



Universidades Lusíada

Rodrigues, Cátia Sofia Lopes, 1991-

Augusto Romão : um arquiteto e o seu tempo

<http://hdl.handle.net/11067/3778>

Metadados

Data de Publicação	2018-03-15
Resumo	<p>A presente dissertação tem como tema vida e obras do arquiteto leiriense, Augusto Romão. Estabelecido no panorama artístico e cultural em vigor nos anos finais do século XIX e os primeiros do século XX, denominado por Arte Nova. O trabalho pretende inicialmente centrar-se na evolução e integração do estilo, estudando no âmbito internacional, transitando a nível nacional e finalizando no contexto da Cidade de Leiria. Ao pesquisar o percurso de vida do arquiteto e os artistas da sua geração, permi...</p> <p>The present dissertation has as theme life and works of the architect Leyriense, Augusto Romão. Established in the artistic and cultural panorama in force in the late nineteenth and early twentieth century, called Art Nouveau. The work initially aims to focus on the evolution and integration of style, studying in the international scope, transiting at national level and finishing in the context of the City of Leiria. By researching the life course of the architect and the artists of his generati...</p>
Palavras Chave	Arte Nova (Arquitectura) - Portugal, Arte Nova (Arquitectura) - Portugal - Leiria, Romão, Augusto, 1881-1925 - Crítica e interpretação, Romão, Augusto, 1881-1925 - Biografia
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-30T17:16:35Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

**Augusto Romão: um arquiteto
e o seu tempo**

Realizado por:

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

Orientado por:

Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Constituição do Júri:

Presidente:

Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Orientador:

Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Arguente:

Prof. Doutor Arqt. Orlando Pedro Herculano Seixas de Azevedo

Dissertação aprovada em:

8 de Março de 2018

Lisboa

2017



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Augusto Romão: um arquiteto e o seu tempo

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

Lisboa

Novembro 2017



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Augusto Romão: um arquiteto e o seu tempo

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

Lisboa

Novembro 2017

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

Augusto Romão: um arquiteto e o seu tempo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Lisboa

Novembro 2017

Ficha Técnica

Autora Cátia Sofia Lopes Rodrigues
Orientador Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel
Título Augusto Romão: um arquiteto e o seu tempo
Local Lisboa
Ano 2017

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

RODRIGUES, Cátia Sofia Lopes, 1991-

Augusto Romão : um arquiteto e o seu tempo / Cátia Sofia Lopes Rodrigues ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel. - Lisboa : [s.n.], 2017. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - MANOEL, Bernardo de Orey, 1969-

LCSH

1. Arte Nova (Arquitetura)
2. Arte Nova (Arquitetura) - Portugal - Leiria
3. Romão, Augusto, 1881-1925 - Crítica e interpretação
4. Romão, Augusto, 1881-1925 - Biografia
5. Leiria (Portugal) - Edifícios, estruturas, etc.
6. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
7. Teses - Portugal - Lisboa

1. Art nouveau (Architecture)

2. Art nouveau (Architecture) - Portugal - Leiria
3. Romão, Augusto, 1881-1925 - Criticism and interpretation
4. Romão, Augusto, 1881-1925 - Biography
5. Leiria (Portugal) - Buildings, structures, etc.
6. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
7. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA645.5.A7 R63 2017

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Arq. Bernardo D'orey Manoel por ter aceitado orientar a minha dissertação de mestrado e por todo o apoio e auxílio prestado.

Aos meus pais, Guilhermino e Lucília, pela força e apoio dado ao longo deste percurso.

Ao Rui, pela paciência, perseverança, companhia e motivação.

À Arq. Vitória Mendes, responsável pelo departamento de reabilitação da Câmara Municipal de Leiria, pelo apoio inicial e sua cooperação relativamente ao tema da dissertação.

À Dr. Genoveva Oliveira pelo auxílio na investigação do arquiteto Augusto Romão.

Aos arquivos de Leiria, Municipal e Histórico, pela informação cedida para a elaboração desta dissertação.

À Dr. Natália Caseiro pela informação facultada relativamente a biografia do arquiteto.

Ao Dr. Francisco Queiroz pela cooperação na organização da presente dissertação.

A todos os autores que, como eu, possibilitaram que a Arte Nova em Portugal seja um tema em estudo ainda atual, permitindo a sua divulgação, tanto a nível internacional como nacional.

“A arquitetura, como toda a arte, configure o mistério de um sentido de que a forma é a única expressão possível. A forma testemunha aqui o equilíbrio, a permanência e a mobilidade, fluxo dos aspetos. Uma imagem do mundo é construída, entre a horizontalidade e verticalidade, a terra e o céu, a imanência e a transcendência. Um pequeno, harmonioso templo para o humano, na sua comunhão com a natureza. Esse é o espírito da Arte Nova.”

Fernandes, Maria João – Arquitecto Francisco Silva Rocha: Arquitectura Nova: Uma Primavera Eterna. Editorial pela Câmara Municipal de Aveiro - Pelouro dos Assuntos Culturais.

APRESENTAÇÃO

Augusto Romão: Um arquiteto e o seu tempo.

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

A presente dissertação tem como tema vida e obras do arquiteto leiriense, Augusto Romão. Estabelecido no panorama artístico e cultural em vigor nos anos finais do século XIX e os primeiros do século XX, denominado por Arte Nova.

O trabalho pretende inicialmente centrar-se na evolução e integração do estilo, estudando no âmbito internacional, transitando a nível nacional e finalizando no contexto da Cidade de Leiria.

Ao pesquisar o percurso de vida do arquiteto e os artistas da sua geração, permite-nos entender o método de aprendizagem de Augusto Romão. Deste modo, ao ler criticamente as suas obras é possível identificar os elementos predominantes da Arte Nova.

Palavras-chave: Arte Nova, Augusto Romão, Leiria, Identidade, Arquitetura.

PRESENTATION

Augusto Romão: an architect and his time.

Cátia Sofia Lopes Rodrigues

The present dissertation has as theme life and works of the architect Leyriense, Augusto Romão. Established in the artistic and cultural panorama in force in the late nineteenth and early twentieth century, called Art Nouveau.

The work initially aims to focus on the evolution and integration of style, studying in the international scope, transiting at national level and finishing in the context of the City of Leiria.

By researching the life course of the architect and the artists of his generation, he allows us to understand the method of learning of Augusto Romão. In this way, by reading his works critically, it is possible to identify the predominant elements of Art Nouveau.

Keywords: Art Nouveau, Augusto Romão, Leiria, Identity, Architecture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Palácio de Cristal, Joseph Paxton: 1ª Exposição Mundial, Londres. (Polanco Masa, 2006).	23
Ilustração 2 - TheRed House: fachada lateral, William Morris, Philip Webb e Burnes-Jones. (White, 2014).	28
Ilustração 3 - Escola de Belas-Artes de Glasgow: fachada principal, Alan McAteer. (Basulto, 2017).	34
Ilustração 4 - Escola de Belas-Artes de Glasgow: Organização espacial interior (McAteer, 2013).	34
Ilustração 5 - Hôtel Tassel: Bruxelas, Victor Horta (1893-95) fachada principal. (Verpichselt, 2011).	37
Ilustração 6 - Hôtel Tassel: Bruxelas, Victor Horta (1893-95) Escadaria Interior. Townsend, 2002).	37
Ilustração 7 - Hotel Solvay: Bruxelas, Victor Horta 1895-98 fachada principal (Sarralde, 2016).	38
Ilustração 8 - Castel Béranger, Paris: Hector Guimard – Fachada Principal (Dejong, 2009)	41
Ilustração 9 - Atelier Elvira, Munique: August Endell – Fachada Principal. (Verlag, 2014).	45
Ilustração 10 - Caixa de Poupança Postal Austríaca: Osterreichische Postsparkasse, Otto Wagner, Viena: Fachada Principal. (Ota, 2015).	48
Ilustração 11 - Palacete Stoclet: Viena, Bruxelas 1904 fachada principal. (Archibald, 2011).	49
Ilustração 12 - Casa Battló: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Vokel, s. d.). 51	
Ilustração 13 - Casa Milá: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Ludwig, 2016).	51
Ilustração 14 - Igreja da Sagrada Família: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Stott, 2015).	51
Ilustração 15 - Presença Portuguesa na Exposição Internacional de Paris: Pavilhão das Colónias Portuguesas (França, 1990, p. 147) e Pavilhão de Portugal. (Leite, 2016)	58
Ilustração 16 - Avenida Almirante Reis, Prémio Valmor 1908: Adão Bermudes. (Marques, 2009).	59
Ilustração 17 - Avenida da Liberdade, Prémio Valmor 1915: Norte Júnior. (Benoliel, 1873-1932a).	60
Ilustração 18 - Liceu Camões: Ventura Terra. (Benoliel, 1873-1932b).	61
Ilustração 19 - Casa Cipreste, Sintra: Raul Lino, 1912. (Munoz Martínez, 2013).	63
Ilustração 20 - Avenida dos Aliados (1915) e Câmara Municipal do Porto (inic. 1920): Correia da Silva. (Figueiredo, 2015).	65
Ilustração 21 - Largo do Terreiro, Leiria - 1932. (Gonçalves, 2006, p. 34).	67

Ilustração 22 - Praça Rodrigues Lobo, Leiria 1920/1930. Vista Geral – Nascente. (Sousa, 2014, p. 27)	67
Ilustração 23 - Praça Rodrigues Lobo, Leiria 1920/1930. Vista Geral – Poente. (Cordeiro, s.d., imagem 162).....	67
Ilustração 24 - Ponte de Madeira que substituiu temporariamente a ponte dos Três Arcos, espinha dorsal da cidade de Leiria. (Cordeiro, s.d., imagem 20).....	69
Ilustração 25 - Vista geral sobre a cidade de Leiria (mais especificamente a zona do Mercado Fechado e a abertura das duas ruas em conjugação com a espinha dorsal). (Cordeiro, s.d., imagem 106).....	70
Ilustração 26 - Mercado Fechado (à direita) e Banco Nacional Ultramarino (à esquerda). (Gonçalves, 2006, p. 37)	70
Ilustração 27 - Mercado Fechado e Banco Nacional Ultramarino. (Cordeiro, s. d., imagem 88).....	70
Ilustração 28 - Paços do Concelho de Leiria – Ernesto Korrodi. (Gonçalves, 2006, p. 36).	71
Ilustração 29 - Vila Hortênsia, Ernesto Korrodi. (Ilustração nossa, 2017).	72
Ilustração 30 - Edifício Garage, Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).	73
Ilustração 31 - Arquiteto Augusto Romão (Lacerda, 9 de Abril 1925, p.1).....	77
Ilustração 32 - Monumento aos Mortos da Grande Guerra: Augusto Romão e Luís Fernandes. (Gonçalves, 2006, p. 111)	79
Ilustração 33 - Convento de São Francisco da Portela: Leiria. Nicola Bigaglia em colaboração com Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).....	80
Ilustração 34 - Interior do Convento de São Francisco da Portela: Leiria. Nicola Bigaglia em colaboração com Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).	81
Ilustração 35 - Banco de Portugal: Leiria. Ernesto Korrodi (Ilustração nossa, 2017).	82
Ilustração 36 - Monumento aos Mortos da Grande Guerra em Leiria (Ilustração nossa, 2017).	84
Ilustração 37 - Dois edifícios projetados por Augusto Romão em Leiria: 1º Largo Cónego Maia; 2º Avenida Combatentes da Grande Guerra. (Ilustração nossa, 2017).	88
Ilustração 38 - Conjunto de três habitações no Bairro Novo: Augusto Romão – Fachadas Principais (Ilustração nossa, 2017).....	89
Ilustração 39 - Planta do rés-do-chão do conjunto habitacional, Av. Dr. José Jardim. (Romão, 1907).....	91
Ilustração 40 - Corte transversal da habitação (à esquerda) e Planta do sótão do conjunto habitacional (à direita): Av. Dr. José Jardim. (Romão, 1907).	91
Ilustração 41 - Fachada Principal de uma moradia do conjunto habitacional: Avenida Dr. José Jardim (Ilustração nossa, 2017).....	92
Ilustração 42 - Edifício Garage, vista do Largo de 5 de Outubro: Augusto Romão – Fachada Principal. (Ilustração nossa, 2017).	93
Ilustração 43 - Edifício Garage - vista panorâmica sobre Largo de 5 de Outubro: Castelo de Leiria, Sé de Leiria e Centro Histórico da Cidade (Ilustração nossa, 2017).....	94
Ilustração 44 - Edifício Garage – Fachada Principal. (Arnaldo, 2009)	94

Ilustração 45 - Edifício Garage: Fachada Principal e Lateral (Ilustração nossa, 2017)	95
Ilustração 46 - Planta do rés-do-chão do Edifício Garage: Largo Cónego Maia e Largo 5 de Outubro. (Romão, 1902-1908).	96
Ilustração 47 - Corte Transversal do Edifício Garage. (Romão, 1902-1908).	97
Ilustração 48 - Planta do primeiro andar do Edifício Garage: Largo Cónego Maia e Largo 5 de Outubro. (Romão, 1902-1908).	98
Ilustração 49 - Fachada do Edifício Garage sobre o atual Largo 5 de Outubro, projeto original de Augusto Romão. (Romão, 1902-1908).	99
Ilustração 50 - Comparação entre fachada original (Romão, 1902-1908) e fachada atual. (Ilustração nossa, 2017).	100
Ilustração 51 - Comparação entre a fachada atual (Ilustração nossa, 2017)	103
Ilustração 52 - Fachada original. (Romão, 1902-1908).	103
Ilustração 53 - Planta do Primeiro Andar do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).	105
Ilustração 54 - Fachada Principal do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).	106
Ilustração 55 - Fachada Principal do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).	107
Ilustração 56 - Fachada Lateral do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).	108

SUMÁRIO

1. Introdução.....	19
2. A evolução histórica do estilo de arquitetura: Arte Nova.....	21
2.1. Contextualização da Arte Nova na Europa.....	21
2.2. A Arte Nova em Portugal.....	52
2.3. Leiria nos anos 20.....	65
3. O Arquiteto e as suas raízes na sociedade portuguesa.....	75
3.1. Augusto Romão, biografia.....	75
3.2. Artistas da sua geração, e associados à sua arquitetura.....	80
3.3. A arquitetura de Augusto Romão.....	84
4. Interpretação de três obras de arquitetura.....	89
4.1. 1907: Conjunto de três habitações no Bairro Novo.....	89
4.2. 1908: Edifício Garage.....	93
4.3. 1921: Leiria Gimnásio Club.....	104
5. Considerações finais.....	109
Referências.....	111
Bibliografia.....	119
Anexos.....	123
Lista de anexos.....	125
Anexo A.....	127
Anexo B.....	131
Anexo C.....	137
Anexo D.....	141
Anexo E.....	147

1. INTRODUÇÃO

A dissertação terá como tema principal a vida e obras do arquiteto leiriense Augusto Romão.

Iniciando a pesquisa iremos contextualizar o estilo Arte Nova, especificamente o final do século XIX e o início do século XX. Procuramos compreender as circunstâncias que proporcionaram este movimento e conhecer os primeiros impulsionadores. Também será importante descobrir as inspirações deste movimento e o modo de expansão do estilo Arte Nova. Iremos estudar os diversos centros artísticos e seus respectivos métodos de arquitetura de alguns artistas com base no movimento.

Ao compreender a evolução do estilo a nível internacional, será importante estudar o panorama nacional. Assim, iremos investigar os seus centros artísticos, Lisboa e Porto, o modo de introdução da Arte Nova em Portugal, os artistas influenciadores e suas respectivas obras.

Consequentemente, o fato do arquiteto em estudo ser natural de Leiria, é fundamental pesquisar a situação social, económica e cultural de Leiria. Pesquisaremos a evolução da morfologia urbana na cidade, o seu desenvolvimento económico e a sua quantidade populacional na época. Em seguida, a introdução da Arte Nova em Leiria e por fim, os artistas da época e suas respectivas obras em Leiria.

O segundo capítulo fará referência ao arquiteto Augusto Romão, em que se pesquisar-se-á sobre o seu percurso de vida. Em seguida, investigar-se-á artistas da sua geração e possíveis colaboradores. Por fim, procuramos ler criticamente algumas obras do arquiteto e detalhar o seu método de projetar.

No ultimo capítulo interpretamos três obras do arquiteto localizadas na cidade de Leiria, em que iremos estudar os projetos consoante localização, programa, organização espacial e fachadas.

Relativamente à investigação, será necessário recorrer a instituições como: Arquivo Municipal de Leiria, Arquivo Distrital de Leiria, Câmara Municipal de Leiria, Escola Domingos Sequeira, Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, Biblioteca da Universidade Lusíada, entre outras.

Que a presente dissertação constitua um instrumento eficaz para futuras investigações relacionadas com a Cidade de Leiria e o arquiteto Augusto Romão.

2. A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO ESTILO DE ARQUITETURA: ARTE NOVA

2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA ARTE NOVA NA EUROPA

A Arte Nova desenvolveu-se numa transição de séculos, no final do século XIX (em meados de 1887) e no início do século XX (até meados de 1915). Este movimento ficou conhecido como “Belle Époque”¹.

“À paz e à aparente estabilidade política deste fim de século somavam-se as conquistas do progresso científico, técnico e económico, instalando um clima de optimismo e confiança no futuro que proporcionou [...] inovações no campo da Arte, [...]” (Pinto et al., 2006a, p. 788). No entanto em tempos remotos, era considerada como a “verdadeira” arquitetura leccionada nas Escolas de Belas-Artes seguindo uma estética romântica e explorando os estilos históricos e os ecletismos.

Os programas de ensino defendiam que a arquitectura artística devia preocupar-se fundamentalmente com as questões formais e estéticas da edificação (a escolha dos materiais, sempre *nobres*; a eleição do “estilo”; a definição dos tipos, locais e temas da decoração; a harmonia e equilíbrio das formas; o efeito global...), minimizando os problemas construtivos, meramente técnicos ou estruturais. (Pinto et al., 2006a, p. 776).

Mantendo uma “posição de dúvida e de rejeição em relação às potencialidades estéticas dos modernos materiais e seus sistemas construtivos” (Pinto et al., 2006a, p. 776), os arquitetos perdem uma oportunidade de criar uma arquitetura de espírito próprio, completamente inovadora para aquela época. Já outros profissionais, nomeadamente os engenheiros e outros indivíduos do ramo de construção, ensaiam esses mesmos materiais e sistemas construtivos.

Devido a uma expansão demográfica e a industrialização cria-se a necessidade de construir em massa para a população existente, originando assim a “construção em altura”² (Pinto et al., 2006a, p. 776). Assim “profissionais novos, saídos do ensino *moderno* e actualizado das Escolas Politécnicas (que, desde finais do século XVIII, se inauguraram em todos os países europeus), os engenheiros eram portadores de uma maior preparação científico-técnica” (Pinto et al., 2006a, p. 778), ou seja, através da

¹“Designação atribuída ao movimento Arte Nova, devido à sua expansão e progresso, quer a nível intelectual quer a nível artístico.” (Pinto et al., 2006a, p. 778).

² Prédios de arrendamento com habitação por andares.

aplicação desses conhecimentos³, de novos meios construtivos, da utilização de novos equipamentos e dos novos materiais⁴ idealizaram uma “visão mais pragmática, mais racionalista e funcionalista, em relação às construções” (Pinto et al., 2006a, p.778).

Desde finais do século de XVIII que o ferro começa a ser utilizado nas “construções utilitárias” (Pinto et al., 2006a, p.778), tais como as pontes, onde não era necessário a delimitação de espaço interior. Ao longo do tempo comprovou-se a “resistência e a funcionalidade” (Pinto et al., 2006a, p.778) deste mesmo material, ponderando assim a utilização do ferro na estrutura de grandes cúpulas ou em outros formatos de coberturas.

Já na segunda metade do século começa-se a cobrir os “pátios internos dos edifícios com estruturas de ferro e vidro” (Pinto et al, 2006, p.778). Com o avançar do tempo, veio a evolução do ferro com a criação da “viga mestra” (Pinto et al., 2006a, p. 780). Criada por Polonceau, este novo método de construção veio “aligeirar os suportes (mais finos e afastados) e reforçar alicerces, vigas e paredes mestras, sobretudo na construção em altura.” (Pinto et al., 2006a, p. 780). Outro factor positivo da utilização do ferro na construção foi o aumento da “resistência ao fogo” (Pinto et al., 2006a, p. 780).

Contudo, as potencialidades estéticas do ferro demoraram a ser aceites e, por isso, em muitas construções as vigas metálicas ficavam escondidas sob invólucros de pedra, mármore ou tijolo, ou então eram disfarçadas, dando-se-lhe formas decorativas ao gosto da época (rendilhados, floreados, etc.) (Pinto et al., 2006a, p. 780).

Nesta altura na Europa era frequente camuflar qualquer estrutura metálica, sendo visível no exterior do edifício fachadas totalmente revestida em alvenaria e no seu interior dissimular essas estruturas com os mesmos materiais utilizados no exterior.

O Palácio de Cristal por Joseph Paxton⁵ proporcionou uma aceitação a utilização destes novos materiais e sistemas construtivos, sendo considerado um “sucesso estético” (Pinto et al., 2006a, p. 780). Associado aos materiais e processos das estufas

³“Conhecimentos no ramo da física e mecânica, da resistência e comportamento dos materiais, da geometria, da matemática, etc.” (Pinto et al., 2006a, p. 778).

⁴“Materiais produzidos industrialmente e por esse motivo mais baratos, como o tijolo cozido, o ferro, o vidro, e posteriormente o aço, o cimento armado e o betão.” (Pinto et al., 2006a, p. 778).

⁵Joseph Paxton (1803 - 1865) “jardineiro inglês e designer de estufas, que era o arquiteto do Palácio de cristal para a grande exposição de 1851 em Londres.” (Young, 2014).

utilizadas para hortofloricultura, desenvolveu este projeto para a Exposição em Londres de 1851, sendo este palácio um grande sucesso.



Ilustração 1 - Palácio de Cristal, Joseph Paxton: 1ª Exposição Mundial, Londres. (Polanco Masa, 2006).

Na segunda metade do século XIX, a Europa começa a aderir à construção em ferro e vidro devido a crescente popularidade destas mesmas. Com esta afluência, em termos de arquitetura irá criar duas novas tendências inovadoras. Sendo a primeira a “necessidade de *modernizar* os sistemas e processos construtivos, aproveitando os recursos da industrialização e o avanço da engenharia⁶” (Pinto et al, 2006, p. 782). A segunda tendência foi o “desenvolvimento de novos gostos e outros conceitos estéticos” (Pinto et al., 2006a, p. 784).

Concluindo, o ferro “substitui a ideia do volume plástico fechado, ligada à construção em pedra, pela da *linearidade dinâmica e estrutural* das suas longas e finas barras” (Pinto et al., 2006a, p. 784), que em junção com o vidro, através de uma “perspectiva impressionista, desmaterializa os volumes arquitectónicos, interpenetrando-os de luz e ar” (Pinto et al., 2006a, p. 784). Surge assim uma nova estética “assente na singularidade dos elementos estruturais e não nos artifícios decorativos” (Pinto et al., 2006a, p.784).

⁶“Aceitação do esqueleto construtivo em ferro, libertando as paredes (nomeadamente as fachadas) da sua função estrutural; pela utilização da construção modular e de elementos pré-fabricados e estandardizados. Tornando assim estes processos e materiais mais funcionais e resistente, possibilitando assim uma construção em altura e desenvolvimento de novas tipologias, e também, a vantagem de diminuir os custos e de tornar a construção mais rápida.” (Pinto et al., 2006a, p. 778).

“Alguns homens têm a honra de ter reagido, de serem reaccionários ao mesmo tempo que revolucionários. Era preciso ter espírito de aventura.” (Champigneulle, 1973, p. 25). Dá-se uma manifestação simultânea por toda a Europa, demonstrando por parte dos centros artísticos o mesmo estado de espírito.

Esta concepção de um novo estilo não era apenas uma revolução estética, era uma poética, uma filosofia, e um movimento do pensamento humanístico[...]. Os criadores foram apóstolos que se julgavam investidos de uma missão social.[...] Não é um movimento fechado. Desenvolveu-se com múltiplas implicações no domínio das relações do homem com a arte, e das relações da arte com a sociedade. (Champigneulle, 1973, p. 28).

Desta forma, cada país desenvolve o seu método de criar arte associada a este movimento. Tinham como objetivo quebrar com os estilos do passado, desenvolvendo formas de arte com as novas técnicas e novos materiais adquiridos.

Os criadores da Arte Nova tinham a ambição de romper com o passado – esse passado que tão pesadamente oprimia os seus antecessores, e inventar formas de arte que empregariam novas técnicas e novos materiais. Expressaram-se num estilo próprio, num estilo verdadeiramente sem precedentes. [...] Recebeu da história próximas influências cujas forças se exerceram em profundidade e animaram a inspiração dos seus seguidores. Estes, consciente ou inconscientemente, tinham gravado as velhas receitas que deviam rematar num novo repertório de formas e de novas figurações. (Champigneulle, 1973, p. 30).

“Estas influências não eram puramente estéticas [...]. Tinham como princípios as ideias gerais de espiritualidade e de poesia.” (Champigneulle, 1973, p. 30). Surge um encontro entre artistas⁷ uma aspiração comum, a “de trabalhar fora dos caminhos traçados pelo academismo” (Champigneulle, 1973, p. 32), em que a principal inspiração seria a “natureza” (Champigneulle, 1973, p. 32) .

O método de estetizar a natureza era feita através de uma análise cuidadosa da mesma forma de um “botânico e de a submeter a metamorfoses decorativas” (Champigneulle, 1973, p. 32). Os fundamentos mais evidentes são os pré-rafaelistas e os simbolistas, onde também se evidencia o japonismo.

Um dos primeiros impulsionadores desta nova forma de pensar foi Augustin Pugin⁸, onde a sua conversão ao catolicismo orientaria toda a sua carreira arquitectónica. Ao

⁷ “De todas as formações e de todas as disciplinas” (Champigneulle, 1973, p. 32).

⁸ Augustus Welby Northmore Pugin (1813 - 1852) “foi um arquiteto inglês, designer, autor, teórico e figura principal no inglês católico romano e gótico revivalis. Pugin era filho do arquiteto Augustus Charles Pugin, que lhe deu seu treinamento arquitetônico e de desenho. Sua vida profissional madura começou em 1836 quando ele publicou *Contrasts*, que transmitiram o argumento com que Pugin foi ao longo de sua vida

dedicar-se à arquitetura de igrejas e o seu respetivo mobiliário, redescobriu uma “lógica funcional da Idade Média, as suas normas e vigorosas estruturas geradoras de ornamentos” (Champigneulle, 1973, p. 32). Acabando mesmo por escrever diversos livros sobre esta mesma lógica que viriam a ser fundamentais para as ideologias de futuros artistas.

Também John Ruskin⁹, como Pugin, queria adaptar à sua época os princípios associados “à arquitetura e à escultura da Idade Média” (Champigneulle, 1973, p. 34). Acreditava que os princípios daquele tempo eram “princípios inteligentes e justos” (Champigneulle, 1973, p. 34), cuja informação devia servir de base para os artistas.

Para ele, era uma posição contra a arquitectura do seu tempo que mergulhava falsamente na Renascença. Libertou, à sua maneira. Os princípios fundamentais da construção mas sem ver que não podia, sem embuste, adoptar as técnicas e a estética de outro tempo. (Champigneulle, 1973, p. 34).

Apesar destas ideologias, Ruskin através do “seu fascínio pelo gótico, associava a decoração pintada e esculpida às estruturas” (Champigneulle, 1973, p. 34) criando uma quebra na evolução das artes. Ruskin era considerado um sociólogo e ao mesmo tempo esteta, daí associarmos a um dos percursores deste movimento.

Recomendando o artesanato da Idade Média, Ruskin ambicionava numa colaboração entre arquitetos e artesãos em que ambos desenvolvessem em conjunto a obra, na tentativa de alcançar a “suprema beleza” (Champigneulle, 1973, p. 35). Através dessas ideologias, Ruskin cria uma empresa em que convida jovens operários e artistas de modo a colaborarem nas suas edições. Estas novas formas de produzir

para ser identificado, o vínculo entre a qualidade e o carácter de uma sociedade com o calibre de sua arquitetura. Pugin, que se tornou um católico romano em 1835, afirmou que o declínio nas artes era resultado de um declínio espiritual ocasionado pela Reforma. Entre 1837 e 1840, Pugin desfrutou de uma crescente prática arquitetônica. Seu emprego por John Talbot, Earl of Shrewsbury e outros leigos e clérigos católicos romanos resultaram em sua identificação com a liderança do avivamento católico romano. Seus planos para St. Chad's Cathedral, Birmingham e St. George's Cathedral, Southwark, sofreram com os fundos limitados disponíveis para a construção, mas, no entanto, mostram sua imaginação e brilho. A Igreja de St. Oswald, Old Swan, Liverpool (1839, demolida), foi o melhor de seus projetos desses anos e aquele que definiu o padrão para igrejas paroquiais góticas em Inglaterra e no exterior. Seus *verdadeiros princípios de arquitetura apontada ou cristã* (1841) foram usados por John Ruskin como base para suas críticas. Pugin atingiu o auge de sua influência entre 1840 e 1844: sua posição teórica sobre a necessidade de um renascimento do gótico foi refinada e expressa com uma habilidade literária igual a seus poderes como caricaturista arquitetônico e ilustrador; e seu círculo de clientes o apoiou lealmente. A partir desses anos, os esplêndidos desenhos de Pugin para Balliol College, Oxford (1843), que transmitem a excitação e o fervor do Movimento de Oxford; o ricamente brilhante St. Giles, Cheadle, Staffordshire (1841-46); e extensas reparações e adições à Alton Towers, Staffordshire.” (Sampaolo, 2017).

⁹John Ruskin (1819- 1900) “foi um inglês crítico da arte, da arquitetura e da sociedade que era um pintor dotado, um distintivoestilista de prosa e um exemplo importante do Sage Vitoriano, ou Profeta: um escritor de prosa polêmica que procura causar mudanças culturais e sociais generalizadas.” (Shrimpton, 2017)

arte acabariam por influenciar o gosto inglês, mais especificamente o estilo gothic revival¹⁰.

Uma das obras que conseguiu alcançar estas ideias foi o Palácio de Cristal (ilustração 1) desenvolvido por Paxton, em que este conjuga a estrutura de ferro com o vidro. Ruskin designava este tipo de arquitetura por “*serre à courges*” (Champigneulle, 1973, p. 36).

Inicia-se assim as primeiras reações perante a industrialização da arte, contra uma civilização mecanizada onde tudo era considerado sob a óptica do rendimento material. A Inglaterra preparou o caminho para a Arte Nova, mesmo que esta tenha adquirido aspectos diferentes de outras versões europeias.

Durante o século seguinte¹¹, a Inglaterra ultrapassou todo o continente em termos tecnológicos; a expansão económica atingiu o seu auge em 1850, mas estava infelizmente a revelar os seus primeiros aspectos negativos. O processo de adaptação do artesanato tradicional aos métodos técnicos de produção foi sentido como muito penoso. Cunhou-se assim a expressão “descontentamento estético” que exprimia uma crescente insatisfação com o ecletismo na arte, com o historicismo normativo e as suas confusas formas decorativas. A crise que se vivia não se fez sentir apenas na arte, foi também uma revolta contra o egoísmo social e os fortemente defendidos privilégios d classe dominante. (Becker-Fahr, 2000, p. 25).

Na segunda metade do século XIX, o processo de fabrico industrial¹² invadia todos os sectores da produção das artes aplicadas. Sendo estes fabricados em grandes quantidades e em série, estes objetos predominavam pelo “exagerado ornamentalismo, pela sua vulgaridade da forma e pela sua falta de originalidade e gosto” (Pinto et al., 2006a, p. 784). Fatores que não passaram despercebidos aos teóricos ingleses, John Ruskin e William Morris¹³, ambos eram contra a “influência da

¹⁰ Neogótico ou revivalismo gótico é um estilo de arquitetura revivalista originado em meados do século XVIII na Inglaterra. No século XIX, estilos neogóticos progressivamente mais sérios e instruídos procuraram reavivar as formas góticas medievais, em contraste com os estilos clássicos dominantes na época. O movimento de revivalismo gótico teve uma influência significativa na Europa e nas Américas, e talvez tenha sido construída mais arquitetura gótica revivalista nos séculos XIX e XX do que durante o movimento gótico original.

¹¹ Século XIX.

¹² “Mecanizado, despersonalizado e estandardizado.” (Pinto et al., 2006a, p. 784).

¹³ William Morris (1834 - 1896) “Pintor, artífice, designer, escritor e reformador social inglês. Morris estudou História da Igreja e Literatura Medieval no Exter College, em Oxford, onde também travou uma duradoura com Edward Burne-Jones. Começou a sua aprendizagem com o arquiteto George Edmund Street, em 1856, e também escreveu para a *Oxford and Cambridge Magazine*. Soba influência de Dante Gabriel Rossetti e John Ruskin, não tardou a dedicar-se à pintura e à escrita. Em 1861, fundou uma firma para a produção de objetos artesanais, chamada Morris, Marshall, Faulkner and Company, com Burnes-Jones, Rossetti e Philip Webb como sócios. Com os objetos que a sua empresa preparava, nomeadamente mobiliário, artigos de vidro e de tecelagem, papéis de parede, bordados, vidro pintado, vitrais e muito mais, Morris pretendia oferecer uma alternativa relativamente aos artigos fabricados em série pelas fábricas. Todos representavam a forma e o tratamento da linha típicos da arte gótica. Morris, também

industrialização na arte¹⁴” (Pinto et al., 2006a, p. 784). Ambos pretendiam alcançar a “sua revalorização pela a separação total entre a arte e a indústria e pela ligação intrínseca entre a criação artística de uma obra e a sua execução técnica” (Pinto et al., 2006a, p. 784). Ambos formados na estética romântica e medievalista, lutavam para uma “arte pura” (Pinto et al., 2006a, p. 784), determinada pela “criação e na concepção individual, na originalidade e na qualidade [...]”(Pinto et al., 2006a, p. 784), em que os princípios gerais deviam incluir todas as áreas artística. Como descreve Tuffelli (1999, p. 114) “o artista participa nesse ideal trabalhando na melhoria qualitativa do desenho dos objectos quotidianos e na concepção de uma “obra de arte total” que abrange todo o espaço de vida”.

Para isso a arte e os artistas deviam rejeitar os processos industriais e os seus materiais, regressando ao processo criativo das corporações medievais, ao uso exclusivo de materiais naturais e ao fabrico de peças únicas e originais, pelo método artesanal. Propuseram como fonte de inspiração o folclore e as tradições populares de cada país. (Pinto et al., 2006a, p. 784)

Na arquitetura é possível verificar a construção de moradias familiares rústicas que seguiam a tradição rural inglesa. A utilização de materiais naturais¹⁵ e de processos construtivos tradicionais permitiam contrariar o movimento da industrialização. O seu exterior é composto por “formas irregulares e de telhados de águas pronunciados” (Pinto et al., 2006a, p. 786), em que no seu interior se desenvolvem em espaços “orgânicos e funcionais” (Pinto et al., 2006a, p. 786), complementando-se com o seu mobiliário homogéneo seguindo certos “critérios formais e estéticos” (Pinto et al., 2006a, p. 786). Um exemplo deste tipo de construção foi a Red House¹⁶ (ilustração 2) a habitação privada de Morris, desenhada por Philip Webb¹⁷. Foi-lhe requisitado uma

poeta lírico, fundou uma tipografia, a Kelmscott Press, em 1891, cujos produtos seriam de grande importância para o futuro desenvolvimento da arte do livro. Morris, à semelhança do seu mentor espiritual, John Ruskin, era um acérrimo crítico do comercialismo, tendo-se voltado para a política na década de 1880. Em 1883 aderiu à Federação Democrática; em 1884 fundou a Socialist League e começou a publicar a revista do partido, *Commonweal*. As suas ideias sobre reforma social e a sua recusa terminante em usar máquinas para a manufatura de artigos de artes e ofícios, levaram Morris a fundar o movimento inglês Artes e Ofícios. Apresentou as suas teorias em palestras e em vários livros e ensaios, nos quais se incluem *The Decorative Arts* (1878) e as suas *Collected Works* (1915).” (Fahr-Becker, 2000, p. 405)

¹⁴“Separação entre a criação e a execução; falta de originalidade e qualidade estéticas; vulgarização do conceito de arte.” (Pinto et al., 2006a, p. 784).

¹⁵Tijolo, madeira e a pedra.

¹⁶Casa Vermelha (tradução nossa).

¹⁷ Philip Webb (1831 - 1915) “Arquiteto, designer de interiores e artífice inglês. Após um período inicial de prática numa agência de publicidade, Webb foi apadrinhado pelo arquiteto George Edmund Street, através de quem conheceu o seu futuro empregador e amigo William Morris. Em 1856 lançou-se como arquiteto por conta própria em Londres e, de 1859 a 1860, projetou The Red House para Morris, em Bexley Heath, Kent, Inglaterra. Em 1862 tornou-se sócio da recém-fundada Morris, Marshall, Faulkner e Company, para qual projetou interiores, mesmo depois de ter abandonado a sociedade, em 1875. Dedicou-se mais tarde à preservação de edifícios históricos. Desenvolveu uma nova técnica para ajudar a combater a degradação dos edifícios, injetando novos materiais de construção na substância das velhas

casa simples, “de encontro com as necessidades de um simples cidadão e artesão da classe média” (Fahr-Becker, 2000, p. 31). Em que no seu interior Morris e seu amigo pintor Burne-Jones¹⁸ a decoraram em grandes quantidades. Segundo Fahr-Becker (2000, p.31) “a casa de Morris pode ser vista como o paradigma das suas doutrinas, como um exemplo da forma como a arte desponta do trabalho do artífice e de como o trabalho deste é já mais do que uma mera base para a arte”. Esta habitação era vista como “um protesto contra o gasto e o antiquado, contra a miséria e o lixo, em que a verdadeira forma se esconde sob a decoração” (Fahr-Becker, 2000, p. 31).



Ilustração 2 - The Red House: fachada lateral, William Morris, Philip Webb e Burnes-Jones. (Unthank, 2016).

Morris criou uma espécie de seita, composta pelos artífices do movimento Artes e Ofícios e pelos seus seguidores e clientes. Este grupo não pretendia desacreditar por completo a máquina. Pelo contrário, acreditavam que a concepção de modelos e a escolha dos materiais adequados para os processos industriais de produção deviam ser tarefas atribuídas aos artistas. Tal não era visto como um desprestígio, mas sim uma nova tarefa e desafio para o artista produtivo. (Fahr-Becker, 2000, p. 32).

paredes. Webb foi um importante representante do Domestic Revival, em Inglaterra. Nos edifícios e casas de campo que projetou, procurou obter uma semelhança com o estilo medieval mais recente sem recorrer ao historicismo. Também desenhou mobiliário, tapeçarias, joalheria, vidros, tapetes e acessórios. Morris deve-lhe grande parte dos desenhos de papéis de parede e têxteis.” (Fahr-Becker, 2000, p. 413).

¹⁸ Sir Edward Coley Burnes-Jones, nome original Edward Coley Jones (1833 – 1898) “Pintor, artista gráfico e designer de artesanato inglês. Os primeiros estudos de Burnes-Jones foram de Teologia em Oxford. No decurso dos seus estudos frequentou lições dadas pelo crítico John Ruskin, visitou exposições de arte pré-rafaelista e travou conhecimento com William Morris. Em 1856, Burnes-Jones conheceu Dante Gabriel Rossetti; este encontro, combinado com as suas experiências anteriores, convenceu-o a deixar os estudos de Teologia e a dedicar-se à arte. Até 1870 Burnes-Jones só pintou aquarelas, sendo membro da Society of Painters in Water Colours. Após 1870, fez trabalhos de arte gráfica e ilustrações com o seu amigo William Morris para Kelmscott Press (incluindo a ilustração das obras de Geoffrey Chaucer, em 1897). Concentrou-se na concepção de diversos artigos (tapetes, decorações, vitrais, cerâmica, mosaicos, joalheria e mobiliário), que foram executados nas oficinas de Morris. A primeira exposição de trabalhos seus teve lugar na Grosvenor Gallery, em 1877. Entrou para a Royal Academy e recebeu o título de baronete em 1894. O estilo característico de Burnes-Jones, a sua linha decorativa ondulante, assentou nos seus estudos da arte quatrocentista florentina. Esta linha, que perpassa por todos os géneros da sua obra, exerceu um grande influência na Arte Nova e em especial no Jugendstil de Munique e de Viena. A sua obra mais famosa é uma série de peças para decoração de parede que representam a lenda do rei Artur e do Santo Graal.” (Fahr-Becker, 2000, p. 394).

Nas artes aplicadas, baseavam-se em “critérios de simplicidade e purezas formais” (Pinto et al., 2006a, p. 788), inspirando-se na natureza¹⁹, desenvolvendo assim “densos e complexos padrões de desenho plano e linear.” (Pinto et al., 2006a, p. 788).

A desvantagem deste processo criativo, devido à qualidade dos materiais e do elevado custo de mão-de-obra artesanal e manual, era o elevado custo destas obras/peças, o que levou a restringir o grupo de clientes que conseguiam adquirir tais obras.

Retornando ao movimento Arte Nova, todo este clima que a sociedade presenciava e todas estas fases que se desenvolveram anteriormente convergiram na criação do Modernismo²⁰. Como referido anteriormente, o grande estilo que integrou o Modernismo foi a Arte Nova. Este estilo desenvolveu-se por toda a Europa em que cada lugar ajustou o seu modo de criação, em que conseqüentemente cada país atribui a sua própria designação. Segundo Pinto *et al.* (2006, p.790), “*Modern Style* na Inglaterra; *Art Nouveau* na França e Bélgica; *Jugendstile* na Alemanha; *Sezession* na Áustria; *Liberty* e *Floreal* na Itália; simplesmente *Modernismo* na Espanha”.

Estes princípios estilísticos tiveram a sua origem na Inglaterra, partindo do formulário técnico e estético de W. Morris e do movimento *Arts and Crafts*, recolheram outras influências formais e estéticas do *gótico flamejante* (expressividade das linhas sinuosas), do *rococó* (naturalismo e requinte decorativo), *das pinturas japonesas* (desenho gráfico, bidimensionalidade, naturalismo e decorativismo) e do *folclore tradicional inglês, de inspiração celta*. (Pinto et al., 2006a, p. 790)

O dinamismo da época permitiu ao estilo Arte Nova “uma rápida expansão através dos jornais, revistas e sobretudo, através de exposições universais” (Pinto et al., 2006a, p. 790). A Arte Nova adquire uma grande popularidade nos primeiros anos do século XX, que acaba por contaminar a “sua estética em todas as modalidades artísticas²¹” (Pinto et al., 2006a, p. 792).

[...] O primeiro estilo verdadeiramente inovador do século XIX, conseguindo conjugar, na perfeição, as conquistas técnicas e construtivas da engenharia do seu tempo com as elevadas exigências formais e estéticas dos arquitectos. (Pinto et al., 2006a, p. 792).

¹⁹ Como pássaros, plantas e outros animais.

²⁰ “Designação atribuída às correntes de vanguarda que nos finais do século XIX surgiram na Europa e na América, nos campos da criação artística em geral. Caracteriza-se pela sua oposição às artes académicas tradicionais e pela procura de inovação e da criação descomprometida, acompanhando o desenvolvimento tecnológico do seu tempo.” (Pinto *et al.*, p. 788)

²¹ Arquitetura, pintura e escultura, às artes aplicadas, dança e bailado.

Dividindo o estilo por níveis, a nível formal “partiu de plantas livres²²” (Pinto et al., 2006a, p. 792), onde as divisões se “distribuíam orgânica e funcionalmente, em continuidade; favoreceu os *volumes irregulares e assimétricos, as superfícies sinuosas e movimentadas, com fachadas onde o vidro ganhava cada vez maior superfície*” (Pinto et al., 2006a, p. 792). A nível técnico, através dos “sistemas de construção, técnicas e materiais²³ próprios da engenharia” (Pinto et al., 2006a, p. 792), foi possível usa-los como materiais estruturais e em simultâneo de acabamento devido à sua “ductilidade, maleabilidade e capacidade expressiva” (Pinto et al., 2006a, p. 792). Por fim, a nível estético, “proclamou o império da ornamentação²⁴, no exterior e interior” (Pinto et al., 2006a, p. 792).

Estas características gerais foram utilizadas em varias tipologias urbanas²⁵, no qual cada país ou arquitetos criaram particularidades surgindo assim duas tendências visíveis.

A que, aplicando os novos materiais e os modernos sistemas construtivos, colocou a tónica na estética ornamental, floreal, naturalista e curvilínea. E a que seguiu uma vertente mais racional e foi sobretudo estrutural, geométrica e funcionalista, sem contudo abandonar o ornamento, que tratou de forma mais contida, planimétrica ou abstractizante. (Pinto et al., 2006a, p. 794).

Na “vertente curvilínea” (Pinto et al., 2006a, p. 794) é possível verificar nos países como França e Espanha, onde e essencialmente decorativa através das formas naturais²⁶. A vertente que “aplicando os novos materiais e os modernos sistemas construtivos, colocou a tónica na estética ornamental, floreal, naturalista e curvilínea” (Pinto et al., 2006a, p. 794).

Relativamente a “vertente retilínea” (Pinto et al., 2006a, p. 794), é mais “racional e foi sobretudo estrutural, geométrica e funcionalista, sem contudo abandonar o ornamento, que tratou de forma mais contida, planimétrica ou abstratizante”(Pinto et al., 2006a, p. 794). Nesta vertente é possível associar países como a Alemanha, Bélgica, Inglaterra e a Áustria.

²²Possibilidade permitida pela adopção do esqueleto estrutural de ferro e de betão.

²³Ferro, o vidro, o aço, o betão e o betão armado.

²⁴“Exuberante na quantidade; volumétrico ou bidimensional, estilizado ou geometrizado no desenho; sinuoso, movimentado e expressivo na linguagem plástica; imaginativo, naturalista, orgânico, simbólico e poético nas temáticas; de modo a criar ambientes elegantes e refinados[...]” (Pinto et al., 2006a, p. 792).

²⁵Prédios de arrendamento, moradias familiares, hotéis, bancos, lojas, edifícios públicos e administrativos, teatros e museus, igrejas e estações de caminho-de-ferro.

²⁶Serpentina, linha ondulante, espiral, gavinha e uma curva leve, dupla ou tripla.

Dando continuação ao desenvolvimento do movimento Arte Nova na Inglaterra, com o decorrer do tempo o movimento Arts and Crafts influenciou diversas sociedades e organizações que posteriormente se formaram. Após o falecimento de Morris, o seu discípulo Walter Crane²⁷ toma a direção da sociedade.

Teórico proeminente, os seus escritos foram traduzidos para muitas línguas e exerceram, em conjunto com a sua vasta gama de trabalhos, uma grande influência na América e na Europa. [...] O desenhador pode sem dúvida libertar uma grande força expressiva na sua mestria da linha pura. De facto, a linha é, [...], uma linguagem, altamente sensível e expressiva e com vários dialectos que podem ser ajustados a qualquer propósito. (Fahr-Becker, 2000, p. 43).

Walter Crane influenciou os seguintes artistas, desenvolvendo uma “corrente arquitetónica” (Champigneulle, 1973, p. 48), designada por *domestical revival*²⁸, em que os principais protagonistas deste movimento são Philip Webb e Richard Norman Shaw²⁹.

“As suas casas, sobretudo as de campo, são tipicamente inglesas: de aspecto simples, deixam-nos uma impressão de feliz sabedoria e de conforto (..).” (Champigneulle, 1973, p. 48).

²⁷ Walter Crane (1845 – 1915) “Pintor, artista gráfico, ilustrador e designer de artes e ofícios Crane, que estudou com o crítico de artes John Ruskin e com o pintor William James Linton, concentrou a sua produção, de 1864 em diante, na ilustração de livros. Aderiu à Arts Workers Guild em 1894 e tornou-se uma das figuras de proa da Arts and Crafts Exhibition Society, em 1888. Entre 1893 e 1899 desempenhou o cargo de diretor, primeiro na Manchester School of Art, em South Kensington. De 1894 em diante também trabalhou para Kelmscott Press de William Morris. A obra de Crane foi profundamente influenciada pelos pré-rafaelistas bem como pela arte quattrocentista de Florença, que estudou intensamente durante as suas duas viagens à Itália (em 1871 e 1888). É famoso pelo seu trabalho gráfico em livros e em especial pelas suas ilustrações para contos de fadas, reminiscentes das gravuras a cores japonesas amplamente divulgadas na Alemanha. Para o comércio de artes e ofícios concebeu tapetes, papéis de parede, bordados e mosaicos de majólica. Também fez uma importante contribuição para o desenvolvimento estilístico da Arte Nova enquanto teórico.” (Fahr-Becker, 2000, p. 395).

²⁸ Revival doméstico - Ramificação do culto do Pitoresco e do Renascimento Gótico, foi essencialmente um estilo de arquitetura doméstica que incorporou formas, detalhes e materiais encontrados em edifícios vernaculares ingleses, incluindo telhados de telhas de forte inclinação, construção de madeira e construção jettied, pequenos (muitas vezes com luzes com chumbo), paredes com azulejos, altas chaminés (muitas vezes do tipo Tudor em tijolo esculpido e moldado) e composições assimétricas cuidadosamente projetadas. Também designado de estilo inglês antigo.

²⁹ Richard Norman Shaw (1831 – 1912) “Arquiteto britânico e designer urbano, importante para sua arquitetura residencial para seu papel no inglês Movimento do Revival doméstico. Após um aprendizado de William Burn, Shaw frequentou a escola de arquitetura da Royal Academy of Arts em Londres. Em seguida, ele entrou no escritório da Rua George Edmund, iniciando uma prática independente em 1862. Vários de seus primeiros edifícios foram feitos em colaboração com seu parceiro William Eden Nesfield (a parceria foi dissolvida em 1868). Shaw tornou-se membro de pleno direito da Royal Academy em 1877. Essencialmente um arquiteto eclético, Shaw trabalhou em estilos que vão do Revival gótico (como na igreja da Santíssima Trindade [1864-68] em Bingley) para Neo Barroco (como no Piccadilly Hotel [1905-08; agora o hotel Le Meridien], Londres) com base na arquitetura inglesa palladiana do século XVIII. Este tornou-se o estilo aceito para edifícios do governo britânico nos anos 20 e 30. As elegantes casas de cidade de Shaw dependem principalmente de sua adaptação individual dos estilos do século XVIII que se chamava “Queen Anne.” (Sampaolo, 2017)

A Grã-Bretanha desenvolve-se no campo do tradicional, demonstra um desejo de romper com a “arquitetura vitoriana” (Champigneulle, 1973, p. 48). “A planta foge do retângulo clássico e as fachadas animam-se com elementos expressivos que trazem, apesar das referências aos estilos passados, qualquer coisa de harmonioso e de novo” (Champigneulle, 1973, p. 48).

O livro *Wren's City Churches* do arquiteto Arthur H. Mackmurdo³⁰, veio influenciar artistas das seguintes gerações. O seu livro baseado numa composição floral assimétrica, estilizada e sintetizada, atribui uma importância menor ao ornamento. Isto é, ao criar com espessas linhas seguindo um paralelismo rígido em que as curvas se desenvolvem na área da arte, transmite assim uma liberdade sobreposta por um espírito decorativo.

Dando seguimento ao pensamento de teóricos anteriores, surgiu o arquiteto Charles Rennie Mackintosh³¹, em conjunto com mais três fundadores, Margaret Macdonald e

³⁰ Arthur Heygate Mackmurdo (1851 – 1942) “Arquiteto, desenhador e artífice inglês. Mackmurdo, que estudou em Oxford e foi amigo do crítico de arte John Ruskin, abriu um atelier de arquitetura em Londres, em 1875. Um ano mais tarde conheceu William Morris, cujos interesses partilhava. Em 1882, Mackmurdo fundou a Century Guild of Artists para designers, e artistas em geral e, em 1884, começou a publicar a revista *The hobby Horse*. Durante vinte anos seguintes, Mackmurdo desenhou peças de metal, têxteis, papéis de parede e móveis para várias empresas, incluindo a de Morris, Marshall, Faulkner & Company. Tornou-se mais tarde um dos membros fundadores da Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos e, de 1904 em diante dedicou-se a questões económicas e sociopolíticas. Mackmurdo foi um dos principais percursores da Arte Nova e conta-se entre os pioneiros da moderna arquitetura inglesa. A capa que desenhou para *Wren's City Churches* (1883) é considerada a primeira obra em estilo Arte Nova.” (Fahr-Becker, 2000, p. 404).

³¹ Charles Rennie Mackintosh (1868 – 1928) “Arquiteto, designer de interiores, artífice, artista gráfico e pintor escocês. Mackintosh começou a sua aprendizagem no atelier de arquitetura de John Hutchison, em 1884. Mudou-se para o atelier de Honeyman & Keppie, em 1899, onde conheceu Herbert MacNair (1869 – 1945). Também frequentou em aulas nocturnas a Glasgow School of Art, onde conheceu a sua futura mulher, Margaret Macdonald, e a sua irmã Frances. Em 1890 Mackintosh venceu diversos concursos e recebeu as primeiras encomendas. A bolsa de viagem Alexander Thomson que lhe foi concebida em 1891 permitiu-lhe visitar França, a Itália e a Bélgica. Em 1894, o grupo The Four (Mackintosh, MacNair e as irmãs Macdonald) expuseram juntos pela primeira vez. Em 1896 participaram numa exposição em Londres organizada pela Arts and Crafts Society. Ao mesmo tempo, Mackintosh venceu um concurso de arquitetura com o seu projeto para Glasgow School of Art. De 1896 em diante, ele e a sua mulher, Margaret desenharam interiores para diversos salões de chá de Glasgow. Mackintosh também recebeu encomendas para projetos arquitectónicos, tanto no seu país como no estrangeiro, incluindo um salão de música para Fritz Waerndorfer. Os Mackintosh mudaram-se para Londres em 1915 onde, com exceção de um breve período que passaram em Port-Vendres, França (1923-27), passaram o resto dos seus dias, dedicando-se às artes gráficas.

Mackintosh é um dos principais representantes da Arte Nova, tendo sido um pioneiro com os seus desenhos para móveis e têxteis. Tal como os seus contemporâneos, inspirou-se simbolismo e na arte japonesa, desenvolvendo um estilo linear de decoração incomparável. A sua decoração de interiores foi sempre contida, atuando mais como complemento do design do mobiliário. Mackintosh também estudou os textos teóricos de William Richard Lethaby e John Ruskin (1819 – 1900). Os principais trabalhos de Mackintosh incluem a Glasgow School of Art (1897-99; extensão com a biblioteca, 1907-09), os diversos salões de chá de Miss Cranston, em Glasgow (1897 – 1911) e a Hill House, em Helensburgh (1902).” (Fahr-Becker, 2000, p. 404).

Frances Macdonald³², e por fim, Herbert MacNair formaram um grupo denominado por o “grupo dos quatro”. Seguindo os princípios de William Morris, desenvolvem um trabalho com base num “racionalismo mais estrutural e geométrico” (Pinto et al., 2006a, p. 798). Em 1896, a sua participação na exposição da sociedade *arts and crafts* provoca uma maior visibilidade dos seus trabalhos.

Formado na tradição de Morris e da *Arts and Crafts*, Mackintosh desenvolveu uma arquitetura assente em estruturas ortogonais de ferro, com paredes lisas de pedra e grandes superfícies envidraçadas, volumes geométricos, interiores deslocáveis e decoração contida, como na Escola de Artes de Glasgow (1896 – 1909). (Pinto et al., 2006a, p. 798).

A Escola de Artes de Glasgow foi o famoso edifício da autoria de Mackintosh. “Este manifesto da simplicidade, que afasta todo o pretensiosismo com a sua composição autocontida e em bloco, tornou-se um modelo para futuras gerações de arquitetos” (Fahr-Becker, 2000, p. 53). Ao longo do desenvolvimento da Escola esta foi sofrendo alterações, ao ponto de coincidir com os elementos associados à Arte Nova. Exemplo disso é o trabalho em metal nas janelas do andar superior, como a fachada norte através do seu dinamismo associado à estrutura.

Embora o edifício tenha uma aparência sóbria e radical, a sua concepção arquitetónica global é extremamente variada; a sua decoração não se limita a ser um ornamento adicionado posteriormente, já que está em harmonia com o edifício e lhe confere uma certa alma. (Fahr-Becker, 2000, p. 53).

³² Margaret Macdonald Mackintosh (1865 – 1933) e Frances Macdonald MacNair (1874 – 1921) “Artistas gráficas, de móveis e de peças de artes aplicadas escocesas. As irmãs Macdonald, Margaret e Frances, estudaram Bordado, Trabalhos em Metal, Ourivesaria e outros ofícios na Glasgow School of Art no final da década de 1880. Conheceram os seus futuros maridos, Charles Rennie Mackintosh e Herbert MacNair (1869 – 1945), na mesma escola e com os dois formaram o grupo The Four, em 1893. Em 1894 as irmãs abriram um atelier de artes aplicadas; os seus maridos forneciam o design para os móveis que, com a decoração proporcionada pelas duas irmãs, compunham uma síntese convincente de forma e decoração. O trabalho das irmãs Macdonald – bordados, padrões para têxteis, joalheria, painéis de parede pintados, peças de metal marteladas – inspirava-se na arte celta e nos Pré-rafaelistas. Em contraste com outras criações Arte Nova, o trabalho das irmãs é mais linear e contem menos curvas. Margaret é conhecida em especial pelas suas peças de decoração de parede, que combinavam uma grande diversidade de materiais, como tecidos, argamassa e bronze. Quando deixou Glasgow para se mudar para Londres com o seu marido, em 1915, voltou-se para a pintura a aguarela. Participou em 40 exposições entre 1885 e 1924, sendo os seus trabalhos regularmente publicados em revistas de arte como a *The Studio*.” (Fahr-Becker, 2000, p. 404).



Ilustração 3 - Escola de Belas-Artes de Glasgow: fachada principal, Alan McAteer. (Basulto, 2017).



Ilustração 4 - Escola de Belas-Artes de Glasgow: Organização espacial interior (McAteer, 2013).

As principais características “da forma anglo-saxônica³³” (Fahr-Becker, 2000, p. 54) estavam bem demarcadas na Escola de Glasgow. “O ritmo ondulado de características celtas das linhas quebra a austeridade quase cúbica” (Fahr-Becker, 2000, p. 54). No seu interior, a sua organização espacial é feita através de volumes simples que se desencadeiam em perspectivas homogêneas. Na biblioteca e nas salas principais, existem finas colunatas de madeira que organizam os espaços de trabalho transmitindo uma pureza geométrica inspirada na casa tradicional japonesa.

O primeiro foco da arquitetura da Arte Nova foi a Bélgica, sobretudo a cidade de Bruxelas, que então registava um dos seus períodos de maior pujança cultural, a par de uma situação comercial e política favoráveis. (Pinto *et al.*, 2006, p. 794).

³³ Figuras artísticas muito delgadas e já incorpóreas, alongamento e disposição em série das formas arquitectónicas, ou seja, proporções linearizadas e esticadas.

A cidade de Bruxelas pretende assim afirmar a sua prosperidade. “[...] Não era apenas a capital do simbolismo, mas também o centro de correntes reformistas e socialistas” (Fahr-Becker, 2000, p. 136), tendo como base as teorias de Ruskin e Morris. “Como fonte adicional de inspiração para a Art Nouveau belga, importa mencionar o tratado “*Entretiens sur l’architecture*”, da autoria do arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc³⁴” (Fahr-Becker, 2000, p. 136). Através destas teorias os arquitetos belgas acreditavam no uso apropriado dos materiais.

O estilo existe porque a forma da arquitetura não passa de uma consequência estrita dos princípios estruturais subjacentes: 1. Dos materiais a serem usados; 2. Da forma como são aplicados; 3. Das tarefas que têm de ser executadas; 4. Da consequência lógica do pormenor a partir do todo... Uma característica distintiva do estilo é, acima de tudo, que a todo o objetivo seja dada a forma que lhe é apropriada. Se uma estrutura exhibe claramente a finalidade para que foi projetada, pouco falta para que tenha estilo; se também formar um todo harmonioso com as estruturas em seu redor, possui certamente estilo...(Fahr-Becker, 2000, p. 136).

Após uma visita à exposição mundial de Paris de 1889, em que pude observar a obra de Eiffel³⁵ nomeadamente a Torre, e juntamente com os estudos de Viollet-le-Duc, Victor Horta³⁶ começa a utilizar o ferro sem disfarces. Horta cria uma nova arte da

³⁴ Eugène Viollet-le-Duc (1814 – 1879) “Arquiteto e teórico de artes francês. Viollet-le-Duc foi um arquiteto autodidata, levado pelo seu entusiasmo pela arquitetura medieval. Restaurou edifícios medievais, incluindo igrejas e, em especial, grandes catedrais francesas, como Notre Dame de Paris e a Saint-Madeleine de Vézelay. Este trabalho contribuiu em muito para melhorar o cuidado dispensado aos monumentos históricos no século XIX e fez de Viollet-le-Duc a principal figura do estilo historicista. De acordo com a sua visão do conceito racionalista de arquitetura, conseguiu que adições posteriores aos edifícios fossem demolidas e substituídas pela sua forma gótica original, como, por exemplo, no Château Pierrefonds. Esta abordagem valeu-lhe um coro de críticas. Nos seus edifícios, pouco significativos e inspirados na arte medieval, utilizou uma ornamentação floral que antecipava a Arte Nova. Como teórico de arte, Viollet-le-Duc exerceu uma grande influência no desenvolvimento da arquitetura moderna. A sua obra *Dictionnaire raisonné de l’architecture du XIe au XVIe siècle* (10 vols., Paris 1854) tornou-se um manual para a geração seguinte de arquitetos.” (Fahr-Becker, 2000, p. 412).

³⁵ Alexandre Gustave Eiffel (1832 – 1923) “Engenheiro Francês. Após concluir o curso de Engenharia na École des Arts et Manufacture, Eiffel especializou-se na construção de pontes ferroviárias (incluindo a ponte Maria Pia sobre o rio Douro entre Gaia e o Porto em 1877-78, e a ponte Truyère junto a Garabit, em 1880-84) e estações de caminhos-de-ferro. Também se dedicou ao desenvolvimento de construções técnicas em metal – inicialmente para a construção de pontes e mais tarde para outras estruturas, em especial grandes telhados de vidro. A sua obra-prima é a Torre Eiffel, erigida para a Exposição Mundial de Paris de 1889, e que recebeu o seu nome (1885-89). A torre prova que a funcionalidade e a lógica estrutural podem ter efeito artístico próprio.” (Fahr-Becker, 2000, p. 396).

³⁶ Victor Horta (1861 – 1947) “Arquiteto e designer de peças de artesanato belga. Horta estudou nas Académies des Beaux-Arts de Gand e de Bruxelas. Começou a trabalhar como arquiteto no *atelier* de Alphonse Balat, que adquiriu após a morte deste, em 1895. Em 1892, Horta distanciou-se do historicismo e em 1893 construiu o primeiro edifício em estilo Arte Nova, o Hôtel Tassel, seguido de muitos outros por toda a cidade de Bruxelas. Em 1912, foi nomeado professor e em 1927 (até 1931) diretor da Académie des Beaux-Arts de Bruxelas. Após uma estada nos Estados Unidos (1916-18), interessou-se também pelo desenvolvimento de novos materiais de construção. Horta e Paul Hankar foram os principais renovadores da moderna arquitetura belga. Os primeiros edifícios de Horta – construções esbeltas de ferro – são notáveis por um uso copioso do vidro e da ornamentação linear. Os modelos que inspiraram as suas linhas eram os caules e os ramos das plantas e não, como no caso de outros artistas da Arte Nova, as flores e as folhas. Após a sua viagem aos Estados Unidos, Horta afastou-se da Arte Nova e regressou às formas classicistas, como revela, por exemplo, o Palais des Beaux-Arts. As suas principais obras incluem

arquitetura da Art Nouveau, em que “o ferro é usado como um elemento gracioso e firme, estaticamente eficaz” (Fahr-Becker, 2000, p. 136). Trata a pedra como um material estrutural e escultural, tentando impor-lhe um movimento. Também nas suas obras utiliza uma “construção mista” (Fahr-Becker, 2000, p. 137), na qual o ferro (ou o aço) representam “o momento de maior cometimento e tensão” (Fahr-Becker, 2000, p. 137). Os pormenores interiores das obras e seu mobiliário são a base da madeira, sendo moldados pelo “princípio estático-energético” (Fahr-Becker, 2000, p. 137), perdendo assim o seu caráter material transformando-o num “material fluido e escultural” (Fahr-Becker, 2000, p. 137).

Entre os primeiros edifícios de Horta conta-se o Hôtel Tassel em Bruxelas, “um edifício particular, de estrutura simples e digna [...] pode ser considerada como a primeira manifestação arquitetónica da Arte Nova (1882).” (Champigneulle, 1973, p. 106/107). A fachada (ilustração 5) possui uma composição equilibrada, organizada com leveza e ritmo, exprime uma disposição interior estudada em função da rotina diária dos residentes.

As consolas que franqueiam a porta principal suportam uma varanda fechada em galeria que reúne o sótão e o andar nobre, com a parede curva inteiramente envidraçada e mantida por esqueleto de ferro aparente. (Champigneulle, 1973, p. 108).

o Hôtel Tassel (1892-93), o Hôtel Solvay (1895-1900), a Maison du Peuple (1896-99) e o Palais des Beaux-Arts (1922-28), todas elas em Bruxelas.” (Fahr-Becker, 2000, p. 400).



Ilustração 5 - Hôtel Tassel: Bruxelas, Victor Horta (1893-95) fachada principal. (Verpichelt, 2011).



Ilustração 6 - Hôtel Tassel: Bruxelas, Victor Horta (1893-95) Escadaria Interior. Townsend, 2002).

As suas escadarias em ferro introduz este material em estruturas residenciais, como se pode observar no Hôtel Tassel (ilustração 6).

As linhas onduladas da balaustrada e dos pilares de suporte e o movimento flutuante entre os espaços não se limitam ao eixo horizontal, correndo verticalmente pelo poço das escadas. (Fahr-Becker, 2000, p. 140).

Horta foi assim considerado “pioneiro da utilização doméstica do ferro como também projetou as primeiras plantas residenciais com transições fluidas entre espaços, tanto no eixo horizontal como no vertical, como é próprio da “linha belga”, puro dinamismo linear” (Fahr-Becker, 2000, p. 140).

A seguinte obra de Victor Horta foi o Palais Solvay, sendo esta considerada uma “obra de arte total com características pessoais” (Fahr-Becker, 2000, p. 140). O programa consistia numa construção e decoração dos apartamentos dos quatro pisos, com um salão de quinze metros de comprimento e uma sala de jantar com as mesmas dimensões e restantes divisões. “O movimento das fachadas anuncia a disposição das salas. Estas são separadas por tabiques móveis e organizadas com leveza” (Champigneulle, 1973, p. 111). No seu interior, os móveis foram projetados pelo próprio artista e executados com os materiais mais caros. Menciona Fahr-Becker que foi utilizado “mármore, ferro e vidro em combinação harmoniosa, apesar de contrastante” (2000, p. 140). Horta projeta pura Art Nouveau em tiras de ferro expandidas,

entrelaçadas, de plasticidade quase macia, cirando assim no Palais Solvay uma “obra de arte completa” (Fahr-Becker, 2000, p. 140).



Ilustração 7 - Hotel Solvay: Bruxelas, Victor Horta 1895-98 fachada principal (Sarralde, 2016).

Outro nome associado a Arte Nova foi Henry Van de Velde³⁷, sendo inicialmente pintor acaba por se entregar a arquitetura. Criando a “teoria da linha como meio abstracto de expressão” (Fahr-Becker, 2000, p. 152), desenvolveu toda a suas obras com base neste pensamento.

³⁷ Henry Van de Velde (1863 – 1957) “Arquiteto, artista gráfico, pintor, artífice e escritor belga. De 1881 a 1883, Van de Velde estudou pintura na Academia de Antuérpia e, de 1883 a 1885, foi aluno de Durantmia de Antuérpia. Em 1885, regressou à Bélgica e, em 1889, aderiu ao grupo de artistas Cercle des Vingt. O seu convívio com William Finch (1854 – 1930) e Octave van Rysselberghe familiarizaram-no com o movimento das Artes e Ofícios e a reforma de William Morris. Em 1890, teve um esgotamento físico e intelectual, decidindo desistir da pintura. A partir de então dedicou-se ao estudo da arquitetura e das artes e ofícios. Em 1896, contava-se entre aqueles que expuseram na, Galerie L’art Nouveau de Samuel Bing, em Paris. A sua apresentação de mobiliário na Exposição de Artes e Ofícios de Dresden, em 1897, teve tanto êxito que, de 1898 a 1914, obteve muitas encomendas para a Alemanha. Em 1898, montou oficinas para arte aplicada em Bruxelas com uma sucursal em Berlim (1899). Em 1902, foi chamado a weimar para proceder à criação de uma escola de artes e ofícios, que dirigiu de 1906 a 1914. Em 1907, foi um dos membros fundadores do Deustcher Werkbund. Após visitas à Suíça (1917) e Holanda (1921), foi chamado a regressar à Bélgica em 1925 para criar o Institut Supérieur des Arts Décoratifs de Bruxelas, que dirigiu a partir de 1926. Manteve, ao mesmo tempo, uma cátedra na universidade de Gand. As suas últimas encomendas importantes foram os pavilhões da Bélgica nas Exposições Mundiais de 1937, 1939, e 1940. Em 1947, retirou-se para Oberargerl, na Suíça. Van de Velde foi uma personalidade de proa no desenvolvimento da Arte Nova e da modernidade. Empenhou-se em criar um estilo individual, mas convencional, na arquitetura e nas artes e ofícios, opondo-se à recreação de estilos históricos. Um principio fundamental seu foi o de que a forma deveria adequar-se à função e ao material. A sua obra é muito vasta: mobiliário, utensílios, encadernações de livros, trabalhos gráficos, cerâmica, interiores, arquitetura e escrita. Os seus textos incluem *Renaissance in Arts and Crafts* (1901), *Lay Sermons on Arts and Crafts* (1902), *Les Formules d’une esthétique moderne* (1925) e o polémico *Le Nouveau Style* (1931). A sua casa, em Ucle, próximo de Bruxelas (1895), conta-se entre as suas principais obras, a par dos interiores do Museu Folkwang, em Hagen (1900-02), do teatro Werkbund, em Colónia (1914, demolido em 1920), da biblioteca da universidade de Gand (1935-40) e do Museu Kroller-Muller, em Otterlo (1936-54).” (Fahr-Becker, 2000, p. 412).

Van de Velde foi a personalidade mais brilhante, o talento filosófico mais forte e, sem dúvida, o fenômeno mais notável e original da Arte Nova, embora rejeitasse essa designação, a pretexto de demonstrar falta de respeito pelo estilo. Foi simultaneamente um profeta e um forjador de uma nova clareza e harmonia estéticas. O seu percurso, da pintura para as artes aplicadas e para a arquitetura, constitui um modelo para toda uma geração de artistas. (Fahr-Becker, 2000, p. 154/156).

Ao aderir ao grupo Les vingts e travar conhecimento com seus colegas sobre os textos de Ruskin, Morris e sobre o movimento Artes e Ofícios, desenvolve às suas próprias ideias e objetivos. Desenvolve uma habitação para si mesmo, a casa Bloemenverf, baseando-se nas ideologias inseridas na Red House (ilustração 2). Segundo Champigneulle, aparenta-nos uma “grande casa, simples, agradável, confortável e sem surpresas” (1973, p. 126).

Van de Velde foi um artista, mas também nos aparece como um instrutor e homem de ação, sendo um dos melhores divulgadores da Arte Nova.

“A internacionalização substitui o isolamento e a autossuficiência nacionais, não apenas na produção material como também na intelectual” (Fahr-Becker, 2000, p. 73) Assim, em 1900, dá-se a Exposição Mundial em Paris, em lugar das construções funcionais em aço de 1889, tais como a Torre Eiffel, surge “uma arquitetura cerimonial barroca que não fazia segredo das suas influências históricas” (Fahr-Becker, 2000, p. 73).

No decorrer do tempo, o presidente da empresa do metropolitano, Adrien Bénard, procura um dos novos artistas da época para projetar as estruturas de superfícies e as guardas das entradas do metro de Paris. Bénard tendo ligações ao movimento Arte Nova, opta por contratar Hector Guimard³⁸. Estas criações eram “uma metamorfose de arquitetura e natureza, ornamentação com aplicação prática” (Fahr-Becker, 2000, p.75), desenvolvendo ao arquiteto um nome associado ao seu estilo *Style Métro*.

³⁸ Hector Guimard (1867 – 1942) “Arquiteto, escultor e artífice francês. Guimard estudou em Paris de 1882 a 1885 na École Nationale des Arts Décoratifs e em seguida na École des Beaux-Arts. Recebeu a sua primeira encomenda em 1887, para projetar um café-restaurante em Paris. A esta obra seguiram-se outras. De 1894 a 1898 ensinou na École des Arts Décoratifs em Paris. Após a Primeira Guerra Mundial, quando a Arte Nova deixou de estar na moda, foi rapidamente esquecido. Em 1938, emigrou finalmente para os Estados Unidos. O mais importante representante francês do estilo orgânico e da Arte Nova, Guimard foi inicialmente muito influenciado pelo arquiteto belga Victor Horta, com quem travou conhecimento em 1895. O seu estilo próprio, o Style Guimard, distingue-se pela sua linearidade e interação de luz e contrastes. Como designer de mobiliário, encarava os móveis e a decoração interior de uma casa como parte de uma obra de arte total. Esta concepção levou a desenvolver desenhos muito vulgares para a maior parte do seu mobiliário, cujas peças se contam entre as melhores da Arte Nova francesa. As suas principais obras incluem edifício Castel Béranger (1894-99) que recebeu em 1899 o prémio de melhor fachada em Paris, e as entradas das estações do metropolitano de Paris (1899 – 1904).” (Fahr-Becker, 2000, p. 398).

O arquiteto e teórico de arte Eugène Viollet-le-Duc, advogado do primado da construção em arquitetura, exerceu uma influência decisiva sobre Guimard. Aprendeu através de Viollet-le-Duc que, “o ferro era o material arquitetónico do futuro porque este também podia ser usado com flexibilidade” (Fahr-Becker, 2000, p. 75).

Ao contrário dos arquitetos que os precederam, “os construtores da Arte Nova Guimard e Horta inventaram uma nova forma, designada por Art Nouveau, na qual o ferro surge como um elemento grácil e resistente, estaticamente eficaz” (Fahr-Becker, 2000, p.75). Exemplos dessa arquitetura são as hastes e pilares de flores tropicais em ferro fundido pintado de verde das entradas do metropolitano.

Os três artistas³⁹ são a grande inspiração da arquitetura do século XX. Embora a linha seja o seu meio comum de expressão, diferem ao mesmo tempo em aspectos essenciais, no que respeita à sua interpretação e função. Para Horta, enquanto construtor, a linha era um acessório, uma ornamentação gráfica que dava vida às suas leves estruturas de ferro. Van der Velde, por seu turno, encarava a linha dinâmica, abstrata, como um elemento integrante de montagem, enquanto a obra arquitetônica de Guimard procura a espacialização da linha. Para Guimard, a linha não é abstrata, mas derivada da natureza, sem a imitar: o artista põe em prática a sua estrutura, ou seja, o seu princípio de crescimento. (Fahr-Becker,2000, p. 75/76).

Em 1894, Guimard ganha uma bolsa de estudo, a qual ele usa para passar algum tempo em Inglaterra, na Escócia e na Bélgica. Assimilando “uma impressão do Country House Movement inglês” (Fahr-Becker, 2000,p. 76), Guimard levou para os interiores os seus princípios, de que “uma casa modesta, se concebia logicamente, pode também tornar-se uma obra de arte por causa da sua beleza e harmonia” (Fahr-Becker, 2000, p. 76). Adquirindo conhecimento ao logo das suas viagens e travando conhecimento com outros artistas dos respectivos países, Guimard empenhasses da mesma forma quer para uma peça de mobiliário quer para um componente arquitetónico. “Os elementos são todos compostos em harmonia e trabalhados ao mais ínfimo pormenor” (Fahr-Becker, 2000, p. 77). Optando por “materiais maleáveis” (Fahr-Becker, 2000, p. 77), como o ferro fundido, o bronze e os metais flexíveis. Com o decorrer dos seus trabalhos acaba por receber a sua primeira grande encomenda, a construção do Castel Béranger. Dando-lhe total liberdade para a criação do projeto, opta por utilizar “a curva, a verdadeira linha afetiva” (Fahr-Becker, 2000, p.77).

³⁹ Hector Guimard, Victor Horta e Henry Van de Velde.



Ilustração 8 - Castel Béranger, Paris: Hector Guimard – Fachada Principal (Dejong, 2009)

No Castel Béranger, a porta de entrada, em ferro forjado e cobre vermelho, as esculturas das colunatas que a enquadram, revelam uma vontade de assimetria e de livre expressão arquitetural. A decoração exterior é absolutamente original, mas discreta. Ligeiros relevos em espirais quebradas, linhas em “chicotada”. Nada na fachada fica inanimado, tão sabiamente são repartidos os modelados de pedra e ferragens. [...] Desenha todos os elementos decorativos, e inventa-os – como a parede interior em elementos oblongos de vidro soprado, que lhe permite iluminar a entrada decorada a grés flamejante. (Champigneulle, 1973, p. 218/219).

“Inventa cremonas⁴⁰ para as janelas e puxadores de portas - funcionalismo *avant la lettre*⁴¹” (Champigneulle, 1973, p. 221), modelando a argila na própria mão para lhe definir a forma desejada. Segundo as ideologias de Guimard, “a arquitetura e a decoração, diz ele, devem ser antes de tudo lógicas e expressar-se pelo sentimento. O arquiteto deve ser um artista que saberá utilizar os recursos trazidos pela indústria do seu tempo” (Champigneulle, 1973, p.221).

Em 1901, é fundada uma escola que será de grande importância para a Arte Nova situada em Nancy. Sob o título de *l'École de Nancy* “fundaram uma sociedade que se propunha “desenvolver na Lorena a prosperidade das indústrias artísticas manuais”” (Champigneulle, 1973, p. 179). “A escola de Nancy pretendia desfrutar e pôr em prática certos princípios cuidadosamente formulados” (Champigneulle, 1973, p.179).

⁴⁰ Ferrolho que, posto em toda a altura de portas ou janelas, se insere ao mesmo tempo na duas extremidades quando se roda uma maçaneta.

⁴¹ “avant la lettre” significa antes do estado definitivo; antes do seu inteiro desenvolvimento ou antes de o termo existir.

Constituída por diversos artistas, um dos mais relevantes foi Émile Gallé⁴². Através de “um trabalho químico analógico ao de Gallé, os jogos de transparência e a doce harmonia das cores exprimindo-se com rara delicadeza” (Champigneulle, 1973, p. 180/81). Tornando assim possível um dos princípios fundamentais da escola, “a unidade na arte” (Champigneulle, 1973, p.181).

Estes artistas, [...], desempenham um papel fundamental na renovação da vida. Serão seguidos por arquitetos que, não se deparando com o problema material ou da estrutura, irão desenvolver uma concepção ornamental da arquitetura. (Tuffelli, 1999, p. 124).

O ambiente artístico que se viveu em Munique durante uns tempos, principalmente no domínio das artes aplicadas, foi genial, “pleno de energia e de humor” (Fahr-Becker, 2000, p. 213). Considerada um foco muito ativo da Arte Nova germânica, a *sezession* muniquense é anterior à de Viena, tendo início em 1892. Os mestres do Jugendstil de Munique, Peter Behrens⁴³, Otto Eckmann⁴⁴, August Endell⁴⁵ e Bernhard Pankok⁴⁶,

⁴² Émile Gallé (1846 – 1904) “Artista de vidro, ceramista e designer de mobiliário francês. A seguir a um período de aprendizagem na fábrica de faiança e de vidro de seu pai, Gallé estudou Filosofia, Zoologia e Botânica e de 1864 a 1866 frequentou uma escola privada de arte em Weimar. Em 1867, terminou a sua aprendizagem prática na arte do vidro em Meisenthal (Norte de Lorena) e trabalhou como designer nas oficinas de seu pai em Nancy, Saint-Clément e Meisenthal. Em 1871 foi estudar para Paris e Londres, onde entrou em contacto com a arte japonesa, que iria exercer uma influência determinante na sua obra. Em 1874, assumiu a direção artística do negócio do seu pai. Dez anos mais tarde, em 1884, abriu uma oficina de mobiliário que, em 1886, se tinha transformado numa fábrica de móveis. Nas exposições Mundiais de Paris de 1878, 1889 e 1900, expôs cerâmica, peças de vidro e mobiliário com grande êxito, conquistando importantes prémios. Em 1890, tornou-se membro da Académie de Stanislas em Nancy e em 1891 da Société Nationale de Beaux-Arts em Paris. Em 1894, fundou a Société Lorraine des Arts Décoratifs e em 1901 a École de Nancy, a que devotou grande dedicação. Os seus últimos desenhos datam de 1903, mas as peças de vidro de Gallé continuaram a produzir-se até 1931. A firma fechou em 1935. Gallé é considerado um dos mais notáveis vidreiros do seu tempo, tendo efectuado uma contribuição enorme para a arte do vidro. Influenciado pelas técnicas de lapidação chinesas, desenvolveu um processo para a produção de vidro revestido em camadas e gravado. Além disso, esforçou-se, com sucesso em realçar o brilho das suas cores, conservando a transparência do material. No seu mobiliário, abandonou o ecletismo em moda no seu tempo e tentou desenvolver formas e decorações a partir de estruturas naturais.” (Fahr-Becker, 2000, p. 397).

⁴³ Peter Behrens (1868 – 1940) “Arquiteto, pintor, artista gráfico, designer industrial, artista aplicado, criador de tipos de letra e artista de livros alemão. Behrens, que estudou Pintura em Karlsruhe, Dusseldorf e Munique e na Holanda, de 1885 a 1892, sentiu-se inicialmente atraído pela pintura impressionista. No entanto, de 1897 em diante, influenciado pela coleção de gravuras japonesas de Justus Brinkman, passou a dedicar-se às artes aplicadas e produziu obras no estilo ornamentado do Jugendstil de Munique, antes de chegar a um estilo funcional rectilíneo mais simples, por volta de 1904. De 1899 a 1903 pertenceu à colónia de artistas de Darmstadt, onde desenhou peças de mobiliário e artigos de decoração (papéis de parede, têxteis, vidro decorativo), assim como cenários para o teatro, prestando pela primeira vez atenção à arquitetura. Em 1901 construiu a sua própria casa em Mathildenhöhe, desenhando os seus interiores num estilo influenciado por Henry Van der Velde e Charles Rennie Mackintosh. De 1903 a 1907 foi o responsável pela Kunstgewerbeschule de Dusseldorf. Os seus edifícios deste período caracterizam-se por simples formas cúbicas com um ornamento linear. De 1907 a 1914 foi membro do conselho consultivo artístico da AEG, em cuja qualidade concebeu e a par de todos os edifícios fabris e de escritórios da AEG e tipos de letras, material publicitário e artigos elétricos (incluindo utensílios domésticos e candeeiros). Em 1922 foi nomeado professor de Arquitetura na Academia de Viena e, em 1936, tornou-se chefe do departamento de arquitetura da Academia de Berlim. Não se deve subestimar a influência formal que Behrens exerceu no design industrial, na arquitetura e na tipografia. As suas obras principais incluem o Pavilhão das Turbinas da AEG em Berlim (1909), na qual os componentes estruturais foram pela primeira

deixaram a cidade pois faltavam-lhes os mecenas particulares do mundo da banca e da indústria. “Para realizarem o sonho da obra de arte “total” e do design industrial

vez deixados sem disfarces como elementos da arquitetura, os escritórios de Mannesman em Dusseldorf (1911-12), a embaixada alemã em São Petersburgo (1911-12), as oficinas de tingimento da Hoechst em Frankfurt (1920-25), a fundição Gutehoffnungshutte em Oberhausen (1925) e a Fábrica Estatal de Tabaco em Linz (1933). Nas suas obras gráficas, que revelam uma influência profunda de Van der Velde, fundiu motivos clássicos com ornamentos abstratos do Jugendstil. Também criou dois novos tipos de letra: Behrens itálico e Behrens romano. Behrens foi um dos fundadores da Secessão de Munique, em 1892, da Freie Vereinigung Munchner Kunstler, em 1893, das Vereinigte Werstaten fur Kunst im Handwerk em Munique, em 1897, e o Deutscher Werkbund, em 1907. Walter Gropius (1883 – 1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) e Le Corbusier (1887 – 1965) trabalharam no atelier de Behrens em Neubabelsberg.” (Fahr-Becker, 2000, p. 392).

⁴⁴ Otto Eckmann (1865 – 1902) “Pintor, artista gráfico, ilustrador de livros, autor de novos tipos de letra e artífice alemão. Após uma aprendizagem com escriturário, Eckmann estudou na Kunstgewerbeschule de Hamburgo e Nuremberga e, a partir de 1885, na Academia de Munique. Apesar do seu êxito como pintor, em 1894 desfez-se de todos os seus quadros e passou a dedicar-se exclusivamente a obras gráficas e de arte aplicada. Colaborou nas revistas *Pan* (1895-97) e *Jugend* (1896-97) e, em 1897, tornou-se professor na Kunstgewerbeschule de Berlim. Eckmann é um dos representantes mais importantes do motivo floral do Jugendstil. A imagem simbólica do cisne, que surge por toda a sua obra gráfica, em ilustrações, e desenhos para têxteis, tornou-se o emblema do Jugendstil. Eckmann foi influenciado pelas gravuras japonesas, delas adoptando a estilização livre e naturalista de plantas e animais, a renúncia da perspectiva em favor de uma bidimensionalidade decorativa, as técnicas de xilogravura e as misturas de cores, que ele mesmo desenvolveu. A sua obra inclui mobiliário, decoração de interiores, peças em metal, cerâmica, joalheria, e têxteis. Para os impressores Karl Klingspor, em Offenbach, também criou o tipo de letra Eckmann, que se tornou extremamente popular como tipo de letra do Jugendstil.” (Fahr-Becker, 2000, p. 396).

⁴⁵ August Endell (1871 – 1925) “Arquiteto e designer de arte aplicada alemão. Endell estudou Filosofia, Matemática, Psicologia e Estética, antes de se dedicar à arquitetura e à arte aplicada em 1896, sob a influência de Hermann Obrist. Em Munique, faz designs para objetos de artesanato e livros a partir de 1897, tendo colaborado nas revistas *Pan* e *Dekorative Kunst*, entre outras. Nesse mesmo ano também efetuou o seu primeiro trabalho de arquitetura, o Atelier Elvira, cuja decoração exerceu um impacto duradouro no Jugendstil. De 1901 em diante, para além de um teatro, também construiu numerosas casas em Berlim e Potsdam. Em 1904 fundou a Schule fur Formenkunst, que fechou dez anos mais tarde. Em 1918 tornou-se diretor da Akademie fur Kunst und Kunstgewerbe em Breslau (atual Wroclaw, na Polónia).

Em especial durante os anos que passou em Munique, Endell foi de grande importância para o Jugendstil, como artista e teórico. Embora Obrist tivesse exercido uma grande influência sobre ele, Endell conseguiu desenvolver um estilo formal inteiramente novo e individual. O seu ornamento já não se orientava para as formas da natureza, consistindo num impressionante jogo de formas e cores. Nos anos que passou em Berlim, adoptou uma linguagem da forma sóbria e funcional. As suas principais obras incluem o Atelier Elvira em Munique (1897-98, parcialmente destruído em 1944, demolido após 1945), o Sanatório de Fohr (1898) e o Theater des Uberbrettel, em Berlim (1901). Entre os seus textos mais importantes contam-se *Formschonheit und dekorative Kunst* (1898) e *Die Schonheit der Grobstadt* (1906).” (Fahr-Becker, 2000, p. 397).

⁴⁶ Bernhard Pankok (1872 – 1943) “Arquiteto, pintor, artista gráfico, escultor e artífice alemão. Após aprendizagem como restaurador e pintor decorativo em Munster, de 1889 a 1891, Pankok estudou Pintura nas academias de Dusseldorf e Berlim. De 1892 a 1902 esteve sediado em Munique. Como pintor de retratos e artista gráfico, trabalhou para as revistas *Pan* e *Jugend*. A sua amizade com Hans Eduard Berlepsch-Valendas levou-o a voltar-se para as artes aplicadas, apresentando as suas primeiras iniciativas nesta área na exposição do Glaspalast de Munique, em 1897. Nesse mesmo ano estava também entre os fundadores das Vereinigte Werkstaten fur Kunst im Handwerk. Foi o responsável pelo catálogo oficial da Exposição Mundial de Paris de 1900, que foi admirado como o livro alemão mais moderno do seu tempo. Em 1902 fundou a Lehr- und Versuchswerkstatte de Estugarda e, de 1913 a 1937, foi diretor da Staatliche Kunstgewerbeschule. Em 1908 aderiu ao Deutscher Werkbund.

Pankok é sobretudo conhecido pelos seus interiores (incluindo interiores para navios e dirigíveis) e peças de artesanato, empregando formas ornamentais típicas do Jugendstil. Pelo contrário, os seus primeiros edifícios (por volta de 1900) são mais rigorosamente objectivos na sua concepção. A sua contribuição para a Art Déco alemã reside na sua utilização de formas cúbicas com uma grelha clara. A sua obra também inclui pintura (principalmente retratos), trabalhos gráficos e cenários para teatro (a partir de 1909). Os seus edifícios mais importantes incluem a conservatória de Dessau (1900-02) e a casa de Konrad Lange, em Tubingen (1900-01).” (Fahr-Becker, 2000, p. 406).

com valor artístico precisavam de patronos, [...], como os havia em Berlim [...]”. (Fahr-Becker, 2000, p. 213).

O Jugendstil de Munique, por volta de 1900, distinguia-se por “um caráter nacional e independente de alta qualidade, como também pelo seu espírito moderno e internacional” (Fahr-Becker, 2000, p. 214). Em 1896, surgem as revistas *Jugend* e *Simplicissimus*, e também o ano em que August Endell desenvolve o projeto do Atelier Elvira com a sua fachada caracterizadora pelo afamado “monstro”. “[...] O seu edifício “amador” foi como que o toque de fanfarras para a abertura da *saison* Jugendstil em Munique” (Fahr-Becker, 2000, p. 217). Através de Hermann Obrist⁴⁷, Endell ficou encarregue do projeto do Atelier Elvira, que em associação com as duas feministas do atelier desenvolveram um projeto bastante mediático para a altura.

O “ornamento do dragão” na fachada também invoca motivos orientais e as formas da natureza descritas por Endell com tanta emoção parecem aqui acordar para a vida. A fachada do edifício era originalmente verde, ao passo que os elementos ornamentais eram pintados de cores diferentes todos os anos, em amarelo ou vermelho, por exemplo. (Fahr-Becker, 2000, p. 217/218).

⁴⁷ Hermann Obrist (1863 – 1927) “Artista de artes aplicadas, desenhador e escultor suíço. Após deixar os seus estudos de ciências naturais, em 1887, Obrist viajou para Inglaterra e para a Escócia, onde entrou em contacto com o movimento Artes e Ofícios. Estudou em seguida na Kunstgewerbeschule de Karlsruhe e completou uma aprendizagem de ceramista. Não tardou a ganhar medalhas pela sua cerâmica e mobiliário na Exposição Mundial em Paris de 1889. De 1890 a 1891 frequentou a Académie Julian em Paris e trabalhou como crítico de arte em Berlim. Em 1892 fundou um atelier em Florença, transferindo-o para Munique em 1895. Em 1896 expôs pela primeira vez, com grande êxito, uma série de bordados desenhados por si e executados por Berthe Ruchet. Em 1897, em conjunto com os seus amigos de Munique, fundou a Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk e fez palestras por toda a Alemanha, divulgando essa associação. Em 1902, em conjunto com Wilhelm von Debschitz (1871 – 1948), fundou o um atelier de arte aplicada. No entanto, em 1904, Obrist entregou a gestão do atelier a Debschitz, pois a sua audição deteriorava-se rapidamente. Daqui em diante a sua atividade como artista diminuiu também. Obrist exerceu uma grande influência nas artes aplicadas do século XX, quer como artista, quer sobretudo como teórico. Foi um importante porta-voz do Jugendstil, nomeadamente através do seu ensaio *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst* e foi um precursor importante da Bauhaus. Fiel à sua opinião de que a arte aplicada se tinha de libertar da pura reprodução das tendências estilísticas e das formas da natureza, atingiu uma abstração profunda em algumas das suas obras. A par de bordados a cores, Obrist desenhou fontes, túmulos, tapeçarias, cerâmica, peças de metal e muito mais.” (Fahr-Becker, 2000, p. 406).



Ilustração 9 - Atelier Elvira, Munique: August Endell – Fachada Principal. (Verlag, 2014).

Em 1897, a Exposição Internacional de Munique através de uma importante seção de arte decorativa, afirmando assim a existência de novas tendências e marca o aparecimento deste movimento.

Enquanto a Secessão vienense partia de um simbolismo decorativo, é o expressionismo, com as suas violências e tumultos, que orienta a Secessão muniquense. Onde Viena se distingue por uma certa elegância de tom, Munique, e depois Berlim, exprimem uma vontade de destruição que não teme a vulgaridade. (Champigneulle, 1973, p. 157).

Os artistas alemães tinham como objetivo “criar objetos de uso prático” (Champigneulle, 1973, p. 168), colocando em primeiro lugar a beleza ornamental sobrepondo o funcional. Com o decorrer do tempo o movimento Jungedstil dilui-se, dirigindo os artistas por outros caminhos. Os arquitetos modernistas acabam por se associar ao Werkbund, ou seja, “para uma estética determinada pelo emprego de novos materiais e a organização de estruturas funcionais” (Champigneulle, 1973, p. 168), em que ambas rejeitavam o ornamento.

Na linha da generalidade das estruturas políticas e sociais que prevaleciam por volta de 1900, o Jugendstil desenvolvera-se não como uma moda centralizada na capital do império alemão, mas numa série de centros culturais diferentes, particularmente em Munique, Darmstadt, Dresda, Weimar, Leipzig, Hagen e Worpswede e, em cada um dos casos, o Jugendstil assumiu uma forma e um significado visivelmente diferentes. Berlim tornou-se uma espécie de receptáculo de todas essas tendências divergentes, atraindo toda a espécie de atividades culturais. (Fahr-Becker, 2000, p. 255).

Em Viena de Áustria, era possível observar um crescimento das artes. Denotando-se por uma “abrupta justaposição de uma linearidade plena de curvas, ornamentos simbólicos e preciosos e uma característica retangular rígida” (Fahr-Becker, 2000,

p.335), que impossibilitava identificar um conceito simples que pudesse classificar este período.

O ano de 1897 – ano da fundação da Secessão Vienense, símbolo do amanhecer de uma nova era de forma não menos drástica que a transição da Idade Média para a Idade Moderna-, representa o início do “modernismo” na Áustria. Tal como Munique e em Berlim, tratava-se de um ajuste de contas com o ilusionismo e com o verismo das academias e do estabelecimento do conceito de “artes sem fronteiras”. (Fahr-Becker, 2000, p. 336).

Na secessão vienense, mais concretamente Associação dos Artistas Plásticos Austríacos⁴⁸, era integrada por artistas jovens e insatisfeitos. Não pretendendo serem revolucionários, mas sim na procura do lado estético na forma, e a utilização da “matéria”.

O porta-voz da Secessão era Gustav Klimt⁴⁹, era considerado a principal personagem da cena artística vienense na viragem do século, considerado “um gênio das superfícies com decorações simbolistas” (Fahr-Becker, 2000, p.338). No grupo da Secessão Vienense de Klimt encontrava-se vários artistas, entre eles, Josef Hoffmann⁵⁰, Joseph Maria Olbrich⁵¹ e Otto Wagner⁵².

⁴⁸ “Vereinigung bildender Künstler Osterreichs”. (Fahr-becker, 2000, p. 336).

⁴⁹ Gustav Klimt (1862 – 1918) “Pintor e artista gráfico austríaco. Klimt tinha apenas 14 anos quando ganhou uma bolsa para a Kunstgewerbeschule de Viena. Em conjunto com o seu irmão Ernst Klimt e o colega Franz Matsch, efetuou uma série de encomendas para pinturas em paredes e em tectos entre 1882 e 1892. Durante este período também ganhou a Ordem de Ouro e Mérito e o Prémio Imperial. Em 1897 foi um dos fundadores da revista *Ver Sacrum* e da Secessão Vienense, que deixou em 1905 acompanhado por vários amigos, incluindo Josef Hoffmann e Otto Wagner, para fundar as Wiener Werkstatte. Em 1917 foi nomeado membro honorário das academias de Viena e Munique. Klimt conta-se entre os mais importantes representantes do Jugendstil vienense. Enquanto os seus primeiros quadros revelam ainda a influência de Hans Makart (1840-84), após a morte do seu irmão afastou-se da pintura académica e desenvolveu o seu estilo bidimensional próprio, no qual elementos representacionais se combinam com o ornamento para obter um efeito decorativo. Embora este estilo causasse diversos escândalos no seu tempo (por ex. Os *Quadros das Faculdades* da Universidade de Viena, 1900-03), também o tornou pioneiro do modernismo. As suas obras principais incluem o *Friso Beethoven* (1902), *Judith* (1905-08), *O Beijo* (1908) e os seus mosaicos para o Palais Stoclet em Bruxelas (1909-11).” (Fahr-Becker, 2000, p. 401).

⁵⁰ Josef Hoffmann (1870 – 1956) “Arquiteto, artista gráfico e de artes aplicadas austríaco. Após frequentar a Staatsgewerbeschule de Brno, Hoffmann estudou Arquitetura na Academia de Viena sob a orientação de Karl von Hasenauer e Otto Wagner. Em 1897 foi um dos fundadores da Secessão vienense, que deixou em 1905, integrado no grupo de Klimt. Como membro das Wiener Werkstatte, que fundou em 1903 com Koloman Moser, Fritz Waerndorfer e Carl Otto Czeschka (1878 – 1960) e de que foi líder até 1931, as suas encomendas incluíram um novo edifício para o Sanatório Westend, em Prkersdorf (1903-04), e o Palais Stoclet, em Bruxelas (1905-11). Em 1912 fundou o Osterreichischer Werkbund e a partir de 1920 tornou-se inspetor principal de edifícios da cidade de Viena.

Hoffmann conta-se entre os principais arquitetos do Jgendstil e exerceu, em particular através das Wiener Werkstatte, uma profunda influência estilística sobre as artes aplicadas do seu tempo. A sua obra foi determinada pelo conceito de obra de arte total e, desse modo, exerceu a sua atividade em todas as áreas das artes aplicadas (mobiliário, metais, vidro, cabedais, joalharia, têxteis). O princípio de repetição de elementos idênticos, em particular o quadrado, caracterizou o seu estilo ornamental. Os componentes individuais são assim intermutáveis, um desenvolvimento inovador no design do Jugendstil.” (Fahr-Becker, 2000, p. 400).

Otto Wagner sendo o primeiro precursor deste grupo, previu uma evolução da arquitetura e da decoração moderna, em que a “lógica construtiva é que deve definir a composição arquitetónica” (Champigneulle, 1973, p.142). Defendia que o material escolhido para o projeto devia ser colocado em evidência, sendo este mesmo concorrente da “estética da construção” (Champigneulle, 1973, p. 142). Acolhendo o Jugendstil deste o início, este movimento aparece na “[...] forma decorativa⁵³, nas paredes de construção [...]” (Champigneulle, 1973, p.144) não prejudicando as linhas da arquitetura.

Wagner afirma-se como “construtivista funcional” (Fahr-Becker, 2000, p.349) com a sua obra mais conhecida, a Caixa de Poupança Postal Austríaca⁵⁴ em Viena, pelos pormenores utilizados e pelo jogo de formas na sala principal do banco.

O clássico arquiteto Wagner conseguiu aqui um espaço que nada tem de clássico, expressando - e praticando – a transformação do espaço tal como a arquitetura até aí o concebia, através da construção. (Fahr-Becker, 2000, p. 350).

⁵¹ Joseph Maria Olbrich (1867 – 1908) “Arquiteto e artífice austríaco. Em 1897, Olbrich, aluno dos arquitetos Karl von Hasenauer e Otto Wagner na Academia de Viena, estava entre os membros fundadores da Secessão vienense, cujo edifício de exposições começou a projetar. Em 1889 aceitou um lugar de arquiteto e professor na colónia de artistas de Darmstadt, onde, a par das suas atividades de arquiteto também fez projetos de utensílios de folha e um certo numero de obras gráficas. Em 1907, foi um dos fundadores do Deutscher Werkbund em Munique.

Olbrich foi um dos arquitetos mais produtivos do Jugendstil e um precursor da arquitetura expressionista, exercendo uma grande influência, por exemplo, sobre o arquiteto Erich Mendelsohn (1884 - 1953) na década de 1920. Participou em numerosas exposições, incluindo a Exposição Internacional de Arte Decorativa Moderna, em Turim, em 1902 e na Exposição Mundial de St. Louis, em 1904. As obras mais importantes de Olbrich foram produzidas em Darmstadt: o desenvolvimento da Mathildenhöhe (1900), a casa de Ernst Ludwig (1899 – 1901) e a Torre do Casamento (1905-08). Outros edifícios importantes incluem o edifício da Secessão, em Viena (1897-98) e os Armazéns Tietz em Dusseldorf (1907-09, hoje os Armazéns Kaufhof). Publicou *Ideen*, 1899, *Architektur*, 1901-14, *Neue Garten*, 1905 e *Der Faruosenhof*, 1907.” (Fahr-Becker, 2000, p. 406).

⁵² Otto Wagner (1841 – 1918) “Arquiteto austríaco. Wagner estudou na Technische Hochschule de Viena, de 1857 a 1860, e na Königliche Bauakademie em Berlim, de 1860 a 1861, e de 1861 a 1863 frequentou a Architekturschule da Academia de Viena, onde mais tarde acabaria por ser professor, de 1904 a 1912. Os seus primeiros edifícios foram casas ao estilo renascença florentina. A partir de 1893 distanciou-se do historicismo e apelou para um novo estilo que satisfizesse as necessidades dos tempos modernos. Por outras palavras, apelou para uma linguagem da forma baseada em considerações de função, material e construção – um dos princípios da moderna arquitetura da década de 1920. Desenvolveu as suas ideias em *Moderne Architektur*, de 1896. Os seus edifícios mais importantes neste novo estilo são Wiener Stastbahn (1894 – 1901) e o Osterreichische Postsparkasse (1904-06).

Wagner foi da maior importância para o desenvolvimento da arquitetura por volta de 1900 e um pioneiro da arquitetura moderna. Os seus alunos, entre os quais se incluíam Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann, levaram as suas ideias ainda mais longe. A par da sua atividade como arquiteto, Wagner também fez projetos para artes aplicadas, em particular no período em que pertenceu à Secessão vienense (1899 – 1905), que deixou com o grupo de Klimt.” (fahr-Becker, 2000, p. 413).

⁵³ Exemplos decorativos: azulejo, ferro forjado.

⁵⁴ Osterreichische Postsparkasse.



Ilustração 10 - Caixa de Poupança Postal Austríaca: Österreichische Postsparkasse, Otto Wagner, Viena: Fachada Principal. (Ota, 2015).

Joseph Hofmann, integrado na Wiener Werkstätte⁵⁵, desenvolveu a sua primeira grande encomenda a remodelação do Sanatório Westend em Purkersdorf.

Foi estabelecida uma estreita relação entre os espaços interior e exterior através da recorrente utilização da linha, do cubo e da superfície como conceitos estéticos aplicados tanto interna como externamente, [...]. A primeira fase da obra de Hoffmann evidencia a sua “homenagem ao quadrado”, a qual viria a dominar os primeiros anos da carreira deste artista, [...]. (Fahr-Becker, 2000, p. 367).

Mas a sua obra considerada como “arte total” foi o Palais Stoclet em Bruxelas. “Era um *petit palais* cujas pesadas formas paralelipipedimétricas culminariam numa cúpula tecida em folhagens d metal dourado” (Champigneulle, 1973, p.151). Associado a um “equilíbrio e ritmo, iluminação natural e artificial, seleção cromática e concepção de superfícies, a própria caracterização iconográfica, definem a totalidade do design deste edifício” (Fahr-Becker, 2000, p.377). Integrado no seu ambiente, as suas linhas retas espelhadas em pequenos lagos que duplicam “de forma orgânica o elegante movimento da estrutura arquitetônica” (Fahr-Becker, 2000, p. 377/78) deste edifício.

⁵⁵Fundada em 1903, por Koloman Moser e Josef Hoffmann, a Wiener Werkstätte foi uma comunidade de artistas visuais em Viena, na Áustria, reunindo arquitetos, artistas e designers, atuando nos sectores de cerâmica, moda, prata, Mobiliário e artes gráficas.



Ilustração 11 - Palacete Stoclet: Viena, Bruxelas 1904 fachada principal. (Archibald, 2011).

Em Espanha, tendo como base “na complexa decoração mural e na dissimulação de princípios arquitetónicos da arte islâmica” (Fahr-becker, 2000, p. 195), faz com que o ornamento seja o único elemento utilizado. “[...] Este autor fazia parte do movimento de início de século que tentava efetuar um balanço do passado recente recorrendo a formas “claras” como por exemplo as do gótico” (Fahr-Becker, 2000, p. 195). Influenciado por Viollet-le-Duc, através dos seus manuscritos sobre as catedrais góticas, diverge apenas nos seus modos de construção onde Antoni Gaudí⁵⁶ opta por utilizar do gótico os “contrafortes e os arcobotantes” (Fahr-Becker, 2000, p. 195). “O suporte oblíquo passa então a constituir um motivo principal na arquitetura de Gaudí, assim com os suportes oblíquos ramificados [...]” (Fahr-Becker, 2000, p.195).

⁵⁶ Antoni Gaudí, nome completo Antoni Gaudí i Cornet (1852 – 1926) “Arquiteto e artífice catalão. Gaudí era devoto e socialmente empenhado. Para poder traduzir os seus ideais na prática, decidiu tornar-se arquiteto, e de 1873 a 1878, frequentou a Escola Superior de Arquitetura de Barcelona. Começou a receber as suas primeiras encomendas no período em que ainda era aluno. Em 1883, assumiu a gestão do estaleiro da igreja da Sagrada família, inteiramente financiada com oferendas e donativos, e esse projeto manteve-se junto ao seu coração até ao fim da sua vida. No mesmo ano, conheceu o seu patrono e mais tarde amigo, o conde Eusébio Guell, para quem construiu o Palácio Guell, em 1885-90. Em 1900, o conde encomendou-lhe um subúrbio ajardinado (hoje o parque Guell), que reflete os esforços de Gaudí em conceber e construir estruturas que são uma parte da natureza.

A arquitetura de Antoni Gaudí é diferente não só de tudo o que anteriormente fora feito na cidade de Barcelona, como também da obra dos seus contemporâneos. A sua fonte de inspiração estilística principal é o gótico catalão. Os seus esforços no sentido de melhorar os sistemas estruturais góticos, associados ao seu amor pela experimentação e à sua imaginação fantástica, deram origem a algumas formas estruturais invulgares. A utilização de mosaicos multicolores para a ornamentação e para o jogo da luz e espaço transformam os seus edifícios em esculturas monumentais. Os seus mosaicos, o seu mobiliário e outro objetos distinguem-se igualmente pelas suas formas abstratas e pela recriação de objetos em novas formas.” (Fahr-Becker, 2000, p. 398).

Afirmando que a pedra dispensava a utilização do ferro, o arquiteto atribui “um caráter quase moldável” (Fahr-Becker, 2000, p. 196) ao material utilizando os meios construtivos do gótico.

Procurando os seus modelos na natureza, não retinha as aparências superficiais, encontrava princípios arquitetônicos fundamentais. Toda a sua obra lembra decoração, mas toda a decoração se torna elemento arquitetural. Por outras palavras: cada componente da construção estava voltado para uma expressão poética. [...] A sua obra dir-se-ia destinada a decorações mágicas, à mágica teatral ou cinematográfica, apesar de se tratar de uma arquitetura sábia e sólida, própria de um homem de ofício consciencioso cuja vida inteira estava virada, com uma espécie de fervor religioso, para criações inspiradas pelos impulsos da sua vida anterior. (Champigneulle, 1973, p. 273).

O seu principal mecenas foi o Conde Guell, para quem executou trabalhos variados e importantes entre 1884 e 1914. Toda as obras para Guell demonstravam a fusão de estrutura com a decoração feito pelo arquiteto, onde não se trata apenas de arquitetura, mas sim de uma obra de arte total. Referindo algumas obras de renome associadas a Gaudí temos a Casa Batlló, sendo esta uma intervenção do arquiteto ao edifício existente anteriormente. A sua fachada ondulante revestida com inúmeros pedaços de azulejo multicolores e de cerâmicas policromáticas. “As varandas apresentam balaustradas de ferro fundido e, construídas sobre arcos parabólicos de tijolo” (Fahr-Becker, 2000, p.207). O jogo de cores utilizado desenvolve-se ao longo de todo o edifício, cobrindo até mesmo as irregulares estruturas do telhado.

“O ritmo fluído do conceito não revela nenhum dos segredos de suporte e carga, toa a expressividade arquitetónica encontra-se no relevo escultural e na iridescência” (Fahr-Becker, 2000, p. 207).

Outro exemplo desta arquitetura é a Casa Milà, transparecendo uma enorme escultura abstrata.

A atmosfera mágica e surrealista, baseada na correlação entre belas e simultaneamente estranhas formas tridimensionais, é acentuada pela mobilidade idiossincrática do chão e dos diferentes níveis. Esta criação acabaria por constituir um edifício altamente moderno, sem paredes de tijolo, sem paredes de suporte, porém com uma “garagem subterrânea” e uma conduta de lixo: uma habitação “biológica” e ergonomicamente funcional numa época ainda longe de se encontrar familiarizada com tais termos. (Fahr-Becker, 2000, p. 209).



Ilustração 12 - Casa Battló: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Vokel, s. d.).



Ilustração 13 - Casa Milá: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Ludwig, 2016).

Por fim, a obra e devoção da vida de Gaudí, a Sagrada Família. A concepção e construção deste edifício tem envolvido gerações de arquitetos e artífices. Em 1883, Gaudí é incumbido de continuar o trabalho do arquiteto anterior. Após várias paragens de financiamento ao longo do tempo, termina os planos de construção em 1906.



Ilustração 14 - Igreja da Sagrada Família: Barcelona, Espanha – Fachada Principal. (Stott, 2015).

A principal preocupação de Gaudí centrou-se na concepção da fachada, que representa o nascimento de Cristo, em que as quatro torres, de perfil parabólico, conferem um dinamismo e uma estabilidade à estrutura,[...]. A ornamentação escultural do edifício e os esquemas decorativos dos três portões – fé, esperança e caridade – constituem um vigoroso testemunho do fervor religioso de Gaudí e da sua ligação à natureza. (Fahr-Becker, 2000, p. 209/210).

2.2. A ARTE NOVA EM PORTUGAL

Na segunda metade do século XIX, após um período de estabilidade trazida pela Regeneração (1851 – 1890), Portugal conheceu novas perturbações⁵⁷ que causaram alterações na vida dos portugueses.

Uma das áreas mais prejudicadas foi as artes, prova disso é o “desfasamento cronológico entre os diferentes movimentos europeus e o conhecimento que deles tiveram os nossos artistas” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 804). Este atraso deve-se pelo “tipo de obras produzidas [...] e pelo próprio público comprador que era pouco conhecedor” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 804) Assim os artistas deste período tiveram pouca projeção, quer em Portugal quer na Europa. “A situação explica-se pelo ensino anquilosado, submetido à tradição e ao respeito pela experiência e pela longevidade de alguns professores” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 298).

Apesar desta situação houve alguns artistas inconformistas que demonstraram as suas constatações nas diversas áreas da arte. Devido a esses inconformistas foi possível, na pintura a partir de 1915 e na arquitetura a partir de 1925-30, começar-se a falar do Modernismo⁵⁸. Houve também uma série de eventos artísticos importantes que influenciou esses mesmo artistas ocorridos a partir de 1900.

O concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris, em 1900; a publicação de importantes revistas como *A construção Moderna*, em 1900; a criação da Sociedade dos Arquitetos Portugueses, em 1902, que defendeu um espaço para esta profissão, cada vez mais ameaçada pelos mestres-de-obras e pelos engenheiros; a fundação dos Prémios Valmor de arquitetura, em 1902, que congratulavam “*o mais belo prédio ou edifício de Lisboa, com a condição, porém, de que ele tivesse um estilo clássico, grego ou romano, romão (românico), gótico ou da renascença ou algum tipo artístico português, enfim, um estilo digno de uma cidade civilizada*” [...]; a criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa, em 1911; o 1º Salão de Humoristas em 1912 e depois a Exposição dos Humoristas e dos Modernistas em 1915 [...]; a presença dos Delaunay⁵⁹ em Portugal (a partir de 1915) e da sua influência

⁵⁷“Perturbações marcadas pela ditadura de João Franco, pela contestação republicana, pelo Regicídio, pela implantação da República, pela intervenção na Primeira Guerra Mundial e pela instauração do Estado Novo.” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 804)

⁵⁸“O Modernismo é um conceito que define, de um modo geral, as diversas correntes artísticas de vanguarda que surgem na primeira metade do século XX. Cubismo, dadaísmo, expressionismo, futurismo ou surrealismo são algumas das principais correntes que se inserem no movimento modernista que influenciou a literatura, a arquitetura ou a pintura mundial nos finais do século XIX e princípios do século XX. Durante aquele período histórico as mudanças tecnológicas criaram uma nova realidade social, a primeira Guerra Mundial colocou o homem perante a possibilidade da sua destruição, na Rússia surgiu o comunismo. Em Portugal, o Modernismo e as diversas subcorrentes, surge também no princípio do século XX, com a revista *Orpheu*.” (Santos, 2008).

⁵⁹“Robert Delaunay - foi um pintor abstraccionista francês que nasceu em Paris (12 Abril de 1885 - 25 de Outubro de 1941), era filho de George Delaunay e da condessa Félicie de Rose. Quando os pais de

sobre os nossos artistas; a Exposição Livre, em 1911, organizada por um grupo de pintores que estiveram em Paris, mas que, embora recebendo influências do Cubismo, continuaram próximos do Naturalismo; a introdução das novidades tecnológicas ligadas ao uso do ferro, do vidro e do betão armado, aplicados em projetos de vanguarda. (Pinto *et al.*, 2006a, p. 804/805)

Assim com todos estes eventos e com estas novas tecnologias foi possível o aparecimento da arquitetura do ferro e do vidro, e conseqüentemente da Arte Nova, em que a “continuidade da mentalidade historicista e eclética proporcionou a criação da “casa à portuguesa”, reforçada com a instauração do Estado Novo e a “nacionalização” da arte proposta por este” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 806).

A arquitetura portuguesa dos finais de oitocentos e, principalmente, a partir de 1900, “viveu três tendências artísticas sequenciais e complementares” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 806).

A primeira tendência foi a que “seguiu os esquemas acadêmicos” (Pinto *et al.* 2006a, p. 806), ecléticos e formais da arquitetura e da decoração oitocentista, devido à preferência do público pelos “neos” e se materializaram nos palácios, palacetes e solares para a aristocracia e para a alta burguesia.

A segunda procurou a formulação da “casa portuguesa”, através da recuperação dos valores tradicionais nacionais, na romântica, primitiva e rural “alma e cultura portuguesas”, tão defendida por Álvaro Machado⁶⁰ (1874 – 1944) e especialmente por Raul Lino (1879 – 1974), *numa tentativa de reaportuguesamento da arte de construir*, que se manteve até cerca dos anos 30 do século XX. (Pinto *et al.*, 2006a, p. 812)

Delaunay se divorciaram, foi viver com a mãe para a casa de um tio. Começou a pintar numa idade precoce, inventando imagens com um estilo determinado. Disse que queria ser pintor e o tio enviou-o para o *atelier* Ronsin (1902) em Belleville. Com 19 anos, remeteu seis obras para o Salão dos Independentes em 1904. Viajou para a Bretanha, onde foi influenciado pelo grupo de Pont-Aven, e em 1906 concorreu com obras pintadas na Bretanha, ao 22.º Salão dos Independentes, onde conheceu Henri Rousseau. A convite de Wassily Kandinsky, Delaunay junta-se ao grupo "O Cavaleiro Azul" (*Der Blaue Reiter*) em 1911, um grupo de artistas abstractos de Munique. Aderiu ao Cubismo mas introduziu-lhe modificações, preferindo uma via experimentalista com nova exploração de cores e uma orientação cada vez mais abstracta. Delaunay conhece Sónia Terk – Sónia Delaunay - em 1908, casam dois anos depois. O casal fixa morada num estúdio em Paris, onde o seu filho Charles nasce em Janeiro de 1911. O ano de 1912 foi um ponto de viragem para Delaunay. A sua primeira grande exposição é inaugurada no Barbazanges Galerie, em 13 de Março. A mostra contou com quarenta e seis das suas obras, de uma série de estudos da cidade de Paris e da Torre Eiffel, realizadas entre 1909 e 1911. O crítico de arte Guillaume Apollinaire, elogiou as obras e declarou Delaunay como "um artista que tem uma visão monumental do mundo". Com a sua esposa Sónia Delaunay e outros, foi co-fundador do movimento de arte Orfismo, conhecido pelo uso de cores fortes e formas geométricas. Os seus últimos trabalhos foram mais abstractos, com preferência pelo uso de formas circulares e um gosto claro pela sobreposição de planos de cor." (Lisboa, 2012).

⁶⁰Álvaro Machado (1874 – 1944) Arquitecto, “Natural de Lisboa e filho do cenógrafo Eduardo Machado, o decorador do Coliseu dos Recreios, matriculou-se na Escola Belas-Artes em 1889, concluindo o curso de Architectura com distinção, em 1897. [...] Foi durante vinte e oito anos professor de Desenho, no Instituto Superior Técnico.” (Bairrada, 1988, p. 209/211).

Raul Lino⁶¹ defendia que “Portugal é um país pequeno mas rico de aspectos” (Lino, 1918, p. 54). Após o estudo das “diferentes casas do Norte de África e de Portugal” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 812), desenvolveu dois livros acerca deste tema que passariam a ser livros que continham os grandes princípios para desenvolver uma “casa portuguesa” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 812). “Visamos aqui simplesmente a indicar a forma por que se deve apreciar o valor estético de uma habitação, procurando despertar interesse pelos seus vários aspectos” (Lino, 1918, p. 4). “Estes eram mais consentâneos com o ambiente e com o terreno, atendendo às exigências da vida e da higiene da época” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 299).

Caracterizaram-se pela linha de cobertura sanqueada e arrematada pelo beiral, dito “à portuguesa”; pelo emprego do alpendre, a fim de enfatizar os valores formais da arquitetura do sol; pelos vãos guarnecidos de cantaria; pela caiação a branco e cor e emprego de azulejos; e por um certo ar amoroso de doçura, com sabor português.

Raul Lino não criou uma estética, mas sim uma filosofia da “casa à portuguesa”, baseada numa construção modulada, onde cada volume correspondia a uma função, segundo uma poética espacial e uma nítida influência do Revivalismo Domestico (Domestic Revival) que o Estado Novo tão bem soube aproveitar. (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814)

A terceira tendência, visível principalmente nas grandes cidades⁶², “foi a que anunciou a introdução da Arquitetura Modernista Portuguesa, concretizada após 1925/30” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 299). Estas construções correspondem aos prédios de arrendamento e dos novos bairros destacados para a media burguesia das cidades. Desenvolvidos pelos mestres-de-obras ou engenheiros, estes projetos eram caracterizados pela falta de estética em contraste com os bons materiais utilizados, incluindo o ferro. Não fugindo muito a um tipo de construção, eram por norma “prédios de cerca de seis andares com fachadas monótonas, muitas vezes revestidas a azulejo, a alvenaria ou com alguns elementos” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 299). Por norma, este tipo de prédios de arrendamento encontravam-se nas novas avenidas intercalando os palacetes,

⁶¹ Raul Lino (1879 – 1974) Arquiteto, “ Natural de Lisboa, não tinha curso de Architectura das nossas Escolas de Belas-Artes mas foi uma das figuras mais interessantes e marcantes da profissão. Educado, primeiramente, em Inglaterra, passaria depois à Alemanha Imperial, onde, em Hanover, na “Schule fur Handwerke und Kunstgewerbe”, se iniciaria nos preliminares artísticos da arquitectura desenvolvidos, ao mesmo tempo, no “atelier” de Albrecht Haupt, técnico considerado e probo historiador da Renascença Portuguesa. O discípulo rememoriaria sempre esse convívio de dois anos, como a ele tendo ficado a dever uma nova compreensão das coisas da sua própria terra. Autor de numerosos projectos de cunho pessoal e duma ortodoxia de que nunca abdicou em defesa do aportuguesamento estético da nossa arquitectura, o Governo diplomou-o em 1926, reconhecendo um labor sério e estruturado que mesmo os seus contestários admiravam. Espírito versátil, constitui, entre nós, uma imagem do artista completo e de originais merecimentos, evidenciados no ilustrador, no escritor, no conferencista, no artista plástico, no azulejista, no decorador, no figurinista e no encenador. [...]” (Bairrada, 1988, p. 229/231).

⁶² Porto e Lisboa.

demonstrando assim uma falta de sensibilidade criando assim um “contradizer” (Pinto *et al.* 2006a, p. 814) ao longo dessas mesmas avenidas.

Na construção de bairros para as classes populares, era visível a utilização de processos débeis devido ao atraso da industrialização. Estes bairros desenvolviam-se com um enorme rapidez, demonstrando uma falta de “*elegância e estilo sem conforto nem luz*” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814). Sendo estes “pequenos fogos que cresceram na vertical, devido às estruturas de ferro, e apresentam varandas e galerias do mesmo metal” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 300).

A partir de 1912, Lisboa cria “um programa de ocupação de conventos e outros edifícios das ordens religiosas” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814) de modo a que estes edifícios sejam transformados para “fins civis e militares” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814). Assim deste modo, é possível dar continuidade ao desenvolvimento de uma “arquitetura tradicional, eclética e revivalista” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 300), ou seguiam uma “arquitetura mais moderna nas fachadas e na funcionalidade, ligada à tecnologia do ferro” (Pinto *et al.*, 2006b, p. 300). Existindo diversos exemplos destes dois tipos de arquitetura, onde posteriormente se mencionará algum deles, assim é possível dar um seguimento as “construções classicizantes, sólidas, mas simultaneamente com *uma arquitectura utilitária de grande clareza pragmática*, num tempo de transição entre o ecletismo e uma arquitectura nova” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814).

A utilização do ferro e do vidro na arquitetura portuguesa foi relativamente tardia e rara. [...] O ferro era aplicado, dum modo bem visível, na arquitetura utilitária, em estruturas, coberturas, armações, linhas de caminho-de-ferro, colunas, tirantes...; assim dava forma, juntamente com outros materiais e feitios (muitas vezes, segundo desenhos revivalistas e ecléticos ou com alguns pormenores de Arte Nova), [...]. (Pinto *et al.*, 2006a, p. 816)

Comprovando a sua eficiência, o ferro e o vidro começaram a ser aplicados em diversos projetos mesmo em tipologias urbanas. Esta aplicação em grande escala deve-se “à facilidade do seu manuseamento, à sua rapidez de montagem e à economia de meios” (Pinto *et al.*, 2006a, p. 814). Comprovando este modo de utilizar estes materiais, os arquitetos, aos poucos, começaram a utiliza-los dando-lhe um sentido estético quer no desenho quer na função.

A abordagem da arquitetura portuguesa no século XX implica uma reflexão sobre a situação finissecular, particularmente em torno da questão oitocentista da invenção dos estilos e da ligação à história, [...].

O final de século, com as suas máquinas e invenções extraordinárias [...], trouxe a ruptura da civilização e com ela a oposição academismo/funcionalismo, arte/técnica. Com efeito, o século XIX define uma fratura no tempo. [...] De um lado estabelece-se um academismo decorativo defensor do valor espiritual da arte, do outro surge um funcionalismo operacional resultado do vanguardismo mediático das novas técnicas industriais de construção. (Tostões, 1995, p. 507)

Assim o arquiteto isola-se como artista e assume um papel individual na sociedade, separando-se dos seus companheiros de construção⁶³. Uma vez que os engenheiros pretende a “criação de um mundo moderno baseado nas potencialidades e inovações da máquina” (Tostões, 1995, p. 529). Deste modo, os “edifícios utilitários sem estatuto de arquitetura” (Tostões, 1995, p. 529), ou seja, os edifícios sem estatuto estético, passam a ser atribuídos aos engenheiros sendo estes desenvolvidos com as novas técnicas.

Numa linha de reação, culta e informada, a esta corrente dominante, a questão da “casa portuguesa” vai tentar definir de modo a contrapor, não sem um romântico ruralismo e um também eclético nacionalismo, o sentido, que se desejava profundo e autêntico, da alma e da cultura portuguesas (Álvaro Machado e Raul Lino).

Enquanto os elementos mais cosmopolitas, os de formação parisiense, dita académica, vão tentar uma via pragmática miscigenada de algum racionalismo (Ventura Terra⁶⁴, Marques da Silva⁶⁵), uma linha mais mundana, exuberante e com uma rápida capacidade de absorção permeável das correntes de gosto, define-se através de uma estética cidadina que deseja acertar o passo com os principais centros difusores de formas (Norte Júnior⁶⁶). (Tostões, 1995, p. 508)

Como referido anteriormente, é uma época marcada por diversos eventos fundamentais para uma mudança no país. Um desses eventos mencionados foi a criação da Sociedade dos Arquitetos Portugueses, em que esta sociedade significava “uma nova consciência profissional e o reconhecimento da necessidade de luta pela afirmação social da profissão ameaçada pelo prestígio crescente da operacionalidade do engenheiro [...]” (Tostões, 1995, p. 508). Outro evento de importância foi a criação

⁶³ Engenheiros e mestres-de-Obras.

⁶⁴ Miguel Ventura Terra (1866 – 1919) Arquiteto, “Natural de Alcobaça, era diplomado em Arquitectura Civil, desde 1926, pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, a cuja Associação Académica pertenceu, e possuía o curso da Escola Normal para o ensino de Desenho Exacto e Construção Architectónica. Foi professor provisório da Escola Industrial Marquês de Pombal, no ano lectivo 1928-29 e agregado efectivo na Escola Industrial Fradesso da Silveira, em Portalegre, de 1929 a 1930.” (Bairrada, 1988, p. 224)

⁶⁵ José Marques da Silva (1869 – 1947) Arquiteto.

⁶⁶ Manuel Joaquim Norte Júnior (1878 – 1962) Arquiteto. “Natural de Lisboa, cursou a Escola de Belas-Artes desta cidade, onde se formou com distinção. Seguiu depois para Paris, onde, como pensionista do Legado Valmor, frequentou o “atelier” Pascal e satisfiz provas que o habilitaram também com o diploma de francês. Completou a sua formação com viagens de estudo através da própria França, Bélgica e Espanha, digressões demoradas e atentas, fixadas em muitos aspectos por magníficos desenhos que lhe forneceram elementos e sugestões para a tentativa decorativa e compositiva da sua obra.” (Bairrada, 1988, p. 221/223).

dos prémios de Valmor, com o objetivo de premiar as obras, nomeadamente as moradias que mais se destacavam.

“Do ponto de vista formal e estilístico o ano de 1900 reúne um conjunto de obras paradigmáticas, enquanto elementos caracterizadores de uma época de transição” (Tostões, 1995, p. 508).

Os projetos do Túmulo Valmor, do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris e sobretudo com a construção do Elevador de Santa Justa demonstram de forma exemplar a situação que o país se encontrava no final do século em termos de construção, produzindo “no seio do seu ecletismo mais historicista ou mais académico” (Tostões, 1995, p. 508) aplicando os novos materiais, o ferro e o vidro.

Um dos últimos revivalismo de prolongamento finissecular, o neo-românico, o mais português e “moderno” de todos, graças às suas linhas secas e geometrizadas e sobretudo à clareza da sua definição volumétrica, é ensaiado exemplarmente por Álvaro Machado. (Tostões, 1995, p. 508/509)

Em 1900, desenvolve o projeto para “o Túmulo Valmor, o caso mais bem caracterizado da moda românica deste período” (Tostões, 1995, p. 509). Pela mesma altura, realizava-se o concurso do Pavilhão Português para a Exposição Internacional de Paris que colocaria em confronto “duas situações paradigmáticas da arquitetura portuguesa que se prendem com a questão particularmente dolorosa do “fim dos estilos” em Portugal” (Tostões, 1995, p. 509). O projeto vencedor de Ventura Terra, que demonstra “um sentido certo no gosto francês, eclético no controlo da escalas dos elementos clássicos” (Tostões, 1995, p. 509). Em oposição, o projeto vencido da autoria de Raul Lino, recriando e associando a “elementos da arquitetura tradicional portuguesa refletindo uma visão do mundo espiritualista e uma profunda linguagem vinculada aos valores nacionais” (Tostões, 1995, p. 509).



Ilustração 15 - Presença Portuguesa na Exposição Internacional de Paris: Pavilhão das Colónias Portuguesas (França, 1889, p. 147) e Pavilhão de Portugal. (Leite, 2016)

Assim se concretizava imagetivamente o confronto entre o cosmopolitismo da arquitetura acadêmica de final do século e a procura romântica de uma arquitetura enraizada nas tradições nacionais da desejada “casa portuguesa”, [...]. A definição destas duas linhas ajuda a clarificar a evolução da arquitetura portuguesa no século xx, um percurso feito de avanços e inovações, seguidos de recuos e da necessidade de reflexão sobre o caminho percorrido. Por isso parece fundamental equacionar neste início de século a adesão formal aos diversos revivalismo historicistas ou aos ecletismos mais acadêmicos e a sua articulação com as consequências das conquistas tecnológicas no domínio da construção, desejados motores de progresso no longo caminho da arquitetura moderna [...]. Daí, o modo efêmero e o carácter epidérmico que caracterizou a primeira adesão à estética moderna que não atingiu o valor ideológico do funcionalismo. (Tostões, 1995, p. 509)

Desenvolvendo diversas obras utilizando os novos materiais, é sobretudo “nos equipamentos de carácter cívico” (Tostões, 1995) que essa tecnologia se destaca. “[...] Permitindo a afirmação dos novos autores com obras que contornam a linguagem do passado, substituída ideologicamente em função dos programas por um funcionalismo operante” (Tostões, 1995, p. 512).

Mencionando em concreto alguns artistas desta fase temos, o arquiteto Adão Bermudes⁶⁷ interessado pela a habitação econômica obtém, em 1896, o primeiro prémio num concurso público através dos diversos projetos de bairros económicos em Lisboa, Porto e Covilhã. Recebe o Prémio Valmor com o edifício do Largo do Intendente, sendo este prémio o primeiro atribuído a um prédio de rendimento no eixo

⁶⁷Arnaldo Redondo Adães Bermudes (1864 – 1948) Arquitecto, “Natural do Porto, formou-se em arquitectura (1885) pela Academia Portuense, entretanto Escola de Belas-Artes e um ano depois, subvencionado pelos organismos comerciais da Cidade Invicta, foi-lhe atribuída uma bolsa de estudo fora do país. Regressado a Portugal, entrou num concurso aberto em 1888, pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, para bolseiros no estrangeiro e alcançou a primeira classificação. Durante cinco anos frequentou a Escola de Belas-Artes de Paris e, com o melhor proveito, as classes particulares de Paul Blondel.” (Bairrada, 1988, p. 214/215).

oriental e pequeno-burguês da cidade. “Um torreão cilíndrico definido num ecletismo de influência francesa articula expressivamente o gaveto e a decoração” (Tostões, 1995, p. 512), onde o autor recorre a elementos arte nova para revestir a platibanda, os azulejos e os perfis metálicos das guardas das varandas.



Ilustração 16 - Avenida Almirante Reis, Prémio Valmor 1908: Adão Bermudes. (Marques, 2009).

De seguida, o arquiteto Álvaro Machado autor do túmulo do visconde Valmor, “será um dos mais determinados cultores da “casa portuguesa”” (Tostões, 1995, p. 513). Consegue uma menção honrosa ao Prémio de Valmor de 1914 pelo seu projeto atualmente denominado por Museu de Rafael Bordalo Pinheiro. Porém, o projeto da Sociedade nacional de Belas Artes é certamente “a peça mais significativa na obra” (Tostões, 1995, p. 513) deste arquiteto. Apresenta uma “contenção de volumes secos e na exploração das suas potencialidades, movimentando-se com independência e, relação a gostos mais ecléticos e pretensamente luxuosos” (Tostões, 1995, p. 513).

Continuamente, o arquiteto Norte Júnior distingue-se pela sua hábil resolução de programas diferenciados, que vai desde o palacete de luxo à obra industrial “caracterizada frequentemente por uma modelação excessiva e por uma saturação decorativa” (Tostões, 1995, p. 513). Responsável por diversos projetos⁶⁸ consegue cinco vezes a atribuição do Prémio Valmor. Exemplo do seu trabalho é o Palacete na

⁶⁸ Desde a prédios, moradias, teatros, hotéis, cafés e lojas.

Avenida da Liberdade, prémio de 1915, demonstrando um “expressivo desenvolvimento volumétrico nas *bow windows* que articulam uma das fachadas escultoricamente mais interessantes no conjunto da produção arquitetónica lisboeta destes dois decénios” (Tostões, 1995, p. 5013).



Ilustração 17 - Avenida da Liberdade, Prémio Valmor 1915: Norte Júnior. (Benoliel, 1873-1932a).

De seguida, o arquiteto Miguel Ventura Terra define-se pelas suas obras na sua abordagem pragmática e racionalista dos programas. "A sua vasta obra atesta um profissional competente, eficaz e versátil de grande personalidade e maleabilidade" (Tostões, 1995, p. 513). "Para além de ter projectado os mais qualificados palacetes e prédios de arrendamento deste princípio de século" (Tostões, 1995, p. 513), do mesmo modo desenvolveu os equipamentos mais importantes, marcando a "cidade com o rigor e a contenção das suas propostas de expressão técnica e funcionalmente racionalista" (Tostões, 1995, p. 513).

Ensaiou em Portugal as sementes de uma depuração estilística apoiada numa arquitectura utilitária de grande clareza pragmática, que afinal constitui o segredo da sua presença paradoxalmente contida e marcante no contexto urbano, [...]. (Tostões, 1995, p. 513)

Uma obra especial da autoria de Ventura Terra foi o arranjo estrutural dum banco, este instalado num antigo prédio pombalino. "A obra foi feita com rompimento propositado do ritmo do bairro, traçado segundo um programa bem estabelecido e lógico" (França, 1990, p. 149). O Banco de Lisboa & Açores assume uma das fachadas mais

imponentes na Baixa, através das suas colunas, varandas e rotundas, apresentando uma fachada luxuosa mas elegante inspirada num padrão francês.

Duas outras obras importantes foram os Liceus Camões e de Pedro Nunes, projetados entre 1907 e 1909, integrados no plano de edificações docentes da ditadura franquista.



Ilustração 18 - Liceu Camões: Ventura Terra. (Benoliel, 1873-1932b).

O seu esquema em tridente (a fachada simples mas animada pelo jogo dos corpos, em dois planos, ocupada por instalações administrativas sobretudo, os dois corpos laterais para as aulas e o central preenchido pelo enorme ginásio e por refeitórios, entre eles se abrindo dois vastos recreios retangulares) tem uma clareza notável e altamente funcional. (França, 1990, p. 149).

Alcançou diversos prémios Valmor, onde todos eles demonstram uma simplicidade de processos e do seu modo seguro e lógico colocado no pormenor. Considerado “criador de obras europeizantes, a contribuição maior de Terra residiu na proposta de um estilo e de um sentido para o seu tempo, sugeridos com a naturalidade do seu protagonismo portador de uma nova filosofia civilizada de intervenção na cidade” (Tostões, 1995, p. 514).

Com formação idêntica a Ventura Terra, temos o arquiteto Marques da Silva que implementa no Porto diversas obras suas, uma delas a Estação de São Bento onde é característico o uso do ferro. Considerado um “edifício compacto, de estilização

clássica” (França, 1990, p. 162), possuídas torres com um coroamento ornamental cada uma em pontas opostas do edifício.

Desenvolvendo diversas obras, foi considerado um dos principais arquitetos da zona do Porto. Divergindo entre estilos, do neo-românico até um funcionalismo algo moderno, seguindo o mesmo percurso que seus colegas portugueses, demonstra assim um leque de preferências.

Por fim, Raul Lino em contrariedade com os arquitetos anteriores, pretendia desenvolver outro conceito denominado pela “casa portuguesa, baseado na nostalgia e na procura metafísica das raízes culturais e mentais de Portugal” (Tostões, 1995, p. 514). [...] Pretendia-se revalorizar as tradições e as vivências, com o objectivo da procura de uma identidade que salvasse o País e a sua cultura do domínio estrangeiro” (Tostões, 1995, p. 515).

Homem culto, de espírito fino e discreto, a sua obra compõe-se de notáveis peças de gosto aristocrático minuciosamente estudadas, reveladoras de um entendimento global dos pormenores baseado numa estrutura orgânica, numa definição sensível de ambientes e numa atenta integração na paisagem e no local. Intervindo na definição de uma arquitetura castiça que o romantismo fixara sentimentalmente num neomanuelino cenográfico, propôs, com notável intuição cultural, não um modelo mas um princípio, assaz inventivo, de “casa portuguesa”. (Tostões, 1995, p. 515)

Em 1902, “uma viagem a Marrocos permite-lhe reafirmar o gosto pela arquitetura meridional, enfatizando os valores formais da arquitectura do sol, as subtilezas do jogo Claro/escuro e sobretudo os valores de “habitar” [...]” (Tostões, 1995, p. 515).

Diz-se vulgarmente de bom gosto a sujeição instintiva a certas leis indefiníveis pelas quais os artistas se regem para a criação de qualquer obra da sua especialidade. [...] o bom gosto adquire-se por um estudo dedicado, isto é, pelo amor admirativo da natureza e pela observação das obras de artistas, inspiradas também pela natureza. [...] Sabe-se que em toda e qualquer obra, em que seja admitido carácter artístico, a impressão maquinal é sempre inimiga da beleza, tanto pior quanto mais aparente fôr a acção da máquina, quanto menor fôr a intervenção do sentimento do artífice. (Lino, 1918, p. 15)

Desenvolvendo diversas obras ao longo do seu percurso, uma que se destaca é a Casa de Cipreste, em Sintra. Esta obra “define o modelo” (Tostões, 1995, p. 515) sendo a “concretização mais completa do seu pensamento, formalizado na construção mais perfeitamente integrada na paisagem” (Tostões, 1995, p. 515).

Organicamente baseada numa construção modulada, em que cada volume tem uma forma acordada à função, a casa como que se aninha nas várias plataformas do

terreno, organizando-se em volta do pátio-jardim recolhido, elemento de criação de uma microclima também espaço-ambiental, responsável por uma poética espacial plena de implicações, de vida misteriosa, de maravilhoso [...].(Tostões, 1995, p. 515)



Ilustração 19 - Casa Cipreste, Sintra: Raul Lino, 1912. (Munoz Martínez, 2013).

A partir de 1920 a “sua linguagem torna-se mais severa, mais geométrica e depurada, correspondendo a um tempo de maior unidade” (Tostões, 1995, p. 515). No decorrer do tempo desenvolve várias obras da mesma importância. Recusando o avanço da cidade moderna, para Raul Lino estas eram monótonas e desinteressantes, daí propor “uma poética espacial contida numa habitação cheia de implicações, de fantasia e, mistério, de uma atmosfera quase tátil por saturação de significados” (Tostões, 1995, p. 516).

De 1900 para cá as edificações de algum valor que acusam reminiscências dos estilos históricos em nada se assemelham às imitações aborrecidas do último terço do século XX. Na liberdade da sua concepção palpita hoje uma vida própria, deixando sobressair em cada obra a individualidade do artista criador. A arquitectura moderna cada vez mais se vai libertando de formalidades sem vida, [...]. (Lino, 1918, p. 61)

Este grupo de arquitetos completam o quadro de protagonistas da última geração de oitocentos, onde as suas ideologias proporcionam o avanço para o estilo seguinte, Arte Nova.

Até lá, deverá referir-se a importância episódica que, em termos de evolução de um gosto, o fenómeno “arte nova” teve em Portugal definindo-se como uma manifestação de transição que lançou as sementes para o futuro movimento modernistas dos anos 20. Com efeito, a sua importância no quadro da produção arquitetónica portuguesa

reside apenas no facto de, apesar de se constituir como mais um estilo, articular a passagem para o gosto *art déco* e assim preparar e abrir o caminho da modernidade. (Tostões, 1995, p. 516)

A Arte Nova em Portugal segue de perto as tendências gerais, mas em particular as de França. Chega ao nosso país tarde, por volta do ano de 1905 e, desaparecendo em 1920, tendo assim uma curta duração.

Na arquitetura, como não tinha traçados estruturais nem volumetrias próprias, a Arte Nova cresceu subsidiária da arquitetura tradicional, apesar de ter sido inovadora nos materiais e nas técnicas e de ser considerada uma arte bela, *como proporção, carácter e harmonia, intensamente original com expressão e conceito*, nas palavras de Adão Bermudes.

Interveio, por isso, mais a nível da decoração, em trabalhos de serralharia artística, de cantaria ou de *massa de cimento*, [...]. Usou-se, ainda, em prédios de arrendamento, *halls* de teatro ou, mais vulgarmente, em pequenos espaços comerciais⁶⁹ - [...] -, que foram suportes privilegiados da Arte Nova. (Pinto *et al.*, 2006b, p. 307)

“Desprovida de programa teórico e de praticantes empenhados, foi sobretudo ao nível superficial das indústrias artísticas subsidiárias da arquitectura que ela se manifestou em Portugal, [...]” (Tostões, 1995, p. 444). Os arquitetos deste estilo tentaram introduzir nas suas obras a construção em pedra e cal como elementos decorativos. Só certos artistas alcançaram obras consideradas totais deste estilo.” [...] A azulejeira terá um papel determinante, permitindo “vestir” com um certo “tom” internacional alguns dos edifícios, antigos ou contemporâneos” (Tostões, 1995, p. 410).

Parêntese da arte portuguesa na passagem de Oitocentos, a “arte nova” não poderá ser considerada como sintoma de um anúncio de novos esquemas mentais. Ela não foi necessitada por um movimento interior nem justificada por uma informação exterior suficiente. Da “arte nova” pouco ou nada se sabia em Portugal, e o renascimento das indústrias artísticas tinha aqui um carácter fechado, auto-satisfeito nos valores duma tradição popular que os críticos encareciam, ou duma repetição erudita – que o mercado pagava. (França, 1990, p. 193)

No entanto, a Arte Nova em Portugal “far-se-ia através das famílias ricas, de refinado gosto e a par das últimas novidades do exterior” (Oliveira, 2011, p. 9).

Referindo alguns exemplos da arquitetura da Arte Nova temos o novo traçado da Avenida dos Aliados do Porto, introduzindo um programa estilístico complementando com uma grandiosidade monumental. “Consagrando uma homogeneidade dinâmica

⁶⁹ Padarias, leitarias, quiosques, cafés, restaurantes, lojas de moda, retrosarias, joalharias.

[...] representa uma súbita europeização que nada ainda então à sua volta garantia” (França, 1900, p. 342).



Ilustração 20 - Avenida dos Aliados (1915) e Câmara Municipal do Porto (inic. 1920): Correia da Silva. (Figueiredo, 2015).

Relativamente a utilização da azulejaria, cada arquiteto tem o seu modo de o colocar nas suas obras. “Ventura Terra é quase sistemático encontrar em obras de carácter privado a sua maneira de utilizar o azulejos arte nova em cintas, que surgem como discreto elemento de cor,[...]” (Tostões, 1995, p. 410). Raul Lino utiliza azulejos “desenhados pelo arquiteto, com notável entendimento do valor expressivo da azulejaria” (Tostões, 1995, p. 410).

Os edifícios Arte Nova portugueses, de maneira geral, no que diz respeito à estrutura interior, apresentam-se iguais a tantos outros ao contrário do aspecto exterior no qual a imaginação de inspiração naturalista era a responsável pela decoração e aplicação de manifestações Arte Nova e de miscelâneas artísticas.

[...] A Arte Nova em Portugal desenvolveu-se e implementou-se apesar dos condicionalismos intelectuais, económicos, sociais e, a determinada altura, por condicionalismos políticos. Não foi estrutural mas antes superficial e num formulário decorativo e estético, No entanto não deixa de ser património cultural, identidade nacional e acima de tudo regional.(Oliveira, 2011, p. 9/12)

2.3. LEIRIA NOS ANOS 20

“No século XIX a morfologia urbana de Leiria ficou profundamente marcada pelas consequências das invasões francesas” (Margarida, 1988, p. 70). Após as invasões e as destruições provocadas por estas, “era urgente incrementar o desenvolvimento económico” (Margarida, 1988, p. 71).

Não foram somente as Invasões Francesas que provocaram quebras demográficas no núcleo urbano de Leiria. Por outro lado, antes das Invasões Francesas, Leiria era a terceira menos populosa de todas as cidades portuguesas existentes na altura e continuou a sê-lo em 1900, quando até já existiam mais duas cidades na lista (totalizando trinta). [...]

Os números atrás apontados, mesmo que possam conter algumas distorções, não enganam na apreciação geral: Leiria era, no século XIX, proporcionalmente pouco relevante como cidade no contexto nacional. (Portela *et al.*, 2007, p. 30)

“Até aos finais do século XIX, a sociedade leiriense alterar-se-á completamente, enquanto que a economia continuará a basear-se, essencialmente na agricultura, apesar de algumas inovações no sentido da industrialização da área de Leiria [...]” (Silva, 2004, p. 136). Assim o crescimento da cidade dependia diretamente do sucesso agrícola, e “as crises na lavoura que se sucederam durante quase todo o século XIX, refletiam-se de forma negativa no crescimento do espaço urbano, em consequência do fraco aumento populacional” (Margarida, 1988, p. 72). Devido à crise existente e ao reduzido número populacional, a economia ficou marcada por um “período de insuficiência de investimentos” (Margarida, 1988, p. 73), provocando “algumas mudanças estruturais no tecido urbano” (Margarida, 1988, p. 73).

Com o passar do tempo verifica-se um aumento positivo populacional⁷⁰, e com este aumento é possível verificar alterações na planta da cidade. “[...] Verifica-se a abertura de novos arruamentos e construção ao longos dos mesmos; [...]” (Margarida, 1988, p. 75).

Observe-se, contudo, que as modificações de vulto relacionadas principalmente com a abertura de novos arruamentos não são do século XIX, mas dos primeiros anos do século XX, [...]. Para além disto, é ainda de salientar a construção de alguns edifícios novos ou a recuperação de outros que tinham sido destruídos no início do século XIX. (Margarida, 1988, p. 75)

Assim no início do século houve alterações ao longo da cidade, exemplo disso é o Terreiro/Largo Cândido dos Reis. “O novo alinhamento e reconstrução das fachadas alteraram a traça tornando-a mais rica e harmoniosa” (Margarida, 1988, p. 76). A entrada do terreiro e a área norte também sofre alterações, melhorando as condições do Largo do Terreiro.

⁷⁰ “Aumento de 15% (1878 – 1890).

A população de facto na freguesia de Leiria, conforme o *Segundo Recenseamento Geral da População de 1878*, 41758 e de acordo com o *terceiro Recenseamento Geral da População em 1890*, era de 48092.” (Margarida, 1988, p. 74/75).



Ilustração 21 - Largo do Terreiro, Leiria - 1932. (Gonçalves, 2006, p. 34)

No Rossio, também foram implementadas obras de melhoramento e de construção. Primeiramente, foi encanada a “Vala Real” na parte que ficava entre a Ponte de S. Martinho e a Ponte da Fontinha, [...]. Em 1860, a Câmara resolveu que fossem construídas cinco cloacas ao fundo do Rossio, sobre a vala. [...] Por esta área ser a mais ampla da cidade, o valor das construções que aí se localizavam era elevado.[...]

A construção intensifica-se nesta área, pelo que os terrenos de cultura e o logradouro público transformam-se em espaços de ocupação residencial e de comércio. Assim, o Rossio conhece várias funções: sociais (logradouro público), comerciais ou ainda militares. (Margarida, 1988, p. 78/80).



Ilustração 22 - Praça Rodrigues Lobo, Leiria 1920/1930. Vista Geral – Nascente. (Sousa, 2014, p. 27)



Ilustração 23 - Praça Rodrigues Lobo, Leiria 1920/1930. Vista Geral – Poente. (Cordeiro, s.d., imagem 162)

“O palácio do Marquês de Vila Real (Ilustração 22), que era dividido em duas partes ligadas por um arco de pedra, foi então demolido, sendo substituído por dois edifícios novos” (Margarida, 1988, p. 84).

O século XIX ficou essencialmente marcado por trabalhos de rectificação, pavimentação e de regularização de vias existentes. Este empenho de urbanização foi, acima de tudo, orientado com vista o dotar este espaço de um cunho mais urbano, tentando apagar ou dissimular as marcas da ruralidade. (Margarida, 1988, p. 87).

Em 1938, a “malha” (Margarida, 1988, p. 90) torna-se “mais fechada e os espaços construídos se adensaram” (Margarida, 1988, p. 90). A necessidade de urbanizar antigos espaços rurais, cria novos arruamentos sobrepondo os antigos caminhos rurais. “Outras vias foram rasgadas em terrenos, até então agrícolas, tendo sido essencialmente projectadas com vista à criação de artérias que iriam facilitar as ligações entre a cidade e as povoações limítrofes do concelho [...]” (Margarida, 1988, p. 91).

A população de Leiria tem vindo a registar um aumento, entre 1920 a 1940 “registar-se um acréscimo significativo (+ 49,9%)” (Margarida, 1988, p. 92). “[...] O desenvolvimento das actividades ligadas a sector secundário, fundamentalmente a indústria, o número de ativo no sector terciário (comércio, transportes, bancos e serviços) aumentou consideravelmente nos últimos trinta anos [...]” (Margarida, 1988, p. 93). Este aumento iria refletir-se na malha urbana da cidade, registando mudanças profundas. O “crescimento de determinados espaços ligados a funções⁷¹” (Margarida, 1988, p. 93) foi possível devido à população do perímetro urbano e pela potencial clientela que residia no concelho, que procurava a “satisfação de algumas necessidades no domínio das actividades terciárias” (Margarida, 1988, p. 93).

O início do século é marcado pela “destruição da ponte dos Três Arcos e pela abertura de novos arruamentos” (Margarida, 1988, p. 94), em que surge uma nova via considerada como “espinha dorsal” (Margarida, 1988, p. 94) da cidade de Leiria.

⁷¹ Bancos, seguros, comércio, serviços e outras.



Ilustração 24 - Ponte de Madeira que substituiu temporariamente a ponte dos Três Arcos, espinha dorsal da cidade de Leiria. (Cordeiro, s.d., imagem 20)

Iniciando o projeto da ligação da espinha dorsal com o rasgo de “duas ruas” (Margarida, 1988, p. 97) novas, este apenas se começou a desenvolver em 1926 devido a falta de determinação dos “pontos de cota para efeito de pavimentação das avenidas” (Margarida, 1988, p. 98).

Para além da abertura destas vias, da edificação do Banco Nacional Ultramarino, do Mercado Fechado⁷² e mais tarde da construção da escadaria de ligação entre a Avenida José Jardim e rua Machado de Castro, a compacidade foi aumentando de modo que, no final dos anos trinta, a cidade apresenta profundas alterações quando comparada com o século anterior.

O centro urbano de Leiria deixou de oferecer o carácter pitoresco marcado, por exemplo , pela oferta de bens de procura diária ou ocasional concentrada nos mercados e feiras dispostos ao longo das ruas, praças ou largos para se localizar preferencialmente num só local (Mercado Fechado) [...]. (Margarida, 1988, p. 99/101).

⁷²“Este mercado foi construído em 1931, obedecendo ao plano Korrodi. Em 1923 tornou-se necessário construir um pavilhão destinado à venda de peixe, pelo que foi indispensável a ampliação das instalações do complexo.” (Margarida, 1988, p. 99).



Ilustração 25 - Vista geral sobre a cidade de Leiria (mais especificamente a zona do Mercado Fechado e a abertura das duas ruas em conjugação com a espinha dorsal). (Cordeiro, s.d., imagem 106)



Ilustração 26 - Mercado Fechado (à direita) e Banco Nacional Ultramarino (à esquerda). (Gonçalves, 2006, p. 37)



Ilustração 27 - Mercado Fechado e Banco Nacional Ultramarino. (Cordeiro, s. d., imagem 88)

“A época contemporânea possui um conjunto muito diversificado de edifícios privados e públicos” (Silva, 2004, p. 162), isto devido aos novos arruamentos, ao aumento populacional ou mesmo “às novas necessidades socioeconómicas” (Silva, 2004, p. 162).

Exemplo de obra pública situada em Leiria, são os Paços do Concelho de Leiria projetado por Ernesto Korrodi. Datado de 1903, “assinala desde logo uma aliança que se verificará em grande partes das suas obras, entre a decoração erudita da fachada principal e uma arquitetura de carácter mais utilitário” (Costa, 1997, p. 268).

Este funcionalismo, pouco habitual entre nós em programas semelhantes, manifesta-se quer na simplificação das fachadas laterais e posteriores, quer na concepção da planta que resolveu, de uma forma notável, os desníveis do terreno onde se implanta o edifício, quer na sua própria escala. Formando um quadrilátero articulado à volta de um pátio interior, enquadrado por arcadas, sobre ele se perfilam duas fachadas que

repetem o ritmo da que define a entrada, invertido no lado oposto ao desta, acentuando o eixo longitudinal sobre o qual se prolonga a construção, numa outra ala paralela, através de um corpo de ligação assente sobre arcos e agenciando igualmente dois pátios delimitados por arcadas. (Costa, 1997, p. 268)

A fachada principal, inspirada numa “decoração [...] clássica” (Costa, 1997, p. 268), exprime a “noção de programa” (Costa, 1997, p. 268) através da mesma. Projetando um corpo avançado, associado a uma escadaria e “assente sobre um embasamento duplo de almofadado rústico” (Costa, 1997, p. 268), esta é ritmada através de “três vãos dispostos simetricamente em ambos os pisos” (Costa, 1997, p. 268).



Ilustração 28 - Paços do Concelho de Leiria – Ernesto Korrodi. (Gonçalves, 2006, p. 36).

Outra obra de renome situada em Leiria, é o Mercado Fechado situado no rossio da cidade. Projetada por Ernesto Korrodi, “ele exprime também a persistência de uma arquitectura tradicional que emprega fundamentalmente a pedra e as virtualidades das suas superfícies expressivas” (Costa, 1997, p. 272).

O mercado de Leiria, ocupando um quarteirão e desenhando em planta um trapézio irregular, é formado por uma série contínua de arcadas envidraçadas que, no interior, delimitam uma área coberta. A fachada principal, de dois andares e cujas superfícies reentrantes enquadram um pequeno largo, é ritmada por uma cimalha curva, ao centro, ostentando um brasão. (Costa, 1997, p. 273)

Relativamente à arquitetura civil privada de Leiria é maioritariamente constituída por “um intenso casario que provém já do século XIX” (Silva, 2004, p. 162). Assim os artistas leirienses, seguindo as ideologias utilizadas por todo o país desenvolvem uma arquitetura com base numa “concepção diferente da casa” (Costa, 1997, p. 276), integrando uma “decoração exterior mais vistosa, e onde a arqueologia servia apenas

como fonte de inspiração e não de cópia, combinando os motivos de decoração pitorescos e risinhos num esquema de casa adaptada à vida moderna” (Costa, 1997, p. 276).

Esta ambivalência entre uma arquitectura eclética, com referências historicistas, e uma nova criatividade que procura libertar-se dos “estilos” – simultaneamente denunciada como um sintoma da “falta de um ideal” que conduziria fatalmente à “indisciplina desenfreada”, ou ainda do “indefinido anseio em que se debate o pensamento moderno”- originou a distinção entre duas categorias de projectos: os de “estilo” e os de “fantasia”. Era nestes últimos, expressando uma superficialidade mundana, que a Arte Nova – [...] – se ia infiltrando, embora assumindo-se como uma “gramática decorativa” que, apesar de tudo, assinalava uma nova situação estética. (Costa, 1997, p. 276/277)

Enquanto Korrodi desenvolve um tipo de habitação com base nos ensinamentos de Raul Lino, já Augusto Romão desenvolve uma arquitectura mais genérica recorrendo aos pormenores da fachada, utilizando o ferro e a pedra.

Referindo uma habitação de Korrodi, data de 1910, será a sua própria casa desenhada pelo próprio, a Vila Hortênsia. “De formas claras e com uma articulação de pequenos volumes e beirados, caracteriza-se por uma quase ausência de elementos decorativos excepto nas molduras, de inspiração joanina ou maneirista, dos vãos” (Costa, 1997, p. 284). Retratando a casa portuguesa, é visível a “influência nas volumetrias mais amplas e nas paredes-empena [...], do estilo *cottage* inglês, indissociável do próprio conceito da casa-jardim [...]” (Costa, 1997, p. 284/85).



Ilustração 29 - Vila Hortênsia, Ernesto Korrodi. (Ilustração nossa, 2017).

Em contrapartida, o arquiteto Augusto Romão desenvolve uma arquitectura que possui uma composição equilibrada, organizada com leveza e ritmo. Na fachada do edifício é

visível uma organização simples, em que atribui destaque através de “vãos emoldurados por arcos, e frisos de decoração floral” (Costa, 1989, p. 53). Além dos seus vão, cria um ritmo que se prolongam verticalmente na fachada, tanto na principal como na lateral, através de elementos em pedra. Nas suas varandas utiliza o ferro, criando um gradeamento mais orgânico demonstrando a “plasticidade” (Fahr-Becker, 2000, p. 77) do material. Destaca numa das fachadas do edifício uma porta de ferro, em que elabora um elemento de grande destaque através de pormenores em pedra.



Ilustração 30 - Edifício Garage, Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).

3. O ARQUITETO E AS SUAS RAÍZES NA SOCIEDADE PORTUGUESA

3.1. AUGUSTO ROMÃO, BIOGRAFIA

O arquiteto Augusto Romão foi descendente do “empreiteiro José Pereira Romão” (Bernardes, 1997, p. 63). José Pereira Romão nasce em Marrazes em 22 de Julho de 1849. Seu pai era dos Marinheiros e sua mãe era do Arrabalde⁷³ (Paróquia dos Marrazes, 1828-1859).

Em 1866, José Romão já era casado com Maria de Jesus Caseiro, onde residiam no Arrabalde de Além (Marrazes). Em 1875, José Romão ficou de “demarcar o terreno e apresentar a planta” (Bernardes, 1997, p. 63) para a Escola Pública Masculina. De seguida, “foi lhe mandado elaborar o respectivo projecto e, na reunião da direcção realizada em 22-06-1878, adjudicada a construção a José Pereira Romão [...]” (Cabral, 1980, p. 18) do Teatro D. Maria. Ainda nesse ano, desenvolve a parte de “[...] pavimentação e obras acessórias, do fim do 2º lanço da estrada [...]” (Cabral, 1993a, p. 163) que faz ligação entre Leiria e os Milagres. No ano seguinte, são lhe entregues “as terraplanagens para a construção do lanço [...]” (Cabral, 1993a, p. 164) da estrada que faz ligação dos Pinheiros aos Milagres.

Outras obras de José Pereira Romão foi “[...] a construção da ponte sobre o ribeiro da Curvachia [...]” (Cabral, 1993a, p. 142), várias obras no marachão do Lis e no matadouro de Leiria⁷⁴, vários consertos de fontes e pontes⁷⁵.

“Em 7 de Agosto do ano seguinte⁷⁶ foi entregue a José Pereira Romão por 465.000 réis, a conclusão da ponte de alvenaria sobre o rio Lena, no sítio do Vale Gracioso.” (Cabral, 1993a, p. 141). Nesse mesmo ano ficou encarregue da recuperação da fachada da Igreja da Misericórdia de Leiria⁷⁷. Também constrói a Fonte de Baixo no Lugar dos Pinheiros (Marrazes) e no Lugar da Embra (Marinha Grande). (Cabral, 1993a, p. 135).

⁷³ Anexo E.

⁷⁴ Actas (1875). nº 31, p. 149-150 e nº 32, p. 160-161. acessível no arquivo municipal de leiria. Informação cedida pela Escola Secundária Domingos Sequeira de Leiria.

⁷⁵ “Na Ruivaqueira e na Lagoa.” actas (s.d.). nº 32, p. 184-185. acessível no arquivo municipal de leiria. informação cedida pela escola secundária domingos sequeira de leiria

⁷⁶ 1882.

⁷⁷ 5º cartório de leiria (s.d.) - notas. nº 23, p. 72-73. acessível no arquivo distrital de leiria. Informação cedida pela Escola Secundária Domingos Sequeira de Leiria.

Em 1888, José Pereira Romão foi aluno da Escola de Desenho Industrial Domingos Sequeira, matriculando-se no primeiro ano do seu funcionamento (ESCOLA SECUNDÁRIA Domingos Sequeira, 1888a, p. 1/2) e no seguinte ano (ESCOLA SECUNDÁRIA Domingos Sequeira, 1888b, p. 16). Inscreveu-se já com cerca de 39 anos, na disciplina de desenho aplicado na tentativa de evoluir nessa mesma área.

Do seu casamento com Maria de Jesus Caseiro resultou diversos filhos, destacando a filha Maria do Carmo Dias da Conceição, que casou com “[...] Lino António da Conceição, farmacêutico [...]” (Cabral, 1993c, p. 177) de Leiria. O filho José Pereira Dias, com apenas 14 anos de idade foi aluno da Escola de Desenho Industrial Domingos Sequeira na disciplina de alfaiate. (ESCOLA SECUNDÁRIA Domingos Sequeira, 1888b, p. 3/19). Por fim, Augusto Pereira Dias⁷⁸, também aluno da mesma escola que seu pai e seu irmão, iniciando a escolaridade com apenas sete anos de idade (ESCOLA SECUNDÁRIA Domingos Sequeira, 14 de Junho de 1889, p. 12) na disciplina de cantaria.

Na mesma escola esteve inscrito Joaquim Faria Ribeiro desistindo em 30 de Novembro de 1888, arquiteto associado a José Pereira Romão pensando-se que teriam uma sociedade. Surgindo um caso em 1902, num processo de uma obra é possível verificar a assinatura de José Pereira Romão no requerimento e no mesmo processo a assinatura de Joaquim Faria Ribeiro na planta desenhada (Romão, 1902-1908).

Em 1892, “[...] a primeira empreitada [...]” (Cabral, 1993a, p. 207) foi adjudicada a José Pereira Romão do projeto “[...] o mercado fechado [...]” (Cabral, 1993a, p. 207) (ilustração 26 e 27).

Nesse mesmo ano é referido que “[...] a Comissão Distrital [...]” (Cabral, 1993a, p. 262) pretendia construir um edifício para um Liceu “[...] na casa que comprou a José Pereira Romão, no sítio dos Olivais... [...]” (Cabral, 1993a, p. 262) verificando que possuía algumas propriedades por Leiria.

Por fim, uma das últimas obras atribuída a José Pereira Romão foi um “[...] estabelecimento de uma Biblioteca Pública, um gabinete de raridades e outro de pinturas.” (Cabral, 1993b, p. 182), situado num “[...] terreno junto à travessa de Sant’Ana [...]” e designou para dar o devido laudo a José Pereira Romão e Manuel da

⁷⁸ Mais conhecido posteriormente por Augusto Pereira Romão.

Silva Carvalho [...]” (Cabral, 1993b, p. 183). Não havendo referências ou dados acerca do falecimento de José Pereira Romão, este já não deveria estar ativo no início do século XX.

Augusto Romão, cujo seu nome referido anteriormente é Augusto Pereira Dias, era filho de José Pereira Romão. Nasce no Arrabalde da Ponte, no ano de 1881⁷⁹ (Paróquia dos Marrazes, 1881) e seu falecimento é datado em 1925 (J.M., 1925, p. 2). Inicia o seu ensinamento na Escola de Desenho Industrial Domingos Sequeira na disciplina de cantaria com apenas sete anos. Seguindo as pisadas de seu pai, adquire uma aprendizagem vasta, Augusto Romão torna-se além de um grande canteiro também é considerado um bom desenhador.



Ilustração 31 - Arquitecto Augusto Romão (Lacerda, 9 de Abril 1925, p.1).

Em 1898, “[...] o arquiteto Veneziano Nicola Bigaglia⁸⁰ [...]” (Cabral, 1993, p. 30) desenvolve “o Convento da Portela [...] mandado pela Ordem Terceira de São Francisco [...]. [...] Este arquiteto também foi encarregado pela construção e nela colaboraram o construtor de Leiria, Augusto Romão, autor de muitas construções desta cidade [...]” (Cabral, 1993c, p. 30).

Apresenta na Câmara Municipal de Leiria o seu primeiro desenho em 1899 (Romão, 1899), surgindo assim as primeiras características da arquitetura Arte Nova num edifício. Em 1901, surge novamente plantas do mesmo estilo, em que nesse ano o

⁷⁹ Anexo E.

⁸⁰ Veio para Portugal contratado pelo Governo Português para Professor das Escolas Industriais, regendo a cadeira de modelação ornamental na Escola Afonso Domingues. Tem espalhado pelo país trabalhos seus de construção, restaurações, modelações, etc. Em Lisboa construiu os palácios Mayer, Lambertine, etc. Restaurou o solar da Insua, do Palácio Burnay, Centenos e outros. Morreu em Veneza em 1908. (Cabral, 1993, p. 30)

arquiteto passa a assinar os seus projetos com apenas Augusto Romão (Romão, 1901). Contribui assim para a introdução do gosto Arte Nova nas cantarias artísticas, sendo considerado um dos entusiastas por este tipo de arquitetura em Leiria.

No seu percurso escolar teve Ernesto Korrodi como seu professor, travando conhecimento. Após esse tempo, surgem ligações entre os dois através de uma “oficina” (Fernandes, 2014, p. 281) de cantaria.

[...] Houve outro canteiro com ligações a Ernesto Korrodi, o qual, invés de Korrodi, começou a sua actividade profissional pelas cantarias e ficou depois conhecido como arquitecto. Referimo-nos a Augusto Romão (filho do empreiteiro José Pereira Romão e aluno de Ernesto Korrodi na Escola Industrial Domingos Sequeira), que tanto surge como colaborador de Ernesto Korrodi – embora não propriamente em ambiente de concórdia⁸¹ - como seu concorrente. Aliás, a oficina de Augusto Romão é anterior à de Ernesto Korrodi. Por volta de 1910, as duas principais oficinas de cantaria em Leiria seriam precisamente a de Augusto Romão e a de Ernesto Korrodi. [...]

A confusão entre as oficinas de Augusto Romão e de Ernesto Korrodi também deriva do facto de aquela, em 1900, se situar na Rua Mouzinho de Albuquerque, provavelmente ao fundo da rua, pois sabe-se que, em 1902, a oficina de Augusto Romão pontuava junto à vivenda da família Korrodi (Cabral, 1993^a, p. 95/96). Por conseguinte, a oficina de Ernesto Korrodi viria a ficar localizada junto à de Augusto Romão. (Fernandes, 2014, p. 280/282).

Posteriormente, surge uma notícia no jornal a afirmar a dissolução da firma Korrodi & Romão e um anúncio à parte do arquiteto Romão para a sua arquitetura civil, funerária e fornecimento de cantarias (Romão, 12 de Outubro de 1919, p. 1).

Desde 1908 até 1912, desenvolve o “projecto do prédio de Joaquim Nunes Sequeira [...]” (Cabral, 1993a, p. 40), em primeiro desenvolve um edifício de habitação privada e de seguida desenvolve um projeto para uma “garage” que suportaria 10 automóveis no seu interior (Ribeiro Carvalho, 13 de Março de 1913, p. 1).

Em 1912, apresenta uma “[...] proposta [...]” (Cabral, 1993a, p. 132) para uns Balneários da Fonte quente, com “[...] fachada da principal muito ao estilo da época [...]” (Cabral, 1993a, p. 132). Todavia, é “[...] apresentado novo projecto para construção dos balneários, elaborado pelo arquitecto Ernesto Korrodi, o qual foi aprovado por se tratar de “remodelar e completar o primitivo”.” (Cabral, 1993a, p. 132).

Em 1913 projeta o Teatro Moderno, “por desentendimento entre a empresa concessionária do Teatro D. Maria Pia e a sua proprietária, [...]. Encomendado o

⁸¹ Segundo fonte fornecida por José Moreira da Costa. (Fernandes, 2014, p. 280/282).

projecto a Augusto Romão, procedeu-se à sua edificação. Era todo de madeira, assente em alicerces de alvenaria e coberto de zinco.” (Cabral, 1980, p. 22/23).

No ano de 1922, “o *Leiria Ginásio Club* pediu a câmara, [...], um terreno do lado direito do Rio Lis, junto do Bairro dos Anjos, para ali construir “um campo de jogos desportivos (ténis, patinagem, etc.)”, o que foi autorizado” (Cabral, 1993b, p. 116) sendo esse de autoria de Augusto Romão.

Por fim, o projeto que atribuiu o reconhecimento mais elevado ao arquiteto foi o Monumento aos Mortos da Grande Guerra. Em colaboração com Luís Fernandes, Augusto Romão desenvolve a parte arquitetónica do monumento e a parte escultórica fica encarregue a Luís Fernandes.

Iniciados os trabalhos de angariação de fundos logo foram incumbidos de o projectar os artistas Augusto Romão, construtor civil, de Leiria, e Luís Fernandes, escultor. [...] Bélico de síntese, atractivo pelo movimento, harmonioso de linhas, um conjunto de beleza, devida a sensibilidade artística de Augusto Romão. [...]

Em todos estes monumentos a parte arquitectónica foi de Augusto Romão, artista de muito bom gosto, e a parte escultórica de Luís Fernandes. (Cabral, 1993b, p. 73)

Sendo a primeira pedra colocada no dia “[...] nove de abril de mil novecentos e vinte cinco [...]” (Cabral, 1993b, p. 73) o arquiteto Augusto Romão “morreu, sem ver o seu maior sonho de glória concluído, sem poder aceitar o triunfo, que lhe estava reservado, no dia em que o Monumento aos Mortos na Guerra fosse concluído.” (J.M., 1925, p. 2). Com apenas quarenta e quatro anos termina a sua presença em terras leirienses.



Ilustração 32 - Monumento aos Mortos da Grande Guerra: Augusto Romão e Luís Fernandes. (Gonçalves, 2006, p. 111)

3.2. ARTISTAS DA SUA GERAÇÃO, E ASSOCIADOS À SUA ARQUITETURA

O primeiro arquiteto que integrou no percurso de Augusto Romão foi o arquiteto veneziano Nicola Bigaglia⁸².

[...] “Nos finais do século passado, o Estado contratou para Professor das Escolas Industriais, regendo a cadeira de modelação ornamental [...], o arquitecto veneziano Nicola Bigaglia [...]. Foi a este arquitecto que a Ordem 3ª Franciscana encomendou o projecto do seu Convento, em substituição do anterior, sito na baixa leiriense [...] num estado lamentável de conservação e a servir de cadeia... A encomenda deve ter sido feita por 1898... A construção deverá ter-se iniciado nos princípios do séc. XX, com ele colaborando Augusto Romão, construtor leiriense”. (Gil, 2009, p. 50)



Ilustração 33 - Convento de São Francisco da Portela: Leiria. Nicola Bigaglia em colaboração com Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).

O convento novo de S. Francisco cujas obras começaram em 1902, ainda estava em construção em 1910, sendo ocupado pelo Estado, que cedeu à Câmara Municipal. Estava apenas concluída a ala Sul, onde se instalaram a Escola Industrial e Comercial de Domingos Sequeira e o Asilo Distrital. Foram instalações provisórias que se mantêm [...]. (Zúquete, 2003, p. 116/117)

⁸² Nicola Bigaglia (1841 – 1908) “Arquitecto italiano contemporâneo morre em 1908 e que foi contratado por Emídio Navarro, quando ministro das Obras Públicas, para professor das escolas industriais do país. Regeu durante anos uma aula de modelação ornamental na Escola Afonso Domingues e foi o autor das plantas de muitas construções urbanas, restaurações, decorações, etc., espalhadas por todo o país. Bigaglia foi um grande decorador porque conhecia a fundo essa arte, sendo-lhe familiares os estilos clássicos não só na arquitectura como também em mobiliário, tapeçarias, etc. Viveu muitos anos em Lisboa e retirou-se para Veneza, sua terra natal, para procurar alívios da doença que o minava. Dos edifícios que construiu em Lisboa salientam-se os palacetes Mayer, Lambertine e J. P. Leitão. Foi o restaurador do Solar da Insua, de algumas salas do palácio Burnay, do palácio dos Noronhas, no Largo de S. Vicente, do palácio Centeno, etc.” (Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira, pág. 703/04)

“[...] Em 1904, estes⁸³ encomendaram o projecto de uma nova igreja e respectivos anexos (onde funciona o seminário filosófico da Ordem), [...]; de estilo “neogótico”, o templo franciscano, obedecendo aos preceitos de uma construção moderna [...]” (Costa, 1898, p. 38).

Após falecimento do arquiteto em 1908, e diversas interrupções do desenvolvimento do projeto, “o edifício é entregue em 1945 à Ordem dos Frades Menores, que reconstruiu a igreja segundo um projecto do arquitecto Vasco Regaleira e levantou a ala norte para instalação do seu colégio de Filosofia” (Zúquete, 2003, p. 117), mantendo de origem o projeto desenhado por Bigaglia da igreja. Segundo menciona Silva, “este convento de S. Francisco da Portela”, foi restaurado “em 2004” (2004, p. 187) retornando a Ordem dos Franciscanos.

Descrevendo um pouco do projeto, a Igreja, de estilo neorromântico, tem uma fachada simples, com uma galilé renascentista trabalhada, duas janelas e um nicho com uma imagem. O interior, formado por uma única nave, tem uma cobertura de madeira, altares quinhentistas, e um conjunto de magníficos frescos quatrocentistas, desenvolvido por o “pintor de arte, João Vaz, que se encarregou da parte de decoração” (Cabral, 1993, p. 30). Anexado ao coro da igreja, encontra-se a capela da Ordem Terceira, construída em 1719, que fazia ligação ao convento.

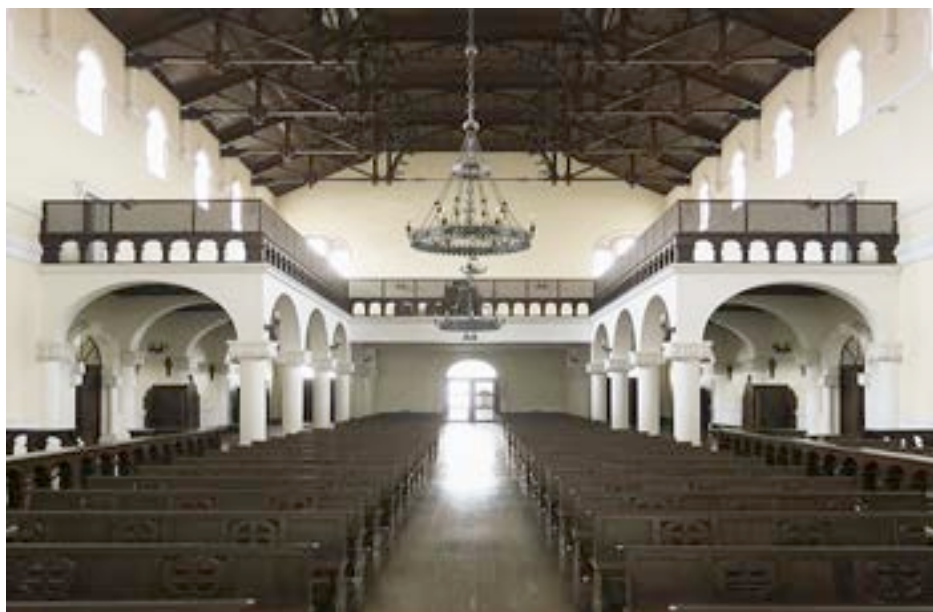


Ilustração 34 - Interior do Convento de São Francisco da Portela: Leiria. Nicola Bigaglia em colaboração com Augusto Romão. (Ilustração nossa, 2017).

⁸³ Ordem de São Francisco.

Outro dos arquitetos associado ao seu percurso e da sua geração foi Ernesto Korrodi⁸⁴, com o qual chegou a ter uma sociedade. Ernesto Korrodi “nasceu em Zurique (Suíça) em 31.1.1870, e veio para Portugal por haver concorrido a um lugar de professor de desenho, aberto pelo nosso Governo” (Cabral, 1993, p. 156). “Passados tempos naturalizou-se português e viveu em Leiria durante várias dezenas de anos, aqui casou com D. Quitéria da Conceição Maia e faleceu em 3.2.1944.” (Cabral, 1993, p. 156). Pela cidade de Leiria é possível observar o seu percurso arquitetónico através de diversas obras, tais como os Paços do Concelho (ilustração 28) mencionando anteriormente, o Banco de Portugal, o edifício Marques da Cruz, e por fim, o Mercado Fechado também mencionado anteriormente.

Referenciando apenas um dos projetos de Korrodi na Cidade de Leiria, “o Banco de Portugal de Leiria, cujo projecto data de 1923, revela uma linguagem mais próxima do neobarroco, com um tratamento mais vigoroso do portal” (Costa, 1898, p. 261).



Ilustração 35 - Banco de Portugal: Leiria. Ernesto Korrodi (Ilustração nossa, 2017).

⁸⁴ Ernesto Korrodi (1870 – 1944) Arquitecto. Embora suíço por nascimento, é considerado pela sua dedicação a Leiria e obra que ali realizou como arquitecto e professor, um dos seus mais ilustres filhos adoptivos. Nasceu em Zurique a 30 de Janeiro de 1870 e faleceu na sua terra adoptiva a 3 de Fevereiro de 1944. A convite do Governo Português desempenhou o cargo de professor de Desenho, primeiramente na Escola Industrial de Braga e depois na Industrial e Comercial de Leiria, onde formou à sua volta uma brilhante plêiade de artistas, como Lino António, Luís Fernandes, António Varela, Octávio Sérgio (V.) e seu filho, o arquitecto Camilo Korrodi. A ele se devem principalmente os trabalhos de consolidação e restauro do Castelo. Foi igualmente conferencista e investigador erudito. Pertencia à Associação dos Arqueólogos, Acad. De Belas Artes de S. Fernando (Espanha) e Inst. De Coimbra. Possuía a Comenda da Ordem do Mérito Industrial e o grau de Ofic. Da Ordem de S. Tiago. Publicou: *Estudos de reconstrução sobre o Castelo de Leiria, Um Monumento Bizantino-Latino em Portugal, Alcobaca. Estudo Histórico-Arqueológico e Artístico da Real Abadia de Santa Maria de Alcobaca*. (Tinoco, 1979, p. 705).

O edifício, constituído por três corpos principais e um lateral, muito recuado em relação à fachada, adopta uma simetria axial articulada pelo portal e por duas faixas de silhares de alvenaria que, no piso superior, enquadram uma larga janela de peitoril, ornada com uma sobre verga contracurvada e encimada por um brasão que se inscreve no espaço delimitado pela cimalha, desenhando um frontão curvo. [...]

De ambos os lados perfilam-se vãos com molduras relativamente simples, ligados entre si por medalhões decorativos que equilibram a fachada em relação à ornamentação rica do portal. [...]

A planta distribui-se à volta do átrio reservado ao público, formando uma espécie de *hall* separado dos serviços por uma tripla arcada e recebendo luz como que teatral através das janelas de uma claraboia que cobre esta área do edifício. [...]. Ao desejo de uma determinada funcionalidade interna corresponde, no exterior, uma sobriedade relativa apenas quebrada pelos elementos decorativos. (Costa, 1997, p. 261)

Por fim, um artista com ligação a Augusto Romão foi o escultor Luís Fernandes⁸⁵. Desenvolve em conjunto com o arquiteto o “monumento aos mortos da Grande Guerra em Leiria (13 de Maio de 1929) [...]” (Fernandes, 2014, p. 302). Em que o “pagamento do monumento em memória dos Mortos da I Grande Guerra (1914 – 1918) foi suportado pelos Empregados do Comércio Leiriense, organizados em 1920 num núcleo local da Comissão dos Padrões da Grande Guerra [...]” (Fernandes, 2014, p. 302). Além de desenvolver este monumento em conjunto com Augusto Romão que na época foi bastante falado nas notícias locais, também desenvolve diversas obras por todo o país.

Esculpiu a cabeça do poeta Miguel Torga existente no Museu Soares dos Reis (Porto), com que obteve o 1º prémio numa exposição organizada pelo Secretariado Nacional de informação [...]. [...]

Em 1944, ajudava (em Lisboa) Barata Feio a criar a estátua de Antero de Quental.

Criou o busto de Francisco Rodrigues Lobo para o jardim Luís de Camões, em Leiria, [...].

⁸⁵ Luís Fernandes (1895 – 1954) Escultor. Luís Fernandes de Carvalho e Reis nasceu em Vila Nova de Ourém (hoje Cidade de Ourém) em 27 de Julho de 1895. Residiu com os seus pais na casa que era propriedade destes, hoje pertencente a David António Vaz de Almeida, confinante com o café Central, tendo frente para a Praça Agostinho Albano e Almeida e para a Praça Mouzinho de Albuquerque. Luís Fernandes manifestou, desde criança, interesse em comunicar por grafismos. Seria uma compensação pelo atraso com que começou a expressar-se oralmente, pois só aos três anos iniciou a fala. Seu pai, José Maria Fernandes, era comerciante e nascera na freguesia do Olival, do mesmo concelho, ao passo que a sua mãe, Henriqueta Cândida Carvalho dos Reis, era doméstica e natural de V. N. De Ourém. Casou em 25 de Dezembro de 1920, civilmente, com Ernestina Rola Henriques, nascida na cidade de Leiria e tia do artista plástico Ernesto Luís Veríssimo de Azevedo Henriques. [...] Obtida a instrução primária em Ourém, continuou os estudos em Leiria, no Liceu Rodrigues Lobo, onde completaria o 7º ano. Logo aí revelou assinalável desenvoltura como caricaturista, [...]. Prosseguiu estudando Belas Artes em Lisboa e Porto, onde foi discípulo de mestre Teixeira Lopes e obteve o diploma do Curso de Escultura. [...] Em 1932, foi colocado com professor efectivo na Escola Industrial e Comercial Domingos Sequeira em Leiria, (...). Faleceu no dia 2 de Setembro de 1954 num trágico acidente no mar das Berlengas. (Fernandes, 2014, p. 300/02)

É de sua autoria o baixo-relevo de grandes dimensões que ornamenta o salão nobre dos passos do concelho de Leiria [...]. [...]

Foi autor de inúmeras e esplendorosas aguarelas, desenhos, gravuras, bustos e outras esculturas dispersas pelo país e galerias particulares. (Fernandes, 2014, p. 302/303).



Ilustração 36 - Monumento aos Mortos da Grande Guerra em Leiria (Ilustração nossa, 2017).

3.3. A ARQUITETURA DE AUGUSTO ROMÃO

Após intensa pesquisa ao percurso artístico do arquiteto Augusto Romão, surgiram dificuldades em obter informações. Esta dificuldade é motivada pela ausência de estudo por parte de outros autores.

Assim, alicerçamos esta pesquisa a partir do estudo da Arte Nova porque define o nosso percurso e nela se enquadra.

Ao ler criticamente os projetos do arquiteto Augusto Romão, é visível que na sua arquitetura predomina a utilização da ornamentação⁸⁶. Possivelmente devido ao seu

⁸⁶ Ornamentação - Conjunto de motivos e elementos puramente decorativos que embelezam uma obra ou objeto.

percurso inicial concentrar-se na aprendizagem da arte na cantaria. Inicia-se com a arquitetura fúnebre, evoluindo para a arquitetura civil. A localização dos seus projetos é essencialmente na região de Leiria. Torna-se assim o ornamento decorativo na marca singular do arquiteto.

O rigor da geometria e a fluidez das linhas curvas, a depuração estrutural e a exuberância decorativa, arquétipos de uma estética Arte Nova, correspondem a atitudes mentais, que unindo-se, com maior ou menor ênfase para um ou outro destes aspectos, produziram alguma das mais belas expressões da arquitectura deste período. (Fernandes, 2008, p. 113).

Cada obra de Augusto Romão “apresenta uma particular expressão da Arte Nova, neste caso articulando a uma estrutura simples, geometrizada, uma gramática decorativa que joga com motivos esculpidos em cantaria, com a serralharia artística e o azulejo, ambos de inspiração floral.” (Fernandes, p. 112).

Recorrendo à observação das obras do arquiteto é perceptível as ideologias utilizadas nos seus projetos. Ocasionalmente aplica uma simetria em relação a um eixo central do projeto, especificamente na fachada principal, proporcionando em toda a fachada uma distribuição de vãos de acordo com esse mesmo eixo central. Por vezes aplica diferentes revestimentos de materiais por piso induzindo um contraste visual e tátil nas suas obras. Por fim, a terceira ideologia aplicada nos seus projetos é o avanço e recuo de um corpo específico na fachada, conjugando com uma altura superior relativamente a restante fachada principal. Neste contexto, além dessa característica, realça esse corpo introduzindo-lhe elementos decorativos estilo Arte Nova captando o olhar humano para a sua obra.

Os elementos decorativos projetados nas obras de Augusto Romão são, a janela em arco⁸⁷, de lintel⁸⁸ e a janela tripartida⁸⁹. No lintel e nas ombreiras das janelas é-lhes

[...]. Em geral, distingue-se arte ornamental da decorativa em que aquela é uma sobreposição de um adorno acessório que realça os aspectos principais e contribui para um resultado harmonioso, enquanto a decoração é inserida na própria estrutura com a qual forma um corpo orgânico. [...]. As regras mais simples são a repetição infinita ou limitada e a alternância de motivos. As mais complexas vão desde a radiação a partir de um eixo, ponto ou figura ao padrão geométrico de traçado regular, passando por gradações no tamanho ou intensidade cromática. As características gerais a garantir são variadas: a harmonia e o equilíbrio entre o objeto e o estilo; a variedade para não incorrer na monotonia; ordem em relação ao eixo; estilização, escala, proporção, subordinação à estrutura arquitectónica, ao material, à sua localização, etc. As principais fontes para o repertório de motivos ou temas são duas: a natureza, em que se inspira reproduzindo alguns dos seus aspectos, e outra de índole abstrata e geométrica, livre de imitações, ainda que às vezes simbolize a realidade. No entanto, a cor é uma das fontes de ornamentação mais antigas, quer por si só ou realçando outros motivos, elementos ou estruturas.” (Morales Gómez, 2014, p. 427).

⁸⁷ “Janela em Arco – A que é terminado em um arco.” (Morales Gómez, 2014, p. 346).

aplicado os ornamentos trabalhados em pedra desenhados pelo arquiteto. O seguinte elemento decorativo utilizado é o frontão⁹⁰, aplicando diferentes tipologias do elemento, colocando-o em destaque na fachada principal associado à cobertura. Outro elemento decorativo aplicado é o friso⁹¹, aplicado na fachada apresenta as influências das formas puras da natureza. O seguinte elemento visível nos seus projetos é a utilização do pilar⁹², obtém uma função decorativa, apresenta-se associado as varandas suportando uma abertura em arco de volta perfeita. Ao longo da fachada de algumas obras utiliza dois elementos decorativos, a pilastra⁹³ e a quina⁹⁴, no qual o material predominante é a cantaria de pedra. Outro elemento característico da

⁸⁸ “Janela de Lintel – A que tem o remate superior moldado com uma verga.” (Morales Gómez, 2014, p. 346).

⁸⁹ “Janela Tripartida ou Tripla – A que é dividida em três partes por colunelos ou mainéis.” (Morales Gómez, 2014, p. 346).

⁹⁰ “Frontão – Remate triangular de um vão ou da fachada de um edifício, cujos limites são a cornija do entablamento e os dois remates inclinados um telhado de duas águas.” (Morales Gómez, 2014, p. 309).

Frontão curvo – O coroado por uma cornija traçada segundo um arco de círculo. Os remates dos vãos de fachada, geralmente alterna com o triangular. Iniciado pelos romanos e retomado no Renascimento, está presente nos séculos XVII e XVIII.” (Morales Gómez, 2014, p. 312).

Frontão em Quarteira ou de Volutas – Aquele cujas cornijas laterais se curvam formando volutas que se encontram no ápice e se apoiam na cornija horizontal. (Morales Gómez, 2014, p. 312).

Frontão de Base Aberta – O que tem o lado horizontal partido. (Morales Gómez, 2014, p. 312).

Frontão Sem Base – O que não apresenta cornija inferior, ou está interrompida e volteada em arco.” (Morales Gómez, 2014, p. 314).

⁹¹ Friso – Faixa horizontal decorativa que faz parte do entablamento nas ordens clássicas.

“[...] Por analogia aplica-se a toda a faixa decorativa de desenvolvimento horizontal aplicada em paramentos, seja pintada, esculpida ou caligrafada. [...] Segundo a sua decoração existe uma grande variedade: liso, decorado [...], historiado [...], rústico, com pingentes e folhas, ou simbólico, com atributos e insígnias. De acordo com a forma pode ser plano, em relevo ou com perfil ligeiramente curvo. [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 304).

Friso Decorativo – A utilização de diferentes motivos de ornamentação repetidos em série formando frisos [...]. (Morales Gómez, 2014, p. 307).

Lírios – Motivo vegetal utilizado principalmente na Art Nouveau pela impressão de movimento das séries utilizadas. (Morales Gómez, 2014, p. 308).

Ondulado – Imita ondas, volutas ou espirais. Também se chama igualmente de *rolo de pergaminho* por recordar essa forma, parcialmente enrolado. (Morales Gómez, 2014, p. 308).

⁹² Pilar – Elemento de sustentação isolado e vertical de secção poligonal, que não está sujeito a uma ordem arquitectónica.

“A sua secção pode ser quadrada, retangular, poligonal ou composta face à da coluna, que é necessariamente circular. No entanto, a função de ambos é semelhante: sustentar arcos, abóbadas, etc. Geralmente levanta-se isento e isolado, sem proporção fixa entre a espessura e altura. Geralmente é de pedra, tijolo, betão ou aço e, por vezes, decorado. [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 462).

⁹³ Pilastra – Membro vertical adossado à parede e de secção quadrangular, que pode desempenhar uma função estrutural ou decorativa.

“A sua composição, a proporção e aparência são similares às da coluna, com a qual partilha elementos como a base, o fuste e o capitel ou a submissão aos cânones das ordens clássicas. A sua largura corresponde ao diâmetro da parte inferior da coluna, isto é, um módulo duplo e um saliente que varia entre 1/3 e 1/10 da largura. Comumente a secção é quadrada ou retangular e poligonal, por vezes. Embora possa contribuir para a resistência de uma parede, a sua principal função é decorativa, pautando espaços ou em correspondência com uma colunata (antas clássicas). [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 463).

⁹⁴ Quina – Ângulo reforçado na esquina de duas paredes. Pilastra angular grega que passou a designar os cunhais dos edifícios.

“Forma uma cadeia no cunhal construída num material distinto do das paredes, e mais resistente, para reforço, por exemplo construído em cantaria de pedra numa parede de alvenaria de tijolo. Também cumpre uma função decorativa explorando as diferenças entre os materiais utilizados. [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 504).

arquitetura de Augusto Romão é o gradeamento em ferro forjado aplicado nas varandas, representando as formas puras da natureza. Relativamente à cobertura, aplica o beirado simples ou em casos de pormenorização, aplica o beirado duplo. Por fim, é visível nos seus projetos a constante utilização das diferentes tipologias do arco⁹⁵.

Importância do ornamento nos edifícios Arte Nova, afirmando que este equivale à assinatura de um quadro e considerando que a casa, no contexto deste estilo, representa a expressão da intimidade e da personalidade do seu ocupante e também do autor. Qualquer objecto, qualquer detalhe da ornamentação é absolutamente original neste tipo de estética, fazendo “organicamente” parte da escrita do arquitecto. (Fernandes, 2008, p. 98).



⁹⁵ Arco – Elemento de sustentação geralmente curvo, composto por segmentos, que fecha um vão descarregando as cargas para apoios laterais.

[...]. Funciona como uma estrutura de distribuição e impulso das forças recebidas, as quais são transmitidas perpendicularmente para o exterior até aos pontos de apoio, o que provocaria, se não fossem utilizados paredes ou contrafortes exteriores, a separação destes. São compostos por uma série de peças chamadas aduelas cujas uniformidade e regularidade resulta numa maior eficácia na sua função. Este último aspecto é decisivo para determinar o grau de conhecimento arquitectónico de uma época. A sua concepção estrutural é particularmente útil para vencer espaços relativamente grandes usando elementos de pequena dimensão. Pode adotar muitas formas. [...] A partir do Renascimento dá-se o regresso ao arco clássico, ao mesmo tempo que são criadas novas formas (*arco tudor, mistilíneo*). Os modernos materiais permitem estruturas de uma peça só, com aspecto de arco que cumprem as mesmas funções e que também são chamadas de arco.” (Morales Gómez, 2014, p. 85).

Arco de Volta Perfeita – Equivalente a meia circunferência. É o arco clássico por excelência. [...] É utilizado principalmente em Roma, no Românico, Renascimento e Neoclassicismo. O arco *campanulado* corresponde a um arco de volta perfeita apoiado em dois suportes convexos que lhe dão forma de sino. (Morales Gómez, 2014, p. 88).

Arco Rebaixado, abaulado ou pleno falso – A sua altura é de menos da metade do seu vão. Também pode ser *carapanel* ou *escarção*. (Morales Gómez, 2014, p. 90).

Arco abatido, carapanel, em asa de cesto, sarapanel – É construído por vários arcos de circunferência tangentes entre si e cada um com os seus próprios centros. A sua flecha é menor do que o meio-vão e por isso é um arco de aparência rebaixada e semi-elíptica. Foi usado especialmente nos séc. XVI e XVII para grandes vãos, tais como os tramos de pontes. (Morales Gómez, 2014, p. 92).

Ilustração 37 - Dois edifícios projetados por Augusto Romão em Leiria: 1º Largo Cónego Maia; 2º Avenida Combatentes da Grande Guerra. (Ilustração nossa, 2017).

No próximo e último capítulo da presente dissertação, será apresentado três projetos de autoria de Augusto Romão. Através de uma leitura crítica, irei caracterizar pormenorizadamente cada um evidenciando o estilo Arte Nova.

4. INTERPRETAÇÃO DE TRÊS OBRAS DE ARQUITETURA

4.1. 1907: CONJUNTO DE TRÊS HABITAÇÕES NO BAIRRO NOVO

Em 1907, Joaquim Nunes Sequeira encomenda um projeto de três moradias idênticas com funcionalidade habitacional. Situado em Leiria no Bairro novo, especificamente junto a Avenida da rua da Meditação e a estrada real numero 63. Essa rua é atualmente designada por Avenida Dr. José Jardim.

Estabelecido num terreno com declive, com visibilidade direta para o castelo e a cidade de Leiria, o projeto surge com uma forma simplificada sobressaindo na extensão da colina.

Este projeto é pensado, em primeiro lugar, pelo pendor do sítio, surgindo na paisagem conforme a vertente da colina. Consequentemente cada habitação tem uma cota de soleira.



Ilustração 38 - Conjunto de três habitações no Bairro Novo: Augusto Romão – Fachadas Principais (Ilustração nossa, 2017)

Com forma simples, de um pequeno e mínimo quadrado, o projeto alberga um programa sintetizado. Adaptando o programa, o arquiteto organiza os espaços principais com finalidade de lhes proporcionar a entrada de luz natural.

As habitações têm uma proporção de 8 metros por 8 metros. As paredes-mestras em alvenaria mista de pedra e tijolo têm de espessura 50 centímetros, as paredes interiores que separam as moradias apresentam 30 centímetros de espessura, e as

divisórias em tabique têm 10 centímetros . Todas as habitações se desenvolvem em dois pisos, o rés-do-chão e o sótão. A entrada da habitação é feita diretamente pela Avenida Dr. José Jardim, tendo acesso a um corredor de circulação que percorre toda a habitação permitindo o acesso ao quintal exterior. No rés-do-chão os espaços principais são, a cozinha com 9,5 m² aproximadamente, a sala de costura com 9 m² aproximadamente, a sala de jantar com 12 m² e, por fim, o quarto com 12 m². Este piso tem de pé-direito 3,3 metros, sendo na altura superior ao mínimo regulamentado.

O acesso ao sótão é feito através de uma escadaria interna localizada na sala de costura. No sótão os espaços principais são, um quarto principal com 11 m² e um secundário com 9m², e, por fim, um espaço de arrecadações com 16 m². O pé-direito do sótão, na divisão da arrecadação, é de apenas 1,9 metros devido à inclinação da cobertura. Nos quartos do sótão a altura é superior devido à tipologia⁹⁶ utilizada pelo arquiteto.

⁹⁶ Trapeira – Abertura feita a vertente de um telhado, projetada para o exterior usada para iluminar e ventilar o espaço no ultimo andar de um edifício.

“[...] Desde o século XVII são simplificadas a favor das coberturas com terraço e são reduzidas a pequenas janelas emolduradas. Atualmente perdem geralmente o seu papel ornamental e elevam-se acima dos telhados com uma estrutura de madeira coberta com telhas ou ardósia. Podem ser de vários tipos: *em rampa* quando está embebida na cobertura inclinada; *de duas águas*, numa cobertura de duas águas que formam um frontão triangular; empena com telhado de duas águas que formam um frontão triangular; em *gablete*; quando inclui uma chaminé ou se une a outra parte da cobertura; *arredondada*, construída com uma cobertura em volta inteira. Um termo frequentemente usado como sinónimo de trapeira é o galicismo *mansarda*, embora o seu significado esteja relacionado com o tipo de armação de asna que o arquiteto François Mansart popularizou em França no século XVII, em imitação de exemplos da arquitetura italiana. Por extensão, chama-se trapeira ao espaço do sótão interior que está sob um telhado inclinado. Também conhece como *lucarna* e *lucerna*.” (Morales Gómez, 2014, p. 543).

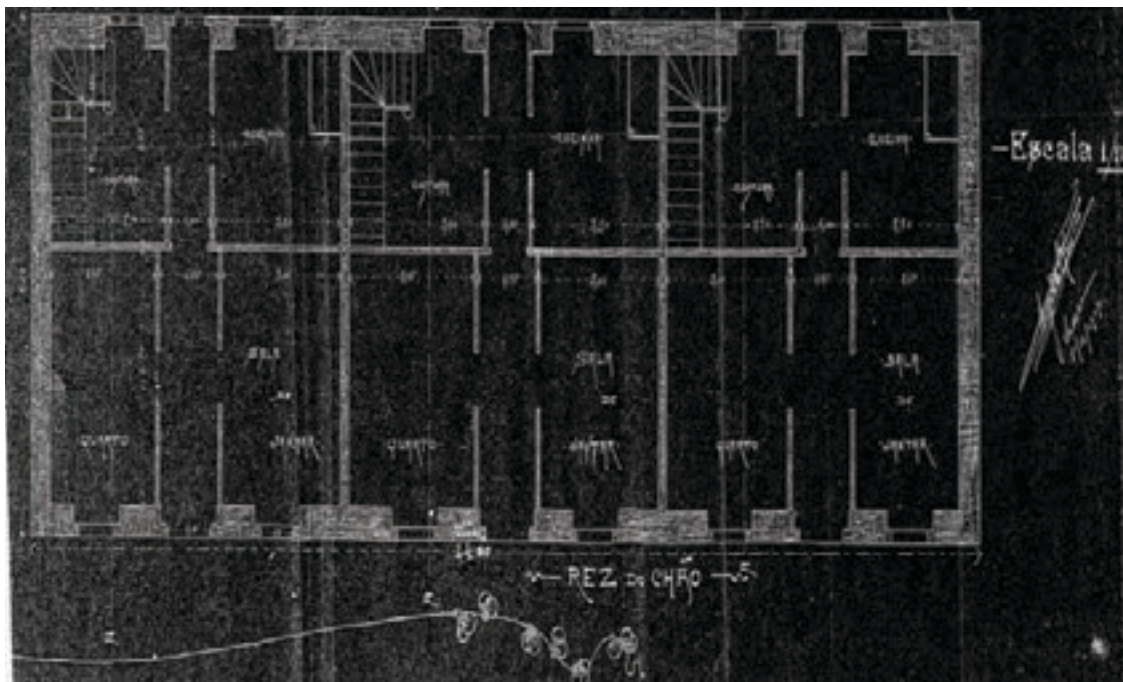


Ilustração 39 - Planta do rés-do-chão do conjunto habitacional, Av. Dr. José Jardim. (Romão, 1907)

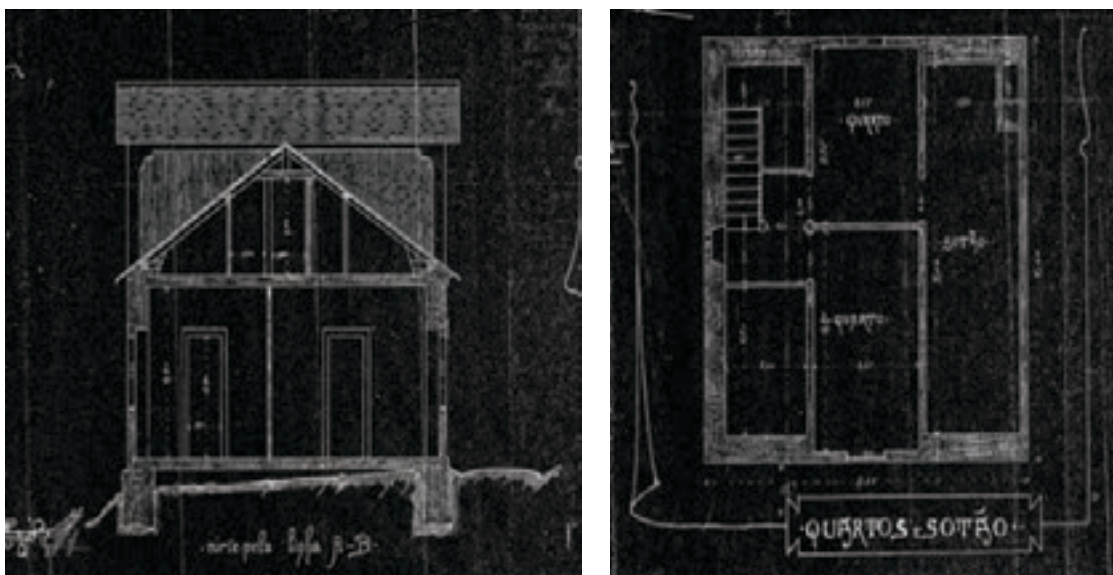


Ilustração 40 - Corte transversal da habitação (à esquerda) e Planta do sótão do conjunto habitacional (à direita): Av. Dr. José Jardim. (Romão, 1907).

As fachadas principais das três moradias apresentam uma manipulação volumétrica idêntica. O arquiteto cria uma fachada simétrica em relação a um eixo central, enfatizando esse eixo rematando com uma trapeira que interrompe o simples beirado da cobertura. Deste modo o efeito de simetria produz-se em relação à verticalidade do elemento central, dissimulando a presença de um segundo piso.



Ilustração 41 - Fachada Principal de uma moradia do conjunto habitacional: Avenida Dr. José Jardim (Ilustração nossa, 2017)

Em referência à fachada, ao simplificar o revestimento aplicando uma tonalidade branca, os vãos consequentemente sobressaem como elementos decorativos. Os vãos do rés-do-chão ostentam uma moldura em cantaria de pedra, em janela de arco com duas folhas de abrir. Mantendo a simplicidade das ombreias, a natureza é evocada pelos motivos de inspiração floral através do lintel e do peitoril. No qual o lintel se desenvolve num arco de escarção⁹⁷, apresentando nos vãos laterais um fecho brasonado de inspiração floral e, na porta, um fecho brasonado exibindo a figura feminina. No vão do piso superior, o lintel desenvolve-se num arco de ferradura⁹⁸ a nível extradorso, e a nível intradorso o arquiteto cria um arco de escarção. Também este ostenta um fecho brasonado d inspiração floral. O gradeamento aplicado no vão é em ferro forjado influenciado nas formas naturais. A identificação simbólica entre a figura feminina e a natureza, motivo estético privilegiado pela Arte Nova, está aqui representado na pormenorização.

⁹⁷ Arco de Escarção – Arco rebaixado, isto é, que é menor do que a circunferência do mesmo raio, de modo que o seu centro está abaixo da linha de arranque criando um ângulo de 60^o com esta, [usualmente usado embutido numa parede, como estrutura suplementar de outro arco ou funcionando como verga, na aceção em português]. Também chamado *de segmento*. (Morales Gómez, 2014, p. 88).

⁹⁸ Arco de Ferradura – É o que tem mais do que a metade da circunferência e e os arranques avançam tanto como a imposta. [...]. (Morales Gómez, 2014, p. 89).

4.2. 1908: EDIFÍCIO GARAGE

No ano seguinte, em 1908, Joaquim Nunes Sequeira encomenda um projeto de um único edifício com dupla funcionalidade, comércio e habitacional. Situado em Leiria, no antigo Campo D. Luiz I com frente para a Rua Mouzinho Albuquerque. Atualmente, o edifício intersecta com dois largos e uma avenida, nomeadamente o Largo Cónego Maia, o Largo de 5 de outubro e a Avenida Heróis de Angola.



Ilustração 42 - Edifício Garage, vista do Largo de 5 de Outubro: Augusto Romão – Fachada Principal. (Ilustração nossa, 2017).

A expansão da cidade motiva os proprietários a desenvolver as suas habitações/comércios ao longo da margem do Rio Liz, provocando um crescimento em mancha de óleo na cidade.

O terreno é dividido em duas parcelas, implementando o edifício na fração da esquerda. Situado num largo importante da cidade, caracterizado pela sua amplitude e dinamismo, o edifício surge em posição de destaque. À esquerda, numa colina da cidade, surge o Castelo e a parte desenvolvida da cidade, proporcionando uma vista singular.

Tendo em conta os fatores mencionados, o arquiteto projeta o edifício com base na forma da parcela e desenvolve-o em altura. Criando três pisos, o rés-do-chão para comércio e os restantes para habitação, os pisos habitacionais são privilegiados em perspectivas para a cidade.



Ilustração 43 - Edifício Garage - vista panorâmica sobre Largo de 5 de Outubro: Castelo de Leiria, Sé de Leiria e Centro Histórico da Cidade (Ilustração nossa, 2017)

Após a construção do edifício, o proprietário desenvolve-o na parcela adjacente um projeto de funcionalidade comercial, de um piso térreo. Com o decorrer do tempo, conserva-se apenas a fachada principal com a inscrição Garage. A denominação do edifício deriva dessa mesma inscrição, pois anteriormente esse edifício era uma garagem de automóveis.



Ilustração 44 - Edifício Garage – Fachada Principal. (Arnaldo, 2009)

No ano de 2004 a 2008, a empresa Rofar S.A. em parceria com a arquiteta Sara Saragoça Soares desenvolvem um projeto de reabilitação urbana. O projeto tem como

objetivo reabilitar, alterar e ampliar ambos os edifícios. Concluindo a intervenção em 2009, apenas a fachada principal e lateral das propriedades permanecem as originais⁹⁹.



Ilustração 45 - Edifício Garage: Fachada Principal e Lateral (Ilustração nossa, 2017)

Lendo criticamente o projeto original de Augusto Romão, o objetivo para o edifício seria integrar duas funcionalidades distintas. Desta forma, o arquiteto opta por isolar a padaria, desenvolvendo todo o rés-do-chão para essa funcionalidade. Cria apenas uma entrada com ligação a uma escadaria interna que daria acesso aos pisos habitacionais. Assumindo a planta forma trapezoidal, o projeto alberga um programa bastante extenso.

Ao introduzir a entrada centralmente na planta, o arquiteto organiza a padaria por zona de venda e de produção. À direita da entrada social, encontra-se o estabelecimento de venda com balcão de atendimento. Este espaço tem duas portas de acesso exterior para clientes. De seguida, associado ao estabelecimento há um pequeno escritório, um depósito de pão e uma sala de jantar. Percorrendo a sala encontra-se dois quartos, um de 12 m² e um de 8,5 m². A única ligação direta existente da zona de

⁹⁹As paredes-mestras em alvenaria mista de pedra e tijolo mantêm de espessura 50 centímetros.

venda para a zona de produção, é através de um corredor na divisão do depósito do pão.

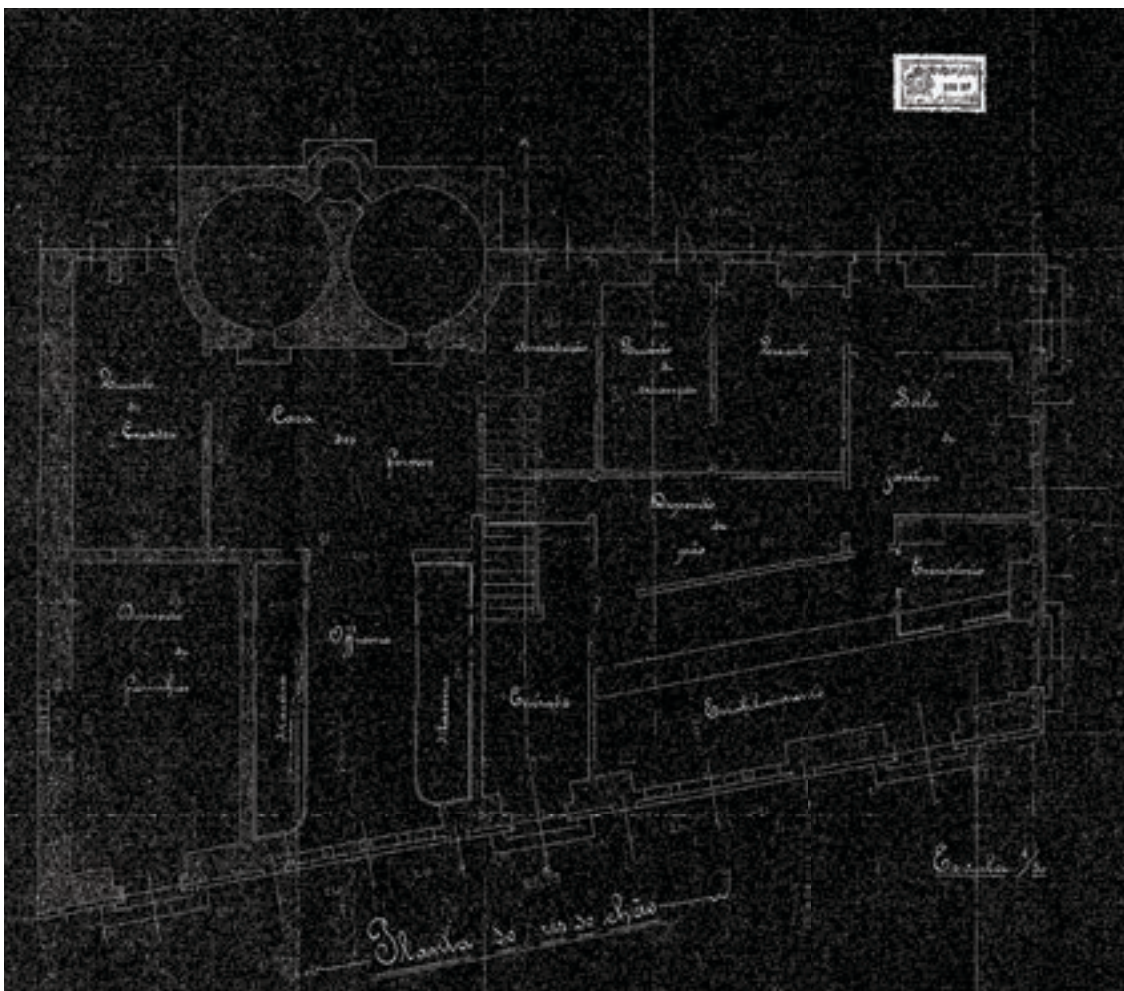


Ilustração 46 - Planta do rés-do-chão do Edifício Garage: Largo Cónego Maia e Largo 5 de Outubro. (Romão, 1902-1908).

Localizado à esquerda da planta, situa-se a zona de produção e armazenamento da padaria. Com acesso direto exterior, situa-se o depósito de farinhas. As restantes divisões existentes são, a arrecadação, a oficina, um quarto de 11.5 m², e por fim, a casa dos fornos. Todas as divisões do rés-do-chão têm pelo menos um vão, com exceção ao depósito do pão, permitindo iluminação natural.

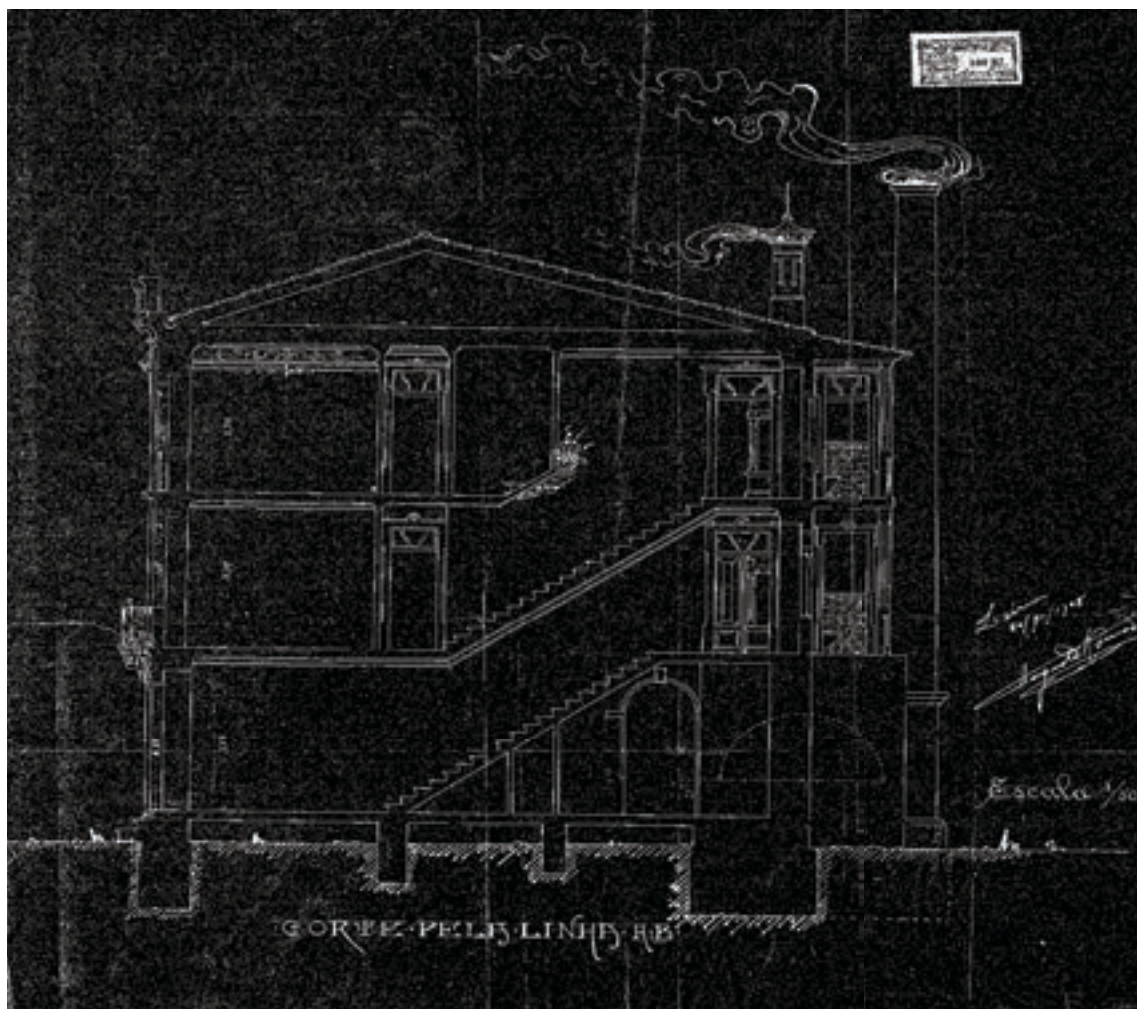


Ilustração 47 - Corte Transversal do Edifício Garage. (Romão, 1902-1908).

A organização espacial do primeiro e segundo piso são idênticas. O arquiteto organiza os corredores de circulação¹⁰⁰ no interior da planta, permitindo às divisões principais a introdução de luz natural por intermédio dos vãos. O acesso ao primeiro andar é feito através de uma escadaria interna localizada no rés-do-chão. No primeiro piso os espaços principais são, um quarto com 10,5 m², outro quarto com 17 m², uma sala de estar com 13,85 m², uma sala de jantar com 13,7 m², uma cozinha com 13,5 m² com acesso a uma varanda exterior de 13 m² que inclui a instalação sanitária. Também há outro quarto com 15,5 m², uma saleta com 12,5 m², um escritório com 11,5 m², outro quarto com 16,15 m², dois quartos iguais de 11 m² com acesso a uma varanda de 12,85 m², outra sala de jantar de 14,85 m², outra cozinha de 10 m², e por fim, uma dispensa de 4,50 m².

¹⁰⁰ Corredor de Circulação interno: 1,5 metros de largura. (Romão, 1901-1908).

Criando uma circulação em U, o arquiteto distribui os espaços principais pelas quatro fachadas do edifício, proporcionando várias perspectivas da cidade. Perspectivas que variam consoante a ação da luz e a sua relação com o espaço.

A única exceção do primeiro andar para o segundo, a dispensa passa a um quarto de criados. Relativamente ao pé-direito, no rés-do-chão apresenta uma altura de 3,5 m, no primeiro andar de 3,30 m e no segundo andar uma altura de 3,35 m.



Ilustração 48 - Planta do primeiro andar do Edifício Garage: Largo Cónego Maia e Largo 5 de Outubro. (Romão, 1902-1908).

As fachadas do edifício Garage apresentam uma composição geométrica e classicizante, dividida por uma faixa de pedra que a percorre horizontalmente, separando o piso comercial dos pisos habitacionais. Nos pisos habitacionais, o arquiteto elege um reboco com tonalidade branca, salientando os vãos sobre a fachada. Estes alinham-se de modo regular e repetitivo, em que as do piso superior ligeiramente alongadas, separadas ao centro por uma composição vertical composta por vários elementos decorativos.

O efeito de simetria produz-se em relação à proeminência do elemento central decorativo, pelas janelas tripartidas e as pilastras. Influenciado pelo estilo Arte Nova, o

arquiteto mantém a primitiva pureza de linhas, criando uma dinâmica subtil entre as retas que orientam os ritmos da fachada e a dividem, e as vergas curvas que encimam os vãos.

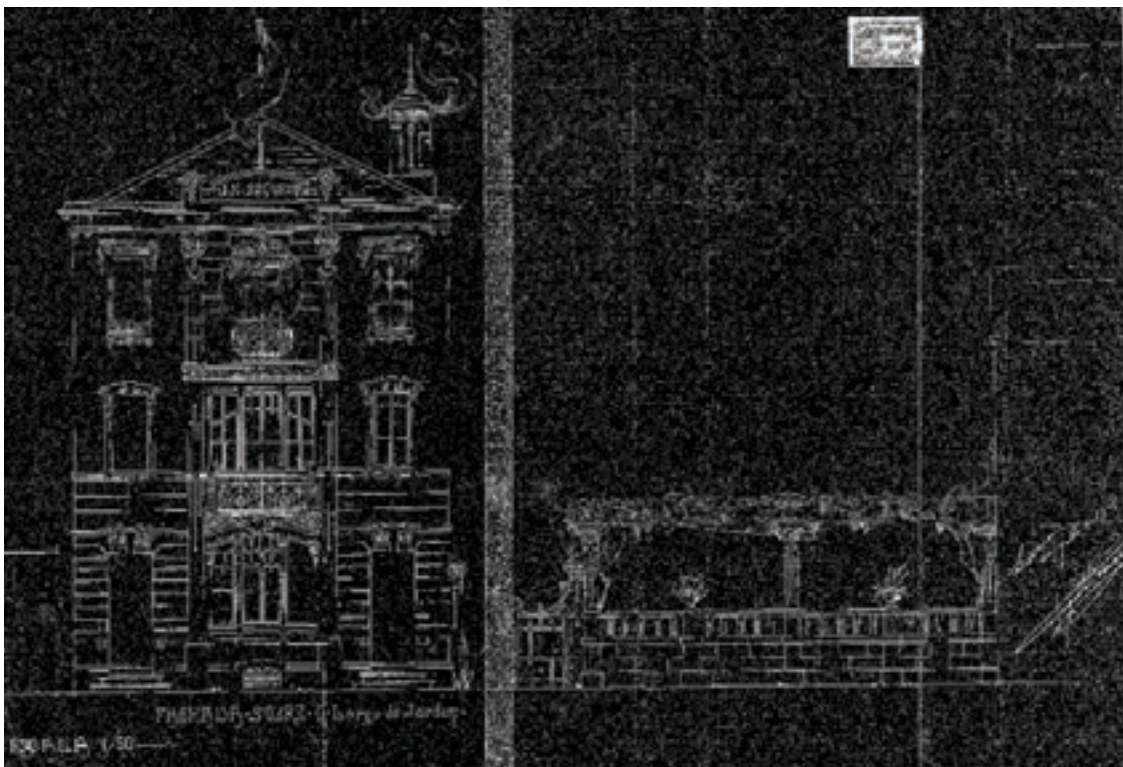


Ilustração 49 - Fachada do Edifício Garage sobre o atual Largo 5 de Outubro, projeto original de Augusto Romão. (Romão, 1902-1908).

Na obra original do arquiteto, situado na parcela à direita, é perceptível o desenho inicial anterior a construção da garagem. Desenvolve uma pérgola, criando uma galeria coberta por uma peça única em ferro forjado ornada por trepadeiras. Esta peça é suportada por colunas em pedra, esculpidas com formas orgânicas que se assemelham às formas puras da natureza. Estas assentam sobre um muro horizontal de blocos de pedra, dividindo o espaço público do privado. Entre o edifício e a pérgola, há uma porta em ferro forjado permitindo o acesso direto à fração.



Ilustração 50 - Comparação entre fachada original (Romão, 1902-1908) e fachada atual. (Ilustração nossa, 2017).

Na fachada sobre o Largo 5 de Outubro destaca-se um agrupamento de elementos centrais que simulam a verticalidade. Essa simulação é feita através das pilastras, do alinhamento do frontão e dos elementos que o compõem. Ao compor a fachada desta forma, o observador comum não consegue reconhecer os pisos da obra.

As pilastras aplicadas nas fachadas delimitam a composição dos vãos consoante a sua ornamentação. Estas, esculpidas em pedra, apresentam uma base e fuste simples. E o seu capitel modernista¹⁰¹ exibe um rosto feminino incorporado sobre folhas da natureza. No alinhamento das pilastras, o arquiteto remata a cobertura com um frontão curvo sem base, entalhando formas orgânicas inspiradas na natureza. Posicionada em cada lateral do frontão, um elemento decorativo que termina num remate circular, gravando-lhe as mesmas formas puras.

A cimalha do edifício é suportada por várias mísulas¹⁰² esculpidas com formas puras da natureza. No seguimento da pilastras, este elemento interrompe o friso que

¹⁰¹ Capitel – Parte superior de uma coluna, pilar ou pilastra que serve de transição e apoio entre o entablamento horizontal ou arranque de um arco e o fuste da coluna. (Morales Gómez, 2041, p. 165).
Capitel Modernista – Relacionados com o movimento do Modernismo que lhes dá o nome, destacam-se pelo seu retorno à natureza, o que favorece a predominância de motivos e formas orgânicas arredondadas entrelaçadas, aumentando a sensação de movimento. (Morales Gómez, 2014, p. 176).

¹⁰² Mísula – Elemento arquitetónico, geralmente com várias molduras no perfil, que sobressai do plano de uma parede e serve para apoiar o peso de outro em balanço ou reforçar um ângulo.
“A sua forma mais simples em todos os estilos, tanto em pedra, como em madeira ou ferro, é a de uma asa é formada por um tabuleiro, e um suporte em forma de S que suporta uma escultura, cornija, varanda, etc. Também pode fazer parte do arranque de um arco ou cobertura, reforçando o ângulo ao mesmo

percorre as fachadas do edifício. O friso composto por um azulejo de cores garridas sobre um fundo branco, exibem elementos da natureza.

O vão do segundo piso é uma janela de abrir de duas folhas. O seu lintel e as ombreiras são simples, no qual o pormenor da ombreira acompanha a altura do gradeamento em ferro forjado de formas orgânicas. Por meio de um jogo de saliências e reentrâncias, a zona que circunda o vão é formado por um arco de volta perfeita a nível intradorso e por um quadrado a nível extradorso, em que a sua espessura e revestida a pedra. Centralmente, um fecho brasonado que se prolonga até ao lintel do vão.

O vão do primeiro piso é uma janela tripartida, o vão central de abrir de duas folhas e os laterais são fixos. O seu lintel e as ombreiras são simples, revestidas a pedra. Tem um varanda delimitada com um gradeamento em ferro forjado inspirado pelas formas puras da natureza, intercalado por dois pilares em pedra esculpidos pela mesma inspiração. Abaixo da varanda, a simular o seu suporte, um ornamento decorativo em forma de ave.

Na união entre o primeiro e segundo piso, há uma quebra nas pilastras, em que o arquiteto posiciona novamente um capitel modernista. No meio, um friso em azulejo colorido com figuras alusivas à natureza.

O vão do rés-do-chão é uma janela em arco, tripartida e fixa. O seu lintel é formado por um arco de escação, e as suas ombreiras apenas ostentam na zona superior elementos decorativos. Os colunelos da janela foram esculpidos com base em formas orgânicas.

Na fachada, nas extremidades, os vãos desenhados pelo arquiteto são iguais. No rés-do-chão, as ombreiras das portas ficam ocultadas pelo revestimento em pedra. No lintel, o seu intradorso é reto e o seu extradorso apresenta um arco de escação. Na finalização do arco e centralmente é inserido um fecho. Na espessura do lintel, o arquiteto entalha formas naturais.

Os vãos do primeiro piso apresentam janelas de abrir de duas folhas. A ombreira é simplificada, em oposição do lintel que apresentam um fecho brasonado. Formado por um arco de escação, a nível extradorso e por uma linha reta na zona intradorso. O

tempo. Ao contrário da cartela, o seu balanço é geralmente maior do que a sua altura. A sua face inferior pode estar emoldurada ou esculpida. [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 377).

revestimento proveniente do rés-do-chão une-se ao parapeito dos vãos, dissimulando a divisão de pisos.

Os vãos do segundo andar são janelas de abrir de duas folhas. O arquiteto simplifica as ombreiras, o lintel e o seu parapeito. Inserido acima do lintel, uma moldura filete¹⁰³ em pedra. No projeto original, entre o lintel e a moldura e abaixo do parapeito, foi introduzido estampas inspiradas nas formas orgânicas da natureza. Fixado ao parapeito, um gradeamento em ferro forjado de apoio curvo, inspirado na mesma temática.

Na fachada sobre o atual largo Cónego Maia, as pilastras apresentam-se com a mesma composição que na fachada anterior. A disposição das pilastras cria cinco secções na fachada. Nas extremidades, os vãos exibem a mesma composição que os vãos¹⁰⁴ presentes na fachada sobre o largo 5 de outubro.

Em seguimento, as secções adjacentes a secção central, os vãos do segundo andar são janelas bipartidas de abrir de duas folhas. O lintel e a ombreira foram simplificadas, e acima do lintel, a colocação da moldura em filete. Também nesta fachada, em relação ao projeto original, o arquiteto estampa os mesmos padrões entre o lintel e a moldura e abaixo do parapeito.

No primeiro andar, o vão é bipartido de duas folhas de abrir. A ombreira é esculpida num formato de coluna, incluindo um capitel modernista. O lintel é formado por um frontão sem base com um remate triangular. A varanda contém um gradeamento em ferro forjado, suportado por duas mísulas esculpidas com as formas orgânicas. Estas alongam-se, interligando com o gradil. Abaixo da varanda, a simular o seu suporte, um ornamento decorativo em forma de ramo flores.

¹⁰³ “Moldura – Faixa em relevo corrido e estreito, de secção transversal constante, com formas muito variadas, usada em arquitetura como adorno, reforço ou complemento.”

“Inicialmente desempenhavam uma função decorativa. Servem também para marcar a separação de corpos diferentes (capitel – entablamento) ou iguais, por exemplo nas paredes, para produzir modulações na luz que incide sobre elas (sombra projetada). Assim são introduzidas alterações visuais, sem ter que alterar o material ou pigmentar a zona quando usamos uma cornija emoldurada. O contraste das zonas escuras perfila ou define o objeto e até próprio o edifício. Podem aportar uma sensação de movimento às fachadas. Cumprem também uma função de transição entre superfícies não-paralelas (teto e parede). [...]” (Morales Gómez, 2014, p. 380).

“Moldura filete, tira, tênia, listel, listelo ou entrecanal – Formato quadrangular estreito serve para separar molduras, os canais de comunicação entre os eixos ou tríglifos (em tal caso é chamada *entrecanal*) ou superfícies maiores. Não tem decoração. Geralmente a parte saliente ou balanço é aproximadamente metade da sua altura. Quando os lados são iguais e formam um quadrado perfeito em corte, é chamada *tênia*. Coroa geralmente a arquivada nas ordens clássicas.” (Morales Gómez, 2014, p. 381).

¹⁰⁴ Os vãos localizados em extremidades opostas de ambas as fachadas apresentam a mesma composição de elementos (ombreiras, lintel, gradeamento, etc.)

No rés-do-chão, o vão é uma janela tripartida fixa. Apresenta um lintel em forma de arco de escarção, ostentando centralmente um fecho brasonado. Nas ombreiras é esculpido uma coluna com um capitel modernista.

Na secção central, surgem alterações entre o edifício atual e o projeto original de Augusto Romão. As janelas dos pisos habitacionais atualmente são janelas bipartidas, e a remoção do frontão existente na cobertura.



Ilustração 51 - Comparação entre a fachada atual (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 52 - Fachada original. (Romão, 1902-1908).

Caracterizando o projeto original, o vão do segundo andar é uma janela de lintel de abrir de duas folhas. Exibem um lintel e uma ombreira simples, e acima deste uma moldura filete. O arquiteto desenvolve os mesmo desenhos entre estes elementos e abaixo do parapeito. Fixa um gradeamento em ferro forjado inspirado na natureza. A altura do apoio do gradil, o arquiteto introduz um detalhe na ombreira do vão.

O vão do primeiro andar apresenta a mesma composição que os vãos na extremidades. Em relação ao piso térreo, contém uma porta composta por ferro forjado e vidro, influenciada nas formas puras da natureza. A ombreira é esculpida por uma linha orgânica que une ao lintel. Este, apresenta dois arcos de volta perfeita, quer a nível intradorso e extradorso, no qual a sua espessura exibem as influências da natureza. No revestimento de pedra, há uma quebra através de uma linha curva onde se inicia um fecho brasonado e termina no intradorso do lintel.

A natureza é evocada pelos motivos de inspiração floral do azulejo, da serralharia e pelos elementos esculpidos na pedra e a mulher pela introdução do rosto feminino. A caracterização destes pormenores é que comprovam o estilo aplicado por Augusto Romão, o estilo Arte Nova.

4.3. 1921: LEIRIA GIMNÁSIO CLUB

Em 1921, um grupo de beneméritos encomenda um prédio a Augusto Romão com funcionalidade comunitária. Situado junto ao Rio Liz, especificamente entre o rio e o Bairro dos Anjos.

“Destina-se este projecto para um Club Sportivo constando de rez do chão com hall e dois compartimentos de cada lado e no prolongamento um ginásio; 1º andar com uma sala de baile e galeria que olha para o ginásio.

Os respectivos desenhos que acompanham a presente memória na escala de 1/50 e que constam 3 fachadas e uma planta mostrando a forma como foram atendidas as proscições regulamentares em vigor sobre edificações, tendo todos os compartimentos a cubagem precisa e recebendo luz directamente por janelas rasgadas. Tem o ginásio 13,5 m de comprimento por 6 de largura e 7,5 m de altura com 3 amplas janelas de cada lado medindo cada uma 2,25 de largo por 2,75 de altura, e na fachada de traz uma porta com 2,50 por 3,25 encimada por uma janela em arco. [...]” (Romão, 1921).

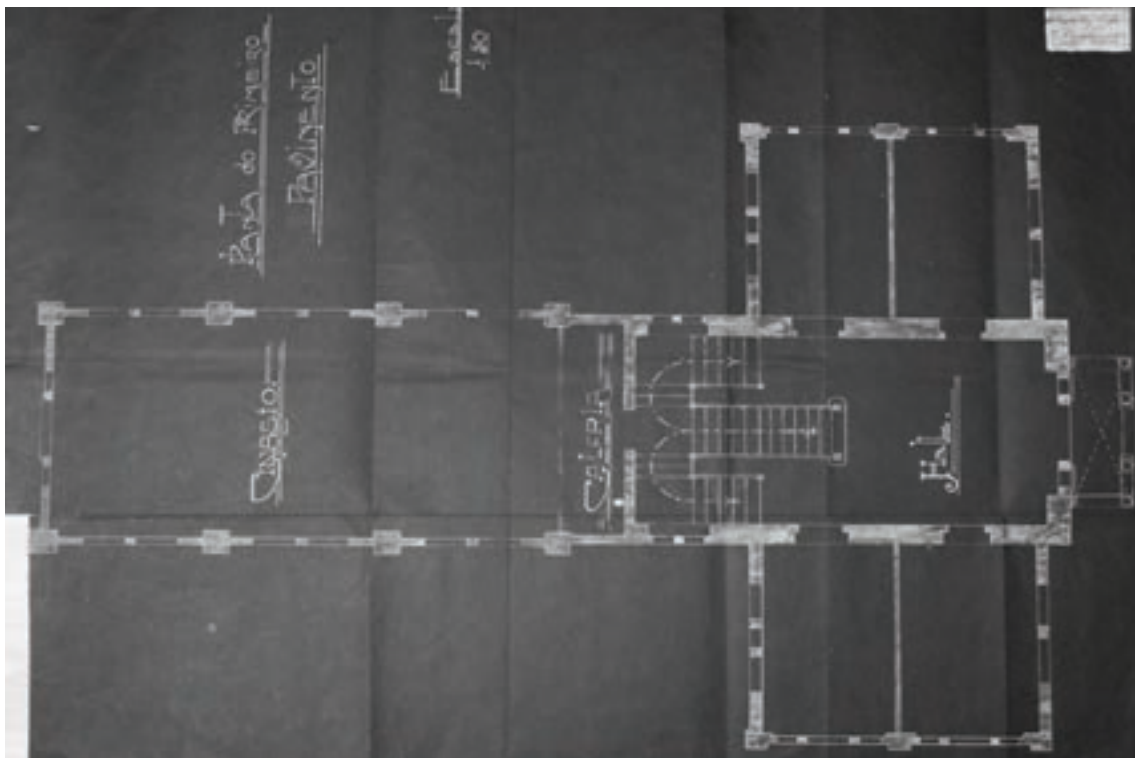


Ilustração 53 - Planta do Primeiro Andar do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).

Após intensa procura pelo edifício, surgiram dificuldades em encontra-lo na atualidade. Devido a esta dificuldade, presume-se que o edifício terá sido demolido. Na inexistência de informações, fundamentamos esta caracterização a partir do projeto original de Augusto Romão.

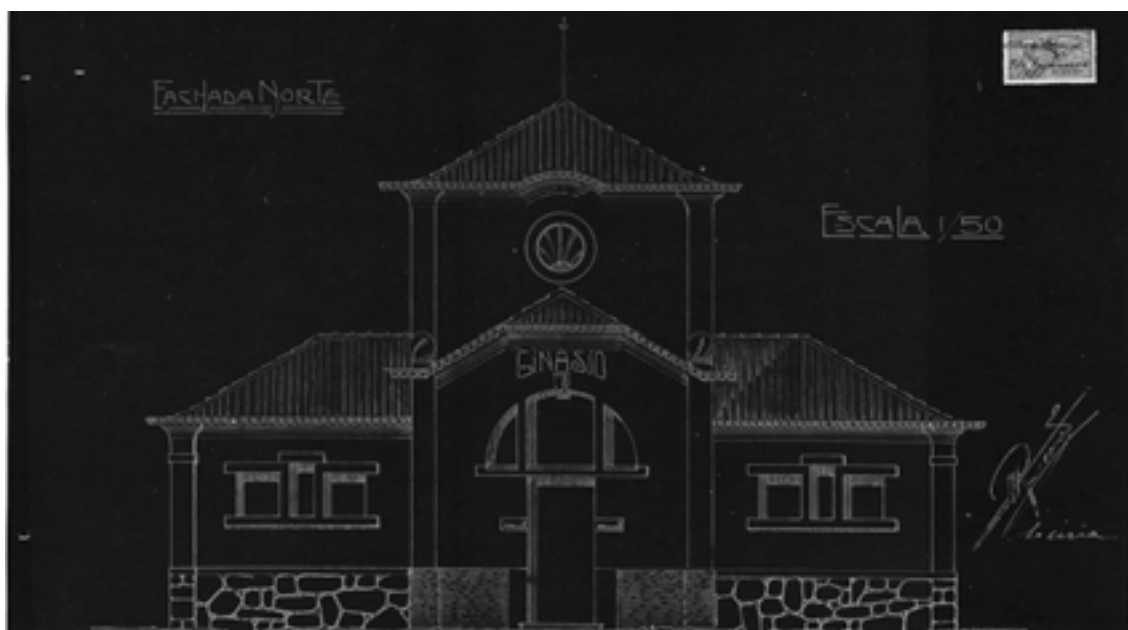


Ilustração 54 - Fachada Principal do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).

O jogo das verticais e das horizontais, acentua a dinâmica da composição pautada por um grande equilíbrio, comunicando em simultâneo serenidade e movimento. No plano dos volumes, entre a verticalidade e horizontalidade, esta última vertente explicitando-se no alinhamento dos vãos e dos frisos axadrezados, enquanto a verticalidade pelo volume central.

Este volume desenvolve-se em dois pisos, onde organiza espacialmente os espaços principais. Nas laterais, desenvolve um elemento térreo complementar com os espaços de apoio.

A fachada Norte apresenta uma cobertura de quatro águas no volume central e nas laterais uma cobertura de três águas. Abaixo das coberturas, uma cimalha simples que envolve todo o edifício. Também o rodapé cobre todo o edifício com pedra na sua forma orgânica, contrastando apenas no volume central onde o arquiteto opta por um formato mais rígido.

Nos compartimentos laterais, os vãos são tripartidos de lintel. Os colunelos, as ombreiras e o lintel são simples em pedra. Na extremidade do volume, uma quina em formato de coluna simplificada.

No volume central, no piso térreo o vão é uma porta de comunicação com o interior do ginásio. As ombreiras e o umbral são simples, e o lintel da porta torna-se no parapeito da janela acima da porta. Esta janela de arco tripartida, apresenta um arco de volta perfeita rematado centralmente com um fecho brasonado. Em relação à cobertura, é de quatro águas truncada, em que o beirado e a cimalha do edifício acompanha a linha da cobertura.

No primeiro piso, a luz natural é introduzida pela rosácea¹⁰⁵. A cobertura é de quatro águas, em que o beirado e a cimalha acompanham a forma, em exceção no Centro que se desenvolve em forma curva. Ao longo das extremidades do volume, o arquiteto introduz quinas em colunas simples. Na entrada do ginásio, esses pormenores perfuram a cobertura terminando numa forma esférica.

¹⁰⁵ Rosácea – Janela circular com ornamentos recortados (tracérias) abertos ou fechados com vitrais, geralmente num arranjo radial. Motivo decorativo com forma de flor. (Morales Gómez, 20014, p. 508).



Ilustração 55 - Fachada Principal do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).

A fachada principal apresenta a mesma manipulação volumétrica. Nos compartimentos laterais, um vão bipartido com lintel e ombreiras simplificado. No lintel é esculpido um arco contra curvado. No alinhamento horizontal do lintel, o arquiteto introduz um friso axadrezado que percorre todos os volumes. Localizado abaixo do parapeito da janela, o mesmo padrão axadrezado.

No volume central, uma galeria aberta composta por colunas geminadas que suportam uma cimalha de dados e molduras. A cobertura da galeria é de tipologia pavilhão, em que duas vertentes são menores. No centro do muro em pedra um portão em ferro forjado.

No piso superior, apresenta uma janela tripartida de lintel. Os colunelos do vão alinham verticalmente com o pormenor do gradil. Abaixo do lintel, um friso axadrezado de espessura acentuada quebrando a leitura do volume vertical.

O beirado da cobertura abrange duas alturas, uma superior localizada centralmente. A fachada ao acompanhar essa altura, proporciona um rompimento no beirado inferior.



Ilustração 56 - Fachada Lateral do Leiria Gimnásio Club. (Romão, 1921).

A fachada lateral desenvolve-se em três volumes, de altura inferior o compartimento de apoio, o volume de altura superior de dois pisos, e por fim, o alongamento do edifício onde se situa o ginásio.

A fachada composta por pilastras de composição simples. No volume alongado o rodapé apresenta as faixas corridas, enquanto que no volume superior e inferior é revestido com pedra em forma natural.

Os vãos no compartimento de apoio são tripartidos de arco de escarçã, no qual é introduzido um fecho. No volume elevado, o friso axadrezado é interrompido por dois vãos iguais, bipartidos. No alongamento do edifício, as pilastras dividem a fachada em secções com um vão em cada. Este vão é bipartido, encimado por um arco de volta perfeita com um fecho.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estilo Arte Nova, designado também por Belle Époque, contextualizou-se a nível internacional no final do século XIX e início do século XX. Tendo como principal objetivo romper com movimentos anteriores, este estilo acompanha os conceitos propostos pelo movimento Arts & Crafts desenvolvidos por William Morris e John Ruskin. Conceitos esses que defendiam a revalorização e a separação entre a arte e a indústria e pela ligação intrínseca entre a criação artística de uma obra e a sua execução técnica.

Após a revolução industrial e no surgimento de novos materiais (ferro e vidro), foi necessário criar duas novas tendências. Sendo a primeira a necessidade de modernizar os sistemas e processos construtivos, aproveitando os recursos da industrialização e o avanço da engenharia. A segunda, o desenvolvimento de novos gostos e outros conceitos estéticos.

Tendo como principal inspiração a natureza, através das suas formas puras e orgânicas, e como inspirações secundárias os fundamentos pré-rafaelistas e os simbolistas e o japonismo.

Definindo as principais ideias do movimento, este começou a expandir-se pela Europa através dos jornais e revistas e, principalmente, pelas exposições universais. Deste modo, este estilo proporcionou a cada centro artístico o seu método de projetar.

Em Portugal, após um período de estabilidade trazida pela Regeneração, o início do século XX cria novas perturbações que provocaram alterações na vida dos portugueses. Uma das áreas mais prejudicadas foi as artes, devido ao desfasamento cronológico entre os diferentes movimentos europeus, o que provocou uma introdução tardia do movimento.

A arquitetura portuguesa viveu três tendências artísticas sequenciais e complementares. A primeira tendência foi a que seguiu os esquemas académicos, ecléticos e formais da arquitetura e da decoração oitocentista. A segunda foi a que procurou a formulação da casa portuguesa, através da recuperação dos valores tradicionais nacionais, ou seja, uma tentativa de reaportuguesamento da arte de construir. A terceira tendência, visível nas grandes cidades, foi a introdução da Arquitetura Modernista Portuguesa, concretizada após 1925/30.

Em Leiria também é visível uma introdução tardia do movimento, desenvolvendo-se apenas no início do século XX. A morfologia urbana de Leiria ficou profundamente marcada pelas consequências das invasões francesas, sendo urgente incrementar o desenvolvimento económico.

Devido à crise existente e ao reduzido número de pessoas, a economia ficou marcada por um período de insuficiência de investimentos, provocando mudanças estruturais no tecido urbano. Após um aumento populacional é visível o aumento de novos arruamento na cidade permitindo a sua evolução.

No segundo capítulo investigou-se o percurso de vida de Augusto Romão, verificou-se a sua descendência pelo pai José Romão, considerado um dos empreiteiros da Cidade de Leiria. Augusto Romão foi inscrito pelo seu pai, com apenas sete anos na Escola de Desenho Industrial Domingos Sequeira na disciplina de cantaria iniciando assim o seu percurso como artista.

Em seguida, colaborou com o arquiteto Nicola Bigaglia no projeto do Convento de Portela e associou-se ao arquiteto Ernesto Korrodi através de uma oficina de Cantaria. Devido a um desentendimento dos dois arquitetos, Augusto Romão opta por se lançar como arquiteto civil criando a sua própria empresa.

No último capítulo da dissertação, apresentam-se três casos de estudo de diferentes tipologias através de uma mesma estratégia: estilo Arte Nova. O primeiro, de funcionalidade habitacional, o segundo caso uma interação entre serviços/comércio e habitação e, por fim, de funcionalidade comunitária.

Acreditamos que a Arte Nova alicerça-se no embelezamento de uma obra através de um conjunto de motivos e elementos puramente decorativos. A integração destes elementos, como azulejaria e cantaria em pedra, alcançaram níveis de grande qualidade e singularidade estilísticas, na obra desenvolvida por Augusto Romão.

REFERÊNCIAS

ARCHIBALD (2011) - Stoclet Palace [Em linha]. Viena: Archibald. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:< <http://architectuul.com/architecture/stoclet-palace>>.

ARNALDO (2009) - Edifício "Garage" [Em linha]. Leiria : Arnaldo. [Consult. 14 set. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<http://coresdeleiria.blogspot.pt/2009/02/edificio-garage_04.html>.

BAIRRADA, Eduardo Martins (1988) - Prémio Valmor 1902-1952. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa.

BASULTO, David, ed. (2017) - Full-Scale Prototype to be Erected as Part of Glasgow School of Art Restoration Project. Archdaily [Em Linha]. (6 Fev. 2017). [Consult. 27 de nov. 2017]. Disponível em WWW:URL:< <https://www.archdaily.com/804770/full-scale-prototype-to-be-erected-as-part-of-glasgow-school-of-art-restoration-project>>.

BECKER-FAHR, Gabriele (2000) – A arte nova. Colonia : Editora Konemann.

BENOLIEL, Joshua (1873-1932a) - [Prémio Valmor 1995] [Documento icónico]. [S.l. : s.n.]. 9 x 12 cm ; Negativo de gelatina e prata em vidro. [Consult. 14 Out. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=258338&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>>

BENOLIEL, Joshua (1873-1932b) - [Liceu Camões, depois escola secundária de Camões] [Documento icónico]. [S.l. : s.n.]. 9 x 12 cm ; Negativo de gelatina e prata em vidro. [Consult. 14 Out. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=258338&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>>.

BERNARDES, Joaquim de Oliveira da Silva (1997) – A freguesia de Santiago dos Marrazes : apontamentos, notas e documentos para a sua história. Marrazes : Junta de freguesia de Marrazes.

CABRAL, João (1980) - O Teatro Amador em Leiria. Leiria : Assembleia Distrital de Leiria.

CABRAL, João (1993a) - Anais do Município de Leiria. 2.^a ed., revista e actualizada. Leiria : Câmara Municipal de Leiria. V. 1.

CABRAL, João (1993b) - Anais do Município de Leiria. 2.^a ed., revista e actualizada. Leiria : Câmara Municipal de Leiria. V. 2.

CABRAL, João (1993c) - Anais do Município de Leiria. 2.^a ed., revista e actualizada. Leiria : Câmara Municipal de Leiria. V. 3.

CHAMPIGNEULLE, B. (1973) - A arte nova. Lisboa : Editorial Verbo.

CORDEIRO, Nunes, colab. (s.d.) - Leiria [Em linha]. Aveiro : Aveiro Cultura. [Consult. 14 set. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/postais/LeiriaPost01.htm>>.

COSTA, Lucília Verdelho da (1898) - Leiria. 1.^a ed. Lisboa : Presença.

COSTA, Lucília Verdelho da (1997) - Ernesto Korrodi : 1889 – 1944 arquitectura, ensino e restauro do património. Lisboa : Editorial Estampa.

DEJONG, Raymond (2009) - Castel Béranger [Em linha]. Paris : Flickr. [Consult. 27 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.flickr.com/photos/26688567@N04/3538262786/in/gallery-ruamps-72157622301444833/>>.

ESCOLA SECUNDÁRIA DOMINGOS SEQUEIRA (14 de Junho de 1889) - Termos de exames desde o 1º ano lectivo 1888 a 1889. L^o1, p. 12. Acessível no Arquivo da Escola Secundária Domingos Sequeira.

ESCOLA SECUNDÁRIA DOMINGOS SEQUEIRA (1888a) - Matrículas. L^o1, p. 1-2. Acessível no Arquivo da Escola Secundária Domingos Sequeira.

ESCOLA SECUNDÁRIA DOMINGOS SEQUEIRA (1888b) - Termos de exames desde o 1º ano lectivo 1888 a 1889. L^o1. Acessível no Arquivo da Escola Secundária Domingos Sequeira.

FERNANDES, Gonçalo (2014) – Cadernos de Estudo Leirienses 3. 1.^a ed. Leiria : Editorial Textiverso.

FERNANDES, Maria João (D.L. 2008) - Arquitecto Francisco Silva Rocha: Arquitectura Nova: Uma Primavera Eterna. Aveiro : Editorial pela Câmara Municipal de Aveiro - Pelouro dos Assuntos Culturais.

FIGUEIREDO, Ricardo (2015) - Juventude ou Menina Nua [Em linha]. Porto: Figueiredo. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2015/05/>>.>

FRANÇA, José-Augusto (1990) - A Arte em Portugal no século XIX. 3.^a ed. Lisboa : Bertrand Editora. V. 1.

GIL, Jacinto de Sousa (2009) – Leiria – Conventos II: Franciscanos, Capuchinhos, Agostinhos e Sto. Estevão. 1.^a Edição: Tipografia Camões.

GONÇALVES, Alda Sales Machado (2006) - Leiria no bilhete postal ilustrado. Leiria : Fundação Caixa Agrícola de Leiria.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa, Rio de Janeiro : Editorial Enciclopédia, 1984. V. 4.

J.M. (1925) - Augusto Romão. O Mensageiro. Leiria. 514 (1925) 2.

LACERDA, Padre José Ferreira de (9 de Abril de 1925) - Viva Portugal. O Mensageiro. Leiria. 508 (9 Abr. 1925) 1.

LEITE, José (2016) - Arquitecto Miguel Ventura Terra [Em linha]. Lisboa : José Leite. [Consult. 14 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/07/arquitecto-miguel-ventura-terra.html>>.>

LINO, Raul (1918) – A nossa casa : apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa : Atlântida.

LINO, Raul (192-) – A nossa casa : apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Prefácio de Manoel Sousa Pinto. 3.^a ed. [Lisboa : s.n.].

LISBOA, Isa (2012) - Biografia do pintor Robert Delaunay [Em linha]. Lisboa : Isa Lisboa. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<http://comjeitoearte.blogspot.pt/2012/04/hoje-aconteceu-nascimento-do-pintor_12.html>.

LUDWIG, Samuel (2016) - Clássicos da Arquitetura: Casa Milà / Antoni Gaudí. Archdaily [Em linha]. (23 Nov. 2016). [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.archdaily.com.br/br/799966/classicos-da-arquitetura-casa-mila-antoni-gaudi>>.

MARGARIDA, Ana Paula (1988) – Leiria : história e morfologia urbana. Leiria : Câmara Municipal de Leiria.

MARQUES, Henrique (2009) - Carreira Nº 10/11 - Graça (Circulação) [Em linha]. Lisboa : Henrique Marques. [Consult. 14 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://tlimtlimxabregas.blogs.sapo.pt/10497.html>>.

MCATEER, Alan (2013) - Glasgow School of Art [Documento icónico] [Em Linha] Glasgow : Flickr. [Consult. 27 de nov. 2017]. Disponível em WWW:URL:<<https://www.flickr.com/photos/glasgowschoolart/15875433332/in/album-72157623736235723/>>

MORALES GÓMEZ, Adoración [et al.] (2014) – Dicionário Visual de Arquitetura. Tradução e versão portuguesa completa. Lisboa : Quimera.

MUNOZ MARTÍNEZ, Francisco (2013) - Raul Lino Casa do Cipreste [Em linha]. Barcelona: Francisco Munoz Martínez. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://vanguardismolisboaahora.blogspot.pt/2013/03/raul-lino.html>>.

OLIVEIRA, Nélia Maria Martins de Almeida (2011) – Arquitecturas marcantes da região de Aveiro na viragem do século: Que futuro para o património construído da região de Aveiro?. Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dissertação de Mestrado.

OTA, Olle (2015) - Austrian Postal Savings Bank/ Entrance [Em linha]. Austrália : Olle Ota. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://abuildingaday.tumblr.com/post/123585469287/austrian-postal-savings-bank-entrance-otto>>.

PARÓQUIA DOS MARRAZES (1828-1859) - Baptismos. [S.l. : s.n.]. Acessível no Arquivo Distrital e Leiria.

PARÓQUIA DOS MARRAZES (1881) - Baptismos. [S.l. : s.n.]. Acessível no Arquivo Distrital e Leiria.

PINTO, Ana Lúcia ; MEIRELES, Fernanda ; CAMBOTAS, Manuela Cernadas (2006a) - História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX. 2.^a ed., revista e atualizada. Porto : Porto Editora.

PINTO, Ana Lúcia ; MEIRELES, Fernanda ; CAMBOTAS, Manuela Cernadas (2006b) - Arte Portuguesa. Porto : Porto Editora.

POLANCO MASA, Alejandro (2006) - El Palacio de Cristal [Em linha]. Valladolid : Alejandro Polanco Masa. [Consult. 14 set. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<http://alpoma.net/tecob/?p=485>>.

PORTELA, Ana Margarida ; QUEIROZ, Francisco ; AZEVEDO, Ricardo Charters d' (2007) – Villa Portela : os Charters D'Azevedo em Leiria e as suas ligações familiares (século XIX). 1.^a ed. [S.l.] : Guilherme Valente.

RIBEIRO CARVALHO (1913) - Construcções Modernas. O Radical. Leiria. 107 (13 Mar. 1913) 1.

ROMÃO, Augusto (1899) - Processo de Obras Particulares. Acessível no Arquivo Municipal de Leiria.

ROMÃO, Augusto (1901) - Processo de Obras Particulares. Acessível no Arquivo Municipal de Leiria.

ROMÃO, Augusto (1902-1908) – [Edifício Garage]. Processo de Obras Particulares, Acessível no Arquivo Municipal de Leiria.

ROMÃO, Augusto (1907) – [Projecto de uma morada de casas ...]. Processo de Obras Particulares, Acessível no Arquivo Municipal de Leiria.

ROMÃO, Augusto (1919) - Dissolução da Firma. O anunciador. Leiria. 198 (12 Out. 1919) 1.

ROMÃO, Augusto (1921) – [Leiria Gimnásio Club]. Processo de Obras Particulares, Acessível no Arquivo Municipal de Leiria.

SAMPAOLO, Marco (2017) - AWN Pugin - Arquiteto e Autor Britânico. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Inc. - Encycopaedia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopaedia Britanica, Inc. [Consult. 26 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.britannica.com/biography/A-W-N-Pugin>>.

SAMPAOLO, Marco (2017) - Norman Shaw - Arquiteto Britânico. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Inc. - Encycopaedia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopaedia Britanica, Inc. [Consult. 26 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.britannica.com/biography/Norman-Shaw>>.

SANTOS, Inês Fonseca (2008) - O modernismo [Em linha]. Lisboa : Santos. [Consult. 26 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://ensina.rtp.pt/artigo/o-modernismo/>>.

SARRALDE, José Luis (2016) - Bruselas – Ruta por la capital de la arquitectura Art Nouveau [Em linha]. Bruxelas : José Luis Sarralde. [Consult. 27 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://guias-viajar.com/belgica/bruselas-art-nouveau/>>.

SHRIMPTON, Nicholas (2017) - John Ruskin - escritor e artistas ingleses. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Inc. - Encycopaedia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopaedia Britanica, Inc. [Consult. 26 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.britannica.com/biography/John-Ruskin>>.

SILVA, Vasco Jorge Rosa da (2004) – Leiria : na rota do património. Mem Martins : Ferraz & Azevedo.

SOUSA, Raul de; Fabião, José (2014) – (Re)Conhecer Leiria : memórias e imagens do século XX. Leiria : Caixa de Crédito Agrícola Mútuo de Leiria, CRL.

STOTT, Rory (2015) - La construcción de la Sagrada Familia se acelerará con impresión 3D [Em linha]. Espanha : Rory Stott. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765254/construccion-de-la-sagrada-familia-acelerada-por-tecnologia-de-impresion-3-d>>.

TINOCO, Agostinho Gomes (1979) – Dicionário dos Autores do Distrito de Leiria Prefácio pelo Prof. Doutor Hernâni Cidade. Leiria : Assembleia Distrital de Leiria.

TOSTÕES, Ana Cristina (1995) – Arquitectura portuguesa do século XX. In PEREIRA, Paulo, coord. (1995) - História da arte portuguesa : do barroco à contemporaneidade. 1.ª ed. Lisboa : Círculo de Leitores. V. 3, p. 507-592.

TOWNSEND, Henry (2002) - Stairway of Tassel House, Brussels [Em linha]. Bruxelas : Townsend. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tassel_House_stairway.JPG>.

TUFFELLI, Nicole (1999) - A arte no século XIX :1848-1905. Lisboa : Edições 70.

UNTHANK, Reggie (2016) - Arts & Crafts houses in Norfolk [Em linha]. (10 Fev. 2016). [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://colonelunthankednorwich.com/2016/02/10/arts-crafts-houses-in-norfolk/>>.

VERLAG, Hirschkafer (2014) - Die bizarre Fassade des Elvira-Studios (hier ein koloriertes Schwarz-Weiß-Foto) ist dagegen verschwunden. Süddeutsche Zeitung [Em linha]. (26 Aug. 2014). [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/jugendstil-in-muenchen-auf-einen-rundgang-durch-muenchen-1.2103956-6>>.

VERPICHSELT (2011) - Hotel Tassel [Em linha]. Bélgica : Flickr. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.flickr.com/photos/verpichselt/5520965540>>.

VOKEL, Eric (s. d.) - Casa Batlló : Antoni Gaudí's modernist gem [Em linha]. Espanha : Vokel. [Consult. 25 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.ericvokel.com/blog/en/casa-batllo-antoni-gaudis-modernist-gem/>>.

YOUNG, Grace (2014) - Sir Joseph Paxton. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Inc. - Encyclopaedia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopaedia Britannica, Inc. [Consult. 26 nov. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<<https://www.britannica.com/biography/Joseph-Paxton#Article-History>>.

ZÚQUETE, Afonso (2003) - Monografia de Leiria : a cidade e o Concelho – 1950. 1.ª ed. Leiria : Folheto Edições & Design.

BIBLIOGRAFIA

ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ALUNOS DA ESCOLA DOMINGOS SEQUEIRA, ed. (1991) - LVCERNA : Boletim da Associação dos Antigos Alunos da Escola Domingos Sequeira. Leiria. 1 (Julho de 1991).

ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ALUNOS DA ESCOLA DOMINGOS SEQUEIRA, ed. (1992) - LVCERNA : Boletim da Associação dos Antigos Alunos da Escola Domingos Sequeira. Leiria. 3 (Janeiro de 1992).

BAZIN, Germain (1976) – História da Arte: da pré-história aos nossos dias. Tradução de Fernando Pernes. 3ª ed. revista e atualizada. Amadora: Bertrand.

CABRAL, João (1980) – O Teatro Amador em Leiria. Leiria : Assembleia Distrital de Leiria.

COELHO, José Dias (1999) – Leiria entre 1920 e 1940: Sociabilidade e Vida Quotidiana (notas de apresentação pelo Doutor Rui Cascão). Leiria : Edição Magno.

COUSEIRO ou Memórias do Bispado de Leiria (1898). 4ª ed. ou Transcrição da 2ª ed. Lisboa : Textiverso.

D'AZEVEDO, Ricardo Charters (2010) – Quem escreveu O Couseiro?. 1ª ed. Lisboa : Textiverso.

D'AZEVEDO, Ricardo Charters (2013) – William Charters: um oficial inglês em Leiria no século XIX. 1ª ed. Lisboa : Textiverso.

EVERS, Hans Gerhard (1985) – Do historicismo ao funcionalismo. Lisboa : Verbo.

FERNANDES, Gonçalo (2016) – Cadernos de Estudo Leirienses 8. 1ª ed. Lisboa : Textiverso.

FRANÇA, José-Augusto (1974) – A Arte em Portugal no século XX. Lisboa : Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1990) – A Arte em Portugal no século XIX - Volume II: Terceira Parte (1880 – 1910) e Quarta Parte (depois de 1910). 3ª ed. Lisboa : Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1990) – A Arte em Portugal no século XIX. 3ªed. Lisboa : Bertrand Editora. V. 1.

FRANÇA, José-Augusto (1991) – O modernismo na arte portuguesa. 3ª ed. Biblioteca Breve: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

FRANÇA, José-Augusto (1992) – A Arte portuguesa de Oitocentos. 3ª ed. Gráfica Maiadouro.

GONÇALVES, Alda Sales Machado (2005) – Toponímia de Leiria e um pouco da sua história. Edição Junta de Freguesia de Leiria. Leiria : Folheto Edições & Design.

KOCH, Wilfred – Estilos de Arquitectura: A arquitectura europeia da Antiguidade aos nossos dias. Lisboa : Editorial Presença.

MANOEL, Bernardo D'Orey (2012) – Fundamentos da arquitectura em Raul Lino. Lisboa : Universidade Lusíada.

MARGARIDA, Ana Paula (1988) – Leiria: História e morfologia urbana. Leiria : Câmara municipal de Leiria.

MOSTEIROS E CONVENTOS (23 de Junho de 2016) – Alcobaça, Batalha, Figueiró dos Vinhos, Leiria, pombal, Óbidos, Ourém, Peniche, Porto de Mós e Tomar. 4136ª ed. Leiria : Região de Leiria.

NEVES, Amaro (1997) – A Arte Nova em Aveiro e seu Distrito. Aveiro : Câmara Municipal de Aveiro - Pelouro da Cultura.

OLIVEIRA, Maria Genoveva – Ernesto Korrodi : Roteiro na Cidade de Leiria. Leiria : ADLEI (Associação para o desenvolvimento de Leiria); CEPAE (Centro do Património de Estremadura); Delegação Distrital de Leiria da Ordem dos Arquitectos.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Direção-Geral do Património Cultural (2017) – SIPA - Sistema de Informação para o Património Arquitectónico [Em linha]. Sacavém : DGPC. [Consult. 11 julho 2011]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.monumentos.pt/>>.

SOUSA, Acácio de ; SOUSA, Gentil Ferreira e ; CARDOSO, Orlando (1990) – Levantamento do Património Edificado. [S.l. : s.n.]. Acessível na Biblioteca Municipal de Leiria.

SOUSA, Acácio de ; VINAGRE, Ana Bela ; NOBRE, Cristina (2004) – Dicionário dos Autores do Distrito de Leiria (Actualização ao séc. XX). 1ª ed. [S.l.] : Editora Magno.

SUTTON, Ian (2004) – História da Arquitectura Ocidental. 2928ª ed. Lisboa : Editorial Verbo.

TINTELNOT, Hans (1972) – Do neoclassicismo à Arte Moderna I. Lisboa : Editorial Verbo. (Ars Mundi, 19).

TINTELNOT, Hans (1972) – Do neoclassicismo à Arte Moderna II. Lisboa : Editorial Verbo. (Ars Mundi, 20).

ZÚQUETE, Afonso (1945) – Leiria – Subsídios para a História da sua Diocese. Leiria : Gráfica.

ANEXOS

LISTA DE ANEXOS

- Anexo A** - Conjunto de três habitações no Bairro Novo: processo original (Arquivo Municipal de Leiria).
- Anexo B** - Edifício Garage: processo original (Arquivo municipal de Leiria).
- Anexo C** - Leiria Gimnásio Club: processo original (Arquivo municipal de Leiria).
- Anexo D** - Notícias Regionais relacionados com o arquiteto Augusto Romão e suas obras.
- Anexo E** - Registo de Baptismo: Augusto Romão e seu pai, José Pereira Romão.

ANEXO A

Conjunto de três habitações no Bairro Novo

Memoria

O projecto que em duplicado, tornou a
honra de submitter, á provincia da Bahia
Commissão Districtal Delegada do Conselho
da Mulheras e outros Beneficenciaes, diz respeito
ao predio que e se. Yoa. Pedro Lisboa, pretor
de construir no Favela Nova, sitio da nova
avenida curricular, em propriedade de re-
querido.

O predio que se pretor de construir
corresponde á casa, reg. do chio e soluo, cujos
correspondentes tem em se p. direito su-
perior ao prescripto no regulamento de
salubridade de 14 de fevereiro de 1908, tendo
a quantos dimensões de se ibem superior
a cubagem de 85, conforme o mesmo regu-
lamento.

Os metros na escala de 1:50, são

em sua ideia, suficiente ao modo como
se attendeu, a todas as condições hygienicas.
E se mais pela descripção que se deu as
casas e eccada não illuzionada por meio
de janelas bem aragadas.

No ponto proprio das retidas, estabele-
ce-se ha ser na forma e ystero de 4 metros,
de ferro, com a capacidade de 700,0.

Leiria, 20 de maio de 1907
Augusto Romão

Depois nos termos constantes
do acto de uma camara em
2 de outubro de 1908.

Joachim Jose Carvalho

Alfonso Romão José de Souto
1º Tenente da Camara Municipal de
Lecia

Heb. o Duplicado da Planta e o Plano
da coberta dos Melhoramentos (copias)

Joachim Thomaz Siqueira

Joachim Thomaz Siqueira,
proprietario, de Lecia, desejando edificar
um prédio, no fundo do campo de D. Loui-
s, com frente para a rua da Honra
de Albuquerque, conforme indica o
projeto junto que, em duplicado, remete-
se a approvação de V. M. por ai.

Deo, a V. M. se dignou conceder
a dita licença, nos termos da lei,
pelo que

J. J. M. S.
Joachim Thomaz Siqueira

Lecia, 14 de agosto de 1908

1876
D. João Augusto d'Albuquerque
Presidente do Conselho
Delegado do Conselho de
Reformas das Escolas

Memoira

Joaquim



Os desenhos que juntei ao
esta memoria dizem respeito a uma
construção que e em Yaguissu Torres Segura
proprietario desta cidade, profunde levar a effecto
com oje que paço, as fundas do campo de
D. Luiz 4.º e com frente tambem para a rua
Yaguissu e Albuquerque.

A fachada de lado da rua Yaguissu
e Albuquerque tem 27,50 e de lado do campo
de D. Luiz 4.º tem 16,0 de cava e 14,50 de
altura.

Comta esta construção de rez-de-chão
1.º e 2.º andares, debaixo de se e rez-de-chão a
instalação de uma praça para e comu-
midade e accessoriação de rez-de-chão
interiores, e 1.º e 2.º andares, debaixo de se e de
interiores.

Os furos são construidos com abonação
de tijolo refractario e circulares com 30.º de diame-
tro cada um, e sustentados por arco, a circun-
ferencia de 100 kilo de farinha ou seja por circunferencia
de 100 kilo de 1.º e 2.º andares.

A casa de furos tem e pavimentos de beto-
nito, as cava rectangula, e de 100 kilo de cava com
a colhe de furos, tendo parica 1.º e 2.º andares
de sustentação com a altura de 1,50, e que e por
sustentação pela construção local.

A altura, de cada pavimento é superior
à estabelecida pelo Regulamento de habitação.
E de edificação, de plano, publicada em 1913.

Tem ainda de notar que todas as salas
e escadas são fartamente iluminadas por
meio de janelas bem vazadas.

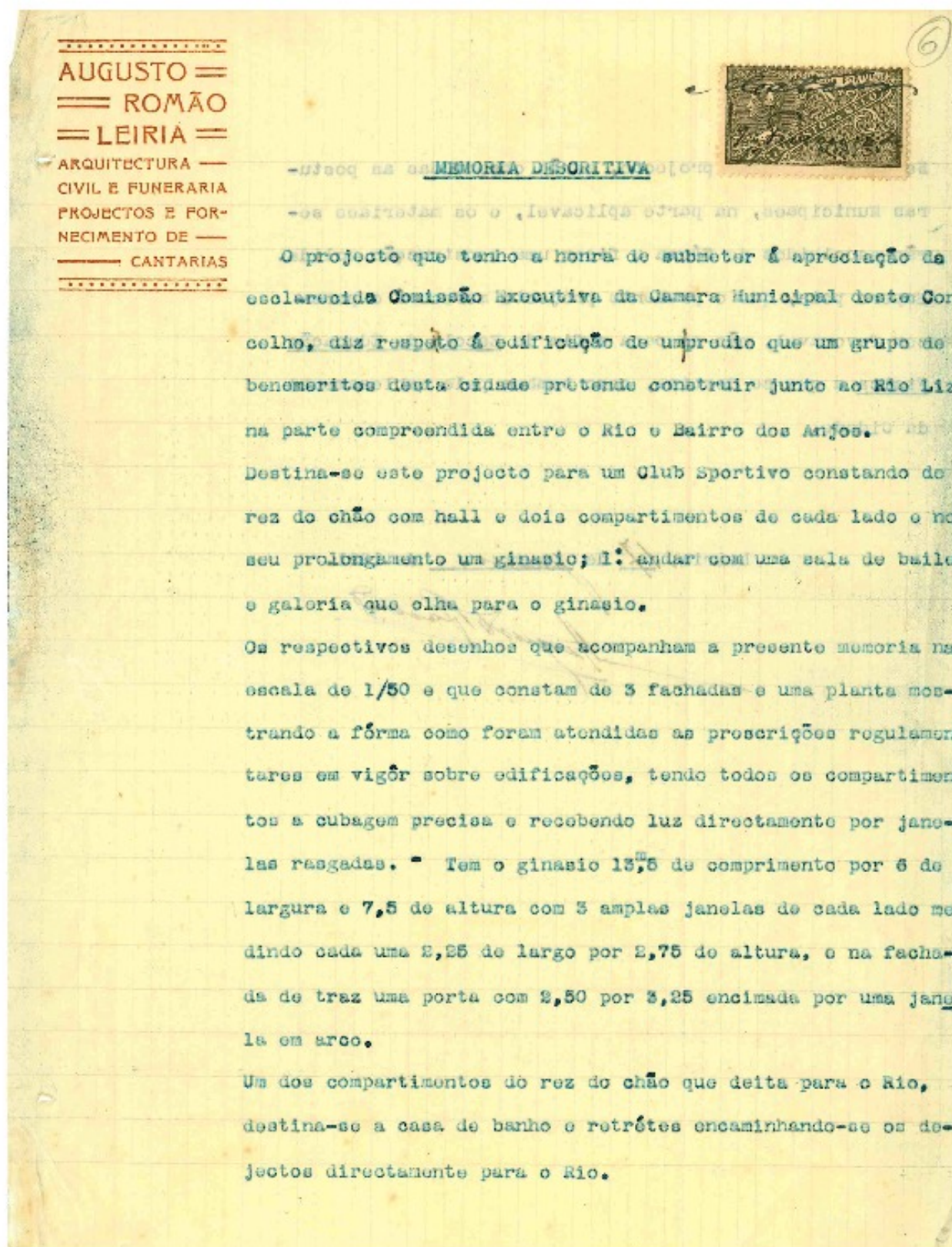
O edifício, de sete, para canalização
para a rua, que passa por baixo da
edificação.

O, de mais, na escala de 1:50, que em
Lisboa, acompanhando esta frequência
mensural, pela sua largura e respectiva
cota, dá uma visão, suficientemente
completa, de modo a não se atterdem, a
todas as condições exigidas pela hygiene
urbana.

Lisboa, 19 de Agosto de 1913
Augusto Romão

ANEXO C

Leiria Gimnásio Club



ANEXO D

Notícias Regionais



PLANOADOR — PEDRO DE AQUIAR COMPOSTO E IMPRESSO — TIPOGRAFIA CENTRAL — LEIRIA
PROPRIETÁRIOS, DIRECTORES E EDITORES: Marcos Melo e A. M. Borato
REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: R. Mestre de Ariz, 22 e R. Barão Viçente, 47 — Leiria

Ainda o gesto Camarario

Com vista ao veredicto do polvoroso respectivo

Agora que uma vultosa farsa e estorcedora parece querer dar início diverso à forma como até aqui se fazia a venda ambulante de vários géneros, nas praças ou largos públicos de Leiria, e de cá de fora, sem esquecermos das comissões, lembrai ao respectivo veredicto, que não deverá consistir, porque zelosa a nossa cidade sempre foi, mesmo secundário quanto aos deveres que sobre os negócios de todos carregam no que respecta aos saldos pelo hygiene e conservação das comensais, o antiquado e vergonhoso sistema até agora usado para a venda das carnes lamadas ou salgadas, que se faz na estrada junto ao jardim.

Todos nós sabemos como a sua apresentação ao público é feita. Embora sobre habilitação, com uma aparente hipocrisia de que muito importa, este serviço, dada a local, é todo quanto se possa imaginar de mais pouco. Toda a gente sabe que as invenções de poeira que constituintes orgânicos, mais vantajosa, que a qual local correto, levam milhares de micróbios patogênicos de variados males. Após a passagem dessa onda de poeira, a poeira desceira sobre os objectos que lhe estão expostos, e as carnes a que se referiu, melhora ao amigo Jacques Aguiar, fuzil, insecticida, coisa de cá de fora.

que esse microbio sejam doentes. Certo que é levar ao máximo a saúde humana, mas também de produzir A, B ou C. Examinemos o facto apenas pelo que lhe dá em cima, lendo de outra que a poeira é estritamente o fuso de das pedras que a estrada compõem. Digam-me que não têm, se não não é uma escuridão porcaria que nos trouxe o dever de terminá-la? Certo que não, e que não sobre contribuição. É natural que levante reparos, por parte das interessadas, esta intervenção, mas como não cederão para o caso que se trata de vender e não para o facto em si, quero crer que cederá nesta condição, a estância de má intenção. Cada um dos senhores possa-se ter momentos no lugar de consumo, do mesmo o género, e ao fim das comensais responde. Se responder o contrário do que digo, certamente que a comissaria terá perdido toda a noção do que é de que vale a hygiene perante a vida dos povos. Se a velha habitude de se vender ali — no local referido — os gêneros a que me referia, tiver criado profissões e consequentemente delinquentes acrílicos pela vantagem de estarem ali a não responderem ao que sobre habilitação mais investidas em assuntos de maior importância, as vezes porções feitas, sem que conseguirem outra coisa

além de chamar o espirito público, independente e julgador, para a seu lado do protótipo. Precisamos de levar Leiria civilizada! É uma coisa que se de cuidar, tenho a plena certeza de que alguns, mas com tempo e paciência, malhando hoje sobre, amanhã aqui, depois de outro aqui, em meus patricios videsse habilitando a coexistir que é indubitavelmente sair do marasmo e fazer qualquer coisa que impedia a vida certa, a consideração, ultima e respeito, de quem vai de fora e tem os olhos em pouco mais habituados ao progresso do que ali se tem. Certo-se estabelecimentos referidos para a venda dos artigos facilmente delinquentes. E se não guerra criada, surgam uma industria ou que se precisem ao fim demandado. Mas acabe-se de vez com essa habitude de crer e respeito pelo que tem de ingerir e que bem merece, que quem de direito não por isso. A vida evoluciona com incrível rapidez! Não não o conhecem aqueles cujo espirito criado na vida antiga e lenta não se em que as velocidades são o pão de cada dia, imaginem que tudo se leva como engastamento. E mesmo essas, facções a justiça de acreditar que mais pesa sobre o hábito do que a compreensão dos fatos em que laboram. E como habilitação antigas cantam a modéstia, da a estância em tomar ventas deliberações. Apelo por isso, hoje e sempre, para os homens novos. Isso, cujo sangue é lapidez, criada uma obra atrevida, sabendo ler e resolver como coisa se tem. Um filho de Leiria

Ourivesaria e Relojoaria ROCHA Rua de D. Diniz — LEIRIA

O proprietário desta Ourivesaria, tem sempre à venda as jóias de mais alta novidade em platina, brilhantes e pedras finas. Milhares de objectos d'ouro e prata para brindes, em e sem visto para todos os preços. Relógios de alibeira e polvosas em ouro, prata, latão e marfim. Uma lista e variada coleção em cordões e trançados de mais alta novidade. Compra objectos de ouro e brilhantes pelo maior preço do mercado. Não compram nem vendam, sem primeiros cuidados para os preços desta casa.

Luz electrica em duas frequencias de corrente

Por uma sociedade constituida pelas tres, António Marques da Cruz, de Leiria, Manuel Ricardo dos Santos Pereira, do Porto e Joaquim Alves Pereira, da Abadia, vai ser instalada a luz electrica nas frequencias de Corrente e Barroca, deste concelho, por meio de um motor hydroelctrico de 70 cavalos de força. A Câmara, que tem o exclusivo da iluminação em todo o concelho, concede a licença pedida, sem prejuizo dos direitos que tem, quando pretenda instalar a rede electrica a todas as frequencias.

Pedido de demissão

Por ter entrado no exercicio do seu novo cargo de professor da escola primária superior desta cidade, pedio a sua exoneração de administrador do Aule da Junta Geral o nosso amigo e antigo colaborador deste jornal Padre Alfredo Pereira Laves.

Viola Francesa

Compra-se Nesta redacção se diz.

Augusto Romão LEIRIA ARQUITECTURA CIVIL E FUNERARIA PROJECTOS E FORNECIMENTOS DE CANTARIAS

Dissolução de firma

Para os devidos effeitos declara o abaixo assinado que sendo requerida a dissolução da firma commercial que por escritura publica de 2 de Janeiro de 1916 fez com Ernesto Korrodi para o effeito da exploração de industria da pedra, foi pelo Tribunal de Commercio desta Comarca proferida por sentença de 6 de Fevereiro ultimo a dissolução da firma KORRODI e ROMÃO, que girava nesta praça, tendo sido mantido o respectivo registo em 2 de Agosto próximo passado.

Augusto Romão

10-EX-111 St. Tito de Sousa Lacerda

Leiria, 9 de Abril de 1925

Leiria 508

O MENSAGEIRO

Orgão dos interesses do Distrito de Leiria

Director, Proprietaria e Editor: P.ª José Ferreira de Lacerda Administrador José Antonio da Silva

ASSINATURAS POR SEMESTRE: — Continente, 75\$; Colónias, 100\$; Estrangeiro, 105\$
Pagamento rigorosamente adiantado
ANUOS — \$50 a linha na secção respectiva
Composto e impresso na Tipographia Leiria-ense — Leiria, para onde deve ser dirigida toda a correspondência relativa à administração.
Circulação: 1.800 exemplares

REDACTORES:
P.ª Julio Pereira Roque
Antonio de Jesus e Silva
P.ª Francisco de Silva
(F. da Ponte)

Toda a correspondência relativa à redacção deve ser enviada a P.ª José Ferreira de Lacerda — LEIRIA — MILAGRES.

Combatentes de Africa e Flandres!

Recordando o vosso esforço, o vosso heroismo, o vosso sacrificio, daqui vos saudamos: Salvé!

As áreas d' Africa, requeimadas por um sol abrazador e as lamas da Flandres, cobertas de neve, testemunharam mais uma vez que sois os descendentes dos soldados de Vasco da Gama, de Afonso de Albuquerque, de D. João de Castro e daqueles que combateram debaixo do mando de Napoleão e de Wellington.

Para os que caíram no Campo da Honra, as nossas homenagens, a nossa saudade, as nossas orações! Para os sobreviventes as nossas aclamações! Salvé!

BIBLIOTECA PUBLICA
ARQUIVO DISTRICTAL
LEIRIA

VIVA PORTUGAL!

HA dois campos em que se devem abater as paixões políticas. Esses campos são aqueles em que vive a Caridade e o Patriotismo. Ao entrar-se na área desses campos as paixões desaparecem, as bandeiras abatem-se. Todos amoniam uma Pátria livre, nobre e digna, todos respeitam e amam a Caridade.

Recordar o dia 9 de Abril de 1918 é evocar, chamar ao palco da Grande Guerra, os militares de portugueses que nesse trágico dia provaram o seu valor, embora fossem acometidos por um exercito oito vezes maior e dispoza de todos os meios de lacta.

Reduzidos em número, com o moral e o fisico abatidos pela estada de longos meses nas trincheiras, os militares de mortos, de feridos e de prisioneiros, que o Exercito Portuguez teve no dia 9 de Abril, falam mais alto que todas as palavras.

O exercito alemão, que teve baixas ainda muito maiores, como o provam as lápides das sepulturas dos soldados mortos nesse dia e o resultado final, que não satisfiz o general Ludendorff, confirmam o que dizemos.

Os redutos de Reed House e La Couture, se outros factos não houvesse, são por si suficientes para provar o heroismo do nosso soldado, que sabe morrer lactando sempre, embora essa lacta seja desigual, como o foi no dia 9 de Abril.

Não é necessario deprimir o inimigo para exaltar o nosso soldado. Como muito bem disse um general alemão, o seu exercito cobria-se com maior gloria vencendo um inimigo aguerrido, do que uma turba-multa, que combatesse sem ordem.

Não aconteceu isso em 9 de abril. Sem comunicações com

a reatguarda, debaixo do peso dum formidavel exercito, valente e aguerrido, o inimigo passou nalgumas trincheiras sobre cadaveres e noutros só a custa de violentas perdas conseguiu ali entrar.

Gloria aos heróis, quer des para sempre tenham ficado na Flandres, sepultados nos seus alagadiços campos, quer tenham regressado à Pátria e hoje, de mãos calozas arroteando o terreno ou no exercicio de suas profissões, trabalham pelo progresso da sua, da nossa Pátria.

Viva Portugal! E' o brado que deve sair de todos os peitos, de todas as bocas! A nossa Pátria não morrerá. No passado os lactas pela independencia, as descobertas, e as guerras em Africa, India e Persia atestaram o valor da nossa raça; nos tempos actuais Newala, Likumbiro, Rovuma, Naulila, Neuve Chapelle, Reed House, La Couture e tantos outros combates confirmam o nosso passado de heroismo e de gloria.

Viva a Pátria! Pátria de heróis e de santos, como é a nossa. Trabalhem todos para a honrar, para a impôr ao estrangeiro que, admirando o nosso valor guerreiro em terra, no mar e no ar, deve levar a sua admiração em todos os sentidos.

Abatam-se, ao menos quando se trata de exaltar o valor dos nossos soldados, todas as paixões e como uma só boca, um só peito, um só coração, brademos Viva a Pátria porque a Pátria é de todos nós.

Viva Portugal!



MONUMENTO AOS MORTOS DA GUERRA EM LEIRIA

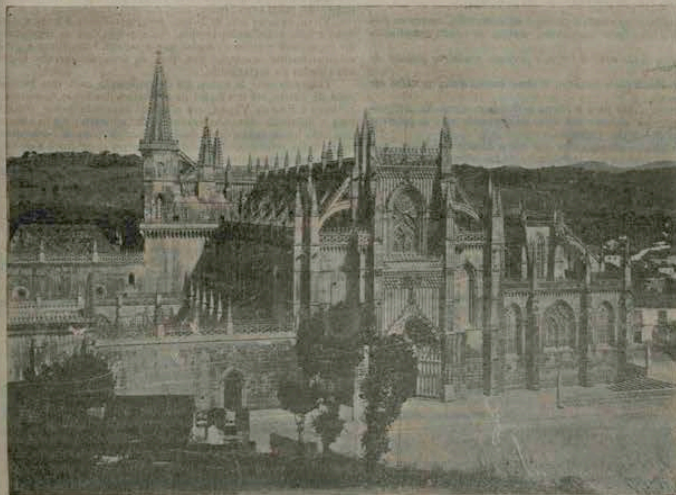
—Que durmam, meu! embora, as pátrias amadas.
—Que andaram contemplando a lua branca e fria...
—Levantai-vos, heróis, e despartai gigantes!

COM a assistência do Chefe do Estado, presidente do Ministério, ministros da guerra e interior, e lançada hoje, 9 de Abril, a primeira pedra para o monumento a levantar em honra dos Mortos da Guerra, que tombaram, defendendo o nome sagrado de Portugal, nos campos gelidos da Flandres e nas plagas ardentes de Africa.

Esta cerimonia que será revestida da maior imponencia e grandiosidade, vem tentar preencher uma lacuna que existe em Leiria, vem demonstrar ás familias desses heróis extremos que os seus pais, os seus maridos, os seus irmãos e os seus filhos ainda não foram esquecidos pela gente moça desta linda terra, e o monumento a levantar será a recordação dum passado heroico d'aquelles que desprezando os seus lares, foram com o seu sangue honrar a terra que os viu nascer.

O soldado portuguez admirado por todo o Mundo desde longa data, que sempre mostrou o seu heroismo, quer em Ourique, Aljubarrota, Ormuz, quer, ultimamente, na Flandres e nos campos fértils de Africa, o soldado portuguez admirado pelo grande Napoleão que, com um exercito desta gente, conquistaria o Mundo, soube mostrar aos fleugmáticos ingleses, aos patrióticos francezes, aos heróicos belgas, aos aliados, enfim, e, até ao próprio alemão, que, dotado duma coragem inexcedivel, d'uma abnegação extraordinária, duma dedicação admiravel, sabe defender a sua Pátria sem receio dos perigos, sem temer a ferocidade dos seus invasores, sem recuar perante o grande numero que lhe apparece de hostes inimigas, vertendo o seu sangue com a mesma ideia no pensamento, arriscando a Vida só porque no seu peito uma voz vibra, — a da Pátria — no seu coração um nome existe — Portugal — e, na sua alma o mesmo sentimento — o da Gloria!

E' este soldado que, conservando intangivel a independencia que os seus antepassados lhe legaram, mostrou uma vez mais a heróicidade



MONUMENTO DA BATALHA — Fachada principal

É neste monumento nacional que reposam as ossadas dos obcecados e ignorados heróis, que atestam o valor do soldado portuguez e o nosso esforço na Grande Guerra.
Humana as suas rasas sepulturas o assist, aguçando o nosso coração. Verem-se na Sala do Capitão muitas lápides. Os visitantes recordam estes curdos, perguntando muitas se as duas ossadas não pertenciam aos seus mortos.



O Mensageiro

AUGUSTO ROMÃO

... Junho de 1914... Augusto Romão...

... Augusto Romão... arquiteto e o seu tempo...



Augusto Romão

... Augusto Romão... arquiteto e o seu tempo...

... Augusto Romão... arquiteto e o seu tempo...

Moçada de viço e turbado

... Moçada de viço e turbado... Augusto Romão...

... Moçada de viço e turbado... Augusto Romão...

... Moçada de viço e turbado... Augusto Romão...

... Moçada de viço e turbado... Augusto Romão...

... Moçada de viço e turbado... Augusto Romão...

PERSEGUI PERSEGUI

... Perseguiu perseguiu... Augusto Romão...

... Perseguiu perseguiu... Augusto Romão...

... Perseguiu perseguiu... Augusto Romão...

... Perseguiu perseguiu... Augusto Romão...

... Perseguiu perseguiu... Augusto Romão...

O SPORT EM LEIRIA

Augusta Pereira chega a Leiria, terminada a Volta a Portugal em bicicleta - Mais de 3.000 pessoas assistiram a sua chegada.

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

... Augusta Pereira chega a Leiria... terminada a Volta a Portugal...

Dr. Manuel Figueira Freitas de Gama

... Dr. Manuel Figueira Freitas de Gama... médico e o seu tempo...

NAIS ENI

... Nais eni... Augusto Romão...

Noticia de Vila de Vila

... Noticia de Vila de Vila... Augusto Romão...

Dr. Melo Ferraz

... Dr. Melo Ferraz... médico e o seu tempo...

Desastre das Cortes

... Desastre das Cortes... Augusto Romão...

Noticias de Caldas da Rainha

... Noticias de Caldas da Rainha... Augusto Romão...

Dr. Manuel Figueira Freitas de Gama

... Dr. Manuel Figueira Freitas de Gama... médico e o seu tempo...

NAIS ENI

... Nais eni... Augusto Romão...

Noticia de Vila de Vila

... Noticia de Vila de Vila... Augusto Romão...

Dr. Melo Ferraz

... Dr. Melo Ferraz... médico e o seu tempo...

Desastre das Cortes

... Desastre das Cortes... Augusto Romão...

Noticias de Caldas da Rainha

... Noticias de Caldas da Rainha... Augusto Romão...

Capitão-General Almeida

... Capitão-General Almeida... Augusto Romão...

Exemplar curioso

... Exemplar curioso... Augusto Romão...

Alcaldes

... Alcaldes... Augusto Romão...

Coronel Francisco de Sampaio

... Coronel Francisco de Sampaio... Augusto Romão...

Tipografia

... Tipografia... Augusto Romão...

Bordado Pinheiro

... Bordado Pinheiro... Augusto Romão...

ANEXO E

Registros de Baptismo

