. T. Engº



27

1/200

28

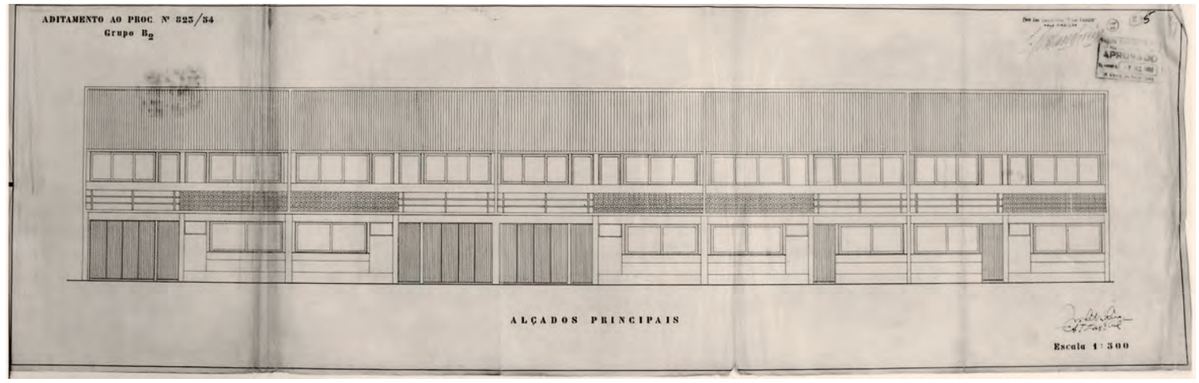


28- s/ titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

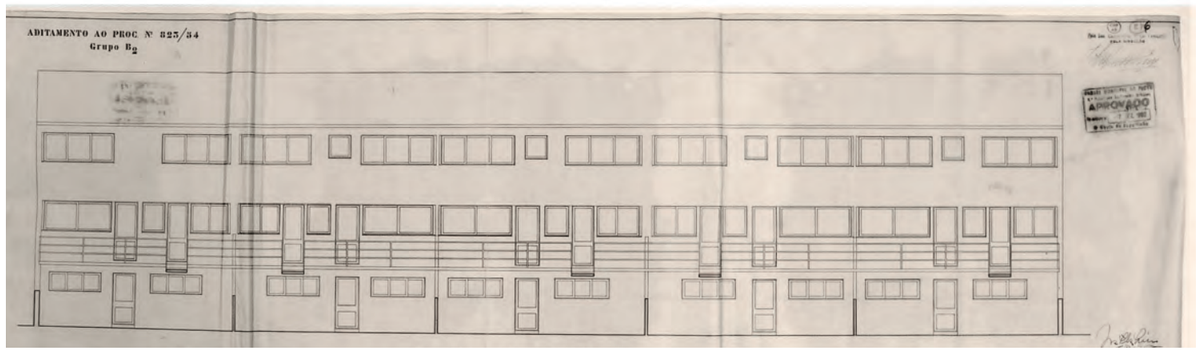
BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"

entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

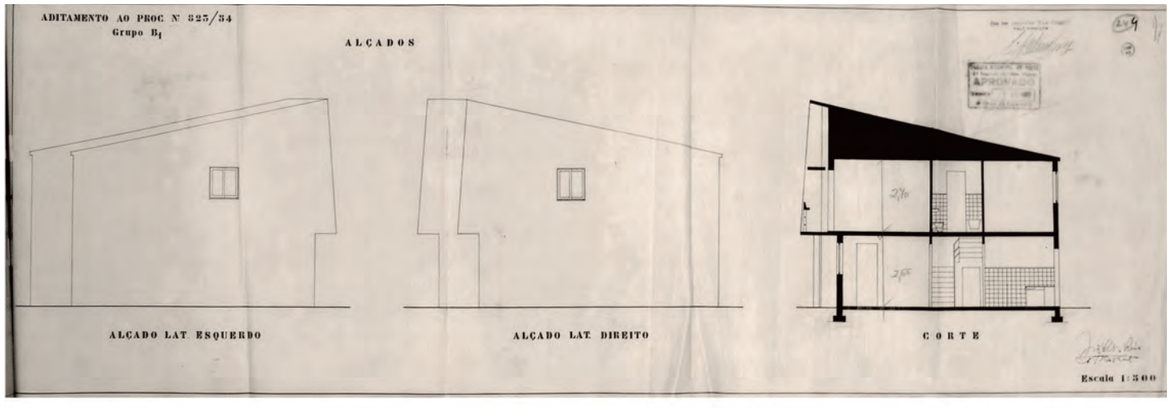
299



1/200
29



1/200
30

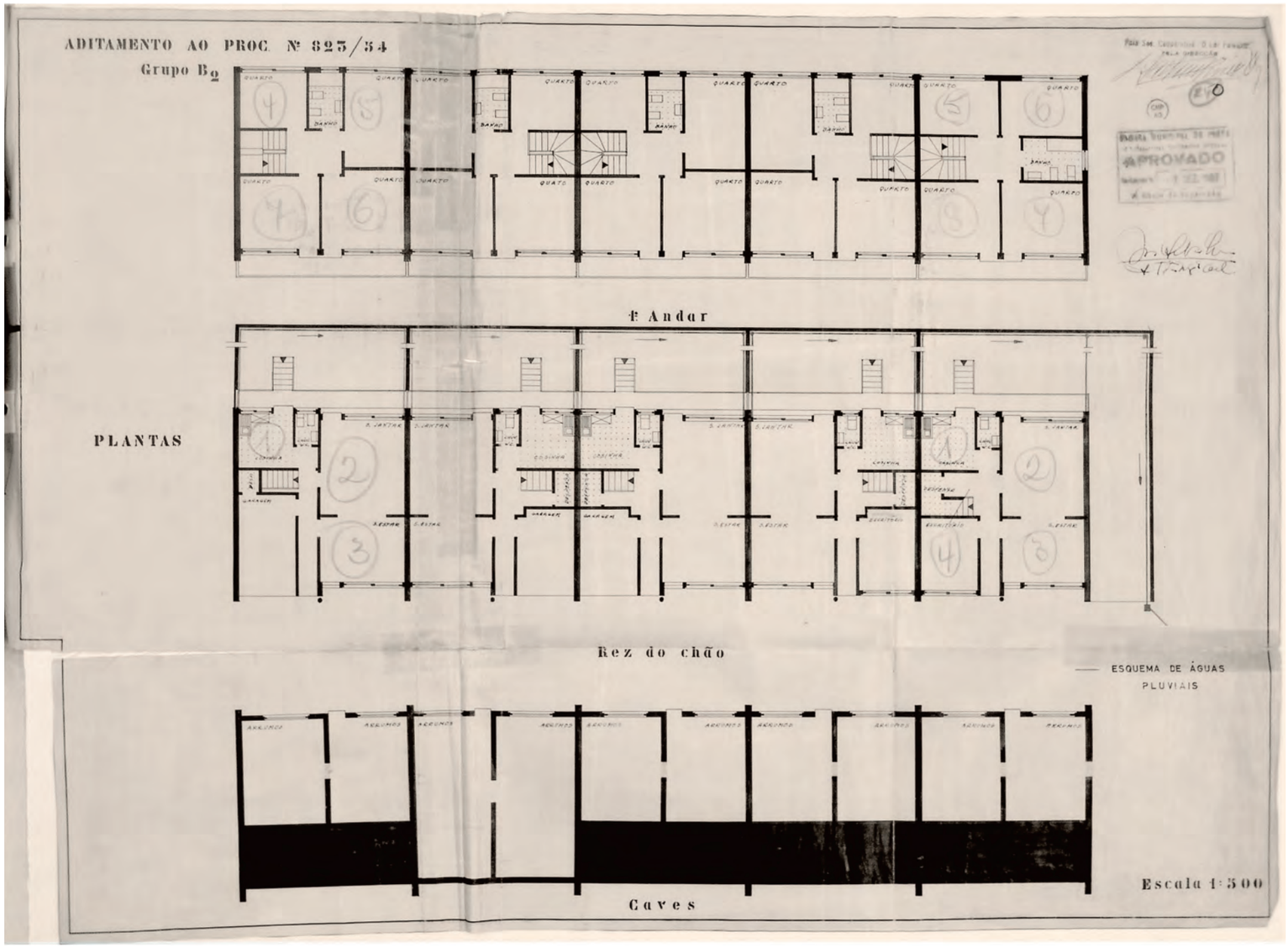


1/200
28

29 e 30- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100 (1/500 erro de legenda)
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

31- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100 (1/500 erro de legenda)
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
301

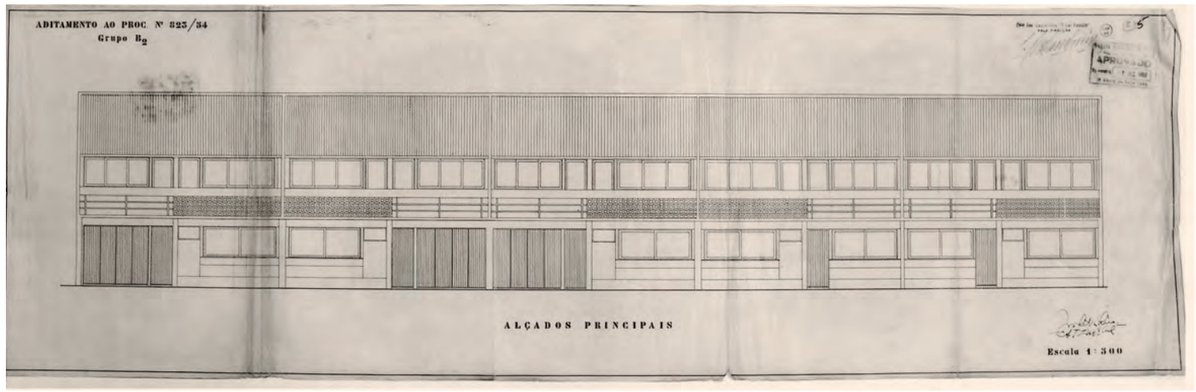


1/200

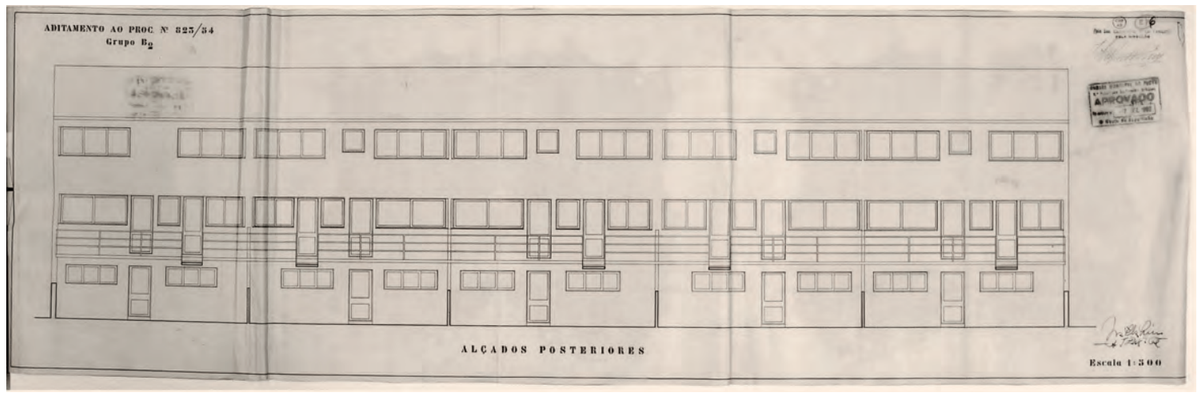
32

32- s/ titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100 (1/500 erro de legenda)
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

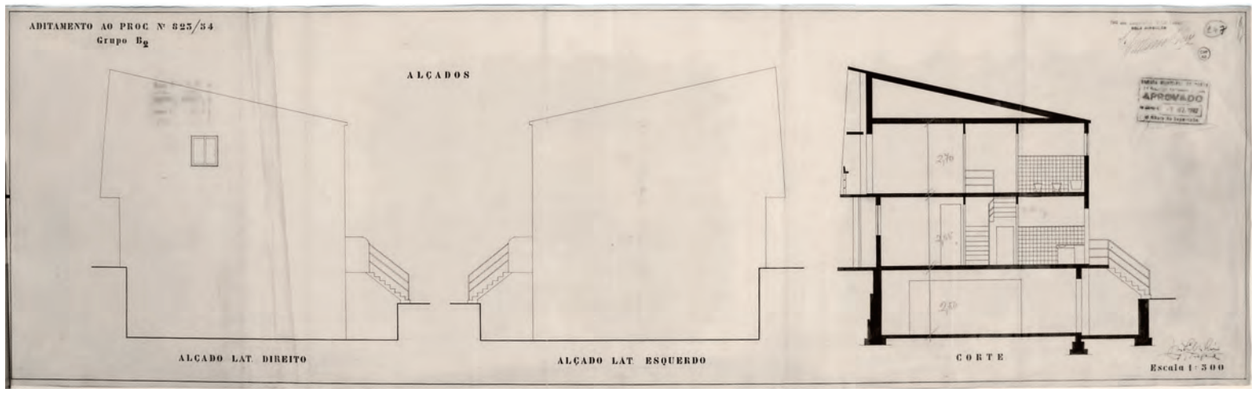
BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
303



1/200
33



1/200
34



1/200
35

33 e 34- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100 (1/500 erro de legenda)
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

35- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/100 (1/500 erro de legenda)
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: aprovado a 07 de Dezembro 1962 (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto

ISENTO DO IMPOSTO DE SELO
Por Despacho de S.ª Excelência o Subsecretário de Estado do Tesouro de 28 de Outubro de 1954.

Junte-se ao respectivo processo
Porto, 16 NOV. 1961
PELO PRESIDENTE
O Director dos Serviços

CMP AG 25

C. M. P. REQUERIMENTOS
D.S.C.C. 1ª Secção (Interior)
Entrou em 1ª 24466
17. NOV. 1961
Registado em

Exmo.Senhor Presidente da Exma.
Câmara Municipal do
P O R T O
=========

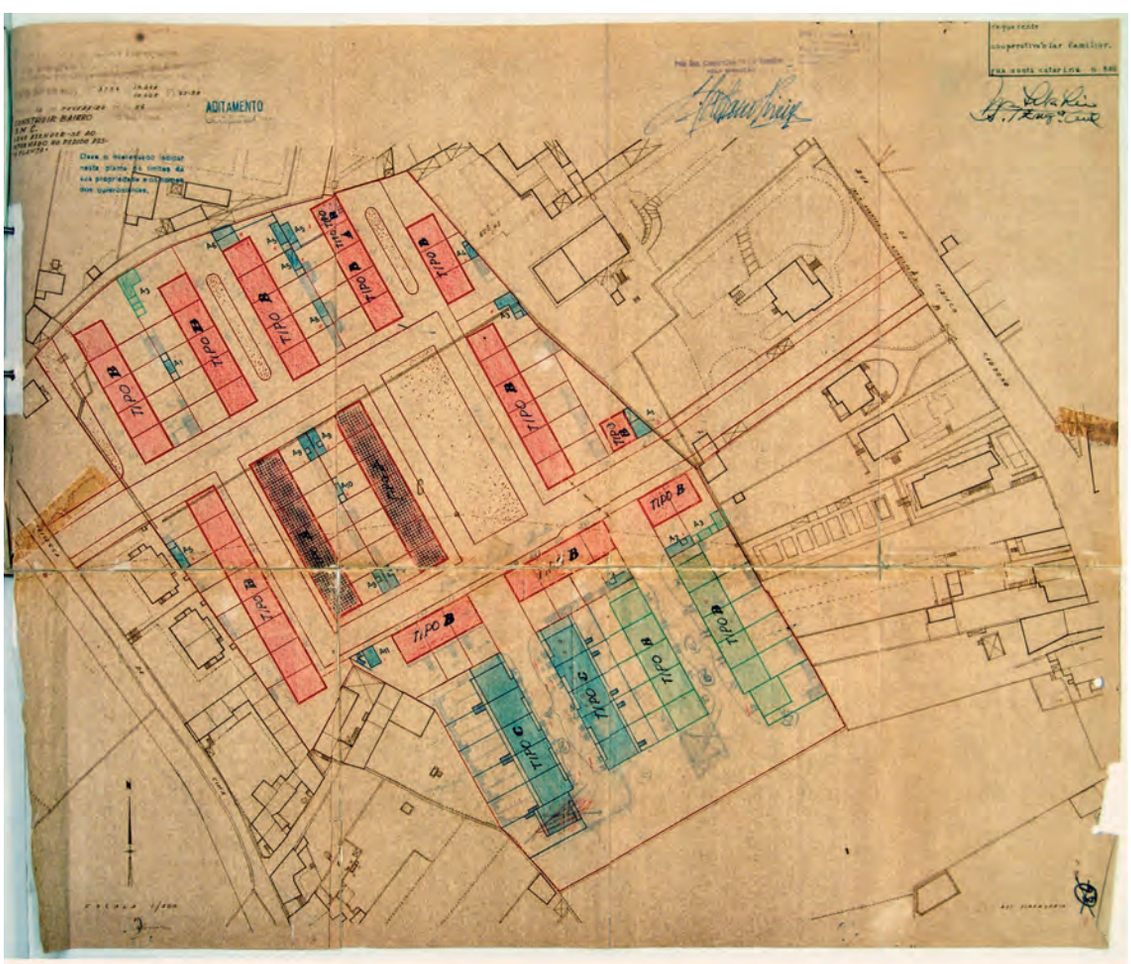
A Sociedade Cooperativa "O LAR FAMILIAR" com Sede na Rua de Santa Catarina, Nº 840, desta cidade, vem em aditamento ao processo Nº 823/54 (1ª fase - 61 casas) apresentar a V.Exª as alterações efectuados no referido processo.

ESPERA DEFERIMENTO

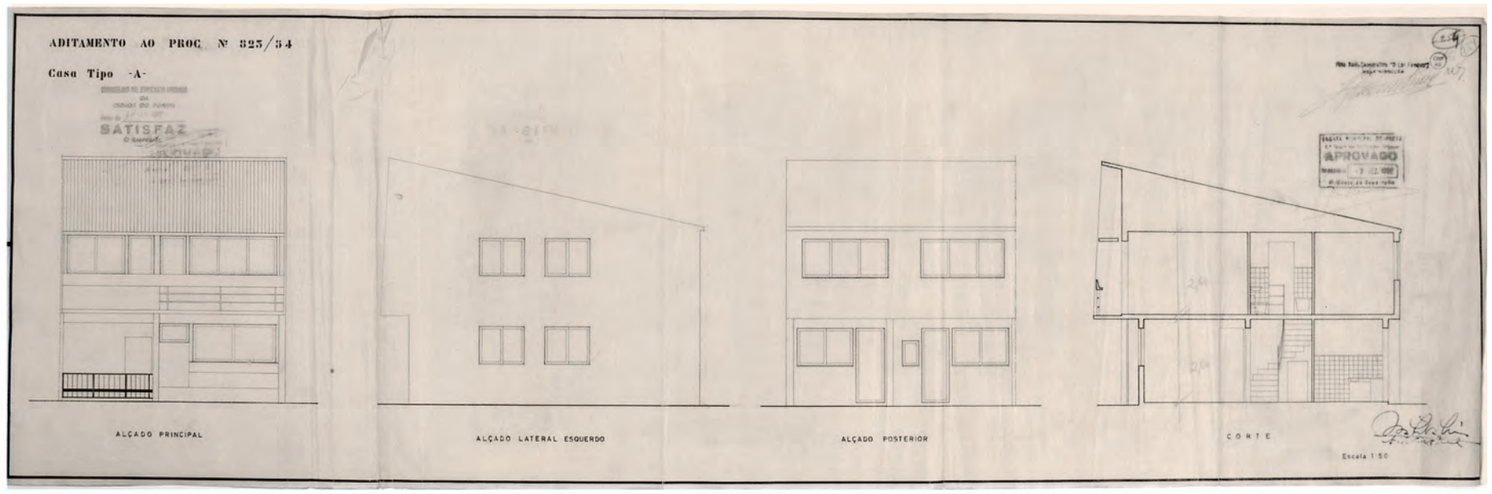
Porto, 17 de Novembro de 1.961
Pela Soc. Cooperativa "O Lar Familiar"
PELA DIRECÇÃO

C. M. P.
ARQUIVO GERAL
3 MAI 1963
ENTRADA

Lic. 653/5-5- H,47

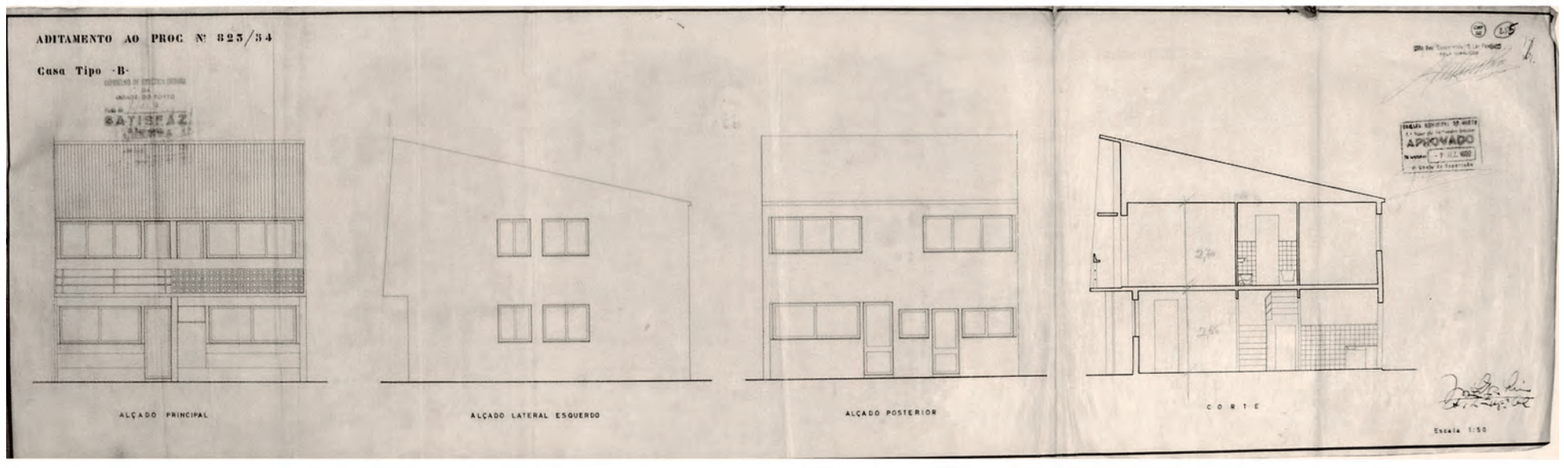


37



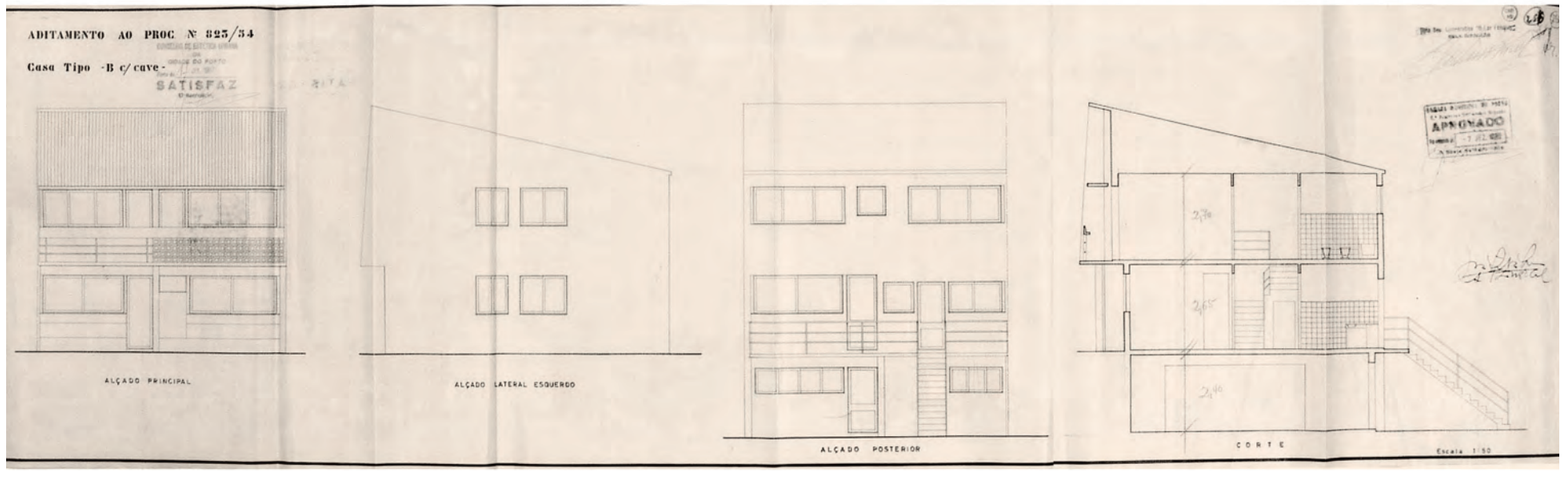
1/200

38



1/200

39



1/200

40

38- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/50
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

39 e 40- s/titulo
Data: s/ data
Escala original: 1/50
Assinado: Técnico responsável: João Silva Lino
Observações: (C.M.Porto)
Suporte: cópia – tela

BAIRRO DE MORADIAS ECONÓMICAS DA COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR"
entre a Rua Ciríaco Cardoso e Travessa de Cima, Porto
309

Junte-se ao respectivo processo

Porto, ... de ..... de 19..

ISENTO DO IMPOSTO DE SELO
Por Despacho de S.ª Excelência o Subsecretário de Estado do Tesouro de 28 de Outubro de 1954.

CMP AG 400 338

C.M.P. - REQUERIMENTOS
D.S.C.C. - 1.ª Rep.ção (Central)
Requer.to n.º 19941
Regist.do em -4. OUT. 1962

Exmº Senhor Presidente da Câmara Municipal de
PORTO

A COOPERATIVA "O LAR FAMILIAR" vem em aditamento à licença nº 653/55 registo nº 823/54 apresenta as plantas topográficas conforme lhe foi determinado.

Esclarece ainda, que foram apresentadas as alterações levadas a efeito no decorrer da obra licenciada (licenças nº 653/55 para construção de 61 prédios e licença 250/61 para construção de 10 prédios e anexos).

Da licença agora requerida, para obra nova, consta a legalização de 11 prédios do tipo B já legalizados.

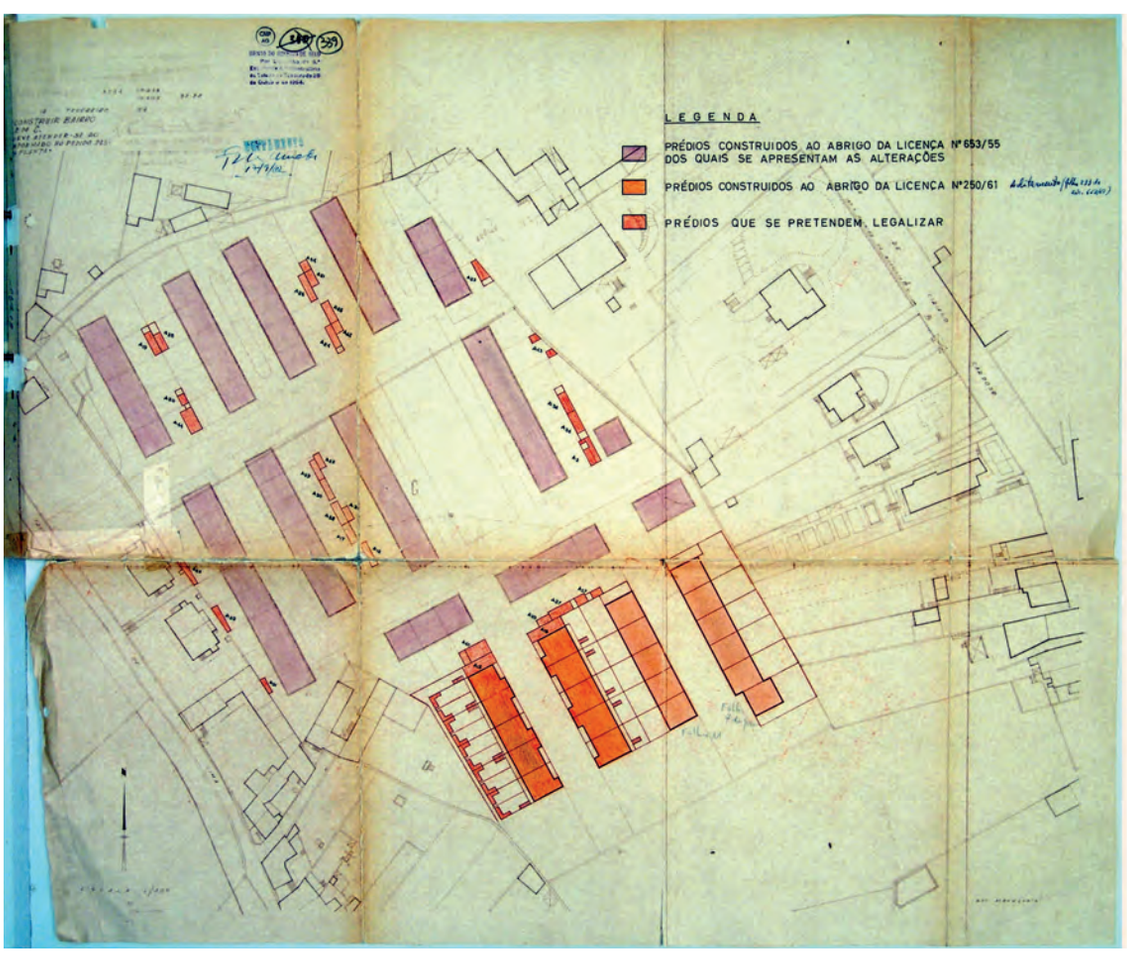
Dado que os prédios do tipo B, que se pretendem legalizar, são iguais aos construidos, não houve alteração nos cálculos de estabilidade.

Espera deferimento

Porto, 2 de Outubro de 1962.

Pela Soc. Cooperativa "O Lar Familiar"
[illegible]
-GERENTE

C.M.P.
ARQUIVO GERAL
30 JAN. 1975
ENTRADA


LEGENDA
PRÉDIOS CONSTRUIDOS AO ABRIGO DA LICENÇA Nº 653/55
DOS QUAIS SE APRESENTAM AS ALTERAÇÕES
PRÉDIOS CONSTRUIDOS AO ABRIGO DA LICENÇA Nº 250/61
PRÉDIOS QUE SE PRETENDEM LEGALIZAR

42

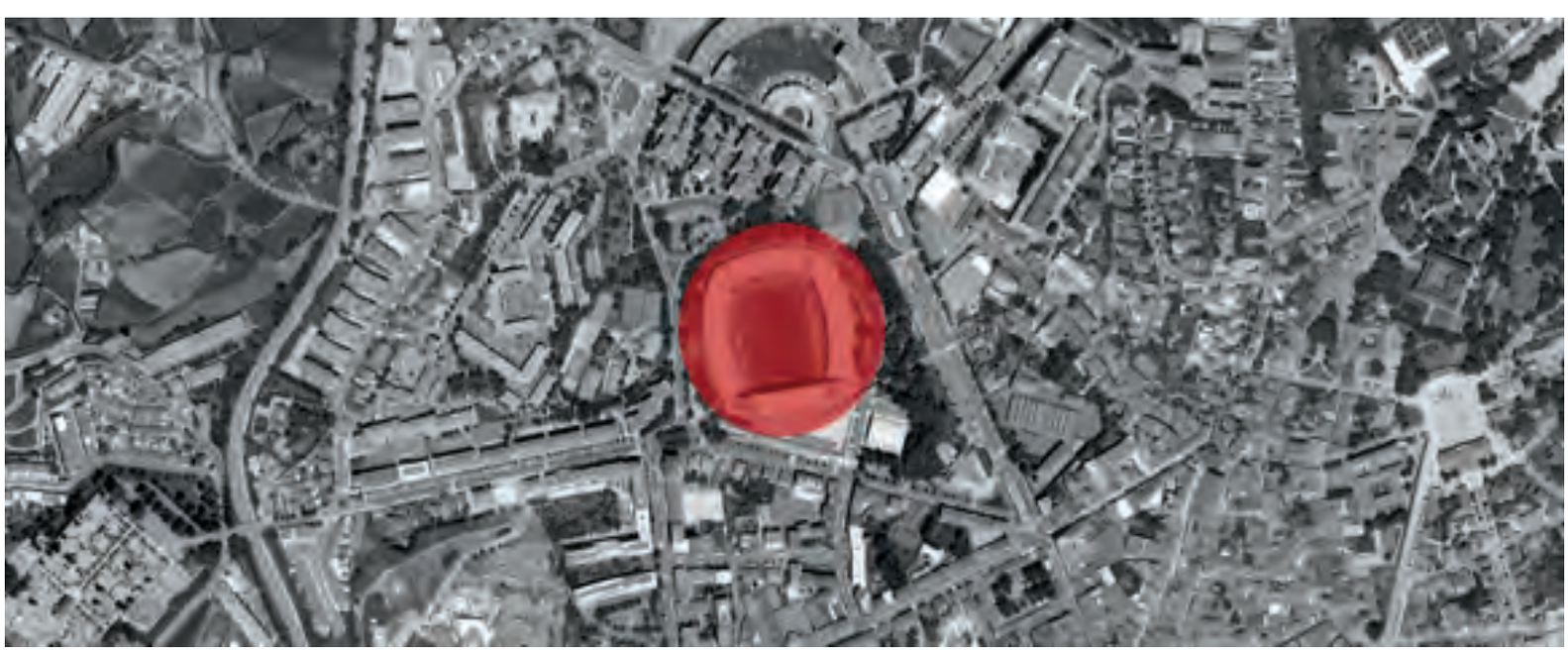
1958/65

ESTÁDIO MUNICIPAL D. AFONSO HENRIQUES

Guimarães

Arquivo: Câmara Municipal de Guimarães - Arquivo Municipal Alfredo Pimenta

Cliente:	Câmara Municipal de Guimarães
Fases de projecto:	Anteprojecto -desenhos datados de Junho de 1958
	Projecto - desenho datados de Dezembro de 1961
Inauguração:	3 de Janeiro de 1965



Listagem de elementos gráficos:

Ante- projecto: Junho de 1958
1 – Memória descritiva com faseamento
1a – Fotografia de maqueta

2 – Memória descritiva com faseamento e estimativa
3 a 7 – Desenhos: plantas, alçados e cortes

Aditamento ao Projecto: Dezembro de 1960
8 - Memória descritiva e Justificativa
9 a 22 – Desenhos: plantas, alçados, cortes e pormenores

23 - Memoria descritiva

ESTÁDIO MUNICIPAL DE GUIMARÃES

Ante-projecto

MEMÓRIA DESTRITIVA

O projecto para o Estádio Municipal de Guimarães, de que trata esta memória, compõe-se das seguintes peças desenhadas:

1 - Planta conjunto
2 - Bancada coberta - planta ao nível da entrada
3 - Bancada coberta - planta ao nível dos camarotes
4 - Bancada descoberta - planta ao nível dos balneários
5 - Balneários e lavabos - plantas " tipo" (planificadas)
6 - Tôrre - plantas e corte A-B
7 - Tôrre - alçado exterior e alçado lateral
8 - Bancada coberta - alçado exterior (planificado)
9 - Bancada coberta - corte por A-A'
10 - Bancada descoberta - corte por B-B'- corte por C-C'
11 - Bancada descoberta - corte por D-D' - corte por E-E'

Das peças enumeradas é a peça nº 1 (Planta Geral) aquela em que mais fàcilmente nos apercebemos não só do partido geral adoptado mas também do carácter arquitectónico e do tratamento dado à construção descoberta através dp uso de determinados materiais e da aplicação de determinadas formas: Assim:

I - IMPLANTAÇÃO E ACESSOS

Situa-se o Estádio Municipal de Guimarães em local próximo do futuro Parque da Cidade, isto é, em zona livre, que urbanisticamente obedecerá a tratamento paisagístico, arborização e lançamento de artérias adequadas. Julgou-se vantajoso que a proximidade do Parque influenciasse a concepção do Estádio para que, mesmo virtualmente, se operasse a fusão Parque - Estádio.

Realmente, a leitura da planta, sugere logo um tratamento especial, com relvados e taludes naturais, onde as próprias bancadas partem dos muros de suporte tratados com ligeireza de muros de jardim.

Em parte, a tradição dos estádios helénicos, com a sua peculiar concepção especial, abrindo o recinto à paisagem envolvente e sugeitando-o à topografia natural, surge-nos aqui como objectivo pelo menos tentado.

Para assegurar futuras penetrações na Zona Desportiva, o Estádio é envolvido por uma artéria de 20 metros de largura, destinada a facilitar, não só o escoamento do campo de jogos, mas também a suportar a incidência de futuras artérias principais ou secundárias.

Em qualquer ponto desta artéria envolvente, poderá no futuro fazer-se o grande pórtico de entrada, com as suas bilheteiras e instalações anexas, embora para já esta entrada se faça pela E.N. Guimarães-Braga. Neste pormenor convém acentuar que se previu um canteiro de protecção ao longo de toda a faixa tangencial do terreno do Estádio com a E.N.

Também, para contrariar aglomerações prejudiciais ao trânsito nesta artéria nacional, optou-se pela previsão imediata de duas entradas independentes e afastadas, uma das quais se destina a servir a metade poente do campo e a outra metade nascente.

A vedação da zona envolvente do Estádio far-se-á, futuramente, integrando-a no estudo do Parque da Cidade que o rodeia, não sendo pois, objecto deste projecto.

Resumindo: a concepção do Estádio Municipal resultou sobretudo das condicionantes naturais e da proximidade do futuro Parque, partindo os seus acessos da E.N. Guimarães-Braga, sobre uma artéria envolvente do campo de jogos, artéria que assegura não só uma futura articulação urbanística do Parque, mas também o descongestionamento e o disciplinamento do caudal do público.

Mas outros factores surgiram como condicionantes:

II - A ECONOMIA E OS MATERIAIS APLICADOS

Dois aspectos se ligam fundamentalmente à economia da construção:

a) a lotação do Estádio

b) o aproveitamento dos materiais da região.

Diga-se que a solução apresentada considera uma futura ampliação das bancadas nos topos do campo agora ligres. Consequentemente, o actual projecto corresponderá a uma primeira fase completa relegando para uma segunda fase a construção de bancadas nos topos e para uma terceira fase a construção de uma arquibancada descoberta sobre as bancadas localizadas a nascente. Esta terceira fase, porém, destina-se apenas a acorrer ao aumento de lotação directamente influenciado pelo crescimento populacional da Região e do País, no decurso de largos anos.

Para a primeira fase, considerou-se uma lotação aproximada de 11.000 pessoas sentadas, número que nos parece bem se, relacionado com a população da Cidade de Guimarães e em harmonia com as lotações dos restantes estádios do País. 20.000 pessoas seria a lotação total na segunda fase, em vista da ocupação dos topos. A terceira fase - ou extensão futura - andaria subordinada a realidades por ora imprevisíveis e consequentemente delas dependente.

Por outro lado, um campo de jogos a partir de um edifício circular, embora só parcialmente coberto, implica escadarias, revestimentos, estruturas em betão, etc.; por outras palavras, é uma solução anti-económica.

Assim, dado que se trata de uma região de granito, a solução que se apresenta nem é um edifício circular, nem recorre a sistemas complexos de acessos, estruturas de betão e tanto mais.

Quer os acessos, quer os degraus das bancadas resultam naturalmente da topografia do terreno e só nos sectores destinados a sanitários, balneários, salas de inspecção médica, depósito de material desportivo e bancada coberta, se previram sistemas aporticados, em betão, conjugados com sistemas de alvenarias em elevação.

A torre olímpica, que se destina à instalação do grande depósito de águas, situa-se na zona dos balneários o que diminui as despesas de canalização. Também nesta torre olímpica se previram as instalações para a rádio, T.V., Imprensa e cabine sonora.

De um modo geral, o campo é circundado por um muro de alvenaria rusticada de altura variável que se cinge ao movimento natural do terreno.

A bancada coberta dispõe de um varandim destinado aos camarotes e a instalações de B.A.R. . A sua localização, como é hábito, é na ilharga poente do campo de jogos.

Tais foram as condicionantes económicas e de materiais que conduzem à

III - SOLUÇÃO ESTÉTICA E CONCEPÇÃO

Como se vê, a concepção flui com naturalidade do estudo atento das condicionantes atrás referidas. Apenas a forma ovoide do estádio obedeceu a um princípio assente dos autores. Realmente julgam eles que a forma ovoide se obtem, não só de fugas de perspectiva com melhor efeito estético, mas também que deste modo se melhoram as condições de visibilidade.

Por outro lado, o traçado da pista de cinza muito benificia desta forma geral.

Os restantes aspectos da concepção, resultaram, como seria lógico, dos materiais e do critério artístico dos autores, que procuraram nunca menosprezar as características da construção da Região e outrossim os índices de originalidade que darão carácter ao Estádio Municipal de Guimarães.

IV - DIVISÃO EM FASES

A construção do estádio, prevê-se em três fases:

1ª. Fase: - (envolvido a vermelho nas peças desenhadas)

a) Movimento de terras
b) Muros de suporte envolventes em toda a periferia
c) Bancadas
d) Construção de balneários e sanitários, prontos a funcionar
e) Obra de serralheiro
f) Obra de carpinteiro
g) Impermeabilização

2ª. Fase: - (exterior à zona envolvida a vermelho)

a) Camarotes e cobertura
b) Torre
c) Bancadas
d) Revestimento de paredes interiores dos balneários e seu acabamento

3ª. Fase:

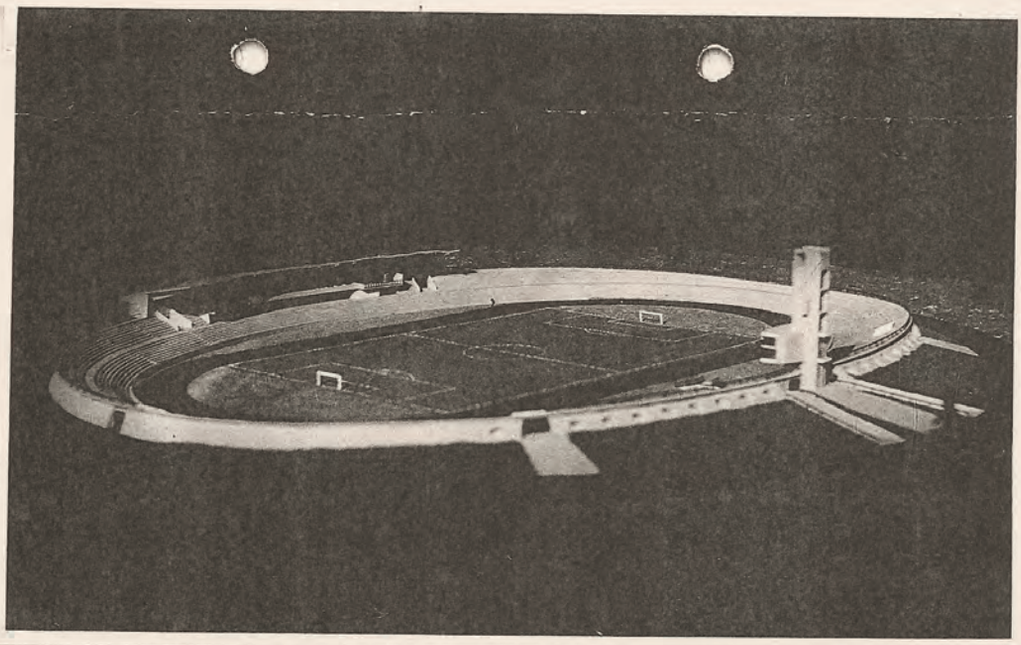
a) Arruamentos envolventes
b) Pórtico de entrada

A primeira fase importará em 2.955.000$00; a segunda fase importará em 1.700.000$00; a terceira fase importará em 600.000$00 (estimativ

V - BETÃO ARMADO

Dada a simplicidade posta na concepção do Estádio não houve que encarar problemas de estabilidade de transcendente solução. Todas as peças foram calculadas por processos correntes; apenas na zona dos balneários por força do vão a vencer, houve que considerar a existência de dois pórticos simples, articulados.

Nesta obra será aplicado um betão com o traço de 1:2:4, em volume, com a resistência mínima de 225 Kg/cmq aos 28 dias.



1a

11

ESTADIO MUNICIPAL DE GUIMARÃES

Ante-projecto

MEMORIA DESCRITIVA

O Ante-projecto para o Estadio Municipal de Guimarães, de que trata esta memória, compõe-se das seguintes peças desenhadas:

1. Perfis do terreno actual
2. Planta geral
3. Perfis do projecto
4. Corte-tipo pela bancada coberta
5. Corte-tipo pela bancada descoberta
6. Alçado poente

Dado tratar-se de um ante-projecto, convem acentuar, apenas susistirá no projecto definitivo a concepção geral do Estádio e os pormenores que, embora esquemáticos, estruturam tal concepção e o sentido plástico da composição.

Acontece, pois, ser a peça nº. 2 (a Planta Geral) aquela que traduz mais exactamente, não só o partido geral adoptado, mas também o carácter arquitectónico e o tratamento dado à construção descoberta através do uso de determinados materiais e da aplicação de determinadas formas.

Mas os autores do projecto hão-de (na medida em que a sua óptica de estudo se for apertando por incidência sobre as particularidades do projecto) definir melhor certos aspectos por ora vagos, e outrossim alterar aqueles que um estudo mais atento considere vantajoso rever. E não se exagera se se disser que esta mobilidade de pensamento viverá ainda durante a execução dos trabalhos até à sua conclusão.

Feita esta advertência, vejamos como foram encarados alguns aspectos essenciais ou estruturais do ante-projecto em causa: Assim:

I - IMPLANTAÇÃO E ACESSOS

Situa-se o Estádio Municipal de Guimarães em local próximo do futuro Parque da Cidade, isto é, em zona livre, que urbanísticamente obedecerá a tratamento paisagístico, arborização e lançamento de artérias adequadas. Julgou-se vantajoso que a proximidade do Parque influenciasse a concepção do Estádio para que, mesmo virtualmente, se operasse a fusão Parque-Estádio.

Realmente, à leitura da planta, sugere logo um tratamente especial, com relvados e taludes naturais, onde as próprias bancadas partem dos muros de suporte tratados com ligeireza de muros de jardim.

Em parte, a tradição dos estádios helénicos, com a sua peculiar concepção especial, abrindo o recinto à paisagem envolvente e sugeitando-o à topografia natural, surge-nos aqui como objectivo pelo menos tentado.

Para assegurar futuras penetrações na Zona Desportiva, o Estádio é envolvido por uma artéria de 20 metros de largura, destinada a facilitar, não só o escoamento do campo de jogos, mas também a suportar a incidência de futuras artérias principais ou secundárias.

Em qualquer ponto desta artéria envolvente, poderá no futuro fazer-se o grande pórtico de entrada, com as suas bilheteiras e instalações anexas, embora para já esta entrada se faça pela E.N. Guimarães-Braga. Neste pormenor convem acentuar que se previu um canteiro de protecção ao longo de toda a faixa tangencial do terreno do Estádio com a E.N..

Também, para contrariar aglomerações prejudiciais ao trânsito nesta artéria nacional, optou-se pela previsão imediata de duas entradas independentes e afastadas, uma das quais se destina a servir a metade poente do campo e a outra a metade nascente.

Resumindo: a comcepção do Estádio Municipal resultou sobretudo das condicionantes naturais e da proximidade do futuro Parque, partindo os seus acessos da E. N. Guimarães-Braga, sobre uma artéria envolvente do campo de jogos, artéria que assegura não só uma futura articulação urbanística do Parque, mas também o descongestionamento e o desciplinamento do caudal do público.

Mas outros faetores surgiram como condicionantes:

II - A ECONOMIA E OS MATERIAIS APLICADOS

Dois aspectos se ligam fundamentalmente à economia da construção:

a) a lotação do Estádio

b) o aproveitamento dos materiais da região.

Diga-se que a solução apresentada considera uma futura ampliação das bancadas nos topos do campo agora livres. Consequentemente, o actual Ante-projecto corresponderá a uma primeira fase completa (subdivisível se assim for necessário) relegando para uma segunda fase a construção de bancadas nos topos e para uma terceira fase a construção de uma arquibancada descoberta sobre as bancadas localizadas a nascente. Esta terceira fase, porém, destina-se apenas a acorrer ao aumento de lotação directamente influenciado pelo crescimento populacional da Região e do País, no decurso de largos anos.

Para a primeira fase, considerou-se uma lotação aproximada de 20.000 pessoas sentadas, número que nos parece bem se, relacionado com a popu-

lação da Cidade de Guimarães e em harmonia com as lotações dos restantes estádios do País. 30.000 pessoas seria a lotação total na segunda fase, em vista da ocupação dos topos. A terceira fase - ou extensão futura - andaria subordinada a realidades por ora imprevisíveis e consequentemente delas dependente.

Por outro lado, um campo de jogos a partir de um edifício circular, embora só parcialmente coberto, implica escadarias, revestimentos, estruturas em betão, etc.; por outras palavras, é uma solução anti-económica.

Assim, dado que se trata de uma região de granito, a solução que se apresenta nem é um edifício circular, nem recorre a sistemas complexos de acessos, estrutras de betão e tanto mais. Quer os acessos, quer os degraus das bancadas resultam naturalmente da topografia do terreno e só nos sectores destinados a sanitários, balneários, sala de inspecção médica, depósito de material desportivo e bancada coberta, se previram sistemas aporticados, em betão, conjugados com sistemas de alvenarias em elevação.

A torre olímpica, que se destina à instalação do grande depósito de águas, situa-se na zona dos balneários o que diminui as despesas de canalização. Também nesta torre olímpica se previram as instalações para a rádio, T.V., Imprensa e cabine sonora, instalações complementares daquelas que, com igual finalidade, ocupam um sector da bancada coberta.

De um modo geral, o campo é circundado por um muro de alvenaria rusticada de altura variável que se cinge ao movimento natural do terreno. É no espaço interno deste muro de corte triangular que se situam os sanitários.

A bancada coberta dispõe de um varandim destinado aos camarotes e a instalações de B.A.R.. A sua localização, como é hábito, é na ilharga poente do campo de jogos.

Tais foram as condiconantes económicas e de materiais que conduzem à

III - SOLUÇÃO ESTÉTICA E CONCEPÇÃO

Como se vê, a comcepção flui com naturalidade do estudo atento das condicionantes atrás referidas. Apenas a forma ovoide do estádio obedeceu a um princípio assente dos autores. Realmente julgam eles que com a forma ovoide se obtem, não só fugas de perspectiva com melhor efeito estéctico, mas também que deste modo se melhoram as condições de visiblidade.

Por outro lado, o traçado da pista de cinza muito benificia desta forma geral.

Os restantes aspectos da concepção, resultaram, como seria lógico, dos materiais e do critério artístico dos autores, que procuraram nunca menosprezar as caracteríeticas da construção da Região e outrossim os indices de originalidade que darão carácter ao Estádio Municipal de Guimarães.

IV - ESCIMATIVA DE CUSTO

Ao fazer-se a estimativa do custo deste estádio, cujo resultado deve encarar-se como simples indicação de valor, dados os relativamente escassos elementos do ante-projecto e, até, a elasticidade da sua concepção em face do projecto definitivo, não quizemos deixar de admitir a hipótese de não poder a Câmara Municipal, ou o Estado, realizar, em uma única empreitada, toda a obra, pelo que se estabeleceu o seguinte faseamento:

1ª. Fase

a) Movimento de terras - - - - - - - -	140.089$00
b) Muros envolventes de de suporte - - - - - - - - - - - - - -	683.245$00
c) Estrutura e degraus em betão armado dos 2/4 centrais da bancada SE. - - - - - - - - - - - -	467.000$00
d) Revestimento em betão ligeiramente armado dos 2/4 centrais do talude que constitui a bancada NO. - - - - - - - - - - - - - - -	433.200$00
Total	1.723.534$00

2ª. Fase (completar a fase anterior)

a) Construção de balneários e sanitarios - - - - - - - - - - - - -	210.000$00
b) Reboco de bancadas - - - - - - - - -	252.284$00
c) Pavimento de acessos - - - - - - - -	140.350$00
d) Obra de serralheiro, acabada - - - -	227.902$00
Total	830.536$00

3ª. Fase

a) Revestimento em betão ligeiramente armado dos quartos extremos dos taludes que constituem as bancadas SE. e NO. - - - - - - - -	316.800$00
b) Reboco das mesmas - - - - - - - - -	207.267$00
Total	524.067$00

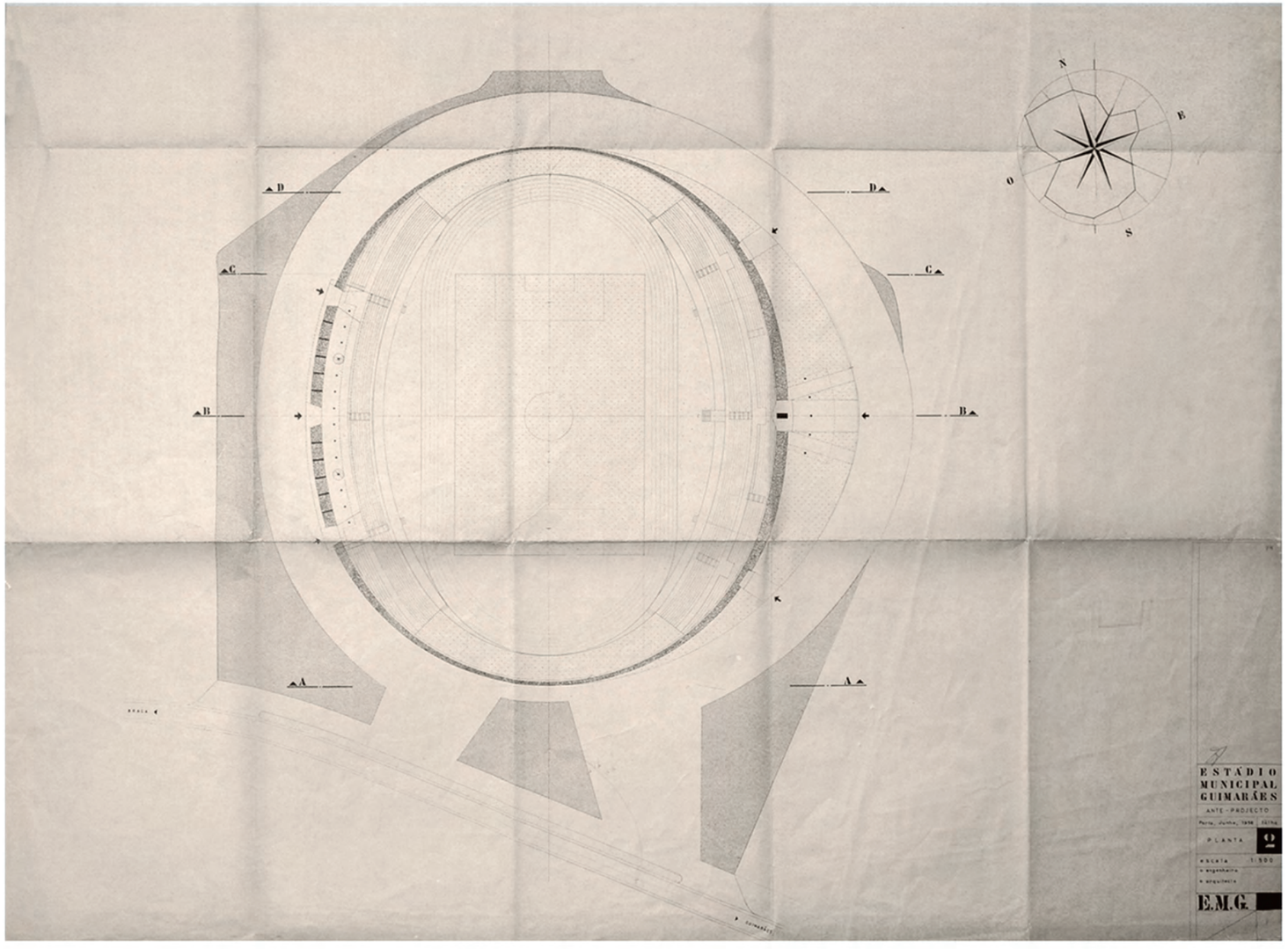
4ª. Fase

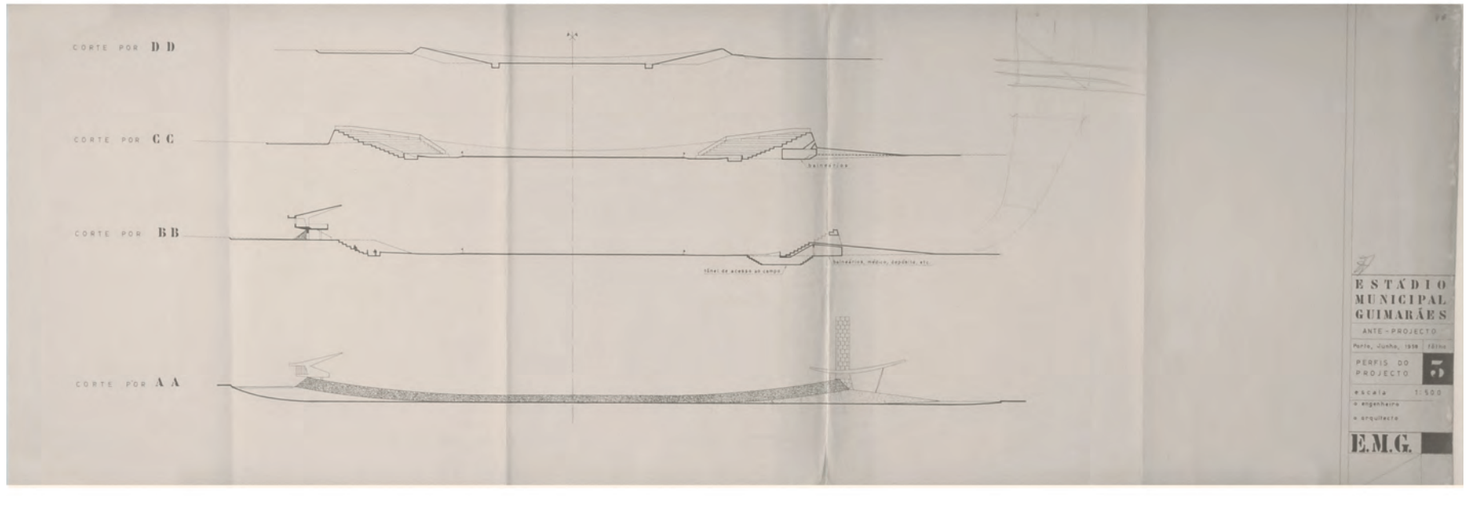
Construção completa da zona de camarotes e sua cobertura . .	614.160$00

Resumindo, teremos:

1ª. Fase	1.723.534$00
2ª. Fase	830.536$00
3ª. Fase	524.067$00
4ª. Fase	614.160$00
Total	3.692.297$00

Entendeu-se não haver qualquer interesse, em face do fim que justifica a elaboração de uma estimativa, em apresentar a medição que deu lugar aos valores encontrados. Cabe, contudo, esclarecer que os preços unitários aplicados foram os correntes da região.





1/2000

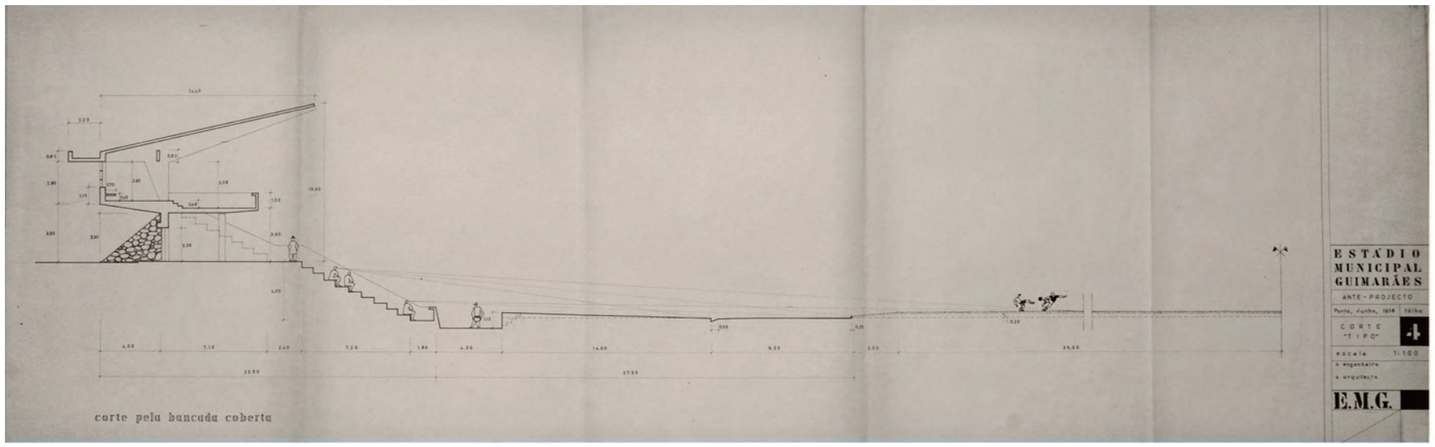
3

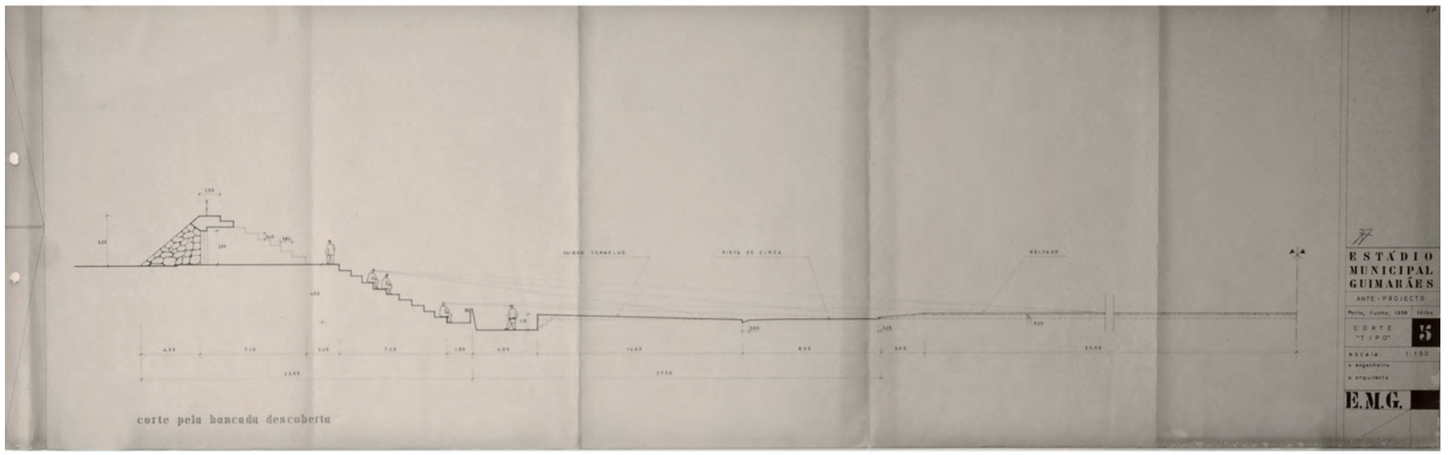
1/2000

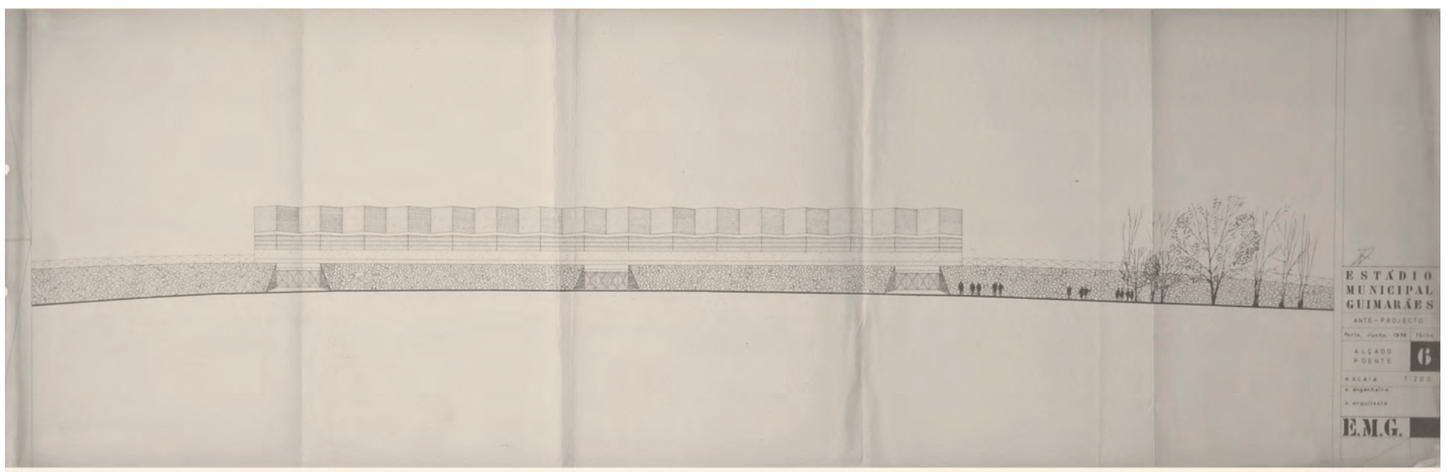
4

3- Ante-Projecto Planta
Data: Junho de 1958
Escala original: 1/500
Assinado: s/assinatura
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

4- Ante-Projecto Cortes
Data: Junho de 1958
Escala original: 1/500
Assinado: s/assinatura
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela







1/400
5

1/400
6

1/400
7

5- Ante-projecto Corte “tipo”
Data: Junho de 1958
Escala original: 1/100
Assinado: s/assinatura
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

6- s/titulo
Data: Junho de 1958
Escala original: 1/100
Assinado: s/assinatura
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

7- s/titulo
Data: Junho de 1958
Escala original: 1/200
Assinado: s/assinatura
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

DO

ADITAMENTO AO PROJECTO

Na preparação dos restantes elementos do projecto que agora se apresentam, cotejamos a informação da Repartição de Melhoramentos Urbanos, nº 5 126, de 10 de Outubro de 1961, que mereceu o despacho de 23 de Outubro de 1961 de Sua Excelência o Ministro.

- Quanto à alínea a) reviu-se o lançamento das escadas de acesso à zona dos camarotes estabelecendo-a em lanços rectos ligados pelos respectivos patamares, sem, contudo, alterar o aspecto de enquadramento estabelecido no projecto (planta 5);
  Nos vestiários considerou-se a possibilidade de actuação simultânea de 4 equipas, dotando-os, como é habitual e encabidamente aconselhável, de armários-roupeiros suficientes e convenientemente distribuidos.
  Nos respectivos balneários substituiram-se os chuveiros individuais por baterias de chuveiros, separados por septos, embora se mantivessem alguns chuveiros individuais (Planta 5).

- Quanto à alínea b) elaboraram-se:
  1º- Planta geral com indicação do processo de se implantar o traçado geral (Planta 1-A);
  2º- Elaboraram-se cortes, devidamente cotados, fazendo sobressair as cotas do projecto em ordem às do terreno actual (Planta 10-A e 10-B);
  3º- Cotaram-se as plantas-detalhe dos balneários e sanitários (planta 5).
  Não se cotaram quaisquer outros desenhos por se ter fornecido todas as cotas e aquelas resultaram supreabundantes.

- Quanto à alínea c), como se irá construir, no faseamento planificado a zona de bancadas cuja estrutura é independente da que constituirá a necessária à zona dos camarotes, o que não se tinha referido expressamente, julgamo-la, por isso, indispensável.

- Quanto à alínea d) se providenciou no sentido de lhe dar cabal satisfação com a inclusão dos seguintes elementos solicitados:
  - Programa do concurso actualizado;

-Caderno de encargos geral;

- Condições especiais para as redes de água e esgoto e electricidade, estas elaboradas, também por técnico da especialidade.

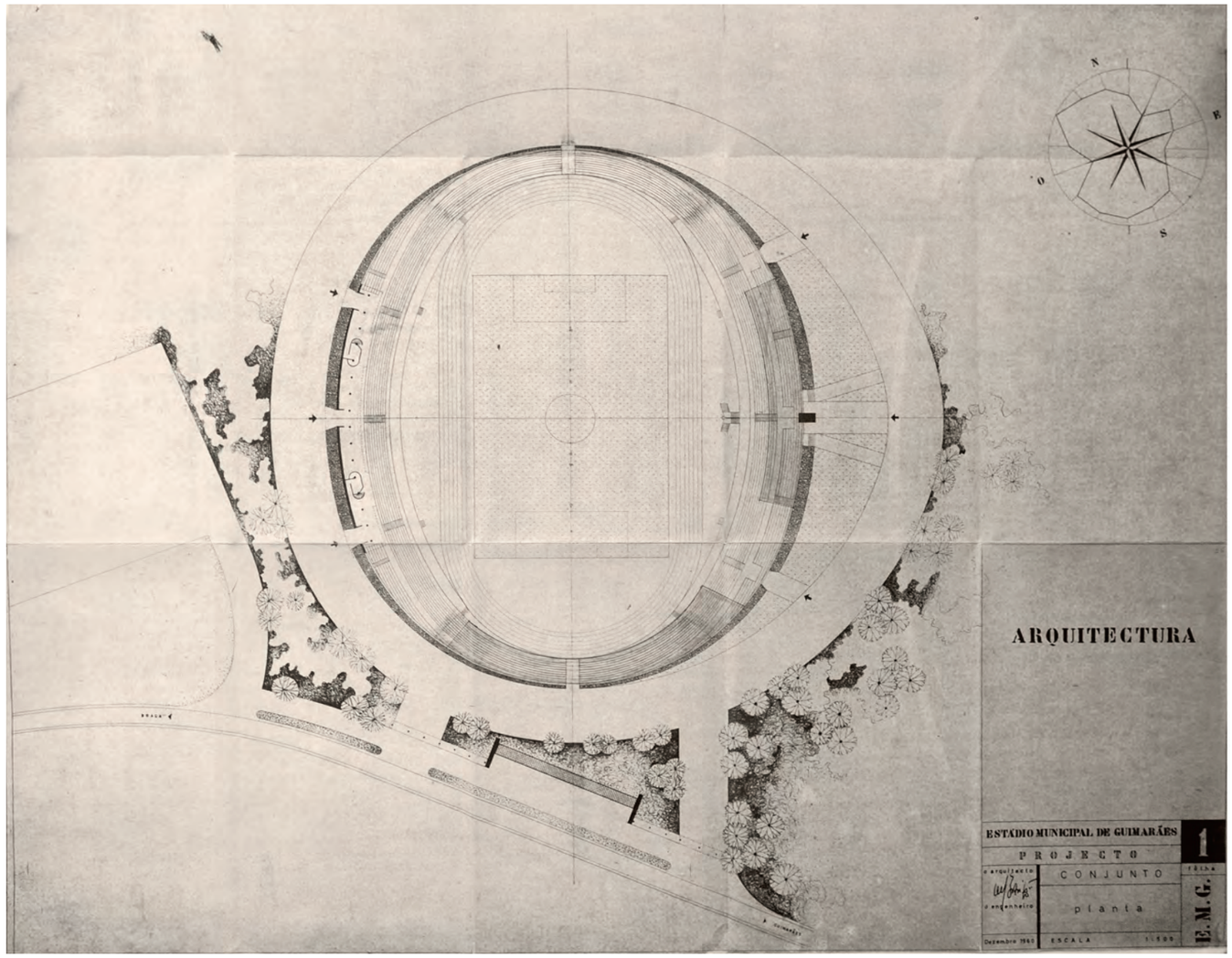
- Quanto à alínea c), elaboraram-se:

1º - Projecto relativo à rede eléctrica, completo, elaborado por especialista, como se referia;

2º - Plantas com pormenores de execução da fossa séptica e das câmaras de visita (planta 12).

- Quanto à alínea f) juntaram-se os pormenores julgados indispensáveis não só à execução da obra mas também ao necessário esclarecimento dos concorrentes à empreitada de construção do Estádio.

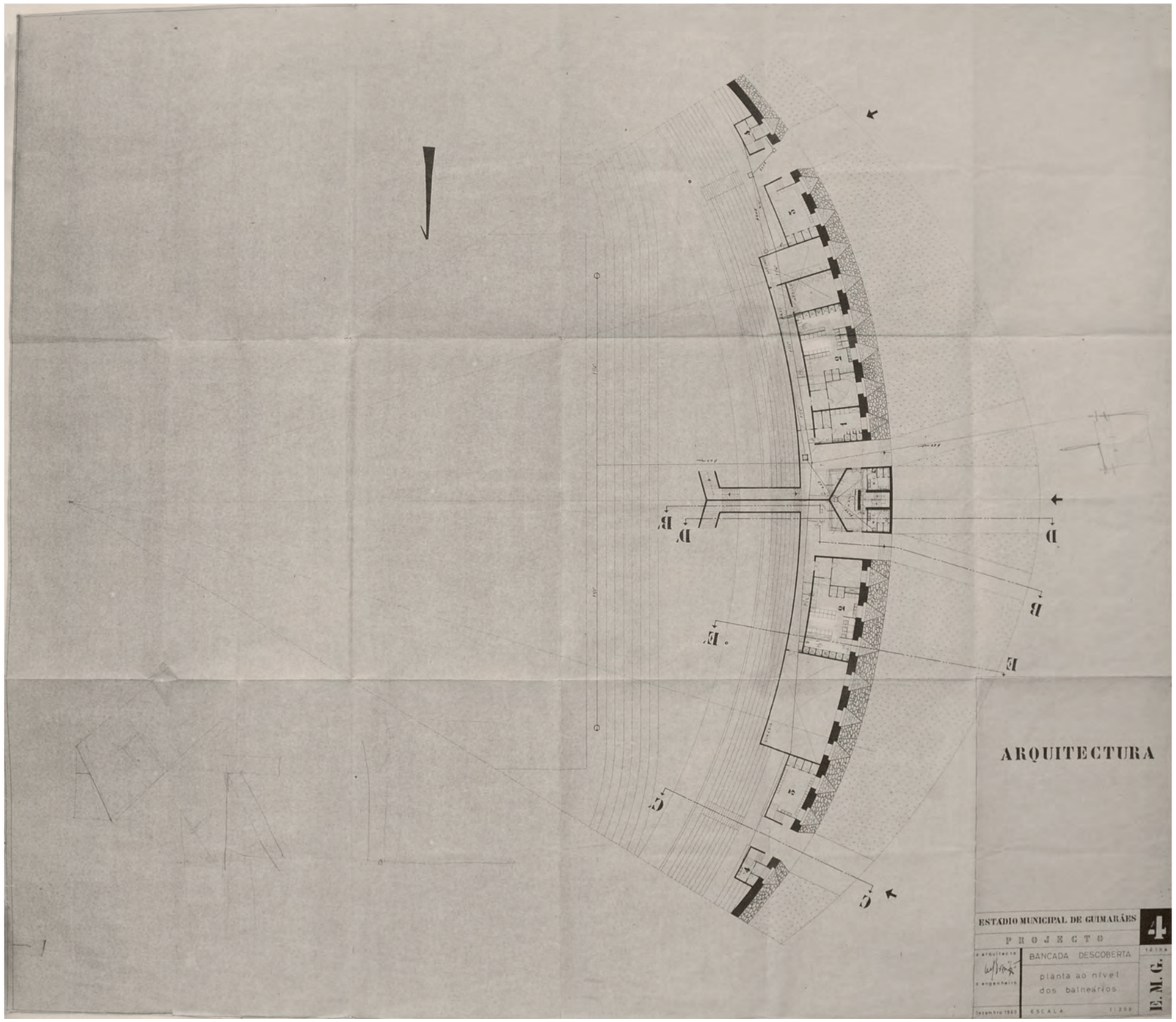
As condições especiais do Caderno de Encargos devem fornecer os restantes elementos apreciativos (referidos, também, na medição e orçamento) por forma a que a fiscalização não tenha, certamente, maiores dificuldades do que as de ajustamento às realidades da construção que é normal surgirem sempre que do projectado se transita para a execução, notadamente em obras pouco correntes e de vulto da que se projecta.



1/2000

9

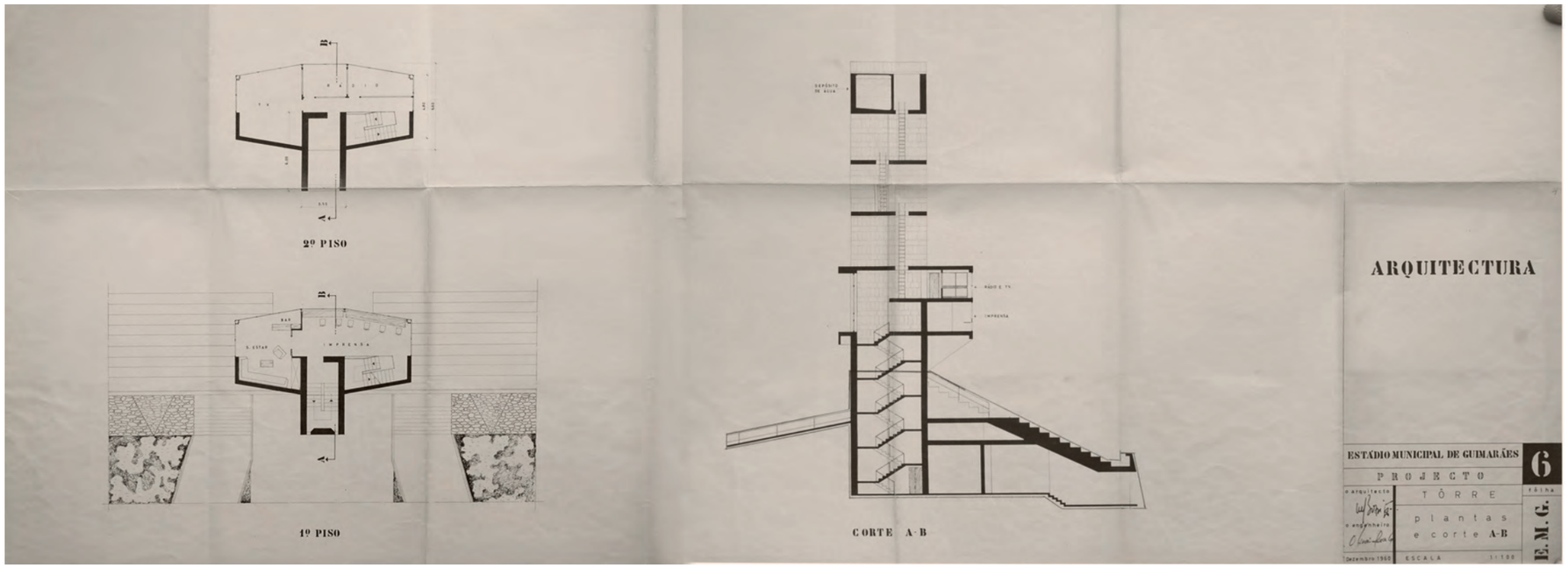
9- Projecto Conjunto
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/500
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela



1/200

10

10- Projecto Bancada descoberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela



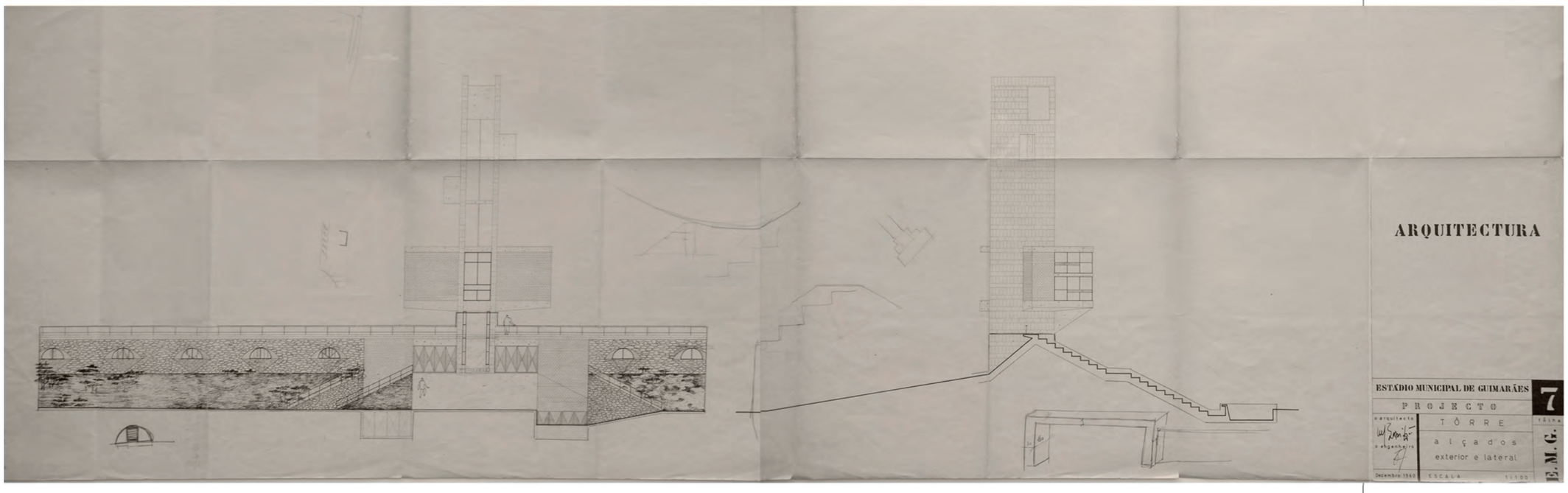
1/200

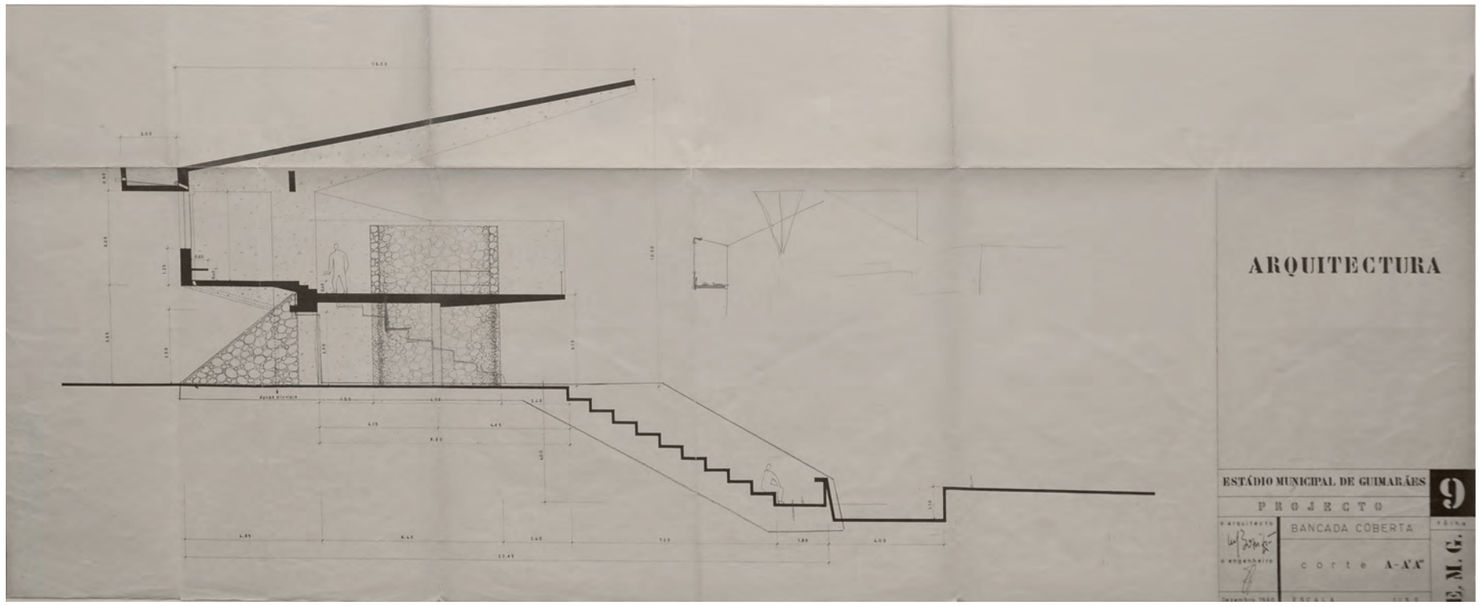
11

1/200

12

11 e 12 - Projecto Torre
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela





1/200

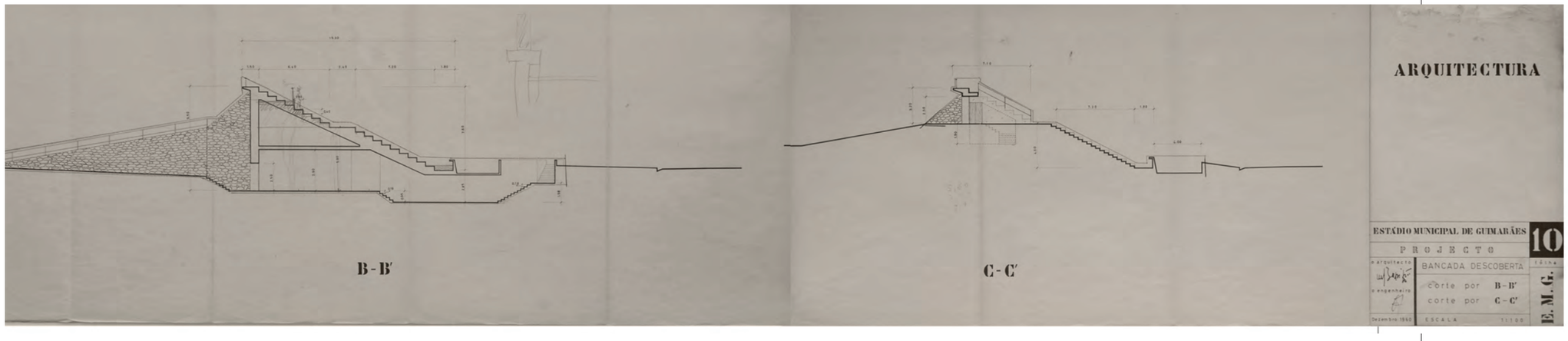
13

1/400

14

13 - Projecto Bancada Coberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/50
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

14 - Projecto Bancada Descoberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

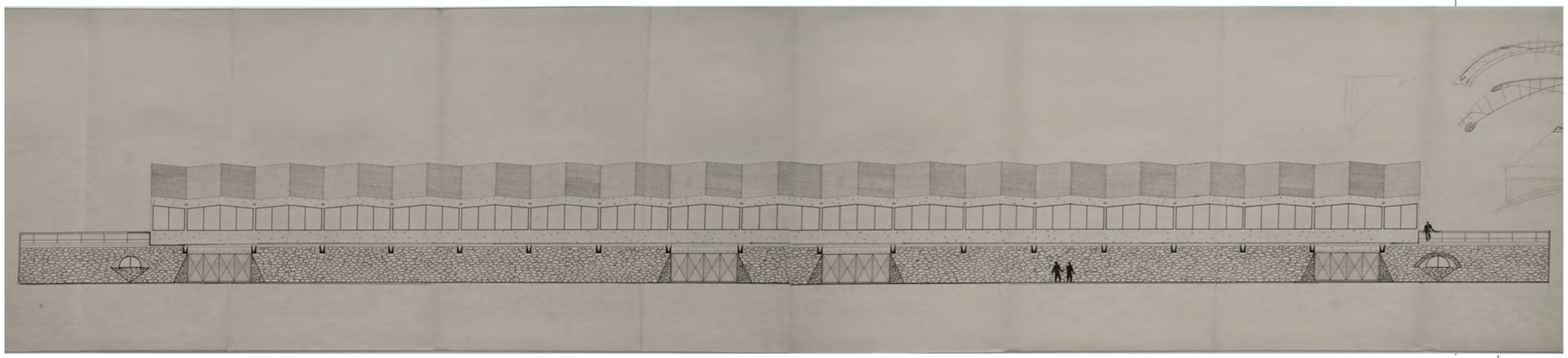


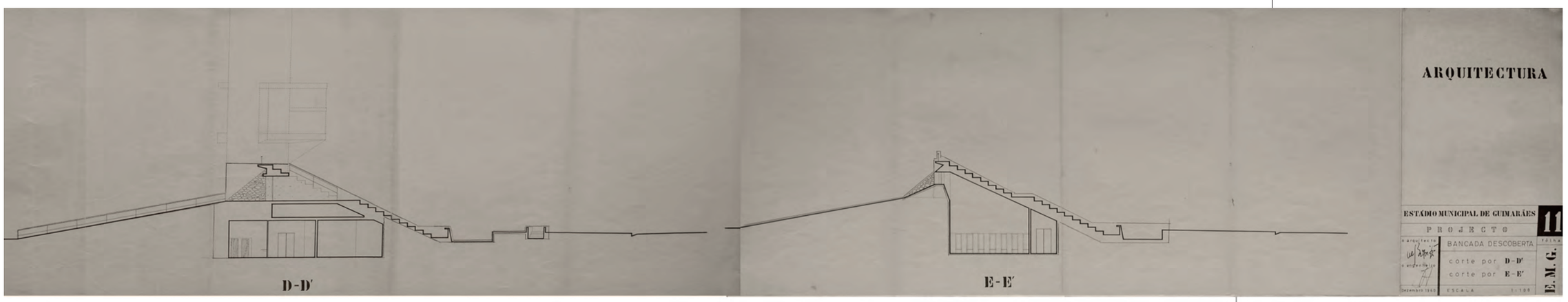
1/400

15

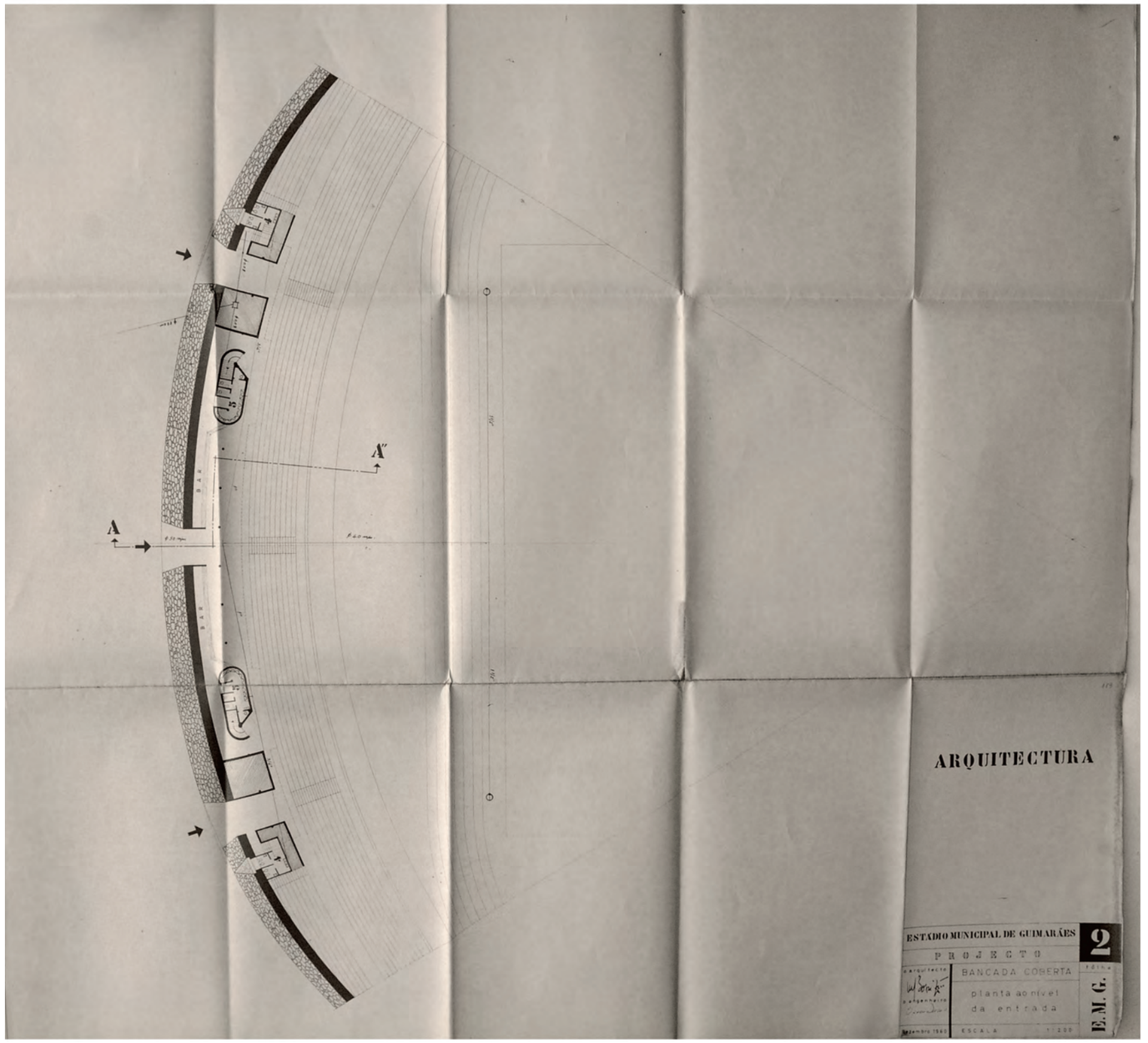
1/400

16





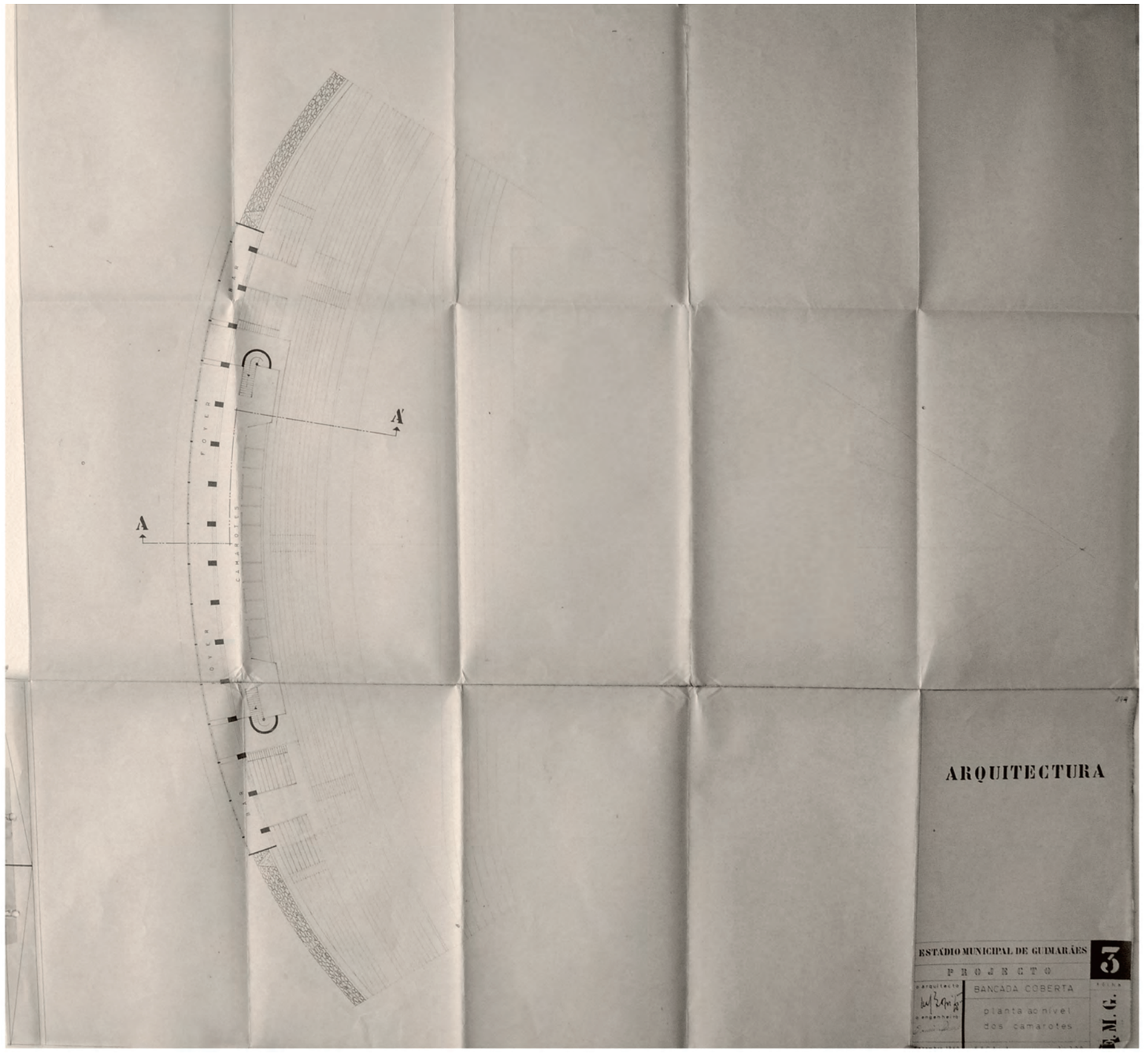
15 e 16 - Projecto Bancada Descoberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela



1/1000

17

17 - Projecto Bancada Coberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela



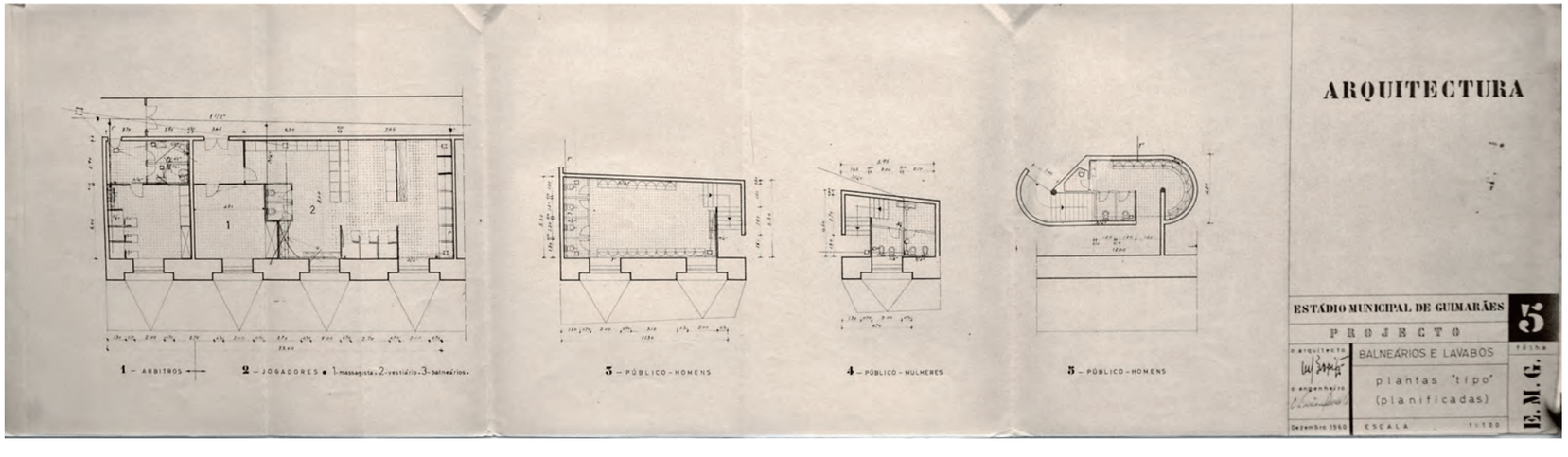
1/1000

18

18 - Projecto Bancada Coberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/200
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

1/200

19



19 - Projecto Balneários e Lavabos
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/100;
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

1/40; 1/20

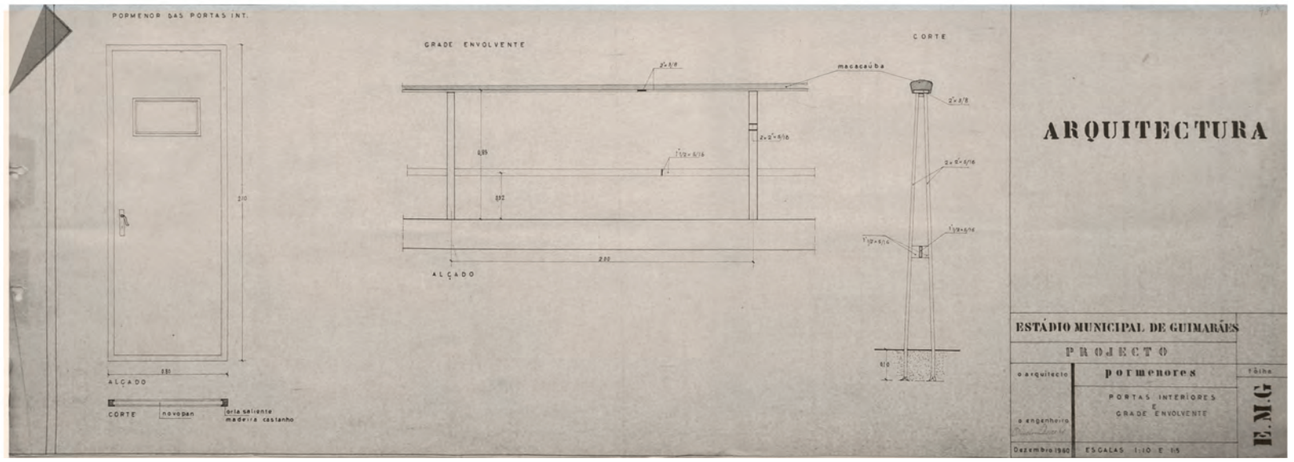
20

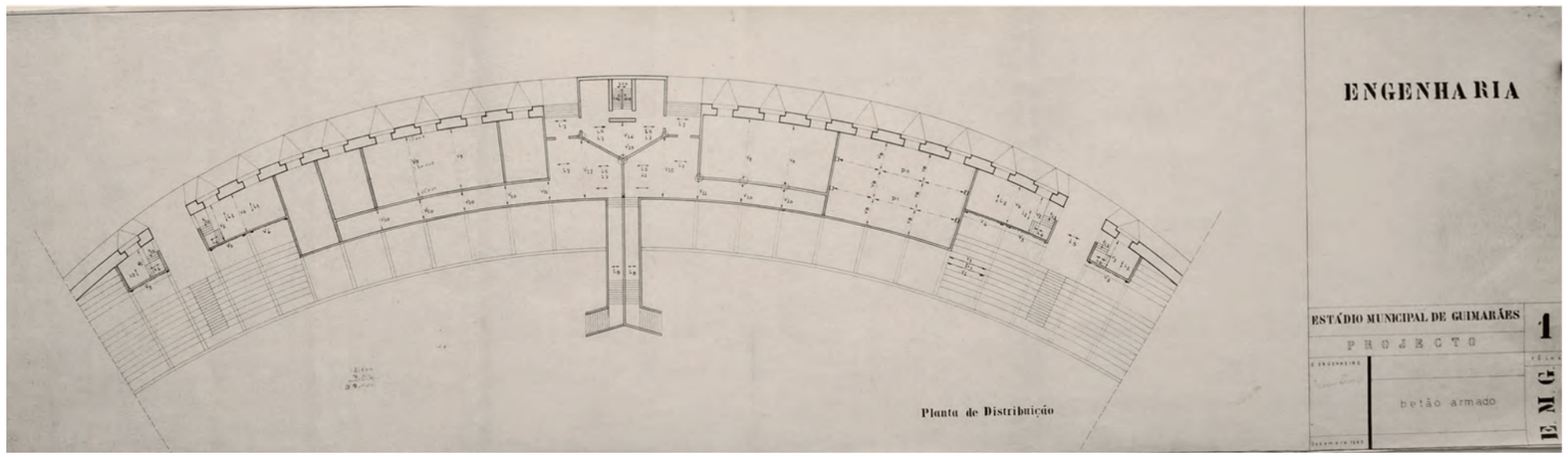
s/ escala

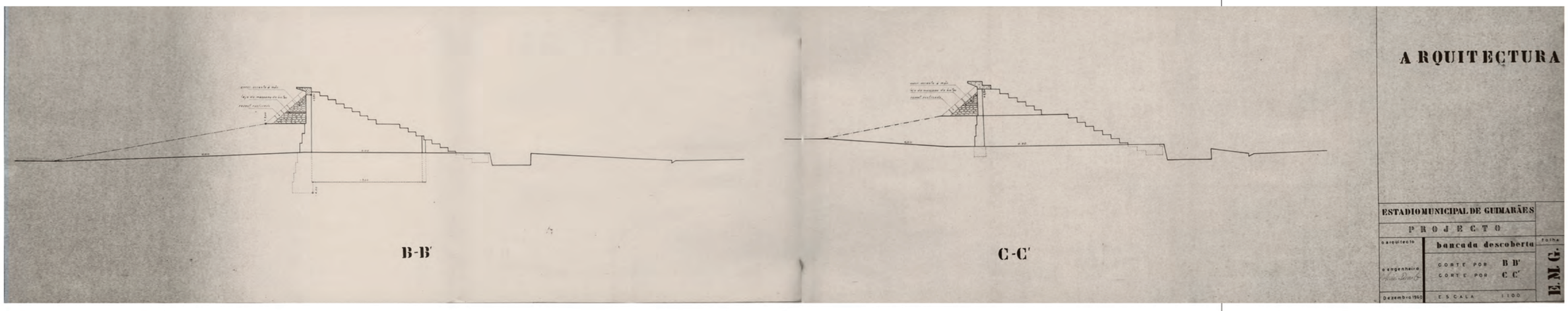
21

1/400

22







20 - Projecto Pormenores
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/10; 1/5
Assinado:
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela;

21 - Projecto Betão armado
Data: Dezembro de 1960
Escala original: s/escala
Assinado:
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

22 - Projecto Bancada Descoberta
Data: Dezembro de 1960
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Guimarães)
Suporte: cópia – tela

72

MEMÓRIA DESCRITIVE E JUSTIFICATIVA

O presente projecto é, ao mesmo tempo, complemento e aditamento do já apresentado e em execução.

É complemento porque não correspondendo, por conveniência financeiro-administrativa da Câmara Municipal, as medições, juntas ao projecto inicial, a tudo quanto foi projectado necessário se tornava completà-las, o que agora se faz. Assim é que o presente projecto apresenta a medição relativa às zonas de bancadas eliminadas da empreitada inicial, à zona de camarotes e respectiva cobertura e, bem assim, ao arrelvamento e ensaibramento do recinto de jogos. Tais obras, que constituirão uma futura empreitada de acabamento do Estádio, fixam-se no valor de 2 660 contos.

É aditamento porque tendo-se reconhecido, por um lado, que era demasiado elevado o número de camarotes e, por outro lado, que se impunha a criação de bancadas cobertas, se alcançaram estas com prejuizo daqueles; tal alteração elaborada, aliás, pelos Serviços Técnicos do Município, junta-se ao presente projecto e a sua medição substitui a das partes correspondentes que se eliminaram.

Câmara Municipal de Vila Real

1945/50

RESTAURO DA IGREJA DE URROS

Alijó, Torre de Moncorvo, Bragança

Arquivo: Arquivo histórico da Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU)

Cliente: Comissão fabriqueira de Urros - Moncorvo

Fases de projecto: Proposta da Comissão fabriqueira de Urros de 1946

Proposta da D.G.S.U. de 1949

Proposta da DGSU de 1950

Listagem de elementos gráficos:

Proposta da Comissão fabriqueira de Urros de 1946

1 – Memória descritiva

2 - Plano de obras

3 e 4– Desenhos: plantas,cortes e alçados

Proposta da D.G.S.U. de 1949

5 – Memória descritiva

6 e 7 – Oficios

8 a 11 - Desenhos: plantas, cortes e alçados

Proposta da DGSU de 1950

12 – Memória descritiva

13 a 15 - Desenho: plantas, cortes e alçados

16 - Fotografia

17 - Recorte de Jornal

OLÍMPIO J. G. COELHO ROCHA
ENGENHEIRO CIVIL (I. S. T.)

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Memória Descritiva

Mod. 1

DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE HIDRAULICA DO NORTE
– PORTO –
Data de entrada 1 / 7 / 46
N.º de ordem do registo 2088
Processo n.º 481/45
Distrito de Bragança
Concelho de Macedo

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Urros é uma das mais importantes povoações do concelho de Torre de Moncorvo - Districto de Bragança - não só pela riqueza do seu sólo e sub-sólo, como também pelas belezas naturais e antigos monumentos que possue.

É uma antiquissima freguesia, pois existia já no tempo dos Romanos - embora não se saiba o nome que teria; foi Vila, teve foral dado por D.Afonso Henriques tendo então o nome de Oródo (Memórias Arqueológicas do Districto de Bragança de Francisco M. Alves).

Actualmente tem uma população de 1.800 habitantes com cerca de 400 fogos.

A atestar o seu glorioso passado estão ainda as ruínas do seu Castelo, que devia ter começado por ser um castro romano e que os vários invasores da Peninsula foram, depois, transformando até que fez parte das fortificações Portuguesas. Estas ruínas honram todos os urrenses, pois foram notaveis os serviços que este castelo prestou à Patria, em especial a quando da invasão de Portugal por Afonso IX de Leão que, aproveitando o seu enfraquecimento militar por os nossos melhores guerreiros terem ido em auxilio de Afonso VIII de Castela na sua luta contra os muçulmanos, entrou no nosso País pela sua fronteira Norte e Oriental e na luta travada pela posse do Castelo morreram todos os defensores.

No meio destas ruínas encontra-se agora uma ermida denominada "Senhora do Castelo" e por isso o monte sobre que se erguem é conhecido pelo "Monte da Senhora do Castelo".

Perto desta ermida, e cavada na rocha, encontra-se uma gruta conhecida por "Buraco dos Mouros" e que a imaginação popular transformou em esconderijo dos Arabes.

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

São interessantes os montes do Polo e da Matança, donde é tradição haver-se dado um grande combate entre cristãos e mouros, não escapando um único destes; o monte da Cabecinha Aguda onde há uma especie de cadeira e mesa feitas pela natureza. No alto da serra da Machuqueira, tambem chamada de Minde, no termo de Orros há um "monstruoso penedo, a que pela sua forma dão o nome de Redondo e que se supõe ser um monumento megalitico" (Memórias Arqueológicas atraz citadas).

A antiga Igreja de Orros, que um incendio destruiu completamente, era uma das mais importantes da região de Traz Neboredo; datava do século XVI.

É tambem muito tipico o Cruzeiro da Senhora da Piedade que deve remontar à dominação visigótica; é uma coluna de granito encimada por uma cruz e que tem imperfeitamente modelados nas suas faces um crucifixo e a Virgem da Piedade com Jesus nos braços.

As escavações feitas no termo da Freguesia têm aparecido vários objectos antigos, tais como joias de ouro, moedas romanas de ouro e prata, um portal e pia de granito, vários tumulos e lousas de sepulturas, ossadas, etc..

No limite Sul da povoação encontra-se a Capela de Santo Apolinário, notavel não só pela sua traça arquitetónica mas especialmente pelos tétos da nave e capela mór em madeira totalmente pintados com figuras de Santos e Heróis, por autor desconhecido mas de certo artista notavel - e que infelismente se encontra esquecida dos poderes publicos, apesar de todos os pedidos feitos por vários Orrenses ilustres para que estas tabuas, que bem se podem considerar preciosas, sejam convenientemente restauradas e conservadas.

O sub-sólo da Freguesia de Orros é bastante rico em minas de ferro, estanho, chumbo e carvão, e deve ter sido con-

Cópia do original existente no Arquivo Histórico da DGOTDU REPRODUÇÃO PROIBIDA

tro de importantes fundições romanas, como o atestam vestigios e escórias que se encontram à flôr da terra em especial no sitio dos "Lameirões".

É uma região rica em todas as espécies de árvores e animais comuns ao Nordeste Transmontano produzindo abundantes cereais e vegetais - e a atestar esta riqueza está o montante das contribuições industriais e prediais e impostos pagos pela população ao Estado, computado anualmente em cerca de duzentos mil escudos.

Encontra-se porém num baixo nivel religioso e moral, motivado especialmente pela falta de uma Igreja, pois desde que a antiga Igreja ardeu há cerca de 50 anos, o culto está a ser feito n'uma pequena capela que mal comporta cem pessoas e que ameça ruína iminente - e, como alguem disse, sem religião não é possivel moralisar um povo.

Pelo que atraz fica dito se pode concluir do valôr turistico que esta povoação pode vir a ter quando estiver bem servida de meios de acesso para transportes mecanicos - pois actualmente é apenas servida por maus caminhos só acessiveis a animais - , da necessidade da construção da Igreja que se projecta e das possibilidades que a povoação tem de fazer face aos encargos que da sua construção lhe advenham, na parte que exceder a comparticipação a conceder pelo Estado.

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

DESCRIÇÃO DO PROJECTO:

O programa proposto ao autor pela entidade interessada na construção da Igreja resume-se no seguinte enunciado:
Uma Igreja com capacidade para cerca de 600 pessoas e com feição arquitetónica que se integrasse nas características correntes nas Igrejas desta região e, fundamentalmente, uma construção tanto quanto possível económica.

Deste enunciado se inferem imediatamente as dificuldades que houve a vencer para se conseguir projectar uma Igreja que a ele obedecesse, sem cair na imitação do passado ou em exageros propositados do presente, procurando-se antes conciliar na medida do possível o "passado" com o "presente".

Daqui resultou a solução que se apresenta, na qual se encontram aliadas pela forma que ao autor pareceu mais aconselhável, as formas construtivas antiga (dentro do mais comum nesta região) e o moderno sem exageros inúteis.

Usar-se-á na construção quasi exclusivamente o Xisto - a pedra da região - , que será convenientemente aparelhado no sóco, nas ombreiras, padieiras e peitoris exteriores de portas e janelas e n'uma faixa com 6 metros de largura no alçado frente. Reduziu-se ao mínimo julgado indispensável o Granito em obra por ter de ser cortado na povoação de Belgar a 35 quilometros de Urros, e tendo o seu transporte de ser feito durante toda esta distancia em carro de bois, se se exagerasse a sua aplicação onerar-se-ia extraordinariamente o custo da obra.

Por isso preve-se apenas a sua aplicação nas cimalhas e cornijas, nas cruzes e nas ombreiras, padieiras e peitoris interiores de portas e janelas e na pia baptismal.

Afim de obedecer à condição imposta de "máxima economia" não se prevêm quaisquer motivos arquitetónicos especiais, razão porque a fachada principal se apresenta nua de ornamentações salientando-se apenas a faixa de xisto aparelhada que en-

Cópia do original existente no Arquivo Histórico da DGOTDU REPRODUÇÃO PROIBIDA

quadra a porta e a janela dividida pela cruz de granito.

A construção compreenderá: a nave ou corpo da igreja com 22,00x8,00 metros, com acesso por 3 portas e iluminada por 4 janelas; a capela mor com 5,5o x 5,oo metros iluminada por 1 janela; a sacristia com 4,5o x 3,5o metros iluminada tambem por 1 janela; a arrecadação com 3,9o x 3,5o metros com acesso pela sacristia e pelo exterior; a tôrre cineira com 14,oo metros de altura com acesso por uma porta exterior e servida por uma escada com o,8o de largura iluminada por uma alta janela que enquadra uma cruz de granito; o côro com 8,oo x 3,5o metros a 4 metros de altura do sólo iluminado pela janela do alçado frente e com acesso por uma escada com 1,15 m. de largura; sob o côro, e do lado direito da entrada, será instalado o baptistério.

As dimensões arbitradas ás várias partes da construção julgam-se de acordo com os fins a que se destinam.

A natureza e qualidade dos materiais e a forma de os empregar vão indicados nas "Condições Tecnicas Gerais" que fazem parte integrante deste projecto.

As peças escritas e desenhadas que acompanham o projecto julga-se estarem suficientemente precisas e claras para que convenientemente se compreenda o que se projecta, pelo que se julga desnecessário entrar em particularidades de construção que, de resto, não existem; qualsquer outros detalhes que se verifique serem indispensáveis durante a construção serão apresentados na devida altura.

-------/-------

É este projecto omisso em acabamentos interiores especiais - altares, etc. - por se entender que tais acabamentos deverão fazer parte de um projecto complementar a elaborar oportunamente e de acôrdo com alguma casa comercial da especialidade.

-------/-------

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

O Orçamento importa em 31o.7oo$oo (trezentos e dez mil e setecentos escudos), sendo:

176.o85$2o para materiais e transportes,

1o5.512$71 para jornais,

25.239$79 para administração e

o2$3o para arredondamento,

e para ele se pede a comparticipação do Estado.

Miranda,/Maio/1940.

O ENGENHEIRO CIVIL

/MR ---------- C Ó P I A ----------

C Ó P I A --------- Distrito de Bragança ------ Concelho de Moncorvo ---

---------- Plano das obras a realisar no ano de 1946 ----------

---------- Com a comparticipação do Estado ----------

----- Abastecimento de águas às freguesias de: ----------

---------- Adeganha-Estevais-Nuzelos-Cabeça Bôa-Cabeça de Mouro-Cabanas de Cima-Carviçáes-Castedo-Souto-Horta da Vilariça,só a captação-vide,ampliação da obra feita-Urros,captação e canalisação das águas da Fonte do Pelameiro. ----------

----- Calçadas-obras novas nas freguesias de: ----------

---------- Peredo dos Castelhanos. ----------

----- Calçadas-conclusão,nas freguesias de: ----------

---------- Assoreira-Maçores e Castedo. ----------

----- Calçadas: ----------

---------- Calcetamento de algumas ruas da vila de Moncorvo e do Bairro da Corredoura. ----------

----- Caminhos: ----------

---------- Abertura de um caminho Municipal que ligue a Estrada Nacional - nº. 25-2ª. de Carvalhal à freguesia de Felgueiras dêste concelho. ----------

----- Cemitérios-construção nas freguesias de: ----------

---------- Cabanas de Cima-Souto e Vide. ----------

----- Cemitérios-ampliação nas freguesias de: ----------

---------- Louza.----------

----- Cemitérios-reconstrução e reparação - freguesia de: ----------

---------- Cabeça Bôa. ----------

----- Estradas: ----------

---------- Continuação da construção da Estrada Nacional nº. 325 de Moncorvo a Maçores. ----------

----- Igrejas: ----------

---------- Restauração da Igreja de Urros. ----------

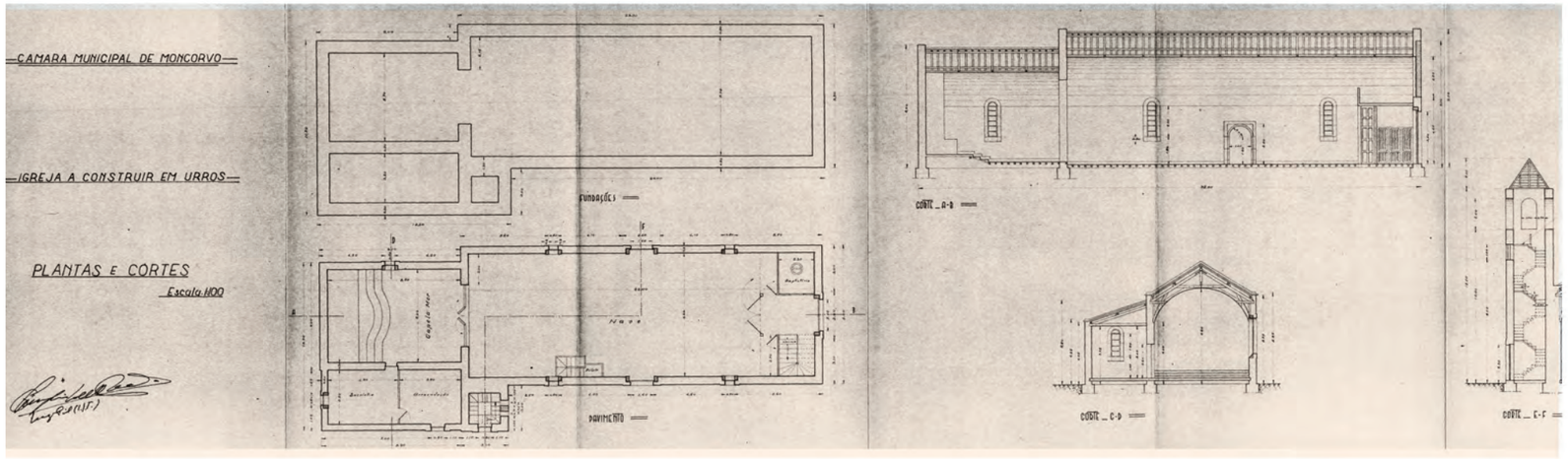
----- Jardins: ----------

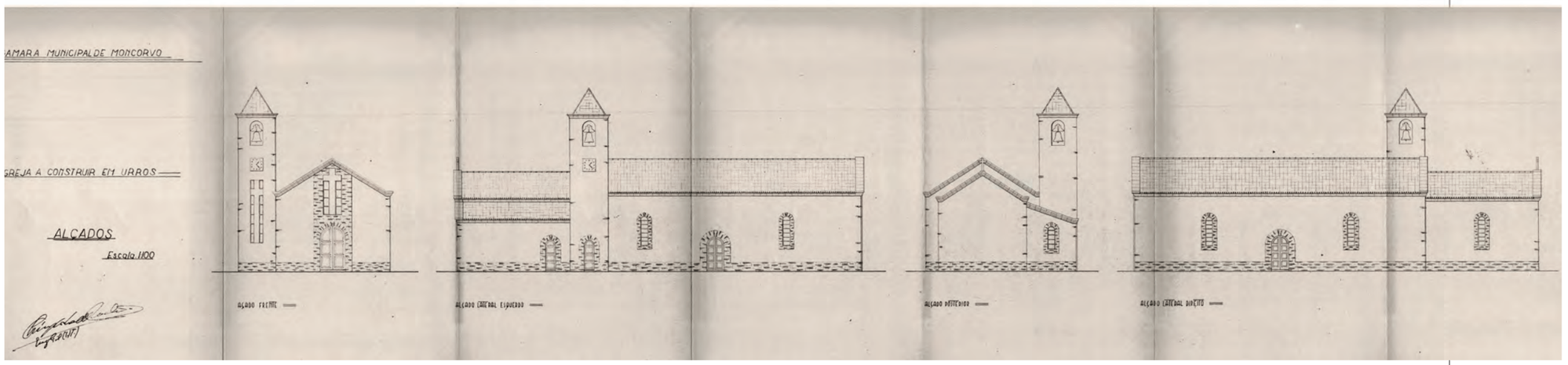
---------- Ajardinamento e aformoseamento do Largo 28 de Maio. ----------

----- Lavadouros: ----------

---------- Construção de um lavadouro na freguesia de Assoreira. ----------

2





1/400

3

1/400

4

3 e 4 - Igreja a construir em Urros
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado:
Observações: (C.M.de Moncorvo)
Suporte: cópia – tela

CONSTRUÇÃO DE UMA IGREJA EM

U R R O S

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

MEMÓRIA DESCRITIVA E

JUSTIFICATIVA

Pretendendo a Comissão Fabriqueira de Urros - Moncorvo - construir uma Igreja na Séede da Freguesia,apresentou um projecto medido e orçamentado que parecendo não conter suficiente expressão arquitectónica, motivou o estudo de um projecto novo elaborado nesta Direcção dos Serviços.

Pertence a povoação de Urros ao Concelho de Tôrre de Moncorvo, Distrito de Bragança, e considerado o seu isolamento logo se podem avaliar as dificuldades que revestirão a construção de uma obra desta natureza.

É o aglomerado bastante populoso e extenso, (cêrca de 1.400 habitantes) e dispõe apenas de uma pequena capela para celebração de culto.

As parcas disponibilidades da E.P. estão na razão inversa da obra que pretende levar a efeito e o projecto por nós elaborado, há-de parecer à primeira vista,contrário à sua realização, por oneroso. Devemos porém esclarcer, que a natureza do problema conduz a soluções tratadas em conjunto e em pormenor, antagónicas da economia absoluta.

Previu-se, ao conceber o projecto e ao desenvolvê-lo reduzir a sua extensão em área, tomando por base uma nave e uma capela-mór de dimensões reduzidas, ao mínimo aceitável para uma Igreja naquela povoação. As instalações da sacristia e a tôrre,desligadas do corpo principal do templo equilibram o con-

junto (tanto em alçado como em planta) contrariando simultâneamente o tradicional encastelamento em volta da capela-mór - - expressão que sempre compromete os alçados.

Desta preocupação de embelezamento,resultou a arcaria descoberta que anima todo o alçado posterior.

A nave principal será seccionada por grandes arcos, que se destinam a receber o madeiramento da armação;êstes arcos lêm-se no exterior com o espírito de pequenas pilastras; a sua iluminação far-se-á por um rasgamento contínuo encostado à cornija e em toda a sua extensão, o que parece garantir uma distribuição de luz suave e uniforme,tornando-se,simultâneamente elemento gracioso de decoração arquitectónica.

Toda a construção será de alvenaria da região, rebocada, excluindo-se o uso da cantaria,por não haver no local granito apropriado. As próprias cornijas serão de cimento,assim como todas os prumos dos rasgamentos onde trabalham as caixilharias.

O edifício será pois totalmente rebocado e receberá uma côr clara como acabamento. Só se usarão cantarias em soleiras e degraus, sendo o sôco de xisto da região,rusticado,com as juntas refundadas e tomadas a branco.

O edifício será coberto por telha romana,nacional e a galeria que dá acesso à sacristia, por laje de betão.

A escadaria da tôrre também será de betão armado.

Parece-nos que, deste modo, pelo aproveitamento integral dos materiais da região e pelo uso do betão se poderá construir com certa economia numa região onde a falta de comunicações é acentuadamente confrangedora.

A E.P. aspira a realização imediata da obra e concorda com a feição arquitectónica imprimida ao projecto.

Temos a honra de submetê-lo à aprovação superior,

para que, se fôr tido por conveniente, serem elaboradas as medições e orçamentado o seu custo.

Cópia do original existente no Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

PORTO SECÇÃO DE URBANIZAÇÃO

EM, 13 DE ABRIL DE 1949

O ARQUITECTO

Mário Ferreira Bonito

MB/A.M.B.

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

AF/MG

5411

461/MU/45

Exmº Senhor Engenheiro
Director de Urbanização do

_P_O_R_T_O_

"RESTAURAÇÃO DA IGREJA DE URROS"

Distrito de Bragança
Concelho de Moncorvo

Em referência ao oficio nº 345 de 14 do mês findo, comunico a V. Exª que não tendo merecido aprovação superior o estudo elaborado nessa Direcção, se torna conveniente a sua remodelação tendo em conta não só as disponibilidades financeiras da entidade como também as caracteristicas locais, pelo que se recomenda seja simplificado igualmente o seu aspecto arquitectónico.

A Bem da Nação
Repartição de Melhoramentos Urbanos, em
O Engenheiro Chefe da Repartição

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

6 Edifício para
no Jornal 21/4/49

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE
S. R.
URBANIZAÇÃO

DIRECÇÃO D O PORTO

Processo N.º 481/MU/45
Ofício N.º 345

Pede-se o favor de na resposta mencionar os números acima

"Const. duma nova igreja em Urros"
(Pº.Nº. 481/MU/45 - BRAGANÇA-MONCORVO)

Exmº Snr.
ENGENHEIRO DIRECTOR GERAL DOS SERVIÇOS DE URBANIZA
-MELHORAMENTOS URBANOS-
_ LISBOA _ _

Junto tenho a honra de enviar a V.Exª e publicação de um estudo apresentado pela E.P. que parec ter suficiente expressão arquitectónica, um projec da nova Igreja de Urros, elaborado nesta Direcção.

O trabalho, que já foi apreciado e aceit pela E.P., fica aguardando aprovação superior, para que, for tido conveniente, sejam elaboradas as medições e or- çamentado o seu custo, na Direcção de Bragança que ficará com o encargo da fiscalização da obra.

REGISTADO
Em 21 / 4 / 1949

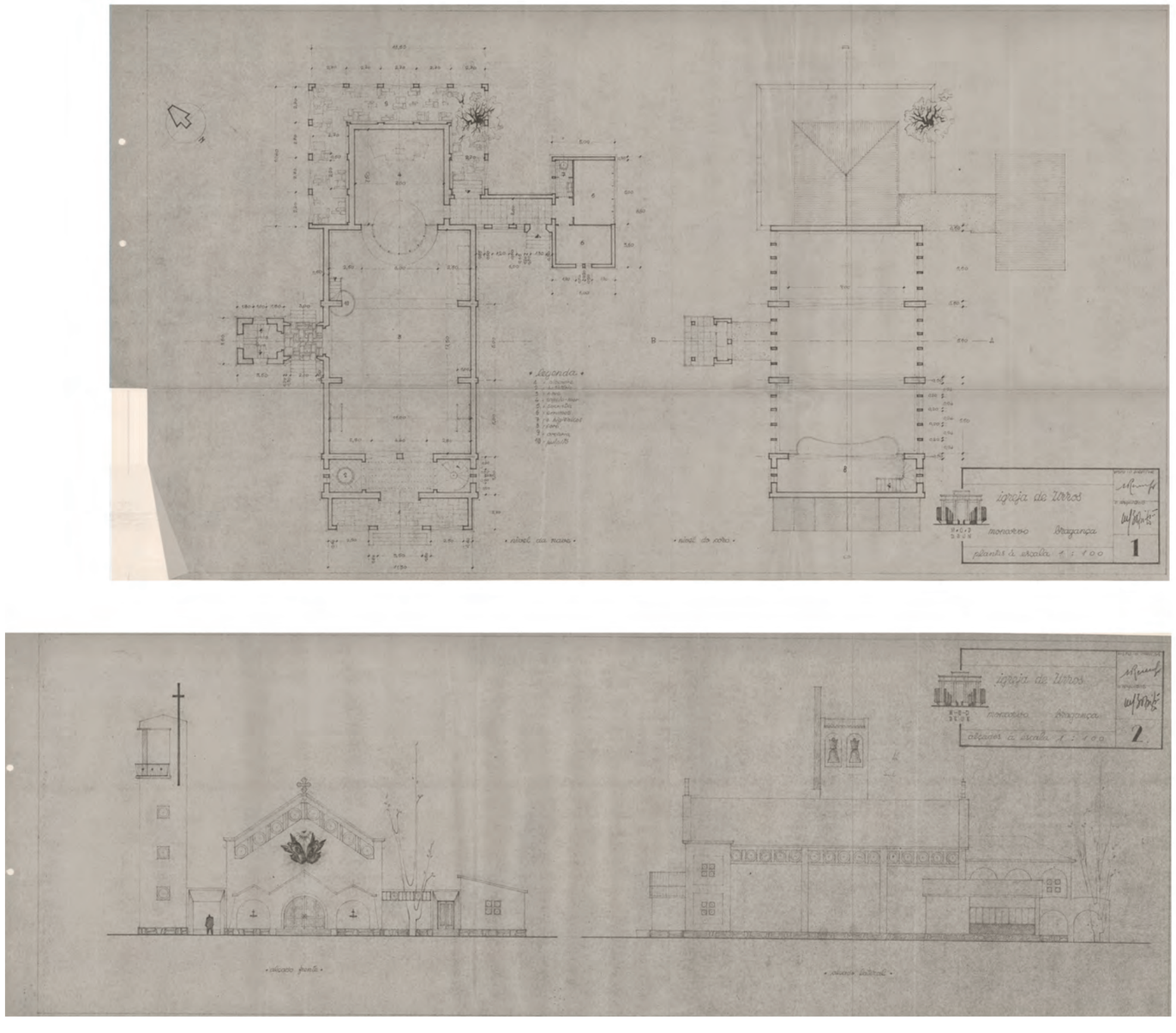
A BEM DA NAÇÃO

Dir. de Urb. do Dist. do Porto, em 14 ABR 1949

O ENGENHEIRO DIRECTOR,

António Resende Júnior

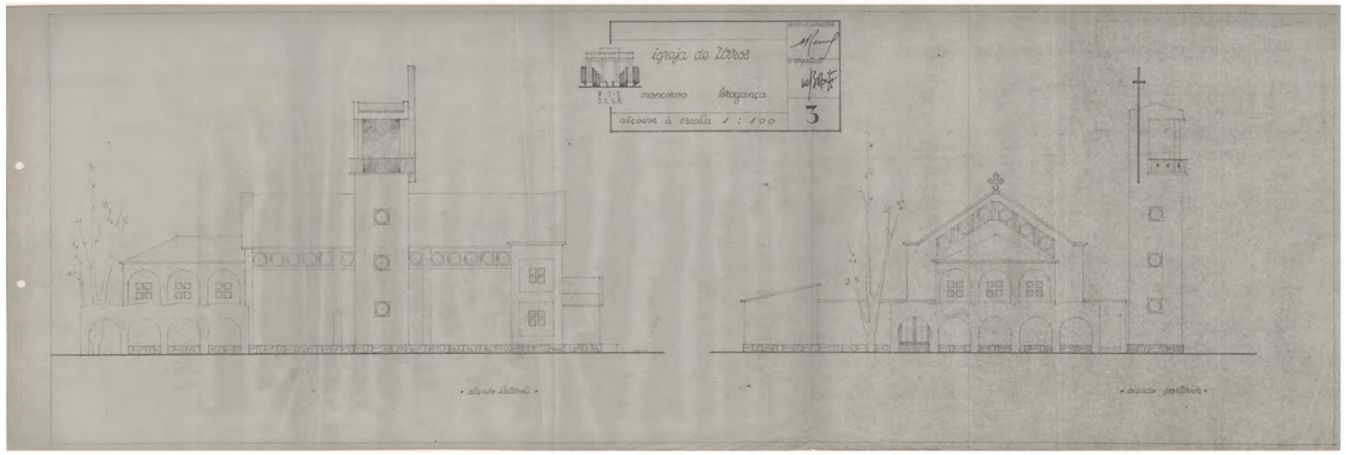
EB/CS

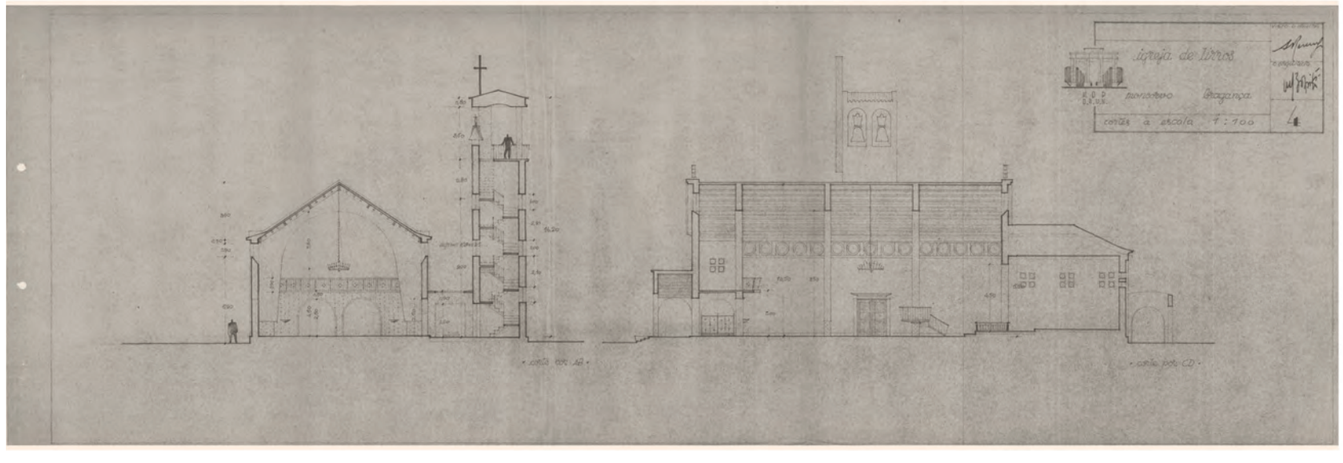


1/400
8

1/400
9

8 e 9 - Igreja de Urros
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.de Moncorvo)
Suporte: cópia – tela





1/400

10

1/400

11

10 e 11 - Igreja de Urros
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.de Moncorvo)
Suporte: cópia – tela

Cópia do original existente no
Arquivo Histórico da DGOTDU
REPRODUÇÃO PROIBIDA

REGISTADO
Em 27/2/1950

MEMÓRIA DESCRITIVA

Temos a honra de propor de novo à aprovação superior um outro projecto da Igreja de Urros, remodelado no sentido de caracterizar-se por nova feição estética compatível com as caraterísticas do local e resultantes da aplicação dos materiais da região:- o xisto. Mantendo a sua localização, que é da igreja antiga, conservando o seu programa, e até o partido geral da composição, fez-se largo emprego do xisto rusticado em superfícies de elevação, como por exemplo na tôrre e nas paredes exteriores da nave e da capela-mór. As próprias cantarias serão de pedra da região, tendo-se também previsto o uso de rebocos exteriores em pequenos panos de parede, molduras etc. Cremos que dêste jogo de aplicação de materiais, o interesse plástico da igreja sairá muito valorizada.

Na organização dos espaços em planta, pareceu aconselhável dar uma certa autonomia à tôrre e à sacristia com seus anexos, evitando-se dêste modo as imperfeições da ordem estética e funcional que é impossível evitar sobrepondo e encostando todos os espaços das igrejas, como sucede vulgarmente.

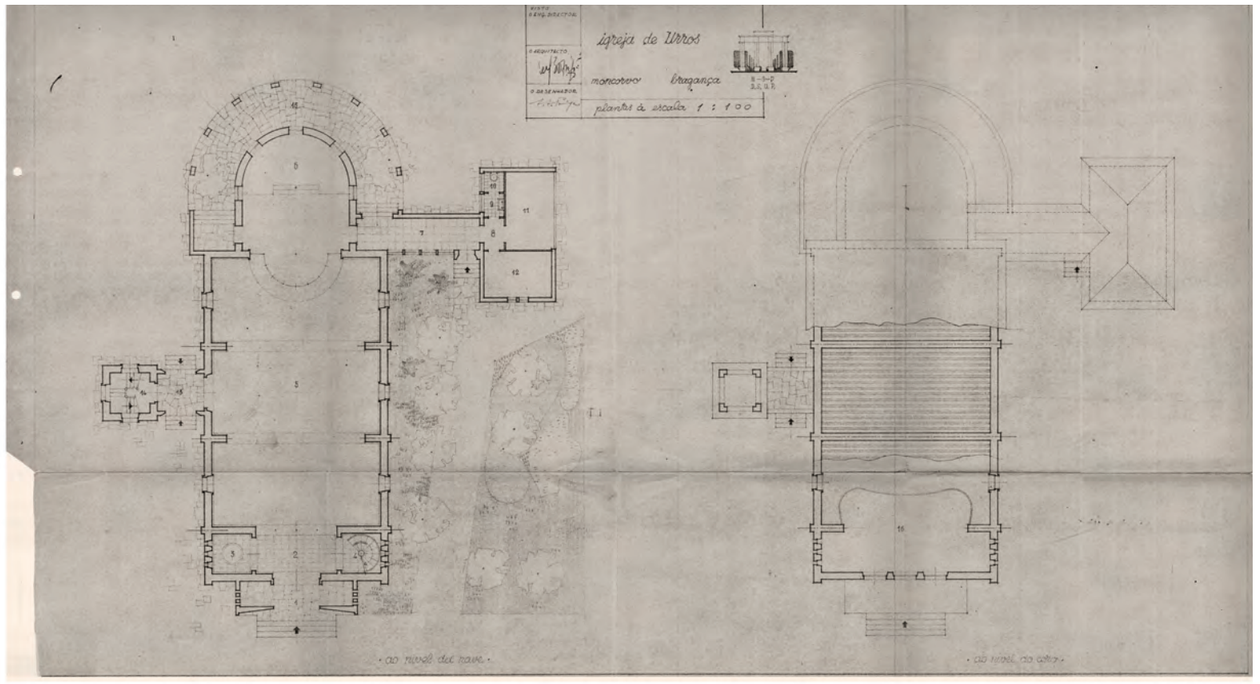
De uma composição em planta mais livre e mais clara, resultarão certas perspectivas que podemos antever neste momento e serão de seguro efeito decorativo e interesse arquitectónico.

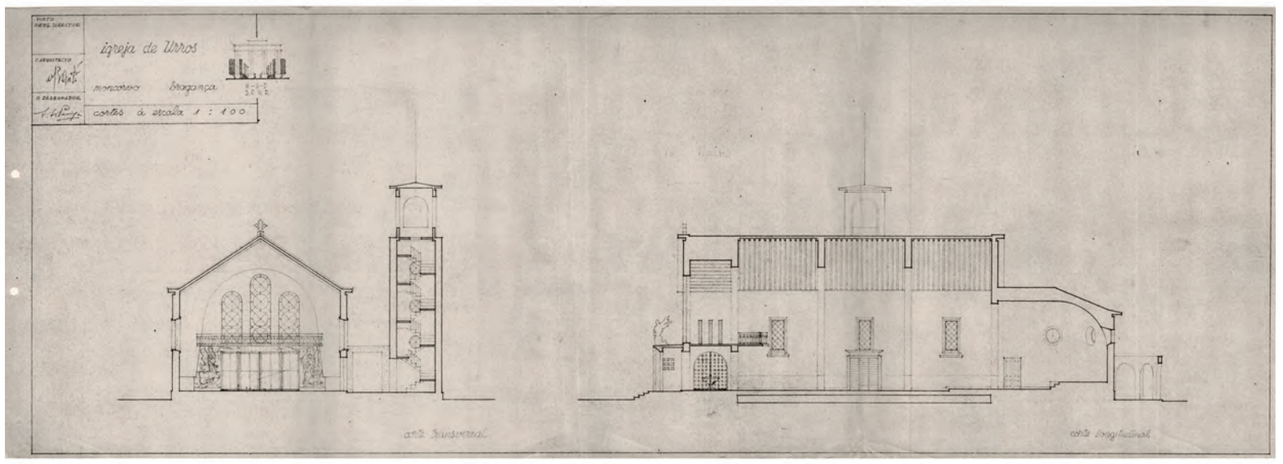
Do projecto faz parte um mapa de acabamentos e o mesmo projecto será completado nas suas peças desenhadas, devidamente cotadas, logo que obtenha aprovação.

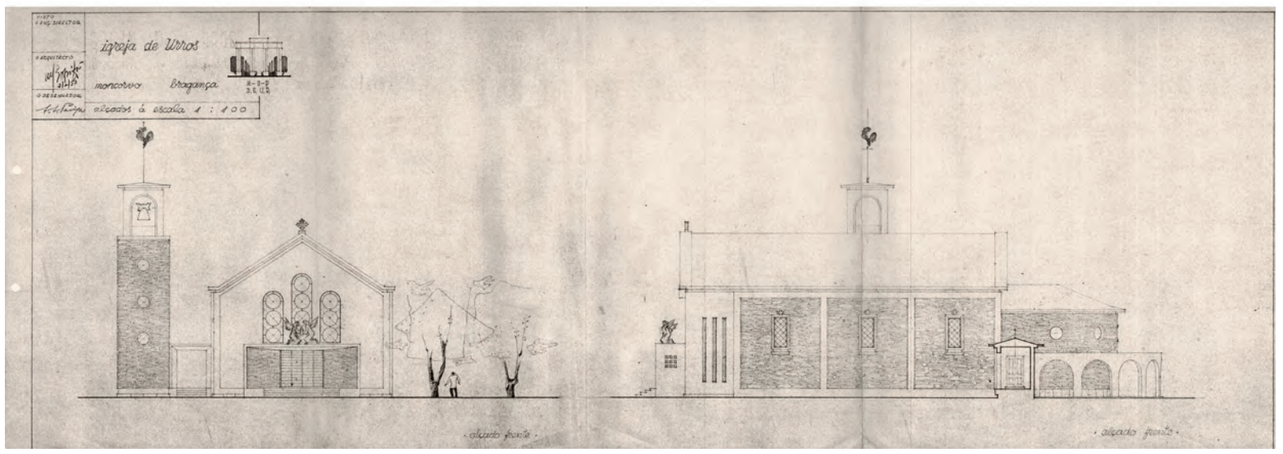
DIRECÇÃO DOS SERV. DE URB. DO DISTRITO DO PORTO
EM, 18 DE FEVEREIRO DE 1950

O ARQUITECTO
Mário Ferreira Bonito

MB/A.M.B.







1/400
13

1/400
14

1/400
15

13 a 15 - Igreja de Urros
Data: s/data
Escala original: 1/100
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.de Moncorvo)
Suporte: cópia – tela

16

Começou a ser demolida a igreja matriz de Urros

URROS, 30 — Tendo sido iniciada em 18 do corrente mês, a demolição da igreja matriz de Urros, para no mesmo local ser construído o novo templo a maioria da população desta aldeia foi, hoje, após a missa conventual, que se celebra na capela de S. Sebastião, em romagem à velha igreja que os urrenses de 1587 ergueram em honra de S. Bartolomeu, orago desta freguesia. O vasto largo, que se estende em frente das vetustas ruínas, foi pequeno para conter a grande multidão que ali se reuniu para pedir a Deus protecção para a obra de reconstrução que vai ser brevemente iniciada. Depois de feito silêncio, o pároco desta aldeia, rev. Abílio dos Prazeres Caetano, que tem sido incansável para que a obra seja levada a bom termo, fez uma vibrante alocução, repassada de confiança na reconstrução da igreja de Urros. Contou a singela parábola dos vimes, para mostrar a todos que a união faz a força. Pediu que todos se unissem e trabalhassem como irmãos para que a nova igreja se erga majestosa das ruínas da que agora está a ser demolida.

Apelou para o bairrismo de todos os urrenses que aqui vivem e para os filhos de Urros espalhados pelo Mundo, para que auxiliem o mais que puderem esta obra que, sendo de Deus, é também de todos nós. Terminou afirmando que confia em que todos os naturais de Urros e amigos de tão pitoresca aldeia lhe darão a sua valiosa cooperação, para que a nova igreja esteja concluída dentro de dois anos, para honra e glória de Deus e da Virgem Santíssima, a quem foi rezada, por todos os presentes, uma Avé Maria.

Usou, depois, da palavra o professor Josino Amado, que procurou avivar no coração de todos os presentes a chama construtiva do bairrismo. Falou da fé dos urrenses do século XVI, que numa época em que Portugal tinha perdido a sua independência e em que os recursos humanos eram muito menores, conseguiu levantar a majestosa igreja de Urros, vasto templo de três naves, que foi um dos mais belos de Trás-os-Montes. Enalteceu o auxílio que o Governo do Estado Novo concedeu para a reconstrução e lembrou a visita que no Verão passado fez a esta aldeia o sr. ministro das Finanças, dr. Águedo de Oliveira. Pediu à Junta de Freguesia, da presidência do sr. Manuel José Dinis Pontes, e ao sr. dr. Horácio de Sousa, presidente da Câmara Municipal de Moncorvo, o seu valioso auxílio para esta obra de tão urgente necessidade, terminando por pedir a união e a ajuda de todos os urrenses para que a nova igreja matriz seja construída e, do alto desta colina, fique a atestar pelos séculos fora que os actuais filhos desta aldeia não desmerecem dos seus antepassados de 1587.

Foram, depois, visitadas por todos as ruínas da velha igreja, que está a ser demolida pelos operários do sr. Maximino Augusto Parreira Louro. — C.

A igreja matriz de Urros

importante da densidade nas imediações da face molhada; esta diferença atenua-se progressivamente à medida que os raios atravessam partes cada vez menos impregnadas de água. Depois, é fácil comparar os resultados conseguidos em «bocados de parede» construídos com materiais diferentes ou segundo métodos diferentes, escolher, afim de o aconselhar aos construtores, os materiais e o método que deram a parede menos permeável à água.

Outro ponto importante: sabe-se que o betão é constituído por uma massa feita com cimento, areia e água em que são introduzidos cascalhos de silex, os «agregados». É extremamente importante para a solidez da futura obra que esses agregados sejam repartidos por igual na massa do betão.

Por outro lado, a prática da «vi-

1945/48

CONSTRUÇÃO DE CASAS DE HABITAÇÃO PARA AS CLASSES POBRES

Viana de Castelo

Arquivo: Arquivo Distrital de Viana de Castelo

Cliente: Câmara Municipal de Viana

Fases de projecto: Proposta da Câmara Municipal de Viana de 1946

Proposta elaborada pela DGSU de 1947

Listagem de elementos gráficos:

Proposta da Câmara Municipal de Viana de 1946

1 – Ofício

2 - Memória descritiva

3 - Ofício

4 e 5 - Desenhos

Proposta elaborada pela DGSU de 1947

6 a 8 - Oficio

9 - Memória descritiva

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE
URBANIZAÇÃO
MELHORAMENTOS URBANOS

Processo N.º 97/MU/45
Ofício N.º 292

Pede-se o favor de na resposta mencionar os números acima

" Construção de 50 casas de habitação para as classes pobres, em Viana do Castelo "

Distrito de Viana do Castelo
Concelho de Viana do Castelo

Ao Arquitecto Mário Bonito
p.ª prestar a sua informação
e orientar as E.S.P.S. como é
determinado
6-2-46

Exmº. Snr.
O Engenheiro Director dos Serviços de
Urbanização do Norte
P O R T O

A-fim-de V.Exâ se dignar pronunciar sôbre a localização do bairro e orientar as entidades peticionárias na elaboração do projecto, junto envio uma planta do terreno onde a Câmara Municipal e a Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo pretendem construir 50 casas cada.

A Bem da Nação

Repartição de Melhoramentos Urbanos, em 25 de Janeiro de 1946

O Engenheiro Chefe da Repartição,

Distrito de Viana do Castelo
Concelho de
Freguesia de
Proc.º 97/MU/45 Nº de ordem 3 P.S.
Data da entrada 1/2/46

MEMÓRIA DESCRITIVA

Ao procedermos à revisão do ante-projecto apresentado à Direcção Geral dos Serviços de Urbanização para a construção de 50 casas de habitação para as classes pobres de Viana-do-Castelo (processo 97/III/45) procurámos atender, quanto possível, às sugestões apresentadas no parecer que nos foi enviado pelo ofício nº 1120 da Repartição de Melhoramentos Urbanos, em 26 de Março de 1946.

URBANIZAÇÃO DO BAIRRO

Diz o referido parecer que o conjunto se apresenta numa planta aceitável mas que se não vê grande justificação para a disposição oblíqua de algumas moradias nos extremos dos talhões. Cumpre-nos observar que esta disposição foi adoptada para melhorar a visibilidade nas concordâncias dos arruamentos e para evitar que as fachadas laterais dêsses grupos de casas, as mais pobres do conjunto, ficassem em evidência como sucederia com qualquer outra localização que projectássemos.

Suprimimos do orçamento os ramais de abastecimento de água e energia eléctrica limitando-nos a indicar as respectivas instalações interiores.

Igualmente suprimimos, quanto possível, o emprêgo de cantarias que serão utilizadas apenas em soleiras e degraus de entrada.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE
URBANIZAÇÃO
MELHORAMENTOS URBANOS

Processo N.º 97/MU/45 "CONSTRUÇÃO DE CASAS DE HABITAÇÃO PARA
Ofício N.º 3438 AS CLASSES POBRES;EM VIANA DO CASTELO"

Pede-se o favor de na resposta mencionar os números acima

Distº. e Concº. de
VIANA DO CASTELO

Exmº. Senhor Engenheiro Director dos
Serviços de Urbanização do Norte

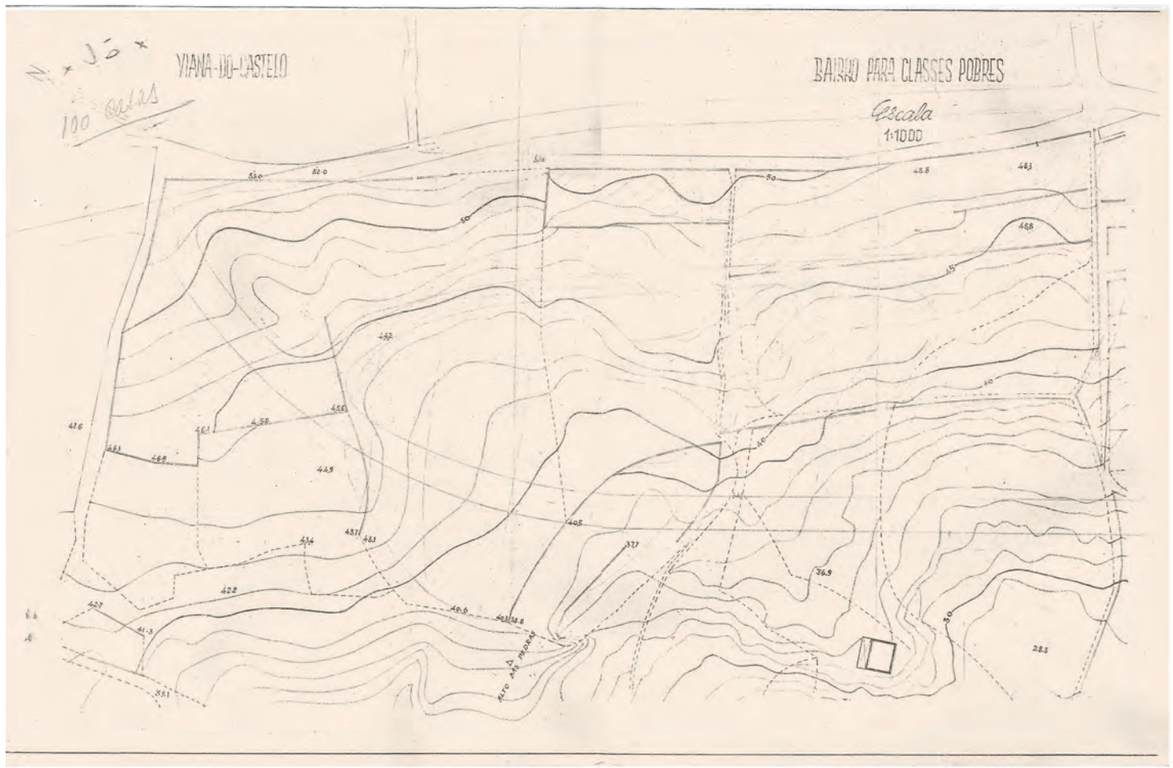
P O R T O

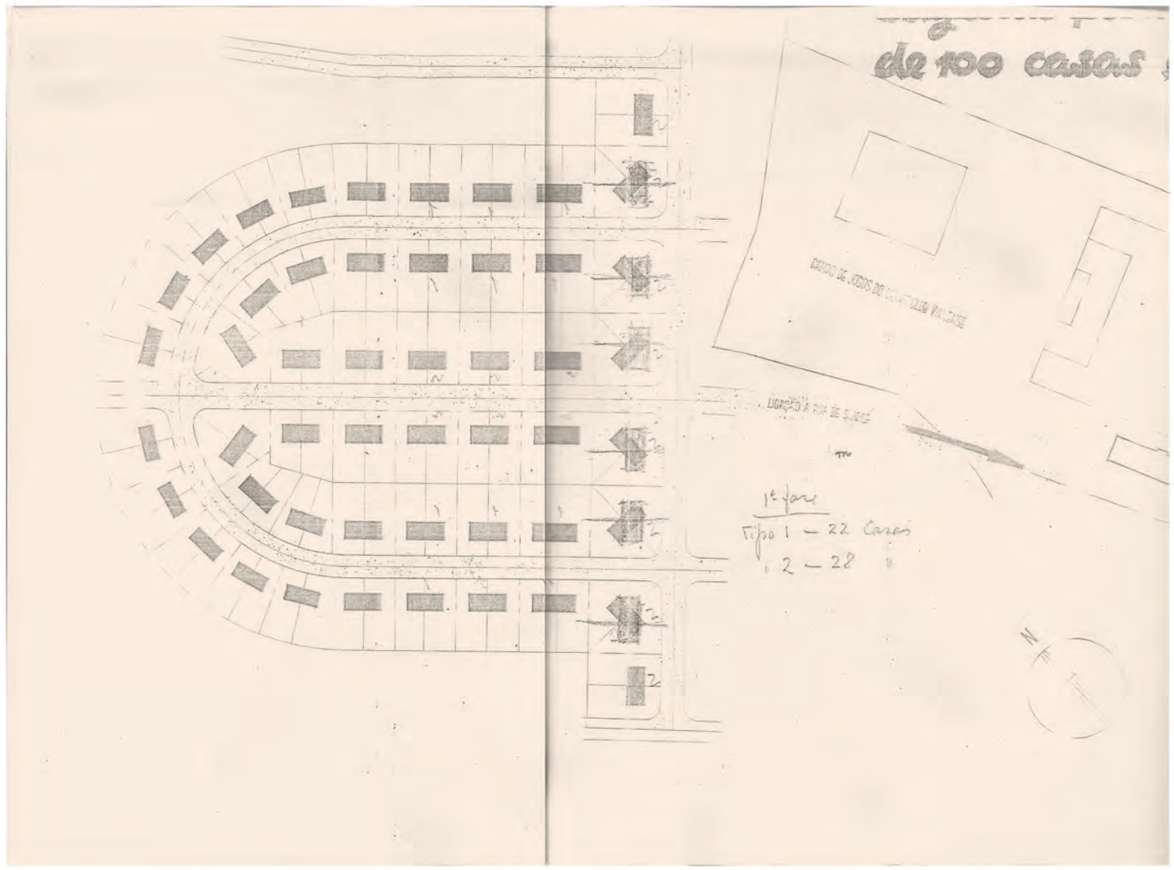
Para os devidos efeitos, junto envio a V.Exª., a título devolutivo, o único exemplar do projecto existente nesta Repartição, relativo à obra em referência.

A Bem da Nação

Repartição de Melhoramentos Urbanos, em 9 de Setembro de 1946.

O Engenheiro Chefe da Repartição,





s/ escala

4

s/ escala

5

4 e 5 - s/título
Data: s/data
Escala original: s/escala
Assinado: Mário Bonito
Observações: (C.M.Viana de Castelo)
Suporte: cópia – tela

CONSTRUÇÃO DE CASAS DE HABITAÇÃO PARA AS CLASSES POBRES
Viana de Castelo
395

Envie-se à 2.ª Secção
um exemplar dêste documento
para Seu conhec.to

13/8/47

CUMPRIDO
13.8.47
Reinaldo

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE URBANIZAÇÃO
MELHORAMENTOS URBANOS

/MC

Processo N.º 313/47/45
Ofício N.º 27/70/45

Pede-se o favor de na resposta mencionar os números acima

"Construção de casas de habitação para as classes pobres, em Viana do Castelo (Misericordia)" 113

"Construção de casas de habitação para as classes pobres, em Viana do Castelo"(Câmara Municipal)" 97

13/8/47

Distrito de Viana do Castelo; Concelho de Viana do Castelo

CUMPRIDO
13 8 47

Exmº Senhor Engenheiro

Director dos Serviços de Urbanização do

M.O.P.C.C.

Por determinação do Exmº Chefe, Director Geral I
dirige-se V. Exª proceder ao estudo dos Bairros acima
dos a casas de Habitação para Classes Pobres.

A Bem da Nação

Repartição de Melhoramentos Urbanos, em 1 de Agosto de 194

P.º O Engenheiro Chefe da Repartição

-4 AGO 1947
265
3/3-16-45
97-16-45
Viana

Remeta-se uma cópia desta ofício à C.M. de Viana do Castelo
p.ª que se digne de me habilitar a dar cumprimento ao determinado no mesmo com os elementos solicitados no of.º misto, de 20-3-47, e mais dados interessantes. 2.ª via
Aproveita-se o ensejo p.ª esclarecer que os Bairros (a cargo pela Câmara e pela Sta Casa de Misericordia) ficarão situados a oeste do caminho público, e, outrossim, p.ª se rogar que sejam igualmente enviados os elementos respeitantes ao Bairro a cargo desta Sta. Casa.

CÂMARA MUNICIPAL
DE
Viana-do-Castelo

SERVIÇO DA REPÚBLICA

Paços-do-Concelho, em 27 de Agosto de 1947

Ex.mo Snr. Director dos Serviços de Urbanização do Norte PORTO

N.º 394

Em referência ao assunto "Construção de casas de habitação para as classes pobres em Viana do Castelo", tenho a honra de enviar a planta citada do terreno destinado à implantação daquela construção, planta na qual vão assinalados os arruamentos previstos pelo urbanista, Snr. Joaquim António de Aguiar.

A bem da Nação

O Vice-Presidente, em ex.ª,

(José Maria Pereira de Castro).

1393

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRECÇÃO GERAL DOS SERVIÇOS DE URBANIZAÇÃO

MELHORAMENTOS URBANOS

RM/MG

Processo N.º 97/45

Ofício N.º .....

Pede-se o favor de na resposta mencionar os números acima

"Construção de casas de habitação para classes pobres, em Viana do Castelo"

Distrito e Concelho de Viana do Castelo

Exmº Senhor Engenheiro
Director dos Serviços de Urbanização do
Norte

Em referência á obra acima indicada, rogo a V. Exª, por determinação do Exmº Snr. Director Geral, se digne dar satisfação ao solicitado no meu ofício nº 4254, de 1 de Agosto último.

A Bem da Nação

Repartição de Melhoramentos Urbanos, em 11/XI/47.

O Engenheiro Chefe da Repartição

Gráfica de Coimbra, 4-947 — 34.000 ex.

MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

C A S A S

O presente estudo diz respeito à construção de um BAIRRO de 100 Moradias para Pobres, que a Câmara Municipal de Viana do Castelo e a Santa Casa de Misericordia pretendem levar a efeito naquela cidade.

O projecto compreende dois tipos de casas, respectivamente com dois e três e quartos, além de uma sala comum e instalações sanitárias.

Para cada uma das casas, que se preveem agrupadas em duas e quatro casas, conforme planta geral, reservou-se um espaço para quintal, com a área aproximada de 100 m^2.

A construção será assente sôbre fundações de alvenaria com argamassa de cal hidráulica empregando-se cimento hidrófugado só nos sobreleitos dos alicerces. As paredes em elevação serão construidas em perpeanho de 0,22 ou 0,28, ou ainda alvenaria de 0,40.

Interiormente as divisórias serão feitas em tejolo vasado ou blocos de cimento de 0,06 de espessura, conforme as condições locais.

A parede que divide as moradias poderá sêr também de blocos de cimento com 0,15 de espessura.

As paredes interiores e exteriores serão rebocadas a argamassa de cal hidráulica para caiar.

As paredes exteriores para rebocar serão revestidas com rebôco hidrófugo ao traço de 1:3 de cimento e areia com 5% de Diatomite bem queimado e chapiscado.

A instalação sanitária será de betonilha, prevendo-se um lambri com 1,50 de altura de argamassa de cimento queimado à colher.

Na lareira prevê-se lageado de pedra aparelhada à picola.

Na entrada dever-se-á contar com calçada à portuguesa.

O saco da chaminé construído em tejolo ou em betão assentará sôbre uma viga de cimento armado.

O pavimento dos quartos e sala comum serão em madeira de pinho assentes sôbre vigas de 0,16 × 0,08, afastadas 0,40 entre eixos, devendo-se prever frestas de ventilação.

O fôrro será igualmente de madeira de pinho.

As linhas de armação poderão sêr utilizadas como vigamento.

O madeiramento da cobertura será de pinho nacional com as entregas devidamente carboniladas.

O roda-pé e guarnição de ferro serão lisos e terão 0,08 a 10 cm. de largura.

Os caixilhos das janelas serão de castanho sistema guilhotina de levantar as duas partes, e deverão sêr construídas conforme pormenores.

Em todas as janelas se prevêm portadas de pinho levando pela face exterior duas demãos de tinta a óleo.

As portas exteriores serão de castanho com uma grade formada por chapa de ferro de 11/4" por 3/15" e 3 varões ∅ 1/2" para evitar tapa-luz e as interiores em pinho conforme detalhes a fornecer.

As ferragens a aplicar em tôda a obra serão de tipo dos modelos existentes nas Secções dos Serviços de Urbanização.

O telhado será de telha tipo "Marselha" podendo a beirada sêr da mesma telha ou poderá levar beirada à portuguesa.

No caso de existir pedra que não seja porosa, as fachadas poderão ficar de pedra à vista sendo calçadas a massa de cimento e areia ao traç de 1:3 pela face exterior e interiormente com argamassa de cal hidráulica ao traço de 1:4. As juntas serão bem queimadas à colher com argamassa de cimento e areia ao traço de 1:3, com 5% de Diatomite, para evitar infiltrações de água, ficando o empreiteiro resposável por tal trabalho.

O gateamento das juntas será á face.

Todos os mad iramentos aparentes interiores serão pintados a uma

demão de carbonilo e encerados.

Exteriormente tôda a caixilharia será pintada, levando duas demãos de tinta a óleo sem emassamento.

O quarto de banho levará uma retrete Sanitas um lavatório e um chuveiro.

A cosinha levará uma banca de lousa.

O saneamento e instalações sanitárias deverão sêr executadas dentro de boas normas. As canalizações de esgôtos deverão sêr apenas contadas até à saída da habitação para uma caixa de inspecção com 0,40 × 0,40 de secção.

As canalizações de água poderão" sêr feitas com tubo de ferro galvanizado de 3/4" para o ramal principal e 1/2" para as derivações,

Sôbre a iluminação eléctrica, previu-se uma lâmpada em cada uma das dependências sendo a tubagem interior devendo os interruptores serem exteriores.

Seguindo o orçamento já elaborado para casas desta natureza o custo de cada habitação será aproximadamente:

36 casas do tipo	A - a	20.500$00	738.000$00
42 " " "	B - a	27.000$00	1.134.000$00
24 " " "	C - a	29.500$00	708.000$00
	Total		2.580.000$00

Nestas verbas não estão incluidas as terraplenagens, ruas e arranjo do terreno.

N O T A: Todos os trabalhos descritos nesta memória só serão executados os que forem previstos no Caderno de Encargos.

IMPLANTAÇÃO

O Bairro que se comporá de 102 moradias do Tipo A,B,eC,sendo o pri-

meiro Tipo agrupado em blocos de 4 moradias e os dois últimos agrupados em blocos de duas, pertencerá em partes iguais à Câmara de Viana do Castelo e à Santa Casa de Misericordia, como consta já do processo.

O terreno para êle escolhido, parece servir os fins em vista, embora se considere que a distância que o separa do centro civico da cidade - 2.500 metros - torna o Bairro um pouco excentrico o que se agrava pelo facto de nenhum meio de transporte colectivo a diminuir, como ocontece nas grandes cidades. Os seus habitantes terão por isso que recorrer a meios primários de locomução, ou estarão condenados a percorrerem a pé, diariamente, num mínimo de duas vezes por dia, tão extensa e acidentada viagem. Prefeririamos terreno mais chegado ao centro civico.

No que respeita à orientação de condições de sanidade do local, diremos que a encosta escolhida poderia comportar instalações sanatoriais bem insuladas e arejadas, factores de que totalmente beneficiarão as casas previstas.

Quanto ao traçado dos arruamentos e disposição dos blocos chamamos a atenção para o acidentado do terrno e posição do quadrante Norte.

Assim, conciliando êstes dois factores primordiais, encontramo-nos, implicitamente, a desenvolver um traçado de arruamentos no sentido Norte - Sul, o que permitiu aos blocos a orientação Nascente - Poente.

Um jardim interior no cehtro do conjunto adaptavel a recreio infantil e um arruamento arborizado, servem para dar escala, graça, frescura ao conjunto, auxiliando além disso a lógica, fácil e esquemática dispersão do movimento dos peões.

Podeadptar-se, por economia a seguinte distribuição de Tipos de casas.
Tipo A, 36 Tipo B, 56 Tipo C, 10 Total 102.
PORTO E SECÇÃO DE ESTUDOS DA DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE URBANIZAÇÃO DO NORTE, em, 18 de Dezembro de 1947

O ARQUITECTO,

Amb. Mário Ferreira Bonito

OBJECTIVOS DO **O. D. A. M.** — 1947

A Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM) tem como objectivo divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes, como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e os demais técnicos e artistas.

Assim, procura divulgar a Arquitectura Moderna através de exposições, conferências, publicações, etc. As bases sobre as quais assenta o seu labor profissional são:

— Contribuir para a valorização do indivíduo e da sociedade portuguesa, estimular os técnicos e os leigos, arquitectos formados ou em formação, engenheiros e construtores, no sentido de um eficiente e efectivo labor em prol do progresso do País.

— Obstar a que o amadorismo agressivo, perigoso e desonesto, alastre e lance a Arquitectura no caos. (*)

(*) A ingénua esperança que deixam transparecer estes objectivos baseava-se nas utopias da época.
Parece, no entanto, que «as velhas utopias passaram a modelos de uma certa reacção social e cultural.» (**)

(**) Bohigas, O. — Contra una Arquitectura Adjetivada, Editorial. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1969.

NOME DOS COMPONENTES DA **O. D. A. M.**

Arquitectos:

Acácio Couto Jorge – 1923
Adalberto Dias – 1920
Agostinho Ricca – 1915
Alfredo Ângelo de Magalhães – 1919
Alfredo Viana de Lima – 1913
António Matos Veloso – 1921
António Lobão Vital – 1911
António Corte Real – 1922
António Neves – 1918
Arménio Losa – 1908
Anselmo Gomes Teixeira – 1924
Artur Andrade – 1913
Cassiano Barbosa – 1911
Delfim Fernandes Amorim – 1917-1972
**Eduardo R. Matos* – 1921
Eugénio Alves de Sousa – 1921
Fernando Campos – 1921
Fernando Eurico – 1922
Fernando Lanhas – 1923
Fernando Limpo de Faria – 1923
Fernando Távora – 1923
Fernando Tudela – 1917
**João C. Segurado*
João José Tinoco – 1924
João de Mello Breyner Andresen – 1920-1967
Joaquim Marques Araújo – 1919
José Carlos Loureiro – 1925
**José Borrego* – 1918
Luís José Oliveira Martins – 1918
**Luís Praça* – 1927
Mário Bonito – 1921
**Octávio Lixa Filgueiras* – 1922
Ricardo Gil da Costa – 1921
**Rui Pimentel*

* Estudantes de Arquitectura à data da fundação do Grupo.

UMA MENSAGEM E UM TELEGRAMA

Pelo seu excepcional interesse e oportunidade, transcreve-se uma mensagem que alguns arquitectos do Norte enviaram recentemente ao presidente da Câmara Municipal do Porto:

Ex.mo Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto

Lemos nos jornais a comunicação de V. Ex.ª de que a Câmara do Porto vai construir nesta cidade um bloco de habitações económicas.

Por que a notícia merece uma atenção especial entendemos não dever ficar alheios a ela, tomarmos interesse pelo assunto e apresentar a V. Ex.ª as seguintes considerações.

A circunstância de ter sido escolhida uma solução em bloco, solução entre nós proscrita há tantos anos, e a parcimónia de detalhes e elementos de informação que acompanharam aquela comunicação de V. Ex.ª levou-nos a pensar que a Ex.ma Câmara tenta experimentar, com uma realização prática, os resultados da construção de moradias em bloco antes de lançar-se na resolução de um dos mais graves — talvez o mais grave — problemas da cidade.

Como nada sabemos em pormenor do plano da Ex.ma Câmara e como nada foi dito sobre esses pormenores por V. Ex.ª achamo-nos em boa posição para prestar o nosso aplauso à iniciativa e só à iniciativa, deixando sob reserva o nosso aplauso quanto à maneira da sua execução.

O nosso objectivo é simplesmente o que directamente resulta da comunicação tornada pública. Por um lado registar um facto inesperado de ao fim de tantos anos de experiências e investigações no terreno do problema da habitação pelo estudo unilateral da solução chamada «individual» vir agora experimentar-se a solução chamada «colectiva»; por outro lado — e dado que nos consideramos profissionalmente interessados na experiência que pretende fazer-se — oferecer a V. Ex.ª a nossa modesta e desinteressada colaboração.

Por razões que julgamos estranhas à própria natureza do problema no nosso País, tem sido sistematicamente abandonada a solução em bloco e adoptada a solução isolada. Milhares de pequenas moradias têm sido construídas pelo Estado e pelas Câmaras Municipais através de todo o país, agrupando-se sob a designação de «bairros operários» ou «bairros económicos», mas nenhuma construção em bloco tem sido levantada apesar de sob o ponto de vista técnico, económico, higiénico, arquitectónico e urbanístico apresentar vantagens que tornam legítima a defesa da sua preferência.

Este processo unilateral de pretender resolver um problema tão vasto e tão complexo tem conduzido a uma conclusão também unilateral dos resultados e nós, assim como um largo sector da população, não estamos por isso seguros de que essa tenha sido a melhor orientação.

E esta atitude e esta inquietação são tanto mais justificadas quanto é certo conhecermos as teses, as soluções e as experiências de todos os países do mundo e de outros Governos que decididamente caminham para a solução diametralmente oposta à nossa. Mas é tal o deslumbramento e tal a superioridade em todos os aspectos da solução em bloco que a nós, técnicos, custa-nos a crer ter sido possível insistir-se tanto tempo em tão precária e tão condenada solução, sem que fortes e claras razões existam.

Por força existem razões — e só razões ligadas à natureza do problema — que tornam legítimo o uso da única solução até agora adoptada. À nossa ignorância, porém, as não deixa vislumbrar.

São essas razões — as razões contra a solução em bloco — que esperamos ter agora oportunidade de poder analisar directamente na experiência que a Ex.ma Câmara vai pôr em prática.

Congratulamo-nos por isso.

Mas como pode acontecer os resultados saírem viciados e mais tarde vir a apontar-se defeitos à solução em bloco que ela, em verdade, não tenha se a prova que vai ensaiar-se não for préviamente estudada e projectada de acordo com as suas características e exigências próprias: e como é natural, por outro lado, que a falta de experiência no estudo deste tipo de construção conduza involuntàriamente a insuficiências e concepções antiquadas, os abaixos assinados, arquitectos de profissão, no propósito de colaborar com a Ex.ma Câmara do Porto na realização desta experiência e dela colher os maiores ensinamentos que a todos e também à cidade aproveitarão, tomam a liberdade de apresentar a V. Ex.ª as seguintes sugestões:

1.º Se já existe projecto torná-lo público e admitir a sua crítica;
2.º Se não existe projecto tornar público o concurso para a sua elaboração;
3.º Se existe apenas um programa tornar público esse programa antes da abertura do concurso para o projecto e aceitar as sugestões que forem apresentadas para a sua alteração e mereçam o acordo da Ex.ma Câmara.

Com isto não queremos atingir nem o prestígio dos técnicos que estão sob a direcção de V. Ex.ª nem o próprio prestígio da Câmara Municipal do Porto.

O nosso objectivo é apenas o de fazer sentir que a iniciativa da Ex.ma Câmara nos veio interessar e a ela queremos até ligar a nossa modesta contribuição.

Porto, 26 de Fevereiro de 1948.

(aa) *Alfredo Ângelo de Magalhães, Agostinho Ricca, Adalberto Dias, Fernando L. de Faria, Cassiano Barbosa, Arménio Losa, Eugénio Alves de Sousa, J. Cruz Lima, Fernando Moura, Mário F. Bonito, Lobão Vital, Joaquim Marques Araújo, Artur Andrade, Albino Mendo, R. Gil da Costa, Luís de Oliveira Martins, Fernando Tudela, António Neves, Rui Pimentel, Viana de Lima, João de Melo Breyner Andresen, Fernando R. Lanhas, J. Carlos Loureiro, Eduardo Rocha Matos, Francisco Augusto, Delfim Amorim, Fernando Sousa, Fernando Campos, Fernando Monteiro, Fernando Barbosa, Carlos Ramos, Estela Sant'Ana, Benjamim do Carmo, Maria Helena Sant'Ana, Januário Godinho e Rogério de Azevedo.*

Publica-se também o seguinte telegrama, enviado por arquitectos do Norte ao presidente da Assembleia Nacional:

Ex.mo Senhor Presidente Assembleia Nacional:

Arquitectos Norte abaixo assinados em contacto capitalistas que projectavam inversão capitais edificação habitações agora alvoroçados por proposta lei PROBLEMA HABITAÇÃO e resolvidos suspender construção pedem a V. Ex.ª fazer entrega Comissão Deputados seguintes sugestões:

1.º Sendo problema Habitação grave problema nacional de há muitos anos, agravado aumento de população, fundamentalmente resultante carência de habitações que se adoptem medidas sentido desenvolver sua construção quer tornando mais efectiva doutrina decreto 2.007 de 7/5/45 através organismos oficiais sociedades anónimas e cooperativas, instituições de previdência social, empresas industriais, etc., quer impulsionando própria iniciativa capitais particulares;

2.º Reconhecendo má orientação iniciativa particular por aplicação de capitais em habitações luxo e rendas altas, orientação contrária à solução problema, que se estude e publique diploma orientando essa iniciativa para solução verdadeiro problema através concessão regalias, isenções diversas, facilidades aquisição terrenos, etc.;

3.º Publicação quaisquer medidas tenham por resultado quebra estímulo capitais particulares só tenderá o maior agravamento situação e prejuízo actividade nacional de técnicos e operários e indústria de materiais, especialmente se Estado e autarquias locais não quiserem assumir por si só a responsabilidade solução integral enorme problema;

4.º Publicação medidas tenham por fim exclusivamente actualização de rendas determinará valorização de muitas habitações que antes deviam ser condenadas como impróprias para habitar e consequentemente estimular o capital privado à compra de prédios antigos — o que é contrário à solução integral do problema que exige prédios salubres e funcionalmente bem organizados. Na construção em grande escala habitações económicas está chave do problema;

5.º Entendemos solução integral não só um lar próprio para cada família como um lar alegre e higiénico, coisa maioria habitações não tem o que implica ainda maior necessidade construções;

6.º Mesmo Estado e autarquias locais possam e queiram por si só resolver problema seria consequências graves economia nacional impedir inversão capitais particulares na construção assim como tornaria certamente mais longínqua solução problema;

7.º Como não deve ser de desprezar colaboração de técnicos arquitectos e engenheiros na solução problema — que é como dizemos fundamentalmente um problema de carência de construções — e como por iniciativa Governo vai realizar-se Junho Congresso Arquitectura e Engenharia precisamente um dos objectivos é o Problema Nacional da Habitação que se aguardem as resoluções desse congresso antes aprovação qualquer nova lei;

8.º Aos técnicos compete fazer baixar o custo da construção normalizando os elementos da construção e adoptando novos métodos de construção como a prefabricação e a estandartização. A um rebaixamento do custo da construção corresponde um rebaixamento nas rendas. Este será o verdadeiro caminho.

Porto, 9 de Março de 1948.

(aa) *Mário Bonito, Luís Oliveira Martins, Delfim Amorim, Agostinho Ricca, Gil da Costa, Marques Araújo, Cassiano Barbosa, Adalberto Dias, Fernando Matos, A. Veloso, Arménio Losa, Fernando Moura, Artur Andrade, Viana de Lima, Cruz Lima, João Andresen, Fernando Tudela, Lobão Vital, Alfredo Magalhães, Alves de Sousa, António Neves, Limpo de Faria e Benjamim do Carmo.*

I Congresso Nacional de Arquitectura

Onde se fala da ARQUITECTURA no Plano Nacional

e do

Problema português da HABITAÇÃO

*

5.000

casas de habitação no Porto

*

O Instituto Português da Casa Popular

Porto, Maio de 1948

Opiniões que entram pela porta de serviço por chegarem atrasadas

Em 14 de Abril deste ano os jornais deram a notícia de que a Câmara Municipal do Porto tinha sido consultada pela Federação das Caixas de Previdência sobre a possibilidade de execução de um plano de construção de 5.000 casas de renda económica, plano de «facto» e não teórico, para o qual haveria já um numerário inicial de 50.000 contos a inverter imediatamente em uma primeira fase de construção.

Este empreendimento assume proporções tão fora do comum e contém em si um tal potencial de recursos para novas experiências e estudos no domínio da pesquisa técnica e da Arquitectura que, por mais confiança que tenhamos na eficiência e boa-vontade da orgânica que o há-de realizar não podemos deixar de ficar apreensivos e até alarmados com tão inesperada como perigosa novidade.

Mas alarmados porquê?

Não está bem, porventura, que se construam no Porto, na cidade que possui 14.000 casas de «ilha» e 50.000 pessoas possuem ali o seu «doce lar», sem falar em outras tantas que, talvez para pior, se escondem nas traseiras, nas caves, nas trapeiras, nos saguões, para a esquerda e para a direita, como calha, de prédios com airosa fachada, mas intestinos horrorentos e fatais?

Não, não é essa a questão. Em si o facto está bem. E bem para mais 5.000 e outras 5.000 e muitos milhares, centenas de milhares, se fôr possível, e sempre com o nosso vivo aplauso e a gratidão eterna daqueles que tenham a fortuna de abandonar o charco, a imundície, a escuridão, a promiscuidade, a doença

e a morte prematuras. O empreendimento em si é soberbo e esta maravilhosa gente bem o merece.

A nossa inquietação é outra.

Receamos perder esta esplêndida oportunidade de fazer obra séria, exemplar, tècnicamente certa, adequada ao fim, moderna como nos outros países e com inovações até, se para tanto nos chegar o engenho e a arte.

Receamos as falsas soluções modernas, a indiferença pela investigação e as novas tentativas, a solução-carimbo, a solução arcaica.

É duma atitude profissional e técnica que se trata.

A nossa inquietação é esta, afinal:

Será que os técnicos portugueses, os arquitectos e os engenheiros, que tantas vezes lastimam a falta de oportunidade para aplicação das novas descobertas, de novas técnicas e novos conceitos, vão deixar fugir de novo esta milagrosa «chance» e assistir, abúlicos, desinteressados e insensíveis, como até aqui se tem feito, à profanação e adulteração dos príncipios da moderna técnica e da moderna Arquitectura, cometida afinal — oh céus! — quase sempre pelos mesmos lamuriosos técnicos e quantas vezes em nome desses mesmos princípios?

Será que mesmo aqueles que directamente nada tenham a ver com o assunto possam amanhã proclamar a sua irresponsabilidade, quando é certo ser o alheamento, o desinteresse e a ausência de discussão pública desassombrada, a crítica dos próprios colegas e dos organismos responsáveis, a principal causa dessa profanação?

Nós andamos a fugir às responsabilidades mas é inútil fazê-lo. E quanto mais tempo fugirmos, maior será a responsabilidade.

Em nome da Técnica, em nome dos técnicos portugueses e dos mais altos interesses da cidadania portuguesa, se apela para que deste conclave de centenas de arquitectos, aqui reunidos justamente para discutir e resolver sobre o magno «Problema Português da Habitação» saiam directrizes precisas, con-

cretas e actualizadas sobre a maneira exacta e moderna de resolver os problemas àquele tema ligados, se possível até uma ideia comum, um pensamento comum que dê força à nossa crítica destruidora, mas também às nossas sugestões construtivas. A utilidade deste Congresso ficaria gravemente comprometida se, justamente no momento em que o Estado e os seus Organismos dependentes no caso concreto das anunciadas construções para o Porto, como no caso das construções de Alferes Malheiro, em Lisboa e outras tantas construções por todo o país, pretendem lançar mãos ao problema e resolvê-lo ou ajudar a resolvê-lo com grandes empreendimentos, nós, arquitectos responsáveis directos ou indirectos, mas sempre responsáveis, pelo resultado da solução não fizessemos a análise crítica e objectiva das experiências realizadas, dos projectos que estão para realizar e da solução verdadeira, lógica, exacta que deve ser seguida.

Porque resulta diminuido para o indivíduo e para a Nação, o interesse pelas sugestivas estatísticas sobre a construção de casas económicas que se publicam, se por um lado temos de concluir que o produto-casa que tem sido fabricado resulta ainda caro pelo primitivismo do seu fabrico e pela incapacidade da nossa estrutura industrial da produção, a tal ponto que o objectivo da obra social — DAR CASA AO TRABALHADOR — sai falseado; se por outro lado a solução arquitectónica e urbanística da receita oficial resulta desactualizada, anacrónica e incoherente com a verdadeira natureza do problema.

Estamos aqui para olhar os problemas de frente e sem pusilanimidades.

Todos conhecemos a teoria da moderna Arquitectura, as experiências do moderno urbanismo, dos novos métodos construtivos trazidos pelo progresso técnico. Todos falamos disso com entusiasmo e arrojadas afirmações de simpatia. Mas ante os casos concretos e ante as oportunidades que a miude se nos oferecem, quase sempre escolhemos a solução fácil, banal e antiquada.

Somos como o Frei Tomás...

Não, as desculpas não absolvem ninguém!

Por cima das desculpas está a responsabilidade profissional.

Nós não podemos construir cidades novas com ideias velhas. Porque quando construimos para nós estamos a construir também para as gerações vindouras. E assim como a nossa geração não pode dispensar nem destruir a obra dos nossos antecessores, por penoso que seja olharmos para ela ou dela nos servimos, assim os nossos filhos, os nossos netos terão de receber em suas mãos a obra que lhes deixarmos, usá-la e conservá-la, integrando nela a sua personalidade, a sua vida e os seus movimentos.

A nossa obra será julgada. E muito justamente julgada se disserem que falsificamos tudo, associando materiais e métodos velhos a princípios novos, empregando o que é de ontem na solução do que é de hoje. Que atraiçoamos a nossa época, a sua cultura e o seu carácter usando a linguagem de outras culturas e de outras épocas. Que a nossa preguiça e a nossa pouca fé, muito mais do que a ignorância, lhes tornou a eles mais difícil a vida e por seu turno também mais difícil o cumprimento da sua própria missão histórica.

Este será o seu *veredictum*.

E esta é a nossa maior responsabilidade. Responsabilidade que frequentemente esquecemos, não obstante a literatura e a retórica que é de uso gastar exalçando o sublime, o orgulho e a honra da profissão de Arquitecto e da glória dos Arquitectos antepassados.

Como se essa glória eles não a tivessem conquistado precisamente pela sinceridade e firmeza de convicções que punham no exercício da profissão, pela fidelidade ao espírito da época e integração no estado de cultura, avanço técnico e organização social.

É assim que os Arquitectos de hoje terão de proceder.

Com Sacrifício, Verdade, Força, Beleza, Vida, Recordação e Obediência — as «Sete Lâmpadas da Arquitectura» de que fala Ruskin.

A não ser que «après moi, le déluge».

Porque a verdade é que estas não têm sido as lâmpadas que nos iluminam e a obra por nós realizada anda muito longe do verdadeiro caminho.

Do caminho que os Arquitectos de todo o Mundo trilham e cujas obras são tantas vezes motivos de orgulho e glória nacional e dos seus Governos.

Porquê isto acontece?

Porquê nós estamos enganados?

....

Meus senhores, é chegado o momento de fazermos a nossa profissão de fé e definirmos solenemente a posição por que queremos combater.

Muitos dos mais velhos e quase todos os novos possuem ideias claras, iguais e únicas sobre os problemas da Arquitectura e do Urbanismo. Não têm sido postas em prática por alheamento às responsabilidades, fraqueza de carácter e desunião profissional.

Porém o clima é de reviravolta, de nova atitude.

Porque todos temos a consciência do erro em que estamos a colaborar.

Este Congresso, o primeiro em Portugal da classe dos Arquitectos, será inútil, estéril e falso se nos iludirmos a nós próprios com divagações especulativas no domínio da teoria. Mas será fecundo, construtivo e digno se daqui sair um juramento de fé, uma vontade firme de lutar, uma coesão de ideias e de ideais, uma frente comum. Se tivermos a coragem de definir o que está bem e o que está mal, o que queremos fazer e o que não queremos fazer, o que é da responsabilidade dos Arquitectos e o que não é.

E, como é preciso que se entenda aonde queremos com esta prosa chegar, aqui fica expresso o nosso parecer:

1.º

Está bem e é necessário que se dote o país de um plano de urbanização, primeiro no plano regional e depois no plano nacional, interligando

4.°

Que, sim senhor, a Arquitectura deve ser, como tem sido, confiada exclusivamente aos Arquitectos, razão para gratidão nossa e aplauso, mas é arbitrário e anti-patriótico o processo do «apadrinhamento» na distribuição dos projectos. Só podemos reconhecer como processo legítimo para a elaboração de trabalhos públicos o CONCURSO PÚBLICO.

5.°

Está bem que se respeite e guarde como tesouro precioso a obra dos nossos antepassados, se proteja e se conserve até a transformar em culto; mas está mal que a copiemos, pior que a adulteremos (como é costume), imperdoável que a invoquemos como sendo a expressão dos nossos dias, misturando em lamentável confusão as obras que, sendo deles, foram boas, com aquelas que, sendo nossas, são más. Não perdeu a actual geração a sua capacidade criadora, nem o poder inventivo. Como aqueles que se imitam, possuimos também imaginação, curiosidade e sabedoria. E, mais do que eles, o domínio da Técnica, o conhecimento do trabalho humano, da composição da matéria, de novos materiais e de novos recursos.

Porquê então este anacronismo, esta heresia? Porquê então esta imoralidade tanto em voga de esconder a beleza pura de uma estrutura exacta, espontânea e matemàticamente certa, expressão do cálculo — e o cálculo expressão do século — com falsos enfeites e artifícios, falsas estruturas e técnicas — enfeites e técnicas, estruturas e artifícios que foram há muito a expressão de outros séculos.

6.°

Nós queremos e achamos até necessário que se cultive o gosto pelo naturalismo e ingenuidade

das manifestações populares, da sua sinceridade e espontaneidade, numa palavra, do Folclore; mas é exagero transformar estas manifestações numa espécie de expoente de cultura nacional, consagrá-las e sublimá-las como se fossem a própria materialização do génio artístico e da sabedoria do nosso povo. Tem-se por sacrilégio erguer uma construção de cimento armado e vidro no campo ou na montanha, mas ninguém se escandaliza com a bacanal folclórica que empesta as nossas cidades. Persuadir os artistas da Arquitectura monumental, urbana, os criadores do mais alto expoente do avanço técnico e da nossa civilização a servirem-se da mesma linguagem fácil, primitiva, superficial e empirista que usam os artífices populares é inverter os resultados a uma boa propaganda nacional.
Porque assim como os pintores e os escultores não vão à arte popular aprender a sua sabedoria e a ela tirar a sua inspiração, assim os arquitectos têm de projectar os seus edifícios desvendando os difíceis segredos da Arquitectura e usando os seus próprios meios de expressão. Para nada, nada, lhes servirá o recurso fácil dos beirais e sub-beirais, dos telhadinhos, chaminés e ferros forjados.

7.º

Nós achamos bem que se construam sem interrupção muitas casas de renda barata. Devia ser uma avalanche e uma actividade febril. Como o foi em França que construiu de 1919 a 1939 1.300 000 moradias; como o foi na Alemanha que construiu no mesmo período 4.000.000 e na Inglaterra que construiu 4.100.000. Como o foi na Holanda que antes da guerra construia 40.000 habitações por ano. Que se concedam facilidades e empréstimos para a construção de casas baratas, como já se faz entre nós e até mesmo

como faz a América, que adianta até 90% do capital; no Canadá, na Suécia, na Suiça, na Checoslováquia e muitos outros países, que igualmente adiantam de 90 a 95% do capital. Óptimo. Neste capítulo nada será de mais. Metade da população continental precisa de casa nova. Portanto 4.000.000 de portugueses. 800.000 casas, considerando a média de 5 habitantes por casa. 16 000 casas por ano durante 50 anos. Não falando no acréscimo da população e na decomposição das casas hoje válidas, durante esses 50 anos.

Que programa e como todos os empreendimentos são dignos de apoio!

Mas este é o seu aspecto dramático-social.

Como conhecedores do problema cumpre-nos examiná-lo também de outro ângulo.

O problema tem de ser resolvido de acordo com a técnica, a economia, a higiene, o urbanismo, a arquitectura e a vida social.

Quaisquer outros aspectos estão contidos nestes seis.

Tècnicamente pretende-se:

—que cada realização constitua uma tentativa de progresso, de aplicação de novos materiais e novos métodos construtivos;

—que o produto-casa construido resulte exacto como uma máquina de precisão e como ela possuindo um mecanismo completo e inteiramente funcional;

—que a exactidão técnica seja também exactidão económica;

—que se fixem normas comuns que tornem possível a pre-fabricação e estandartização;

—que o estaleiro de construção seja organizado e equipado como se de uma autêntica fábrica se tratasse, para que o produto-casa se fabrique como se fabrica a máquina de escrever, o avião e o automóvel;

—que o seu tempo de duração seja o maior possível.
LA MACHINE À HABITER.

Econòmicamente pretende-se:

—que a casa de renda económica o seja realmente, tendo em atenção o salário médio do trabalhador português;
—que se exerça a construção directamente por entidades particulares — e neste caso mediante empréstimos que devem atingir 90% do capital necessário — mas num caso e noutro, gastando apenas o indispensável;
—que se proiba, mesmo às entidades particulares que gozam daqueles benefícios, o uso de processos caros de construção e a execução de projectos muito lindos mas dispendiosos, o que resulta sempre em prejuízo de um moderno equipamento doméstico da habitação (mobiliário, aquecimento, material eléctrico de cozinha e material sanitário);
—que se torne público o direito à casa popular, a qual uma vez adquirida constitua direito sagrado, inalienável, isento de impostos e contribuições e protegido contra a acção judicial;

Do ponto de vista higiénico pretende-se:

—que a casa seja construida e projectada de modo a defender a família das chuvas e dos ventos, das humidades e excessiva temperatura;
—que o equipamento sanitário e as canalizações sejam simples, mas eficientes, asseados, e de longa duração;

Do ponto de vista urbanístico pretende-se:

—que as habitações económicas sejam agrupadas em unidades colectivas de vários andares, de um mínimo de dez andares, segundo Walter Gropins,

meio de libertar o solo para instalações subsidiárias e comuns da habitação;

—que ocupem no zonamento das cidades uma posição adequada com os lugares de trabalho da massa operária, a fim de poupar percursos fastidiosos e sobrecarga nos meios de transporte;

—que ocupem posições estratégicas sob o ponto de vista da paisagem, salubridade, direcção dos ventos, movimento do sol e condições de acesso;

—que constituam sempre grandes aglomerados residenciais, de modo a ser vantajosa a fixação do comércio, diversões e desportos, lugares de estudo e repouso, jardins de infância, creches e centros de assistência, serviços públicos, jardins e parques, estabelecimentos colectivos. Nada disto é possível nos chamados bairros económicos, cuja média de moradias construidas é de 150, ou seja, aglomerados para cerca de 800 pessoas.

—que sejam abolidas as soluções individuais como meio de resolver o problema, pois em regra criam aos orçamentos dos municípios e dos moradores graves dificuldades e resulta aspecto arquitectónico mesquinho, incompatível com os recursos técnicos da moderna construção;

—que sejam abolidas as soluções de bloco fechado ou semi-aberto por razões de higiene, insolação e ventilação. É a solução aberta a que melhor tem resolvido o problema;

—é desnecessário que a orientação do imóvel seja subordinada à orientação da rua. E se alguma subordinação houver que seja a da rua ao edifício e não o edifício à rua. A determinante da orientação será exclusivamente a exposição solar e a direcção dos ventos dominantes. Nada de fachadas ao Norte;

—que as linhas de tráfego que circundam os imóveis colectivos de renda económica estejam distanciadas, para que exista entre a linha de trá-

fego e os edifícios um amplo tapete verde de protecção ao peão e às crianças.

—que os novos aglomerados urbanos sejam protegidos por grandes áreas verdes;

—que, segundo Le Corbusier, uma unidade de habitação de 1.600 habitantes, na solução da cidade-jardim horizontal, reclama 320 pequenas moradias, ocupando, portanto, 10.000 habitantes assim alojados uma área de 200 hectares. Que o mesmo número de pessoas na cidade-jardim vertical reclamam **um só edifício** e são precisos apenas 25 hectares para cada 10.000 habitantes.

—que o afastamento dos edifícios seja rigorosamente determinado pelo cálculo, segundo as conveniências da iluminação e insolação, e não arbitrado por razões de sentimento;

—que os arranjos urbanísticos dos aglomerados económicos sejam determinados o mais possível pelo rigor científico e o menos possível pelo sentimento individual.

Do ponto de vista arquitectónico pretende-se:

—que a fusão de pequenas unidades individuais em grandes unidades colectivas seja a maneira de imprimir-se imponência e dignidade ao aspecto das cidades, valorizando consequentemente a paisagem;

—que as habitações de renda económica concebidas em grandes blocos tenham também lugar em locais valorizados do interior das cidades — por exemplo aqueles espaços que hoje são ocupados pelos bairros insalubres — e se destinem aos assalariados dos trabalhos da zona central, solução impossível com as moradias individuais;

—que se evite o espectáculo de inferior expressão arquitectural, absurda ocupação do solo e antiquada forma de construção que oferecem os bairros de moradias individuais;

—que se verticalise a habitação, levando aos olhos

a paisagem distante e aos pulmões o ar fresco e puro, sendo a circulação vertical feita por meio de ascensores;

—que se liberte o solo construindo os grandes imóveis sobre «pilotis» e em estruturas independentes, e os alojamentos tenham a independência e individualidade necessárias à maneira de ser humana, abrindo para amplas ruas exteriores ou interiores, mas sempre bem iluminadas e ventiladas;

—que os pavimentos possam descer até à altura de 2,50, que possuam largas salas comuns familiares, de dupla altura, que exista o compartimento das crianças, que as habitações, apesar de económicas, possuam instalações de aquecimento, água quente e fria, eliminação de resíduos domésticos e ventilação artificial;

—que o fabrico de mobiliário, material de cosinha e sanitário para as habitações económicas se estandartize e dela faça parte integrante;

—que na composição arquitectónica o elemento **quebra-luz** e o **terraço-sport** sejam considerados obrigatórios e integrantes das fachadas e estas sejam simples, sinceras, alegres e despretenciosas, como é próprio da sua função e do seu significado social;

—que a planta seja antes de tudo funcional, clara, adequada à escala e aos movimentos humanos, prevendo a colocação dos móveis e a adaptação a eventual crescimento da família;

—que o funcional elimine o formal, a análise objectiva a subjectiva, a lógica elimine a fantasia, a simplicidade a complicação.

Do ponto de vista social pretende-se:

—que o direito à habitação seja um direito geral e inalienável, semelhante ao direito à vida, à água, à luz, à assistência, ao trabalho, à liberdade, à instrução e à lei;

—que a solução do problema da habitação seja considerado como objectivo de 1.º plano pelos Poderes Públicos, promovendo-se imediatamente as mais amplas e arrojadas medidas que tendam a facilitar a sua resolução e consequentemente se mobilize o solo e a produção industrial; se condicione a aplicação dos capitais privados nos chamados «prédios de rendimento»; se fiscalize a espécie de actividade exercida pelas Cooperativas de Construção; se concedam empréstimos a particulares e colectivos até 90% do capital das construções; se forneçam terrenos e urbanizem novas zonas; se contrôle a ganância dos produtores de materiais; se estimule o reequipamento industrial e a organização de novas indústrias; se declare a guerra às habitações insalubres e proclame a sua clandestinidade; se torne obrigatória a inversão de grande parte dos dividendos das grandes EMPRESAS, Companhias de Seguros, Fábricas, etc., em alojamentos de renda económica, proibindo-se-lhes as obras de luxo; se proiba a exploração capitalista da habitação.

—que as unidades residenciais populares sejam construidas também nos chamados «quarteirões-ricos», abolindo-se assim a falsa e injusta hierarquia do urbanismo de outros tempos, baseado na separação de classes e na humilhação das classes pobres;

—que seja abolida a actual solução dos pequenos bairros operários, disseminados pela periferia das cidades, sem condições de vida próprias, mercados, diversões, bibliotecas, transportes, etc., «verdadeiras colónias penais», no dizer do Arq. Giovanni Muzzio;

—que a razão social e moral das casas económicas — DAR CASA AO TRABALHADOR — não seja violada e só a eles sejam entregues, independentemente do seu credo político ou religioso, legitimidade ou ilegitimidade do matrimónio.

Que se castiguem as falsas informações e a concorrência à distribuição das casas exercida por indivíduos pertencentes a outra categoria social;

—que nos agrupamentos residenciais se construam também imóveis com alojamentos para celibatários, homens e mulheres;

—que o direito à propriedade de uma unidade familiar no conjunto do edifício colectivo, seja estabelecido por lei, facultando-se, portanto, o agrupamento de vários indivíduos para a construção de um grande imóvel colectivo;

—que a escolha da solução colectiva para a construção das grandes unidades residenciais não possa ser prejudicada por razões estranhas ao problema da habitação, tais como: razões de política, de estratégica policial, de religião, de moral de classes, de temporais vícios e maus hábitos dos pobres, pretensa falta de mentalidade e tradição do nosso povo. Essa argumentação é reaccionária, aparece sempre, mas falha sempre com problemas idênticos, impede o verdadeiro esclarecimento da questão, o conhecimento experimental, a prática, e quando damos pelo erro já estão cometidas muitas asneiras;

—que a Vida em casas higiénicas, alegres e dignas, torna os homens optimistas, saudáveis e fortes, contribui para a consolidação da família, a alegria do lar e a purificação das ideias, afasta da taberna, do crime e da sujidão. Primeiro um meio próprio e depois então a crítica;

—que favorecer a energia e a saúde humanas, a convicção e a firmeza do carácter, a alegria e a temperança do espírito é criar riqueza do mais alto valor social, riqueza verdadeira, positiva, talvez a única sólida de um povo. Uma vida perdida, um corpo doente, um espírito amolecido, constituem incalculável prejuízo para uma Nação.

Quanta vida, quanta energia, quanto espírito tem a má habitação destruído!

Quanta riqueza perdida!

8.º

Nós achamos natural que um Povo com oito séculos de História, páginas heróicas e páginas dramáticas, feitos e glórias, grandezas e empreendimentos, de homens valentes e homens sábios, artistas e pensadores, práticos e idealistas, protegidos da sorte e perseguidos, de heróis e não heróis, mas sempre um povo com oito séculos de história, nós achamos natural que um tal povo tenha os seus monumentos, as suas obras de arte, as suas sumptuosidades. E mais natural ainda que todo esse relicário seja estimado e defendido com fervor.

Mas para quê, em nosso século, a ilusão de sermos ricos e querer também fazer obra sumptuária, monumental, se a dura realidade aparece, fria, em poucas palavras, e poucos números, números sangrentos, por exemplo nas páginas dum Boletim de Estatística das Nações.

Números sobre a mortalidade. Sobre o analfabetismo, a tuberculose, a sífilis, o nível de vida, o consumo e a produção. Números sobre a habitação e a assistência.

Por isso compreendemos e aplaudimos obras como a das Escolas, a dos Hospitais, embora nestes problemas o capítulo «edifícios» não seja o único. Outras obras porém não compreendemos...

E com isto queremos dizer, para finalizar, que enquanto houver em Portugal problemas para resolver da natureza e com tanta acuidade como o problema da habitação ninguém poderá ter a veleidade de dedicar-se às obras sumptuárias, exibicionistas, de bom efeito político que seja mas nenhuma projecção nacional, nem gastar mal gasto um simples tostão.

E aqui está meus Senhores, aonde pretendemos chegar com o apêlo a V. Ex.as no início deste Congresso...

✱

Senhores Congressistas:

Não é do seio desta Assembleia que vão sair decididos os destinos da Nação. Bem o sabemos e custa-nos por isso abusar da vossa esforçada paciência.

A propósito da construção de 5.000 casas de habitação no Porto e, como dissemos, dos milhares de casas construídas em Alferes Malheiro, em Lisboa, e muitos milhares de outras que, felizmente, vão ser construídas pelo país além, vimos a pedir a atenção deste Congresso e a solicitar dos Arquitectos que definam as suas ideias, elaborem o seu programa e organizem a sua crítica, de maneira a forçar «em certo sentido» a futura solução do que ainda está por fazer e ajudar o Governo Português a executar essa solução. Porque aquilo que se quere fazer são verdadeiras cidades novas, cidades com a população de Braga, Coimbra, Aveiro, Viseu, etc.

5.000 casas de habitação significam 25.000 pessoas...

É agora a ocasião de chamar a vossa esclarecida opinião para outro aspecto do problema.

Por um lado as necessidades aflitivas e inadiáveis de um povo no tocante à habitação, por outro lado o interesse que os organismos responsáveis estão a pôr na resolução desse problema, pela qual milhões de escudos serão forçosamente invertidos na construção de casas económicas, coloca-nos, a nós técnicos, e também a esses organismos responsáveis, perante este outro grave aspecto da questão: com os actuais materiais de que dispomos e o processo como os usamos, com as actuais possibilidades da indústria nacional da e para a construção e a forma como as empresas construtoras estão organizadas, com a actual preparação dos nossos operários e artífices, possuimos realmente o domínio das condições necessárias a um tão vasto empreendimento?

Sabemos que existem grandes empresas para a construção; mas elas distinguem-se das pequenas apenas pelo volume das suas empreitadas e pelo número de operários que empregam. Não pela quantidade ou qualidade do seu equipamento mecânico, pela eficiência da sua organização e novidade dos seus métodos construtivos.

Sabemos que existem algumas grandes fábricas de materiais de construção e pequenas unidades fabris espalhadas por todo o País; mas elas foram incapazes de preencher as necessidades dum consumo normal durante os anos de guerra, e ainda hoje o abastecimento do mercado é incapaz. Outras indústrias, como a do ferro, fundição de ligas, materiais pre-fabricados, não existem em Portugal. Sabemos que existe um pessoal operário muito hábil e de grande faculdade de adaptação, mas completamente alheio aos problemas da montagem a seco, construção armada e fabricação em série.

Uma análise mais demorada desta questão conduzir-nos-ia a constatar imediatamente:

1.º — que, não obstante, as riquezas e recursos do solo português, a nossa indústria da construção depende, em grande parte, dos mercados estrangeiros;

2.º — que, salvo raras excepções, pouco ou nada tem sido feito pelas entidades oficiais, com fim a estimular e fomentar o desenvolvimento das indústrias locais da e para a construção;

3.º — que, na prática, ignoramos quase em absoluto as vantagens variadíssimas que se encontram na produção racionalizada e seriada;

4.º — que os materiais e os métodos construtivos usualmente empregados são quase os mesmos para uma casa de luxo como para uma modesta casa de duas habitações.

E a verdade é que em vez de assistirmos a um embaratecimento do custo das habitações em consequência da produção em série e da construção maciça, assistimos sim ao seu aumento absurdo e proibitivo. O encarecimento seria inevitável como resultado do aumento do custo da mão de obra e dos próprios materiais, mas a contra-partida e o equilíbrio teriam saído da modernização e do cientismo dos processos de construção — missão dos construtores — e materiais de construção — missão dos industriais — se as nossas coisas andassem em dia.

Tal não se verificou e essa é a dura prova da nossa incapacitação para grandes empreendimentos.

Incapacitação que é perfeitamente possível remediar..

Cada vez é mais evidente a necessidade de criar um organismo oficial, permanente e autónomo, cuja tarefa seja a organização dum programa para o plano nacional e com poderes para reorganizar a indústria de materiais e da construção numa base técnica, económica e progressiva.

Não estamos a propor, evidentemente, que se crie uma nova máquina burocrática, um organismo de fachada para aparentar actividade e muito menos um museu para velharias e inutilidades. Aquilo em que estamos a pensar seria um organismo vivo, eficiente, dinâmico e dinamizador, com autonomia na orientação do problema e fins de investigação e novas experiências. O organismo para a Planificação nacional da Habitação Popular.

Um Instituto Português da Casa Popular.

Enfim, um trabalho de análise, de crítica, de estudo e estatística ao serviço do capital do Estado e do capital privado, uma directriz exacta e firme para tornar real a legítima aspiração de milhões de trabalhadores portugueses que não têm casa e há fartos anos estão fartos de viver na podridão.

Se algum dia este organismo for criado, só então, em presença dos seus inquéritos, do seu cadastro, do seu dramático documentário, dos seus planos e das

suas realizações, se verá quanta falta, quanto erro e quanto dinheiro se podia ter poupado.

QUE SE CRIE O INSTITUTO PORTUGUÊS DA HABITAÇÃO POPULAR e que este organismo traduza na prática as nossas esperanças, as nossas ideias, as aspirações de milhões de portugueses; seja a alavanca vigorosa que há-de empurrar os cépticos e os reaccionários, o derrotismo e a falta de iniciativa, a rotina e a desorganização.

Desculpem, Senhores Congressistas, o tempo que lhes tomamos.

Porto, Maio de 1948.

A. Azeredo Leone
Eduardo R. Matos
Adalberto Dias
Fernando Moura
Benjamim do Carmo
Albertino Galvão Roxo
Jerónimo Reis
Fernando Limpo de Faria
Mário Bonito
Artur Andrade
Agostinho Ricca
A. Matos Veloso
Luís Oliveira Martins
A. Domingues da Silva
Delfim Fernandes Amorim
Rocha Carneiro
Arménio Losa
Viana de Lima
Alfredo Ângelo Magalhães
Cassiano Barbosa
António Lobão Vital
Cruz Lima

REGIONALISMO E TRADIÇÃO

pelo Arquitecto MÁRIO F. BONITO

A Arquitectura no plano nacional pressupõe mas não implica a análise no campo geral: comporta toda a matéria em causa, os vários temas de estudo, a particularidade distribuída em títulos de capítulos ou livros: conduz a vasto campo de soluções a descobrir.

Como princípio fundamental, a reintegração da supremacia do homem na natureza, supremacia orgânica e espiritual.

Os termos da análise diferem conforme os temas: técnicos, económicos, políticos, filosóficos.

O somatório dos fenómenos de ordem particular forma o fenómeno geral: — A ARQUITECTURA NO PLANO NACIONAL.

«... etc.... etc.», colocar-se-á após a enumeração dos imensos temas de estudo: arte de construir, regras, princípios, plástica, clima social, político e económico, formação profissional, tarefas de futuro...

O borbulhar de um vasto questionário exige a análise em separado; conduz à enumeração dos pontos de interesse latente. Da sua catalogação resulta entre muitos — REGIONALISMO E TRADIÇÃO — assunto de tese cuja finalidade poderá ser UMA UNIDADE NAS ARQUITECTURAS MODERNAS ou UNIVERSALIDADE NA ARQUITECTURA.

Com este frontespício abre-se o caminho ao enunciado dos problemas, multiplicam-se as incógnitas, multiplicam-se as equações. As soluções resplandecem à luz da verdade e mergulham as raízes da contra-prova no exemplo do passado, no estudo da sua força criadora materializada pelas possibilidades técnicas em cada época ou momento histórico.

Os meios e os fins evoluem ao longo das idades. Domina-se melhor a matéria, desdobram-se os seus elementos infinitesimais, enche-se de novos métodos e de novas leis o campo das descobertas científicas. É o PROGRESSO. Em consequência, as novas técnicas, a variedade dos MEIOS: Os mármores, o aço, o betão...

A preocupação dominante de uma consciência colectiva ou de uma vontade individual aceita e respeitada, estabelece as finalidades, a diversidade dos temas e das formas.

LIÇÕES DA HISTÓRIA:

O dolmen — Monumento funerário megalítico da Pré-história; culto dos dos mortos numa organização de tribos nómadas.

Templo de Lucsór — 1300-350 — civilização egípcia na História antiga; culto dos Deuses na sociedade organizada de um povo sedentário, de franca actividade agrícola.

Palácio de Ciro — 525-32 A.C. — Civilização Persa da História Antiga; culto do Bem e do Mal numa sociedade fremente de expansão e de conquista; ambição guerreira e megalomania real.

As Catedrais — séc. XII — Civilização europeia onde as ordens religiosas imperam económica, social e polìticamente; as escolas Monástica e Catedral; as «Universitates» e as sete artes liberais: gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometria, astronomia e música.

As Barragens — Idade contemporânea. Luta pela reintegração da supremacia do homem na natureza; civilização largamente industrializada; a força motriz, fonte de vida; a fertilização das terras firma o equilíbrio económico (Vale do Tennessee — E. U. A.).

Comum a todos os estados arquitectónicos: a plástica, os princípios, a filosofia, isto é:

Plástica — proporção, cadência, harmonia e ritmo; poesia e música no detalhe e no conjunto tumultuoso.

Princípios — as condições permanentes e temporárias.

Filosofia — conceito universal do Belo, do Bom e do Verdadeiro, percepção do Ideal; conceito eterno e latente, porém gerado na diversidade do espírito em cada época — na moda, nos usos, nos costumes, nos regulamentos.

Um estilo representa os ideais de uma época e a sua força criadora; os seus maiores sonhos e mais firmes anseios; as suas reais possibilidades técnicas. Uma nova época na História significa um virar de página, gerador de UM NOVO ESTILO.

Não há dilema. O clássico grego, o bizantino, o românico, o gótico, o renascimento, o barroco, foram cedendo o seu lugar. Cada qual é o expoente de uma cultura, o chapim de um novo degrau. São admiráveis exemplos de criação, de realização, de força, de vida e de grandeza. Saltaram as fronteiras geográficas e as barreiras do tempo. Emocionaram as penas dos mais inspirados poetas. Plutarco relata assim a magnificência da Acrópole de Atenas:

«Estes edifícios erguem-se com uma grandeza surpreendente, uma beleza e uma graça inimitáveis porque os artistas diligenciaram na perfeição das obras exceder a perfeição dos planos. E o que houve de mais extraordinário foi a rapidez da execução. De facto, esse volume de obras, das quais cada uma parece deveria exigir os esforços de várias gerações, foi todo iniciado e terminado durante os anos florescentes da administração de um só homem (época de Péricles)...

Tudo ali brilha como uma flor de juventude que acaricia o artista e que a mão do tempo não pode fazer secar... (o itálico é nosso).

Dir-se-ia que essas obras estão animadas de um espírito cheio de vida, de uma alma que nunca envelhecerá.

A ACRÓPOLE é prenhe de novidade. Responde ao apelo «ser do tempo».

Se a incógnita é TRADIÇÃO, eis a solução: LEGADO DO PASSADO AO PRESENTE e não SOBREVIVÊNCIA do passado, nunca IMITAÇÃO dos estilos do Passado. LEGADO = ...Legado de amor, de luta, de drama, de vida, de dignidade, de originalidade, sobretudo, legado de poder realizador.

A Arquitectura está em constante evolução. Quando tal se não verifique dir-se-á PENÚRIA ou CAOS. A apatia pode dominar o espírito de um povo e a sua vida tornar-se trágica. A miséria material e espiritual espreita-o. É PRECISO SALVÁ-LO! Como salvá-lo? Criando condições materiais e espirituais, gosto pelas descobertas no campo científico, pelas novas filosofias e estéticas no campo das artes; melhorando as condições de vida e opondo à luta quotidiana pela existência a esperança radiosa do futuro...

Urge construir profusamente, com amor, eficiência, originalidade, e

actualidade. O HUMANO, o ÚTIL e o NOVO deverão dar-se as mãos na mira da PERFEIÇÃO:

> «CRIAR UMA NOVA ARTE DE CONSTRUIR APLICÁVEL A TUDO O QUE FOSSE CONSTRUÇÃO, TANTO NAS CIDADES COMO NOS CAMPOS E QUE MANIFESTASSE POR TODA A PARTE A REALIDADE E O VALOR VERDADEIRAMENTE HUMANO DAS SUAS CONCEPÇÕES» (Congresso de Sarraz, 1928, C. I. A. M.).

Impõe-se a INOVAÇÃO, ou melhor, impõem-se as novas técnicas, as novas tarefas, as novas filosofias, a nova organização das sociedades.

Imutáveis, só as leis da gravidade, a jornada solar das vinte e quatro horas, as estações do ano, etc.... Seja — as leis da Natureza... e nem todas!

Arar as terras tornou-se uma operação científica; ordenhar o gado representa um trabalho produtivo e higiénico, e, porque a máquina accionada e alimentada pelos combustíveis ou pelas energias eléctricas, aumenta e melhora a produção, até na vida rural, as culturas podem repetir-se num só período de 365 dias, afeiçoa-se o clima às necessidades das colheitas, apura-se o tamanho dos frutos, e, cruzam-se duas espécies por enxertia.

As forças da Natureza são dominadas pelo homem.

A indústria produz em série. O pequeno esforço normal de um só operário (cérebro da máquina) produz centenas de unidades em oito horas de trabalho útil. As condições de «habitat» podem aperfeiçoar-se com produtos de alta selecção. Os palácios não resultarão da bizarra megalomania real (palácio de Ciro — P é r s i a).

Aqui temos o quadro dos tempos modernos.

No desbobinar das civilizações, a este quadro corresponde a legenda HOJE. Eis uma imagem movente:

> «... como no cinema, a sequência projecta-se cronològicamente; a legenda HOJE ilumina o écran; segue-se uma visão do terramoto de 1755; dir-se-á «a película saltou»; se uma multidão de automóveis, de carros eléctricos e de peões cem por cento século vinte, representam o impressionante e patético drama da sua saturada densidade por entre os apertados espaços de um cenário pombalino — o encenador, num justo comentário, precipita a acção num melodrama de faca e alguidar — o espectador desprevenido pensará «os cenários foram aproveitados de algum episódio cinematográfico de «Um motim há cem anos»... ou «O anacronismo é desconcertante»... enfim, a intriga custar-lhe-á a tragar...

E CONTUDO NÃO HÁ FICÇÃO. As imagens foram impressionadas do «real». O documentário poderia intitular-se «o anátema de uma Capital» — e entre parêntesis «LISBOA-NOVA, 1948»... (1).

Os grandes conjuntos urbanos de Lisboa-Nova datam de magro tempo. Os edifícios são contínuos e altos (não exageradamente altos) e as artérias largas (às vezes desnecessàriamente largas). O caudal e a intensidade do tráfego de uma só pista com dois sentidos de trânsito, justificam a exagerada e... sempre precária largura. O céu resplandece em extensas fitas criando a ilusão de que tudo corre pelo melhor.

A mistificação é o empresário deste espectáculo quase grandioso e feérico, porém cruelmente vazio. Onde está o ÚTIL? E o HUMANO? E o NOVO?

A Capital cresce ocupando largos espaços. Uma extensa rede de carreiras aéreas cruza nela um importante nó. Os automóveis formigam em filas brilhantes e intermináveis. O autocarro foi chamado a depor. O peão desprotegido acotovela-se resignadamente nas tiras brancas das faixas de atravessamento, dobrando a esquina da Morte em cada esquina de rua.

O businar estridente dos veículos impacientes prejudica a recuperação física do cidadão. Urge lançar mão do metropolitano como de um paleativo, uma aspirina no urbanismo.

Em grande plano, os pequeninos escolares arrastam a sacola nas pistas proscritas pelo morticínio...

A velha palavra HARMONIA parece ter sido riscada da linguagem dos Arquitectos.

E contudo, uma solução clara e nova na arte de construir, conduzirá ao abrigo soberano, ao estado «harmónico de viver».

Os grandes aglomerados vivem excitados e doentes. A adaptação às novas e inesperadas tarefas criou o estado febril. As instalações anteriores à Revolução Industrial já não satisfazem: são impotentes e tóxicas.

Impera a confusão. Há que opor-lhe o estado harmónico de viver mas... a sobrevivência do passado destrói a «harmonia de viver».

«Contra o bom-senso (a sobrevivência do passado) faz persistir os alinhamentos à margem das ruas e os pátios interiores — formas contrárias ao bem-estar dos homens, e contra as quais a Carta de Atenas (congresso dos C. I. A. M. em Sarraz) opôs o princípio: *construir* de dentro para fora», (do livro de Le Corbusier — *Propos d'Urbanisme*).

---

(1) Foca-se o caso de Lisboa por ser a Capital, embora se reconheça que as restantes cidades enfermam de idênticas ou piores condições de habitabilidade.

Urge localizar a infecção, restituir à velha palavra HARMONIA o seu significado. Reintegrá-la na linguagem dos Arquitectos.

As forças opostas, derivam de uma falsa e impertinente noção de *tradição,* de uma incapacidade quase mórbida de abranger os complexos problemas da Época.

A lenta receptividade da maioria das gentes, contrasta com o fulgurante desenvolvimento do progresso.

O seu espírito impotente e caprichoso (e porque não retrógrado?) cristalizou na lírica contemplação do passado. O seu estreito ângulo de visão reduz o *ângulo de percepção* intelectual.

O panorama não pode ser mais desesperador. O vírus da atrofia afecta *toda* a actividade cultural. O pulsar febril do coração da máquina é dado, na justa medida dos caracteres específicos pela «Pacific 231, de Honegger» e pela «Fundição do Aço (música de máquinas)» poema sinfónico de Mossoloff. O avião mereceu a Wiliam Walton, em «Spitfire» as honras de uma «fuga».

Para que criar a ilusão de que a personalidade da máquina não existe? Ilusão que, afinal, só cria a DESHARMONIA!?

A existência dos simples não pode ser envenenada. As instalações necessárias aos seus complexos de vida impõem condições que não devem continuar prisioneiras: amor, eficiência, originalidade e actualidade.

«O «estado harmónico de viver» põe de acordo as possibilidades MATERIAIS e as necessidades ESPIRITUAIS. Sem ele — CRISE ou GUERRA!

Um *óbus,* bastava a Joliot Curie para apetrechar convenientemente os seus laboratórios; um *couraçado,* para os ampliar eficazmente. Eis UM ponto de partida para chegar à PERFEIÇÃO; para elaborar um programa dentro da ECONOMIA.

HABITAR, é função de viver.

CONSTRUIR, é função de habitar.

CRIAR, é para o Arquitecto função de construir.

Em tudo, o ÚTIL, o HUMANO e o NOVO andam implícitos.

O problema é mundial e por consequência, UNIVERSAL.

Não é um capricho de um grupo que os estabelece: é um PROGRAMA DE CONSCIÊNCIA. O entendimento entre os POVOS nasce espontâneamente da comunhão dos esforços. A ARQUITECTURA deve exprimir-se numa linguagem INTERNACIONAL.

Esta linguagem será viva, poética, expressiva e variada (a originalidade, o ineditismo são condições primeiras da obra de arte).

A natureza dos temas e dos meios de construção implica a variedade das

formas: o PODER DE CRIAR resulta, pela infinidade das técnicas, uma fonte de inspiração permanente.

As oscilações de clima nas diferentes posições geográficas, as actividades económicas de cada região, definem a natureza dos temas e condicionam os meios de construção. Na síntese, REGIONALISMO.

Pela comunhão de esforços com os habitantes de outros climas, de outras posições geográficas, de outras regiões económicas, dentro de um Povo, de um Continente, do Universo, apuram-se os programas, aperfeiçoam-se as construções e definem-se as tarefas.

Beneficia-se de um bem colectivo.

Os USOS, os COSTUMES, os REGULAMENTOS, a MODA, impõem ao REGIONALISMO directrizes transitórias. São, por natureza, condições temporárias.

Os museus etnográficos devem à evolução das formas e das técnicas a variedade dos seus recheios. O bom-senso contraria hoje a perpetuação dos processos construtivos e das formas que outrora o mesmo bom-senso aconselhou. A única alternativa que se lhe oferece é baixarem dignamente ao mostruário dos museus para classificação e estudo.

Um novo material adquirido econòmicamente, uma rede eficiente de comunicações, uma distribuição inteligente das matérias-primas faz das coberturas de colmo, dos adobos, da alvenaria de pedra, etc., verdadeiras curiosidades etnográficas.

A rotina contradiz. É, porém, venenosa.

Tomando como ponto de partida o carácter efémero das formas resultantes dos meios de construção, eis a meta: sol e luz, escala humana, pureza construtiva, plástica e estética, integração no lugar. Fundamentalmente, ARQUITECTURA. O URBANISMO ordenará a ocupação do solo e a sua finalidade (relação entre o espaço construído e o terreno livre).

O pensamento criou produtos de espírito estandardizados; monumentos, templos, palácios, catedrais, blocos de habitação. As características da paisagem (vales, colinas, planaltos, montanhas) recebem, enquadram e valorizam o seu inconfundível esplendoroso perfil. A força do ideal (intenção) operou o milagre.

As formas resultavam outrora das possibilidades económicas e técnicas locais (o abrigo do esquimó é um exemplo da actualidade).

O isolamento proveniente de condições especiais de sociabilidade, tornava duradoira a sua aplicação. Tudo era moroso e distante antes que GUTENBERG inventasse a máquina de imprimir. As IDEIAS e as TÉCNICAS tornaram-se porém universais (livros científicos, revistas profissionais, ensaios,

conferências, congressos, rádio, T. S. F., televisão...). Os materiais distribuídos através das quatro vias a uma velocidade que varia entre 70 e 500 quilómetros à hora (outrora 5 km/hora) dão ao REGIONALISMO um novo significado. Os métodos técnicos estandardizados podem usar da palavra. A HARMONIA estará implícita no seu discurso. Em SÍNTESE:

REGIONALISMO — Satisfazer o permanente (orografia, clima, actividade económica) com o transitório (as formas resultantes dos temas e dos meios de construção.

A técnica criou elementos estandardizados na construção. A sua aplicação no local far-se-á em boa harmonia com a orografia e o clima, ou com o meio, o ambiente e a paisagem.

O supérfluo deve ser combatido; a qualidade exaltada! A qualidade está implícita na pré-fabricação.

O URBANISMO impõe a ordem. Estimula o arranjo e limpeza e acaba por dominar o próprio indivíduo, socializando-o.

Proporção, cadência, harmonia e ritmo, são coisas inerentes à alegria de viver. A pré-fabricação responde ao apelo da originalidade: combinação múltipla dos elementos estandardizados. Matemàticamente dir-se-ia combinação de *n* objectos...

AO SERVIÇO DO REGIONALISMO UMA SÃ PLÁSTICA...

ENQUADRANDO-NOS NO PLANO NACIONAL, CONSTATAMOS:

Os conceitos de *REGIONALISMO* e *TRADIÇÃO* tem vivido na dependência de um critério DEFORMADO, ROTINEIRO E UNILATERAL.

Os aglomerados cresceram (e como!). As cidades são amálgamas de construções ridìculamente imponentes, cenários em cujo reverso se cruzam as pobres réguas da armação e se oculta a tela virgem salpicada de nódoas. Um bafiento *bric-à-bric* tem honra de complemento decorativo.

Os pequenos aglomerados foram condenados a pena maior: armários vivos de um folclorismo improvisado.

A ARQUITECTURA EM PORTUGAL NÃO TEM SIDO CIÊNCIA AO SERVIÇO DO HOMEM.

Faz deste o espectador alheio a uma actividade técnica e artística a que tem jus, como possuidor.

ACIDEZ e DOÇURA estão contidos na VERDADE em partes iguais.

E a acidez do fel pode vir à boca dos Arquitectos dizendo-se que destes crimes se tornou cúmplice a virtuosidade do seu lápis. É porém necessário dizê-lo... A REABILITAÇÃO terá o sabor de extraordinária doçura.

RESUMINDO:

O tema do Congresso Nacional de Arquitectura A ARQUITECTURA NO PLANO NACIONAL comporta inúmeros assuntos dignos de estudo que podiam distribuir-se por títulos de capítulos ou de livros.

Do desdobramento dos temas, resulta entre muitos uma tese subordinada ao TEMA — REGIONALISMO E TRADIÇÃO.

O enunciarem-se os múltiplos problemas abrangidos por REGIONALISMO E TRADIÇÃO e o querer-se solucioná-los implica o uso de uma linguagem complexa: técnica, economia, política e filosófica. Finalidade da tese: UMA UNIDADE NAS ARQUITECTURAS MODERNAS ou UNIVERSALIDADE NA ARQUITECTURA.

A planificação dos pontos a focar estabelece uma linha de conduta. Assim, e começando pelo exemplo do passado e pelo estudo da sua força criadora materializada pelas possibilidades técnicas em cada época ou momento histórico, conclui-se que os MEIOS E OS FINS evoluem ao longo das idades.

As novas técnicas e os novos materiais (OS MEIOS) resultam do domínio sempre crescente do homem sobre a matéria.

A preocupação dominante de uma consciência colectiva ou de uma vontade individual respeitada e aceita estabelece a finalidade dos temas (OS FINS).

LIÇÕES DA HISTÓRIA: o Dolmen, o Templo de Lúcsor, o Palácio de Ciro, as Catedrais, as Barragens.

Comuns a todos os estados arquitectónicos:

A plástica — proporção, cadência, harmonia, ritmo.

Os princípios — condições permanentes e temporárias.

A filosofia — conceito do BELO, do BOM e do VERDADEIRO.

A diversidade de ESTILOS ressalta da lição da História. Representam os ideais de uma época e a sua força criadora: — MAS NENHUM SOBREVIVENTE. São admiráveis exemplos de criação e realização. Abstraíram na sua época das fronteiras políticas. *Tornaram-se recordações eternas.*

A Acrópole de Atenas foi toda executada e terminada durante os anos florescentes da administração de um só homem — Péricles —. É prenhe de novidade e corresponde à característica «ser do tempo».

Desta digressão através da História, deduz-se:

TRADIÇÃO — LEGADO DO PASSADO — legado de amor, de luta de drama, de vida, de dignidade, de originalidade — sobretudo de poder realizador. NUNCA IMITAÇÃO DO PASSADO.

Se a ARQUITECTURA está em constante evolução, quando tal se não verifica dir-se-á CAOS OU PENÚRIA. A apatia domina o espírito de um povo e gera a miséria material e espiritual.

Urge pois construir profusamente, com amor, eficiência, originalidade e actualidade. A PERFEIÇÃO resulta do HUMANO, do ÚTIL e do NOVO. Os C. I. A. M. após o Congresso de Sarraz perfilham a criação de UMA NOVA ARTE DE CONSTRUIR MANIFESTANDO A REALIDADE E O VALOR VERDADEIRAMENTE HUMANO DAS SUAS CONCEPÇÕES.

Impõe-se a INOVAÇÃO. Só as leis da Natureza é que são imutáveis. As forças naturais são dominadas pelo homem.

As condições de *habitat* podem melhorar com produtos de alta selecção só possíveis com o advento da máquina. Estas imagens correspondem à legenda HOJE. A sua ordem terá que ser cronológica. Sugere-se uma visão cinematográfica: a multidão dos carros eléctricos, automóveis e peões representando o drama da sua saturada densidade por entre os espaços apertados de um cenário pombalino. ANACRONISMO. O documentário é real e podia intitular-se: «O anátema de uma Capital» ou «LISBOA-NOVA» (1). Onde está o ÚTIL, o HUMANO e o NOVO dos grandes conjuntos de Lisboa-Nova, que datam de magro tempo?

Procura-se descongestionar lançando mão do metropolitano: aspirina no urbanismo.

E contudo, uma solução clara e nova na arte de construir conduziria ao abrigo soberano, ao «estado harmónico de viver», antídoto da excitação febril dos grandes aglomerados. A sobrevivência das técnicas e das formas do passado são impecilhos do Progresso e da HARMONIA. Uma incapacidade quase mórbida de abranger os complexos problemas da Época tem dado à noção de TRADIÇÃO em sentido falso e tóxico, que vem atrofiando toda a actividade cultural. Impõe-se uma perfeita compreensão da época actual, onde a máquina inspira a própria música, a «PACIFIC 231» de Honnegger, a «Fundição do Aço», de Mossoloff e «Spitfire» de William Walton. O estado harmónico de viver põe de acordo as possibilidades materiais e as necessidades espirituais. Sem ele, CRISE ou GUERRA! Para elaborar um programa de revisão dentro da ECONOMIA eis um ponto de partida: a JOLIOT CURIE, bastava um *óbus* para apetrechar os seus laboratórios e um *couraçado* para os ampliar...

---

(1) Foca-se o caso de Lisboa por ser a Capital, embora se reconheça que as restantes cidades enfermam de iguais ou piores condições de habitabilidade.

Em tudo o ÚTIL, o HUMANO e o NOVO estão implícitos. Ou seja, o amor, a eficiência, a dignidade e a actualidade.

HABITAR é função de VIVER; CONSTRUIR é função de HABITAR; CRIAR é função de CONSTRUIR.

O problema é UNIVERSAL. A troca de matérias-primas entra na base da estabilidade económica. O intercâmbio das ideias apura e universaliza as técnicas. Os homens estão incondicionalmente unidos pela constituição da espécie a despeito da diversidade dos climas, posições geográficas, éticas, etc. Os dramas e as alegrias são idênticos. Este ponto de vista mipõe um PROBLEMA DE CONSCIÊNCIA, uma linguagem arquitectónica INTERNACIONAL. Dá ao REGIONALISMO uma significação actual. Definido por REGIONALISMO o meio de satisfazer o permanente (orografia, clima, actividade económica) com o transitório (os temas e os meios de construção) aos processos construtivos e às formas do passado que o bom senso aconselhou e hoje repudia, oferece-se uma única alternativa: baixarem aos mostruários dos museus etnográficos para classificação e estudo (coberturas de colmo, adobos, alvenarias de pedra, etc.). Os métodos técnicos estandardizados podem usar da palavra. A HARMONIA estará implícita no seu discurso. As características da paisagem que receberam, enquadraram e valorizaram os produtos estandardizados do espírito (monumentos, templos, catedrais, blocos de habitação) receberão, enquadrarão e valorizarão os produtos estandardizados dos novos métodos técnicos, qualquer que seja a orografia do solo (vale, planalto, montanha, etc.). Sol e luz. Escala humana. Pureza construtiva, plástica e estética. Integração no lugar (constituição e orografia do terreno)... EIS A META.

AO SERVIÇO DO REGIONALISMO UMA SÃ PLÁSTICA... O supérfluo deve ser combatido, a qualidade exaltada. O URBANISMO será chamado a estabelecer a ordem (relação entre espaços construídos e livres). A ordem, estimulando a limpeza e o arranjo socializa o homem. A alegria de viver brilhará por toda a parte...

ENQUADRANDO-NOS NO PLANO NACIONAL, CONSTATAMOS:

OS CONCEITOS DE REGIONALISMO E TRADIÇÃO TÊM VIVIDO NA DEPENDÊNCIA DE UM CRITÉRIO DEFORMADO, ROTINEIRO E UNILATERAL.

Fizeram das cidades amálgamas de construções ridìculamente imponentes. Condenaram os pequenos aglomerados a pena maior: armários vivos de um folclorismo improvisado.

A ARQUITECTURA EM PORTUGAL NÃO TEM SIDO ARTE E CIÊNCIA AO SERVIÇO DO HOMEM.

CONCLUSÕES

PRIMEIRO — A lição da História mostra claramente que cada época ou momento histórico caracterizou um estilo.

SEGUNDO — Só as leis da Natureza — e nem todas — são imutáveis (leis da gravidade, jornada solar das 24 horas, as estações do ano).

Daí a variedade dos MEIOS e dos FINS. O domínio sempre crescente do homem sobre a matéria gera as novas técnicas (os MEIOS). Os TEMAS (FINS) resultam da preocupação dominante de uma consciência colectiva ou de uma vontade aceita, em conformidade com o clima político e social vigente.

TERCEIRO — A sobrevivência *ou* imitação *de um estilo contraria a finalidade da Arquitectura: SERVIR E EMOCIONAR. Gera a* penúria *e o* cáos.

QUARTO — Um conceito deformado, rotineiro e unilateral de REGIONALISMO E TRADIÇÃO, destrói a «harmonia de viver» (antídoto da excitação febril dos grandes aglomerados).

QUINTO — O conceito de TRADIÇÃO, deve ser tomado no sentido de «poder realizador»: implica a construção em larga escala satisfazendo aos requisitos do amor, da eficiência, da originalidade e da actualidade.

O conceito de REGIONALISMO deve ser tomado no sentido de actividade económica e clima da região (e não materiais e riqueza) em perfeita relação com as demais regiões (distribuição inteligente das matérias-primas). Implica o uso de novas técnicas e de novas formas cuja finalidade é: sol e luz, pureza construtiva, plástica e estética, integração no lugar (constituição e orografia do terreno).

SEXTO — Impõe-se uma revisão nos valores que regem a actividade construtiva no País do seguinte modo:

a) *Corrigindo os conceitos de TRADIÇÃO e REGIONALISMO;*
b) *Fazendo a aplicação das novas técnicas e das novas formas;*
c) *Abandonando as formas e as técnicas do passado;*
d) *Criando o intercâmbio de ideias e de matérias-primas dentro de um só UNIVERSO.*

TAREFAS DO ARQUITECTO

pelo Arquitecto MÁRIO BONITO

> «A condição de toda a vocação verdadeira não é o amor da arte, mas o amor da Humanidade; e só quem está penetrado desse amor dos homens, pode esperar a criação, em arte, de obra de valor.»
>
> *Leon Tolstoi*

SOBRE este curto e luminoso pensamento, extraído de uma carta de Leon Tolstoi, muito deve o arquitecto meditar.

Hoje, em plena actividade de uma civilização jamais sonhada e sem precedentes na História dos Povos, o arquitecto tem, como artista, uma missão de criador perfeitamente nítida na sua finalidade e nos seus métodos de materialização. Ele é o homem pronto a compreender e a colaborar com a máquina (agente propulsor da sua era maquinista) o homem capaz de pôr a sua linguagem de artista ao serviço dos complexos problemas gerados pela revolução industrial.

A atenção do Arquitecto, no campo experimental das suas tarefas, houve por força das circunstâncias, que tornar-se múltiplica pois não o reclamam apenas os problemas estéticos da arte, mas também e com profundidade, os que estão contidos nas restantes ciências humanas e nas técnicas.

Embora permaneça artista, ele não é, como muito erradamente se divulgou, o lírico visionário capaz de conceber por obra e graça, ou pela interferência de uma intuição anónima, maiores ou menores conjuntos de edifícios, abrigos estranhos e originais, cenários de gosto discutível e sem conteúdo humano, paisagens que não existem.

O seu lirismo, a sua força criadora, a originalidade das formas, a plástica, o movimento, o ritmo, o carácter, a função e a lógica jogados nas suas concepções, devem ser arrancados da realidade do mundo que habita, do conhecimento concreto e profundo do novo homem que ele próprio é em função dos caracteres específicos de uma civilização poderosa caracterizada e impulsionada pela máquina.

Se ele permanece artista, só o é na medida em que o «humano» entra

na exteriorização da sua capacidade criadora, na medida em que no seu âmago estão de acordo e em perfeita relação os dramas colectivos e os individuais.

O egocentrismo torna-se impraticável na época da colaboração, quando as próprias profissões liberais tendem a assalariar-se, quando os métodos de fabrico reclamam o esforço de dezenas de operários para produzir aquela unidade que outrora — a ser possível — resultava do labor de um homem único.

Os dramas, as alegrias, os processos de fabricação tornaram-se colectivos: as guerras totais, as epidemias ou a construção de barragens, a fertilização de regiões, os espectáculos desportivos, emocionam, exterminam, tiranizam e beneficiam colectivamente, fundindo numa só as actividades humanas.

A comunhão dos esforços humanos com os esforços mecânicos, multiplicou e apurou as técnicas e os produtos de selecção que racionalmente mobilizados criarão o estado ideal de viver, a harmonia no binómio psico-biológico contido no ser humano.

Mas, se a industrialização habilitou por um lado ao estado ideal e perfeito, moldou, por outro lado um homem que se debate entre fenómenos inéditos e imprevistos. Porém, e ao contrário do que se previa no limiar da época maquinista, o homem e a máquina depressa aliaram as suas forças, e só nos países menos progressivos, naqueles que teimarem em isolar-se, recusando a industrialização total, mesmo na agricultura (embora não possam furtar-se por completo) a comunhão homem-máquina posta em termos incompletos, conduzirá a caóticas consequências, mantendo o povo mergulhado em sonolência, contemplando, na solidão a que se resignou, o seu tristonho e empobrecido «eu».

As realidades da vida são neste particular sinónimas de incultura e de penúria: a própria cadeia da vida ameaçará estalar a cada instante.

É nos países atrasados, exemplos vivos do que acima foi dito, que nas esferas superiores se cultiva ciosamente o individualismo, mesmo quando se impõe uma consciência de grupo.

As classes obreiras, por falta de apetrechamento, sacrificam-se ao pesado e pouco rendoso labor individual, mantendo através dos tempos os processos e os métodos de trabalho primitivos, as características da habitação, a paisagem, os costumes, os usos, a moda e os regulamentos.

Músicos, poetas, cineastas, escultores, pintores e arquitectos, tomam em face dos problemas relacionados com a vida, uma posição arbitrária que saindo deles se destina a regressar ao ponto de partida.

A directriz segura, capaz de dar valor concreto à obra de arte, colocando-ao ao serviço do homem que na actualidade pensa e sofre colectivamente ou dizendo de outro modo, a posição do artista frente à arte que deve reflectir

os problemas e os anseios mais vivos de uma civilização poderosa e característica, não tem sentido nem lógica, se essa posição não é ditada por uma consciência profissional colectiva, ou se não serve pelo amor dos homens a Humanidade.

Referiu-se já que a época actual era de colaboração, de fraternidade, de igualdade e de amor — de universalidade na cultura e no ser. Disse-se que o arquitecto, como artista e como homem comum, não pode esperar a criação do amor a coisas vagas, a noções indefinidas, a forças puramente intuitivas no género de ouvir Beethoven e conceber Palácios de Música.

Assim é, porque a arquitectura ligada ao destino dos homens, tem papel eminentemente social.

Logo, e com a autoridade que lhe confere a sua cultura estética, técnica e humana, compete ao arquitecto, nos países menos industrializados, antecipar-se à iminente evolução social e agir segundo directrizes resultantes de uma consciência de classe e de um somatório de conhecimentos tão complexos que chegam a tocar na estrutura económica, política, legislativa, etc.

Daí a sua importância como organizador das actividades humanas, como pedagogo, como filântropo, como civilizador; daí a responsabilidade da sua tarefa e a delicadeza das soluções que propõe.

Antes de mais, ele é o homem comum e ignorado de uma civilização mecanizada, depois o observador atento dos complexos de existência e finalmente o artista capaz de servir a sua época material e emotivamente. Eis porque ao longo da sua actividade, os problemas que enfrenta lhe reclamam os conhecimentos adquiridos nos múltiplos campos de acção (como a preparação nas Escolas de Arquitectura é avara e desactualizada!...).

A Arquitectura em relação à criança, merece atenção especial. Eis um assunto fremente do amor da Humanidade, cujas soluções plenas de harmonia, terão mérito de obra de valor.

Falemos pois da Arquitectura e da criança.

Ao cabo de lentos e progressivos esforços (mas sempre mal recebidos) a criança usufruiu, finalmente, categoria de ser humano.

É imperdoável o esquecimento a que foi votada nas civilizações anteriores, muito principalmente naquela que entre nós viveu todo o século XIX.

Certos rasgos pessoais, sem repercussão, dos cultores novecentistas, mais dotados de humanidade, atribuem à criança alguma importância, dedicando-lhe palavras de ternura que, porém, reflectem uma posição mais admirativa que pedagógica, mais lírica do que concreta. Eça de Queirós, João de Deus, Guerra Junqueiro, recentemente Fernando Pessoa, e muitos outros, estão neste caso.

Nenhum dos pintores ou dos escultores que precedeu a moderna geração exprimiu nas suas obras de arte os dramas infantis, nenhum se manifestou contra os métodos pedagógicos das escolas, embora condenassem o uso da palmatória, as instalações escolares, os moldes da literatura infantil, etc. A criança, representava, antes da nossa época, o ser que ainda não era, esperando a um canto, a oportunidade de entrar no jogo da vida.

No que respeita aos seus problemas e necessidades, a época maquinista veio deparar com tudo por fazer e o que já fez é ainda muito pouco. Urge encontrar e propor soluções capazes de resolverem esses problemas e essas necessidades, tomando em conta que de tudo se apercebe o espírito pueril, quando esse tudo se desenha claramente ao alcance dos seus olhos observadores e ávidos e outrossim perigosamente ingénuos.

Convém ter presente que a criança dos nossos dias, também sofre os reflexos dos caracteres específicos da civilização maquinista. Ela deve compreender e colaborar com a máquina, receber os benefícios das novas técnicas, dos novos métodos industrializados, dos novos produtos de alta selecção.

Nunca outra Arquitectura encarou de frente o caso da criança, e nenhuma, como a moderna, se encontrou tão eficazmente apetrechada para corresponder aos seus complexos de existência.

A Arquitectura, como de resto todas as actividades humanas, mesmo que se não dirijam à criança, tem a força de emocionar os seus olhitos atentos e os seus espíritos ansiosos.

Veja-se o que de anti-pedagógico e desumano está contido nos bairros insalubres, na sua desordem urbana, na falta de higiene das habitações, na ausência de ar, de luz, de sol, de espaços verdes, de equipamento doméstico. A deficiência das instalações têm mantido a quebra do civismo tão característica dos habitantes dos bairros insalubres, os vícios e os crimes que tem aí a sua origem, a desarmonia no seio da família e no círculo da convivência.

Eis a Arquitectura e o Urbanismo postos em termos errados contribuindo para a depreciação do valor humano, atingindo moral e fisicamente o ser, logo nas tenras idades. A lição anti-social e desumana que a criança recebe, terá decisiva importância no seu comportamento cívico e no seu carácter.

Depois de adultas, a recuperação problemática, nem sempre é constatável.

As soluções que o arquitecto propõe no campo da Arquitectura e do urbanismo tem, como se conclui papel educador. Um partido escolhido, pode determinar o estado harmónico ou desarmónico de viver e contribuir para a falência ou para a valorização da matéria Humana.

O arquitecto deve escolher o caminho seguro, jogando com um avultado

número de determinantes e de incógnitas. Não pode ignorar que o momento exige a concentração dos esforços e dos lugares de convivência: a dispersão, virtualmente económica é antagónica da própria economia. É pela concentração, de resto, que a cultura se desenvolve, pelo menos nos países cuja economia se baseia no capitalismo.

Pedagògicamente, a concentração é também aconselhável, mormente na habitação. Os extensos terraços de blocos colectivos, dotados de jardins, piscinas, ginásios e demais instalações proveitosas à criança, estimulam a higiene, o gosto pelo ar livre e pelo convívio entre crianças, protegendo-as dos perigos mortais da rua.

A assistência médica, os bazares, as escolas, etc., podem estar contidas no próprio bloco de habitação, centralizando actividades e libertando o espaço em redor do imóvel.

Na criança que vive colectivamente, apura-se o sentido da colaboração, da fraternidade, da igualdade e de amor, tão necessário à florescência da época actual.

A comunhão dos esforços, é lição que ganha corpo logo nos jogos colectivos. O tristonho e anti-pedagógico canto da criança viver e brincar, tão comum entre nós e tão vulgar nas moradias isoladas, tem, na solução em bloco, a mais eficaz e construtiva réplica.

A personalidade da criança, pelo choque com a personalidade de outras crianças, aparece melhor dotada e fortalecida para a vida em sociedade.

A índole caprichosa, o alheamento, o onanismo psíquico, a carência de espírito de sacrifício e de método, todas as tonalidades que entram no individualismo, são deformações nocivas à civilização actual.

Na opinião do Dr. Pierre Winter (5.° Congresso C. I. A. M.) todos os locais escolares devem permanecer muito próximo do lar.

E reforçando conclui:

> «Não esquecer que os locais para a educação, instrução e horas de ócio da criança, não devem separá-la ou afastá-la do lar. Pelo contrário devem encontrar-se centralizados nele.»

A solução dispersa, tipo cidade jardim, não resolve ou económica ou completamente as prerogativas exigidas e outras que se referem à situação da mãe antes e durante o parto, que são ainda no seguimento das conclusões atrás reproduzidas:

> «Noções de eugenia e puericultura, higiene da gravidez. Médicos e enfermeiras — assistentes, preparando a vinda do nascituro.

Maternidades com quartos particulares onde os partos normais se possam realizar em perfeitas condições de técnica e de higiene.»

À Arquitectura e ao urbanismo, cabe, neste vasto quadro de realizações, a perfeita resolução dos problemas: *e não são nem os métodos nem as técnicas das civilizações anteriores que podem corresponder às necessidades da civilização actual*.

O bloco de habitação é uma realidade dos nossos dias; ele encarna o poder realizador da técnica actual, porque ele é em si, produto das necessidades materiais e espirituais do Mundo novo.

A solução dispersa, quando praticável, ou exigida por factores estranhos ou intrìnsecamente ligados a ela, (individualismo, independência económica, demografia, etc.), implica a distribuição racional dos espaços livres e ocupados, a classificação dos movimentos de trânsito e a sua separação, a previsão dos edifícios públicos complementares e a sua localização, a organização funcional das próprias habitações.

No que respeita à criança desde o nascimento até aos seis anos e dos seis anos aos doze, deve considerar-se (o Dr. Pierre Winter retoma a palavra):

«A criança deve encontrar o seu lugar preparado no lar e na vizinhança do lar, onde a mãe a pode ver a cada momento.

«Creches que permitam o aleitamento materno. Instalações de *Inverno* e *Verão* (ar, luz, higrometria, contacto directo com os elementos naturais). Jardins de infância e de iniciação prevendo uma organização para o Inverno e outra para o Verão. Jogos educativos e recreios. Cultura física e infantil. Esboço de educação (método Montessori, por exemplo).

Dos seis aos doze anos — locais facilitando uma educação selectiva, o menos livresca possível, sem imobilização sobre uma carteira horas consecutivas. Escolas ao ar livre, horas de escola ao sol. Cultura física, mas ainda sem carácter desportivo. Todos estes locais devem permanecer muito próximo do lar. Controle médico em todas as idades, caderneta de sanidade, exames periódicos, conselhos por enfermeiras especializadas, visitadoras ou fixas. *Colaboração contínua entre o educador ou a educadora e o médico*.»

As crianças com os seus complexos estão em toda a parte. São pedras humanas que o urbanismo deve considerar e a Arquitectura servir devotadamente. Esses complexos mantêm-se no campo e na cidade. Por ora e entre nós, a criança do campo, vive um nível cultural e higiénico tão baixo que, sem querermos, toda a nossa atenção se concentra na criança da cidade, um pouco melhor defendida higièmicamente mas a braços com problemas criados pela própria aglomeração urbana e humana.

As estatísticas mostram que a mortalidade diminui quando há concentração urbana. Um critério de dispersão (cujo exemplo perfeito está na distribuição das pedras humanas pela extensão territorial de um país) implica novos métodos de urbanizar tais como a teoria da desurbanização que na síntese se defenderia deste modo: melhoria das condições de vida nos campos, cultura, abastecimentos e controle médico — «*Transportar a própria cidade para fora da cidade, com todos os organismos, os abastecimentos, a cultura e o trabalho*» (extracto de uma carta de Guisberg a Le Corbusier).

Sabemos, ou está ao alcance do que podemos imaginar, a série de agudos problemas de toda a ordem (mas sobretudo económicos) que se levantarão, fazendo cumprir tanto nas cidades como nos campos as exigências e as prerogativas contidas nas conclusões do Dr. Pierre Winter. Mas esse é o caminho que a ciência de urbanizar, deve construir com mão hábil e espírito sábio.

O que em Guisberg parece consumir-se nas chamas de um idealismo inflamado, é, contudo, uma clara e objectiva posição em face do problema, porém e para nós, tão estranha, que o próprio Le Corbusier não pôde aceitá-la sem reservas.

A concentração é ainda o melhor método ao nosso alcance, pois é em si mesmo, produto do clima político, legislativo, social, económico e religioso vigente.

A solução mista, tem sido tentada pelos urbanistas portugueses. Porém, a *dispersão* aplicada, em nada se aparentando com a *desurbanização,* e a *concentração* nada tendo comum com aquela que a *Carta de Atenas* pontifica, tem levado a desordem urbana ao mais alto e pernicioso grau.

Uma e outra, ou qualquer solução mista, reclama, para que se torne incisiva e como tal eficiente na prática, a perfeita materialização dos princípios intrìnsecamente ligados a elas.

De qualquer modo, a criança, é ainda, uma das pedras humanas movimentando a vida. Ela está em todas as fases desse único e complexo jogo.

Setenta por cento dos casais, têm filhos — dizem os números. Ao arquitecto, compete encarar as estatísticas não como frias percentagens desenhando um gráfico, mas como relações vivas entre a Natureza e o Homem.

É ainda o que de mais quente e de profundo existe no artista que deve agir, intervindo pelo urbanismo na mira do exacto e do humano.

Também na Arquitectura, a criança é elemento essencial na elaboração dos programas. Ao incluí-las no planeamento da construção, surge um sem número de determinantes e de soluções: A *escala infantil* deve ser encarada, assim como os seus anseios, os seus dramas, as relações entre *elas* e os adultos, entre *elas* e os educadores, entre *elas* e a sociedade, entre *elas* e a vida.

A actividade doméstica das mães, deve ser facilitada de modo a dispensar aos filhos o melhor da sua atenção. Só as habitações, eficazmente apetrechadas (cozinhas eléctricas, mobiliário adequado, boa localização e distribuição das zonas de serviço, etc.), podem aí conduzir.

As crianças amando o sol, as flores, a água e o Céu, tem uma natural tendência para a vida ao ar livre, e para a liberdade de horizonte, dentro de casa.

Os envidraçados deverão descer até à altura dos seus olhos, o sol deve acarinhar-lhes a pele, a verdura deve caber integralmente nos limites do seu ângulo de visão e o Céu transportar-lhes os ruídos suaves e misteriosos tão gratos aos seus ouvidos sempre atentos à música e aos sons, ou o silêncio de um profundo repouso.

As casas actuais, com peitoris à altura de noventa centímetros, aprisionam a criança. Os terraços devem ser aproveitados para elas. Grandes varandas, sàbiamente orientadas, ser-lhes-ão destinadas para horas de ócio.

O arquitecto deve, antes de projectar, considerar o casal que tem filhos, as suas idades, as suas ambições. Ele deve usar a *escala infantil* para deste modo distribuir os acidentes, os espaços e o pormenor (puxador, cabides, interruptores, tomadas perigosas, objectos contundentes, arestas de móveis, materiais que ferem, o perigo das quedas, guardas contra as quedas, balaustres, farmácias da casa, portas com amortecedores, pavimentos silenciosos, colocação dos objectos decorativos, qualidade artística desses objectos, decoração pictural, etc., etc.).

O perigo mortal das ruas terá que ser combatido. A estridência dos claxons, dos motores e da febre dinâmica dos aglomerados deve ser iliminada.

A criança deve viver em plenas condições de higiene e de beleza, surpreendendo pela Arquitectura as mais altas lições de poder realizador, de ordem, de comunhão de esforços, de graças, de gosto, de solidariedade humana, de colaboração, de supremacia do homem na Natureza, de tenacidade e de confiança no futuro.

No lar e nas escolas, nas creches e nas piscinas, nos jardins e nas bibliotecas infantis, nos ginásios e nos sanatórios, nos asilos e refeitórios, em tudo que contém espaço e por consequência pertence ao domínio da Arquitectura, quer se destine directamente à criança, quer a atinja indirectamente, o arquitecto deve agir sem ignorar que a criança existe (até como futuro arquitecto) dando-lhe o que de mais quente arde no seu âmago de artista, em lugar tão fundo, que por vezes está suavemente ligado à sua condição de Homem.

CONCLUSÕES

1. *A criança dos nossos dias, sofre os reflexos da civilização maquinista. Ela deve colaborar com a máquina, receber os benefícios das* novas técnicas dos novos métodos industrializados, e dos produtos de alta selecção.

2. *Logo, a urbanização deve considerá-la e a arquitectura servi-la devotadamente, contribuindo deste modo para a valorização da matéria humana, e para o aperfeiçoamento das relações entre* ela *e os adultos, entre* ela *e os educadores, entre* ela *e a sociedade, entre* ela *e a vida.*

3. *No caso concreto do urbanismo, temos:*

   a) A solução concentrada, *diminuindo a mortalidade e precipitando a cultura (provado pelas estatísticas) conduz à construção de grandes blocos nas cidades.*

   Todavia, esses blocos devem ser dotados das instalações necessárias à criança — ginásios, jardins infantis, piscinas, escolas, bazares, postos médicos, etc. — aproveitando o próprio corpo do bloco ou o terreno livre da base, recuperando nos terraços o espaço livre do solo, criando grandes varandas bem orientadas e isentas de perigos para as suas horas de ócio sob a vigilância materna.

   b) A solução dispersa, *quando praticável ou exigida por factores de várias ordens, implica a distribuição racional dos espaços livres e ocupados, a classificação dos movimentos de trânsito e a sua separação, a organização funcional das próprias habitações e a previsão* de todos os edifícios públicos complementares *(escolas, creches, lactários, ginásios, piscinas, postos médicos, jardins infantis, bibliotecas infantis e todos os outros);*

   c) *Qualquer destas soluções deve corresponder às prerogativas expressas pelo Dr. Pierre Winter entre as quais se contam: — lugares para a criança, preparados no lar ou na proximidade do lar. Instalações de* Inverno e *de* Verão. *Contacto directo com os* elementos naturais. Recreios e jogos educativos. Controle médico.

4. *A criança deve ser incluída na elaboração dos programas de Arquitectura, em qualquer caso:*

a) *Na* habitação, *a actividade doméstica das mães deve facilitar-se. As habitações terão portanto que ser dotadas de todos os aperfeiçoamentos técnicos, como cozinhas eléctricas, mobiliário adequado e demais apetrechamento. A boa localização dos móveis e a melhor distribuição das zonas não podem ser esquecidas. Os envidraçados deverão descer à altura dos olhos das crianças, dando-lhes a liberdade dentro de casa, e tudo deve aliar-se para satisfação do seu desinteressado amor pelo sol, pelas flores, pela água, pelo céu, pelos suaves ruídos e pela música do ar livre.*

O arquitecto deve considerar o casal com filhos, a idade destes e as suas ambições; usar no edifício a escala infantil *para assim localizar os acidentes da construção, sejam eles o puxador e os cabides, os interruptores e as tomadas perigosas, os objectos que ferem e as portas com molas, os balaustres e as farmácias da casa, os objectos escaldantes e os curto-circuitos.*

b) Os edifícios que são destinados à criança para sua educação, horas de ócio, cultura física infantil e assistência médica, *serão dotados de* todos *os aperfeiçoamentos técnicos, apetrechados eficazmente e usando neles a* escala infantil, *prevendo instalações para* Inverno *e para* Verão; *ar, luz, espaços verdes, contacto directo com a Natureza, higrometria, isolamento aos ruídos, instalações ao ar livre, etc.*

c) Nos edifícios que se não destinam à criança, *mas tem a força de emocioná-las, atender à qualidade destes edifícios, à beleza e à actualidade dos mesmos, de modo a criar um espírito infantil progressivo e empreendedor, capaz de florescer a cultura e elevar o nível social do País.*

A criança deve viver em perfeitas condições de higiene e de beleza, surpreendendo pela Arquitectura, entre outras, as mais belas lições de poder realizador, de ordem, de comunhão dos esforços, de solidariedade humana, de colaboração, de tenacidade e de confiança no futuro.

5. *O arquitecto não deve ignorar que a criança existe, como pedra humana, e deve portanto agir, dando-lhe o que de mais quente, profundo e elevado arde no seu temperamento de artista.*

Logo, torna-se inadiável a aplicação dos princípios que regem a Arquitectuta moderna, pois só esta encarou de frente o caso da criança, e só esta se encontrou eficazmente apetrechada para corresponder aos seus complexos de existência, *o que equivale a dizer que* os métodos e as técnicas das civilizações anteriores não podem corresponder às necessidades da criança na civilização actual.

6. *Urge rever a legislação que rege no nosso País, a construção e a elaboração dos programas dos edifícios destinados à educação, assistência médica e recreio das crianças (escolas, creches, sanatórios, postos médicos, jardins infantis, etc.).*

EXPOSIÇÃO DOS ARQUITECTOS DO PORTO AO PRESIDENTE DA CAMARA MUNICIPAL ÀCERCA DA IMPOSIÇÃO DUM ESTILO ÀS NOVAS EDIFICAÇÕES

Numa das últimas sessões semanais da Câmara Municipal do Porto, o presidente deste organismo, Sr. Dr. Luís de Pina, anunciou à vereação ser necessário impor um estilo nacional e mesmo portuense às novas edificações, para impedir as nefastas actividades dos incompetentes e a indesejável influência da arquitectura estrangeira nas construções da cidade, e apresentou a ideia dum concurso generalizado, onde os arquitectos do País confirmassem pùblicamente a sua competência profissional. Nomeou para isso uma comissão constituida pelos vereadores: coronel Goulão e drs. Sousa Machado e Carlos Costa.

Esta medida causou entre os arquitectos portuenses, como é natural, a maior estranheza, tendo sido entregue ao presidente da C. M. P. a exposição que se publica e que mereceu o apoio de cerca de cinquenta arquitectos.

Ex.mo Senhor

Presidente da Câmara Municipal do Porto

Os arquitectos abaixo assinados tomaram conhecimento, através da Imprensa, de um facto que não pode deixar de causar-lhes uma viva inquietação.

Ajuizando pela leitura dos jornais da manhã do dia 23 do corrente, vai ser organizada, por desejo de V. Ex.ª, na qualidade de Presidente do Município, uma Comissão encarregada de procurar definir uma arquitectura nacional e portuense, enraizada pela tradição, cujas características devem ser impostas em futuras realizações.

Na análise das intenções assim manifestadas via-se, por um lado, o anseio de concretizar uma arquitectura representativa da Cidade e, simultâneamente, a ambição de medir pelo estudo das materializações da passado as pulsações geradoras da sua continuidade no presente. Por outro lado, definia-se o propósito de cortar cerce as expressões arquitectónicas influenciadas por princípios e métodos não-nacionais ou formuladas por curiosos e incompetentes.

Ora, não teriam os arquitectos de que se preocupar, no respeitante à primeira parte da questão, se estivessem bem certos da oportunidade da nomeação da Comissão em referência, pois, essa mesma questão de medir a capacidade geradora das determinantes e características do passado logo se debate no início da sua formação profissional. De resto, nem V. Ex.ª, nem a Comissão em causa, ignoram, certamente, o resultado dos estudos da Classe sobre a matéria, cujas conclusões, aprovadas por algumas centenas — a quase totalidade — de representantes seus no Congresso Nacional de Arquitectura, *patrocinado pelo Governo*, assim se caracterizaram:

« — Que se considere que, nem os arquitectos prestam bom serviço à Nação quando, ao construirem edifícios novos, com processos e materiais novos, dão às suas concepções uma expressão plástica que não traduz os ideais artísticos e as possibilidades técnicas dos nossos dias, nem a Nação aproveita inteiramente a colaboração que os arquitectos podem dar ao progresso do País se lhes for cerceada a capacidade criadora.»

« — Que o portuguesismo da obra de arquitectura não continue a impor-se através da imitação de elementos do passado, pois a época que atravessamos deve ficar caracterizada em relação às outras com a diferenciação que entre elas existe. Torna-se, pois, necessário corrigir os conceitos de tradição e regionalismo, fomentando a aplicação de novas técnicas e acarinhando novos ideais estéticos para que a obra contemporânea possa ser coerente e atingir, aquele grau de perfeição e beleza que alcançaram as dos mais puros estilos do passado.»

« — Que os arquitectos portugueses repudiem toda e qualquer insinuação de que a sua obra, quando se exprima de maneira diferente da considerada como *portuguesa*, representa alheamento da sua personalidade profissional, e, o que é peor ainda, da sua nacionalidade.»

Isto pouparia trabalho e perda de tempo. Isto dispensaria mesmo qualquer debate sobre o assunto, ou análise fundamentada nos inúmeros exemplos das mais variadas épocas, estilos e técnicas, planeados com escrupuloso sentido das realidades do momento e que caracterizam indubitàvelmente a fisionomia da Cidade.

Qual dos exemplos se invocaria como paradigma dum novo estilo? Em qual deles mergulharia raizes o conceito de arquitectura «portuense»? Qual deles representaria concreta e objectivamente o Porto, a nossa Cidade, uma só Cidade?

Não. Não se filiaria aqui verdadeiramente a dúvida dos arquitectos, se viesse uma Comissão agitar a questão, mais uma vez, nos seus múltiplos aspectos.

Assim, receberia V. Ex.ª em mãos, estão eles certos, resultados semelhantes — para não dizer iguais — àqueles a que chegou, em Congresso, uma consciência de Classe.

O que poderia alvoroçar os arquitectos abaixo assi-

nados, seria ignorarem as directrizes a que teria de obedecer a Comissão, e as bases sobre as quais assentaria os seus estudos. E não poderiam também acalmar a sua inquietação ao considerar o assunto no plano mais vasto dos seus reflexos e inevitáveis consequências. Em matéria que se presta a tantas divagações, quem lhes garantiria que não viessem a estabelecer-se normas incompatíveis com a pureza da concepção artística, e não seria a atitude tomada por V. Ex.ª generalizada a todas as cidades do País, criando-se princípios, conceitos, formas e técnicas restritas a pequenos círculos lançados a compasso, ora em Coimbra, ora em Viseu, ora em Tavira?

Isto significaria aquela limitação da capacidade criadora dos arquitectos, *de que nem a Nação aproveitaria inteiramente*, (*) e outrossim a negação da própria arquitectura e sua integração no movimento natural do progresso.

Não poderia tal medida cistalizadora, por muito bem intencionada que fosse, deixar de preocupar a Classe dos arquitectos e todas as outras actividades afins, mormente estudantes de arquitectura, seus Professores, Engenheiros e, acima de tudo, a colectividade para quem a actividade arquitectónica se dirige.

¿Iria V. Ex.ª criar uma situação de ingerência nas atribuições dos Arquitectos, e usar do direito de pôr em dúvida os resultados por eles colhidos ao longo de fatigantes e honestas sessões de estudo, em Congresso, — resultados esses que fluiram directamente da formação e mentalidade profissional?

Isso os levaria a definir uma atitude de desacordo, a que se misturasse, além da inquietação, a mágua de ver ofendida na sua dignidade uma Classe que afirmou já, de modo insofismável, o valor da sua consciência profissional.

Quanto à segunda parte do mesmo resumo noticioso dos jornais da manhã, só teriam os arquitectos que se rejubilar se V. Ex.ª providenciasse no sentido de não serem autorizadas mais construções de carácter arquitectónico planeadas por curiosos e por incompetentes. Crêem os arquitectos que tão esclarecida posição daria, finalmente, a César o que é de César. Com a ampliação do campo da sua actividade sairiam eles melhor dotados profissionalmente, pela multiplicação de oportunidades de experiências e estudo. Sem dúvida, disto beneficiaria o País no seu índice cultural, artístico e social, cujo movimento crescente muito interessaria ao criterioso e inflexível julgamento do porvir. E aproveitar-se-ía a ocasião para manifestar-se o desejo de fazer subir a um expoente justo, uma percentagem de trabalhos emanados dos gabinetes dos arquitectos, percentagem essa que anda presentemente entre 15% e os 20% da totalidade dos projectos de arquitectura aprovados pela Ex.ma Câmara Municipal do Porto. Porém, o pensamento de V. Ex.ª tal como transparecia das primeiras notícias conhecidas, vinha trazer-lhes a grave suspeita de que as coisas poderiam correr de uma maneira diferente daquela que é seu dever profissional procurar defender.

Ora, um jornal da tarde, do referido dia 23, veio trazer a público um outro aspecto da proposta apresentada por V. Ex.ª em sessão da Ex.ma Câmara, no dia anterior, e assim se ficou sabendo ter sido defendida a ideia dum concurso generalizado, onde os arquitectos do País confirmassem publicamente a sua competência profissional. Não poderiam os arquitectos deixar de apreciar a ideia de tal concurso, tanto mais que que vêm constatando, com profunda mágua que se insiste na adopção de *concursos limitados* quando se trata de trabalhos de interesse público. De resto, este sistema não deixa aproveitar o benefício que se tiraria do confronto e da análise de muitas e diferentes soluções.

Tal limitação, além de eliminar a possibilidade de serem debatidos no plano público os assuntos que interessam à Cidade, não poucas vezes tem contribuído para o desprestígio dos Arquitectos do Norte.

Mas, se o concurso a que se referiu V. Ex.ª, (faz-se fé — acentua-se — no relato do vespertino) tem outro propósito que não seja o confronto de soluções julgadas em pé de igualdade, de modo a respeitar todas as tendências arquitectónicas e delas aproveitar a mais favorável (embora não seja a que venha a corresponder ao mal definido «estilo portuense») julgam eles ficarem comprometidas as conclusões a que o mesmo poderá conduzir, e até desvirtuado o seu mais louvável objectivo. De resto, a finalidade do concurso contraria de maneira flagrante os conceitos formulados sobre a « independência dos técnicos» e o respeito pela « inovação arquitectónica» simultaneamente expressos por V. Ex.ª.

Daqui se infere que as últimas notícias não foram absolutamente tranquilizadoras das primeiras. Logo, dada a complexidade da matéria, os antecedentes expostos e os consequentes prováveis, pode V. Ex.ª avaliar da inquietação entre os arquitectos e, mais ainda, do receio que qualquer atitude sancionada por V. Ex.ª venha directamente afectá-los naquilo que eles têm por mais sagrado e digno no exercício da sua profissão: *a independência da concepção artística*. E outrossim lhes ocorre, que ao referir-se V. Ex.ª a influências não-nacionais se venha a estabelecer perniciosa confusão sobre a atitude dos profissionais de arquitectura, que *repudiam a insinuação de que a sua obra — quando se exprima de maneira diferente da considerada como «portuguesa», representa alheamento da sua personalidade profissional, e o que é pior ainda, da sua nacionalidade.* (*)

Ex.mo Senhor Presidente: os arquitectos abaixo assinados conscientes da missão que lhes cabe como verdadeiros portugueses, dedicados ao engrandecimento da cidade do Porto, tomam a liberdade de levar ao conhecimento de V. Ex.ª com todo o respeito, a sua absoluta discordância com a doutrina da proposta que vem de ser apreciada, ressalvando qualquer lapso da presente exposição com origem nas fontes de informação.

Porto, Outubro de 1949.

aa) *Cassiano Barbosa, António A. Leone, Fernando Tudela, Cruz Lima, Mário Bonito, Mário Barbosa, António Neves, Delfim Amorim, Marques Araújo, Fernando Campos, António Matos Veloso, Agostinho de Almeida, Eugénio Alves de Sousa, João Andressen, Sequeira Braga, Limpo de Faria, Moreira Júnior, Eduardo Matos, Carlos Loureiro, Oliveira Martins, M. Marques Aguiar, Manuel Rodrigues, Dias da Costa, Viana de Lima, Arménio Losa, Fernando Moura, Alfredo A. de Magalhães, Adalberto Gonçalves Dias, Benjamim do Carmo, António Nascimento, Júlio Afonso, Fernando Barbosa, Jerónimo Reis, F. Pitrez, Fernando Ferreira, Lobão Vital, Germano de Castro, Manuel Júlio, Aucíndio dos Santos, Santos Malta, Agostinho Ricca, Manuel Paulo, Fernando Eurico, Gil da Costa, Celestino de Castro.*

(*) Conclusões do I Congresso Nacional de Arquitectura.

(*) Conclusões do I Congresso Nacional de Arquitectura.

Um arquitecto de luz e celuloide

CERTOS artigos de carácter doutrinário sobre Arquitectura, embora subordinados a títulos como «Os grandes temas do nosso tempo» parece destinarem-se mais à defesa e ao prestígio pessoal dos seus autores, do que ao engrandecimento, estudo e dignificação da causa da Arquitectura. Ora os estetas e os arquitectos que agem tão superficial e egoístamente, quase sempre se deixam enlouquecer pelos fantasmas que pululam na sua imaginação e cègamente esgrimem contra a sã arquitectura dos nossos dias. Procurando criticar com argumentos rebuscadíssimos e levianos o que entendem por movimento renovador da Arquitectura, chegam a comparar a sua materialização plástica com armários ficheiros, refrigeradores, aparelhos de rádio, fachadas semelhantes a concertinas, gavetos que lembram pilhas de pratos de sopa... e outros lugares comuns, que revelam a impotência de abranger o significado histórico das novas formas correspondentes a novos temas e a novas técnicas. Os menos avisados leitores da sua prosa confusa, ficarão talvez convencidos de que a Arquitectura Moderna é uma questão da linha de fachada, ou de «moda», e que os arquitectos modernos são personagens frágeis e irresponsáveis, à semelhança daquele arquitecto e daqueles cenários que um filme chamado *Vontade Indómita* nos fez conhecer.

Socorrendo-nos dessa película mais apologética da democracia americana do que da Arquitectura Moderna, mais defensora do individualismo na criação do que da liberdade de concepção artística, vamos tecer algumas considerações à volta da actuação profissional do arquitecto, que visam os tais leitores «menos avisados».

Howard Roark — assim se chamava o personagem central de *Vontade Indómita* — pouco nos interessou como sentimental amoroso movendo-se numa intriga passional subordinada às convenções e aos códigos em que a indústria fílmica americana se deixou afogar. Os problemas profissionais em que Roark se debatia, as suas lutas contra o espírito de rotina, também não nos seduziram extraordinàriamente, tanto mais que os achamos suficientemente apontados e até explicados com a maior honestidade num outro arquitecto, Cameron, que nos penalizou não ver excluído de pantalha por outras razões mais dignas do que um despeito afogado em álcool com os inevitáveis ataques de epilepsia desprestigiantes.

Porém a atitude de Roark e a sua formação profissional, que deveriam reflectir as determinantes científicas e artísticas da nossa época e outrossim o que de

humano está contido nela, não poderam deixar de ferir gravemente a nossa sensibilidade de arquitecto. Porque era patente nele uma total ausência do que lògicamente devia emanar de um somatório de conhecimentos científicos e técnicos e também do que já se convencionou entender por «amor ao seu semelhante». A este arquitecto de *luz e celuloide*, que exibia no alto de um infindável arranha-céus o seu desmedido despreso pelas conveniências e pelos problemas da colectividade, em atitude de super-homem, pouco interessava um bairro destinado a albergar milhares de pessoas vivendo em miseráveis instalações de lata. A este arquitecto importava sobretudo o orgulho de sair vitorioso de uma posição individualista, que não defendia ou demonstrava, mas *impunha*, ao abrigo de argumentos se não totalmente errados, pelo menos discutíveis. «A civilização tem evoluído pela interferência dos rasgos individuais, normalmente incompreendidos na sua época» — dizia ele, e citava como exemplo alguns físicos e matemáticos e alguns artistas, levando o fundamento da sua argumentação às recuadas eras em que o homem se queimara quando descobrira a primeira chama de fogo. Ora na verdade qualquer dos exemplos que ele poderia citar, foi directamente produto do clima social e científico da época, e hoje ninguém duvida de que fossem o símbolo ou a expressão da própria consciência colectiva e reunissem neles as aspirações dos demais homens.

Mas isto não considerou o arquitecto de *luz e celuloide*. Nem pensou que Rembrandt ao escandalizar com «A ronda da noite» os seus contemporâneos, ou Pasteur atentando laboriosamente e às escondidas no mundo microbiano, ou Beethoven ensaiando novas possibilidades da técnica musical, tivessem quebrado a rotina e a convenção, sem chegarem, contudo, ao ponto de fazer — como ele fez — explodir uma bomba num bairro que era um dos empreendimentos mais humanos da arquitectura ligados às necessidades da sua colectividade.

Decididamente, este Roark não aderira à arquitectura nem ao drama do seu semelhante. E o arquitecto George Nelson muito bem observa que o romance de onde foi extraida a película citada era a maior e mais estúpida mascarada da arquitectura até hoje vista.

É certo que o temperamento inquieto de Roark, o seu desejo de renovação plástica, e até muitos dos seus projectos (cuja qualidade à primeira vista poderia iludir e satisfazer) tinham algo de paralelo com Frank Loyd Wright. George Nelson afirma mesmo «que qualquer semelhança entre os dois é puramente intencional», e que segundo consta o próprio Wright não colaborou na encenação do filme por ter fixado os seus honorários em 5.000 contos.

Porém Loyd Wright é iniludivelmente um arquitecto. Apóstolo de doutrinas que poderemos aceitar ou não, representante de uma corrente que já se convencionou chamar de «organicista», e que é mais uma contribuição à arquitectura e ao

urbanismo, ele permanece arquitecto de raiz quaisquer que sejam as razões de não aderência às suas teorias. As suas concepções são bem o produto de forças em equilíbrio, de jogo de volumes, e de materialização de um mundo poético e psicológico.

A posição arbitrária de um arquitecto como Roark em face das realidades da vida, vai, por outro lado, colocá-lo na dolorosa subserviência destes três *mitos*, judiciosamente expressos pelo crítico brasileiro Mário Barata:

«O individualismo levado ao excesso, conduz o artista a posições falsas. Ele cria ajudado por uma élite para quem a deformação da verdade é coisa necessária, estes três mitos:

a) *O mito do eu.* O artista é o centro do mundo e não deve nada aos outros homens;

b) *O mito «do faço o que quero».* O artista é anárquico e original à saciedade;

c) *O mito da arte pura.* O artista nada tem que ver com a sociedade.»

Isto conduziu muitos artistas do nosso século a por falsamente o problema da liberdade artística, como se a disciplina das origens, da matéria e da missão da arte, não tivessem nunca existido.

Léon Tolstoi, exprimiu um dia este claro pensamento: «A condição de toda a vocação verdadeira não é o amor da arte, mas o amor da Humanidade; e só quem está penetrado desse amor dos homens, pode esperar a criação, em arte, de obra de valor». Realmente em plena actividade de uma civilização jamais sonhada e sem precedentes nas Histórias dos Povos, o arquitecto tem, como artista, uma missão de criador perfeitamente nítida na sua finalidade e nos métodos de materialização. Ele é o homem pronto a compreender e a colaborar com a máquina (agente popular da sua era), o homem capaz de por a sua linguagem de artista ao serviço dos complexos problemas gerados pela revolução industrial.

A actividade do arquitecto, no campo experimental das suas tarefas, houve, por força das circunstâncias, que tornar-se múltiplice pois não o reclamam apenas os problemas estéticos da arte, mas também e com profundidade, os que estão contidos nas restantes ciências humanas e nas técnicas.

Embora permaneça artista, ele não é, como erradamente se divulgou, o lírico visionário capaz de conceder por obra e graça, ou por interferência de uma intuição anónima, maiores ou menores conjuntos de edifícios, abrigos estranhos e originais, cenários de gosto discutível e sem conteúdo humano, paisagens que não existem.

O seu lirismo, a sua força criadora, a originalidade das formas, a plástica, o movimento, o ritmo, o carácter, a função e a lógica jogados nas suas concepções, devem ser arrancados da realidade do mundo que habita, do conhecimento con-

creto e profundo do novo homem que ele próprio é em função dos caracteres específicos de uma civilização poderosa caracterizada e impulsionada pela máquina.

Se ele permanece artista, só o é na medida em que o *humano* entra na exterioração da sua capacidade criadora, na medida em que no seu âmago estão de acordo e em perfeita relação os dramas colectivos e os individuais.

Antes de mais ele é o homem comum e ignorado de uma civilização mecanizada, depois o observador atento dos complexos de existência e, finalmente, o artista capaz de servir a sua época material e emotivamente. Eis porque ao longo da sua actividade, os problemas que enfrenta lhe reclamam os conhecimentos adquiridos nos múltiplos campos de acção.

Voltando a Howard Roark, fazemos votos para que nenhum profissional consciente procure decalcar-lhe os passos e enraizar a sua capacidade criadora nos «cenários» que durante a película nos encheram os olhos.

E sobre os hipotéticos edifícios em forma de armários-ficheiros, refrigeradores, pilhas de pratos... etc., preferimos aguardar que a arquitectura moderna actue em larga escala e sobre ela se pronunciem desinteressadamente as populações beneficiadas e os homens de boa vontade...

MÁRIO BONITO

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA

ODAM

A

OS NOSSOS EDIFÍCIOS SÃO DIFERENTES DOS DO PASSADO PORQUE VIVEMOS NUM MUNDO DIFERENTE

DUM TEXTO ED. POR

MUSEUM OF MODERN ART – New York

O atraso em que se mantém a Arquitectura Nacional pode computar-se em mais de cem anos. Clama-se em vão por Arquitectura actual, digna e verdadeira. As vozes emudecem porque os profanos as não ouvem, os estetas as desprezam e os arquitectos se confessam impotentes para caminharem a passo certo.

E todavia o fenómeno arquitectónico não diz exclusivamente respeito aos profanos, aos estetas e aos arquitectos que dele cuidam. O fenómeno arquitectónico é também história, sociologia, técnica, arte, é fenómeno animado do movimento que gera as Civilizações. Arquitectura estacionária perante ideias evoluidas, vive para e da penúria do espírito e da matéria. Pelo apego a técnicas e a formas das épocas pretéritas, que espécie de riqueza se acumula? E onde?... No Passado?... No Presente?... No Futuro?...

O Passado não recebe: — dá. O Presente recebe e transforma. O Futuro transformará o legado do Presente. É a cadeia.

Mire-se pela janela gótica: toda a civilização medieval ali se recorta clara e orgulhosamente. Mire-se amanhã pela janela de hoje: a nossa civilização deverá patentear-se através dela, caso contrário só o vazio doloroso e fúnebre alastrará das sombras, dos medos e dos esforços inúteis. E nossos netos dirão:

« Bem pouco dignos das máquinas e das conquistas no campo científico e intelectual eram os nossos pobres, destituidos e falhados avós! Mantendo a arquitectura gótica, deslocando-a dos usos e dos costumes medievais, corromperam-na e corromperam-se. Pobres cavaleiros sem elmo nem armadura, nossos falsos-góticos avós!... »

Mais de cem anos de atraso!

A maioria dos profanos insiste em que a actualização da Arquitectura é questão de moda. *Certos estetas alcunham-na de* anti-tradicionalista. *Os arquitectos sem a consciência de classe que os faça caminhar a passo seguro e certo, assistem quase impotentes.*

Cem anos... duzentos anos... a progressão crescente enquanto se persistir na hostilidade à Arquitectura Moderna, *que nem é* moda, *nem* anti-tradicionalismo, *nem* expressão puramente artística, desordenada e individual, *mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica em que se enquadram os homens de hoje, mesmo que o não queiram.*

Recuperar! Recuperar mais de cem anos e obstar à progressão crescente do atraso — eis o grito de alarme. A solução esboça-se. Depende dos profanos e dos estetas: uns porque ajudem integrando-se nos problemas de hoje, nos problemas comuns a todos os homens, outros, porque intervenham pelo conhecimento consciencioso das transformações sociais e estéticas operadas na História ao longo das épocas. Depende também dos arquitectos, na medida em que conscientes da missão artística, social, histórica e humana que lhes cabe, queiram legar obras que não desiludam...

—

Esta Exposição, organizada por um grupo actuante de Arquitectos — O. D. A. M. (Organização em Defesa de uma Arquitectura Moderna) ainda em formação — é um dos meios ao seu alcance, não só para esclarecer e actualizar os espíritos, mas também para afirmar que existe entre nós uma Arquitectura Moderna, *com tal sentido de triunfo que coisa alguma poderá destruí-la ou desvirtuá-la.*

À O. D. A. M. nada foi pedido. A O. D. A. M. nada espera em tributo do sacrifício material que experimentou (pois sabe quão avaros são os tempos em premiar e aproveitar as tentativas, senão completas, pelo menos honestas). Basta-lhe, todavia, a consciência do dever cumprido, a alegria de verificar que alguns profanos compreenderam já o significado da actual Arquitectura — como se deduz dos projectos executados que figuram na exposição.

Quando os olhos do Futuro assomarem à janela dos nossos tempos, descobrirão, pelo menos, um ponto de luz no campo da Arquitectura portuguesa.

A. Corte-Real	*Pousada . Vila do Conde*
Adalberto Dias	*Duas habitações . Porto*
Agostinho Ricca	*Fábrica de motores eléctricos . Arroteia* *Bloco residencial . Porto*
Arménio Losa **Cassiano Barbosa**	*Uma moradia . Vila Nova de Gaia* *Moradia no Porto* *Casa de férias no Porto - Maquete* *Casa em Ofir - Maquete* *Bloco residencial no Porto* *Imóvel urbano - Maquete*
Carlos Loureiro	*Luz e sombra* *A minha casa* *Pormenor*
Cassiano Barbosa	*Moradia no Porto*
E. Alves de Sousa	*Estação de serviço Austin . Porto*
Fernandes Amorim **Oliveira Martins**	*Moradia . Guimarães* *Casa em A-ver-o-mar* *Piscina na Póvoa de Varzim*

	Fernando Eurico
Pavilhão de exposição	**Anselmo Gomes Teixeira**
Habitação . Porto . 1950	**Fernando Lanhas**
Casa sobre o mar . Foz do Douro	**Fernando Távora**
Bloco residencial (estudo)	**J. J. Tinoco**
Casa de férias . Valongo	**João Andressen**
Blocos de habitações . Ramalde	
Bloco residencial no Porto	**Mário Bonito**
Habitação . Cabo do Mundo	**Marques Araújo**
	Matos Veloso
Fábrica de calçado . Porto	**Eduardo Matos**
Duas habitações em Miramar	
Habitação . Porto	**Rui Pimentel**
Habitação no Porto . 1941	**Viana de Lima**
Habitação no Porto . 1951	
	Viana de Lima
Hotel no Gerez	**Agostinho Ricca**

ENCERRAMENTO DA 1.ª EXPOSIÇÃO DA O. D. A. M.

pelo Arquitecto MÁRIO BONITO

Minhas Senhoras e meus Senhores

Chegamos ao encerramento da Exposição efectivada pela Organização dos Arquitectos Modernos — O. D. A. M.

Ninguém melhor que o Professor Carlos Ramos poderia ocupar o lugar de conferente neste momento e neste lugar, não só porque o Prof. Carlos Ramos tenha posto todo o seu empenho, competência, labor e compreensão ao serviço da Arquitectura — no verdadeiro sentido da palavra — mas também porque grande percentagem dos expositores, neste certame, são seus antigos alunos.

Tal facto, que é para mim particularmente significativo, pode contribuir para elucidar os leigos e os arquitectos não modernos que, na luta que hoje se trava em prol da actualização da Arquitectura, não enfileiram apenas os chamados jovens, mas todos aqueles que, pela frescura das ideias e pelo amor da humanidade, mantêm forte vitalidade em todas as idades.

Entre nós, especula-se com o termo jovem e contra as firmes convicções dos novos, argumenta-se em nome da experiência dos velhos. Mas, afinal, de que velhos e de que novos se trata? Franck Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra, são os jovens, os novos da arquitectura e têm 78 anos, 60 anos, 73 anos, e 50 anos respectivamente.

Utopia? Deformação? Fenómeno inexplicável.

Os jornais, as revistas, os salões de conferências e os Congressos, enchem-se por vezes de arrazoados que se erguem na apologia de um tradicionalismo estático e da perpetuação dos usos, dos costumes, das técnicas e das arquitecturas do passado.

Todavia, essas revistas, esses jornais e esses conferentes, servem-se do avião, do automóvel e do microfone da rádio para propagandear tão fastidiosos como monótonos discursos.

Aqui sim; aqui há utopia, deformação, fenómeno inexplicável.

Pergunta-se então porque é que a Civilização actual não atingiu o desejável aperfeiçoamento?

Como poderá atingi-lo sem completa compreensão do que são os nossos tempos, as nossas possibilidades?

Esclarecer e divulgar, para melhor compreender, e por consequência para aperfeiçoar, eis, no que respeita à Arquitectura, os objectivos da ODAM e a linha de conduta profissional dos seus componentes.

Eis porque alguns arquitectos vieram a público, como modestos e honestos artífices dar conta do produto do seu trabalho e firmar princípios, ilustrar ideias sobre matéria de que quase todos julgam saber um pouco, mas que é, afinal, tão complexa e de tanta gravidade.

Sabem os arquitectos da ODAM como é difícil caminhar vencendo a hostilidade, a incompreensão, a falta de cultura e a ambição de quantos, leigos, ou amadores do ofício, se vêem contrariados ou desmascarados.

Mas nem tudo é hostilidade...

À Direcção do Ateneu, que tão bem soube compreender as nossas aspirações, deve-se larga contribuição nesta cruzada em proveito do progresso da Arquitectura, da dignificação do ser humano e do enriquecimento artístico do nosso País. À Direcção do Ateneu, pedimos pois que receba, de todos os arquitectos aqui presentes, ou representados, um sincero, caloroso, mas singelo *muito obrigado*.

Ao Prof. Carlos Ramos, a quem não tirarei por mais tempo o uso da palavra, só me resta, em nome dos colegas, agradecer a sua colaboração a bem do ODAM e dos mais sagrados interesses da ARQUITECTURA MODERNA.

EXPOSIÇÕES

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA MODERNA DA ODAM

A Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), que tem como objectivo divulgar os princípios em que se devem assentar uma Arquitectura moderna, organizou no Salão de Festas do Ateneu Comercial do Porto uma exposição que reune vários trabalhos, alguns já executados ou em curso de execução e outros ainda em projecto. Tão pouco afeitos andamos a certames desta natureza, que não podemos passar ao largo de tão esclarecedora, objectiva e positiva manifestação profissional, pois através dela se dá conta do importante papel que a Arquitectura desempenha, quer no campo social humano, quer no campo técnico e económico, quer ainda no campo histórico e filosófico.

Esta exposição surge a poucos dias da inauguração, no Porto, do «VI Congresso da Federacion de Urbanismo y de la Vivienda». É este um dos acontecimentos que marcarão o ano de 1951, como um ano cheio de actividades largas e fecundas, à margem das meras actividades profissionais dos Arquitectos. Em Julho, realiza-se em Londres um Congresso de Estudantes de Arquitectura. A ele deverão ir algumas dezenas de jovens estudantes portugueses, que pensam exibir ali, além de outros, alguns dos trabalhos agora expostos no Ateneu. A ir por diante tal ideia, será talvez a primeira vez que a Arquitectura Portuguesa se patenteará a olhos de estrangeiros.

Em Setembro, tem lugar em Rabat o II Congresso da União Internacional dos Arquitectos. Também aí os arquitectos portugueses estarão representados, numa contribuição, talvez modesta de meios, mas nem por isso menos significativa — apesar de ser apenas uma pequena parte numa grande exposição internacional.

É legítimo depositar boas esperanças de que, nestas exposições e congressos internacionais, com as suas teses ou intervenções e os seus trabalhos, os Arquitectos Portugueses que agora expõem no Ateneu venham a dar boa conta de si e a honrar o país a que pertencem. Bem merece esta confiança quem tão entusiástica, proficiente e desinteressadamente vem a público, como um modesto e honesto artífice, dar conta do produto do seu trabalho.

Estes são alguns dos arquitectos com quem se poderá contar para um largo e profundo trabalho de renovação da cidade e do campo portugueses, com vistas a dar ao nosso país uma fisionomia conforme aos tempos actuais.

Ao percorrermos a «Primeira Exposição da ODAM», no Ateneu, ao atentarmos na variedade dos assuntos — que vão desde a habitação individual à colectiva, passando pelas instalações industriais, pavilhões de exposição, arranjos de estabelecimentos comerciais, mobiliário, etc.; ao constatarmos a pluralidade das soluções, surge — nítida e claramente, na sua demonstração o conceito de que a Arquitectura é, de todas as artes, a de mais larga e profunda actuação social.

Mas a mais animadora conclusão que se tira do contacto com o material exposto — por ser aquilo que mais vastos e imprevistos horizontes abre às pessoas que se mantêm desinteressadas das questões da Arquitec-

tura moderna ou que lhe são hostis — é a de que todas as soluções afirmam um salutar empenho em contribuirem para a valorização do indivíduo e da sociedade portuguesa, na plena medida em que tais factores não são dissociáveis.

São verdadeiramente de aplaudir o esforço desinteressado e a probidade profissional que levaram a reunir-se cerca de 25 expositores. Só deste modo, e contribuindo com uma cota parte de trabalho e sacrifício individual, poderam estes profissionais revelar-se e darem assim a sua contribuição para revelar entre nós uma Arquitectura de hoje, em toda a extensão da sua ressonância artística, técnica e social. Tal volume de trabalho — cerca de 120 pranchetas —, atesta, além do mais, uma forte identidade de princípios. Todavia (e convém acentuar a importância deste factor), a variedade de soluções, de tratamento plástico e de organização funcional, vêm provar sobejamente que a arquitectura moderna, nesta exposição defendida, aconselhada e justificada, nem é cópia servil das expressões arquitectónicas de outros países, nem receituário insaboroso ou isento de dignidade artística e de «portuguesismo» — encarado este no melhor sentido da expressão.

De resto, não só a qualidade das obras expostas, mas também a afirmação de princípio que nelas se patenteia, vêm esclarecer os profanos de que, como se diz na introdução ao catálogo desta exposição: «entre nós, já existe uma arquitectura moderna, com tal sentido de triunfo que nada poderá destruí-la».

Tudo quanto a exposição atesta ultrapassa, na verdade, as indecisões das tentativas e das pesquisas primárias. Se todavia persistimos em chamar tentativas e pesquisas àquilo que enferma das deficiências inerentes ao meio ambiente, social e histórico da nossa civilização, não resta dúvida de que, apesar de tudo, as obras expostas fluem cheias de convicção, de segurança e de vitalidade, resultantes de uma posição consciente e determinadas pelo conhecimento exacto de que a arquitectura é também sociologia, técnica, história, filosofia, etc.

Os objectivos da exposição são por isso francamente louváveis e a linha de actuação profissional dos Arquitectos que nela se fazem representar, traduz, na essência, um programa ditado por determinantes, cujas raízes se adivinham fundas e fecundas.

Não ficou o plano da exposição sujeito a conceitos de ordem analítica. Tudo quanto dela surge reveste-se de tom afirmativo, o que lhe empresta peculiar intenção. A ODAM, que se propõe *actuar*, preferiu revelar concretamente a sua própria obra. De vez em quando, uma legenda, um desenho, chamam-nos a atenção para as origens do fenómeno arquitectónico. A síntese está contida na frase transcrita de uma publicação editada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York («What is modern Architecture?»): «*Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque nós vivemos num mundo diferente*».

Nada de especulações filosóficas. O que ali está *existe;* resiste a confrontos e comparações. Impõe-se.

Seria, pois, deslocado de nossa parte, preencher estas linhas com considerações sobre as origens da arquitectura moderna, no sentido de trazer a lume as transformações das sociedades através dos períodos históricos, o advento da era mecanicista, as descobertas nos campos técnicos, científico, artístico, etc., assim como os usos, os costumes e tanto mais. O momento é afirmativo. Afirmativo da obra realizada — porque nela se filiam os pricípios que a explicam. Afirmativo do caminho a seguir — de que é exemplo concreto. Afirmativo de consciência profissional e de um sério labor de colaboração entre os arquitectos e outros artistas ou técnicos, de um profundo entendimento entre estetas e profanos — pelo nível de qualidade que as obras patenteiam.

Não alterar nem perturbar o espírito que enforma as obras expostas neste certame, tal

como está, parece ser o maior auxílio que se poderá prestar a quem, tão devotada e desinteressadamente procura servir os cidadãos e o País. Seria também injusto fazer sobressair trabalho, num conjunto que se destina na sua totalidade, a ilustrar princípios e firmar ideias sobre matérias de que quase todos julgam saber um pouco, mas que é, afinal, tão complexa e de tanta gravidade.

Uma realização desta natureza vem na altura própria: no momento em que o amadorismo invade, cada vez mais agressiva, perigosa e dosonestamente o campo da arquitectura; no momento em que o grande público, mal esclarecido ou mesmo desconhecedor destes problemas, tende a lançar na penúria e no caos uma manifestação artística e técnica que balisa as étapas da civilização e que ficará para o futuro como uma das manifestações mais expressivas dos tempos de hoje.

Não resta dúvida de que a arquitectura moderna necessita de ser divulgada: agora no Porto, que se orgulha de possuir alguns dos melhores exemplos de arquitectura moderna portuguesa; depois em Lisboa e em outros pontos do País — até onde haja incrédulos, demolidores, pessoas mal esclarecidas.

Esta a razão por que a *montagem* da exposição foi planeada em conformidade com o desejo de a transportar fàcilmente. Pequenas pranchetas compostas segundo um módulo, não só satisfazem as exigências de uma *exposição volante*, mas dão também ao certame uma unidade que pode servir de bom exemplo para outros casos.

Resta desejar que realizações como esta se repitam amiudadamente por toda a parte, para que todos — técnicos e leigos, arquitectos feitos ou ainda em formação, engenheiros civis e construtores, possam dar efectiva contribuição para melhor servirem o progresso do País.

MÁRIO BONITO

Habitar

Por Mário Bonito (Arq.)

Numa tese levada ao Congresso Internacional de Urbanismo e Arquitectura observava-se, com notável clareza, que «se o homem, terminado o seu trabalho, houvesse a certeza de que não iria encontrar a esposa fatigada pela faina doméstica e os filhos enervados por um dia de clausura, mais prontamente dedicaria as horas livres à família do que as perderia longe do lar, com os amigos».

O modelar conceito define o escopo da arquitectura quando encara o indivíduo nas suas relações com a sociedade e não as relações dela com os estilos tradicionais. Por outro lado, traz ele para o arquitecto a imposição de rever os seus métodos de projectar e de apetrechar a habitação, de modo a colocá-la sob a égide protectora e disciplinadora do urbanismo.

Quando se proclama a necessidade de construir milhares de casas, dotar hospitais com milhares de leitos, equipar milhares de escolas, a arquitectura mostrar-se-á eficiente se subordinada às determinantes urbanísticas, porque só o planeamento geral garante o melhor funcionamento de cada unidade considerada isoladamente.

Os arquitectos do nosso tempo chegam a soluções arquitectónicas diferentes, porque o urbanismo as consente ou impõe e porque ele próprio é reflexo do clima social, científico e económico do seu século. Assim, a casa não fará a felicidade do indivíduo, se um planeamento regulador do conjunto não garantir ao morador um mínimo de conforto, pelo seu apetrechamento técnico, nem o habilitar, pela coexistência de viveiros infantis, escolas, recreios, bibliotecas e instalações comerciais, a resolver determinados problemas da sua vida familiar.

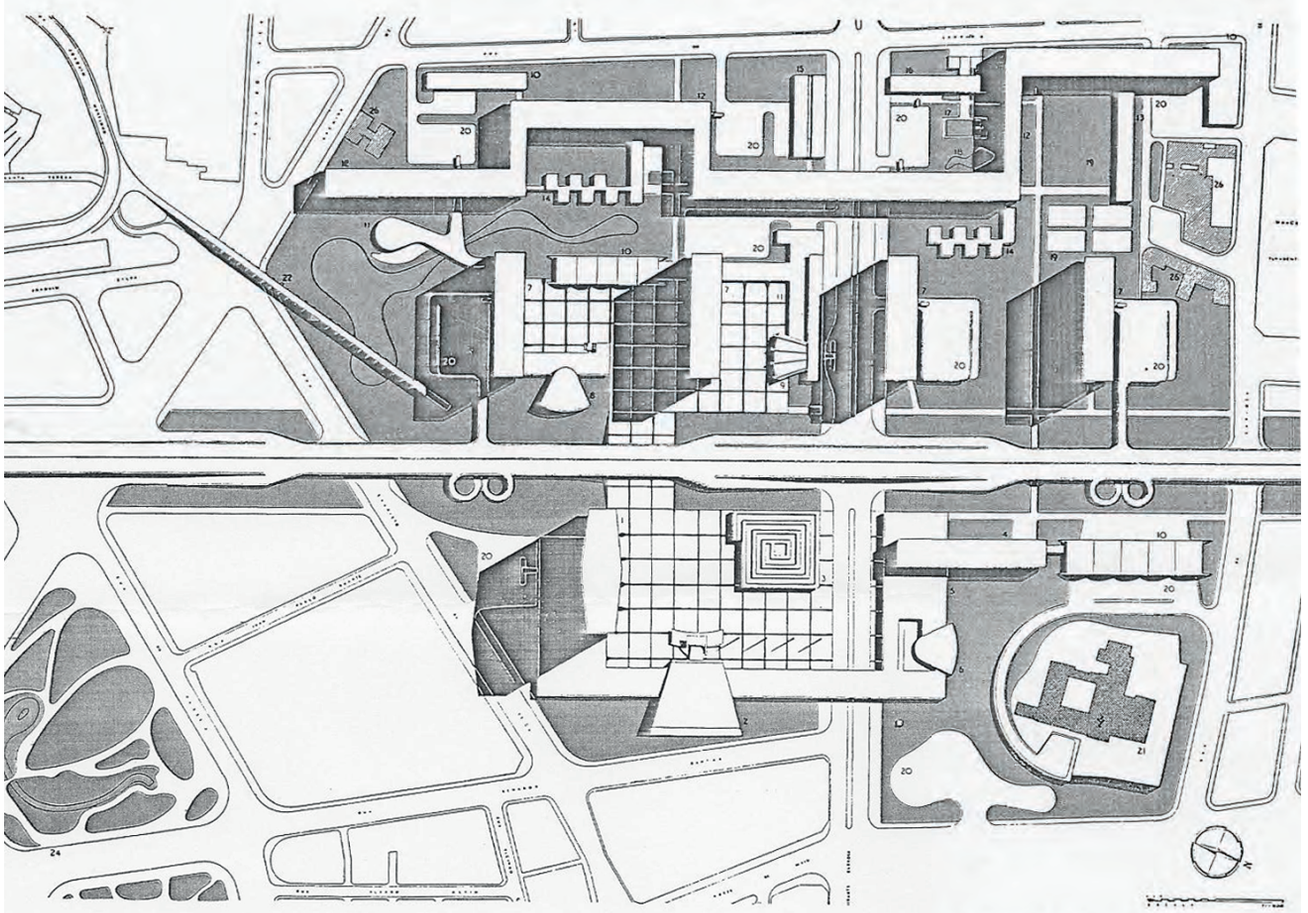
Não diríamos que o significado de *habitação* tomou em nossos dias mais vasta amplitude se não estivéssemos absolutamente convictos de que, só *agora,* a palavra traduz com propriedade uma das mais complexas atribuições da arquitectura condicionada por fenómenos psíquicos e estéticos diferentes, numa época dramàticamente transformada pelas novas técnicas e pelos novos aspectos da vida social.

É significativo o apelo à O. N. U. feito pelas organizações internacionais de arquitectos, engenheiros e urbanistas, por meio

URBANIZAÇÃO DO MONTE DE S.TO ANTÓNIO — RIO DE JANEIRO — ARQ. EDUARDO REIDY

PLANO DE CONJUNTO DO PROJECTO

CENTRO CÍVICO — 1, CÂMARA; 2, CONSELHO MUNICIPAL; 3, MUSEU; 4, BIBLIOTECA; 5, SALA DE EXPOSIÇÕES; 6, AUDITÓRIO.
CENTRO COMERCIAL — 7, ESCRITÓRIOS; 8, CINEMA; 9, TEATRO; 10, ESTABELECIMENTOS; 11, RESTAURANTES.
HABITAÇÃO E EQUIPAMENTO SOCIAL — 12, APARTAMENTOS; 13, ESCOLAS PRIMÁRIAS; 14, ESCOLA MATERNAL E JARDIM INFANTIL; 15, CENTRO MÉDICO; 16, CLUBE; 17, PISCINA; 18, PISCINA PARA CRIANÇAS; 19, CAMPOS DE JOGOS; 20, ESTACIONAMENTO.
MONUMENTOS — 21, CONVENTO DE S.TO ANTÓNIO; 22, VIADUTO; 23, IGREJA DA LAPA; 24, ARTÉRIA PÚBLICA; 25, CONVENTO DE S.TA TERESA; 26, EDIFÍCIOS EXISTENTES.

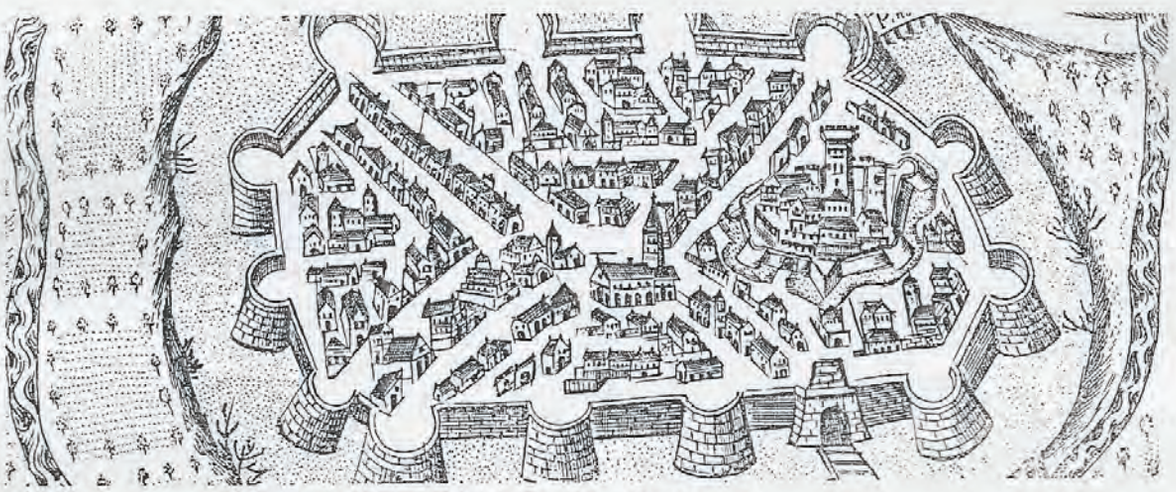


Reprod. de L'Architecture d'aujourd'hui

do Conselho Social e Económico, da Comissão Económica para a Europa, do Subcomité da Habitação e do Comité da Organização de Pesquisas para a Construção. Por ele se pede que se debatam e solucionem os problemas relacionados com a habitação.

Não menos significativo nos parece que na base do pedido se coloquem considerações desta natureza:

«A emigração em massa das populações rurais, atraídas para as cidades pelo crescimento industrial, concorre para que muitos países europeus evoluam por forma só comparável à que se esboçou até começo do século XIX. O crescente desenvolvimento industrial dos países da África do Norte, da Índia, do Paquistão, da América



AGLOMERADO MEDIEVAL

Central e do Sul, e da Europa Balcânica, determinam fenómenos idênticos, em ritmo veloz. (...)

Em Marrocos, por exemplo, a industrialização precipita normalmente gente do campo para cidades e portos. A afluência redobra quando as secas anemisam as colheitas. Camponeses e pastoriantes pretendem alcançar nas cidades compensação para a crise rural e muitos não mais regressam às aldeias. Entre os meios procurados com o fim de ordenar o problema e respectivas soluções figura a orientação dada aos planos de urbanização para que revistam função protectora e disciplinadora. (...)

Se a execução de simples casa familiar é problema complexo, a construção de dez mil torna-se questão deveras intrincada, sobretudo se envolve instalações muitas vezes de maior vulto que os próprios alojamentos, como sejam, estradas, rede de águas e saneamento, expropriações, etc. (...)

O problema é, simultâneamente, vasto e restrito: restrito, quando se trata de alojamentos modestos; vasto, quando considerado em grande escala e nas suas consequências sociais. Solucioná-lo torna-se urgente. O fenómeno alastra com rapidez. As necessidades são enormes» (V. Bodiansky — C. I. A. M.).

Por outro lado — e longe do nomadismo, do sedentarismo, do esclavagismo e do medievalismo — as sociedades actuais já não vivem preocupadas com a elevação de Templos, como a dos egípcios, de Palácios, como a dos persas, de Catedrais e Castelos, como as dos séculos XIII a XVI. Os faraós, os monarcas persas, as escolas medievais e a nobreza feudal fizeram, nos anos de 1300-350, 525-32 A. C. e depois do século XII, obras com características arquitectónicas monumentais, destinadas sobretudo a exprimir uma *ideia* representativa da tonalidade dominante, do clima político - social e religioso vigente.

Os debates em redor do aspecto filosófico ou artístico do fenómeno arquitectónico, assim como a luta pelo domínio da matéria, conferem à arquitectura do passado um sentido técnico e artístico que a não destrói. Pena é que se não aproveitem as suas lições e se insista hoje no roubo dos elementos que a sua inspirada frescura nos legou. (Giedion, a este respeito, observa que alguns arquitectos modernos têm nos dedos poder contrário ao de Midas, porque, ao decalcarem os métodos do passado, transformam o oiro em cisco...).

Mas o urbanismo moderno, olhos postos na organização social, económica e científica da época, encara a actividade do indivíduo sob quatro aspectos fundamentais:

HABITAR
TRABALHAR
CULTIVAR O CORPO E O ESPÍRITO
CIRCULAR

palavras de introdução a uma exposição de arquitectura pelo arquitecto mário bonito

3 5
33
P.1 (26)
BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL
15 JUN 1956

«...Quem é que, por definição, deve intervir nas construções? E' o arquitecto, o engenheiro e o construtor. Em primeiro lugar e acima de tudo o arquitecto, visto que uma construção urbana é fundamentalmente uma obra de arquitectura, a seguir o engenheiro, na parte referente às condições de estabilidade, e depois o construtor, quanto à execução da obra, mas sob a orientação e direcção daqueles técnicos. E no que diz respeito ao aspecto arquitectural, à estética da construção, só o arquitecto tem a formação cultural e a aptidão profissional necessárias. Isto não quer dizer que, por exemplo, um rural ou um carpinteiro que tivessem feito estudos de arquitectura não podessem ser excelentes arquitectos; mas como não fizeram esses estudos, não estão habilitados a projectar e a construir prédios. Também a concepção de um projecto de construções urbanas de real importância não pertence aos engenheiros, como aos arquitectos não pertence o estudo das fundações duma ponte, de um traçado de um caminho de ferro ou de uma estrada. O engenheiro só deve intervir nos projectos de edificações urbanas para estudar a estabilidade da obra, os materiais de construção, enfim tudo o que se prende com o aspecto material da sua execução, como o arquitecto, em qualquer dos casos apresentados, se havia de limitar a dar o parecer, quando consultado, sobre aspectos de ordem estética — para salvar um panorama, por exemplo. E' necessário velar pela estética da cidade, entregando a quem de direito — aos arquitectos — a orientação geral das construções. A maior parte dos construtores não tem cultura necessária para compreender que é aos arquitectos que compete aquela orientação; todavia, é minha convicção íntima que os construtores se dividem em 2 categorias: a maior é da gente boa e humilde que acolhe com simpatia ser orientada; a outra — minoria insignificante — é constituida por meia dúzia de indivíduos que, além de não terem cultura para compreender esta política, não desejam nem querem ser orientados».

ENGENHEIRO DUARTE PACHECO

Minhas Senhoras e Meus Senhores

Pode resultar estranho que uma exposição sobre arquitectura tenha como prólogo uma sessão de cinema. Ora, se em rigor eu não contribuí para esta circunstância, o facto é que, não só dela me torno cúmplice mas também a compreendo e defendo por necessária. Na verdade — perguntar-se-á — que existe de comum entre o cinema e a arquitectura? A esta pergunta, ociosa mas concretamente poderá responder-se que entre o cinema e a arquitectura há de comum o mesmo que entre a arquitectura e a música, o mesmo que entre esta e a pintura ou entre a pintura e a arquitectura: seja pois um conjunto de circunstâncias de ordem temática e técnica e sempre de ordem económico-social. Daqui resulta que a terminologia específica de cada uma das citadas e diferentes artes, patenteia larga soma de vocábulos comuns. O termo *construir* ou *construção* tanto se aplica à arquitectura como à pintura, à música e ao cinema o mesmo acontecendo aos termos *ritmo* e *rítmica, cor* e *colorido, plano, planificação, planeamento, perspectiva, contraste, volume,* etc., etc.

Mas realmente o que aproxima as artes ou que as identifica, não é a terminologia; é sim o Homem com todos os seus complexos de existência, sejam de ordem moral ou material, sejam do ordem natural e antropológica, sejam ainda de ordem histórica e social. Ora, o veículo que leva ao conhecimento destes tantos complexos, e por consequência os respeita como condicionantes da vida, dando-lhes saída para a solução dos problemas urgentes dos nossos dias, é o que genérica e usualmente se entende por *cultura.* Penetremos, pois, na arquitectura através da Sétima Arte, isto é, do cinema. Nada de compartimentos estanques, de alheamento pelo somatório dos fenómenos que implicam e andam implicados na nossa existência. Nada de atitudes que lesando a cultura na generalidade venham a afectá-la na especialidade. E se bem apontei o meu ponto de vista, assentemos que vou falar-vos de arquitectura e de cinema, não numa base analógica mas numa base de divulgação dos fenómenos que existindo, ora numa ora noutra, existem e tem origem nos complexos de vida do próprio homem.

E' comum referirmo-nos à arquitectura como à mais social das Artes; também considerá-la uma arte e uma ciência. Porém, nenhuma destas sínteses invalida o célebre pensamento de Vitrúvio, pensamento que conta já 2.000 anos: «A arquitectura tem de responder a três essenciais requesitos: força, utilidade e beleza.»

A *força*—sinónimo de construção de resistência, de equilíbrio — está intimamente ligada à *utilidade* e à *beleza* não apenas por uma secreta conjugação de valores e condicionantes, mas ainda por uma *linguagem* específica, técnica e humana. Em termos actuais, Auguste Perret assim definiu essa linguagem:

TÉCNICA

Permanente homenagem prestada à Natureza, alimento essencial da imaginação, autêntica fonte de inspiração, prece, de todas a mais eficaz, língua mãe de todo o criador, técnica falada poèticamente conduz-nos a:

ARQUITECTURA

A arquitectura é a arte de organizar o espaço. E' pela construção que ela se exprime. Móvel ou imóvel, tudo o que ocupa espaço pertence ao domínio da Arquitectura. A arquitectura apodera-se do espaço, limita-o, isola-o, fecha-o. Ela tem o previlégio de criar lugares mágicos, inteiramente produto do espírito. A arquitectura é, de todas as expressões da arte, a que está mais submetida às condições materiais. Permanentes, são as condições que a Natureza impõe. Temporárias, as que o homem impõe. O clima, as suas intempéries; os materiais, as suas propriedades, a estabilidade, as suas leis; a óptica, as suas deformações; o sentido eterno e universal das linhas e das formas, impõe condições que são permanentes. A função, os costumes, os regulamentos, a moda, impõe condições que são transitórias. Arquitecto é o construtor que com o permanente satisfaz o transitório. E' aquele que pelo dom dum complexo de ciência e intuição, concebe uma nave, um pórtico, um soberano abrigo, capaz de receberem na sua unidade a diversidade dos organismos necessárias à função. E' pela construção que o arquitecto satisfaz as condições permanentes e temporárias. A construção é a língua-mãe do arquitecto. O arquitecto é um poeta que se exprime pela construção. Os grandes edifícios de hoje tem um esqueleto, uma estrutura em aço ou betão. A estrutura está para o edifício como o esqueleto está para o animal. Assim como o esqueleto do animal, — ritmado, equilibrado e compensado, — contém e suporta os orgãos mais diversos nos mais diversos lugares, também a estrutura do edifício deve ser estudada, ritmada, equilibrada e, às vezes, simétrica. Ela deve poder conter os órgãos, os serviços mais diversos o mais diversamente colocados, exigidos pelos fins a que se destinam, a função. Aquele que dissimula uma parte qualquer da estrutura priva-se do único, legítimo e mais belo ornamento da arquitectura. Aquele que dissimula um pilar comete um erro; aquele que faz um falso pilar comete um crime. O edifício, é a estrutura dotada dos elementos e das formas impostas pelas condições permanentes que o ligam ao passado e lhe conferem a duração. Uma vez satisfeitas as condições temporárias e as condições permanentes, o edifício, assim submetido ao homem e à natureza, terá carácter, terá estilo, será harmonioso. Carácter, estilo, harmonia, são marcos no caminho que, pela verdade, conduz à beleza. E' pelo explendor da verdade que o edifício atinge o belo. A verdade existe em tudo aquilo que tem a honra e a missão de conter e proteger. Esta verdade é a proporção que a fará resplandecer e a proporção é o próprio *Homem.*»

Mais objectivamente algumas das afinidades entre a *resistência* e a *forma*, servos-ão desvendadas no filme «E'quilibre» que consta do programa. Nele vereis como se foi operando a evolução dos métodos construtivos e dos temas arquitectónicos, ao longo de alguns séculos. Assistireis à reconstituição do nascimento das novas técnicas, que propiciaram o alargamento dos espaços, a conquista da altura no porte dos edifícios, o adelgaçamento do elementos resistentes pela descoberta do sistema de decomposição das forças. Esta viagem que começa na Grécia e acaba nas Catedrais góticas, demonstra que nada é estático, que a evolução é sinónimo de vitalidade e que às vezes são precisos séculos de experiência e labor para atingir-se a plenitude e a perfeição.

Le Corbusier revela perfeita consciência destes factos quando afirma que «o bloco de Marselha é produto de 40 anos de pesquizas arquitectónicas».

Em nossos dias e para nós portugueses, a continuidade do esforço investigador no campo da arquitectura, não existe. A ignorância destes problemas por parte do curioso que projecta e por parte de quem, sem bagagem cultural, fomenta a construção é confrangedora.

Vem a propósito repetir-me, ressuscitando o texto que outrora escrevi para o catálogo de uma exposição: o atraso em que se mantém a Arquitectura Nacional pode computar-se em mais de cem anos. Clama-se em vão por uma arquitectura actual, digna e verdadeira. As vozes emmudecem porque os profanos as não ouvem, os estetas as desprezam e os arquitectos se confessam impotentes para caminharem a passo certo.

E todavia o fenómeno arquitectónico não diz exclusivamente respeito aos profanos, aos estetas e aos arquitectos que dele cuidam. O fenómeno arquitectónico é também história, sociologia, técnica, arte, é fenónemo animado de movimento que gera as Civilizações. Arquitectura estacionária perante ideias evoluidas, vive para e da penúria do espírito e da matéria. Pelo apego a técnicas e a formas das épocas pretéritas, que espécie de riqueza se acumula? E onde?... No Passado?... No Presente?... No Futuro?...

O Passado não recebe: — dá. O Presente recebe e transforma. O Futuro transformará o legado do Presente. E' a cadeia.

Mire-se pela janela gótica: toda a civilização medieval ali se recorta clara e orgulhosamente. Mire-se amanhã pela janela de hoje: a nossa civilização deverá patentear-se através dela, caso contrário só o vasio doloroso e fúnebre alastrará das sombras, dos medos e dos esforços inúteis. E nossos netos dirão: «Bem pouco dignos das máquinas e das conquistas no campo científico e intelectual eram os nossos pobres, destituidos e falhados avós! Mantendo a arquitectura gótica, deslocando-a dos usos e dos costumes medievais, corromperam-na e corromperam-se. Pobres cavaleiros sem elmo nem armadura, nossos falsos-gótitos avós!...»

Mais de cem anos de atraso!

A maioria dos profanos insiste em que a actualização da arquitectura é questão de moda. Certos estetas alcunham-na de anti-tradicionalista. Os arquitectos sem a protecção à classe que os faça caminhar a passo seguro e certo, assistem quáse impotentes.

Cem anos... duzentos anos... a progressão crescente enquanto se persistir na hostilidade à *Arquitectura Moderna*, que nem é *moda*, nem *anti-tradicionanalismo*, nem *expressão puramente artística, desordenada e individual*, mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica em que se enquadram os homens de hoje, mesmo que o não queiram.

Recuperar! Recuperar mais de cem anos e obstar à progressão crescente do atraso — eis o grito de alarme. A solução esboça-se. Depende dos profanos e dos estetas: uns porque ajudem integrando-se nos problemas de hoje, nos problemas comuns a todos os homens, outros porque intervenham pelo conhecimento consciencioso das transformações sociais e estéticas operadas na História ao longo das épocas. Depende também dos arquitectos, na medida em que conscientes da missão artística, social, histórica e humana que lhes cabe, queiram legar obras que não desiludam,

Hoje, por um conjunto de felizes circunstâncias, a que não é alheia a invenção do cinema, vai abrir-se uma janela sobre o *gótico*. Nossos olhos repouzarão, dentro de minutos, num mundo recuado, impossível de ser revivido. Porém, em cada pedra, em cada sulco, em cada forma, esse mundo ganhará vida, nitidez, explendor. A verdade fluirá das torres, das naves, dos arcos-botantes, das gárgulas, das galilés, dos tímpanos esculpidos, da imaginária, dos vitrais, com a proporção do homem daquela época. Animadas pela trucagem luminosa do cinema, e ordenadas, segundo os textos do evangelho, as esculturas medievais aparecerão com o calor humano de que estão imbuidas, e o conceito do *belo medieval* ser-nos-á perceptível. Sem dúvida que naquele momento histórico a arquitectura atingiu um dos pontos mais altos. A *unidade*, o *equilíbrio das formas*, a transposição dos temas em linguagem arquitectónica exprimia-se pela

harmonia dos três requisitos essenciais de Vitrúvio. Mas a civilização agitou-se dramàticamente. A' harmonia do gótico era preciso opôr uma nova harmonia. A proporção alterou-se na medida em que o homem se alterou. O pensamento humano, agitado por novas ideias, obedecendo a novos ideais, moldou uma nova concepção do *belo*. De certo modo o individualismo entrou como factor condicionante da utilidade e da beleza. Fizeram-se grandes coisas, sem dúvida, mormente na música, na pintura e na escultura. Mas tal individualização levaria à loucura ou ao suicídio. Van Gogh, Toulouse-Lautrec são como que símbolos desta agonia. Tornava-se necessário repor certos valores no seu lugar, recuperar a harmonia, retomar o contacto com a escala humana, sendo o *Homem* entendido na sua expressão colectiva. Quer isto dizer que o sentido social da arquitectura emerge com muito mais evidência nas obras hodiernas. Assim, numa tese levada ao Congresso Internacional de Urbanismo e Arquitectura observa-se, com notável clareza, que «se o homem, terminado o seu trabalho, houvesse a certeza de que não iria encontrar a esposa fatigada pela faina doméstica e os filhos enervados por um dia de clausura, mais prontamente dedicaria as horas livres à família do que as perderia longe do lar, com os amigos».

O modelar conceito define o escopo da arquitectura quando encara o indivíduo nas suas relações com a sociedade e não as relações dela com os estilos tradicionais. Por outro lado, traz ele para o arquitecto a imposição de rever os seus métodos de projectar e de apetrechar a habitação, de modo a colocá-la sob a égide protectora e disciplinadora do urbanismo.

Quando se proclama a necessidade de construir milhares de casas, dotar hospitais com milhares de leitos, equipar milhares de escolas, a arquitectura mostrar-se-à eficiente se subordinada às determinantes urbanísticas, porque só o planeamento geral garante o melhor funcionamento de cada unidade considerada isoladamente.

Os arquitectos do nosso tempo chegam a soluções arquitectónicas diferentes, porque o urbanismo as consente ou impõe e porque ele próprio é reflexo do clima social, científico e económico do seu século. Assim, a casa não fará a felicidade do indivíduo, se um planeamento regulador do conjunto não garantir ao morador um mínimo de conforto, pelo seu apetrechamento técnico, nem o habilitar, pela coexistência de viveiros infantis, escolas, recreios, bibliotecas e instalações comerciais a resolver determinados problemas da sua vida familiar.

Não diríamos que o significado de *habitação* tomou em nossos dias mais vasta amplitude se não estivessemos absolutamente convictos de que só *agora* a palavra traduz com propriedade uma das mais complexas atribuições da arquitectura condicionada por fenómenos psiquicos e esteticos diferentes, numa época dramàticamente transformada pelas novas técnicas e pelos novos aspectos da vida social.

E' significativo o apelo à O. N. U. feito pelas organizações internacionais de arquitectos, engenheiros e urbanistas, por meio do Conselho Social e Económico, da Comissão Económica para a Europa, do Subcomité da Habitação e do Comité da Organização de Pesquizas para a construção. Por ele se pede que se debatam e solucionem os problemas relacionados com a habitação.

Não menos significativo nos parece que na base do pedido se coloquem considerações desta natureza: «A emigração em massa das populações rurais, atraídas para as cidades pelo acréscimo industrial, concorre para que muitos países europeus evoluam por forma só comparável à que se esboçou até começo do século XIX. O crescente desenvolvimento industrial dos países da A'frica do Norte, da India, do Paquistão, da América Central e do Sul e da Europa Balcânica, determinam fenómenos idênticos, em ritmo veloz. (...) Em Marrocos, por exemplo, a industrialização precipita normalmente gente do campo para as cidades e portos. A afluência redobra quando as secas amenizam as colheitas. Camponeses e pastoriantes pretendem alcançar nas cidades compensação para a crise rural e muitos não mais regressam às aldeias. Entre os meios procurados com fim de ordenar o problema e respectivas soluções, figura a orientação dada aos planos de urbanização para que revistam função protectora e disciplinadora. (...)

Se a execução de simples casa familiar é problema complexo, a construção de dez mil torna-se questão deveras intrincada, sobretudo se envolve instalações

muitas vezes de maior vulto que os próprios alojamentos, como sejam, estradas, rede de águas e saneamento, expropriações, etc. (...) O problema é, simultâneamente, vasto e restrito: restrito quando se trata de alojamentos modestos; vasto, quando considerado em grande escala e nas suas consequências sociais. Solucioná-lo torna-se urgente. O fenómeno alastra com rapidez. As necessidades são enormes. (V. Bodiansky — C. I. A. M.).

Por outro lado — e longe do nomadismo, do sedentarismo, do esclavagismo e do medievalismo — as sociedades actuais já não vivem preocupadas com a elevação de Templos, como a dos egípcios, de Palácios como a dos persas, de Catedrais e Castelos, como as dos séculos XII a XVI. Os faraós, os monarcas persas, as escolas medievais e a nobreza feudal fizeram nos anos de 1300-350, 525-532 A. C. e depois do século XII. obras com características arquitectónicas monumentais, destinadas sobretudo a exprimir uma *ideia* representativa da tonalidade dominante, do clima político-social e religioso vigente.

Os debates em redor do aspecto filosófico ou artístico do fenómeno arquitectónico, assim como a luta pelo domínio da matéria, conferem à arquitectura do passado um sentido técnico e artístico que a não destrói. Pena é que se não aproveitam as suas lições e se insista hoje no roubo dos elementos que a sua inspirada frescura nos legou. (Giedion a este respeito, observa que alguns arquitectos modernos têm nos dedos poder contrário ao de Midas, porque, ao decalcarem os métodos do passado, transformam o oiro em cisco...).

Mas o urbanismo moderno, olhos postos na organização social, económica e científica da época, encara a actividade do indivíduo sob quatro aspectos fundamentais:

HABITAR
TRABALHAR
CULTIVAR O CORPO E O ESPÍRITO
CIRCULAR

O problema arquitectónico da habitação, de complexo, não pode resolver-se unilateralmente, sem perigo de levar a resoluções imperfeitas. O homem da actualidade parece querer seguir, finalmente, a directriz balbuciantemente traçada pelos seres primários que habitaram a caverna: dominar as condições naturais e tirar daí proveito máximo para conservação da espécie.

Certamente, a vida é muito mais complexa na actualidade. As condições de existência transformou-as dramàticamente o progresso. Criou-se um mundo novo.

As nossas ambições, as nossas necessidades e as nossas *casas* são diferentes das dos nossos maiores, porque nós vivemos uma vida diferente num mundo diferente.

A arquitectura tornou-se presa do factor ciência como não o era há 200 anos. O homem actual é já também produto científico como não o era então. A *casa* de hoje vê-se como órgão da função de *habitar*.

E' pelas realidades prementes da hora que passa que as sociedades actuais bitolam o seu esforço realizador, tal como os helénicos se voltaram para os templos e para os palácios, tal como os góticos se voltaram para as catedrais e para os castelos feudais.

A solução do problema habitacional depende da solução total, da harmonia funcional dum conjunto, formado pela casa individual ou célula habitacional e pelas instalações de assistência, cultura, desporto e comércio, depois de assegurada à casa os benefícios resultantes da localização e do apetrechamento técnico que a tornem higiénica e confortável. E só a partir daí, o arquitecto poderá lançar-se afoitamente em busca duma solução do problema que seja actual e de uma expressão plástica que seja digna dos tempos modernos.

Para terminar medite-se nos seguintes períodos de um artigo publicado em Progressive Architecture: escrevem-se hoje fartos dislates sobre arquitectura. Muita gente emprega o tempo a discutir estilos, sem cuidar de prever construções bem apetrechadas. Cremos que chegou o momento de refrear essas tentativas, de escrever a história antes que os herois tenham morrido. A actual pre-

versão dos verdadeiros fins da arquitectura parece baseada em vários tópicos sofísticos, fáceis de determinar. Se porventura os não destruirmos no nascedouro, é de presumir que influênciem de tal modo a arquitectura que venham a transformá-la numa verdadeira farsa histórica.

Sofisma n.º 1 — todo o trabalho projectado deve ser intencionalmente subordinado a um estilo. Eis uma escola de muitas gerações de ecletismo històricamante falsa em relação à verdadeíra arquitectura nativa.

Sofisma n.º 2 — todo o trabalho projectado sem estilo está errado e é portanto, anomalia social. Eis aqui à evidência uma doutrina autoritária.

Sofisma n.º 3 — todos os nossos problemas técnicos estão resolvidos e deveríamos atender agora, ùnicamente ao lado belo da construção. Ora na verdade, vamos muito atrazados em relação ao movimento técnico da nossa época.

Sofisma n.º 4 — a nossa arquitectura não é importante porque não é monumental. Este sofisma nasce da falta de entendimento das implicitações materiais e espirituais da nossa época.

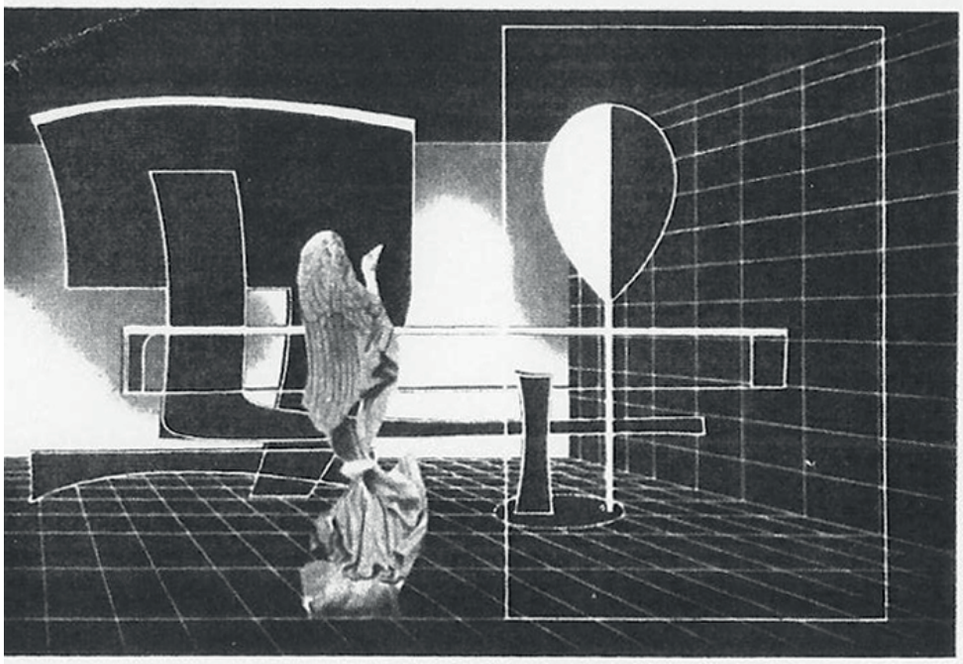
Deixemo-nos, pois de disparates e atiremo-nos à tarefa. Produzamos de cada vez mais arquitectura moderna e deixemos aos historiadores o cuidado de lhe dar o nome. A arquitectura como expressão cultural e como forma de arte deve evoluir naturalmente e não pode ser guiada, nem por éditos nem por dogmas. O desenho, desenho do nosso tempo, não traz estilo. Trás solução de problemas modernos em termos modernos.

Resta, para terminar, agradecer a atenção que me dispensaram e fazer votos para que o nível arquitectónico da construção aqui na Póvoa, suba a ponto de dignificar a terra e o país e de trazer para as suas gentes o bem estar a que tem legítimo direito.

Muito obrigado.

esta palestra foi proferida no Póvoa-Cine em 14 de Janeiro de 1956 na abertura da exposição de arquitectura

PÓVOA DE VARZIM — TIPOGRAFIA FRASCO — 1000 EX. — ABRIL-1956



Arquitectura abstracta — Marcel Nizzoni — 1946. (*Da Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Albert Sartoris, 1948)

DA ARQUITECTURA ABSTRACTA

POR ARQUITECTO MÁRIO BONITO

Quando se pede aos arquitectos que substituam o lápis pela caneta, o desenho pela prosa, estou certo de que ninguém considera ser-lhes exigida uma confissão. Ora, em verdade, é isso exactamente o que resulta de tal pedido.

Além da confissão de princípios estéticos (e são tantos!), além da confissão de princípios técnicos (e tantos, também!), terá o arquitecto que escreve de proferir uma confissão de fé, de princípios sociais, aos quais se subordina, porque deles é agente catalizador e deles faz parte como unidade integrante. Isto é, quem de perto acompanhar o arquitecto, vê-lo-á umas vezes absorto, contemplando um material, uma forma, ou desenhando o pormenor de uma porta, de uma grade, e sempre em busca de soluções para os complexos de existência material e espiritual dos homens que o rodeiam.

O material e a forma, a porta e a grade, todos os complexos de existência... eis, em suma, qual a essência da arquitectura dos nossos dias. Pedir ao arquitecto que fale da profissão é levá-lo a identificar-se com as parcelas deste todo, a que se analise, a que se confesse.

As confissões não são de modo algum tranquilizadoras. Pelas que tenho ouvido e ponderado, já cheguei à conclusão de que a *absolvição* dos mais conscientes provém mormente do amor à tarefa e da existência de factores negativos, extra-profissionais, que lhe condicionam a acção.

A época é verdadeiramente instável, arrumada aos extremos. A arquitectura que só pode exprimir-se quando exista equilíbrio — equilíbrio material e equilíbrio social — ainda não criou, a meu ver, o padrão representativo da época.

Como pedir então ao arquitecto que concretize princípios, que esboce soluções, que caminhe seguro de si, entregue à missão que lhe cabe?

Eis por que, na maioria dos casos — continuo a referir-me aos arquitectos compenetrados das

suas responsabilidades — a autoconfissão emerge parcialmente, ora da problemática da forma (nunca da problemática da essência) ora dos aspectos técnicos, ora como refúgio dos tipos de relação entre eles e os interessados. Mas em nenhum caso, mesmo ante a impossibilidade de alcançar a forma arquitectónica representativa, deverá ter-se como escopo a perpetuação das formas do passado, pois mais será de querer a materialização em nossos dias de obras desprovidas de interesse plástico, se tal fosse possível, que a revivescência de formas plásticas ultrapassadas. No primeiro caso há, pelo menos, respeito pelo grau de economia que convém nos tempos que atravessamos. De resto, se a expressão arquitectónica de cada época é informada pelo espírito de sociedade do tempo, à arquitectura dos nossos dias compete reflectir o ethos da época em que vivemos. O arquitecto, criador do *habitat* — quão afastados vão os Palácios, as Pirâmides, a Acrópole e as Catedrais! — deve integrar-se no *meio social* e só assim o pensamento alcançará soluções válidas. Mas, pergunta-se, as entidades que normalmente reclamam o seu trabalho reflectem fielmente os índices do meio social e o seu ethos?

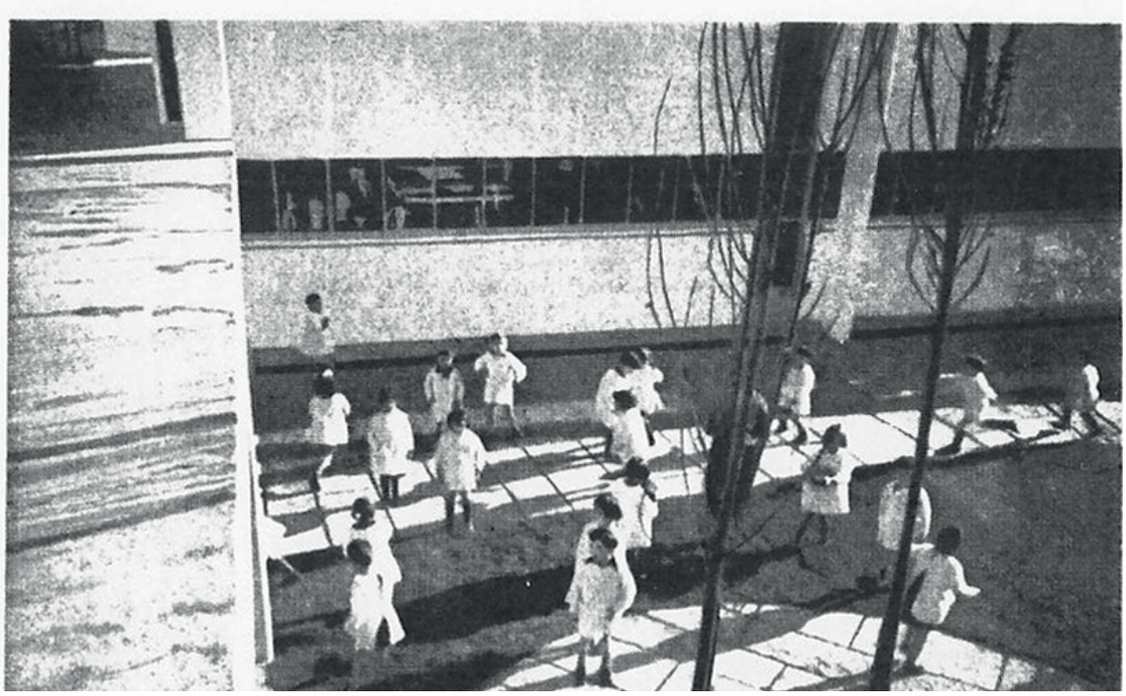
A confissão do arquitecto tem quase sempre um sabor amargo, tanto pelos tipos e pela natureza dos programas que lhe são impostos como pelas convenções formais de que tais programas se fazem acompanhar. O arquitecto que procura harmonizar a *criação natural*

À ARQUITECTURA REALISTA

com a *criação humana*, que se encontra colocado entre o *homem*, para quem trabalha, e o *meio natural*, ao qual pertence, raramente se encontra apto a enfrentar os juízos que lhe serão impostos pelas gerações vindouras: os programas, as convenções, a clientela, ainda não se libertaram das Pirâmides, da Acrópole, dos Palácios, das Catedrais.

Eis que o arquitecto continua trabalhando por vezes sem convicção ou correspondendo

(Cont. na pág. 332)



Escola Maternal de Antonio Sant'Elia em Como, Itália — Um trecho do jardim — Do arquitecto Giuseppe Terragny (Da obra *Encyclopédie)*

A hora de Cascella

Cont. da pág. 309

Paris e esta cidade nos evoca as notabilíssimas pinturas de Cascella feitas no *umbigo do mundo*. Esta obra requeria um estudo especial. Antes de mais, reconhecer-se-ia que Michele Cascella, apesar de trabalhar na capital de todos os *ismos*, dos *ismos* mais idiotas, não se deixou influir pelos cubismos e dadaismos e super-realismos, pela pintura *fauve* (ou expressionista ou metafísica), e continuou a exprimir-se límpidamente, italianamente, por meio da sua bela inspiração pessoal. Verificar-se-ia que não o assustou a algazarra da Praça da Concórdia, do Boulevard Saint Germain, nem a monumentalidade do Louvre e de Notre Dame. Seduziram-no e encantaram-no os jardins do Luxemburgo, os cantos solitários e os de Montmartre, as ruelas da Butte, já amadas por Utrillo, plenas de desolada poesia.

Reconhecer-se-ia mais que a sua pintura, com a experiência dos anos (as telas feitas em Paris são de 1953, estando ele em franca maturidade), se enriqueceu com descobertas tonais, aproximações cromáticas e recursos técnicos.

Certo é, na verdade, que Cascella também se manifesta como habilidoso impressionista, como improvisado cronista de instantes e factos, a exprimir-se por meias palavras e acenos, por subentendidos, com a audácia dos faustos policromos dos tapetes persas (basta lembrar a *Canonização de S. Pedro*). Embora haja admiradores deste Cascella habilidoso, é preferível o lírico das paisagens melancólicas de magros traços e humildes tons outonais (verde de azeitona, cinzento de pérola, vermelhos de tijolo e escuros de nêspera). Por eu muito mais admirar o lírico esta pergunta me formulou Cascella: Entre uma atraente *mayonnaise* de lagosta e um prato com pão e nozes qual escolherás? Muitas vezes, a orgia de cores é tão sedutora que eu não posso resistir-lhe.

De acordo, respondi. Porém, a tua pintura mais verdadeira, mais legítima, na minha opinião e na de outros (entre eles o saudoso Arturo Martini), é a que realizas monàsticamente, quando só comes pão e nozes.

A arte de Cascella, ainda que variada nos seus motivos e nas suas expressões, pelo que não deixa de subordinar-se a um denominador comum (por isso, o estilo de Cascella é inconfundível e real), tem grangeado louvores de gregos e troianos, desde Ugo Ojetti, que foi notável crítico conservador, a Chirico, um dos maiores revolucionários da pintura. Os aplausos têm sido gerais e concordes. Podemos julgá-lo consagrado *urbi et orbi*, pelo que muito lisongeira foi para mim a oportunidade (graças ao convite do Dr. Carlos de Passos, ilustre confrade) de nas páginas da magnífica *Lusíada* apresentar a Portugal, nação de grandezas históricas, um dos maiores e mais notáveis pintores da Itália contemporânea — a um tempo realista e sonhador, reflexivo e instintivo, sintético e analítico, solitário e cosmopolita.

Verona

Tra. de Enzio di Poppa.

Da arquitectura abstracta à arquitectura realista

Cont. da pág. 265

apenas por metade às solicitações que lhe são dirigidas. Eis que ele continua aguardando os planos e os programas *realistas*, conformes com a ética, a estética, as realidades sociais, os incidentes mesológicos.

Quando o arquitecto lograr fazer arquitectura realista, arquitectura humana, então poderá substituir o lápis pela pena, o desenho pela prosa, sem se obrigar a confissões. Poderão então os desenhos transmitir melhor que a prosa os seus complexos pensamentos, as suas complexas inquietações. O arquitecto desempenhará a sério e nobremente a sua verdadeira função entre os homens.

Até lá, que lhe atirem a primeira pedra...

Cézanne e o Sensacionismo

Cont. da pág. 263

a jogarem cartas, por exemplo, sentados à mesa da taberna; uma garrafa preta. Nem copos sequer. Meditabundos, um de chapéu de coco, cachimbo de barro; o outro de chapéu mole; são os dois, o tipo do homem-massa, esquecidos, pelo álcool, fumo e batota, dos encargos de viver; um instantâneo da sensação-ser, sem a angústia-de-ser. O alívio ao peso de existência.

D) A paisagem: aludida atrás, habitada com salpicos de ralo casario geométrico, atinge, pelo valor cromático e empapado arbóreo, o sentido de leveza aérea que, deste modo, alcança perspectivismo. Dominam os verdes.

Quer dizer, Cézanne não solubiliza a árvore, não a dilui e *impondera*, não a romantiza, torna-a insolúvel na ambiência, alonga-a à Greco (por isso prefere os choupos); assaca volume ao casario, e, a distância, que o perturba, surge penetrativa, com *longes* longínquos, a ensinar, mais tarde, a Gauguin o segredo da receita. Atingia-se uma das maiores

Cont. na pág. 344

A universalidade na arquitectura

MÁRIO BONITO

A preocupação dominante do homem, desde as mais remotas idades até à actualidade, foi a de resolver concreta e eficazmente os problemas contidos na sua condição de existência, isto é, de luta aberta contra as impiedosas leis da Natureza.

Destruindo para reconstituir em novos moldes, usando métodos e processos inéditos, por vezes muito experimentais, arriscando caminho e tentando novos rumos o homem foi modificando as realidades da vida.

Quer dizer, cada novo estádio de civilização além de estruturar uma determinada economia, política, religião, etc., define um homem novo, psiquicamente diferente do homem das civilizações anteriores e biológicamente transformado se o compararmos com os das épocas muito remotas.

Confrontando os extremos e relacionando-os, nada, senão a própria razão de existir e de lutar pela existência, pode identificar o homem da actualidade com o ser muito primário que habitava em cavernas.

Comum aos dois, o jogo profundo atraente e interminável com a matéria, o desejo de continuar a cadeia da vida.

Uma após outra, encadeiam-se as civilizações. Os caracteres específicos de cada época ou momento histórico resultam da interferência do homem nas ciências e nas técnicas, nas artes e na política, na economia e na religião. Ele é, ao fim e ao cabo, a origem e finalidade de toda a actividade humana; eis aqui, sem mistificação, uma verdade histórica.

A evolução caracteriza os estados humanos.

Certamente o homem começou isolado e sem apetrechos. Construiu depois as suas armas, as ferramentas, os seus abrigos, e procurou o convívio (ele sabia quão precioso podia ser o auxílio dos outros homens). Mas, para alargar o seu raio de acção necessitava de transportes; os animais submeteram-se dóceis às suas aspirações.

Também a Natureza guardava no seu ventre forças naturais capazes de substituirem as suas. Essas forças que eram o fogo, a água, o vento, etc., uma vez dominados, contribuíram para uma melhoria nas instalações necessárias aos seus complexos de vida.

Os açudes faziam girar os rodízios e os moinhos movidos pelo vento produziam bom trabalho. As correntes dos rios que arrastavam as folhas, também podiam arrastar jangadas e troncos cavados que transportassem coisas e pessoas.

Os indivíduos agruparam-se em número cada vez maior e organizaram-se em sociedade.

O justo prémio da sua ambiciosa luta de supremacia nas condições naturais, ganharam-no os homens em parte, quando toda a superfície terrestre, limitada por oceanos, se lhes submeteu. Só o mar os assustava ainda. Mas o espírito de aventura triunfaria uma vez mais e traria o conhecimento da forma da terra. As ciências e os conhecimentos multiplicaram-se.

A navegação precipitou o estudo dos astros e a astronomia progrediu como ciência.

As viagens, eram porém longas e extenuantes para o viajante e para o animal que movia os transportes. As embarcações estavam sujeitas ao temporal ou à bonança, por vezes à enervante calmaria.

Os homens permaneciam em grupos dispersos, adoptando várias formas de regência, vários códigos políticos, várias legislações e várias crenças religiosas. Para que uma ideia se repercutisse ou uma transformação se operasse entre dois ou mais grupos (diremos agora povos) gastavam-se meses e anos, caminhando 20 quilómetros por dia.

Contra tal morosidade o homem opôs meios de comunicação mais rápidos. Serviu-se de estafetas, de sinais sonoros ou luminosos, até que Gutemberg inventou a máquina de imprimir.

E assim por diante...

Quer dizer: qualquer técnica, corrente filosófica ou determinada experiência científica, começou por ter campo de acção limitado, o que dava ao «conhecimento» um carácter puramente local. O último estádio de civilização tornou-se, pelo apetrechamento técnico, pela rapidez dos transportes (avião, automóvel, comboios, transatlânticos) e das comunicações (cinema, rádio, televisão, etc.) eminentemente universal. Qualquer lugar afastado está actualmente em constante contacto com os grandes centros da civilização.

Esta é a realidade do Mundo actual, realidade que moldou um novo homem cuja capacidade terá de corresponder a uma existência assaz complexa, mas pronta a compreender e a colaborar com a máquina. As actividades humanas multiplicaram-se. Enquanto que o homem primitivo se ocupava na caça e na agricultura, o homem actual é mobilizado pela rádio, pela aviação, pelo tear mecânico, pelo guindaste, pelos altos fornos, pelas centrais eléctricas. De pastor e caçador, a evolução das técnicas e das ciências elegeram-no mecânico, aviador, electricista, maquinista, cientista, astronauta, etc. A actividade individual reverteu em favor da colectividade. A solidão de outrora já não existe. Os grandes problemas deixaram de ser individuais para serem colectivos: — *universais*.

A capacidade e as possibilidades realizadoras do homem-máquina reflectem uma cultura *universal*.

A literatura, a pintura, a música, o teatro, etc. (artes menos utilitárias) exprimem os dramas e as alegrias de todos os homens, mesmo quando o número dos seus personagens, por restrito, lhes atribui valor simbólico.

Nenhum povo se pode manter indefinidamente isolado nesta época de colaboração. O grau de industrialização é sinónimo de grau de riqueza material e espiritual. O voluntário isolamento de qualquer país não subsistirá por longo tempo.

Há que observar com nitidez até que ponto a solidão pode modelar as realidades da vida. No caso especial da arquitectura, claramente se verifica que o isolamento perpetua os métodos primitivos, mantendo os aspectos ancestrais da paisagem e as características da habitação, escravizando os homens ao trabalho e às possibilidades locais, quase sempre insuficientes e pobres. Invertendo a ordem da exposição chegaremos a isto: o uso das técnicas primitivas e das formas do passado não podem servir o homem dos tempos modernos.

Aqui se chega ao ponto de analisar o que se tem entendido por *regional* e *tradicional*, e de sublinhar os conceitos atribuídos a uma ou outra coisa, de avaliar os resultados da sua aplicação na prática e de concluir que eles podem ser *contrários ao bem-estar dos homens*, forças negativas capazes de tiranizarem e intoxicarem lentamente os indivíduos.

Hoje, mais do que nunca, é impossível aconselhar ou exigir uma arquitectura onde sobrevivam as técnicas e as formas do passado, sem correr o risco de recuar a cultura.

A arquitectura não tolera compromissos de formas, receitas plásticas, modelos padrões de restrito carácter local ou nacional.

Ao conceito usual e errado de *regionalismo* (sobrevivência ou imposição arbitrária das formas, perpetuação dos usos e das técnicas ancestrais da região, etc.) há que opor o conceito são de um outro *regionalismo* que mergulhe as suas raízes na actividade económica, clima e orografia da região, e lance mão dos aperfeiçoamentos técnicos e das experiências científicas *universais*.

No primeiro caso atinge-se uma expressão plástica inútil e formal, vazia de conteúdo humano, sem projecção no espaço e no tempo, aplicação inglória do esforço humano nela empregado (lembremo-nos que, segundo André Hermann, uma habitação representa 20 % do esforço de uma vida).

No segundo caso, a utilidade, a economia, o conforto, a pureza construtiva, criarão o estado de harmonia, de progresso e de beleza.

Não há que hesitar entre a morte e a vida, quer dizer, entre o primeiro e o segundo conceito de regionalismo.

E a vida é a realidade em movimento; continuá-la é o mais forte legado do passado: — *isto é tradição*.

A cada florescimento na cultura, correspondeu no desbobinar das civilizações, um florescimento na arquitectura, pois ela é em si um índice de cultura.

E este florescimento foi tanto mais simultâneo e extensivo aos povos, quanto mais fáceis os meios de comunicação e de transportes, ou obrigatório o contacto entre eles.

As peregrinações à Terra Santa vão deixando, pelas regiões que cruzam, os padrões de uma arquitectura específica. Em contrapartida, a arquitectura dos povos dominados pela avalanche das cruzadas, sossobra com as derrotas militares infligidas aos seus criadores. A arquitectura ogival, é comum ao povos ligados pela mesma crença religiosa. O renascimento caracteriza uma arquitectura europeia numa cultura europeia.

A civilização actual corresponde uma cultura universal, por consequência uma universalidade na arquitectura. Fora dela, não há hoje cultura viva, nem arquitectura verdadeira.

O arquitecto português não pode perder tempo à volta de uma plástica e de uma estética fácil e oca, puramente decorativa. Ele caminharia assim para a viciação profissional, incorreria em processos de composição inúteis, em métodos de escolha unilaterais, na só parcial resolução dos problemas contidos na sua tarefa.

Um falso regionalismo feito de «mise-en-cène», vazio de conteúdo humano e artístico, uma arquitectura regional-tipo que enraíze em princípios e moldes especulativos, que represente uma posição arbitrária do arquitecto em face das determinantes locais, não pode conduzir, como é óbvio, ao regionalismo e implicitamente à arquitectura.

Dando a palavra a Perret, concretizemos:

• *Permanentes, são as condições impostas pela Natureza; passageiras, as que o homem impõe.*

• *O clima, as suas intempéries; os materiais, as suas propriedades; a estabilidade, as suas leis; o sentido eterno e universal das linhas e das formas impõem condições permanentes.*

• *A função, os usos, os regulamentos, a moda, impõem condições temporárias.*

• *Arquitecto, é o construtor que satisfaz o passageiro com o permanente.*

• *É pela construção que a Arquitectura satisfaz às condições permanentes e passageiras.*

• *Aquele que dissimule uma parte qualquer da estrutura priva-se do único, legítimo e mais belo ornamento da Arquitectura.*

• *Se dissimula um pilar comete uma falta; se faz um falso pilar comete um crime.*

• *O edifício é a estrutura munida dos elementos e das formas impostas pelas condições permanentes que, submetendo-o à Natureza, o ligam ao passado conferindo-lhe duração.*

• *Satisfeitas as condições permanentes e as passageiras, é, deste modo, submetido o edifício ao Homem e à Natureza, ele terá carácter e estilo; será harmonioso; carácter, estilo e harmonia, balizam o caminho que pela verdade conduz à beleza.*

• *A verdade é a promoção esplendorosa e a proporção é, em si, o HOMEM.*

Poder-se-á então concluir:

1.º — A arquitectura, através da História, sempre reflectiu a cultura da sua época. A época actual possui uma cultura nova — específica, impulsionada e caracterizada pelo extraordinário desenvolvimento da ciência e da técnica — a que terá de corresponder uma Arquitectura também nova.

2.º — Esta cultura nova é universal. Logo a arquitectura que lhe corresponde é por consequência igualmente universal — apenas diferenciada por condicionamentos locais: orografia, clima, actividade económica, apetrechamento industrial, etc.

3.º — Quaisquer condicionamentos impostos por razões de estilo, de sentimento ou errados conceitos de tradição, só conduzem a soluções anacrónicas e imperfeitas. A arquitectura carece de total liberdade de expressão.

Dizia o senhor que...

MÁRIO BONITO

«O homem ocupar-se-á da reestruturação dos montes e dos rios, e corrigirá séria e repetidamente a natureza. A terra será transformada segundo a sua imagem, ou pelo menos, segundo o seu gosto... O homem dominará a natureza em toda a sua amplitude... o homem novo que só agora começa a projectar-se e a ter consciência de si próprio.» (Leon Trotsky).

O promotor de um empreendimento arquitectónico ou urbanístico, quando procura o arquitecto não deverá levar cartas escondidas na manga. Deve confessar-se-lhe como a um médico, expondo-lhe francamente o que pretende. Uma maioria pode pensar: «ele (arquitecto) resolve, encontra a solução em termos de urbanismo ou de arquitectura e depois... para o negócio basto eu.» Logo aqui se esboça o nascimento de um sofisma: o urbanismo ou a arquitectura, não são a chave de um negócio, mas sim o equacionar e o tentar resolver os problemas ligados à própria vida do cidadão, da sua organização em família e em sociedade, nos índices culturais do nosso tempo. Em certos climas socio-políticos, *empreender*, no sentido urbanístico e arquitectónico, pode tornar-se sinónimo de *aplicar*, e quem *aplica*, pelas mesmas razões socio-políticas, situa-se, infalivelmente, no campo irreversível da *rentabilidade*. E então o acto de urbanizar e arquitectar não pode esconder que contém, em si mesma, a negação do próprio acto, pois que destinando-se ele a equacionar e a resolver os problemas da vida do cidadão, acaba por ser uma operação de rentabilidade, quase sempre antagónica dos problemas de ordem económica (e outros) de uma maioria.

Mas ladeemos este sofisma, fugindo do campo extremo em que nos situáramos, insistindo na sinceridade com que o promotor deve abordar o arquitecto. Esta guinada no pensamento que, repentinamente nos assaltou, este sair do que chamamos campo extremo, atira-nos, imparàvelmente, para uma das partes de um todo («Que seca!» — como diria o nosso infeliz Eça...) a parte mais restrita e estreita que é a das questões formais: formal, no âmbito das relações arquitecto-arquitectura-urbanismo. Mas, enfim... será daqui, deste apertado ponto em que vamos colocar-nos, que insistimos sempre: «Senhor Promotor, diga francamente ao arquitecto o que pretende, mesmo que, por razões que só o arquitecto lhe poderá explicar, se não venha a estabelecer entre os dois uma colaboração, um entendimento, um contrato...» «Venha de mãos limpas, que ele o receberá de mãos limpas, de boa-fé! Nada de espertezas saloias!...» Entregue-lhe o terreno, o programa, diga-lhe o que pretende e deixe-o actuar dentro desses parâmetros. Nunca se pense é que o arquitecto seja o agente que lhe facilita a licençazinha, que ele seja uma espécie de agência que tem por missão resolver as burocracias. E muito menos lhe passe pela cabeça, que depois do projecto, após a tal licençazinha nas unhas, o negócio é consigo e toca de alterar as premissas de base. Você, com certeza nunca pensou que uma solução estudada e obtida pelo arquitecto, só é válida em função daquele terreno, daquele programa e dos fins que você próprio lhe atribuiu.

Exemplos? Sim, cá vai um:

— Olhe, senhor arquitecto — dirá o senhor Promotor — ...eu queria assim uma espécie de bairro económico: casas térreas, higiénicas, evidentemente...

(Mas lá para consigo, no mais fundo do seu íntimo está a magicar: «eu quero é um aglomerado de construções baratas, para vender a veraneantes ou às gentes da cidade, para os seus fins-de-semana; repartir o terreno em pequenos lotes acessíveis; transformar, posteriormente uma casa térrea numa vivenda de dois pisos, negociar pelo dobro... esta operação já não mete o arquitecto... o segredo é a alma do negócio... etc., etc. e tal...»

Cá vai outro:

«— Sabe?... estive a pensar que um blocozinho de quatro pisos, não ficaria mal neste meu terreno. Assim uma coisa à altura das outras coisas que estão ao lado... Risca-se com quatro pisos para evitar o ascensor... Bons assoalhados... catitas...

(Mas no seu âmago voraz, está a roer: dão-se depois umas voltitas na Câmara... pede-se com jeitinho mais um ou dois pisos... um recuado na pior das hipóteses ...aperta-se aos compartimentos... obtém-se mais uma habitação por piso... Com um aditamento de surpresa, a coisa bem falada, bem mexida, bem justificada...)

Ora isto não é sério, senhor Promotor.

Quando o arquitecto entra na posse virtual do seu terreno, toma consciência de um programa, dos fins a atingir, talvez o senhor ignore que põe logo a funcionar uma série de locubrações e operações estéticas, e técnicas e até filosóficas, uma energia acumulada pelo estudo, pela experiência, pela meditação que não poderá mais suster. E quer esta carga acumulada, esta energia que o espera sem você ter nunca pensado que ela existia em estado latente, pronta a explodir, não pode ser atraiçoada com brejeirices empresariais nem com segredinhos que são a alma do seu negócio.

Quando o Arquitecto (desculpe o *A* maiúsculo, mas a coisa é mesmo a sério...) concebe os volumes e os relaciona com os espaços livres, quando organiza uma célula habitacional e relaciona esse espaço com os espaços das demais células, você não pode alterar o esquema e o equilíbrio destas relações, ocupando, imprevistamente os espaços livres, fortalecendo os volumes, ou multiplicando o módulo das células, alterando-o a seu prazer. Para o arquitecto, alterar um corpo, uma estrutura, a utilização ou a vocação de um espaço, significa regressar ao ponto de partida e encarar novo programa. Repensar. Fazer incidir na operação novas premissas e outras condicionantes, significa libertar de novo, e às vezes de outra maneira, a tal energia acumulada de que lhe falei.

Então para que aconteça urbanismo, ou arquitectura *têm* que haver apoios nos quais o arquitecto *tem* de alicerçar o seu trabalho, os seus pensamentos, a sua concepção, pelo menos estes de entre tantos outros: a forma, a topografia e a orientação do terreno; a vizinhança que o enquadra; os fins a que se destina a operação construtiva; os regulamentos que regem estas operações e... o senhor mesmo (o senhor, sim!) que deve manter-se-lhe leal sem joguinhos escondidos e traiçoeiros, tal como se fosse a um médico para o elucidar claramente «olhe, senhor doutor, isto vai mal, este cansaço, esta falta de apetite, uma dor aqui, e também na cabeça quando me levanto, que devo fazer, senhor doutor?...»

O Arquitecto (com *A* maiúsculo...) também tem um diagnóstico a fazer e deve prescrever para o seu caso uma solução. Mas tem que saber os dados exactos, verdadeiros, imutáveis que só você pode fornecer-lhe...

Olhe, senhor Promotor, seja cidadão, seja um homem à procura de outro homem, seja o homem novo que tenta projectar-se e ter consciência de si próprio neste nosso mundo em transformação.

Ora então, agora, sim! Sente-se. Vamos conversar... Dizia o senhor que...?

CINEMA:

Clube Português de Cinematografia – Cine-Clube do Porto

PROGRAMA

— Apresentação do filme por JÚLIO GESTA e leitura dum trecho de Shakspeare, por CELESTINO CARNEIRO

— **SONHO DUMA NOITE DE VERÃO (A Midsummer Night's Dream)**

Realizalização de MAX REINHARDT e WILLIAM DIETERLE
Adaptação da obra de WILLIAM SHAKSPEARE por CHARLES KENYON e MARY Mc DALL
Fotografia de KARL MAHR (efeitos especiais de F. JACKMAN, B. HASKIN e B. F. KOENENKAMP)
Música de FELIX MENDELSSOHN (adaptada por ERICH W. KORNGOLD)
Décors de ANTON GROT
Bailado de BRONISLAWA NJINSKA
Montagem de RALPH DAWSON
Intérpretes: Victor Jory (Oberon), Anita Louise (Titania), Nina Teilhade (Hede), Mickey Rooney (Puck), James Cagney (Lanzadera), Olivia de Havilland (Hermia), Ian Hunter (Teseo), Veree Teasdale (Hipolita), Dick Powell (Lisandro), Ross Alexander (Demetria), Jean Muir (Helena), Grant Mitchell, Joe E. Brown, Frank Mc Hugh, Dewwey Robinson, Katherine Frey, etc.
Produção: WARNER BROS (U. S. A) — 1935.
Distribuidor para Portugal: Filmes Albuquerque, L.da
(«Sonho duma Noite de Verão» foi premiado em 1935 pela Academia das Ciências e Artes Cinematográficas, de Hollywood, pela montagem e fotografia).

Àcerca de SONHO DUMA NOITE DE VERÃO

A estreia nesta cidade da película que vamos analizar, não logrou obter o êxito que lhe era devido. Projectada numa *matinée* pública, logo na sessão imediata a serpentina bobinada sofria os primeiros cortes. A casa exibidora praticaria, durante a semana, idênticos e silenciosos atentados... E ao retirar-se do *écran*, a versão cinematográfica de *Sonho de uma noite de verão* deixava a falsa impressão de que nada nem ninguém saíra valorizado do feito: nem Shakspeare nem Mendelssohn, nem a sétima arte, nem William Dieterle, nem Max Reinhardt, nem os intérpretes, nem os técnicos, nem o próprio público que recebera o filme com injustificável frieza, bocejos de fadiga e afloramentos de pateada...

O episódio em si não é inédito.

A nossa cidade de Sam Wood e *As mãos e a morte* de Lewis Millestone (também ligada a Steinbeck), foram obras de alto nível artístico vaiadas pelo público. Outras, como *Os três camaradas* de Mienckiewikz-Borzage (sobre folheto de Maria Remarque) e *Consciências mortas* de Wellman, que há pouco vimos, apenas passaram despercebidas...

O caso particular de *Sonho de uma noite de verão*, representa, quanto a mim, a insuficiência cultural do grande público, sob todos os aspectos, porque ele transcende o campo puramente cinematográfico ao agregar o concurso do pleno teatro e da música culta. O génio de Shakspeare e o génio de Felix Mendelssohn (esse inspirado compositor de ascendência judaica cujo nome uma corrente racista tem procurado delir nas páginas da história da música) estão na base da obra. O talento, o esforço artístico, a honestidade profissional e o método de trabalho de Dieterle e Reinhardt organizaram e construiram, a partir de tudo quanto pudesse interessar ao cinema como arte e como espectáculo, uma obra de superior mere-

cimento, sólida, tratada, depurada, capaz de satisfazer os mais exigentes e heterogéneos sectores.

O comentário musical, a encenação, o guarda-roupa (intencionalmente cortado por anacronismos de moda) o *décor*, a pormenorização das cenas etc., tudo fluiu do estudo integral do entrecho, do ambiente e das condições de representação e montagem na época shakspeareana.

Lawrence Olivier, em *Henrique V*, filmou a própria representação, reconstituindo-a em todos os detalhes, fazendo-nos participar dela como se a vivessemos. O processo era objectivo e de fácil assimilação. Dieterle-Reinhardt foram mais subjectivos, transportando-nos à época pelo concurso da nossa imaginação excitada pelas imagens que se projectam no écran. Eis um método difícil e subtil que representa um caso com muito pouca continuidade no cinema.

A intriga que estrutura a obra de teatro, vestida pela ironia das situações e dos caracteres, intensamente poética no descritivo e no conteudo filosófico, é-nos contada por imagens sem perda de nenhum destes objectivos originais. A música fluente e etérea de Mendelssohn, acompanhando a tr. cagem cinematográfica, dá ao espectáculo uma leveza e uma graça incomparáveis, tanto mais que foi expressamente composta para valorizar o desempenho da peça na Alemanha, por meados do século passado.

¿Será possível a indiferença perante o vôo das fadas brancas e vaporosas que se realiza concretamente diante de nós?

¿Poderemos manter-nos alheios às travessuras do fauno que sobe pelo ar na ponta de um galho de pinheiro?

¿E que dizer do cortejo da grande corte dos duendes que se alonga estranho e sinistro pela imensidão do espaço onde parece viver também o frio da própria morte?

Repare-se como se materializam os pensamentos poéticos, as regiões sensoriais do sono, só acessíveis à poesia e à música no forte palpitar do mundo extra-sensível. Observe-se ainda o sincronismo do comentário musical com a trucagem cinematográfica que torna possível admitir a sequência e o ritmo das imagens sobre a sequência e o ritmo da partitura, à semelhança do que fez Walt Disney em *Fantasia*. ¿Ao aparecimento e desaparecimento dos espíritos do bosque, aos seus movimentos, vôos e mímica, sempre comentados pelo *sherzo* musical, não devemos nós associar os bailados tão comuns aos espectáculos de outrora, quer de teatro quer de ópera, à semelhança do que Verdi fez no Falstaff baseado na peça *Comadres de Windsor* de Shakspeare?

Sonho de uma noite de verão é o poema do ar embalsamado, da alma misteriosa das noites doiradas e floridas do verão, que a fantasia do dramaturgo e a inspiração musical de Mendelssohn envolveram de um laço diáfano de palavras e de música e que Dieterle-Reinhardt tão bem souberam contar por imagens, usando mesmo da desfocagem e da fosforescência em redor das figuras movediças, — processo cinematográfico que mais tarde, e para sugerir também o sobrenatural, Dieterle usaria ainda em *O homem que vendeu a alma*. A fantasia alada do músico expandiu-se livremente ao musicar a peça que Tieck levou à cena em 1843, e a sua inclusão na película sonorizada, revela o cuidado que mereceu aos cineastas o mais insignificante pormenor e tudo quanto indirectamente pudesse andar-lhe associado.

Se a obra de Mendelssohn é o comentário exacto da comédia do grande inglês, também o é a obra cinematográfica que nos deixou. A abertura de *Sonho de uma noite de verão* cinge-se maravilhosamente ao desenvolvimento esquemático e rítmico das imagens, e estas, por sua vez, ao entrecho da comédia. Se abertura se destinava a resumir musicalmente o conteudo de toda a peça e os interlúdios preparavam os actos que se lhe seguiam, o cinema integra-os na sua acção de tal modo que as três artes vivem simultâneamente em toda a sua pujança. Tudo é, pois, mais fàcilmente assimilado pelo espectador. As imagens comentando a música, enriquecem o seu conteúdo plástico e expressivo. O *Sherzo* e a *Dança dos Elfos*, que exprimen o mundo alígero dos espíritos que se agitam e o choque das paixões humanas que se desenvolvem, o burlesco da *Marcha Fúnebre* o *O Nocturno* transbordante da volúpia e da ternura dos pares que dormem docemente, os coros que envolvem os arabescos das flautas e dos violinos, tudo quanto na comédia e na música se realiza e vive, tem na imagem o seu exacto paralelo e a sua personificação.

Como é possível não sentir, *nem vendo* (e a vista é o mais incisivo dos sentidos) todo o potencial poético, aquelas regiões que só a música e a poesia puderam descrever antes do cinema, falando à imaginação e à sensibilidade do próprio leitor ou ouvinte?!

Quem ainda não viu o filme, julgará que vai assistir a um drama impregnado de uma filosofia densa e de situações

violentas. Porém, e ao contrário, é uma comédia de fino sentido irónico que se vai desdobrando e nos enleia a atenção. E ao mesmo tempo um poema que pulsa em todas as situações e em todos os personagens e nos arrasta para um mundo sonhado próximo daquele que a nossa experiência já tenha construido na idade pueril.

Eis uma aranha que laboriosamente vai tecendo o veu nupcial ao redor de uma grinalda de flores ainda reluzentes do orvalho da manhã: — o seu caprichoso bailado surge ante nós tão verdadeiro e convincente como a própria realidade. Ouso afirmar que nisto reside o maior encanto do filme.

Como elemento de estudo vou fazer algumas observações à volta do enredo, anotando em primeiro lugar que o desenrolar da intriga contagia fàcilmente o nosso bom humor. Toda a acção se desenvolve numa região estranha como aquela em que cada um de nós já viveu ao acordar de um sonho, sem todavia ter completamente caído na realidade: digamos que é o mundo entre o após-sonho e a pré-realidade. Dieterle-Reinhardt, conseguiram dar-nos exactamente essa região do sonambulismo, usando da trucagem, da distribuição da luz, do fundo sonoro e musical, do *décor* e da composição cénica. Muito os teria favorecido o uso da cor, se estivesse mais aperfeiçoada, ao tempo, a técnica da coloração da película. Pôde fazê-lo Lawrence Olivier no *Henrique V*, utilizando o cenário colorido como elemento de percepção da irrealidade, deformando mesmo as perspectivas com o objectivo de localizar a acção, o que se obtinha associando as imagens às pinturas e iluminuras medievais.

Duas espécies de personagens andam na base da intriga: os seres humanos e os génios da floresta. Ao juntá-los e ao fazê-los participar dos dramas e das alegrias comuns cria-se a tal estranha região onde as situações se complicam, os mortais sofrem por via dos espíritos e os espíritos enlouquecem por via dos mortais. Esquemàticamente, tudo é simples e o desenvolvimento do tema cria as condições favoráveis à crítica dos costumes e à análise dos sentimentos, sem nunca perder de vista o ângulo poético e filosófico. Tudo se torna aceitável até aquilo que roça pelo inverosímil. Os seres humanos são càusticamente ridicularizados nas suas paixões e nos seus anceios de endeusamento, enquanto que os deuses descem derrotados do seu Olimpo e se inferiorizam pela exteriorização de uma sentimentalidade rasteiramente humana. Não se estranhe, por isso, o duelo no coração de denso novoeiro, que leva os contendores a combaterem os arbustos e a temerem as próprias sombras, movidos diabòlicamente pela força oculta do géniozinho do mal. Não se estranhe o sentimento de amor de uma Deusa por um simples mortal com cabeça de burro. Não se estranhe também a volubilidade desse Homem-Rocinante, ora chorando a sua mostruosidade patética e confrangedora, ora exultando na sua situação de burro... amado por deusa.

Todo este choque de sentimentos e de situações se multiplica e alterna com o real e o sobrenatural. O campo reduzido da montagem cénica, com certo ar de estúdio, mantém sempre presente a origem teatral do entrecho, enquanto que a objectiva, limitando-se a recolher os mais significativos gestos e pormenores raramente se desloca sobre rodas ou gruas o que dá aos enquadramentos um alto sentido pictórico de composição. Nada de exibicionismos ou de demonstrações de técnica. Quando, por exemplo, uma gargalhada sugere o primeiro acorde da *Marcha nupcial* e liga consequentemente duas cenas distintas, pretende-se apenas ajustar à banda sonora o comentário musical.

Em resumo: do estudo de Max Reinhardt, que se reflecte na adaptação, na super-visão, na reunião dos valores históricos e artísticos, na catalogação dos pormenores ligados directa ou indirectamente ao assunto, etc., e do talento cinematográfico de William Dieterle, responsável pela parte puramente técnica (o que fez com a segurança adquirida ao longo de películas valiosas entre as quais *Pasteur* e *Zola*) resultou uma obra séria, completa, de alto sentido artístico e de tal modo original que eu continuo a considerá-la, um caso quase à-parte no cinema.

MÁRIO BONITO

A próxima sessão realiza-se no próximo dia 24 de Abril, pelas 11 horas, no Cinema Batalha, exibindo-se os filmes "Matisse", "O Nascimento do Cinema", de Leenhardt e "Destroços", de Consteau

Oficinas Gráficas SOTIPO - 3455 - R. do Almada 348

PROGRAMA

Apresentação do filme por MANUEL DE AZEVEDO

A PRIMEIRA BATALHA

Titulo original: THE PLOUGH AND THE STARS, Realização de JOHN FORD, assistido por ARTHUR SHIELDS do ABREY THEATRE de Dublin; Cenarista: DUDLEY NICHOLS com base na peça teatral de SEAN O'CASEY; Produção R. K. O., associada a CLIFF REID e ROBERT SISK-(1937); Música: ROY WEBB; Fotografia: JOSE PH AUGUST; Cenografia e decorações: VAN NEST POLGLASE, CARROL CLARK e DARREL SILVERA; Montagem: GEORGE HIVELY; Assistência técnica: GEORGE BERNARD McNULTY; Assistente do realizador: EDWARD DONAHUE; Som: HUGH McDOWEL. Intérpretes: BARBARA STANWYCK; PRESTON FOSTER; BARRY FTZGERALD; DENIS O'DEA; EILEEN CROW; P. J. McCORNIK; UNA O'CONNOR; ARTHUR SHIELDS e MORONI OLSEN; J. M. KERRIGAN; BONITA GRANVILLE; ERIL O'BRIEN MORE; NEIL FITZEGERALD; ROBERT HOMANS; BRANDON HURT; CYRIL McLAGLEN; WESLEY BARRY; D'ARCY CORRIGAN; MARY GORDON e DORIS LLOYD.

Apontamento para uma ANÁLISE DO FILME

1) **ASSUNTO**. Luta do povo irlandez pela independência. Ambiente de revolução, de comícios políticos e de reuniões clandestinas. Confronto entre dois mundos: activo e passivo. Ligeira pintura dos caracteres psicológicos do povo irlandez, dos seus costumes e do seu nível de vida. a) **Aproximações ao tema:** *O Denunciante* (1935), também de John Ford e *A Casa Cercada*, de Carol Reed. É interessante notar a abstenção de Reed perante as realidades políticas inerentes ao assunto, e a aderência de Ford ao caso irlandez onde se filia a sua ascendência. Atente-se ainda nos dois aspectos que Ford nos dá do mesmo assunto. Em *O Denunciante*, a luta na clandestinidade; em *A Primeira Batalha*, o corpo a corpo em campo aberto. De comum, os caracteres humanos: — mulheres passivamente sofredoras e homens fanatizados por um ideal. b) **Origem do cenário literário:** Peça teatral irlandeza. Certas sequências do filme denunciam ainda a origem do cenário literário, mormente nos interiores em plena fase de tiroteio, e na cena do portal, após a pilhagem, entre as figuras de recorte burlesco. O próprio filme sugere-nos uma acção repartida em três actos: antes da revolução, definindo os personagens, durante a revolução extraindo-lhes a máxima vibração dramática, após a revolução atando-os ao mesmo destino e fazendo a análise dos seus actos pretéritos. Porém, mesmo nas cenas de construção literária a imagem é ainda o mais expressivo elemento em jogo.

2) **— PRINCIPAIS LOCAIS DA ACÇÃO.** Ruas e praças, edifício dos correios, tavernas, interiores de habitações humildes, telhados, águas furtadas, parques e portais de igreja. *a) Ruas e praças* — cena do comício, cenas da revolução, cenas de perseguição e de fusilamentos, cena do encontro entre Nora e marido, cena do enterro, episódios burlescos. *b) Edifício dos Correios* — quartel general dos revolucionários. Cenas do desenvolvimento das operações militares. O edifício torna-se o símbolo da esperança com a bandeira flamejando ao vento. Na cena final, é ainda deste edifício que se desprende a bandeira, que ondula como uma chama viva de encontro a um céu enegrecido pelo fumo de um incêndio. *c) Taverna* — local de reunião dos caracteres passivos, onde se travam as pequenas escaramuças individuais que definem os personagens de recorte burlesco. Teatro de maledicências e de heroísmos inúteis — símbolo de um outro «quartel general» devorado e destruido pela pilhagem e pela volubilidade da multidão. Note-se como se alternam as cenas entre o «edifício dos correios» e a «taverna», estabelecendo o contraste entre uma passividade insolente e uma actividade cheia de ideal. *d) Habitações humildes* — cenas românticas, por vezes delicodoces, sempre banhadas por uma doce paz iluminada por uma luz que brilha num candieiro de petróleo ou por uma claridade exterior que torna transparentes as cortinas rendilhadas das janelas. Destes interiores se espreita para a rua anciosamente e cada tiro que perturba o seu silêncio parece cometer um sacrilégio. Mas nestas paragens propícias aos idílios românticos e aos sonhos, onde se fala num futuro melhor, em filhos, em tranquilidade, também entra a morte violentamente arrebatando a pequena tísica que se esvai por carência de assistência social. É aí também que a anciedade se torna mais pungente e se invectiva com mais violência a guerra entre os homens. *e) Telhados e águas furtadas* — cenas de perseguição e de morte. Drama dos atiradores dispersos. Câmara ardente onde se vela um cadáver e se acolhe um fugitivo. Actos de sublime solidariedade e decisão; ambiente dramático e brutal, com a morte espreitando a cada cume do telhado, a cada salto entre cornijas, a cada movimento tardio de auxílio reparte-se como é enervante a indecisão que mantém por largo tempo fechado o alçapão por onde se acolhe o fugitivo, como um soldado cai entre duas casas quando uma mão parece havê-lo agarrado já, como um atirador é colhido de surpreza num telhado escorregadio que o transforma num alvo de fácil pontaria. *f) Parque* — mais um domingo cinematográfico de John Ford. Depois do culto religioso o passeio descuidado e folgazão. A liberdade em plena natureza e a poesia de um lago. Por fim, a violação da felicidade ilusória quando se interrompe o idílio à chegada dos militares. O herói do filme afasta-se entre dois camaradas como que levado prisioneiro. *g) Igreja* — cena final. Conceito moral do filme em curto diálogo filmado em grandes planos. «Os homens fizeram-se para combater e a luta só terminará com a libertação. Entretanto as mulheres aguardam e choram os seus mártires». A presença do ataúde e o porte da igreja dão ao diálogo uma solenidade mística quase profética.

3) **DÉCOR.** Construídos em estúdio, tem

enorme paralelismo (parecem até os mesmos) que serviram para a filmagem de *O Denunciante* — ruas calcetadas, paredes de tijolo, escadas de corrimão de madeira, passeios bordejados por lampiões típicos, gradeamentos de ferro, telhados de ardósia com chaminés e trapeiras caprichosas, ângulos de ruas com portais escuros, tavernas e quartos de paredes nuas mobilados com sobriedade. Como se apontou já, cada um destes *décors* exprime determinado ambiente propício ao desenvolvimento da linha dramática da acção, adquirindo por isso um peculiar simbolismo plástico.

Cheio de cor local, os exteriores dão-nos a ilusão da realidade, resultando deles largos enquadramentos de praças e de ruas que convidam a tomada de vista em profundidade. A variedade dos ângulos, explora até aos limites uma acidade de estúdio. Alguns tetos lisos que aparecem dão ao ambiente uma certa depressão dramática. **Aproximação dos «décors»**: de um modo geral todos os *décors* dos filmes de Ford são muito puros e característicos, tendo-se tornado notáveis os que foram construídos para *O Vale era Verde* (os interiores de tetos baixos a rua do bairro dos operários e a roda da mina colada em silhueta de encontro do céu). Há ainda a notar que Ford dá muita vida às coisas inertes, sobretudo arquitectónicas. *O Denunciante*, também filmado em estúdio patenteava o mesmo *décor* de *A Primeira Batalha*. *Casa Cercada*, filmado fora de estúdio, revela-nos os empedrados das calçadas, os paramentos de tijolo e os gradeamentos de ferro, típicos da região, e que vemos nestes dois filmes de Ford.

4) **Música de fundo e sonorização.** A música de fundo que se destaca nas cenas épicas ou poéticas sublinha-as com notável intenção. Às primeiras corresponde uma orquestração completa na base de timbales e clarins, marcando ritmos marciais; às segundas uma suavidade musical fruto de sonoridades românticas sobre instrumentos de corda. Os temas musicais são inspirados em canções populares, patrióticas ou folclóricas.

Na cena do comício, a música provém directamente do campo da acção com o desfile de um conjunto de tocadores de gaita de foles. Ausência de música nas cenas em que o ruído de objectos ou de tiros se integram no plano narrativo, particularidade muito característica de Ford. Registamos as cenas de rua, onde o ruído das botas dos soldados e das suas espingardas intervem na descrição da brutalidade e da ansiedade. É ainda na cena da trapeira – improvizada câmara ardente — que as pancadas do fugitivo no alçapão sustém tensa a depressão dramática, tal como em seguida os militares batendo as espingardas e outros calcando os degraus da escada com as botas ferradas. Repare-se ainda no martelar sobre o caixão da morta e no automóvel blindado saltando os passeios e abatendo os candieiros, desprendendo um gargalhar macabro de balas de metralhadora (símbolo visual da morte). **Aproximações**: *Paixão dos Fortes*, o tema My Darling Clementine e os ruídos do Saloon-bar. *Forte Apache*, ruído da cavalgada dos Índios aproximando-se do reduto militar até lhe passar por cima e sumindo-se ao longe, vitorioso. *O Fugitivo*, sonoridade das patas dos cavalos no empedrado, sugerindo o ruído das vestes metálicas das legiões romanas. *O Denunciante*, dinheiro rolando no soalho, revelando a traição e a denúncia. *Homens para queimar*, cena da declaração de guerra num bar onde se dansa ao som de uma velha melodia. Desembarque do General Mac Arthur coroado de vibrantes acordos militares.

5) **PLANOS SONOROS.** O uso dos planos sonoros é frequentemente usado por John Ford para dar ambiente ao cenário e caracterizar certas cenas. Cães que ladram ao longe, música que se aproxima, reboar de tiros, gritaria e rajadas. O ruído afastado de uma metralhadora se de uma bomba que rebenta longe, contrasta muitas vezes com os próprios tiros esburacando as colunas do edifício dos Correios em *A Primeira Batalha*. **Aproximações**: *Paixão dos Fortes*, a cidade distante, onde se evola um peculiar ruído de música e de vozes. O ladrar dos cães que acompanham o nascer do sol e se repetem durante o cerco ao estábulo onde as alojam os ladrões de gado. *Ruas de Nova Yorque*, (W. Wyler) a melodia de jazz que continuamente se ouve no alto de um edifício onde vive gente abastada. *O Mundo a seus Pés*, (Orson Welles) deformação sonora de um acorde vocal, no teatro, à medida que a objectiva sobe verticalmente pela teia.

6) **O BURLESCO COMO PREPARAÇÃO DRAMÁTICA.** Já antes de *O Denunciante*, Ford tentara uma comédia (*Não se fala nessa coisa*). Porém, tornou-se insistente nas suas produções a intervenção de personagens de recorte burlesco, tristes figuras que o desenvolvimento da acção acaba por humanizar. Há portanto que esperar destes personagens uma maior dose de convencimento e melhor poder de exteriorização emotiva que sublinhe a pungente expressão do trágico. O ébrio e a viúva de *A Primeira Batalha*, embora de início pareçam ofender o bom gosto, só no final revelam claramente a magnanimidade dos seus sentimentos e a sua condição humana.

7) **RITMO E MONTAGEM.** Como é peculiar nos filmes de John Ford, o ritmo tem uma acentuação lenta. Quando a acção exige mais movimento (cenas de combate) há uma espécie de transição de *largo* para *aleggro vivace*. A posição dos figurantes, distribuida cuidadosamente, compõe verdadeiras pinturas que os planos demorados ajudam a pressentir e a valorizar (cena da câmara ardente).

8) **MOVIMENTOS DE CÂMARA.** Os movimentos de câmara (travelings e panorâmicas) são usados com muita sobriedade, e na maioria dos casos são também lentos. Destaca-se em *A Primeira Batalha* o uso destes dois processos na descrição dos combates nos telhados das casas (descrevendo o próprio carácter arquitectónico dos *décors*). Aqui, uma longa panorâmica percorre horizontalmente os telhados, colhendo aspectos de luta e a objectiva entra finalmente por uma janela detendo-se sobre os principais personagens do filme. Também na cena do comício, um notável movimento de câmara transforma um plano médio num plano de conjunto da praça. O uso deste processo torna o assunto filmado fortemente épico e emotivo. Há ainda a destacar a correria de Nora nas ruas barricadas acompanhada pela objectiva. Uma grade de ferro que a separa da objectiva, torna-se, pelo movimento imprimido à câmara de filmar um belo e expressivo tema rítmico.

9) **GUARDA ROUPA.** *A Primeira Batalha* patenteia um guarda roupa em função do clima local. Vestuário singelo e popular, sem estilizações. Mas é comum nas obras de Ford verem-se esses mesmos personagens endomingados, com fatos mais tratados, em festas de feriado ou em cerimónias tradicionais. Apontamos o interesse que pode ter o guardaroupa na dramatização ou no desanuviamento do ambiente. As mulheres com os chailes pretos pela cabeça (cena de enterro) compõe estranhas notas de tristeza. Os vestidos vaporosos das heroínas, ao domingo, são de uma comunicativa alacridade. Muito característico em Ford é o guarda roupa das suas personagens femininas em trajo domingueiro: — geralmente cobre-as um chapéu de abra larga, branco, transparente e leve. Também o vestuário pode ser usado com simbolismo.

MÁRIO BONITO

A próxima sessão realiza-se no dia 18 do corrente exibindo-se o filme O FUGITIVO, às 10,30 no ÁGUIA D'OURO e às 11 no BATALHA, respectivamente para a 2.ª e 1.ª séries.

Tipografia ALVES & NOVAIS — Rua do Almada, 534 Porto

89.ª SESSÃO 1 0056

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA
CINE CLUBE DO PORTO

28

29

Bailemos nós já todas três, ai amigas
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida, como nós, velidas,
se amigo amar
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar

Bailemos nós já todas três, ai irmãas
so aquesto ramo d'estas avelãas
e quem for louçãa, como nós, louçãas
se amigo amar
so aqueste ramo d'estas avelãas
verrá bailar

Por Deus, ai amigas, mentre al non fazemos
so aqueste ramo frolido bailemos
e quen ben parecer, como nós parecemos
se amigo amar
so aqueste ramo so l (o) que nós bailemos
verrá bailar

AYRES NUNES
Bailia do séc. XIV

NOS CINEMAS BATALHA E ÁGUIA D'OURO EM 29 DE ABRIL DE 1951

1

DANÇA, TEATRO E CINEMA

O *cinema* nasce nos fins do século XIX. Tem hoje pouco mais de meio século. Não se vulgarizou, nem se explorou ainda esta nova arte até aos seus limites. Há ainda quem não sinta o cinema; quem o ignore; quem o destrua...

A *dança* nasceu há muitos milhares de anos. É a mais antiga das artes, aquela que torna irmãs a geometria, o movimento e o drama. Vulgarizou-se. Anda nos pés de todas as crianças, nas suas mãos que fecham as rodas dos jogos infantis. Podemos nada saber de certos povos ainda hoje atrazados, mas temos a certeza que *dançam*.

2

Dançam como faziam os homens primitivos porque assim exprimem as suas alegrias e tristezas porque ela é a linguagem natural, o meio de transmitirem os segredos humanos que a sua incultura ou o seu atrazo científico não explicam. Dançam porque o vento, o raio, a procriação e a morte, existem. «*Em geral, e também no reino da fertilidade, o homem cria à sua semelhança e estende a sua própria vida aos incidentes cósmicos*» —(Curt Sachs) e a dança obedece então a ritmos apropriados, toma atitudes significativas, requere trajos simbólicos. Desde o homem primitivo do paleolítico, que se mascarava para dançar (1) até à concepção «bailante» da maldade dos espíritos, como se vê nas gravuras que em 1403 representam *a dança macabra* (2), a História da dança é a história do próprio homem; ora místico ora filósofo, ora ingènuamente folgazão.

3

Mas falar da dança implica falar da música e da poesia. A natureza veste-se de sentimento poético quando varia a sua côr e a sua luz; o ritmo está em tudo que vive; «*A natureza distribuiu ritmos imensos (as marés, as estações, os dias, etc.) e outros, quase imperceptíveis como o bater do coração. O homem reproduziu-os na sua linguagem, nas máquinas e nas artes*» — (M. Bourgat). Nasce a poesia, nasce a música...

Os egípcios executavam música rítmica, e simultâneamente marcavam passos de dança (3). Aí se verifica a união destas duas artes, que posteriormente pela intervenção da poesia, se convertia num meio de expressão teatral. Embora o bailado continuasse na base destas criações, a sua «montagem» torna-se mais complexa.

4

A música, o poema e o trajo pediam já ambiente adequado: o ar livre e as linhas naturais de uma arquitectura grandiosa foram os primeiros cenários das orgias báquicas do helenismo (4).

Tudo se congregara para que surgisse o *bailado teatral*. O povo organizava os seus espectáculos. A nobreza cultivava-os nos seus salões. A dança tornava-se tradicional, quer de sentido religioso, quer de sentido profano. O século XVIII iria trazer a proibição de se incluirem danças profanas nas procissões. Mas o povo continuaria a dançar. A pintura e a escultura fixá-los-ia. No Páteo dos Reis, em Lamego, o Rei David, estereotipado numa escultura, baila! e em Braga, ainda hoje, o povo executa a «mouriscada» a que chama Dança do Rei David.

5

É também digno de registo o Auto de Floripes, hoje dançado em Barroselas por altura das festas de S.ª das Neves.

A época medieval é o grande cenário dos bailes campestres, das folias ao ar livre. O Renascimento com os seus humanistas interpretando a cultura helénica iria fundir a dança na tragédia, e por influência das Academias, convertê-la em espectáculos aristocráticos, espectáculos que se faziam rodear de extraordinária riqueza de encenação com efeitos estudados de luz e de cor, cantando principalmente o amor humano, as caçadas, os combates, etc., — toda a gama dos assuntos profanos (5).

6

A herança do *ballet* teatral, a que se vem juntar o impulso dado à técnica de coreografar por Luís XIV, é somatório de continuas descobertas artísticas em todos os sectores da arte. A cenografia evoluindo em paralelo com a pintura e usando novas técnicas, novos materiais e novos temas pictóricos, tem agora para o bailado uma importância capital, tal como o desenho e a qualidade dos tecidos do guarda roupa.

Picasso cria o ambiente próprio de um bailado russo de Diaghilew, sobre música de Falla, (6) enquanto que Massine e Taumanova compõem com muito mais convicção quando o trajo exprime a condição social dos personagens (7).

7

Por baixo do projecto de um *decor* para *La Belle au bois dormant*, Léon Bakst escreveu:

«...Interessa-me muito ver à direita do palco, sobre as arquitraves das colunas, guerreiros refreando os seus cavalos; isso dará um efeito muito belo em virtude da sua grandeza. À direita pode fazer-se duas saídas. Tentai obter a mesma curva da escada, à esquerda porque isso é indespensável para a saída Solene das massas. É também preferível não colocar personagens sobre os dois degraus mais altos desta escada».

E comenta Vaillat:

«...Abre-te sesamo dos encantos de Armiae, que esta linguagem dá a chave da colaboração pedido pelo corégrafo não sòmente aos pintores, mas aos músicos e escritores, e convida-nos a considerar o meio de aproximar a dança de uma outra arte subtil e ao mesmo tempo material.

Na época de oiro do *ballet*, o diletantismo do frio clacissismo coreográfico, quase emudeceu o poeta e o compositor musical. O libreto, o recitativo, a música e a composição de várias figuras em *coro*, tudo podia ser compensado pelos solos aligeros de Pavlova ou pelas esfusiantes e ágeis composições coreográficas de Nijinsky. «Vou dançar a guerra» — dizia ele. E dançava improvisando, sem música, sem cenário, sem folheto, sem efeitos luminosos, o que ela tem de luto, de dor e de destruição.

Quanto a Pavlova... *«ela foi uma das últimas a manter o prestígio difícil da dança clássica (...) que*

8

exclue os gestos decalcados na vida comum, para reter sòmente aqueles que tem qualquer coisa de teatral e de vida superior» (Vaillat).

O cinema nasceu tarde demais para registar os seus vôos sobre a terra... (8)

Entre nós, muitos se recordarão ainda do *Ballet* russo de Diaghilew, que levou à cena, em Lisboa, em Dezembro de 1917, os bailes *As Silfides, Scherazade, O Principe Igor, O Espectro da Rosa, O Carnaval* e *Sol da Meia Noite*, na execução de Tchervicheva, Cessuil de Marina e Graviloff. Depois, apresentou *Tamar, As Borboletas, Sadko* e *Cleópatra*. Desde então, novos caminhos se abriram ao *ballet*.

9

Uma sã doutrina «libertadora» revela outros valores coreográficos. Embora na Europa seja acentuada a tendência para o clacissi mo – mesmo no ballet espanhol — uma outra «expressão» menos fria, porém mais narrativa vem através do decalque dos gestos comuns estilizados em desenhos, formas, ritmos e equilíbrios harmónicos do corpo, abrindo outros horizontes (9).

«Está tudo muito bem — diziam os críticos — mas será isto bailado? Aqui há tão pouca dança! E nisto mostravam uma falta de compreensão do bailado moderno, tal como fora estabelecido por Fokine». (Haskell)

10

A música, o cenário, o jogo de sombras e o trajo terão mais do que nunca que tornar-se o libreto dramático, a própria força motriz do bailado. Cocteau sente-o assim; e este evoluir da arte da dança (à qual ele se dedica entusiàsticamente) bem se revela na «composição» das sequências finais do seu *Orphée* (10).

O desdobramento do *ballet* nestas duas tendências não o destrói. Uma espécie de sobreposição das atitudes *clássicas* e de um *moderno* às vezes animado pelo contraponto acrobático, oferecem belos exemplos do que pode ser obtido pelo dom da *dança*, em matéria de equilíbrios harmoniosos e expressão. E todas as características do bailado se mantêm: beleza física; coordenação de forças; *souplesse*; resistência; elevação; equilíbrio; imaginação e expressão.

11

A dança permanecerá *«revelação e linguagem, porque provoca, inconscientemente—ou talvez voluntàriamente—estados, ideias, ou sentimentos intraduzíveis por palavras»* - (M. Bourgat). Uma das mais extraordinárias revelações neste sentido, foi o cinema que no-la trouxe: *Um dia em Nova Yorque* incluía um *ballet* de Gene Kelly e Vera Ellen, onde, por sobreposição de um clacissismo tolerante, e de um engenhoso contraponto acrobático, se obtinham desenhos muito ricos de expressão. Como cenário, as próprias sombras desenhavam arabescos de ferte sabor sensual (11).

12

O cinema pode, todavia, revolucionar, para [illegible] todos os princípios e as regras da dança: — tem as [illegible] exigências, por vezes incompatíveis com o teatro. [illegible] próprio é feito de um mecanismo que *baila* e que [illegible] não converte às atitudes, cenários, ou pensamentos teatrais. Pode usar da trucagem, do retardador, [illegible] ângulos, dos movimentos de câmara; pode aumentar [illegible] possibilidades do *salto*, e detalhar pormenores que [illegible] teatro se perdem.

É também uma arte de movimento, de orquestrações rítmicas, de atitudes e de jogos de luz que [illegible] *estados, ideias ou sentimentos intraduzíveis por palavras.*

13

A sua linguagem expressiva, tal como na dança, [illegible] na base uma sequência de atitudes plásticas [illegible] dinadas à ordem de exposição dum pensamento e [illegible] ritmo a que corresponde a pontuação dramática. O *cercada* é um bom exemplo de paralelismo com [illegible] *ballet*. (12)

Mais directamente ligado à arte da dança está, todavia, a arte do desenho animado; ambas se apropriam de um mundo imaginário e poético para [illegible] ambas são o reflexo das coisas terrenas, a ressurreição do real através da imaginação e não a realidade em [illegible] Por isso o desenho animado pode fazer dançar os [illegible] mais e as coisas; o fogo, as nuvens, a noite, a tempestade, a morte (13); ser ele a forma mais completa [illegible] bailado, tomado do ponto de vista expressivo.

14

Está mesmo apto a decalcar o *ballet*, estilizando e multiplicando-lhe as possibilidades de *souplesse*, [illegible] comentar com ironia, aquilo que ele tem de convencional no trajo, na atitude e na constituição física do bailarino, obtendo contrastes ou paralelismos (14); ou a ilustração nas aulas práticas da dança a execução perfeita [illegible] técnica de bailar.

Porque o desenho animado não é todo o cinema e bailado mas um aspecto apenas, a fusão entre cinema e bailado implica outras considerações. Dizendo com Serge [illegible] que o cinema é o melhor meio de registar a dança, corre-se o risco de esquecer que para além da [illegible]

15

natureza mecânica da sétima arte, existe a sua capacidade expressiva, a sua alma. Sem dúvida que Pavlova podia, ainda hoje, pelo milagre do cinema, dançar para nós. Mas duvidemos que o grande público sentisse nisso outros deleites de espírito além daqueles que lhe advinham dos naturais saudosismo ou curiosidade. Pavlova permaneceria distante e a execução dos seus bailados manter-se-ia fria como a própria morte se o cinema não lhe houvesse emprestado toda a *alma do cinema*.

No documentário de Alain Resnais, sobre Van Gogh, *sentimos* o pintor dementado, embora o não vejamos, porque o cinema emprestara *a sua alma* às suas telas, pela intervenção de filmagens especialmente compostas.

16

É pois condição especial que o cinema *recrie* e não *reproduza* a dança. Fernand Léger tentou num ambicioso propósito, conseguir cinema bailado. Como intérpretes: linhas, volumes, superfícies e objectos (Ballet Mechanique). Mas a mais prometedora síntese das duas artes parece estar em René Clair que em *O Milhão*, construiu a acção bailante e a interpretação mimada, adequadas aos temas, aos cenários e aos trajos (15). O estilo que o caracteriza enraiza na sua primeira obra, *Entr'Acte*, destinada, justamente, a preencher um intervalo entre bailados teatrais num espectáculo organizado por Picabia (16). Este estilo, embora se enquadre no ar sorridente com que desbobina os seus dramas, parece mantê-lo a uma certa e cautelosa distância da tragédia, — tragédia que, apesar do cómico, Charlot não se coíbe penetrar.

17

Os *ballets* de um e de outro são, por consequência, diferentes. Em Clair, o esfusiante movimento das perseguições, das danças de roda e das acrobacias inesperadas: — *bailados em coro*. Em Chaplin a mímica expressiva da sua triste solidão: — *o solo*. Talvez por isso que em Charlot o bailado se torne mais semelhante à arte da dança pura, já que os seus passos resultam da *intenção* de debater os seus problemas psicológicos (ora poéticos, ora filosóficos, ora trágicos) num solilóquio que não admite palavras.

E se Chaplin revela ser um extraordinário bailarino, capaz de transformar em *ballet* todos os sentimentos ou todos os pensamentos, é porque a dança e o drama são irmãos, e até porque — mais remotamente — a sua origem artística está na *pantomima* — no próprio teatro.

18

As primeiras atitudes bailadas de Charlot não vão além das piruetas sem consequências, muito influenciadas pela *farsa* de Mack Senett e pela *pantomima* de Fred Karno. Mas na sua carreira artística de *bailarino* (se podemos chamar-lhe assim) filmes como *Um idílio nos campos* — são uma espécie de tentativa de ajustamento da narrativa ao meio de expressão, que denunciam já um mímico fortemente banhado pelas claridades poéticas, um mímico à altura dos maiores vôos temáticos. Daí a sua tardia adesão a um *cinema* sonorizado, capaz de condicionar-lhe o complexo jogo das atitudes (17).

Ao ocuparmo-nos de *cinema* e da *dança* — cujo paralelo se mantém nos pequenos pormenores que podem até passar despercebidos — ocorre naturalmente à nossa memória e à dos mais antigos amigos da sétima arte, uma das mais populares e originais figuras de todos os tempos do cinema: Rodolfo Valentino. Um número de *Sequence* dedica-lhe — emparceirando-o com Douglas Fairbanks — um artigo escrito por Gavin Lambert intitulado: *Fairbanks e Valentino, os últimos heróis*. E tal acontece não só pela popularidade, quase mística que o rodeava e pela sua estranha presença no *écran* (um misto de enigmático herói e de ardente amoroso em constante conflito passional), mas também porque as suas qualidades de bailarino — compondo bailados que *melhor sublinhassem* o seu temperamento apaixonado — foram elemento decisivo da sua carreira artística (18). «*O primitivo e exaltado romantismo com que Valentino atraía e contemplava o mundo onde as relações entre sexos se realizam em paragem de trajos e ambientes exóticos, e tem um forte sabor de aventura, paixão e*

19

fatalidade»—(G. Lambert), andava também nas suas criações bailadas. A marcada tendência de R. Valentino para a dança sensual exótica, que o levaria a realizar uma *tournée* de bailados na América e na Europa, talvez não tenha deixado de exercer influência sobre a substância temática e a fórmula expressiva de certos bailes filmados que se lhe seguiram.

Não desprezando o valor destas aproximações, é no tempo do *mudo* que a dança propriamente dita irrompe no cinema. E aí começam, verdadeiramente, os problemas de sincronização de dois *ritmos*: o ritmo do cinema e o ritmo da dança. O cinema, pela sua capacidade de registo pode reproduzir *ballets*, mas aí perdem as suas principais qualidades: a dança porque se encontra sem a terceira dimensão, o cinema porque abdica dos meios de expressão e da sua linguagem.

20

A exibição em Portugal do baile *Excelcior*, de Marenco, no dia 10 de Maio de 1915 – talvez o primeiro filme bailado exibido entre nós – não se tornou popular.

Porém incluir a dança no cinema tornara-se teimosa insistência, não obstante os resultados inexpressivos a que se chegava e o gosto duvidoso da encenação cinematográfica que fazia perigar a sua aceitação pelo grande público (19).

De repente, o *sonoro* irrompe como elemento verdadeiramente revolucionário. Com a música, o bailado entra também no jogo. Os espectáculos de *music-hal* das *operetas* e do *vaudeville*, são transportados para a tela, com palco, camarins, actores e tudo. Os espectáculos dos Night-Club da Broadway, inacessíveis às classes modestas, são reproduzidas no *écran* por um preço acessível.

21

Sonha-se. Os pseudo-defensores das manifestações superiores do espírito *vão ao cinema ver o ballet e a ópera*. O povo prefere sonhar impossíveis, ou assistir a espectáculos novos de fácil assimilação. No meio desta *confusão*, é justo salientar as operetas alemãs com Lilian Harvey, onde a música já não é o centro da obra, mas antes o saboroso e asacre comentário das imagens. *Caminho do Paraíso*, *Congresso que dança*, *Sonho de valsa*, etc., são películas deste tipo onde Wilhelm Thiele experimentou com certo sucesso uma *acção bailada* muito inspirada e fresca. Em 1933, isto é, dois anos depois de «*O Caminho do paraíso*», chegava-nos da América a alucinante obra *Rua 42* que tentava fundir os valores plásticos do bailado com os do cinema (20).

22

«*O melhor exemplo é talvez «Rua 42», com as suas canções e multidões de coristas circulando mecânicamente. O engenho de Busby Barkeley, director de dança de muitos desses filmes, está na capacidade de manobrar enormes coros em amplos tablados, mais do que em qualquer genuino poder de criar formas de dança*». — (D. Vaughan).

«*Com corpos humanos ele produziu formas tão abstractas como jamais foram encontradas nos abstractos filmes da vanguarda*» — (Arthur Knight).

Os ensaios de Barkeley não estavam, todavia, sòlidamente *agarrados* ao cinema. Esgotada a sua imaginação e as possibilidades de manobrar as multidões sobre desenhos diferentes, tentou ainda suprir, com movimentos de câmara e *plongés* tomados de grande altura, (mantendo os *coros* quase inertes) a insuficiência dos processos. Fred Astaire compreendeu melhor quais as exigências do cinema. O *ballet* teria que ser usado como comentário das situações cinematográficas e a exprimir-se com passos de dança de outra espécie. A sétima arte, a mais recente das artes, nem sempre lhe é útil ligar-se às velhas irmãs sem as rejuvenescer um pouco. Se ao teatro tem servido as Isidoras Duncans, os Picassos, e os Stravinsky a coreografarem, a cenografarem e a comporem, a verdade é que ao cinema, são os Gershwins da canção popular, os compositores modestos como Hart e por vezes os cenógrafos quase ignorados que lhe têm aberto novos caminhos (21).

Não obstante verificam-se ainda duas tendências: uma que procura respeitar as tradições teatrais e até a coreografia vulgarmente aceita como ballet (22); a

23

outra que integrando a dança na acção dramática do cinema, e usando com êxito *bailes* de outra espécie, «*liberta realizadores e coregrafos das convenções do palco que, ou servilmente obedecidas, ou flagrantemente ignoradas, impõe limitações ao ballet do cinema*». — (D. Vaugham).

A sessão de hoje do Cine-Clube revela-nos essas duas tendências. Temos por um lado *Os sapatos vermelhos*, bailado que assenta num belo conto de fadas de origem australiana, escrito por Hans Andersen e no qual uma rapariga é levada pelos seus sapatos vermelhos a dançar por montes e por vales, afastando-se da vida e do amor.

O propósito de manter o espectador na ilusão de assistir a um verdadeiro espectáculo, tira-lhe, apesar da

24

intervenção graciosa de Moira Shearer e do *peso da fama* de Massine, Helpmann, e de coros do teatro de Sadlers Wells, todo o interesse cinematográfico. Em contrapartida, o baile *Um lírio no lago*, coreografado por Balanchine nos mesmos moldes é uma tentativa bem sucedida (23).

Em oposição, as danças comunicativas de Fred Astaire e de Gene Kelly parecem conduzir a bom fim. Quer um, quer outro, não desprezam as enovações que o *acrobático* e o *sapateado* trouxeram para a dança. Não obstante, aquilo que nos irmãos Nicholas é apenas execução técnica de uma perfeição extraordinária (24) e que tende a morrer pelas próprias limitações da pura técnica, serve a Fred Astaire e Gene Kelly como elemento expressivo dos seus pensamentos ou dos seus

25

estados de alma. Para eles, a distribuição arbitrária entre *ballet* e outras formas de dança, torna-se difícil de definir. A sua linguagem é *toda a dança*. Astaire, um pouco frio na execução, mas notável na marcação do sapateado de que se serve para monologar, ou para dialogar com as suas *partners*, sobre relações passionais.

Kelly, a quem basta um ritmo e um motivo fútil para dançar: — porque está alegre, porque lhe apetece, porque um problema sentimental o aflige, porque junto dele alguém o contagiou. Kelly bailla então o ciúme, o amor, a solidão, o sol, a água, o movimento das ruas... — integrando-se na linha tradicional do bailado de todos os tempos.

Não vem fora de propósito deixar aqui sublinhada a importância que Ginger Rogers teve para Fred Astaire e por consequência para o bailado (25).

26

«Os números de dança em seus filmes eram não só excelentes — coreogràficamente — mas também filmados com imaginação (...) e sempre concebidos em termos de cinema e não de teatro. Nenhuma das companheiras posteriores a Ginger Rogers a substituiu satisfatòriamente. (Georges Rogers).

«Os melhores filmes de Astaire são os que interpretou com Ginger Rogers, porque — em virtude da sua arte «comunicativa» se tornava necessário uma personagem que se interpozesse entre ele e o público. Assim, ele exprimia-se também através de Ginger Rogers».

«(...) Astaire pertence à grande geração musical americana, aquela que se revelou entre 1920 e 1930. É da mesma escola que Jimmy Walker e George Gershwin (...) e o maior defeito de Astaire, a meu ver, é o de

27

ter abordado a dança dramática e a composição de ballets» — (Gene Kelly) (26 e 27)

Finalmente, é ainda com uma transcrição de Gene Kelly que fechamos esta despretenciosa síntese de aproximação entre *Teatro, Bailado* e *Cinema:*

«Não esperem que o cinema, em seu estado actual, desenvolva as artes. Mas do lado mais brilhante, contem com ele para popularizá-las e elevar o nível de apreciacão do público. Por tudo isto, dançar para o cinema, é grande estímulo para o bailarino individual».

MÁRIO BONITO

PROGRAMA

— Palestra e organização do programa, por MÁRIO BONITO

— AVENTURA NO BRASIL *(The thrill of Brasil)* Intérpretes: Ann Miller e um corpo de bailado. Realizador: Sylvan Simon. Fotografia: Charles Lawton. Cenografia: Stephen Goosson, Van Nest Polglase, Leslie Thomas. Figurinista: Jean Lewis. Direcção musical: Leo Arnaud e Paul Hertz. Direcção de danças: Eugene Loring e Nick Castle. Montagem: Charles Nelson. Produção Columbia, 1946. Distribuição em Portugal: Filmes Castelo Lopes, Lda.

— AS MIL APOTEOSES DE ZIEGFELD *(Ziegfeld Follies of 1946)* Intérpretes: Fred Astaire, Lucille Bremmer, Gene Kelly, Esther Williams, Cyd Charisse. Realizador: Vincent Minnelli. Fotografia: George Folsey e Charles Rosher. Tecnicolor: Nathalie Kalmus e Henri Jaffa. Cenografia: Cedric Gibbons, Merril Pye, Martin Smith, Edwin B. Willis e Mac Alper. Figurinistas: Irene e Hellen Rose. Director de dança: Robert Alton. Director musical: Lennie Hayton. Montagem: Albert Akst. Produção: Arthur Freed para a Metro Goldwyn Mayer, 1946.

— MODELOS *(Cover Girl)* Intérpretes: Rita Hayworth, Gene Kelly. Realizador: Charles Vidor. Fotografia: Rudolph Maté e Allen M. Davey. Tecnicolor: Nathalie Kalmus. Cenografia: Lionel Banks e Cary Odell. Direcção de dança: Val Raset e Leymour Felix. Director musical: Jerome Wern. Versos: Ira Gershwin. Música: Jerome Kern. Produção: Columbia, 1944. Distribuição em Portugal: Filmes Castelo Lopes, Lda.

— SAPATOS VERMELHOS *(The red shoes)* Intérpretes: Moira Shearer, Massine, Helpmann e o Corpo de bailados do Sadlers Wells. Realização: Michael Powell e Emeric Pressburger. Fotografia: Jack Cardiff, Christopher Challis. Tecnicolor: Nathalie Kalmus, F. George Gunn e D. Hagne. Cenografia: Alfred Junge e Roberts. Figurinista: Dorothy Edwards. Director musical: Brian Easdale. Director de dança: Robert Helpmann (dança do sapateiro, criada e dançada por Leonide Massine). Montagem: Reginald Mills. Produção: Arthur Rank. Distribuição em Portugal: Sonoro Filme, Lda.

(O bailado «Os sapatos vermelhos» é tirado de um conto de fadas de Hans Andersen e composto especialmente para o *ecran*. *Décors* e trajos de Hein Heckroth.

BIBLIOGRAFIA

GRAVURAS

1 Dançarinos Mascarados do paleolítico (História universal da dança — *Curt Sachs)* 2 Dança Macabra — Nüremberg 1493 (História universal da dança — *Curt Sachs)* 3 Egípcios dançando e tocando — Fresco do túmulo de Nakht — (Histoire de la danse — *Léandre Vaillat)* 4 Orgia Báquica — (A religião do Teatro — *Eduardo Scarlatti)* 5 Bailado de «A libertação de Tirreno» dançado em Florença em 1616 (Histoire de la danse — *Léandre Vaillat)* 6 Cenário de Picasso para um bailado russo de Diaghilew sobre música de M. Falla, em Paris 1919 — (A religião do Teatro — *Eduardo Scarlatti)* 7 Bailado Moderno-Massine e Taumanova em Jardim Público — (A religião do Teatro — *Eduardo Scarlatti)* 8 Anna Pavlova no seu camarim (Histoire de la danse — *Leandre Vaillat)* 9 Um bailado do filme «Um dia em Nova York» (ao centro Gene Kelly) — (Sight & Sound) 10 Orfeu de Jean Cocteau (Sight & Sound) 11 Gene Kelly e Vera Ellen em «Um dia em Nova York» (Sight & Sound) 12 James Mason e Kathleen Ryan em "Casa cercada" de Carold Reed (The art of the film — *Ernest Lindgren)* 13 Fantasia de Walt Disney — «Noite no Monte Calvo» (The art of the film — *Ernest Lindgren)* 14 Fantasia de Walt Disney — «A dança das horas» (Le dessin animé — *Lo Duca)* 15 Annabella e René Lefebre em «O milhão» de René Clair (O milhão — *Bianca Lattuada)* 16 «Entre'Acte» de René Clair (Sequence) 17 Charlie Chaplin em «Idílio no campo» (Una história del cine — *Angel Zuñiga)* 18 Valentino num tango em «Os 4 cavaleiros do Apocalipse» (Sequence) 19 Salomé, de Malcom Strauss, com Alla Nazimova e Nigel de Brulier (Movie parade) 20 «A rua 42» de Loyd Bacon, (1933) com Ginger Rogers, Bebe Daniels e Ruby Keeler (Movie parade) 21 Gene Kelly e Vera Ellen dançando «Crime na 10.ª Avenida» em «Os reis do espectáculo» (Sequence) 22 Moira Shearer e Robert Helpmann em «Sapatos Vermelhos» (Sight & Soud) 23 Vera Zorina no «Bailado da Ninfa da Água» em Revista de Goldwyn 1938 (La revue du cinéma) 24 Os irmãos Nicholas dançam «Chattanooga Shoo-Shoo» em «Música e Mulheres» (Filme) 25 Fred Astaire e Ginger Rogers num número irlandez de «Bailado do ciúme» (Sequence) 26 Fred Astaire e Lucille Brenner num bailado de «As mil apoteoses de Ziegfeld» 1946 (La revue du cinema) 27 Fred Astaire ensaiando um dos números de «Blue skies» (Filme) 28 Charlie Chaplin em «Tempos Modernos» (Una história del cine — *Angel Zuñiga)* 29 «O triunfo do Dançarino» desenho de Jacques Doniol-Valcroze. (La revue du cinéma)

A 90.ª sessão realiza-se no próximo dia 6 de Maio, às horas habituais, com o filme ANJOS MARCADOS de Fred Zinneman

Tipografia ALVES & NOVAIS — Rua do Almada, 534 Porto

DOCUMENTÁRIO E CINEMA DE FICÇÃO

O filme documentário afigura-se-nos importante actividade dos cineastas, não só pelo que vale em si mesmo, mas também pela influência que exerce sobre o cinema de ficção, como o ilustra o actual cinema inglês, os processos de narração do cinema italiano do após-guerra e de algum cinema americano de excepção, em muitas das obras de John Ford.

Porém ao conceito de *documentário*, associa-se frequentemente a ideia de películas de curta metragem, sem que o público se aperceba de que só a linguagem cinematográfica, o método de narração e os próprios assuntos desenvolvidos e apresentados poderão definí-lo. CORAÇÃO REVELADOR, uma novela de Edgard Póe transportada para o cinema por Jan Neguesco, tinha uma duração aproximada de um quarto de hora, curto espaço de tempo repleto de bom cinema de ficção, que nada tinha a ver com o filme documentário, enquanto que OLIMPÍADAS, puro documentário filmado por Leni Riefensthal preenchia duas sessões normais. É de repudiar em absoluto a generalização do princípio de que os documentários são produções de baixo nível artístico, sem interesse nem objectivo: apenas se verifica que a maioria afecta e compromete por insuficiente ou má qualidade os exemplos brilhantes, merecedores de estudo e de continuidade. Eis um género mal cultivado e pouco protegido em meio século de pesquizas estéticas no mundo do cinema, porém, pessoalíssimo e generosamente comunicativo.

Cinema absoluto, poalha luminosa, claro escuro, gramática e linguagem por imagens dispensando o diálogo, a intriga sentimental, a preparação cénica, o *maquillage* e os *sun-lights*, mas que emocione, que deleite e que exprima, onde encontrar-se fora deste género de produções? A aceleração do momento histórico, as transformações inesperadas da civilização, o poema dos belos momentos que fugazmente nos acariciam, a extensão dos sofrimentos colectivos, as grandes conquistas sobre a natureza, as trivialidades quotidianas, os dramas intensos do século, as pequenas alegrias individuais, os usos, os costumes, as tempestades e as bonanças, tudo quanto transborda de realismo, vive, integralmente, nas imagens colhidas no *local* e no *momento*, claras e límpidas, sem interpretações pessoais ou cerebralismos literários.

Uns toques na sequência das cênas, o corte dos aspectos supérfluos surgidos após a revelagem da película, uma tonalidade geral ao longo do filme (como se fosse uma tela pintada), uma nota viva de luz ou de movimento, uma sonorização construida sobre ruidos ampliados ou sons esbatidos, certos efeitos musicais (que estão para o cinema como os sinais ortográficos para a escrita) eis o *documentário* — mensagem do presente, material histórico do futuro.

Em minutos circundamos a terra, elevamo-nos à estratosfera, mergulhamos no mistério profundo dos oceanos: o tapete mágico descola vertiginosamente deixando para trás o rasto luminoso da magia poderosa da sétima arte.

Alguma coisa do que atrás ficou dito, está contido nesse belo exemplo que é DOURO, FAINA FLUVIAL de Manuel de Oliveira. Da síntese fria e do colorido desbotado da reportagem, fàcilmente se evolui para o documentário, concebido e tratado, e onde as tonalidades têm já o vigor e a alegria dos empreendimentos humanos ou as manchas e os graves do sofrimento. Todavia, reportagem, documentário e actualidades, saindo do mesmo tronco, devem individualizar-se, sendo a última destas formas de cinema a menos artística. Viria a propósito e a título de estudo historiar o assunto que nos ocupa. Porém a história do documentário é feita de títulos isolados. Um dos melhores exemplos e dos mais distantes é talvez RIEN QUE LES HEURES, de Cavalcanti que precedeu a SINFONIA DUMA CAPITAL, de Ruttmann.

O primeiro marca o padrão estrutural ao tempo do vanguardismo francês, enquanto que o segundo, tratado sinfònicamente e influenciado pela montagem russa, mantém, apesar do tempo que não perdoa, um incontestável vigor. Documentos falam-nos dos filmes realizados pelo holandês Joria Ivens ou por Paul Rotha e de Pare Lorentz, autor de obras de indiscutível valor entre as quais THE RIVER, que se aponta como o melhor documentário produzido na América.

Mais perto de nós, e arrastando-se desde 1935 continua-se a série MARCH OF TIME, que não caiu na simpatia geral (Orson Wells em O MUNDO A SEUS PÉS parodiava-a com sucesso).

Mas as produções de alto sentido artístico de um Flaherty de um Grierson e de tantos outros dum passado que não vai longe, balizam o caminho a retomar.

Aleatório, impulsionado por rasgos pessoais ou dependente de organizações bem intencionadas, não será difícil augurar ao documentário um lugar cada vez mais destacado. Entretanto avalie-se das suas possibilidades, detendo-nos sobre os casos isolados, e estude-se a sua influência e a sua importância nas obras de ficção de um Rosselini *(Paisan)* de um Elia Kazan *(Crime sem castigo)* de um Ford *(As vinhas da ira)*, de um Disney (servindo-se de esquemas e de gráficos em A VITÓRIA PELA FORÇA AÉREA), etc.

A quem duvide, recordem-se as cenas finais (pura linguagem documentarista) de OS BASTIDORES DE NOVA IORQUE, lembre-se aquele fugitivo correndo nas ruas e escalando a ponte de Broocklín, favorecendo tomadas de vistas sobre aspectos jamais sonhados: crianças que brincam, velhos que repousam, vendedores de bugigangas, negociantes, compradores, edifícios modestos, arranha-céus, o rio desinquieto, o tráfego nas artérias, os campos de jogos, que lobrigamos como imagens refletidas em espelhos, enfim, mil e uma coisas.

Este quadro alarga-se e multiplica-se à medida que a objectiva faz a escalada da ponte suspensa (poema puro do cálculo) e enche-se de vida, de luz, de lirismo, da grandeza e da miséria de um povo que desfilava inteiro perante nós.

DOCUMENTÁRIO — eis a reportagem viva e humana, o espectáculo que tráz a evasão ao homem escravo da máquina.

Quando nas salas mornas e dormentes dos cinemas, as sombras vão caindo lentamente e a lâmina incendiada da máquina de projecção fere o *écran*, são sobretudo os documentários que continuam a vida, e realizam sonhos impossíveis.

MÁRIO BONITO

(de uma palestra proferida no C. C. P.)

A próxima sessão realiza-se no dia 3 de Junho às horas habituais nos cinemas BATALHA e ÁGUIA D'OURO, exibindo-se filmes de Lumiére, filmes primitivos americanos, filmes de Charles Chaplin e uma parte da MULHER NA LUA, de Fritz Lang.

Tipografia ALVES & NOVAIS — Rua do Almada, 534 Porto

BILLY WILDER, SUA OBRA E SUA IMPORTÂNCIA NO CINEMA "NEGRO"

por

MÁRIO BONITO

Falar de Billy Wilder e da sua obra, implica estudo de três pontos essenciais, que muito sumàriamente aqui anotamos: — «filme negro», autoria da obra cinematográfica (realizador, cenarista ?...) e os novos mitos do cinema de Hollywood.

Começando pela definição de «filme negro», diremos que, de modo geral, se caracteriza por: realismo de ambiência; personagens tentados ao suicídio e ao isolamento, em resultado da impotência ou da indiferença; e exposição da narrativa em termos mais ou menos pèssimistas e violentos. Assim nos aparecia «Farrapo humano», o segundo «filme negro» de Billy Wilder, porque, fora a mola impressionadora do drama, que se deslocou para as origens patológicas, patenteava realismo de ambiência, impotência e tendência ao suicídio (sob forma de morte lenta pelo alcoolismo) e narrativa pèssimista e violenta.

(*Exemplos de narrativa violenta:* a descrição da casa de saúde; a visão nocturna de um morcego atacando um rato, etc.; *Exemplos de pèssimismo:* o passeio matinal em busca de uma casa de penhores e o próprio «happy end» que, não obstante a promessa do ébrio, não destrói a «nossa» suspeita sobre as suas intenções futuras desiludindo-nos da respectiva cura).

Há porém que considerar a origem de «Farrapo humano». Nele, os aspectos de violência, pèssimismo e substracto social tomam expressão diferente daquela que tomariam se originário da França ou de qualquer outro país produtor de fitas.

Exemplifiquemos com citações de Pierre Charnier:

«A impressão de loucura e de estúpido vazio que em nós deixa o espectáculo deste jovem possuído da única paixão pelo álcool, faz de «Farrapo humano» um dos filmes mais desoladores que vi até hoje. «Hotel do Norte» tinha, pelo menos, acentos de revolta, o amor perpassava na história como miragem de um mundo melhor, e estava nela implícita uma reivindicação que a nimbava de esperança; por outro lado, se as personagens aí viviam afoga-

das no desespero, elas mereciam, também, a nossa simpatia e a nossa piedade. No filme «negro» americano, só há monstros, criminosos, doentes que agem exclusivamente pela fatalidade que os possui» (1).

Qual a razão? A razão está nos assuntos tabú, nas personagens tabú, nas mensagens tabú, em todos os pontos interditos ao cineasta americano. Vêm de longe as campanhas de moralização, os códigos Hayes e a interdição ou imposição de temas, quer com o objectivo de lucro, quer com o intuito de não perturbar no homem médio o embalo doce do «Home, sweet home». Mas se este paleativo fizera efeito nos períodos de crise após a guerra de 1914, o homem médio teria de ser despertado para entrar em acção numa nova guerra. Tornou-se então necessário criar outros mitos entre os quais o mito do herói e seus derivados *super*. Nos desenhos animados o super-rato, nas revistas infantis o super-homem, nos campos de jogos os super-base-bolistas e nos documentários pungentes da frente da batalha, os heróis de Guadalcanal.

Era o germe duma nova temática cinematográfica. Douglas Fairbanks e Valentino foram os últimos heróis de uma arte incipiente mas cheia de sinceridade. Não havia neles, lugar para pensamentos reservados. A bravura de Fairbanks e o sensualismo exótico de Valentino tinham sabor casto e viril. Com eles morreu também o mito da «vamp» e do galã romântico. As personagens de agora movem-se e reagem convencionalmente em obediência a um pensamento que lhes não pertence. O Ray Milland do *écran*, atacado de embriaguez, acaba por, como homem, desiludir a nossa espectativa e provocar a nossa repugnância. Em vez dum ébrio ele torna-se um monstro, num doente que age por exclusiva fatalidade. Causas, e curas do mal? Certamente que as há, pelo menos aquelas que Zola sugeriu. Mas as gavetas do «story confference» aferrolharam as causas e os efeitos, e o «office Hayes» severo em reprimir, amordaçou as personagens. Milland deixa o *écran* sem ter podido censurar-nos ou compadecer-nos. Mesmo assim, a sua história é das mais sérias do cinema de Hollywood, história que atraiçoa as causas e os efeitos mas que nem por isso deixa de protestar, embora caia no exagero, contra o mito dos heróis.

Todavia, «Farrapo humano», situa-se, cronològicamente, entre «Pagos a dobrar» e o recente «Crepúsculo dos Deuses». E se estes três filmes são assinados na realização por Billy Wilder, tem como cenaristas auxiliares Charles Brackett, no primeiro e no terceiro, e Robert Chandler, no segundo.

Anotamos este pormenor, porque nos parece haver nítidas diferenças entre um e outro destes escritores definindo-se Chandler como o mais debru-

---

(1) La *Révue du Cinéma*.

— O pirmeiro resultou dum trabalho de colaboração entre Billy Wilder e Raymond Chandler.

— O segundo deve-se a Billy Wilder colaborando com Charles Brackett.

Parece-me estar aqui óptimo ponto de partida para o estudo de «quem é o autor dos filmes de Billy Wilder». Nós, que atribuímos a Wilder um temperamento germânico e uma personalidade artística propensa aos temas *negros*, verificamos haver na sua obra espelhamento da sua personalidade. Mas também acreditamos ter sido Chandler o elemento que mais directamente promoveu o ajustamento das suas tendências à sua linguagem plástica, embora Brackett, como produtor independente, viesse garantir-lhe a liberdade de concepção, sem a qual o artista se não realiza plenamente.

A OPINIÃO DE UM CRÍTICO ITALIANO

«O rapaz dos cabelos verdes» poderia servir como tema para um debate sobre numerosos equívocos que ainda impedem de compreender com exactidão o valor social da expressão cinematográfica. A tese do filme está, sem dúvida, entre as mais nobres e oportunas que, num mundo inquieto como aquele em que vivemos, se podem sustentar e defender. As guerras, por quem quer que sejam conduzidas e quaisquer que sejam os ideais que as justifiquem, vitimam sempre irreparàvelmente os seres que não têm nem culpa nem responsabilidade — as crianças — e deixam na sua alma marcas tão profundas e graves que constituem um problema ao qual nenhuma poderá escapar. O pequeno Peter descobre que os seus progenitores morreram num bombardeamento em Londres quando cuidavam de crianças feridas pela guerra. A esta missão tinham dedicado a vida. Teriam morrido em vão se o seu exemplo não tivesse frutificado. Aqui começa uma história bizarra: Peter, uma manhã, descobre que os seus cabelos se tornaram verdes e, pouco a pouco, convence-se que isso é justo e necessário e que o verde dos seus cabelos não é mais do que o símbolo duma mensagem a transmitir aos homens, uma mensagem de Paz. Mas são realmente verdes os seus cabelos, ou trata-se de fruto da sua imaginação? O filme deixa o espectador na dúvida, pois que toda a acção nasce da narrativa que o próprio Peter faz ao psiquiatra. De resto, não importa sabê-lo. O essencial — declarará no fim o psiquiatra — é que o rapaz acredite em tudo quanto diz e nisso faça fé. Nada impediria de tomar a sério a ideia dos cabelos verdes — como símbolo ou como directa realidade, não importa — se ela estivesse exposta e desenvolvida com um mínimo de convicção e de profundidade. Infelizmente quer uma quer outra faltam em «O rapaz dos cabelos verdes». Entre a mensagem de Paz e a estrutura da narrativa, tecida à volta dos cabelos verdes de Peter, existe uma distância incomensurável. São dois planos diferentes que não se encontram. Salientaremos todavia, uma sequência notável: aquela em que nos é dada a emoção que sente Peter ao ouvir falar de guerra aos clientes da mercearia onde trabalha.

A inadequada tradução do tema na substância da narrativa anula a eficácia do próprio tema e faz de «O rapaz dos cabelos verdes» uma obra falhada. Dizêmo-lo, sem falarmos da não artificialidade do filme: não é porque não se trate duma obra de arte que isso é inaceitável. Restrinjamos as coisas aquilo que se diz serem «valores sociais» (num sentido muito lato) de uma obra cinematográfica. Feito isto, resta ver sob que forma e porquê eles são positivos e aceitáveis ou não. Não existe, é lógico, uma positividade plena e absoluta senão por abstracção. A «mensagem» de Paz não basta nem para fazer obra de arte nem para atingir um valor social realmente positivo. Pode até falhar, como acontece em «O rapaz dos cabelos verdes» devido a um inábil desejo de originalidade.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

(*in* «Bianco e Nero», n.º 7, Julho, 1951)

UMA ESCOLA DE CINEMA

Se a *arte* é a vida em movimento, é na frescura das ideias que a *arte* vai buscar a sua constante renovação. Por isso daríamos os nossos espectáculos por mal sucedidos se essa frescura de ideias viesse a ser subestimada por que andasse arredada de todos vós. Somos, afinal, humildes aprendizes destes assuntos de estética cinematográfica, e é sempre com inquietação e ponta de mágua que sentimos desprezaram-se as constantes que estão na origem de todas as artes e vivem ao longo dos períodos históricos. Sendo essas constantes que caracterizam a arte, e a tornam útil, não sabemos porque não foram consideradas quando da exibição de «O último milionário», «Convite para a Morte» e até de «Orfeu» (parcialmente exibido). Estas nossas palavras dirigem-se àqueles que nos supõem formalistas porque tentamos soletrar a linguagem plástica do cinema, e estudar todas as suas manifestações e tendências. ¿Não esquecem eles

próprios, que para se captar qualquer mensagem *humana* em *termos de arte* é necessário conhecer-se a linguagem em que essa mensagem se exprime? E que para concretizar e definir estilos é preciso analizar todas as variantes? Mas a 7.ª Arte tem resistido a todos os atentados. Há longos anos os alemães preparavam dois finais diferentes para o mesmo filme; um para circulação interna e outro para exportação. O cinema resistiu. Entre nós quando se encarrega um *crítico* de ir ao teatro ou a um concerto, escolhe-se um especialista; na sua ausência ninguém quer assumir tamanha responsabilidade. Quando se trata de cinema destaca-se o primeiro que está livre, e ninguém mostra grande embaraço desempenhando-se de tão séria missão. Será que o cinema é assim tão fácil de analizar ou será que a apreciação do entrecho, ali patente nas legendas, lhes basta como principal e único objectivo? O cinema continua a resistir... Criam-se correntes de opinião contrárias, umas que se batem pelo assunto — um assunto, claro, no seu paladar — e outras que se batem por um formalismo (aqui na verdadeira acepção do termo) especulativo e vazio em conformidade com as suas preferências. E porque esquecem que qualquer arte é uma síntese do conteúdo e da forma, pede-se ao cinema que seja teatro, literatura, pintura, fotografia, etc., pede-se-lhe que seja tudo menos que seja cinema. E ele resiste ainda...

É preciso sem dúvida intervir, e os Cine-Clubes deverão fazê-lo, selecionando obras porventura imperfeitas, mas que forneçam matéria de esclarecimento e de preparação cinematográfica: todas as obras, todas as tendências, todos os realizadores, todos os assuntos. E depois, como bom exemplo prático, um «Ladrões de bicicletas» que venha a ser soletrado por um público consciente da linguagem em que o autor desse filme se exprime. Sem isto, apenas opiniões ou preferências pessoais que não ajudam a arte das imagens. Sem isto, a confusão e o cáos: o dramaturgo, o pintor, o poeta, o músico, o homem comum, abalançados em críticos, destruindo belas obras cinematográficas, porque não são nem teatro, nem pintura, nem poesia, nem música, nem pura distracção. E o cinema a resistir sempre... A resistir às ideologias divergentes às preferências estéticas, ao mercantilismo, à rotina, à super-abundância de falsos *críticos*. Quantos se lembram de caminhar lenta e metòdicamente, de serem aprendizes de assuntos de estética cinematográfica e de se integrarem, deste modo, numa cultura viva e sã, que diga-se, por vezes tanto os preocupa?

A direcção do Cine-Clube do Porto nunca pretendeu construir o edifício pela cobertura, pelo que, qualquer das sessões do Cine-Clube, por muito insignificante que pareça é mais um avanço na conclusão do edifício que todos ambicionamos erguer, edifício onde a fotografia, a poesia, a música, a pintura, a escultura e todas as outras artes, se fundem para modelar em movimento emoções contidas e insuspeitadas.

M Á R I O B O N I T O

(fragmento de uma palestra)

C O N V O C A T Ó R I A

Por ordem do Ex.mo Presidente da Mesa da Assembleia Geral e nos termos do art.º 16.º dos Estatutos, tenho a honra de convidar os Senhores Associados a reunir em Sessão Ordinária, no dia 15 do corrente mês, às 21 horas, na sede do clube com a seguinte

ORDEM DA NOITE

1.º — Aprovação do Relatório e Contas da Gerência de 1951.

Se não comparecer a maioria legal dos Senhores Associados, a sessão realizar-se-á com qualquer número, uma hora depois.

Porto, 2 de Março de 1952

Maria Helena Alves Costa
Secretária da Mesa da Assembleia Geral

A 110.ª Sessão realizar-se-á no próximo dia 9 do corrente, às horas e nos cinemas habituais, exibindo-se o filme A DAMA DE XANGAI, de Orson Welles.

Tipografia ALVES & NOVAIS—Rua do Almada, 534-Porto

num fervor que os ex-desapossados lhe emprestam, dado o milagre de libertação e abundância que dela esperam; confiança no futuro e desejo de elevação material, moral e cultural do povo; sensualismo panteista e simplicidade artística, com relevância para a pintura e a música; ternura pelos animais e crianças; primitivismo e selvageria; linearismo sentimental e moral; adoração da força e temeridade físicas — e tudo isto caldeado no grande cadinho da revolução emancipadora ou através de forças que para ela conduziam.

A par disto, a versão americana mantem muito do vigor, da segurança de movimentação de massas populares, da riqueza e beleza de composição de imagens que tão características são do realizador índio mexicano.

Assim, não me parece que tal obra seja de menosprezar, antes julgando que só vantagens adviriam de o Cine-Clube o trazer até aqui, para comparação com a obra original. Daqui recomendamos, pois, aos associados do Cine-Clube do Porto *O triunfo do rebelde* (The torch), de Emílio Fernández.

J O S É B O R R E G O

P U E B L E R I N A

Do cinema mexicano, daquele cinema que procura reatar uma tradição artística interrompida por um complexo conjunto de factores a que não andam alheios factores políticos e sociais, chegaram até nós, vai para meia dúzia de anos, as obras de Emílio Fernández. Aprofundar, no sentido de determinar, as causas desta posição dos cineastas mexicanos, ou, pelo menos, desta posição de Emílio Fernández, talvez seja, para já e para nós, tarefa um pouco difícil, tanto mais que da idiosincrasia dos mexicanos e dos condicionamentos sociais dos mesmos, pouco mais poderemos que — no quadro de conjunto das civilizações hoje vivas — adivinhar factores que, por universais, são, porventura, comuns ao próprio México: — o desiquilíbrio das classes, os problemas da terra e do agricultor, o analfabetismo, etc., etc.

Parece, todavia, e para já, que, tendo os poderes públicos mexicanos criado campo propiciatório à solução urgente destes problemas (*Rio Escondido* resultou mesmo da intenção de divulgar a campanha oficial contra o analfabetismo), sucedeu o que aliás sempre sucede quando se dão fenómenos desta natureza: os artistas, atraídos pelos temas sociais — e agora apoiados numa nova e verdadeira consciencia artística — lançam-se na livre exteriorização do seu pensamento creador e, sem condicionamentos que não sejam de ordem estética rumam no sentido dos altos expoentes plásticos, enraizando as suas obras nas tradições legadas por seus maiores. Para Emílio Fernández, (o índio, o homem comum, o revolucionário e, finalmente, o poeta) a atracção pela velha cultura popular dos índios do Yucatan ou de Coahuila poderá equivaler a um novo despertar para os problemas materiais e espirituais da maioria do povo mexicano, que ainda vive oprimido por uma minoria possuidora de todos os direitos e bens. Para Emílio Fernández, finalmente, o cinema não foi senão um meio de exteriorizar os mais prementes problemas de uma maioria desfavorecida e miserável, «ainda enraizada na velha cultura sobrevivente às leis rígidas da era colonial e às repressões periódicas». (1) Os seus filmes escreve-os êle próprio. Os personagens dirige-os êle próprio. O trabalho de Figueroa, parece ser, por sua própria indiscreção, algo que se destine a perpetuar em jogos de claro-escuro toda a ambiência natural e arquitectónica de uma terra e de um povo que Fernández ama a ponto de dar-lhe generosamente a vida. Desta base, partiram também os grandes pintores da escola mexicana e há como que um paralelismo entre as suas telas e as obras de cinema de Fernández. Mas, não se julgue que este paralelismo é só de caracter formal; se, no primeiro contacto com o cinema mexicano, os mais avisados cinéfilos se curvaram diante da beleza plástica dos fotogramas obtidos por Figueroa (o sucesso do cinema mexicano nos festivais veio com os prémios obtidos pelo fotógrafo), já é tempo de reconhecer que algo de mais profundo traz as obras de Emílio Fernández para

(1) WIENER e L. SERT *in* Arthitecture d'Aujour d'hui.

um plano de destaque no panorama cinematográfico internacional: a sua consciência artística em face dos problemas sociais do índio. Certo, que por razões de vária ordem, e até por temperatura do autor, quer *Enamorada*, quer *Um filho que não pedi*, quer *Beleza Maldita* vibram mais de sentimentalismo que de crítica social (sendo a segunda o poema de amor mais acabado de Fernández). Mas este facto não impede que algo de mais profundo esteja sempre presente nas cordas de uma viola que tristemente nos falam da pobreza, da solidão e das misérias humanas, ou nas armas que os desprotegidos empunham para restabelecer a justiça sobre a terra. Referência mais directa ao filme *Um filho que não pedi*, leia-se o que se transcreve da revista mexicana «Cine-voz»: «...É a melhor película do Emílio Fernández? Não importa. É uma grande película que honra o cinema mexicano. É uma obra que reflecte como nenhuma outra a maneira de ser e criar de Emílio Fernández, uma espécie de antologia dos trabalhos anteriores, uma superação. Em *Pueblerina* encontram-se muitos dos elementos que formaram *Maria Candelária*, *Maclovia* e *Pérola*. Trata-se, como em todas elas, de um par de pobre gente do povo, perseguido por outros em melhor posição social. Como em *Maclovia*, os dois protagonistas acabam por fugir para um amanhã melhor crentes, nas suas próprias forças, nascidas do trabalho.

Mas em *Pueblerina* a economia dos meios dramáticos chega à sua maior pureza, nada prejudica a linha geral da história; as complicações secundárias estão reduzidas ao mínimo e nada entorpece o desenvolvimento rectilíneo do idílio principal, obra mestra de ternura humana e encanto real, da qual se desprende um autêntico halo poético.

A obra de Emídio Fernández ganha a sua grandeza na base do sentimento: se a palavra não tivesse adquirido um tom perjurativo, poder-se-ia dizer que o grande director mexicano é, acima de tudo, um sentimental. O seu evidente gosto por essas características canções mexicanas melancólica e lentas poderiam, à falta de outras provas, demonstrá-lo. Não é homem de marimba, mas de guitarra. É o seu maior êxito é saber entregar-se íntegro ao público, através desse estranho génio que o faz sobressair, sem concorrente, de entre todos os directores cinematográficos. O seu estilo é absolutamente inconfundível e atinge completamente o público graças a uma acabada técnica. Gabriel Figueroa sem dúvida que o ajuda, mas não se deve esquecer que o laureadíssimo fotógrafo não trabalhou só com Emílio Fernández e nenhuma das películas que realizou com outros realizadores atingiu a perfeição daquelas que realizou com Emílio Fernández. Sem dúvida que os seus talentos se encontram e buscam, no cinema, uma mesma meta. O mesmo se poderá dizer dos intérpretes. Nunca Dolores del Rio ou Maria Félix «renderam» tanto como nas mãos do *Índio* de Coahuila. Jàmais se pode esperar tanto de Columba Domínguez ou de Roberto Cañedo, como em *Pueblerina*. Cañedo dá tal sentimento ao seu andar, ao seu olhar e à sua entoação, que coisa nenhuma ficará indiferente ao seu sentimento; Columba Domínguez dá tal fé à sua resignação e manso amor, que ninguém deixará de participar nas suas recatadas alegrias, íntimas temores e obscuros sofrimentos».

M Á R I O B O N I T O

No dia 8 de Novembro, realiza-se nova sessão exclusivamente composta por filmes de curta metragem, entre os quais a obra prima de Jean Mitry, PACIFIC 231

Mário Bonito

Desenho animado, um mundo novo

1

Considere-se um mundo imaginário, onde a terra, estranhamente vestida e colorida pela vegetação, não é a terra, onde a noite, que não é a noite, pode cair verticalmente como um cortinado esburacado de cintilações, onde o sol não é o sol e desponta espreguiçando-se como qualquer mortal, onde pessoas e animais não são as pessoas nem os animais que enchem o campo limitado da nossa realidade: — empreste-se a esta extra-natureza a sensibilidade, o sôpro, a alma das coisas terrenas e teremos dado o primeiro passo seguro no mundo dos desenhos animados.

Atónitos, constataremos que nossa receptividade se não revolta, que a lógica admite o impossivel e que nosso mecanismo sensorial — embora dominado pelas leis da lógica e pela experiência da realidade — sofre, ama e canta, sem distinguir o verosimil do inverosimil.

Estranha espécie de fenómeno, este, que se escapa à selectividade do nosso consciente e torna o absurdo integralmente vitorioso de nossa razão desperta. Aceitando como vulneráveis os princípios intransigentes que formam a nossa sensibilidade (sem que limitemos voluntàriamente os dominios do nosso raciocinio), algo de muito belo, de espantoso, será enlaçado pelo dedicado amor que devotamos às mais altas manifestações intelectuais e artisticas, *algo* que é a materialização da vida fora da própria vida, em regiões que só as crianças podem pressentir, *algo* que é o desenho animado.

Eis uma mensagem tornada possivel pelo cinema, uma realização tão poderosa e original, que só ela bastaria para vencer resistências mal intencionadas que se opusessem á sétima arte. Nós lhe ficaremos devendo uma nova e absoluta poesia, uma ansiada pintura, outros temas e processos mímicos, comuns à mais remota expressão artística do homem: o bailado.

Em verdade, o desenho animado parece resultar da reunião, em larga escala e em condições muito especiais, de quanto se foi concretizando em matéria de poesia, pintura e bailado, implicando menos destacadamente o concurso de todas as manifestações plásticas e literárias.

Porém, só na música e no desenho animado se agitam as pulsações duma extra-natureza onde ecoam os dramas e as alegrias da nossa vida real. Só nelas deparamos com esse mundo extra-sensivel feito de ritmo e colorido, que pode mesmo ser apenas ritmo e combinação de cores ou de sons.

Schopenhauer sustentava que a música se gerava e se exprimia subconsciente, ao que chamava *região do sono*. Pode esta teoria ser aplicada ao assunto que nos ocupa e pode considerar-se também que Wagner, ao pretender uma arte total nas suas «óperas», não contava com a descoberta e incremento das máquinas e dos apetrechos que iriam torná-la possivel: o cinema. Essas máquinas não só captaram e reproduziram os movimentos, mas também os decompuseram, possibilidade que ao serviço do desenho, pode movimentar as coisas estáticas, uma árvore ou um piano.

Reparando com atenção nos filmes de desenhos animados, veremos que certos «gags», e episódios, reflectem (quando o não são mesmo) a pintura, o bailado e a poesia.

Consequentemente, tendo em conta o que já se disse, não é por mero acaso, nem por capricho que as peripécias de um *Dumbo* de um *Bambi* ou de um *Pinóquio* encadeiam em situações que conduzem àquelas três artes, e delas se tira o maior rendimento. E, com lógica de ferro, o desenho animado toma o seu lugar no quadro das manifestações artísticas.

Com milhares de anos para trás de nós, só há vinte e oito, em plena civilização actual, se regista a exequibilidade duma ambição sempre latente na História da Arte: dar modalidade à pintura, ampliar o campo da poesia, anular o efeito da gravidade no bailado.

As primeiras manifestações da reprodução dos movimentos de que temos conhecimento

vêm da pré-história, estão nas pinturas ruprestres, nas cenas de caçada da gruta de Altamira. Toda a figuração que a anima, esquemática e primária, revela alto sentido da compreensão do movimento e seu desdobramento nas várias posições.

Há nessas pinturas aquela dose de *instantâneo* que mais tarde a máquina de fotografar captaria. São, depois, os exemplos da pintura egípcia, que pretende, apesar do aspecto convencional e estático dos seus personagens, reproduzir grandes cerimónias e cortejos. Seguidamente vêm as cenas de bailados pintadas na cerâmica grega, sobre vasos ou pratos, apontando as principais atitudes dum *ballet*, decompondo-o nas diferentes posições coreográficas.

Mais perto de nós, anima-se o Renascimento, com as suas côrtes imponderáveis e alígeras e os seres terrenos contorcendo-se dramàticamente; repare-se em Botticeli, surpreendendo algumas figuras um pouco sobre a terra, um pouco no ar...

Por último, a industrialização vem espevitar, no periodo histórico que corresponde ao final do século XVIII, o interesse pelos mecanismos mais ou menos complexos. Estava germinando a semente que conduziria à Revolução Industrial. *A lanterna mágica* daquela época é o divertimento ingénuo onde se mistura a superficialidade do aprazimento, com o conhecimento dos fenómenos cientificos da óptica.

Era finalmente possivel animar pequenas paisagens ou caricaturas feitas pela mão do homem, coisa revolucionária. O desenho animado enraiza aí, não como expressão artistica, com sentido plástico e valor filosófico, mas como realização técnica e cientifica.

São-lhe contudo alheias as lutas que no século XIX se agitam no campo da pintura, da dança, da música e da poesia. Mas os resultados de tanta inquietação, ser-lhe-ão grandemente úteis num futuro que se concretiza em nossos dias. Dégas, pintando cavalos em corrida, bailarinas e nus de mulheres lavando-se e penteando-se, fixa

Picasso? Desenho animado?

Dança macabra do século XV, animada por W. Disney no século XX

Pré-história

Egipto

cinematogràficamente os seus temas pictóricos. Estes assuntos, se repararmos, são da predilecção dos desenhos animados, que podem animá-los, graças á pequena coisa que foi a *lanterna mágica* e às possibilidades científicas do momento histórico que vive.

Eis, em síntese, os antecedentes do *desenho animado* e porque se explicam as suas afinidades com as artes maiores independentes. Não será demais prescrutar-lhe um certa influência de todas as correntes da pintura moderna, principalmente do naturalismo de Dégas, do impressionismo de Monet, com os seus efeitos tomados instantâneamente e do prè-cubismo de Cézanne, onde as cores são cuidadosamente combinadas e há um forte desejo de simplificação geométrica. Nem o surrealismo é indiferente aos desenhos animados. Vêmo-lo aplicado no sonho de *Dumbo* embriagado, num automóvel que chora como um bébé, num personagem que se deita confortàvelmente numa nuvem, ou numa árvore que tosse com o fumo duma fábrica, etc. Aceitamo-lo. Compreendemo-lo. Não pedimos feroz explicação de tanta deformação nem de tanto absurdo. Sem custo nos apercebemos das sensações coloridas, da existência do modelado sem contornos, dos contrastes cromáticos, da geometrização das figuras e da pureza da linha, sem pretendermos realidade, verosimilhança, exactidão, decalque do mundo que habitamos. O corpanzil dos efefantes aparece-nos sem peso, bailando ao ritmo das figurinhas de Botticeli, deambulando euritmicamente como qualquer «rainha de beleza» em Palm Beach... Os seus corpulentos físicos, na realidade ásperos e rugosos, tomam tonalidades dedicadas e macias. Suas faces podem rosar-se de vergonha ou de irritação, enquanto que as pálpebras, de longas pestanas á *«vedeta americana»*, descem, graciosamente, exprimindo a feminilidade.

No desenho animado, a figura humana ou nos surge caricaturada ou é substituida por animais estilizados, cujas expressões retratam o homem. Este processo de figuração move-se num plano de liberdade ilimitada. O pato Donald, atacado de fúria range os dentes. Cleo, o peixinho, executa grandiosos bailados árabes sobre uns pezinhos que se lhe formam na cauda. Fígaro, Pluto e os 3 Porquinhos aparentam-se mais, no jogo fisionómico, com qualquer de nós do que com os cães e os gatos mais respectáveis do nosso conhecimento...

A faculdade de articularem palavras, de se exprimirem pessoalissimamente, mais os identificam conosco. Por isso nos atingem as suas penas e as suas alegrias e chegamos a amá-los como a qualquer mortal. E a fabula materializa-se. Esopo pretendia que os «animais falavam», mas só agora, o desenho animado, ultrapassando tudo quanto tinha sido tentado nos domínios da imaginação tornou possivel que os animais pesados e desageitados do tipo do elefante e do hipopótamo se movam com a leveza e a graça duma Pavlova; suas vozes ternas e suaves, contrastam com o conhecimento que temos desses animais na realidade. Repare-se ainda nas atitudes dos personagens desenhados: desafiando todas as leis de equilibrio lá se vão mantendo melhor ou pior, mercê de fenómenos que o célebre frio dum matemático já não poderia conceber...

Mas não pára a longa viagem do filme de desenhos nos dominios da imaginação e até da crítica de costumes. Eles focam ainda com particular frescura e ironia as facetas ridículas da vida e os mais picaros lugares-comuns das sociedades.

Veja-se ainda como neles se insere o drama, dado subtilmente, sem tragédia, pairando nas meias tintas da terna melancolia que estala ao compasso de uma «berceuse», onde se misturam, por vezes, pormenores cómicos de fino sentido óptimista.

Esta espécie de espelhamento da realidade no imaginário, humaniza as obras de desenho animado, do mesmo modo que Beethoven humanizou a sua Pastoral. Não são apenas os dramas e as alegrias a fonte da sua inspiração. Ele humaniza a própria natureza e às tempestades que perpassam como um grito de revolta contra as forças do mal e a violência do trabalho, logo se segue uma paz virginal, feita de colorido, alegria e música, em que participam as flores, os animais e as coisas.

Grécia

Embora o trágico seja o ponto culminante das obras primas, o desenho animado não o considera como Chaplin, coisa que se ame, porque é bela. O desenho animado, não ama verdadeiramente a tragédia. Quebrando a cadeia que desde os dramaturgos da velha Grécia foi ganhando novos elos com Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Chaplin e tantos mais, elas reflectem antes uma posição optimista em face da vida. Nem o *Velho Moinho* nem o *Bambi* quase à beira do trágico, puderam deixar de transformar-se numa «aleluia» ás coisas simples e enternecedoras. Enquanto que as restantes artes buscam o ideal no mundo que habitam, esta nova arte descobre-o numa gota de orvalho, numa estrela luzente, num pequeno esquilo ou num vôo de elefante. Sem que o pretenda na vida real, não nega na sua essência o que pode servir de modelo à realidade.

Eis porque o desenho animado é estruturalmente poesia; eis porque as suas manifestações são mais álacres que pungentes; porque atrai as crianças e enfeitiça os adultos. Recorrendo por vezes à presença de personagens com reminiscências do mendigo filósofo da tragédia grega, a mão amiga que ampara o guia nas privações, a comunhão e a compreensão humanas, estão representadas num pequeno rato ou num pequeno pássaro, que estabelece em nós a confiança, e nos devolve a alegria de viver.

E porque a alegria é um sentimento comunicativo, é lógico que os desenhos animados sejam comentados com verdadeiro bom humor e condescendência por ritmos criados pelos negros americanos do Harlem, expontâneos cultores da bonomia que se propaga pela sua inconfundível música de «jazz».

E enquanto os desenhos animados, com o seu mundo impossível e as suas aventuras, nos encherem os olhos de bailados e de coisas nunca vistas, iremos nós, muito dignamente, aplicando fortes pontapés nos princípios lógicos e severos que regem a nossa existência...

2

A visão mais aproximada da matéria acima exposta, leva-nos agora a fazer algumas considerações de detalhe, de molde a definir os limites em que, entre nós, se enquadram as obras daquele tipo. Assim, não tem sido suficientemente divulgadas em Portugal obras oriundas dos vários centros cinematográficos mundiais, e principalmente europeus. Só episòdicamente, ou a França, ou a Checo-Eslováquia, ou a Alemanha, ou a Itália, respondem à chamada exibindo no nosso país os seus desenhos animados, melhores ou piores, mas sempre pessoais e dignos de estudo pelo que revelam de diferente e característico.

É bem certo, que o desenho animado europeu se tem manifestado aleatòriamente, tal como o documentário, aspecto, em certa medida, contraditório com a sua origem nitidamente europeia: — foi aqui, sem dúvida, que essa bela manifestação artística libertou os primeiros vagidos e ensaiou os primeiros passos pela mão de Emile Cohl, nascido em Paris a 4 de Janeiro de 1857.

Porém, a América, mercê de uma planificação comercial atenta e segura, pôde garantir-lhe continuidade. Pode mesmo haver quem pense, erradamente, ser o desenho animado uma ressonância tìpicamente *yankee*, porque se baseia na expressão numérica dos filmes e até no seu apuramento formal, ou porque Walt Disney seja a mais representativa figura no panorama dos desenhos animados (com todas as suas qualidades e todos os seus defeitos). Mas devemos vislumbrar a possibilidade de fazer o estudo das personalidades artísticas e a capacidade criadora de um Mimma Indelli (*A Descoberta da América*), de um Grimault (*L'pouvantail*), de um Touchagues, de um Hans Held, de um Möllendorf, de um Bud Fisher, de um Dyer, de um Faggioni, de Sgrilli, de um Broumberg, de um Trnka, de um Kandal, etc..

Ora, se andamos em dia com a América em questões de desenhos animados, pelo conhecimento directo das produções de Fleischer (*As Viagens de Gulliver*), de Iwerks, dos *Terry Tunes*, dos *Looney Tune Cartoons*, dos *Walter Lantz*, das *Happy Harmonies*, dos vários *Cartoons* de Mintz e dos Fred Ruim-

Quando é dança é também irónico decalque

by, *descobrir* os horizontes do desenho animado europeu parece ser meritória tarefa.

O maior defeito de Walt Disney... é ser ele figura tão representativa no mundo do cinema desenhado, que pulverizou até agora as tentativas que não partiam dele. Teremos de concluír que Disney é um artista poderoso, produto vivo das realidades do momento, sem o qual ficaria comprometida esta bela actividade artística do cinema. Ele deu ao desenho animado esse sentido poético, que hoje não dispensa, e o enriquecimento formal e técnico que agora tornaria ridículo a nossos olhos, os seus Mickeys mais antigos, o gato Felix e os fantoches ingénuos e primitivos de Cohl. Apesar de tudo, e porque se tem contado exclusivamente com o seu esforço, o desenho animado parece viver ainda na timidez dos primeiros passos e há muito que exigir e a esperar.

A luta do próprio Disney tem sido lenta e penosa. A sincronização dos movimentos, a música, a iluminação e a própria técnica de montagem cinematográfica são problemas técnicos que, embora dominados, não representam tudo, e foram conquistados em graduais tentativas e ensaios, mais ou menos felizes. Mas é no campo do pensamento, de *fundo*, que Disney se move ainda timidamente e gera os lugares comuns, as inferioridades e o mau gosto artístico que ferem com profundos golpes as suas produções.

De *O Velho Moinho*, guardamos a mais saudosa recordação. Aí se patenteava já um claro pensamento filosófico e um virtuosismo técnico que não é demais encarecer. Pela primeira vez, reproduziam-se os *travellings* apenas comuns ao cinema normal, figurava-se uma tempestade com os seus relâmpagos, as suas chuvadas, e ventanias, usavam-se tomadas de vista, ângulos seleccionados e apropriados ao drama da acção, e *découpage* era extraordinàriamente segura e precisa. Esta lição de realismo no desenho animado, tornou-se numa fórmula que Disney iria explorar em quase todos os filmes de grande metragem—*Branca de Neve*, *Pinocchio*, *Bambi*, *Dumbo* e *Fantasia*. Também a fosforescência dos corpos, obtida com sucesso nas suas *Silly Symphonies* (*Viagem pelo Céu* era a história de três meninos bochechudos e rosados que navegavam pela Via Láctea num sapatinho de oiro com uma vela de seda enfunada) apareciam mais tarde no brilhar na faca do algoz da *Branca de Neve* e na personificação da *Casse-noisettes* em *Fantasia*. A transparência, que espantava em *Casas de Fantasmas*, foi reeditada em muito os filmes recentes e talvez inspirasse o próprio nevoeiro lacustre em *Branca de Neve*.

O desenho animado é, porém, um dos mais oneroros empreendimentos artísticos e Disney seria compelido a comercializar as suas produções, abandonando os prometedores caminhos que abrira através das suas Silly Symphonies. Os seus últimos filmes—êxitos comerciais!—são verdadeiros fracassos artísticos e albuns de mau gosto com corações pendurados na lua, gravuras de calendário, postais ilustrados e figuras humanas convencionalmente agrupadas como coristas de opereta.

Não aprovamos a posição de Disney, mas compreendemos. E será talvez o momento psicológico de se revelarem os seus mais ambiciosos rivais.

É possível que esta lição ensine, que é a hora dos poderes públicos darem mais atenção a estas iniciativas artísticas e de protegerem com subsídios ou dotações este novo mundo de pintura, de poesia e de dança no cinema...

MÁRIO BONITO

Fotos cedidas pelo Cine-Clube do Porto.

Quando é música é também ritmo de côr

cinema e bailado

São tão vastos os aspectos que merecem análise quer na *dança*, quer no *cinema*, que o desejo de estudar analogias entre estas artes, ou a sua fusão, é tarefa que não pode fazer-se ràpidamente e de uma só vez.

A *Direcção do Cine-Clube do Porto*, propõe-se hoje *iniciar* este estudo e chamar a atenção para o assunto, confiando na boa vontade dos seus associados certa de que a persistência e o tempo, venham a compietá-lo. E ao julgar-se este nosso esforço, considere-se que a sessão de hoje se realiza em precárias circunstâncias tanto materiais como artisticas.

Materiais, porque as possibilidades financeiras do Clube não são inexgotáveis e a organização de um espectáculo desta natureza implicou com a marcação de vários filmes, pagos por inteiro, mas dos quais apenas se aproveitaram as sequências bailadas.

Artisticas, porque o nosso dominio sobre a matéria, não adquiriu ainda o grau de experiência que torna fácil a assimilação de todos os aspectos relacionados com a *dança*, com o *cinema* e com a sua fusão.

E por último, pedimos que não nos chamem formalistas só porque tentamos *soletrar* a linguagem plástica do cinema e estudar todas as suas manifestações e tendências, pois cremos que para se captar qualquer mensagem *humana*, em termos de *arte*, é necessário conhecer-se a linguagem em que essa mensagem se exprime, e que para concretizar estilos é preciso analizar as principais obras dos estilistas.

Aos que se preocupam com os aspectos artísticos da nossa actividade, sugerimos que julguem a sessão de hoje sem unilateralidade de principios estéticos, ou de inoportunos conceitos artisticos.

Se a arte é a vida em movimento e se é à renovação das ideias e dos ideais que a arte vai buscar a sua constante, nós dariamos este espectáculo por mal acontecido se ela viesse a ser subestimada, porque arredada de todos nós. Aprendiz destes assuntos de estética cinematográfica, é sempre com inquietação e uma ponta de mágua que eu sinto desprezar-se a constante que está na origem de todas as artes e vive através de todos os periodos históricos, ou seja, a vida em função da época e do momento histórico.

Estas nossas palavras dirigem-se, pois, a quem considere erradamente os filmes bailados peliculas apenas distractivas, filmes musicais de serie, manifestações inferiores do espirito, etc. Há-os que são, e os que não são.

Pensamos ainda naqueles que, por amarem excessivamente o *ballet teatral*, não encontram nos passos de dança de Fred Astaire, de Gene Kelly, de Vera Ellen e Cyd Charisse uma linha de continuidade do verdadeiro desenho coreográfico, ou discordam de que o cinema se aproprie do *ballet*, para criar o *ballet-cinematográfico*.

Ocorre-nos a este propósito, revelar um acontecimento muito significativo:

Alguém que visitara uma exposição de pintura de Portinari afirmava: — Tudo compreendi muito bem, excepto aquele quadro que representava a paisagem nua e árida de um campo de terra seca. À porta de uma cabana estava um negro enfezado e triste, olhando a terra. Isso, percebi eu muito bem. Só não percebi porque no céu andava um *boi voando*.

Quantos e quantos casos como o do *boi voando* se passariam no cinema se não estudassemos a sua linguagem, mesmo que ele se haja convertido num livro aberto de explicativas legendas que tudo nos explicam...

Sem o demorado benefício deste estudo apenas se criam correntes de opinião contrárias, umas que se batem pelo assunto — um assunto, claro está, no seu paladar — e outras que se batem por um formalismo (aqui na verdadeira acepção do termo) especulativo e oco em conformidade com as suas preferências.

E porque se esquecem que qualquer *arte* é síntese do conteúdo e da forma, pede-se ao cinema que seja teatro, literatura, pintura, fotografia, etc. pede-se-lhe que seja *tudo*, menos que seja *cinema*.

É preciso sem dúvida intervir, e os Cine-Clubes deverão fazê-lo seleccionando obras por ventura imperfeitas, mas que forneçam matéria de esclarecimento e de preparação cinematográficas. Todas as obras, todas as tendências, todos os realizadores, todos os assuntos.

E só depois, como bom exemplo prático, um *Ladrão de bicicletas*, que venha a ser soletrado por um público consciente da linguagem em que o autor desse filme se exprime. Sem isto, apenas opiniões ou preferências pessoais que não ajudam a arte das imagens. Sem isto, a confusão e o caos: o dramaturgo, o pintor, o poeta, o músico, o homem comum, destruindo belas obras cinematográficas, porque não são teatro, nem pintura, nem poesia, nem música, nem pura distracção. Dentro deste quadro peculiar e característico, uma sessão sobre o bailado no Cinema presta-se portanto, não só a firmar ideias sobre uma matéria um pouco desprezada, mas também a tirarem-se algumas conclusões que de futuro talvez venham a ter utilidade. Nem todos os bailados que constam do programa têm o mesmo objectivo, e todavia, os que parecem de melhor nível são os que menos interessam ao estudo cinematográfico do *ballet*.

As sequências de *Os contos de Hoffman* talvez fossem pela sua ambição, luxo e nome dos executantes, a atracção do programa, mòrmente se viéssemos aqui como puros diletantes do *ballet* teatral e da ópera.

A companhia de Sadlers Wells e as prestigiosas figuras de Helpmann, Ashton, (um coregrafo experimentado) e de Massine (um técnico que revela ainda a influência de Diaghilew e o proveito que tirou da convivência com Serge Lifar, Nijinski, Spessivtzva, Pavlova e de todas as outras figuras da idade do oiro do bailado) pesarão como chumbo no nosso critério.

Mais ainda, se nos recordarmos do que o Sadlers Wells simboliza para a evolução do bailado em Inglaterra, cuja tradição está na *mascarada*, forma de arte que recorria ao poeta, ao compositor musical, ao cantor, ao dançarino e ao arquitecto, de que nos falam as palavras do Comuns, de Milton, as caricaturas de Inigo Jones e as partituras de Purcell, Arne e outros. E porquê? Porque a *mascarada* é um elo na tradição que o romantismo do Século XIX,

estilizando a arte do bailado, relegou para o *Music-Hall*, e por longo tempo manteve em Inglaterra como cinza amodorrada. Entretanto, porém, o vigor da forma teatral europeia do bailado, que nascera em França na côrte do Rei Luis XIV (um extraordinário protector da dança e ele próprio bailarino) depois fomentada por Moliere, Lully, Rameau e Noverre, com a eminente aprovação de Voltaire, que viajando na Itália a vira desenvolvida e sistematizada por Carlo Blasis, veio a encontrar na Russia a sua mais completa expressão. Até que Diaghilew e Pavlova, emigrando, se instalaram em Inglaterra e impulsionaram o actual *ballet*, do qual Sadlers Wells é um dos mais dignos representantes.

Porém, não obstante estas razões de pêso, a que vêm aliar-se a intuição, a técnica, a graça de Moira Shearer e a fluidez de uma história fabulosa, um pouco carregada de simbolismo que perturba a sua ingenuidade, o cinema não pode ser esquecido. E nós não acreditamos que seja este o caminho de atingir o bailado cinematográfico. Acreditamos mais na comunicabilidade despretenciosa de um Fred Astaire de parceria com Ginger Rogers, ou na alegria expontânea de um Gene Kelly, do que no desfile dos maiores valores — bailarinos, coregrafos, desenhadores e compositores — do *ballet*, da ópera e do teatro. O cinema tem as suas exigências, por vezes incompativeis com o teatro, e ele próprio é feito de um mecanismo que se não sujeita às atitudes, cenários ou pensamentos teatrais. Por estas razões, há quem critique o *ballet* cinematográfico, porque nele se perde a fluidez do movimento tri-dimensional, ou as origens da dança, ou o palco, ou ópera, ou os Offenbachs... Todavia, o cinema, pode usar de trucagem e de todos os outros recursos técnicos (ângulos, movimento de câmara, etc.) que não só aumentam a possibilidade do salto, pelo ângulo de filmagem ou pelo retardador, mas também detalham os mais pequenos pormenores da arte de bailar, e até de representar dançando, como faz G. Kelly dando-lhe uma intenção, uma importância, uma riqueza, que no teatro não teriam. Nos *Contos de Hoffman*, todas estas possibilidades — e ainda a iluminação e côr — foram experimentados. Mas o respeito pela origem do bailado e pelos seus intérpretes pôs como condição que o público mantivesse a *ilusão* de que ia assistir a um verdadeiro *espectáculo de teatro*, de música, de ópera e de dança e que o cinema ficasse humildemente nos bastidores (o filme dividia-se em prólogo, epilogo e vários actos tal como na Ópera e no Ballet...). Com excepção das vezes em que Fred Astaire intercalava na acção cinematográfica um bailado que a *continuava*, ou que Gene Kelly, para exprimir a sua alegria substituia todos os diálogos por uma sequência mímica de passos acrobáticos e de piruetas em plena rua — como ireis ver — as pretensões de criar um bailado cinematográfico *mantendo o teatro*, falharam sempre. A Sétima Arte, é uma arte de movimento, como o bailado aliás, que se não conforma com as pausas no seu ritmo e na sua acção. Bailar, sim, mas sem quebra de ritmo das imagens e do ritmo da acção; bailar, como no desenho animado, como no sonho surrealista de *Dumbo*.

Creio que devemos considerar todos estes *pormenores* e não pretendermos que só é bailado a expressão coreográfica do academismo...

Realmente, no que respeita à fusão do cinema com a dança, todos caminham lenta e balbuciantemente. Todos, desde os que a promovem até aos que a analisam. Por isso, só ùltimamente (e grato é registar a antecipação do Cine-Clube do Porto que organizou vai para quatro anos uma sessão de estudo sobre a referida fusão cinema-dança) uns e outros se aperceberam da importância do problema e do seu interesse artístico. Não é a dança de todos os tempos? Não será ela a arte que primeiramente surgiu na vida dos homens e das civilizações? Não viria depois a música por uma necessidade da dança, e não se ligariam mais tarde as duas, às mais complexas manifestações da actividade humana, fossem com propósitos religiosos ou profanos? Certo que disto ninguém se esquece. E talvez por ser assim fenómeno longínquo, houvesse, inconscientemente, o receio de aproximar do cinema esta arte jóvem e irreverente, aberta a todas as outras artes e que como a Arquitectura reflecte os limites do belo e do feio dos nossos dias, pois é mais do que nenhuma, e como está «os nossos próprios dias», seja no que se pode entender por industrialismo, comercialismo, choque idiológico, instabilidade social, etc., etc. Não será pois, por tudo isto, o momento ideal para a concretização em moldes puros da fusão cinema-dança. Não devemos por consequência exigir-lhe pureza e maturidade, mas apenas «desejo de realizar-se». É uma «promessa» que, quanto a mim, os historiadores e os críticos da dança e do cinema, não devem ignorar, tanto mais que esta promessa vem já de longe; vem, se quizermos, do aparecimento do próprio cinema, pois que este e aquela tem a alma gémea: — ambas artes rítmicas, ambas sujeitas à geometria do gesto e da mímica, ambas disciplinadas pelo encadeamento das atitudes: *Le jeune homme et la mort* de Cocteau e *Casa Cercada* de Reed são comparáveis na sua estética expressiva...

Em resumo, quando o cinema e a dança se fundem, não só se origina um novo espectáculo, mas também se enriquece a História destas artes e, consequentemente, a História da Arte. Tais momentos, balizam tentativas de extraordinário relevo, porque o cinema captando atitudes, desenhos coreográficos e expressões de dança, enriquece a sua linguagem plástica, do mesmo modo que a dança, reproduzida pelo registo cinematográfico, revela insuspeitados efeitos, possibilidades e concepções pelo uso dos ângulos de filmagem, tomadas de vista, extensão do palco, mobilidade do tablado, côr, trucagem, sobreposição, retardamento e acelaração das imagens, encadeamento dos planos e poder retensivo e luminoso do mecanismo cinematográfico — sem falar nos efeitos musicais e deformações sonoras. E se não importa considerar para já que o cinema libertou o bailarino da lei da gravidade — última ligação que o prendia às leis da física — e enriqueceu a capacidade expressiva de quanto em dança é movimento, ritmo, atitude e «mise-en-scéne», importa sim, dar conta de que um novo fenómeno surgiu no âmbito do cinema — «o ballet cinematográfico» — cujo melhor exemplo até agora, ou o paradigma, é esse bem acontecido «On the Town» que em português tinha por título *Um dia em Nova Iorca*.

M Á R I O B O N I T O

o ballet cinematográfico

Concluiu-se o programa anterior pela referência ao ballet-cinematográfico, numa conclusão que resultava de ligeira análise à dança e ao cinema no seu potencial expressivo e na sua capacidade realizadora. Puzera-se o problema da sua fusão, como consequência natural não de desejos mercantilistas, mas de ambições artísticas, e afirmara-se ser prematuro exigir desta fusão «pureza e maturidade», pois ela seria, por ora, apenas «promessa de realizar-se», tanto mais que era sujeita, como a Arquitectura, a todas as vicissitudes dos «nossos tempos», reflectindo o belo e o feio que os determinam pela sujeição ao industrialismo, choque ideológico, instabilidade social, e muitas coisas mais. (1)

Em certa medida, e com esta advertência, acautelava-se da crítica exigente ou unilateral a inclusão de uma série de sequências filmadas que analizadas como puro ballet, ou puro cinema, apareceriam no programa com interesse arbitrário e discutível. Referimo-nos concretamente à sequência final do *Pirata dos meus sonhos* e a todo o conto de Hoffman que se intitulava *Olimpia*. Num e noutro, a dança e o cinema alternavam a importância que se lhes atribuia em função das necessidades de espectáculo ou das necessidades de narrar-se uma história. Porém, dos dois, só o primeiro mantinha desde início a acção bailante que conduziria ao desfecho saturado de musicalidade e alegria, onde uma tenue filosofia de otimismo fluia dos passos e das vozes de Judy Garland e G. Kelly interpretando o «Be a clown, be a clown...». Sequência imaginada com particular desejo de fundir o cinema e a dança, aligeirada por coregrafia despretenciosa mas expressiva e por partitura sem particular interesse musical mas também expressiva, esta sequência dava-nos a medida de quanto, neste aspecto, se pode obter em cinema. Inversamente, nos *Contos de Hoffman*, a narrativa aparecia-nos quase desligada dos passos de ballet e da partitura musical, recorrendo-se insistentemente à palavra cantada para elucidação do espectador.

Mas, se no *Pirata dos meus sonhos* nem tudo era bem sucedido, também nos *Contos de Hoffman* nem tudo era mal; a permuta do elemento humano com a bonecada articulada, e as transformações que, por vezes, se operavam nos adereços cénicos com o objectivo de irrealizar o real (a larga escadaria plana que se desenrolava como um tapete por exemplo) em simultaneidade com os efeitos cromáticos, contribuiam para que o *Conto de «Olimpia»*, fosse, em certos momentos, verdadeiramente sugestivo e cinematográfico. A música e a coregrafia, todavia impunham-se a maior parte das vezes como elementos inertes ou herméticos, porventura inexpressivos, alheados completamente da obediência que deviam ao equilibrio do *todo*. Não deve, pois, encontrar-se nele a síntese das artes plásticas, muito menos o ballet-cinematográfico. Cremos que, neste

1) Repete-se esta citação pois no programa anterior a ausência de palavras e a troca de de outras não permitiu compreender o que se queria significar com ela.

aspecto, o ballet de *Os sapatos vermelhos* logrou maior êxito, e tal pode dever-se, em grande parte, ao facto de apenas se tomar por ponto de partida um conto literário de Anderson, o que equivale a atribuir-se à evocação de Offenbach e da sua criação teatral, a principal razão do insucesso artístico dos *Contos de Hoffman*. A recreação fílmica das espécies teatrais, seja ópera ou peça teatral, tem seus espinhos, sendo, na maioria dos casos, tarefa complexa e difícil.

Se recreado nestes dois aspectos, simultâneamente, e cingindo-se ao princípio inflexível de respeitar-lhes as ressonâncias específicas e teatrais, o ritmo cinematográfico torna-se soluçante, ou porque a partitura musical o contrarie, ou porque a palavra o estorve, ou porque o ballet o não reforce. Assim, a bela voz de Rouseville e a partitura de Offenbach foram muita vez estorvo na visualização da narrativa de *Olimpia* e outrossim elementos que se não aglutinaram com o cinema e o ballet-pantomima na elaboração da síntese.

Voltando à sequência final de o *Pirata dos meus sonhos*, apenas a frágil música de Cole Porter permanecia elemento recreado, porém com forte poder aglutinante, fundindo o bailado e a sequência fílmica. Só deste modo — ou por este método — se obteve a síntese quase total das quatro artes: ballet, música, literatura e cinema. As únicas reservas a fazer são as que se referem à linguagem estética de cada uma delas, encarada isoladamente; mas ainda neste pormenor, a sequência inicial da referida película (o desembarque do actor-cantor e o seu primeiro contacto com as ruas, as praças e as gentes da cidade-litoral, sobretudo com as Niñas que o seduziam) definia-se com claro recorte coregráfico e justificável aligeiramento na concepção musical, onde temas de música e de dança espanhola surgiam como fontes de inspiração.

Identicamente, e obedecendo aos mesmos princípios de concepção, em todo o início de *Quando danço contigo* se lançou mão da dança, da música e do canto na apresentação de um personagem, na determinação de uma data e na concretização da sua preocupação dominante. Durante ele, Fred Astaire, aparece-nos caminhando em New York já num ritmo de dança, desejando a todos um cordeal «Happy Easter»: visita depois vários «Magazins», compra vestidos, flores e jóias, procurando em seguida obter «a dolly for my girl». Todavia, o boneco é-lhe violentamente disputado por um rapazinho teimoso o que origina uma série de passos bailados, de molde a que se estabeleça a harmonia entre os dois. F. Astaire, obtem finalmente o invejado boneco, e escapa-se sorrindo pela porta do bazar A sequência é perfeita do ponto de vista ballet-cinematográfico e a ela não é estranha nem a contribuição coregráfica de Robert Alton, nem o gosto e a prática teatral e cinematográfica do produtor Arthur Freed (referência valida também para *O pirata dos meus sonhos)*.

Chegara-se pois na passada sessão de estudo do bailado e só com a inclusão destes três exemplos *(Pirata dos meus sonhos, Quando danço contigo* e *Olimpia)* ao ponto de idealizar-se o que se pode entender por «ballet-cinematográfico», suas actuais limitações e possibilidades, seus mais expressivos caminhos na evolução. Estas possibilidades não excluem, claro está, todo o teatro dançado, tal como o restante cinema não exclue todo o teatro represen-

tado, desde Gil Vicente até O'Neil. Temas e intérpretes, técnicas e efeitos, coordenadores e autores, podem, com justo apreço transitar para o cinema. E só não tocam no êxito se desrespeitarem ou ignorarem a sua *função* cinematográfica. De resto, vieram do teatro-bailado muitos dos mais notórios valores do cinema-bailado (Alton, Freed, E. Pan, Balanchine, Kelly, Astaire e tantos outros) tal como vieram do teatro-declamado ou da literatura, muitos dos maiores valores do cinema como por exemplo Eisenstein, L. Olivier, Leslie Howard, J. Manckiewicz, Visconti, J. Cocteau, Orson Wells, Strôheim, E. Kazan, Carol Reed, Sjôberg, etc.

Ao transitar-se pois do teatro para o cinema, as inibições não surgem pela adopção de cultores e criadores comuns, mas sim pela maneira como estes se integram nos diferentes princípios técnicos e estéticos. Todavia, grande parte destes princípios podem transitar sem alteração sensível, embora que, pela subordinação ao *todo*, apareçam com características virtualmente diferentes. Quando se trata da dança esta ocorrência torna-se mais objectiva, porque o ritmo da dança e o ritmo do cinema jogam com perfeito sincronismo. Não quere isto dizer, e sobejamente o têm provado L. Olivier, Welles, Chaplin e outros, que o ritmo do diálogo e o ritmo da imagem não possam também sincronizar-se sem perda dos caracteres específicos que os determinam, como adiante exemplificaremos, nem se pretende ignorar que idêntica união se possa estabelecer entre o ritmo da música e o ritmo da imagem por métodos bastante diferentes daqueles que se usaram no conto de *Olímpia*, e com mais sucesso. (Ocorre-nos o laborioso estudo feito neste aspecto por Eisenstein). Entre cinema e bailado, o fenómeno caminha, contudo, sobre vias mais directas, pois que a mobilidade coregráfica dos bailarinos é já uma pré-cinematização que patenteia esquemática montagem fílmica.

Caminhando ainda um pouco mais na análise destes aspectos, referiremos que a sequência das atitudes coregráficas (que podem estar para o *todo* do ballet como os planos para o *todo* do cinema) quando abrangidos por uma só tomada de vistas, criam a ilusão de mobilidade e sucessão de planos, tornando-se pois viável a filmagem de danças sem especiais efeitos de montagem. Inversamente, na filmagem de assuntos de índole teatral ou literária, o plano fixo pode conduzir a excelentes resultados cinematográficos, desde que a movimentação dos intérpretes, a sua gesticulação ou jogo fisionómico se animem numa sugestão de bailado. Ao discorrer sobre estas possibilidades, fàcilmente nos encontramos com Chaplin, Olivier (Hamlet e Henrique V), Renoir (Carroça de oiro) e outros. E se a palavra entra na base da construção cinematográfica, a inclusão deste esquemático «bailado» pode enquadrá-la na estrutura fílmica sem prejuízo da literatura e do cinema, nem do *todo*, a contento dos defensores da pureza estética de cada uma delas, ou da elaboração da síntese. Talvez pelo que se disse e até porque, tanto a dança como o cinema são manifestações essencialmente visuais, parece-nos fácil o recurso ao processo directo de permuta, isto é, a filmagem directa de um bailado, ou a montagem bailante de sequências cinematográficas. Sabemos que uma e outra coisa já foram conse-

guidas, chegando-nos há meses a notícia de que o «Ballet des Champs Elisées» se abalançara, com êxito, à exibição de um *ballet-moderno*, cuja composição coregráfica e cenográfica se inspirava em temas, personagens, e momentos cinematográficos. Deste modo, saldava o teatro parte das dívidas que deve ao cinema, e de entre elas a da enorme expansão que o cinema dele tem feito. *Crime na 10.ª Avenida*, e todas as restantes sequências bailadas do filme *Easter Parade*, se incluem neste ciclo como exemplificação do que vimos formulando e sobre elas apenas faremos mais algumas ligeiras referências. Assim, e com respeito a *Crime na 10.ª Avenida*, importa considerar a sua origem teatral, pois para teatro e não para cinema, fôra ela escrita, musicada, corégrafada e encenada. Dela se fizera já, pelo menos, uma filmagem a branco e preto e as variações a que tem sido sujeita incidem mais sobre a concepção e a estilística do próprio *ballet* do que sobre a sua cinematização. É certo que, na sequência colorida, interpretada por V. Ellen e G. Kelly, o cinema vem, por muitas ocasiões e com as suas possibilidades, valorizar detalhes que em teatro se perderiam (jogo fisionómico, profundidade de cenário, animação do côro, etc.) mas a filmagem, mesmo assim, era quase directa, enquadrando-se o assunto pela abertura do proscénio, quer se tratasse de um quarto de dormir, de uma rua estreita ou de um bar. A índole narrativa do ballet, a que se subordinava a coregrafia, o palco giratório e alguns planos aproximados, em conjugação com o ritmo sincopado e marcante da partitura, parece haverem solucionado os principais problemas de uma *recreação cinematográfica*, que, a bem dizer não existiu. Teatro e cinema, com suas características dominantes, aí se patenteavam, originando, quanto a nós, equilibrada e sujestiva concepção fora dos moldes do ballet-cinematográfico propriamente dito, mas muito chegado a ele. A dança *Crime na 10.ª avenida*, pode, consequentemente, se isolada da acção do filme que a incluira, considerar-se sequência onde ballet-cinema-música se aliavam de tal sorte, que ela era sem dúvida o momento mais bem logrado de quantos animaram a nossa anterior sessão.

Resta, nesta análise retrospectiva, falar dos restantes bailados, a cargo de F. Astaire, Judy Garland e Ann Miller na execução; de Robert Alton na coregrafia; de Irving Berlin na música; dos restantes elementos da équipe da M. G. M. que se especializou em películas bailadas; e sobretudo da super-visão de Arthur Freed, com o encargo de produtor. Começando por este último, e para quem se interesse por dados mais concretos, diremos que Arthur Freed vem do teatro musicado que na época da *geração musical* dos Estados Unidos reinou como espectáculo principal nos grandes centros da América. É ele quem, com a experiência adquirida na época de transição do cinema mudo para o cinema sonoro, construiu recentemente uma comédia musical evocadora daquela época, que G. Kelly animou com a sua alegria e riqueza coregráfica: — *Singing in the rain*.

Caminhando em sentido inversamente cronológico, é ainda a sua assinatura de produtor que sublinha a feitura dos seguintes filmes: *Um americano em Paris, Férias no Campo, Um dia em Nova Iorca, Quando danço contigo, O pirata*

dos meus sonhos, etc., só para falar dos mais representativos e dos que foram incluidos em nossas sessões. E não será deslocado atribuir-lhe importante papel na renovação do cinema musicado que ultimamente se vem afirmando. Lançando os olhos para os primeiros anos do «fonocinema», e embora aí se esbocem possibilidades até então ignoradas (com particular referência para os filmes alemães estruturados em operetas ligeiras onde Tiel e o seu *Caminho do Paraíso* marcam na verdade uma etapa em perfeito paralelo de qualidade com as composições ballet-imagem de *Rua 42* de Bobsey Barckley) poderemos notar que os cometimentos empreendidos posteriormente se revelam de certo modo incipientes, apenas animados pela presença de intérpretes aureolados pelo *vedetismo* da ocasião. Deste modo, não próprìamente o cinema, mas a popularidade da canção ou do interprete (fosse cantor ou bailarino) era factor decisivo no exito e na concepção. Por isso, um Fred Astaire ou um George Gershwin vinham empunhando o facho reclamista de obras onde o talento de E. Pan e Barckley como corégrafos, e o de Ginger Rogers e Janet Gaynor como intérpretes quase se ia perdendo. Os próprios historiadores habituaram-se a este estado de coisas, e as referencias ao cinema-bailado apenas registavam o tipo e nome das películas, com ligeiras anotações sobre os principais factores da sua divulgação. Era, sem dúvida, pouco. Porém, persistentemente, a produção musical bailada ia evoluindo, e os genéricos da produção foram assinalando com mais evidência os nomes de quantos, no trabalho de criação, eram tambem responsáveis pela obra. Simultánea e hodiernamente, o gosto pelo bailado vem-se acentuando com certo índice de popularidade e é já com à-vontade que se abordam os estilos de K. Dunham, Babillet, Gordon Craig, Roland Petit, Ashton, e tantos outros. *O público gosta da dança* — proclamam os emprezários do cinema e do teatro. E de facto, o público *gosta da dança!* É neste quadro esquemático que o nome de Arthur Freed toma significado importante e é neste quadro ainda que o *bailado narrativo*, tanto da predilecção de Kelly, se vem dia a dia definindo com mais clara intenção. O movimento expansionionista que talvez começasse por caminhar da Europa para a América, tomou sentido inverso; é na Inglaterra, terra de tradição do ballet, do Vic Wells, do Rambert e do Sadler's Wells, que ultimamente firmas americanas e inglesas de produção cinematográfica estudam as possibilidades do filme *totalmente* bailado (*Invitation to Dance* e *Os Contos de Hoffman* surgem como exemplos); é também na Russia que, a longa distância dêsse *Alegres Foliões* de Alexandrov (no jeito de *Caminho do Paraíso* ou *Alegre divorciada*) e após o *Ivan, o terrível*, se entra na produção de filmes bailados coloridos que não lográmos ainda ver; é ainda na Suécia que, com especificas caracteristicas, a comédia cinematográfica bailada vem tentando concretizar-se atravez de Nils Pope, em simultaneidade com o aparecimento de ballets clássicos filmados: é finalmente na Alemanha que o cinema de expressão bailada surge como meio de expressão nessa discutível película que se intitulava *Balada de Berlim*.

Quando se atarem as linhas que derivam destes vários ramos, talvez

então se convenha na importância que eles têm para a história do cinema. Condição essencial é que a questão seja encarada com espírito imparcial e superior e que as conclusões ressoem num amplo ambito de análise comparativa.

Quanto a nós, não pretenderemos colocar o bailado no centro de todos os ramos que se estendem dentro e fora do cinema, mas não pretenderemos também ignorar a entre-ajuda que se estabelece entre artes com características diferenciadas, ou duvidar da vantagem na exploração artística das suas afinidades.

Falávamos de Arthur Freed, a quem o encargo de produtor situa no vértice destes conceitos, mas poderiamos falar de outros e referir finalmente o papel desses outros no conjunto. Basta todavia que se diga que os restantes bailados tirados de *Easter Parade,* são ainda «especimes» do tipo bailado-teatral filmado directamente, cuja principal atracção reside nas formas coregráficas, na movimentação do côro, nos cenários e efeitos luminosos e sobretudo no seu sentido narrativo que se apoia na letra das canções que os acompanha. Em certo aspecto a conjugação da técnica e da estética cinematográfica ressalta neles com aquela dose de esquematismo ou de não-virtuosismo característico das obras primitivas do cinema de Mac Sennett, facto que nos coloca perante a hipótese-verdadeira ou não — do esquematismo ou do não-virtuosismo corresponder à exacta solicitação do cinema-pantomima de então, tal como corresponde a necessidades do cinema ballet de agora. Mas, sem dúvida, aqui como noutras manifestações da arte, são também válidas as palavras de Beethoven: — *a regra sou eu,* e as de Renoir: — *o cinema é antes de tudo fotografia;* e ainda as de René Clair: — *o meu filme está feito quando acabo de escrevê-lo.* Por isso, com a mesma origem dos ballets-narrativos de Astaire ou Kelly, se inclue hoje um bailado coregrafado por P. Grant *Picadelly-Ballet,* que ao contrário deles patenteia extraordinário interesse no recurso à montagem, aos ângulos de filmagem, ao ritmo cinematográfico, etc.

A sessão de hoje, penúltima do ciclo que tratamos, traz-nos, atravez deste ballet algumas inovações de ordem técnica e abre-nos caminho com a inclusão de uma fantasia desenhada *Tela mágica,* a locubrações relacionadas com a pintura e o ballet abstracto, que poderão multiplicar-se até aos limites do ballet ou do cinema «integral». E neste sentido a especulação sobre a forma que se transfigura em movimento e do movimento que se transfigura em forma, apresenta-se como tarefa prometedora. Disney, McLaren, e os recentes desenhos da U. P. A. (*O grande e horrível crime* desbobina-se sobre acção coregrafada) não se cançam de acenar-nos... Resta-nos finalmente esclarecer que se pretendeu incluir na sessão de hoje *O grande e horrível crime* e o ballet de Roland Petit que viramos nos *Contos de Anderson;* todavia perante a impossibilidade de os obter e aguardando melhor oportunidade, daremos por encerrado este ciclo dedicado ao bailado no cinema com a projecção, na próxima época de *Um dia em Nova Iorca,* sobre o qual fizemos já algumas referências no corpo deste texto.

M Á R I O B O N I T O

uma sessão comemorativa

O Cine-Clube do Porto retoma as suas actividades com esta sessão comemorativa — espécie de festa de aniversário, não só pelos seus 10 anos de vida, mas também pelo elevado número de sessões que, com a de hoje, perfaz duzentas. Assim se justifica que vos haja sido entregue um programa especial, que procura, tanto quanto possível, dar-vos uma ideia de como decorreram esses 10 anos, ao longo dos quais essas duzentas sessões foram acompanhadas por uma actividade de fomento do cine-clubismo, realizado marginalmente a elas e que finalizou com um Encontro de todos os Cine-Clubes portugueses, organizado por este Cine-Clube e levado a efeito em Coimbra. Este acontecimento pode ter para todos nós tanto maior importância quanto, por um lado, se verifica o incremento que tomou uma actividade cultural que a vós, como pioneiros, afinal se deve em grande parte, e por outro lado, se entrou finalmente numa fase em que o Cine-Clubismo deixará de ser tarefa isolada, para tornar-se tarefa global sujeita e dependente de uma consciencia colectiva que se afirmará de norte a sul do país.

Eis por que a meditação nestes factos concretos e sérios me leva a um desabafo, que simultâneamente elucide a estranhesa que alguém possa sentir por se comemorar uma data tão importante apenas com a edição de um programa especial. É, pois, para estes espíritos lúcidos e interessados que esclarecemos terem sido de vária ordem as dificuldades que se nos levantaram, de entre as quais ressaltam aquelas que se filiam no isolamento em que a Direcção trabalha, em relação a vós, e não menores aquelas que as disponibilidades financeiras sempre vão criando. Atrevo-me porém a ir mais longe no meu desabafo, lembrando-vos que a Direcção já fez, nestes 10 anos, algumas tentativas de atrair a massa associativa, elaborando inquéritos capazes de a orientarem sobre a maneira de actuar nestas sessões (tipo e duração das palestras, género de películas a estudar, características das sessões, etc.) e lançando apelos no sentido de encontrar voluntários que graciosamente traduzissem e catalogassem artigos, recolhessem elementos filmográficos e tanto mais; porém, o número de associados que corresponderam, foi em número verdadeiramente desanimador em relação aos 2.700 sócios que formam este Cine-Clube. Não tenho na cabeça exactamente o número de respostas aos inquéritos, nem o número e o nome dos voluntários para tarefas de trabalho. Apenas, e para vos dar uma ideia de grandeza aproximada, eu direi que foram na proporção, senão os mesmos, que habitualmente vêm às Assembleias Gerais deste Cine-Clube, isto é, à roda de uns 60. Ora, sessenta numa massa associativa de 2.700, é manifestamente desolador. Claro que o trabalho da Direcção há-de enfermar de todas estas anomalias e eu daqui só peço que

a julguem com a mesma benévola compreensão com que ela julga os seus restantes 2.640 associados. Não encerro, contudo, este introito sem agradecer, em nome dos meus colegas da Direcção, a todos aqueles que a têm auxiliado e a todos os outros que nela têm depositado confiança, se é que se pode tomar por confiança o deixá-la agir livremente, por vezes entregue a dúvidas e incertezas que, dificultando a sua acção, originam erros que não são de sua exclusiva culpa; pois não considero que seja de sua exclusiva culpa ver a massa associativa deste clube dividida, em minha opinião, nos três seguintes grupos que passo a enumerar:

I grupo — o dos que se interessam pela cultura cinematográfica, dentro e fora dos cine-clubes e, consequentemente, trabalham pelo cine-clubismo;

II grupo — o dos que apenas parece interessarem-se por este cine-clube como orgão associativo, dispostos mesmo a porem o cinema em plano secundário.

III grupo — o dos que, alheios a uma coisa e a outra, procuram para já, nestas sessões, uma evasão incaracterística, que lhes é facilitada pela exiguidade da cota em relação ao número de sessões que se lhes oferece.

Confesso sentir uma particular simpatia pelo primeiro grupo e uma forte esperança no terceiro. Quanto ao segundo grupo, sinto que quem não gosta verdadeiramente de cinema pouco ou nada pode contribuir para firmar as bases sobre que assente a vida associativa em clubes de cinema. São estes, porém, que fazem as maiores censuras e dão a menor ajuda. Isto aprendemos nós em 10 anos de experiencia cine-clubista, e os anos que se seguirão serão, pela minha parte, sempre consagrados ao desenvolvimento do gôsto pelo cinema, do amor pelo cinema, o que equivale a dizer — gosto e amor pela cultura, pela arte, pela vida, pelo semelhante, por tudo quanto o cinema representa, é e reflecte como um espelho.

M Á R I O B O N I T O

os primeiros passos do c. p. c.

Perto do final da Guerra (13 de Abril de 1945), funda-se o C. P. C. e, já em 1946, Hipólito Duarte (Presidente da Direcção), Fernando Lavrador (Vice-Pres.), João David (Tesoureiro) e Jorge Campos Tavares (da Comissão de Iniciativas), estabelecida a cota mensal mínima de Esc. 2$50, realizam a primeira e modestíssima sessão (23 de Março), com filmes de 9,5 mm., no Salão de Festas do Grupo Recreativo «Os Modestos», no Porto — exibindo-se

O QUE É UM CINE-CLUBE

(Palestra proferida pelo Arquitecto Sr. Mário Bonito na sessão inaugural do Cine-Clube de Guimarães.)

Minhas Senhoras e meus Senhores:

Aqui estou eu, um pouco embaraçado, com a incumbência de dizer-vos o que é e para que serve um cine-clube. E embora não seja a primeira vez que tal me sucede, também é verdade que nunca fui capaz de desempenhar-me suficientemente bem destes encargos. Logo, não fui bem escolhido, se atendermos a este passado mal sucedido. E todavia a questão não é difícil de expor. Os próprios estatutos por que se regem estas associações, as definem no artigo 1.º mais ou menos deste jeito: — um cine-clube é uma associação não lucrativa, alheia a fins políticos, raciais ou religiosos, que tenta por todos os meios ao seu alcance, desenvolver no grande público o gosto pela sétima arte, etc., etc.. E diga-se que esta definição é já internacional, visto que há uma Federacão Internacional dos Cine-Clubes, como existem outras de Filmes de Amadores de Cinema Didáctico e Educativo. Quer isto dizer, que antes de nós já havia cine-clubismo em França, Inglaterra, Espanha, Itália e outros países. Porém, entre nós, o cine-clubismo antecipou-se à criação da Cinemateca Nacional e de outros organismos auxiliares e complementares da sua actuação, até que agora o quadro das premissas essenciais da sua existência quase está completa de molde a que o cine-clubismo possa entrar na fase final de colher os seus saborosos frutos. E tais frutos são uma sólida consciência crítica em face da obra cinematográfica e uma lúcida compreensão das coordenadas artísticas do cinema. Excluo especiais referências ao *humano*, pois no artístico anda ele implícito. *Arte* sem o humano, apenas será indústria, tal como cinema sem a *arte* será apenas técnica.

Enfim, o objectivo é aqui o de de obter consciência crítica, lúcida compreensão e tudo o resto que define atitudes comuns a todas as realizações culturais e actividades do pensamento, seja na literatura, na música, na pintura e no teatro, seja no cinema. Mas obtê-la pela forma mais directa e cómoda, já que a vida moderna absorve, na vertigem da velocidade e na diversidade dos aspectos que detêm a nossa atenção, o tempo necessário ao estudo pausado e lento das artes e das letras. Os clubes de literatura, os clubes de Belas Artes, os de teatro e os de cinema, são tanto mais urgentes quanto menor é a nossa disponibilidade de tempo e maior a necessidade de mantermos o espírito sempre ligado às realizações do próprio espírito. E se o desgaste e a saturação na vida moderna requerem a *evasão*, que a evasão se faça pela cultura, que assim se cria riqueza e se recuperam energias

Por tudo isto, os cine-clubes são organismos associativos, ou seja, formas colectivas da actividade cultural. O cine-clubista, não é um indivíduo entregue ao livre arbítrio e ao

perpétuo complexo da auto-selecção e da auto-crítica: — que livro hei-de comprar? que peça hei-de ler?, que música devo ouvir?, que fita devo ver? Para ele, também e mercê do contacto fácil e directo com um material seleccionado e analisado, o cinema não será um passatempo caro e inútil, mas uma distracção proveitosa e necessária que o leva, não a esquecer os seus problemas de vida, mas a compreendê-los e a superá-los. Ir ao cinema será também uma necessidade vital, tão vital como ler um livro ou ouvir um trecho musical, pois em potencial, felizmente, todo o homem é um leitor, um ouvinte ou um cinéfilo. E claro, mesmo que seja um cine-clubista puro, também pode ir ao futebol chamar nomes ao árbitro, quando o seu temperamento ferve, sem ele querer, à flor da pele.

Os cine-clubes são, pois, associações culturais debruçadas sobre o ramo artístico do cinema. Ora, como o cinema é uma síntese das artes, o cine-clubismo debruca-se implìcitamente sobre todas elas. O cinema tem, porém, a sua linguagem própria, específica; logo, as suas regras gramaticais, a sua escrita, a sua pontuação. *Ver* cinema, implica pois saber *ler* no écran. A função dos cine-clubes é consequentemente didáctica. Mas também é analítica, coordenadora e valorativa da própria arte em si; por extensão é-o de todas as artes; e por extensão ainda é-o do comportamento humano, pois que (parafraseando de memória o Papa Pio XII), «ajuda os homens a solucionarem os seus problemas e a compreenderem-se de modo a definirem e respeitarem os problemas de Direito e de Justiça».

Por tal facto, os cine-clubes são contra a especulação comercial, o baixo produto industrial, as falsidades artísticas. Os cine-clubes pretendem que as refeições que lhes servem, sejam apuradas, tratadas, requintadas e suculentas. Nada de gato por lebre ou de cogumelos venenosos. Nada de vinho do Porto... «tinto».

Mas, de quanto tempo precisa um iniciado na leitura para distinguir um bom livro de um romance de cordel? A acção dos cine-clubes, é assim uma coisa a modos que lenta e gradual, se não mesmo complexa. Esquematizar os ciclos de aprendizagem, criar aulas práticas, fornecer a teoria da técnica e da estética do cinema, divulgar os seus fins, estimular um bom cinema nacional, defender a existência de uma arte que só se realiza por mil operações financeiras, são muitas das suas tarefas. Para atender a todos estes aspectos, os cine-clubes organizarão conferências, exposições, concursos de cinema experimental — que sei eu! — empreenderão múltiplas actividades. Não serão concorrentes seja de quem for ou do que for. Irão perto, irão longe — isso é função das condicionantes e do meio. Mas de qualquer modo, se os norteia um objectivo cultural bem definido e estruturado, irão sempre longe. A base da sua actividade será, porém, a organização de sessões de formato normal, como a de hoje, e outras de formato sub-standard.

Normal, diz-se dos filmes em exploração comercial, sub-standard daqueles cuja película de celulóide mede 16 mm., 9,5 mm. e 8 mm. de largura. Com as fitas de formato reduzido, sub-standard, podem os cine-clubes organizar as suas próprias cinematecas, realizando com elas sessões de estudo. É evidente que para projectá-las os cine-clubes terão

que obter uma máquina de projecção. Mas o que se não pode fazer de útil com essa caixinha milagrosa de projectar imagens em movimento, nos hospitais, casas do povo, escolas, fábricas, clubes desportivos, etc., etc.. O cine-clubismo é um largo campo de acção cultural e uma enorme via do conhecimento. É uma fonte de divulgação tão dinâmica quanto a vida moderna. Foi pelo cinema que a Exposição de Bruxelas chegou até nós, no próprio dia da inauguração e é pelo cinema que a Exposição subsistirá viva mesmo depois de encerrada. Assim em tudo, por ser esta força dinâmica a verdadeira essência da arte e da técnica que os cine-clubes divulgam, estudam e protegem.

Já alguém disse que a descoberta do cinema foi tão importante para a humanidade, quanto a invenção da prensa de Gutemberg. Talvez a rádio, a televisão, as comunicações telegráficas nascidas quase com o cinema, tornem um pouco pretenciosa esta comparação. Mas eu sinto que nem o cinema foi completamente explorado nas suas finalidades, nem sobre ele há ainda perspectiva histórica que determine a sua importância absoluta. Aos cine-clubes cabe o papel de definirem quais as tarefas do cinema no mundo actual.

Neste ponto devo parar. Faço-o por duas razões:

1 — porque não creio, tal como receava, ter definido o que era um cine-clube;

2 — porque, ao atribuir tão sérias responsabilidades à acção dos cine-clubistas aqui presentes, talvez esteja apressando a demissão de alguns sócios — o que contraria os meus desejos.

Mas parar e não pedir desculpa nem agradecer a honra que me deram e a atenção com que me ouviram, nem seria correcto, nes estaria nos meus hábitos. Creiam-me, pois, penalizado e arrependido pelo tempo que lhes roubei e agradecido pela condescencência e tolerância que leio no rosto de cada um de vós.

Tenho dito.

MÁRIO BONITO

GENERALIDADES

INTRODUÇÃO

Pretende-se neste primeiro folheto dar uma noção geral dos processos técnicos que tornam *visuais* as obras *pensadas* literàriamente, servindo o Teatro, a Literatura e o Cinema como guias, embora a matéria nele focada seja novamente abordada, com maior detalhe, nos escritos que serão publicados posteriormente.

Não é novidade para ninguém que qualquer filme começa por ser escrito. Tomemos por exemplo esta história:

João está só no mundo. Atirou-se a um poço.

Isto é o enredo, ou mais pròpriamente o argumento cinematográfico, que podia também servir a uma peça de teatro ou a um conto. Tratar este esquema teatral, literária ou cinematográficamente, obrigaria a desenvolver pelo menos os seguintes pontos:

1.º — Caracterizar psicològicamente o João; 2.º — Criar subjectivamente as imagens da sua solidão; 3.º — Dramatizar subjectivamente o acto do seu suicídio.

Ora, enquanto que na literatura e no teatro, esse desenvolvimento pode fazer-se em simultaneidade com a materialização da obra de arte, na medida em que o escritor vai construindo gradualmente os *capítulos*, ou as *cenas* e os *actos*, no cinema *tudo* tem de ser *escrito* antes da *rodagem* (ou filmagem), por consequência *antes* da materialização da obra de arte. Para o LADRÕES DE BICICLETAS, De Sicca e os seus colaboradores gastaram *um ano* a escrever aquilo que, alguns dos nossos conspícuos críticos profissionais classificaram utòpicamente de documentário improvisado!... Santos críticos!... O enredo do «*João que se atirou a um poço*», terá portanto que ser enroupado. Um escritor ou um romancista evocaria ou descreveria todos os pormenores e actos que contribuissem para a concretização dos três pontos que já citei. O cineasta tem que *mostrar* esses pormenores e esses actos. Por isso, o próprio argumento cinematográfico de um filme, embora escrito em forma de *conto*, deverá prever a sua visualização. Logo, um romance que sirva de base a um filme terá que ser *adoptado* com vista à referida visualização da acção. Ele terá que ser re-escrito antes da *rodagem* e passará pelas seguintes formas escritas: a *sinopse*, o *tratamento*, a *continuidade* e a *planificação*.

Toda a complexidade da linguagem cinematográfica está compreendida neste último escrito, ou seja, na planificação. Ela é geralmente apontada em colunas, correspondendo a uma delas a *imagem*, a outra o *diálogo*, a outra o *som*, etc. Pode ser completada com esquemas desenhados, observações, pautas da partitura e o mais que se torne necessário.

Para transpor para o cinema a história do *João que se atirou a um poço*, teremos pois que a *planificar*, ou melhor, que escrever uma sucessão de imagens que, ligadas entre si, nos descrevam aquele entrecho. A esta sucessão de imagens chama-se *montagem*. Todavia, não basta usar imagens colhidas ao acaso. Podem duas imagens reproduzir dois assuntos diferentes, tal como o mesmo assunto pode ter duas imagens diferentes, na medida em que varia

o ponto de vista do captador das imagens. O cinema teve, assim, que criar uma coisa que se chamou *plano* e que está, não só ligado ao ponto de vista do observador, mas também á fracção de tempo da sua duração.

Exemplificando: se qualquer de nós fechar os olhos, olhar depois para um objecto e os fechar de novo, terá obtido, na porção de tempo que gastou a olhá-lo, um *plano*. Se alguém o fez olhando só para o objecto, terá obtido um *grande plano*. Se, ao contrário, abrangeu no mesmo golpe de vista o objecto e a sala onde ele se encontra, terá obtido um *plano de conjunto*. Qualquer destes planos (e há alguns mais) é um *plano fixo*, porque o observador não saiu do seu lugar. Mas há os *planos em movimento*. Se o observador do objecto o viesse seguindo com a vista, desde que entrou na sala até se imobilizar junto dele, teria obtido um *travelling*. Estando o objecto em movimento e o seu observador parado, rodando a cabeça e acompanhando-o com a vista, obteria uma *panorâmica*. Recapitulando teremos:

1.º — A PLANIFICAÇÃO, que é o escrito onde se apontam todos os pormenores de que falei, com o objectivo de prever a selecção e a sucessão das imagens.

2.º — OS PLANOS, que são as diferentes formas de registar o assunto visual.

3.º — A MONTAGEM, que é a sucessão dos planos já filmados, com vista á concretização fílmica do argumento cinematográfico.

Na verdade o cinema passa deste modo a definir a sua linguagem, e a exprimir-se especificamente, tal como a pintura se exprime por uma combinação de cores e de linhas, a arquitectura por uma conjugação de volumes e de planos e a música por uma relação de sons e de ritmos. Mas é á gramática da literatura e á encenação teatral que devo comparar a gramática do cinema e a sua encenação. Ao ler um romance, encontramos uma sucessão de *orações*, que definem os *períodos*. Um conjunto de períodos dá um *parágrafo* e a uma série de parágrafos, equivale um *capítulo*. Matemàticamente, uma adição de duas quantidades revela-nos uma terceira quantidade, e nós poderemos dizer, que na literatura, uma adição de duas ideias conduz a uma terceira ideia que é o sentido de um parágrafo.

João está só no mundo. Atirou-se a um poço. Eis duas ideias literárias que conduzem a uma terceira ideia: *a solidão leva ao suicídio.*

Substituindo a palavra *ideia* pela palavra *imagem*, vejamos o que se passa em cinema — o exemplo é adaptado de Eisenestein:

1. Imagem de uma mulher, de preto, com um menino ao colo. 2. Imagem de um caixão de defunto.

A sobreposição delas, dá subjectivamente a terceira imagem, a da *viuvez*.

Se tive a felicidade de fazer-me compreender, demonstrei a razão e os objectivos da *montagem*, o resultado da tal sucessão de planos. Os planos estão, pois, para a construção cinematográfica, como os períodos para a construção literária: são as parcelas dum todo, que é o sentido duma *cena*, de um conjunto de cenas (ou *sequência*) e do filme. Porquê então a mobilidade da objectiva e a variedade dos pontos de vista em cada plano? Por muitas razões e por uma que fàcilmente vou expor. Ao vermos uma peça de teatro, a presença *física* do actor, do cenário e dos adereços do palco, fàcilmente nos convencem da *realidade* do entrecho. Habituado às três dimensões da vida real, o espectador não duvida da veracidade do que se desenrola num palco com profundidade de espaço e com personagens reais. O poder de sugestão do teatro reside sobretudo neste facto de origem *física*, e na intenção do discurso declamado. Um exterior pode ser apenas pintado que a presença do actor dizendo «que lindo dia de verão», nos convencerá imediatamente de que estamos ao ar livre. Como dar em cinema a sugestão física da terceira dimensão? Sem dúvida variando o ponto de vista do mesmo espectador, e de tal modo que todos os espectadores dum cinema obtenham o mesmo ponto de vista. No teatro, o ângulo de visão do palco varia conforme o lugar que ocupamos na sala. Se reduzíssemos a *um só* ponto de vista todos os diversos pontos de vista do mesmo palco olhado da plateia, do balcão e da galeria, teríamos a ilusão de que o palco estava em movimento. Não será isto o fenómeno do cinema? É portanto na variedade dos planos e na combinação da sua continuidade ou montagem, que reside o poder de sugestão do cinema e a força da sua convicção. Para finalizar vou dar em esquema a *história do João que se atirou a um poço* na forma literária, teatral e cinematográfica. Isto equivale a exemplificar tudo quanto disse.

Vejamos como seria a construção literária:

«João está só no mundo. Um passo, outro passo,

e uma humidade fria encharca-lhe os sapatos. Ao alcance dos seus olhos a guela negra dum poço. Da relva, orvalhada, fogem assustados os minúsculos mosquitos que zumbem medonhamente em redor da sua cabeça enfebrecida. Alguns esbarram-lhe na testa. Até onde a vista alcança, nem vivalma. Por muito agudo que fosse o grito de aflição quem o ouviria? A água do poço, lenta e sinistramente, poderia enguli-lo, e agora era tarde para se arrepender.»

Em teatro o caso do suicídio e a existência do poço, deveriam ser preparados num diálogo entre João e o figurante X, acompanhado de larga gesticulação, potência de voz e dicção apropriada. O figurante X sairia, João levantar-se-ia, e encaminhar-se-ia para a porta.

JOÃO—(para si) Que frio, que frio de morte! (sai).
O FIGURANTE X—(entrando e vendo a sala vazia) João!, (corre para a porta e chama) João, João!

Com esté grito longo e desesperado cai o pano.

Em cinema lança-se mão dos planos e da montagem deste modo:

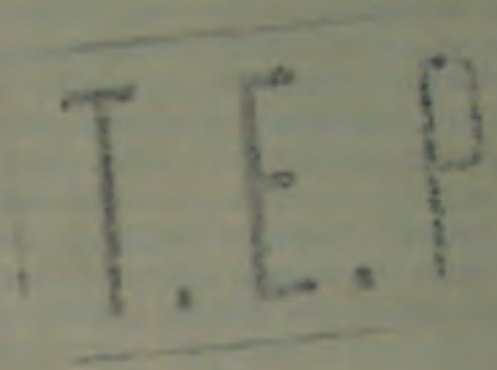
1. *Plano* de João aproximando-se do poço e sentando-se.
2. João com a cabeça entre as mãos.
3. A mão de João arranca uma raiz.
4. João visto de costas, debruça-se no poço.
5. Uma pedra cai na água.
6. Círculos de água.
7. Sirene de fábrica que silva.
8. Pés de João enterrados na lama.
9. Sirene de fábrica que silva.
10. Marca dos sapatos de João na lama.
11. Operários saindo alegremente da fábrica.
12. Operários passando pelo poço.
13. Poço isolado na paisagem.

MÁRIO BONITO
(Fragmento de uma palestra)

TEATRO:

Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto

OFERTA AO CCT/TEP
DR. RUI FIGUEIREDO



Corre-se, enfim, uma vez ainda, o lanço final de mais um período subsidiado pelo Fundo de Teatro. Desta vez porém, os obstáculos a vencer aconteceram em maior número, já que, por um lado, a Companhia do TEP se encontrava r duzida pelo afastamento temporário de alguns elementos do seu Elenco e, por outro lado, era obrigatória do contrato firmado com o Fundo de Teatro a representação de uma obra da dramaturgia portuguesa ou em lingua portuguesa. Também as previsões do Conselho do TEP no que respeita á planificação dos programas, feita há um ano, para esclarecimento do Organismo Comparticipante, teriam que ser alteradas o que, acrescido do afastamento, por doença, de António Pedro, trazia não só o problema da escolha da última peça a levar á cena, mas também a escolha de quem encená-la.

Se João Guedes, não obstante toda a boa vontade e espirito de entre-ajuda dos seus camaradas de palco, saira da MORDAÇA naturalmente esgotado por um labor intenso e válido, sobrecarregá-lo com mais uma pesada tarefa, era enveredar por uma solução a um tempo abusiva mas inevitável. Podia era facilitar-se-lhe o trabalho pelo auxilio de alguém cuja prática de encenação garantisse uma

profícua colaboração. E assim surgiu a assistência desinteressada e valiosíssima de Augusto Gomes. A peça?... Pois para o Elenco disponível, para o cumprimento do contrato com o Fundo de Teatro e para o conecimento em geral da dramaturgia moderna portuguesa, não havia, por exemplo, Alfredo Cortez? Certo, não ser O OIRO o melhor exemplo, ou o mais completo exemplo, da sua obra teatral, mas também certo era ter-se encontrado em o OIRO uma solução para as exigências e determinantes do momento, e outrossim para levar ao teatro aquilo que apesar de tudo era indubitàvelmente *teatro*. Não pode então falar-se de traição aos objectivos do CCT, dado que os aspectos formais-desenvolvimento de um tema pela escrita teatral— podia representar para o sócio e para o público iniciado (e não seremos nós todos no plano teatral português, verdadeiramente iniciados?) uma espècie de exercício de recepção, e de formação do seu gosto e da sua cultura.

Ora, a escolha de O OIRO, de Alfredo Cortez, da inteira responsabilidade da Direcção do Círculo de Cultura Teatral, uma vez em cena, tinha ainda a vantagem de fornecer aos principais actores do TEP mais uma oportunidade de demonstrarem o seu verdadeiro amor pelo teatro e a sua formação adquirida ao longo de vários anos de experiencia de palco, "modelada" pela firme e sábia orientação de António Pedro e pelas suas próprias capacidades de trabalho, intuição e probidade profissional.

Realmente, O OIRO, era antes de tudo, uma peça de caracteres, logo de actores, e Dalila Rocha, Vasco de Lima Couto e João Guedes (que acumularia a função de encenador) teriam perante si um escrito em português correcto, salpicado, de onde em onde, por bons momentos de teatro compensadores de alguns "tempos mortos" e de uma substância temática retórica não só ultrapassada mas também discutível.

Defendendo pois a peça com um bom nível na interpretação e na encenação, fazendo, se possível, uma e outra coisa em termos modernos, no jeito "experimental" que quási sempre caracterizou os espectáculos do TEP chegar-se-ia com certeza a um bom espectáculo bem digno dele e do espectador.

Se assim acontece, ou não acontece, quem o vir o julgará.

O pensamento que domina a marcação, a interpretação, o cenário, o arranjo de cena, os figurinos e a iluminação, assenta funda-

mentalmente nos símbolos correspondentes a Maria Tereza e ao Doido.

O Dr. Paulo Maia parece ser o agente contemplativo destes dois universos, ou deste universo criado por Cortez onde a loucura e os preconceitos da alta burguesia não encontram uma saída. E, não obstante o médico não encontrar, ele próprio uma saída, a verdade é ser ele o único dos três que não acaba nem mais nem menos derrotado, não podendo negar-se-lhe, de certo modo, essa vitória. Movimentar um drama de consciências assim definido, requeria não só o desenho firme de cada personagem, mas também do ambiente que os incrustasse. Sente-se por isso um discreto expressionismo no "décor", e um certo simbolismo nas atitudes dos personagens e no guarda-roupa.

As indicações de Alfredo Cortez quanto ao cenário, não foram, pois, respeitadas e a encenação decidiu-se, para equilíbrio e ressonância do drama interior de Maria Tereza, por um apontamento ascético claramente expresso pela presença da "Senhora do Ó" em nítido contraste com a célebre pintura de Goya "Saturno devorando um filho".

Daqui para diante, e por natural desejo de enriquecimento plástico, tudo o resto vem por severo antagonismo entre o Feio e o Belo, o Bom e o Mau, a Ciência e a Fé, a Luz e a Sombra...

E sempre, como derradeiro objectivo, *nível, equilíbrio, novidade* e escrupuloso respeito pelo texto teatral.

M Á R I O B O N I T O

DIA MUNDIAL DE TEATRO

Por proposta do Instituto Internacional do Teatro, com séde em Paris, foi designado o dia 27 de Março para DIA MUNDIAL DO TEATRO — data da inauguração do FESTIVAL DO TEATRO DAS NAÇÕES organizado por aquele Instituto.

O DIA MUNDIAL DO TEATRO será assinalado em França por importantes manifestações que procurarão difundir o Teatro junto do grande público, nomeadamente através de: lançamento de um selo comemorativo; tratamento de temas teatrais quer em simples trabalhos quer em dissertações filosóficas, nos liceus, escolas e universidades; emissões de Rádio e de Televisão consagradas ao Teatro; páginas especiais a publicar em todos os grandes jornais; cartazes a convidar o público a IR AO TEATRO cobrirão as paredes de Paris. Serão, ainda, organizados colóquios, espectáculos populares, exposições, etc..

O I. I. T. espera que em todo o mundo manifestações identicas assinalem condignadamente a passagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO.

O C.C.T. participará, na medida das suas possibilidades, nas comemorações: o T.E.P. representará a peça «Conhece a Via Láctea?» e no decurso das suas representações estará patente uma exposição bibliográfica, organizada de colaboração com a Livraria Divulgação.

TRAGA OS SEUS FAMILIARES E OS SEUS AMIGOS AO TEATRO DE BOLSO PARA VER A PEÇA «CONHECE A VIA LÁCTEA?».

LISTAGEM DE DOCUMENTOS REFERENCIADOS

Fichas de obras contemporâneas
Fichas de desenhos (originais) com proveniências
Fichas de Instituições e Organismos consultados

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto

Obras contemporâneas ao percurso de Mário Bonito no Porto

1945/1949

Arménio Losa (1908-1988) **e Cassiano Barbosa** (1911-1998)

Habitação plurifamiliar (Bloco da Carvalhosa); 1946/1949

Rua da Boavista

Habitação plurifamiliar, serviços e comércio; 1946/1953

Rua de Sá de Bandeira e Rua de Guedes de Azevedo

Habitação plurifamiliar; 1949/1951

Rua do Ameal

Viana de Lima (1913-1991)

Habitação unifamiliar; 1940/41

Rua de Pinto Bessa

Habitação unifamiliar; Casa António Cortez, 1941/43 (demolida)

Rua de Honório de Lima

Habitação plurifamiliar e comércio; 1943 (projecto)

Rua de Sá da bandeira

Habitação unifamiliar – Casa Aristides Ribeiro; 1949/51

Rua de Vitorino Damásio

Habitação unifamiliar – Casa Maria Borges; 1951/58

Rua de Montevideu e Rua de Pêro de Covilhã

Agostinho Ricca (1915-2010)

Habitação plurifamiliar; 1947/49

Rua de João de Deus nº 103 (sem documentação)

Celestino Castro (1920-2007)

Habitação unifamiliar; 1948/51

Rua de Santos Pousada (sem documentação)

Habitação unifamiliar; 1949/53

Rua do Ameal (sem documentação)

Fernando Távora (1923-2005)

Bairro de Ramalde 1949/51 (concurso) 1952/60

Artur Andrade (1913-2005)

Habitação plurifamiliar (1948/63)

Rua de Latino Coelho

1950/1954

Arménio Losa (1908-1988) **e Cassiano Barbosa** (1911-1998)

Habitação plurifamiliar; 1950/52

Rua da Constituição

Serviços e Habitação plurifamiliar; 1951/54

Rua de Ceuta e Praça D. Filipa de Lencastre

Habitação plurifamiliar; 1952/53

Rua de Olivença nº 54

Habitação plurifamiliar; 1952/54

Rua de Santos Pousada, nº 1330

Habitação plurifamiliar; 1952 (sem documentação)

Rua de Santos Pousada, nº 1318

Alfredo Viana de Lima (1913-1991)

Habitação unifamiliar – Casa Maria Borges, 1951/58

Avenida Montevideo

Habitação plurifamiliar; 1953/55

Rua de Costa Cabral

Fernando Távora (1923-2005)

Habitação plurifamiliar; 1953/56

Avenida do Brasil

José Maria de Freitas e **Márcio Santos**

Habitação plurifamiliar e comércio, 1950/1958

Rua da Natária

Manoel Rodrigues e António Machado

Habitação plurifamiliar e comércio; 1951/52

Rua de Coutinho de Azevedo,

Germano de Castro (1913-1992)

Serviços e Habitação plurifamiliar; 1950/54

Rua de Miguel Bombarda

Francisco Pereira da Costa (1923/1976)

Habitação plurifamiliar e comércio; 1953/56

Praça de D. Afonso V

Fernando Lanhas (1923 -)

Habitação plurifamiliar e comércio; 1953/57

Rua da Maternidade

1955/1958

Alfredo Viana de Lima (1913-1991)

Habitação Colectiva, serviços e comércio; 1955/62

Gaveto da Rua de Rodrigues Sampaio e Rua da Cancela Velha

-Habitação plurifamiliar e comércio; 1957/58

Rua Gonçalo Cristóvão

Carlos Loureiro (1925-)

Habitação plurifamiliar, serviços e comércio

(Edifício Parnaso); 1955/58:1ª fase; 1961: 2ª fase

Rua de Nª Sª de Fátima

Manoel Rodrigues e António Machado

Habitação plurifamiliar e comércio; 1956/58

Praça de Teixeira de Pascoaes

Habitação plurifamiliar e comércio; 1957/61

Rua de Alexandre Herculano

Fernando Lanhas (1923 -)

Habitação plurifamiliar; 1956/59

Avenida Sidónio Pais

Márcio Freitas (1926 -..)

Habitação plurifamiliar, serviços e comércio, 1958/59

Rua de Santos Pousada

Residências de Mário Bonito:

Rua D. Lôpo de Almeida nº 26, Porto, (1930 a 1944)

Rua D. Lôpo de Almeida nº 57, Porto, (1944 a 1962)

Rua do Bonjardim, n.º 933 e 937 (1963 a 1964)

Escritório de Mário Bonito:

Praça Filipa de Lencastre, nº 22, 6º piso, Sala 90, Porto

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 22330/46

Localização:	Rua da Boavista, n.º 571 a 583
Cliente:	José do Amaral Guimarães Júnior
Licenciamento:	Requerimento n.º 22330 de 27 de Dezembro de 1946
	Licença n.º 295 de 23 de Maio de 1947
Técnico responsável:	Cassiano Barbosa de Abreu Lima Lopes Rodrigues (arq.)
Arquitecto(s):	Cassiano Barbosa e Arménio Losa
Técnico estruturas:	Bernardino de Barros Machado (eng.)
Ocupação de edifício:	13 de Setembro de 1949

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 10710/46

Localização:	Rua Sá da Bandeira, n.º 629 – 669
	Rua Guedes de Azevedo, n.º 113 - 121
Cliente:	José do Amaral Guimarães Junior
Licenciamento:	Requerimento 10710 de 11 de Junho de 1946
	Licença n.º 42 de 22 de Janeiro de 1947
Técnico responsável:	Agostinho Ferreira d'Almeida (arq.)
Arquitecto(s):	Arménio Losa e Cassiano Barbosa
Técnico estruturas:	Joaquim Ferreira dos Santos (eng.)
Ocupação de edifício:	5 de Janeiro de 1953

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 5731/49

Localização:	Rua do Ameal, n.º 368
Cliente:	António Sousa Pedrosa de Carvalho
Licenciamento:	Requerimento nº 5731 de 29 de Abril de 1949
	Licença nº 375 de 25 de Junho de 1949
Técnico responsável:	Fernando dos Santos Ferreira (arq.)
Arquitecto(s):	Fernando Ferreira (arq.)
Técnico estruturas:	Vitor Santos Almeida (eng.)
Ocupação de edifício:	26 de Abril de 1951

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 4652/40

Localização:	Rua Pinto Bessa, n.º 539
Cliente:	Felismino Madeira
Licenciamento:	Requerimento n.º 4652 de 10 de Fevereiro de 1940
	Licença n.º 209 de 19 de Abril de 1940
Técnico responsável:	Francisco Brito Limpo de Faria (eng.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evangelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Alfredo Damião (eng.)
Ocupação de edifício:	6 de Setembro de 1941

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 3816/41

Localização:	Rua Honório Lima e Rua Costa Cabral
Cliente:	António de Sousa Cortez
Licenciamento:	Requerimento n.º 3816 de 29 de Janeiro de 1941
	Licença n.º 282 de 28 de Junho de 1941
Técnico responsável:	Francisco Brito Limpo de Faria (eng.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evangelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Francisco Brito Limpo de Faria (eng.)
Ocupação de edifício:	20 de Julho de 1943

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 10141/49

Localização:	Rua Vitorino Damásio, n.º 120 - 126
Cliente:	Cooperativa “o problema da habitação” – Sr. Aristides Manuel Teixeira Ribeiro e Sra. Maria Edite Girao
Licenciamento:	Requerimento n.º 10141 de 30 de Julho de 1949
	Licença n.º 71 de Janeiro de 1950
Técnico responsável:	Alfredo Evangelista Viana de Lima (arq.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evangelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Jorge Alberto Delgado de Oliveira (eng.)
Ocupação de edifício:	24 de Julho de 1951

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 10142/50

Localização:	Rua da Constituição 27 – 41 – 43 – 45 e 63
Cliente:	Clara de Sousa Camarinha, António de sousa Pedrosa Carvalho e José Moreira Nunes
Licenciamento:	Requerimento n.º 10142 de 22 de Junho de 1950
	Licença n.º 131/51 de 5 de Março de 1951
Técnico responsável:	Cassiano Barbosa de Abreu Lima Lopes Rodrigues (arq.)
Arquitecto(s):	Arménio Losa e Cassiano Barbosa
Técnico estruturas:	António Augusto da Cruz (eng.)
Ocupação de edifício:	28 de Março de 1952

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 6493/51

Localização:	Rua de Ceuta, n.º 16 e Praça D. Filipa de Lencastre n.º 141
Cliente:	Soares e Irmão, lda
Licenciamento:	Requerimento n.º 6493 de 30 de Abril de 1951
	Licença n.º 215/52 de 3 de Abril de 1952
Técnico responsável:	Arménio Taveira Losa (arq.)
Arquitecto(s):	Arménio Losa e Cassiano Barbosa
Técnico estruturas:	António Neto da Silva (eng.)
Ocupação de edifício:	4 de Agosto de 1954

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 2969/52

Localização:	Rua da Olivença n.º 54 a 156
Cliente:	Custódio Ferreira Lino
Licenciamento:	Requerimento n.º 2969 de 16 de Fevereiro de 1952
	Licença n.º 275 de 01 de Maio de 1952
Técnico responsável:	Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues (arq)
Arquitecto(s):	Arménio Losa e Cassiano Barbosa
Técnico estruturas:	António Augusto dos Santos Soares (eng.)
Ocupação de edifício:	31 de Dezembro de 1953

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 14359/52

Localização:	Rua Santos Pousada n.º 1330, Caminho do Seixal n.º 153
Cliente:	António Sousa Pedrosa de Carvalho
Licenciamento:	Requerimento nº 14359 de 18 de Setembro de 1952
	Licença nº 339 de 23 de Junho de 1953
Aditamentos:	Requerimento nº 1936 de 1 de Fevereiro de 1954;
	aprovado a 15 de Março 1954 (alteração alçados e último piso)
Técnico responsável:	Arménio Losa (arq.)
Arquitectos:	Arménio Losa
Técnico estruturas:	Orlando Fernandes Pinto Pais (eng.)
Ocupação de edifício:	5 de Setembro de 1954

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 194/51

Localização:	Avenida Montevideo, n.º 540 e Rua Pêro da Covilhã, n.º 245
Cliente:	Maria da Assunção Fernandes Borges
Licenciamento:	Requerimento n.º 194 de 4 de Janeiro de 1951
	Licença n.º 262 de 11 de Maio de 1951
Técnico responsável:	Alfredo Evangelista Viana de Lima (arq.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evangelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Oswaldo Morgado dos Santos Silva (eng.)
Ocupação de edifício:	(não existe o documento – a última licença de obra a terminar a 7 de Novembro de 1958)

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 16594/53

Localização:	Rua Costa Cabral, n.º 744- 750 e 760
Cliente:	Fernando Rocha Gonçalves
Licenciamento:	Requerimento n.º 16594 de 6 de Novembro de 1953
	Licença n.º 45 de 29 de Janeiro de 1954
Técnico responsável:	Alfredo Evangelista Viana de Lima (arq.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evangelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Vercingetorix Francisco Fernandes Abelha (eng.)
Ocupação de edifício:	27 de Junho de 1955

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 10669/53

Localização:	Avenida Brasil, n.º136 –140
Cliente:	Eugénio Machado Pereira Pinto Leite
Licenciamento:	Requerimento n.º 10669 de 11 de Julho de 1953
	Licença n.º 94 de 5 de Março de 1954
Técnico responsável:	Bernardo Ferrão (eng.)
Arquitecto(s):	Fernando Távora
Técnico estruturas:	Bernardo Ferrão (eng.)
Ocupação de edifício:	4 de Maio de 1956

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 15486/50

Localização:	Rua da Natária, n.º 38 a 80
Cliente:	Manuel Pereira da Silva e Esménia de Jesus
Licenciamento:	Requerimento n.º 15486 de 07 de Outubro de 1950
	Licença n.º 68 de 12 de Fevereiro de 1951
Técnico responsável:	Joaquim Soares de Fontes Santos (mestre de obras)
Arquitecto(s):	José de Freitas e Mário Santos
Técnico estruturas:	
Ocupação de edifício:	22 de Março de 1958

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 8589/51

Localização:	Rua Coutinho de Azevedo, n.º 108 e 112
Cliente:	José Dias Susana
Licenciamento:	Requerimento n.º 8589 de 05 de Junho de 1951
	Licença n.º 568 de 29 de Setembro de 1951
Aditamentos:	Requerimento n.º 9981 de 28 de Junho de 1951 (menor profundidade)
Técnico responsável:	Manuel Evangelista Rodrigues (eng.)
Arquitecto(s):	Manuel Rodrigues e António Machado
Técnico estruturas:	Manuel Evangelista Rodrigues (eng.)
Ocupação de edifício:	23 de Outubro de 1952

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 14444/50

Localização:	Rua Miguel Bombarda, n.º 377 a 390
Cliente:	Caixa Sindical de Previdência do Pessoal da Industria têxtil
Licenciamento:	Requerimento n.º 14444 de 14 de Setembro de 1950
	Licença n.º 495/52 de 20 de Agosto de 1952
Técnico responsável:	Germano de Castro Sousa Pinheiro (arq.)
Arquitecto(s):	Germano de Castro Sousa Pinheiro
Técnico estruturas:	Vercingetorix Francisco Fernandes Abelha (eng.)
Ocupação de edifício:	16 de Julho de 1954

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 3782/53

Localização:	Praça D. Afonso V, n.º 55
Cliente:	Sebastião Rodrigues da Costa
Licenciamento:	Requerimento n.º 3782 de 5 de Março de 1953
	Licença n.º 401 de 17 de Julho de 1953
Técnico responsável:	Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães (eng.)
	Francisco Pereira da Costa (arq.)
Arquitecto(s):	Francisco Pereira da Costa
Técnico estruturas:	Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães (eng.)
Ocupação de edifício:	20 de Fevereiro de 1956

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 13194/53

Localização:	Rua da Maternidade Júlio Dinis, n.º 147 a 163
Cliente:	Licínio Machado Pereira Pinto Leite
Licenciamento:	Requerimento n.º 13194 de 27 de Agosto 1953
	Licença n.º 85 de 24 de Fevereiro de 1954
Técnico responsável:	Bernardo Ferrão (eng.)
Arquitecto(s):	Fernando Lanhas
Técnico estruturas:	Bernardo Ferrão (eng.)
Ocupação de edifício:	10 de Outubro de 1957

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 5324/57

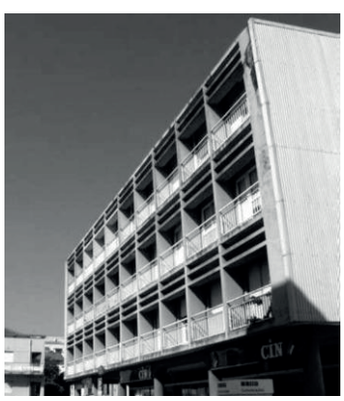
Localização:	Rua Gonçalo Cristóvão, n.º 306 a 314
Cliente:	Sociedade Maurício Macedo e Filhos, Lda
Licenciamento:	Requerimento n.º 5324 de 27 de Março de 1957
	Licença n.º 295/57 de 19 de Junho de 1957
Técnico responsável:	Alfredo Evanelista Viana de Lima (arq.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evanelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Vercingetorix Francisco Fernandes Abelha (eng.)
Ocupação de edifício:	3 de Setembro de 1958

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 17038/55

Localização:	Rua Rodrigues Sampaio, n.º 198 a 204; Rua Cancela Velha, n.º 1 a 29
Cliente:	Talhão A – Maria Teresa de Sousa Monteiro Lima
	Talhão BC- Jerónimo Joaquim Monteiro Júnior;
	Carlos Joaquim de Sousa Monteiro
	Talhão D – João Joaquim Monteiro
Licenciamento:	Requerimento n.º 17038 de 18 de Outubro de 1955
	Licença n.º 520/57 de 18 de Outubro de 1957
Técnico responsável:	Alfredo Evanelista Viana de Lima (arq.)
Arquitecto(s):	Alfredo Evanelista Viana de Lima
Técnico estruturas:	Vercingetorix Francisco Fernandes Abelha (eng.)
Ocupação de edifício:	14 de Julho de 1962

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 1775/55

Localização:	Rua Nossa Senhora de Fátima, n.º 231 e 265
Cliente:	Fernando Correia de Oliveira
Licenciamento:	Requerimento n.º1775 de 26 de Janeiro de 1955
	Licença n.º 687 de 14 de Novembro de 1955
Técnico responsável:	José Carlos Loureiro
Arquitecto(s):	José Carlos Loureiro
Técnico estruturas:	Alcino José Salvador Paixão (eng.)
Ocupação de edifício:	26 de Fevereiro de 1958 (1ª fase); 19 de Junho de 1961 (2ª fase)



Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 593/56

Localização:	Praça Teixeira de Pascoais, n.º 11 a 31; Rua Carlos Malheiro, n.º 349
	Rua do Seixal, n.º 150
Cliente:	Diamantino Ferreira Pinto
Licenciamento:	Requerimento n.º 593 de 10 de Janeiro de 1956
	Licença n.º 268/56 de 7 de Junho de 1956
Aditamentos:	Requerimento n.º 7312 de 26 de Abril de 1956
	Aprovado a 25 de Maio de 1956
Técnico responsável:	César Máximo (eng.)
Arquitecto(s):	Manoel Rodrigues e António Machado
Técnico estruturas:	César Máximo (eng.)
Ocupação de edifício:	13 de Março de 1958

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 11546/57

Localização:	Rua Alexandre Herculano, n.º 90 – 92 - 102
Cliente:	António Rodrigues dos Santos Júnior
Licenciamento:	Requerimento n.º 11546 de 16 de Julho de 1957
	Licença n.º 609/57 de 11 de Dezembro de 1957
Aditamentos:	Requerimento n.º 1190 de 18 de Janeiro de 1958
	Licença 71-Adit de 2 de Abril de 1958
Técnico responsável:	César Máximo (eng.)
Arquitecto(s):	Manoel Rodrigues e António Machado
Técnico estruturas:	César Máximo (eng.)
Ocupação de edifício:	6 de Fevereiro de 1961

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 18912/56

Localização:	Avenida Sidónio Pais, n.º 190
Cliente:	João Bastos Xavier
Licenciamento:	Requerimento n.º 18912 de 15 de Novembro de 1956
	Licença n.º 288 de 14 de Junho de 1957
Técnico responsável:	Armando dos Santos Poupério (eng.)
Arquitecto(s):	Fernando Lanhas
Técnico estruturas:	Armando dos Santos Poupério (eng.)
	Manuel Oliveira Dias Lopes (eng.)
Ocupação de edifício:	5 de Fevereiro de 1959

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 1124/58

Localização:	Rua Santos Pousada, n.º423 a 441
Cliente:	Ulrich Albert Schnair
Licenciamento:	Requerimento n.º 1124 de 17 de Janeiro de 1958
	Licença n.º 126 de 10 de Março de 1958
Técnico responsável:	José Márcio Correia Leite Carneiro de Freitas (arq.)
Arquitecto(s):	José Márcio Correia Leite Carneiro de Freitas
Técnico estruturas:	---
Ocupação de edifício:	03 de Setembro de 1959

Escritório e Residências de Mário Bonito

Escritório: Praça Filipa de Lencastre, nº 22, 6º piso, Sala 90, Porto

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 9543/45

Localização:	Praça D. Filipa de Lencastre, 1 - 42
	Rua do Almada 163 - 167
Requerente:	Empresa Industrial do Ouro, lda
Licenciamento:	Requerimento 9543 de 30 de Maio de 1945
	Licença n.º 268 de 27 de Junho de 1946
Técnico :	Francisco Jacinto Sarmento Correia de Araújo (eng.)
Arquitecto(s):	Rogério de Azevedo
Técnico estruturas:	Francisco Jacinto Sarmento Correia de Araújo (eng.)
Ocupação edifício:	4 de Maio de 1948

Residências:

Rua D. Lôpo de Almeida nº 26, Porto, (1930 a 1944)

Casa do Infante/Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

Localização:	Rua D. Lôpo de Almeida nº 26
Requerente:	Porfírio Augusto Rebelo Bonito
Obra:	construir prédio
Técnico:	Augusto dos Santos Malta (arquitecto)
Data de licença:	27 de Março de1930
	D.CMP/9 (576) f 499-509 (2 folhas de desenhos)
Processo nº	769/1930
Observações:	residência de Mário Bonito de 1930 a 1944; casa dos pais
	fachada reformulada com pastilha por Mário Bonito em 1960.

Rua D. Lôpo de Almeida nº 57, Porto, (1944 a 1962)

Casa do Infante/Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto,

Localização:	Rua D. Lôpo de Almeida nº 41 a 57
Requerente:	Evaristo Lemos Domingues
Obra:	alterar projecto
Técnico:	Aucíndio Ferreira dos Santos (arquitecto)
Data de licença:	31 de Dezembro de1934
	D.CMP/9 (726) f 231-239 (4 folhas de desenhos)
Processo nº	728/1934
Observações:	residência de Mário Bonito com família de 1944 a 1961

Rua do Bonjardim, n.º 933 e 937 (1963 a 1964)

Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Registo n.º 11054/57

Localização:	Rua do Bonjardim, n.º 933 e 937
Requerente:	Rolando Marques do Carmo
Licenciamento:	Requerimento n.º 11054 de 06 de Julho de 1958
	Licença n.º 347/58 de 10 de Julho de 1958
Técnico:	Francisco Fernandes da Silva Granja (arq.)
Arquitecto(s):	Francisco Fernandes da Silva Granja
Técnico estruturas:	César Máximo
Ocupação edifício:	26 de Outubro de 1960
Observações:	residência de Mário Bonito com Dalila Rocha de 1963 a 1964
	residência na Rua do Bonjardim, n/desconhecido de 1962 a 1963.

Fichas de desenhos (originais) com proveniências

Titulo: s/titulo (caricatura de Carlos Ramos)
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1943
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 20,0 x 26,3cm
Fonte: **Arquivo de Fernando Távora,**
cedido por Manuel Mendes

Titulo: estudo para espaço cénico “A gata borralheira” 1º e 4º quadro
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china e lápis de cor s/ papel de cor
Dimensões: 29,7 x 21cm
Observações: anotações e carimbo do Cine-clube do Porto
Fonte: **Espólio de Isabel Alves Costa;**
cedido por Manuel Mendes

Titulo: estudo para espaço cénico “A gata borralheira” 2º quadro
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china e lápis de cor s/ papel de cor
Dimensões: 29,7 x 21cm
Observações: anotações e carimbo do Cine-clube do Porto
Fonte: **Espólio de Isabel Alves Costa;**
cedido por Manuel Mendes

Titulo: estudo para espaço cénico “A gata borralheira” 3º quadro
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china e lápis de cor s/ papel de cor
Dimensões: 29,7 x 21cm
Observações: anotações e carimbo do Cine-clube do Porto
Fonte: **Espólio de Isabel Alves Costa;**
cedido por Manuel Mendes

Titulo: estudo para casa de férias
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1958
Técnica: Tinta-da-china s/ papel vegetal
Dimensões: 29,7 x 21cm
Fonte: **Espólio de Isabel Alves Costa;**
cedido por Manuel Mendes

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1944
Técnica: aguarela s/ papel
Dimensões: 20,5 x 30,5cm
Fonte: cedido por **Alexandre Alves Costa**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1956
Técnica: lápis e aguarela s/ papel
Dimensões: 24,0 x 31,3cm
Fonte: cedido por **Alexandre Alves Costa**

Titulo: “sinfonia para um homem só” M. Béjart
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1959
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 21,2 x 28,6cm(1927
Observações: dedicado ao bailarino e coreografo Maurice Béjart (1927-2007) e a sua peça de *Symphonie pour un homme seul* de 1955
Fonte: cedido por **Alexandre Alves Costa**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china s/ papel vegetal
Dimensões: 25,6 x 41,0cm
Observações: Estudo p/ conto “O senhor Roberto” in “A flor azul e outras Historias” de Ilse Losa, 1955
Fonte: cedido por **Alexandre Alves Costa**

Titulo: “boas festas, feliz ano novo”, 1957
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: lápis de cor s/ papel
Dimensões: 43,0 x 27,5cm
Observações: dedicatória c/ Canto IX, 83 in “Os Lusíadas” de Luís de Camões
Fonte: cedido por **Alexandre Alves Costa**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1962
Técnica: Tinta-da-china s/ cartão
Dimensões: 29 x 23,4cm
Observações: desenho tematicamente semelhante à capa de programa dedicado ao cinema português, retrospectiva 1923/1942; Cine-Clube do Porto, 183ª Sessão, realizada 19/12/1954
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: "Jorge Dandin"
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1964
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 24,4 x 20,0cm
Observações: ultima peça representada por Dalila Rocha no TEP
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1964
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 29,7 x 20,6cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: "adeus Porto adeus"
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1964
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 20,6 x 30,0cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: "Bolas para um tão grande apartamento"
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: 1965
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 17,5 x 26,5cm
Observações: desenho sobre sua mudança para Lisboa
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1968
Técnica: marcadores de cor s/ papel
Dimensões: 21,0 x 29,7cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: marcadores de cores s/ papel
Dimensões: 33,0 x 22,8cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: esferográfica s/ papel
Dimensões: 25,4 x 21,0cm
Observações: sobre papel da DGSU
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 15,0 x 21,0cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china e marcador cinza s/ papel
Dimensões: 20,0 x 26,3cm
Observações: autoretrato com referências neo-realistas
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: marcadores de cores s/ papel
Dimensões: 20,0 x 26,0cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: marcador cinza s/ papel vegetal
Dimensões: 21,0 x 30,5cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: “Ma Pomme”
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: esferográfica s/ papel
Dimensões: 11,0 x 17,0cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: esferográfica s/ papel
Dimensões: 17,0 x 11,0cm
Observações: verso de folha – “Ma Pomme”
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 28,4 x 21,0cm
Fonte: cedido por **Raul Vergueiro**

	Titulo: s/título Autor: Mário Bonito, assinado Data: 1968 Técnica: Tinta-da-china s/ papel Dimensões: 21,0 x 28,4 cm Fonte: cedido por **Rui Mendes**
	Titulo: serie estações do ano “A PRIMA-VERA e o primo Basílio…” Autor: Mário Bonito, assinado Data: s/data Técnica: esferográfica s/ papel Dimensões: 15,0 x 27,0cm Fonte: cedido por **Rui Mendes**
	Titulo: serie estações do ano “VERÃO e o mais se verá” Autor: Mário Bonito, assinado Data: s/data Técnica: esferográfica s/ papel Dimensões: 15,0 x 27,0cm Fonte: cedido por **Rui Mendes**
	Titulo: serie estações do ano “OUTONO… e o cair das parras” Autor: Mário Bonito, assinado Data: s/data Técnica: esferográfica s/ papel Dimensões: 15,0 x 27,0cm Fonte: cedido por **Rui Mendes**
	Titulo: serie estações do ano “O INVERNO… de Dante” Autor: Mário Bonito, assinado Data: s/data Técnica: esferográfica s/ papel Dimensões: 15,0 x 27,0cm Fonte: cedido por **Rui Mendes**

Titulo: s/título (*duas figuras femininas nuas entrelaçadas)*
Autor: Mário Bonito, n/assinado
Data: s/data
Técnica: Tinta-da-china s/ papel
Dimensões: 28,4 x 21,0cm
Observações: pertencendo à serie de nus, anos 70
Fonte: cedido por **Rui Mendes**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1970
Técnica: marcadores de cor s/ papel vegetal
Dimensões: 26,0 x 21,0cm
Observações: desenhado como variante sobre *duas figuras femininas nuas entrelaçadas*
Fonte: cedido por **Mário Sérgio Bonito**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1973
Técnica: Tinta-da-china e marcador de cor s/ papel vegetal
Dimensões: 29,7 x 21,0cm
Fonte: cedido por **Mário Sérgio Bonito**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1964
Técnica: Tinta-da-china e marcador cinza s/ papel
Dimensões: 26,3 x 20,0cm
Observações: dedicatória
Fonte: cedido por **Mário Gabriel Bonito**

Titulo: s/título
Autor: Mário Bonito, assinado
Data: 1964
Técnica: Tinta-da-china s/ papel vegetal
Dimensões: 21,0 x 30cm
Fonte: cedido por **Ana Zanatti**

FBAUP – Arquivo / Biblioteca

Documentos referenciados:

Processo de aluno: constituído por 21 documentos,
A4 dactilografados com excepção do nº 10 (A3) e nº.19 (A3)

1 - certidão de nascimento
2 - requerimento de exame de admissão à Escola de Belas Artes com destino ao Curso Especial de Arquitectura, datado: 11 de Setembro 1936; pedido que foi deferido a 26 de Setembro de1936.
3 - atestado médico, datado: 17 de Março 1937
4 - requerimento de matrícula no 2º ano do Curso Especial de Arquitectura e no 2º ano do Curso Especial de Escultura em simultâneo, datado: Setembro de 1937; pedido indeferido a 20 de Outubro de 1936, por motivo de incompatibilidade de horário, tem de escolher um.
5 - requerimento matricula no 3º ano, datado: 3 de Setembro 1938
6 - requerimento matricula no 4º ano, datado: 19 de Setembro 1939
7 - atestado médico, datado: 1939 (dia e mês ilegível)
8 – requerimento de inscrição na 4ª cadeira e 9ª cadeira, datado: 10 de Setembro de 1940
9 – requerimento de inscrição no Curso Superior de Arquitectura, datado: 17 de Setembro de 1941
10 - Quadro com classificação do Curso Superior de Arquitectura, datado: 1941 a 43
11 – requerimento de matricula nas 15ª cadeira e 16ª cadeira, datado: 20 de Setembro 1945
12 - certificado de estágio no escritório de Januário Godinho durante 1946 e 1947, datado: 26 de Setembro 1947
13 - requerimento de prova final, datado: 29 de Outubro de 1947
14 - programa para obtenção do diploma, datado: 29 de Outubro de 1947
15 - aditamento ao programa da prova final, datado: 20 de Novembro 1947
16 – requerimento de Certidão de Curso para Concurso de Arquitecto de 3ª classe na Direcção Geral dos Serviços de Urbanização (DGSU), datado: 23 de Janeiro 1948.
17 - requerimento para passar certidão de curso, datado: 23 de Janeiro 1948
18 - Certidão de Curso, datado: 23 de Janeiro 1948
19 - Diploma de Curso, assinado: Joaquim Lopes (subdirector) e Carlos Ramos, datado: 5 de Fevereiro de 1948
20 - requerimento de certificado de louvor 1950/51, datado: 13 de Novembro 1951
21 - Certificado de voto de louvor pelo desempenho, a título gratuito, das funções de assistente do Prof. Carlos Ramos na 4ªcadeira de Arquitectura, 1ª parte, no ano lectivo 1950/51, datado: 1951.

Livro de Actas

- (ESBAP, livro de actas nº 7; 1940 a 1961, pg 123) louvor a Mário Bonito, Carlos Loureiro, Fernando Távora e Agostinho Ricca pela assistência graciosa ao Prof. Carlos Ramos no 1º, 2º, 3º e 4º anos do Curso de Arquitectura, datado: 31 de Julho de 1957.

Processo de docente: não existe dado o carácter da sua prestação, de forma graciosa.

Informação obtida: consulta directa

FBAUP – Biblioteca

Documentos referenciados:

Exposição Magna II – 1953

Provas de Tese:

Adalberto G. Dias; Archer de Carvalho, Armando Jardim Freire; Fernando Eurico; Jorge Campos; José Freitas; Korrodi Azevedo Gomes; Márcio Freitas; Mário Braga da Costa; Moura Bessa; Pereira da Costa; Barandas da Fonseca

Exposição Magna III – 1954

Provas de Tese:

Alberto Rosmaninho; Bernardino Ramalhete; João Carlos Segurado; João Pinho da Cruz; José Isaías Cardoso; José Pinto Machado; Lúcio Azevedo Miranda; Manuel Nunes Ribeiro; Octávio Lixa Filgueiras; Rogério de Oliveira Ramos

Exposição Magna IV – 1955

Provas de Tese:

António Vicente de Castro; Manuel Marques de Aguiar

Extracto de introdução, p. 6:

> "Não vem ao caso apontar as razões que impossibilitaram esta Escola de prosseguir nos trabalhos então levados a efeito por alguns dos seus alunos, superiormente orientados pelo arquitecto Fernando Távora, que, tal como ao arquitectos Agostinho Ricca, Mário Bonito e Carlos Loureiro, todos filhos da Casa, continuam a ser preciosos colaboradores da obra realizada."

Exposição Magna V – 1956

Extracto de listagem de obras em exposição, p. 17

Arq. Fernando Távora

12 – Uma habitação – Ofir

Arq. Mário Bonito

13 – Um bloco residencial na R. de Fernandes Tomaz, Porto; de colaboração com Rui Pimentel

14 – Arquitectos

A. Viana de Lima;

Fernando Távora

O. Lixa Felgueiras

Delegados da Secção Portuguesa da U.I.A ao 2º Congresso dos C.I.A.M. (Jugoslávia – Agosto de 1956)

Exposição Magna VI – 1957

Extracto de introdução, p. 6:

"... assim, aos nomes dos arquitectos Mário Bonito, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e Agostinho Ricca, que há sete anos voluntariamente me auxiliam na tarefa de ministrara o ensino da 4º cadeira – Arquitectura - a cerca de 400 alunos, em media, por ano lectivo ..."

Extracto de listagem das cadeiras com respectivos responsáveis, p11; 15 e 16:

Curso Superior: Projectos de grande composição - Assistente Arq. Mário Bonito

Curso especial: 4ª Cadeira – 3ª Parte: Assistente Arq. Fernando Távora

4ª Cadeira – 2ª Parte: Assistente Arq. Carlos Loureiro

4ª Cadeira – 1ª Parte: Assistente Arq. Agostinho Ricca

Exposição Magna VII – 1958

Extracto de introdução, p. 5 e 6:

" Acima dos resultados imediatos de uma reforma que conta apenas um ano de existência, está, sem dúvida, o seu sentido renovador traduzido na chamada aos quadros de novos elementos, alguns dos quais viram confirmada a confiança que neles muito justamente depositaria o Conselho Escolar ao confiar-lhes, durante anos de voluntaria e gratuita colaboração, funções docentes que muito dignificaram.

Estão neste caso os assistentes do 1º grupo – arquitectos Fernando Távora e José Carlos Loureiro, enquanto outros, Mário Bonito e Agostinho Ricca aguardam melhor ou outra oportunidade para ingressarem naquele ou noutro grupo."

Informação obtida: consulta directa e biblioteca on-line

FAUP

Centro de documentação

Documentos referenciados:

Processo de CODA

cópias em papel - duas capas / processos

peças desenhadas :

constituídas por 7 folhas; sem numeração

Planta do Plano Geral da Exposição; s/escala; 29,7x24cm

Planta de Localização; escala 1/500; 60x84cm

Planta de Trabalho; escala1/200, 84x120cm

Alçado posterior 8; alçado lateral esquerdo 9; alçado frente 10; alçado lateral direito 11; escala 1/100; 79x140cm

Planta de distribuição dos apoios 12; Planta da armação 13; corte por GF 15; corte por IH 15; escalas 1/100 e 1/50; 78x140cm

Planta da nave 16; alçado principal planificado 17; escala 1/50; 78x140cm

Detalhes; escala 1/20; 78x140cm

peças escritas:

constituídas por 29 folhas dactilografadas;

memória descritiva (sete paginas);

anúncio de empreitada (uma pagina)

programa de concurso (duas paginas) ;

preços compostos, caderno de encargos com capítulo I - condições gerais, capítulo II - natureza e qualidade dos materiais, capítulo III - execução dos trabalhos; medição e orçamento (dezassete paginas)

preços simples (duas paginas).

Originais - constituídas por 7 folhas em vegetal com desenhos a tinta-da-china; sem numeração:

Trabalhos / desenhos como aluno

Original - esboceto de "uma cruz"; a cores classificado com 2ª medalha; sem data.

Original - folha com alçado norte e alçado nascente de "uma casa de chã"; a branco e preto; classificado com 2ª medalha; sem data.

Informação obtida: consulta directa

Casa do Infante/Arquivo Histórico Municipal e Arquivo Geral – C. M. Porto

Documentos referenciados:

Processos de licenciamento:

Edifício de habitação plurifamiliar na Rua Aires de Ornelas, nº 15, Porto, **1948/50**
(Licenciamento: 6 de Outubro de 1948)

Bairro de Moradias Económicas da Cooperativa "O Lar Familiar", entre Ciríaco Cardoso e travessa de Cima, **1950/58** (Licenciamento: 7 de Junho de 1955)

Fábrica de Bolachas "Vilares" na Rua de Santos Pousada, nº 145 a 165, Porto (demolida). **1951**

Edifício de habitação plurifamiliar, comércio e serviços da Empresa Industrial do Ouro, (Edifício do Ouro) **1950/55** Rua Fernandes Tomás nº 47 a 107, Porto (Licenciamento: 26 de Setembro de 1952)

Edifício de habitação bifamiliar, na Rua Coutinho de Azevedo, nº 120 – 122, Porto. **1954/61**
(Licenciamento: 7 de Junho de 1955)

Edifício de habitação e comercio na Rua do Bonfim nº 410 e Rua António Carneiro nº 441/455/467. **1954/57**
(Licenciamento: 21 de Julho de 1955)

Habitação unifamiliar, na Avenida Fernão Magalhães nº 2501, Porto **1955/58**
(Licenciamento: 10 de Agosto de 1955)

Edifício de Habitação plurifamiliar, escritórios e comércio, na Rua de Ceuta nº 70 e Rua José Falcão, Porto **1955/58** (Licenciamento: 17 de Março de 1957)

Levantamento de caracterização/evolução urbana:

Rua D. Lopo de Almeida

Avenida Camilo (Liceu Alexandre Herculano)

Praça Filipa de Lencastre e Rua de Ceuta

Arquivo Municipal Sophia Mello Breyner – C. M. Gaia

Documentos referenciados:

Processos de licenciamento:

Habitação unifamiliar na Rua da Rechousa nº 896, Carvalhos, Vila Nova de Gaia **1948/49**

(Licenciamento: 13 de Março de 1948)

Habitação unifamiliar, na rua Tristão Vaz, nº 115, Stº Ovídio, Vila Nova de Gaia **1961/64**

(Licenciamento: 2 de Novembro de 1961; aditamento 7 de Maio de 1962) ampliação 1968/73 s/MB

Informação obtida: consulta directa

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta – C. M. Guimarães

Documentos referenciados:

Processo de licenciamento:

Estádio D. Afonso Henriques, Guimarães; **1958/61**

(inaugurado a 3 de Janeiro de 1965)

Informação obtida: consulta directa

Arquivo Distrital de Viana do Castelo

Documentos referenciados:

Processo de licenciamento:

Construção de Casas de habitação para as classes pobres, Viana de Castelo (DGSU) **1945/48***

* no Arquivo Nacional da Torre do Tombo – documentação datada 1946 e 1948

Fundo:	Direcção Geral dos serviços de urbanização de Viana de Castelo
Documento:	Construção de Casas de habitação para as classes pobres
Processo nº:	97/UM/45
Cota:	1.52.3.1-2

Informação obtida: consulta directa

Arquivo da Câmara Municipal de Beja

Assunto: **Bairro Residencial da Força Aérea nº 11 - Beja**
Entidade produtora: M.O.P. - Comissão Administrativa das Novas Instalações para a Base Aérea.
Classificação: 05.01.33 - Pasta nº 55

Processo 1:

Designação de projecto:	Torre – Apartamentos de Solteiros do Bairro Residencial da BA nº 11
Técnico Responsável:	Arq. João Rosa Mendes
Elementos:	Peças desenhadas datadas de Agosto de 1965

Processo 4:

Designação de projecto:	Edifício do Hotel – Restaurante do Bairro Residencial da BA nº 11
Técnico Responsável:	Arq. Keil do Amaral
Elementos:	Peças desenhadas datadas de Agosto de 1965

Processo 5:

Designação de projecto:	Edifício do Centro Comercial do Bairro Residencial da BA nº 11
Técnico Responsável:	Arq. Alfredo Campos Matos
Elementos:	Peças desenhadas datadas de Abril de 1966

Processo 10:

Designação de projecto:	Conjunto Habitacional E do Bairro Residencial da BA nº 11
Técnico Responsável:	Arq. António Vasco Quintans
Elementos:	Peças desenhadas s/data; (ofícios datados Outubro de 1966)

Serviço de Documentação da Força Aérea
Arquivo Histórico - Lisboa

Bairro Residencial da Base Aérea nº 11 – Beja
Situado ao poço de Aljustrel, da freguesia de S. Tiago Maior; Beja

Processo de construção gerido pela:
MOP - Comissão Administrativa da Novas Instalações para as Forças Armadas – CANIFA
- com sede em Lisboa, na Alameda D. Afonso Henriques, nº 41 – 2º;
- Comissão criada pelo Decreto-Lei nº 44 110, publicado no Diário do Governo nº 294 da 1ª série de 21 de Dezembro de 1961, tendo em vista promover e orientar as obras necessárias para as novas instalações das Forças Armadas.
Extinta pelo Decreto-Lei nº 360/84, publicado no Diário da República nº 268 da 1ª série de 19 de Novembro.

Entrega de Equipamentos e Blocos Residenciais a 4 de Março de 1976 pela Secretaria de Estado das Obras Publicas através da Comissão Administrativa da Novas Instalações para as Forças Armada, à Secretaria de Estado da Aeronáutica, através da Direcção do Serviço de Infra-estruturas da Força Aérea.
Representante da CANIFA: Ruy Correa Arez (Eng. Técnico Principal)
Representante da Direcção do Serviço de Infra-estruturas da Força Aérea: João Manuel Alpendrinho Alves (Capitão Eng. De Aerodomos) - Director das Obras da Base aérea nº 11

- Edifício do Hotel – Restaurante do Bairro Residencial da Base Aérea nº 11
Projecto de keil do Amaral; desenhos datados de 21/08/1965
- Edifício do Supermercado; posto dos Correios e Banco, do Centro Comercial
Projecto de A Campos Matos; desenhos datados de
- Edifício do Café-pastelaria e Lojas nºs 5, 6, 7, 8, 9 e 10 do Centro Comercial
Projecto de A Campos Matos; desenhos datados de
- Edifício do Café-pastelaria e Lojas nºs 1, 2, 3 e 4 do Centro Comercial
Projecto de A Campos Matos; desenhos datados de
- Edifício A.2, A.3, A.4, A.5, A.6, A.7, A.8 e A.9, do Bairro Residencial da Base Aérea nº 11
Projecto de José Antunes da Silva; desenhos datados de 16/07/1965

Comissão Mista Luso – Alemã
Direcção das Obras da B A nº 11 - Presenças de uma Reunião Técnica no dia 21/12/1962
Col. Eng. Oliveira Jr.; Major Eng. Teixeira d´Almeida; Eng. Ribeiro de Barros; Agente Técnico Eng. Orlando Pereira; major R. Riedl (Dipl. Eng.); Tradutora D. Fernanda Pessoa

Reunião com Representantes da A/A em 20/03/1963
Col Eng. Oliveira jr; Major Eng. Teixeira d´Almeida;
Conselheiro do Ministério Freystedt Tenente Col. Baeker; Major R. Riedl

Força Aérea – Secção de Construção da B.A. nº 11 (obras ao longo do período 1961/66)

Arquitectura: Arq. António Manuel Mattos Gomes (1/10/1961); Arq. Henrique Manuel Franco Madeira (17/07/1961) vindos da Subsecção OTAN (em acumulação desde 1/5/1961)

Desenhadores: António Tenreiro da Luz; David Simões; Hélder Reis; Carlos Victoria Lopes; Manuel Coelho; Manuel Matos Velez; Joaquim Cabral Campelo; Arsénio Raposo Cordeiro (aspirante)

Base Aérea nº 11 - obras entre 1962 e 1966

Obra 3/62 (concurso 1963) – 8 Hangares

Obra 8/63 (concurso 1964) – 12 edifícios operacionais

Obra 21/64 (concurso 1965) – 31 edifícios habitacionais

Obra 13/65 (concurso 1966) – complexo oficinal

Informação obtida: consulta directa – Alferes Carlos Pedreiro

Gabinete de Comunicação e Relações Publicas - Divisão de Documentação e Arquivos

Arquivo da Defesa Nacional

Rua Costa Pinto, nº 165, 2770-047 Paço de Arcos,

telef. 213027309

Fundos e Séries consultados:

Fundo 4; Série 9 – Base Aérea nº 11

Datas: 1959 – 1977

Dimensões: 17 Caixas (nº 14 a 30) contendo um total de 146 processos, 74 positivos fotográficos p/b e 12 positivos fotográficos a cor.

Assunto: Série composta por processos relativos à construção da Base aérea nº 11, em Beja, com destaque para projectos, informações, memoriais e relatórios sobre a preparação de pessoal técnico para a Base, planos de construção e programação de obras, custos e estimativas, progresso dos estudos e dos projectos de obras, planos e relatórios de actividades da Direcção das Obras da BA11, reuniões com os representantes das autoridades alemãs, reconhecimentos de terrenos, construção do hospital da base e do bairro residencial, construção de hangares e acordos de utilização da base.

Elementos consultados:

Caixa nº 18: Processos nº 30; nº 33

Caixa nº 21: Processos nº 57; nº 58

Caixa nº 23: Processos nº 84; nº 85, nº 86; nº 87; nº 88; nº 89

Caixa nº 25: Processos nº 96; nº 97; nº 98

Caixa nº 26: Processos nº 103

Caixa nº 27: Processos nº 110; nº 120

Caixa nº 29: Processos nº 127; nº 128; nº 129; nº 130

Caixa nº 30: Processos nº 131; nº 132; nº 133; nº 138; nº 141; nº 143; nº 145; nº 146

Fundo 4; Série 59

Caixa nº 142: processo nº 4

Elementos extraídos:

Fundo 4; Série 9; Caixa nº 18; processo nº 33;

Entidade produtora: Comissão Mista Luso – Alemã

Assunto: Zona Residencial da BA11

Informação sobre Entrega de projectos a gabinetes de estudos.

A Comissão: Câncio Escudeiro, Eng. Civil;
Henrique Manuel Franco Madeira, Arq;
António Manuel Mattos Gomes, Arq.

Fundo 4; Série 9; Caixa nº 26; processo nº 103;

Entidade produtora: Comissão Mista Luso – Alemã

Assunto: Zona Residencial da BA11

Plano Director do Bairro da Base Aérea nº 11 – Beja

Desenhos datados: Abril de 1965

Ficha técnica:

Director-Delegado da CANIFA: Eng Netto Marques
Adjunto: Eng. Castro Freire

Urbanista: Prof. Eng. Costa Lobo

Planeamento e composição: Arq. Jácome da Costa
Arq. Campos matos
Arq. José Luis Zuquete
Eng. D. Isabel Pereira

Paisagismo: Dr. Diniz Raposo

Sociologia: Dr Fernando Pacheco de Amorim

Fundo 4; Série 59; Caixa nº 142; processo nº 4;

Entidade produtora: Comissão Mista Luso – Alemã

Assunto: Zona Residencial da BA11

Construção do Bairro Residencial da Base Aérea nº 11

- Edifício do Cinema e Centro Comercial
  Projecto de Manuel Ramos da Costa Martins
- Edifício da Igreja Católica
  Projecto de José Justino de Jesus Morais
- Edifício do Hotel – Restaurante do Bairro Residencial da Base Aérea nº 11
  Projecto de Francisco Caetano keil Coelho do Amaral;
- Casa Alemã e Edifício da Torre
  Projecto de João Alberto Almeida da Rosa Mendes;
- Edifício do Supermercado; posto dos Correios e Banco, do Centro Comercial
  Projecto de A Campos Matos;
- Edifício do Café-pastelaria e Lojas nºs 5, 6, 7, 8, 9 e 10 do Centro Comercial

Projecto de A Campos Matos;

- Edifício do Café-pastelaria e Lojas nºs 1, 2, 3 e 4 do Centro Comercial

Projecto de A Campos Matos;

- Construção dos blocos de habitação que constituem o Grupo A da 1ª fase

Projecto de José Antunes da Silva;

- Construção dos blocos de habitação que constituem o Grupo B da 1ª fase

Projecto de Luiz Manuel Magalhães Fernandes Pinto;

- Construção dos blocos de habitação que constituem o Grupo C da 1ª fase

Projecto de Alberto Cruz Reaes Pinto;

- Construção dos blocos de habitação que constituem o Grupo D da 1ª fase

Projecto de Samuel Tavares Quininha;

- Construção dos blocos de habitação que constituem o Grupo E da 1ª fase

Projecto de António Vasco Quintans;

Fundo 4;

Assunto: Bairro Residencial da BA11

Informações sobre empreitada do Conjunto Habitacional E:

Técnico responsável: Arq. António Vasco Quintans

Data de contrato: 4/03/1966

Data de construção: 1966 a 1968

Empreiteiro: construções Sorena, Lda com sede na Praça de Londres, nº 3, 2º Esquerdo, Lisboa (também constrói conjuntos A, B e D)

Proposta original: contrato nº 15/66

1º adicional: contrato nº 90/68

Alteração de proposta de contrato nº 243/68

Fim de construção: Outubro de 1968

Informação obtida: consulta directa; Dra. Maria João Pires; Dra. Conceição Almeida

OA – Ordem dos Arquitectos

Documentos referenciados sobre Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA)

Sindicato Nacional dos Arquitectos

Com o Estado Novo, o Sindicato Nacional dos Arquitectos substitui, em 1933, a anterior sociedade. Durante este período realizar-se-á o 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, cujas teses questionam a tutela do Estado Novo e originam outra forma de pensar a profissão de arquitecto e a própria arquitectura. Porfírio Pardal Monteiro e Francisco Keil do Amaral marcam profundamente este período associativo, respectivamente antes e depois do Congresso de 48.

Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA) - Presidentes

1934 . Tertuliano Lacerda Marques

1934/ 1935 . Vasco Regaleira

1936/ 1937 . Porfírio Pardal Monteiro

1938/ 1939 . Porfírio Pardal Monteiro

1940/ 1941 . Porfírio Pardal Monteiro

1942/ 1944 . Porfírio Pardal Monteiro

1945/ 1948 . José Cottinelli Telmo

António Canto Martins (em substituição de Cottinelli Telmo, por morte deste em 1948)

1948/ 1950 . Francisco Keil do Amaral

Inácio Peres Fernandes (substituição de Keil do Amaral, por demissão deste pelo Estado Novo em 1949)

1951/ 1953 . Inácio Peres Fernandes

1954/ 1956 . Inácio Peres Fernandes

1957/ 1959 . Inácio Peres Fernandes

1960/ 1962 . Manuel Tainha

1963/ 1965 . Fernando Peres Guimarães

Informação obtida: OA on-line: www.arquitectos.pt

Integra os corpos gerentes de 1951 a 1962.

Triénio 1951 – 1953

Mesa da Assembleia Geral: Augusto Alberto Correia da Rocha, José da Cruz Lima, Eugénio Gouveia Alves de Sousa; suplentes – Bernardino Basto Fabião, Fernando Luís de Cardoso Menezes Tavares e Távora, José Maria Moura da Costa

Comissão Revisora de Contas: Agostinho Ricca Gonçalves, Alfredo Evangelista Viana de Lima, Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues;

Direcção: Homero Ferreira Dias, António Fortunato de Matos Cabral, António Guilherme de Matos Veloso; suplentes – Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho Almeida d'Eça, João Henrique de Melo Breyner Andresen, **Mário Ferreira Bonito**.

Triénio 1954 – 1956

Mesa da Assembleia Geral: Homero Ferreira Dias, **Mário Ferreira Bonito**, Joaquim Marques Araújo; suplentes – João Henrique de Melo Breyner Andresen, José Carlos Loureiro, Fernando Luís de Cardoso Menezes Tavares e Távora;

Comissão Revisora de Contas: António Fortunato de Matos Cabral, Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues, José Fernando Coelho de Moura;

Direcção: Carlos Chambers Ramos, António Guilherme de Matos Veloso, Arménio Taveira Losa; suplentes - Eugénio Gouveia Alves de Sousa, Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho Almeida d'Eça, José da Cruz Lima.

Triénio 1957 – 1959 (até 1963)

Mesa da Assembleia Geral: Carlos João Chambers Ramos (Presidente), **Mário Ferreira Bonito** (1º Secretário), Alfredo Viana de Lima (2º Secretário); suplentes – João Henrique de Melo Breyner Andresen, Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho Almeida d'Eça, Alberto Simões Rosmaninho.

Comissão Revisora de Contas: António Maria Lobo de Vasconcelos Corte-Real, Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues, Eduardo da Rocha Matos;

Direcção: Octávio Lixa Filgueira (tesoureiro), Fernando Luís de Cardoso Menezes Tavares e Távora (secretário), Arménio Taveira Losa (Presidente); suplentes – José Carlos Loureiro, Manuel Álvaro Madureira Marques de Aguiar, Rogério Augusto Melo Barroca;

Triénio 1960 – 1962

Mesa da Assembleia Geral: Carlos João Chambers Ramos (Presidente), Octávio Lixa Filgueira (1º Secretário), Arménio Taveira Losa (2º Secretário); suplentes – Jorge Guimarães Gigante, Rogério Augusto Melo Barroca, Eduardo Iglésias de Almeida;

Comissão Revisora de Contas: José Maria Pinto de Vasconcelos, Manuel Nunes Ribeiro, Lúcio de [?] Miranda;

Direcção: Eduardo da Rocha Matos, José Carlos Loureiro, João Archer de Carvalho; suplentes – Arnaldo Lopes de Araújo, **Mário Ferreira Bonito**, Vasco Maceira Mendes;

I Encontro de Arquitectos, no Porto em 1957**:** um dos organizadores

Informação obtida: OA através do Arq. João Afonso

Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L.

Documentos referenciados:

A Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas é uma escola de artes portuguesa fundada em 1963 no Porto por um grupo de artistas plásticos liderado pelo escultor José Rodrigues. O responsável máximo da cooperativa, o artista plástico José Rodrigues, juntamente com Armando Alves, Pulido Valente e Ângelo de Sousa, foi o dinamizador da cooperativa no início da década de 60.

Informação obtida: *Cooperativa Árvore*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. (Consultado 2011-03-15).

Integra os Corpos Sociais:

Acta da Assembleia Geral de 21 de Dezembro de 1966

Biénio de 1967 - 1968

Assembleia Geral

Octávio Filgueiras (Presidente); Orlando Juncal (Vice-Presidente); António da Silva Jorge (1º Secretário); Alexandre Vasconcelos (2º Secretário)

Direcção

Henrique Alves Costa (Presidente);Eduardo da Rocha Matos (Vice-Presidente); Fernando Távora (1º Secretário); Pedro Ramalho (2º Secretário); Sérgio Fernandes (Tesoureiro); Ângelo de Sousa (1º Vogal); **Mário Bonito** (2º Vogal)

Conselho Fiscal

Helena Alves Costa (Presidente); Margarida Aboim Inglês (Secretário); José Rodrigues (Vogal)

Informação obtida: contacto directo com cooperativa

Integra grupo inicial:

Em 1959, integra o Grupo que lança a ideia e organiza a fase de arranque da Cooperativa Árvore com Calvet de Magalhães, Henrique Alves Costa, Ângelo de Sousa e António Quadros.

Informação obtida: Catálogo da Exposição, *António Quadros: o sinaleiro das pombas*, Porto: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, 2001, p. 21.

Clube Português de Cinematografia / Cine- Clube do Porto

1 - Sócio de 10 de Fevereiro de1948 a 31 de Janeiro de1963

2 - Desempenha cargos na direcção de 1950 a 1958:

2º Secretário de 1950 a 1952

Vice-presidente de 1953 a 1958

3 - Secretário da Mesa da Assembleia Geral de 1959 a 1960

Presidente da Mesa da Assembleia Geral de 1961 a 1962

4 - Elaboração de capas de Programas:

Programa base das sessões

Composição simétrica com figura de desenho animado da Walt Disney;

Alteração de grafismo dos programas em 14 de Outubro 1951 (Sessão 96)

Composição neoplástica – linhas em cruzamento assimétrico;

Novo grafismo com foto a preto a branco em 1 de Junho 1952 (Sessão 118)

Composição neoplástica – alteração de linhas em cruzamento assimétrico;

Primeiro programa com capa a cores/desenho em 1 de Fevereiro 1953 (Sessão 133)

Mantem o mesmo grafismo e integra desenho de charlie Chaplin, s/autor;

Novo grafismo com desenho a cores de Emile Cohl em 22 de Novembro 1953 (Sessão 153)

Programa especial sobre desenho animado - desenho será o futuro logo da secção infantil;

Alteração de grafismo dos programas em 10 de Janeiro 1954 (Sessão 158)

Introdução da cor como tema de destaque da informação mais importante;

Alteração de grafismo dos programas em 3 de Abril 1955 (Sessão 191)

Inversão da cor como tema da capa destaque da informação mais importante sem cor;

Novo grafismo dos programas em 9 de Outubro 1955 (Sessão 200)

Programa especial comemorativo da actividade do Cineclube com desenho de Mário Bonito.

5 – Secção Infantil

organiza as sessões para a secção infantil de 1952 a 1959 com a Maria Helena Alves Costa;

A secção Infantil do Cineclube foi criada em 1952 e funciona autonomamente, realizando sessões especialmente organizadas para menores dos 6 aos 13 anos, com filmes de 16mm próprios para essas idades;

Sessões divididas em duas séries:

A – agrupa as crianças dos 6 aos 10 anos

B - agrupa as menores de 11 a 13 anos;

Programas específicos com um grafismo constante utilizando um desenho de Emile Cohl como homenagem ao percursor europeu no campo do desenho animado. (ver texto sessão 55)

Sessões aos domingos à tarde (em média duas por mês, uma para cada série) não podem assistir adultos como espectadores;

Sessões orientadas e comentadas por um membro da Direcção do clube (Mário Bonito) e pela Directora da Secção Infantil (Helena Alves Costa);

Janeiro a Maio de 1960 sessões de Secção Infantil exibidas no Teatro de Algibeira do C.C.T.

6 - Secção Infantil: Elaboração de capas de Programas:

Programa da 1ª sessão infantil, realizada em 27 de Abril de 1952

Programa de uma folha com apresentação de títulos dos filmes com uma breve explicação sobre o seu conteúdo; fotografia quadrada a preto e branco no canto superior direito; Texto "guarda e colecciona estes programas" em nota de rodapé

Programa da 2ª sessão infantil, realizada em 25 de Maio de 1952

Programa com o mesmo grafismo, composição e conteúdo; substituição directa da fotografia por um quadrado a cor (amarelo) com desenho duma personagem da Disney

Programa da 3ª sessão infantil, realizada em 19 de Outubro de 1952

Programa com o mesmo grafismo, composição e conteúdo; quadrado a cor (cinza) no canto superior direito; alteração de desenho da Disney por desenho de Émile Cohl;
Esta composição (tipo A) será utilizada como a estrutura base para os programas seguintes, com simples alteração de cor do quadrado no canto superior direito enquadrando o desenho de Émile Cohl, a preto.

Programa da 35ª sessão infantil, realizada em 24 de Outubro de 1954

Programa especial de 4 folhas com o novo grafismo, composição e conteúdo; introdução de capa a cores, de composição assimétrica, com desenho de Mário Bonito alusivo ao tema do filme «onde se conta a história de um menino, de um velho preto e de um cordeirinho»; inclui um texto sobre o filme intitulado "Tão perto do coração" com questionário (dez perguntas) e um texto sobre "Pequenina história do C. C. Infantil".

Programa da 36ª e 37ª sessão infantil, realizadas em 14 e 28 de Novembro de 1954

Programa de uma folha com nova composição mas mesmo grafismo e conteúdo;

Alteração de grafismo dos programas em 14 de Outubro 1951 (Sessão 96)

composição neoplástica – cruz assimétrica

7 – Encontro dos Cine Clubes Portugueses

1º Encontro dos Cine Clubes Portugueses realizado em Coimbra em 1949. (sessão 500)

2º Encontro dos Cine Clubes Portugueses realizado na Figueira da Foz a 26 de Agosto de 1956

Representantes do Cine Clube do Porto: quatro delegados - Henrique Alves Costa, Manuel de Azevedo e arquitectos Mário Bonito e José Borrego; Observadores: D. Maria Helena Alves Costa e D. Maria Otília Bonito. (noticiário 10)

3º Encontro dos Cine Clubes Portugueses realizado em Lisboa de 1 a 3 de Novembro de 1957.

4º Encontro dos Cine Clubes Portugueses realizado em Santarém de 31 de Outubro a 2 de Novembro de 1958. (noticiário 14)

Actividades da Direcção

1948

Estatutos aprovados em: **Assembleia Geral** realizada em 27 de Março de 1948;
Pelo **Alvará nº 113**, do Governo Civil do Porto, de 1 de Julho de 1948.

1953

Circular – 23 de Março — expõe carta enviada ao Ministro da Educação Nacional a expor os motivos para a não integração do cineclube no conjunto das instituições dependentes do Ministério, como um organismo do seu sector pedagógico. Assinada por direcção (inclui Mário Bonito)

1956

Noticiário 2 - Fevereiro — "o movimento cineclubista continua a alastrar pelo pais como prova de um animador e crescente interesse pelo cinema como arte e como meio de expressão..."
Cineclube de Viseu – primeira sessão 16 de Dezembro 1955
Cineclube de Santarém – sessão inaugural 9 de Dezembro 1955

Noticiário 3 – Março — reunião no S.N.I. (serviço nacional de informação) que comunica aos "...delegados dos cineclubes o interesse que o governo dedica à vida e organização futura dos cineclubes"; S.N.I. pretende criar Federação Nacional dos Cineclubes; delegados do Cineclube do Porto: Manuel de Azevedo e Mário Bonito.
texto intitulado "uma data histórica no cineclubismo português" de Mário Bonito; (referido artigo no jornal de Noticias)

Noticiário 5 – Junho — (integra programa de sessão 219) exposição sobre texto do Decreto-Lei nº 40 572 que cria Federação Portuguesa dos Cineclubes; datado de 7 de Junho de 1956; assinado pela direcção (inclui Mário Bonito)

1957

Noticiário 10 - — acta do II encontro dos cineclubes portugueses realizado na figueira da foz, em 26 de Agosto de 1956;

Noticiário 13 - Novembro — conclusões e resoluções aprovadas no III encontro dos cineclubes portugueses realizado em Lisboa, em 1, 2 e 3 de Novembro de 1957;

1958

Noticiário 14 – Dezembro — acta do IV encontro cineclubes portugueses realizado na Santarém em 31 de Outubro e 1 e2 de Novembro;

1959

Noticiário 15 - Março — (integra programa de sessão 292) resultados do inquérito de 1958

Noticiário 18 – Outubro — descrição do início da temporada de 1959/60;

1960

Convocatória – 26 de Fev	sessão ordinária a 11 de Março na sede do Clube Fenianos Portuenses; **Ordem da Noite:** Apreciação e votação do relatório de contas da Gerência de 1959; Presidente da Mesa da Assembleia: Manuel de Azevedo

1961

Convocatória – 22 de Fev	sessão ordinária a 15 de Março na sede do Clube Fenianos Portuenses; **Ordem da Noite:** Apreciação e votação do relatório de contas da Gerência de 1960; Presidente da Mesa da Assembleia: Mário Ferreira Bonito
Comunicado - Março	(integra o programa da sessão 351) Comunicado da Comissão (mandatados pela A.G. de 14/12/1960) Verifica o alheamento dos associados (cerca de 2000) na participação/colaboração na gestão do cineclube; proposta: criação duma «comissão coordenadora» para coordenar, superintender e auxiliar as subcomissões de associados: comissão de ligação com a rádio; comissão de ligação com a tv; comissão para a imprensa; comissão de exposições; comissão para organização de ficheiros, estatísticas e inquéritos; comissão para organização de colóquios, comissão para a biblioteca comissão para relações culturais com organismos congéneres nacionais e estrangeiros.
Noticiário – 26 de Março	(integra o programa da sessão 353) 6 de Abril terá lugar o primeiro Colóquio sobre os «problemas e as actividades do Cineclube» no Teatro de Bolso do Circulo de Cultura Teatral; Ficou constituída e entrou em funcionamento a Comissão Coordenadora cuja criação foi proposta à Direcção no comunicado inserto no programa 351 de 12 de Março; Nomeados colaboradores para: Secção Infantil; comissão orientadora das actividades da Secção Experimental e Subcomissão de Exposições;
Noticiário – 16 de Abril	(integra o programa da sessão 356) Relato da Assembleia Geral Ordinária de 15 de Março e aprovação da moção decorrente do comunicado de 12 de Março (texto integral).

Publicidade – 30 de Abril	(integra o programa da sessão 357) Publicidade da publicação em volume único das três peças de Alfonso Sastre – distribuição Livraria Divulgação; Publicidade da peça "A Mordaça" em cena no Teatro de Bolso do C.C.T. "... ver esta obra do teatro moderno, encenado por João Guedes e representada por toda a companhia do T.E.P.
Noticiário	4 de Maio terá lugar mais um Colóquio sobre os «problemas do Cineclube» no Teatro de Bolso do Circulo de Cultura Teatral,
Noticiário – 28 de Maio	1 de Junho terá lugar mais um Colóquio sobre «problemas do Cineclube» no Teatro de Bolso do Circulo de Cultura Teatral,
Convocatória – Junho	sessão extraordinária a 6 de Julho na sede do Clube Fenianos Portuenses, sito à rua do Clube Fenianos, nº 29. **Ordem da Noite:** Discussão do comunicado apresentado aos sócios na sessão de 12 de Março de 1961; Discussão e aprovação dum «Regulamento Interno do Clube português de Cinematografia»; e votação do relatório de contas da Gerência de 1960; Eleição da Comissão Coordenadora Presidente da Mesa da Assembleia: Mário Ferreira Bonito
Noticiário – 29 de Out	(integra o programa da sessão 369) Composição das 11 secções para os anos 1961/62; secção de cinema pedagógico; secção de organização de ficheiros, estatísticas e inquéritos; secção de filmes de formato reduzido; secção musical; secção infantil (Maria Helena Alves Costa, directora); secção de textos; secção de cinema experimental; secção de exposições; secção de convívio; secção da rádio; secção de relações exteriores; secção da biblioteca
Convocatória – 28 de Nov	sessão ordinária a 14 de Dezembro no Teatro de Bolso do Circulo de Cultura Teatral, sito na Travessa de Passos Manuel nº9; **Ordem da Noite:** Discussão e votação do orçamento para 1962 e Eleição dos corpos Gerentes para 1962 Presidente da Mesa da Assembleia: Mário Ferreira Bonito

1962

Noticiário – 7 de Jan	Assembleia Geral Ordinária no 14 de Dezembro a eleição dos corpos gerentes para 1962 e apresentação do seu programa. (texto integral)
Colóquio – 8 de Jan	Colóquio na sede do cineclube sobre o «problema de uma nova sede».
Convocatória – 28 de Fev	sessão ordinária a 15 de Março no Teatro de Bolso do Circulo de Cultura Teatral, Travessa Passos Manuel nº9; **Ordem da Noite:** apreciação e votação de relatório de contas da Gerência de 1961 Presidente da Mesa da Assembleia: Mário Ferreira Bonito

1963

Convocatória	sessão extraordinária para 13 de Novembro na sede do Clube Português de Cinematografia – Cineclube do porto sito à Praça do Município, nº 267, 7º andar Presidente da Mesa da Assembleia: Rui Manuel Polónio de Sampaio

Documentos referenciados:

Livro de Registos de Sócios; folha 2

Data da admissão: 10 de Fevereiro de1948

Data da demissão: 31 de Janeiro de1963

Número de sócio inicial: 383

Número de sócio 1ª actualização: 74

Número de sócio 2ª actualização: 58

Livro de Actas da Direcção; 1948 a 1951

Acta nº20; p 15 verso

Realizada: 20 de Dezembro de 1949

Presentes: Henrique Alves Costa
Luís Neves Real
Fernando Gonçalves Lavrador
Guilherme Ramos Pereira
Vergílio Augusto de Figueiredo Pereira
Manuel Monteiro de Azevedo

Resolução – corpos gerentes:

3ª (terceira) "Foi resolvido, por unanimidade, considerar o senhor arquitecto Mário Bonito para os corpos gerentes para o ano de mil novecentos e cinquenta."

Livro de Actas da Direcção; 1957 a 1959

Actas nº 1 a nº 12: com presença e assinadas por Mário Bonito

Actas nº 13 a nº 23: com presença mas não assinadas por Mário Bonito

(acta nº 13; realizada 9 de Abril de 1957; p 9)

Acta nº23; p 15

Realizada: 20 de Novembro de 1958

Presentes: Henrique Alves Costa
Mário Bonito
Barbosa de Oliveira
Guilherme Ramos Pereira
Vergílio Augusto de Figueiredo Pereira
Manuel Nobre
Alberto Martins Andrade

Resolução – corpos gerentes:

5ª (quinta) "Mário Bonito e Barbosa de Oliveira comunicam não lhes ser possível continuar a ocupar cargos na Direcção para os corpos gerentes por razões de ordem particular e profissional, estando todavia dispostos a colaborar dentro das suas possibilidades a ocupar cargos na Assembleia Geral e no Conselho fiscal."

Assembleias Gerais - Livro de Presenças; 1952 a 1963

Presenças de Mário Bonito na:

Assembleia ordinária de 15 de Março de 1953 e 13 de Dezembro de 1953
Assembleia ordinária de 15 de Março de 1954 e 12 de Dezembro de 1954
Assembleia ordinária de 16 de Dezembro de 1955
Assembleia ordinária de 15 de Dezembro de 1956
Assembleia ordinária de 15 de Março de 1957 e 13 de Dezembro de 1957
Assembleia ordinária de 10 de Março de 1958 e 12 de Dezembro de 1958
Assembleia ordinária de 14 de Dezembro de 1959
Assembleia extraordinária de 2 de Dezembro de 1960 e ordinária de 16 de Dezembro de 1960
Assembleia extraordinária de 15 de Março de 1961; ordinária de 6 de Junho de 1961 e de 6 de Julho de 1961
Prolongamentos 10 de Julho 1961; 14 de Julho 1961 e 18 de Julho 1961
Assembleia ordinária de 14 de Dezembro de 1961
Assembleia ordinária de 14 de Dezembro de 1962

Registos Fotográficos de várias actividades em que participou

Actividades da secção infantil: Peças de teatro e entrega de prémios
2º Encontro de Cine-clubes 1956 em Coimbra

Registos Fotográficos: Mobiliário desenhado por Mário Bonito para a primeira sede do Cineclube

Cadeira em madeira a duas cores

Publicações:

Projecção – Cadernos de cinema 3: "perspectiva do cinema português" 1951, p 12

desenho de Mário Bonito; edição do clube português de cinematografia/cine-clube do Porto 1952; papeleira e tipografia Leixões, Matosinhos

Projecção – Cadernos de cinema 4: "o cinema e a criança" 1954, p 79 a 91

texto sobre a secção do cinema infantil intitulado "e nós..." de Mário Bonito; edição do clube português de cinematografia cine-clube do Porto 1954; papelaria e tipografia Leixões, Matosinhos

Iniciação à Técnica e Estética Cinematográficas, s/data

texto de introdução por Mário Bonito (fragmentos de uma palestra)

Os 12 degraus da vida do cine-clube do Porto, texto Henrique Alves Costa;

paginação Mário Bonito; Tipografia Alves & Novalis, Porto

Extractos da publicação:

1949: "... como exemplo do movimento precursor do neo-realismo italiano, projecta-se "Dois fora da vida" de Alexandre Blasetti (1942) precedido de uma palestra de Mário Bonito." Dezembro de 1949 realiza-se a primeira sessão infantil.

1951: "... em Abril primeira sessão dedicado ao Ballet no cinema com trechos de diversos filmes musicais organizado e apresentado por Mário Bonito."
cineclube instala-se numa sede própria

1955: referencia a "...a secção infantil sob a direcção de Helena Alves Costa e Mário Bonito prossegue uma regular actividade."

A secção infantil: "O Mais Pequeno Teatro do Mundo"

"(...) Criada por Mário Bonito e Helena Alves Costa, foi a secção infantil, onde, pela primeira vez em Portugal, se proporcionava às crianças espectáculos de cinema, com filmes seleccionados comentados e discutidos com as próprias crianças. A Mário Bonito se deve também (ainda com Maria Helena Alves Costa) o teatrinho de fantoches que se criou no Cineclube: «O Mais Pequeno Teatro do Mundo», que exerceu a sua acção dentro e fora do clube e foi chamado a fazer várias tournées por terras onde nunca chegava nada que às crianças se destinasse (...)."
Henrique Alves Costa
in http://cineclubedoporto.canalblog.com

Corpos Gerentes:

1948 **Assembleia Geral**

Augusto Gomes de Oliveira (presidente); D. Laura Costa (vice-presidente); Dr. Júlio Gesta (secretário).

Conselho Fiscal

Américo Araújo (presidente); Salvato Feijó (relator); Augusto Gomes de Oliveira (representante da A. G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; Fernando Gonçalves Lavrador (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); Vergílio Augusto Pereira (2º secretário) Vergílio Armando Pereira (tesoureiro); Manuel Monteiro de Azevedo (vogal)

1949 **Assembleia Geral**

Augusto Gomes de Oliveira (presidente); D. Laura Costa (vice-presidente); Dr. Júlio Gesta (secretário).

Conselho Fiscal

António Brochado (presidente); Celestino Carneiro (relator); Augusto Gomes de Oliveira (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; Fernando Gonçalves Lavrador (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); Vergílio Augusto de Figueiredo Pereira (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); Manuel Monteiro de Azevedo (vogal)

1950 **Assembleia Geral**

José Ferreira de Almeida (presidente); Dr. Celestino Carneiro (vice-presidente); Dr. Júlio Gesta (secretário)

Conselho Fiscal

António Brochado (presidente); D. Laura Costa (relator); José Ferreira de Almeida (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; Fernando Gonçalves Lavrador (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); **Mário Ferreira Bonito** (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); Manuel Monteiro de Azevedo (vogal)

1951/52 Assembleia Geral

Dr. Celestino Carneiro (presidente); Dr. Júlio Gesta (vice-presidente); D. Maria Helena Alves Costa (secretário).

Conselho Fiscal

José Ferreira de Almeida (presidente); António Brochado (relator); Dr. Celestino Carneiro (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; Fernando Gonçalves Lavrador (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); **Mário Ferreira Bonito** (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); Manuel Monteiro de Azevedo (vogal)

1953 Assembleia Geral

José Ferreira de Almeida (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente);Jorge Guimarães Gigante (secretário)

Conselho Fiscal

Dr. Celestino Carneiro (presidente); José de Carvalho Branco (relator); José Ferreira de Almeida (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; **Arq. Mário Ferreira Bonito** (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); Manuel Monteiro de Azevedo (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); António Brochado (vogal)

1954 Assembleia Geral

José Ferreira de Almeida (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente);Jorge Guimarães Gigante (secretário)

Conselho Fiscal

Fernando Barbosa de Oliveira (presidente); Artur Freitas da Silva (relator); José Ferreira de Almeida (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; **Arq. Mário Ferreira Bonito** (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); Manuel Monteiro de Azevedo (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); Arq. José Maria Soares Borrego (vogal)

1955 Assembleia Geral

António Reis (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente);Jorge Guimarães Gigante (secretário)

Conselho Fiscal

Fernando Barbosa de Oliveira (presidente); Artur Freitas da Silva (relator); Manuel Monteiro de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; **Arq. Mário Ferreira Bonito** (vice-presidentes); Guilherme Ramos Pereira (1º secretário); Manuel Monteiro de Azevedo (2º secretário); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (tesoureiro); Arq. José Maria Soares Borrego (vogal)

1956 **Assembleia Geral**

Manuel Monteiro de Azevedo (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente);Dr. Eduardo Campelo (secretário)

Conselho Fiscal

Guilherme Ramos Pereira (presidente); Arq. Arnaldo Augusto Lopes de Araújo (relator); Manuel Monteiro de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Eng. Luís Neves Real; **Arq. Mário Ferreira Bonito** (vice-presidentes); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (1º secretário); Arq. José Maria Soares Borrego (2º secretário); Fernando Barbosa de Oliveira (tesoureiro); Artur Freitas da Silva (vogal)

1957 **Assembleia Geral**

Manuel Monteiro de Azevedo (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente); Almor Viegas Pires (secretário)

Conselho Fiscal

Eng. Luís Neves Real (presidente); Eng. Egas Botelho Mendes (relator); Manuel Monteiro de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Fernando Alves Costa (presidente); **Arq. Mário Ferreira Bonito;** Fernando Barbosa de Oliveira (vice-presidentes); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (1º secretário); Arq. Arnaldo Augusto Lopes de Araújo (2º secretário); Guilherme Ramos Pereira (tesoureiro); Alberto Martins de Andrade (vogal)

1958 **Assembleia Geral**

Manuel Monteiro de Azevedo (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente); Arq. Arnaldo Augusto Lopes de Araújo (secretário)

Conselho Fiscal

Eng. Luís Neves Real (presidente); Almor Viegas Pires (relator); Manuel Monteiro de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Fernando Alves Costa (presidente); **Arq. Mário Ferreira Bonito;** Fernando Barbosa de Oliveira (vice-presidentes); Vergílio Armando de Figueiredo Pereira (1º secretário); Alberto Martins de Andrade (2º secretário); Guilherme Ramos Pereira (tesoureiro); Manuel Madureira Nobre (vogal)

1959 **Assembleia Geral**

Manuel de Azevedo (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente); **Arq. Mário Ferreira Bonito**; (secretário)

Conselho Fiscal

Eng. Luís Neves Real (presidente); Fernando Barbosa de Oliveira (relator); Manuel de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Fernando Alves Costa (presidente); Guilherme Ramos Pereira; Manuel Madureira Nobre (vice-presidentes); Alberto Martins Andrade (1º secretário); Albino Duarte Baganha (2º secretário); Almor Viegas Pires (tesoureiro); Vergílio Augusto Rocha Moreira (vogal)

1960 **Assembleia Geral**

Manuel de Azevedo (presidente); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (vice-presidente**); Arq Mário Ferreira Bonito;** (secretário)

Conselho Fiscal

Fernando Barbosa de Oliveira (presidente); Guilherme Ramos Pereira (relator); Manuel de Azevedo (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Fernando Alves Costa (presidente); Luís Neves Real; Albino Duarte Baganha (vice-presidentes); Vergílio Augusto Rocha Moreira (1º secretário); António Lopes Fernandes (2º secretário); Alberto Martins Andrade (tesoureiro); Francisco Xavier do Carmo Pacheco (vogal)

1961 **Assembleia Geral**

Arq. Mário Ferreira Bonito (presidente); Fernando Barbosa de Oliveira (vice-presidente); Alberto Martins Andrade (secretário)

Conselho Fiscal

Manuel Monteiro de Azevedo (presidente); Guilherme Ramos Pereira (relator); **Mário Ferreira Bonito** (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); D. Maria Guilhermina Ricca Gonçalves; Albino Duarte Baganha (vice-presidentes); Vergílio Augusto Rocha Moreira (1º secretário); Eng. Atanagilde Teixeira Pinto (2º secretário); António Lopes Fernandes (tesoureiro); Eng. Manuel de Antas Martins (vogal)

1962 **Assembleia Geral**

Arq. Mário Ferreira Bonito (presidente); Eng. Atanagildo Teixeira Pinto (vice-presidente); Armindo Martins da Silva Andrade (secretário)

Conselho Fiscal

António Lopes Fernandes (presidente); António de Vasconcelos Machado (relator); **Mário Ferreira Bonito** (representante da A.G.)

Direcção

Henrique Alves Costa (presidente); Fernando Pinto Seixas e Dr Carlos Freire de Araújo (vice-presidentes); António Oliveira Dixo e Belmiro Dias Guimarães (secretários); Guilherme Ramos Pereira (tesoureiro); Américo Martins da Silva Andrade (vogal)

1963 **Assembleia Geral**

Rui Manuel Polónia de Sampaio (presidente); Vasco Manuel Airão Marques (vice-presidente) Armindo Augusto Martins da Silva Andrade (secretário)

Conselho Fiscal

Belmiro da Silva Dias Guimarães (presidente); Guilherme Augusto Ramos Pereira (relator); Rui Manuel Polónia de Sampaio (representante da A.G.)

Direcção

António Eduardo de Oliveira Dixo (presidente); Carlos Alberto Freire de Araújo; Carlos Manuel de Sousa Banhos e Castro Rodrigues (vice-presidentes); José Carlos da Silva Castro (Carlos Porto) (1º secretário); Manuel Teixeira Trindade (2º secretário); Osvaldo dos Santos Dixo (tesoureiro); Américo Augusto Martins da Silva Andrade (vogal)

1964 **Assembleia Geral**

Rui Manuel Polónia de Sampaio (presidente); Vasco Manuel Airão Marques (vice-presidente) António de Carvalho Barros (secretário)

Conselho Fiscal

Osvaldo dos Santos Dixo (presidente); Manuel Teixeira Trindade (relator); Rui Manuel Polónia de Sampaio (representante da A.G.)

Direcção

António Eduardo de Oliveira Dixo (presidente); Fernando José de Ferreira Osório; Manuel António Moreira Azevedo (vice-presidentes); Maria Eugénia Sofia Fernandes Cabral de Sampaio; Belmiro da Silva Dias Guimarães (secretários); Jerónimo Miranda Rosas (tesoureiro); Aguinaldo Espada de Oliveira Santos (vogal)

Listagem cronológica dos Programas de Sessões

Levantamento de textos/palestras significativas

1949

Sessão 36 – 20 de Março	"Testamento do dr. Mabuse" (Das Testament des Dr. Mabuse) de Fritz Lang. Apresentação por Ilse Losa
Sessão 38 – 10 de Abril	"Sonho duma Noite de verão" (A Midsummer Night´s Dream) de Max Reinhardt e William Dieterle. Texto intitulado "Acerca de Sonho duma Noite de Verão" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 39 – 24 de Abril	Matisse - documentário cultural; Texto de intitulado "Apontamentos sobre Henri Matisse". Palavras prévias por António Brochado.
Sessão extraordinária Sarau Musical: 30 de Junho	Recital pelo coral de câmara «Pequenas Cantoras do Postigo do Sol» sob a direcção do Maestro Vergílio Pereira. Notas explicativas e conferência intitulada "música e cinema" pelo crítico musical P. Rebelo Bonito.
Sessão 43 - 3 de Julho	"O Caminho do Paraiso" (Le Chemin du paradis) de Wilhelm Thiele Texto intitulado "Fragmentos dum artigo sobre Os Primeiros Filmes Sonoros" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 44 - 10 de Julho	"Dois Dias Fora da Vida" (Quattro Passi fra le Nuvole), de Alessandro Blasetti. Palestra por Mário Bonito
Sessão 47 – 16 de Outubro	"Casa Cercada" (Odd Man Out) de Carol Reed. Palestra por Mário Bonito
Sessão 49 – 13 de Novembro	"Sonho duma Noite de Verão" (A Midsummer Night´s Dream) de Max Reinhart e William Dieterle. Palestra por Mário Bonito
Sessão 53 – 18 de Dezembro	Dois textos intitulados "A nossa primeira sessão para crianças" e "A propósito de – Um sino na montanha" por Mário Bonito (textos integrais)
Sessão Inf. 1 – 30 de Dez	"Dumbo, Combate na Neve, O dorminhoco Pluto, Aniversário de Mickey" de Walt Disney. A história do elefante voador contada às crianças por Manuel Delgado.

1950

Sessão 55 – 15 de Janeiro	"Dumbo, Figaro e Cleo, Magala Pluto e Donald Automobilista" de Walt Disney. Palestra por Mário Bonito Texto intitulado "Desde O Velho Moinho as recentes produções de Disney" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 59 – 5 de Março	"O Último Milionário" (Le dernier miliardaire) de René Clair. Palestra por Mário Bonito
Sessão 65 – 7 de Maio	"Convite para a Morte" (And Then There Were None), de René Clair Palestra por Mário Bonito
Sessão 66 – 14 de Maio	"Paixão dos Fortes" (My Darling Clementine) de John Ford. Palestra por Mário Bonito

Sessão 67 – 28 de Maio	"Noivado Sangrento" (Falbalas) de Jacques Becker. Palestra por Alves Costa, Neves Real e Mário Bonito (texto integral em anexo)
Sessão 68 – 11 de Junho	"A Primeira Batalha" (The Plough and the Stars) de John Ford. Texto intitulado "Apontamento para uma análise do filme" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 70 – 2 de Julho	"Como as crianças vêem o mundo" (Gross welt in kinderaugen" de Dr. C.P.V. Landan; "Transfusão de Sangue" (Blood Transfusion) de Paul Rotha; "No mundo dos Repteis" (Bunte Kriechtierwelt) de Wolfram Junghans; "Insectos raros" (Insect oddities); "A vida da cebola" (The story and life of the onion);"Quando voltamos a construir" (When we build again), "Douro, Faina Fluvial" de Manuel Oliveira. Palestra por Mário Bonito
Sessão 73 – 15 de Outubro	"Salvo da morte" (Angels over Broadway) de Ben Hecht. Palestra por Mário Bonito
Sessão 79 – 17 de Dezembro	"O Bandido" (il Bandito) de Alberto Lattuada. Palestra por Manuel Dias da Fonseca e Mário Bonito

1951

Sessão 82 – 28 de Janeiro	"Tempestade Mortal" (The mortal storm) de Frank Borzage. Apresentação por Ilse Iosa
Sessão 83 – 11 de Fevereiro	" A Sétima Cruz" (The Seventh Cross) de Fred Zinneman. Palestra por Mário Bonito
Sessão 89 – 29 de Abril	"O Bailado no Cinema" (trechos de filmes) Palestra e organização do programa por Mário Bonito (incluindo Capa) Texto intitulado "Dança, Teatro e Cinema" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão extraordinária - 31 de Maio e 1 de Junho	apoio Instituto Britânico do Porto "Drifters" de John Grierson, "Night Mail" de Harry Watt, "The song of Ceylon" de Basil Wright Texto intitulado "Documentário e cinema de ficção" por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 96 – 14 de Outubro	Alteração gráfica da capa do programa – composição neoplástica – cruz assimétrica. (preto e branco)
Sessão 100 – 25 de Novembro	"Os Mistérios da vida" (Flesh and Fantasy) de Julien Duvivier e "Desaparecida" (The Lady Vanishes) de Alfred Hitchcock. Palestra por Mário Bonito

1952

Sessão 107 – 3 de Fevereiro	"Farrapo Humano" (The Last Weekend) de Billy Wilder Palestra por Mário Bonito
Sessão 108 – 10 de Fevereiro	"Pagos a Dobrar" (Double Indemnity) de Billy Wilder.

	Palestra por Mário Bonito. Texto por Mário Bonito (fragmento da palestra pronunciada na 107ª sessão). (texto integral)
Sessão 109 – 2 de Março	"O rapaz dos cabelos verdes" (The Boy With Green Hair) de Joseph Losey. Palestra por Mário Bonito. Texto intitulado "Uma escola de cinema" (fragmento de uma palestra) por Mário Bonito. (texto integral)
Sessão 115 – 27 de Abril	"A terra dos homens perdidos" (The Outlaw) de Howard Hughes. Palestra por Mário Bonito.
Sessão Inf. 1- 27 de Abril	"Bim, O burrico" de Albert Lamorisse; "Zanzabela em Paris" de Sonika Bo e "Chimpanzé Fazendeiro".
Sessão Inf. 2- 25 de Maio	"Visita ao zoo"; "O soldadinho de chumbo"; "O pintainho vermelho"; "O ciclo de vida da saramaganta"; "O cordeirinho da maria" e "Cão, precisa-se"; Programa a cor com desenho duma personagem da Disney.
Sessão 117 – 25 de Maio	"A Bela e o Monstro" (La Belle et la Bête)) de Jean Cocteau. Apresentação por Fernando de Castro Pires de Lima. Texto por Jean Cocteau (in Cinema, un oeil ouvert sur le monde).
Sessão 118 – 1 de Junho	"Orfeu" (Orphée) de Jean Cocteau. Apresentação por Eugénio de Andrade. Texto por Jean Cocteau (in Orphée - film). Alteração de capa de programa.
Sessão Inf. 3 - 8 de Junho	"Na noite do tempo", "Mickey dá uma festa" e "O Lobo e o Cordeiro"; "A Caça de Neptuno"; "Sonho de Natal"; "Simão e o Pato" e "Abbot e Costello Cozinheiros". Programa a cor com desenho de Emile Cohl.
Sessão 119 – 15 de Junho	"Parada de Malucos" (Hellzapoppin) de H C Potter Palestra por Mário Bonito
Sessão Inf. 4 - 29 de Junho	"Passos de bailado"; " O piquenique do Mickey"; "Aves migratórias"; "Mickey nas corridas"; "A princeza encantada" e "Noite de consoada".
Sessão 121 – 13 de Julho	"Rio Escondido" de Emílio Fernández. Apresentação por Manuel de Azevedo; Texto intitulado "Notas sobre a história e a vida social no Mexico" por P. L. Wiener e J. L. Sert (in L´architecture d´Aujourd´hui)
Sessão 123 – 19 de Outubro	"Ladrões de Bicicletas" (ladri di Biciclete) de Vittorio de Sica. Programa organizado por Alves Costa, Mário Bonito e Manuel de Azevedo. Palestra por Mário Bonito
Sessão Inf. 5 – 19 de Out	"Os pássaros não conhecem fronteiras"; "Mickey no rugby"; "O Tempo"; "Águia – amiga ou inimiga?" e "Abott e costello" e "Simbad, o marinheiro"
Sessão Inf. 6–16 de Nov	"Bim, O burrico" de Albert Lamorisse; "O motorista maluco"; " O lápis mágico" e "Abott e Costello Aviadores"
Sessão Inf. 7 – 7 de Dez	"O barbeiro de Sevilha"; "Como nascem os pintainhos"; Canção do berço"; "A formiga"; "Abott e costello entre os indios"
Sessão Inf. 8 – 28 de Dez	3 Filmes de Charlot – "Charlot patinador"; "Charlot no massagista" e "Charlot conde"; Destroços (Épaves), 2 desenhos animados do "Pica-Pau" e "Sonhos de Natal".

Sessão 129 – 21 de Dez	Trechos dos seguintes filmes realizados por Roberto Rossellini: "O Santo dos Pobrezinhos" (Francesco giullare de dio); "Libertação" (Paisa) e "Roma, cidade aberta" (Roma, citta aperta)

1953

Sessão 130 – 4 de Janeiro	"Do Céu caiu uma Estrela" (It´s a Wonderful Life) de Frank Capra. Palestra por Mário Bonito
Sessão 133 – 1 de Fevereiro	"O barba Azul" (Mr. Verdoux) de Charles Chaplin capa a cores com desenho de charlie Chaplin de Bonito(?)
Sessão 135 – 22 de Fevereiro	"Filhos da Noite" (They Live by Night) de Nicholas Ray. Palestra por Mário Bonito
Sessão 149 – 11 de Outubro	"Enamorada" de Emilio Fernandez
Sessão 150 – 18 de Outubro	"Um filho que não pedi" (Pueblerina) de de Emilio Fernandez Texto intitulado "Pueblerina" por Mário Bonito. (texto integral) Programa único para as sessões 149 e 150.
Sessão 153 – 22 de Novembro	Desenhos animados: "Os dois mosquiteiros; Jerry e as Valsas; A Tela Magica; Casa Pequenina; Pequeno Automóvel Azul, O primo da Aldeia, Os três Porquinhos, Como Andar a Cavalo; A Borboleta e a Chama; Malucos do Volante; Diabinhos do mar; O Velho Moinho e Caça à Raposa. Texto intitulado "desenho animado, um novo mundo" por Mário Bonito. (texto integral) Capa nova a cores com desenho de Emile Cohl (será o futuro logótipo da secção infantil)
Circular - 23 de Março 1953	independência do cineclube em relação à administração central

1954

Sessão 158 – 10 de Janeiro	"Romeu e Julieta" (Romeo and Juliet) de George Cukor Texto "Shakespeare, teatro, cinema" por Mário Bonito. (texto integral) alteração do grafismo do programa
Sessão 169 – 16 de Maio	"Retrato de familia" (A Family Portrait) de Humphery Jennings, "A estrada invisível" (Radio Service) de Alberto Cavalcanti, "Aço" (Steel) de Ronald H. Riley, " O tempo não pára" (The Story of Time) de Robert G. Laffingwell, "Apicultura" (A técnica apiário) de Adolfo Coelho, "Águas Criadoras" (O aproveitamento de lagoas e albufeiras) de Adolfo Coelho. Texto "prévio esclarecimento" por Mário Bonito (texto integral) Texto intitulado "Cavalcanti no Brasil" (condensado pela revista Filme, do Uruguai e traduzido livremente por Mário Bonito). (texto integral)
Sessão 172 – 20 de Junho	Musica gravada: "A valsa" - Poema coreográfico de Maurice Ravel "Kon-tiki" de Thor Heyerdahl, "Sinfonia da Primavera" (Nature´s half acre) de James Algar.

	Texto intitulado "das maravilhas da natureza ao kon-tiki" por Mário Bonito. (texto integral)
Sessão 173 – 4 de Julho	"O Bailado no Cinema" programa seleccionado na base de várias sequências bailadas de diversos filmes. Mário Bonito escreveu e seleccionou este programa especial dedicado ao bailado no cinema, na base das sequências bailadas dos seguintes filmes: "Os reis do espectaculo" (Words and music) de Norman Taurog, 1948 bailarinos: gene kelly e Vera Ellen, no bailado «Crime na 10ª avenida»; "Quando danço contigo" (Easter Parade) de Charles Walters, 1948 bailarinos: Fred Astaire, Ann Miller e Judy Garland; "O pirata dos meus sonhos" (The Pirate) de Vincente Minnelli, 1948 bailarinos Gene kelly, Judy garland e Nicholas brothers; "Os contos de Hoffmann" (The tales of Hoffmann) de Michael Powell e E. Pressburger,1950; bailarinos: Mora Shearer, L. Massine, L. Tchérina, R. Helpmann, F. Asthon e o corpo de bailado do Sadler Wells; Musica gravada: da Suite Sinfónica "Mascarade" de Khachaturian; "Cold, cold, heart" de Williams interpretada por Louis Armstrong e a orchestra de Sy Oliver; "Big butter and egg man" de Venables e Armstrong, interpretado por Louis Armstrong e Velma Middleton; "Broadway ballet – 2ª parte" de Brown e Feed interpretado por Lennie Hayton e a orchestra da M.G.M. Concepção de capa a cores (vermelho) com desenho alusivo ao tema da sessão e texto intitulado "cinema e bailado" por Mário Bonito. (texto integral)
Sessão 174 – 18 de Julho	"O Bailado no Cinema" continuação do ciclo também composto por sequências bailadas de vários filmes. Mário Bonito escreveu e seleccionou este programa especial dedicado ao bailado no cinema, na base das sequências bailadas dos seguintes filmes: "O amor nasceu em Paris" (lovely to look at) de Mervyn Le Roy, 1952 bailarinos: Marge Champion, Gower Champion e Ann Miller; "Horas de sonho" (Happy go lovely) de Bruce Humberstone, 1951 bailarina: Vera Ellen "Tela Mágica" (Magic Canvas) de Halas e Patchelor, 1950 "Ferias no Campo" (Summer Stock) de Charles Walters, 1950 bailarinos: Judy Garland, Gene Kelly. "Três palavrinhas" (Three little words) de Richard Thorpe, 1950 bailarinos: Fred Astaire, Vera Ellen

	Concepção de capa a cores (azul) com desenho alusivo ao tema da sessão e texto intitulado "o ballet cinematográfico" por Mário Bonito. (texto integral)
Sessão Inf. 35 – 24 de Outubro	"Tão perto do coração" Walt Disney Programa escrito e desenhado por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 177 – 31 de Outubro	"Quando a Cidade Dorme" (Asphalt Jungle) de John Huston. Palestra por Mário Bonito
Sessão extraordinária ESBAP - 4 de Novembro	Sessão organizada pela secção cultural da associação dos estudantes da escola superior de Belas Artes do Porto, com a colaboração do cine-clube do Porto, dedicada a Norman Mc Laren. 1 – "pen point percusion"; "phantasy"; "dots"; "loops"; "feddle de dee"; "begone dull care"; "stars and stripes"; "bogie doodle" e "marching the colours". Programa compilado por Mário Bonito.
Sessão 179 – 14 de Novembro	"O Tesouro de Sierra Madre" (Treasure of Sierra Madre) de John Huston. Palestra por Mário Bonito
Sessão 183 – 19 de Dezembro	Cinema Português, retrospectiva 1923 – 1942: "Lucros... Ilícitos" de George Pallu, palestra por H. Alves Costa e "Aniki-Bóbó" de Manuel de Oliveira. Palestra por Mário Bonito.
Sessão Inf. 38 – 19 Dezembro	Uma peça de teatro "A gata borralheira" realizada e escrita sobre ideias e sugestões de crianças que a interpretam; distribuição de papéis: Isabel; Eva; Sílvia; margarida; Manuela; Ada; Mário Jorge; Mário Gabriel; Mário Sérgio; Gabriela; Maria João e Manucha.

1955

Sessão 184 – 9 de Janeiro	"Um dia em Nova-Iorque" (On the Town) de Gene Kelly e Stanley Donen, 1949, "Capricho Espanhol" de Jean Negulesco; "O grande e horrível crime" (Rooly Tool Tool) Palestra e Capa com desenho (idêntico à sessão 173) por Mário Bonito
Sessão Inf. 42 – 20 de Março	Sessão dedicada às crianças dos asilos e recolhimentos do Porto "Pepino e Violeta" apresentação por Mário Bonito (texto integral)
Sessão 190 – 27 de Março	"Tortura" (Hats) de Alf Sjoberg; Argumento e planificação Ingmar Bergman; texto sobre actividades da secção infantil.
Sessão 191 – 3 de Abril	Curtas-metragens "Crina Branca" Palestra por Francisco Aranda Desenhos animados U.P.A. Palestra por Mário Bonito
Sessão 195 – 29 de Maio	"Ódios Eternos" (Roseanna McCoy) de Irving Reis. Palestra por Mário Bonito
Sessão 196 – 19 de Junho	"Odeio-te meu amor" (Unfaithfuly Yours) de Preston Sturges. Palestra por Mário Bonito Texto intitulado "duas palavras sobre preston sturges" por M. Bonito (?) (texto integral)
Sessão200 – 9 de Outubro	"A comedia e a vida" (La carrozza d´oro) de Jean Renoir.

	Mário Bonito escreveu a palestra, desenhou a capa e organizou o programa, com textos de José Borrêgo, Vergílio Armando Pereira, Juan Cabos, Manuel de Azevedo, J. D. Valcroze, M. Siniscalco, Jean Renoir e Claude Renoir e a colaboração de Vergílio Augusto Pereira. Texto de introdução intitulado "uma sessão comemorativa" por Mário Bonito (texto integral) Descrição de "PRIMEIRO ENCONTRO dos dirigentes dos cine-clubes portugueses" a 15 de Agosto 1955, participação de cinco delegados pelo cine-clube do porto: Henrique Alves Costa, Arquitectos Mário Bonito e José Borrego, Vergílio Armando Pereira e dona Maria Helena Alves Costa.
Sessão Inf. 47 – 30 de Out	"historia dum violino"; "poeta e aldeão"; "o oquei no gelo"; "a menina que vendia fósforos"; "bem lubrificado". Notas explicativas sem autor. (exemplo de programa antes dos textos de Bonito)
Sessão Inf. 48 – 13 de Nov	"Castelos medievais" (fotografia e desenhos animados); "Saber viver" (desenhos animados); "Alegria de viver" (bonecos articulados); "Lago dos cisnes" (bailado); "Caça ao coelho" (desenhos animados). Texto "notas ao programa" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 49 – 4 de Dez	(Perfil A) "Ballet dês Santons" (bailado); "Assalto às Agulhas do Diabo" (documentário); "Presunto fumado" (desenhos animados); "Caça ao Coelho" (desenhos animados). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 50 – ? de Dez	"Sonho de Natal"; "Canção de embalar"; "Tanta pressa"; "Pica-Pau acrobata"; "Árvore da família"; "Romance dos transportes". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
1956	
Sessão Inf. 51 – 8 de Jan	(Perfil B) "A Inglaterra de Shakespeare"; "A Rainha das bordadeiras"; "Abbott e Costello entre os índios"; "Pica-Pau no criquet"; "A menina dos fósforos". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão Inf. 52 – 29 de Jan	Teatro "João e Guida", peça infantil em quatro quadros Original literário de Ilse Losa, levado à cena por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito, com o auxilio de: D. Maria José Soares Lopes; maria Inês; Alexandra Losa; António Quadros; Eduardo Luís; Alexandre Alves Costa; Jaime Valverde; Virgílio Augusto Pereira e o Clube Fenianos Portuenses. Distribuição de papéis: Francisco; Isabel; Mário Jorge; Mário Gabriel; Maria Gabriela; Ada; Manuela; Eva; Raquel; Margarida; Mário Sérgio. Fundo musical de Mendelssohn. Peça gravada pelos serviços técnicos da Rádio Clube do Norte.

Sessão Inf. 53 – 19 de Fev	"Aldeia dos hauças"; "O jardim de Kew"; "O Pica-Pau"; "Charlot usuário"; "Harold, director de cinema". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão Inf. 54 – 4 de Março	(Perfil B) "Furia na Jaula"; bailado da "Gata Borralheira"; "Diabruras de Corvos"; "Charlot prestamista"; "Harold, director de cinema". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão 211 – 4 de Março	"A Provinciana" (La Provinciale) de Mário Soldati. Apresentação por Mário Bonito
Sessão Inf. 55 – 25 de Março	(Perfil A) "Abott e Costelo entre os índios"; "O par ideal"; "Cruzeiro Selvagem"; "Charlot entra tarde"; "Charlot maquinista". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão Inf. 56 – 5 de Abril	"Terra Adélia"; "Estradas de França"; "O cavalinho e o índio"; "A feira de Milão"; "Peixe frito". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão Inf. 57 – 29 de Abril	"Venham à feira" (marionettes); "Extracção e preparação do açúcar"; "O mundo a seus pés"; "Lismer – o pintor"; "Um desenho animado". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). NB!!
Sessão 216 – 29 de Abril	Cinema Japonês 1 - "Rashomon" de Akira Kurosawa; Palestra e organização do programa de António Reis e Arnaldo Araújo.
Sessão Inf. 58 – 3 de Maio	"O solar assombrado" (Harold); "Relojoeiro amoroso" (Pamplinas); "Charlot nas termas" (Charlot); "Passos de bailado"; "Caminhada na História"; "Garras de aço". Texto "notas sobre as fitas" sem autoria (texto integral).
Sessão 217 – 13 de Maio	Cinema Japonês 2 - "Amores de Samurai" de Kinugasa Teinosuke; Palestra e organização do programa de António Reis e Arnaldo Araújo.
Sessão Inf. 59 – 27 de Maio	"Charlot caixeiro"; "O solar assombrado"; "Concerto de crianças"; "Caçadores do Polo Norte"; "Sobre as pontes de Avignon" (marionettes); "O Verão é para as crianças" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 60 – 10 de Jun	Sessão mistério Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 61 – 21 de Out	"As Praias"; "Pelota Basca"; "Sinfonia Berbere"; "Cinematografia Lumiére"; "Volante maluco" (desenho animado); "Peixe frito" (desenho animado). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 62 – 28 de Out	(Perfil B) "Harold entre os piratas"; "Viva a mocidade!"; "Guilherme Tell" (desenho animado). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 226 – 8 de Novembro	"Caçadores de Cabeças" (Jungle headhunters) de Lewis Cotlaw; "Ritmo e Luz" (Ta Panta Rhei) de Bert Haanstra; "Douro, Faina Fluvial" de Manuel de Oliveira. Texto intitulado "documentário e cinema de ficção" por Mário Bonito (texto integral)

Sessão Inf. 63 – 25 de Nov	(Perfil A) "Festivais Ingleses"; " De quem é a presa" (desenho animado); "Abott e Costelo tomam banho"; "Casa de doidos" (desenho animado); "Pequena História da Aviação". Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 64 – 2 de Dez	(Perfil B) "Festivais Ingleses"; "Abott e Costelo tomam banho"; "Pequena História da Aviação"; "Quando a vida começa"; Desenho animado. Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 65 – 9 de Dez	(Perfil A) "Noite dos tempos" (desenho animado); "Cordeirinho de Maria"; "Os deveres de Zouzou"; "Futebol divertido" (desenho animado). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).

1957

Sessão Inf. 66 – 13 de Jan	(Perfil B) "Chamas de pedra"; "Julio Verne"; "Correio do Oeste" (desenho animado); "Baile campestre" (desenho animado). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 235 – 10 de Fev	"Um dia de amor" (Giorni D´Amore) de Guiseppe de Santis Palestra por Mário Bonito
Sessão Inf. 68 – 10 de Fev	(Perfil B) "Viajante invisível"; "Peões e motoristas destravados"; "cine-Magazine nº 10"; "Le chaudronnier", "Toureiro de Hollywood" (desenho animado). Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 236 – 24 de Fev	"O aventureiro romântico" (The Gunfighter) de Henry King Palestra por Mário Bonito
Sessão Inf. 70 – 17 de Março	(Perfil B) "A Região Ocidental da Gra-Bretanha nº 559"; "Medidas de presição" (Precisely Yours);"Ponte sobre o Tejo" (Bridge across de tagus); "Uma Janela Aberta";(The open window); "a visita a Portugal da rainha de Inglaterra"; "Concurso de tiro" (desenho animado); "Amigos de Peniche" (desenho animado); Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 71 – 31 de Março	(Perfil A) "O duelo" (she´s oil mine) – Pamplinas; "Águas paradas" (Léau qui dort); "os telhados de paris" (paris, plein ciel); "Concurso de tiro" (desenho animado); "Um coração cativo do amor" (Le coeur d´amour épris); "Amigos de Peniche" (desenho animado); Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 72 – 14 de Abril	"Crina Branca"; "A quinta de Charley" (Farmer Charley); "A minha impressão sobre Londres" (Na impression of London); Desenho animado; Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 240 – 28 de Abril	"Ainda acontecem milagres" (The Wall) de Leo Popkin e Russel Rouse Palavras de apresentação por Mário Bonito

Sessão Inf. 73 – 28 de Abril	(Perfil A) "exame de motorista"; "lã de caxemira"; "A côr"; "O gigante assissino"; Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 241 – 5 de Maio	"Tragédia na cidade" (Storm Warning) de Stuart Heisler Palavras de Apresentação por Mário Bonito
Sessão Inf. 74 – 12 de Maio	(Perfil B) "Camaleão do mar"; "A cidade da virgem de ouro"; "Segredos no pantano"; "Pormenores nas pinturas de antigos mestres"; "mecânico do ar" (Mecanic de l´air); "Abott e Costello entre os indios" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 244 – 2 de Junho	"As filhas do senhor Hobson" (Hobson´s choice) de David Lean Palavras de Apresentação por Mário Bonito
Sessão 248 – 13 de Out	"O sol nasce para todos" (The sun shines bright) de John Ford Palavras de Apresentação por Mário Bonito
Sessão Inf. 75 – 17 de Nov	"Habitações rurais pre-fabricadas"; "Jardins de Inglaterra" – colorida; O transatlântico Queen Elisabeth"; "Tanta pressa"; "O par Ideal" (desenhos animados) Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 251 – 24 de Nov	Desenhos animados: "Jazz 1930" (italiano); "A Cigarra e a Formiga" de Jean Image (francês); "Produção Walt Disney: "O velho moinho", "Os 3 Porquinhos", "Donald jogador de golf"; "Viagem ao céu"; Produção S. Bosustow U.P.A. (americanos): "Pitosga na Opera" de Peter Burness, "Unicórnio no jardim" de Bill Hartz; "Grande e horrível Crime" de John Hubley; Palavras de Apresentação por Mário Bonito (Programa com amostra de desenhos animados de quatro produções, de três países, Textos sobre a importância e evolução do desenho animado; Capa tipo do programa da sessão infantil)
Sessão Inf. 76 – 8 de Dez	(Perfil A) "Aldeia de Ain-Bessen"; "Pinguins"; "Ritmos", "Abott e Costello entre os indios" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 253 – 15 de Dez	"O pintor e a cidade" de Manuel de Oliveira; "Balão vermelho" (Balon Rouge) de Albert Lamorisse; Palavras de Apresentação por Mário Bonito e Henrique Alves Costa
Sessão Inf. 77 – 15 de Dez	"O pintor e a cidade" de Manuel de Oliveira; "Balão vermelho" (Balon Rouge) de Albert Lamorisse; Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (sessão em conjunto com sessão normal «adultos»)

1958

Sessão Inf. 78 – 5 de Jan	"Charlot maquinista"; "charlot chefe de Secção"; "Harold na casa encantada" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 79 – 26 de Jan	Teatro de Robertos – Teatro Mais Pequeno do Mundo "O rei sempre triste" Peça para robertos em 4 actos, Prólogo e Epílogo; Inspirada num conto de J. Ferràndiz e Seza; Escrita por Fernanda Flores e Mário Bonito; encenada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; Montagem sonora e efeitos de luz de Mário Bonito; produzida, com assistência de Vergílio Augusto Pereira; com a colaboração para os cenários e adereços de palco de Maria Fernanda Ferreira, Alexandre Alves Costa e Pedro Ramalho; produzida, realizada e animada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; Música de Stravinsky, Vivaldi e Baladas do Séc. XIV; decoração especial da sala por António Quadros; Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 80 – 9 de Fev	(Perfil B) "A Volta do Pequeno Hans"; "A Pintura Holandesa"; "As Aventuras da Badabou"; Desenhos animados Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 258 – 23 de Fev	"Ela só dançou num verão" (Hon Dansada en Sommar) de Arne Mattsson (Suecia); Capa de António Quadros
Sessão Inf. 81 – 23 de Fev	(Perfil A) "Jardim Publico"; "Os Pinguins"; "Pica-Pau toma banho"; "Pica-Pau joga crocket"; "Billy e Andy" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 259 – 9 de Março	"Amigos para a Vida" (Amici per la pelle) de Franco Rossi (Separata com informação sobre criação da secção de cinema experimental com programa de trabalho e constituição da comissão encarregue pelo seu funcionamento; Adelino Felgueiras; Alcino Soutinho; António Lopes Fernandes; António Reis e Arnaldo Araújo)
Sessão Inf. 82 – 9 de Março	"Amigos para a Vida" (Amici per la pelle) de Franco Rossi; Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (filme exibido com sessão regular
Sessão Inf. 83 – 23 de Março	(Perfil B) "A Baixa de Londres"; "U.S.A"; "Abott e Costelo Caçadores"; "Pica-Pau Aviador"; "Duas fitas de cowboys" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (programa em comum com sessão Inf. 84)
Sessão 262 – 6 de Abril	"Antes do Diluvio" (Avant le Deluge) Capa de Ângelo de Sousa
Sessão Inf. 84 – 13 de Abril	(Perfil A-B) "A Estreia de Charlot"; "Viva a Mocidade"; "Charlot na Rua da paz" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (programa em comum com sessão Inf. 83)

Sessão 263 – 13 de Abril	"Belessima" de Luchino Visconti Capa de António Bronze
Sessão 265 – 27 de Abril	"French Cancan" de Jean Renoir. Palavras de Apresentação por Mário Bonito Capa de Adelino Felgueira
Sessão Inf. 85 – 27 de Abril	(Perfil B) "Vinte e quatro horas em Estocolmo"; "Kiruma, cidade única no mundo"; "No oeste de Laramil"; "Loose-nut" (desenho animado) Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 266 – 11 de Maio	Cinema Mexicano: "Maria Candelária" de Emílio Fernández Capa de António Bronze
Sessão Inf. 86 – 11 de Maio	(Perfil B) "Correio expresso"(desenhos); "O evadido" (charlot); "O rato e o leão" (desenho); "Feras no Circo"; "A história do cão fugitivo" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (programa em comum com sessão Inf. 87)
Sessão Inf. 87 – 25 de Maio	(Perfil A-B) "Bucha e Estica no leitor"; "Doença amorosa"(desenho); "A lâmpada de Aladino"(desenho); "Harold entre os piratas"; "Uma história da Pandilha" Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral). (programa em comum com sessão Inf. 86)
Sessão 267 – 18 de Maio	Cinema Mexicano: "Rio escondido" de Emílio Fernández Capa de Ângelo de Sousa
Sessão 269 – 22 de Junho	"Sementes de violencia"(Blackboard Jungle) de Richard Brooks Capa de Ângelo de Sousa
Sessão 272 – 15/16 de Julho	18º sessão de filmes de formato reduzido e os robertos do Teatro Mais Pequeno do Mundo; Parte I - "O rei sempre triste" Peça para robertos em 4 actos, prólogo e epílogo; Inspirada num conto de J. Ferràndiz e Seza; Escrita para o "Teatro Mais Pequeno do Mundo" por Fernanda Flores e Mário Bonito; Encenada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; Montagem sonora e efeitos de luz de Mário Bonito; com assistência de Vergílio Augusto Pereira; com a colaboração para os cenários e adereços de palco de: Maria Fernanda ferreira, Alexandre Alves Costa e Pedro Ramalho; Produzida, realizada e animada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; Música de Stravinsky, Vivaldi e Baladas do Séc. XIV. Parte II – dedicado a McLaren: "Rythmetic"; "Begone Dull Care"; "Boogie Doodle"; "Fidle-de-Dee". Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral). (Programa de robertos e texto idêntico (reduzido) à sessão Inf. 79 de 26 de Janeiro 1958)

Sessão Inf. 88 – 26 de Out	"As férias do Snr. Hulot"; de Jaques Tati; Ciclo Cinema Francês Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral); (repetição de sessão 275 de 26 de Outubro; Palavras de Apresentação Henrique Alves Costa); Capa de Ângelo de Sousa
Sessão Inf. 89 – 9 de Nov	(Perfil A) "Documentário nº 9"; "Jardim Zoologico Infantil"; "A limpeza traz saúde"; Desenhos animados Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 269 – 25/26 de Nov	20ª sessão de filmes de formato reduzido "Gaugin" de Alain Resnais; "Toute la memoire d´un monde" de alain Resnais; "Les grand Melies" de Georges Franju; "Theatre national Populaire" de Georges Franju. (texto interessante sobre Resnais)
Sessão Inf. 90 – 30 de Nov	(Perfil B) "História dos fosseis"; 2º bicho da maçã"; "O viajante invisível"; "M. e M.me curie"; Desenhos animados Texto "notas sobre as fitas" por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 91 – s/data (Dez)	Cineclube do porto e Teatro Experimental do porto 1 – TEATRO: "O rei sempre triste" Peça para robertos em 4 actos, Prólogo e Epílogo; Inspirada num conto de J. Ferràndiz e Seza Escrita para o "Teatro Mais Pequeno do Mundo" por Fernanda Flores e Mário Bonito; Encenada, realizada e animada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; Montagem sonora e efeitos de luz de Mário Bonito; com assistência de Vergílio Augusto Pereira; com a colaboração para os cenários e adereços de palco de Maria Fernanda ferreira, Alexandre Alves Costa e Pedro Ramalho; Música de Stravinsky, Vivaldi e Baladas do Séc. XIV. 2 – CINEMA: "História do Pedro e do Oleiro"; "Cadette Rouselle" (desenhos animados) Texto de apresentação de Mário Bonito (Programa de robertos idêntica à sessão Inf. 79 de 26 de Janeiro 1958 e Sessão 272 – 15 e 16 de Julho 1958)
Sessão 281 – 21 de Dez	"Adeus Sr. Dupont"(Le bom Dieu sans confession) de Claude Autant-Lara; Capa de Ângelo de Sousa

1959

Sessão 283 – 11 de Janeiro	"Diário de um Pároco de Aldeia" (Journal d´un Curé de Campagne) de Robert Bresson; Capa de Pedro Ramalho
Sessão Inf. 92 – 11 de Jan	Teatro de Robertos – o teatro mais pequeno do mundo 1ª Parte – Robertos I – "O Saco da malícia" história, em 3 quadros e 3 figuras; Escrita por José da Silva Bastos; Encenada e movimentada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; vozes: José Augusto; Mário Jorge; Mário Gabriel

	II – "... e a Malícia continua" uma espécie de continuação de "O Saco da Malícia"; Escrita por Mário bonito; Encenada e movimentada por Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito; vozes: José Augusto; Mário Jorge; Mário Gabriel e Mário Sergio.
	2ª Parte – Cinema
	(Perfil A-B) "história de uma cadeira"; "A Historia do Pedro e do Oleiro"; "Ritmo – aritmética"; Texto de por Mário Bonito (texto integral).
Sessão Inf. 93 – 25 de Jan	(Perfil B) Teatro de Robertos – "O Rei sempre triste"
	Cinema - "Nariz ao vento" e "Pantomina"
	(programa em conjunto com sessão 94)
Sessão 286 – 27/28 de Jan	Festival MacLaren; sessão realizada na Casa de Espanha.
	Palestra por Mário Bonito.
Sessão Inf. 94 – 15 de fev	(Perfil A) Teatro de Robertos – "O Rei sempre triste"
	Cinema - "Charlot". Texto de por Mário Bonito (texto integral).
	(programa em conjunto com sessão 93)
Sessão 288 – 15 de fevereiro	"Torero" (A vida de Luis procuna) de Carlos Velo;
	Capa de Ângelo de Sousa
Sessão 289 – 27/28 de Jan	Ciclo «a América vista pelos Americanos» (I)
	"A nossa Cidade" (Our Town) de Sam Wood;
	Apresentação por por Mário Bonito.
Sessão Inf. 95 – 1 de Março	"O mundo do silêncio" (Le Monde du Silence) de Jacques Cousteau.
	Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 290 – 1 de Março	"O mundo do silêncio" (Le Monde du Silence) de Jacques Cousteau.
	Capa de Alice Sousa
Sessão Inf. 96 – 15 de Março	(Perfil B) "Fios mágicos" (marionettes), "Olha o transito"; "Abertura do Guilherme Tell" (desenhos); "Charlot, maquinista" e "A lenda do corvo".
	Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral).
	(programa em conjunto com sessão 97)
Sessão 291 – 15 de Março	"A queda de um Corpo" (The harder they fall) de Mark Robson;
	Capa de António Bronze
Sessão 292 – 22 de Março	"Convite à dança" (Invitation to the Dance) de Gene Kelly;
	Palestra por Mário Bonito; Capa de António Bronze
Sessão Inf. 97 – 5 de Abril	(Perfil A) "Harold, director de cinema"; "Charlot, evadido"; "Festa de Aniversário"; "Relojoeiro Amoroso" (Pamplinas); "porcos aerodinâmicos" e "Abertura do Guilherme Tell" (desenhos);
	Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral).
	(programa em conjunto com sessão 96)
Sessão 293 – 12 de Abril	"Piquenique" (Picnic) de Joshua Logan;
	Capa de Alice Sousa
Sessão 294 – 14 a 16 de Abril	"Lousiana story" de Robert Flaherty;
	Capa de Ângelo de Sousa

Sessão 295 – 26 de Abril	"Um homem e dez destinos" (Executive Suite) de Robert Wise; Capa de M. de = Francesco
Sessão 296 – 3 de Maio	"Marty" de Delbert Mann; Capa de Armando Alves
Sessão 297 – 17 de Maio	"No Reino da Calunia" (The big knife) de Robert Aldrich; Capa de M. de = Francesco
Sessão 299 – 31 de Maio	"O gigante" (The Giant) de Georges Stevens Capa de Luís Dantas
Sessão Inf. 98 – 7 de Jun	Cinema – "Circo Olímpia"; "3 ursinhos travessos"; "Bola de efeito" (des); "Circo no Zoo"; "Hapalong Cassidy" (cow-boys); "O grande Chase"; "O par invisível diverte-se; "Abott e Costelo cozinheiros"; "Chayenne, o vaqueiro" e "Handy Panda, marinheiro. Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral). (programa em conjunto com sessão 99)
Sessão Inf. 99 - 21 de Jun	Teatro de Robertos – o teatro mais pequeno do mundo "Os amores de Beltraneja" peça em 1 acto com 7 quadros escritos por José da Silva Bastos; Encenação, montagem sonora, efeitos de luz, cenários e animação de Maria Helena Alves Costa e Mário Bonito. (programa em conjunto com sessão 98)
Sessão 300 – 14 de Junho	"Á margem da Metropole" (Al margini della metropoli) de Carlo Lizzani Capa de Albino Baganha
Sessão 302 – 14 de Junho	"Nós mulheres" (Siamo donne) de Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rosselini, Luigi Zampa e Luchino Visconti. Capa de António Cardoso
Sessão 303 – 12 de Julho	"A morte não é o fim" (I sogni nel cassetto) de Renato Castellani Capa de Albino Baganha
Sessão extra – s/d (Julho)	"as guerras do Alecrim e da Mangerona" Peça representada pelo T.E.P. no Teatro de Algibeira. (falta programa)
Sessão Inf. 100 – 8 de Nov	(Perfil A-B) "Uma aventura em Londres" texto de introdução por Maria Helena Alves Costa; Desenho de capa Mário Sérgio Bonito e texto de apresentação por Mário Gabriel Bonito. (texto integral).
Sessão Inf. 101 – 8 de Nov	(Perfil A-B) "Carta de um escolar Norte Americano"; "Asas Marinhas"; "O limpa janelas"; "Insectos que transmitem doenças" e "Equipa de Basebol das Focas". Texto de apresentação por Mário Bonito (texto integral).
Sessão 308 a 311 – 15/29 Nov	Ciclo dedicado a Fellini – "O sheik branco" (Il sceicco Bianco); "O conto do Vigário" (Il Bidone) e "A estrada" (La estrada) Capa de Manuel Pinho
Sessão Inf. 102 – ? de Dez	Ultima sessão organizada com Mário Bonito ?? (falta programa)
Sessão 315 – 17 de Dez	Retrospectiva do cinema mudo italiano

1960

Sessão Inf. 103 – 10 de Jan	Cinema – "o cão do pastor"; "serve para nada" e "martin e gaston". Teatro – " o príncipe feliz" Peça sobre um conto de Óscar Wilde representada pelos alunos do Teatro experimental no Teatro de Algibeira. Texto de apresentação por Maria Helena Alves Costa.
Sessão Inf. 107 – 21 de Fev	Realizada no Teatro da Algibeira do Circulo de Cultura Teatral.
Sessão Inf. 108 – 4 de Março	Realizada no Teatro da Algibeira do Circulo de Cultura Teatral.
Sessão Inf. 110 – 3 de Abril	Agradecimento ao C.C.T. pelo envio de bilhetes para todos os sócios de mais de 12 anos para a peça "A importância de ser Leal" em cena no Teatro Nuno Alvares
Sessão Inf. 111 – 24 de Abril	Realizada no Teatro da Algibeira do Circulo de Cultura Teatral.
Sessão Inf. 112 – 8 de Maio	Realizada no Teatro da Algibeira do Circulo de Cultura Teatral.
Sessão Inf. 113 – 22 de Maio	Interrupção das sessões no Teatro da Algibeira do C.C.T. "Voltamos para a antiga salinha das nossas sessões. Eu sei que vocês gostavam muito mais de ver o cinema naquele teatrinho que parecia mesmo feito para as nossas medidas, mas não pode ser por agora." Maria Helena Alves Costa
Sessão 334 – 12 de Julho	"Uma aventura em Veneza" (sait-on jamais) de Roger Vadim Texto intitulado "um percursor da «Nouvelle Vague»: Roger Vadim" de Jean Luc Godard (in Cahiers du Cinema, nº 73) Palestra por Mário Bonito
Sessão 338 – 9 de Novembro	Capa de António Quadros; com desenho abstracto repetido em outros programas com alteração de cor.

1961

Sessão 345 – 8 de Janeiro	"A roda da fortuna" (The Band Wagon) de Vincente Minnelli Apresentação por Mário Bonito; Capa de António Quadros
Sessão 350 – 26 de Fevereiro	"Douro, Faina Fluvial" e "Aniki-bobó" de Manuel de Oliveira Palestra por Mário Bonito;
Sessão 351 – 12 de Março	Comunicado de Comissão, assinado Mário Bonito
Sessão Inf. 127 – 18 de Junho	"A ilha encantada de Robinson" texto de introdução por Maria Helena Alves Costa; Desenho de capa Maria Manuela e texto de apresentação por Mário Gabriel Bonito.

1962

Sessão Extra - 15 de Abril Sessão cortada pela censura	Poetas Portugueses do Século XX - Recital de poesia gravada Fernando Pessoa; José Régio; Miguel Torga; David Mourão Ferreira; Eugénio de Andrade; Egito Gonçalves; Luís Veiga Leitão; Papiniano Carlos; Daniel Filipe Os poemas de Fernando Pessoa são recitados por João Villaret. Todos os outros são ditos pelos respectivos autores.

Informação obtida: contacto directo

Colecção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

Documentos referenciados:

Revista Visor

"Onde se fala de Capra" *in* Visor, 9 Janeiro 1954 - 2 e 19-20
Reflexões acerca da obra do cineasta; cota: PP.415/1

"Desenho animado, um Mundo Novo" *in* Visor, 10 Fevereiro 1954 - 2-6
Reflexões acerca das potencialidades estéticas e didácticas do cinema de animação; cota: PP 415/1

"Um plágio de Raparigas De Uniforme" *in* Visor, 19 / Novembro 1954 - 13-14
Crítica; cota: PP 415/2

"O imprevisível personagem hustoniano". *in* Visor, 20 Fevereiro 1955 - 13-14
Esboço de uma tipologia da personagem hustoniana; cota: PP.415/2

"Do «Cinema Artesanato» à «Pintura Dinâmica»" *in* Visor, 23 Maio 1955 - 5-6
Reflexões acerca da obra do cineasta na sua dinâmica evolutiva; cota: PP 415

"Uma Carta do Cine-clube do Porto" *in* Visor, 23 Maio 1955 – p. 3, 10 e 11
Relação da revista visor com os cine-clubes; cota: PP 415/3

Revista Vértice- revista de arte e cultura

"Billy wilder, sua obra e sua importância no cinema «negro»"
in Vértice, volume XII, nº 104, Abril 1952 p. 152 a 156.

Palestras (originais)

Cine Clube de Espinho / Mário Bonito.- Cine-Clube de Espinho, 1956 - 3 fls.
Palestra sobre o filme "Um Filho Que Não Pedi", apresentado na sessão de 7 de Novembro de 1956 do Cine-Clube de Espinho.
Cota: 995 MFR / 032

Palavras de apresentação do filme " O Bandido" / Mário Bonito / Manuel Dias da Fonseca.- Clube Português de Cinematografia / Cine-clube do Porto, 1950 - 7 fls.
Análise do filme, apresentado nos cinemas Batalha e Águia d'Ouro no dia 17 de Dezembro de 1950 pelo cineclube do Porto.
Cota: 995 MFR / 080

Palavras de apresentação do filme "A Sétima Cruz" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1951 - 7 fls.
Análise do filme, apresentado no dia 11 de Fevereiro de 1951 nos cinemas Batalha e Águia d'Ouro, pelo cineclube do Porto.
Cota: 995 MFR / 083

Palavras de apresentãção do filme "Noivado Sangrento" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1950 - 6 fls.
Análise do filme. Carta da direcção do Cine-Clube ao Inspector Geral dos Espectáculos para submissão do texto ao visto da Comissão de Censura.
Cota: 995 MFR / 071

Palavras de apresentação do filme "Salvo da Morte" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1950 - 6 fls.
Análise do filme "Salvo da Morte", apresentado pelo Cine-Clube do Porto nos cinemas Batalha e Águia d'Ouro no dia 15 de Outubro de 1950.
Cota: 995 MFR / 075

Palavras de apresentação dos filmes "Mistérios da Vida" e "Desaparecida" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1951 - 9 fls.
Análise dos filmes, apresentados na 100ª sessão organizada pelo Cine-Clube do Porto, no dia 25 de Novembro de 1951 nos cinemas Batalha e Águia d'Ouro.
Cota: 995 MFR / 099

Palestra de apresentação do filme "O Último Milionário" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto - 6 fls.
Análise do filme "O Último Milionário", apresentado pelo Cine-Clube do Porto no cinema Batalha em 5 de Março de 1950.
Cota: 995 MFR / 063

Palestra do filme "A Paixão dos Fortes" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1950 - 6 fls.
Análise do filme. Carta da direcção do cineclube ao Inspector Geral dos Espectáculos para submissão do texto ao visto da comissão de censura.
Cota: 995 MFR / 070

Palestra do filme "Convite para a Morte" / Mário Bonito.- Clube Português de Cinematografia / Cine-Clube do Porto, 1950 - 6 fls.
Análise do filme e carta da direcção do Cine-Clube ao Inspector Geral dos Espectáculos para submissão do texto ao visto da comissão de Censura.
Cota: 995 MFR / 069

Informação obtida: contacto directo com serviços

Círculo de Cultura Teatral / Teatro Experimental do Porto

Documentos de enquadramento:

É possível que ainda esta época seja levado à cena um original português do Dr. Manuel de Figueiredo — D. Sebastião.

De acordo com os estatutos, foi criado um Conselho de Leitura, constituído por escritores e poetas nossos associados:

Dr.a Maria Laura Araújo
D. Maria do Carvalhal
Eugénio de Andrade
Dr. António Ramos de Almeida
António Pinheiro Guimarães
Dr. Carlos Barroso
Dr. Ernesto de Oliveira

Além do «Antígona», o conselho de leitura aprovou já as seguintes obras: «Margarida» de Armand Salacrou, «Noite de Novoeiro» de Correia Alves, «O Dia Seguinte» de Luís Francisco Rebelo.

O CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL está, de colaboração com outras entidades, a estudar a sua contribuição para as comemorações Garrettianas, no ano corrente.

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

O CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL DO PORTO completou um ano de existência. Aparentemente pequena foi a sua actividade — um único espectáculo do seu grupo de Teatro Experimental. Tal facto deve-se fundamentalmente ao ter-se atravessado um difícil período de organização e de adaptação e, muito especialmente, à inexistência duma sede condigna, onde fosse possível, pelo menos, efectuar ensaios nas condições mais elementares.

No entanto, e apesar de inúmeras dificuldades, o primeiro espectáculo, bem recebido pelo público e pela crítica — embora fosse apenas uma experiência teatral sem pretensões — repetiu-se com êxito em Guimarães, Viana do Castelo, Aveiro, no Teatro da Sá da Bandeira e no Clube de Leça.

Na aparente apatia em que viveu ulteriormente, não deixou de se estudar as bases dum desenvolvimento sério do Círculo. A massa associativa atingiu meio milhar e contamos, hoje, honrosamente entre nós o escol intelectual e social da cidade, o que demonstra o interêsse ainda vivo na nossa terra pelos problemas artísticos e culturais.

Editamos os cadernos de «TEATRO» do nosso director artístico ANTÓNIO PEDRO — que continuarão a ser publicados com a maior regularidade.

Finalmente, alugamos em Dezembro próximo passado a casa, que será a nossa sede.

De acordo com o projecto da autoria do nosso associado Arquitecto Luís Praça, em vias de realização, esperamos que a nossa sede seja condigna com os nossos objectivos. O projecto prevê um Salão de Festas com lotação para cem lugares distribuídos numa plateia e balcão, um palco tecnicamente apetrechado, camarins, zonas de estar para os sócios e um pequeno bar.

Ali esperamos organizar conferências sobre os vários aspectos do Teatro, como Arte, e apresentar os espectáculos do nosso grupo de Teatro Experimental, exclusivamente para os sócios convidados de honra.

Desse modo, serão criadas séries de cem associados, os quais poderão, de acordo com as suas conveniências e afinidades, escolher a série que mais lhes agrade e convenha.

Assim, o número de sócios terá que ser limitado a mil.

A obra que vislumbramos e que vem preencher uma lacuna nas actividades culturais do Porto, é a primeira do seu género na Península, e, da boa vontade e da dedicação dos associados, dependerá o tornar-se melhor, mais bela e mais digna.

O custo das obras orça por cento e vinte contos e a simples cotização não é suficiente para fazer face a tão grande encargo. Um primeiro apelo a um reduzido número de sócios deu-nos cerca de trinta contos.

Se todos os associados contribuírem, na medida das suas possibilidades, com uma quantia em dinheiro ou com materiais de construção, dos indicados na lista adiante anexa, fàcilmente daremos corpo a uma obra que nos honrará e à cidade.

A Direcção do CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL apela para todos os seus sócios para que desse modo contribuam para a rápida execução do nosso projecto.

LISTA DE MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO NECESSÁRIOS ÀS OBRAS DA SEDE

Cimento	Azulejos
Cal hidráulica	Mosaicos
Tijolos	Louças e material sanitário
Ferro redondo	Tubos galvanizados e acessórios
Madeira de pinho	Vidros
Madeira prensada (Unitex)	Material eléctrico
Contra placados	Tintas e vernizes
Omnilite	Pintura «Flocogem»
Corticite	Pergamóide
Fibrocimento	Lonas coloridas
Estafe	Linhagem
Marmorite	Pano cru

O CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL agradece às pessoas que desejem oferecer qualquer material, descontos na sua aquisição ou qualquer outro com possibilidades de ser aplicado, o favor de se dirigirem ao Presidente do Círculo Dr. Alexandre Babo e ao autor do projecto Arquitecto Luís Praça que indicarão na obra os locais onde os materiais serão empregados.

Começaram já os ensaios, na sede, para o espectáculo inaugural da versão livre de António Pedro da «ANTIGONA» de Sófocles.

Deverão iniciar-se, em breve, os ensaios do drama num acto de Jean Paul Sartre — HUIS-CLOS — considerada uma das melhores obras dramáticas do nosso tempo, numa versão da Dr.a Maria Laura Araújo.

Teatro de bolso: situado nas garagens subterrâneas de um edifício nas traseiras do Grande Hotel do Porto, em frente ao restaurante Abadia.

Data da admissão: desaparecimento da ficha de sócio

Data da demissão: Fevereiro de1964

Número de sócio: 254

Corpos directivos: Presidente da direcção de 1960 a 1962.

Sedes provisórias: Rua Stª Catarina nº 42, 2º andar; "Sociedade Editor Norte S.A.R.L." (acta 1: 18 de Dez 1952)
Rua Formosa nº 249
Rua Alexandre Braga nº 40, 2º andar
Rua Rodrigues Sampaio nº 117, 2º andar

Livro de Actas 1952 a 1955

Acta 4: 15 Janeiro de 1953
novos sócios: Dalila Rocha

Acta 7: 5 Março de 1953
novos sócios: Ilse Losa, Fernando Lanhas

Acta 10: 7 Abril de 1953
novos sócios: ver acta 13

Acta 11: 14 Abril de 1953

Criação de comissões: Comissão de propaganda – na imprensa e na rádio;
Comissão do boletim Informativo – edições
Comissão de espectáculos – organização
Comissão de festas
Comissão "Pro-sede" – obter fundos para sede própria

Acta 13: 12 Maio de 1953
novos sócios aprovados na acta 10: António Pedro, Manuel Azevedo, Júlio Gesta, Henrique Alves Costa

Corpos Gerentes

1953

Assembleia Geral: Dr. Orlando Juncal (presidente); Dr. Carlos Ferreira Barroso (vice-presidente); Armando A. S. Bastos Varejão (secretaria)

Direcção: Dr. Alexandre Babo (presidente); João Arnaldo Rodrigues Maia (vice-presidente); Joaquim Athaide Perry Garcia (1º secretário); Abílio J. V. Castro Cordeiro (2º secretário); Amílcar Nascimento Paulo (tesouraria); Óscar Lima Barbosa (vogais); Eugénio Lapa Carneiro (vogais).

Conselho Fiscal: Manuel de Oliveira (presidente); José Egipto de Oliveira Gonçalves (secretaria); Manuel de Sá V. Mendes (relator).

1954

Assembleia Geral: António Macedo (presidente); Manuel Magalhães (vice-presidente); Joaquim Pereira da Silva (secretaria)

Direcção: Dr. Alexandre Babo (presidente); João Arnaldo Rodrigues Maia (vice-presidente); Óscar Lima Barbosa (1º secretário); Egito Gonçalves (2º secretário); Abílio Vidal de Castro Cordeiro (tesouraria); José Sá Carneiro de Figueiredo (vogais); João Menéres de Campos (vogais).

Conselho Fiscal: Orlando Juncal (presidente); Avelino Cardoso da Fonseca (secretaria); Arq. Luís Praça (relator).

1955

Assembleia Geral: António Macedo (presidente); Joaquim Pereira da Silva (vice-presidente) Armando Teixeira (secretario).

Direcção: Alexandre Babo (presidente); José de Sá Carneiro Figueiredo (vice-presidente; Óscar de Lima Barbosa (1º secretário); José Campelo (2º secretário); Abílio Cordeiro (tesoureiro); José Menéres de Campos (vogal); Augusto Matos (vogal),

Conselho Fiscal: Orlando Juncal (presidente); Avelino Cardoso da Fonseca (secretário); Luís Praça (relator).

1956

Assembleia Geral: António Macedo (presidente); Manuel Magalhães (vice-presidente); Joaquim Pereira da Silva (secretário);

Direcção: Alexandre Babo (presidente); José Sá Carneiro de Figueiredo (vice-presidente); Abílio Vidal de Castro Cordeiro (1º secretário); José Campelo de Sousa (2º secretário), Américo Passos (tesoureiro); Augusto Matos (vogal); João Menéres de Campos (vogal).

Conselho Fiscal: Orlando Juncal (presidente); Avelino Cardoso da Fonseca (secretário); Luís Praça (relator).

1957

Assembleia Geral: Alexandre Babo (presidente); António Macedo (vice-presidente); Armando Teixeira (secretario).

Direcção: João Correia (presidente); Abílio Cordeiro (vice-presidente); José Campelo (1º secretário); Jorge Babo (2º secretário); Américo Pessoa (tesoureiro); Augusto Matos (vogal); João Soares (vogal).

Conselho Fiscal: Orlando Juncal (presidente); Maria Emília Teixeira de Sousa (secretária); Rui Figueiredo (relator).

1958/59

Assembleia Geral: António Macedo (presidente); Orlando Juncal (vice-presidente); Alberto Francisco Vilares Lagoa (secretário).

Direcção: Alexandre Serpa Esteves de Oliveira (presidente); Augusto Matos (vice-presidente); Júlio Gesta (1º secretário); António Santos Silva da Cerveira Pinto (2º secretário); António Figueiredo da Fonseca Rocha (vogal); Luís Neves Real (vogal).

Conselho Fiscal: Fernando dos Santos Silva Taveira da Costa (presidente); José António Gil da Silva (relator); José Apolinário Teixeira Pinto (secretário).

1960

Assembleia Geral: Fernando Taveira da Costa (presidente); João Araújo Correia (vice-presidente); António Macedo (secretaria)

Direcção: Mário Ferreira Bonito (presidente); Armando Bacelar (vice-presidente); Carlos Martins Jorge (1º secretário); José Campelo de Sousa (2º secretario); António Maximiniano Silva (tesouria); Julio Gesta (vogais); Carlos Sousa Baptista (vogais).

Conselho Fiscal: José Gil da Silva (presidente); Alberto Andrade (secretaria); Antonio Cerveira Pinto (relator)

1961

Assembleia Geral: João Araújo Correia (presidente); António Macedo (vice-presidente); Carlos Martins Jorge (secretaria).

Direcção: Mário Ferreira Bonito (Presidente); Armando Bacelar (vice-presidente); Alberto Silva Andrade (1º secretário); José Campelo de Sousa (2º secretario); António Maximiniano Silva (tesouria); Carlos Sousa Baptista (vogais); José Noronha Feio (vogais).

Conselho Fiscal: José Gil da Silva (presidente); Julio Gesta (secretaria); Antonio Cerveira Pinto (relator)

1962

Assembleia Geral: Armando Bacelar (presidente); António Macedo (vice-presidente); António Silva Cerveira Pinto (secretaria).

Direcção: Mário Ferreira Bonito (Presidente); Armando Sá Coimbra (vice-presidente); Alberto Silva Andrade (1º secretário); José Noronha Feio (2º secretario); António Maximiniano Silva (tesouria); Carlos Sousa Baptista (vogais); Mario Claro da Silva (vogais).

Conselho Fiscal: Júlio Gesta (presidente); Carlos Martins Jorge (secretaria); José Campelo Sousa (relator)

Informação obtida: contacto directo com actual presidente - Júlio de Oliveira Gago

Dossier de Inquérito a Mário Bonito e Dalila Rocha 1964

Livros de recortes de jornais

Livro de Dezembro 1959 a Setembro 1960

Recorte sobre inclusão de ballet na formação dos actores - 11 de Dez 1959

Livro de Setembro 1960 a Junho 1961

«Último apelo – Se a população da cidade, o S.N.I e os municípios do porto e do Norte quisessem ajudar-nos, as modestas preocupações (...) do TEP seriam facilmente resolvidas – palavras do arquitecto Mário Bonito Presidente da Direcção do C.C.T» in Norte Desportivo; 8 de Outubro 1961;

entrevista a Mário Bonito sobre a crise do TEP e a relação da cidade com as actividades culturais "... Além das dificuldades económicas que assoberbam uma grande parte da população temos também que considerar o desinteresse que quase toda a cidade manifesta pelas questões da ordem cultural de que se mantém completamente à margem. Há apenas uma minoria que frequenta o Cine-Clube, o TEP, os concertos e as livrarias!"

Livro de Junho 1961 a Julho 1962

«Sessão cultural do Centro Português de Bailado» in Diário de Lisboa, 12 Abril 1962; Diário Popular, Lisboa, 12 Abril 1962; Diário Ilustrado, Lisboa, 13 Abril 1962; República, Lisboa, 13 Abril 1962

notícia sobre Sessão cultural, a 13 de Abril, com palestra de Mário Bonito sobre «ballet-cinema», seguida de debate sobre o tema e exibição do filme "Aspectos da dança"; sessão promovida pelo Centro Português de Bailado, subsidiado pela Fundação Gulbenkian, na Sociedade Nacional das Belas-Artes;

«O Teatro Experimental do Porto no Império» in Diário Popular, Lisboa, 13 Abril 1962

notícia sobre curta série de espectáculos em com a peça «Conhece a Via Lactea?»; "Tema, encenação, desempenho bem dentro da actual inquietação de renovação do espectáculo teatral, talentoso, audacioso, irreverente, daquele teatro que não se escreve ou representa profissionalmente, mas sim quando há uma mensagem de arte a transmitir..."

Livro de Julho 1962 a Abril 1963

Livro de Abril 1963 a Maio 1964

«A actriz Dalila Rocha já abandonou»

«Dalila Rocha: regresso para breve» in Jornal de Noticias, Porto, 21 Fevereiro 1964

Desenhos originais referenciados:

Espectaculo nº 039

Titulo: Estudo para a peça "O Oiro"
Autor: Mário Bonito
Data: 1961
Técnica: Tinta-da-china s/ papel vegetal
Dimensões: 31x42,5cm; c/moldura: 47,3x59,7cm

Espectaculo nº 041

Titulo: 4 Estudos de espaço cénico para a peça "Conhece a Via Láctea?"
Autor: Mário Bonito
Data: 1962
Técnica: Tinta s/ papel
Dimensões: 33x22cm cada; c/moldura: 83x60cm

Espectaculo nº 041

Titulo: 3 Estudos de figurinos para a peça "Conhece a Via Láctea?"
Autor: Mário Bonito
Data: 1962
Técnica: Desenho a esferográfica s/ papel
Dimensões: 20,5x26,5cm cada; c/moldura: 31,5x37,5cm

Espectaculo nº 041

Titulo: 2 Estudos de figurinos para a peça "Conhece a Via Láctea?"
Autor: Mário Bonito
Data: 1962
Técnica: Desenho a esferográfica s/ papel
Dimensões: 20,5x26,5cm cada; c/moldura: 31,5x37,5cm

Informação obtida: consulta directa

Programas de Espectáculos

Peças elaboradas com a sua colaboração

Peça nº 39 - **Oiro**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
Drama em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 20 Junho 1961
autor: Alfredo Cortez; encenador: João Guedes;
cenógrafo: Mário Bonito; assistente: Augusto Gomes
(Estátua que figura em cena do escultor Eduardo Tavares)

Programa com capa e contracapa a cores (castanho), livro com 16 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B); Inclui texto de explicitação da escolha da peça e seu processo de trabalho por Mário Bonito;
texto de enquadramento e apresentação da obra de Alfredo Cortez intitulado "Introdução breve ao teatro de Alfredo Cortez", uma bibliografia de Alfredo Cortez; ficha técnica; texto da direcção enunciando digressão da companhia do TEP e programa cultural alargado para a época de 1961/62, em paralelo ao funcionamento da Escola de Teatro e acção do TEP;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1961).
Época Teatral 60 – 61; 5º Espectáculo; 20–06–1961;

Programa Especial para o III Festival dos alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto;
capa com pormenor dum relevo da Escola de Fídias, Orfeu e Eurídice; livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo distinto do programa base, com papel e impressão de alta qualidade; Inclui reprodução de desenho de Almada Negreiros sobre Alfredo Cortez; pequena nota biográfica; ficha técnica e texto de explicitação da escolha da peça e seu processo de trabalho por Mário Bonito (idêntico ao programa base do C.C.T);

Peça nº 41 - **Conhece a via láctea**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Dois actos e um epílogo; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 23 Março 1962
autor: Karl Wattlinger; tradução: Kathe Brundt Costa; encenador: João Guedes; assistente encenador Dalila Rocha; **adaptação especial para o TEP e cenógrafo: Mário Bonito**

Programa com capa e contracapa a cores (lilás), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
Inclui texto sobre o "Dia Mundial de Teatro" da Direcção do C.C.T;
texto de enquadramento e apresentação da autor/peça intitulado "Karl Wattlinger" e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 61 – 62; 2º Espectáculo; 23–03–1962;

Peça nº 42 - **Madrugada**
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Episódio dramático em 2 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 26 Maio 1962
autor: António Buero Vallejo;
adaptador, cenógrafo e encenador: Mário Bonito

Programa com capa e contracapa a cores (azul), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
textos de enquadramento e apresentação da autor/peça intitulado "Roteiro dramático de António Buero Vallejo"; "Síntese interpretativa do teatro de Buero Vallejo"; "Opiniões sobre «Madrugada»" e ficha técnica; Relação dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 61 – 62; 3º Espectáculo; 26–05–1962;

Peça nº 46 - **A sombra da Ravina**
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Farsa trágica em um acto; apresentação no Teatro de Bolso
data de estreia: 24 Janeiro 1962
autor: John Millington Synge; tradutor: Deniz Jacinto; encenador Dalila Rocha;
cenógrafo e figurinista: Mário Bonito

- **Falar verdade a mentir**

Comédia em 1 acto; apresentação no Hall da Fabrica de Transformadores da EFACEC;
data de estreia: 24 Janeiro 1962
autor: Almeida Garrett; encenador: Dalila Rocha; cenógrafo: Ângelo de Sousa;

Programa com capa e contracapa a cores (laranja), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
textos de enquadramento e apresentação do autor/peça intitulado "Exemplaridade e actualidade de garrett" e texto sobre obra de Synge com relação das obras mais conhecidas;
ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 62 – 63; 3º Espectáculo; 24–01–1963;

Peça nº 46 - **A lua e a outra**
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Espectáculo com apresentação para a C.M.P no Terreiro da Sé
data de estreia: 24 Janeiro 1963
autor: Isabelle Schreiber; encenação: Dalila Rocha;
tradução, cenografia e figurinos: Mário Bonito
sem programa

Imagens de peças elaboradas com a sua colaboração

Peça nº 39 - **Oiro**

data de estreia: 20 Junho 1961

autor: Alfredo Cortez; encenação: João Guedes;

cenografia: Mário Bonito

imagem nº 67 de 269

Peça nº 41 - **Conhece a via láctea**

data de estreia: 23 Março 1962

autor: Karl Wattlinger; tradução: Kathe Brundt Costa; encenador: João Guedes;

adaptação e cenografia: Mário Bonito

imagem nº 68 de 269

Peça nº 42 - **Madrugada**

data de estreia: 26 Maio 1962

autor: António Buero Vallejo;

adaptação, cenografia e encenação: Mário Bonito

imagem nº 69 de 261

Peça nº 45 - **A sombra da Ravina**

data de estreia: 7 Dezembro 1962

autor: J. M. Synge; tradutor: Deniz Jacinto; encenação Dalila Rocha;

cenografia e figurinos: Mário Bonito

imagem nº 73 de 269

Peça nº 46 - **A lua e a outra**

data de estreia: 24 Janeiro 1963

autor: Isabelle Schreiber; encenação: Dalila Rocha;

tradução, cenografia e figurinos: Mário Bonito

imagem nº 74 de 269

Informação e Imagens obtidas: www.cct-tep.com

Programas de Espectáculos

Peças elaboradas enquanto Presidente da Direcção

Peça nº 29 – **Os inimigos não mandam flores**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro
Comédia em 3 actos; apresentação no Nun´Álvares
data de estreia: 12 Fevereiro 1960
autor: Pedro Bloch; encenador e cenógrafo: António Pedro
Programa a preto e branco com formato de desdobrável (tipo A); inclui texto de apresentação da peça de António Pedro e ficha técnica.

Peça nº 30 – **Quanto Importa Ser Leal** (The importance of being Ernest)

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro
Uma peça em 3 actos; apresentação no Nun´Álvares
data de estreia: 9 Março 1960
autor: Óscar Wilde; tradutor e encenador: António Pedro; cenógrafo: Mário Alberto
Programa a preto e branco com formato de desdobrável (tipo A); inclui texto de apresentação e interpretação da peça, texto intitulado "Breve Notícia sobre Óscar Wilde" e ficha técnica.

Peça nº 31 – **O Tio Vânia**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro
Peça em 4 actos; apresentação no Nun´Álvares
data de estreia: 30 Abril 1960
autor: Anton Tchekov; tradutor: Armando Bacelar; encenador: João Guedes;
cenógrafo: João Guedes; figurinista: Augusto Gomes
Programa a preto e branco com formato de desdobrável (tipo A); inclui texto de apresentação da peça de António Pedro e ficha técnica.

Peça nº 32 – **O Morgado de Fafe Amoroso** (reposição)

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro
Peça em 4 actos; apresentação no Teatro de Bolso
data de estreia: 10 Junho 1960
autor: Camilo Castelo Branco; encenador: António Pedro;
cenógrafo: Baptista Fernandes;
sem programa
O Morgado de Fafe Amoroso (reposição)
Círculo de Cultura Teatral (Teatro Experimental do Porto)
Peça em 4 actos; apresentação no Teatro Aveirense
data de representação: 3 Agosto 1960
autor: Camilo Castelo Branco; encenador: António Pedro;
cenógrafo: Baptista Fernandes;
Programa específico do Teatro Aveirense, com formato de desdobrável; inclui ficha técnica

Peça nº 33 – **Teatro de Raul Brandão: O Gebo e a Sombra - 3º Acto; O Avejão - Cena III; O Doido e a Morte - farsa em 1 acto***

C.C.T. apresenta o Grupo de alunos da sua Escola de Teatro dirigida por Deniz jacinto; apresentação no Teatro de Algibeira;
data de estreia: 28 Julho 1960
autor: Raul Brandão; encenadores: Deniz Jacinto e Sinde Filipe; * cenógrafo: António Pedro;
Programa a preto e branco, desdobrável de formato distinto do programa tipo; inclui ficha técnica

Peça nº 34 – **O Rinoceronte**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
3 actos e 4 quadros de Eugene Ionesco; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 12 Novembro 1960
autor: Eugene Ionesco; tradutor/adaptador e encenador: António Pedro;
cenógrafo: A. Baganha;

Programa com capa e contracapa a cores (vermelho), livro com 16 páginas;
Alteração no formato, apresentação e conteúdo de programas (tipo B); o programa surge como um instrumento de aprofundamento dos temas e respectivos enquadramentos, abordados nas peças apresentadas; utilização de textos de publicações de referência nacionais e estrangeiras e textos produzidos especificamente sobre espectáculo/encenação.

Inclui desenhos de Ionesco sobre a peça; Informação de enquadramento e explicitação do teatro de Vanguarda (em França) com textos intitulados "A linguagem do «avant-garde»", "o anti-teatro de Ionesco" e "Ponto de referencia"; texto de apresentação da peça por António Pedro com ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1960).

Introduzido em todos os programas seguintes (do tipo B) a mesma capa e contracapa com simples alteração de cor; introdução de estatutos na contracapa, no seu verso o texto "Pelo facto de ser seu amigo, você não pede ao merceeiro que lhe dê de graça o arroz e as batatas, ao carpinteiro que lhe conserte as portas, ao padeiro que lhe dê pão e ao homem do talho que lhe forneça os bifes sem pagar. Se é nosso amigo não nos peça bilhetes, que é a única coisa que temos para vender."
No verso da capa uma citação de Copeau sobre a vocação do teatro:
"É nosso desejo trabalhar no sentido de restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza. Para esta nossa iniciativa, à míngua de génio, contribuiremos com um entusiasmo decidido, uma força combinada, o desinteresse, a paciência o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade de bem servir..."
Introdução da actividade do C.C.T. através de cronologia de espectáculos e sistematização da programação por época e número de espectáculo:
Época Teatral 60 – 61; 1º Espectáculo; 12–XI–1960;

O Rinoceronte

Vasco Morgado apresenta a companhia do T E P dirigido por António Pedro;
3 actos e 4 quadros de Eugene Ionesco; apresentação no Teatro Avenida;
data de apresentação: Dezembro 1960
autor: Eugene Ionesco; tradutor/adaptador e encenador: António Pedro;
cenógrafo: A. Baganha;
Programa específico do Teatro Avenida; livro com 5 páginas; inclui ficha técnica e texto de apresentação da peça por António Pedro (idêntico ao do programa do C.C.T.) com fotografia de Vasco Morgado.

Peça nº 35 – **Hedda Gabler**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
4 actos de Henrik Ibsen; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 9 de Janeiro 1961
autor: Henrik Ibsen; tradutor: Correia Alves; encenador: João Guedes;
cenógrafo: António Pedro;

Programa com capa e contracapa a cores (verde), livro com 16 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B); Inclui apresentação da peça e encenação com texto por António Pedro e texto intitulado "sobre Hedda Gabler" com ficha técnica; Informação de enquadramento e explicitação do teatro moderno com textos intitulados "Ibsen e o teatro moderno", "Ibsen: o homem" e "Pensamentos de Ibsen";
cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1960).
Época Teatral 60 – 61; 2º Espectáculo; 9–II–1961;

Programa com capa e contracapa a cores (verde); livro com 4 páginas; **versão reduzida**;
Capa e contracapa e respectivos versos idênticos em composição e conteúdo ao programa base (tipo B); Inclui texto de apresentação da peça/encenação por António Pedro e ficha técnica.
Época Teatral 60 – 61; 2º Espectáculo; 9–II–1961;

Peça nº 36 – **Auto da Justiça**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
Fantasia em 2 partes, original de Francisco Ventura; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 10 Fevereiro 1961
autor: Francisco Ventura; encenador: António Pedro;
cenógrafo e figurinista: Augusto Gomes

Programa com capa e contracapa a cores (laranja), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B); Inclui ficha técnica e textos de apresentação do autor/peça intitulados "Francisco Ventura" e "nota de abertura" por António Pedro; cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1960);
Época Teatral 60 – 61; 2º Espectáculo; 9–II–1961.

Peça nº 37 – **O Tio Vânia** (reposição - peça nº 31)

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
Peça em 4 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 1 de Abril 1961
autor: Anton Tchekov; tradutor: Armando Bacelar; encenador: João Guedes;
cenógrafo: João Guedes; figurinista: Augusto Gomes

Folha com ficha técnica (personagens e actores) a preto e branco;

Programa a preto e branco com formato de desdobrável (tipo A); inclui texto de apresentação da peça de António Pedro e ficha técnica.

Peça nº 38 – **A Mordaça**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro;
Drama em 2 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 25 Abril 1961
autor: Alfonso Sastre; tradutor: Luiz Francisco Rebello; encenador: João Guedes;
cenógrafo: Fernando Rente;

Programa com capa e contracapa a cores (azul), livro com 16 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B); Inclui ficha técnica; textos de enquadramento e explicitação do Grupo de Teatro Realista e da obra e percurso de Alfonso Sastre intitulados "nota de abertura – declaração do Grupo de Teatro Realista", "Introdução a Alfonso Sastre" e "Alfonso Sastre"; Nota espanhola da peça com "onze notas sobre a arte e a sua função" de Alfonso Sastre (in revista Vértice, nº 193);
cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1961).
Época Teatral 60 – 61; 4º Espectáculo; 25–04–1961;

Peça nº 40 – **Os Malefícios do Tabaco** (reposição)

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Monólogo em 1 acto; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 20 Janeiro 1962
autor: Anton Tchekov; tradutor: Luiz Francisco Rebello; encenador: António Pedro;
cenógrafo: António Pedro;

– **Os Credores**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Drama em 1 acto; apresentação no Teatro de Bolso;
autor: August Strindberg; tradutor: Júlio Gesta; encenador: João Guedes;
cenógrafos: António Quadros / Justino Alves / Ângelo de Sousa / Augusto de Carvalho;

Programa com capa e contracapa a cores (verde), livro com 12 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B); Inclui texto "Palavras Prévias" da responsabilidade da Direcção e textos de apresentação dos autores/peças "Tchekov e os malefícios do tabaco" e "Strindberg e Credores"; Ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1961);
Época Teatral 61 – 62; 1º Espectáculo; 20–01–1962.

Peça nº 43 – **Gorgónio**
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Comédia em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 20 Junho 1962
autor: Tullio Pinelli; tradutor: Júlio Gesta; encenador: Paulo Renato;
cenógrafo: Augusto Gomes;

Programa com capa e contracapa a cores (amarelo), livro com 10 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
texto de enquadramento e apresentação da autor/peça intitulado "Tullio Pinelli – o autor e a obra" e texto de apresentação do encenador;
ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 61 – 62; 4º Espectáculo; 30–06–1962;

Peça nº 44 – **O Vagabundo das Mãos de Oiro** (1º Premio de encenação) in programa nº 52
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Farsa em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 31 Julho 1962
autor: Romeu Correia; encenador: João Guedes;
cenógrafo/figurinista: Ângelo de Sousa;

Programa com capa e contracapa a cores (azul), livro com 10 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
textos de enquadramento e apresentação da autor/peça intitulados "Romeu Correia" e "O vagabundo das mãos de oiro";
ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 61 – 62; 5º Espectáculo; 31–07–1962;

Peça nº 45 – **O Respeitável Senhor e os Seus Hóspedes**
(fim temporada 1962-63 – programada com direcção de Mário Bonito)
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto
Farsa em 2 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 7 Dezembro 1962
autor: Max Frisch; tradutor: Júlio Gesta; encenador: João Guedes;
assistente encenador: Dalila Rocha; cenógrafo: Pedro Ramalho;

Programa com capa e contracapa a cores (roxo), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
texto de enquadramento e apresentação da autora/peça intitulado "Sobre Max Frisch e a sua obra" por Ilse Losa e relação das principais obras;
ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 62 – 63; 2º Espectáculo; 07–12–1962;

Peça nº 40 e 46 – **Os Malefícios do Tabaco** (reposição)
ADEFA apresenta o Teatro Experimental do Porto
Monólogo em 1 acto; apresentação no Hall da Fabrica de Transformadores da EFACEC;
data de apresentação: 25 Março 1963
autor: Anton Tchekov; tradutor: Luiz Francisco Rebello; encenador: António Pedro;
cenógrafo: António Pedro;

- **Falar verdade a mentir**

Comédia em 1 acto; apresentação no Hall da Fabrica de Transformadores da EFACEC;
data de apresentação: 25 Março 1963
autor: Almeida Garrett; encenador: Dalila Rocha; cenógrafo: Ângelo de Sousa;

Programa da ADEFA - EFACEC, livro com 16 páginas;
Formato, distinto dos programas C.C.T; Inclui textos da responsabilidade da Comissão Cultural da ADEFA e da Direcção do C.C.T. Textos de apresentação dos autores/peças intitulados "Tchekov e os malefícios do tabaco" e "Exemplaridade e actualidade de Garrett"; Fichas técnicas e texto de apresentação /conferencia sobre "os malefícios do tabaco".

Programa de espectáculo oferecido ao pessoal da OLIVA;
Formato distinto dos programas C.C.T; inclui fichas técnicas, data de apresentação:10 Maio 1963.

Peça nº 47 – **Todos eram meus filhos**
Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Drama em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 16 Fevereiro 1963
autor: Arthur Miller; tradutor: Rui Guedes da Silva; encenador: Rogério Paulo;
cenógrafo: Augusto Gomes

Programa com capa e contracapa a cores (verde), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
texto de enquadramento e apresentação do autor/peça intitulado "Breve nota sobre «Todos eram meus filhos»" e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 62 – 63; 4º Espectáculo; 16–02–1963;

Peça nº 48 – **O homem e as armas**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Comédia anti-romântica; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 16 Fevereiro 1963
autor: George Bernard Shaw; tradutor: Maria Augusta Marques; encenador: Rogério Paulo;
cenógrafo e figurinista: Tereza Paulo; supervisão e direcção de montagem: Augusto Gomes

Programa com capa e contracapa a cores (laranja), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo B);
texto de enquadramento e apresentação do autor/peça intitulado "Nota breve sobre o teatro de « George Bernard Shaw »" e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1962).
Época Teatral 62 – 63; 5º Espectáculo; 16–02–1963;

Peça nº 49 – **O Vagabundo das Mãos de Oiro** (reposição - digressão)

Ficha técnica e Programa idênticos à peça nº 44

Peça nº 50 – **A moratória**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Drama em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 16 Novembro 1963
autor: Jorge Andrade; adaptador: Júlio Gesta; encenador: Alda Rodrigues;
cenógrafo: Ângelo de Sousa; assistente: Augusto Gomes

Alteração de formato (dimensão) e capa dos programas C.C.T (tipo C);
Introduzido em todos os programas seguintes (do tipo C) nova informação na capa, número do espectáculo e respectivo título e autor, com anulação da sua composição neoplástica de assimetria e jogo de tensões com a dimensão e tipo de letra; textos produzidos especificamente sobre espectáculo/encenação.
Mantem:

- o mesmo critério de alteração de cor na capa e contracapa;
- os estatutos na contracapa e no seu verso o respectivo texto;
- no verso da capa a citação de Copeau sobre a vocação do teatro;
- Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T.

Programa com capa e contracapa a cores (verde), livro com 48 páginas;
Programa comemorativo da actividade do TEP com plano provisório para temporada 1963-64 e textos sobre a história e seus intervenientes CCT-TEP;
texto de enquadramento e apresentação do autor/peça e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1963).
Época Teatral 63 – 64; 1º Espectáculo; 16–11–1963;

Peça nº 51 – **Jorge Dandin** (saída de Dalila Rocha)

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Farsa em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 1 Janeiro 1964
autor: Molière; tradutor: Rui Polónia Sampaio; encenador: Jacinto Ramos;
cenógrafo e figurinista: Ângelo de Sousa

Programa com capa e contracapa a cores (vermelho), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo C);
textos de apresentação do encenador/encenação e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1963).
Época Teatral 63 – 64; 2º Espectáculo; 01–01–1964;

Peça nº 52 – **A farsa de Mestre Pathelin**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Farsa em 2 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 14 Fevereiro 1964
autor: desconhecido do século XV; tradutor e adaptador: Júlio Gesta;
encenador: João Guedes; cenógrafo e figurinista: Ângelo de Sousa

Programa com capa e contracapa a cores (lilás), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo C);
textos de apresentação do encenador, peça e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1964).
Época Teatral 63 – 64; 3º Espectáculo; 14–02–1964;

Peça nº 53 – **Espectáculo Vicentino:**
Monólogo do Vaqueiro (Auto da Visitação)**; Todo o Mundo e Ninguém** (do Auto da Lusitânia)**; O Pranto da Maria Parda; Farsa de Inês Pereira**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Espectáculo Vicentino: constituído por peças de Gil Vicente; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 31 Março 1964
autor: Gil Vicente; recolha de temas musicais e execução em viola clássica: Fernando Lencart;
encenador: Nunes Vidal; cenógrafo e figurinista: Florêncio de Carvalho

Programa com capa e contracapa a cores (castanho), livro com 12 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo C);
textos de apresentação do encenador/encenação e as peças do programa; texto sobre o teatro de Gil Vicente e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1964)
Época Teatral 63 – 64; 4º Espectáculo; 31–03–1964

Peça nº 54 – **Terra Firme**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Drama em 3 actos; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 14 Fevereiro 1964
autor: Miguel Torga; encenador: Ruy de carvalho;
cenógrafo e figurinista: Beatriz Madureira

Programa com capa e contracapa a cores (cinza), livro com 8 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo C);
texto sobre o teatro de Miguel Torga por Rui Polónio Sampaio;
texto de apresentação do encenador/actor e ficha técnica;
Cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1964)
Época Teatral 63 – 64; 5º Espectáculo; 15–06–1964

Peça nº 55 – **Teatro Infantil**

Círculo de Cultura Teatral apresenta o Teatro Experimental do Porto;
Duas peças; apresentação no Teatro de Bolso;
data de estreia: 9 Agosto 1964
Pézinho, Pezão e os Indios
autor: Carlos Cabral e Alves Rigor; encenador: Carlos Cabral;
cenógrafo e figurinista: António Montez
Pluft, o fantasma
autor: Maria Clara Machado; encenador: Alda Rodrigues;
cenógrafo: Augusto de Sousa

Programa com capa e contracapa a cores (cinza), livro com 4 páginas;
Formato, apresentação e conteúdo dos programas C.C.T. (tipo C);
Ficha técnica e cronologia completa dos espectáculos realizados pelo C.C.T. (1953 a 1964)
Época Teatral 63 – 64; 6º Espectáculo; 9–08–1964

Museu Nacional do Teatro

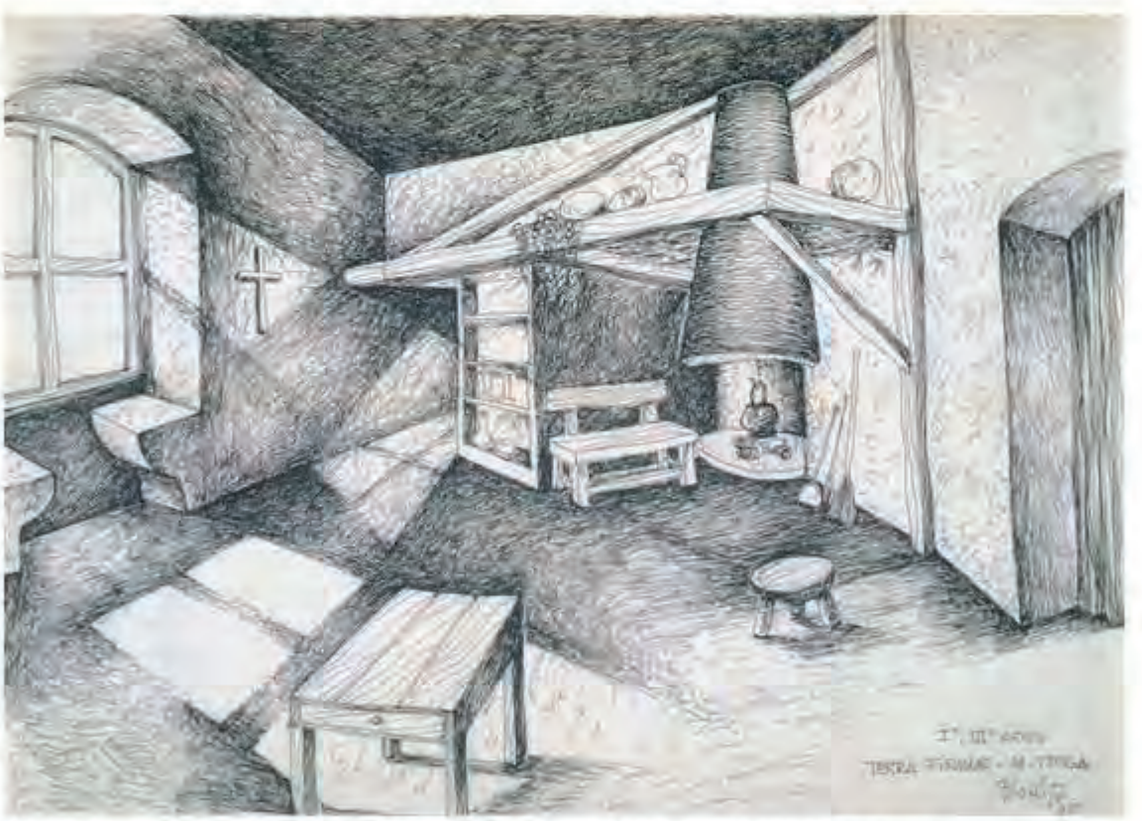
Centro de documentação / Biblioteca

Documentos referenciados:

- Três programas de peças do Teatro Experimental do Porto como cenógrafo:
  "Conhece a Via Láctea?" (1962); "A Sombra da Ravina" (1962) e "Madrugada" (1962)
- Maqueta de cenário para peça "Terra Firme" de Miguel Torga I e III actos (1965).

Informação obtida: contacto directo com serviços

... A uma geração posterior pertencem **Francisco Relógio (1926-1997)**, pintor e cenógrafo, **Rolando Sá Nogueira (1921-2002)**, pintor e desenhador e o arquitecto **Mário Bonito (1921-1976)**, todos representados nesta colecção com interessantes projectos para cenários que ilustram ou complementam as suas carreiras artísticas e profissionais.



Titulo: "Maqueta de cenário para peça "Terra Firme" de Miguel Torga I e III actos;
Seculo XX, 1965; dimensões: 21 x 29,5cm
nº inventário do objecto: 51607;
categoria: cenografia;
Informação técnica: tinta da china / desenho

Informação obtida: museudoteatro.imc-ip.pt; www.matrizpix.imc-ip.pt

Estação de Rádio - Antena 1

Notícia da Morte de Dalila Rocha

28 de Julho de 2009

Secção Cultura: Actriz Dalila Rocha morre aos 88 anos

Dalila Rocha morreu esta terça-feira, aos 88 anos. A actriz histórica estreou-se no Teatro Experimental do Porto e passou pelo Teatro Nacional, onde foi proibida de trabalhar pelas autoridades do Estado Novo. O Teatro da Cornucópia foi o seu local de trabalho até 1985, altura em que se reformou. A jornalista Alexandra Costa traça o perfil de Dalila Rocha com a ajuda do encenador Jorge Silva Melo.

2009-07-28 23:32:36

Excerto do testemunho de Jorge Silva Melo:

"(...) Para mim o Porto é a Dalila Rocha e Mário Bonito casal, de uma artista de teatro e um arquitecto, que se conheceram no Teatro experimental do Porto, que se amaram (...) e que por razões politicas tiveram de deixar o Porto e que não encontraram lugar nesta mesquinha cidade de Lisboa (...)."

Informação obtida em: **http://ww1.rtp.pt/noticias/?headline=46&visual=9&tm=4&t=Actriz-Dalila-Rocha-morre-aos-88-anos.rtp&article=235248**

DGOTDU

Documentos referenciados:

Procura de arquivo com o processo pessoal e elementos produzidos na DGSU.

Encontram-se planos mas sem indicação de autorias, para além do Arquitecto Chefe.

Documentação sobre a **restauração da Igreja de Urros, 1945/51**

Informação obtida em: contacto directo com os serviços

Arquivo Histórico da DGOTDU

Documentos referenciados:

Boletim da direcção-geral dos serviços de urbanização

Janeiro de 1972, nº1; p 70

Secção: Lista de antiguidade do pessoal do quadro da direcção-geral dos serviços de urbanização referente a 31-12-1971

Nº de ordem	Nomes e categorias	Data da posse na classe	Tempo contado para a antiguidade					
			Na categoria			Na classe		
			Anos	Meses	Dias	Anos	Meses	Dias
	Arquitectos Chefes							
1	António Gomez Egêa	1-9-1968	29	7	29	3	4	2
2	Luís Alberto Helbling	1-9-1968	35	-	18	3	2	28
3	Álvaro da Fonseca	1-9-1968	33	11	2	3	2	25
4	Luís Américo Xavier	15-2-1969	26	7	13	2	10	17
5	Francisco Augusto Baptista	15-2-1969	31	4	25	2	10	4
	Arquitectos de 1ª Classe							
1	Manuel Maria Rodrigues de Melo Travassos Valdez	1-9-1968	28	10	12	3	2	3
2	**Mário Ferreira Bonito**	**1-9-1968**	**22**	**10**	**3**	**3**	**-**	**23**
3	Manuel Maria Cristóvão Laginha	5-2-1969	19	7	24	2	11	-
4	Raul Migueis Santa Clara	14-3-1969	7	1	15	2	9	23
5	Manuel Álvaro Madureira Marques de Aguiar	14-3-1969	14	9	2	2	9	18

Boletim da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização

Janeiro de 1973, nº3;

p 73

Secção: Vida da Direcção-geral, Noticiário Diverso

Coimbra: Faleceu o Arquitecto Chefe Senhor Manuel Maria Rodrigues de Melo Travassos Valdez.

p 77

Secção: Movimento do Pessoal

Novembro: Mário ferreira Bonito, nomeado, interinamente, Arquitecto Chefe.

p 81

Secção: Lista de antiguidade do pessoal do quadro da direcção-geral dos serviços de urbanização referente a 31-12-1972.

Nº de ordem	Nomes e categorias	Datas		
		nascimento	Entrada para serviço da D.G.S.U	Colocação na actual classe
	Arquitectos Chefes			
1	António Gomez Egêa	30.10.1910	01.01.1945	01.09.1968
2	Luís Alberto Helbling	12.02.1906	01.01.1945	01.09.1968
3	Álvaro da Fonseca	30.08.1907	15.04.1946	01.09.1968
4	Francisco Augusto Baptista	02.07.1914	01.01.1945	15.02.1969
	Arquitectos de 1ª Classe			
1	**Mário Ferreira Bonito** l)	**18.03.1921**	**06.02.1945**	**01.09.1968**
2	Manuel Maria Cristóvão Laginha	09.04.1919	16.05.1952	05.02.1969
3	Manuel Maria Rodrigues de Melo Travassos Valdez m)	12.03.1916	30.04.1946	01.09.1968
4	Raul Migueis Santa Clara	11.08.1913	01.01.1945	14.03.1969
5	Manuel Álvaro Madureira Marques de Aguiar	08.01.1927	12.09.1955	15.03.1969
6	Joaquim Cabeça Padrão	26.09.1921	07.07.1956	07.12.1972

l) desempenha, interinamente, as funções de Arquitecto Chefe

m) Faleceu em 20-10-1972

Informação obtida: www.dgotdu.pt

Biblioteca Publica Municipal do Porto:

Documentos referenciados:

Vértice - revista de arte e cultura (cota P-A-868)
Volume X, Julho 1950 a Janeiro 1951
Nº 83, Julho 1950 p. 41 a 44
texto intitulado: "Um arquitecto de luz e celulóide"

Vértice - revista de arte e cultura (BPMP- P-A-868)
Volume XI, Fevereiro 1951 a Janeiro 1952
nº 96, Agosto 1951, p. 442 a 444
texto intitulado: "Exposições: Primeira exposição de arquitectura moderna da ODAM"

"Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa", Alves Costa, Cine-Clube do Porto, 1954; Desenho e Capa da publicação de Mário Bonito

"A flor azul e outras histórias", Ilse Losa; ilustrações de Mário Bonito – Porto: Livraria Figueirinhas, D.L. 1955, BPMP- V7-8-27 (13)

"A flor azul e outras histórias", Ilse Losa; ilustrações de Mário Bonito – Porto: Livraria Figueirinhas, D.L. 1959, BPMP- V7-8-1 (13)

Catálogo de palestra proferida no Povoa - Cine em 14 de Janeiro de 1956 na abertura da exposição de arquitectura intitulada:
"Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura" pelo arquitecto Mário bonito;
Povoa de Varzim, Tipografia Frasco, Abril 1956, 1000 ex.; BPMP- I3-5-33.P.1 (26)

Catálogo de inauguração de Cine Clube de Guimarães, Maio, Junho e Julho 1958
Inclui palestra proferida pelo Arquitecto Sr. Mário Bonito na sessão inaugural intitulada:
"O que é um Cine-clube"
Coimbra, Tipografia da Atlântida, 25-02-1959, 750 ex.; BPMP- K3-3-170 (19)

Informação obtida: consulta directa

Notícias da Amadora - Semanário Popular
Fundado em 25 de Outubro de 1958 por António de Jesus
Dirigido de 1963 a 1994 por Orlando Gonçalves

Documentos referenciados:

- artigo "A Universalidade na arquitectura", N.A., nº 505, de 22 de Maio de 1971, p. 3;
- artigo "Dizia o senhor que...", N.A., nº 512, de 10 de Julho de 1971, p.3.

Informação obtida: contacto directo com jornal e recolha na Biblioteca Municipal

Museu do Neo-Realismo

Rua Alves Redol, 45

2600-099 Vila Franca de Xira

"Refúgio Perdido: inéditos e esparsos" de Soeiro Pereira Gomes, Porto: Edições SEN (Sociedade Editora Norte), 1ª edição, 1950

Nota prévia de Manuel de Azevedo

Capa de Veloso e Mário Bonito

Engrenagem. Mem Martins : Publicações Europa-América (Livros de bolso, 50) . 2ª edição, s.d.
MNR GMS/Lit/0167

Engrenagem. imp. - Lisboa : Europa-America (Os livros das três abelhas, 42). 3ª edição, 1964.
MNR GMS/Lit/2580

Engrenagem. imp. Mem Martins : Publicações Europa-América (Livros de bolso, 50), 1973.
MNR Bib. Alexandre Cabral cx. 13

Engrenagem. imp. Lisboa : Edições Avante (Obras de Soeiro Pereira Gomes), 2ª edição, 1983.
MNR GMS/Lit/0169

Contos vermelhos: 1ª parte. Edição clandestina, policopiada, 1949.
MNR A2/ 2.17/A

Contos vermelhos. [1]ª edição, 1957. Lisboa.
MNR A2/ 2.17/B

Contos vermelhos [Texto fotocopiado]. s.l. [2]ª edição, 1967. Desenhos de Álvaro Cunhal para "Esteiros".
Inclui "Refúgio perdido", "O pio dos mochos" e "Mais um, herói".
MNR GMS/Lit/3106

Contos vermelhos [Texto policopiado]. [Porto] [3]ª edição, 1971.
Inclui "Refúgio perdido", "O pio dos mochos" e "Mais um herói".
MNR GMS/ Lit/3621

Refúgio perdido : inéditos e esparsos. Porto : Edições SEN. [1]ª edição, 1950.
Nota prévia de Manuel de Azevedo.
Capa de Veloso e Mário Bonito.
Inclui "Pequena entrevista a Pereira Gomes", Contos: "O Pastiure", "Estrada do meu destino", O capataz", "Coisas quase inacreditáveis", "Um caso sem importância", Crónicas: "As crianças da minha rua", "O meu vizinho do lado", "Pesadelo", "Companheiros de um dia", "Alguém", "Breve história dum sábio", e "Fogo! (Páginas do romance inédito «Engrenagem»"
MNR GMS/Lit/4571

Refúgio perdido e outros contos. [Lisboa] : Edições Avante (Obras de Soeiro Pereira Gomes), 1975.
Evocação de Soeiro Pereira Gomes, por Dias Lourenço.
Prefácio de Augusto Costa Dias.
Capa de Luis Filipe da Conceição.
Inclui "Contos Vermelhos", Outros Contos ("O Pastiure", "Estrada do meu destino", O capataz", "Coisas quase inacreditáveis", "Um caso sem importância"), Crónicas ("As crianças da minha rua", "O meu vizinho do lado", "Pesadelo", "Companheiros de um dia", "Alguém", "Breve história dum sábio"), "Pequena entrevista a Pereira Gomes", e "Última Carta".
MNR Biblioteca Alexandre Cabral cx. 15

Contos vermelhos e outros escritos. Lisboa: Edições Avante. 2009.
Edição comemorativa do centenário do nascimento 1909-2009.
Prefácio de Luis Augusto Costa Dias.

Extracto da Bibliografia Activa, p. 42

capa de publicação, p.165

Informação obtida: www.museudoneorealismo.pt

catálogo de exposição: **Soeiro Pereira Gomes – Na Esteira da Liberdade"**

Os 100 anos do nascimento do escritor no MNR;

C. M. de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, Novembro 2009

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Documentos referenciados:

Informação não tratada arquivisticamente

Código de referência	PT/ADVCT/DURBVCT/1/1048
Título	Construção de casas de habitação para as classes pobres
Datas	1946-06-27/1948-11-01
Produtores	Mário Ferreira Bonito (Arqº)

Âmbito e conteúdo

Entidade comparticipada: Câmara Municipal de Viana do Castelo e Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo

Localização física	1.52.3.1-2
Cota original	97/MU/45

Informação obtida em: http//ttonline.dgarq.gov.pt

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Publicas

Documentos referenciados:

Processo respeitante à sua apresentação a uma Junta Médica, em Julho de 1974.
Na ficha que acompanha este género de situações, consta que, nessa altura, era arquitecto chefe da DGSU, tinha 53 anos de idade e 26 de serviço.

Informação obtida: contacto directo com os serviços

IAPXX: INQUERITO À ARQUITECTURA DO SECULO XX EM PORTUGAL

Obras referenciadas:

Nome da Obra:	**Edifício "Livraria Leitura"**
Variante da Obra:	
Ficha:	N100656

Tipo de Intervenção:	Projecto Raiz
Data Inicio Projecto:	
Data Fim Projecto:	
Data Inicio Obra:	
Data Fim Obra:	
Autoria:	Mário Bonito

Função Principal:	
Concelho:	Porto
Morada:	Rua de Ceuta, 70-78 / Rua José Falcão
Freguesia:	Vitória
Referência GPS:	/

Nome da Obra:	**Imóvel de Habitação da Empresa Industrial do Ouro**
Variante da Obra:	Bloco do Ouro / Bloco Ouro (designações correntes)
Ficha:	N100813

Tipo de Intervenção:	Projecto Raiz
Data Inicio Projecto:	1951
Data Fim Projecto:	
Data Inicio Obra:	
Data Fim Obra:	1954
Autoria:	Mário Bonito

Função Principal:	
Concelho:	Porto
Morada:	Rua Fernandes Tomás, 47-107
Freguesia:	Santo Ildefonso
Referência GPS:	/

Nome da Obra:	**Edifício de habitação**
Variante da Obra.	
Ficha:	N100965

Tipo de Intervenção:	Projecto Raiz
Data Inicio Projecto:	
Data Fim Projecto:	
Data Inicio Obra:	
Data Fim Obra:	
Autoria:	Mário Bonito

Função Principal:
Concelho: Porto
Morada: R. de Azevedo Coutinho, 120-122
Freguesia: Bonfim

Nome da Obra: **Cooperativa "O Lar Familiar"**
Variante da Obra:
Ficha: N200447

Tipo de Intervenção: Projecto Raiz
Data Inicio Projecto: 1950
Data Fim Projecto:
Data Inicio Obra:
Data Fim Obra: 1955
Autoria: Mário Bonito

Função Principal:
Concelho: Porto
Morada: Largo do Maestro Miguel Ângelo / Rua de Carlos Dubini / (outras)
Freguesia: Lordelo do Ouro
Referência GPS: /

Nome da Obra: **Habitação Unifamiliar**
Variante da Obra:
Ficha: N200953

Tipo de Intervenção: Projecto Raiz
Data Inicio Projecto: anos 50
Data Fim Projecto:
Data Inicio Obra:
Data Fim Obra:
Autoria: Mário Bonito

Função Principal:
Concelho: Porto
Morada: Avenida Fernão Magalhães, 2501
Freguesia: Paranhos
Referência GPS: /

Informação obtida em: http//80.251.166.147/

DIRECÇÃO – GERAL DE ARQUIVOS (TTonline)

Documentos referenciados:

Level	Title	Date
Fundo	Secretariado Nacional de Informação	1929-1974
Subfundo	Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos	1929-1974
Série	Processos de censura a peças de teatro	1929-1974

CódigoReferência	PT-TT-SNI/DGE/1/7913
Título	"Passaporte para o amor"
Datas	1965
NívelDescrição	Documento Composto
DimensãoSuporte	44 f.
CódigoReferAlternCota	Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 7913
ÂmbitoConteúdo	Peça de Mário Bonito a ser representada pela Radiotelevisão Portuguesa.
EntidadeDetentora	ANTT
Formato	Documento dactilografado
Aviso	Aberto

CódigoReferência	PT-TT-SNI/DGE/1/7214
Título	"A lua ou a outra"
Datas	1963
NívelDescrição	Documento Composto
DimensãoSuporte	32 f.
CódigoReferAlternCota	Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 7214
ÂmbitoConteúdo	Peça em um acto de Isabelle Georges Schreiber, adaptação de Mário Bonito, a ser representada pelo Círculo de Cultura Teatral, no Porto.
EntidadeDetentora	ANTT
Formato	Documento dactilografado
Aviso	Aberto

Informação obtida em: http//ttonline.dgarq.gov.pt

Biblioteca Nacional de Portugal

Documentos referenciados:

Palavras de introdução a uma exposição de arquitectura / Mário Ferreira Bonito

AUTOR(ES):	Bonito, Mário
PUBLICAÇÃO:	Póvoa de Varzim : [s.n.], 1956
DESCR. FÍSICA:	6 f. ; 14 cm
CDU:	72

A flor azul e outras histórias / Ilse Losa ; il. Mário Bonito

AUTOR(ES):	Losa, Ilse, 1913-2006; Bonito, Mário, il.
PUBLICAÇÃO:	Porto : Liv. Figueirinhas, [D.L. 1955]
DESCR. FÍSICA:	102, [1] p. : il. ; 20 cm
COLECÇÃO:	Contos para as crianças ; 13
REPRODUÇÃO:	Texto em braille. - Lisboa : BN, 1973. - 2 vol., integral ; 26 cm
CDU:	087.5 821.134.3-93"19"

A flor azul e outras histórias / Ilse Losa ; il. Mário Bonito

AUTOR(ES):	Losa, Ilse, 1913-2006; Bonito, Mário, il.
PUBLICAÇÃO:	Porto : Figueirinha, [D.L. 1959]
DESCR. FÍSICA:	100 p. : il. ; 20 cm
CDU:	087.5

Informação obtida em:

Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de arte

Catalogo Geral:

Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa

AUTOR(ES):	Costa, Alves; Bonito, Mário, il.
PUBLICAÇÃO:	Porto : Cine-Clube, 1954
DESCR. FÍSICA:	45 p. : il. inúm. ; 22 cm
NOTAS:	. - trabalho publicado na "Gazeta Literária", orgão da associação dos jornalistas e homens de letras do Porto, n. 12 a 18
PROVENIÊNCIA:	Colecção Bordalo Botto
COTA(S):	BB 13589

Regionalismo e tradição

AUTOR(ES):	Bonito, Mário Ferreira, 1921-1976
PUBLICAÇÃO:	[Lisboa : s.n., 1948]
DESCR. FÍSICA:	12 p. ; 16 cm
PARTE DE:	1o Congresso de Arquitectura, 1948 / [compil. por] Luís Cristino da Silva 1948
NOTAS:	. - Trata-se de uma comunicação apresentada no 1o Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 e reproduzida na obra com o mesmo título, nas p. 42-54. Esta comunicação estava incluída no "Tema I : A Arquitectura no plano nacional". . - No canto superior esquerdo a lápis vermelho: "1"
ASSUNTOS:	Congresso Nacional de Arquitectura, 01, Lisboa, 1948 Arquitectura -- Portugal -- Séc. 20
CDU:	72(469)"19" 061.3(469)"1948"
COTA(S):	LCSM 116.25

Tarefas do arquitecto

AUTOR(ES):	Bonito, Mário Ferreira, 1921-1976
PUBLICAÇÃO:	[Lisboa : s.n., 1948]
DESCR. FÍSICA:	11 p. ; 16 cm
PARTE DE:	1o Congresso de Arquitectura, 1948 / [compil. por] Luís Cristino da Silva 1948
NOTAS:	. - Trata-se de uma comunicação apresentada no 1o Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 e reproduzida na obra com o mesmo título, nas p. 136-146. Esta comunicação estava incluída no "Tema I : A Arquitectura no plano nacional".
ASSUNTOS:	Congresso Nacional de Arquitectura, 01, Lisboa, 1948 Arquitectos portugueses -- Séc. 20
CDU:	7.071.1:72(469)"19" 061.3(469)"1948"
COTA(S):	LCSM 116.27

Informação obtida em: http://www.biblartepac.gulbenkian.pt; consultada em 5/05/2011