

Sandra Cristina Gonçalves da Silva

# A EXPOSIÇÃO DE BELÉM

Novos elementos para a construção de uma “memória”



Dissertação de Mestrado  
**Expressão Gráfica, Cor e Imagem**

**Orientação Científica:**

Professora Doutora Alexandra Gago da Câmara

Professor Doutor Carlos Tavares Ribeiro

**Universidade Aberta**

**Lisboa, 2008**



## AGRADECIMENTOS

A mestranda agradece à Universidade Aberta as facilidades concedidas para a investigação e redacção da presente dissertação e manifesta o seu reconhecimento à Professora Doutora Alexandra Gago da Câmara e ao Professor Doutor Carlos Tavares Ribeiro pela constante atenção e orientação dos seus trabalhos.

Agradece ainda a todos os que nas diferentes instituições facilitaram o trabalho de pesquisa e particularmente àqueles que, pelo seu trabalho, permitiram que os dados em pesquisa fossem sendo disponibilizados *on line*.

À Câmara Municipal de Lisboa, à Biblioteca Nacional, ao Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações, ao Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e à Biblioteca Municipal de Oeiras, os melhores agradecimentos da autora.

À Professora Doutora Maria de Lourdes Riobom, pelos seus conselhos e incansável cooperação.

A todos aqueles que contribuíram para o bom termo dos trabalhos merecendo especial gratidão os que, convivendo de perto de perto com a autora, lhe deram o seu apoio e afecto.



<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	7
1.2 DEFINIÇÃO DE OBJECTIVOS.....	12
1.3 PROBLEMATIZAÇÃO .....	14
1.4 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	17
<b>2 A EXPOSIÇÃO DE BELÉM, EM 1940.....</b>	<b>25</b>
2.1 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO.....	27
Nota Oficiosa e Programa de Intenções .....	27
2.2 PREPARAÇÃO DA EXPOSIÇÃO.....	35
A Comissão Nacional, A Comissão Executiva e o Comissariado .....	35
2.3.1 Localização e Simbólica do Espaço .....	41
2.3.2 A Exposição .....	45
2.3.3 O Recinto.....	47
2.3.4 Acessos e Portas .....	57
2.3.5 As Secções.....	61
2.3.6 Os Pavilhões .....	93
<b>3 UMA EXPOSIÇÃO VIRTUAL.....</b>	<b>182</b>
3.1 MODOS TRANSVERSAIS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO .....	184
3.1.1 Origens .....	187
3.1.2 Modos Simbólicos na Representação do Espaço .....	190
3.1.3 Modelos e Modelações.....	192
3.1.4 Projecções em Perspectiva .....	200
3.2 COMPUTAÇÃO GRÁFICA.....	207
3.2.1 Imagem digital e Ambientes Virtuais.....	210
3.2.2 Desenho Assistido por Computador .....	211
3.3 A RECONSTRUÇÃO VIRTUAL DA EXPOSIÇÃO DE BELÉM .....	216
3.3.1 Introdução.....	216
3.3.2 As Fontes.....	220
3.3.3 Os Procedimentos.....	222
3.3.4 A Reconstrução .....	227
<b>4 CONCLUSÕES.....</b>	<b>240</b>



# A EXPOSIÇÃO DE BELÉM

Novos elementos para a construção de uma “memória”



*“É impossível resumir um Mundo – e resumi-lo ainda menos numa efémera galeria de alegorias, numa dúzia de frágeis construções animadas pelo passageiro fulgor duma centena de datas e de nomes. E esta Exposição não é mais do que uma Cidade de Ilusões”.*

Augusto de Castro

[Discurso inaugural da Exposição do Mundo Português em 23 de Junho de 1940]



# CAPÍTULO 1

---

## 1 INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO DO TEMA

DEFINIÇÃO DE OBJECTIVOS

PROBLEMATIZAÇÃO

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA



## 1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

A Exposição do Mundo Português, em Belém. A aplicação das novas tecnologias informáticas à representação do espaço que foi a Exposição de Belém.

Este estudo pretende avaliar o modo como a representação do espaço e a simulação da tridimensionalidade, obtidas a partir da aplicação das novas tecnologias, podem ser utilizadas na construção ou na recuperação de ambientes, proporcionando outros locais de encontro entre a arquitectura e o homem.

As novas tecnologias têm vindo a alterar significativamente os processos tradicionais utilizados no registo dessas representações, sintetizando por um lado, algumas das suas mais fundamentais características e por outro, fazendo uma gestão simultânea das várias tipologias de registo que, até à sua utilização, eram analisadas separadamente.

Os resultados obtidos são inovadores e apresentam outras realidades a partir das quais podemos certamente estabelecer novas concepções espaciais.

De enorme importância na avaliação das estruturas arquitectónicas existentes, a utilização destas novas tecnologias como metodologia de representação tem vindo a ganhar espaço no âmbito do registo do património arquitectónico, contribuindo definitivamente para a sua preservação e conservação.

A possibilidade de utilizar estas tecnologias na representação e no registo de estruturas arquitectónicas já desaparecidas, como é o caso dos exemplos arqueológicos e, concretamente, da arquitectura considerada de carácter efémero, cujo exemplo mais representativo é a arquitectura de Exposições, abre também um vasto e diversificado campo de investigação.

É neste sector que a presente investigação procura aplicar e desenvolver as possibilidades apresentadas pelas novas tecnologias multimédia de registo, na recuperação do conjunto de peças arquitectónicas que constituíram a Exposição que no ano de 1940 foi erguida na zona ribeirinha de Belém, comumente conhecida por *Exposição do Mundo Português*.

Esta Exposição tem sido objecto de alguns estudos no âmbito da história do século XX português prestando-se, na sua generalidade, a interpretações que lhe conferem uma significação mais social e política do que uma representatividade no âmbito dos movimentos arquitectónicos da época, não obstante caracterizar o *“espírito de renovação e de bom gosto modernista (...) ao nível da arquitectura dos pavilhões e da distribuição do espaço circundante, bem decorado pela estatuária oficial”*.<sup>1</sup>

O tratamento e o estudo do seu espólio desenhado ainda não foi feito e podemos mesmo compreender que o desenvolvimento de trabalhos que avaliem a sua configuração e que caracterizem os edifícios que a compuseram, não tenha encontrado pretexto maior que a contextualização política que envolveu a Exposição. Tendo presente que as duas décadas posteriores a 1975 evitaram o tema Estado Novo, parece-nos daí decorrer alguma inércia e razão para que a Exposição não tenha sido objecto de investigação da qual resultasse, pelo menos, um estudo aprofundado ao nível da arquitectura ali produzida.

Em 1998 é publicada, em catálogo,<sup>2</sup> uma mostra representativa da obra fotográfica de Mário Novais,<sup>3</sup> fazendo ressurgir imagens da Exposição, da qual já poucos se recordavam. A importância deste catálogo no panorama da memória colectiva portuguesa é verdadeiramente significativa. A obra informa simultaneamente sobre um espólio fotográfico de Mário Novais muito mais vasto, pertença do Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, que a partir de então passa a ser objecto de tratamento e digitalização.

Não é por acaso que este catálogo surge exactamente no âmbito das publicações levadas a cabo por altura da Expo'98. Certamente, mais do que em qualquer outra época, foi sentida a falta de uma publicação que caracterizasse explicitamente a Exposição acontecida em Belém, cinquenta e oito anos antes.

Apesar de algumas publicações saídas por essa altura, a Exposição do Mundo Português continuou a exigir um trabalho mais aprofundado que procurasse de algum modo caracterizar o espaço e os edifícios que a constituíram.

O presente trabalho de investigação, embora de modo manifestamente direccionado, pretende contribuir para uma possível caracterização da Exposição de Belém e delinear alguns processos da acção conducente a essa tarefa.

---

<sup>1</sup> Cristina Azevedo Tavares. *“As Artes Plásticas em Portugal no Século XX.”* In *Guia de História de Arte Contemporânea*, de Sílvia Ferrari. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 192-193.

<sup>2</sup> Pedro Tamen, et al. *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Traduzido por Mark Ayton. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, catálogo elaborado por ocasião da exposição «Mário Novais, Exposição do Mundo Português 1940», em 1998, na Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>3</sup> Mário Novais foi, em 1940, o fotógrafo oficial da Exposição do Mundo Português.

Certamente, um trabalho deste tipo poderá apontar alguns caminhos e sublinhar a importância do registo em manifestações deste tipo, resultantes da intenção e da partilha multicultural e que conseqüentemente deixam lastros de grande importância para o estudo da história da sua época.

O facto de as estruturas arquitectónicas de construção efémera dependerem desses registos para poderem permanecer na memória dos homens, na história da arquitectura ou tomarem parte da evolução da estética<sup>4</sup> construtiva, por representarem exemplo significativo de arrojo, inflexão, tendência ou experimentação,<sup>5</sup> constitui razão maior para a sua elaboração e tratamento.

Considerando que *“não há feira ou exposição importante ao longo do século XX, que não tenha contado com uma [destas] obra[s] prima[s] da arquitectura”*,<sup>6</sup> podemos perceber a importância do seu rigoroso registo e divulgação.

As Exposições Universais, entre as quais a do Mundo Português um exemplo singular, são manifestações pontuais de uma intenção cultural, política, social ou económica, num determinado contexto. Encerram um momento único e breve da acção humana nas suas diferentes expressões que pode constituir matéria interessante para a caracterização da sua época.

Como lugar físico, elas reproduzem um modelo em miniatura da vida urbana, que convida a multidão a deambular no seu interior. Ali, naquela cidade utópica consagrada à sua presença e durante um tempo limitado, todos se sentem mobilizados a participar no espectáculo que se lhes oferece, já que essa participação é a interacção fundamental e necessária que justifica o acontecimento. A sua mole física, embora confinada a um espaço limitado e controlado, representa um valioso campo de experiências edificativas, *“onde muitos dos grandes arquitectos aproveita[ra]m a singular oportunidade de construir um pavilhão, para mostrar alguns dos temas que desenvolve[ria]m em obras posteriores”*.<sup>7</sup> O seu carácter efémero, porque são manifestações temporalmente definidas, acaba por resumir ou concluir vários percursos, tratados de modo apoteótico por aqueles que as propõem e pelos que as protagonizam, proporcionando ocasiões únicas de um sentimento de entusiasmo

---

<sup>4</sup> Entende-se por estética o conjunto dos princípios que fundam uma expressão artística.

<sup>5</sup> Encontramos em todas as Exposições, desde 1851, em Londres, exemplos de importantes e arrojadas propostas construtivas. Só para indicar algumas, referimos o «Pavilhão da Alemanha» de Mies Van Der Rohe, em 1929, na Exposição Internacional de Barcelona; o «Pavilhão dos EUA» de Buckminster Fuller, em 1967, na Exposição Universal de Montreal, ou mais recentemente o «Pavilhão do Japão» de Tadao Ando, em 1992, na Exposição Universal de Sevilha e o «Pavilhão Ponte» de Zaha Adid, em 2008, na Exposição Internacional de Saragoça.

<sup>6</sup> Moisés Puente. *Pavilhões de Exposição. 100 Anos*. Traduzido por Elizabeth Ardións. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000, p.15.

<sup>7</sup> Nota de contra-capa de *Pavilhões de Exposição. 100 Anos. op.cit.*

comum que aproxima, num mesmo momento e num mesmo espaço, diferentes vivências.<sup>8</sup>

Findo o seu tempo a Exposição é desmontada. A maioria das peças arquitectónicas construídas em contexto é removida e o recinto reorganizado e adaptado a novas funções.<sup>9</sup> O espaço perde a sua função de recinto privado e é agregado ao tecido urbano circundante, estruturando novos espaços públicos. A “festa” termina e dela ficam apenas, para uma memória futura, as imagens. O desaparecimento destes espaços é irreversível.

No contexto nacional aconteceram duas Exposições que podem ser consideradas interessantes exemplos desta problemática. Embora a experiência de participação em Exposições fora do território seja muito mais vasta, a realização em território nacional de recintos expositivos resume-se à Exposição do Mundo Português, em 1940 e à Expo’98, em 1998, naturalmente.

Ambas pensadas e realizadas como acontecimento efémero, a sua construção desenvolveu-se em duas diferentes zonas da cidade de Lisboa e em qualquer dos casos a intervenção urbana necessária à sua construção perdurou no tempo, evoluindo com a cidade e as suas necessidades.

A Exposição do Mundo Português, apesar de ter sido pensada para ser visitada por todos,<sup>10</sup> não foi, no entanto, um evento aberto à participação de países estrangeiros, não foi na sua classificação oficial, uma Exposição Universal. O seu carácter quase exclusivamente nacional<sup>11</sup> deveu-se, em parte, à temática de cariz histórica nela desenvolvida e sua razão de ser. O seu isolamento acabou por acontecer como consequência da realidade histórica da sua época, já que a Europa se envolveu desde 1939 numa guerra, a que se chamou mundial, e que ensombrou a “festa” que em Portugal se viveu de Julho a Dezembro de 1940.

A Exposição e a sua existência de pouco mais de seis meses foram tema para os registos fotográficos e fílmicos realizados, uns profissionais, a atestar oficialmente o acontecimento, outros dos comuns visitantes que guardavam assim a memória da experiência da sua visita. Todos esses registos que nos chegaram a preto e branco, são documentos de enorme valor, não só por atestarem a presença de cada peça no

---

<sup>8</sup> Já no seu “*Dictionnaire des idées reçues*” (séc.XIX), Flaubert inclui o verbete «Exposição» seguido da definição «motivo de delírio do século XIX».

<sup>9</sup> Temos em território nacional importante e recente exemplo deste facto com o recinto da Expo’98.

<sup>10</sup> A preparação levada a cabo em todo o território nacional no que respeita à construção das infra-estruturas necessárias ao acolhimento de visitantes estrangeiros, comprova que Salazar previa uma afluência maior do que aquela que de facto acabou por acontecer. Já na Nota Oficiosa da Presidência do Conselho, em Março de 1938, Salazar dava indicações nesse sentido, não contando ainda com o deflagrar da 2ª Guerra Mundial, em Setembro de 1939.

<sup>11</sup> Não fosse a participação do Brasil, um país cuja participação se justificou no âmbito da dimensão Histórica a que a Exposição se propôs, a Exposição teria sido apenas um acontecimento nacional.

recinto, como por possibilitarem que se estabeleça a sua relação e enquadramento com as outras peças circundantes, algumas que se mantêm.

Mas da real existência desta Exposição, de qualquer Exposição restam-nos apenas as imagens que dela foram feitas.

No desenvolvimento deste trabalho de investigação centramos o estudo na Exposição de Belém com a proposta final de uma reconstrução virtual do espaço e dos edifícios que dela fizeram parte.

Para dar corpo a essa proposta recorreremos aos comuns métodos de registo existentes, as fotografias tiradas na época do acontecimento e as descrições impressas, imprescindíveis em algumas circunstâncias em que a imagem se perdeu ou se mostra insuficiente.

Ao fazer uso das novas tecnologias de computação gráfica, este trabalho aponta também para outras perspectivas<sup>12</sup> na avaliação e análise de espaços arquitectónicos enquanto construções virtuais desses espaços.

A computação gráfica é, nesta abordagem, a ferramenta que vai permitir visualizar e devolver alguma consistência física à memória da Exposição.

---

<sup>12</sup> Perspectiva, na teoria cognitiva – como escolha de um contexto ou referência (ou o resultado desta escolha) a partir do qual se estabelece a categorização, a medição ou a codificação de uma experiência, pela comparação com outra.

## 1.2 DEFINIÇÃO DE OBJECTIVOS

A presente dissertação tem como objectivo principal a criação de um corpo de procedimentos compreensíveis que conduzam à reconstrução virtual do recinto e dos edifícios que deram corpo à Exposição do Mundo Português, em 1940.

Pelo caminho serão encontradas as malhas que teceram a sua existência e as razões que justificaram que acontecesse, consequência da conclusão de um *puzzle* formado pelos documentos que a ela se referem e a partir dos quais foi edificada.

A necessidade de dar a compreender que o processo computacional usado para a reconstrução virtual não difere muito dos processos de representação através do desenho e da utilização da perspectiva<sup>13</sup>, conduzirá à evocação dos diferentes modos de representação, através do tempo e dos contextos.

Conceitos como simulação da realidade ou verosimilhança estão intimamente relacionados com os modos de representação. A procura da verosimilhança justifica, em nosso entender, o aparecimento da perspectiva, como método desenhado para obter uma imagem do real, proposta e aceite como tal.

E cremos ter sido também o motor que motivou os sucessivos desenvolvimentos tecnológicos que permitiram o aperfeiçoamento e o aprofundamento científico desse método, até à sua transposição para o computador e a consequente formulação do conceito de realidade virtual.

*“A perspectiva é também, quando posta em acção, um dispositivo de efeitos maquínicos. A produção de efeitos repetidos, dadas as mesmas condições, é uma das características dos maquinismos. A ilusão de controle da realidade que uma máquina oferece passa também para o domínio da representação e persiste até hoje, tendo-se entregue às máquinas a tarefa de mediar a realidade e o seu retrato”.*<sup>14</sup>

Em conclusão procuraremos que o resultado da reconstrução da Exposição do Mundo Português justifique a importância, o interesse e a utilidade de desenvolver uma aplicação de *software* que, num suporte do tipo CD ROM ou alojada na *Internet*, possa constituir uma área de interesse, de acordo com a sua aplicabilidade e aprofundamento. Na área educativa, por exemplo, a utilização de ambientes virtuais

---

<sup>13</sup> Perspectiva como campo de estudo da geometria e, em especial, da geometria descritiva. É usada como método para representar em planos bidimensionais (como o papel) situações tridimensionais.

<sup>14</sup> Eduardo Côrte-Real. *O Triunfo da Virtude - As origens do desenho arquitectónico*. FAUTL. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.25.

na reconstrução de ambientes históricos, em particular os que, por alguma razão,<sup>15</sup> já não existem e por isso não podem ser visitados e apreciados pessoalmente, constitui um método adicional a utilizar na educação pela imagem, numa área que tem potencialidades para combinar a imagem fixa e o movimento. É possível, posteriormente, utilizar estes ambientes em projectos mais ambiciosos que pretendam, por exemplo, conduzir a uma melhor compreensão tanto do ambiente vivido nas Exposições como do impacto por elas provocado no espaço ocupado na estrutura das cidades que as abrigaram.

Podem ser também consideradas outras situações que, não incidindo objectivamente na didáctica, se destinam ao aprofundamento e consolidação da cultura geral, a mesma razão pela qual os documentários filmados ocupam um tão alargado segmento de incidência nessa área. A reconstrução de ambientes, combinando tecnologias diferentes, como o registo fotográfico de uma realidade já incompleta, combinado com o desenho dos elementos em falta, é uma técnica utilizada com alguma frequência ao nível das publicações de livros de divulgação patrimonial em todo o mundo.

A possibilidade de realizar essas reconstruções podendo combinar, por exemplo, a fotografia digital para obtenção de cenários mais realistas e o desenho de entidades geometrizadas por computador acrescenta, além de maior pormenorização e verosimilhança, a possibilidade da manipulação das imagens e a consequente obtenção da infinidade de vistas que delas possamos e queiramos ter. A sistematização do processamento desta informação construída conduz à obtenção simulada do movimento e à sua consequente adaptação ao discurso filmado. Diferentes modos de reprodução e sobreposição visual vêm sendo utilizados e, em simultâneo, já há alguns anos, em documentários filmados, que a elas recorrem quando as imagens não são suficientemente explícitas e suficientes para a caracterização que se pretende.

A generalização dos conceitos aqui desenvolvidos terá assim, certamente, diferentes e amplas aplicações nas diversas estruturas educacionais, culturais e de divulgação patrimonial, podendo o seu aprofundamento ser objecto de futuros projectos e investigações.

---

<sup>15</sup> No caso das Exposições Universais, o seu carácter efémero determina, na grande maioria dos exemplos, que as construções erigidas para a sua realização sejam desmontadas findo o tempo destinado à sua existência.

### 1.3 PROBLEMATIZAÇÃO

A tarefa de reunir matéria e materiais que constituam testemunho válido e comprovador dos acontecimentos históricos, como foi a Exposição de Belém, com o objectivo de os reproduzir com alguma verosimilhança, aconselha a formação de um grupo alargado de pessoas qualificadas em vários ramos do conhecimento e com diferentes valências profissionais.

Numa primeira fase é necessário recuperar documentos que atestem o acontecimento, tarefa que se reveste de alguma complexidade e morosidade, que é tanto maior quanto mais distante estiver a época do acontecimento estudado.

O trabalho aqui desenvolvido vai limitar-se a criar um corpo de referências relativamente a uma única Exposição, com o objectivo de que a matéria encontrada ofereça uma primeira visualização dos certames acontecidos.

É esta a parte maior que nos propomos enfrentar, a de recolha e interpretação das informações e elementos necessários à caracterização mais completa que nos for possível da Exposição, deixando para trabalhos decorrentes o desenvolvimento e aprofundamento do tema que aqui iniciamos.

A leitura e interpretação dos documentos coevos exigem, numa fase subsequente, um trabalho de outro tipo de especialidade e de sensibilidade que, além do testemunho do visível, saiba ler nas entrelinhas, nas notas apostas, e saiba juntar peças díspares e aparentemente sem relação entre si. Falamos também, e no caso particular da Exposição de Belém, da leitura especializada de projectos arquitectónicos, de peças isoladas ou de conjuntos, de plantas e de alçados, de pormenores mais ou menos elaborados, de estudos de luz e de cor. E, com todo esse espólio ir confrontando imagens fotográficas e fílmicas da época, quando as há, de modo a conseguir construir uma primeira ideia do certame.

A compreensão e domínio dos vários processos de representação torna-se nesta fase útil, já que em diferentes situações é necessário lançar mão do que mais convier para obter esta ou aquela melhor forma de caracterização. Sendo diversificados os processos a utilizar para caracterizar o espaço operacional, deverão também fazer-se valer as diferentes tecnologias<sup>16</sup> disponíveis de modo a privilegiar a visualização completa do certame.

---

<sup>16</sup> Fotografia, filmografia, registo sonoro, cópia digital, *e.g.*

Por isso se inclui neste estudo uma avaliação dos aspectos considerados essenciais na história da representação do espaço, desde a formulação da “*aparelhagem conceptual da geometria euclidiana*”,<sup>17</sup> à descoberta da perspectiva, até aos novos desafios de “ver o espaço”.

Não será de desprezar um sério trabalho de investigação no domínio da história contemporânea à Exposição, que conduza à sua contextualização e de cuja profundidade dependerá grande parte da verosimilhança do ambiente virtualmente criado. Deverá ser constituído, a propósito, um corpo de procedimentos que de alguma forma facilitem a acção a desenvolver neste campo.

Criados os procedimentos e as rotinas, decerto será facilitada a tarefa de estabelecer um *modus operandi*. A sua aplicação em cada estudo, deverá conduzir à acção caracterizadora da volumetria e espacialidade de cada caso, fase determinante para a sua reconstrução em modo computadorizado.

O principal problema consiste pois em estabelecer esse método de trabalho, que aplicado aos diferentes acontecimentos e situações possa resultar de modo equivalente na obtenção do corpo de informações fundamentais para a sua reconstrução virtual.

A aplicação à Exposição do Mundo Português representará o paradigma inicial, o acontecimento sobre o qual serão testados os procedimentos, aplicadas as tecnologias e analisados os resultados obtidos.

Estabelecido o método de trabalho há que considerar, então, a tecnologia a utilizar na reconstrução computacional da Exposição.

Estruturalmente o processo computacional que permite a verosimilhança entre a representação e o representado, não difere muito dos processos de representação através do desenho e da utilização da perspectiva, processo científico e rigoroso que desde o século XV constitui um método<sup>18</sup> normalizador da representação.

Assim sendo, utilizar um computador para representar formas tridimensionais é um acto rotineiro de transposição<sup>19</sup> do processo manual da representação de formas tridimensionais, já que “*utilizando um sistema coordenado é possível descrever matematicamente um espaço tridimensional*”.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Eduardo Côrte-Real. “O Cirurgião Inglês.” *Arquitectura e Design*. ArtecCapital.net. 14 de Novembro de 2007. [http://www.artecapital.net/arq\\_des.php?ref=23](http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=23) (acedido em 14 de Novembro de 2007).

<sup>18</sup> Este método consiste numa técnica de representação no plano (duas dimensões reais), da terceira dimensão, reconstituindo a aparência do volume dos objectos e a profundidade do espaço.

<sup>19</sup> A formulação algorítmica a partir da qual é desenvolvido o *software* que permite desenhar no computador, é a mesma que se formulou desde o século XV, na Renascença, com a Perspectiva. Veja-se: Carlos Tavares Ribeiro. “A perspectiva - do Renascimento à Sociedade de Informação.” Lisboa, 2005.

<sup>20</sup> Benjamin Woolley. *Mundos Virtuais*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 80.

Um cubo, por exemplo, na memória de um computador, é apenas um conjunto de números que, através do dispositivo apropriado, é transformado na imagem de um cubo. Mas um cubo, pela regularidade pura das formas geométricas que o compõem, é uma forma simples de representar. Formas naturais mais complexas exigem processos mais elaborados de composição gráfica. Por isso sentimos, desde já, necessidade de definir o conceito de Desenho Assistido por Computador<sup>21</sup> como o desenho de formas e criação de imagens no computador através da marcação do lugar geométrico de pontos num sistema de três eixos coordenados, em relação aos quais se referenciam três dimensões. Este processo, entendido por um *software* e traduzido por uma interface adequada constitui o sistema CAD que permite construir objectos que, embora em projecção plana, simulem<sup>22</sup> a terceira dimensão.

A crescente complexidade do desenho de objectos, que se pretendem cada vez mais semelhantes à realidade, deu origem ao aparecimento de sistemas de Modelação Geométrica (MG). Embora estruturalmente estes sistemas MG sejam sistemas CAD, apresentam um desenvolvimento mais sofisticado da construção de pontos através das suas coordenadas, tornado possível pelo processamento computadorizado da informação. A MG é um processo de obtenção de imagens no computador a partir da ligação dos pontos resultantes da subdivisão em unidades da superfície de um objecto.<sup>23</sup> Os pontos construídos numa estrutura organizada, numa rede, que quanto mais apertada maior definição apresenta, são obtidos através do mesmo processo referenciado a três eixos coordenados, mas a manipulação da quantidade de pontos resultante, substancialmente maior, só se torna funcional através da sistematização da informação, isto é, através da utilização do computador. As representações assim obtidas ultrapassam a simples descrição geométrica rectilínea, já que é possível por este processo simular formas de maior indefinição geométrica, como uma nuvem ou o corpo humano, aproximando a representação da própria realidade.

A tecnologia utilizada na reconstrução da Exposição do Mundo Português é um sistema CAD utilizado por um *software* com alguns desenvolvimentos interessantes ao nível da construção da volumetria e da renderização, já que permite a utilização de texturas e imagens. Apresenta ainda possibilidades de navegação passiva ou interactiva e é fortemente apoiado pela utilização da aplicação *Google Earth*.<sup>24</sup> Esta parceria faz todo o sentido no contexto da proposta final, pela importância em determinar e manipular coordenadas geométricas das entidades a construir e de definir a área de implantação do certame.

---

<sup>21</sup> Computed Assisted Design, designado por CAD ou CAGD (Computed Assisted Geometry Design).

<sup>22</sup> Tal como pelo método da perspectiva.

<sup>23</sup> Processo habitualmente conhecido por *rendering* ou renderização.

<sup>24</sup> O *Google Earth* é um programa desenvolvido inicialmente pela *Keyhole, Inc.*, e distribuído pela *Google* cuja função é apresentar um modelo tridimensional do globo terrestre, construído a partir de fotografias de satélite obtidas em fontes diversas. O programa pode ser usado como um gerador de mapas bidimensionais e fotos de satélite ou como um simulador das diversas paisagens presentes no Planeta Terra.

#### 1.4 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

As obras consultadas para a realização deste trabalho devem ser, na sua generalidade, agrupadas em temáticas diferentes.

Houve necessidade, inicialmente, de consultar obras sobre as Exposições Universais, procurando uma contextualização, tentando perceber o padrão dos seus pressupostos e uma tipificação no modo como cada caso tem sido abordado. O organismo que coordena essas acções desde 1931 é o B.I.E.<sup>25</sup> e a bibliografia que tem produzido, complementada por um *site* actualizado, é suficientemente esclarecedora da existência de um modo orientado de acção.

As obras de carácter geral sobre as Exposições Universais são, no entanto, relativamente escassas e, dentro dessa temática, a maior parte tem carácter descritivo. Existem no entanto alguns catálogos específicos, principalmente das exposições ocorridas nos últimos cinquenta anos, que podem servir de importante fonte de consulta. Algumas obras de referência sobre Exposições Universais, foram editadas ou reeditadas por ocasião da Expo'98. É o caso de uma colecção referente às Exposições Universais acontecidas desde 1852.

No entanto, a bibliografia que de algum modo possa fornecer elementos relevantes para a caracterização física das Exposições Universais não se encontra facilmente. Essa caracterização tem que ser feita a partir de outro tipo de arquivo da informação, como o são os desenhos e projectos, as fotografias, os filmes e outro tipo de testemunhos.<sup>26</sup>

Em Portugal a propósito da Exposição ocorrida em 1998, foram elaboradas diversas publicações sobre a intervenção urbana perpetrada e publicadas monografias que se referem especificamente aos pavilhões construídos, profusamente ilustradas tanto por reproduções dos projectos de arquitectura e engenharia, como por fotografias dos edifícios enquanto presença física no recinto da Exposição.

De um modo geral, cada país responsável pela organização das diferentes Exposições guarda os registos dos projectos do espaço físico intervencionado, assim como os referentes aos pavilhões cuja construção foi da sua responsabilidade.

No entanto, há que contar com o factor tempo, pois a data de uma Exposição pode determinar, por afastamento, uma maior dificuldade na obtenção de registos e testemunhos da sua ocorrência. A este propósito, temos que considerar a própria

---

<sup>25</sup> O B.I.E., *Bureau Internacional des Expositions* é o organismo internacional que, desde 1931, tem a tarefa de regulamentar e reorganizar o mundo das Exposições Internacionais.

<sup>26</sup> O depoimento de visitantes, *e.g.*

evolução das tecnologias que permitem a reprodução dos registos e a sua consequente publicação e disponibilização.

Numa fase diferente de investigação, sendo no trabalho abordada a questão da representação do espaço pelo desenho, houve necessidade de consultar bibliografia referente, que inicialmente incidiu sobre os fundamentos do desenho e a concepção euclidiana do espaço, já que é a partir da sua formulação que se estrutura o tema do nosso estudo.

A bibliografia referente a esta secção do trabalho é sem dúvida a mais ampla e a que requereu um maior sentido de organização e selecção. Profusamente desenvolvido o tema da representação do espaço através do desenho, remete-nos para épocas remotas e para os primeiros indícios registados pela mão humana. Valeu-nos, nesta fase, a experiência na docência da História da Arte, como tempero fundamental na sintetização de alguns dos momentos mais significativos desta “história”.

O desenvolvimento desta etapa é pois, em grande parte, a consequência de diferentes e inúmeras leituras levadas a cabo durante duas décadas, onde o particular interesse pelo estudo dos temas se encontra com a necessidade profissional de os ensinar aos mais jovens, procurando dar continuidade à sua importância na formação cultural do indivíduo.

Referimos como documentos estruturais conducentes ao desenvolvimento do tema, os trabalhos de Euclides,<sup>27</sup> concretamente a sua obra *Elementos*, como um ponto de partida, assim como a sua obra *Óptica* onde, como nos *Dez Livros De Architectura*, de Vitruvio,<sup>28</sup> os princípios gerais da perspectiva, estão já descritos. A perspectiva como método de representação do espaço assume, assim, desde a Antiguidade Clássica um papel de destaque e é essencialmente a partir dela, como método de representação do espaço, que outros estudos referentes se vão ocupar, definindo com mais ou menos rigor matemático os procedimentos implicados. Estão certamente na relação de obras de particular interesse, as que foram redigidas na época do Renascimento Italiano, particularmente o tratado sobre pintura, de Alberti,<sup>29</sup> onde são descritas as

---

<sup>27</sup> *Euclides*, (c. 330 a.C.-260 a.C.) matemático e geómetra grego, do século III a.C. Além dos *Elementos*, a bibliografia de Euclides é eclética e valiosa: *Os Dados* (solução de problemas geométricos planos); *A Divisão* (trata da divisão de figuras planas); *Fenómenos* (geometria esférica aplicada à astronomia); *Óptica* (que trata da geometria dos raios reflectidos e dos raios refractados); *Introdução Harmónica* (música). Apesar de muitas se terem perdido, as suas obras são consideradas as mais antigas tratadas científicas gregas existentes.

<sup>28</sup> *Marcus Vitruvius Pollio*, engenheiro e arquitecto romano que viveu no século I a.C. Deixou como legado a sua obra em dez volumes, aos quais deu o nome de *De Architectura* (40 a.C) que constitui o único tratado europeu do período grego-romano que chegou aos nossos dias e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre construções arquitectónicas desde a época do Renascimento. Os seus padrões de proporções e os seus princípios arquitecturais: *utilitas*, *venustas* e *firmitas* (utilidade, beleza e solidez), inauguraram a base da arquitectura clássica.

<sup>29</sup> *Leon Batista Alberti*, (c.1404-1472), arquitecto e teórico de arte italiano do século XV, redigiu diversos tratados sobre as artes da pintura, *Della Pittura*, em 1436, da arquitectura, *De Re Aedificatoria*, em 1450, obra inspirada na antiguidade clássica, nomeadamente na obra de *Vitrúvio*, e da escultura, *De Statua*, em 1464.

primeiras regras da representação em perspectiva, e *Práctica de la Pintura*<sup>30</sup> por Leonardo da Vinci.<sup>31</sup>

No âmbito do desenvolvimento da representação da perspectiva geométrica, neste período, são ainda referências importantes obras que, com alguma dificuldade, se podem ir encontrando em certas bibliotecas e livrarias especializadas. É o caso do tratado *De Prospectiva Pingendi*, de Piero della Francesca,<sup>32</sup> que fornece instruções para a elaboração rigorosa e científica da perspectiva, que se tornaria “no «método» por excelência, ou seja, na linguagem de base da cultura plástica do Ocidente até ao aparecimento do cubismo e de outras vanguardas”,<sup>33</sup> assim como os estudos aprofundados por Paolo Uccello<sup>34</sup> sobre o mesmo tema ou o tratado de geometria de Durer<sup>35</sup> que, já no século XVI, descreve um conjunto interessante de aplicações fundamentais no domínio da geometria pura, referindo-se à representação de sólidos geométricos e que apontam uma nova abordagem no âmbito da operacionalidade da perspectiva como método de análise e estudo da representação tridimensional.

O capítulo que aborda o estudo do desenvolvimento matemático da geometria e a sua aplicação como base descritiva dos elementos no espaço, deve ser contextualizado no âmbito da Geometria Descritiva que teve em Gaspard Monge<sup>36</sup> um teórico fundamental, que sistematizou e desenvolveu o método, na sua obra paradigmática *Geometrie Descriptive*, em 1798.

A Idade Moderna produziu inúmeras obras que, de um ou de outro modo, se referem ao método da representação pela perspectiva ou que elaboram sobre a mesma estudos mais aprofundados que, a par das inovações conseguidas no campo científico, vão contribuir para o seu tratamento matemático e sua emancipação relativamente às artes pictóricas.

---

<sup>30</sup> Último capítulo do “tratado de pintura” de Leonardo da Vinci, in Leon Bautista Alberti e Leonardo De Vinci. *El tratado de la Pintura por Leonardo De Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Fac-Símile. Lisboa: Alcalá, 2005, que começa com a frase “el jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas”, indicando inequivocamente a perspectiva como o método a utilizar para a correcta representação das «coisas» (objectos e espaços).

<sup>31</sup> *Leonardo da Vinci*, (c.1452-1519), pintor, escultor, arquitecto, engenheiro, cientista e músico do renascimento italiano. É considerado um dos maiores génios da história da humanidade.

<sup>32</sup> *Piero della Francesca*, (c.1416-1492), pintor e matemático italiano da segunda fase do movimento renascentista italiano. A ele se deve a primeira e mais sistemática tentativa de aplicar a perspectiva geométrica à pintura.

<sup>33</sup> S. Sproccatti, “A arte da Perspectiva.” In *Guia de História de Arte*. S. Sproccatti (dir.). Lisboa: Editorial Presença, 2002. p. 43.

<sup>34</sup> *Paolo Uccello*, (c.1397-1475) pintor italiano, que apresenta com alguma frequência problemas de perspectiva na composição estrutural dos seus trabalhos pictóricos.

<sup>35</sup> *Albrecht Durer*, (c. 1471-1528), pintor alemão, é autor de vários tratados teóricos: *Teorias da Medição com o Compasso e a Régua* (1525), *Tratado sobre as Fortificações* (1527) e *Os Quatro Livros das Proporções Humanas* (publicados após a sua morte). As suas obras fizeram parte de uma enciclopédia teórica da arte intitulada *O Alimento dos Aprendizages de Pintor* cujo objectivo era dar uma orientação, baseada na ordem universal da natureza, à prática, ao conhecimento e à significação da arte.

<sup>36</sup> *Gaspard Monge*, (1746-1818), matemático, físico, químico, militar, industrial e pedagogo. Sistematizou toda a Geometria Descritiva e introduziu novos conceitos. O seu trabalho foi considerado segredo militar até 1799, quando foi permitida a sua publicação.

De um modo geral, até meados do século XX, pouco mais é acrescentado, tanto aos procedimentos geométricos conducentes à realização gráfica de uma perspectiva, seja ela “científica” ou não, quanto ao método introduzido por Monge, na sua objectiva procura da descrição gráfica dos objectos e dos espaços.

No entanto, e ainda no âmbito da importância da representação pelo desenho, são de notável interesse os estudos relançados sobre os seus fundamentos e a representação da tridimensionalidade, na primeira metade do século XX, decorrentes do aparecimento das novas necessidades projectivas do design industrial, disciplina que tem um impulso decisivo em Inglaterra e na Alemanha, nos anos que medeiam entre as duas grandes guerras mundiais.

Interessa por fim anotar, neste contexto, as obras que, numa área mais técnica, constituem uma referência para o estudo da evolução e definição dos modos de representação. Encontram-se nesta categoria algumas obras referentes à geometria plana, projectiva e descritiva, de uma forma ou de outra relacionadas com abordagens mais actualizadas na área da matemática, da engenharia e do desenho. A este propósito foram determinantes as leituras de obras em castelhano, elaboradas para o ensino da geometria, que apresentam uma abordagem interessante dos modos de representação. Foi também de grande interesse a consulta de inúmeros artigos que vão sendo publicados, um pouco por toda a comunidade científica, a propósito das questões levantadas pelos novos modos de representar e de “ver” o espaço.

O aparecimento do registo em fotografia e o reconhecimento desta como “*a forma mais sofisticada de obtenção da perspectiva*”<sup>37</sup> remete-nos para uma bibliografia específica e introduz a noção de modos conciliáveis e complementares de representação. Também o advento do registo filmado, constitui parte integrante do estudo necessário à compreensão da representação do espaço tridimensional, acrescido da narrativa e da dimensão temporal, essências que também fazem parte da linguagem utilizada, quando nos referirmos aos modos virtuais de representação.

A consulta de bibliografia referente aos novos sistemas de informação e aos sistemas de representação CAD, assim como manuais de utilização de plataformas como *AutoCad*, *3DStudio*, *Blender*, *Maya* que, de alguma forma, introduzem ao conceito de representação, renderização e modelação geométrica, acabou por conduzir a algumas consultas de obras que abordam o tema dos mundos virtuais, sua origem e análise das implicações na vida humana.

Por último, para o desenvolvimento deste estudo foi necessário reunir informações, documentos e imagens sobre Exposição do Mundo Português.

---

<sup>37</sup> Carlos Tavares Ribeiro. “A perspectiva - do Renascimento à Sociedade de Informação. [fotoc.]” *Geometria e Desenho Técnico*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 17.

A Exposição está documentada de diferentes modos e em diferentes locais. A existência de um Comissariado que tratou de toda a sua produção justificaria que o arquivo referente se encontrasse reunido e organizado num mesmo local, mas tal não corresponde à realidade. Do trabalho organizador deste Comissariado resta uma revista,<sup>38</sup> publicada em vinte e quatro números durante os dois anos de preparação, construção, inauguração e encerramento da Exposição, em boa hora digitalizada e disponível no arquivo digital da Câmara Municipal de Lisboa.

Na realidade, a Exposição nem sequer teve, à época, um catálogo. Existiam algumas publicações não oficiais que davam aos visitantes uma orientação, uns pequenos Guias de bolso, dos quais alguns exemplares se encontram arquivados na Biblioteca Nacional. O *Guia Oficial* é uma publicação em desdobrável, que contém, além de algumas fotografias dos monumentos, um bom mapa axonométrico do recinto. O seu objectivo principal é o de nos indicar um percurso possível de visita, mas pouco descreve das peças e edifícios, para lá de os identificar e indicar a sua posição no certame. Outro *Guia* da Exposição revela-nos por descrição escrita e algumas fotografias de maior dimensão, os interiores dos pavilhões, apontando para cada um os nomes dos autores dos seus projectos de arquitectura e de interiores. A sua contribuição é também bastante incompleta.

A Exposição, acompanhada de perto pela então recentemente criada *Arquitectos*,<sup>39</sup> revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, da qual era director, à época, o arquitecto Cottinelli Telmo<sup>40</sup> tem, nas suas páginas, descrição de destaque durante toda a sua construção, sendo ali relatado o processo de intervenção urbana, limpeza e preparação da zona, construção da maqueta tridimensional, até à inauguração do evento. A revista pode ainda ser consultada.

Só em 1956 foi editado o prometido catálogo monumental, ilustrado da Exposição do Mundo Português, com o nome *O Mundo Português. Imagens de uma Exposição Histórica, 1940*,<sup>41</sup> uma publicação que se considera o catálogo mais representativo da Exposição. A obra é ilustrada por vários fotógrafos como Horácio Novais, Carvalho Henriques, João Martins, Amadeu Ferrari, António Santos de Almeida e, maioritariamente, Mário Novais. O catálogo pode ainda ser consultado.

---

<sup>38</sup> *Revista dos Centenários*, edição da Comissão Nacional dos Centenários, com sede no Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.), publicada em vinte e quatro números, entre 31 de Janeiro de 1939 (N. 1) e 1 de Dezembro de 1940 (N. 24), a revista funcionou como órgão informativo da Exposição do Mundo Português.

<sup>39</sup> A revista *Arquitectos*, revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, teve a sua primeira edição entre Março de 1938 e Setembro de 1942, sendo durante este período dirigida pelo arquitecto Cottinelli Telmo.

<sup>40</sup> Cottinelli Telmo acumulou funções de Arquitecto Chefe da Exposição do Mundo Português, autor de diversas peças construídas na Exposição assim como um grande Pavilhão, e director da revista "Arquitectos".

<sup>41</sup> Gustavo de Matos Sequeira, *Mundo Português - Imagens de uma Exposição Histórica 1940*. Montagem por S.P.N. Lisboa: Oficina Gráfica, Neogravura e Litografia Nacional, 1956.

Outro catálogo, em dois volumes, este da exposição acontecida em 1982, na Fundação Calouste Gulbenkian, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*,<sup>42</sup> da coordenação histórica de José-Augusto França, resultou num documento de expressivo interesse, com abordagens de obras e arquitectos de algum modo relacionados com a Exposição.

Aliás todos os trabalhos consultados, mesmo as mais sintéticas abordagens, de crítica e análise no âmbito da História da Arte Portuguesa, da autoria de José Augusto França, são de extrema importância para a caracterização da época. O historiador e crítico de arte oferece-nos, com a sua obra, o testemunho insubstituível de quem atravessou o século vinte, com a sensibilidade e inteligência de um excepcional vulto da cultura portuguesa.

Após a leitura de variada bibliografia referente ao tema em estudo, desde algumas reflexões em artigos e referências em volumes de história de arte portuguesa contemporânea, a trabalhos de investigação na área da história ou da arquitectura, encontramos no livro de Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*,<sup>43</sup> um precioso e único documento de trabalho. Pode bem dizer-se que a obra constitui o único documento sistematizado e organizado de caracterização da Exposição do Mundo Português. Embora de abordagem histórica e de referência estética contextualizada, recorrendo por vezes à inferência pontual de ideias, este trabalho mantém, no entanto, grande actualidade e é a partir dele que se reúne e trata toda a documentação possível de consultar sobre o tema. Já que nenhuma outra investigação similar foi realizada desde então sobre a Exposição do Mundo Português, ela continua a ser uma obra referência.

Outros trabalhos de investigação afluam o tema, muitas vezes por referência a esta ou àquela peça. Referimo-nos, concretamente, a trabalhos de investigação que tiveram como objecto a biografia de arquitectos ou artistas que colaboraram na realização da Exposição.<sup>44</sup>

A consulta desta bibliografia referente ou alusiva à Exposição do Mundo Português permitiu-nos intuir sobre a sua configuração física, área ocupada, número de pavilhões e temáticas abordadas.

Mas, para realizar a complexa tarefa de a caracterizar fisicamente com algum rigor, foi necessário consultar projectos, apontamentos e memórias descritivas. Alguns projectos de arquitectura e engenharia foram encontrados no arquivo do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações (MOPTC), espólio referente ao extinto

---

<sup>42</sup> AA.VV. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

<sup>43</sup> Margarida Acciaiuoli. *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, obra decorrente do seu trabalho de investigação no âmbito da tese de doutoramento em História de Arte Contemporânea, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, em 1991.

<sup>44</sup> Referimo-nos, por exemplo, à dissertação de mestrado de João Paulo do Rosário Martins. *Cottinelli Telmo / 1897-1948 - a obra do arquitecto em 1995*, e à obra de João de Sousa Rodolfo. *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*, publicada em 2002.

Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), arquivados em cópias de papel vegetal, algumas de dimensões desmesuradas, a aguardar digitalização. No arquivo deste organismo foi possível registar digitalmente, fotografando, alguns projectos de arquitectura fundamentais.

O conjunto de fotografias tiradas à Exposição no tempo da sua construção e enquanto esteve aberta ao público<sup>45</sup> existe, na sua maioria, na colecção Mário Novais, espólio da Fundação Calouste Gulbenkian. Este é, de facto, o melhor testemunho da Exposição do Mundo Português que, através do ponto de vista do fotógrafo nos *Guia* pelos interiores dos pavilhões, numa visão única e impossível de resgatar. É a partir destes registos fotográficos que, porventura, poderemos recuperar o interior de cada pavilhão. Algumas destas imagens estão publicadas em catálogo.<sup>46</sup>

As outras colecções de fotografia, de outros autores, na sua grande maioria fotografias dos exteriores da Exposição estão ainda disponíveis no arquivo digital da Câmara Municipal de Lisboa.

Um dos documentos mais revelador e explícito, pela sua especificidade, é o registo filmado por António Lopes Ribeiro, *A Exposição do Mundo Português*,<sup>47</sup> documentário a preto e branco, descritivo, de alto teor propagandista, que mostra uma realidade tridimensional única.

---

<sup>45</sup> O registo fotográfico abrange um espaço temporal de cerca de dois anos, desde o registo do local antes da intervenção que começou a ser feita no início de 1939, até ao encerramento da Exposição, em Dezembro de 1940.

<sup>46</sup> Pedro Tamen, et al., 1998, *op.cit.*

<sup>47</sup> *A Exposição do Mundo Português*. 1 cassete [UMATIC][62 min.]: p&b, son. Realizado por António Lopes Ribeiro. Produzido por S.P.N. Lisboa Filme, 1941.



### 2 A EXPOSIÇÃO DE BELÉM, EM 1940

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

PREPARAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

A “CIDADE HISTÓRICA”



## 2.1 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

### NOTA OFICIOSA E PROGRAMA DE INTENÇÕES

Quando, a 20 de Fevereiro de 1929, Agostinho de Campos publicou um artigo no *Diário de Notícias* onde reproduzia a carta “Um português ausente de Portugal”<sup>48</sup>, atribuída a Alberto de Oliveira,<sup>49</sup> veio pela primeira vez a público a vontade que alguns portugueses de “*exemplar ardor patriótico*”<sup>50</sup> iam demonstrando pela comemoração, em 1940, do oitavo centenário da fundação de Portugal, data que tinha a curiosa vantagem de também coincidir centenariamente com 1640, data da independência restaurada.

A exaltação da pátria, “*uma das mais ilustres mas também das mais antigas nações da Europa, anterior três séculos à própria Espanha una...*”,<sup>51</sup> no festejo do seu oitavo centenário era a intenção proclamada por Oliveira e reiterada objectivamente por Campos, personalidades que, fora e dentro, se iam apercebendo da necessidade de reunir à volta de um passado glorioso, a horda de gentes despreocupadas e alegres que iam “*vivendo só o dia de hoje*”, gozando “*a sua miséria doirada pelo sol*”,<sup>52</sup> levando a nação à inconsequência da sua existência.

E, se parecia cedo para se começar então a “*construir pavilhões comemorativos*”, não o era para a “*reconstrução de nós próprios*”, tratando de mostrar aos outros que “*não estamos gastos, nem moribundos*”.<sup>53</sup>

Uma grande celebração colectiva parecia, assim, estar na intenção dos mais preocupados, como objectivo de que a geração de quarenta empreendesse o renascimento urgente de um Portugal que existia na indiferença pelas suas calamidades.

Referia-se, Agostinho de Campos, ao Portugal de 1929, aquele que Oliveira Salazar, já então Ministro das Finanças, intentava equilibrar, passados que estavam os dezasseis anos de instabilidade republicana, a participação nacional no primeiro conflito de contornos mundiais (1914-18), a negociação do endividamento da nação ao

<sup>48</sup> A carta foi também transcrita no número 1, da *Revista dos Centenários*, no artigo de Agostinho de Campos. “1140-1640-1940.” pp. 9-11.

<sup>49</sup> Ao tempo, ministro de Portugal em Bruxelas.

<sup>50</sup> Agostinho de Campos, *1140 – 1640 – 1940*, *Revista dos Centenários*. Número 1. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, Janeiro 1939, pp. 9-11.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*.

exterior e até mesmo os primeiros e indefinidos anos da ditadura militar, imposta em Maio de 1926, que só após dois anos encontrou rumo para governar os portugueses.

Não era pois de estranhar que Campos, homem das letras e da pedagogia, se interessasse, onze anos antes, pela exaltação da nação à *“Vida com maiúscula”*, propondo subtilmente, com a transcrição da carta de Oliveira, *“onze anos para pôr em ordem as finanças, dar vida às indústrias, arrancar da estagnação o comércio, adaptar a agricultura. Onze anos para fazermos da nossa administração pública uma casa de vidro, ordenada, limpa e transparente. Onze anos para ensinarmos a ler e a escrever aos que ainda não sabem (...) para que as nossas estradas sejam transitáveis e modernas e os nossos portos se apresentem terminados e activos (...)”*.<sup>54</sup>

Afinal a projecção da vontade das gentes portuguesas que, chamada à missão de reerguer a nação respondeu com quase meio século de obediência e resignação, entupindo-a com o mais insolúvel e generalizado sentimento de dever a cumprir, de bem-fazer, de obrigação patriótica.

Só nove anos mais tarde, no entanto, sentiu Oliveira Salazar segurança e oportunidade para anunciar, numa extensa e pormenorizada *“Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”*,<sup>55</sup> a celebração centenária das duas datas, já antes referidas, de 1140 e de 1640.<sup>56</sup>

Este texto, escrito pelo seu próprio punho, revela pelo seu conteúdo particular dedicação ao assunto, ao qual não deve ter sido alheio o apoio e o contributo de especialistas.<sup>57</sup> De qualquer modo, a autoria do texto é sempre atribuída a Salazar, conferindo, desde o início, à ideia das comemorações um carácter “oficial” que significativamente contribuiu para a sua colagem ao aparelho do Estado Novo e aos seus modos de propaganda.

A sua *“Nota Oficiosa”*, que instituía as comemorações centenárias, é publicada a 27 de Março de 1938 no *Diário de Notícias* e impressa nas páginas do número um da *Revista dos Centenários*,<sup>58</sup> em Janeiro de 1939. Meticulosamente disposto em treze pontos principais, o programa é ainda *“sucintamente, uma ideia, uma aspiração”*<sup>59</sup> mas contem já *“os fins a atingir, os meios, as condições de trabalho.”*<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>55</sup> Oliveira Salazar, *“Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”*, Março de 1938, v. *Diário de Notícias*. 27 de Março de 1938: p. 1 e *Revista dos Centenários*, Número 1, Janeiro de 1939, pp. 2-8.

<sup>56</sup> 1939, é a data que Oliveira Salazar refere logo no início da *“Nota Oficiosa”* como a data em que Portugal faz oitocentos anos de independência, desde que D. Afonso Henriques se proclamou rei pela primeira vez.

<sup>57</sup> Pedro Vieira Almeida. *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizontes, 2002. p. 97.

<sup>58</sup> Revista publicada entre 31.1.1939 e 31.12.1940, tendo saído ao todo vinte e quatro números. Foi, nos termos do seu estatuto editorial, o órgão da Comissão Executiva da Comissão Nacional dos Centenários, presidida por António Ferro, e integrava a Secção de Propaganda desta última. Foi seu objectivo dar divulgação e cobertura jornalística à Exposição do Mundo Português.

<sup>59</sup> Oliveira Salazar, *“Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”*, 1939, *op.cit.* p. 7.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem.*

Na “*Nota Oficiosa*”, o Presidente do Conselho começa por definir e identificar claramente as razões que justificam as comemorações centenárias da mais antiga nação da Europa e refere-se aos dois anos de comemorações.<sup>61</sup> Induz, a partir daí, que o facto de se ter oito séculos de História, transmitirá ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, o que, aliado à pressão do tempo e ao seu entusiasmo criador, fará com que nos serviços públicos e particulares o ritmo da actividade seja acelerado e se afirme mais uma vez a capacidade criadora de Portugal. De seguida, convoca o povo português à realização desse grande empreendimento, lembrando que apesar de “*os nossos recursos*” serem “*sempre diminutos, os resultados obtidos*” são “*tantas vezes admiráveis*”. E para a grande “*festa de família*” estão todos convidados, não só “*a capital, mas a província, as ilhas, todos os domínios têm de participar nela*”.<sup>62</sup>

O Brasil, como nação independente, tem direito a um ponto de “*referência especial*”, sendo tratado como hóspede de honra, “*como da família*”, esquivando-se prudentemente Salazar a “*precisar a forma a que aspiramos da colaboração brasileira nos centenários*”.<sup>63</sup>

Prevê, ainda nesta data, que estrangeiros possam vir a Portugal “*por curiosidade, por interesse*”, participar das Festas e isso justifica que se preocupe em “*como poderá ser preparada a nossa casa para os acolher*”. Melhoramentos, obras, pequenas coisas, Salazar vai enumerando as obras que quer ver concluídas para “*estarmos em condições de receber as pessoas que nos visitem*”. E, aos “*serviços a quem se vai pedir um esforço excepcional*”, Salazar apela ao “*brio*” e à “*honra própria*” para realizar, reparar ou concluir pelo menos as treze obras que enumera e que considera primordiais.<sup>64</sup>

Só no ponto oito do programa é que Salazar se refere à “*Grande Exposição Histórica do Mundo Português*”,<sup>65</sup> após ter afastado, num primeiro parágrafo, a oportunidade “*que poucas vezes estaria tão bem fundamentada*”,<sup>66</sup> de uma Exposição

---

<sup>61</sup> Em 1939, comemora-se os oitocentos anos da Formação de Portugal e em 1940, o terceiro centenário da Restauração. A junção posterior das datas e a sua concentração em 1940 serviu certamente ao programa das celebrações e facilitou a gestão do pouco tempo que se dispunha para a sua preparação.

<sup>62</sup> Curiosamente, nesta “*Nota Oficiosa*”, Salazar nunca engloba nesta «*família*» as províncias portuguesas, remetendo a sua representação para uma Grande Exposição Etnográfica, a acontecer na Tapada da Ajuda, onde confinados a um espaço próprio, se mostrassem, reproduzindo os seus usos e costumes.

<sup>63</sup> Oliveira Salazar, “*Nota Oficiosa da Presidência do Conselho*”, 1939, *op.cit.*, p. 3.

<sup>64</sup> Estão neste grupo as obras que envolvem o Palácio de Queluz, a Casa da Moeda, o anexo do Museu das Janelas Verdes, a auto-estrada e a estrada marginal para Cascais até à Cruz Quebrada, o Estádio Nacional, a Torre de Belém, o Palácio de São Bento, o Parque Eduardo VII, o Teatro de São Carlos, o parque florestal de Monsanto, os novos Hospitais Escola, os novos bairros económicos e a ligação radiofónica entre Portugal e o seu Império.

<sup>65</sup> Oliveira Salazar refere, pela primeira vez, deste modo a Exposição do Mundo Português In Oliveira Salazar, “*Nota Oficiosa da Presidência do Conselho*”, 1939, *op.cit.*, p. 5.

<sup>66</sup> Oliveira Salazar, “*Nota Oficiosa da Presidência do Conselho*”, 1939, *op.cit.*, p. 5.

Internacional, ideia que decerto não teria sido abandonada se a conjuntura política exterior assim não o determinasse.<sup>67</sup>

Sentimos ainda essa intenção, passado mais de um ano, nas palavras do arquitecto chefe que, em Junho de 1939, se refere à *“Exposição que não é internacional embora possa ser o «ensaio geral» de uma futura grande Exposição Internacional”*<sup>68</sup> assim como vemos reflectidas as consequências do agravamento da situação exterior quando, em 1940, nas primeiras páginas do *“Guia da Exposição”*<sup>69</sup>, o Dr. Augusto de Castro<sup>70</sup> confessa que a *“guerra veio surpreender-nos na realização desta grandiosa manifestação nacional”* e impôs ao governo a *“decisão de continuar ou suspender os trabalhos”*. No entanto, *“o estado de adiantamento<sup>71</sup> dos trabalhos tinha determinado já despesas e compromissos que tornavam, pode dizer-se, mais custoso e mais difícil, suspender ou destruir as obras do que concluí-las”*<sup>72</sup> o que determinou definitivamente o prosseguimento das comemorações que, entre Junho e Dezembro de 1940, numa Europa em guerra, transformaram a *“Capital do Império”* num *“paraíso claro e triste. (...) Brincava-se à felicidade, em Lisboa, para que Deus quisesse mesmo acreditar nela”*.<sup>73</sup>

Confinada a uma representação exclusivamente nacional, onde só a participação do Brasil, como país estrangeiro, se fez sentir, os objectivos da Exposição foram previamente estabelecidos na *“Nota Oficiosa”* de Salazar: *“apresentar uma síntese da nossa acção civilizadora, da nossa acção na História do Mundo, mostrar, por assim dizer, todas as pegadas e vestígios de Portugal no globo”*.<sup>74</sup>

A par da Grande Exposição Histórica do Mundo Português, prevê igualmente Salazar a realização de outras exposições – *“Exposição de Arte Portuguesa”*, *“Grande Exposição Etnográfica”*, *“Grande Exposição do Estado Novo”* e ainda outras pequenas exposições locais, como *“uma de ourivesaria, em Coimbra, outra de barroco no Porto, etc.”*.<sup>75</sup> Também na forma, como no tempo, o programa pensado é justaposto em

---

<sup>67</sup> A Europa redefinia as suas fronteiras e interesses estratégicos protagonizando conflitos militares desde Outubro de 1935, quando Mussolini encetou hostilidades contra a Etiópia, ou em Julho de 1936 quando em Espanha «os nacionalistas» deram o golpe militar no governo republicano desencadeando uma guerra civil, que só terminaria em Abril de 1939, ao mesmo tempo que em Março de 1938, as tropas de Hitler ocupavam pacificamente a Áustria, ameaçando o equilíbrio hegemónico entre a Checoslováquia, a Polónia e a URSS e culminando com a invasão alemã à Polónia a 1 de Setembro de 1939, data que marca o início do 2º conflito mundial (1939-45).

<sup>68</sup> Cottinelli Telmo, “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação da técnica nacional.” V. *O Século*. 4 de Junho de 1939, e a *Revista dos Centenários*. Número 6. Junho de 1939, pp. 11-17.

<sup>69</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*. Lisboa, 1940.

<sup>70</sup> O Dr. Augusto de Castro foi nomeado Comissário Geral da Exposição do Mundo Português a 28 Dezembro de 1938.

<sup>71</sup> Refere-se, certamente, a Setembro de 1939, início da 2ª Guerra Mundial.

<sup>72</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português, op.cit.*

<sup>73</sup> Antoine Saint-Exupéry. *Carta a Um Refém*. 1944. Traduzido por Francisco G. Ofir. Lisboa: Grifo - Editores e Livreiros, Lda., 1995.

<sup>74</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 5.

<sup>75</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, pp. 5-6.

função “*dos meios e das condições de trabalho*”, itens que se pensara terem sido já esboçados.

À parte a Exposição de Arte Portuguesa, que desde sempre esteve prevista para o anexo do Museu das Janelas Verdes e das pequenas exposições locais, as duas Grandes Exposições, a Etnográfica, que se previa para a Tapada da Ajuda, e a do Estado Novo, acabaram por fazer parte da Grande Exposição do Mundo Português, integrando-se em espaços diferentes, a primeira instalada no Jardim Colonial, ligada ao recinto da grande Exposição por meio de uma rampa em caracol e de uma ponte<sup>76</sup> e a outra integrada no corpo sul do pavilhão dos Portugueses no Mundo.<sup>77</sup>

O ponto nove é dedicado à ideia da realização de alguns congressos, em particular o do Mundo Português, acontecimento que esperava poder atrair “*eminentes vultos de ciência estrangeiros com os seus materiais e trabalhos de investigação relacionados com a nossa História. Numa das secções deste congresso, onde se tratasse de política indígena e de colonização poderiam ser versados com interesse internacional, problemas da maior oportunidade*”.<sup>78</sup> Percebemos, em mais esta projecção do pensamento de Salazar, a permanente insistência em apresentar o regime como fiel depositário e defensor da herança cultural nacional, procurando com a realização destes congressos e no discurso científico, rigoroso e objectivo dos académicos e intelectuais que neles tomassem parte, a sua legitimação.

De facto, integrados no plano geral das Comemorações dos Centenários, entre Julho e Novembro de 1940, realizaram-se diversos congressos sobre a História nacional, a que genericamente se deu o nome de Mundo Português. “*A iniciativa compreendeu dois ciclos. O primeiro incluiu os congressos de «Pré e Proto-História» (I), de «História Medieval» (II), de «História dos Descobrimentos e Colonização» (III), de «História da Monarquia Dualista e Restauração» (IV), de «História dos Séculos XVII a XX» (V e VI); e o segundo, o «Luso-Brasileiro de História» (VII), o de «História da Actividade Científica Portuguesa» (VIII) e o «Colonial» (IX). Paralelamente, realizou-se ainda o Congresso Nacional de Ciências da População*”.<sup>79</sup> Os trabalhos decorreram em Lisboa, Porto e Coimbra e contaram com um número impressionante de participantes: 231 historiadores portugueses e 121 estrangeiros. As 515 comunicações apresentadas deram origem a dezanove volumes de actas, facto inédito na época, a provar que em nada se excedera Salazar nas suas aspirações.

---

<sup>76</sup> Da autoria do arquitecto Cassiano Branco, Cf. Cottinelli Telmo. “Exposição Histórica do Mundo Português.” *Arquitectos 10*, Julho/Setembro de 1939, p. 288.

<sup>77</sup> A sala “Portugal 1940” foi organizada por António Ferro com a colaboração dos artistas que constituíam o chamado “grupo do SPN” e que nesta intervenção deram continuidade às representações de Portugal nas exposições internacionais de Paris, Nova Iorque e São Francisco.

<sup>78</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 6.

<sup>79</sup> Fernando Rosas e J. M. Brandão Brito (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. 1. 2 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996, p. 191.

Cortejos e festas, manifestações e romagens, o Presidente do Conselho dá o mote e atira para Lisboa e Porto os dois cortejos principais: “*um cortejo do Mundo Português (...) apoteose da Exposição e do Congresso do mesmo nome*”, e “*no Porto o grande cortejo do trabalho, em Maio de 1940*”,<sup>80</sup> deslocado para norte e quase dois meses antes do tempo da grande Exposição Histórica.

Não deixa de ser curiosa a dedicação de um ponto único à necessidade de publicitar de modo condigno as comemorações centenárias. Não podendo “*prever os resultados desta ideia a dominar todos os espíritos nos próximos anos*”<sup>81</sup> Salazar sugeria “*certas publicações*” como «Catálogos e Álbuns» que “*de forma especial e directa*” marcassem os centenários. Sabia que o tempo acabaria por contar histórias diferentes se a «História» não fosse contada à sua maneira, mas já na época se queixavam os utentes da Grande Exposição, de não existir informação suficiente sobre o conteúdo dos Pavilhões, e de apenas alguns Pavilhões e Secções terem tido a “*excelente ideia do Roteiro*”.<sup>82</sup>

Certamente, como consequência das opções mais economicistas tomadas após o deflagrar da segunda Grande Guerra,<sup>83</sup> cortou-se nas publicações e edições de maior importância. A cobertura das comemorações centenárias ficou aquém daquilo que o próprio Presidente do Conselho sabia ser importante para a sua perenidade. A Grande Exposição foi a que mais se ressentiu porque, como construção efémera, não constituiu, por si só, testemunho que durasse no tempo e no espaço. Os pavilhões, encerrada a exposição em Dezembro de 1940, por ali ficaram em “*lenta agonia (...) que já pareciam de papelão, a desfazerem-se com o tempo, caindo aos pedaços*”.<sup>84</sup>

Só em 1956 parece ter existido oportunidade<sup>85</sup> e condições para editar um “sumptuoso volume” com a designação *Mundo Português – Imagens de uma Exposição Histórica*,<sup>86</sup> mas então “*já não se tratava do problema da fixação da memória, mas da questão da sobrevivência de um discurso sobre as potencialidades realizadoras do regime*”.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 6.

<sup>81</sup> Referia-se Salazar, à ideia das celebrações centenárias, difundida nos mais diversos aspectos e domínios, v. Oliveira Salazar, *Idem, ibidem*.

<sup>82</sup> Rollin de Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões (Descrição pormenorizada do seu conteúdo).” *Comemorações Centenárias - Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Distribuição gratuita de 10.000 exemplares – séries A, 1940, p. 20.

<sup>83</sup> A 14 de Setembro, e em consequência da guerra, o Conselho de Ministros tomou algumas decisões quanto à preparação da Exposição do Mundo Português. Um Despacho da Presidência do Conselho, de 25/05/1939 impôs um rigoroso cumprimento dos limites orçamentais estabelecidos, v. João Paulo Martins. *Cottinelli Telmo / 1897-1948 - a obra do arquitecto*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995, p. 351.

<sup>84</sup> Fernando Eduardo Nunes. “O sítio de Belém no seu tempo.” *Colóquio Artes*, Dezembro de 1990.

<sup>85</sup> Assinalava-se os 30 anos do regime e da sua cultura.

<sup>86</sup> Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*

<sup>87</sup> Margarida Acciaiuoli. *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 221.

Termina a “*Nota Oficiosa*” com a referência oportuna à “*capacidade de realização*” do povo português, lembrando mais uma vez a “*modéstia dos nossos recursos*”, num apelo à contenção e à urgência do trabalho a realizar. Promete, por fim, que por todos será distribuída a alegria e a glória do trabalho realizado, se para o reconhecimento da “*vitalidade do povo português e do seu engenho criador*”<sup>88</sup> todos contribuírem, garantindo, deste modo, a mobilização nacional e o envolvimento de todas as estruturas sociais, culturais, económicas e políticas do país. A mensagem é percebida e António Ferro, peça fundamental do aparelho de propaganda do regime, menos de três meses depois, assina no *Diário de Notícias* uma “*Carta Aberta aos portugueses de 1940*” onde apela a “*Todos, mas todos (...) os operários das comemorações de 1940, (...) todos os portugueses – homens, crianças, mulheres!*”<sup>89</sup> E traduz: “*O que o Governo da Nação espera de vós não é a simples realização de festas, mais ou menos brilhantes, não é a alegria efémera dos jogos de artifício ou os balões venezianos*”, deixando claro que não se tratava de uma feira de divertimentos. Aliás, interlocutor privilegiado das aspirações do Chefe do Governo, refere-se mesmo às suas mais altas intenções: “*O que Salazar quer, o que o Governo deseja de vós, é que o vosso esforço seja tão milagroso, tão criador que os portugueses de amanhã, os portugueses de 2040, sintam a necessidade imperiosa de celebrar, com entusiasmo e reconhecimento, o centenário de 1940, o centenário dos centenários!*”<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Oliveira Salazar, “*Nota Oficiosa da Presidência do Conselho*”, 1939, *op.cit.*, p. 7.

<sup>89</sup> António Ferro, “*Carta Aberta aos portugueses de 1940*”, *Diário de Notícias*, 17 de Junho de 1938 e “*Revista dos Centenários*”, Janeiro de 1939, pp. 19-24.

<sup>90</sup> *Idem, ibidem.*



## 2.2 PREPARAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

### A COMISSÃO NACIONAL, A COMISSÃO EXECUTIVA E O COMISSARIADO

Para começar a dar forma à sua ideia, o Presidente do Conselho faz sair a 11 de Abril de 1938, um decreto que “*manda (...) nomear para constituir a Comissão encarregada de promover as comemorações do Duplo Centenário da Restauração de Portugal em 1939 e 1940*”,<sup>91</sup> uma lista de vinte e seis personalidades<sup>92</sup> “*agregadas às suas profissões ou a cargos que então desempenhavam*”.<sup>93</sup>

Esta Comissão Técnica que não se pretendia como “*representativa de colectividades ou interesses*”,<sup>94</sup> teve como primeira missão “*elaborar nas suas grandes linhas o programa das Comemorações do Duplo Centenário da Fundação e da Restauração*”<sup>95</sup> e contou desde o início, como presidente, com o embaixador Alberto de Oliveira, afinal o responsável pela ideia, quase dez anos antes, da coincidência oportuna das datas então celebradas.

Como vice-presidente, aparecia José Capelo Franco Frazão, Director da Escola Superior Colonial e presidente da Direcção da Sociedade de Geografia de Lisboa e, como secretário, António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional.

A lista dos escolhidos para integrar esta primeira Comissão Nacional, pelas suas características, deixa-nos antever o modo de pensar e agir do Presidente do Conselho,

---

<sup>91</sup> Decreto Nº 2987, de 28.10.1938, publicado na “*Revista dos Centenários*.” Janeiro de 1939, *op.cit.*, p.26

<sup>92</sup> 1) *Adriano de Sousa Lopes*, Director do Museu de Arte Contemporânea; 2) *Afonso de Ornelas*, secretário da Academia Portuguesa de História; 3) *Alberto de Oliveira*, embaixador; 4) *António Augusto Mendes Correia*, professor e presidente da Câmara Municipal do Porto; 5) *António Ferro*, director do Secretariado de Propaganda Nacional; 6) *António Garcia Ribeiro de Vasconcelos*, presidente da Academia Portuguesa de História; 7) *José Capelo Franco Frazão*, director da Escola Superior Colonial e presidente da Direcção da Sociedade de Geografia de Lisboa; 8) *Duarte Pacheco*, professor e presidente da Câmara Municipal de Lisboa; 9) *Francisco Nobre Guedes*, director geral do ensino técnico; 10) *Gustavo de Matos Sequeira*, escritor; 11) *Henrique Galvão*, director da Emissora Nacional; 12) *Henrique Gomes da Silva*, director geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; 13) *Henrique Linhares de Lima*, presidente da direcção da Sociedade Histórica da Independência de Portugal; 14) *Henrique Quirino da Fonseca*, investigador de arqueologia naval; 15) *João do Couto*, director dos Museus Nacionais de Arte Antiga; 16) *João Providência e Costa*, professor da Faculdade de Letras de Coimbra; 17) *José Cottinelli Telmo*, arquitecto; 18) *Júlio Caiola*, agente geral, interino das colónias; 19) *Júlio Dantas*, presidente da classe de letras da Academia das Ciências de Lisboa; 20) *Luís Pastor de Macedo*, secretário-geral do grupo «Amigos de Lisboa»; 21) *Manuel Múrias*, director do Arquivo Colonial; 22) *Manuel Silveira e Castro*, presidente da Junta Autónoma de Estradas e do Conselho Nacional do Turismo; 23) *Paulino Montez*, arquitecto; 24) *Porfírio Pardal Monteiro*, presidente da Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos; 25) *Raul Lino*, arquitecto e secretário da Academia Nacional de Belas Artes; 26) *Reinaldo dos Santos*, professor e presidente da Academia Nacional de Belas Artes. Duarte Pacheco foi, desde o início, substituído nesta comissão pelo engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho, presidente substituto da Câmara Municipal de Lisboa por ter sido, entretanto, nomeado ministro das Obras Públicas e Comunicações.

<sup>93</sup> Margarida Acciaiuoli, *op.cit.* p. 113.

<sup>94</sup> Decreto Nº 2987, *op.cit.*, p.26

<sup>95</sup> Como se pode ler no preâmbulo do Decreto nº 2987, *op.cit.*, p. 26

*“para quem as palavras só têm [tinham] sentido quando são [eram] prólogo próximo ou o epílogo imediato de actos e factos”.*<sup>96</sup>

Salazar começou assim por reunir numa Comissão Nacional organismos e pessoas que lhe pareceram poder prestar um contributo essencial e pertinente com a intenção de levar a bom termo as comemorações, realização que sentia ser de grande *“exigência e amplitude”*.

Os vinte e seis membros escolhidos para formar esta Comissão foram agrupados em diversos pelouros,<sup>97</sup> de acordo com os temas e as actividades previstas. A sua função era desenvolver e elaborar propostas parcelares a apresentar como contributo para o programa definitivo das Comemorações.

Desempenhada a *“delicada e complexa missão que lhe foi incumbida”*, seis meses mais tarde foi chegado o momento de *“entrar na fase das realizações”* e para tal, o Presidente do Conselho achou necessário, desta vez, prover a Comissão Nacional de uma *“estrutura adequada, simplificar as formalidades legais normalmente exigíveis e criar órgãos de execução, com certa autonomia e apetrechados de forma a dar realidade concreta”*<sup>98</sup> ao programa elaborado.<sup>99</sup>

É assim que, da primitiva Comissão Nacional<sup>100</sup> sai, em Outubro de 1938, por decreto, uma Comissão Executiva e um comissariado especial, para desenvolver os trabalhos relativos à Exposição do Mundo Português.

De funções caracterizadamente operativas a Comissão Executiva foi criada a partir da designação prévia dos seus membros, que transitaram das diferentes secções da anterior Comissão Nacional apresentando um novo membro, uma nova nomeação, a do comissário geral da Exposição do Mundo Português.

---

<sup>96</sup> Assim se refere Alberto de Oliveira a Oliveira Salazar em “Um discurso do Sr. Dr. Alberto de Oliveira.” In “Notas Várias”. *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939, *op.cit.* pp. 33-34.

<sup>97</sup> TURISMO: Manuel Silveira e Castro, Raul Lino, António Ferro e Pardal Monteiro; OBRAS a concluir e a realizar: Duarte Pacheco, Henrique Gomes da Silva, Gustavo de Matos Sequeira e Manuel Silveira e Castro; EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS: Júlio Coiola, Manuel Múrias, Quirino da Fonseca e Afonso de Dornelas; EXPOSIÇÃO DE ARTE PORTUGUESA: Reinaldo dos Santos, João do Couto e Adriano de Sousa Lopes; EXPOSIÇÃO ETNOGRÁFICA: S.P.N., Henrique Galvão e Cottinelli Telmo; EXPOSIÇÃO DO ESTADO NOVO: Nobre Guedes, S.P.N., Paulino Montez e Linhares de Lima; FESTAS E CORTEJOS: Henrique Galvão, Luís Pastor de Macedo, Gustavo de Matos Sequeira, Paulino Montez e Cottinelli Telmo; CONGRESSOS: Júlio Dantas, Providência e Costa, Manuel Múrias, Mendes Correia e Júlio Coiola; MANIFESTAÇÕES CÍVICAS, HISTÓRICAS E RELIGIOSAS: Linhares de Lima, Afonso de Dornelas, Quirino da Fonseca, Henrique Galvão, Júlio Dantas, Luís Pastor de Macedo, Ribeiro de Vasconcelos; ESPECTÁCULOS: Júlio Dantas, Gustavo de Matos Sequeira, António Ferro e Henrique Galvão; COMEMORAÇÕES NA PROVÍNCIA: Mendes Correia, Ribeiro de Vasconcelos, Providência e Costa, Nobre Guedes e Luís Pastor de Macedo; PROPAGANDA E PUBLICAÇÕES: S.P.N., Agência Geral das Colónias e Emissora Nacional; RECEPÇÃO: António Ferro, Reinaldo dos Santos, Raul Lino, Nobre Guedes e Adriano Sousa Lopes.

<sup>98</sup> Decreto nº 2987, *op.cit.*, p. 6.

<sup>99</sup> O programa inicial resultou certamente das várias propostas apresentadas pelos diferentes pelouros, das quais se desconhece o conteúdo, por não terem sido publicadas, à excepção do pelouro Festas e Cortejos, conteúdo constante do espólio de Cottinelli Telmo. v. João Paulo Martins, *op.cit.*, p. 322.

<sup>100</sup> Esta «comissão nacional» não foi extinta, até porque alguns dos seus membros integraram a comissão executiva. A partir daqui designada por «Comissão Nacional dos Centenários», manteve-se como órgão permanente de consulta e direcção superior, cabendo-lhe a função de fixar o programa definitivo das comemorações e muito particularmente, através do seu presidente, assegurar a unidade do pensamento cultural e político das mesmas. O seu presidente foi, até Abril de 1940, o Dr. Alberto de Oliveira.

Escolhido o presidente da Comissão Executiva,<sup>101</sup> nomeação que recaiu em Júlio Dantas, foi designado para o cargo de secretário-geral desta Comissão, o director do Secretariado de Propaganda Nacional,<sup>102</sup> António Ferro, com o objectivo de manter “*a necessária ligação entre a comissão executiva e aquele organismo*”.<sup>103</sup>

Na sua primeira “alocução”, em Novembro de 1938, Júlio Dantas contava já com os cinco membros do organismo executivo das comemorações. Referia-se então a Reinaldo dos Santos, Linhares de Lima, Silveira de Castro, António Ferro e ele próprio, faltando nomear o comissário geral da Exposição do Mundo Português, cargo que acabou por ser atribuído a Augusto de Castro.<sup>104</sup>

Em Janeiro de 1939 é criada a *Revista dos Centenários*,<sup>105</sup> publicada entre 31 de Janeiro de 1939 e 31 de Dezembro de 1940, em vinte e quatro números. Foi, nos termos do seu estatuto editorial, o órgão da Comissão Executiva da Comissão Nacional dos Centenários, presidida por António Ferro, e integrava a Secção de Propaganda desta última. Foi seu objectivo dar divulgação e cobertura jornalística à Exposição do Mundo Português. Júlio Dantas, afirmava no número de abertura da revista que “*integrada no quadro de serviços da [...] secção de Propaganda [...]*”, a revista constituía “*o instrumento de informação [...] para dar a conhecer ao País o estado dos (...) trabalhos*” da Comissão, “*a marcha das suas iniciativas e a contribuição do nosso esforço para o alto pensamento de Sua Ex.ª o Presidente do Conselho*”.<sup>106</sup>

Outras funções da revista, ainda segundo Júlio Dantas, eram as de servir de arquivo dos projectos, estudos, plantas arquitectónicas, pareceres, relatórios, investigações, pesquisas e demais trabalhos relevantes produzidos pela Comissão; as de reproduzir, por sùmula ou referência, a documentação mais importante sobre monumentos históricos, peças de arte portuguesas ou de interesse para Portugal existentes em Bibliotecas, Arquivos e Museus de países estrangeiros e de todos os elementos que documentassem a acção da Comissão Executiva; e, ainda, a de realizar a propaganda externa e interna das festas, nomeadamente através de “*um cartaz de larga expansão e de considerável mobilidade*”.<sup>107</sup>

A revista incluía uma Revista da Imprensa alusiva à Exposição, dividida entre imprensa portuguesa, brasileira e de outros países; uma secção de Legislação relativa à

---

<sup>101</sup> A sua nomeação foi da responsabilidade do Governo, de acordo com o estipulado no artº.6 do Decreto nº 2987, publicado na *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939, *op.cit.*

<sup>102</sup> António Ferro tinha sido designado anteriormente como secretário-geral da comissão nacional, cargo que voltou também a desempenhar nesta comissão executiva e que indica claramente a estreita relação entre a composição das duas comissões (nacional e executiva).

<sup>103</sup> Assim foi estipulado no artº.6 do Decreto nº 2987, *op.cit.* pp. 26-29.

<sup>104</sup> Augusto de Castro tomou posse do cargo de comissário geral da Exposição do Mundo Português apenas a 28.12.1938.

<sup>105</sup> AA.VV. *Revista dos Centenários*. Números 1-24. Lisboa: S.P.N., 1939-1940.

<sup>106</sup> Júlio Dantas “A” *Revista dos Centenários*. *Revista dos Centenários*. Número 1, 1939, *op.cit.* pp. 1-2.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem.*

Exposição e outra de Notas Várias sobre eventos e informações das realizações que iam ocorrendo em todo o país; no último número, em Dezembro de 1940, foi publicada uma longa Bibliografia das Comemorações Centenárias, um Índice de Colaboradores e um Índice de Gravuras.

Augusto de Castro, *“jornalista, escritor e diplomata, que no ano seguinte viria a resumir também as funções de director do Diário de Notícias”*<sup>108</sup>, nomeado a 28 de Dezembro de 1938 Comissário Geral da Exposição do Mundo Português, apresenta de imediato<sup>109</sup> a constituição do Comissariado para a Exposição, nomeando Cottinelli Telmo como arquitecto chefe e Sá e Melo como comissário adjunto.

Destinada a *“apresentar uma síntese da nossa acção civilizadora, da nossa acção na História do Mundo”*,<sup>110</sup> a tarefa de conceber e realizar a Grande Exposição Histórica do Mundo Português, foi a partir deste momento, da responsabilidade deste comissariado.

O engenheiro Sá e Melo, comissário adjunto, tinha como principais competências, para além de *“coadjuvar o comissário geral”*, a *“directão das obras executadas por administração directa”* e a *“ordenação e fiscalização dos trabalhos de construção e decoração”*.<sup>111</sup>

Ao arquitecto chefe competia especialmente *“a coordenação e harmonização dos planos elaborados pelas secções das exposições, por forma a dar-lhes unidade de conjunto”*, assim como *“a superintendência em todos os assuntos que se liguem à estética exterior e distribuição no terreno dos edifícios e pavilhões a construir”*.<sup>112</sup>

Em Fevereiro de 1939, Augusto de Castro faz uma entusiasta apresentação<sup>113</sup> da primeira ideia do conjunto da Exposição do Mundo Português, com a publicação de uma planta geral<sup>114</sup>, primeira apresentação pública do recinto da Exposição, entradas e circulações, secções, edifícios a construir e sua localização, e ainda a publicação de uma planta da secção Etnográfica e Colonial, a instalar no Jardim Colonial<sup>115</sup>, cedido à Exposição pelo Ministro das Colónias.

---

<sup>108</sup> Margarida Acciaiuoli, *op.cit.* pp.113-114.

<sup>109</sup> A edição de 29.12.1938 de *O Século*, no dia seguinte, anunciava a nomeação do Comissariado da Exposição. No entanto o Comissariado só ficou legalmente constituído em 4.01.1939, data em que tanto o arquitecto Cottinelli Telmo como o engenheiro Sá e Melo tomaram posse dos cargos. Foram também indigitados para dirigir os serviços externos do Comissariado, Leitão de Barros, como responsável pela coordenação Histórica, o olisipógrafo Matos Sequeira e para coordenar o ajardinamento dos espaços da Exposição, o engenheiro agrónomo Gomes de Amorim.

<sup>110</sup> Oliveira Salazar, *“Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”*, 1939, *op.cit.*, p. 5.

<sup>111</sup> Decreto nº 2987, *op.cit.*, p. 28.

<sup>112</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>113</sup> Augusto de Castro. *“Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”*. [3 Fevereiro 1939]. *Revista dos Centenários*. Números 2 e 3, Fevereiro/Março 1939, pp. 5-12.

<sup>114</sup> v. 1ª Planta Geral.

<sup>115</sup> Actual Jardim do Ultramar, em Belém.

Em Abril de 1939, o arquitecto Cottinelli Telmo apresenta as primeiras perspectivas, alçados e maquetas da que vai ser a “*Exposição do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940*”<sup>116</sup> e três meses mais tarde<sup>117</sup> já era possível “*passar*” virtualmente na maqueta da exposição, “*um rectângulo de 7 metros por 4*” que revela “*nos pormenores mínimos, o que será o grande certame de 1940*”<sup>118</sup>.

Para a História ficou o elenco<sup>119</sup> de nomes e personalidades que tornaram possível a Exposição de Belém.

COMISSÃO NACIONAL DOS CENTENÁRIOS	
PRESIDENTE	Embaixador Alberto de Oliveira
VICE-PRESIDENTE	Engenheiro José Capelo Franco Frazão (Conde de Penha Garcia)
SECRETÁRIO	António Ferro
VOGAIS	Adriano de Sousa Lopes Afonso Dornelas Prof. Doutor António Augusto Mendes Corrêa Prof. Doutor António Garcia Ribeiro de Vasconcelos Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho Engenheiro Francisco Nobre Guedes Gustavo de Matos Sequeira Henrique Galvão Engenheiro Henrique Gomes da Silva Coronel Henrique Linhares de Lima Comandante Henrique Quirino da Fonseca Dr. João do Couto Prof. Doutor João Providência e Costa Arquitecto José Cottinelli Telmo Júlio Cayolla Doutor Júlio Dantas Luís Pastor de Macedo Dr. Manuel Múrias Brigadeiro Manuel Silveira e Castro Arquitecto Paulino Montês Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro Arquitecto Raúl Lino Prof. Doutor Reynaldo dos Santos

<sup>116</sup> Cottinelli Telmo. “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940.” *Arquitectos 9*, Abril/Junho de 1939, pp. 249-257.

<sup>117</sup> Cottinelli Telmo. “Exposição Histórica do Mundo Português.” *Arquitectos 10*, *op.cit.* pp. 279-288.

<sup>118</sup> Cottinelli Telmo, “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional”, *op.cit.* pp.11-17.

<sup>119</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira. 1956. *op.cit.* Separata.

	COMISSÃO EXECUTIVA
PRESIDENTE	Doutor Júlio Dantas
SECRETÁRIO-GERAL	António Ferro
VOGAIS	Prof. Doutor Reynaldo dos Santos Coronel Henrique Linhares de Lima Brigadeiro Manuel Silveira e Castro

	COMISSARIADO GERAL DA EXPOSIÇÃO
COMISSÁRIO GERAL	Doutor Augusto de Castro
COMISSÁRIO ADJUNTO	Engenheiro Manuel Duarte Moreira de Sá e Mello
ARQUITECTO CHEFE	José Cottinelli Telmo
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE COORDENAÇÃO HISTÓRICA	Gustavo de Matos Sequeira
DIRECTOR DOS SERVIÇOS EXTERNOS	Dr. José Leitão de Barros
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE TURISMO	António Pinto Machado
DIRECTOR DOS SERVIÇOS DE JARDINS E PARQUES	Engenheiro Jorge Gomes de Amorim
	GABINETE TÉCNICO DO COMISSARIADO
ENGENHEIROS	Mário da Fonseca Paulo de Almeida Freitas Cornélio Fogaça Guimarães João Maria Barreto Ferreira do Amaral João de Mendes Leal António Manue Weinholtz de Bivar Fernando Samora da Cunha de Eça Alfredo de Almeida Carvalho
	GABINETE DO ARQUITECTO CHEFE
ARQUITECTOS	António Macieira Lino Paulo de Carvalho Cunha

### 2.3.1 LOCALIZAÇÃO E SIMBÓLICA DO ESPAÇO

O local escolhido para a implantação da Grande Exposição Histórica do Mundo Português foi, como era já da intenção de Salazar, *“os terrenos vagos da Junqueira até Belém”*.<sup>120</sup>

Augusto de Castro, nas suas Declarações<sup>121</sup> fala das duas soluções com que se deparou, como Comissário Geral, para a escolha do local onde a Exposição iria ser levantada: *“o enorme, inculto e deserto espaço que fica por detrás dos Jerónimos (...)”* ou *“o terreno livre em frente da igreja e do mosteiro até ao rio e que poderia ir, em largura, desde a Praça Afonso de Albuquerque até à Torre de Belém”*.<sup>122</sup>

Se, para a primeira solução, seria *“necessária uma prévia urbanização do local”* que, na sua opinião, era uma *“obra demorada e impossível de realizar dentro do curto espaço de tempo”* de que dispunha, para a segunda, *“embora condicionada a algumas demolições indispensáveis”*, todas as dificuldades lhe pareciam superáveis, principalmente graças à *“vontade inteligente e inflexível do Sr. Ministro das Obras Públicas e o apoio da Câmara Municipal”*.<sup>123</sup>

Para o local, estavam já previstas demolições no plano de urbanização daquela zona, a partir de uma ideia lançada por Duarte Pacheco, enquanto ministro das Obras Públicas, para *“criar uma Praça que tivesse por fundo os Jerónimos e que se chamaria «Praça do Império»”*.<sup>124</sup>

Essa Praça, *“criação do Sr. Ministro das Obras Públicas e Comunicações”*,<sup>125</sup> passou *“a ser não simplesmente um grande melhoramento urbano, mas o fulcro do plano da futura Exposição”*.<sup>126</sup>

A Praça do Império *“maior do que o Terreiro do Paço”* (...) foi construída como *“uma das maiores Praças da Europa”*.<sup>127</sup>

A partir desse núcleo ordenador, tendo como elemento central uma fonte monumental, a construção da Exposição do Mundo Português *“possibilitou reabilitar uma área marginalizada urbana e ambientalmente, mediante o desmantelamento de*

---

<sup>120</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 5.

<sup>121</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* pp. 5-12.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 5

<sup>123</sup> Referia-se a Duarte Pacheco que, à data, acumulava as funções de presidente da Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>124</sup> Cottinelli Telmo, “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940.”, *op.cit.* p. 250.

<sup>125</sup> Cottinelli Telmo, “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional”, *op.cit.* p. 13, referia-se ao ministro Duarte Pacheco.

<sup>126</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>127</sup> *Idem, ibidem.*

*velhas indústrias obsoletas*<sup>128</sup>. Mas de certa forma pode considerar-se que “o cenário da Exposição pré-existia naquele espaço e apenas haveria que lhe acrescentar os adereços”.<sup>129</sup>

A necessária libertação do terreno em frente ao Mosteiro dos Jerónimos implicou demolições e remoções que deram origem a desalojamentos polémicos e, principalmente, a uma reordenação do bairro de Belém, intervenção que o transformou irreversivelmente.

“No início de 1939, a área a demolir está determinada (...)”.<sup>130</sup> Cottinelli Telmo, responsável pelo projecto arquitectónico da Exposição, define popularmente a área a demolir como a que fica “para lá dos Pastéis de Belém”. “Em Fevereiro começam os despejos”.<sup>131</sup> “Na primavera de 1939, o bairro começa a assemelhar-se a um estaleiro”.<sup>132</sup>

Falava-se do “ciclone centenário”.

As razões da escolha do terreno entre os Jerónimos e o Tejo não se ficaram, no entanto, pelos factores funcionais e práticos da questão. Se bem que determinantes, essas razões eram sobretudo fundamentais para os operacionais e operários no terreno, que num trabalho de contra relógio, contavam com pouco mais de 14 meses para apresentar o certame concluído. A justificação da sua escolha esteve sempre associada a uma simbólica quase religiosa, simbiose possível da relação que se podia estabelecer entre a importância que o espaço físico de Belém tivera na história dos descobrimentos portugueses<sup>133</sup> e os atributos metafísicos do local, protagonizados pela presença do mosteiro manuelino.

Augusto de Castro é talvez um dos primeiros a lançar um entendimento quase religioso do local onde se erguerá a Exposição, contagiado certamente pela primeira planta de conjunto,<sup>134</sup> já realizada pelo arquitecto chefe: “a Exposição de 1940, realizada entre os Jerónimos e o Tejo, tendo por limites quasi simbólicos, dum lado, a estátua de Afonso de Albuquerque, do outro, a Torre de Belém, terá uma grande porta marítima, sobre o rio, donde se avistará a figura colossal do Infante D. Henrique”.<sup>135</sup>

---

<sup>128</sup> Aquilino Machado. *Os Espaços Públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo'98*. Colecção Expoentes'01. Lisboa: Parque Expo'98, 2006. p. 75.

<sup>129</sup> Inês Felgueiras. “1940, A Exposição do Mundo Português.” *Oceanos* 6, Abril de 1991. p. 39.

<sup>130</sup> Marina Tavares Dias. *Lisboa Desaparecida*. Vol. 5. Lisboa: Marina Tavares Dias & Quimera Editores, 1996. p. 184.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>133</sup> Este episódio da História Portuguesa que não era tema centenário, acabou por ser largamente aproveitado como marca da superioridade ancestral do povo português, contribuindo naturalmente, para sua exaltação.

<sup>134</sup> Esta planta geral poucas modificações de conjunto sofreu. A primeira abordagem do espaço para determinar o recinto da Exposição, entradas e circulações ficou, neste documento, praticamente definido o que permitiu a Augusto de Castro ter uma ideia já bastante acabada do espaço ocupado que simbolicamente pode avaliar nas suas primeiras “Declarações” na *Revista dos Centenários*, 1939, *op.cit.*, pp. 5-12.

<sup>135</sup> Estava prevista, nesta primeira planta geral, a aposição de uma estátua colossal do Infante, no local onde mais tarde tomou lugar o Padrão das Descobertas.

Meses mais tarde, no discurso de inauguração da Exposição, refere-se ao local como um “símbolo maravilhoso” do “rastros imenso da universalidade portuguesa, síntese e explicação do destino nacional” (...) “dum lado a velha barra do Restelo, em cujas areias passa ainda a visão das caravelas e das naus que daqui partiram para alargar o mundo – e do outro lado, nas pedras do Mosteiro, a sombra manuelina do grande sonho da Índia”. (...) “Foi aqui uma das portas do Universo. Se a nacionalidade começou em Guimarães, se o mundo para nós começou em Sagres, o Império começou no Tejo”.<sup>136</sup>

A construção da Exposição do Mundo Português a partir da articulação dos quatro lados da Praça do Império<sup>137</sup> pode ser entendida na ordem histórica do urbanismo, como uma solução próxima do ideal da cidade renascentista e da sua praça ordenadora, concebida como a “sala de visitas”<sup>138</sup> da cidade, a partir da qual se articulavam os vários espaços.

Na simetria axial nascente-poente, protagonizada pelos dois pavilhões laterais de idênticas dimensões e proporções, podemos no entanto encontrar outras referências e evocações que remontam, na História da Arte, ao mais antigo pendor arquitectónico, enquanto representação material dos limites do horizonte, ordenador do eterno ciclo do dia e da noite, convocando para Belém a criação do “Mundo” português.

A construção do quadrado que caracteriza a Praça do Império repete a ideia arcaica de, “a partir de um Centro”, serem projectados os quatro horizontes, “na direcção dos quatro pontos cardeais”.<sup>139</sup>

Esta acção parece ter sido também conscientemente assumida pelo seu projectista, tanto mais que Cottinelli Telmo deixou registos dos momentos da sua criação.<sup>140</sup> Era sua ideia, a partir do centro do quadrado<sup>141</sup> da Praça, traçar os dois eixos perpendiculares ordenadores: um eixo nascente-poente, a partir do qual seriam construídos os dois pavilhões laterais, e um eixo norte-sul, onde interagisse o rio Tejo e o Mosteiro dos Jerónimos, edifício que, pela sua volumetria desequilibrada, criou algumas dificuldades cenográficas à concretização desta ideia de simetria. Conhece-se, por exemplo, a intenção persistente do engenheiro Duarte Pacheco de resolver o

---

<sup>136</sup> Augusto de Castro. “Discurso Inaugural da Exposição do Mundo Português.” *Revista dos Centenários Números 19 e 20*, Julho/Agosto de 1940. pp. 10-15.

<sup>137</sup> A monumentalidade da Praça do Império parece resultar não só das suas dimensões mas também da sua configuração a partir dos dois eixos perpendiculares de simetria, num espaço aberto ao rio. Cf. João Paulo Martins, 1995, *op.cit.* p. 344.

<sup>138</sup> Augusto de Castro, nas “Declarações” que proferiu em Fevereiro de 1939 referia que a “grande praça em frente dos Jerónimos ficará integrada na Exposição e será o seu grande átrio de honra, como melhor não se poderia sonhar”, numa clara consciência da importância que esse espaço tinha no todo da Exposição.

<sup>139</sup> Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano - A essência das religiões*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 2002. p. 58

<sup>140</sup> João Paulo Martins. 1995, *op.cit.*, pp. 343-345.

<sup>141</sup> Mircea Eliade, *op.cit.* p. 58, refere a este propósito que “o quadrado construído a partir de um ponto central é uma imagem mundi”, sublinhando que “toda a instalação humana num território repete o arquétipo da Criação do Mundo, a partir de um ponto central (o «umbigo»)”.

problema da assimetria criada pela ala lateral do Mosteiro, propondo a demolição daquele elemento para repor no seu lugar uma fachada contínua, que pudesse corrigir o “pano de fundo” da Praça. Cottinelli ao pensar numa solução menos radical projectando um conjunto de quatro pilares largos, alinhados no lado norte do jardim, que não chegariam no entanto a ser construídos.<sup>142</sup>

Pensado nos mais requintados pormenores, o Jardim que ocupou a zona central da Praça foi ainda pensado por Cottinelli, que o imaginava de “*grande simplicidade e inteireza*”. Naturalmente a fonte luminosa, construída no centro - espectacular, com jactos de água que, a partir de um automatismo, variavam em cores - teve ainda a assinatura do arquitecto, cenógrafo, realizador, como seria de esperar desse “*sugestivo e cintilante espírito de Renascença*”.<sup>143</sup>

A partir da sensação de uma assinatura tão personalizada, não podemos deixar de referir a importância que a construção desta Praça nos parece ter tido no conjunto da Exposição, como lugar simbólico do centro do Mundo Português, um idealizado Império, que toma esta “cidade de ilusões” por sua capital. É nesta encenação possível, em que o efémero permite a simulação ideológica de uma grandeza imperial, que o regime anteviu o seu momento de glória e a sua oportunidade de consagração.

Síntese, afinal, de vários momentos e estilos da arte de construir, a Praça do Império, iria ficar praticamente inalterada desde 1940, como testemunho de pedra dessa sublimar vontade de se ser Império.

---

<sup>142</sup> Cottinelli Telmo previa que após o encerramento da Exposição estes dois edifícios fossem substituídos por outros dois, a construir, de idênticas dimensões e proporções. Cf. João Paulo Martins. 1995, *op.cit.*, p. 343-345.

<sup>143</sup> Assim se referia a Cottinelli Telmo, o Dr. Augusto de Castro no discurso inaugural da Exposição do Mundo Português.

### 2.3.2 A EXPOSIÇÃO

A Exposição do Mundo Português, em 1940, embora se tenha confinado ao âmbito nacional, foi a primeira Exposição Histórica, assim considerada no mundo e caracterizou-se particularmente pela definição, algo inédita ao seu tempo, de um tema aglutinador, à volta do qual foi edificada: a comemoração de dois centenários – o da Formação da Nação Portuguesa, em 1139 e o da Restauração da sua Independência, em 1640.<sup>144</sup>

“A verdadeira cidade da História de Portugal”,<sup>145</sup> que existiu em 1940 durante mais de cinco meses<sup>146</sup> nos terrenos marginais do Tejo, entre a estátua de Afonso de Albuquerque e a “famosa” Torre de Belém, ocupou e reordenou “os terrenos vagos da Junqueira até Belém”.<sup>147</sup>

Catorze meses foram necessários (e exíguos) para que, numa área de 450 000 metros quadrados fosse erguida a cidade histórica, palco da maior celebração da história nacional encenada pelo regime político do Estado Novo.<sup>148</sup>

Em pouco meses, os projectos foram concebidos, construídos e destruídos, deixando documentos e fotografias como únicas provas da sua breve existência. Das construções ficaram apenas registos. Os edifícios que dela fizeram parte não ficaram expostos nem foram sujeitos às marcas do tempo. Foram pensados, a partir das estruturas provisórias que os caracterizaram, para serem montados e desmontados findo o tempo previsto da sua exposição. Após o seu desaparecimento, a memória que deles temos depende, quase completamente, da quantidade e da qualidade dos registos que se fizeram.<sup>149</sup>

A Exposição do Mundo Português caracterizou-se pela abordagem histórica e política que nela foi ensaiada – a comemoração do duplo centenário, Formação, 1139 e Restauração, 1640 - e fez parte de um alargado conjunto de festividades promovidas a propósito, que apelavam a um forte sentimento de vitalidade e fé nacional, num discurso a que o regime do Estado Novo ia dando forma.

---

<sup>144</sup> Luís Miguel Oliveira Andrade, refere que a concentração das comemorações no ano de 1940, surgiu após a constatação da exiguidade do tempo face à dimensão das realizações programadas. In *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às Comemorações Centenárias de 1940*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001, p. 205.

<sup>145</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* p. 6.

<sup>146</sup> De 23 de Junho, data da sua inauguração, a 2 de Dezembro de 1940, data do seu encerramento.

<sup>147</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 5.

<sup>148</sup> Artur Portela. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1982, p. 69.

<sup>149</sup> O catálogo da exposição de fotografias, realizada em 1998, a partir do espólio de Mário Novais, é disso, um dos melhores exemplos, v. Pedro Tamen, et al. *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Traduzido por Mark Aytton. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Confrontados com o desencadear de uma guerra de proporções mundiais, os seus mentores, organizadores e responsáveis foram, em sucessivas declarações, mostrando um ânimo ímpar na preparação das comemorações, apesar da adversidade do momento.

A coordenação geral dos trabalhos de edificação da Exposição do Mundo Português,<sup>150</sup> no que diz respeito à harmonização dos planos das várias secções e à unidade estética exterior desejável, foi superintendida pelo arquitecto chefe Cottinelli Telmo, que abertamente declarava a sua vontade de emancipação relativamente às fórmulas arquitectónicas que dominavam internacionalmente esta tipologia construtiva. Pretendia-se um estilo nacional, português e de 1940.<sup>151</sup>

Se é verdade que as grandes exposições exprimem, de algum modo, a estética do seu tempo, é necessário não esquecer também as contingências que acabam por influenciar este tipo de empreendimentos, desde as limitações do próprio espaço, aos meios financeiros e à, quase sempre, exiguidade do tempo em que são realizados os trabalhos.

Se, na Exposição do Mundo Português foi ensaiada uma linguagem arquitectónica própria, de regras bem definidas, não lhe tem sido reconhecida a importância que um estilo português de 1940 teria tido na arquitectura nacional, na segunda metade do século XX. A análise crítica da História da Arte Portuguesa<sup>152</sup> entende, até, que 1940 foi um ano de chegada, e não de partida, para as tendências artísticas nacionais.

Mas os corajosos ensaios vanguardistas que naquele espaço coabitaram com algumas reminiscências de modas passadas traduziram, senão um estilo, uma subconsciente síntese do mais profundo sentido do “ser português”. E nesse aspecto Cottinelli Telmo conseguiu o seu “estilo”, respondendo ainda, e em pleno, às pretensões iniciais do Presidente do Conselho, que na sua “*Nota Oficiosa*”, completíssimo programa de intenções para as comemorações do duplo centenário, afirma que “(...) a máxima parte (das importâncias a gastar) deve ficar como obra útil (...)”.<sup>153</sup>

Estava portanto, e *a priori*, definido um orçamento restrito para a construção da Grande Exposição Histórica do Mundo Português, cidade efémera que apenas serviria aquele momento e aquela comemoração.

---

<sup>150</sup> De acordo com as competências definidas para o arquitecto chefe da Exposição do Mundo Português, v. Decreto nº 2987, art.º 17, *op.cit.*, p. 28.

<sup>151</sup> Cottinelli Telmo. “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação da técnica nacional”, *op.cit.*, p. 17.

<sup>152</sup> José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1980. p. 112; Margarida Acciaiuoli. *Os anos 40 em Portugal*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991. pp. 161-167; Pedro Vieira de Almeida. *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pp. 98-100.

<sup>153</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 7.

### 2.3.3 O RECINTO

Apesar de a localização genérica da Exposição ter ficado determinada praticamente desde o primeiro anúncio das Comemorações<sup>154</sup>, em Março de 1938, os limites do certame, só ficaram definitivamente determinados durante os estudos realizados, em volume, numa grande “*maquette*”<sup>155</sup> de estuque, que foi submetida à apreciação de Salazar e definitivamente aprovada a 14 de Maio de 1939.

Tendo o Comissariado ficado constituído a 4 de Janeiro de 1939, com as nomeações do arquitecto chefe Cottinelli Telmo e do engenheiro Sá e Melo, foi num tempo considerado mínimo, que Cottinelli Telmo apresentou as ideias iniciais, lançadas numa primeira planta geral<sup>156</sup> por si referida mais tarde como uma “*solução necessariamente tímida e prudente, tendo em vista o tempo disponível e outros factores*”.<sup>157</sup> De acordo com esses primeiros estudos<sup>158</sup>, a Praça do Império era, “*cautelosamente desenhada com apenas um terço da dimensão*”<sup>159</sup> que de facto viria a ter.

Duarte Pacheco não se satisfez nem com a prudência, nem com a cautela destas primeiras ideias, que não coincidiam com os seus maturados planos<sup>160</sup> para a criação de uma Praça entre os Jerónimos e o Tejo a que daria o nome de Império.

Por um lado a Praça, a base da composição do certame, por outro a necessidade de desimpedir a zona ribeirinha de “*alguns edifícios, barracões e hangar dos serviços de submersíveis e hidroaviões*”<sup>161</sup> implicaram um maior envolvimento do ministro das Obras Públicas e exigiram do arquitecto Cottinelli Telmo uma segunda e mais ousada proposta.

Ainda antes do final de Janeiro estava já encontrado o “*feitio*” da que viria a ser a Grande Exposição Histórica do Mundo Português.

---

<sup>154</sup> Salazar refere o local para a Grande Exposição Histórica do Mundo Português, que “*poderia ser os terrenos vagos da Junqueira até Belém*”. Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.* p. 5.

<sup>155</sup> Cottinelli Telmo, refere-se a esta «*maquette*» como “*um precioso instrumento de estudo e a base para a realização dos trabalhos de construção*”, In “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940”, *op.cit.*, p. 251.

<sup>156</sup> De acordo com João Paulo Martins, esta primeira planta não chegou a ser publicada, 1995., *op.cit.*, p. 330.

<sup>157</sup> Cottinelli Telmo. “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940”, *op.cit.*, p. 250.

<sup>158</sup> Admite-se que Cottinelli Telmo elaborou a par de uma primeira planta geral, alguns esbocetos e algumas pequenas maquetas em barro, que formalizavam ideias chave para a organização dos vários espaços, como a articulação feita pela Praça do Império ou o projecto para a Porta da Fundação.

<sup>159</sup> João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 330.

<sup>160</sup> Já anteriormente referida a ideia de Duarte Pacheco, durante a sua presidência da Câmara Municipal de Lisboa, de criar uma Praça, naquele lugar, que tivesse por fundo os Jerónimos.

<sup>161</sup> Cottinelli Telmo. “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940”, *op.cit.*, p. 250.

Se, nas “Declarações”<sup>162</sup> que proferiu a 3 Fevereiro de 1939, o Comissário Geral da Exposição, Dr. Augusto de Castro, pôde estabelecer o que tem sido considerado como o primeiro programa da Exposição, descrevendo com alguma especificidade “*o número e destino dos pavilhões*” que seriam erguidos no certame, foi porque no seu pensamento estavam já materializadas as imagem de “um novo plano” que Cottinelli entretanto apresentou, quinze dias após a sua nomeação, e ao qual deu forma definitiva através de uma primeira planta geral do conjunto.<sup>163</sup>

Se bem que nesta planta, a área definida para o certame apareça já apontada, só a partir dos estudos seguintes podemos perceber as preocupações de avaliação de certos pormenores, como a determinação dos acessos, a criação das vedações e a definição dos limites do recinto propriamente dito.

Decorrente desta ordem de preocupações, Cottinelli Telmo resolve executar uma grande perspectiva isométrica<sup>164</sup>, a que dá o nome de “*primeira visão do conjunto*” e que representa de facto o primeiro estudo volumétrico do conjunto da Exposição. Apesar de se poder afirmar que esta primeira visão poucas alterações sofreu<sup>165</sup>, a sua atenta análise permite encontrar inúmeras alterações e substituições ao nível do conteúdo final da Exposição, no que diz respeito à tipologia das peças que lhe deram forma final.

Aliás, a análise de várias plantas gerais, elaboradas para a Exposição, entre Fevereiro e Junho de 1939, e que constam do espólio do extinto Secretariado de Propaganda Nacional, são o testemunho dessa procura da forma final que, por esta ou aquela razão, ia tomando configurações diversas. Algumas propostas estruturais iniciais, como o Teatro ao Ar Livre<sup>166</sup> ou a montagem de sistemas de teleféricos<sup>167</sup>, não chegaram a acontecer.<sup>168</sup>

De facto, podemos considerar que apenas através da construção da grande maquete alguns problemas foram definitivamente resolvidos e só nesta se reconhece alguma verosimilhança com a realidade que acabou por ser construída.<sup>169</sup>

---

<sup>162</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.*, pp. 5-12.

<sup>163</sup> v. 1ª Planta Geral.

<sup>164</sup> Colaboraram na elaboração desta perspectiva os arquitectos Cristino da Silva, António Lino, Vasco de Lacerda Marques e Vasco Palmeiro.

<sup>165</sup> Cf. Margarida Acciaiuoli.1998. *op.cit.*, p. 118.

<sup>166</sup> Este Teatro não chegou a passar do plano já que nem o local destinado à sua implantação não chegou a ser desobstruído.

<sup>167</sup> Um entre o recinto principal da Exposição, perto do pavilhão da Honra e a Secção Etnográfica Colonial e outro entre as Aldeias Portuguesas e a parte norte do Parque de Atracções. Ao que parece acabou por existir apenas um funicular que transportava os visitantes para a parte superior da secção Etnográfica Colonial.

<sup>168</sup> Tanto o Teatro ao Ar livre como os sistemas de teleféricos aparecem apontados numa das primeiras plantas de estudo para os limites do recinto a ocupar. Nessa planta não estão apontados nem o Restaurante do Espelho de Água, estrutura que é pensada posteriormente, nem o pavilhão do Brasil, um dos últimos a ser acabado.

<sup>169</sup> Cottinelli Telmo refere-se a esta maquete pela primeira vez, na revista *Arquitectos* 9. Posteriormente, no Número 10 da mesma revista, é-lhe dedicada uma notícia de destaque, com diversas fotografias.

A constante observada desde os primeiros estudos é a presença ordenadora da Praça do Império, ladeada pelos dois corpos correspondentes ao pavilhão da Honra e de Lisboa<sup>170</sup> e ao pavilhão dos Portugueses no Mundo<sup>171</sup>, muito embora cada um deles, no seu interior sofram diferentes interpretações até à sua configuração final.

A definição inicial da Praça do Império estabeleceu assim o mote para a ordenação das vias e quarteirões que a partir dela se esboçaram<sup>172</sup> e que constituem ainda hoje a traça urbana daquele local.

A área total<sup>173</sup> definida para o recinto da Exposição foi percebida, desde muito cedo, como uma grande distância que os visitantes teriam de percorrer entre os seus quatro limites, agravada pela permanente presença obstacular da linha férrea, que obrigava a que as secções temáticas perdessem coerência já que, fisicamente, era impossível visitá-las de modo sequencial.

Essa questão,<sup>174</sup> levantou ao arquitecto chefe inquietações que o levaram a resolver problemas de circulação e transporte dentro do recinto, como é perceptível nas plantas que traçou a esse propósito,<sup>175</sup> paralelamente aos desenhos onde ia definindo os vários pavilhões. A distância entre a secção Histórica e a secção Etnográfica Metropolitana devia constituir um problema sobre o qual o arquitecto chefe traçou propostas de resolução.

Apesar do desconforto pelo facto do espaço ser “*cortado em quatro porções*”, a atenção dada aos pormenores de escala a atribuir aos diferentes corpos físicos dos pavilhões<sup>176</sup> foi um elemento constante no trabalho de composição geral do recinto.

À grande distância e dispersão espacial, Cottinelli respondeu com a expressão e a escala conferida aos pavilhões.

E se “*o trânsito do público, cruzando a avenida e a linha-férrea, colocava problemas muito particulares*”,<sup>177</sup> Cottinelli apresentou “*um conjunto de passagens superiores*

---

<sup>170</sup> Do lado nascente, projecto da autoria do arquitecto Cristino da Silva.

<sup>171</sup> Do lado poente, projecto do próprio Cottinelli Telmo.

<sup>172</sup> Não só nesta primeira época, como nos anos 56-61, quando a Cristino da Silva é encomendada a reordenação do espaço ribeirinho de Belém, a Praça do Império se estabelece como centro a partir e à volta do qual toda a área é intervencionada. Não é certamente por acaso que, à parte as obras de recuperação do sistema de jogos de água e repuxos, a Fonte Monumental e a própria Praça do Império se mantêm inalteradas desde a sua criação em 1939-40.

<sup>173</sup> Falamos de uma área estimada em 560 000m<sup>2</sup>.

<sup>174</sup> Segundo João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 334, Cottinelli apontava “um defeito que nunca deixou de atribuir ao conjunto da Exposição: o de ser cortada em quatro porções pela cruz definida pela Avenida da Índia e pela Praça do Império”.

<sup>175</sup> Faz parte do conjunto das Plantas Gerais da Exposição, numeradas e datadas, algumas cópias que apresentam estudos para os «Circuitos de Transportes Internos», o que nos parece representar desde muito cedo a noção plena de que a distância a percorrer dentro do recinto teria de ser obviada através da utilização de transportes ao dispor dos visitantes, tipo teleférico ou pequenos autocarros de transporte de passageiros.

<sup>176</sup> Ainda segundo João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 333, “Cottinelli seria sempre bastante rigoroso e crítico nas suas apreciações do plano da Exposição, demonstrando uma consciência precisa da natureza urbanística do problema” que se traduziu por preocupações de equilíbrio das massas volumétrica entre pavilhões ou mesmo entre secções, como a Histórica e a Etnográfica Metropolitana.

*para peões” que “estabeleciam a ligação entre os diversos sectores, ao mesmo tempo que marcavam as entradas monumentais da Exposição. Essas pontuações verticais, participariam num diálogo eficaz entre torres, cúpulas, mastros e pilones, que teria uma importância primordial na estrutura visual do conjunto”.*<sup>178</sup>

A propósito desta questão, pretendemos considerar a área total do recinto da Exposição dividida em dois sub-espacos, visto que a sua organização e relação constituiu um problema concreto a resolver em todo o desenvolvimento do projecto. Falamos dos sub-espacos resultantes do corte a que a linha férrea obrigava, um a norte desta, a que chamaremos “zona norte”, e o outro a sul, a que chamaremos, “zona ribeirinha” ou “zona sul”.<sup>179</sup>

De facto, fisicamente os dois espacos estão isolados um do outro pelas limitações já apontadas e, terminada a Exposição e retiradas as estruturas das passagens superiores que constituíram a Porta da Fundação e a da Restauração, o isolamento de cada uma voltou a ser um problema de circulação urbana, só atenuado por uma passagem pedonal subterrânea construída posteriormente.

O arquitecto chefe teve sempre em presença as limitações que esta divisão implicava. Parece-nos ser resposta a essa preocupação o facto de a ele ter chamado, para além de se encarregar da coordenação geral do recinto e do pavilhão dos Portugueses no Mundo, a autoria das “*intervenções de articulação*”<sup>180</sup> que foram a Porta da Fundação, as ogivas da secção Histórica, e ainda os projectos para a Praça do Império e para o Padrão dos Descobrimentos.

A configuração geográfica do local escolhido determinou de algum modo as soluções encontradas para resolver os problemas de espacialidade e mobilidade. Podemos mesmo inferir que determinou em grande parte o “feito” da Exposição, o que naturalmente se reflectiu no jogo de massas físicas que foram sendo pensadas para um e outro lado. Procurava-se, ao mesmo tempo que se oferecia uma leitura sequencial da abordagem histórica da Exposição, dotar o espaco de um jogo equilibrado de volumes que, pelas suas características e formas de elementar interpretação, ajudassem o visitante a situar-se e a estabelecer a relação tridimensional com o espaco do certame.

O recinto foi sendo deste modo construído, à medida da sensibilidade do arquitecto chefe e dos seus colaboradores, na resolução das questões que uma primeira e quase definitiva ideia, não poderia antever plenamente.

---

<sup>177</sup> João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 334.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>179</sup> Aquilino Machado, 2006, *op.cit.* p. 118, refere uma coerente divisão do espaco da área da Exposição em dois sub-espacos: a área da Praça do Império e a área da Docca e do Espelho de Água, divisão com a qual concordamos em termos formais, sentindo no entanto necessidade de nomear com maior rigor geográfico cada um desses sub-espacos.

<sup>180</sup> João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 335.

Queremos com isto dizer que, se por um lado as intenções políticas e de fundamento histórico constituíram a razão que ergueu a Grande Exposição Histórica do Mundo Português, a sua configuração final foi habilmente encontrada em conformidade com as características do local escolhido para a sua implantação, “*os terrenos vagos da Junqueira até Belém*”. Qualquer outro local, teria visto a mesma ideia aplicada de modo diferente.

Consideramos pois que a Exposição do Mundo Português foi, de um modo muito particular, a Exposição de Belém, um local que ao ser corrigido e reordenado para receber o certame obrigou, pelas suas características, a que o “feito” da Exposição fosse gradual e simultaneamente corrigido e repensado.



1ª PLANTA GERAL<sup>181</sup>

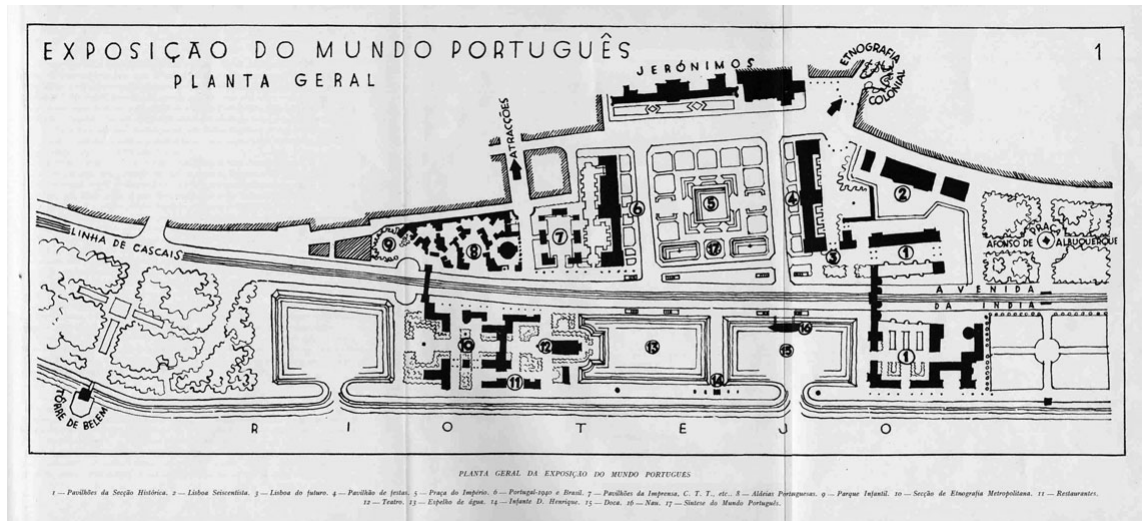


FIGURA 1 | 1ª PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO.  
REVISTA DOS CENTENÁRIOS. 1940. HEMEROTECA DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

<sup>181</sup> 1ª Planta Geral apresentada em Janeiro de 1939.



## EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

### PLANTA GERAL<sup>182</sup>

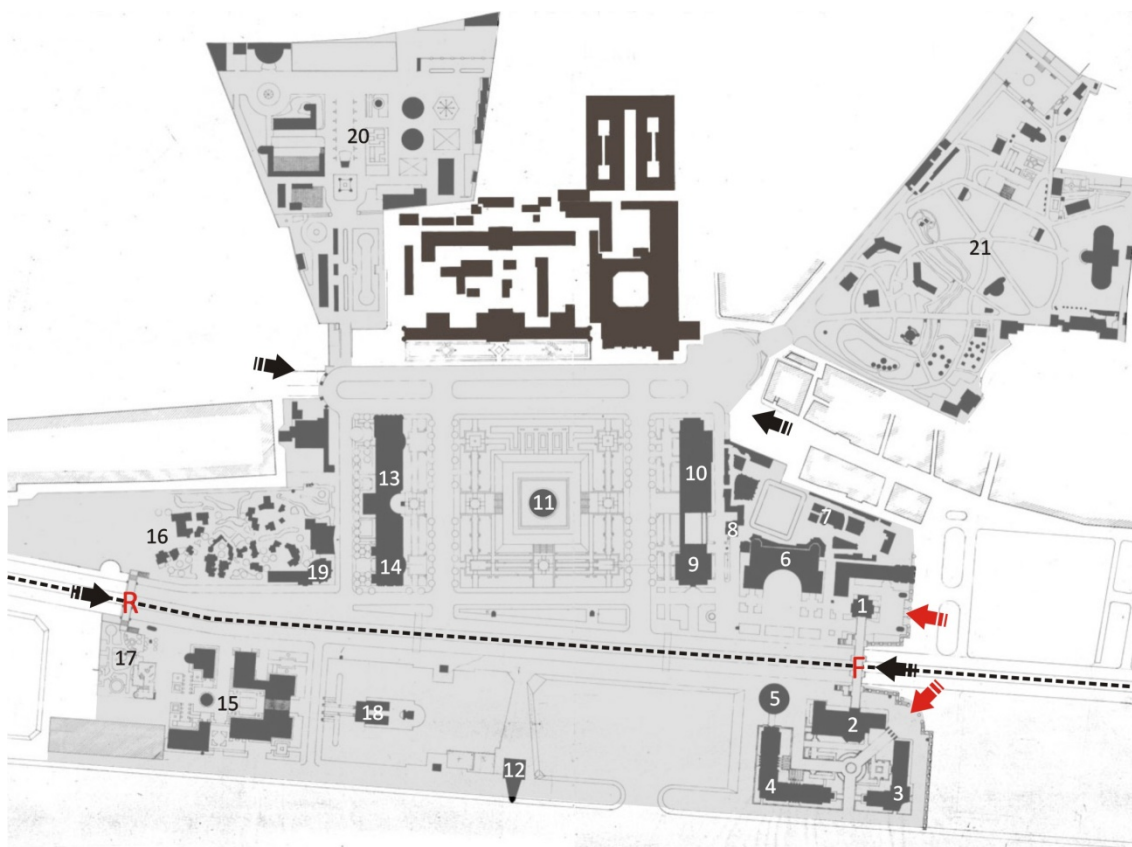


FIGURA 2 | PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO.

INFOGRAFIA [SANDRA SILVA]

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

<sup>182</sup> **F** Porta da Fundação; **R** Porta da Restauração; **1** Pavilhão da Fundação; **2** Pavilhão da Formação e Conquista; **3** Pavilhão da Independência; **4** Pavilhão dos Descobrimientos; **5** Esfera dos Descobrimientos; **6** Pavilhão da Colonização; **7** Bairro Comercial e Industrial seiscentista; **8** Casa de Santo António; **9** Pavilhão de Lisboa; **10** Pavilhão da Honra; **11** Praça do Império e Fonte Luminosa; **12** Padrão dos Descobrimientos; **13** Pavilhão dos Portugueses no Mundo; **14** Pavilhão de Portugal 1940; **15** Pavilhões da Vida Popular (Pavilhão do Prólogo; Pavilhão da Ourivesaria; Pavilhão do Mar e da Terra; Pavilhão da Artes e Industrias; Pavilhão dos Transportes, da Tecelagem e da Olaria; Pavilhão da Doçaria e Panificação); **16** Aldeias Portuguesas; **17** Parque Infantil | Parque dos Poetas; **18** Restaurante e Espelho de Água; **19** Pavilhão das Telecomunicações **20** Parque de Diversões; **21** Jardim e Secção Colonial.



#### 2.3.4 ACESSOS E PORTAS

A entrada na Exposição do Mundo Português podia ser feita através das diferentes portas de acesso colocadas a nascente e poente, tanto nos limites da Avenida da Índia como nos da Rua Bartolomeu Dias, e da Rua de Belém no encontro com a Rua dos Jerónimos.

Curiosamente, por ser atravessada a sul pela Avenida da Índia e pela linha férrea do comboio que ligava Lisboa ao Estoril, e a norte pela Rua de Belém, a Exposição podia, de um modo muito casual, ser vista em movimento, como se tivesse sido concebida como um divertimento de feira. Mas mais do que isso, atravessá-la de carro ou de comboio representava uma visita ao seu todo exterior, o que valorizava uma parte fundamental da Exposição: a intervenção urbana perpetrada na zona ribeirinha de Belém, que transformou e embelezou irreversivelmente uma das áreas metropolitanas mais necessitadas de desimpedimento e renovação.

Ainda hoje, quando viajamos pela Avenida da Índia, pela Rua de Belém ou no comboio do Estoril, “atravessamos a Exposição”, mesmo que liberta dos seus limites de certame e aberta à livre circulação. O recinto está ainda hoje, mais ou menos pontuado por esta ou aquela peça que ficou do certame.

A estrutura inicial subsiste. O eixo norte-sul, entre o Mosteiro dos Jerónimos e o Padrão do Descobrimentos,<sup>183</sup> encontra o eixo poente-nascente na Fonte Monumental da Praça do Império, ainda a “encantar” com o seu jogo de água e luz.

A nascente, uma imensa área verde de lazer faz-nos sentir a ausência dos pavilhões históricos e a poente, o futuro trouxe-nos o monumento do Centro Cultural, que assenta perpendicularmente ao rio e invade toda a área das “Aldeias” até ao que era o limite do certame.

Mas em 1940, para se visitar a Exposição era necessário comprar um ingresso e isso implicava acessos controlados. Existiam vários. O mais importante era o acesso do lado poente, na Avenida da Índia, para quem chegava de Lisboa, mesmo em frente ao pavilhão da Fundação.

Considerado o acesso principal, indicava o início da visita temática. O Guia Oficial assim recomendava: *“a visita deve iniciar-se pela entrada principal, localizada na Praça Afonso de Albuquerque. O visitante encontra na sua frente o Pavilhão da Fundação”*.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Embora o actual monumento, em pedra, não seja o original. Este foi mandado construir à semelhança do que figurou na Exposição e inaugurado em 1960, quando se comemorou o centenário da morte do Infante D. Henrique.

<sup>184</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, op.cit.*

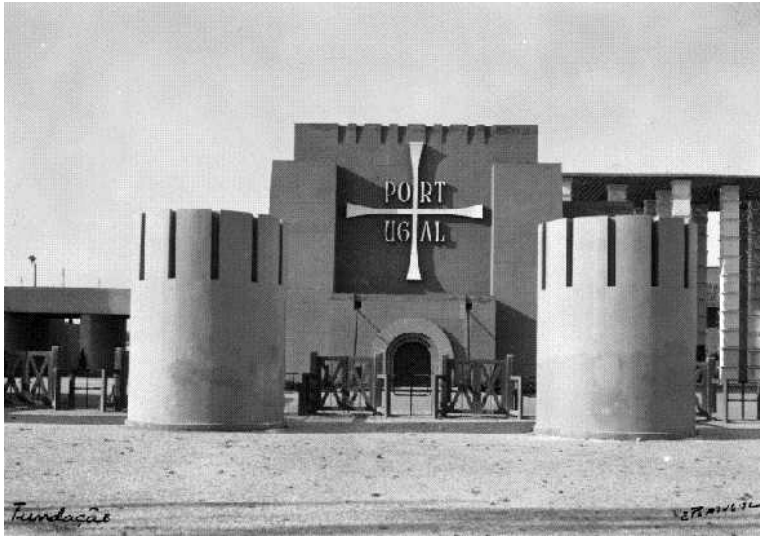


FIGURA 3 | ENTRADA PRINCIPAL.  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

De facto, do lado nascente eram dois os acessos de entrada, um de cada lado da Porta da Fundação, só que o outro encontrava-se situado a sul da linha férrea, mesmo em frente às altas ogivas<sup>185</sup> que abriam o recinto do Núcleo Histórico.

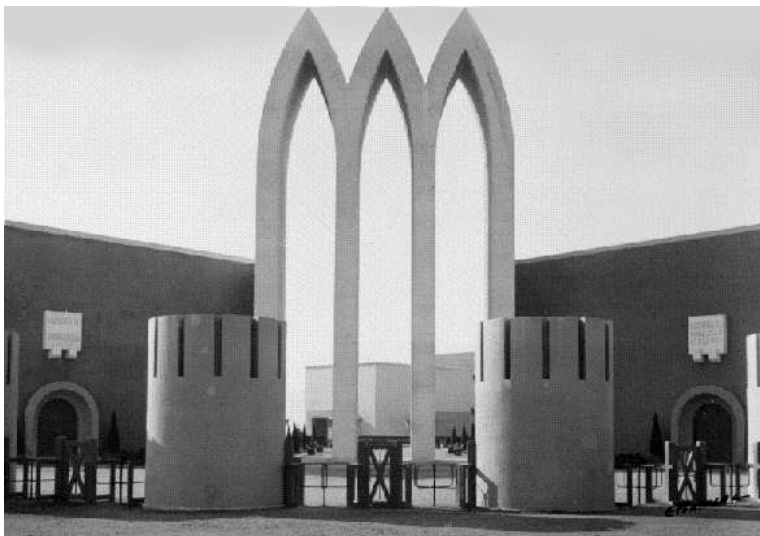


FIGURA 4 | ENTRADA DAS TRÊS OGIVAS.  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA.

Esta entrada implicava, no entanto, estar já do “lado de baixo” da linha, chegando de automóvel e deixando-o no parque que existia em frente à Praça Mouzinho de Albuquerque, ou chegando de barco, pela estação fluvial de Belém, construída por essa data para servir a própria Exposição.

<sup>185</sup> Da autoria de Cottinelli Telmo, as três ogivas faziam a ligação entre o Pavilhão da Formação e Conquista, à direita e o Pavilhão da Independência, à esquerda.

A Porta da Fundação era uma ponte ou uma passagem superior, entre os dois lados da Exposição. Tinha funções de entrada, apenas para a circulação do comboio, dos automóveis e transportes devidamente sinalizados.

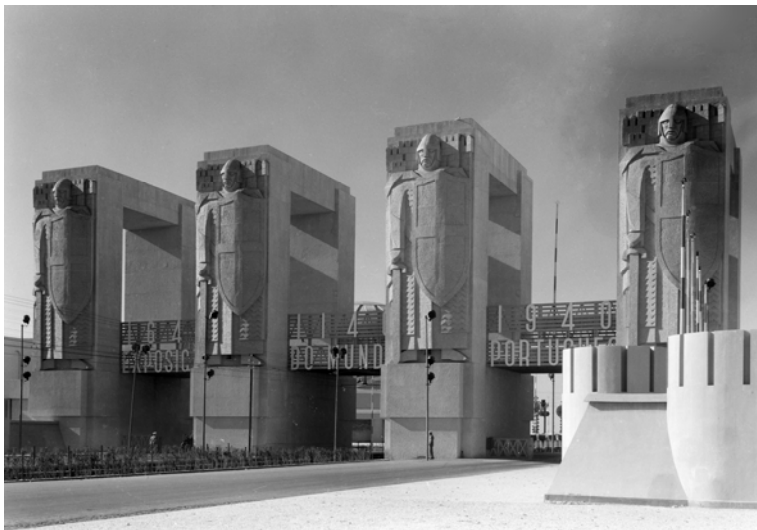


FIGURA 5 | PORTA DA FUNDAÇÃO.

PROJECTO: COTTINELLI TELMO

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Ainda do lado sul, a Porta da Restauração era a outra ponte sobre a linha férrea e a Avenida da Índia, no limite a nascente, do lado do Estoril.

Esta passagem ligava as duas zonas da secção de Etnografia Metropolitana - o núcleo da Vida Popular, a sul e as Aldeias Portuguesas, a norte.



FIGURA 6 | PORTA DA RESTAURAÇÃO.

PROJECTO: VASCO LACERDA MARQUES

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Outra porta, conhecida como a Porta de Belém, mas sem função de passagem superior, existia a norte, no acesso da Rua de Belém, imediatamente antes do flanco norte do pavilhão da Honra e de Lisboa.



FIGURA 7 | PORTA DE BELÉM.  
FOTO: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Servia de entrada a veículos, entre eles o carro eléctrico, numa rua que seguia fronteira ao Mosteiro dos Jerónimos e que desembocava, junto à entrada do Parque de Atracções, no começo da Rua Bartolomeu Dias.

Ali, outro acesso fechava o recinto a poente.



FIGURA 8 | PORTA DO RESTELO.  
FOTO: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

De limites assim guardados e vigiados, se manteve o recinto da Exposição entre 23 de Junho e 2 de Dezembro de 1940, data de encerramento do certame.

### 2.3.5 AS SECÇÕES

O recinto da Exposição é, desde as Declarações de Augusto de Castro a 3 de Fevereiro de 1939, entendido por secções, áreas dedicadas aos grandes temas aglutinadores da mostra.

Podemos já encontrar nas palavras de Salazar na sua “*Nota Oficiosa*” quase um ano antes<sup>186</sup>, um esboço dessa ordenação.

O Presidente do Conselho entende que as festas de celebração do duplo centenário impõem em primeiro lugar a Grande Exposição Histórica do Mundo Português. Enumera também a importância de uma Grande Exposição Etnográfica, a instalar na Tapada da Ajuda, a Grande Exposição do Estado Novo e outras pequenas exposições acessórias.

Acreditamos que, em parte, é a partir desta estrutura que se desenvolvem as ideias seguintes, numa funcional combinação de modos de agir e de criar, numa orquestra dirigida por Cottinelli Telmo.

A organização final do certame pode ser dividida em grandes secções temáticas, que consensualmente<sup>187</sup> são consideradas três: a secção Histórica - que compreende os pavilhões da Fundação, Formação e Conquista, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização, dos Portugueses no Mundo, ao qual está ligado o pavilhão de Portugal de 1940<sup>188</sup> -, a secção da Vida Popular,<sup>189</sup> dentro da qual figura uma reconstituição das Aldeias Portuguesas e a secção Colonial<sup>190</sup>, instalada no Jardim Colonial, com os seus inúmeros pequenos pavilhões coloniais e reconstituições de aldeias indígenas.

Fora destas três temáticas ficaram o pavilhão do Brasil, o pavilhão da Honra, a Casa de Santo António, uma série de outros pequenos pavilhões,<sup>191</sup> a nau Portugal, o Monumento dos Descobrimentos, o Parque de Diversões, e todos os outros equipamentos de apoio e lazer da Exposição.<sup>192</sup>

---

<sup>186</sup> A “*Nota Oficiosa*” é publicada a 27 de Março de 1938.

<sup>187</sup> Inês Felgueiras, 1991, *op.cit.* p.39, considera “quatro grandes secções: a Secção Histórica (com 8 pavilhões e um «bairro seiscentista»), a Secção da Vida Popular (com 4 pavilhões e um Centro Regional «as aldeias»), a Secção Colonial (com vários pavilhões, «aldeias indígenas» e uma «Missão») e uma Secção constituída pelos pavilhões de informação, restaurantes, jardins, parque de diversões, etc.”, o que está de acordo com a expressão emitida pelo Dr. Augusto de Castro no discurso inaugural da Exposição, a 23 de Junho de 1940.

<sup>188</sup> Descrição da Secção Histórica pelo Dr. Augusto de Castro na apresentação do *Guia da Exposição do Mundo Português*, *op.cit.* No seu discurso inaugural, no entanto, o Pavilhão de Portugal 1940 não está inserido na Secção Histórica. A esta junta o “bairro seiscentista” e o Pavilhão de Lisboa.

<sup>189</sup> A “Secção de Etnografia Metropolitana” ou “Centro Regional”.

<sup>190</sup> A «Secção de Etnografia Colonial».

<sup>191</sup> Referimos por exemplo ao Pavilhão das Telecomunicações e ao Pavilhão dos Portos e Caminhos de Ferro.

<sup>192</sup> Como por exemplo Restaurantes, Jardim dos Poetas, Parque Infantil, entre outros.

As secções, pode dizer-se, estão mais definidas pelos temas que as caracterizam do que por um percurso físico. Tanto no caso do núcleo Histórico como no da Vida Popular, as suas áreas aparecem divididas pela linha férrea e Avenida da Índia, o que obriga, em ambos os casos, à deslocação dos visitantes através de passagens superiores<sup>193</sup>, de um lado para o outro.

Se atendermos ao programa da Exposição é mais fácil perceber os seus propósitos através da sua organização em secções, tal como desde o início foi pensada.

Mas no estudo da sua configuração, interessará perceber áreas de implantação dos edifícios/pavilhões ou núcleos de maior densidade de construção, como uma estrutura facilitadora da sua análise, que não poderá ater-se apenas a uma organização por secções.

Consideremos, numa primeira abordagem, a Exposição organizada pelas três secções temáticas e podemos ainda reservar, por necessidade de enquadramento, uma quarta secção não temática, constituída por alguns pavilhões de temática única, e equipamentos de apoio ao recinto onde decorreu, durante quase seis meses, a Exposição. Estas quatro secções abrangem todo o equipamento construído para o certame da Exposição, em alguns casos disperso por diferentes áreas, noutros em núcleos bem identificados e coerentes.

Analisemos a secção Histórica, sem dúvida a “página maior” da Exposição do Mundo Português, materializada através da construção de um grande número de edifícios e equipamentos de referência histórica, representando a secção mais vasta de todo o certame.

Esta secção Histórica foi o cenário das imagens e alegorias que pretendiam compor a “lição de História” que começava na entrada nascente do certame, a sua entrada principal. Situada do lado direito da Porta da Fundação,<sup>194</sup> dava de frente para o Pavilhão da Fundação<sup>195</sup> uma peça de contornos medievais, “*edifício sólido, maciço, bem cravado na terra, cingido de ameias, rasgado quasi apenas por singelo pórtico de volta redonda*”,<sup>196</sup> cujo interior encerrava a história da fundação de Portugal.

---

<sup>193</sup> Na Secção Histórica, essa passagem era feita através da Porta da Fundação, a nascente na Avenida da Índia, e na Secção da Vida Popular, através da Porta da Restauração, a poente na mesma Avenida.

<sup>194</sup> Ainda no quarteirão da Praça Mouzinho de Albuquerque.

<sup>195</sup> Criação do arquitecto Rodrigues de Lima, assim como os Pavilhões da Formação e Conquista e o Pavilhão da Independência.

<sup>196</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português.” *Ocidente*, Outubro/Dezembro de 1940, p. 166.

## SECÇÃO HISTÓRICA

### PLANTA GERAL

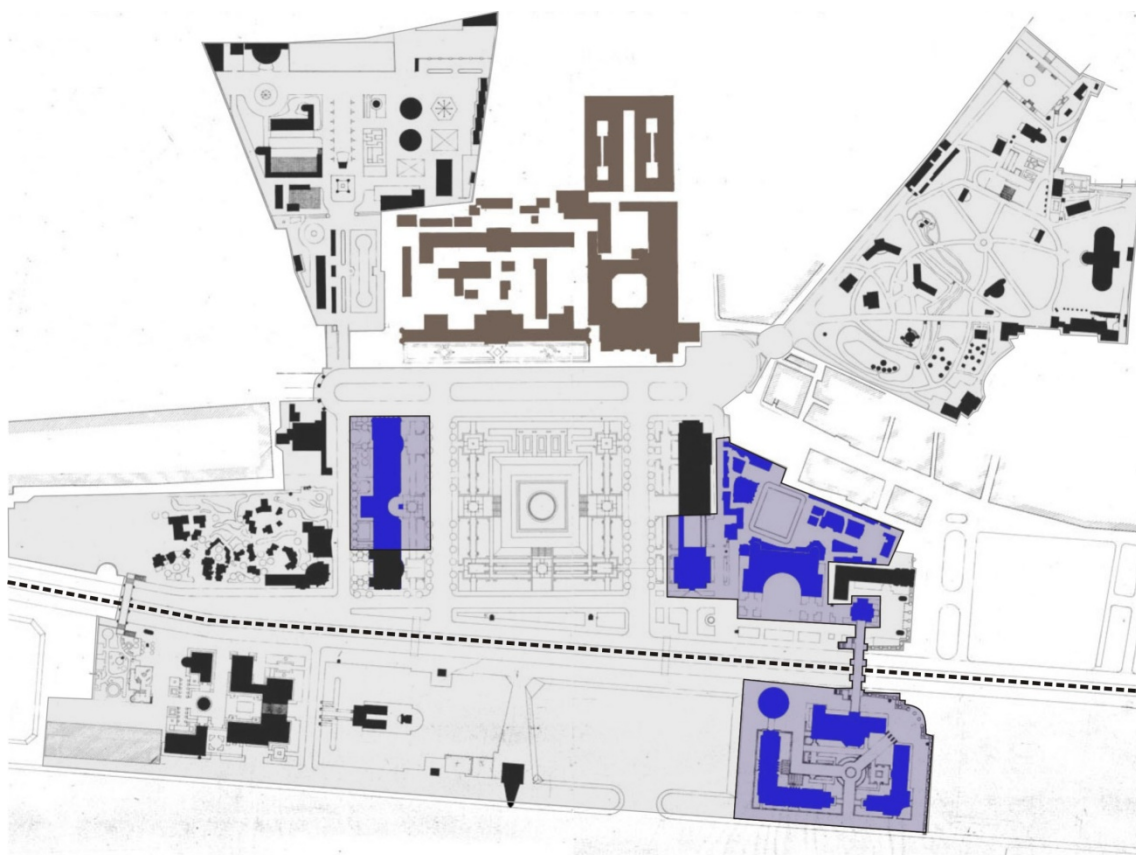


FIGURA 9 | PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO HISTÓRICO.

INFOGRAFIA: SANDRA SILVA

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Subindo ao primeiro piso do pavilhão da Fundação, era possível atravessar a ponte da Porta da Fundação, uma passagem superior, inteligentemente traçada para resolver o grande problema que representava a linha férrea<sup>197</sup>, e “no extremo da qual se encontrava o Pavilhão da Formação e Conquista”.<sup>198</sup>

O pavilhão da Formação e Conquista formava com o pavilhão da Independência, o pavilhão dos Descobrimentos e a Esfera dos Descobrimentos<sup>199</sup>, o núcleo de maior unidade temática. Tratava-se de contar a História de Portugal e a secção tinha sido preparada para uma leitura sequencial.

Terminada a visita aos pavilhões deste núcleo, o visitante teria de “atravessar de novo a ponte da Porta da Fundação”,<sup>200</sup> descendo-a no lado oposto, em frente ao pavilhão do Brasil.

Da secção Histórica não fazia parte o pavilhão do Brasil Independente, começando aqui a sua fragmentação como núcleo temático. Se ainda era secção Histórica, o Bairro Comercial e Industrial,<sup>201</sup> a Casa de Santo António e o pavilhão de Lisboa, era preciso atravessar toda a Praça do Império para visitar parte do pavilhão que fechava o núcleo Histórico, o pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Se bem que o *Guia* procurasse resolver essa distância aconselhando uma visita à Exposição de Cartografia<sup>202</sup> e às Recordações dos Portugueses em Espanha<sup>203</sup>, ambas patentes em salas do Mosteiro dos Jerónimos, o pavilhão dos Portugueses no Mundo encontrava-se do lado poente da Praça do Império, e era composto por três grandes áreas, a visitar pela ordem “Brasil Colonial (Porta do Norte, lado dos Jerónimos), Portugueses no Mundo (entrada central por detrás da Estátua da Soberania) e por fim, Portugal 1940 (Porta ao sul do pavilhão).<sup>204</sup>

As duas outras secções eram a secção da Etnografia Metropolitana e a secção da Etnografia Colonial.

---

<sup>197</sup> A linha férrea representou desde os primeiros esboços do certame um obstáculo intransponível entre o espaço a norte e a sul dos seus limites. Estando definida a área do certame até ao limite do rio Tejo, toda a área entre a linha férrea e a água ficavam literalmente isoladas do recinto a norte, definido pela Praça do Império. As soluções encontradas passaram por duas pontas aéreas, uma a nascente, a “Porta da Fundação” e outra a poente, a “Porta de Belém” e por passagens subterrâneas, pelo menor ao nível do projecto inicial.

<sup>198</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*. Lisboa, 1940.

<sup>199</sup> Tanto o Pavilhão dos Descobrimentos como a Esfera eram da autoria do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro.

<sup>200</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*, *op.cit.*

<sup>201</sup> Descrito no *Guia da Exposição do Mundo Português*, *op.cit.*, como “síntese das actividades económicas portuguesas em ambiente arquitectónico antigo”.

<sup>202</sup> Esta exposição de cartografia reuniu mapas e documentos de grande valor científico comprovativo da obra dos navegadores portugueses.

<sup>203</sup> A Espanha associou-se ao duplo centenário de Portugal expondo peças de arte de grande valor iconográfico e representativas das relações estabelecidas, ao longo da História, entre os dois países.

<sup>204</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*, *op.cit.*

PLANTA GERAL



FIGURA 10 | PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO ETNOGRAFIA METROPOLITANA.

INFOGRAFIA: SANDRA SILVA

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

A secção de Etnografia Metropolitana era um “*verdadeiro álbum português*”<sup>205</sup> ocupando um dos flancos do terreno da Exposição, do lado poente. Situavam-se nesta secção, em duas áreas distintas, os pavilhões dedicados à história etnográfica, do traje, da ourivesaria, do barro, das indústrias populares e regionais portuguesas e, noutra área, a reconstituição de um grupo de aldeias dos diferentes tipos das províncias portuguesas.

A secção de Etnografia Metropolitana era, deste modo, também dividida pela linha férrea, que separava as suas duas áreas. Entre as duas foi construída uma Porta da Restauração, outra passagem superior destinada a resolver a distância a que, sem ela, ficariam as duas áreas de uma mesma secção.

<sup>205</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Senhor Dr. Augusto de Castro”, *op.cit.*, p. 10.



## CENTRO REGIONAL

### ALDEIAS PORTUGUESAS



FIGURA 11 | ALDEIAS PORTUGUESAS.  
PROJECTO: JORGE SEGURADO  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL, 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Jorge Segurado (1898-1990).

### LOCALIZAÇÃO<sup>206</sup>

Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

Área inserida no recinto da Exposição, 1940, entre o pavilhão dos Portugueses no Mundo e o limite do certame, para o lado do Estoril.

<sup>206</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 41'' N / 9° 12' 34'' W

## DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português e início da construção.

1940 (2 de Julho) Inauguração e abertura ao público.

## TIPOLOGIA

Panorama do conjunto das construções típicas das terras portuguesas.

## MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Pequenas construções (casas típicas portuguesas) em materiais precários.

## UTILIZAÇÃO

No recinto das Aldeias Portuguesas era possível apreciar as diferentes tipologias da construção da casa portuguesa, de características ligadas à geografia própria de cada província.

Aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

Demolido.

## ÁREA

As Aldeias estavam construídas numa área com cerca de 25 000 m<sup>2</sup>.

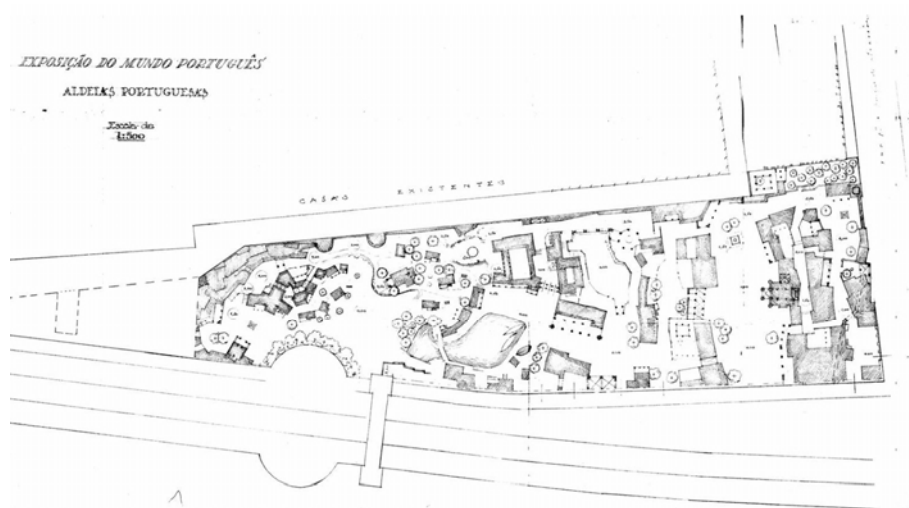


FIGURA 12 | PLANTA DO RECINTO DAS ALDEIAS PORTUGUESAS  
DESENHO DE RAUL LINO. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

A área das Aldeias Portuguesas, do “lado de cima” representava uma “visão típica do conjunto das terras portuguesas”<sup>207</sup> e organizava-se por zonas geográficas. Estavam assim representadas por tipologia as aldeias de Trás-os-Montes, Beira Alta, Beira Baixa, Minho, Douro, Beira Litoral, Alto e Baixo Alentejo, Estremadura, Ribatejo, Algarve e ainda Açores e Madeira.



FIGURA 13 | ALDEIAS PORTUGUESAS.  
PROJECTO: JORGE SEGURADO  
FOTOS: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

O Minho estava representado com as suas casas de granito com alpendres. Trás-os-Montes, com casas de pedra escura e sem cal. O Douro Litoral, com casas pouco altas e muito brancas. A Beira Litoral e a Beira Alta, oferecia casas de pedra nua e granito cinzento. A Beira Baixa, casas de granito e de xisto. Representavam o Ribatejo, a Estremadura e o Alentejo, casas feitas de tijolo, baixas. As casas com chaminés de recorte, com escadas exteriores, a subir para as açoteias eram do Algarve e por fim uma aldeia simbólica levava-nos até às ilhas da Madeira e dos Açores.

<sup>207</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português, op.cit.*

“No agrupamento das aldeias, não faltaram as poesias dos interiores, com os seus teares caseiros, louça popular, rendas, esteiras, mobílias simples e floridas à alentejana”.<sup>208</sup> Assim se descreviam os interiores, também visitáveis, das casas construídas no núcleo das Aldeias Portuguesas. O *Roteiro* indicava que “não lhe falta[va] o factor humano”,<sup>209</sup> enquanto Costa Lima escrevia ainda, “Houve vida nessas casas”.<sup>210</sup>

O “delicioso poema folclórico (...) sobre o Portugal íntimo”<sup>211</sup> foi trabalho do Secretariado de Propaganda Nacional e de António Ferro que, para as Aldeias<sup>212</sup> trouxe verdadeiros camponeses e artesãos.

Deambulando pelo espaço os visitantes podiam viver esse outro Portugal, que Augusto de Castro reconhecia ser “tão nosso quanto o outro – o que fez uma Civilização e criou um Mundo”.<sup>213</sup>



FIGURA 14 | ALDEIAS PORTUGUESAS.  
PROJECTO: JORGE SEGURADO  
FOTOS: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA.

<sup>208</sup> Costa Lima. “A Beleza das Exposições Comemorativas.” *Brotéria - Revista Contemporânea de Cultura*, Dezembro de 1940, p. 643.

<sup>209</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo).” *Comemorações Centenárias - Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Distribuição gratuita de 10.000 exemplares - série B, 1940.

<sup>210</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições Comemorativas.”, 1940, *op.cit.*, p. 643.

<sup>211</sup> Augusto de Castro. “Portugal, Écloga e Canção...”. Discurso proferido na inauguração das «Aldeias Portuguesas», em 2 de Julho de 1940. In *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p. 115.

<sup>212</sup> À semelhança do que foi concebido para o núcleo de aldeias indígenas da Secção Colonial.

<sup>213</sup> Augusto de Castro. “Portugal, Écloga e Canção...”, 1940, *op.cit.*, p. 115.

## SECÇÃO DA VIDA POPULAR



FIGURA 15 | SECÇÃO DA VIDA POPULAR.  
PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES  
FOTOS: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

## ARQUITECTOS

Veloso Reis (1899-1985) e João Simões (1908-1995)

## LOCALIZAÇÃO<sup>214</sup>

Santa Maria de Belém, Lisboa.

## ENQUADRAMENTO

Área inserida no recinto da Exposição, 1940, a sul da linha férrea e no limite poente do certame.

---

<sup>214</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 41'' N / 9° 12' 34'' W

## DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português e início da construção.

1940 (2 de Julho) Inauguração e abertura ao público.

## TIPOLOGIA

Pavilhões de Exposição.

## UTILIZAÇÃO

Nos pavilhões da Vida Popular o objectivo era apresentar *“as actividades regionais do nosso povo, na variedade de suas manifestações de arte e indústrias caseiras, demonstradas algumas ao visitante por operários expressamente trazidos das aldeias em que as exerciam”*.<sup>215</sup>

Aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

Parcialmente demolido. Parcialmente adaptado.

## ÁREA

A secção da Vida Popular ocupava uma área com cerca de 20 000 m<sup>2</sup>.

## MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Estrutura em ferro e madeira, revestida a estafe. Materiais perecíveis.

---

<sup>215</sup> *Centro Regional (inauguração)*. Lisboa: S.P.N., 2 de Julho de 1940.

EXTERIOR

*“Passada a ponte que galga[va] a via férrea – na fachada dos pavilhões – dois baixos-relevos com cenas da vida campestre. Ligada à sala das pescarias, um farolim e uma série de nichos decorativos e coluna com ornatos inspirados em temas populares. A decoração do jardim interior é de motivos escultóricos inspirados na imaginária popular. No vestíbulo da entrada, do lado oriental, o posto informador”.*<sup>216</sup>

A área reservada à Vida Popular era composta por seis pavilhões,<sup>217</sup> o pavilhão do Prólogo, o pavilhão da Ourivesaria, o pavilhão da Terra e do Mar, o pavilhão das Artes e Indústrias, o pavilhão dos Transportes, da Tecelagem e da Olaria e o pavilhão da Doçaria e Panificação, situados junto ao rio do “lado de baixo” da linha férrea.

A entrada neste grupo fazia-se pelo pavilhão do Prólogo, edifício composto principalmente pela sala do átrio e pela sala da síntese. Atravessando um espaço exterior encontrava-se o pavilhão da Ourivesaria, pequeno e trabalhado corpo cilíndrico que se dedicava à mostra exclusiva da arte da filigrana. Novamente o espaço exterior, para entrar de seguida no pavilhão da Terra e do Mar, com a sua torre de farol adjacente.<sup>218</sup>

À saída *“um jardimzinho orlado de parreiral, e com um tanque ao meio”*<sup>219</sup> para logo se encontrar o edifício maior.<sup>220</sup>

Da autoria dos arquitectos Veloso Reis e João Simões, este corpo principal<sup>221</sup>, de fachada virada para o Espelho de Água *“vale[ia] pela boa proporção que guarda[va]m entre si os três corpos, rompendo-se o do meio por uma porta monumental, decorada*

---

<sup>216</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>217</sup> O Dr. Augusto de Castro atribui cinco pavilhões ao Centro Regional, no discurso que proferiu na sessão inaugural da Exposição, em 23 de Junho de 1940, In Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, 1940, *op.cit.* p. 66, e de acordo com os diferentes Guias da Exposição, assim poderíamos pensar. Mas o Centro Regional teve um Roteiro elaborado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, pelas palavras de Luiz Chaves. E nesse documento estão apresentados os seis pavilhões de acordo com aquilo que também percebemos da organização espacial nas plantas do referido grupo de edifícios.

<sup>218</sup> A torre do farol é a única peça que resta deste Pavilhão, e que se encontra ainda no mesmo sítio em Belém perto do rio e do “abandonado” museu de arte popular.

<sup>219</sup> Luiz Chaves (dir.), e Horácio Novais (fotog.) “Roteiro do Centro Regional.” *Exposição do Mundo Português*. Lisboa: S.P.N., 1940.

<sup>220</sup> É este edifício que ainda hoje se encontra mantendo as suas características iniciais, com algumas alterações realizadas ainda na década de 40, no local onde foi construído, na zona ribeirinha de Belém.

<sup>221</sup> O corpo principal deste grupo de pavilhões é o edifício que ainda hoje existe no local e que tem albergado, nos últimos anos, o Museu de Arte Popular. Nele estavam contidos três dos pavilhões da referida secção.

*com motivos populares e ladeada por dois baixos-relevos, e levada à escala humana por largo plano horizontal*".<sup>222</sup>

A planta deste edifício em "U", possuía dois corpos de um e de outro lado de "um pátio interior com lago ao centro". "Um dos corpos do edifício liga[va]-se ao seguinte" através de "um patiozinho ajardinado, com arcadas, de muito agrado na sua singeleza e bom gosto".<sup>223</sup>

O corpo sul era ocupado pelo pavilhão das Artes e Indústrias, pela sala de Cinema e por uma sala de Transportes do Mar e do Rio.

No corpo seguinte, do lado norte, situava-se o pavilhão dos Transportes, da Tecelagem e da Olaria, com três salas e, por fim, em comunicação com um "claustrinho" encontrava-se o último pavilhão, o da Doçaria e Panificação.

Encontravam-se ainda neste espaço, a sul da linha férrea, o Parque dos Poetas e o Jardim Infantil.

---

<sup>222</sup> Adriano de Gusmão, "A Arte na Exposição de Belém." *O Diabo*, 9 de Novembro de 1940, p. 1.

<sup>223</sup> *Idem, ibidem.*

## PAVILHÃO DO PRÓLOGO

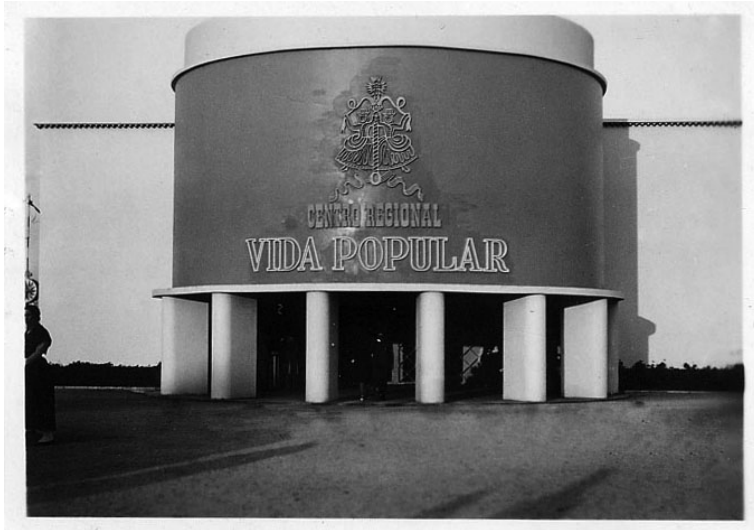


FIGURA 16 | PAVILHÃO DO PRÓLOGO E SALA DA SÍNTESE.

PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES

FOTO: ARQUIVO DA FAMÍLIA TAVARES. 1940. ACESSÍVEL EM [HTTP://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM](http://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM)

Para o pavilhão do Prólogo entrava-se por um “átrio em semi-círculo com decorações inspiradas nos assuntos populares”.<sup>224</sup> Na sala da Síntese, apresentava-se ao centro uma espécie de “«carroussel» das profissões da gente portuguesa”,<sup>225</sup> “onde a vida popular se desenrola[va] com pitoresco entre decorações tomadas das louças e bordados”.<sup>226</sup>

<sup>224</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões”, 1940, *op.cit.*

<sup>225</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>226</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições Comemorativas.”, 1940, *op.cit.*, p. 643.

## PAVILHÃO DE OURIVESARIA



FIGURA 17 | SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DA OURIVESARIA]

PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

O pavilhão da Ourivesaria “*com a sua torre de renda, de corações, aluquetes e cruzes que, iluminada à noite, encantava*”,<sup>227</sup> tinha forma cilíndrica, de base com maior diâmetro.

Era um pavilhão de pequenas dimensões com uma temática muito direccionada, relativa à ourivesaria em filigrana. As suas dimensões facilitavam, por isso, uma rápida apropriação do espaço e do tema, ao mesmo tempo que no exterior se podia, circulando ao seu redor, ter uma visão praticamente inteira da sua torre.

No seu interior “*como guarda-jóias de mulher, as mais delicadas e caprichosas rendas de ouro – as filigranas – a que por vezes leves aplicações de esmalte dão o realce de singulares contrastes*”.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>228</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português.”, *op.cit.*, p. 176.

## PAVILHÃO DO MAR E DA TERRA



FIGURA 18 | SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DO MAR E TERRA, FAROL]

PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

O pavilhão do Mar e da Terra estava situado no Centro Regional, paralelamente ao rio, com uma fachada virada a norte e outra a sul onde um farol pontuava a sua ala nascente. Era constituído por sete salas, cada uma referente aos vários temas subsequentes: Pescarias, Rendas, Religião, Superstição, Pastoreio, Caça e Pirotecnia.

Lá dentro, grupos de artesãos davam corpo aos quadros demonstrativos do trabalho de artes populares, desde os artesãos de madeira, aos pescadores e suas redes, as rendilheiras ou a arte da pirotecnia.

Painéis e vários tipos de objectos relacionados com a temática preenchiam paredes e prateleiras.

PAVILHÃO DAS ARTES E INDÚSTRIAS<sup>229</sup>

PAVILHÃO DOS TRANSPORTES, DA TECELAGEM E DA OLARIA<sup>230</sup>

PAVILHÃO DA DOÇARIA<sup>231</sup>



FIGURA 19 | SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DE ETNOGRAFIA METROPOLITANA]  
PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

O pavilhão das Artes e Indústrias compunha o corpo sul do edifício maior da secção de Etnografia Metropolitana, e estava dividido em secções que se apresentavam em salas.

Uma delas era a sala de Cinema, destinada a exposições e conferências. Outra, era dedicada às diferentes artes e indústrias do Portugal representado. Desde a luminária popular, à cestaria, aos instrumentos musicais, a tipos de barcos e trajes marítimos, nesta sala mostrava-se *“todo um mundo de virtualidades da arte e mestria populares”*.<sup>232</sup>

A última sala deste pavilhão era a sala dos Transportes do Mar e do Rio de onde se saía para o pátio interior, que separava os dois corpos do edifício.

---

<sup>229</sup> Corpo sul.

<sup>230</sup> Corpo norte.

<sup>231</sup> Corpo norte-poente, inclui claustro e torre.

<sup>232</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 174.

O pavilhão dos Transportes, da Tecelagem e da Olaria situava-se no corpo norte do mesmo edifício e compunha-se de três salas,<sup>233</sup> uma dedicada aos Transportes Terrestres, outra à Tecelagem e uma última à Olaria.

Um último núcleo deste corpo norte acabava por ser o pavilhão da Doçaria, de características físicas particulares, dando acesso a um claustro, encimado num dos seus topos por uma torre.

*“O pavilhão da doçaria, em todo o seu ar, recordou os conventos donde saíram afamadas guloseimas chegadas até nós. A torre de janelas adufadas, as rodas e o claustro aberto, com o seu poço”.*<sup>234</sup>



FIGURA 20 | CLAUSTRO E TORRE DO PAVILHÃO DAS ARTES E INDÚSTRIAS  
PROJECTO: VELOSO REIS E JOÃO SIMÕES  
FOTO: REVISTA DOS CENTENÁRIOS. 1940. HEMEROTECA DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

O núcleo da Vida Popular foi apreciado pelos seus *“pavilhões interessantes, não apenas em si mesmo considerados, mas também pela boa associação da expressão moderna da sua arquitectura com o espírito do (nosso) meio tradicional”*.<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Luiz Chaves (dir.), e Horácio Novais (fotog.) *“Roteiro do Centro Regional.”*, 1940, *op.cit.* e Rollim Macedo e André Lourenço. *“Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)”*, série B, 1940, *op.cit.*

<sup>234</sup> Costa Lima, *“A Beleza das Exposições Comemorativas.”*, 1940, *op.cit.*, p. 643.

<sup>235</sup> Adriano de Gusmão, *“A Arte na Exposição de Belém.”* 9 /11/1940, *op.cit.*, p. 1.

Da responsabilidade do Secretariado da Propaganda Nacional, a organização do Centro Regional contou com o seguinte elenco:<sup>236</sup>

	CENTRO REGIONAL
DIRECTOR	António Ferro
DELEGADO	Francisco Lage
ADJUNTOS	Luís Chaves Eurico de Sales Viana Manuel Cardoso Martha Luís Castelão
	ALDEIAS PORTUGUESAS
ARQUITECTO	Jorge Segurado
COLABORADORES	Eurico Sales Viana Thomaz de Mello (Tom)
	PAVILHÕES DA VIDA POPULAR
ARQUITECTOS	Veloso Reis João Simões
PINTORES   DECORADORES	Bernardo Marques Carlos Botelho Eduardo Anahory Emmérico Nunes Estrela Faria Fred Kradolfer José Rocha Paula Ferreira Thomaz de Mello (Tom)
ESCUultores	Barata Foyo Henrique Moreira

<sup>236</sup> v. Gustavo de Matos Sequeiral, 1956, *op.cit.*, Separata.

## PLANTA DA SECÇÃO COLONIAL<sup>237</sup>



FIGURA 21 | PLANTA DA SECÇÃO COLONIAL.

INFOGRAFIA [SANDRA SILVA]

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

LEGENDA CONFORME PLANTA GERAL DE EDUARDO ANAHORY

<sup>237</sup> A - Missões Católicas; B - Pavilhão de Angola e Moçambique; C - Casa Colonial; D - Pavilhão de Caça e Turismo; E - Monumento ao Esforço Colonial; F - Rua de Macau | Arco; G - Pavilhão das Ilhas; H - Casa de S.Tomé; I - Pavilhão da Guiné; J - Museu da arte indígena; K - Restaurante Colonial; L - Rua da Índia; M - Pavilhão do Chá; N - Pavilhão do Café; O - Pavilhão das Matérias-primas; P - Emissora Imperial; 1, 2, 3 e 4 Aldeias Indígenas;



## SECÇÃO DE ETNOGRAFIA COLONIAL

### PLANTA GERAL

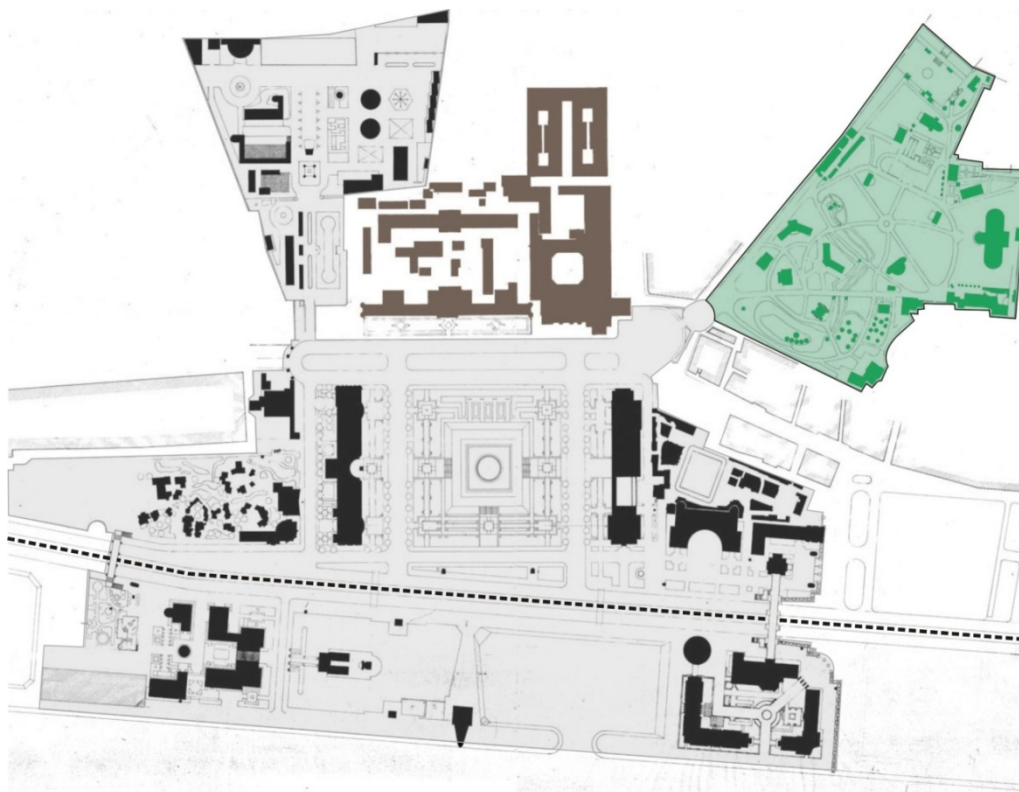


FIGURA 22 | PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO ETNOGRAFIA COLONIAL.

INFOGRAFIA: SANDRA SILVA

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Instalada no Jardim Colonial<sup>238</sup>, a secção de Etnografia Colonial era um recinto anexo ao recinto da Exposição. O Jardim, cedido à Exposição, era o cenário ideal para pôr em prática a ideia do Presidente do Conselho, “a reprodução da arquitectura característica de cada uma das 21 províncias portuguesas, de aquém e de além-mar, em casa, onde os habitantes, com indumentária própria, reproduzissem os usos e costumes das suas regiões”.<sup>239</sup>

A sua localização tinha sido por si indicada logo na “Nota Oficiosa”, em Março de 1938, “na Tapada da Ajuda”, mas o Dr. Augusto de Castro, a 3 de Fevereiro de 1939, imaginava a reconstituição de aldeias africanas na “soberba decoração do Jardim Colonial, cedido à Exposição pelo ministro das Colónias”<sup>240</sup>, certamente inspirado numa Planta da secção Etnográfica<sup>241</sup> e Colonial, delineada pelo gabinete de Cottinelli Telmo, que foi apresentada com a primeira Planta Geral da Exposição, em Janeiro de 1939.

<sup>238</sup> Actualmente conhecido por Jardim Agrícola Tropical, tendo já tido o nome de Jardim do Ultramar.

<sup>239</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 5

<sup>240</sup> Augusto de Castro, Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* p. 10

<sup>241</sup> v. Planta da Secção Etnográfica e Colonial.

A secção de Etnografia Colonial acabou por ficar instalada no recinto deste Jardim, grande área de cerca de 50 000 m<sup>2</sup> de singular e generosa vegetação, cuja entrada se fazia pelo flanco nordeste da Exposição, através de uma rampa/ponte que partia do recinto principal da Exposição, perto da Igreja dos Jerónimos, intervenção do arquitecto Cassiano Branco.

A densidade verdejante do Jardim foi pontuada de pequenos edifícios, pavilhões representativos de cada colónia e outros equipamentos, que serviram a total integração e desenvolvimento temático desta secção.

No seu interior, ao qual se acedia “*pela ponte junto aos Jerónimos ou pelo funicular existente no começo daquela*”,<sup>242</sup> entrava-se na rua principal, a Rua da Índia, que terminava numa “*reconstituição de casas e motivos do território português do Oriente*”<sup>243</sup>. Um pavilhão de Informações, logo à entrada, prestava esclarecimentos aos visitantes, e já dali se podiam observar os pavilhões da Guiné, Colónias Insulares e Arte Indígena.



FIGURA 23 | SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÕES]  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Dos pavilhões construídos, o maior era logicamente dedicado às duas maiores colónias, Angola e Moçambique, situado no lado poente do recinto do Jardim. Os outros, mais pequenos, espalhavam-se pelo terreno, sem uma linha geográfica definida.

<sup>242</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, op.cit.*

<sup>243</sup> *Idem, ibidem.*



FIGURA 24 | SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÕES]  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Grande destaque foi dado à Rua de Macau “reconstituição de uma artéria da Cidade Portuguesa da China”<sup>244</sup> entre um arco<sup>245</sup> e um elefante, que servia de miradouro, “junto do qual foi erecta uma reprodução da Torre do Pagode de Kiolá”.<sup>246</sup>



FIGURA 25 | SECÇÃO COLONIAL [RUA DE MACAU]  
FOTO: REVISTA DOS CENTENÁRIOS. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

<sup>244</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>245</sup> Este arco ainda hoje se pode ver no Jardim Agrícola Tropical.

<sup>246</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, op.cit.*

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

A secção Colonial aparece referida no *Guia* da Exposição pela identificação dos seus pavilhões e edifícios.

*“PAVILHÕES DAS COLÓNIAS: Em edifícios isolados encontram-se os pavilhões de Angola e Moçambique, da Guiné e das Colónias Insulares (S. Tomé, Cabo Verde e Timor). Em ruas típicas, os pavilhões da Índia e Macau. Sobre grandes cartas em relevo, iluminadas, ilustradas e explicadas, abrange-se em síntese, a geografia física, social, política e económica de cada colónia.*

*PAVILHÕES DE CONSTRIÇÕES E DOCUMENTAÇÕES: - MISSÕES CATÓLICAS – Criação no estilo de construção portuguesa de edificações missionárias a adoptar em África. Localizada no meio de povoações indígenas, a missão, dirigida por missionários e missionárias, estará em pleno funcionamento, reconstituindo-se as mais espirituais cenas de colonização portuguesa.*

*ARQUITECTURA COLONIAL: - O pavilhão é do tipo da casa portuguesa para as zonas planálticas de Angola e Moçambique. No rés-do chão, expõe-se, em maquetas, outros tipos de casa para outras regiões, acompanhadas dos planos respectivos. No andar superior, os serviços directivos desta secção.*

*CAÇA E TURISMO: - O mais completo documentário exibido em Portugal.*

*ARTE INDÍGENA: - Galerias das melhores e mais representativas obras de arte africana e oriental. Junto a este pavilhão, lavrantes indígenas, com as suas ferramentas, realizam trabalhos da sua especialidade.*

*RUA DE MACAU: - Reconstituição fiel de uma das mais típicas artérias da cidade e pavilhão da colónia, documentário completo da vida macaense.*

*RUA DA ÍNDIA: - Composição sugestionada pela arquitectura hindu-portuguesa. Aqui se localiza o pavilhão da Colónia.*

*MATÉRIAS-PRIMAS: - Em vários «stands» expõem-se as mais importantes matérias-primas das nossas Colónias, com a colaboração de produtores e comerciantes.*

*AVENIDA DE ETNOGRAFIA COLONIAL: - Expostas, em reproduções escultóricas, as mais características cabeças de raças e tribus do Império Colonial Português, baseadas na documentação fotográfica do Instituto de Antropologia do Porto.*

*ALDEIAS INDÍGENAS: - Reconstituição de aglomerados populacionais, em cenários apropriados, de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor. Por meio de maquetas mostram-se os vários tipos de habitação indígena. Numa residência típica, encontra-se o rei do Congo, o único soberano reconhecido no Império.*

*MONUMENTOS: - CONSTRUÇÕES DE UTILIDADES PÚBLICAS – Dois monumentos: à Obra Portuguesa de Colonização no Mundo e à Expansão de Portugal no Mundo. Em «arquitectura colonial», encontra-se um restaurante, cervejarias, pavilhões de tabaco, de café e chá (produtos coloniais portugueses), de informação, de livraria, etc.*

*O miradoiro é um grande elefante da Índia.*

*A Emissora Nacional, no seu pavilhão - «Casa da Meia Hora de Saudade», - permite que, da Metrópole, os portugueses falem diariamente às suas famílias do Ultramar.*

*Haverá entre outras atracções, os transportes coloniais, o aviário colonial, a aldeia dos muleques, etc.”<sup>247</sup>*



FIGURA 26 | SECÇÃO COLONIAL [ALDEIA DOS MULEQUES].

FOTO: ARQUIVO DA FAMÍLIA TAVARES. 1940. ACESSÍVEL EM [HTTP://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM](http://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM)

O *Roteiro dos Pavilhões*<sup>248</sup> detém-se na descrição pormenorizada do pavilhão da Caça e Turismo, situado numa das dependências o edifício do Museu Agrícola Colonial, descrevendo, a propósito do seu exterior: “a entrada é feita por uma escadaria monumental, tendo dos lados dois hipopótamos e ligação por uma ponte sôbre um vasto tanque, onde foram montadas fontes luminosas e lançados 3 crocodilos vindos de Angola. Junto à entrada há uma grande esplanada com escadas de acesso, tendo ao centro o monumento dedicado à Expansão Portuguesa no Mundo; uma esfera que domina vários mostradores de relógio que marcam horas diversas – essa diferença de horas patenteia a vasta extensão do Império. A fachada tem um baixo-relêvo”.

<sup>247</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>248</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões.” série B, 1940, *op.cit.*



FIGURA 27 | SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÃO DA CAÇA E TURISMO].

FOTO: ARQUIVO DA FAMÍLIA TAVARES. 1940. ACESSÍVEL EM [HTTP://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM](http://TAVARES1952.NO.SAPO.PT/EXPO1940/EXPO1940.HTM)

O Guia Oficial oferece um itinerário pormenorizado para que, seguindo as orientações, *“os visitantes possam observar as instalações construídas no Jardim Colonial, sem o prejuízo de qualquer omissão”*.<sup>249</sup>

Mas é talvez nas observações feitas por J. Costa Lima, que as *“Belezas Ultramarinas”* no Jardim Colonial têm a sua mais expressiva descrição.

*“(…) partitura de exotismos, em que apropriaram com inteligência os elementos de arte indígena para das palhotas e manipanços africanos levantarem edifícios cheios de novidade, criando modelos de edifícios e casas para as terras africanas. E para maior sabor exótico, aves e animais povoavam, em esculturas, o Jardim.*

*Entre tantas originalidades da Exposição do Mundo Português foi esta das boas (...) Que faltasse nalgum pavilhão variedade ou plétora decorativa, não o extranhámos, pois se ideavam edificações em estilo praticamente desconhecido dos artistas arquitectos e decoradores, e não havia muito pano para mangas.*

*Foi de bom aspecto a distribuição dos aldeamentos indígenas, em palhotas. Dos seus colmos não discordaram os que nos vários pavilhões os cobriam com arte, principalmente no pavilhão de Angola e Moçambique”*.<sup>250</sup>

<sup>249</sup> Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, 1940, *op.cit.*

<sup>250</sup> Costa Lima. “A Beleza das Exposições Comemorativas”, 1940, *op.cit.*, p. 645.

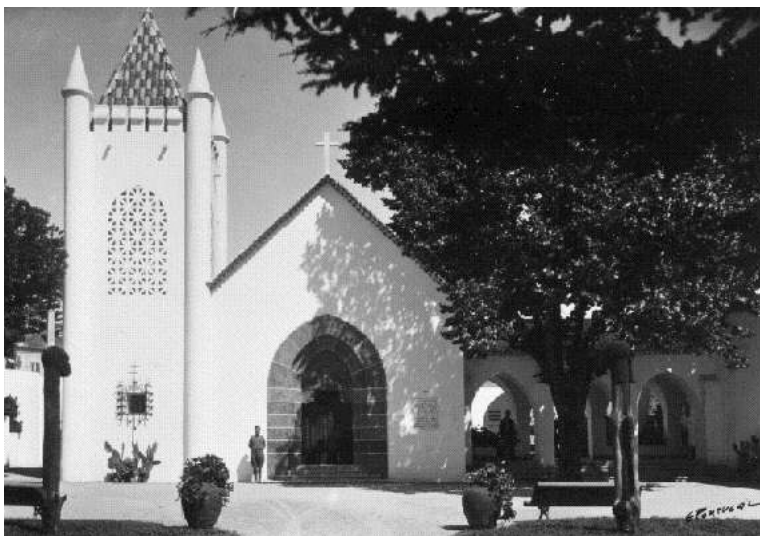


FIGURA 28 | SECÇÃO COLONIAL [MISSÕES CATÓLICAS].  
 FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

A concretização da secção Colonial contou com o seguinte elenco:<sup>251</sup>

SECÇÃO COLONIAL	
DIRECTOR	Henrique Galvão
COLABORADORES	Mimoso Moreira Moura Coutinho Kendel Salgado António Gomes
ARQUITECTOS	António Lino Gonçalo de Mello Breyner José Bastos Vasco de Moraes Palmeiro (Regaleira)
PINTORES   DECORADORES	Maria Adelaide Lima Cruz Mário Reis Roberto de Araújo.
ESCUPTORES	João de Sousa Júlio de Sousa Manuel de Oliveira.

<sup>251</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.



## OUTROS PAVILHÕES E EQUIPAMENTOS

### PLANTA GERAL

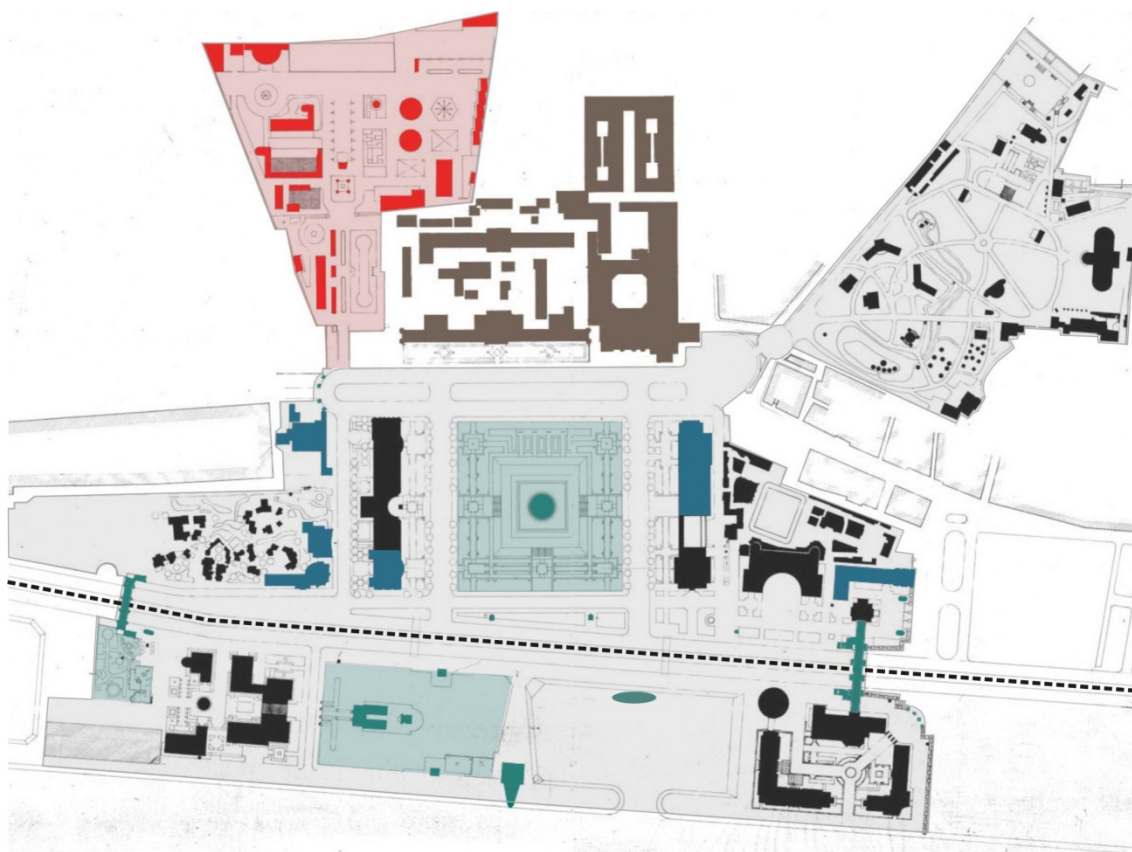


FIGURA 29 | PLANTA DA EXPOSIÇÃO. OUTROS NÚCLEOS E PAVILHÕES.

INFOGRAFIA: SANDRA SILVA

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Fora das secções temáticas ficaram o pavilhão do Brasil, logo na entrada principal, o pavilhão da Honra, lado norte do pavilhão da Honra e de Lisboa, o pavilhão de Portugal 1940, situado no corpo sul do pavilhão dos Portugueses no Mundo, o pavilhão das Telecomunicações e o pavilhão dos Portos e Caminhos de Ferro, situados entre os Portugueses no Mundo e as Aldeias do Centro Regional.

O Jardim dos Poetas, o Parque Infantil e o Espelho de Água foram realizados pelo arquitecto António Lino.<sup>252</sup>

A Fonte Monumental foi projecto da autoria do engenheiro Carlos Buigas.<sup>253</sup>

O Parque de Atracções teve estudos técnicos do engenheiro Mendes Leal, enquanto os estudos artísticos foram dos arquitectos António Lino e Keil do Amaral.<sup>254</sup>

Os estudos de Iluminação Decorativa ficaram a cargo dos engenheiros Fernando Meleiro de Sousa, João Ferreira do Amaral, José Carlos Santos e Manuel Pereira da Costa.<sup>255</sup>

Ao todo trabalharam na Exposição do Mundo Português:<sup>256</sup>

5 000 OPERÁRIOS

15 ENGENHEIROS

17 ARQUITECTOS

43 PINTORES | DECORADORES

129 AUXILIARES

MAIS DE 1 000 MODELADORES | ESTUCADORES

SOB A DIRECÇÃO DE 7 CHEFES

---

<sup>252</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata

<sup>253</sup> *Idem.*

<sup>254</sup> *Idem.*

<sup>255</sup> *Idem.*

<sup>256</sup> *Idem.*

### 2.3.6 OS PAVILHÕES

É no Guia Oficial que expressamente se orienta o visitante da Exposição para “*Como se deve ver a Exposição*”, quando se indica que “*A visita deve iniciar-se pela entrada principal, localizada na Praça Afonso Albuquerque. O visitante encontra na sua frente o Pavilhão da Fundação. Subirá ao 1º andar deste Pavilhão e seguirá a sua visita (...)*”.<sup>257</sup>

Os pavilhões encontravam-se agrupados de acordo com a sua temática na zona ou secção a que pertenciam. Augusto de Castro no Prefácio do *Guia* da Exposição, explicava que a “*a Exposição compreende[ia] três grandes capítulos.*” (...) “*A parte histórica, que compreende como pavilhões principais os «Palácios da Fundação, Formação e Conquista, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização, dos Portugueses no Mundo», ao qual está[va] ligado o Pavilhão de Portugal de 1940; a secção de Etnografia Metropolitana*” (...) e “*a secção colonial*”.<sup>258</sup>

Fora destes três grandes capítulos encontravam-se o pavilhão do Brasil, o pavilhão de Lisboa e o da Honra, a casa de Santo António, a reconstituição de um bairro da velha Lisboa seiscentista e a Nau Portugal, considerada “*o pavilhão que faltava - o Pavilhão do Mar*”.<sup>259</sup>

Os dois pavilhões que fechavam o grande quadrado da Praça do Império, o pavilhão dos Portugueses no Mundo, de Cottinelli Telmo e o pavilhão da Honra e de Lisboa, de Cristino da Silva, constituem-se como ideias primordiais, desenhadas em simultâneo com a Praça do Império e determinam a ordenação axial da Exposição. São os dois maiores pavilhões da Exposição, apresentando dimensão e volume idênticos. Mas não constituem pavilhões de temática unívoca, antes pelo contrário acolhem - um e outro - pavilhões dentro do seu volume paralelepípedo.

Não devem, por isso, ser considerados numa secção temática específica. A sua maior importância no conjunto é a de composição de cenário mais importante da Exposição, a praça anfitriã, onde todas as festas de recepção, inauguração e desfile aconteceram.

Vamos, então, seguindo os passos dos que a imaginaram, percorrer cada pavilhão e agrupar na nossa percepção, um conjunto de informações que nos permitam erguer virtualmente esse percurso a partir da descrição de cada peça.

---

<sup>257</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>258</sup> Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1940, pp. 46 e 47.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 197.

## PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO



FIGURA 30 | PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO

PROJECTO: RODRIGUES LIMA

FOTO: EDUARDO PORTUGAL, 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Raul Rodrigues Lima (1909-1979).

### LOCALIZAÇÃO<sup>260</sup>

Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940.

O primeiro pavilhão em frente à entrada principal.

<sup>260</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 46'' N / 9° 12' 07'' W

#### DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (25 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo da Fundação da nação portuguesa, aberto ao público entre Junho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
21,7 metros	21,7 metros	15,5 metros

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

### EXTERIOR

Ao pavilhão da Fundação, Rodrigues Lima deu um aspecto “*sólido e massiço*”,<sup>261</sup> de uma pequena “*fortaleza medieval*”,<sup>262</sup> onde não faltavam as ameias e uma entrada de duas portas inserida num pórtico de arco de volta inteira, ao qual se acedia através de uma ponte levadiça.

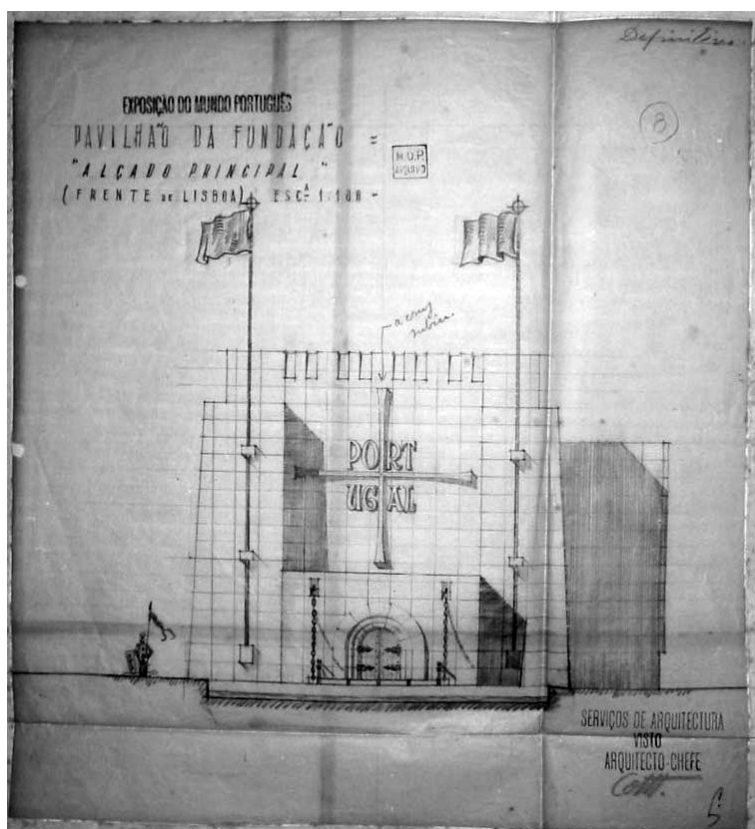


FIGURA 31 | PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO [ALÇADO PRINCIPAL]

PROJECTO: RODRIGUES LIMA

FOTO: SANDRA SILVA. 2007. ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

<sup>261</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português.”, 1940, *op.cit.*, p. 166.

<sup>262</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)”, séries A e B, 1940, *op.cit.*



pavilhão da Fundação, que a forma encontrada respondeu de modo eficaz às variantes a que deveria obedecer.

Referimo-nos tanto à temática programada como à área disponível para a sua edificação. No entanto, parece-nos que a maior condicionante deste pavilhão foi o facto de, através dele, se ter estabelecido o acesso à Porta da Fundação. Esta condicionante determinou a necessidade de criar um piso à altura da passagem, e esse piso implicou uma escadaria de acesso.

A partir desta determinante construtiva, entendemos que as reduzidas dimensões do pavilhão<sup>265</sup> quase o definem, mais como uma entrada ou um átrio, do que como um pavilhão.

Acresce que o pavilhão ligado a este, o da Formação e Conquista, foi projectado pelo mesmo arquitecto e nele trabalhou o mesmo grupo de artistas plásticos.

Poderíamos esperar que o Pavilhão da Fundação fosse considerado, nalgum documento, como um edifício mais alongado, que incluísse a Porta da Fundação. Julgamos no entanto, que a importância estrutural e estética desta Porta fez com que a sua existência ganhasse dimensões próprias, até mesmo pelo facto de ser da autoria de outro arquitecto.<sup>266</sup>

As descrições na época são genericamente do interior do pavilhão com a enumeração das suas salas e conteúdo das mesmas, limitando-se os descritores a referir o carácter medieval do seu aspecto exterior, *“com algo de Sé de Lisboa e de Castelo de S. Jorge”*.<sup>267</sup>

A apreciação exterior mais curiosa é ainda dada por Fernando Pamplona quando se refere à fachada principal do Pavilhão, no particular da colocação do nome de Portugal, *“desmembrando as suas três sílabas em quatro grupos de duas letras, tudo por amor da simetria”*,<sup>268</sup> demonstrando uma singular sensibilidade ao trabalho da composição do grafismo informativo da entrada.

Na revista Brotéria referia-se ainda que o edifício ganharia em expressão e volume se *“o maciço tivera mais altura, até para não ficar diminuído, no efeito, pelos guerreiros gigantescos, de estilização moderna, esculpidos nas faces externas dos quatro volumosos esteios da ponte que liga este pavilhão ao da Formação e Conquista”*.<sup>269</sup> No entanto, “o maciço”, a ser mais volumoso, feriria mortalmente a singular beleza do pavilhão do Brasil, mesmo ali ao seu lado.

---

<sup>265</sup> Cerca de 555 m<sup>2</sup>.

<sup>266</sup> A Porta da Fundação é da autoria de Cottinelli Telmo.

<sup>267</sup> Fernando Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português.”, 1940, *op.cit.*, p. 166.

<sup>268</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>269</sup> Costa Lima. “A Beleza das Exposições Comemorativas”, 1940, *op.cit.*, p. 632.

## INTERIOR

No interior, o pavilhão da Fundação encontrava-se dividido em dois pisos. Ao piso superior acedia-se por uma escada interior, construída do lado norte, formando um volume exterior bem inserido na forma maciça do todo.

A partir do segundo piso acedia-se então à passagem superior da Porta da Fundação, que levava os visitantes ao lado sul da secção Histórica.

Passando a porta dupla da entrada o visitante encontrava-se na sala D. Afonso Henriques, a sala principal, onde uma estátua<sup>270</sup> de grandes dimensões deste primeiro rei português dava a “*sensação de força física esmagadora e irresistível*”,<sup>271</sup> à frente da qual ardia uma chama votiva.

De um lado e de outro duas Galerias mais elevadas acolhiam “*as estátuas de Gualdim Pais,<sup>272</sup> mestre dos Templários em Portugal, e do Arcebispo de Braga, D. João Peculiar<sup>273</sup>, companheiros inseparáveis do primeiro rei na vida e na história*”.<sup>274</sup>



FIGURA 33 | PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO [INTERIOR]

PROJECTO: RODRIGUES LIMA

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

<sup>270</sup> A estátua de D. Afonso Henriques foi uma obra da autoria de Maximiliano Alves.

<sup>271</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)”, séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>272</sup> A estátua de Gualdim Pais foi uma obra da autoria de Armando Mesquita.

<sup>273</sup> A estátua de D. João Peculiar foi uma obra da autoria de Júlio Vaz

<sup>274</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)”, séries A e B, 1940, *op.cit.*

Do lado direito encontrava-se uma escada pela qual se acedia, num primeiro lance, às galerias laterais e, num segundo, ao piso superior. Uma porta virada a sul dava acesso à Porta da Fundação, cujo interior era uma ponte de passagem que ligava os dois lados da Exposição.

A partir daqui as descrições do interior do pavilhão da Fundação prolongam-se através da Porta da Fundação até à sala dos Documentos, a sala dos Castelos e a sala das Batalhas, três espaços que se encontravam já fora deste primeiro edifício.

O interior do edifício que consideramos ser o pavilhão da Fundação não se confina, assim, ao seu volume inicial. A sua completa descrição estende-se pela passagem da Porta da Fundação até ao interior do pavilhão da Formação e Conquista.

## PAVILHÃO DA FORMAÇÃO E CONQUISTA



FIGURA 34 | PAVILHÃO DA FORMAÇÃO E CONQUISTA  
PROJECTO: RODRIGUES LIMA  
FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### ARQUITECTO

Raul Rodrigues Lima (1909-1979).

### LOCALIZAÇÃO<sup>275</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, do lado sul, entre a linha férrea do Estoril e o rio Tejo. Forma, com os pavilhões da Independência e dos Descobrimentos, um recinto interior, em quadrilátero.

---

<sup>275</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 42'' N / 9° 12' 07'' W

#### DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (25 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo da Formação da nação, que pretendia recordar, em motivos de arte, documentos e objectos da época, a actividade dos “primeiros portugueses”. Aberto ao público entre Junho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
45 m	80 m	16m

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

EXTERIOR

O pavilhão da Formação e Conquista resultava exteriormente num jogo de volumes côncavos e convexos que, na sua superfície, eram preenchidos por letras e outras formas estilizadas, em relevo.

A sua planta poder-se-ia entender em “L”, mas de facto a sua complexidade é maior.

Descrito como uma peça arquitectónica *“de extrema simplicidade, guarnecida apenas exteriormente pelo armorial dos primeiros reis da dinastia de Borgonha”*,<sup>276</sup> as suas formas *“onde mal apontava o ogival à mistura com ressaibos românicos de arcaturas e suportes”*<sup>277</sup> eram percebidas como a continuação da *“decoração pictural de gosto mediévico”*.<sup>278</sup>

Adossado ao grupo das três ogivas que o ligavam formalmente ao pavilhão da Independência, o pavilhão da Formação e Conquista estava, na realidade, relacionado com o pavilhão da Fundação, ligado a ele directamente pela passagem superior que era a Porta da Fundação.

De facto, a saída pelo piso superior do pavilhão da Fundação ligava, por essa Porta, ao piso superior do pavilhão da Formação e Conquista. A entrada principal do pavilhão encontrava-se virada a norte, directamente ligada à ponte.

Ao nível do piso térreo, o pavilhão contava com mais quatro portas de acesso, que se distribuíam pelas outras três fachadas.

O conjunto dos pavilhões do núcleo Histórico a sul da linha férrea, formado pelos dois pavilhões de Rodrigues Lima e pelo pavilhão e Esfera dos Descobrimentos, da autoria de Pardal Monteiro, é descrito como *“habilmente distribuído, oferecendo boas perspectivas, fachadas simples mas atraentes, perfis harmoniosos, formando-se entre estes três pavilhões um jardim acolhedor e abrigado”*.<sup>279</sup>

Alguns registos fotográficos captaram bem essas *“boas perspectivas”* a partir de um *“jardim acolhedor”*. Aliás, o alçado mais fotografado do pavilhão da Formação e Conquista foi aquele que se encontrava virado, a sul, para esse recinto interior. O ângulo de enquadramento da fachada norte não era de fácil posicionamento, não só

---

<sup>276</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p 167.

<sup>277</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições Comemorativas”, 1940, *op.cit.* p. 633.

<sup>278</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>279</sup> Adriano de Gusmão. “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

pela presença da grande estrutura que representava a Porta da Fundação, adossada a esta fachada, mas também pela proximidade da linha férrea, que não permitia profundidade de ângulo.

Entendido como um pavilhão de alguma simplicidade, cremos que o pavilhão da Formação e Conquista foi uma das peças da Exposição que mais veiculou o desenho de motivos gráficos. A superfície das suas fachadas foi repetidamente usada como um suporte para textos de dimensões aumentadas, alternando fundos escuros com tipos claros ou tipos escuros sobre fundos claros.



FIGURA 35 | PAVILHÃO DA FORMAÇÃO E CONQUISTA [FACHADA SUL]  
PROJECTO: RODRIGUES LIMA  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Este jogo de comunicação, onde a mensagem escrita e algumas figuras estilizadas de símbolos medievais, como castelos e espadas, decoravam a superfície das fachadas, fez parte do discurso arquitectónico veiculado pelo edifício, apontando uma característica que noutros pavilhões desta Exposição também se fez sentir.<sup>280</sup> Referimo-nos à exaltação, pela palavra, do discurso histórico que por todo o recinto “ensinava” ao visitante o propósito da dupla celebração.

Mas é particularmente neste pavilhão, que essa utilização ultrapassa a função de discurso, procurando ser motivo e decoração, através de jogos de volume e de sombra/luz. Aliás já no Pavilhão da Fundação, tinha sido ensaiada esta utilização da letra como decoração, sem preocupações de discurso, como bem sentiu Fernando Pamplona, discordando que *“na fachada, se haja crucificado o nome de Portugal,*

<sup>280</sup> Texto de alguma extensão aumentado e colocado nas fachadas podia ser encontrado no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, no Pavilhão da Honra e de Lisboa, no Pavilhão da Colonização e também no Pavilhão do Brasil.

*desmembrando as suas três sílabas em quatro grupos de duas letras, tudo por amor da simetria...*<sup>281</sup>

Infelizmente não nos é hoje permitido “ver” os jogos de cor, uma abordagem que certamente enriqueceu esse efeito gráfico.

## INTERIOR

A relação entre o pavilhão da Fundação e o pavilhão da Formação e Conquista era de tal forma física que o próprio *Guia* da Exposição se refere a três salas existentes no segundo pavilhão como pertencentes ao primeiro.

Tal é o caso da sala de Documentos, da sala dos Castelos e da sala das Batalhas que, tanto no *Guia* da Exposição como no *Roteiro*, fazem parte do pavilhão da Fundação, quando na realidade eram salas do pavilhão da Formação e Conquista.

No *Roteiro*<sup>282</sup> a indicação de “*atravessa-se a «passerele»*”<sup>283</sup> antes da descrição da sala dos Documentos Medievais<sup>284</sup>, indica claramente que a partir desta sala estamos fisicamente no edifício do pavilhão da Formação e Conquista, embora continuemos sob a temática e o título da Fundação.

Mas se numa primeira análise a questão pode levantar dúvidas, o facto é que no pavilhão da Fundação não existia o espaço físico destas três salas. Após subir a escadaria interior, chegava-se ao piso onde galerias laterais rodeavam a sala principal, cujo pé direito se elevava ao centro do pavilhão, e na galeria lateral a sul, encontrava-se a saída para o tabuleiro da ponte, Porta da Fundação.

A descrição do pavilhão da Fundação no *Guia* da Exposição induz claramente, a quem não visitou a Exposição, que estas três salas faziam parte dele. Temos que contextualizar este facto na organização temática proposta pelo *Guia*, um documento descritivo que pretendia explicar o que se iria ver em cada pavilhão. Se atendermos às descrições dos que visitaram a Exposição<sup>285</sup> e sobre ela escreveram, confirmamos que as três salas se situavam no pavilhão da Formação e Conquista.

Fernando de Pamplona escreve a propósito do pavilhão da Formação e Conquista, “*Na primeira sala, a estátua de Giraldo sem Pavor, por A. Mesquita, assume forte expressão de bravura indómita e cruel e impõe-se pelo vigor do modelado*”<sup>286</sup> e Costa

<sup>281</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 166.

<sup>282</sup> Referimo-nos ao *Roteiro dos Pavilhões*, Rollim Macedo e André Lourenço, 1940, séries A e B, *op.cit.*

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> Nesta sala encontravam-se os documentos do período da Fundação.

<sup>285</sup> Referimo-nos particularmente às descrições de F. Pamplona, na Ocidente e a Costa Lima, na Brotéria.

<sup>286</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 167.

Lima refere que “A. Mesquita foi forte na expressão de conquistador de Geraldo sem Pavor”.<sup>287</sup>

Falavam ambos da estátua realizada por Armando Mesquita, para a sala de Documentos.

É para nós claro que as três salas<sup>288</sup> descritas no *Guia* da Exposição como pertencentes ao pavilhão da Fundação, poderiam pertencer de facto ao programa temático deste pavilhão mas situavam-se fisicamente no pavilhão da Formação e Conquista.

Assim começava por ser a sala dos Documentos, a primeira sala deste pavilhão da Formação e Conquista.

“Lá em baixo”,<sup>289</sup> a sala dos Castelos, abrigava uma “*miniatura do Castelo de Guimarães*”.<sup>290</sup>

E na sala das Batalhas, Manuel Lapa e Frederico Jorge, “*em grande pano de muro, pintaram sinteticamente as batalhas afonsinas de S. Mamede, Arcos de Valdevez e de Ourique*”.<sup>291</sup>

Passando o vestíbulo dos municípios, um átrio onde se fazia “*alusão às Ordens Militares*”,<sup>292</sup> podiam ser visitadas, no pavilhão da Formação e Conquista, mais seis salas<sup>293</sup>: sala do Mapa, sala da Formação e Povoamento, sala de D. Diniz, outra sala dos Documentos<sup>294</sup>, sala da Rainha Santa Isabel e a sala de D. Afonso IV, D. Pedro e D. Fernando.

---

<sup>287</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 633.

<sup>288</sup> Sala dos Documentos, Sala dos Castelos e Sala das Batalhas.

<sup>289</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 633.

<sup>290</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>291</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 633.

<sup>292</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>293</sup> O Guia e o Roteiro são neste ponto coincidentes, diferindo apenas na ordem de apresentação das seis salas.

<sup>294</sup> Esta sala acolhia pergaminhos e peças de ourivesaria pertencentes à Rainha D. Isabel.

## PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA

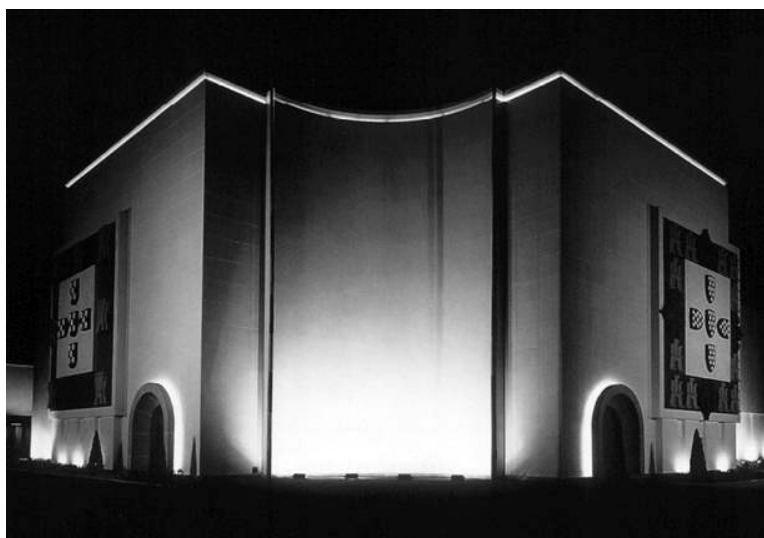


FIGURA 36 | PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA

PROJECTO: RODRIGUES LIMA

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### ARQUITECTO

Raul Rodrigues Lima (1909-1979).

### LOCALIZAÇÃO<sup>295</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

---

<sup>295</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 40" N / 9° 12' 03" W

Inserido no recinto da Exposição, 1940, do lado sul, entre a linha férrea do Estoril e o rio Tejo. Forma, com o pavilhão da Formação e Conquista e o pavilhão dos Descobrimentos, um recinto interior, em quadrilátero.

#### DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (25 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição

#### UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo da Independência e Restauração da Independência nacional, que pretendeu recordar três épocas históricas – D. João I, D. João II e a Guerra Peninsular.

Aberto ao público entre Junho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
69 m	46 m	16 m

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal

EXTERIOR

O pavilhão da Independência aparecia como a continuidade temática dos pavilhões da Fundação e da Formação e Conquista, e como uma continuidade formal do pavilhão da Formação e Conquista, aparentemente *“sem grande diferença de aspecto do antecedente”*.<sup>296</sup>

Entre estes dois edifícios importa referir *“a sua perfeita estruturação dentro de uma continuidade sem rasgos”*,<sup>297</sup> certamente consequência do facto de serem ambos saídos do desenho do mesmo arquitecto, mas também da intenção de dar forma a um espaço interior.

O pavilhão seguinte, dos Descobrimentos, da autoria de Pardal Monteiro, acabou por associar-se formalmente a esta continuidade *“fechando”*, na outra extremidade do quarteirão, o espaço interior.

O fecho deste quarteirão histórico justifica inteiramente as plantas quebradas, em ângulos rectos, percebidas em *“L”*, com mais ou menos complexidade, dos três pavilhões,<sup>298</sup> completado tridimensionalmente, pelas semelhantes alturas a eles atribuídas. As suas fachadas rematavam, para um dos lados, a forma exterior do quarteirão e para o outro, resultavam interiormente num *“jardim acolhedor e abrigado”*,<sup>299</sup> espaço que acabou por ser de grande impacto na sensação de quem visitou este núcleo Histórico.

O pavilhão da Independência, à semelhança do anterior edifício de Rodrigues Lima, foi também entendido com grande simplicidade de formas e decoração exterior. *“O Pavilhão da Independência, projecto de Rodrigues Lima, é também muito simples, ornado apenas exteriormente com as armas de Aviz”*.<sup>300</sup>

A sua planta em *“L”* invertido, apresentava uma fachada virada a nascente, a maior, e uma virada a sul, perto do limite do rio, de menores dimensões. Na junção destes dois corpos, a planta formava um quadrado e ganhava mais volume tanto no comprimento e largura, como em altura. Este corpo central era ligeiramente mais alto e côncavo numa das arestas, a que fazia o ângulo exterior.

<sup>296</sup> Costa Lima, *“A Beleza das Exposições”*, 1940, *op.cit.*, p. 634.

<sup>297</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 144.

<sup>298</sup> Formação e Conquista, Independência e Descobrimentos.

<sup>299</sup> Adriano de Gusmão. *“A Arte na Exposição de Belém”*, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>300</sup> Fernando de Pamplona, *“Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português.”*, 1940, *op.cit.*, p. 167.

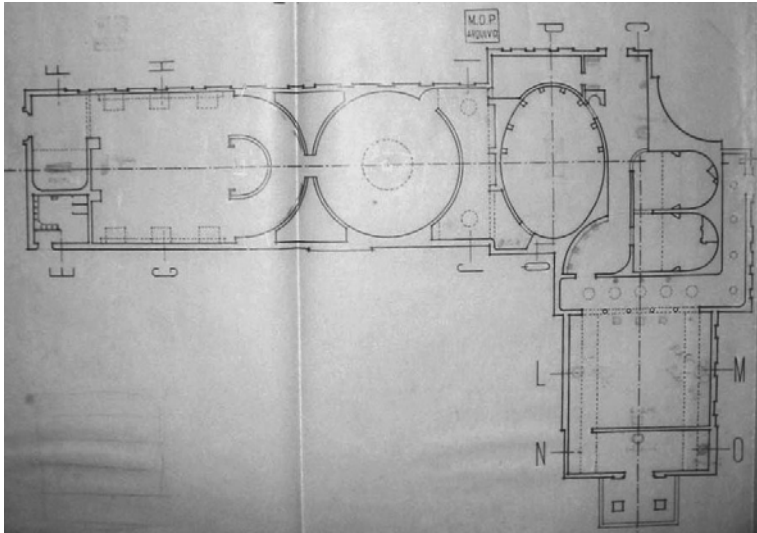


FIGURA 37 | PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA [PLANTA]

PROJECTO: RODRIGUES LIMA

FOTO: SANDRA SILVA. 2007. ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

Se o seu aspecto exterior era simples, era também de grande impacto tridimensional. O seu corpo central, rematando em concavidade, exibindo nas duas faces exteriores *“as armas de Aviz – as quinas, os doze castelos e a cruz de braços floridos”*<sup>301</sup> criava, pelas suas maiores dimensões, um efeito volumétrico forte e de grande beleza que contrastava com o resto do edifício, para um lado e para o outro, de fachadas quase lisas.

A questão formal que se levantou relativamente a este pavilhão<sup>302</sup> teve a ver com a recorrência, nos pórticos, aos arcos de volta redonda, em vez dos arcos em ogiva, próprios do gótico, afinal a época artística do período histórico interiormente representado.

A presença da *“tríplice arcada ogival, alta e aguda”*,<sup>303</sup> elemento arquitectónico da autoria de Cottinelli, que fazia a ligação entre os dois pavilhões de Rodrigues Lima, parecia acentuar a ausência do arco quebrado, que fazia sentir *“não se tira[r] da ogiva todo o partido que seria lícito esperar”*.<sup>304</sup>

No entanto, a sua boa forma, e nisso parece ter sido Rodrigues Lima o mais sensível dos arquitectos do certame, sobrepôs-se às limitações que o programa temático impunha, criando volumes de uma grande beleza e modernidade.

É curioso notar que após referir *“o conjunto dos pavilhões da Formação e Conquista, da Independência e dos Descobrimentos”*, Adriano de Gusmão exalta a

<sup>301</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>302</sup> A ausência dos arcos em ogiva foi sentida pelos observadores, entre eles os mais críticos, Costa Lima, da revista Brotéria e Fernando Pamplona, da revista Ocidente.

<sup>303</sup> Costa Lima, *“A Beleza das Exposições”*, 1940, *op.cit.*, p. 634.

<sup>304</sup> Fernando de Pamplona, *“Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”*, 1940, *op.cit.*, p. 167.

*“plêiade de architectos que acompanham de forma muito inteligente as correntes europeias da nova estética architectónica”, dizendo que “dentro dos objectivos «funcionalistas» destes pavilhões, procurou-se dar-lhes expressões estéticas, aproveitando superfícies amplas”.*<sup>305</sup>

E continua discorrendo que *“estas grandes exposições não são apenas um espectáculo bonito para o visitante, (...) conjuntamente ao recreio e à distracção, que resultam deste certame, vem também o testemunho da expressão da nossa época, que se imprime nos alçados, na decoração, no traçado geral desta larga composição artística”, reclamando a consagração oficial desta “arte moderna”, uma “arte universal que se projecta no futuro marcando para todo o sempre uma filosofia da arte, e o conceito desafogado e livre – e quasi científico, por vezes – que da vida forma o homem mais presente do século XX”.*<sup>306</sup>

Parece ter sido nestas características, anos mais tarde interpretadas como uma *“tremenda sensação de monotonia”*,<sup>307</sup> que Adriano de Gusmão viu a “modernidade” emergente, a *“arquitectura portuguesa e de 1940”*<sup>308</sup> que Cottinelli preconizava.

---

<sup>305</sup> Adriano de Gusmão. “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>306</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>307</sup> Inês Felgueiras, 1991, *op.cit.*, p. 42.

<sup>308</sup> Cottinelli Telmo, “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional”, *op.cit.* p. 17.

A entrada principal deste pavilhão fazia-se pelo “*lado das três grandes Ogivas*”,<sup>309</sup> dando para um Átrio, onde um “*baixo-relevo consagrado a Nun’Alvares*”, de António Costa, suscitou algumas duras referências por parte da crítica da época. A questão prendia-se com o facto de se representar o “*Santo Condestável calvo aos vinte e tal anos, quando chefiava o Exército de Aljubarrota*”.<sup>310</sup>

Passava-se então à sala de D. João I, seguida da sala de Aljubarrota e da sala do Túmulo. Após duas passagens “*dá-se então um salto mortal no tempo e passa-se bruscamente à época da Restauração*”,<sup>311</sup> entrando na sala “1640”, e na sala de D. Filipa de Vilhena, outra passagem, e a sala de D. João IV seguida, por fim, pela sala da Guerra Peninsular, num total de sete salas temáticas.

De resto, este pavilhão, “*o seu repertório de imagens, o seu tratamento imagético e os saltos cronológicos que operou em prol da sua unidade arquitectónica*”<sup>312</sup> foi talvez o mais criticado e polémico.

Polémica que de certo modo se justificou quando “*a iluminura que esta Exposição procura[ou] ser*”<sup>313</sup> não foi capaz de responder rigorosamente às expectativas dos mais doutos.

Augusto de Castro, no seu discurso inaugural, acautelava para que não se traduzisse “*à letra a inscrição e as imagens*” que se iam ver, incitando os visitantes “*a procurar apenas nesses rápidos símbolos a sugestão*”<sup>314</sup> que fizesse sonhar e meditar.

Alertava para o facto de “*uma Exposição não é[ser] um poema nem um monumento*” sublinhando que não se estava “*diante de um livro ou de um museu*”. E aconselhava a que se reconhecesse com o sentimento, “*com a alma, com o coração, com a imaginação e com a fé*”,<sup>315</sup> a glória suprema da hora que ali estava representada em “*friso de imagens – e não panteon de sombras*”.<sup>316</sup>

Percebeu Augusto de Castro a complexidade da mensagem que Rodrigues Lima teve de traduzir, ao chamar “milagre” à “*tarefa difícil, tarefa suprema*” de “*evocar a*

<sup>309</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>310</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 634.

<sup>311</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 168.

<sup>312</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 146.

<sup>313</sup> “*Portugal Historiador do Mundo*”, discurso proferido na inauguração dos Pavilhões da Fundação, da Formação e Conquista e da Independência, em 25 de Junho de 1940 In Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, 1940, *op.cit.*, p. 74.

<sup>314</sup> Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, 1940, *op.cit.*, p. 78.

<sup>315</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>316</sup> *Idem*, p. 74.

*Imortalidade Nacional*".<sup>317</sup> Dizia então que "*seria necessário escrever de novo em estafe, em gesso, em tinta, em vulto, «os Lusíadas»*".<sup>318</sup>

E se "*os esforços de Rodrigues Lima foram insuficientes para suportar o peso de tantos séculos*",<sup>319</sup> a resposta funcional à construção que se impunha para aquele espaço à beira rio, foi a possível, tanto mais que era necessário articular a cronologia histórica às limitações de um recinto rasgado por uma linha férrea, e onde a movimentação e os acessos eram por isso condicionados.

Se, por um lado, há que reconhecer o esforço de articulação da "História" realizado pelo próprio Cottinelli nos projectos para a ponte, Porta da Fundação, na ligação entre os pavilhões da Formação e Conquista e o da Independência, através das três ogivas, e por fim na intervenção que acabou por ter no pavilhão e na Esfera dos Descobrimentos, temos também que dar o merecido lugar à excessiva tarefa que foi resolver em espaço, quinhentos anos da existência de uma nação.

Rodrigues Lima não parece ter-se agastado em pormenores representativos ou marcos históricos. O que lhe era pedido era que edificasse os núcleos que iriam acolher os cenários históricos, obedecendo a uma continuidade cronológica.

O seu discurso construtivo respondeu mais ao espaço físico que tinha para o fazer, do que aos pormenores da história que tinha que ser contada.

Para isso trabalhariam outros, sob a direcção do historiógrafo Pastor de Macedo. "*A tarefa era difícilíssima*" diria ainda Augusto de Castro, "*traduzir em imagens, em alegorias, em sínteses plásticas, o nascimento, o crescimento, a defesa doméstica e externa da Nacionalidade, nos períodos mais profundos, mais obscuros e mais instintivos da sua história*".<sup>320</sup>

Prova de que assim poderá ter sido, é o pavilhão da Fundação, reduzido formalmente a um "entrada" no núcleo Histórico, onde até as suas salas temáticas "saltam" para dentro do pavilhão da Formação e Conquista. Aqui não se reclamou a descontinuidade e não se sentiu a deslocação do tema. Mas a "Fundação" esboroou-se entre um abreviado castelo medieval e uma ponte monumental.

Talvez tivesse sido preferível "fundar a nação" do outro lado da ponte. Mas para isso era necessário que a linha férrea fosse facilmente conquistada pelo comum dos mortais que visitava a Exposição. E esse foi o maior problema que tanto Cottinelli Telmo como toda a equipa de arquitectos e projectistas tiveram que resolver.

---

<sup>317</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>318</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>319</sup> Margarida Acciaioli, 1998, *op.cit.* p. 146.

<sup>320</sup> Augusto de Castro, A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional, 1940, *op.cit.*, p. 76.

Os pavilhões da Fundação, da Formação e Conquista e da Independência ficaram a dever a sua realização ao elenco:<sup>321</sup>

	PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO PAVILHÃO DA FORMAÇÃO PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA
DIRECTOR	Luís Pastor de Macedo
ARQUITECTO	Rodrigues de Lima
PINTORES   DECORADORES	Arlindo Vicente Carlos Botelho, Fred Kradolfer Frederico Aires Frederico George Joaquim Rebocho José Videira Júlio Santos Manuel Lapa Manuel Lima Martins Barata
ESCULTORES	António da Costa António Duarte Barata Feyo Martins Correia Maximiano Alves Numídico Bessone Raúl Xavier

<sup>321</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata

## PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS



FIGURA 38 | PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS [FACHADA SUL]

PROJECTO: PARDAL MONTEIRO

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### ARQUITECTO

Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).

### LOCALIZAÇÃO<sup>322</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, do lado sul, entre a linha férrea do Estoril e o rio Tejo, à beira-mar. Forma, com o pavilhão da Formação e Conquista e o pavilhão da Independência, um recinto interior, em quadrilátero.

<sup>322</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 42'' N / 9° 12' 07'' W

## DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (28 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

## TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

## UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo dos Descobrimentos, com o objectivo de *“atestar a nossa ciência náutica nascida e criada em Sagres.”*<sup>323</sup>

Aberto ao público entre Junho e Dezembro de 1940.

Adaptado. A sua estrutura serve actualmente de instalações à Associação Naval.

## DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
70 m	70 m	16 m

## MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

---

<sup>323</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

### EXTERIOR

O pavilhão dos Descobrimentos aparecia logo à saída do pavilhão da Independência. Formado por dois corpos de planta rectangular que se intersectavam em “L”, a característica formal mais importante do edifício era o cuidado colocado na dimensão das suas partes. Os dois corpos apresentavam o mesmo comprimento e a meio de cada corpo, externamente, irrompiam de um de outro lado, painéis de maior altura, faces do elemento cúbico que os pontuava de modo simétrico.

Se, por um lado, a composição formal do pavilhão, poderia evocar a assimetria da arquitectura moderna, Pardal Monteiro conferiu-lhe uma simetria exterior impressionante, que tocou a crítica da época, ao ponto da sensação de monotonia.

A propósito, escrevia Costa Lima, *“não ter nota arquitectónica de vulto”* referindo que *“externamente, rompe[ia]-lhe a monotonia de caixas ordenadas a série de brasões coloridos dos Gamas, dos Albuquerque, dos Ataídes, dos Cunhas, dos Almeidas... a iluminar pórticos cegos de galeria”*.<sup>324</sup>



FIGURA 39 | PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS  
PROJECTO: PARDAL MONTEIRO  
FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

<sup>324</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 635.

Discretamente, o “manuelino” aparecia no cordame que rematava as paredes do edifício, “*grosso calabre a cingir a construção*”, um toque decorativo que evocava o gótico, “*que também podia ter sido chamado a dar influências estéticas neste pavilhão*” que não apresentava “*arrojo, para símbolo da idade de ouro de Portugal...*”<sup>325</sup>

Noutro periódico, o pavilhão dos Descobrimentos era sentido como “*um pouco baixo e esmagado, para uma época de tão grande audácia, que voou tão alto nos seus feitos sobrehumanos e na pedra das suas ogivas*”, descrevendo-o como “*muito sóbrio, sem nada que evoque o gótico e o manuelino*”.<sup>326</sup>

O registo arquitectónico perceptível “*no espaço que se lhe destinara, formando um conjunto harmonioso com os fronteiros pavilhões «da Formação e Conquista» e «da Independência»*”, concordava e acompanhava “*sem interrupções o discurso arquitectónico que Rodrigues Lima desenvolvera naquelas duas últimas obras*”.<sup>327</sup>

Não se percebe, no entanto, que um ou outro arquitecto subordinasse a forma do seu edifício ao estilo do outro. Os três pavilhões aparecem construídos e decorados exteriormente, em trabalho simultâneo.<sup>328</sup>

Podemos inferir que ao projectar aquele núcleo de pavilhões, um sabia do trabalho do outro, quanto mais não fosse porque Cottinelli Telmo, sempre presente, pôde estabelecer o diálogo formal entre as intenções e os volumes construídos.

Sendo sua a autoria das peças de ligação<sup>329</sup> que se impunham para aquele local, a Cottinelli não deve ter sido indiferente a unidade formal do núcleo. Pelas anotações, pela análise das plantas dos três pavilhões, vamos percebendo os contributos que, no caso do pavilhão e Esfera dos Descobrimentos, foram mais do que de arquitecto chefe. Cottinelli nestas construções assumiu o plano geral das decorações.

Se atentarmos em pormenor, não se distingue em autoria, o que é de um ou de outro, diluindo-se o traço dos arquitectos naquele núcleo.

O que sempre se impôs para aquele local foi a urbanização de um quarteirão, o ordenamento do seu espaço físico, de modo a fechar “*parcialmente a vasta zona à direita da porta da «Fundação»*”,<sup>330</sup> criando no seu interior um pequeno e “*acolhedor*” jardim.

Não terá sido por acaso que a altura limite dos três pavilhões em referência fosse exactamente a mesma. As dimensões das fachadas e os volumes dos edifícios deste grupo reforçam o seu carácter homogéneo.

---

<sup>325</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>326</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 169.

<sup>327</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 150.

<sup>328</sup> v. Cottinelli Telmo, “Exposição do Mundo Português - reportagem dos trabalhos da Exposição.” *Arquitectos 12*, Janeiro/Abril de 1940, pp. 344-346.

<sup>329</sup> Referimo-nos à «Porta da Fundação» que se relaciona directamente com o Pavilhão da Formação e Conquista e às «três ogivas» que estabelecem a ligação entre este Pavilhão e o da Independência.

<sup>330</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 150.

Consciente da visibilidade das fachadas do seu edifício, Pardal Monteiro trabalhou a corda, com a cruz e a âncora, com mestria gráfica, aplicando regras de repetição e alternância formal, jogando com o interior e o exterior do espaço ajardinado. Aliás, a repetição foi usada na colocação dos padrões, nos brasões e nas arcadas, marcando um ritmo interessante de continuidade e de referência actualizada, relativamente à arquitectura moderna.

Também Rodrigues Lima mostrou preocupações de diálogo formal nas fachadas dos seus pavilhões, como já foi anteriormente referido, apresentando inúmeras posições de texto com utilização de escalas aumentadas, tanto no registo das letras como no dos símbolos.

Adriano de Gusmão registava:

*“Dentro dos objectivos «funcionalistas» destes pavilhões, procurou-se dar-lhes expressão estética aproveitando superfícies amplas que se foram decorar com as armas nacionais, com a Cruz de Cristo, a âncora, as cordas manuelinas, argolas ou padrões erguidos em série ou, finalmente, a espada do Conquistador, rodeada pelos castelos, símbolos das cidades tomadas – decoração esta visível da parte do rio, por se ter tomado em conta essa perspectiva”.*<sup>331</sup>

Esta preocupação decorativa terá sido uma constante no certame, mas neste local poderá ter tido uma força visual de maior impacto, dado o facto de ser um núcleo relativamente isolado do recinto maior da Exposição.

Fenómeno idêntico poderia ser sentido no núcleo sul da Vida Popular, onde o discurso de cariz regionalista tomou conta da mensagem, remetendo o *“remanso de graça melancólica”*,<sup>332</sup> que foi o Jardim dos Poetas, para pequena referência nas páginas dos Guias da Exposição.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>332</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 177.

<sup>333</sup> O «Roteiro dos Pavilhões» nem sequer refere a existência do Jardim dos Poetas ou do Parque Infantil, que coexistia neste espaço. Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

O interior do pavilhão dos Descobrimentos era composto por nove salas sequenciais, sem saltos nem hiatos de tempo, que tinham início na sala do Atlântico e na revelação da ideia que deste mar se fazia antes dos Descobrimentos. A sala da Nau, sala do Infante, sala D. Afonso V, sala de D. João II, sucediam-se, sob a direcção histórica do malogrado Comandante Quirino da Fonseca, que não terminou *“a sua esplêndida tarefa”*.<sup>334</sup>

Cottinelli concluiu o trabalho de decoração interior recorrendo às *“competências históricas”* do Comandante Fontoura da Costa, do Almirante Gago Coutinho, do Dr. Damião Peres e do Dr. Manuel Múrias.

A sala seguinte, de D. Manuel I, de sua autoria, recebeu das críticas rasgados elogios: *“É a melhor como aspecto do pavilhão dos Descobrimentos”*.<sup>335</sup> Canto da Maia contribuiu fortemente para esta impressão, com o grupo escultórico de “D. Manuel ladeado de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral”, que tinha *“a grandeza de uma bela síntese histórica”* possuindo *“originalidade e equilíbrio de composição (...) modelada com delicadeza e vigor”*.<sup>336</sup>

Restava percorrer a sala dos Barcos, a sala dos Cientistas e Cronistas e por fim a sala da Epopeia onde mais uma vez Canto da Maia emprestava ao épico Camões uma *“esbelta e máscula figura, de rosto melancólico, mutilado pelo ferro dos combates, mas aureolado pelo clarão do génio”*.<sup>337</sup>

Adriano de Gusmão, por sua vez, achou a representação *“imprecisa, frouxa e com algo de melancólico e decadente”*, reservando os elogios para o Camões representado no Padrão, de Leopoldo de Almeida: *“poeta desempenado, cantando os seus versos imorredoiros, a cabeça erguida e como que fremente de inspiração no ar”*, de *“cabelos movimentados como chamas desencontradas”*.<sup>338</sup>

À saída deste pavilhão, em frente, a grande Esfera dos Descobrimentos.

<sup>334</sup> Augusto de Castro, A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional, 1940, *op.cit.*, p. 90.

<sup>335</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 636.

<sup>336</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 169.

<sup>337</sup> *Idem*, p. 170.

<sup>338</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 16/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

## ESFERA DOS DESCOBRIMENTOS



FIGURA 40 | ESFERA DOS DESCOBRIMENTOS  
PROJECTO: PARDAL MONTEIRO  
FOTO: EDUARDO PORTUGAL, 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).

### LOCALIZAÇÃO<sup>339</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

---

<sup>339</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 42'' N / 9° 12' 10'' W

Edifício inserido no recinto da Exposição, 1940, do lado sul, entre a linha férrea do Estoril e o rio Tejo, no topo norte do pavilhão dos Descobrimentos. É entendido como uma continuidade temática deste pavilhão.

#### DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (28 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Dentro deste recinto circular, de cobertura semi-esférica, mostravam-se em projecção tridimensional, as rotas das caravelas portuguesas na demanda dos descobrimentos. Esse caminho riscado a luz sobre um fundo negro, onde se percebiam os continentes e os oceanos, permitia aos visitantes visionar em tempo e espaço virtuais, o esforço conquistado, oferecendo, pelo efeito cénico conseguido, a sensação de participação na tarefa.

Aberto ao público entre Junho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

DIAMETRO		ALTURA
30 m	-----	24 m

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Estrutura de metal e madeiras, revestida a estafe. Construção precária.

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

### EXTERIOR

A Esfera dos Descobrimentos era constituída na sua parte superior, por “*meia esfera armilar*”,<sup>340</sup> uma enorme cúpula “*sulcada por paralelos e meridianos e ornada pelos signos do zodíaco*”<sup>341</sup> assente “*sobre grossas e baixas colunas cilíndricas*”,<sup>342</sup> que formavam com um cilindro interior, o tambor de suporte.

A entrada fazia-se por uma porta virada a sul, imediatamente fronteira à saída norte do pavilhão dos Descobrimentos e a sua visita era uma continuidade da visita a este pavilhão.

A sua forma surpreendia e interrompia não só a sentida monotonia formal do conjunto de pavilhões do núcleo Histórico, mas todo o aspecto geral do certame.

Uma cúpula de meia esfera dissonava do aspecto das coberturas de duas águas, escondidas por dentro do estafe das elevadas fachadas dos outros pavilhões.

A relação entre o diâmetro e a altura da Esfera dava-lhe um aspecto mais arrojado, e a sua forma circular só encontrava paralelo em peças como o pequeno pavilhão da Ourivesaria, ou em alguns edifícios construídos na secção Colonial.

A sua construção foi simultânea à da secção Histórica em que se inseriu, apesar de a sua estrutura interna de construção ainda poder ser observada<sup>343</sup> quando os outros pavilhões estavam já na fase de acabamento.

### INTERIOR

No seu interior dava-se continuidade ao tema dos Descobrimentos, explorado no pavilhão a ele adstrito.

---

<sup>340</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições.”, 1940, *op.cit.*, p. 636.

<sup>341</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>342</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 636.

<sup>343</sup> Conforme fotografias tiradas na época, v. *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

Uma “vasta sala circular”,<sup>344</sup> “onde era possível ainda sonhar”<sup>345</sup> mostrava ao centro, “sob um céu sombrio picado de estrelas e sob a magia da luz negra um globo com o perfil dos continentes e a face dos mares”<sup>346</sup> e, em rotação lenta, “a rota luminosa das caravelas”.<sup>347</sup>

Esta pequena peça uniu a “vertente informativa e o lado lúdico”,<sup>348</sup> numa temática de grande carga de significado histórico como eram os Descobrimentos. Este aspecto terá contribuído para o seu sucesso junto dos visitantes, transformando-a num “lugar obrigatório de passagem”<sup>349</sup>.

O pavilhão e a Esfera dos Descobrimentos ficaram a dever a sua realização ao seguinte elenco:<sup>350</sup>

	PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS ESFERA DOS DESCOBRIMENTOS
DIRECTOR	Comandante Quirino da Fonseca
COLABORADORES	Comandante Fontoura da Costa Almirante Gago Coutinho Prof. Doutor Damião Peres Dr. Manuel Múrias
ARQUITECTO	Porfírio Pardal Monteiro
AUTOR DO PLANO GERAL DAS DECORAÇÕES	Cottinelli Telmo
PINTORES   DECORADORES	Aires de Carvalho Carlos de Botelho Fred Kradolfer Frederico George Joaquim Rebocho Lino António Manuel Lapa Manuel Lima Maria Keil Miguel Barrías

<sup>344</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>345</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 150.

<sup>346</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>347</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>348</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p. 151.

<sup>349</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>350</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.

## PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO

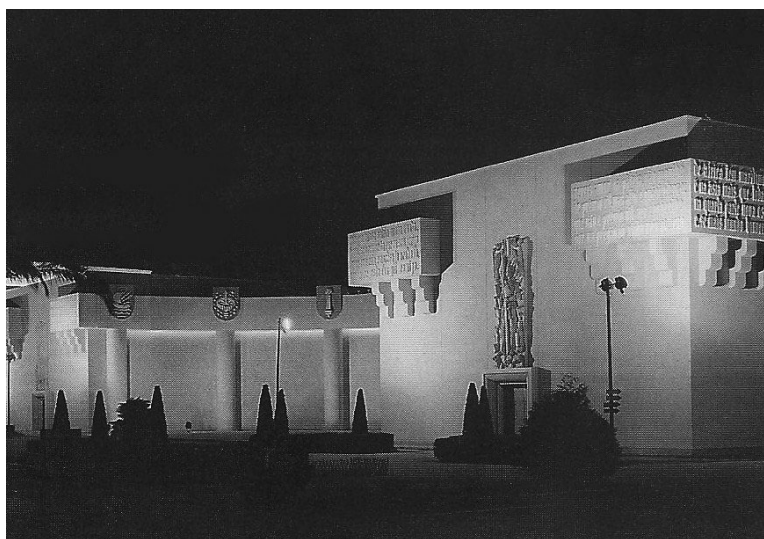


FIGURA 41 | PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO

PROJECTO: CARLOS RAMOS

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### ARQUITECTO

Carlos Chambers Ramos (1897-1969).

### LOCALIZAÇÃO<sup>351</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

<sup>351</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 46 N / 9° 12' 11 W

#### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, na secção Histórica, entre o pavilhão do Brasil e o pavilhão da Honra e de Lisboa.

#### DATA

1938 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português.

1939 Início da construção.

1940 (1 de Julho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo da história da colonização, com o objectivo de representar a Fé e o Império, aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
47 metros	76 metros	12,20 metros

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

EXTERIOR

O pavilhão da Colonização era composto por um corpo térreo dividido, de acordo com o seu *Roteiro*<sup>352</sup> em doze salas temáticas e tinha, “*a quebrar a monotonia da fachada, um recôncavo semi-circular de boa inspiração*”.<sup>353</sup>

Elogiado pela “*originalidade no seu aspecto externo*”,<sup>354</sup> o seu interior provocou reacções mais negativas e de alguma dureza relativamente à arte ali representada.<sup>355</sup>

Formalmente, os seus cerca de doze metros de altura, davam-lhe um aspecto largo, agarrado ao chão, suavizado pela escadaria frontal, estendendo-se bem no espaço que lhe fora destinado entre o altaneiro pavilhão da Honra e de Lisboa e o esguio pavilhão do Brasil.

A distribuição dos espaços destinados aos pavilhões, naquela parte do recinto, foi repetidamente alterada, tendo o construído resultado de uma série de reorganizações, que podem ser observadas nas diferentes plantas gerais que foram sendo realizadas.

As últimas referem, finalmente, o espaço a ser ocupado pelo pavilhão do Brasil, terreno que só foi atribuído para esse fim, em finais de 1939. Isso leva-nos a pensar que os pavilhões da Colonização, da Fundação, e mesmo o pavilhão da Honra e de Lisboa,<sup>356</sup> possam ter sofrido algumas adaptações aos seus projectos iniciais, tanto de carácter formal como de implantação, no sentido de dar espaço ao pavilhão que representou o Brasil na Exposição do Mundo Português.

Ocupando uma área de cerca de 3500 m<sup>2</sup>, o pavilhão da Colonização dividia-se internamente em dezoito espaços bem delimitados e sequenciais, entre salas e zonas de passagem que, organizados tematicamente, obrigavam a um percurso por parte do visitante.

O seu volume, idealizado pelo arquitecto Carlos Ramos, aparece definido pela primeira vez na grande maqueta e, à semelhança de outras peças da Exposição, parece ter nascido entre Fevereiro e Maio de 1939.

Apesar de referido nas Declarações do Dr. Augusto de Castro, em Fevereiro de 1939, o pavilhão da Colonização não aparece nem na primeira Planta Geral nem na primeira Visão de Conjunto, perspectiva publicitada imediatamente a seguir.

---

<sup>352</sup> O Pavilhão da Colonização foi, ao que parece o único em toda a Exposição a ter roteiro próprio, iniciativa aplaudida na época como de grande utilidade para a sua apreciação e descrição.

<sup>353</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>354</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 636.

<sup>355</sup> v. Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 16/11/1940, *op.cit.*, pp. 1 e 5

<sup>356</sup> O Pavilhão da Honra e de Lisboa, inicialmente do mesmo comprimento que o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, do outro lado da Praça do Império, acabou por ter apenas 150 m de comprimento para poder «abrir» espaço fronteiro ao Pavilhão da Colonização, que de outro modo ficaria «entalado» entre este e o Pavilhão do Brasil.

É na grande maqueta tridimensional que podemos apreciar a sua forma exterior, já definida e no local “*entre a nau e o referido pavilhão*”<sup>357</sup> de Lisboa e Honra.

Para quem entrava no recinto pela porta principal, a da Fundação, o pavilhão da Colonização era o “*2º pavilhão do lado direito da entrada principal*”<sup>358</sup> e tinha como objectivo “*representar a Fé e o Império*”.

Do seu exterior são referidos “*sôbre as portas da entrada e saída, dois baixo-relêvos representando, respectivamente a Fé e Império*”<sup>359</sup> “*em sínteses arrojadas e felizes*”,<sup>360</sup> “*mas de discutível modelação*”.<sup>361</sup>

A entrada efectuava-se pela porta lateral direita e a visita terminava numa sala de Síntese, na porta lateral esquerda. A entrada e a saída estavam viradas a sul.

## INTERIOR

No *Roteiro dos Pavilhões*<sup>362</sup> felicita-se o “*Agente Geral das Colónias*”<sup>363</sup>, numa Nota do Redactor, pela excelente ideia da publicação de um Roteiro do Pavilhão da Colonização, a partir do qual foi possível “*o desenvolvimento da descrição deste pavilhão*”.<sup>364</sup>

As descrições do seu interior são de facto condicentes com este Roteiro que parece ter nascido da necessidade de definir uma maior identidade ao pavilhão, no meio de tantos e tão idênticos temas desenvolvidos nos outros pavilhões da secção Histórica.

Augusto de Castro refere a este propósito no discurso de inauguração do pavilhão que “*uma das dificuldades da organização dêste certame foi evitar, na coordenação dos factos a rememorar, na evocação das imagens e dos símbolos, na disposição dos motivos eruditos e ornamentais e nas próprias legendas e datas, a repetição*”.<sup>365</sup>

O pavilhão da Colonização, que “*encerrava definitivamente o núcleo Histórico da exposição*”<sup>366</sup> começava pela sala dos Antecedentes referida como Prólogo na planta do edifício, onde se explicava em mapas ilustrados “*as razões históricas que impeliram os Portugueses à sua expansão no Mundo*”.<sup>367</sup>

<sup>357</sup> Cottinelli Telmo, “Exposição Histórica do Mundo Português”, 1939, *op.cit.*, pp. 282.

<sup>358</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>359</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>360</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>361</sup> Margarida Acciaioli, 1998, p. 166.

<sup>362</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>363</sup> Refere-se o redactor ao Sr. Julio Cayolla, director do Pavilhão da Colonização.

<sup>364</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>365</sup> Augusto de Castro, A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional, 1940, *op.cit.*, p. 103.

<sup>366</sup> Margarida Acciaioli, 1998, *op.cit.*, p. 165.

<sup>367</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

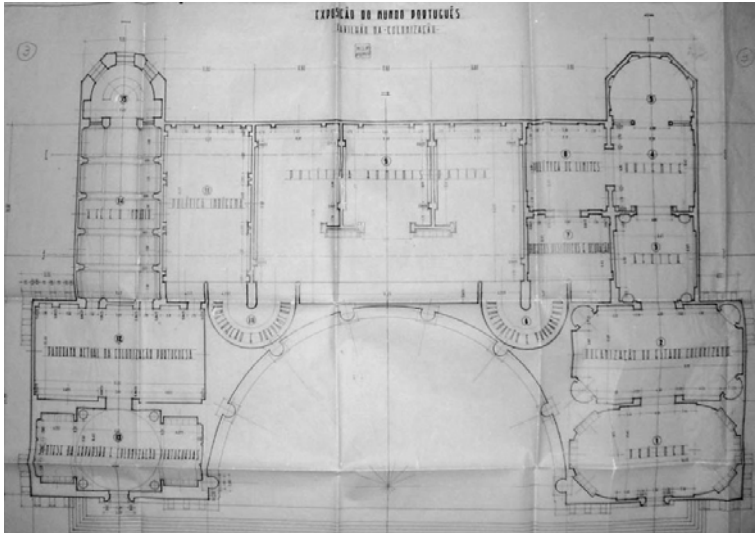


FIGURA 42 | PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO [PLANTA]

PROJECTO: CARLOS RAMOS

FOTO: SANDRA SILVA. 2007. ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

Na ala da direita prosseguia-se pela sala da Organização do Estado Colonizador, pela sala de África e pela sala do Oriente. Os dois espaços contíguos referiam-se à sala da Política dos Limites e da Ocupação seguidas de uma passagem onde Júlio Santos tinha representado, na parede, “*mapas relativos à penetração e povoamento*”.<sup>368</sup>

A sala da Política Administrativa dividia-se em três secções, distribuídas por três espaços amplos que ocupavam todo a área central do pavilhão.

Na ala esquerda do pavilhão encontrava-se a sala da Política Indígena à qual se acedia após uma passagem onde, mais uma vez, Júlio Santos representara na parede os mapas informativos das “*viagens de carácter científico*”.<sup>369</sup>

A décima sala encerrava a Fé e o Império, seguida da sala do Panorama Actual da Colonização Portuguesa e, por fim, a sala da Síntese da Expansão e Colonização portuguesas, que conduzia à saída pela porta esquerda do pavilhão.

O cuidado apresentado no roteiro que Júlio Cayolla sentiu necessidade de produzir, vai ao pormenor de referir não só as obras e as peças de cada sala mas também de nomear os autores dos trabalhos, sendo o único pavilhão onde podemos identificar com rigor os artistas colaboradores de cada sala.

Está também presente, nesse roteiro de grande utilidade, a ideia de que ao pavilhão da Colonização, por “*maior que fosse o [seu] espaço*” caberia a tarefa de “*procurar propositadamente evitar largas referências ao Brasil*”, conscientes de que o “*País irmão conta[va] com pavilhão privativo*”.<sup>370</sup>

<sup>368</sup> Júlio Cayolla (director coordenador de pavilhão). “Algumas notas sobre o Pavilhão da Colonização” *Pavilhão da Colonização na Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Bertrand (irmãos), 1940, p. 18.

<sup>369</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>370</sup> *Idem*, p. 5.

Tendo o seu plano obedecido “ao objectivo de fazer caber num número reduzido de salas toda a matéria vasta que era chamado a tratar”, o director do pavilhão confessava que “necessitava que o espaço” tivesse sido “muitas vezes maior”.<sup>371</sup>

O pavilhão da Colonização ficou a dever a sua realização ao elenco:<sup>372</sup>

PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO	
DIRECTOR	Júlio Cayolla
COLABORADOR	Luís de Montalvor
ARQUITECTO	Carlos Ramos
PINTORES   DECORADORES	Almada Negreiros Bernardo Marques Carlos Botelho Emmérico Nunes Estrela Faria Fred Kradolfer Joaquim Rebocho Jorge Valadas José Rocha Lino António Manuel Cruz Manuel Lima Mily Possoz Paulo Ferreira Regina Santos Roberto de Araújo Sarah Afonso Silvino Thomaz de Mello (Tom)
ESCULTORES	António Duarte Armando Mesquita Barata Feyo Hein Semke Martins Correia

<sup>371</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>372</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.

## PAVILHÃO DO BRASIL



FIGURA 43 | PAVILHÃO DO BRASIL

PROJECTO: RAUL LINO

FOTO: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Raul Lino (1879-1974).

### PLANO ARQUITECTÓNICO DE INTERIORES

Roberto Lacombe.

### LOCALIZAÇÃO<sup>373</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

---

<sup>373</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 46'' N / 9° 12' 06'' W

## ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, lado nascente da Praça do Império, entre o Mosteiro dos Jerónimos e o rio Tejo, logo à entrada da Exposição, do lado da Porta da Fundação.

## DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português.

1940 Início da construção.

1940 (20 de Julho) Inauguração e abertura ao público.

## TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

## UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo do Brasil, aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

Demolido.

## DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
14,5 m (18,5 m no topo da entrada/área abrigada)	80,5 m	corpo nave: 12 m corpo entrada: 16 m torreão: 26 m

## MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Estrutura de madeira e metal, revestida a estafe. Material precário.

A participação do Brasil esteve, desde a “*Nota Oficiosa*” de Março de 1938, prevista ou esperada quando no ponto quatro do programa, Salazar dizia “*Ao Brasil [ser] devida referência especial (...) não [podendo] dispensar na gloriosa festa a presença, a participação, o concurso permanente e activo do Brasil*”.<sup>374</sup>

O Presidente do Conselho aponta algumas razões para “*pedir ao Brasil que venha a Portugal, no momento em que festejaremos os nossos 800 anos de idade, ajudar-nos a fazer as honras da casa*”.<sup>375</sup>

No entanto, o Presidente do Conselho não se detém “*a precisar a forma*”<sup>376</sup> e o modo que espera da colaboração brasileira. Talvez prudentemente, talvez por falta de ideia, das tantas que teve para as Comemorações, esta falta de directriz parece ter sido a responsável pela ausência de um pavilhão do Brasil nos primeiros planos gerais da Exposição.

Em Fevereiro de 1939, quando o Dr. Augusto de Castro apresenta o primeiro esboço da exposição, a presença do Brasil aparece referenciada como parte integrante de um pavilhão que engloba o Brasil e o Portugal de 1940, no local onde foi erguido o pavilhão dos Portugueses no Mundo. É ainda nestas Declarações que Augusto de Castro antecipa que “*um segundo pavilhão dirá a grandeza da civilização brasileira, o seu papel actual, os seus recursos, a sua história*”. Mais refere que “*o Governo Português convidou o Brasil a construir ou decorar, ele próprio, esse segundo Palácio*”.<sup>377</sup>

Esse pavilhão não consta da grande maquete, aprovada em Maio de 1939, cerca de um ano antes da data de abertura da Exposição, e apenas em Junho do mesmo ano aparecem esboçadas na última página da *Revista dos Centenários* as primeiras “*Bases do Programa da Participação Brasileira nas Comemorações Centenárias*”.<sup>378</sup> A prioridade é dada à “*Construção de um Pavilhão na Exposição do Mundo Português*”.

Um mês mais tarde é publicado na mesma revista o “*Programa da Representação Brasileira nas Comemorações Centenárias*”,<sup>379</sup> já aprovado pelo presidente brasileiro Getúlio Vargas.

A ordem deste programa indica que o Brasil se encontrará representado em dois espaços diferentes na Exposição de Belém, um no pavilhão do Mundo Português como Brasil-Colónia e outro no pavilhão do Brasil Independente.<sup>380</sup>

<sup>374</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 3.

<sup>375</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>376</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>377</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* p. 7.

<sup>378</sup> Notas Várias, *Revista dos Centenários*, Junho de 1939, p. 29.

<sup>379</sup> Notas Várias, *Revista dos Centenários*, Julho de 1939, p. 30.

Efectivamente, no catálogo dedicado ao pavilhão do Brasil diz-se que “a representação do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português, conforme fora previsto e assente, abrange duas épocas: o período colonial e o independente” e mais à frente explica que o período colonial “é constituído pelos documentos e peças do Museu Histórico Nacional, expostos em oito salas do Pavilhão dos Portugueses no Mundo” e o Brasil independente “será representado em seu próprio Pavilhão, à entrada da Exposição”.<sup>381</sup>

E da observação das primeiras plantas do pavilhão dos Portugueses no Mundo<sup>382</sup>, podemos perceber a atribuição ao Brasil de três espaços na ala norte do corpo principal deste pavilhão. Na sua composição final o pavilhão acabou por conter uma ala dedicada ao Brasil-Colónia, com uma entrada independente e internamente isolada do resto do edifício. A esta ala a Comissão Brasileira dos Centenários optou por chamar “a parte histórica” do Brasil, uma vertente representativa que obedecia “ao pensamento de demonstrar a Portugal o culto do Brasil pela tradição comum”.<sup>383</sup>

Uma certa indefinição, relativamente ao modo de participação do Brasil<sup>384</sup>, parece ter durado até meados de Dezembro de 1939 quando a dezasseis desse mês é definitivamente entregue, em sessão solene, ao comissário brasileiro Dr. Augusto de Lima Júnior, um terreno<sup>385</sup> para a construção do dito pavilhão do Brasil.<sup>386</sup>

O teor da participação do Brasil é finalmente assumido como uma participação independente, contando com o seu próprio pavilhão e, mesmo sendo “da família”, nunca se abdicou da sua referência como colónia portuguesa, o Brasil de 1500.

O Brasil acabou por ser o único país estrangeiro representado na Exposição do Mundo Português.

---

<sup>380</sup> Estas indicações aparecem neste programa em pontos separados e revelando ainda uma certa indefinição em relação ao espaço que será atribuído às “coisas” do Brasil.

<sup>381</sup> *O Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português*. Lisboa: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1940.

<sup>382</sup> O Pavilhão destinado a acolher a representatividade ao Brasil foi o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Portugal 1940 e Brasil. Este era o nome inicial do Pavilhão dos Portugueses no Mundo e não como se refere neste programa, *Pavilhão do Mundo Português*.

<sup>383</sup> O Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português, 1940, *op.cit.*

<sup>384</sup> A indefinição consiste no facto de o Brasil aparecer como colónia e como país independente, decerto uma delicada questão política que ao Brasilurgia esclarecer e definir. Quando, no certame final, o Brasil aparece representado pelo seu Pavilhão do Brasil Independente, impôs-se o seu reconhecimento como país independente e como consequência o facto de ser a única presença estrangeira no certame de Belém.

<sup>385</sup> Acompanhada, na ocasião, pelo discurso do Sr. Dr. Júlio Dantas, publicado na *Revista dos Centenários*, n.º 13, Janeiro de 1940.

<sup>386</sup> Essa entrega é feita ao Dr. Augusto Lima Júnior, eminente escritor e historiador brasileiro, delegado daquele país às Comemorações Centenárias.

## EXTERIOR

O pavilhão do Brasil, de construção efémera, desenvolvia-se paralelamente ao Mosteiro dos Jerónimos e ao rio, no sentido nascente-poente, encontrando-se logo à entrada do certame.<sup>387</sup> A sua entrada principal encontrava-se virada a sul, de frente para o Tejo.

A sua estrutura em “L”, com cerca de oitenta metros de comprimento por trinta e três metros na parte mais larga e doze metros de altura, contava ainda com um torreão de vinte e seis metros de altura, que terminava numa esfera estrelada “*brasão da terra de Vera Cruz*”<sup>388</sup>.

Exteriormente, “a edificação tem a forma de um L, pela extremidade de cuja base se faz a entrada principal através de um área abrigada”<sup>389</sup> entendida como o “*motivo mais importante do desenho perspectico que juntamente se apresenta*”.<sup>390</sup>



FIGURA 44 | PAVILHÃO DO BRASIL [PERSPECTIVA]

PROJECTO: RAUL LINO

FOTO: RL.417. 2007. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

O seu autor, o arquitecto Raul Lino, entendia que o pavilhão devia “*obedecer em primeiro lugar a uma ideia representativa do país a que pertence*” achando incorrecto que se recorresse “*a qualquer arquitectura, consagrada já em edificações congéneres*”

<sup>387</sup> Entrada principal, do lado de Lisboa, Porta da Fundação.

<sup>388</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>389</sup> Raul Lino. “Pavilhão do Brasil.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian (2007). *Memória Descritiva [doc.digital]*. Lisboa, 1939.

<sup>390</sup> *Idem*.

mas que nada tem que ver com o Brasil”,<sup>391</sup> e por isso, no seu projecto tenta “encontrar a expressão que, dadas as presentes circunstâncias, melhor quadra ao fim representativo que se tem em vista”<sup>392</sup> ou seja e nas suas próprias palavras “nem carácter acentuadamente tradicionalista europeu, nem uma expressão de utilitarismo baseada mais ou menos em formas de maquinaria”.<sup>393</sup>

É nesta explícita atitude projectiva de Raul Lino que podemos avaliar plasticamente o pavilhão do Brasil: na obra “é evidente, a par de uma abstracção da estética antiga, (...) fortes sugestões naturalísticas, de ar livre, e certo jeito de pujança vegetativa. Estas formas assumem, no entanto, a desejada imponência, com qualquer coisa de avassalador que, por fim e contudo, se resolve numa ordenação familiar de espírito latino”.<sup>394</sup>

Na época, Fernando de Pamplona sentiu essa intencional abstracção da estética antiga, referindo-se às altas colunas como se “formadas pela sobreposição de flores de lótus da velha arquitectura egípcia”.<sup>395</sup> E contudo, as altas colunas, “pequena floresta de esteios que suportam o grande abrigo ao ar livre”,<sup>396</sup> são inequívocas alusões plásticas aos troncos das árvores tropicais.

Raul Lino achava que “na construção de pavilhões de exposição, ao contrário do que sucede em outros problemas de arquitectura, tem de se começar por estabelecer a composição exterior”.<sup>397</sup>

No pavilhão do Brasil, assim foi. Os interiores, da responsabilidade de Roberto Lacombe foram todos desenhados, *a posteriori*, e importados do Brasil.

Nas páginas da revista *Ocidente*, Fernando de Pamplona refere-se, na época, ao pavilhão do Brasil como um projecto de Raul Lino de “real beleza arquitectónica”.<sup>398</sup> Na sua descrição explica que “A parte dianteira do edifício forma um imenso pedestal de sucessivos degraus quadrangulares, em cujo cimo se entroniza o globo estrelado, brasão da Terra de Vera Cruz. Atrás, abrindo caminho a uma das entradas, vê-se uma pérgola de vastas proporções, sustentada por altas colunas, que dir-se-iam formadas pela sobreposição de flores de lótus da velha arquitectura egípcia. Interiormente, o Pavilhão do Brasil reveste o carácter de largo e rico documentário, sem pretensões artísticas, excepto no que toca à sua sala de pintura, imagem saborosa da arte brasileira moderna”.<sup>399</sup>

---

<sup>391</sup> *Idem.*

<sup>392</sup> *Idem.*

<sup>393</sup> *Idem.*

<sup>394</sup> *Idem.*

<sup>395</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>396</sup> Raul Lino, 1939, *op.cit.*

<sup>397</sup> *Idem.*

<sup>398</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 170.

<sup>399</sup> *Idem. Ibidem*

Ao mesmo tempo, na Brotéria, Costa Lima refere a propósito que *“o risco do seu palácio (...) tem originalidade no elemento decorativo dos seus muros e nas engraçadas pilastras de propileu, entre as quais avulta o vaso da fonte inspirado na faiança marajoara”*.<sup>400</sup>

Quarenta anos mais tarde, nas páginas da revista *Colóquio Artes*, José-Augusto França evoca, num artigo de fundo, a memória da Exposição e escreve a propósito: *“O Pavilhão do Brasil, de Raul Lino, foi, de certo modo, estranho ao espírito da Exposição de que o autor, vindo de uma formação nacionalista aristocrática, não podia deixar de desconfiar. Era um edifício fechado sobre si próprio, com as paredes a imitar troncos de palmeiras, num desenho estilizado – como se se tratasse de uma qualquer exposição internacional, feita pavilhão a pavilhão, sem integração desejável”*.<sup>401</sup>

## INTERIOR

*“Encontrada a expressão própria da parte externa do pavilhão, é de desejar que no interior se revele também o mesmo gosto e discernimento em todas as suas disposições”*.<sup>402</sup>

Os interiores do pavilhão do Brasil eram amplos e o aproveitamento dos espaços foi bem conseguido, como deixam perceber os estudos e os registos que dele ficaram.



FIGURA 45 | PAVILHÃO DO BRASIL [INTERIOR]  
PROJECTO: ROBERTO LACOMBE  
FOTO: ÁLBUM PARA O PAVILHÃO DO BRASIL. BIBLIOTECA NACIONAL

<sup>400</sup> Costa Lima, “A Beleza das Exposições”, 1940, *op.cit.*, p. 644.

<sup>401</sup> José-Augusto França. “1940: Exposição do Mundo Português.” *Colóquio Artes*, Junho de 1980, p. 43.

<sup>402</sup> Raul Lino, “Pavilhão do Brasil.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Memória Descritiva [doc.digital]*. Lisboa, 1939, p. 4

O pavilhão do Brasil compunha-se “de três grandes divisões destinadas respectivamente: aos «stands», ao Departamento do Café e à Exposição de Arte”.<sup>403</sup>

Através da análise da planta do arquitecto Raul Lino podemos identificar um amplo átrio de entrada antecedendo o imenso espaço<sup>404</sup> destinado a alojar os diferentes stands das várias Exposições.<sup>405</sup> Este amplo espaço acabou por ter também um segundo piso, em galerias laterais, aproveitado para exposições.

Tendo sido o seu interior da responsabilidade do arquitecto brasileiro Roberto Lacombe, a divisão e organização interna do pavilhão do Brasil acabou por obedecer apenas aos contornos que o arquitecto Raul Lino traçou na planta inicial.

No seu interior foram organizados espaços, como uma sala de Conferências e projecções, um pequeno escritório da Direcção do Pavilhão e todo o Departamento do Café, que incluía um jardim e uma esplanada exterior, que não aparecem referidos na planta de Raul Lino.

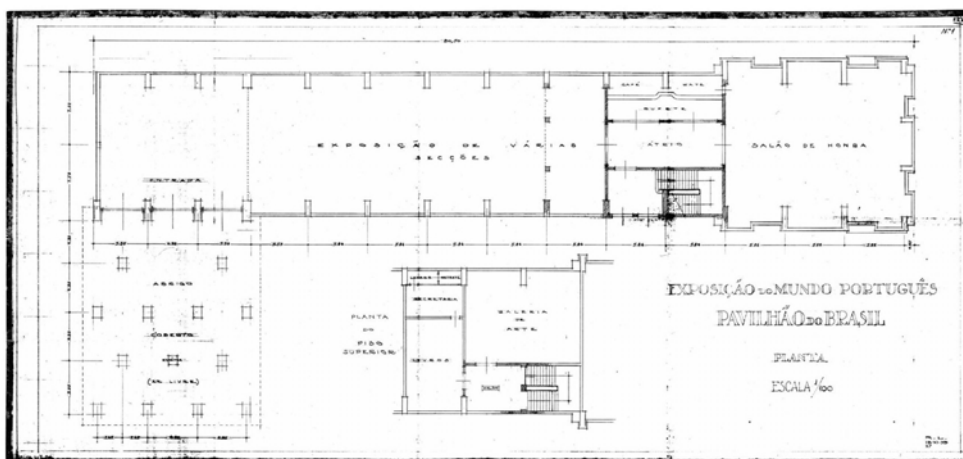


FIGURA 46 | PAVILHÃO DO BRASIL [PLANTA]

PROJECTO: RAUL LINO

FOTO: ESPÓLIO RAUL LINO. 2007. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Inaugurado a 20 de Julho de 1940, quase um mês após a abertura do certame e no mesmo dia em que também o Padrão dos Descobrimentos foi inaugurado, o pavilhão do Brasil era assim descrito no *Guia* da Exposição:

<sup>403</sup> O Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português, 1940, *op.cit.*

<sup>404</sup> Este espaço tinha cerca de 420 m<sup>2</sup> (35m x 12m), e um pé direito de mais de dez metros de altura.

<sup>405</sup> Como por exemplo, logo à entrada, a «Exposição do Livro», e os «stands» de Imprensa, da Educação, da Viação e Geografia, da Aviação, ou o de Saúde e Assistência.

## *“PAVILHÃO DO BRASIL*

*Direcção Coordenadora do Dr. Augusto de Lima Jorge*

*Plano Architectónico dos Interiores: Architecto Roberto Lacombe*

*Arquitecto-adjunto: Flávio Barbosa*

*Projecto do Pavilhão – Architecto: Raul Lino*

*ENTRADA: - Na galeria que da escada principal leva ao salão de conferência, encontram-se colecções de produtos do solo brasileiro. Painéis, com notas explicativas e estatísticas, completam o mostruário.*

*Na escadaria, mapas geográficos documentam aspectos económicos, históricos e turísticos do Brasil.*

*SALA DO LIVRO: - Com gabinete de leituras anexo, dá a síntese de cultura e da actividade editorial brasileira.*

*SALA DE FOMENTO E INDUSTRIA: - Representação das obras públicas, vias de comunicação, fabrico de material bélico e Imprensa.*

*SALA DE AERONAUTICA: - Documentário da Navegação aérea de todas as actividades afins. Homenagem aos pioneiros Bartolomeu de Gusmão, Augusto Severo e Santos Dumont.*

*SALA DO RIO DE JANEIRO: - Um diorama da cidade mostra os aspectos monumentais da capital do Brasil. Exibe-se o documentário da técnica do saneamento, higiene e da soroterapia. A figura de Oswaldo da Cruz, saneador do Rio de Janeiro, é a homenagem ao trabalho dos sábios brasileiros.*

*SALA ETNOGRÁFICA: - Completa os mostruários a secção de etnografia do selvagem brasileiro, apresentada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro.*

*SALA DE HONRA: - Exposição de arte brasileira contemporânea.*

*Todos os pisos são revestidos de tacos de madeira, ladrilhos cerâmicos e borracha, vindos do Brasil”.<sup>406</sup>*

A série A do Roteiro dos Pavilhões<sup>407</sup>, refere o pavilhão do Brasil como “Logo o 1º pavilhão da entrada principal, lado direito”.<sup>408</sup> E continua dizendo não ser possível detalhar o conteúdo do pavilhão, em virtude de o mesmo ainda não ter sido

---

<sup>406</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940 *op.cit.*

<sup>407</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” série A, 1940, *op.cit.*

<sup>408</sup> *Idem.*

inaugurado. Na série B, no entanto, é já possível apresentar uma descrição detalhada do pavilhão:

*“PAVILHÃO DO BRASIL*

*Situação: Logo o 1º pavilhão da entrada principal, lado direito.*

*Objectivo: Representar a arte, as ciências, a literatura, o jornalismo e a técnica.*

*No 1º pavimento: 2 bustos em bronze – o do sr. General Carmona e dr. Getulio Vargas; colecção de livros; uma sala de leitura; 3 stands representam a Imprensa; fotometragens; fotografias das antigas instalações dos jornais em comparação com o célebre arranha-céus da «Noite»; um busto de Oswaldo Cruz; estátuas de Santos Dumond, Bartolomeu de Gusmão e Augusto Soeiro, - os pioneiros da aviação; um roteiro que mostra o Brasil moderno; peças de cerâmica antigas; flechas envenenadas de curare, rede do cabelo multicolor; ao fundo o stand de arte onde estão as esculturas de Correia Lima e Leão Veloso, quadros de Pedro Alexandrino, de Lucília de Albuquerque, de Novarro da Costa, etc. ; numa pequena sala de mobiliário original, é oferecido ao visitante uma chávena de café brasileiro.*

*No 2º Pavimento: cinema; uma série de mostruários relativos à agricultura, à pesca e aos costumes dos naturais das várias regiões”.*<sup>409</sup>

A realização do pavilhão do Brasil ficou a dever a sua realização à equipa:<sup>410</sup>

	PAVILHÃO DO BRASIL
DIRECTOR	Dr. Augusto de Lima Júnior
ARQUITECTO	Raul Lino
ARQUITECTO ADJUNTO	Flávio Barbosa
PLANO ARQUITECTÓNICO DE INTERIORES	Roberto Lacombe

<sup>409</sup> *Idem.*

<sup>410</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.

## PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA



FIGURA 47 | PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA  
PROJECTO: CRISTINO DA SILVA  
FOTO: KURT PINTO. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Luís Cristino da Silva (1896-1976).

### LOCALIZAÇÃO<sup>411</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

---

<sup>411</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 46'' N / 9° 12' 14'' W

#### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, lado nascente da Praça do Império, entre o Mosteiro dos Jerónimos e o rio Tejo.

#### DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (23 de Junho) Inauguração e abertura ao público.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Certame comemorativo da cidade de Lisboa, aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

Demolido.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
150 m	30 m	19 m Torreão: 50 m

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

## DESCRIÇÃO

### EXTERIOR

O pavilhão da Honra e de Lisboa, de construção efémera, desenvolvia-se perpendicularmente ao Mosteiro dos Jerónimos, no sentido sul-norte, de entrada principal a poente, virada para a Praça do Império.

A sua estrutura tinha cerca de cento e cinquenta metros de comprimento por trinta metros de largura e dezanove metros de altura. Exteriormente, o pavilhão era composto por três blocos volumétricos diferentes.

O bloco mais a sul, de planta quadrangular, apresentava a fachada revestida a pontas de diamante, rasgada por janelões com sugestões venezianas, estilizando motivos da Casa dos Bicos e da Torre de Belém. *“Deste corpo irrompia uma torre prismática, rectangular (de 50 m de altura) de faces lisas, decorada lateralmente com a caravela, brasão de Lisboa, e em relevo as datas históricas de 1147 e 1940”*.<sup>412</sup>

O seu topo terminava num torreão de frestas esguias, em dois níveis decrescentes, até uma agulha coroada pela caravela olisiponense. Lateralmente, junto ao solo, dois blocos vazados por baixo, assentes em pilares de secção rectangular, compunham o alçado sul.

Entre o bloco sul e o bloco central um pequeno elemento de planta rectangular oferecia, a nascente e a poente, dois portais de estilo românico, a lembrar a entrada da Sé de Lisboa, encimados por legendas em relevo que evocavam *“Lisboa Mãe dos Navegadores Madrinha das Naus e Caravelas”* e *“Lisboa Rainha do Ocidente Cabeça e Coroa de Portugal”*. A rematar este pequeno elemento, um friso de ameias convocava a defesa de Lisboa.

O bloco central, apresentava a poente uma longa parede cega parcialmente assente sobre arcadas de inspiração renascentista, entrecortada por um portal de estilo manuelino envolto em duas legendas em relevo, de grafismo gótico, onde se lia, à direita do portal *“Nós demos ao Velho Mundo Novos Mundos”* e à esquerda *“Somos Pátria e Nação há Oito Séculos”*. No extremo esquerdo da parede um baixo-relevo de Canto da Maia, apresentava de modo estilizado, a síntese da história portuguesa.

A rematar no cimo e a toda a volta, um rendilhado inspirado no Mosteiro dos Jerónimos, alternava numa fileira, a Cruz de Cristo e a Esfera Armilar.

---

<sup>412</sup> João de Sousa Rodolfo. *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 105.

A nascente existia o pátio exterior, que era fechado por uma arcada.

O bloco norte rematava o edifício num grande volume cúbico, de inspiração modernista, exteriormente decorado com longos e estreitos arcos cegos, que pareciam corresponder formalmente às janelas do bloco sul.

## INTERIOR

O pavilhão de Honra e de Lisboa acabou por ser construído num espaço que aparece inicialmente previsto para o pavilhão de Festas.<sup>413</sup>

Um ano antes da inauguração da Exposição, Cottinelli Telmo, numa entrevista concedida ao *Século*,<sup>414</sup> onde oferece ao entrevistador uma “visita guiada” pela maquete da exposição, refere-se já ao edifício de Cristino da Silva como sendo o pavilhão da Honra e de Lisboa e descreve-o com as dimensões que lhe estavam destinadas por inteiro - cento e sessenta e quatro metros de comprimento por dezanove metros de altura.<sup>415</sup>

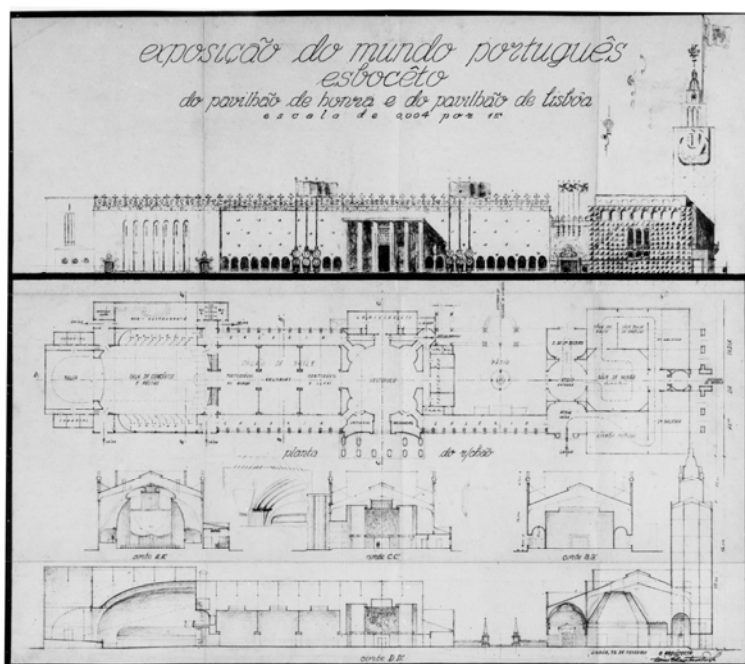


FIGURA 48 | PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA [ESBOCETO, 12 DE FEVEREIRO DE 1939]  
PROJECTO: CRISTINO DA SILVA

<sup>413</sup> Em Março de 1939, o Comissário Geral da Exposição, Dr. Augusto de Castro refere-se a um Pavilhão de Lisboa que na realidade está previsto mas que na primeira planta geral da exposição aparece situado mais a sudeste. Na planta geral apresentada o local ocupado posteriormente pelo Pavilhão da Honra e de Lisboa está destinado a um Pavilhão das Festas In Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* pp. 5-12.

<sup>414</sup> Cottinelli Telmo. “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação da técnica nacional” *op.cit.*, pp. 11-17.

<sup>415</sup> Inicialmente estava previsto que igualasse o comprimento do pavilhão dos Portugueses no Mundo (164m), de Cottinelli Telmo, do outro lado da Praça do Império, mas foi encurtado 14m para abrir um maior espaço de circulação a sul e libertar o acesso ao Pavilhão da Colonização de Carlos Ramos, que do outro modo ficaria “entalado” entre o Pavilhão da Honra e de Lisboa e a Porta da Fundação.

FOTO: ESPÓLIO CRISTINO DA SILVA [CS92A]. 2007. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Se no “*esbocêto*” realizado pelo arquitecto Cristino da Silva em Fevereiro de 1939, aparecem muito bem definidos, tanto os espaços interiores como os pormenores formais do que virá a ser a ala sul do edifício, e que já ali se designa por pavilhão de Lisboa, a planta do corpo maior do edifício, a norte, apresenta uma articulação de três salas temáticas, confusamente desenhadas por cima de um alargado Salão de Baile, que antecede a Sala de Concertos e Festas, espaço com capacidade para um grande número de pessoas, que aparece frequentemente designada por Teatro ou sala de Espectáculos. A existência de um Salão de Baile contínua a ser uma atribuição que não se emancipa totalmente da função inicial prevista para aquele espaço – a de pavilhão de Festas.

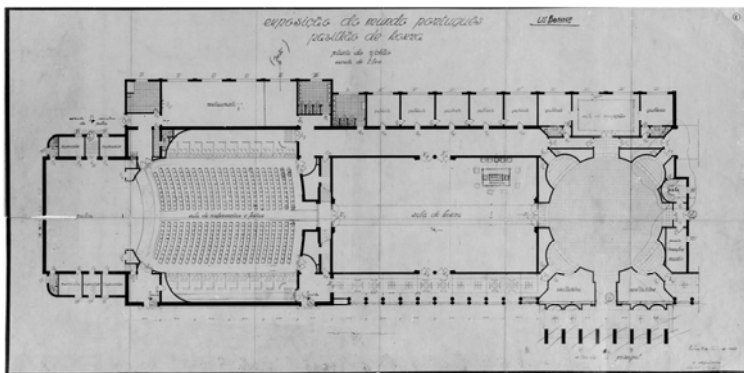


FIGURA 49 | PAVILHÃO DA HONRA [PLANTA, 10 DE JUNHO DE 1939]

PROJECTO: CRISTINO DA SILVA

FOTO: ESPÓLIO CRISTINO DA SILVA [CS92]. 2007. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Uma planta do designado pavilhão de Honra, realizada posteriormente aos projectos de Fevereiro de 1939, dá indicações mais objectivas sobre o espaço maior do corpo do edifício, que ali aparece designado por sala de Honra, antecedendo a sala de Conferências e Festas. Parece ser neste estudo que o arquitecto define com maior rigor alguns pormenores até aqui pouco claros, em função do que veio a ser de facto construído. É o caso da porta exterior da entrada principal do que então se começa a designar por pavilhão de Honra, desenho várias vezes ensaiado, tanto em termos formais como decorativos. É nesta planta, a partir da reorganização daquele espaço maior, que o arquitecto parece encontrar resposta para a necessidade de uma grande área de recepção oficial, que podemos perceber ter sido a sala de Honra. A ela se chegava “*uma vez franqueada a porta do Pavilhão de Honra*”, após passar pelo “*vasto e bem concebido átrio*”,<sup>416</sup> um espaço intermédio com cerca de 400 m<sup>2</sup>.

<sup>416</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.* p. 139.

Talvez pela suas características, pela existência deste grande espaço interior, com funções claramente atribuídas à recepção de um grande número de pessoas, habilmente apoiado pela existência de um restaurante e de vários gabinetes a nascente, tenha sido este o pavilhão escolhido para a inauguração oficial da Exposição do Mundo Português, a 23 de Junho de 1940.

O Roteiro<sup>417</sup> “*estranhamente mas significativamente, ignorava o segundo corpo do edifício que era o do Pavilhão da Honra*”.<sup>418</sup> Se observarmos com acuidade o “esbocêto” de Cristino da Silva, de Fevereiro de 1939, podemos perceber já delineado pelo arquitecto, o percurso a ser realizado pelos visitantes do pavilhão de Lisboa, entrada a nascente e saída a poente, coincidindo, em número de salas e ordem de entrada, com as referências do *Guia*.

Nele pode ler-se:

*“PAVILHÃO DE LISBOA*

*Direcção Coordenadora de Norberto de Araújo*

*Arquitecto: Luiz Cristino da Silva*

*VESTÍBULO: - Nas paredes laterais, dois painéis de azulejo recortado, representando figuras típicas de Lisboa do século XVIII.*

*No lado poente encontrava-se a Grade da Sé que durante quatro séculos serviu de porta a uma das capelas da abside da mesma catedral. Na sobreporta via-se uma alegoria a Lisboa inspirada num desenho de Francisco de Holanda.*

*PÁTIO EXTERIOR: - Abre por arcadas, enfeitado de alegretes, no feitio lisboeta do século XVIII. As paredes do fundo representavam casario de Lisboa velha, síntese da casa popular, do solar fidalgo, do cunhal palaciano, da igreja paroquial ou da ermida - em planos sobrepostos - o que permitia visionar a capital seiscentista. Reproduzem-se as tendas ou bazares coevos do tipo dos da Ribeira Velha. Ao centro do Pátio o autêntico Cruzeiro de S. Lázaro.*

*SALA DE S. VICENTE: - O tecto, inspirado no da «Sala das Pêgas», tem pintado os corvos e as naus, elementos do brasão de Lisboa.*

*Ao centro ergue-se a estátua de S. Vicente, conforme a iconografia tradicional. Nos ângulos da sala, quatro painéis representando episódios da transladação do corpo de S. Vicente do promontório de Sagres para Lisboa.*

---

<sup>417</sup> Consideramos que nesta referência se deve incluir também o Guia da Exposição, já que nele também se ignora o Pavilhão da Honra. As séries A e B do Roteiro dos Pavilhões, publicados na época referem, no entanto, tanto o Pavilhão da Honra como o Pavilhão de Lisboa, considerando-os dois espaços distintos.

<sup>418</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.* p. 132.

# Pavilhão da Honra e de Lisboa

Planta de zonamento

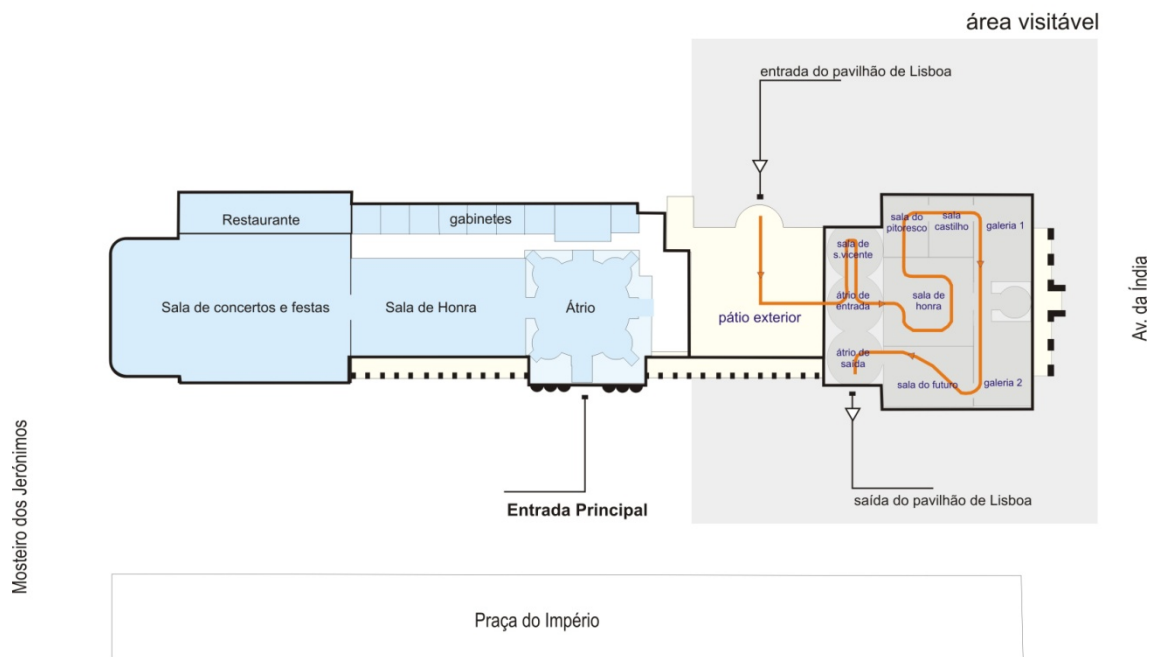


FIGURA 50 | PLANTA DO PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA

INFOGRAFIA: [SANDRA SILVA]

A PARTIR DE DESENHO DE CRISTINO DA SILVA. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



*SALA DA HONRA: - Num cofre, o Foral de Lisboa (1179), doado por D. Afonso Henriques.*

*Na parede sul, iluminura decorativa de reminiscência pictural do século XIII, e legendas reproduzidas da abertura e fecho daquele documento.*

*A parede poente é preenchida por um tríptico de cenas da tomada de Lisboa.*

*Na parede fronteira reproduz-se o cerco de Lisboa, em 1384. Na parede norte, reprodução ampliada da iluminura da «Crónica de D. João I», visão de Lisboa quinhentista.*

*As nervuras que acompanham o desenvolvimento do tecto abobadado, têm, na base, baixos-relevos representando a Alcaçova Régia, a Sé, S. Vicente de Fora e uma porta da Cêrca Moura. O fecho da abóbada é a reprodução de um sêlo de Lisboa, do século XIII.*

*No centro da sala, o Padrão de Lisboa, com a nau, elemento fundamental do brasão olissiponense.*

*SALA DO PITORESCO: - Em onze palcos, pintura cenográfica reproduzindo estampas típicas de Lisboa e locais dos séculos XVII, XVIII e XIX. Em vitrinas, exemplares de tipos «alfacinhas» e arte barrista do passado e do presente.*

*SALA CASTILHO: - De homenagem ao olissipógrafo Visconde Júlio de Castilho. Nas paredes a ampliação da planta de Lisboa, de George Braunio, e a mais antiga Vista de Lisboa (século XVI) reproduzida e ampliada da «Crónica de D. Afonso Henriques» de Duarte Galvão.*

*Entre outros quadros originais, vê-se o de Miguel Lupi - «O Marquês de Pombal presidindo ao estudo da reedificação de Lisboa» -; a vista da cidade no século XVII (partida de S. Francisco Xavier para a Índia); e a vista do Rossio, no início do século XIX. Em vitrinas, espécies bibliográficas olissiponenses.*

*GALERIAS: - Em sequência, dez painéis de Azulejo, desde Ribamar a Xabregas (século XVIII).*

*Nos seis diaporamas em rotunda, mostravam-se vistas de Lisboa e do Tejo dos séculos XVI, XVIII e XX.*

*SALA DO FUTURO: - Visão gráfica de Lisboa, dentro de pouco anos, com projectos, desenhos e plantas.*

*ÁTRIO DE SAÍDA: - No fundo painel de azulejo com a vista de Lisboa actual e panorâmica do Tejo”.<sup>419</sup>*

---

<sup>419</sup> Guia da Exposição do Mundo Português, 1940, op.cit.

A propósito do Pavilhão de Lisboa, surge esta descrição do interior, nunca se mencionando no referido *Guia*, a parte da “Honra”.

No Roteiro dos Pavilhões<sup>420</sup> distribuídos gratuitamente na época, aparece um pavilhão da Honra descrito como situado a “*Nascente da Praça do Império, à direita da entrada principal, junto ao Pavilhão de Lisboa*”.<sup>421</sup> O seu objectivo: servir à “*Realização de festas, recepções e espectáculos*”.<sup>422</sup>

A descrição do seu interior segue assim:

*“Átrio: - Está revestido de alto a baixo, com bandeiras e escudos de todas as cidades e vilas de Portugal e do seu Império; um bengaleiro.*

*Sala de Festas: Decorada com lindas tapeçarias, num tom de ouro velho.*

*Sala de Teatro: Um autêntico teatro, com a sua plateia forrada de cor de rosa, o arco do proscénio em oiro, a parede do fundo ostentando uma pintura a fresco alegórica à música, à dança, ao canto, ao teatro e ao cinema.*

*Um corredor dá acesso a retretes, a um barbeiro e a um restaurante, com saídas para a rua seiscentista onde está o Bairro Comercial e Industrial”.*<sup>423</sup>

Curiosa é também a descrição do interior do Pavilhão de Lisboa que se pode ler neste Roteiro dos Pavilhões:

*“Pavilhão de Lisboa*

*Situação: Lado direito da entrada principal, ao lado do Pavilhão da Honra.*

*Objectivo: Representar a tradição e o pitoresco da cidade.*

*Exterior: Legendas «Lisboa Rainha do Ocidente, cabeça e Coroa de Portugal e «Lisboa mãe de Navegadores, madrinha de naus e caravelas»; uma torre quadrangular onde se lêem duas datas: 1147 e 1940 (conquista aos mouros e exaltação imperial). É uma sugestão à Casa dos Bicos. A entrada é feita por um pátio seiscentista onde há um cruzeiro, e que dá para uma rua larga onde há também moradias seiscentistas.*

*Sala de S. Vicente: Em granito (estilo séc. XII); grade românica autêntica da Sé de Lisboa (fins do séc. XIII); 4 telas.*

*Sala de Honra ou do Foral: Foral de Lisboa, doado por D. Afonso Henriques (1179); pinturas cenográficas que reproduzem estampas típicas de Lisboa dos séculos XVII a XIX e os exemplares de arte bairrista, representando tipos populares; dois trípticos,*

---

<sup>420</sup> Rollim Macedo e André Lourenço, “Roteiro dos Pavilhões” séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>421</sup> *Idem.*

<sup>422</sup> *Idem.*

<sup>423</sup> *Idem.*

*representando um a defesa de Lisboa pelo Mestre de Aviz do cerco castelhano (1384) e outro, o cerco e tomada da cidade aos mouros pelo Afonso Henriques (1147); ao centro ergue-se um conjunto escultório – as armas da cidade, a ouro, iluminadas*

*Sala de Pitoresco: Repleta de miniaturas – tudo em bonecos: a procissão da Senhora da Saúde, as marchas dos bairros e figuras populares; pinturas, em vitrines na parede, reconstituindo o passado – a Ribeira Velha (séc. XVII), o Terreiro do Paço (séc. XVII), o Rossio (séc. XVII), a sopa de Arroios (séc. XVIII), etc.*

*Sala Erudita: A planta (1572) e a vista (séc. XVI) mais antigas de Lisboa; dois quadros do século XVII (um dos quais francês) que recorda Lisboa; a um canto homenagem do Marquês de Pombal; vitrines com documentos, entre eles uma carta de D. Deniz (1309), o auto da aclamação de D. João I (1385) e o diploma, em pergaminho, da fundação da Universidade de Lisboa (1290)*

*Galerias de Lisboa e Tejo: Representam Lisboa nos secs. XIV, XVI e XVIII; em azulejo sobre pintura de cerca de 1735 «como era Lisboa antes do terramoto»; as outras galerias representam a partida de um galião para a Índia (séc. XVI), as fainas na Ribeira das Naus (sec. XVIII) e a visão do Tejo (1940)*

*Sala Municipal: Nas paredes, fotografias da actualidade; ao fundo, em madeira, as armas da cidade.*

*No vestíbulo de saída, um azulejo enorme com uma vista de Lisboa na actualidade”.*<sup>424</sup>

Estamos pois, e de acordo com o descrito neste Roteiro, perante um pavilhão da Honra perfeitamente separado do pavilhão de Lisboa, como se de dois espaços diferentes se tratasse. E, embora o edifício de Cristino da Silva fosse um só, os dois espaços são identificados separadamente, assim como as suas funções e objectivos são inequivocamente diferentes.

Observando mais uma vez a planta do arquitecto percebemos também que a passagem entre os dois espaços é diluída pelo pátio exterior, que serve tanto de entrada principal ao pavilhão de Lisboa como de saída de serviço à parte da “Honra”.

Podemos assim inferir que no *Guia* da Exposição distribuído ao público visitante, apenas faria sentido descrever o percurso, no interior do pavilhão da parte dedicada a Lisboa, já que apenas essa zona seria visitável, como aparece sinalizado no “esbocêto” de Cristino da Silva.

---

<sup>424</sup> *Idem.*

A mais significativa descrição deste pavilhão, na época, encontra-se nas páginas da revista mensal *Ocidente*, num artigo assinado por Fernando de Pamplona em Novembro de 1940, *Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português*:

*“O Pavilhão da Honra e de Lisboa, delineado pelo arquitecto Cristino da Silva, constitui a obra-prima architectónica deste grande certame. Nele florescem algumas das nossas mais sugestivas tradições artísticas, sem que por isso a obra deixe de ser viva e actual. A ele tomamos por padrão quando consideramos a Exposição do Mundo Português um grande passo para o reaportuguesamento das nossas artes maiores. De linhas magestosas e elegantes, ele aproveita, no seu corpo dianteiro, os motivos ornamentais tão saborosos da velha Casa dos Bicos, enquanto a sua janelaria, de risco harmonioso e sóbrio, com sugestões venezianas, faz pensar na graça manuelina da Torre de Belém; desse corpo tão equilibrado irrompe com rigor e esbelteza uma torre quadrangular de faces lisas, apenas ornada com o braço de Lisboa - a caravela - e coroada, ao topo por um torreão de frestas esguias, que termina em agulha como nos tempos góticos; entre os dois corpos do belo palácio, alteia-se um pórtico de ogivas; na parte cimeira do corpo posterior desenrola-se uma renda de pedra de lavor manuelino, com a esfera e a cruz, que casa bem com os ornatos opulentos do vizinho Mosteiro dos Jerónimos. O artista não copiou velhos motivos: apropriou-se deles, assimilou-os, renovou-os e deste modo não recebeu incorporá-los numa construção de estrutura original, que pode ter antepassados, como tudo o que é nobre, filho de algo, mas que nem por isso deixa de ser uma forte criação. Exteriormente, do lado direito, há um baixo-relevo de Canto da Maia, que pretende sintetizar a história de Lisboa e nos pareceu algo sumário e confuso”*.<sup>425</sup>

Quarenta anos mais tarde, no catálogo da Exposição *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, que aconteceu em 1982 na Fundação Calouste Gulbenkian, o pavilhão de Cristino da Silva é assim descrito:

*“Terminado numa torre, encimada pela caravela olisiponense, em ferro (outra, em relevo, na face ocidental, com as datas históricas 1147 e 1940) que assegurava «pendant» à do pavilhão fronteiro «dos Portugueses no Mundo» (...) o Pavilhão de Lisboa apresentava, dos lados sul e poente do grande bloco terminal, um aparelho em «ponta de diamante» com janelame em «loggia» e, após um corpo de passagem, ameadado e com «apropriação modernizada» de estilo romântico<sup>426</sup> no portal legendado «Lisboa rainha do Ocidente cabeça e coroa de Portugal» continuava-se numa longa*

<sup>425</sup> Fernando de Pamplona, *“Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”*, 1940, *op.cit.*, p. 172.

<sup>426</sup> Consideramos que a referência ao estilo «romântico» constitui uma gralha tipográfica e que o autor se terá de facto referido ao estilo «românico».

*parede cega sobre arcaria com um fantasiado portal manuelino ao meio, entre gigantes decorativos e duas legendas em relevo: «Nós demos ao velho mundo novos mundos» e «Somos pátria e nação há oito séculos». No extremo da parede compunha-se um baixo-relevo de Canto da Maia, de bom grafismo decorativamente estilizado, síntese da história pátria, enquanto um coroaamento manuelinamente estilizado alternava cruces de Cristo e esferas armilares – e o edifício terminava por um grande bloco cúbico, ainda «modernista» mas decorado por longos e estreitos arcos cegos que correspondem às janelas do bloco sul. O conjunto é assim notavelmente articulado, com grande consciência de volumes e de valores decorativos, e excelente composição de alçados”.*<sup>427</sup>

Trabalhos de investigação posteriores<sup>428</sup> souberam enquadrar, seguramente, este edifício numa dimensão histórica e estética que lhe assegurou uma importância decisiva e determinante na história da arquitectura portuguesa, mas pouco mais puderam acrescentar à sua descrição exterior até porque, a imagem reconstituída do edifício, a partir da memória fotográfica deixada,<sup>429</sup> devolveu-nos as suas reais dimensões e formas.

Inserido no contexto da Exposição, em articulação com o espaço tridimensional, a relação comprimento, largura e altura do pavilhão, conferiram-lhe uma identidade inequívoca, o que nos facilitou a ideia que dele podemos hoje fazer.

---

<sup>427</sup> AA.VV. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, vol. 1, p. 58.

<sup>428</sup> Referimo-nos, por exemplo, à tese de doutoramento de Margarida Acciaiuoli, em 1991, ou à tese de doutoramento de João de Sousa Rodolfo, em 2002, trabalhos que investigam com maior profundidade não só a Exposição do Mundo Português, como o edifício em causa e a obra de Cristino da Silva.

<sup>429</sup> Referimo-nos ao espólio fotográfico de Mário Novais, Eduardo Portugal, Kurt Pinto, Paulo Guedes, entre outros, profissionais ou amadores, que fotografaram o edifício.

O pavilhão da Honra foi obra da equipa:<sup>430</sup>

PAVILHÃO DA HONRA	
ARQUITECTO	Luís Cristino da Silva
PINTORES   DECORADORES	Fred Kradolfer Jorge Barradas Roberto de Araújo

O Pavilhão de Lisboa deve a sua realização ao elenco:<sup>431</sup>

PAVILHÃO DE LISBOA	
DIRECTOR	Norberto de Araújo
ARQUITECTO	Luís Cristino da Silva
PINTORES   DECORADORES	António Cristino Hermano Batista Martins Barata Severo Portela Júnior Vitória Pereira
ESCUPTOR	Raul Xavier

<sup>430</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.

<sup>431</sup> *Idem.*

## PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO



FIGURA 51 | PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO  
PROJECTO: COTTINELLI TELMO  
FOTO: KURT PINTO. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

### ARQUITECTO

Cottinelli Telmo (1897-1948).

### LOCALIZAÇÃO<sup>432</sup>

Praça do Império, Santa Maria de Belém, Lisboa.

### ENQUADRAMENTO

Inserido no recinto da Exposição, 1940, lado poente da Praça do Império, entre o Mosteiro dos Jerónimos e o rio Tejo.

### DATA

---

<sup>432</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 44'' N / 9° 12' 28'' W

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Início da construção.

1940 (8 de Julho) Inauguração e abertura ao público.

1943 Desmantelamento.

#### TIPOLOGIA

Pavilhão de Exposição.

#### UTILIZAÇÃO

Pavilhão comemorativo de evocação da acção dos Portugueses no Mundo. Corpo Sul dedicado à divulgação das realizações do Estado Novo e à exaltação do Portugal de 1940. Corpo Norte dedicado ao Brasil Colonial. Aberto ao público entre Julho e Dezembro de 1940.

#### DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
164 m	30 m	19 m Torreão: 50 m

#### MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Construção precária, revestimento de estafe em estrutura de madeira e metal.

## DESCRIÇÃO

### EXTERIOR

O pavilhão dos Portugueses no Mundo, estava construído perpendicularmente ao Mosteiro dos Jerónimos, no sentido sul-norte, de entrada principal a nascente, virada para a Praça do Império.

O seu comprimento de 164 metros, fechava do lado poente a Praça do Império tirando “*partido da larga e brilhante cenografia do fundo, e por sua vez, quebrando a grandeza em extensão*”,<sup>433</sup> rematando com uma torre de cinquenta metros de altura, “*fecho vertical sabiamente contrastante com o horizontal desenvolvimento*”<sup>434</sup> do pavilhão.

O jogo entre o volume horizontal e o contraste imposto pela torre, a sul, encontrava do lado oposto da Praça do Império, no pavilhão de Cristino da Silva, correspondência formal, o que compunha de modo simétrico o quadrado da Praça, a definia e exaltava.

Na construção deste espaço cenográfico, pôde perceber-se a ideia de Cottinelli Telmo, que “*partiu deliberadamente deste núcleo primordial (...) para caracterizar a exposição*”.<sup>435</sup> Cremos que é a partir do “diálogo” estabelecido entre os dois pavilhões e da forte presença que as suas moles impõem na Praça do Império, fechando-a, que foi encontrada a primeira solução formal para o “feito” da Exposição.

É a partir do jogo que se estabelece entre os grandes volumes horizontais, pontuados por elementos verticais muito acentuados, que se dá o mote para a construção tridimensional da exposição. Encontrada a sua forma em planta, foi a vez de a erguer em altura e Cottinelli identifica bem a extensão horizontal em causa. O seu pavilhão expressa inteligentemente essa preocupação, e é na sua forma que melhor o podemos observar.

Entendido como “*o mais belo e imponente pavilhão, com unidade e largueza, a despeito da sua simplicidade*”,<sup>436</sup> o pavilhão dos Portugueses no Mundo é “*ao mesmo tempo clássico e moderno*”,<sup>437</sup> mostrando que Cottinelli transmitiu à sua obra maior a “*síntese entre a tradição e a modernidade que se escapava aos formalismos mais*

---

<sup>433</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 1.

<sup>434</sup> *Idem*, pp. 1 e 5.

<sup>435</sup> Margarida Acciaioli, 1998, *op.cit.*, p. 132.

<sup>436</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>437</sup> Fernando de Pamplona, “Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”, 1940, *op.cit.*, p. 173.

*óbvios em que a maioria dos outros pavilhões ficara enredada, usando uma geometria inédita e sem descendência na arquitectura portuguesa da época”.*<sup>438</sup>

Formalmente, o volume do pavilhão dos Portugueses no Mundo acolhia três secções que, por terem entradas distintas, podiam funcionar como três pavilhões independentes. De facto, o edifício dividia-se internamente em ala norte, onde ficou situada a secção do Brasil colonial, corpo central, que abrigou o pavilhão dos Portugueses no Mundo e ala sul, dedicada a Portugal 1940 e às instalações do Secretariado de Propaganda Nacional, que ocupou o piso térreo da torre, a sul.



FIGURA 52 | PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO [FACHADA NASCENTE]  
PROJECTO: COTTINELLI TELMO  
FOTO: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Marcando as três entradas, *“a fachada principal ondulava entre as duas superfícies curvas salientes dos extremos e uma profunda reentrância ao centro, no eixo da Praça do Império, rodeando a enorme estátua da «soberania»”.*<sup>439</sup>

É deste modo que o arquitecto *“para romper com a monotonia que seria de temer em tão comprido pavilhão, apresenta as inteligentes divisões provocadas pelas duas superfícies curvas salientes decoradas por baixos-relevos, quasi nas extremidades da fachada e pela profunda reintrância do centro, onde se anicha a alta e bela estátua do mestre Leopoldo de Almeida”*,<sup>440</sup> fazendo desprender da fachada *“uma hábil sugestão de movimento”.*<sup>441</sup>

<sup>438</sup> João Paulo Martins, 1995, *op.cit.* p. 349.

<sup>439</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>440</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>441</sup> Margarida Acciaiuoli, 1998, *op.cit.*, p.137.

Por cima da entrada de cada uma das alas, norte e sul, a inscrição do nome do seu conteúdo, “*Brasil 1500*” e “*Portugal 1940*”. A porta central, que dava acesso ao pavilhão dos Portugueses no Mundo, encontrava-se inserida a meio do edifício, numa reentrância cilíndrica coberta em relevo com um planisfério e onde, por cima, se podia ler “*Se mais Mundo houvera lá chegara*”. Em frente, a estátua da Soberania.

O pavilhão apresentava ainda algumas características formais que são notadas pela sua excepcionalidade e intenção plástica<sup>442</sup>.

Adriano de Gusmão notava que, “*ao nível do soco*” da estátua da soberania “*corre para ambos os lados da frente do pavilhão, uma cachorrada que lhe vai diminuir a altura, projectando um pouco esses corpos*”.<sup>443</sup>

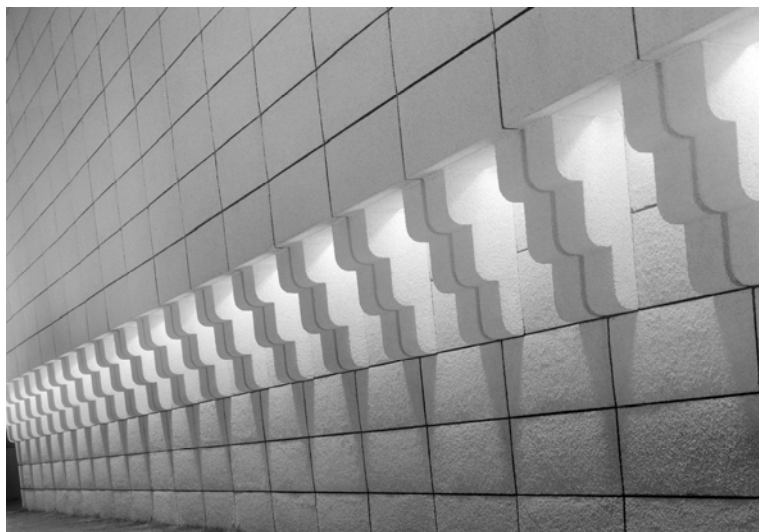


FIGURA 53 | PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO [PORMENOR DA FACHADA NASCENTE]

PROJECTO: COTTINELLI TELMO

FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

“*O volume, sólido e pesado do pavilhão*”,<sup>444</sup> acabava desde modo por se elevar no solo e “*à noite, a iluminação astuciosa (...) dramatizando a forma, tornava-a imponderável, intangível*”.<sup>445</sup>

<sup>442</sup> Referimo-nos à intenção com que Cottinelli explora os valores plásticos obtidos a partir dos modos de iluminação nocturna escolhidos e que aparecem desde muito cedo previstos nos esboços que o arquitecto faz do pavilhão.

<sup>443</sup> Adriano de Gusmão, “A Arte na Exposição de Belém”, 9/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>444</sup> João Paulo Martins, 1995, *op.cit.* p. 349.

<sup>445</sup> *Idem, ibidem.*

O *Guia Oficial* recomendava que as três secções fossem vistas pela seguinte ordem:

*“1.º - Brasil Colonial (Porta do Norte, lado dos Jerónimos) 2.º - Portugueses no Mundo (entrada central, por detrás da Estátua da Soberania) 3.º - Portugal 1940 (Porta sul do pavilhão), do lado da Praça do Império”.*<sup>446</sup>

#### INTERIOR

Internamente as três secções do edifício não comunicavam, como pode ser percebido nas diferentes plantas gerais elaboradas por Cottinelli Telmo. As secções chegam a ter plantas distintas, como já acontecera no caso do pavilhão de Cristino da Silva.

A planta do pavilhão dos Portugueses no Mundo, correspondente à descrição<sup>447</sup> que dele se faz no *Guia*, só apresenta o corpo central do edifício.

O *Guia* da Exposição, faz referência explícita às suas salas, ordenadas pelo percurso de visita:

#### *“PAVILHÃO DOS PORTUGUESES DO MUNDO*

*Direcção Coordenadora de Afonso Dornelas*

*Arquitecto Chefe: Cottinelli Telmo*

*SALA DA EUROPA POLÍTICA: - Na parede fronteira à entrada, a árvore geneológica apresenta os Chefes das Nações Católicas da Europa que descendem de D. Afonso Henriques. Na parede oposta, reproduções de medalhas cunhadas em vários países, referentes a Portugal, e retratos de Princesas portuguesas Rainhas de Estados Europeus.*

*SALA DA EUROPA RELIGIOSA: - Á entrada, imagem de Santo António pregando. Quadros reproduzindo o Papa João XXI e os Santos portugueses. Num outro nicho, o pregador sagrado Diogo Afonso de Maga-Ancha.*

---

<sup>446</sup> *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, 1940, op.cit.*

<sup>447</sup> Cottinelli Telmo ensaiou diferentes organizações na proposta de divisão interna do corpo central do pavilhão, que correspondia aos Portugueses no Mundo, como pudemos observar nos diferentes desenhos existentes no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações.

*SALA DA EUROPA MILITAR: - Representação simbólica do auxílio militar dado por Portugal a nações europeias (do século XII ao século XX). Evocação escultórica da participação dos Portugueses na Grande Guerra e dos Viriatos na Guerra de Espanha.*

*SALA DA CULTURA PORTUGUESA NA EUROPA: - Portugueses que se notabilizaram nas ciências, letras e artes. Alusão às feitorias, como centro de intercâmbio cultural.*

*SALA DE MARROCOS: - Pinturas alusivas à conquista e ocupação das praças de guerra, inspiradas nas tapeçarias de Pastrana. Estátua de D. Pedro de Menezes, 1.º governador de Ceuta. Baixo-relêvo com a disposição panorâmica das fortificações construídas pelos portugueses em Marrocos e a reprodução do «ceitil», primeira moeda europeia destinada a comerciar com os naturais.*

*SALA DA FÉ E DO SACRIFÍCIO DOS PORTUGUESES EM MARROCOS: - Imagens de Santa Maria de África, de Nossa Senhora a Portuguesa Conquistadora.*

*Representação alusiva ao Infante Santo e a D. Sebastião. Documentos vários.*

*COSTA MEDITERRANEA DE ÁFRICA: - No friso que rodeia a sala, a evocação do auxílio português ao Imperador Carlos V e ao exercito espanhol sitiado em Oran, dos Grão-Mestres da Ordem de Malta e do Infante Português D. Pedro (neto de D. João I) que foi Rei de Chipre.*

*VIAGEM AÉREA DE GAGO COUTINHO E SACADURA CABRAL AO BRASIL: - AVIAÇÃO. Em dois pequenos recessos, referência ao inventor da «Passarola» (P.º Bartolomeu Gusmão) e às viagens aéreas dos portugueses, evocando-se, num ciclorama, o feito da ciência e audácia dos dois portugueses que ligaram Portugal ao Brasil pelo ar.*

*SALA DA ABISSÍNIA: - A presidir à representação das fortalezas, edifícios e templos ainda hoje existentes da Etiópia, a figura do «Rei dos Reis». Referência à ascendência portuguesa de Victor Manuel III, Rei de Itália e actual Imperador da Abissínia.*

*SALA DA ÍNDIA: - Dá ambiente local um baixo-relevo do Trimurti do Templo de Elefanta, sobrepujado pela Cruz simbólica da Religião de Cristo. Nas paredes, um friso representando os Grandes da Índia. Referências e peças representativas da acção portuguesa na Índia.*

*SALA DA CHINA: - No estilo das cerâmicas chinesas, representação da actividade lusa no Celeste Império, simbolizado pelo Dragão que se vê na parede principal.*

*SALA DO JAPÃO: - As paredes representam um grande biombo de estilo nipónico. Figuram motivos alusivos à civilização ocidental que os portugueses levaram ao Império do Sol Nascente. Estátua à Virgem Maria (japonesa) e outras que representam a influência cultural lusíada no Japão.*

*GALERIA: - Documentos referentes à acção portuguesa no Império Nipónico.*

*SALA DA OCEANIA: - Interpretação pictural da actividade lusa.*

*SALA DAS AMÉRICAS: - No topo, dois painéis representando a acção dos portugueses nas Américas em geral. A aventura de Aleixo Garcia em busca do ouro; os bandeirantes.*

*Síntese da História do Brasil colonial.*

*SALA CAMÕES: - Síntese de todo o pavilhão e de toda a exposição: os deuses dos «Lusíadas» por que Camões substituiu, ao jeito da época, o verdadeiro Deus – suportam o tecto da sala, o Mundo, onde se recorta Portugal”.*<sup>448</sup>

---

<sup>448</sup> Guia da Exposição do Mundo Português, 1940, op.cit.

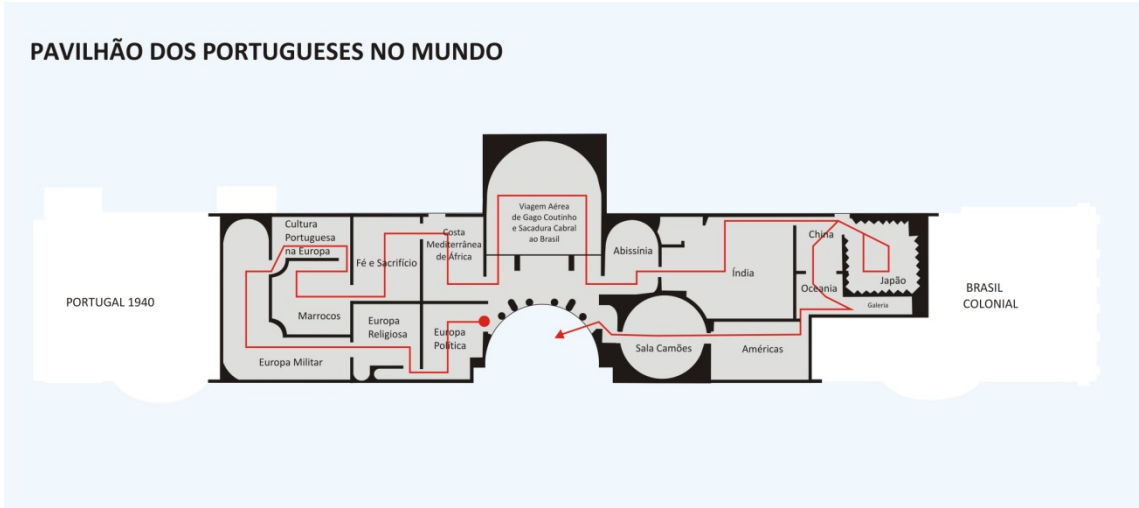


FIGURA 54 | PLANTA DO PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO

INFOGRAFIA: SANDRA SILVA

A PARTIR DE DESENHO DE COTTINELLI TELMO. ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES



O pavilhão dos Portugueses no Mundo ficou a dever a sua realização ao elenco:<sup>449</sup>

PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO	
DIRECTOR	Afonso Dornelas
ARQUITECTO	Cottinelli Telmo
PINTORES   DECORADORES	António Cristino Armando Bruno Eduardo Malta Frederico George Joaquim Rebocho Jorge Barradas Leite Rosa Lino António Luís Alzina Luís Dourdil Manuel Lapa Manuel Lima Maria Clementina Carneiro de Moura Mário Costa Martins Barata Nunes de Almeida Thomaz de Mello (Tom)
ESCULTORES	Anjos Teixeira António Duarte Barata Foyo Canto da Maya Euclides Vaz João Fragoso João Rocha Leopoldo de Almeida Martins Correia Rui Leal

<sup>449</sup> v. Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*, Separata.

A ala sul do Pavilhão dos Portugueses no Mundo - Portugal 1940 foi realizada pela equipa:<sup>450</sup>

PORTUGAL 1940 [PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO]	
DIRECTOR	António Ferro
ARQUITECTO	Cottinelli Telmo
PINTORES   DECORADORES	Bernardo Marques Carlos Botelho Emérico Nunes Fred Kradolfer José Rocha Paulo Ferreira Thomaz de Mello (Tom)
ESCUPTORES	António da Costa Barata Feyo Francisco Franco

---

<sup>450</sup> *Idem.*

## PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS

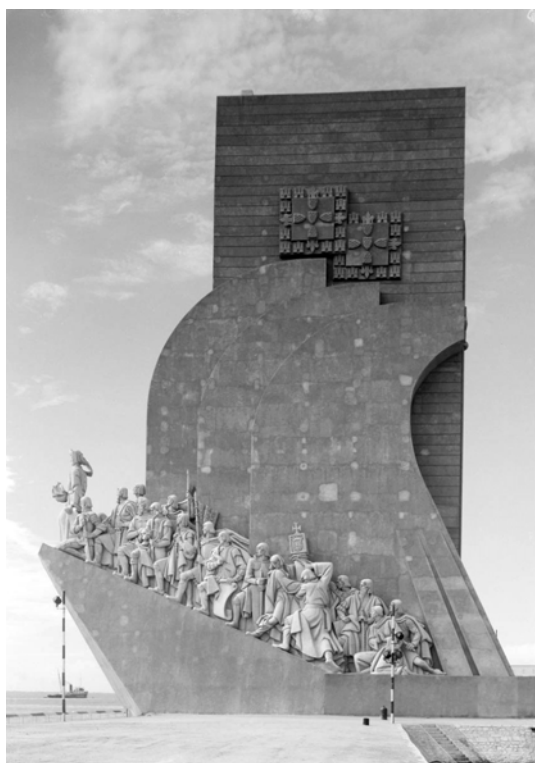


FIGURA 55 | PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS  
PROJECTO DE COTTINELLI TELMO E LEOPOLDO DE ALMEIDA  
FOTO: MÁRIO NOVAIS. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

### ARQUITECTO

Cottinelli Telmo (1897-1948).

### ESULTOR

Leopoldo de Almeida (1898-1975).

### LOCALIZAÇÃO<sup>451</sup>

Frente à Praça do Império, à beira do rio Tejo, Santa Maria de Belém, Lisboa.

<sup>451</sup> Coordenadas Geográficas: 38° 41' 36 N / 9° 12' 20 W

## ENQUADRAMENTO

Inserido na zona ribeirinha, entre a doca do Bom Sucesso e o Espelho de Água, tendo a norte a Praça do Império e a Sul, o rio Tejo.

## DATA

1939 Elaboração do projecto, dentro dos planos para a Exposição do Mundo Português. Construção em material perecível.

1940 (20 de Julho) Inauguração.

1943 (Junho) Desmantelamento do Padrão original.<sup>452</sup>

## TIPOLOGIA

Padrão Comemorativo dos Descobrimentos Portugueses.

## UTILIZAÇÃO

A peça, idealizada inicialmente como um monumento ao Infante D. Henrique, acabou por ser num marco comemorativo da glória de todos os que protagonizaram a epopeia dos descobrimentos, marcando simbolicamente o local de partida das caravelas, em Belém.

Em parte devido à qualidade plástica que Leopoldo de Almeida emprestou ao conjunto escultórico, a importância do monumento nunca se esgotou na figura do Infante. Ao serem individualizadas algumas das mais notáveis figuras da História nacional, recorrendo à iconografia “vicentina”, o monumento adquiriu múltiplos significados e provocou desde sempre no observador o interesse pelo pormenor, guiando-o pelo seu próprio conhecimento dos factos.

O Padrão original acabou por ser demolido cerca de três anos após o fim da Exposição do Mundo Português.

---

<sup>452</sup> Em 1960 é feita uma réplica do Padrão, em pedra rosal de Leiria, no âmbito das comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique. O monumento é reposicionado em Belém, no local onde estivera vinte anos antes e inaugurado a 9 de Agosto.

## DIMENSÕES

COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
46 m	20 m	50 m

## MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO

Em 1940, o Padrão foi construído, na sua parte arquitectónica, por uma leve estrutura de ferro e cimento, sendo a composição escultórica realizada em estafe.

## DESCRIÇÃO

Implantado entre a Praça do Império e o rio Tejo, o Padrão dos Descobrimentos é uma peça composta por um edifício de cariz arquitectónico e por um grupo considerável de esculturas figurativas.

A sua parte arquitectónica é constituída por um monólito paralelepípedo, uma estrutura vertical com cerca de cinquenta metros de altura, que sustenta de cada lado, a forma sintetizada de três velas enfunadas.

Lateralmente erguem-se duas rampas, uma de cada lado do monumento, terminando num jogo de massas tridimensionais apontadas para sul, que lembram a proa de uma caravela, erguida à beira-rio.

De um lado e de outro, a nascente e a ponte, um friso de esculturas que, num movimento ascendente, caminha processionalmente em direcção à figura isolada, erguida na proa – a estátua do comemorado Infante D. Henrique.

O Padrão do Descobrimentos cumpre esse papel simultâneo de peça de arquitectura e de suporte do grupo de esculturas, todas elas de dimensões consideravelmente superiores à dimensão humana.<sup>453</sup>

---

<sup>453</sup> As figuras laterais tinham a altura de sete metros e a do Infante, nove metros.

## REFERÊNCIAS E DESCRIÇÕES

Podemos dizer que a ideia de um monumento à memória do Infante D. Henrique inserido nas comemorações centenárias aparece expressa, pela primeira vez, na “*Nota Oficiosa*” de Março de 1938, quando o Presidente do Conselho refere que “*Pena é que o monumento do Infante D. Henrique, à volta do qual se anda há anos, não possa ser inaugurado nessa época, e nos não seja por isso dado a assistir ao espectáculo maravilhoso que seria desfilarem em grande parada naval, diante da ponta de Sagres, em face do monumento ao propulsor da navegação e dos descobrimentos nos tempos modernos, luzidas representações de todas as marinhas do mundo*”.<sup>454</sup>

A 3 de Fevereiro de 1939, quando o Dr. Augusto de Castro nas suas Declarações apresenta o primeiro esboço do programa das comemorações, “*a estátua do grande Infante*” é por si previsto para ser avistada a partir do rio, como “*figura colossal*”.<sup>455</sup>

Na primeira planta geral<sup>456</sup> o local de implantação da estátua, o número catorze vem referenciado na legenda como Infante D. Henrique.

Mas na primeira visão do conjunto, a grande perspectiva isométrica realizada a seguir à primeira Planta Geral, nem a estátua do Infante nem o Padrão aparecem apontados.

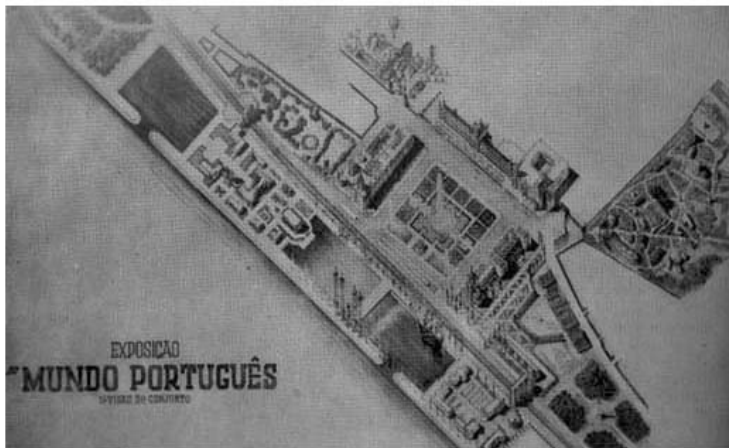


FIGURA 56 | PERSPECTIVA - 1ª VISÃO DO CONJUNTO. [FEVEREIRO 1939]

DESENHO: COTTINELLI TELMO, CRISTINO DA SILVA, ANTÓNIO LINO, VASCO DE LACERDA MARQUES E VASCO PALMEIRO<sup>457</sup>

FOTO: SANDRA SILVA. 2007. ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

<sup>454</sup> Oliveira Salazar, “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho”, 1939, *op.cit.*, p. 3.

<sup>455</sup> Augusto de Castro, “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro”, 1939, *op.cit.* p. 7.

<sup>456</sup> v. 1ª Planta Geral.

<sup>457</sup> v. Cottinelli Telmo, “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940”, *op.cit.*, p. 250.

O Padrão dos Descobrimentos, como e onde o conhecemos hoje, “nasceu” entre 3 de Fevereiro e 14 Maio de 1939, data em que a grande maquete, onde a sua forma aparece já ali apontada, é submetida a apreciação de Salazar e de Duarte Pacheco.<sup>458</sup>

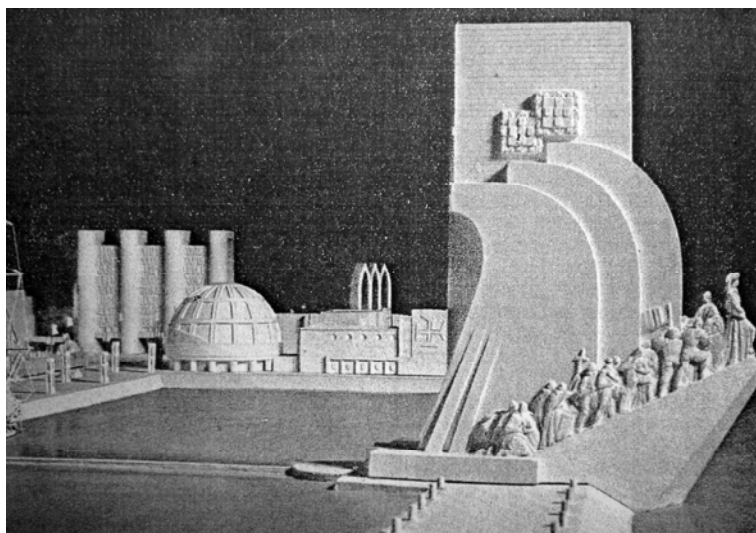


FIGURA 57 | PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS NA MAQUETA DA EXPOSIÇÃO [14 DE MAIO DE 1939]  
FOTO: REVISTA ARQUITECTOS 10

Parece ter sido uma observação feita por Leitão de Barros,<sup>459</sup> que achou a maquete da exposição muito “estática”,<sup>460</sup> que terá despoletado a necessidade de conceber um monumento que marcasse uma certa sensação de movimento, um “sentido da «Partida»”.<sup>461</sup> Certamente movidos por esta ideia, Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida traçaram, de um só fôlego, o monumento. A 4 Junho de 1939, Cottinelli Telmo, numa entrevista dada ao jornal O Século, referia-se ao ainda Padrão da Descoberta:

*“Este monumento tem uma história. Era preciso um grande padrão da Exposição uma síntese dinâmica do esforço dos portugueses, no Descobrimento, na Conquista, na Propagação da Fé”.*<sup>462</sup>

E justifica *“Não pretendi fazer um monumento ao Infante de Sagres (...) Foi da Praia do Restelo – o local da Exposição – que partiram há quatro séculos os portugueses que formaram o «Mundo Português».* O sentido da «Partida» é a génese do «Padrão da

<sup>458</sup> *Idem*, p. 251.

<sup>459</sup> Leitão de Barros (1896-1967), cineasta e jornalista, estava indigitado para dirigir os serviços externos do Comissariado da Exposição do Mundo Português, como responsável pela coordenação Histórica.

<sup>460</sup> Cf. João Paulo Martins, 1995, *op.cit.*, p. 346 e Pedro Vieira de Almeida, 2002, *op.cit.*, pp. 117-118.

<sup>461</sup> Cottinelli Telmo, “A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional”, *op.cit.*, p. 16.

<sup>462</sup> *Idem, ibidem.*

*Descoberta». O Infante está lá, porque comanda realmente, sem substituição possível, esse espírito da Grande Aventura do Mar”,<sup>463</sup> acusando de algum modo o sentido do seu envolvimento na polémica a propósito do “programa previsto para Sagres sucessivamente abortado, em projectos e concursos, desde 1900 (Augusto Santo), e sobretudo em 1933-35 (prémio a Rebelo de Andrade e Rui Gameiro) e em 1936-38 (prémio a Carlos Ramos, Leopoldo de Almeida e Almada Negreiros)”.*<sup>464</sup>

O número dez da revista *Arquitectos*, apresenta o Padrão das Descobertas justificando-o como “projectado para servir de fecho à Praça do Império, do lado do rio” e em honras de página inteira, mostra uma fotografia tirada à maquete, em suave contra picado, a criar a ilusão das suas dimensões futuras.<sup>465</sup>

Faz ainda a descrição física do monumento:

*“Sobre uma muralha vertical desenham-se, como que em baixo relevo, as velas de uma caravela. O baixo-relevo toma vulto, desprende-se do fundo e projecta-se para a frente, em linhas que sugerem as do casco da embarcação. Sobre este, ao longo da rampa criada, uma teoria de navegadores, guerreiros, monges, trovadores e, à proa, a figura máxima do Infante D. Henrique, que não podia ser estranha à ideia de representar o esforço de uma raça de navegadores, num local de grandes tradições e tão apropriado para uma Exposição Histórica”.*<sup>466</sup>

Está assim definido o grande monumento aos Descobrimentos, que figurará no recinto da Exposição durante cinco meses e para lá dele, mais três anos.

Durante a Exposição o Padrão dos Descobrimentos apareceu referenciado no *Guia* como “o fecho da Praça do Império sobre o rio”. A sua descrição, neste documento, valorizou essencialmente a sua vertente escultórica: “Evoca a figura do Infante D. Henrique e da plêiade de navegadores, guerreiros, santos, poetas e de todos aqueles que ergueram alto o nome de Portugal. É o grito da Exposição, e uma síntese do nosso passado glorioso. Atinge 50 m de altura. A sua construção, dado o tempo em que foi feita, representa um milagre de realização”.<sup>467</sup>

No *Roteiro dos Pavilhões*,<sup>468</sup> pode ler-se numa breve alusão e como generalidade que “Á beira mar, existe o Padrão dos Descobrimentos – Perfil de Sagres, «ninfa do mar, noiva de marinheiros”,<sup>469</sup> ou ainda “Á beira mar, existe o Padrão dos Descobrimentos, na frente do qual está a figura do Infante D. Henrique”.<sup>470</sup>

---

<sup>463</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>464</sup> AA.VV. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. vol 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 60.

<sup>465</sup> Cottinelli Telmo, “Exposição Histórica do Mundo Português”, *op.cit.*, p. 283.

<sup>466</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>467</sup> *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, *op.cit.*

<sup>468</sup> Rollim Macedo e André Lourenço. “Roteiro dos Pavilhões.” séries A e B, 1940, *op.cit.*

<sup>469</sup> *Idem*, série A.

<sup>470</sup> *Idem*, série B.

Na revista *Ocidente* Fernando Pamplona, é mais uma vez o responsável pelos adjectivos mais entusiásticos, esclarecendo-nos porque é que o Padrão passa das Descobertas aos Descobrimentos, ao escrever:

*“O Padrão dos Descobrimentos (porquê o galicismo descobertas?) da autoria de Cottinelli Telmo, com esculturas de Leopoldo de Almeida, projecta a sua grandeza sobre o Tejo. A sua concepção não é talvez nova, mas a execução pode classificar-se de admirável pelo seu dinamismo, pela sua atmosfera marítima, pelo seu ritmo heróico: de panos enfunados uma proa de caravela avança e no seu topo alevanta-se majestosa a figura do Infante D. Henrique, atrás do qual enfileiram os seus bravos capitães. Ante o prodigioso ímpeto da largada, ante a vontade férrea que irradia do Infante, da sua figura hirta e impenetrável, sente-se que toda a resistência será inútil, que os vendavais e os vagalhões hão-de quebrar e que o Adamastor se sumirá nas trevas donde veio!”*<sup>471</sup>

O Padrão recebeu desde o primeiro momento, o elogio unânime da crítica que nele reconheceu *“a síntese de todo o espírito”*<sup>472</sup> próprio à Exposição do Mundo Português.

Em 1960,<sup>473</sup> para uma *“memória sumária”* foram fixados alguns apontamentos sobre o monumento, pelo Engenheiro Manuel de Sá e Melo:<sup>474</sup>

*“O Padrão dos Descobrimentos erguido em 1940, a título precário, como marco da Exposição do Mundo Português e desmontado logo após o seu termo, tinha a altura de 50 metros e era construído na sua parte arquitectónica por uma leve estrutura de ferro e cimento e por uma composição escultórica em estafe formada por 33 figuras, das quais 32 tinham a altura de 7 metros e uma, a do Infante D. Henrique, media a altura de 9 metros”*.<sup>475</sup>

Refere ainda que os artistas criadores explicaram assim a sua obra:

*“Não foi intenção dos autores do Padrão dos Descobrimentos, arquitecto Cottinelli Telmo e o escultor Leopoldo de Almeida, individualizar as figuras que constituem os grupos escultóricos que se agrupam para lá da figura máxima do Infante, pela razão de que seria impossível, sem erros ou graves lacunas, monumentalizar todos os navegadores e que, na realidade, constituem avultado número. E tendo o Padrão o objectivo elevado de consagrar os Descobrimentos, ele teria, necessariamente, de incluir, além de navegadores, os cartógrafos, os cosmógrafos, os guerreiros, os colonizadores, os evangelizadores, os governadores, os cronistas e os artistas.*

---

<sup>471</sup> Fernando de Pamplona, *“Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português”*, 1940, *op.cit.*, p. 178.

<sup>472</sup> Adriano de Gusmão, *“A Arte na Exposição de Belém”*, 16/11/1940, *op.cit.*, p. 5.

<sup>473</sup> Pela ocasião da inauguração do Padrão dos Descobrimentos, réplica de pedra.

<sup>474</sup> O Engenheiro Sá e Melo, tinha sido comissário adjunto do Comissariado Geral da Exposição do Mundo Português, nomeado em Janeiro de 1939, em parceria com o arquitecto chefe Cottinelli Telmo e o Dr. Augusto de Castro, comissário geral da Exposição.

<sup>475</sup> *O Padrão dos Descobrimentos - Belém 1960*. Lisboa: M.O.P.T.C. Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, 1960.

*É óbvio que para moldar esta peça e lhe dar um sentido estético com base na variedade de atitudes, expressões e trajos, houve que individualizar algumas das mais notáveis figuras, vulgarizadas por desenhos ou pinturas coevas, para assim poderem despertar no observador não só o interesse pela composição global, como também guiá-lo, pelo seu próprio conhecimento, na observação aturada do pormenor.*

*Também na distribuição de cada figurante dentro da composição, há um certo anacronismo de posição, propositado, para evitar uma igualdade de trajos que, a serem agrupados por épocas, tornaria o seu conjunto monótono”.*<sup>476</sup>

#### O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS DE 1960

Em 1960, por ocasião das Comemorações Henriquinas, foi feita uma réplica, em pedra rosal, do Padrão original. No contexto da sua reedificação, agora em pedra, foram definidos os espaços internos do monumento, ascensor, salas e acessos.

O Padrão passa então a fazer parte do conjunto patrimonial da zona ribeirinha de Belém, inserido em obras de recuperação, que por essa data se fizeram à volta e na Praça do Império.

As referências bibliográficas que dele se fizeram, a partir desta data, estão certamente impregnadas pela visão da sua segunda versão, e este facto nada teria de extraordinário se o edifício replicado fosse igual ao original.

Em 1974, a primeira edição de obra fundamental A Arte em Portugal no século XX, José-Augusto França refere que *“(...) em 60, para comemorar o quinto centenário da morte do infante – e , ignorando-se o tempo passado durante vinte anos, com as suas conotações estéticas, garantiu-se oficialmente a atemporalidade histórica da escultura que em 40 vigorava e a perenidade do seu gosto (...) Leopoldo passou do estafe à pedra a sua teoria de 32 reis, navegantes, frades, sábios e conquistadores, que em duas rampas confluentes, avançam para um D. Henrique plantado como que à proa de uma caravela”.*<sup>477</sup>

Importa aqui sublinhar que tanto na “memória sumária” como nesta obra de José-Augusto França o número indicado de esculturas é de trinta e três.

---

<sup>476</sup> *Idem.*

<sup>477</sup> José-Augusto França. *A Arte em Portugal no Século XX. 1911-1961.* 3ª Ed. Lisboa: Bertrand Editores, 1991, p. 281.

Em 1982, a propósito da Exposição “Os Anos 40 na Arte Portuguesa”, que aconteceu na Fundação Calouste Gulbenkian., cuja programação este a cargo do referido historiador, o Padrão dos Descobrimentos é apresentado através de uma maquete, que supomos ter sido elaborada em 1960, para a versão definitiva do Padrão.

No texto descritivo pode ler-se:

*“A estrutura do monumento representa esquematicamente uma proa de embarcação assim erguida à beira rio, e três velas cuja forma vertical se continua num plano decorado, de um e de outro lado, por duas bandeiras de D. João I compostas em relevo. Sobre o plano inclinado da proa, encaminham-se de um e de outro lado do velame estilizado, duas teorias de figuras no vértice das quais se ergue, destacado por um espaço que o separa das duas figuras seguintes, ajoelhadas, o vulto do infante na iconografia de tradição «vicentina», com um modelo de caravela numa das mãos e um mapa na outra. São quinze figuras de cada banda, a nascente mais navegadores, guerreiros e frades das campanhas marítimas ilustradas pelo levantamento de um padrão, a poente mais cientistas, pintores, escritores, poetas (Camões é figurado) e ainda frades e guerreiros”.*<sup>478</sup>

A descrição do número de figuras é de quinze “de cada banda”, somando com o Infante o número de trinta e uma esculturas, número repetido e citado em trabalhos seguintes de investigação<sup>479</sup> em que é referido o número de esculturas presentes no Padrão dos Descobrimentos.

Considerámos então a observação do grupo escultórico do Padrão com o objectivo de perceber a razão pela qual o número de figuras presentes no Padrão não tinha sido sempre inequívoco.

Recolhemos algumas imagens do monumento presente em Belém.

A primeira observação atenta dos registos fotográficos do monumento construído em 1960 e dos registos fotográficos feitos em 1940, deixam perceber que as peças, ambas da responsabilidade de Leopoldo de Almeida, apresentam curiosas diferenças ao nível do grupo escultórico do lado poente, nas duas versões.<sup>480</sup>

Se em termos formais e dimensionais a peça que se apresenta hoje no mesmo local, mas em pedra, é a mesma que em 1940 saiu da ideia de Cottinelli Telmo e de Leopoldo de Almeida, podemos no entanto constatar a inserção de uma bandeira e de

---

<sup>478</sup> AA.VV. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. vol. 1 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 60.

<sup>479</sup> Referimo-nos ao trabalho desenvolvido por Margarida Acciaiuoli no contexto da sua tese de doutoramento no ano de 1981, e à sequente obra de referência neste âmbito, publicada em livro «Exposições do Estado Novo, 1934-1940.

<sup>480</sup> Leopoldo de Almeida foi também o escultor responsável pela segunda e definitiva versão do Padrão dos Descobrimentos, tendo a parte da arquitectura, sido da responsabilidade do arquitecto António Pardal Monteiro, por falecimento do arquitecto Cottinelli Telmo, em 1948. De qualquer modo há informações de que Cottinelli Telmo sempre se opôs à construção definitiva do Padrão.

mais uma figura nesse grupo de esculturas, na versão de 1960: a figura nove, de Pero da Covilhã, entre Gomes Eanes de Zurara e Jacome de Maiorca.<sup>481</sup>

De facto, o grupo poente iniciado com o Infante D. Pedro e terminado com a figura de D. Fernando foi originalmente composto por quinze vultos, conforme se consegue observar em fotografias tiradas ao monumento, em 1940.



FIGURA 58 | PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS [1940]  
PROJECTO: COTTINELLI TELMO, LEOPOLDO DE ALMEIDA  
FOTO: MÁRIO NOVAIS. 1940. ARQUIVO DE ARTE DO SERVIÇO DE BELAS ARTES DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

Mas, na versão de 1960 este grupo passa a contar com dezasseis esculturas, enquanto o grupo do lado nascente se mantém inalterado, em número e forma.

Deste modo constatamos que o número de esculturas concebidas para o Padrão dos Descobrimentos em 1940, foi de trinta e duas – dezasseis a nascente, quinze a poente e no topo, o infante.

Em 1960, ao grupo do lado poente é acrescentada uma décima sexta figura, equilibrando em número, as duas alas da “teoria” de esculturas que antecede a figura do infante, acentuando o seu isolamento.

---

481 De acordo com identificação dos personagens indicada no folheto informativo da E.G.E.A.C. (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural).

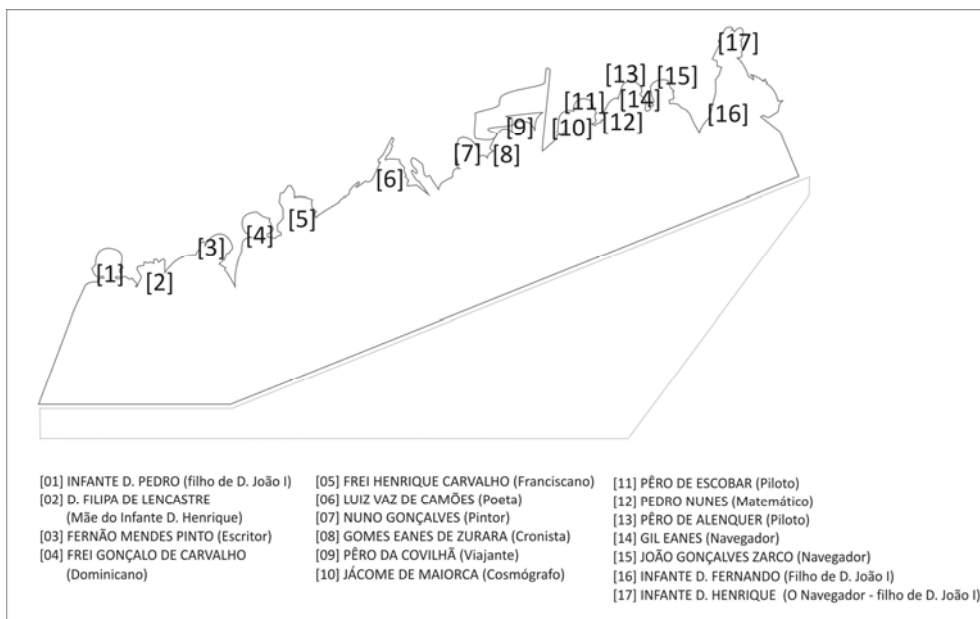


FIGURA 59 | IDENTIFICAÇÃO DAS ESCULTURAS DO PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS – LADO DIREITO  
INFOGRAFIA: SANDRA SILVA, A PARTIR DE FOLHETO INFORMATIVO DA EGEAC.



FIGURA 60 | PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS [2008]  
PROJECTO: COTTINELLI TELMO, LEOPOLDO DE ALMEIDA  
FOTO: SANDRA SILVA. 2008. ARQUIVO PESSOAL

A questão é tanto mais curiosa que ao observarmos a imagem da primeira maqueta elaborada para a Exposição, em 1939, onde o Padrão figura pela primeira vez, deparamo-nos com a presença de uma bandeira, mas colocada mais perto da figura do Infante. O apontamento do grupo é consideravelmente diferente do próprio Padrão que figurou na Exposição do Mundo Português, apesar de não nos ser possível, nesta imagem, individualizar as figuras por estarem somente apontadas como vultos

É com interesse que registamos que em 1960 Leopoldo de Almeida resgatou algumas das suas ideias iniciais, deixando-nos em material definitivo, bastante mais do que uma cópia do efémero Padrão de 1940.

O seu definitivo grupo escultórico, apresenta ainda uma acentuada simplificação formal em comparação com o Padrão de 1940, visível ao nível do apontamento de pormenores anatómicos, mas que pode ter simples explicação nas diferentes características dos materiais utilizados nas duas versões.

Por outro lado, algumas figuras ganharam outra expressão, com pequenas rotações posicionais e a figura do pintor Nuno Gonçalves adquiriu mesmo um barrete de acordo com a moda vicentina apresentada nos painéis a si atribuídos.

Este e outros pormenores poderão ser, em trabalhos futuros, avaliados e contextualizados tanto histórica como politicamente. No caso particular atendemos apenas às questões formais e volumétricas, as que de facto importam para uma caracterização física convincente.

O Padrão dos Descobrimentos tem a particularidade de ter sido reconstruído de modo definitivo vinte anos após a sua apresentação na Exposição do Mundo Português.

Essa particularidade fez com que dele possamos ter uma ideia real, e de alguma forma entrecruzemos formalmente os dois edifícios, o que não é difícil já que a réplica de 1960 é idêntica, em forma e dimensões, ao original de 1940.

Mas, de facto, trata-se de dois monumentos diferentes.

Se por um lado a sua actual existência facilita a compreensão e o estudo da peça original e nos dá um precioso contributo para a determinação das reais dimensões e inserção topográfica, não podemos deixar de sublinhar que a peça de 1940 foi um monumento concebido em materiais perecíveis, construído propositadamente para figurar na Exposição do Mundo Português, em comemoração dos Descobrimentos e que perdurou em Belém, durante cerca de três anos, até ser desmontado.

Dezassete anos mais tarde, o Padrão foi reerguido naquele mesmo local, apagando com a sua presença lítica a memória de um tempo de ausência. Um tempo, em que a memória dos homens que o viveram, por ter sido compensada com a mesma forma plástica, a mesma imagem, no mesmo local, facilmente se iludiu de que o monumento sempre ali estivera desde o tempo da Exposição.

Como monumento, o Padrão manteve-se em estado de hibernação entre a sua reconstrução, em 1960 e 1979, ano em que por despacho se indica que o imóvel iria servir para albergar uma exposição.

Só em 1985, foram realizadas as obras necessárias que permitiram o seu posterior acesso pelo público ao miradouro, ao auditório e às duas salas de exposições.

Nos últimos anos o Padrão dos Descobrimentos tem sido referenciado em estudos de investigação em contextos específicos, como é o caso do trabalho de Pedro Vieira de Almeida que o avalia em função de uma leitura crítica sobre o caso dos “*Concursos de Sagres*”.<sup>482</sup>

Também no âmbito da dissertação de mestrado realizada por João Paulo Martins, excelente documento de investigação, que teve como tema “*Cottinelli Telmo, a obra do arquitecto*”, são dedicadas algumas observações ao Padrão dos Descobrimentos, como peça da autoria do arquitecto e no contexto da Exposição do Mundo Português.<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> Referimo-nos por exemplo à obra de Pedro Vieira de Almeida, 2002, *op.cit.*

<sup>483</sup> v. João Paulo do Rosário Martins, 1995, *op.cit.*, pp. 346-350



### 3 UMA EXPOSIÇÃO VIRTUAL

MODOS TRANSVERSAIS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

COMPUTAÇÃO GRÁFICA

A RECONSTRUÇÃO VIRTUAL DA EXPOSIÇÃO DE BELÉM



### 3.1 MODOS TRANSVERSAIS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Tendo esta abordagem como objectivo o tratamento de novos elementos que possam melhor caracterizar o acontecimento estudado,<sup>484</sup> e por resultado a sua reedificação em representação virtual, pareceu-nos importante situar a questão da representação dos espaços tridimensionais, numa avaliação contextual.

A importância desta avaliação prende-se com a compreensão dos processos de representação envolvidos pretendendo-se uma contextualização para os novos modos computacionais de representação, os mesmos que vão permitir as imagens virtuais da Exposição em estudo.

O entendimento das operações subjacentes aos diferentes modos de reproduzir a duas dimensões a sugestão da terceira, fará assim parte de um conhecimento precedente, que poderá orientar a percepção para a integração deste outro modo de representação, numa ordem evidente de resposta a outros tempos, outras exigências e particularmente a outras possibilidades que as novas tecnologias oferecem.

A representação do espaço como acção humana dirigida para obtenção de uma imagem aparente da realidade é um processo intuitivo e espontâneo, tão antigo quanto o próprio acto de olhar o mundo. A ordem de ciências que procurou entender essa acção é muito diferente das que procuraram sistematizar os elementos nela envolvidos ou as técnicas utilizadas.

Não se trata apenas de enquadrar uma acção humana nesta ou naquela disciplina, identificar o momento do seu aparecimento e historiar sobre uma possível evolução até ao tempo que nos importa.

Trata-se de contextualizar a representação a que nos referimos como o processo da procura de similaridade com a própria realidade observada.

Não faz, por isso, sentido traçar uma história evolutiva dessa representação, simplesmente porque o propósito nunca se alterou. No contexto da procura da verosimilhança, a representação do espaço percebido aconteceu sempre da melhor maneira que se sabia e podia.

A avaliação dos modos de representação do espaço será, então, feita a partir da identificação e caracterização das suas diferenças e propósitos, explorando a qualidade de transversalidade e relacionando-a com as possibilidades inerentes às diferentes técnicas utilizadas, acessíveis neste ou naquele momento histórico.

---

<sup>484</sup> Referimo-nos obviamente à Exposição do Mundo Português.

Não obstante, a sua apresentação valer-se-á de uma estrutura diacrónica, importante quando se pretendem realçar aspectos transversais ou situar o entendimento numa ordem de sucessão ao referir a evolução das tecnologias envolvidas.

Pensamos que tem sido a procura da verosimilhança, a motivação por trás do desenvolvimento dos diferentes modos de representação que aqui abordamos. Essa a razão que motivou e engendrou os diferentes procedimentos, que parecem ter nascido da mesma necessidade: resolver a duas dimensões a ilusão da terceira.

A forma como percebemos as imagens é um processo sobretudo mental. Uma imagem pode apresentar características de semelhança com o modelo se estiver de acordo com o nosso conceito visual, que envolve o nosso sistema óptico mas também a nossa mente.

A representação dos objectos num espaço bidimensional, como o é a folha de desenho ou a tela do monitor de um computador, resulta da integração de elementos visuais e recorre à utilização dos diferentes processos, de modo isolado ou simultaneamente.

Os elementos envolvidos nessa representação bidimensional, se nos reportarmos a uma conceptualização geométrica elementar,<sup>485</sup> são constituídos por pontos, linhas e planos. É a partir da relação que se estabelece entre estes três elementos que obtemos, por simulação, a representação do volume e a ilusão da terceira dimensão.

Numa aproximação à nossa própria impressão visual, a representação de volumes e a organização das indicações de um espaço tridimensional têm sido, na história da representação ocidental e particularmente deste o século XV, quase exclusivamente delineadas a partir de um sistema coerente de ilusão da profundidade: a perspectiva.

No entanto os valores expressivos que estão envolvidos numa representação não se referem exclusivamente a uma construção geométrica do espaço. O formato, o tamanho, a cor e a textura, constituem os elementos visuais que compõem a parte mais convincente de uma representação porque manifestam aquilo que de facto podemos ver.

É na exploração destes elementos que reside a parte mais expressiva de uma composição bidimensional e onde podemos intervir em diferentes dimensões, escalas e proporções, gradações e valores.

---

<sup>485</sup> Os conceitos geométricos fundamentais foram sistematizados por Euclides (c. 325-265 a.C.), no séc. III a.C., que estabeleceu os fundamentos da geometria plana e edificou o espaço geométrico a partir do ponto, da linha e do plano, na sua obra fundamental «*Elementos*», uma obra em 13 volumes, sendo cinco sobre geometria plana, três sobre números, um sobre a teoria das proporções, um sobre incomensuráveis e os três últimos sobre geometria no espaço. A obra cobria toda a aritmética, a álgebra e a geometria conhecidas até então no mundo grego. Sintetizou todos os conhecimentos da Antiga Grécia e fundou o pensamento axiomático, demonstrativo e dedutivo, que condicionou até hoje o pensamento de todas as ciências. É a obra fundamental da Geometria até ao século XVII.

O modo como estes elementos se relacionam e interligam<sup>486</sup> estabelece por sua vez uma terceira ordem elementar de direcções e posições, que podem ser claramente definidoras de espaço e de gravidade.<sup>487</sup>

Por fim, os processos<sup>488</sup> utilizados para a obtenção da terceira dimensão numa representação bidimensional estabelecem os procedimentos necessários à sua consecução e são basicamente: a sobreposição de formas, a variação de dimensões das formas, a modelação, através de gradações da cor, da textura ou da tonalidade, criando profundidade pelo aparente avanço e recuo das formas e a convergência de linhas para pontos específicos, o que comumente chamamos de perspectiva.

---

<sup>486</sup> Na representação bidimensional podemos considerar três ordens essenciais de elementos: os conceptuais ou elementares, os visuais e os elementos relacionais, que podem ser percebidos ou sentidos.

<sup>487</sup> O espaço e a gravidade são geralmente percebidos sensorialmente, não chegando a constituir um elemento visual. Por gravidade por exemplo podemos entender a sensação de peso ou de estabilidade de determinadas formas.

<sup>488</sup> Manuel Couceiro Costa, em "Perspectiva Topológica - o conceito." *Boletim da Aproged*, Maio de 2003, pp. 21-32., referiu-se a estes processos como estruturas gráficas e subdividindo-as em dois grupos, o orgânico (que inclui os elementos gráficos que contribuem para o efeito tridimensional através de mecanismos sensoriais, dando o exemplo da perspectiva atmosférica, da sobreposição e da linha de contorno) e o geométrico (que se refere aos vários sistemas de projecção entre os quais a perspectiva *linear*. Wucius Wong em *Princípios de Forma e Desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 127-129, enumera como "algumas das maneiras mais comuns de como as formas planas podem ser usadas num espaço ilusório" a "sobreposição", as "mudanças" por "tamanho", "cor", "textura" e "vista", a "curvatura ou quebra" e a "adição de sombra". Indica ainda relativamente à perspectiva, a "isometria" e a "perspectiva" (que no contexto se refere especificamente à perspectiva linear).

### 3.1.1 ORIGENS

Estabelecendo que o conceito de configurar é o acto de tornar presente uma figura ou uma imagem através de um qualquer processo de representação,<sup>489</sup> a questão que aqui trazemos diz respeito à configuração do espaço através de processos informáticos e é nosso propósito entender e fazer entender de que modo ela se processa.

Para a construção desse entendimento é curioso estabelecer o percurso da sua história, já que os processos de representação aparecem indissociáveis da própria história do homem e, pelo facto de serem registo, chegam aos nossos dias como modo privilegiado de compreensão e comunicação através dos tempos.

Representar, como acto de desenho, é uma actividade exclusivamente humana, anterior à própria civilização, e que *“implica o reconhecimento da fractura entre o objecto representado e a representação”*.<sup>490</sup> O acto de transformar os espaços, em ideias dos espaços constitui em si um processo intelectual, claramente revelador *“de uma inteligência para além da simples resolução de problemas”*,<sup>491</sup> e possuidor de características que implicaram processos de aprendizagem, evoluções, retrocessos e momentos decisivos, em períodos diferentes da história humana.

Os primeiros registos gráficos dessa história datam de 35 000 a.C., e são constituídos por segmentos paralelos feitos com os dedos<sup>492</sup> em argila. Tratando-se de um ensaio da linguagem artística, a sua manifestação era a imitação da observação e a descoberta das formas que se revelavam magicamente como pontos, linhas, paralelas ou cruzadas.<sup>493</sup>

Interessa aqui sublinhar o carácter imitativo destes primeiros processos de representação, principalmente por constituírem um dos modos mais espontâneos da aprendizagem<sup>494</sup> humana. É interessante avaliar a relação que se pode estabelecer, através do acto de imitar, entre a realidade e a sua reprodução, procurando perceber, na verosimilhança que se obtém, isto é, como sendo uma imagem do real e aceite como tal.

E é também de extrema importância o conteúdo imitado, já que outras possíveis imagens fariam parte da infinita biblioteca visual do desenhista.

---

<sup>489</sup> Qualquer uma que, pelo registo, impressão, transferência, se concretize numa imagem do visível.

<sup>490</sup> Eduardo Côrte-Real, 2001, *op.cit.*, p. 7.

<sup>491</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>492</sup> A estes traços dá-se o nome de *meandros*.

<sup>493</sup> Estas representações parecem ter origem na reprodução/imitação de diversos tipos de marcas, umas deixadas no solo pelos animais, outras pelas mãos do homem, ao limpá-las na parede, após rituais de tatuagem e pintura no corpo e persistem, na actualidade, como ritual em tribos africanas.

<sup>494</sup> Considera-se, por exemplo, que a aquisição da linguagem, no primeiro ano de vida, além de ter uma forte componente biológica, se processa com base na imitação e no reforço.

Percebemos assim que o sentido daquelas formas deve ter sido, de algum modo, revelador para a sua percepção e é nessa afinidade com a regularidade, que podemos justificar a persistência das leis básicas da ordenação linear: repetição, alternância, ritmo e simetria. Vamos encontrá-las mais tarde na decoração de vasos realizados pelas civilizações agrárias, em pleno neolítico e podemos antever pela simplicidade, geometria e repetição dos sinais, os primeiros ritmos desenhados. A sua sistematização e catalogação estão certamente na origem dos primeiros alfabetos gráficos.

A configuração da forma através da linha de contorno representa um enorme passo no que diz respeito à aquisição da consciência básica entre a ideia do objecto e do desenho do objecto, traduzindo de modo elementar o conceito de superfície e de diferenciação entre o espaço do objecto representado e o espaço ao seu redor.

A linha de contorno serviu assim, e desde muito cedo, para isolar no desenho, o objecto, do espaço ao seu redor. As características conferidas a essa linha constituem os traços de identificação do representado. A oclusão dessa linha de contorno conduz à ilusão desenhada que separa a matéria da não matéria.

A seu tempo, as linhas rectas conjugadas deram origem a formas regulares de aparência triangular, na sua forma mais elementar, quadrangular ou de maior número de lados. Estas formas, pela sua enorme consistência e regularidade vão constituir-se em si mesmas como ideias de objectos<sup>495</sup> e ganhar toda a sua carga simbólica.

É deste modo que os desenhos ideográficos e as formas sintéticas passam a fazer parte do universo simbólico do homem, dando origem à linguagem simbólica, através das relações que se estabelecem entre significante e significado. Estas formas concisas, traduzem a realidade, são esquemas dessa realidade, antecedendo processos de comunicação mais estruturados.<sup>496</sup>

O desenho esquemático e simbólico aparece em simultâneo com o desenho realista e figurativo. Em Foz Côa, as figuras apresentam uma construção formal através da linha de contorno, elemento estruturante do desenho, que separa o fundo da figura.

---

<sup>495</sup> “ (...) o quadrado surge nas escritas mais antigas assim como nas inscrições rupestres dos homens primitivos, para significar a ideia de recinto, casa, país.” In Bruno Munari. *A Arte como Ofício*. Lisboa: Editorial Presença, 1978, p. 151.

<sup>496</sup> “En los paneles pintados intuimos un mundo ordenado bajo unas premisas precisas e preciosas. Los elementos temáticos que componen los paneles se convierten en auténticos ejes direccionales del simbolismo prehistórico, constituyendo el soporte de unas creencias expresadas y mantenidas para que todo funcione. Por encima de los matices, transmiten coherencia simbólica y, por tanto, coherencia cultural, un metalenguaje que ofrece nodos de comunicación entre los individuos o colectivos sociales que transitan por el territorio.” In José António Lasheras, (coord.). *Redescubrir Altamira*. Madrid: Turner Publicaciones, 2003, p. 136.

Nas grutas profundas, da Cantábria<sup>497</sup> ao Perigord,<sup>498</sup> outros “artistas” vão representando o seu bestiário acentuando, a cores, nas convexidades das paredes e tectos, os volumes dos animais, como que reconhecendo e procurando resolver a limitação da imagem.

É que estando a representação sujeita ao plano, por ser imagem, esteve também sempre comprometida com a bidimensionalidade. O reconhecimento do modelo como verdadeiro acaba por só ser comprovado pela afirmação aparente da terceira dimensão, tal como é percebida na imagem retiniana. O modo encontrado para resolver esta limitação, aparentemente, resultou da apropriação da própria realidade com o preenchimento do interior da figura, procurando a acentuação da forma, transformando-a num “corpo” opaco, através do qual o espaço que se encontra atrás, desaparece, tapado pela sua presença.

Extraordinária descoberta esta que reconhece no plano do desenho, que o objecto que se encontra mais perto do observador tapa parcialmente o que se encontra atrás, estabelecendo, assim, pela relação representada entre os objectos, a ilusão do espaço tridimensional.

O “método”<sup>499</sup> consiste na aplicação da convenção de que *“o que está à frente oculta parcialmente o que está atrás”*, o que é a simples transposição para o registo desenhado de um facto observável. *“A despeito da acrobacia visual que ela impõe, a sobreposição não pode ser evitada uma vez que os objectos e parte deles impedem, mutuamente, o acesso da visão ao todo.”*<sup>500</sup>

No desenho, a relação entre as diferentes distâncias, dada pela sobreposição dos objectos, oferece ao olhar uma aparente profundidade de campo. Ao artista coube equacionar essa regra com outras que se pretendiam representadas.

O método funcionou estruturalmente e durante milhares de anos como modo de fazer coincidir o mais possível a representação com a realidade. Na verdade ainda funciona, embora a partir do Renascimento a “teia” das relações que se podem estabelecer entre os objectos tenha passado a ser geométrica e matematicamente calculada, o que conferiu ao processo de representação pela perspectiva, legitimação científica.

---

<sup>497</sup> A Cantábria é um departamento localizado a norte de Espanha. É considerada a região mais rica do mundo em lugares de interesses arqueológicos do Paleolítico Superior. Destacam-se neste âmbito as pinturas da Gruta de Altamira, datada entre 16.000 e 9.000 a.C.

<sup>498</sup> O Périgord era um condado que se situava, aproximadamente, no actual departamento francês da Dordogne, a sudeste do território francês e onde se encontram, entre outros locais de interesse no âmbito da pré-história, as representações na gruta de Lascaux e Peche-Merle.

<sup>499</sup> A sobreposição das figuras estabelecendo a relação espacial entre elas deverá ter constituído para os artistas um método de representação do real tão fundamental durante milhares de anos quanto a perspectiva experimentada a partir do Renascimento.

<sup>500</sup> Rudolf Arnheim. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004, p. 112.

### 3.1.2 MODOS SIMBÓLICOS NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

É a linha de contorno e uma concepção do mundo a duas dimensões que vemos perdurar durante milhares de anos nos desenhos e registos do antigo Egipto. Aqui os objectos representados não correspondem à realidade observada, são antes os símbolos desses objectos. A linguagem simbólica, ao resumir os elementos fundamentais de um objecto evoca, ainda assim, a sua essência e com idêntica eficácia. O objectivo é dar a ler, como texto figurativo, uma realidade imaginada. O espaço é, assim, construído para dar suporte físico a uma realidade imaginada.

Nas composições, em bandas horizontais, as figuras distribuem-se, assentes na “linha do solo”, muitas vezes a divisória de cada banda. Representam-se assim as coisas tal como elas supostamente são e não como aparecem aos nossos olhos, ignorando os princípios fundamentais da perspectiva. A representação do objecto a partir de todos os seus ângulos está mais próxima da sua realidade e mais longe da sua identidade. A verosimilhança adopta a frontalidade como traço dominante e o contorno como elemento expressivo.

Verificamos características semelhantes no desenho medieval, o que não se afigura estranho já que ambas as culturas artísticas decorrem directamente de um contexto de maior espiritualidade e religiosidade. A imagem apresenta-se frequentemente como um texto figurativo destinado a ser “lido” pelos que procuram perceber a sua mensagem.

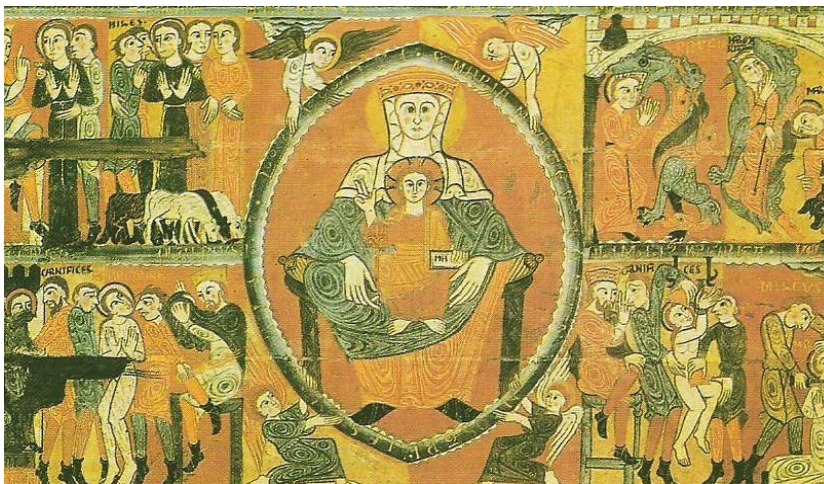


FIGURA 61 | VIRGEM COM O MENINO E CENAS DA VIDA DE SANTA MARGARIDA [SÉC. XII]  
MOSTEIRO DE SANTA MARGARIDA, OSONA, BARCELONA, ESPANHA. [PINTURA SOBRE MADEIRA]  
FONTE: PAULO SIMÕES NUNES, *HISTÓRIA DA ARTE*. LISBOA: LISBOA EDITORA, 2005

Formalmente, o desenho medieval apresenta algum embaraço em reproduzir a terceira dimensão, procurando outros modos de representar a profundidade, recorrendo, para isso, à sobreposição ou à variação das dimensões.

A representação da realidade ou da aparência das coisas não era considerada fundamental. Antes, as formas e as figuras concebidas procuravam traduzir-se numa plástica predominantemente retórica e iconográfica.

As perspectivas, os espaços tridimensionais ou as formas volumétricas eram substituídos pelo valor que era dado ao espaço bidimensional das superfícies. O único método utilizado para representar a distância entre os objectos era a sobreposição dos personagens. Esta solução criava desenhos pobres, no que respeitava a representações de arquitectura. As figuras surgiam recortadas contra fundos de cor uniforme, habitando um espaço irreal.

### 3.1.3 MODELOS E MODELAÇÕES

Aquilo que consideramos ser o tempo das civilizações clássicas representa, no campo da imagem, um importante ponto de chegada para a caracterização da representação do real.

Foram os Gregos que racionalizaram questões como a proporção, a simetria, a ordenação a medida, o ritmo e a simbologia que preside às composições formais.

O valor da imagem desenhada, intimamente associado à imitação e à representação,<sup>501</sup> ganha nesta época uma importância transversal, que se equaciona com outras acções humanas, como o pensar, o aprender e o fruir,<sup>502</sup> dando origem ao conceito de estética.<sup>503</sup>

Incorporando elementos universais, como a simetria e a proporção, a construção da imagem procurava a essência da beleza e é nessa procura que a terceira dimensão, materializada pelo predomínio da escultura, ganha um espaço extraordinário na representação do real.

A representação ganha assim contornos estéticos e emancipa-se como processo artístico, enquanto a geometria e a matemática vão adquirindo um espaço próprio de experimentação e demonstração.<sup>504</sup>

O vínculo entre as primeiras ciências exactas e a arte é, no entanto, observável, já que as expressões artísticas avançam ao compasso da geometria e da matemática. Conceitos primordiais como o número, o módulo<sup>505</sup>, a repetição, o cânone,<sup>506</sup> são estabelecidos de um lado e aplicados no outro, como afirmação da sua utilidade.

---

<sup>501</sup> Na abordagem Grega os conceitos “*mimesis*” e “*diegesis*”, embora referindo-se ambos à imitação e representação do real, adquirem significados diferentes. Enquanto “*mimesis*” se refere à representação através da imagem, a palavra “*diegesis*” alude à representação da encenação, à acção dos actores que descrevem os eventos através da sua actuação.

<sup>502</sup> A fruição é entendida aqui como a expressão da percepção e da sensação,

<sup>503</sup> Pelo menos a um entendimento prévio do conceito de estética, que na antiguidade clássica entendia a arte apenas como “*mimesis*” da realidade.

<sup>504</sup> Euclides, no século III (a.C.) define os elementos elementares, que vão dar origem a quase todas as geometrias. No seu texto “Elementos” aparecem pela primeira vez apontados os cinco sólidos regulares “de Platão”, descobertos por Pitágoras (c.571 a.C.-c.497 a.C.), cerca de duzentos anos antes. Arquimedes (c. 287 a.C. - c. 212 a. C.), ainda no século III (a.C.) realiza os primeiros estudos de truncagem de sólidos. Onze desses treze sólidos são obtidos a partir da truncagem dos sólidos “platónicos”. Registamos também de maior importância os contributos de Apolónio (c.262 a.C. - 190 a.C.), responsável pelo estudo da geometria de posição que determina que as características individuais dos objectos dependem do seu contexto e posição relativa. Ainda Vitruvius, no séc. I a.C., descreve no seu tratado “*De Architectura*” as ordens e a métrica que sustentam um estilo arquitectónico. Na sua obra as plantas e os alçados são já desenhos rotineiros, encontrando-se presentes, pelo menos, os conceitos iniciais da dupla projecção ortogonal.

<sup>505</sup> O módulo é por nós entendido como uma unidade funcional e estrutural susceptível de ser utilizada como medida.

<sup>506</sup> Um cânone caracteriza-se como um princípio que serve de regra ou um objecto tomado como modelo ideal. Do grego *Kanon*, regra.

A investigação do cânone da representação do corpo humano, é ensaiada em pequenas<sup>507</sup> e sublimes estátuas que evocam os seus heróis míticos. As dimensões e proporções, dos templos aos vasos de cerâmica, evidenciam uma permanente consciência geométrica do espaço. A procura, a experimentação, a conquista formal da regra, são ações profusamente repetidas por toda a expressão artística da Grécia Clássica. Procurava-se o modelo. Definia-se o Clássico.<sup>508</sup>

Na ausência de quase toda a pintura grega, é no desenho das figuras pintadas sobre fundos negros, na cerâmica, que podemos observar uma maior liberdade na conquista da representação da terceira dimensão. Por pequenas linhas pintadas a pincel, é sugerida a ideia de volume, através do realce da linha modeladora do perfil das formas e dos seus elementos interiores, evidenciando o domínio expressivo da naturalidade e do movimento.

A seguir *“basta admitir que, num volume, a parte mais próxima dos olhos será a mais clara e que aquelas que se afastam no espaço vão mergulhando numa sombra crescente. Esta passa, de certo modo, a ser sinónimo de profundidade, por um artifício que se tornou universal. A partir desse momento, a pintura poderá imitar os efeitos da escultura”*.<sup>509</sup>

É na pintura a fresco que melhor se vai interpretar a realidade através da modelação por diferentes gradações de cor. Podemos observar, por exemplo, a partir dos vestígios da pintura bem preservada de Pompeia, como *“a planura da base, até então respeitada, começa a ser infringida”*.<sup>510</sup>

A observação das esculturas dos modelos humanos, talvez o legado de maior importância da arte grega, constituiu, para a civilização romana, fonte de inesgotável inspiração. É a “moda” grega que vemos perdurar nas representações pictóricas durante todo a civilização romana e mesmo ainda nos registos deixados pelos primeiros cristãos, antes da proibição iconoclasta.

A criação de convincentes espaços cénicos, onde essas criaturas muito próximas dos humanos, pelo menos na aparência, pudessem habitar - não podendo recorrer a uma construção perspetiva, ainda por inventar - valeu-se dos jogos de sobreposição de planos, entre os quais se estendiam intuídas linhas em ângulo.

---

<sup>507</sup> As esculturas da Grécia clássica apresentam, na sua grande maioria, dimensões de altura entre o metro e o metro e vinte, dimensões que não correspondem à altura média de um ser humano. Por serem mais baixas as esculturas humanas mantêm a sua dimensão representativa e o seu âmbito artístico.

<sup>508</sup> O conceito de “clássico” na evolução artística refere-se a uma época em que o equilíbrio e a qualidade técnica atingiram um estado de desenvolvimento que lhe permitiu alcançar o estatuto de modelo ou autoridade no seu género.

<sup>509</sup> René Huyghe define deste modo o conceito de modelação In René Huyghe. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 34-35.

<sup>510</sup> *Idem, ibidem.*, p. 34.

O método, uma perspectiva em escorço,<sup>511</sup> muito próxima da representação em cavaleira,<sup>512</sup> ficou registado em interessantes janelas ilusórias pintadas nas paredes interiores das casas, deixando o testemunho de uma intenção manifesta de representar a realidade como ela se apresenta.



FIGURA 62 | CENAS DO CULTO DE DIONÍSIOS [c. 50 A.C.]  
VILLA DOS MISTÉRIOS, POMPEIA, ITÁLIA. [FRESCO]

FONTE: GULIA MARRUCHI E RICCARDO BELCARI. A GRANDE HISTÓRIA DA ARTE. VOL. 12. PORTO: PÚBLICO, COMUNICAÇÃO SOCIAL, 2006.

Sumariamente o método não passa de uma estruturada complexificação do efeito que se obtém por sobreposição de formas planas, reorganizado na confrontação com a observação do real.

A sua utilização permitiu aos Clássicos (os gregos e em evolução, os romanos), chegar perto de uma razoável representação da profundidade,<sup>513</sup> apesar do seu desconhecimento das leis científicas que sustentariam o “ponto de fuga”.

As imagens que nos deixaram representam uma original síntese dos processos que utilizaram na expressão dessa realidade. A sobreposição e a modelação das formas e a

<sup>511</sup> O escorço pode ser definido como uma falsa perspectiva já que não utiliza o ponto de fuga na determinação de profundidade. É um método de desenho com vista a obter a ilusão de profundidade através da utilização de rectas diagonais que no entanto não obedecem todas do mesmo modo a uma ordem específica de paralelismo ou de orientação a um ponto de fuga. Pode considerar-se um método intuitivo ou perceptivo.

<sup>512</sup> A perspectiva chamada cavaleira apresenta como regra que as dimensões da altura e da largura se encontrem de frente para o observador enquanto a profundidade (geralmente o comprimento) se estende na diagonal a 45º de inclinação. As projecções das profundidades são linhas paralelas entre si.

<sup>513</sup> A utilização do método em *escorço*, aliás, tem permitido desde o primeiro momento e até hoje, chegar a essa aproximação de verosimilhança porque os resultados obtidos são suficientemente convincentes. Referimo-nos, por exemplo, ao modo curioso de utilização deste método para “explicar” a profundidade quando a uma criança se ensina a traçar dois planos quadrangulares, um parcialmente sobreposto pelo outro, e entre as três arestas visíveis de cada um se aplica um segmento em ângulo, fazendo aparecer, como que magicamente, uma forma cúbica.

utilização do escorço, induzem-nos, deste modo, com singular eficácia, a uma excelente simulação da tridimensionalidade, muito antes da perspectiva científica poder comprovar as percepções assim registadas.

E no espaço bidimensional da representação sobre o mosaico é, pela primeira vez, feita a conversão de uma imagem em *pixel*, recorrendo à formulação de sua análise para sua posterior síntese. As semelhanças ficam-se por aqui, pois a quadrícula de um mosaico é muito mais complexa do que a quadrícula cartesiana<sup>514</sup> reproduzida em computação gráfica que, apesar de muito pequena, contém informação apenas de um único tom. No entanto, é curiosa a analogia que podemos estabelecer e muito interessante o facto de se perceber que a composição de uma imagem através da sua análise resultou em primeiro lugar da matéria utilizada nesse processo.

Séculos mais tarde a Itália recupera, no seu próprio território, grande parte dos conhecimentos aplicados às expressões artísticas que a época clássica desenvolveu, e que vão alimentar o aparecimento de uma arte da representação tridimensional, através da perspectiva.

No final do século XIII, o pintor Giotto di Bondone,<sup>515</sup> desenvolve um modo de tratar a representação nas superfícies das paredes que pintou em fresco,<sup>516</sup> através da utilização de métodos algébricos, para determinar a distância entre linhas<sup>517</sup> e da modelação das formas figurativas.

É curioso admitir que a representação bidimensional da modelação, no tratamento do corpo humano, aparece mais uma vez em continuidade com representações mais persistentes da expressão de figuras realistas na escultura, neste caso, considerando a influência nórdica da última fase do gótico.

Apesar de Giotto, ter sido um dos primeiros artistas que, na Itália pré-Renascentista, utilizou processos geométricos na determinação da profundidade, a relevância do seu trabalho encontra-se particularmente referenciada pelo modo como explorou essa admirável forma de “*criar a ilusão de profundidade numa superfície plana*”<sup>518</sup> – a modelação de formas.

---

<sup>514</sup> Uma quadrícula cartesiana caracteriza-se pela uma estrutura hexagonal, dividida pelos três eixos de referência tridimensional, em três partes iguais de  $120^\circ$ .

<sup>515</sup> *Giotto di Bondone* (1266-1337), pintor italiano, considerado o renovador da pintura, em Itália e na Europa, elo entre a época medieval e o renascimento.

<sup>516</sup> Chamam-se murais ou *frescos* às pinturas realizadas numa parede sobre o gesso ainda fresco, isto é húmido.

<sup>517</sup> Giotto utilizou um sistema de representação do espaço tridimensional muito próximo do sistema axonométrico. Nos seus frescos temos a visão simultânea de três faces dos objectos, proporcionalmente próximas das suas dimensões reais. A aplicação de tais métodos na representação pictórica apresentava deficiências e não chegava a reproduzir fielmente uma sequência de linhas num determinado campo visual, mas a verosímil ilusão de profundidade que provocava foi suficiente para ser considerada um passo importante na arte ocidental e dar precedência à formulação do método científico da perspectiva.

<sup>518</sup> E.H.Gombrich. *A História da Arte*. 16ª Ed. Traduzido por António Sabler. Lisboa: Público Comunicação Social, 2005, p. 201.

Essa modelação revela-se pelo realce da linha modeladora do perfil das formas e na atribuição de valores lumínicos de diferentes intensidades às cores que eram aplicadas sobre a parede em fresco, obtendo gradações mais claras para a proximidade e mais escuras para o afastamento, proporcionando o efeito necessário à concepção dessa semelhança com o real. Giotto fê-lo de modo sublime. A convenção pôde certamente observá-la nas obras dos mestres bizantinos,<sup>519</sup> que preservaram mais da pintura clássica do que a arte medieval e pelo trabalho de modelação que anotou nos seus frescos, conseguiu “traduzir para a pintura as figuras realistas da escultura gótica”.<sup>520</sup> Giotto deu às figuras dos seus santos pintados, a aparência comum dos seres humanos, numa visão suficientemente humanista do mundo. Era esta a realidade que Giotto pretendia traduzir nas suas representações.



FIGURA 63 | GIOTTO DI BONDONE, *LAMENTAÇÃO DE CRISTO MORTO* [CA. 1305]  
CAPELA SCROVEGNI, PÁDUA, ITÁLIA. [FRESCO]

FONTE: GOMBRICH, *A HISTÓRIA DA ARTE*. LISBOA: PÚBLICO COMUNICAÇÃO SOCIAL, 2005.

A influência do seu trabalho perdurou na arte de uma Itália que, um século mais tarde, empreendeu a tarefa de legitimar o método científico da perspectiva por ponto de fuga, como o único e verdadeiro método para a representação bidimensional dos espaços tridimensionais.

Ao mesmo tempo, na Flandres e na Borgonha, longe das fórmulas rigorosas dessa perspectiva científica, os artistas resolviam a representação da realidade recorrendo à

<sup>519</sup> Refere-se que *Giotto* foi discípulo de *Cimabue* (c. 1240-1302), considerado o último grande pintor italiano a seguir a tradição bizantina.

<sup>520</sup> E.H.Gombrich, *Idem, ibidem*.

utilização de um novo produto, que emprestava à pintura a textura dos materiais representados. Não que não se interessassem pela perspectiva linear e pelo realismo na pintura. Mas o seu realismo tinha diferentes exigências. A “novidade” emprestava riqueza à cor e ao brilho, subtileza, proporcionando uma grande identidade aos objectos representados.

Esse produto era o “óleo”<sup>521</sup> que, misturado ao empaste de tintas, reproduzia “*a mesma tonalidade mate ou brilhante, lisa ou rugosa, brilhante ou opaca, consoante o pincel ou a brocha que o espalha[va], consoante também o teor de diluição. A pintura poderá[ia] ser um empaste gordo e pesado ou, pelo contrário, uma fina aplicação através da qual se percebe[ia] a camada inferior. Assim, todo o aspecto exterior que os olhos capta[va]m se pod[ia]e transcrever neste jogo ilimitado de ilusões*”.<sup>522</sup>

A possibilidade de controlar a densidade do grão ou da sombra permitiu a utilização da gradação de texturas como modo de criar profundidade. Uma textura mais grossa relaciona-se obviamente com a proximidade enquanto uma mais fina, com a distância.

Este outro modo recorria à representação da substância, através da modelação, que além das suas diferentes tonalidade de cor, procurava também traduzir as suas texturas, evocando com maior verosimilhança a sua presença concreta.

O aprofundamento e desenvolvimento dessa técnica na modelação de formas, emprestou à representação, por sua vez, grande importância na reformulação dos modos de representação da realidade. A possibilidade de realçar a matéria dos objectos assim representados, oferecia a tradução da realidade observada, distinguindo, pela textura, ordens semelhantes de cor ou de tonalidade lumínica. A técnica de poder modelar os objectos através da representação da sua “pele” passou a fornecer outras informações sobre a realidade representada, concorrendo para um processo de reconhecimento mais verosímil.

Temos que esperar pelo trabalho do pintor Caravaggio<sup>523</sup> para assistir a uma nova síntese na arte da modulação e dos métodos de representação do real.

Através da técnica da pintura a óleo, Caravaggio trabalhou de modo inovador os efeitos da luz, para modelar as superfícies que representou.

Apesar de não ser a primeira vez que é trabalhada num registo gráfico, a luz nunca tinha sido “*usada essencialmente como um meio de modelar o volume*”.<sup>524</sup>

---

<sup>521</sup> O “óleo” consiste na adição, geralmente a quente, de um composto líquido de óleo e resinas, ao empaste de pigmentos minerais finamente moídos, habitualmente, utilizados na pintura.

<sup>522</sup> René Huyghe, 1986, *op.cit.*, p. 36.

<sup>523</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), pintor italiano normalmente identificado com o período barroco, na pintura.

<sup>524</sup> Rudolf Arnheim, 2004, *op.cit.*, p. 313.

Os estudos de *Leonardo da Vinci*, no século XV, sobre a luz e a sombra, inéditos em termos científicos, tinham já constituído, a par do requinte apresentado pelas qualidades ópticas da pintura flamenga, um momento de inovação importante na representação do volume e da terceira dimensão. As suas experimentações em *sfumato*<sup>525</sup> derivavam de uma técnica comum e antiga,<sup>526</sup> utilizada para reproduzir as variações de claro e escuro dos objectos representados, e atribuíam volume, terceira dimensão e uma profundidade convincente.



FIGURA 64 | CARAVAGGIO, *CUPIDO ADORMECIDO* [1608]  
PALAZZO PITTI, FLORENÇA, ITÁLIA. [ÓLEO SOBRE TELA, 71x105]  
FONTE: VITTORIO SCARBI. *CARAVAGGIO*. SKIRA EDITORE, MILANO, 2007.

Mas Caravaggio, na sua pintura “recorreu à iluminação para traduzir a luz, que deste modo (...) passa a manifestar-se por raios. (...) ao tocarem as formas, estes raios atacam-nas, desnaturam-nas, na medida em que as transformam. O volume que concebemos na regularidade abstracta de uma definição geométrica sofre um ataque, porque a luz, ao abordá-lo, faz sobressair os relevos (...) ao mesmo tempo outras zonas desaparecem e ficam submersas na sombra. Tudo o que recebe luz passa a ter uma existência ampliada e tudo o que está privado dela aparece atirado para o nada”.<sup>527</sup>

<sup>525</sup> O *sfumato* é uma técnica artística que permite obter gradações «perfeitas» na representação da luz e da sombra através da sobreposição de delicadas camadas de tinta ou da fricção por cima da área com impressões de risco, para que esses riscos sejam dissimulados e fique apenas o resultado limpo da gradação o que proporciona à composição contornos imprecisos e vagos que simulam a profundidade.

<sup>526</sup> A técnica do *sfumato* já era conhecida antes de ser utilizada por Leonardo da Vinci mas na utilização de materiais de fricção, como grafite o pastel seco ou carvão, impõem o uso desta técnica. O *sfumato* de Leonardo era diferente por ter sido utilizado na pintura com tinta, aplicando verniz entre as várias camadas.

<sup>527</sup> René Huyghe, 1986, *op.cit.*, p. 37.

Pelo tratamento da luz e pela naturalidade dos seus personagens faz com que as suas representações adquiram um espantoso nível de realismo. A utilização dos efeitos de luz estrutura os espaços, através de um jogo dramático de claro e escuro que modela as formas e as projecta para a frente, iluminadas ou para trás, mergulhadas no mais profundo negro.

A tradução da realidade a partir da percepção do espaço entre os objectos, tinha já sido objecto de métodos representativos, mais ou menos estruturados, como a sobreposição das formas, o seu tamanho relativo, a gradação de tons, cores e texturas, ou a utilização da perspectiva, mas ao utilizar a luz nas suas representações Caravaggio deixa-nos perceber que *“no mundo visível não existem apenas as coisas aprisionadas no jogo combinado das linhas e das cores, dos modelos e das matérias, existe também o meio em que estão mergulhadas”*.<sup>528</sup>

---

<sup>528</sup> *Idem, ibidem.*

### 3.1.4 PROJECCÕES EM PERSPECTIVA

As projecções em perspectiva, como método de representação do real, remontam aos primeiros registos em esboço que, embora de modo intuitivo e não sistematizado produziram, na sua generalidade, imagens suficientemente convincentes. A questão é que essas imagens podiam ser convincentes para os sentidos mas não o eram para a razão, parecendo sempre em desconformidade com a realidade que pretendiam representar.

A sistematização que se estabeleceu a partir destes primeiros registos até à formulação de um método científico, e que hoje sustenta o método das projecções em perspectiva, foi um longo processo que contou com a contribuição de diferentes áreas e conhecimentos.<sup>529</sup>

A perspectiva como estrutura capaz de induzir à percepção da terceira dimensão é um processo com características geométricas, com potencialidades na determinação do rigor de valores dimensionais e relacionais, permitindo uma aproximação sustentada à realidade que pretende representar.

A sua concretização como operação gráfica tem como pressuposto a existência de um conjunto de três elementos, que a possibilitam, uma aparelhagem que interage entre si, composta por um observador, o objecto da representação e o plano onde se vai representar.

O registo que acontece no plano, é a intersecção das rectas que se estabelecem entre o ponto representado pelo observador e os pontos definidores da forma observada.

Dependente da posição que cada um destes elementos toma em relação aos outros, assim resultam diferentes projecções de um mesmo objecto observado.

A determinação da posição do observador é talvez a questão que mais interessa abordar neste estudo, já que dela dependem os dois tipos de projecção em perspectiva que podemos avaliar.

A posição do observador pode situar-se a uma distância finita dos outros dois elementos, num determinado ponto,<sup>530</sup> ou situar-se a uma distância infinita num ponto considerado “impróprio”. A partir do primeiro pressuposto as projecções que daí

---

<sup>529</sup> Voltamos a referir a importância dos primeiros trabalhos realizados nas áreas da geometria, da óptica e da matemática, que no período das culturas clássicas se constituíram em tratados sistematizando os conhecimentos até então produzidos.

<sup>530</sup> Entidade geometricamente considerada como um “ponto próprio”.

resultam, são convergentes num ponto – a posição conhecida a que se encontra o observador – e denominam-se por projecções cónicas.<sup>531</sup>

No segundo caso as projecções resultantes são paralelas entre si, já que a posição do observador não é tangível. Estas projecções são conhecidas por projecções cilíndricas.<sup>532</sup>

## SISTEMA CÓNICO

As projecções em perspectiva cónica decorrem do conhecimento prévio da posição ocupada pelo observador e portanto toda a aparelhagem perspéctica que vai permitir a projecção, centra-se neste facto.<sup>533</sup> Talvez por isso os estudos conducentes à sua definição rigorosa tivessem origem no estudo da Óptica.

As primeiras referências escritas sobre o método da perspectiva aparecem em escritos recuperados da Antiga Grécia, do século V a.C.<sup>534</sup>

No seu tratado *Óptica*, Euclides estabelece que a nossa imagem visual é constituída por linhas rectas procedentes do olho em sentido divergente formando um cone<sup>535</sup> e, ainda que intuitivamente, as primeiras tentativas desenhadas da aplicação da perspectiva ocorreram em representações realizadas tanto na Grécia como em Roma.

No ano mil, o árabe Alhazen<sup>536</sup> regista na sua obra *Perspectiva* a fundamentação óptica da perspectiva, demonstrando que a luz se projecta em forma cónica no olho humano.

Apesar de se acreditar que “*tudo o conhecimento para a invenção da perspectiva esteve disponível durante a Idade Média*”,<sup>537</sup> o facto é que, aqueles que dominavam os conhecimentos não eram os mesmos que tinham capacidade para os aplicar. “Os

---

<sup>531</sup> As projecções cónicas referem-se exclusivamente à perspectiva rigorosa, e podem considerar um ou mais pontos de fuga.

<sup>532</sup> “Projecções cilíndricas” é a denominação comum que é dada a um grupo de projecções que engloba as projecções oblíquas e as ortogonais. São consideradas neste grupo “perspectivas rápidas”, as oblíquas (cavaleira, gabinete e militar) e as ortogonais axonométricas (trimetria, isometria e dimetria), de acordo com Carlos Tavares Ribeiro. *Geometria Projectiva - Conceitos, Metodologias, Aplicações*. Lisboa: Europress, Editores e Distribuidores de Publicações, 1991, pp. 254, 306-307

<sup>533</sup> Esta determinante é traduzida pela existência do “ponto de fuga”.

<sup>534</sup> A ideia de que uma vez determinado um ponto central as linhas devem coincidir, como fazem na natureza, no ponto de projecção dos raios visuais de maneira que algumas partes se vejam retroceder para o fundo e outras ressaltar para diante, aparece atribuída aos gregos Anaxágoras de Clazomenas (c. 500 a.C – 428 a.C.) e Demócrito de Abdera (c. 460 a.C. - 370 a.C.).

<sup>535</sup> Cerca do ano 1000 d.C., o matemático e filósofo árabe *Alhazen*, na sua obra «*Perspectiva*» define que a luz se projecta em forma cónica no olho humano.

<sup>536</sup> Alhazen, tradução latina de Abu Ali al-Hasan (965-1040), foi físico e matemático árabe, pioneiro da óptica e um dos primeiros a explicar o fenómeno dos corpos celestes no horizonte.

<sup>537</sup> Eduardo Côrte-Real, 2001, *op.cit.* p. 21.

*estudiosos daqueles textos não tinham a capacidade artesanal de o fazer, enquanto que os artistas não dispunham dessa sabedoria e, provavelmente, não tinham vontade artística para o fazer”*.<sup>538</sup>

Só em 1420, em Itália, o arquitecto Filippo Brunelleschi,<sup>539</sup> demonstrou na prática a diferença entre os conceitos de real, imagem do real e representação do real, utilizando um dispositivo óptico,<sup>540</sup> e conferindo definitivamente ao conceito de perspectiva, legitimação científica,<sup>541</sup> a mesma que usamos até hoje. No entanto apenas alguns anos mais tarde os métodos construtivos da perspectiva foram explicados por Leon Batista Alberti, no seu tratado *Della Pittura*, escrito em 1435, recorrendo a conceitos matemáticos.

O primeiro tratado dedicado ao método da perspectiva, *De Prospectiva Pingendi*, é escrito em 1475 por Piero della Francesca.

As abordagens feitas nos dois tratados foram diferentes, embora ambas relacionadas com a expressão da pintura. Enquanto Alberti manteve uma noção pictórica da aplicação da perspectiva sendo que para ele “*o objectivo da pintura era representar a superfície visível dos objectos e projectar o mundo das aparências numa tela*”,<sup>542</sup> deixando perceber que a ilusão da tridimensionalidade obtida pela perspectiva acabava no mundo das aparências, para Piero della Francesca, “*a pintura devia representar não superfícies, mas corpos, devendo o problema do vazio entre as coisas, pôr-se com a mesma acuidade que o dos volumes interiores, e delimitados pelas superfícies visíveis*”.<sup>543</sup>

Alberti tinha limitado a sua abordagem às figuras posicionadas no plano do chão traçando, a partir daí, o cenário da perspectiva geométrica. Piero Della Francesca, imaginou os objectos posicionados em qualquer ponto da realidade tridimensional da pintura.

As projecções em perspectiva, assim determinadas, passam a ser tidas como o modo de obter a representação da terceira dimensão no plano. É característico de grande parte da pintura do Renascimento, a constante procura do volume, ou seja, de um explícito efeito de tridimensionalidade através da obtenção de projecções em perspectiva por ponto de fuga. Simultaneamente, assistimos a uma preocupação em colocar as figuras num espaço bem definido e em relação evidente com os

---

<sup>538</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>539</sup> Filippo Brunelleschi (1377-1446), arquitecto italiano, autor da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença.

<sup>540</sup> O dispositivo de Brunelleschi consistia numa *caixa óptica* que mostrava a possibilidade de uma coincidência integral entre a visão «natural» e a visão pictural para um espaço determinado.

<sup>541</sup> Foi também esta legitimação científica do método da perspectiva que permitiu o renascimento da arte no *cinquecento* italiano.

<sup>542</sup> Pierre Francastel, 1998, op.cit, p.169.

<sup>543</sup> *Idem, ibidem.*

personagens. A utilização da perspectiva geométrica na pintura generalizou-se como modo de representar a profundidade e alterou o modo como as composições passaram a ser tratadas. As novas regras geométricas reorganizaram os objectos no espaço e as pinturas passaram a apresentar uma cena única, coerente, em vez de combinações de situações diversas. É na observação do conjunto da pintura ocidental até finais do século XIX que podemos perceber a grande importância do contributo dado pela perspectiva.

Apesar de a localização do ponto de fuga nas representações ser predominantemente central no primeiro período renascentista, assistimos em épocas posteriores à experimentação da colocação do ponto de fuga noutras localizações, numa persistente e admirável exploração plástica dos volumes e das tensões que resultavam da variação da posição desse elemento.

Além da “inquietação” observada do ponto de fuga, o método da perspectiva oblíqua, tem-se mantido como uma estrutura geométrica eficaz na determinação do espaço tridimensional no plano, não registando significantes desenvolvimentos até ao século XIX.

Pode dizer-se que o aparecimento da fotografia<sup>544</sup> acaba por consagrar o método da perspectiva linear. A fotografia pode ser considerada a *“forma mais sofisticada de obtenção da perspectiva, mais uma vez a confirmar que na sua essência, se trata de uma projecção plana resultante de uma relação observador-objecto-plano de projecção”*.<sup>545</sup>

No entanto, a fotografia veio ao mesmo tempo subtrair à perspectiva algo do mágico engenho que é a operação manual da sua elaboração. A facilidade e rapidez na obtenção do mesmo efeito através da fotografia retirou em absoluto importância ao processo demorado e habilidoso que sustentava a elaboração de uma projecção em perspectiva no trabalho artístico.

A expressão gráfica, que tinha como objectivo de estudo a obtenção da simulação da terceira dimensão, sofreu suficiente revés em consequência da vulgarização da imagem obtida por processos fotográficos, o que ficou suficientemente documentado por toda a pintura ocidental a partir dos finais do século XIX.

---

<sup>544</sup> O processo para obtenção de registos por fotografia é inventado em 1837, por *Louis Daguerre* (1787-1851) e *Joseph Niépce* (1765-1833).

<sup>545</sup> Carlos Tavares Ribeiro. “A perspectiva - do Renascimento à Sociedade de Informação. [fotoc.]”, 2005, *op.cit.* p. 17.

## SISTEMA CILÍNDRICO

As projecções em perspectiva paralela partem do pressuposto que o observador não se encontra num ponto tangível, e resultam em projecções paralelas entre si.

Enquanto a teoria da projecção em perspectiva oblíqua, que acabámos de abordar, tem origem teórica no modo de funcionamento da visão humana e a sua cientificidade parte da comprovação matemática dos fenómenos ópticos, as projecções em perspectiva paralela obedecem a uma construção mais abstracta, mas mais de acordo com a realidade física dos objectos observados.

No primeiro caso, as imagens obtidas consideram-se mais próximas das imagens observadas, isto é, mais de acordo com a imagem percebida pela visão. No segundo caso as imagens obtidas são mais fiéis à sua própria forma e dimensão.

Recorremos também<sup>546</sup> ao exemplo da projecção das linhas de um comboio que de facto se vêem convergentes, mas que na realidade comprovamos serem paralelas. E mais não é do que a questão do posicionamento do observador.

Digamos então que, a perspectiva por projecções paralelas está mais de acordo com o que na realidade está a ser representado e que podemos comprovar por experiência física, do que a perspectiva resolvida por linhas convergentes num ponto de fuga, que apenas se refere de modo mais semelhante àquilo que observamos a partir do nosso aparelho visual.

Até à época do Renascimento, em Itália, no século XV, é uma forma quase intuitiva de projecções em perspectiva paralela que podemos observar nas propostas de configuração do espaço, presentes nas expressões por toda a arte ocidental. Já aqui nos referimos com alguma generalidade a este processo como *escorço* e isto porque, de facto, o apontamento não constituía um método sistematizado de representação.<sup>547</sup>

Atribui-se a Désargues,<sup>548</sup> no século XVII, a introdução do conceito de infinito na geometria, com a substituição do *“unilateral cone visual euclidiano pelo plurilateral feixe geométrico de raios”*<sup>549</sup> e o desenvolvimento de uma geometria projectiva que *“permitiu definitivamente o abandono de noções intuitivas acerca do espaço”*.<sup>550</sup>

---

<sup>546</sup> Este é o exemplo mais usado por todos os que pretendem explicar os diferentes processos da perspectiva para ilustrar o fenómeno.

<sup>547</sup> Victor Murtinho refere que “as primeiras representações, com carácter mais intuitivo, tendem para a representação axonométrica”, afirmando que a axonometria (oblíqua ou ortogonal) sugere “uma grande legibilidade, sem aparente necessidade de conhecimento suplementar em termos perceptuais” In Victor Murtinho. “Geometria: transversalidade de sistemas de representação” Boletim da Aproged, Dezembro de 2003, p. 10.

<sup>548</sup> *Gerard Désargues* (1591-1661) matemático e engenheiro francês considerado um dos fundadores da geometria projectiva.

<sup>549</sup> Victor Murtinho, 2003, *op.cit.*, p. 11.

<sup>550</sup> Carlos Tavares Ribeiro, 1991, *op.cit.*, p. 27.

A criação do primeiro sistema rigoroso de representação técnica é atribuída a Gaspard Monge que, em 1799, vê publicadas as suas *Lições de Geometria Descritiva*, cujo âmbito assenta “na resolução até então inviável, da possibilidade de desenhar no plano e de forma inequívoca, formas do espaço, e por conseguinte, resolver problemas gráficos de representação de formas espaciais”.<sup>551</sup>

A questão geométrica que sempre se pôs relativamente aos métodos da perspectiva (qualquer um), foi a determinação rigorosa da terceira dimensão, já que para simular a profundidade num plano de registo bidimensional, é preciso anotar dimensões rigorosas num sistema de três eixos em que pelo menos um não se encontra paralelo em relação ao observador.

Se, na medição de um espaço ou objecto que queremos representar, as dimensões da largura e da altura estiverem paralelas ao nosso plano de registo, e a projecção aplicada for cilíndrica, a sua anotação será em verdadeira grandeza, mas a terceira dimensão estará sempre, inevitavelmente, numa posição angular. Para a determinar em verdadeira grandeza temos rebater essa posição para um plano paralelo ao plano de projecção.

O modo rigoroso para resolver as necessidades de representação<sup>552</sup> não se encontra na utilização das projecções em perspectiva, mas no sistema da representação simultânea das três vistas, as consideradas essenciais para caracterizar rigorosamente uma forma tridimensional num plano bidimensional.

A partir do século XVIII, “a geometria de Monge é, por assim dizer, o método eleito para a caracterização fiel dos objectos. Depois de reduzidos os corpos à planura da folha de papel, poderemos extrair daí as relações proporcionais que permitem a construção, ou melhor, a reconstrução de qualquer objecto. É na bidimensionalidade do plano que se configura a mensurabilidade tridimensional”.<sup>553</sup>

É no século XIX que aparece o primeiro texto sobre a perspectiva isométrica, cujo autor foi o britânico William Farish,<sup>554</sup> e o desenvolvimento da representação dimétrica e trimétrica.<sup>555</sup>

---

<sup>551</sup> Carlos Tavares Ribeiro, 1991, *op.cit.* p. 28.

<sup>552</sup> As necessidades de representação que aqui referimos dizem respeito às mais diferentes áreas. Referimos apenas como exemplo, na área militar, necessidades de representação topológica, ou na área industrial, ao nível da representação rigorosa de mecanismos.

<sup>553</sup> Victor Murtinho, 2003, *op.cit.*, p. 10.

<sup>554</sup> William Farish, (1759-1837) professor de engenharia na Universidade de Cambridge que, a partir da necessidade de representar mecanismos em desenho técnico considerou a utilização da sua “Isometrical Perspective” em alternativa à utilização dos três planos ortogonais.

<sup>555</sup> Os estudos realizados para as representações dimétrica e trimétrica foram particularmente desenvolvidos por géometras alemães.

A abordagem pragmática da perspectiva, realizada por Farish, acabou por ser convertida numa formulação matemática da axonometria<sup>556</sup> tornando-a em “*mais um dos sistemas de representação da Geometria Descritiva de tradição francesa*”.<sup>557</sup>

Aliás, o aproveitamento matemático que se fez das propostas de Monge direccionou toda a sua geometria para um campo mais teórico de resolução de problemas de representação, com recurso ao pensamento hipotético-dedutivo, em detrimento das propostas de visualização que, inicialmente, estiveram na sua origem.

Esta Geometria Descritiva, acrescentada por diferentes metodologias e abordagens,<sup>558</sup> tem sido a base científica que sustenta o processo de determinação da terceira dimensão, por projecção cilíndrica.

A generalização da geometria descritiva ao ensino do desenho técnico, com grande incidência no estudo das projecções diédricas<sup>559</sup> (ou dupla projecção ortogonal) percorreu todo o século XX e de algum modo se pode dizer que “*as relações entre o desenho técnico e as grandes transformações culturais das vanguardas do século XX não tiveram nenhum eco ou resposta nos tratados académicos de Geometria Descritiva*”.<sup>560</sup>

Nos últimos anos, e ainda no âmbito dos manuais mais comuns de Geometria Descritiva, uma abordagem às perspectivas axonométricas mais abrangente, vai ganhando espaço num domínio de estudo que era praticamente desenvolvido em relação à dupla projecção. Não será alheio a este facto a automatização informática da realização de perspectivas geométricas, com especial incidência na utilização da axonometria ortogonal.

“*Como consequência da informática, as perspectivas vão sendo libertadas (...) de uma carga teórica prévia à realização dos desenhos*” onde “*passavam despercebidos os valores expressivos e as questões básicas (...) como a selecção da vista ou do ponto de vista e o enquadramento (...), critérios perceptivos que têm como objecto final a comunicação visual das formas*”.<sup>561</sup>

---

<sup>556</sup> A axonometria é um modo de representação gráfica de uma figura a três dimensões, no qual as arestas do triedro de referência são projectadas segundo rectas que formam entre si ângulos de 120°.

<sup>557</sup> Lino Cabezas Gelabert. “O ensino do desenho técnico. Lastro de tradição na era da informática.” *Boletim da Aproped*, Março de 2003, p. 22.

<sup>558</sup> As mais importantes, relativamente às axonometrias, têm sido contribuições da matemática. Referimos como exemplo fundamental, em 1856, o teorema de K. Pohlke, que justifica a livre escolha de três eixos nas axonometrias.

<sup>559</sup> O diedro é o espaço determinado pela intersecção de dois planos. Consideram-se assim “*projecções diédricas*” ou “*dupla projecção ortogonal*”, as projecções de objectos obtidas em cada um de planos referenciais, que fazem entre si um ângulo recto.

<sup>560</sup> Lino Cabezas Gelabert, 2003, *op.cit.*, p. 25.

<sup>561</sup> *Idem*, p. 30.

### 3.2 COMPUTAÇÃO GRÁFICA<sup>562</sup>

A simulação em computador e a realidade virtual devem os seus passos iniciais às investigações feitas no âmbito da simulação de voo, consubstanciadas pelo investimento atribuído às novas tecnologias após a primeira Guerra Mundial. De facto, não podemos separar o sistema algorítmico<sup>563</sup>, que possibilitou a computorização de dados, da situação de simulação daí decorrente, já que o modo de proceder ao *output*<sup>564</sup> desses mesmos dados é um processo de referência com o real, isto é, uma representação ou simulação da realidade.

Assim, pela metade do século XX, relacionado com os aparelhos de treino de voo generalizado,<sup>565</sup> foram desenvolvidos estudos com ecrãs que tiveram como conclusão demonstrar graficamente, a partir da utilização da matemática pura e da manipulação de símbolos abstractos, a possibilidade de utilizar um computador para “reproduzir a dinâmica animada dos movimentos de um jogo de bola real”.<sup>566</sup>

A possibilidade de interacção<sup>567</sup> entre os seres humanos e tais simulações constituiu a base da simulação em computador e da realidade virtual.

A partir do desenvolvimento e refinamento dos modos de interface<sup>568</sup> que permitem essa interacção - que só aconteceu propriamente a partir dos anos sessenta - a ideia de simulação pôde ser generalizada e os computadores puderam ser utilizados para descrever formas visíveis num monitor suficientemente “amigável”.

A simulação e animação de formas assim descritas tiveram o seu desenvolvimento ligado à indústria dos jogos, numa evolução que teve início com a experiência de Turing<sup>569</sup> e percorreu todo o século XX, até aos dias de hoje.

---

<sup>562</sup> O conceito de “computação gráfica” é aqui entendido como a área da ciência da computação que estuda a transformação dos dados em imagem. Esta aplicação estende-se à recriação visual do mundo real por intermédio de fórmulas matemáticas e algoritmos complexos.

<sup>563</sup> Um sistema algorítmico permite uma sequência finita de operações elementares, bem definidas e não ambíguas que constituem um esquema de cálculo executado mecanicamente.

<sup>564</sup> “Input e Output são conceitos chave no campo da computação. O computador é um aparelho que recebe informações, processo Input, e depois põe fora o resultado, Output.”, In Benjamin Woolley, 1997, *op.cit.* p. 65.

<sup>565</sup> Referimo-nos ao projecto Whirling, desenvolvido pela Marinha dos Estados Unidos que “através de uma nova tecnologia digital electrónica pretendia criar uma máquina que pudesse computorizar as equações do movimento do avião e a sua aerodinâmica”, In Benjamin Woolley, 1997, *op.cit.*, pp. 76-77.

<sup>566</sup> Benjamin Woolley, 1997, *op.cit.*, p. 77.

<sup>567</sup> A interacção pressupõe também a possibilidade de trocar informações com a base de dados, isto é a possibilidade de transformar *outputs* em novos *inputs*, estabelecendo uma “conversa” contínua.

<sup>568</sup> Referimo-nos aos instrumentos que nos permitem estabelecer uma “conversa” com a base de dados de um computador, os dispositivos de interacção humana (monitor, teclado, mouse, e. g.).

<sup>569</sup> Alan Mathison Turing (1912-1954), foi um matemático britânico que, além de ter tornado possível o processamento de símbolos, ligando a abstracção de sistemas cognitivos e a realidade concreta dos números, desenvolveu um teste em que um operador não podia diferenciar se as respostas a perguntas por si elaboradas provinham ou não de um computador. Caso afirmativo, o computador poderia ser considerado como dotado de inteligência artificial. A sua máquina era programada de tal modo que pôde imitar qualquer sistema formal.

A utilização de um computador para descrever matematicamente formas tridimensionais geométricas, com base num sistema coordenado, é um processo acessível e rotineiro. Pela simples soma ou subtração de coordenadas, a tipologia dessas formas ou as suas dimensões, podem também ser manipuladas.

A ideia de construir imagens através da computação gráfica esteve, desde o seu aparecimento, ligada à necessidade de criar um espaço artificial dentro do qual o utilizador se pudesse mover.

A questão que sempre se pôs, relativamente a uma descrição verosímil da realidade por computação gráfica, foi basicamente a mesma que sempre acompanhou as representações bidimensionais convencionais – a criação de um espaço no ecrã, está condicionada à sua bidimensionalidade e só é possível de descrever recorrendo não só à construção da sua forma básica geométrica,<sup>570</sup> mas também à utilização de outros modos de representação que traduzam a natureza orgânica do referente real.

Num computador, *“qualquer forma natural – uma nuvem, um ramo, um ser humano – é extremamente complexa de descrever, por não ter a regularidade pura das formas geométricas”*.<sup>571</sup>

Só o desenvolvimento de *software* capaz de traduzir graficamente essas representações podia permitir que estas se tornassem cada vez mais realistas. E, concretamente, esse *software* utilizava “imagens” que precisavam de biliões de *bytes*<sup>572</sup> de informação para serem armazenadas. A capacidade de memória necessária para armazenar o grande volume de dados e o tipo de processador matemático para poder gerir toda essa informação, foram impossibilidades tecnológicas que só começaram a ser eficazmente resolvidas nos anos noventa com a descoberta de um processo a que se deu o nome de Sistema de Função Interactiva,<sup>573</sup> um modo de tratar as imagens da informação de acordo com a auto semelhança dos seus elementos. Isto fez com que o “tamanho” dessas imagens pudesse ser reduzido num factor, por vezes, até um milhão. Foi possível, a partir daí, começar a falar de “compressão” ao mesmo tempo que a tecnologia de *hardware*<sup>574</sup> se especializava, produzindo máquinas com processadores cada vez mais pequenos e cada vez mais rápidos.

---

<sup>570</sup> O que num sistema CAD é realizado através da utilização da alegara linear e da multiplicação de matrizes, de forma a criar uma projecção no plano do monitor, causando a sensação de perspectiva.

<sup>571</sup> Benjamin Woolley, 1997, *op.cit.*, p. 82.

<sup>572</sup> Um *byte* é um agrupamento de oito *bits*. Por sua vez um *bit* é a unidade elementar de informação que apenas pode assumir dois valores distintos, o 1 e o 0.

<sup>573</sup> I.F.S. (*Iterated Function Systems*), consiste em seleccionar uma figura inicial qualquer e aplicar-lhe interactivamente uma série de transformações afins, em geral com redução de escala, que geram “cópias” menores da mesma imagem. Este procedimento é repetido infinitamente até se obter uma imagem composta de infinitas cópias cada vez menores da mesma imagem, o que nos remete para a construção de figuras fractais.

<sup>574</sup> “*Hardware*” é a parte física do computador, o conjunto de componentes electrónicos, circuitos integrados e placas.

Nos últimos vinte anos o *software* de imagem<sup>575</sup> foi de tal modo aperfeiçoado que hoje pode lidar praticamente sozinho com toda a parte algorítmica do *hardware*.

A computação gráfica é actualmente um modo acessível de conceber e gerir imagens num computador permitindo uma infinidade de aplicações para diversas áreas que, de algum modo, necessitam da produção de imagens simuladas para o desenvolvimento da sua especificidade. Encontram-se neste âmbito desde a produção de interfaces gráficas para *software*, até ao desenvolvimento gráfico de projectos que envolvam a simulação de eventos físicos e químicos de materiais.

A computação gráfica intervém assim especificamente em áreas como a arquitectura, o design de produto, o design visual, as indústrias dos jogos e do cinema, a engenharia, o geoprocessoamento, a medicina e até a arqueologia e o património cultural.

---

<sup>575</sup> Ferramentas informáticas que permitem a criação de imagens.

### 3.2.1 IMAGEM DIGITAL E AMBIENTES VIRTUAIS<sup>576</sup>

As aplicações de *software* que estão habilitadas a traduzir por computação gráfica imagens, podem ser facilmente listadas, mas rapidamente adquiririam carácter desactualizado, já que uma das características desta tecnologia é a permanente assimilação das inovações que lhes permite desenvolver outras etapas e enfrentar novos desafios.

Referimo-nos a aplicações onde, num primeiro caso, as imagens conseguidas são geradas por meio de vectores, registando para cada identidade desenhada uma informação matemática. Os gráficos vectoriais permitem uma permanente alteração nos desenhos produzidos e podem ser redimensionados sem perda de qualidade.<sup>577</sup> Estão neste domínio programas de *software* que permitem o desenho de linhas, formas, superfícies e sólidos.

Outro modo de trabalhar imagens num computador é através de mapas de *bits*,<sup>578</sup> que compõem o *pixel*.<sup>579</sup> Estas imagens contêm por isso a descrição de cada *pixel*. A sua gestão necessita de processos de compressão, já que os ficheiros para cada imagem podem tornar-se muito difíceis de tratar pelo *hardware*. Estão neste domínio os programas de *software* que fazem a gestão da fotografia digital<sup>580</sup> ou das imagens obtidas por *scanner*, por exemplo.

A generalidade das aplicações a que nos referimos, os programas de *software*, podem actualmente gerir os dois tipos de imagens, embora no que diz respeito à sua criação e manipulação estejam mais aptas a fazê-lo de uma ou de outra maneira.

Tem sido por causa da possibilidade de integração dos dois modos de imagem digital<sup>581</sup> que os ambientes virtuais têm podido contar com francas evoluções e aperfeiçoamentos no que diz respeito à verosimilhança das imagens obtidas. A capacidade de suportar imagens fotográficas traduzidas por *bitmaps* em cenários

---

<sup>576</sup> É importante distinguir o conceito de “Realidade Virtual” da possibilidade de, através da computação gráfica, conceber “Ambientes Virtuais”. A “Realidade Virtual” assenta em três conceitos básicos que são a manipulação, a interactividade e a imersão. A imersão, para ser *virtual* e, considerado como tal, implica que o utilizador esteja totalmente rodeado por ele – é esse o conceito pleno de imersão. Um “Ambiente Virtual” não contém uma tão grande capacidade de imersão. Um jogo electrónico, por exemplo, oferece um determinado ambiente virtual (que é o suporte visual do jogo), permite a sua manipulação e interacção, mas não possui na sua generalidade, características de imersão plena.

<sup>577</sup> Numa imagem vectorial a sua definição é independente da resolução do monitor, que estabelece o número de *pixel* usados para mostrá-la. A conversão para *pixel* é feita apenas no momento em que aparecem no monitor ou no momento da sua impressão. Por este motivo, as imagens vectoriais ocupam menos espaço do que as imagens *pixel*. Outra vantagem das imagens vectoriais é a possibilidade de isolar objectos e zonas, tratando-as independentemente.

<sup>578</sup> Estas imagens são conhecidas por *bitmaps* ou imagens *raster*.

<sup>579</sup> Numa imagem comum de 800x600 são necessários três *Bytes* (cada *Byte* contém oito *bits*, menor unidade de informação computadorizada) para representar cada *pixel* (um para cada cor primária RGB) e mais cinquenta e quatro *Bytes* de cabeçalho. Isso totaliza 1.440.054 *Bytes*.

<sup>580</sup> Diz-se “digital” por oposição à fotografia analógica.

<sup>581</sup> Uma imagem digital é uma representação de informações por meio de sinais ou valores que são percebidos num ecrã como uma imagem.

construídos por vectores, por exemplo, é um dos modos de poder atribuir características realistas a determinados pontos de um ambiente virtual, criado por processos geométricos.

### 3.2.2 DESENHO ASSISTIDO POR COMPUTADOR

A axonometria por projecção ortogonal, devido aos programas de CAD, passou a ser o meio preferencial de acompanhar o processo de construção de um objecto tridimensional. O facto de ser a axonometria ortogonal o tipo de representação privilegiada, em detrimento da axonometria oblíqua ou da perspectiva linear, representações que normalmente os programas de CAD também estão aptos a produzir,<sup>582</sup> resulta de ser a projecção paralela ortogonal o tipo de projecção, por defeito, destes programas, já que está na base da sua concepção e funcionamento. Como um objecto é sempre construído em referência a um sistema de três eixos ortogonais, mesmo as suas vistas são, na verdade, axonometrias ortogonais, em que um dos planos coordenados é paralelo ao plano de projecção.

A partir de uma origem, que é traduzida graficamente por um sistema de três eixos ortogonais entre si, os procedimentos necessários à definição de um objecto através de uma isometria, tanto no registo desenhado à mão, como por processos informáticos, resultam num processo semelhante de representação. Em ambos os casos, um objecto apresenta-se por um conjunto de pontos referenciados em relação à origem.

Sabemos no entanto que só é possível controlar, em projecção, uma determinada situação de três dimensões, através de uma imagem bidimensional.

Num sistema geométrico de representação convencional, a construção de um modelo tridimensional só pode ser correctamente realizada a partir da determinação rigorosa de pelo menos duas das suas vistas. Os traçados conducentes ao processo

---

<sup>582</sup> A gestão destes outros tipos de perspectivas, por maior dificuldade em criar rotinas, relativamente às situações de paralelismo, obriga a um maior volume de coordenadas e consequentemente de cálculos para as manipular.

consequente da determinação tridimensional do modelo implicam pelo menos duas “rotações”<sup>583</sup> dos eixos coordenados.

Deste modo, *“as diferentes características formais dos objectos, somente se reconhecem na medida em que as suas imagens projectadas o permitem”*.<sup>584</sup>

Num sistema gráfico informatizado a representação de um objecto depende em absoluto da sua definição analítica, isto é, da sua descrição através de coordenadas matemáticas. *“A base de dados que define qualquer objecto nos sistemas de desenho assistido por computador, só fica estabelecida a partir dos parâmetros de forma, situação e medida analiticamente, e só deste modo se podem representar no ecrã”*.<sup>585</sup>

Quer isto dizer que, num sistema informático, é possível estabelecer uma situação tridimensional independentemente da sua representação gráfica. Um objecto está por construção, aferido ao sistema de eixos coordenados.<sup>586</sup> A sua visualização e manipulação, ainda que virtual, são possíveis através do controle do sistema de eixos.<sup>587</sup>

Assim sendo, num computador as “rotações” que colocam em posição paralela dois dos três eixos coordenados, à vez, são operações muito simples, que possibilitam posicionar livremente o sistema de eixos coordenados.

Estas operações acabam, assim, por ser utilizadas com mais frequência na visualização das suas características formais, do que por necessidade de representação.

Por ser ainda possível assistir ao movimento espacial das sucessivas rotações pretendidas, o sentido de apreensão global do objecto é fascinante, induzindo a uma leitura dinâmica das suas características.

*“Nestas condições qualquer formalização de um objecto converte-se num modelo a três dimensões que se comporta como uma maquete tridimensional, mas que na realidade não está materializada e portanto tem carácter virtual”*.<sup>588</sup>

É particularmente neste sentido que o processo de representação do espaço tridimensional, obtido por meios informáticos, tem uma fundamental importância no

---

<sup>583</sup> A rotação em geometria plana é uma operação complexa, que envolve vários traçados e necessita da aquisição prévia de conhecimentos. O domínio da sua realização é, por rotina, uma operação acessível, embora trabalhosa.

<sup>584</sup> Joaquim Regot Maromón. “Experiências do ensino da geometria com novas tecnologias na ETSAB.” *Boletim da Aproved*, Maio de 2003, p. 10.

<sup>585</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>586</sup> Ainda de acordo com J.R. Maromón, p. 10, *“a diferença que se estabelece entre ambos os procedimentos é realmente substancial já que” por processos informáticos, “o objecto antecede a sua imagem”*.

<sup>587</sup> Lembramos que qualquer alteração da relação posicional entre observador e objecto, num sistema geométrico de representação convencional, gera diferentes imagens e para qualquer uma das conjugações possíveis poder-se-ão considerar infinitas possibilidades de imagens de um mesmo objecto. A representação bidimensional dessas infinitas possibilidades apresentaria diferenças irrelevantes para a definição da sua forma, muito embora pudesse resultar num exercício gráfico interessante e extenuante.

<sup>588</sup> Joaquim Regot Maromón, 2003, *op.cit.*, p. 11.

modo como passámos a poder agir sobre os modelos tridimensionais, representem eles situações existentes, passadas ou a possibilidade de antever situações futuras.

A possibilidade de operar directamente no modelo, sem necessidade de o fazer através das suas projecções e com possibilidades de experimentação e reversão, abre um espaço de intervenção muito interessante, que começa a revelar-se fundamental no âmbito de algumas áreas científicas.

É um espaço de intervenção verdadeiramente revolucionário porque, formalmente, vem situar-se entre a representação convencional de um modelo<sup>589</sup> e a representação de um modelo em maquete onde, pelas características inerentes, também é possível intervir a três dimensões, mas não de modo reversível.

A possibilidade de reversão conseguida numa representação virtual por processos informáticos, funciona como uma “borracha interactiva”, que nos permite apagar mas também refazer. Ou seja, oferece-nos o âmbito de experimentação que um modelo deve contemplar.

*“A geração de imagens em 3D”, no entanto, “a menos que se construa uma maquete, continua a ser representações de projecções planas de perspectivas”.*<sup>590</sup>

A “redução das três dimensões às duas dimensões que caracteriza o processo da projecção”<sup>591</sup> dificulta a possibilidade de representar todos os elementos formais que permitem aceder às propriedades tridimensionais do objecto representado. Neste contexto, um objecto define-se unicamente a partir da abstracção de linhas com determinadas características que completam as distintas imagens relacionadas entre si.

Num sistema gráfico informatizado é possível, por codificação geométrica, aceder ao controlo das propriedades das superfícies e dos sólidos, podendo prescindir da linha como elemento definidor. Dispor de mais duas categorias formais – as superfícies e os sólidos - como elementos primordiais, facilita a construção tridimensional e simplifica o tratamento dos problemas habituais de visualização e intersecção entre objectos tridimensionais, de forma directa e claramente distinta da que é possível nos sistemas de projecção tradicionais.

*“A definição de um corpo por meio de superfícies ou de sólidos, permite que o reconhecimento das obstruções visuais que produzem em relação a qualquer vista seja imediato”.*<sup>592</sup>

A característica mais importante dos sistemas de desenho assistido por computador é portanto a capacidade de realizar as operações que definem correcta e

---

<sup>589</sup> E esta representação prevê-se executada a partir de qualquer dos modos avaliados neste estudo.

<sup>590</sup> Carlos Tavares Ribeiro, 2005, *op.cit.*, p.19.

<sup>591</sup> Joaquim Regot Maromón, 2003, *op.cit.*, p. 12.

<sup>592</sup> *Idem, ibidem.*

completamente um objecto, de modo simples, graças ao controlo analítico dos parâmetros que o representam.

Essas operações *“desenvolvem-se em função da forma e dentro do espaço e não através de uma imagem sobre uma superfície”*.<sup>593</sup>

As vantagens desta característica são evidentes, e não surpreende que os sistemas gráficos informatizados estejam a ser cada vez mais utilizados na pretensão de conseguir tratar problemas que, recorrendo apenas a processos de projecção tradicional, não tinham fácil solução.

Existem formas que, pela sua complexidade não são facilmente traduzíveis por representação plana.

A recriação visual de um mundo real complexo através de uma computação gráfica, que utiliza fórmulas matemáticas e algoritmos complexos para o traduzir, é cada vez mais uma realidade, ainda que virtual.

---

<sup>593</sup> *Idem*, p. 14.



### 3.3 A RECONSTRUÇÃO VIRTUAL DA EXPOSIÇÃO DE BELÉM

#### 3.3.1 INTRODUÇÃO

A Exposição do Mundo Português é considerada uma Exposição de temática histórica, a primeira alguma vez abordada neste formato<sup>594</sup>.

O evento, acontecido em 1940, tem sido estudado em trabalhos de investigação na linha da história política ou da história da arte, mas nunca foi realizado nenhum trabalho de inventariação e organização ao nível do seu aspecto formal, da sua planimetria, dimensões, tipologia ou mesmo número de peças arquitectónicas construídas pela ocasião.

Os dois trabalhos de registo de imagem que, de alguma forma, podem ser considerados neste âmbito, remontam ao tempo da própria Exposição. Referimo-nos ao registo filmado *A Exposição do Mundo Português*, de António Lopes Ribeiro, e ao espólio de fotografias tiradas nos cerca de seis meses que durou a Exposição, tanto por fotógrafos profissionais como por particulares. Desses espólios, um é de importância fundamental nesta área, pela qualidade e elevado número de imagens recolhidas – referimo-nos ao espólio do estúdio de Mário Novais.

No âmbito da Geografia e do estudo do Espaço Público Urbano foi elaborado, em 2006, um trabalho comparativo sobre os espaços públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo'98,<sup>595</sup> com significativo interesse do ponto de vista da análise da estruturação dos espaços públicos a partir das Exposições Universais, mas que não tem como objectivo o tratamento volumétrico e formal das exposições que aborda.

O actual trabalho propõe uma abordagem de carácter avaliativo da Exposição do Mundo Português, enquanto conjunto de peças arquitectónicas que durante um determinado período de tempo constituíram, numa área de 560 000 m<sup>2</sup>, um certame expositivo. Esta abordagem implica a inventariação do evento a partir da sua localização, a determinação do recinto ou área ocupada, a identificação das secções temáticas e a caracterização das peças construídas, de entre as quais os pavilhões terão maior aprofundamento.

O trabalho proposto ter-se-ia limitado, até há uns anos à inventariação, descrição e catalogação das várias peças da Exposição. Mais aprofundadamente poder-se-ia

---

<sup>594</sup> v. Augusto de Castro. “Discurso Inaugural da Exposição do Mundo Português, 1940, *op.cit.* p. 10.

<sup>595</sup> Referimo-nos ao trabalho de Aquilino Machado. *Os Espaços Públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo'98*. Colecção Expoentes ' 01. Lisboa: Parque Expo'98, 2006.

enriquecer o arquivo descritivo, com o recurso a fotografias, desenhos e alguns esquemas. De um modo mais prático e conclusivo, poderia ainda ser construída uma maquete tridimensional da Exposição, à escala, que resultaria numa peça idêntica à que foi realizada em 1939, quando foi necessário um estudo prévio de volumes.<sup>596</sup>

Contudo o recurso a técnicas informáticas e a capacidade da computação gráfica, enquanto ferramenta de visualização tridimensional, abre novos horizontes e permite-nos, actualmente, esperar mais de um estudo deste tipo do que o seu simples registo e inventariação.

Referimo-nos à possibilidade de proporcionar experiências que envolvem alguma ficção, utilizando instrumentos de enorme poder persuasivo, na construção de hipóteses e controlo de variantes, através da reconstrução virtual de espaços e ambientes arquitectónicos já desaparecidos. Temos a possibilidade de os visualizar.

Esta possibilidade resulta sempre do trabalho prévio de inventariação e registo, que constitui a etapa primordial do processo. É essa a matéria do conteúdo visualizado.

A documentação guardada e que constitui o registo dos eventos culturais e materiais que têm lugar em determinado local ou época, é de inegável importância e historicamente assumido desde os primórdios da civilização, como uma parte fundamental da história cultural humana.

Através dos tempos, os processos e as técnicas de registo têm sofrido, naturalmente, evolução. Os tipos de registo decorrem das técnicas utilizadas e essas vão evoluindo com o desenvolvimento científico que o próprio homem perpetra. O registo da palavra, do esquema, do desenho, foi sofrendo ao longo da história do homem uma transformação cada vez mais sistematizada e com maiores possibilidades de duplicação,<sup>597</sup> até se lhe juntar, nos últimos duzentos anos, o advento do registo fotográfico e filmado.

Durante a última metade do século XX o registo da informação sofreu o maior desenvolvimento que até então se conhece, com o aparecimento do computador e a utilização da tecnologia informática. A imensa capacidade de armazenamento de dados utilizando cada vez menos espaço físico, abriu um mundo de possibilidades até então impensáveis no campo do registo da informação. Conceitos como “memória virtual”, ou “capacidade de armazenamento” foram sendo incorporados no dia-a-dia do homem até à sua total banalização.

A necessidade de registar e guardar informação faz parte da história do homem. Certamente, a razão pela qual o homem registava numa rocha uma caçada pode não

---

<sup>596</sup> “Precioso instrumento de estudo e base para a realização dos trabalhos de construção”, nas palavras de Cottinelli Telmo In “Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940.”, 1939, *op.cit.*, p. 251.

<sup>597</sup> Desde Guttenberg, no século XV, que a invenção dos tipos móveis deram origem á impressão tipográfica massificada.

ser a mesma que o leva hoje a realizar a reportagem fotográfica das suas férias, mas a consequência dos dois registos é a mesma – o registo de um acontecimento importante para si dando-lhe a possibilidade da sua posterior evocação para a construção de uma memória.

A utilização da tecnologia informática no registo de peças de arquitectura não é recente. De há trinta anos para cá, utilizam-se bases de dados relacionais para guardar a enorme quantidade de informação que se obtém dos registos dessas peças.

Esse registo de peças de arquitectura, comumente conhecidas por património arquitectónico, tem nascido de uma crescente necessidade de organizar e ordenar os dados existentes sobre os edifícios, de modo a tornar acessível a sua interpretação, recuperação ou reconstituição, com o objectivo de perpetuar o conhecimento referente.

Há que distinguir esse processo de informatização dos registos e dados já existentes, através de processos rotineiros como o processamento digital de texto e a digitalização de documentos por processos de *scanner* ou de fotograma digital, da possibilidade de conceber dados sobre um edifício através da computação gráfica.

A possibilidade de produzir desenhos directamente num computador através de sistemas CAD<sup>598</sup> tem representado desde os anos oitenta um enorme desenvolvimento, nomeadamente no que diz respeito a concretização de desenhos de arquitectura. Além de garantir a diminuição do volume de trabalho necessário na concepção de um edifício, o seu modo de arquivo e partilha é verdadeiramente revolucionário. As possibilidades são imensas.

Podemos dizer que, actualmente, não se projecta em arquitectura sem recorrer ao computador e isso significa também que quase toda a informação produzida está informatizada e totalmente acessível.

Mas, relativamente aos edifícios que foram projectados utilizando os métodos tradicionais de projecto e desenho, não se possui sobre eles dados gráficos informatizados e uma futura informatização é realizada utilizando basicamente os sistemas de cópia.<sup>599</sup> Pode considerar-se que esta é a mais utilizada técnica de registo de dados.

A utilização cada vez maior destas técnicas de registo tem permitido que uma crescente qualidade no arquivo de dados se tenha acrescentado à necessidade de garantir a perenidade dos mesmos.

---

<sup>598</sup> O *Computer Aided Design* ou “desenho auxiliado por computador” é o nome genérico dado ao *software* utilizado por algumas especialidades como a engenharia e a arquitectura para facilitar o projecto e o desenho técnico.

<sup>599</sup> A cópia ou duplicação da informação em formato digital, é comumente realizada por varrimento, o conhecido *scanner*, ou por registo fotográfico. Em casos mais específicos são utilizadas outras técnicas para guardar a informação em imagens.

A sua utilização ainda não está generalizada e, em muitos casos, o registo e inventariação de peças de arquitectura tem continuado a ser feito recorrendo ao arquivo físico de desenhos, fotografias, filmes e documentos escritos. Estes suportes têm algumas desvantagens entre as muitas vantagens que lhes conferiu o estatuto de registo até aos nossos dias. Essas desvantagens prendem-se particularmente com o facto de se degradarem com facilidade num relativo curto período de tempo.

Nos últimos anos e paralelamente ao desenvolvimento de *software* com capacidade para produzir modelos tridimensionais, a utilização da computação gráfica para proceder ao registo e levantamento de peças e ambientes de arquitectura, veio provocar uma verdadeira revolução.

Enquanto o processo digital veio acrescentar qualidade e durabilidade ao registo, a possibilidade da visualização tridimensional desse registo amplifica-o, facilita o manuseamento da informação referente e, o que é mais importante, proporciona a sua interpretação espacial.

As possibilidades de construção de ambientes conhecidos por “virtuais” e que se referem a espaços que reproduzem o real ou o imaginário, deixaram de pertencer a um mundo puramente documental para dar lugar à ficção e ao universo das hipóteses e da previsibilidade de situações.

Diferentes utilizações desta aparelhagem estão presentes, por exemplo, na sua generalização aos jogos de estratégia e acção, para referir apenas as mais conhecidas.

O recurso à computação gráfica enquanto ferramenta de visualização tridimensional de um espaço ou ambiente arquitectónico já desaparecido, com o objectivo preciso da sua identificação e inventariação, é outra hipótese de utilização.

No entanto, para poder ser um bom instrumento de trabalho, requer um elevado grau de rigor e precisão, de modo a que o resultado obtido se afaste dos modelos de entretenimento e possa constituir uma relevante base de dados do objecto representado.

A sua utilidade e interesse dependem do cuidado e rigor tido com as questões da geometria e da georeferenciação do espaço em estudo, sua correcta representação, a escolha das texturas e cores a aplicar a cada peça e uma boa simulação das condições de luminosidade.

É neste âmbito que a construção virtual do ambiente arquitectónico da Exposição do Mundo Português surge como a possibilidade de um novo elemento para a sua identificação, inventariação e estudo.

### 3.3.2 AS FONTES

A recuperação do espaço arquitectónico da Exposição, através da possibilidade computacional para produzir o seu modelo gráfico tridimensional só pode ser feita a partir dos registos físicos existentes e está condicionada à antiguidade dos registos inventariados e à classificação de modelos arquitectónicos. De uma maneira geral, a informação é tão mais incompleta quanto mais antiga for a peça.

No caso específico da Exposição do Mundo Português, o conteúdo a trabalhar não se resume a uma peça de arquitectura mas a um grupo de diferentes peças, que em conjunto formaram o evento. Os registos do acontecimento são exemplares com cerca de setenta anos.

A maioria das peças construídas foi demolida ou desmontada. Não há portanto edifícios construídos para conferir e comparar. Dos quatro núcleos principais e dos seus cerca de vinte pavilhões maiores restam hoje de pé apenas dois edifícios - qualquer um deles substancialmente modificado -, uma praça, e a sua fonte central, ambas de acordo com a traça original, e um padrão - peça que foi passada a pedra nos anos sessenta e que mantém também a sua forma original.

O registo da informação que precedeu e estruturou a construção do certame compõe-se essencialmente de desenhos, plantas, alçados, cortes, perspectivas, memórias descritivas, esboços volumétricos e estudos de cor, realizados por uma equipa de arquitectos e engenheiros e, obviamente, pelo método tradicional do projecto manual.

O arquivo desse registo encontra-se grosseiramente estruturado em função da Exposição acontecida, espalhado pelo espólio de um Secretariado da Propaganda Nacional<sup>600</sup> e parte reunido em função das obras de recuperação da zona ribeirinha de Belém, acontecidas nos anos cinquenta.

Alguns dos registos são mais fáceis de consultar porque estão inseridos no espólio do autor de cada peça ou secção da Exposição, na sua maior parte colecções digitalizadas, mas que perderam a sua identidade de conjunto.

A generalidade da colecção, no entanto, não é de fácil consulta. A grande maioria dos registos não se encontra digitalizada e dadas as dimensões dos edifícios construídos, os documentos originais apresentam dimensões de difícil manuseamento.

Em 1939 foi realizada uma maquete com uma considerável dimensão de quatro por sete metros que foi profusamente fotografada e apresentada em artigo publicado no número dez da revista *Arquitectos*.

---

<sup>600</sup> O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) foi criado em 1933 e transformado em 1944 em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (S.N.I.). Foi extinto em 1974.

Naturalmente, não tivemos acesso a essa maquete. Os registos que dela obtivemos foram os fotográficos, documentos que foram de enorme e fundamental utilidade nesta investigação.

O acontecimento da Exposição e a sua existência durante pouco mais de seis meses permitiu que dela se fizessem registos fotográficos em grande quantidade. De enorme valor, estes documentos não só atestam a presença de cada peça no recinto, como possibilitam que se estabeleça a sua relação e enquadramento com as outras peças circundantes.

Foi a partir da análise e interpretação deste considerável conjunto de registos e de outros produzidos pelos visitantes e estudiosos do evento, que foi possível pensar este trabalho de dissertação e concluir o seu desenvolvimento.

O trabalho de reconstrução da Exposição do Mundo Português em modelo tridimensional não se esgota nesta abordagem, até porque aqui se pretendeu objectivamente tratar o conjunto da Exposição e não a particularidade de cada peça arquitectónica. Esse outro trabalho envolveria um tipo de avaliação de conteúdos que não foi aqui tratado, com todas as vantagens e desvantagens que essa opção implicou.

A maior desvantagem foi a questão do rigor das dimensões que, a este nível de investigação, não podia ser tratado com a precisão de uma peça de arquitectura.

O conjunto relacionado das várias peças de arquitectura constantes da Exposição numa área de consideráveis dimensões,<sup>601</sup> obrigou a que o tratamento do modelo de cada peça fosse menos rigoroso, de modo a dar apenas “uma ideia visual” possível, sem pretensões de se constituir como um documento individual de registo ou inventariação rigorosa.

A Exposição do Mundo Português<sup>602</sup>, por constituir um forte exemplo de um conjunto considerável de peças de arquitectura que, no seu tempo, não foram profusamente inventariadas e classificadas,<sup>603</sup> constitui um tema de inegável interesse de investigação. Ainda mais porque os exemplos arquitectónicos não mais existem como peças construídas e deles temos que refazer a forma e a imagem.

A possibilidade de navegação pelo ambiente virtual requer e oferece diferentes hipóteses de interpretação e permite compreender o evento de outro modo.

---

<sup>601</sup> Cerca de 560 000 m<sup>2</sup>.

<sup>602</sup> O tema poderá ser abrangente e referir-se às Exposições Universais, ou a outras manifestações de carácter efémero.

<sup>603</sup> As técnicas de registo e métodos de arquivo sofreram eles próprios, nos últimos anos, grandes desenvolvimentos. Se a importância da preservação da informação tem tido crescente valorização desde o aparecimento dos registos e da escrita, no último século, apoiada pelas tecnologias emergentes, essa importância multiplicou-se e generalizou-se. Neste sentido podemos considerar dois momentos na história mais recente da preservação da informação: antes e depois do advento do computador.

### 3.3.3 OS PROCEDIMENTOS

A investigação levada a cabo, com o objectivo de recolher a informação relativa à Exposição do Mundo Português, obedeceu a um programa simples de procedimentos que, numa primeira fase, reuniu registos de carácter textual.

Essa primeira fase foi simultaneamente integradora e permitiu a apropriação de alguns contextos, principalmente ao nível das intenções políticas, das diferentes resoluções na escolha do local de implantação, da ordenação urbana e do programa arquitectónico que precedeu a construção da Exposição.

Exigiu a recolha de documentos da época, entre os quais se contam publicações periódicas,<sup>604</sup> legislação, entrevistas e descrições, num processo de aproximação àquilo que foi necessário, em 1940, para poder construir a verdadeira Exposição. Por assim dizer, procurámos as motivações e os contextos da sua existência no sentido aperfeiçoar a construção do modelo tridimensional do conjunto.

No decurso desta investigação fomos apropriando da forma geral da Exposição e identificando o recinto ocupado através da observação das primeiras plantas gerais a que tivemos acesso.

A segunda fase compreendeu a consulta dos registos formais que precederam a Exposição e que consistiram essencialmente de desenhos<sup>605</sup> e textos.<sup>606</sup>

Detivemo-nos particularmente na análise dos documentos preparatórios e das fotografias da maquete, valorizando o estudo comparativo entre os vários registos, de modo a obter algumas certezas sobre a real dimensão e forma da Exposição.

Interessava-nos saber, finalmente, o que foi construído daquilo que foi projectado e pensado. Na ausência das peças construídas,<sup>607</sup> os três tipos de registo fundamentais foram os escritos, realizados por quem visitou o certame,<sup>608</sup> os projectos definitivos das

---

<sup>604</sup> Referimo-nos à *Revista dos Centenários, op.cit.*, e à revista *Arquitectos, op.cit.*, revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

<sup>605</sup> Estudos e esboços, plantas, alçados, cortes e perspectivas.

<sup>606</sup> Estes textos são essencialmente “memórias descritivas” de cada edifício que contêm informações específicas sobre materiais a utilizar e orientações ao nível forma final de cada edifício. No entanto alguns textos descritivos em entrevistas na imprensa da época, concedidas pelo Arquitecto Chefe ou pelo Comissário Geral da Exposição, fornecem muita informação sobre a Exposição, tratando-a por Secções e caracterizando espaços e edifícios.

<sup>607</sup> Dos edifícios que foram construídos para a Exposição do Mundo Português apenas continuam “de pé” mas com alterações significativas o edifício da Secção Etnográfica Metropolitana que albergava três pavilhões, e que tem representado nos últimos anos o Museu de Arte Popular, e o Pavilhão dos Descobrimentos, na Secção Histórica, onde se instalou a Associação Naval de Belém.

<sup>608</sup> Referimo-nos aos Roteiros e Guias, mas também às descrições feitas na imprensa da época e outras referências.

peças construídas e as imagens recolhidas ao longo dos seis meses que durou a Exposição, principalmente fotografias, contando também com um registo filmado.<sup>609</sup>

Nos documentos coevos, foi feita a distinção entre os registos preparatórios da Exposição e os registos da Exposição enquanto existência construída, classificando-os em três momentos temporais diferentes.

Dos registos preparatórios pudemos identificar:

#### DOCUMENTAÇÃO ESCRITA

Textos políticos e legislação.

Memórias descritivas.

Entrevistas.

#### DESENHOS

Estudos e projectos preparatórios.

#### IMAGENS

Fotografias da maqueta e das construções.

---

<sup>609</sup> v. *A Exposição do Mundo Português*. 1 cassette [UMATIC][62 min.]: p&b, son. Realizado por António Lopes Ribeiro. Produzido por S.P.N. Lisboa Filme, 1941.

Dos registos da Exposição realizada, pudemos identificar:

#### DOCUMENTAÇÃO ESCRITA

Discursos, depoimentos, testemunhos, referências e reportagens.

Roteiros, Guias e catálogos.

#### DESENHOS

Projectos de arquitectura definitivos.

#### IMAGENS

Fotografias (reportagem fotográfica oficial / outras).

Filme (reportagem filmada).

Outros documentos que posteriormente foram elaborados sobre a Exposição, ou que a ela fizeram referência, são essencialmente documentos escritos e constituíram outro tipo de registo avaliável.

#### DOCUMENTAÇÃO ESCRITA

Catálogo póstumo da Exposição (1956).

Referências literárias: História Política e Social, História da Arte.

Investigação (dissertações e teses).

## DESENHOS

Projectos de reordenamento da zona ribeirinha de Belém<sup>610</sup>.

## IMAGENS

Fotografias de peças que perduraram (secção Etnográfica Metropolitana, Padrão dos Descobrimentos, Praça do Império, Jardim Colonial).

	DOCUMENTAÇÃO ESCRITA	DESENHOS	IMAGENS
REGISTOS PREPARATÓRIOS	<ul style="list-style-type: none"><li>. Textos políticos</li><li>. Leis</li><li>. Memórias Descritiva</li><li>. Entrevistas</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Estudos</li><li>. Projectos preparatórios</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Fotografias da maquete</li><li>. Fotografias da construção da EMP</li></ul>
REGISTOS DA EXPOSIÇÃO (1940)	<ul style="list-style-type: none"><li>. Discursos</li><li>. Depoimentos</li><li>. Testemunhos</li><li>. Referências</li><li>. Reportagens</li><li>. Roteiros</li><li>. Guias</li><li>. Catálogos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Projectos de arquitectura definitivos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Fotografias (reportagem oficial)</li><li>. Fotografias (diversos)</li><li>. Filme (oficial)</li></ul>
REGISTOS POSTERIORES A 1940	<ul style="list-style-type: none"><li>. Catálogo póstumo (1956)</li><li>. Referências literárias (História Política, História Arte)</li><li>. Investigação (Teses, dissertações)</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Projectos de reordenamento da zona ribeirinha de Belém (Cristino da Silva - anos 50)</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Fotografias de peças que perduraram (secção Etnográfica Metropolitana, Padrão dos Descobrimentos, Praça do Império, Jardim Colonial)</li></ul>

<sup>610</sup> Cristino da Silva, e Jacques Carlu. "Projectos de Arquitectura. Reordenamento da zona ribeirinha de Belém, 1956-61." Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. *Desenhos. Fotografias. Apontamentos. Memórias Descritivas*. Belém Lisboa, 1956-61.

Organizados os registos existentes chegou o momento de analisar e comparar o conjunto de documentos que de algum modo iria permitir a construção da nossa Exposição virtual.

O mais importante foi construir uma percepção espacial aproximada do recinto e da localização das suas peças e isso só podia ser feito através da avaliação e comparação entre os desenhos e as imagens fotográficas, fazendo simultaneamente a sua comprovação pela leitura dos Guias, Roteiros e outras descrições textuais.

Duas questões pareceram-nos então muito importantes.

Em primeiro lugar seleccionar uma planta geral do certame, de entre as muitas que estavam reunidas<sup>611</sup> e, a partir desta planta, caracterizar as áreas atribuídas as secções e localizar cada peça construída.

A primeira opção que tomámos foi a de converter a planta geral em imagem digital. O desenho da planta, com quarenta centímetros de largura por cento e vinte de comprimento, que até então tinha servido de plano orientador, ficou convertida num ficheiro de imagem, com a possibilidade de ser trabalhado em diferentes tipos de *software*. A avaliação do espaço da Exposição passou deste modo a ser um processo computacional, manipulável em escala e dimensões.

Em segundo lugar, porque um conjunto resulta, numa primeira aproximação, da soma das partes,<sup>612</sup> proceder à separação dos desenhos e imagens de cada uma das peças arquitectónicas construídas para a Exposição, com o objectivo da sua identificação e caracterização.

O passo seguinte foi converter em ficheiros informáticos os registos desenhados que ainda não se encontravam nesse formato.<sup>613</sup> A dificuldade contornou-se porque em algumas instituições se puderam fotografar os documentos existentes.<sup>614</sup>

Esse trabalho levou à sistematização dos modos de registo de todos os documentos e à criação de uma base de dados informatizada sobre a Exposição do Mundo Português.

---

<sup>611</sup> Durante toda a preparação da Exposição foram elaboradas diversas Plantas do recinto. Não só por necessidade de reorganizações ao nível da tipologia dos pavilhões mas também por razões de avaliação das várias componentes em presença, como estudos de circulação rodoviária, entradas e acessos, entre outros.

<sup>612</sup> Sabemos que o todo resulta sempre mais do que a simples soma das partes, aliás segundo a fundamentação teórica da Gestalt “Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo.” in João Gomes Filho. Gestalt do Objecto. Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2003, p. 19.

<sup>613</sup> Os registos fotográfico tirados durante a Exposição, em 1940, e acedidos na fase de investigação, encontraram-se todos em formato digital, tanto o espólio de Mário Novais, na Fundação Calouste Gulbenkian, quanto o de Eduardo Portugal ou Paulo Guedes, no Arquivo fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. No entanto, ao nível dos desenhos, apenas alguns se encontram já tratados digitalmente, particularmente os que pertencem aos espólios de Raul Lino e Cristino da Silva, no Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>614</sup> Foi o caso dos registos em desenho existentes no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas. Os desenhos encontram-se em formato físico de grandes dimensões, a maioria em cópias de ozalide.

A apropriação dos desenhos em formato digital permitiu que a avaliação e comparação dos registos pudessem ser feitas a partir da sua interpretação no monitor, com todas as vantagens que daí pudemos tirar, desde a variação de escalas até à sobreposição de diferentes desenhos.

O procedimento seguinte foi a construção descritiva da Exposição.<sup>615</sup>

Escolhida a Planta Geral,<sup>616</sup> que serviria de base a toda a construção do conjunto, sobre ela foram elaborados alguns esquemas interpretativos das várias secções da Exposição. A partir das secções foram identificados e localizados os diferentes edifícios construídos. E, por fim, foi construída uma pequena monografia para cada um.

A partir deste procedimento, tornou-se possível desenvolver a percepção formal de cada edifício, que iria servir de ponto de partida para a sua posterior modelação geométrica.

### 3.3.4 A RECONSTRUÇÃO

#### TECNOLOGIA

A elaboração deste estudo recorreu a diferentes tipos de *software*.

Para lá da necessária utilização de *software* de edição de texto, foram também amplamente utilizados programas que permitiram o tratamento, manipulação e construção de imagens.

Por um lado, o grande volume de ficheiros de imagem, que acabou por constituir o arquivo<sup>617</sup> de trabalho, exigiu a utilização de *software* de alguma especialidade. Por outro, foi necessário experimentar e optar por um programa de modelação geométrica que facilitasse e permitisse a construção 3D da Exposição.

A plataforma de base utilizada foi *PC Windows Vista*.

---

<sup>615</sup> v. Capítulo 2.3 deste trabalho.

<sup>616</sup> Planta Geral da Exposição a partir de Cristino da Silva. “Espólio Cristino da Silva” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Plantas Gerais, Desenhos, Estudos [12 fotog.]*. Lisboa, 1939, p.52 deste trabalho.

<sup>617</sup> Arquivo em registo digital das fotografias do evento e de desenhos e projectos dos edifícios construídos para a Exposição.

Para o visionamento e manipulação simples da imagem<sup>618</sup> foi utilizado o programa *Photoshop*, observando sempre a integridade dos formatos e da sua resolução.

A construção de desenhos e esquemas foi realizada em *Corel Draw*. Neste programa, particularmente habilitado para o desenvolvimento de desenho vectorial, foram elaborados todos os exemplos de infografia presentes no trabalho.

A construção dos modelos 3D começou por ser realizada em *software CAD*, tendo sido escolhido para esse fim, o *AutoCad*. As primeiras avaliações da planta do recinto foram tratadas neste programa recorrendo à importação da planta base em formato “.jpg”<sup>619</sup> e desenhando, sobre ela, as diferentes plantas dos edifícios.

A transposição das dimensões para o computador, utilizando o programa *AutoCad*, não se mostrou prática, pois exigiu a permanente constatação e rigoroso registo, de todas as áreas mensuráveis. A consciência deste facto fez-nos perceber, desde o primeiro momento, que a construção virtual da Exposição não deveria ser realizada por registo rigoroso, em *AutoCad*, das dimensões de cada espaço, área, curva ou reentrância, dentro dos objectivos a que nos tínhamos proposto.

Aliás, a grande escala da área a trabalhar, não justificaria, a este nível, a atenção ao pormenor que o programa exige. A sua interface requer, por outro lado, uma versátil prática de utilizador. A relação entre o tempo dispendido e o resultado que se obteria, não conseguiu convencer na opção a tomar, mas as alternativas, nesta primeira fase, não eram muitas.

A direcção que tomámos determinou todo o trabalho seguinte de construção tridimensional.

A escolha do *software* acabou por recair num programa de modelação 3D, o *SketchUp*<sup>620</sup> que, inesperadamente, permitiu de uma só vez e a partir do *Google Earth*, a captura da imagem do terreno de implantação da Exposição a partir da sua georeferenciação, a importação simultânea de vários ficheiros de imagens,<sup>621</sup> a efectiva construção e aperfeiçoamento dos modelos 3D e por fim, a implantação desses modelos na localização exacta, regressando ao *Google Earth*.

A captura da imagem do terreno de implantação da Exposição veio desbloquear toda a questão dimensional até então sentida em todas as tentativas de utilização de *software* de modelação geométrica.

---

<sup>618</sup> Como por exemplo o “zoom in” e o “zoom out” ou o redimensionamento utilizando a ferramenta “crop”.

<sup>619</sup> “.jpg” é a extensão de arquivo mais comum do formato de compressão de dados JPEG (*Joint Photographic Experts Group*) aplicado em imagens fotográficas.

<sup>620</sup> Referimo-nos ao programa *SketchUp* da *Google*. Originalmente desenvolvido pela empresa *At Last Software*, adquirida pela *Google* em 2006, é um programa de modelação 3D, disponível em versão profissional e em versão gratuita (para uso privado, não comercial). A versão actual é a 6 e o programa está disponível para *Windows* e *Macintosh*.

<sup>621</sup> Toda a documentação da Exposição em registo digital pôde ser importada, e no mais fundamental, as plantas e os alçados de cada edifício.

O trabalho pôde a partir daí ser elaborado, dentro de um espaço georeferenciado, em presença das posições relativas do terreno do recinto em Belém, do rio e dos edifícios que perduraram e que constituem excelentes referenciais, como o Mosteiro dos Jerónimos ou a Praça do Império.

A apropriação desta posição relativa entre as várias componentes da Exposição, permitiu que cada peça fosse modelada individualmente, a partir da sua planta de projecto e posteriormente posicionada no conjunto do recinto.

O *SketchUp* permite importar desenhos de plantas em formato “.dwg” e “.dxf”<sup>622</sup>, mas também imagens em formato “.jpg”.

Tendo sido os registos da Exposição organizados em formato de imagem “.jpg”, a sua importação para o *SketchUp* e utilização como ponto de partida para um desenho, e posterior desenvolvimento em modelo 3D, foi uma tarefa relativamente simples. Foi necessário determinar, inicialmente, as dimensões de cada peça<sup>623</sup> nos três eixos axiais da aparelhagem perspéctica apresentada pelo *SketchUp*. A partir da determinação dos volumes brutos, o trabalho de aperfeiçoamento formal e a afinação de pormenores, foram conferindo identidade a cada edifício.

A metodologia utilizada, a partir do momento em que foi possível estabelecer alguns procedimentos operacionais, tornou-se extremamente facilitada.

---

<sup>622</sup> “. dwg” é a extensão de arquivos de desenho em 2D e 3D nativa do *software* AutoCAD. Este formato (assim como o arquivo “.dxf”) é muito importante pois quase todos os programas tipo CAD conseguem ler e alguns escrever esta extensão.

<sup>623</sup> Comprimento, largura e altura.

## MODELO DO PROCEDIMENTO PARA A CONSTRUÇÃO DAS PEÇAS 3D

O *SketchUp*, como programa de modelação geométrica permite desenhar, modificar, medir, rodar, dimensionar e mover elementos. A sua característica mais extraordinária é a de permitir o esboço tridimensional instantâneo.

Entre as ferramentas mais ambiciosas do programa *SketchUp* encontram-se a possibilidade de desenhar esculpindo, através da operação simples de subtracção de sólidos, a de construção objectos complexos, como estruturas cilíndricas e esféricas, e a de obtenção de renderização em tempo real e com várias opções artísticas.

Isso significa que a partir da planta de uma peça e conhecendo as suas reais dimensões é possível, de modo quase intuitivo e em pouco tempo, realizar a sua construção em 3D.

Como ferramentas de aperfeiçoamento oferece, entre outras, o sombreado com localização global, o uso de imagens reais para texturas e o acesso a uma global biblioteca de objectos prontos. Permite realizar visitas virtuais e criar animações em *Quick Time* ou *AVI*. Apresenta total integração com os programas *AutoCad*, *Vector Works*, *3D Studio*, *Maya*, *Gis*, *Softimage* e *Google Earth*.

O modo de procedimento para a reconstrução da Exposição do Mundo Português utilizando este *software*, recorreu a uma consulta sistemática e metódica do conjunto de registos disponíveis para cada edifício.

Os mais importantes foram, sem dúvida, os projectos de desenho e as imagens fotográficas, que permitiram compreender a forma dos edifícios.

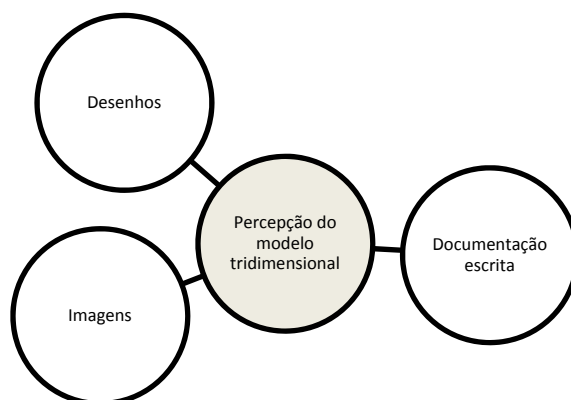


FIGURA 65 | MODELO DE PROCEDIMENTO PARA A PERCEÇÃO DOS MODELOS TRIDIMENSIONAIS  
DIAGRAMA: SANDRA SILVA, 2008

A documentação escrita, composta essencialmente por descrições técnicas dos edifícios, permitiu organizar e localizar cada informação visual. A comparação entre os vários registos conduziu à verificação da autenticidade da informação.

A construção dos modelos em 3D exigiu, no entanto, que os registos fossem organizados de modo mais rigoroso. A percepção da forma deveria dar lugar a uma construção mais aperfeiçoada, atendendo aos pormenores, de modo a alcançar a verosimilhança dos espaços e dos edifícios. Sentimos necessidade de consultar documentos menos técnicos, como os Roteiros, os Guias, as referências na imprensa da época assim como ter em conta os estudos e inferências que sobre a Exposição foram realizados.<sup>624</sup>

Deste modo, o modelo de procedimento utilizado na organização da informação, que permitiu a construção tridimensional da Exposição do Mundo Português, considerou simultaneamente os vários tipos de registo de documentos, elaborados antes, durante e depois da Exposição.

Só a partir desta avaliação exaustiva dos registos disponíveis e na ausência dos monumentos edificados, foi possível construir os modelos tridimensionais.

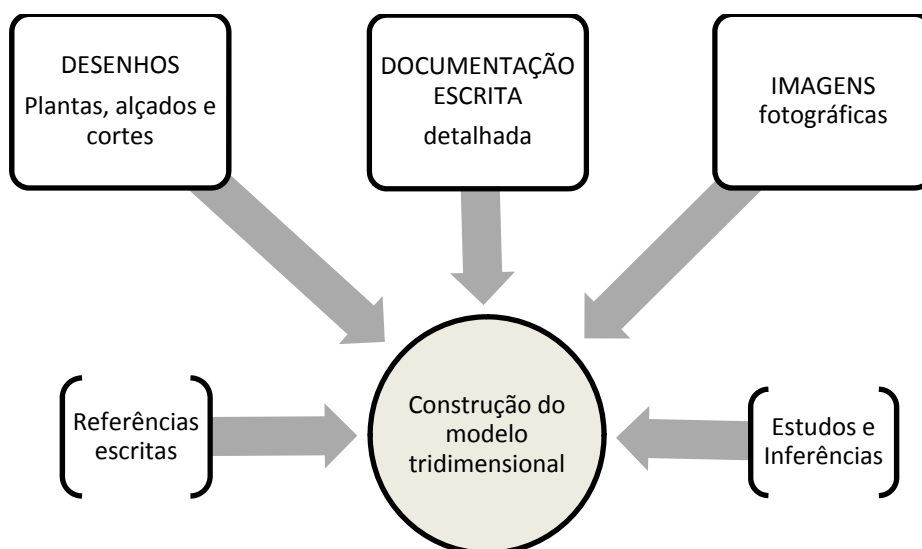


FIGURA 66 | MODELO DE PROCEDIMENTO PARA A CONSTRUÇÃO DOS MODELOS TRIDIMENSIONAIS  
DIAGRAMA: SANDRA SILVA, 2008

Para a construção de cada peça arquitectónica foi elaborado um esquema de avaliação da informação disponível.

<sup>624</sup> Considera-se que os estudos elaborados sobre o tema possam ter consultado registos e fontes que por algum motivo não se encontrem já disponíveis. A informação neles contida pode, deste modo, ter uma relevância única.

Em primeiro lugar foi feita a análise dos seus desenhos e identificada a sua localização na planta geral. De seguida, dedicou-se um largo período de avaliação e comparação dos registos fotográficos do edifício – isolado e inserido no conjunto da Exposição. Seguiu-se a leitura da sua descrição feita nos Roteiros e Guias, completada pelas descrições na imprensa da época, feitas por quem visitou a Exposição. Em caso de existir *Roteiro* próprio,<sup>625</sup> a sua consulta foi determinante para a construção final da peça. Nesta fase, fez-se também a comparação com as conclusões a que se tinha chegado noutros trabalhos de investigação<sup>626</sup> acerca do mesmo tema.

A construção da forma de cada peça em estudo foi conseguida por sucessivas adições da informação. Sistemáticamente, a pré figuração de um edifício foi sendo sucessivamente alterada por comparação e confirmação nos vários registos.

Assim chegámos à modelação geométrica propriamente dita.

O processo de desenho por computação gráfica obedeceu também a um procedimento de trabalho. E, neste capítulo, foi necessário estabelecer um modo de organizar e transformar a informação.

A importação para o *SketchUp* da planta da peça a ser construída era o passo inicial, a partir do qual se podiam estabelecer as duas dimensões da base do edifício, usando a escala indicada no desenho. Sobre essa planta era elaborado um desenho em 2D, com todas as informações em largura e comprimento da peça. A terceira dimensão, dada pela altura, era uma óbvia extrusão desse desenho, dependente de um único comando balizado pela cota, marcada em visualização perspéctica.

## MODELAÇÃO GEOMÉTRICA

A reconstrução da Exposição foi a consequência da modelação de diversas superfícies geométricas, que se foram organizando para cada edifício. Nessa modelação utilizou-se uma estratégia de construção gradual, onde cada peça foi modelada individualmente e em separado do ficheiro principal, contendo a planta geral e, só posteriormente, colocado na sua real posição.

Gradualmente, cada componente da Exposição foi sendo posicionada e ajustada em conjunto com as restantes formas já alojadas na planta geral.

Como exemplo, apresentamos a modelação do pavilhão do Brasil.

---

<sup>625</sup> É o caso do Pavilhão da Colonização e das Secções de Etnografia Metropolitana e Etnografia Colonial.

<sup>626</sup> Referimo-nos particularmente à consulta dos trabalhos realizados por Margarida Acciaioli, 1998, *op.cit.*, por João Paulo do Rosário Martins, 1995, *op.cit.*, e por João de Sousa Rodolfo, 2002, *op.cit.*

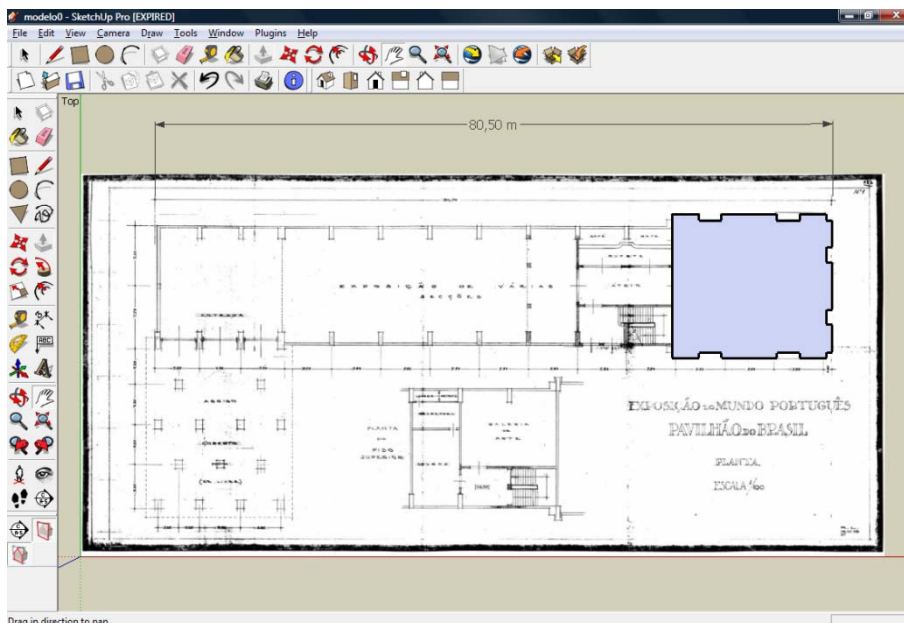


FIGURA 67 | PLANTA DO PAVILHÃO DO BRASIL. [RECONSTRUÇÃO].  
VISUALIZAÇÃO 2D.  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. SOFTWARE: SKETCHUP.

Tendo como ponto de partida a planta original do pavilhão, e determinadas as suas dimensões a partir da escala do desenho, foi desenhada a forma do seu corpo nascente. A partir desse desenho, e já numa visualização perspéctica, foi “levantada”<sup>627</sup>, paralelamente ao eixo Z, a área desenhada, obtendo de imediato o volume do corpo em 3D.

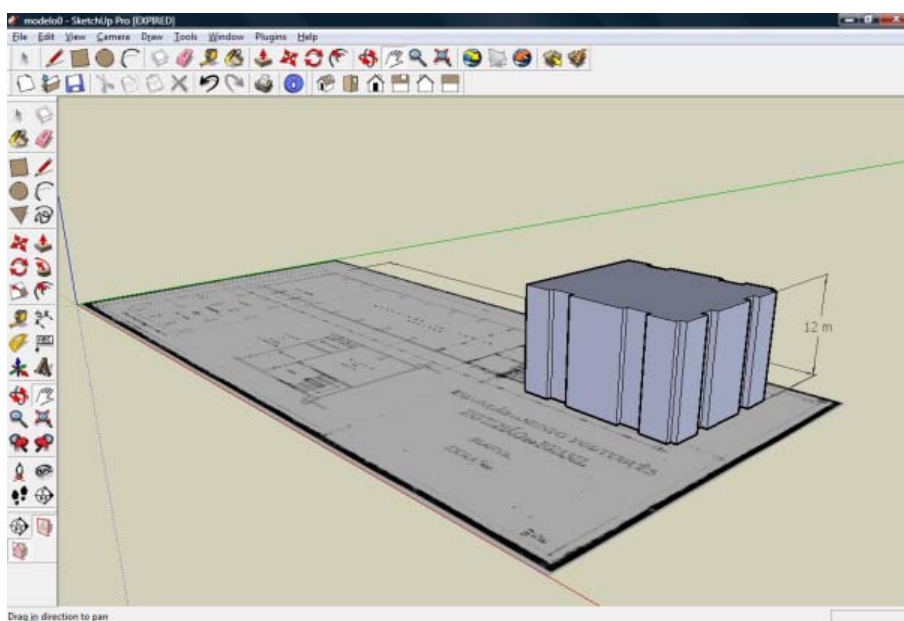


FIGURA 68 | PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO].  
VISUALIZAÇÃO DA EXTRUSÃO DE DOZE METROS, A PARTIR DO DESENHO DA PLANTA DO CORPO NASCENTE.  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

<sup>627</sup> No programa, o comando *push/pull*.

A comparação sucessiva com os registos fotográficos forneceu os elementos necessários à reconstrução da totalidade do edifício, com maior ou menor pormenor, passando por vários níveis de aperfeiçoamento.



FIGURA 69 | PAVILHÃO DO BRASIL  
PROJECTO: RAUL LINO  
FOTO: PAULO GUEDES. 1940. ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

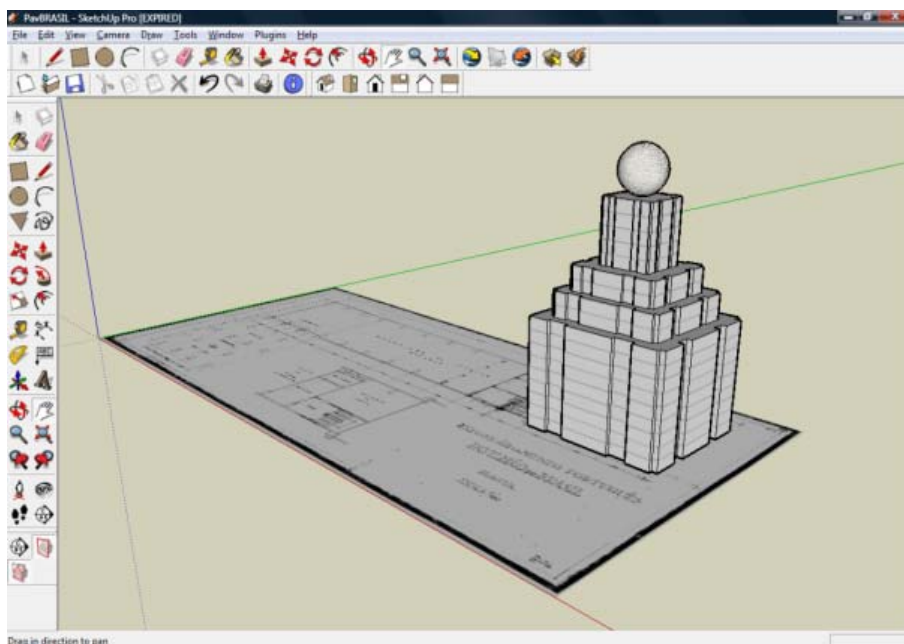


FIGURA 70 | PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO].  
VISUALIZAÇÃO 3D DO CORPO NASCENTE, TORREÃO E ESFERA.  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

De seguida criámos diferentes tipos de volumes, de acordo com os alçados e as fotografias, realizando depois operações simples de adição de sólidos, tendo sempre presente a planta do edifício.

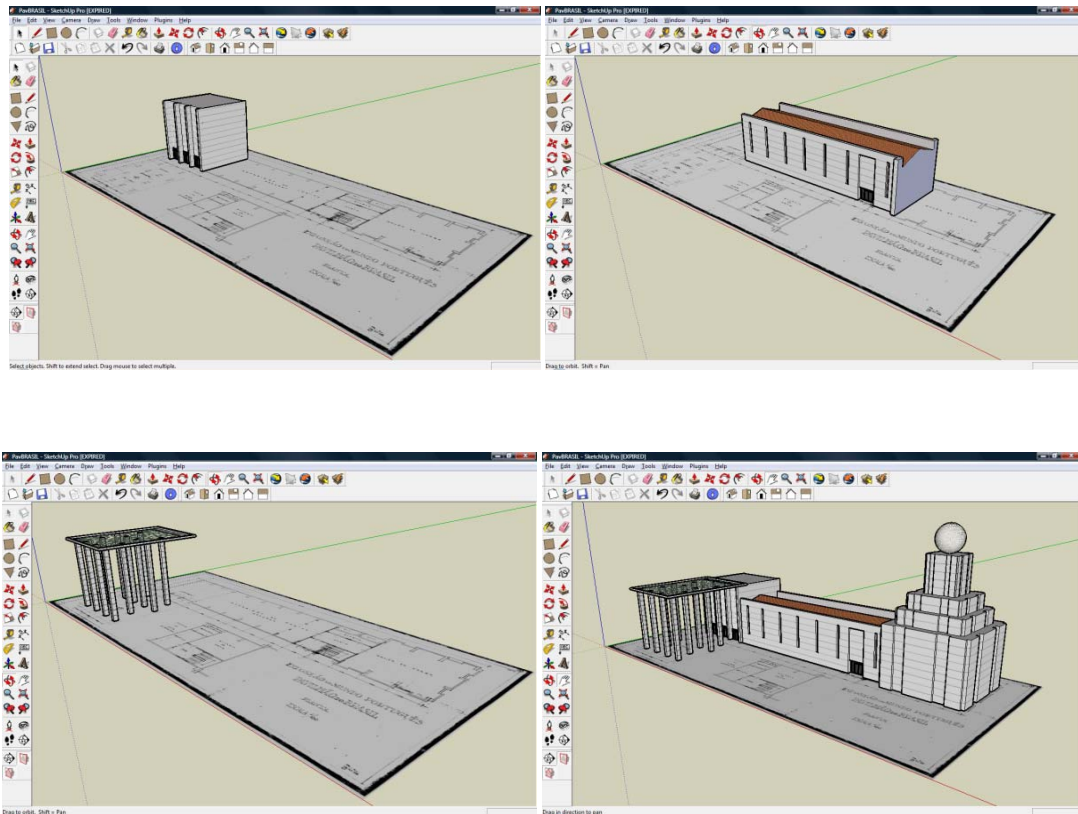


FIGURA 71 | PAVILHÃO DO BRASIL [ETAPAS DA RECONSTRUÇÃO].  
PERSPECTIVAS 3D.  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

Foi necessário trabalhar também a subtração de certas áreas, como os vãos das portas e outros orifícios decorativos e, em algumas peças, proceder à construção de componentes mais complexos.

A construção da esfera do torreão, por exemplo, foi realizada por operação geométrica rotineira em sistemas CAD.

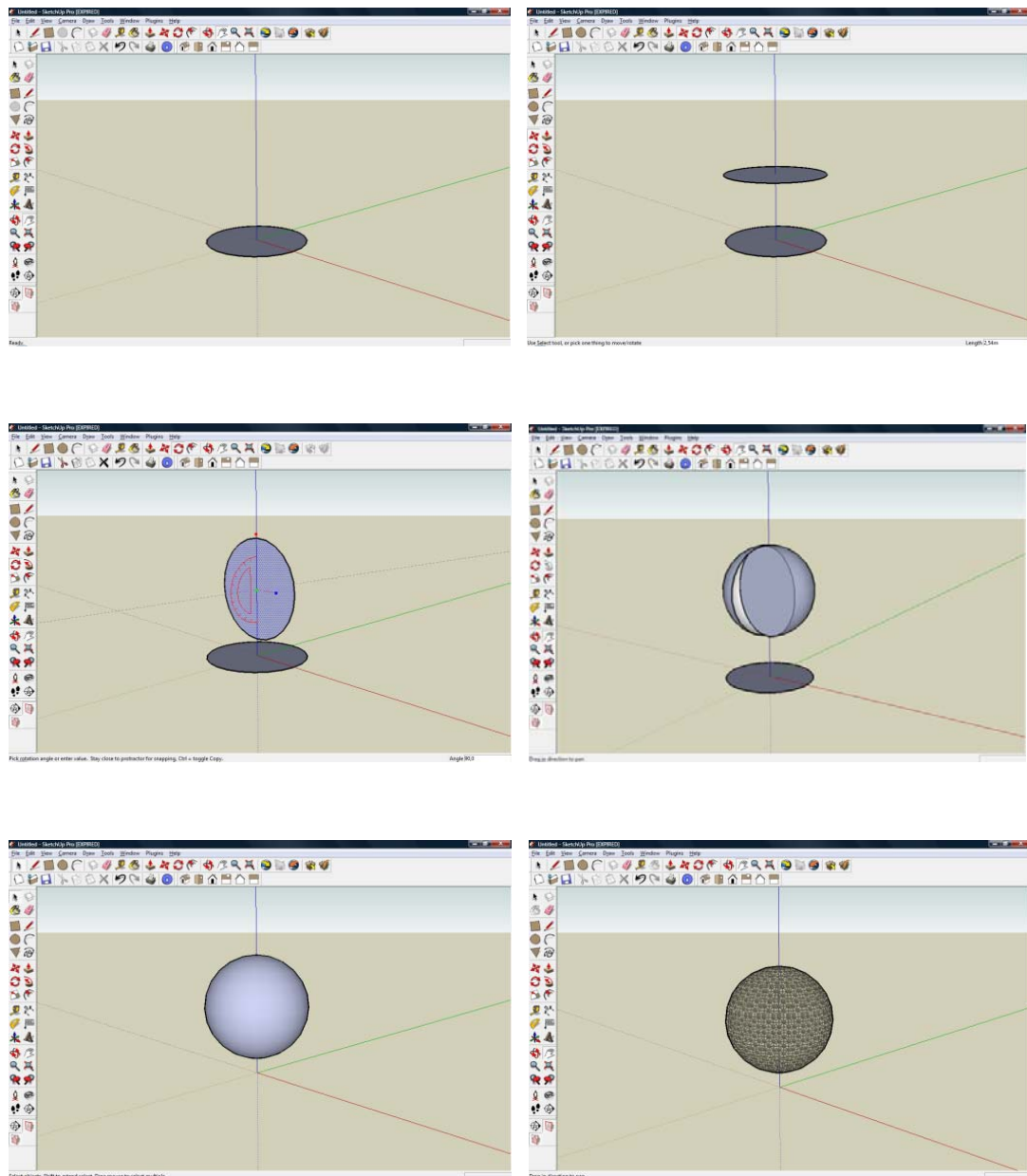


FIGURA 72 | CONSTRUÇÃO DE UMA ESFERA  
PERSPECTIVA 3D  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

A aplicação de texturas enriqueceu substancialmente a visualização das peças, conferindo-lhes identidade e verosimilhança. A sua importância no aspecto final do trabalho obrigou a uma atenção muito especial a este item.

A maioria das texturas aplicadas foi utilizada a partir do arquivo do programa embora em casos pontuais tenham sido desenhadas e adaptadas.

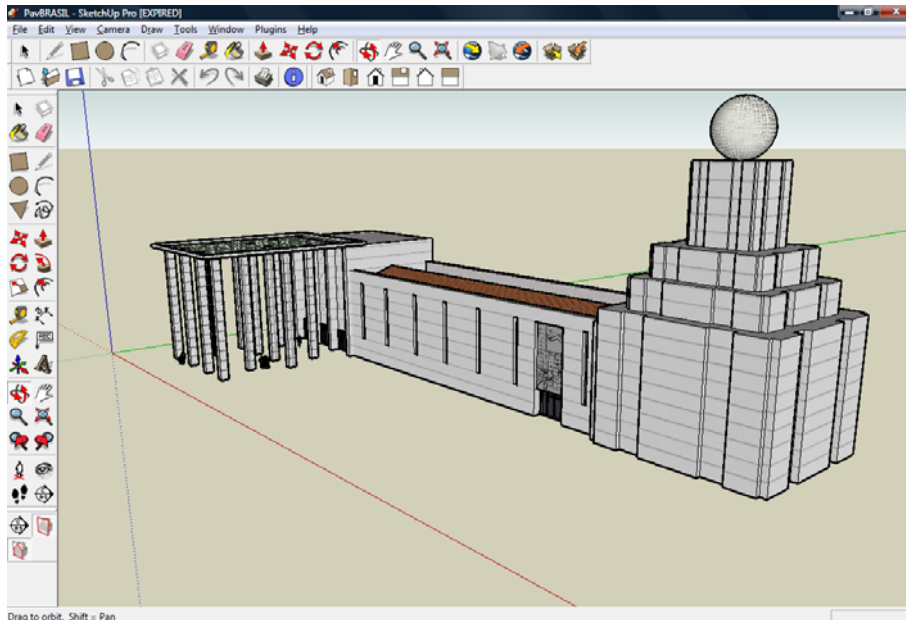


FIGURA 73 | PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO].  
PERSPECTIVA 3D  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

As possibilidades de manipulação da imagem 3D, depois de construída no próprio programa, são infinitas.

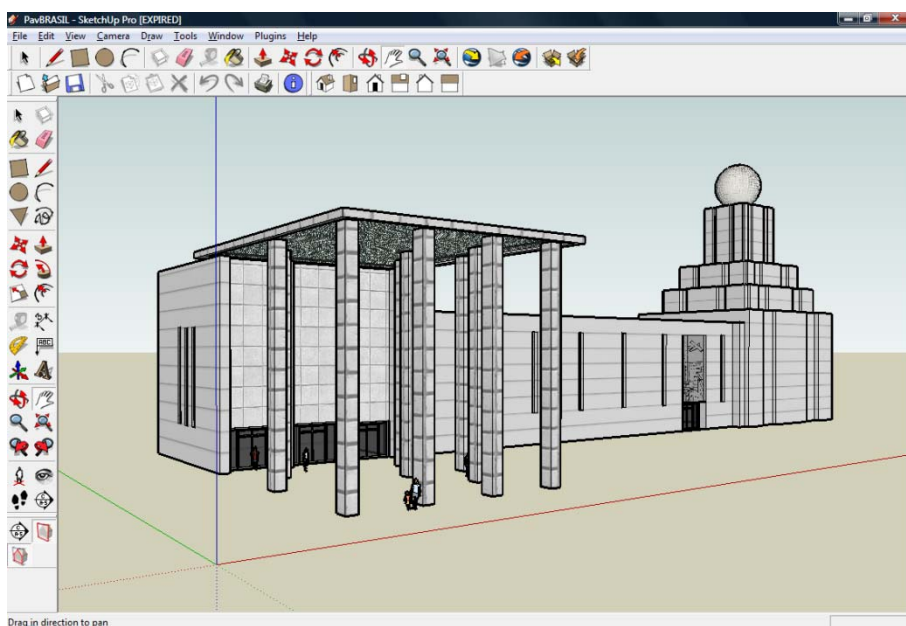


FIGURA 74 | PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO].  
PERSPECTIVA 3D  
PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

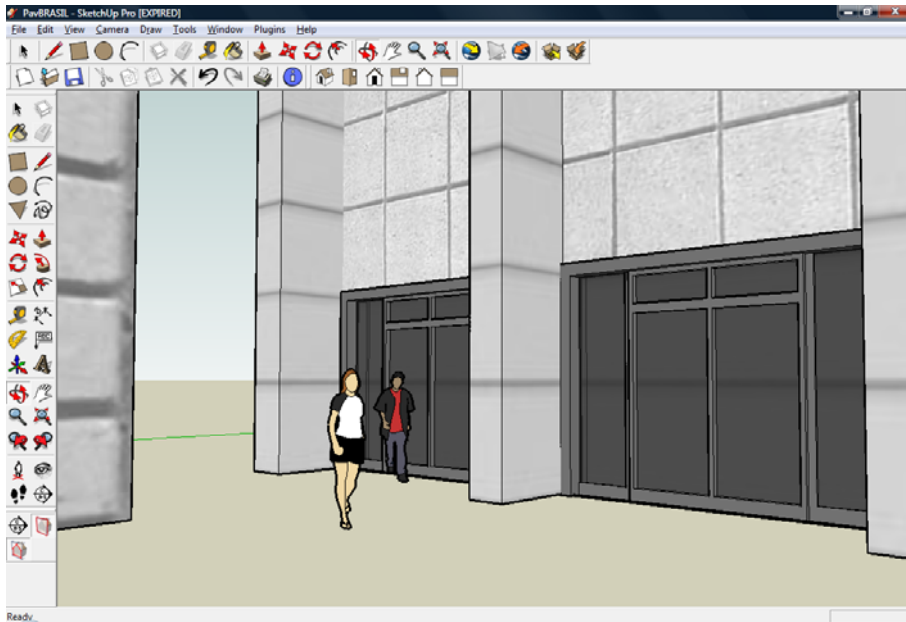


FIGURA 75 | PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO].  
 PERSPECTIVA 3D  
 PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP.

Ainda isolada, a peça pode ser avaliada, alterada, aperfeiçoada, até ser colocada na planta geral e começar a constituir o conjunto da Exposição.

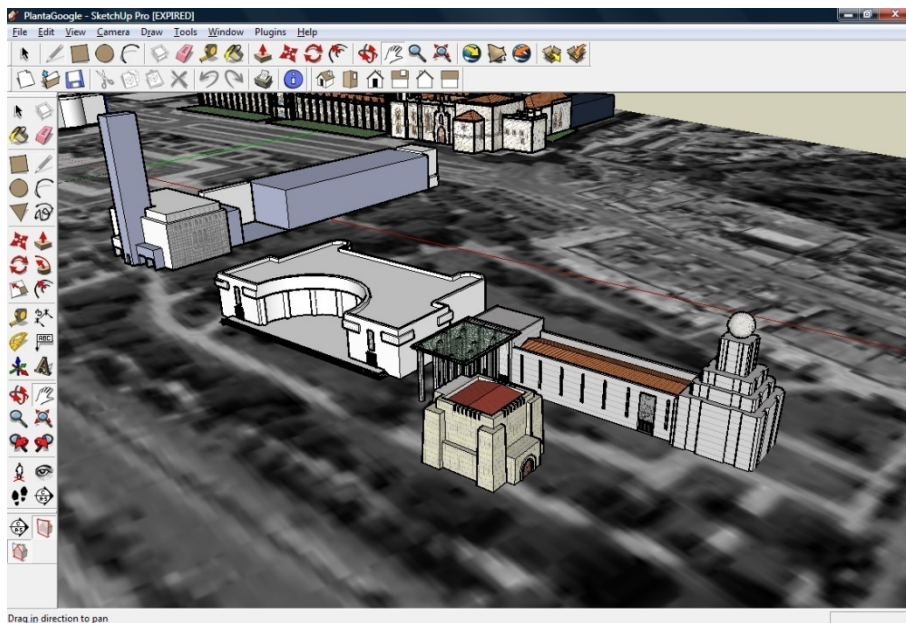


FIGURA 76 | PAVILHÃO DO BRASIL INSERIDO NA PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO [RECONSTRUÇÃO].  
 PERSPECTIVA 3D  
 PRINT SCREEN: SANDRA SILVA. . SOFTWARE: SKETCHUP E GOOGLE EARTH.

## RESULTADOS OBTIDOS

O modelo do procedimento para a construção das peças 3D repetiu-se para cada pavilhão ou peça da Exposição, como uma maquete tridimensional.

O trabalho de modelação de cada peça foi moroso e requereu a permanente confirmação dos registos. Foram necessários ajustes ao nível das dimensões de cada peça, situação previsível num conjunto tão numeroso de peças isoladas, que acabaram por coexistir dentro da mesma escala.

A concretização de cada peça tornou-se um desafio projectual. Para resolver situações de construção foi necessário recorrer diversas vezes a conhecimentos teóricos no campo do desenho geométrico.

Por fim o conjunto apareceu num horizonte tridimensional. Algumas peças já construídas no “armazém” do *Google*,<sup>628</sup> compuseram o cenário final.

O Mosteiro dos Jerónimos, edifício do século XVI, encontrava-se já modelado em ficheiro “.skp”.<sup>629</sup> A sua forma pôde ser importada a partir do arquivo *online 3D Warehouse* e colocada como componente na planta geral, com um ajuste de poucos centímetros. Também as árvores, os arbustos e até pequenos grupos de pessoas puderam ser adicionados a partir do arquivo de componentes.

A Exposição do Mundo Português reapareceu no ecrã de um computador, como uma fotografia panorâmica.

---

<sup>628</sup> Referimo-nos a um conjunto de componentes já construídos em *SketchUp* existentes em *3D Warehouse*, e disponível *online* em <http://sketchup.google.com/3dwarehouse/>.

<sup>629</sup> Os ficheiros com extensão “.skp” são os ficheiros nativos do programa *SketchUp*.

## CAPÍTULO 4

---

### 4 CONCLUSÕES



Quando nos propusemos realizar este trabalho, a possibilidade de reconstruir virtualmente a Exposição do Mundo Português tinha como motivação a vontade de levar mais longe a ideia do catálogo de 1956, dedicado *“Aos filhos dos que viram a Exposição do Mundo Português – para que também a vejam.”*<sup>630</sup>

Talvez em 1956 “ver” pudesse ser apenas ver as imagens contidas num catálogo que finalmente foi feito sobre o evento.

Mas, passados quase setenta anos, ver a Exposição envolve uma enorme complexidade na recuperação dos factos e exige um grande cuidado no tratamento dos dados.

Embora as imagens fotográficas sejam registos com alguma fidelidade relativamente aos modelos, a distância temporal que nos separa do acontecimento aumenta a dificuldade em recuperar informações a partir de testemunhos vivos. Os sobreviventes que visitaram com alguma consciência crítica e capacidade de observação a Exposição, encontram-se actualmente com mais de oitenta anos de idade.

Não existe quase ninguém que tenha visto ou que se lembre da Exposição do Mundo Português. Não se trata pois de revê-la. Trata-se de vê-la, num outro contexto, pela primeira vez.

Os registos do evento que foi a Exposição de Belém são o único testemunho da sua existência. Como grande Exposição, a maioria das suas estruturas e construções foi desmontada após o acontecimento. As poucas peças que chegaram até aos nossos dias, foram sujeitas a intervenções de conservação, mais ou menos definitivas.

Esses registos - escritos, desenhados, fotografados e filmados – confundem-se com a história da Exposição, são o garante da sua presença no tempo e no espaço, atestam o conhecimento que dela temos.

A compreensão dos factos que a antecederam e que lhe sucederam interessa à sua caracterização ao mesmo tempo que nos explica a importância do evento no contexto em que teve lugar.

O conhecimento da sua história e a preservação da sua memória concorrem para a construção de vários processos de reconhecimento, como a história do lugar de Belém ou as tendências da estética da arquitectura portuguesa dos anos quarenta do século XX.

Recuperar esta história é ler e interpretar esses registos. São registos que implicam a nossa passividade de espectadores perante a memória de um acontecimento.

---

<sup>630</sup> Gustavo de Matos Sequeira, 1956, *op.cit.*

Vemos, constatamos, reflectimos e até inferimos. Mas não podemos entrar. O evento está-nos vedado, pelo tempo e pelo espaço.

A hipótese de reconstrução virtual da Exposição através da sua modelação geométrica computadorizada resultou num novo modelo de registo que, embora sempre dependente dos registos originais, dará origem a uma outra organização da informação que permitirá desenvolver outras apreciações sobre o tema.

É a sua reconstrução que nos permite aceder, ainda que virtualmente, ao espaço por si ocupado e que, por ser fiel ao recinto original, nos dá a possibilidade de o percorrer na perspectiva de um qualquer visitante de 1940 e, assim, ter uma aproximada, mas correcta, percepção da grandiosidade das formas ali edificadas.

As inúmeras hipóteses de visualização do espaço recriado, transformam o resultado obtido num potente instrumento para a sua avaliação. Habitar e percorrer este espaço, que já não existe, multiplica infinitamente as possibilidades da sua avaliação e estudo.

Para esta reconstrução foi necessário um trabalho de investigação criterioso e objectivo que permitiu reavaliar informações dispersas nos diferentes registos e concluir sobre dados que apenas tinham estado disponíveis, em simultâneo, na própria estrutura física da Exposição, em 1940.

A comparação e a integração das informações dos vários registos permitiram concluir sobre dimensões, formas, posição relativa e outros elementos necessários para a realização de um produto tridimensional, muito próximo da realidade que constituiu a Exposição.

Neste trabalho demos início a uma inventariação direccionada para a caracterização física dos elementos que compuseram esta Exposição. Um considerável número de edifícios assim erguidos compõe uma ideia de recinto que, por muito próxima que esteja da realidade, não é a realidade.

Ao percorrer, neste trabalho, os modos de representação da tridimensionalidade intentámos perceber de que forma o homem tem resolvido o problema que se põe ao registar uma imagem do real num suporte bidimensional.

As soluções encontradas são decorrentes dos contextos e das épocas, confundindo-se com a história da representação pictórica, valendo-se dos avanços científicos para conseguir transmitir imagens verosímeis e suficientemente convincentes relativamente à realidade que procuram reproduzir.

Desde a “invenção” da perspectiva científica que, neste âmbito, não se obtinham avanços tão profundos e com consequências tão imprevisíveis.

Os novos sistemas informáticos que procuram a representação, oferecem-nos uma visualização do espaço completamente diferente da que conseguimos quando, por projecção bidimensional, controlamos o fenómeno das três dimensões.

A diferença fundamental, como pensamos ter concluído, é a autonomia da imagem em relação ao objecto que representa, o que permite construir e operar sobre a imagem sem comprometer a forma representada. A partir desta característica é possível estabelecer uma infinidade de imagens de um mesmo objecto, sem necessidade de as relacionar entre si, tendo como única referência comum a descrição da forma tridimensional que representam.

Como imagens independentes da forma que representam, a sua emancipação é evidente. Podem referir-se a formas existentes ou não, abrindo o campo da experimentação.

Claro que em projecções tradicionais também se podem antever, em imagem, objectos ou formas inexistentes. Mas não se pode sobre elas operar com facilidade o que esvazia a razão para o fazer.

O valor deste novo método de representação é a possibilidade de interagir com as formas representadas, sem comprometer a realidade, de modo rápido, funcional e reversível.

Existe ainda um outro factor que faz destas novas tecnologias um mundo tão novo e tão inesperado. A imagem, tradicionalmente, apresenta-se em suporte bidimensional. O seu processo de registo assim o determina. Um desenho, a impressão de uma fotografia, a projecção de um filme, são representações subordinadas à bidimensionalidade. Também um ecrã é um suporte bidimensional mas que recorre, para a construção de uma imagem, a processos de enorme complexidade no campo da óptica. A formação de uma imagem através da sua análise e síntese por unidades de *pixel*, permite apresentar profundidades de campo visual muito próximas da realidade percebida pelo sistema visual do homem.

Quando, numa representação, é utilizada a referência a três eixos coordenados, a profundidade do campo passa a contar também com uma infinidade de planos paralelos ao observador.

O que num papel não deixaria de se continuar a perceber como uma imagem estática e presa a uma única moldura, num ecrã, a possibilidade de aproximar ou distanciar a posição do observador faz com que o número de planos, em profundidade, seja dinâmico e a moldura que os envolve funcione como uma lente.

Consideramos que esta dinâmica exige uma inter-relação com o observador substancialmente diferente daquela que é estabelecida com o suporte bidimensional, como a folha de papel.

É esta relação dinâmica que sustenta o conceito de virtualidade, acrescentando à imagem a quarta dimensão - o tempo.

Esse trabalho implicou que o capítulo dedicado à Exposição tivesse o maior volume no conjunto desta investigação, pela necessidade de deixar sistematizada a informação necessária à sua construção.

Não esgotámos o tema, nem em quantidade, nem em qualidade.

Em quantidade, porque optámos por inventariar apenas as dez peças arquitectónicas mais representativas da Exposição, se bem que o número total acabe por não ser muito mais elevado. No entanto, a Exposição compunha-se de outros equipamentos e, por exemplo, só na secção de etnografia colonial podemos encontrar uma dezena de pequenos pavilhões que não foram aqui rigorosamente inventariados. A opção foi decorrente dos objectivos propostos e pensamos que a mostra é suficientemente representativa da Exposição estudada.

Em qualidade, porque o rigor que a reconstrução da Exposição exigia levar-nos-ia à sua rigorosa interpretação no sentido de reproduzir fielmente as suas dimensões, formas e cores.

As dimensões foram reproduzidas com fidelidade. As formas interpretadas com realismo. Mas, sinais dos tempos, os registos que permitiram a sua reconstrução são fotografias a preto e branco - um enorme espólio de imagens que apenas nos transmitem a escala cinzenta.

Durante a investigação fomos nos apercebendo por descrições, aqui e ali, que os pavilhões eram pintados de cores vivas. A correcta inventariação dessas cores só podia ser feita através dos registos deixados sobre a escolha cromática para cada um. Os acessos que tivemos às memórias descritivas dos pavilhões não foram conclusivos.

Seria necessária uma investigação muito mais exaustiva, para identificar apenas o pormenor cromático de cada pavilhão, o que nos pareceu, no âmbito desta abordagem, despropositado.

Não sem lamentar que ao elaborar uma dissertação no âmbito da “expressão gráfica, cor e imagem” ficasse por tratar precisamente a cor ou que a reduzíssemos à escala cinzenta. Mas foi uma opção, ponderada em função do tempo e das necessidades de desenvolvimento do tema.

Deste trabalho resultam dois produtos – um que é a própria investigação e que encerra em si os procedimentos tanto da recolha, como da organização e aplicação das informações recolhidas. O outro é a reconstrução virtual da Exposição.

O primeiro tem a sua conclusão neste capítulo. O segundo, realizado paralelamente, resultou num ficheiro informático. Podemos considerar este ficheiro

como um esboço que permite já compreender o modo como a recuperação das formas e dos espaços reconstrói a Exposição.<sup>631</sup>

Só o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento poderão antecipar uma aplicação informática mais abrangente.

Consideremos em primeiro lugar a sua utilização com fins didácticos, a partir da transmissão de conhecimentos sobre a Exposição do Mundo Português.

O ambiente recriado constitui um considerável depósito de informações sobre o evento, incorporado na sua construção e avaliável a “olho nu”.

A organização do produto num suporte amigável, tipo CD ROM, pode facilitar essa divulgação fazendo chegar aos meios académicos as informações que tornem possível uma leitura do passado, assegurando a transmissão de um conhecimento válido sobre o evento.

O aperfeiçoamento do produto pode ainda oferecer interactividade e/ou a possibilidade de uma visita guiada com acesso a menus informativos. O conteúdo desses menus, apresentando diferentes níveis de conhecimento, pode satisfazer diferentes grupos etários ou culturais, alargando a sua aplicabilidade a outros públicos.

A representação tridimensional interactiva permite um contacto mais profundo, melhor e mais efectivo do que é possível com um desenho ou através de qualquer descrição escrita. Por isso, como ferramenta de visualização tridimensional, o produto criado pode fornecer um importante contributo na compreensão formal da Exposição, constituindo naturalmente um novo elemento de informação para estudiosos e interessados no evento.

Consideramos ainda aspectos lúdicos, relacionados com maior ou menor interactividade e estratégia. O resultado será sempre um jogo, dependendo de maior ou menor grau de dificuldade.

Se a criação de um objecto multimédia, como por exemplo um CD ROM, permitiria a imediata disponibilidade do produto obtido, podemos também antever a hipótese da sua acessibilidade *online*, desde que optimizadas algumas situações, nomeadamente as que envolvem maior complexidade tecnológica.

Conclusivamente, pensamos que o produto obtido constitui uma valiosa e importante contribuição para a divulgação e aprofundamento do conhecimento sobre a Exposição do Mundo Português. Aberto ao público em Belém entre 23 de Junho e 2 de Dezembro de 1940, este evento afinal ainda nos é familiar pela proximidade da intervenção geográfica que produziu.

---

<sup>631</sup> Algumas imagens exemplificativas deste processo acompanham este trabalho. V. Capítulo 3.3, “A Reconstrução Virtual da Exposição de Belém”.



# ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

---

FIGURA 1   1ª PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO. ....	53
FIGURA 2   PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO. ....	55
FIGURA 3   ENTRADA PRINCIPAL. ....	58
FIGURA 4   ENTRADA DAS TRÊS OGIVAS. ....	58
FIGURA 5   PORTA DA FUNDAÇÃO. ....	59
FIGURA 6   PORTA DA RESTAURAÇÃO. ....	59
FIGURA 7   PORTA DE BELÉM. ....	60
FIGURA 8   PORTA DO RESTELO. ....	60
FIGURA 9   PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO HISTÓRICO. ....	63
FIGURA 10   PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO ETNOGRAFIA METROPOLITANA. ....	65
FIGURA 11   ALDEIAS PORTUGUESAS. ....	67
FIGURA 12   PLANTA DO RECINTO DAS ALDEIAS PORTUGUESAS ....	68
FIGURA 13   ALDEIAS PORTUGUESAS. ....	69
FIGURA 14   ALDEIAS PORTUGUESAS. ....	70
FIGURA 15   SECÇÃO DA VIDA POPULAR. ....	71
FIGURA 16   PAVILHÃO DO PRÓLOGO E SALA DA SÍNTESE. ....	75
FIGURA 17   SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DA OURIVESARIA] ....	76
FIGURA 18   SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DO MAR E TERRA, FAROL] ....	77
FIGURA 19   SECÇÃO DA VIDA POPULAR. [PAVILHÃO DE ETNOGRAFIA METROPOLITANA] ....	78
FIGURA 20   CLAUSTRO E TORRE DO PAVILHÃO DAS ARTES E INDÚSTRIAS ....	79
FIGURA 21   PLANTA DA SECÇÃO COLONIAL. ....	81
FIGURA 22   PLANTA DA EXPOSIÇÃO. NÚCLEO ETNOGRAFIA COLONIAL. ....	83
FIGURA 23   SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÕES] ....	84
FIGURA 24   SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÕES] ....	85
FIGURA 25   SECÇÃO COLONIAL [RUA DE MACAU] ....	85
FIGURA 26   SECÇÃO COLONIAL [ALDEIA DOS MULEQUES]. ....	87
FIGURA 27   SECÇÃO COLONIAL [PAVILHÃO DA CAÇA E TURISMO]. ....	88
FIGURA 28   SECÇÃO COLONIAL [MISSÕES CATÓLICAS] ....	89
FIGURA 29   PLANTA DA EXPOSIÇÃO. OUTROS NÚCLEOS E PAVILHÕES. ....	91
FIGURA 30   PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO ....	94
FIGURA 31   PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO [ALÇADO PRINCIPAL] ....	96
FIGURA 32   PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO [PLANTA DO 1º PISO] ....	97
FIGURA 33   PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO [INTERIOR] ....	99
FIGURA 34   PAVILHÃO DA FORMAÇÃO E CONQUISTA. ....	101
FIGURA 35   PAVILHÃO DA FORMAÇÃO E CONQUISTA [FACHADA SUL] ....	104
FIGURA 36   PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA ....	107
FIGURA 37   PAVILHÃO DA INDEPENDÊNCIA [PLANTA] ....	110
FIGURA 38   PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS [FACHADA SUL] ....	115
FIGURA 39   PAVILHÃO DOS DESCOBRIMENTOS ....	117
FIGURA 40   ESFERA DOS DESCOBRIMENTOS. ....	121

FIGURA 41   PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO .....	125
FIGURA 42   PAVILHÃO DA COLONIZAÇÃO [PLANTA] .....	130
FIGURA 43   PAVILHÃO DO BRASIL .....	132
FIGURA 44   PAVILHÃO DO BRASIL [PERSPECTIVA] .....	136
FIGURA 45   PAVILHÃO DO BRASIL [INTERIOR] .....	138
FIGURA 46   PAVILHÃO DO BRASIL [PLANTA] .....	139
FIGURA 47   PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA.....	142
FIGURA 48   PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA [ESBOCETO, 12 DE FEVEREIRO DE 1939] .....	145
FIGURA 49   PAVILHÃO DA HONRA [PLANTA, 10 DE JUNHO DE 1939].....	146
FIGURA 50   PLANTA DO PAVILHÃO DA HONRA E DE LISBOA .....	148
FIGURA 51   PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO .....	156
FIGURA 52   PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO [FACHADA NASCENTE] .....	159
FIGURA 53   PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO [PORMENOR DA FACHADA NASCENTE] .....	160
FIGURA 54   PLANTA DO PAVILHÃO DOS PORTUGUESES NO MUNDO .....	164
FIGURA 55   PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS .....	168
FIGURA 56   PERSPECTIVA - 1ª VISÃO DO CONJUNTO. [FEVEREIRO 1939].....	171
FIGURA 57   PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS NA MAQUETA DA EXPOSIÇÃO [14 DE MAIO DE 1939].....	172
FIGURA 58   PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS [1940].....	177
FIGURA 59   IDENTIFICAÇÃO DAS ESCULTURAS DO PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS – LADO DIREITO.....	178
FIGURA 60   PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS [2008] .....	178
FIGURA 61   VIRGEM COM O MENINO E CENAS DA VIDA DE SANTA MARGARIDA [SÉC. XII].....	190
FIGURA 62   CENAS DO CULTO DE DIONISIOS [c. 50 A.C.].....	194
FIGURA 63   GIOTTO DI BONDONE, <i>LAMENTAÇÃO DE CRISTO MORTO</i> [CA. 1305].....	196
FIGURA 64   CARAVAGGIO, <i>CUPIDO ADORMECIDO</i> [1608] .....	198
FIGURA 65   MODELO DE PROCEDIMENTO PARA A PERCEÇÃO DOS MODELOS TRIDIMENSIONAIS .....	230
FIGURA 66   MODELO DE PROCEDIMENTO PARA A CONSTRUÇÃO DOS MODELOS TRIDIMENSIONAIS .....	231
FIGURA 67   PLANTA DO PAVILHÃO DO BRASIL. [RECONSTRUÇÃO]. .....	233
FIGURA 68   PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO]. .....	233
FIGURA 69   PAVILHÃO DO BRASIL .....	234
FIGURA 70   PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO]. .....	234
FIGURA 71   PAVILHÃO DO BRASIL [ETAPAS DA RECONSTRUÇÃO]. .....	235
FIGURA 72   CONSTRUÇÃO DE UMA ESFERA.....	236
FIGURA 73   PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO]. .....	237
FIGURA 74   PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO]. .....	237
FIGURA 75   PAVILHÃO DO BRASIL [RECONSTRUÇÃO]. .....	238
FIGURA 76   PAVILHÃO DO BRASIL INSERIDO NA PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO [RECONSTRUÇÃO]. .....	238

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---



## REGISTOS PREPARATÓRIOS

### FONTES IMPRESSAS

*Diário de Notícias*. “A cerimónia inaugural da Exposição do Mundo Português vai revestir-se do maior brilhantismo.” 21 de Junho de 1940: 1-2.

*Diário de Notícias*. “Abre no domingo a Exposição Histórica do Mundo Português.” 18 de Junho de 1940: 1-2.

*Diário de Notícias*. “O acto inaugural da Exposição do Mundo Português realiza-se no domingo.” 20 de Junho de 1940: 1-2.

AA.VV. *Revista dos Centenários*. Números 1-24. Lisboa: S.P.N., 1939-1940.

CAMPOS, Agostinho de. “1140-1640-1940.” *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939: 9-11.

CASTRO, Augusto de. “Declarações do Sr. Dr. Augusto de Castro.” [3 Fevereiro 1939] *Revista dos Centenários*. Números 2 e 3, Fevereiro/Março de 1939: 5-12.

DANTAS, Júlio. “A «Revista dos Centenários».” *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939: 1.

—. “Alocução aos Portugueses.” *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939: 15-18.

FERRO, António. “Carta Aberta aos Portugueses de 1940.” *Diário de Notícias*, 17 de Junho de 1938.

—. “Carta Aberta aos Portugueses de 1940.” *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939: 19-24.

MONTEIRO, Pardal. “Exposição Histórica do Mundo Português.” *Arquitecto* 8, Janeiro/Março de 1939: 233.

—. “Comemorações 1140-1940.” *Arquitectos* 5, Junho/Julho de 1938: 142.

SALAZAR, Oliveira. “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho.” *Revista dos Centenários*, Janeiro de 1939: 2-7.

—. *Diário de Notícias*. “Nota Oficiosa da Presidência do Conselho.” 27 de Março de 1938: 1.

TELMO, Cottinelli. "Portugal nas Exposições de Nova Iorque e de San Francisco de 1939." *Arquitecto 11*, Outubro/Dezembro de 1939: 299-328.

—. "Exposição do Mundo Português - reportagem dos trabalhos da Exposição." *Arquitecto 12*, Janeiro/Abril de 1940: 342-350.

—. "Arquitectura Efémera - Entrada e Pavilhão da Exposição do Ano X." *Arquitecto 6*, Agosto/Outubro de 1938: 161-164.

—. "Exposição Histórica do Mundo Português." *Arquitectos 10*, Julho/Setembro de 1939: 279-288.

—. "Exposição Histórica do Mundo Português a inaugurar em Junho de 1940." *Arquitectos 9*, Abril/Junho de 1939: 249-257.

—. "A Exposição do Mundo Português será uma afirmação da técnica nacional." *O Século*, 4 de Junho de 1939.

—. "A Exposição do Mundo Português será uma afirmação da técnica nacional." *Revista dos Centenários 6*, Junho de 1939: 11-17.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

### MAPAS E DESENHOS

- LIMA, Rodrigues de. “Pavilhão da Formação e Conquista.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Planta e Alçados [11 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- LIMA, Rodrigues de. “Pavilhão da Fundação.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Plantas e Alçados [10 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- LIMA, Rodrigues de. “Pavilhão da Independência.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Planta e Alçados [14 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- LINO, Raul. “Aldeias Portuguesas.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Planta [microfilme RL417.8]*. Lisboa, 1939.
- LINO, Raul. “Pavilhão do Brasil.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Alçado e Perspectiva [microfilmes RL417, RL417.11]*. Lisboa, 1939.
- LINO, Raul. “Pavilhão do Brasil.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Memória Descritiva [doc.digital]*. Lisboa, 1939.
- RAMOS, Carlos. “Pavilhão da Colonização.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Planta e Alçado [8 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- SILVA, Cristino da. “Pavilhão da Honra e de Lisboa.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Plantas, Alçados e Perspectivas [12 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- SILVA, Cristino da. “Pavilhão da Honra e de Lisboa.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Plantas e Alçados [microfilmes CS92, CS02a, CS92.2, CS92.4]*. Lisboa, 1939.
- SILVA, Cristino da. “Espólio Cristino da Silva” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *Plantas Gerais, Desenhos, Estudos [12 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- TELMO, Cottinelli. “Pavilhão dos Portugueses no Mundo.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Plantas, Alçados e Perspectivas [35 fotog.]*. Lisboa, 1939.
- TELMO, Cottinelli. “Plantas Gerais, Desenhos e Estudos.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2008]. *[42 fotog.]*. Belém Lisboa, 1939-40.

TELMO, Cottinelli. "Porta da Fundação." Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Desenhos [10 fotograf.].* Lisboa, 1939-40.

TELMO, Cottinelli. "Praça do Império." Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Plantas, Alçados e Vistas [14 fotograf.].* Lisboa, 1939.

#### FOTOGRAFIAS

LIMA, Alberto Carlos. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[1 fotograf.].* Belém Lisboa, 1938.

NOVAIS, Mário. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[20 fotograf.].* Belém Lisboa, 1939.

PINTO, Kurt. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[9 fotograf.].* Belém Lisboa, 1939.

PORTUGAL, Eduardo. "A Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[2 fotograf.].* Belém Lisboa, 1939.

## REGISTOS DA EXPOSIÇÃO (1940)

### FONTES IMPRESSAS

*Diário da Manhã*. “Número Especial.” 1 de Dezembro de 1940.

*Diário de Notícias*. “Inaugurou-se ontem solenemente a Exposição do Mundo Português «Cidade Simbólica da História de Portugal».” 24 de Junho de 1940: 1-2, 5.

*O Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português*. Lisboa: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1940.

*Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*. Lisboa, 1940.

*Guia da Exposição do Mundo Português*. Lisboa, 1940.

*Centro Regional (inauguração)*. Lisboa: S.P.N., 2 de Julho de 1940.

CASTRO, Augusto de. *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

—. “Discurso Inaugural da Exposição do Mundo Português.” *Revista dos Centenários* 19/20, Julho/Agosto de 1940: 10-15.

CAYOLLA, Júlio (director coordenador de pavilhão). “Algumas notas sobre o Pavilhão da Colonização.” *Pavilhão da Colonização na Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Bertrand (irmãos), 1940.

CHAVES, Luiz (dir.), e Horácio (fotog.) Novais. “Roteiro do Centro Regional.” *Exposição do Mundo Português*. Lisboa: S.P.N., 1940.

FERRO, António. “Discurso de António Ferro.” *Diário de Notícias*, 3 de Julho de 1940.

GALVÃO, Henrique (pref.). “Secção Colonial.” *Exposição Mundo Português*. Lisboa: Neogravura, 1940.

GUSMÃO, Adriano de. “A Arte na Exposição de Belém.” *O Diabo*, 16 de Novembro de 1940: 1-5.

—. “A Arte na Exposição de Belém.” *O Diabo*, 9 de Novembro de 1940: 1-5.

- LIMA, J. da Costa. "A Arte nas Festas Centenárias." *Brotéria - Revista Contemporânea de Cultura*, Agosto-Setembro de 1940: 160-173.
- . "A Beleza das Exposições Comemorativas." *Brotéria - Revista Contemporânea de Cultura*, Dezembro de 1940: 626-647.
- MACEDO, Jorge de. "A História na Exposição de Belém." *O Diabo*, 14 de Dezembro de 1940: 1, 6.
- MACEDO, Rollim, e André Lourenço. "Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)." *Comemorações Centenárias - Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Distribuição gratuita de 10.000 exemplares - série B, 1940.
- . "Roteiro dos Pavilhões (descrição pormenorizada do seu conteúdo)." *Comemorações Centenárias - Exposição do Mundo Português*. Lisboa: Distribuição gratuita de 10.000 exemplares - série A, 1940.
- MAURÍCIO, Domingos. "Festas Centenárias de Portugal." *Brotéria - Revista Contemporânea de Cultura*, Junho de 1940: 617-621.
- PACHECO, Duarte. "Discurso Inaugural da Exposição do Mundo Português." *Revista dos Centenários 19/20*, Julho/Agosto de 1940: 15-17.
- PAMPLONA, Fernando de. "Uma Obra de Arte: A Exposição do Mundo Português." *Ocidente*, Outubro/Dezembro de 1940: 164-180.
- REIS, Veloso, e João Simões. "Secção da Vida Popular." Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. *Plantas, Alçados [24 fotog.]*. Lisboa, 1940-1960-1980.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

### MAPAS E DESENHOS

AA.VV. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo do Ministério das Obras Públicas [2007]. *Plantas, Alçados, Perspectivas [153 fotograf.]*. Lisboa: Arquivo do Ministério das Obras Públicas, 1939.

### FILMOGRAFIA

*A Exposição do Mundo Português*. 1 cassete [UMATIC][62 min.]: p&b, son. Realizado por António Lopes Ribeiro. Produzido por S.P.N. Lisboa Filme, 1941.

### FOTOGRAFIAS

ABREU, Nunes. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[1 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

CUNHA, Ferreira. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[7 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

FERRARI, Amadeu. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[1 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

GUEDES, Paulo. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[41 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

NOVAIS, Mário. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[21 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

NOVAIS, Mário. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian [2007]. *[37 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

PASSAPORTE, António. “Exposição do Mundo Português.” Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. *[13 fotograf.]*. Belém Lisboa, 1940.

PINTO, Kurt. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. [14 *fotog.*]. Belém Lisboa, 1940.

PORTUGAL, Eduardo. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. [83 *fotog.*]. Belém Lisboa, 1940.

SERÔDIO, Armando. "Exposição do Mundo Português." Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa [2006]. [1 *fotog.*]. Belém Lisboa, 1940

TAVARES, (Família). "Exposição do Mundo Português."  
<http://tavares1952.no.sapo.pt/Expo1940/Expo1940.htm>. [38 *fotog.*]. Belém Lisboa, 1940.

## REGISTOS POSTERIORES A 1940

### FONTES IMPRESSAS

*O Padrão dos Descobrimentos - Belém 1960.* Lisboa: M.O.P. Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, 1960.

CASTRO, Augusto de. "A Exposição do Mundo Português 1940." *Colóquio Artes*, Março de 1981.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Mundo Português - Imagens de uma Exposição Histórica 1940.* Montagem por S.P.N. Lisboa: Oficina Gráfica, Neogravura e Litografia Nacional, 1956.

### FONTES ICONOGRÁFICAS

SILVA, Cristino, e Jacques Carlu. "Projectos de Arquitectura. Reordenamento da zona ribeirinha de Belém, 1956-61." Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. *Desenhos. Fotografias. Apontamentos. Memórias Descritivas.* Belém Lisboa, 1956-61.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

### EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

- AA.VV. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- MACHADO, Aquilino. *Os Espaços Públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo'98*. Colecção Expoentes ' 01. Lisboa: Parque Expo'98, 2006.
- TAMEN, Pedro, et al. *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Traduzido por Mark Ayton. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- VARELA, Raquel. *Os anos de Salazar. 1940-1942 - A Grande Exposição do Mundo Português*. Montagem de António Simões do Paço. Vol. 5. 30 vols. Lisboa: Centro Editor PDA, 2008.
- VIEIRA, Joaquim. *Portugal - Século XX. 1930-40 - Crónica em Imagens*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

### ESTUDOS ESPECÍFICOS

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Os anos 40 em Portugal*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- JOÃO, Maria Isabel da Conceição. *Comemorações em Portugal (1880-1960) - Memória e Império*. Tese de Doutoramento em História, Lisboa: Universidade Aberta, 1999.
- MARTINS, João Paulo. *Cottinelli Telmo / 1897-1948 - a obra do arquitecto*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1995.
- PINTO, Teresa de Jesus da Costa. *A Exposição do Mundo Português- 1940 e as suas arquitecturas*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Lisboa: Universidade Lusíada, 1999.

ARTIGOS

ACCIAIUOLI, Margarida. "As Exposições de Propaganda nos anos 30." *Cadernos de Design*, 2000, Anuário 8 ed.

—. "A Exposição de 1940. Ideias, Críticas e Vivências." *Colóquio Artes*, Dezembro de 1990.

FELGUEIRAS, Inês. "1940, A Exposição do Mundo Português." *Oceanos*, Abril de 1991.

FRANÇA, José-Augusto. "1940: Exposição do Mundo Português." *Colóquio Artes*, Junho de 1980.

—. "Estratégias de 1939. No limiar da Exposição do Mundo Português." *Colóquio Artes*, Dezembro de 1990.

—. "Em 1940, a Exposição do Mundo Português." *Folhetim Artístico*, 1980.

NUNES, F. Eduardo. "O sítio de Belém no seu tempo." *Colóquio Artes*, Dezembro de 1990.

OLIVEIRA, Maria Celeste. "A Exposição do Mundo Português." *Cadernos Pedagógico-Didácticos da Associação de Professores de História*, 2000.

PAVÃO, Luís. "O Tratamento da Colecção Mário Novais. Fundação Calouste Gulbenkian." In *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*, de AA.VV., 31-43. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PEDREIRINHO, José Manuel. "Exposição Histórica do Mundo Português, a metáfora da cidade." *Revista História*, Setembro de 1990.

SANTOS, Rui Afonso. "A Exposição do Mundo Português. Celebração magna do Estado-Novo salazarista." In *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*, de AA.VV., 56-77. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

SERRA, Maria Clara Pedro, Maria José Massano Cachola, Maria do Rosário Ricardo, e Rita da Fabiana. "Mário Novais. Exposição do Mundo Português (1940)." In *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*, de AA.VV., 17-29. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

## EXPOSIÇÕES

*Guia Oficial EXPO'92*. Sevilla, 1992.

AGEORGES, Sylvain. *Sur les traces des Expositions Universelles. Paris 1855-1937: À la recherche des pavillons et des monuments oubliés*. Paris: Parigramme, 2006.

ALMEIDA, Cristina Ferreira. *Exposições Universais. Barcelona 1929*. Lisboa: Edições Expo'98, 1998.

CARDOSO, Rui. *Exposições Universais. Bruxelas 1958*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

COELHO, Tereza. *Exposições Universais. Vancôver 1986*. Lisboa: Edições Expo'98, 1998.

FONTOURA, Miguel. *Exposições Universais. Osaka 1970*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

GALOPIN, Marcel. *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*. Traduzido por Ana Maria Chaves. Lisboa: Parque Expo'98, 1997.

GUERREIRO, António. *Exposições Universais. Paris 1900*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

LEITÃO, Nicolau Andresen. *Exposições Universais. Londres 1851*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

MARTINS, Rui Cardoso. *Exposições Universais. Nova Iorque 1939*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

MATHIEU, Caroline. *Les Expositions Universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*. Paris: Musée d'Orsay. 5 Continents Editions, 2007.

OLIVEIRA, Rosa Neves. *Exposições Universais. Paris 1937*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

PUENTE, Moisés. *Pavilhões de Exposição. 100 Anos*. Traduzido por Elizabeth Ardións. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

REIS, Patrícia. *Exposições Universais. Paris 1889*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

SILVA, João Alfacinha da. *Exposições Universais. Sevilha 1992*. Lisboa: Edição Expo'98, 1998.

VILLALOBOS, Bárbara, e Luís Moreira. *Expo'98: a exposição mundial de Lisboa - Arquitectura*. Lisboa: Blau, 1998.

## OBRAS DE REFERÊNCIA

- ALBERTI, Leon Bautista, e Leonardo De Vinci. *El Tratado de la Pintura por Leonardo De Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti. [Fac-Símile]*. Lisboa: Alcalá, 2005.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de. *A Arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, e José Manuel Fernandes. "A Arquitectura Moderna." In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- ANDRADE, Luís Miguel. *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo às Comemorações Centenárias de 1940*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- BENEVOLO, Leonardo. *As Origens da Urbanística Moderna*. Colecção Dimensões. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- BERGER, John. *Modos de Ver. Arte & Comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BERNARD, Edina. *A Arte Moderna. 1905-1945*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BONEVILLE, Maria do Rosário. *Bellem/Belém, Reguendo da Cidade*. Lisboa: Edições Asa, 1989.
- CASTRO, Laura, e Raquel Henriques Silva. *História da Arte Portuguesa. Época Contemporânea*. Vol. 110. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.
- CHÂTELET, Albert, e Bernard Philippe Groslier. *História da Arte Larousse*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985.
- CÔRTE-REAL, Eduardo. *O Triunfo da Virtude - As origens do desenho arquitectónico*. FAUTL. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- DACOSTA, Fernando. *Máscaras de Salazar*. 15ª Ed. Lisboa: Casa das Letras, 2007.
- DELOCHE, Bernard. *El Museo Virtual*. Gijon: Ediciones Trea, 2001.
- DIAS, Marina Tavares. *Lisboa Desaparecida*. Vol. 5. Lisboa: Marina Tavares Dias & Quimera Editores, 1996.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 2000.

- . *O Sagrado e o Profano - A essência das religiões*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 2002.
- FERNANDES, José Manuel. "A Arquitectura entre o modernismo e o nacionalismo." In *Portugal Contemporâneo*, de António Reis. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- . *Arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)*. 2ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2005.
- FERRARI, Sílvia. *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- FILHO, João Gomes. *Gestalt do Objecto. Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX. 1911-1961*. 3ª Ed. Lisboa: Bertrand Editores, 1991.
- . *História da Arte em Portugal. O Modernismo - Século XX*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- . *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.
- . *Lisboetas no Século XX. Anos 20,40 e 60*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- . *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1983.
- FRANCASTLE, Pierre. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GLANCEY, Jonathan. *História da Arquitectura*. Porto: Civilização Editora, 2001.
- GÓIS, Damião de. *Descrição da Cidade de Lisboa*. 2ª Ed. Traduzido por José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª Ed. Traduzido por António Sabler. Lisboa: Público Comunicação Social, 2005.
- GONÇALVES, José Fernando. *Ser ou não ser moderno: considerações sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*. Coimbra: Editorial Caminho, 1985.
- GONÇALVES, Rui Mário. *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.
- . *História da Arte em Portugal - Pioneiros da Modernidade*. Vol. 12. 14 vols. Lisboa: Edições Alfa, 1986.
- . *Pintura e Escultura em Portugal. 1940-1980*. 2ª Ed. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1983.
- GÖSSEL, Peter, e Gabriele Leuthäuser. *Arquitectura no Século XX*. Lisboa: Taschen, 2001.
- HUMPREY, Carolina, e Piers Vitebsky. *Arquitectura Sagrada*. Köln: Evergreen. Taschen, 2002.

- HUYGUE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- JANEIRO, Maria João. *Lisboa: História e Memórias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. 6ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- LASHERAS, José Antóni (coord.). *Redescubrir Altamira*. Madrid: Turner Publicaciones, 2003.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- LINO, Raul. *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectura das casas simples*. 4ª Ed. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1944.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MALTEZ, José Adelino. *Tradição e Revolução - Uma biografia do Portugal político do século XIX ao XXI*. Vols. 2 (1910-2005). 2 vols. Lisboa: Tribuna da História, 2005.
- MARRUCHI, Gúlia, e Riccardo Belcari. *A Grande História da Arte*. 23 vols. Porto: Público, Comunicação Social, 2006.
- MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Vol. 7. 8 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- MEDINA, João. *História de Portugal - O Estado Novo 1*. Vol. 12. 15 vols. Amadora: Clube Internacional do Livro, 1995.
- . *História de Portugal - O Estado Novo 2*. Vol. 13. 15 vols. Amadora: Clube Internacional do Livro, 1995.
- MUNARI, Bruno. *A Arte como Ofício*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- NUNES, Paulo Simões. *História da Arte*. Lisboa: Lisboa Editora, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Temas e Debates. Vol. 3. 3 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PINTO, Ana Lúcia, Fernanda Meireles, e Manuela Cernadas Cambotas. *Cadernos de História da Arte*. Lisboa: Porto Editora, 2004.
- PORTAS, Nuno. *A Arquitectura para Hoje seguido de A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- PORTAS, Nuno. "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal." In *História da Arquitectura Moderna*, de Bruno Zevi. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

- PORTELA, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Biblioteca Breve. Amadora: Livraria Bertrand, 1982.
- RIBEIRO, Carlos Tavares. *Geometria Projectiva - Conceitos, Metodologias, Aplicações*. Lisboa: Europress, Editores e Distribuidores de Publicações, 1991.
- RODOLFO, João de Sousa. *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Carta a um refém*. Traduzido por Francisco G. Ofir. Lisboa: Grifo - Editores e Livreiros, 1995.
- SGARBI, Vittorio. *Caravaggio*. Milano: Skira Editore, 2007.
- SILVA, Arlindo, Carlos Tavares Ribeiro, João Dias, e Luís Sousa. *Desenho Técnico Moderno*. Lisboa: Lidel - Edições Técnicas, 2004.
- SPROCCATI, S. "A Arte da Perspectiva." In *Guia de História de Arte*, de S. Sproccati (dir.). Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- TAVARES, Cristina Azevedo. "As Artes Plásticas em Portugal no Século XX." In *Guia de História de Arte Contemporânea.*, de Sílvia Ferrari, 186-208. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- TIETZ, Jürgen. *História da Arquitectura do Século XX*. Köln: Könemann, 2000.
- TOSTÕES, Ana Cristina (coord.). *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Lisboa: IPPAR, 2004.
- TOSTÕES, Ana Cristina. "Arquitectura Portuguesa do Século XX." In *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira (dir.). Lisboa: Printer Portuguesa, 1997.
- VINCI, Leonardo DA. *Tratado de Pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*. Traduzido por Manuel Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006.
- WHYTE, Jennifer. *Virtual Reality and the BUILT Environment*. U.K.: Architectural Press, 2002.
- WONG, Wucius. *Princípios de Forma e Desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WOOLLEY, Benjamin. *Mundos Virtuais*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

## ARTIGOS

CALADO, Jorge. "Rectas e Curvas." In *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*, de AA.VV., 44-55. Lisboa: Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

CALDAS, João Vieira. "Cinco entremeios sobre o ambíguo modernismo." *Portugal - Arquitectura do Século XX*. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97, 1997.

COSTA, Manuel Couceiro. "Perspectiva Topológica - o conceito." *Boletim da Aproped*, Maio de 2003: 21-32.

FERNANDES, José Manuel. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal I." *Revista Arquitectura*, Março/Abril de 1979.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal II." *Revista Arquitectura*, Maio/Junho de 1979.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal III." *Revista Arquitectura*, Julho/Agosto de 1979.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal IV." *Revista Arquitectura*, Setembro/Outubro de 1979.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal V." *Revista Arquitectura*, Novembro/Dezembro de 1979.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal VI." *Revista Arquitectura*, Janeiro/Fevereiro de 1980.

—. "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal VII." *Revista Arquitectura*, Março/Abril de 1980.

FRANÇA, José-Augusto. "Mestre Cristino." *Diário de Lisboa*, 26 de Novembro de 1976.

—. "Raul Lino relido." *Diário de Lisboa*, 26 de Novembro de 1970.

—. "Visita a Canto da Maia." *Diário de Lisboa*, 12 de Outubro de 1976.

—. "Arquitectura do Estado Novo 1930-1948." *Revista Arquitectura*, Julho/Agosto de 1981.

GELABERT, Lino Cabezas. "O ensino do desenho técnico. Lastro de tradição na era da informática." *Boletim da Aproped*, Março de 2003.

GONÇALVES, Fernando. "Urbanística à Duarte Pacheco." *Revista Arquitectura*, Julho/Agosto de 1981.

- MAROMÒN, Joaquim Regot. "Experiências do ensino da geometria com novas tecnologias na ETSAB." *Boletim da Aproped*, Maio de 2003: 9-20.
- MARTINS, João Paulo. "João Santos (1908-1995), Arquitecto. Armazéns frigoríficos e muito mais." In *Museu do Oriente: de armazém frigorífico a espaço museológico*, 6-23. Lisboa: Fundação Oriente e Autores, 2008.
- MURTINHO, Victor. "Geometria: transversalidade de sistemas de representação." *Boletim da Aproped*, Dezembro de 2003: 7-12.
- PAIO, Alexandra Cláudia Rebelo. "Princípios geométricos na arquitectura. Ordem e número." *Boletim da Aproped*, Junho de 2007: 7-15.
- PEDREIRINHO, José Manuel. "A Arquitectura do Estado Novo." *Revista História*, Outubro de 1982.
- . "A Arquitectura Portuguesa do Fascismo ao Estado Novo I." *Revista História*, Julho de 1982.
- PEDREIRINHO, José Manuel. "A Arquitectura Portuguesa do Fascismo ao Estado Novo II." *Revista História*, Agosto de 1982.
- PEDREIRINHO, José Manuel. "A Arquitectura Portuguesa do Fascismo ao Estado Novo III." *Revista História*, Setembro de 1982.
- . "Arquitectura e Fascismo em Portugal." *Revista História*, Julho de 1979.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, e José Manuel Fernandes. "A arquitectura do fascismo em Portugal." *revista Arquitectura*, Julho de 1981.
- RIBEIRO, Carlos Tavares. "A perspectiva - do Renascimento à Sociedade de Informação. [fotoc.]" *Geometria e Desenho Técnico*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005.

## DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

- António Barreto e Maria Filomena Mónica (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. 1ª Ed. Vol. 7. Porto: Livraria Figueirinhas, 1999.
- Fernando Rosas e J. M. Brandão Brito (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. 1. 2 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.
- Fernando Rosas e J. M. Brandão Brito (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. 2. 2 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.
- Francisco Santana e Eduardo Sucena (dir.). *Dicionário da História de Lisboa*. 1ª Ed. Vol. 1. 1 vols. Lisboa: Carlos Quintas & Associados - Consultores, 1994.
- Leonel de Oliveira e Círculo de Leitores (dir. edit.). *Nova Enciclopédia Larousse. Nouveau Larousse Encyclopédique*. 3896 Ed. Traduzido por Círculo de Leitores e Larousse. Eur-Fre. 3895. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.
- Ruggiero Romano (dir.). *Eunadi. Enciclopédia*. Vol. 25. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.

## VIDEOGRAMAS

- História da Arte Portuguesa 7/8*. Realizado por Laura Castro. Produzido por Universidade Aberta. 2002.

## WEBGRAFIA

- CÔRTE-REAL, Eduardo. "O Cirurgião Inglês." *Arquitectura e Design*. Montagem por Artcapital.net. 14 de Novembro de 2007.  
[http://www.artcapital.net/arq\\_des.php?ref=23](http://www.artcapital.net/arq_des.php?ref=23) (acedido em 16 de Novembro de 2007).
- 3D Cities*. <http://www.3dcities.com/pt/default.htm> (acedido em Setembro de 2008).
- 3D Lisboa*. <http://www.3dlisboa.com> (acedido em Setembro de 2008).
- ArteHistoria*. <http://www.artehistoria.jcyl.es/>. (acedido em Outubro 2008)
- Arte Capital*. [http://www.artcapital.net/arq\\_des.php](http://www.artcapital.net/arq_des.php) (acedido em Novembro de 2007).
- BBC - History*. [http://www.bbc.co.uk/history/interactive/virtual\\_tours/](http://www.bbc.co.uk/history/interactive/virtual_tours/) (acedido em Setembro 2008)
- Caixa d'Imagens*. <http://www.caixadimagens.pt> (acedido em Setembro de 2008).
- DidioDesign*. <http://www.didiodesign.com> (acedido em Setembro de 2008).
- Google 3D Warehouse*. <http://sketchup.google.com/3dwh> (acedido em Setembro de 2008).
- Google Earth*. <http://earth.google.com> (acedido em Setembro de 2008).
- Google Sketchup*. <http://sketchup.google.com> (acedido em Setembro de 2008).
- Google, Pesquisa de Livros*. <http://boobks.google.pt> (acedido em Setembro de 2008).
- Rob3D*. <http://rob3D.com> (acedido em Setembro de 2008).
- Science Daily: Virtual Reality Videos*.  
[http://www.sciencedaily.com/videos/computers\\_math/virtual\\_reality](http://www.sciencedaily.com/videos/computers_math/virtual_reality) (acedido em Setembro de 2008).
- Second Life, virtual worlds*. <http://secondlife.com> (acedido em Setembro de 2008).
- Virtual Reality Laboratory*. <http://vrlab.epfl.ch> (acedido em Setembro de 2008).
- Wolfram Mathworld*. <http://mathworld.wolfram.com> (acedido em Setembro de 2008).
- YDreams: Home*. <http://www.ydreams.com> (acedido em Setembro de 2008).