



**DORDIO GOMES
E A PINTURA MURAL
NO PORTO**

CAL, PIGMENTOS E PÍXEIS

(EDITORAS)

BEGOÑA FARRÉ TORRAS

LETICIA CRESPILO MARÍ

MARTA SOARES

**DORDIO GOMES
E A PINTURA MURAL
NO PORTO**

CAL, PIGMENTOS E PÍXEIS

EXPOSIÇÃO

CURADORIA CIENTÍFICA

Begoña Farré Torras
Leticia Crespillo Marí

CURADORIA DE ANIMAÇÃO

Marta Soares

EQUIPA DE INVESTIGAÇÃO MURAL IN MOTION

Begoña Farré Torras (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Josep Minguell Cardenyes (RACBA)
Leticia Crespillo Marí (Universidad de Málaga)
Liam Noah Jefferies (Leeds Arts University)
Luís Pinto Nunes (i2ADS – FBAUP)
Mariana Escoval dos Santos (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Marta Soares (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Paula Ribeiro Lobo (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Paulo Diogo Simão (Universidade Lusófona)
Patrícia Tonel Monteiro (UCP – CITAR)
Sónia Moura (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)

CONSULTORAS MURAL IN MOTION

Joana Cunha Leal
Laura Castro
Lúcia Almeida Matos
Nuria Rodríguez Ortega

EQUIPA DE PRODUÇÃO DA EXPOSIÇÃO

Faculdade Belas Artes Universidade Porto

COORDENAÇÃO

Andreia Magalhães

APOIO À PRODUÇÃO

Isabel Gonçalves
Samuel Menezes

AUDIOVISUAL

Patrícia Almeida

APOIO TÉCNICO/ MONTAGEM

Carlos Carvalho
João Azevedo
Jorge Garcês

DESIGN GRÁFICO

Ana Leite

COMUNICAÇÃO

Carla Sousa

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS

Jorge Morais

CATÁLOGO

EDIÇÃO

Begoña Farré Torras
Leticia Crespillo Marí
Marta Soares

TEXTOS

Begoña Farré Torras (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Josep Minguell Cardenyes (RACBA)
Laura Castro (UCP – CITAR)
Leticia Crespillo Marí (Universidad de Málaga)
Lúcia Almeida Matos (i2ADS – FBAUP)
Mariana Escoval dos Santos (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Paula Ribeiro Lobo (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)
Patrícia Tonel Monteiro (UCP – CITAR)
Sónia Moura (IHA – NOVA FCSH / IN2PAST)

DESIGN GRÁFICO

Rita Lynce

DOI <https://doi.org/10.34619/9bly-htku>

ISBN 978-989-9300-04-0

Textos redigidos ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990 por decisão editorial.

ABREVIATURAS

EBAL – Escola de Belas Artes de Lisboa
ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
EBAP – Escola de Belas Artes do Porto
ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

DIREITOS AUTORAIS

O nosso agradecimento à família Dordio Gomes, detentora dos direitos de propriedade intelectual sobre a obra do artista.
© Todos os direitos reservados.
Para mais informações, contactar:
muralinmotion@fcsch.unl.pt

AGRADECIMENTOS

José Luís Dordio Gomes
Paulo, Luís e Cristina Dordio Gomes
Alexandra Cerveira Lima
Carlos Malheiro
Cristina Fernandes
Funcionários do Arquivo Histórico e Arquivo Geral da CMP
Gilda Príncipe
José Igreja Matos
Laura Rodrigues
Madalena Peixoto Fernandes
Manuel Rodrigues
Maria Augusta Marques Martins
Pe. Rubens Marques
Pe. Rui Santiago
Vera Medeiros

Exposição produzida no âmbito do projeto exploratório *MURAL IN MOTION* *Cal, Pigmentos e Píxeis – Para a Reintegração do Património Mural Moderno na Vida Pública: uma Abordagem Crítica à Curadoria Digital para a História da Arte* financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2023.11110.PEX, DOI <https://doi.org/10.54499/2023.11110.PEX>
Website: <https://muralinmotion.fcsch.unl.pt>



UMA EDIÇÃO



EM COLABORAÇÃO COM



Índice

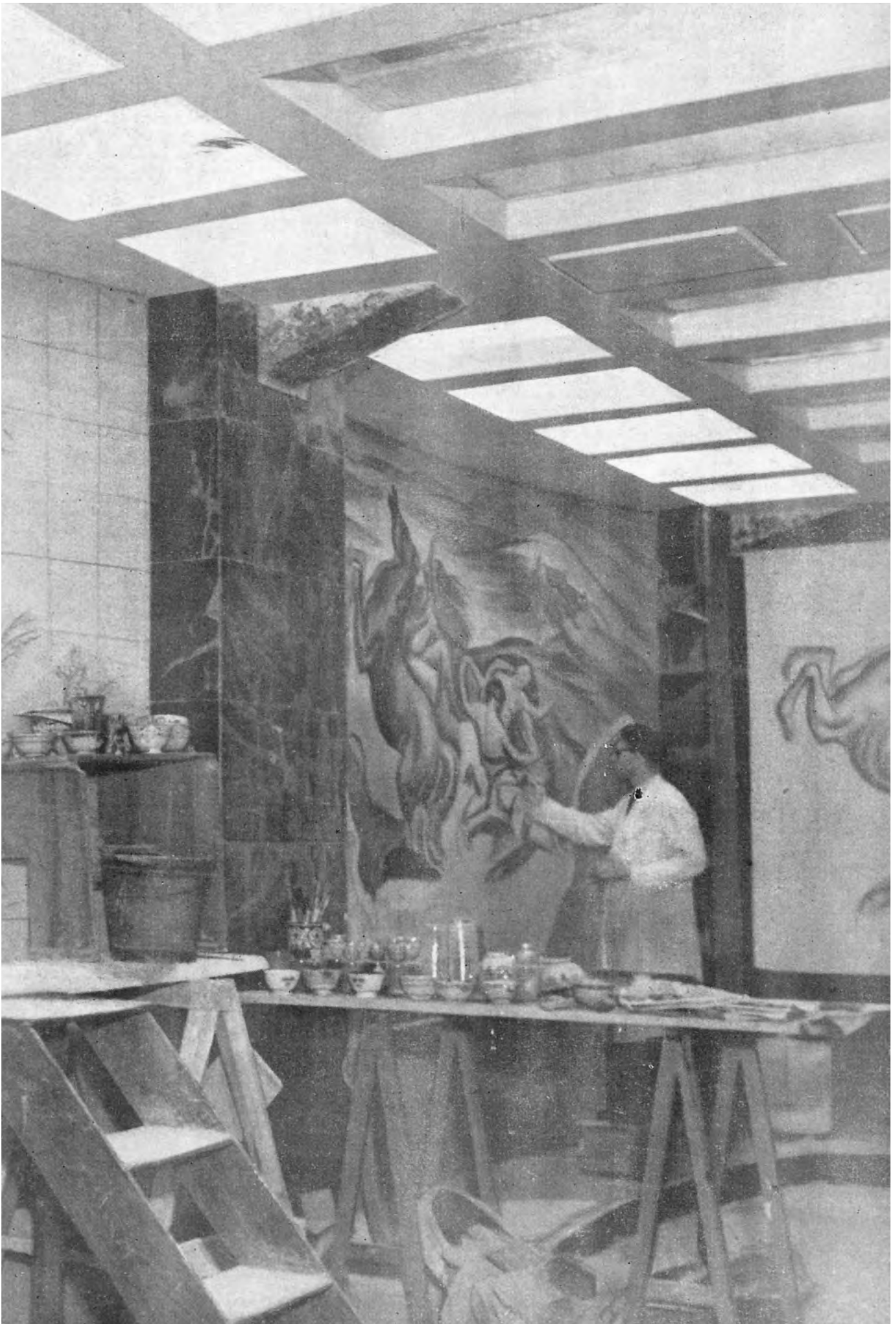
- 7 **Prefácio**
Lúcia Almeida Matos
- 9 **Apresentação**
Ou como se expõe um mural virtual?
Begoña Farré Torras
Leticia Crespillo Marí

ENSAIOS

- 19 **O ensino da pintura a fresco**
O Curso Livre de Pintura a Fresco da ESBAP:
a Escola na construção da cidade moderna
Sónia Moura
- 39 **Pensamento mural**
Dordio Gomes e o sistema da pintura a fresco
Josep Minguell Cardenyas
- 51 **Arte oficial e ditadura**
As artes, a valorização do Porto e as obras públicas
do Estado Novo
Paula Ribeiro Lobo
- 65 **Considerações patrimoniais**
Pintura mural e memória: valor societal e preservação
em debate
Patrícia Tonel Monteiro e Laura Castro
- 85 **O quê é a fotogrametria?**
Onde o mural sonha: a fotogrametria como ato de memória
Leticia Crespillo Marí

MURAIIS DE DORDIO GOMES NO PORTO

- 95 **Café Rialto (s.d.–1944)**
A decoração de um café moderno: divertimento,
prazer, e uma nota de reflexão
Begoña Farré Torras
- 103 **Igreja Paroquial Senhora da Conceição (s.d.–1947)**
O batismo de Cristo e a evangelização do mundo,
em contexto colonial
Begoña Farré Torras
- 113 **Santuário de N.ª Senhora do Perpétuo Socorro (1952–1953)**
Uma *Assunção* para os Redentoristas: dogma papal
e um desafio pictórico
Patrícia Tonel Monteiro e Begoña Farré Torras
- 119 **Escola Superior de Belas Artes do Porto (s.d.–1954)**
O Mito de Prometeu: um símbolo da Síntese das Artes
em homenagem à ESBAP
Sónia Moura
- 125 **Paços do Concelho da Câmara Municipal do Porto (1956–1957)**
Murais para a Câmara do Porto: identidade nacional,
geopolítica, diplomacia e vida boémia
Paula Ribeiro Lobo
- 137 **Palácio da Justiça (1957–1961)**
História jurídica e construção nacional no Tribunal da Relação
Mariana Escoval dos Santos



Dordio Gomes a pintar no Café Rialto em 1944. Fotografia de Francisco Viana, reproduzida em Manuel Mendes, *Dordio Gomes: Estudo* (Lisboa: Editorial Sul, 1958). Proveniência Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian.

PREFÁCIO

LÚCIA ALMEIDA MATOS

O nome de Dordio Gomes é bem conhecido de quantos estudam, ou simplesmente se interessam, pela arte portuguesa do século XX. Paisagens rurais e urbanas, para além de notáveis retratos e autorretratos, encontram-se em museus portugueses de referência. Para os públicos desses museus, Dordio Gomes é, e muito justamente, um pintor de ruas e interiores parisienses, de assinaláveis autorretratos e de ceifeiras, paisagens e cavalos alentejanos.

Para a Escola de Belas Artes do Porto foi ainda um notável professor, admirado e estimado por estudantes e colegas conforme atestam o tributo que os primeiros lhe dedicam, no catálogo da II Exposição Extra-Escolar, organizada por alunos da ESBAP, em 1960, ano da sua jubilação, e os últimos, através das palavras de Carlos Ramos no catálogo da IX Exposição Magna, no mesmo ano. Do início da carreira de professor, guardam-se, na coleção da Faculdade de Belas Artes as suas provas de concurso, prestadas em outubro de 1933: as exigidas pintura de modelo masculino, pintura de grande composição com o tema sorteado “Julgamento de Páris” e o respetivo esboço. Assinalando outro momento-chave no percurso do professor, foi recentemente incorporado na coleção, um esboço, detalhado, para o mural *O Mito de Prometeu*.

Mas, seja na produção de caráter académico, seja na obra marcada pela aprendizagem em estadias de vários anos fora do país, sobretudo em Paris, o trabalho de Dordio mais conhecido pela generalidade do público é, sem dúvida, a pintura de cavalete de maior ou menor formato, exposta em instituições museológicas.

Esta exposição pretende mostrar outra vertente da atividade artística de Dordio Gomes, a pintura mural a fresco, existente na cidade do Porto e que, com a exceção das composições em igrejas, se encontra a recato dos olhos do público, em instituições privadas e públicas. A questão que se coloca é, então, como expor os frescos de Dordio Gomes. Uma importante exposição, organizada por Laura Castro no Museu da Quinta de Santiago, Matosinhos, em 1997, abordou o problema, apresentando um número significativo de estudos, numa exposição pioneira de introdução a estes murais. A exposição que agora se apresenta no Pavilhão de Exposições, onde pinturas de Dordio Gomes tantas vezes foram expostas, lado a lado com as dos seus alunos, tem como objetivo ultrapassar as dificuldades de apresentação de grandes composições não transportáveis porque executadas nas paredes e, recorrendo a tecnologias recentes, dar acesso a esses frescos que ocuparam Dordio Gomes sobretudo nas décadas de 40 e 50 do século passado. Não pretendendo substituir-se às obras, a fotogrametria permite a sua fruição a um nível diferente já que podemos examinar o detalhe, intuir o processo e o

tempo de execução e aproximarmo-nos da escala. *Dordio Gomes e a pintura mural no Porto. Cal, pigmentos e píxeis* problematiza o uso de tecnologias digitais para proporcionar um acesso outro que traz mais-valias não apenas a investigadores ou especialistas, mas ao público que assim se pode aproximar da obra e passar além da história representada, já reproduzida em publicações, e apreciar outras características dos diversos frescos, apenas visíveis deste modo.

Na Faculdade de Belas Artes, o mural de Dordio Gomes *O Mito de Prometeu* articula a vertente do muralista com a do professor, numa solução feliz que cumpriu o desígnio do programa de síntese das artes, que caracterizou a época, e ensinou fazendo, uma técnica e uma prática, a jovens futuros artistas. Sem prejuízo da especial atenção dedicada a *O Mito de Prometeu* no espaço expositivo, o próprio mural apresenta-se como exemplo real desta produção de Dordio Gomes e constitui um elemento integrante da própria exposição, como aliás aconteceu no primeiro momento da sua apresentação, na III Exposição Magna de 1954.

Em linha com o que tem sido uma das características da programação do Pavilhão de Exposições – ensaiar temas e modos de expor menos testados, articular investigação com produção artística e alimentar conversas com a cidade e quantos a visitam – *Dordio Gomes e a pintura mural no Porto. Cal, pigmentos e píxeis* apresenta resultados de investigação ensaiando modos de articular, num único espaço expositivo, tecnologias recentes com processos simples de apresentação de processos criativos e de produção. A exposição acompanha ainda o objetivo de mostrar trabalho artístico relevante, tanto para quem trabalha com a História da Arte como para quem estuda e pratica a Pintura, como se espera que aconteça numa Faculdade de Belas Artes. Abre-se também à cidade para mostrar a obra de um artista que, não tendo nela nascido nem tendo estudado na sua Escola, abraçou, tornando-se um dos membros mais distintos da Escola do Porto.

APRESENTAÇÃO OU COMO SE EXPÕE UM MURAL VIRTUAL?

BEGOÑA FARRÉ TORRAS E
LETICIA CRESPILO MARÍ

É de uma empolgante actualidade este problema da decoração mural a fresco¹

A exposição aqui apresentada resulta do projeto de investigação *Mural in Motion*², que toma a obra mural de Dordio Gomes como caso de estudo para explorar as potencialidades e limitações das tecnologias digitais para a investigação, preservação e divulgação desta forma de arte.

A pintura mural produzida nas décadas centrais do século XX é uma parcela mal conhecida do património artístico moderno. Resultante de diversos tipos de encomenda – pública, religiosa, comercial e privada – o mural constitui um objeto de estudo privilegiado para a compreensão da história da arte moderna sob uma perspetiva política e social. Porém, pelo seu carácter arquitetónico, esta forma de arte está sujeita às vicissitudes dos edifícios para os quais foi criada. Quando estes são demolidos, reformados, ou mudam de função, os murais perdem-se, tornam-se inacessíveis ao público, ou deixam de fazer sentido perante a nova função do espaço. Inacessíveis ou descontextualizados, perduram apenas no espaço físico, alheios ao olhar da sociedade atual.

Hoje, o desenvolvimento de tecnologias digitais abre novas vias para o estudo e divulgação deste vasto corpus artístico. A digitalização permite, desde logo, criar um registo em alta definição dos murais que chegaram até nós, numa forma de preservação virtual que torna possível o seu estudo aprofundado. Por sua vez, as imagens assim obtidas podem igualmente ser integradas em dispositivos de divulgação, tanto online como em espaço expositivo.

Aprofundar o conhecimento sobre o património mural moderno, e divulgá-lo por meios digitais, eis aqui o duplo propósito deste projeto focado na obra mural de Dordio Gomes no Porto. Esta figura destacada da modernidade artística em Portugal a partir da década de 1920, e professor da Escola Superior de Belas Artes do Porto desde 1934, foi autor de um corpus substancial de pinturas murais a fresco. Menos conhecida que a sua produção de cavalete, a obra mural de Dordio Gomes foi objeto de uma primeira exposição em 1997³ – a única até à data – e tem vindo a ganhar destaque na historiografia, nomeadamente na mais recente monografia sobre o artista, da autoria de Laura Castro⁴. Para os propósitos do projeto foram selecionados concretamente os frescos que Dordio Gomes produziu

1 Simão César Dordio Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000), 27.

2 *Mural in Motion* 2023.11110.PEX “CaI, Pigmentos e Píxeis — Para a Reintegração do Património Mural Moderno na Vida Pública: uma Abordagem Crítica às Ferramentas Computacionais e Digitais para a Curadoria em História da Arte” financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., DOI

3 Laura Castro e Fátima Machado, eds., *Dordio Gomes: frescos* (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997).

4 Laura Castro, ed., *Dordio Gomes (1890-1976)* (Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021).

na cidade do Porto entre 1944 e 1961. Resultantes de encomendas oficiais, religiosas e privadas, estes frescos abrangem diversos temas, desde a celebração da vida e das artes, à mitologia clássica ou episódios históricos e religiosos. Com a exceção de um mural que entretanto foi retirado da sua localização original na antiga Livraria Tavares Martins, passando a integrar uma coleção privada, os restantes permanecem in situ. Um dos conjuntos, realizado para o antigo Café Rialto, encontra-se descontextualizado no seu local original, hoje ocupado por uma entidade bancária, enquanto em todos os outros casos, os espaços que os acolhem mantiveram a sua função: um batistério, na Igreja Senhora da Conceição; uma igreja, o Santuário Nossa Senhora do Perpétuo Socorro; um centro de ensino superior, a ESBAP, atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; e dois edifícios públicos, os Paços do Concelho da Câmara Municipal do Porto e o Palácio da Justiça.

Em paralelo a estes trabalhos por encomenda, o artista faria da pintura mural a fresco uma marca definidora do seu labor docente. Assim o recordavam os seus alunos no filme de homenagem que lhe dedicaram com motivo do seu octogésimo aniversário, do qual apresentamos excertos nesta exposição⁵. Prova do empenho com que se entregou ao ensino mural é o Curso Livre de Pintura a Fresco que estabeleceu na ESBAP em 1954, um sucesso não apenas entre os estudantes da escola, mas também entre os professores. O mesmo filme sublinha que, para além do fascínio do fresco, a atividade docente de Dordio Gomes esteve caracterizada pela liberdade criativa que sempre deu aos seus alunos. A mesma liberdade criativa reivindicava-a para si, desde uma posição fortemente crítica com os convencionalismos do ensino que o posicionou, em palavras de Júlio Resende, como “um revolucionário dentro da Academia”⁶.

É a mesma atitude crítica, com a sua própria prática e com as convenções da pintura mural, que transparece nos escritos em que deixou registada a sua forma de entender esta arte. Além de cartas aos amigos e entrevistas em jornais, cabe destacar a compilação de notas que reuniu num manuscrito em 1953⁷, em preparação para o Curso Livre de Pintura a Fresco. O manuscrito visava sintetizar os seus conhecimentos sobre esta técnica, adquiridos a partir dum estudo aprofundado das fontes históricas, e da sua própria experiência na pintura de murais nos dez anos anteriores. Trata-se de um documento precioso e extremamente raro entre os praticantes da arte de pintar no muro; uma obra que nos abre o pensamento de Dordio Gomes acerca da pintura a fresco e nos revela os problemas específicos que esta arte levanta para o pintor. Um livro impregnado da paixão com que ele assumia o desafio de trazer esta prática milenar para a modernidade, no que descreve como um problema “de uma empolgante actualidade”⁸.

Este registo escrito de Dordio Gomes revela o grau de complexidade inerente a todo o projeto mural. Como já tivemos ocasião de referir numa publicação recente⁹, o muro levanta para o artista o desafio de conciliar as suas pesquisas estéticas com uma miríade de expectativas, limitações e exigências externas:

- 5 *Carta ao Mestre Dordio Gomes*, documentário, dirigido por Manuel Guimarães, 1971, 35mm, 24 fps, cor, com som, 00:17:59, Cinemateca Portuguesa.
- 6 Júlio Resende, “Dordio Gomes, o Mestre”, em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997), s.p.
- 7 Redigidas em forma manuscrita, constituem um breve tratado que foi publicado em 2000. Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*.
- 8 Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 27.
- 9 Begoña Farré Torras, “Dordio Gomes perante a ‘equação mural’: um projeto exploratório em curadoria digital”, *Arrayollos: Revista de Cultura do Município de Arraiolos*, n.º 7 (2025): 263–70. Agradeço a noção de ‘equação mural’ a Josep Minguell Cardenyes, muralista, membro da Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, e investigador do projeto *Mural in Motion*, que a cunha a partir da sua própria experiência na pintura a fresco.

a encomenda, que determina em maior ou menor medida os conteúdos, os prazos, os custos e as condições de produção; a localização específica da obra, o diálogo que estabelecerá com a arquitetura, com a função do espaço e a circulação nele; o modo de receção da obra, isto é, a visibilidade e legibilidade das formas em função das dimensões do muro, da iluminação, dos ângulos de visualização, a sua expectável interpretação no contexto sociopolítico... Assim, se uma tela constitui para um artista um problema pictórico, a obra mural, pela multitude de fatores que entram em jogo, acaba por conformar uma verdadeira equação.

À luz de todas estas reflexões que Dordio Gomes deixou escritas, o nosso olhar sobre os seus murais aguça-se, a análise crítica aprofunda-se, dispomos de mais ferramentas para perceber: quais as convenções murais que questionava, quais os fatores da equação em cada um dos projetos murais que abordou, qual o grau de sucesso, ou insucesso, na sua resolução.

Na conjugação de todos os aspetos referidos – a diversidade de encomendas, localizadas numa só cidade, o legado da sua atividade docente na ESBAP, e o registo escrito do seu pensamento mural – Dordio Gomes resultou num caso de estudo privilegiado para a investigação sobre a pintura mural do século XX. O desafio passava a ser, então, a partilha deste conhecimento em contexto expositivo, tomando o testemunho da exposição de 1997, de museografia ainda inteiramente analógica, para integrar o universo digital num novo discurso curatorial para a contemporaneidade.

Curadoria digital, mediação expandida e leitura crítica do mural na era pós-digital

A digitalização dos murais de Dordio Gomes realizada por fotogrametria não foi concebida como um fim em si mesma, mas como uma oportunidade para repensar as formas como o património pode ser mostrado, habitado e partilhado no presente. Longe de funcionar como uma simples operação técnica, este processo articulou-se como um ‘gesto curatorial’ comprometido com a transmissão crítica do conhecimento, a ativação do olhar da comunidade e a defesa da memória visual encarnada pelo mural como parte intrínseca do tecido urbano.

Num contexto saturado pelas chamadas ‘exposições imersivas’, muitas vezes desligadas do próprio conteúdo artístico original que pretendem dar a ver por meios digitais, e centradas no impacto sensorial imediato, esta proposta situa-se no polo oposto: aqui, a tecnologia não pretende espetacularizar a arte, mas enriquecer a experiência da mesma e suscitar uma reflexão acerca do seu valor plástico, histórico e cultural¹⁰. O digital não substitui a experiência estética da obra original, antes a expande e a traduz para novas linguagens atuais. Pensado não

¹⁰ Begoña Farré Torras et al., “Post Wow, is Less More? A Critical Approach to Animated Mapped Projection for Art Historical Knowledge Sharing: The Twentieth-Century Mural as a Case Study”, *magazén — International Journal for Digital and Public Humanities* 5,

apenas para o visitante ‘conhecedor’, o conteúdo e os meios utilizados para o apresentar procuram atrair todos os públicos interessados em saber mais sobre a história mural recente da cidade do Porto.

Partindo da investigação em história da arte, os frescos de Dordio Gomes apresentam-se como testemunhos do seu tempo, fragmentos vivos da história artística, social e cultural da cidade. Fugindo de tentações especulativas que trivializem o conteúdo histórico e estético dos objetos em exposição, apostamos numa curadoria digital crítica e responsável que põe o conteúdo, a memória e o contexto no centro da prática, de acordo com as reflexões de Claudia Giannetti, Lev Manovich ou Steve Dietz¹¹. A tecnologia não deve ofuscar a obra, mas torná-la mais visível, compreensível, acessível e viva.

Entendemos o espaço expositivo atual como um lugar de comunicação cultural ativa, onde o património, a mediação e o público se interrelacionam criando redes de significados vivos e mutáveis. Esta mudança de paradigma, cada vez mais acelerada, redefine a relação entre arte, conhecimento e experiência. *Mural in Motion* propõe um modelo curatorial digital expandido, que procura ligar a experiência da reprodução virtual no espaço expositivo com a da obra no seu contexto original, abrindo novas vias de acesso sensorial e intelectual. Trata-se de um ponto de partida com o qual gerar um ecossistema de mediação ativa entre as obras, o espaço, a tecnologia e os visitantes utilizadores.

O desenho museográfico desta exposição baseia-se nos princípios do que Juan Carlos Rico, Luis Fernández e José Ramon Alcalá denominaram ‘nova museologia crítica’¹², que é aquela em que o design do espaço, a seleção das narrativas visuais e a organização dos dispositivos interativos respondem a uma vontade de gerar experiência estética, mas também educativa e emocional significativa. O espaço não é neutro, é um interlocutor ativo, uma interface que conecta o público com as obras, através da luz, escala, ritmo, textura ou do próprio tempo de observação. Assim, oferece-se aqui uma exposição com um percurso aberto, onde cada pessoa pode construir o seu itinerário, ativar a sua própria experiência e configurar a sua própria perceção.

A partir dos modelos digitais, os murais de Dordio Gomes são trazidos para o contexto expositivo através de diferentes formatos que pretendem dar conta da sua realidade. Por via da projeção à escala real, torna-se possível experienciar a sua monumentalidade (até 9 metros de largura, num dos casos) numa configuração que espelha as condições de receção espacial e coletiva do mural no seu contexto real. Num ecrã interativo, os visitantes podem entreter-se a explorar em pormenor cada um dos 6 conjuntos murais, percorrendo a história e iconografia dos 14 painéis que os conformam. Ainda outro ecrã propõe uma reconstrução virtual tridimensional de um espaço entretanto desaparecido, o Café Rialto, re-contextualizando assim dois dos murais projetados na exposição, neste caso numa escala ligeiramente reduzida.

¹¹ Claudia Giannetti, *Estética digital: Sintopia del arte, la ciencia y la tecnología* (Barcelona: L'Angelot, 2003); Lev Manovich, *Cultural Analytics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2020); Lev Manovich, *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2025); Steve Dietz, *Ten Dreams of Technology* (Minneapolis: Walker Art Center, 2001).

¹² Juan Carlos Rico et al., eds., *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital* (Gijón: Ediciones TREA, 2009).

A disposição de imagens digitais dos murais em alta resolução abre igualmente a possibilidade de explorarmos a comunicação de conteúdos através da animação. É esta uma estratégia cada vez mais utilizada com fins curatoriais que oferece um grande potencial narrativo num formato altamente apelativo. Não é, porém, isenta de riscos. A linha que separa o enriquecimento do discurso expositivo da sua banalização é ténue. Contudo, o uso da animação parecia-nos particularmente justificado na relação com uma obra mural que sobressai na produção da época por uma grande riqueza narrativa expressa com inusual dinamismo pictórico. Além do mais, a animação é precisamente um produto da mediação entre suportes das belas-artes (como o desenho e a pintura) e a tecnologia (antes analógica, agora digital) que é capaz de colocar as imagens em movimento. Assumimos, portanto, o desafio de dar vida aos murais de Dordio Gomes, também motivadas até certo ponto pela visão do próprio artista segundo a qual “... a pintura a fresco é sobretudo um grande muro colorido e animado de vida específica.”¹³ Assim, em colaboração com a Universidade Lusófona, e sob a curadoria especializada de Marta Soares, a exposição integra duas curtas-metragens de animação: uma delas, de Paulo Diogo Simão, mestrando em Artes de Animação e membro do projeto, traz à vida o mito de Prometeu a partir do mural que o visitante é convidado a visitar, *in situ*, no pavilhão contíguo; a outra, realizada no âmbito de um estágio curricular da Licenciatura em Animação Digital, dá conta da complexidade do processo de criação e aprovação numa encomenda oficial, a partir da investigação feita sobre os frescos do Palácio da Justiça por Mariana Escoval dos Santos para o seu projeto de mestrado em História da Arte na FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Um mural, porém, não é apenas uma pintura de grandes dimensões. Dordio Gomes, que o distinguia nitidamente da pintura de cavalete¹⁴, resumia assim a sua idiossincrasia: “a pintura mural não pertence a si própria, mas ao conjunto em que se enquadra”¹⁵. Por outras palavras, o recurso a todas estas estratégias de apresentação dos murais por meios digitais não esquece que o fresco é, pela sua própria natureza, uma forma de arte indissociável da arquitetura, uma pintura feita de argamassa de cal e pigmentos minerais, tão palpável quanto a parede em que se inscreve. A exposição foi, portanto, concebida de modo a contrariar, por meios tangíveis, a desmaterialização que a digitalização necessariamente opera na obra. Numa lógica curatorial integral, optámos por apresentar também alguns dos murais em forma de maquetes, mostrando assim a sua articulação com a arquitetura que os acolhe. Por sua vez, a dimensão matérica do fresco torna-se presente através de dois painéis, um deles táctil, produzidos com esta técnica.

¹³ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 46.

¹⁴ Simão César Dordio Gomes, “Carta a Manuel Mendes”, 21 de novembro de 1944, Casa Comum — Fundação Mário Soares.

¹⁵ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 46.

Núcleos expositivos

O percurso expositivo organiza-se em núcleos interrelacionados que abordam temáticas abrangentes à volta da obra mural de Dordio Gomes. Os mesmos temas são tratados neste catálogo em ensaios que recolhem a investigação realizada no âmbito do projeto. Em primeiro lugar, pareceu-nos indispensável abordar o papel determinante que a ESBAP teve na produção artística por encomenda na cidade do Porto em meados do século XX. Deste modo, o núcleo que recebe o visitante à exposição mostra aspetos do ensino integrado das artes nesta escola nos anos 1950, com foco na inovadora ação pedagógica de Dordio Gomes em relação com a pintura a fresco. A investigação realizada sobre estas questões traduz-se em dois ensaios deste catálogo. Em “O Curso Livre de Pintura a Fresco da ESBAP: a Escola na construção da cidade moderna”, Sónia Moura contextualiza o ensino de Dordio Gomes no programa da Síntese das Artes desenvolvido neste estabelecimento de ensino sob a égide do seu diretor na altura, o arquiteto Carlos Ramos. Por sua vez, em “Dordio Gomes e o sistema da pintura a fresco”, Josep Minguell propõe uma leitura do ‘tratado’, mencionado mais acima, que sobre este fazer artístico compus o artista.

Um propósito fundamental da exposição é dar a conhecer a obra mural de Dordio Gomes na cidade do Porto. Num segundo núcleo, os seis conjuntos murais que constituem o corpus de estudo do projeto *Mural in Motion* são disponibilizados através de meios digitais (grandes projeções, e animações, um dispositivo interativo, um modelo 3D digital) e tangíveis (maquetes, estudos a fresco, óleo e guache, e desenhos preparatórios). As fichas descritivas que conformam a segunda parte deste catálogo oferecem uma análise aprofundada de cada um destes conjuntos: o *Mito de Prometeu*, na ESBAP (Sónia Moura); o conjunto de frescos para os Paços do Concelho (Paula Ribeiro Lobo); os do Palácio da Justiça (Mariana Escoval dos Santos); a decoração do Santuário Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Patrícia Tonel Monteiro); os murais do antigo Café Rialto e os do batistério da Igreja Senhora da Conceição (Begoña Farré Torras).

A arte mural é, por definição, uma arte de encomenda. O artista sujeita-se a umas expectativas ditadas pela entidade encomendante que, segundo o caso, lhe dão mais ou menos margem criativa. Este processo de negociação, de particular relevância no caso das encomendas oficiais que Dordio Gomes realizou no contexto do Estado Novo, é abordado na exposição através de um núcleo dedicado aos murais do Palácio da Justiça. O tema é tratado de forma mais abrangente neste catálogo no ensaio “As artes, a valorização do Porto e as obras públicas do Estado Novo”, de Paula Ribeiro Lobo. Partindo de um olhar contemporâneo, o texto problematiza o lugar dos artistas na encomenda oficial inscrita no grande programa de obras públicas que transformou o Porto nas décadas de 1950 e 1960.

Se muitos dos murais criados à época, por Dordio Gomes e por outros artistas de algum modo ou outro vinculados com a ESBAP, foram, entretanto, destruídos, muitos outros ainda chegaram

até aos nossos dias. A natureza arquitetónica da pintura mural implica a sua permanência, a sua presença inamovível na malha urbana, enquanto os tempos, os usos e os valores sociais mudam em seu redor. Isto levanta problemas para as gerações que a herdaram. Um último núcleo da exposição foca-se nesta dimensão da obra de Dordio Gomes e sublinha a vulnerabilidade dos murais criados para espaços de propriedade privada, portanto sujeitos às forças do mercado. O núcleo recupera a memória do Café Rialto, espaço emblemático da vida social e cultural do Porto nos anos 1940 e 1950, enquanto dá visibilidade aos dois frescos que dele ficaram, hoje descontextualizados e inacessíveis para o grande público. No catálogo, a questão do valor patrimonial da arte integrada na arquitetura é tratada em profundidade no ensaio “Pintura mural e memória: valor societal e preservação em debate” de Patrícia Tonel Monteiro e Laura Castro. Na sequência de uma reflexão teórica sobre a dimensão patrimonial da pintura mural, as autoras dão conta de duas atividades realizadas no âmbito do projeto para auscultar a relação dos públicos atuais com dois dos espaços que acolhem murais de Dordio Gomes, o antigo Café Rialto e o batistério da Igreja Senhora da Conceição.

A fotogrametria, a modo de epílogo

À saída da exposição, o visitante encontra um último monitor e painel de texto. Estes não abordam propriamente a obra mural de Dordio Gomes mas antes apresentam o processo de digitalização por fotogrametria que está na base de todo o trabalho de registo, estudo e divulgação da obra por via digital realizado no âmbito do projeto exploratório.

Este conjunto não pretende ser um núcleo do discurso expositivo, mas funcionar antes como epílogo, revelando a complexidade e a dimensão estética dos processos técnicos envolvidos na digitalização da obra mural apresentada. Aqui convidamos o visitante a reflectir acerca da tecnomediação na nossa percepção de (e relação com) as obras de arte. Leticia Crespillo Marí oferece uma visão aprofundada sobre este processo no ensaio “Onde o mural sonha: a fotogrametria como ato de memória” deste catálogo. O seu olhar estabelece um evocativo silogismo visual e conceptual entre a fotogrametria, que ‘captura’ os murais, e a projeção, que os ‘lança’ sobre a parede.

Num contexto pós-digital, a curadoria não pretende fixar o passado e mostrá-lo através de um vidro; antes procura formas de o reativar, re-significar e partilhar uma e outra vez no momento atual. Mais do que uma exposição de frescos digitalizados, *Dordio Gomes e a pintura mural no Porto: cal, pigmentos e pixeis*, constitui uma proposta de re-leitura crítica do património, um convite a participar ativamente nele e reivindicar a memória como ato vivo que constrói a comunidade. Em última instância, esta exposição traduz o propósito que subjaz a todo o projeto de investigação *Mural in Motion*, expresso no

subtítulo do mesmo, que mais não é do que a reintegração do património mural moderno na vida pública. Assim, alicerçada no rigor histórico e técnico, a exposição pretende abrir uma dimensão pedagógica, crítica e coletiva na relação do público com a obra mural de Dordio Gomes, num enquadramento narrativo inovador que procura o reencontro entre a arte mural e aqueles a quem ela pertence: a cidadania.

Agradecimentos

Uma exposição como a apresentada aqui só pode ser o resultado de um esforço coletivo, desde logo de toda a equipa de investigadores do projeto *Mural in Motion*, mas também das pessoas e instituições que nos acompanharam ao longo do caminho. Esta breve apresentação da exposição não estaria completa sem a nossa expressão de gratidão às consultoras do projeto, Lúcia Matos, Laura Castro, Joana Cunha Leal e Nuria Rodríguez Ortega, cujo apoio académico, e também moral, foi indispensável para o levar a bom porto. À família de Simão César Dordio Gomes, detentora dos direitos de reprodução da obra do artista, pela sua generosa cedência. Um sentido agradecimento ao filho, arq. José Luís Dordio Gomes, e aos netos Paulo, Luís e Cristina Dordio Gomes, pelo apoio ao projeto desde o primeiro momento, o acesso ao arquivo do artista, e o empréstimo de obra original para a exposição. Agradecemos igualmente o contributo de Laura Rodrigues, filha do arquiteto Artur Andrade pela disponibilização de preciosos materiais de arquivo, bem como o de Manuel Rodrigues, pela sua orientação desinteressada nas questões da projeção a grande escala.

Igualmente fundamental foi a colaboração de todas as instituições detentoras de murais de Dordio Gomes, e das pessoas que nelas nos receberam. Pela receptividade ao projeto desde a fase de candidatura, pelo acolhimento à equipa durante o processo de digitalização, e em inúmeros pedidos de acesso para ver e medir ainda um pormenor que nos tinha escapado, um grande obrigado à Congregação do Santíssimo Redentor (Pe. Rui Santiago), ao Tribunal da Relação do Porto (Dr. José Igreja Matos, e Vera Medeiros), à Câmara Municipal do Porto (Dr.^a Alexandra Cerveira Lima, Dr.^a Maria Augusta Marques Martins, Dr.^a Madalena Peixoto Fernandes e funcionários do Arquivo Histórico e Arquivo Geral da CMP), ao Clube Millennium BCP (Dr. Carlos Malheiro e Cristina Fernandes), e à Paroquia Senhora da Conceição (Pe. Rubens Marques, e Gilda Príncipe). Ainda neste sentido, um grande obrigado à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Porto, e especialmente a Lúcia Matos, diretora da instituição na altura em que pusemos o projeto a andar, por ter acreditado no mesmo desde o início e ter disponibilizado logo o espaço que hoje acolhe esta exposição.

Bibliografia

- Castro, Laura, ed. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021.
- Castro, Laura e Fátima Machado, eds. *Dordio Gomes: frescos*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.
- Dietz, Steve. *Ten Dreams of Technology*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.
- Farré Torras, Begoña. “Dordio Gomes perante a ‘equação mural’: um projeto exploratório em curadoria digital”. *Arrayollos: Revista de Cultura do Município de Arraiolos*, n.º 7 (2025): 263–70.
- Farré Torras, Begoña, Leticia Crespillo Marí, e Marta Soares. “Post Wow, is Less More? A Critical Approach to Animated Mapped Projection for Art Historical Knowledge Sharing: The Twentieth-Century Mural as a Case Study”. *magazén — International Journal for Digital and Public Humanities* 5, n.º 1 (2024): 149–72. <https://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2024/01/006>.
- Giannetti, Claudia. *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L’Angelot, 2003.
- Gomes, Simão César Dordio. *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000.
- . “Carta a Manuel Mendes”. 21 de novembro de 1944. Casa Comum — Fundação Mário Soares. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04635.009.025#!3>.
- Guimarães, Manuel, dir. *Carta ao Mestre Dordio Gomes*. Documentário. 1971. 35mm, 24 fps, cor, com som, 00:17:59. Cinemateca Portuguesa. <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4353&type=Video>.
- Manovich, Lev. *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2025.
- . *Cultural Analytics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2020.
- Resende, Júlio. “Dordio Gomes, o Mestre”. Em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado, s.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.
- Rico, Juan Carlos, Luis Fernández, e José Ramon Alcalá, eds. *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*. Gijón: Ediciones TREA, 2009.





**O ENSINO
DA PINTURA
A FRESCO**

O CURSO LIVRE DE PINTURA A FRESCO DA ESBAP A ESCOLA NA CONSTRUÇÃO DA CIDADE MODERNA

SÓNIA MOURA

Em 1954 iniciou-se na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP) por iniciativa do arquiteto Carlos Ramos¹, diretor deste estabelecimento de ensino, um Curso Livre de Pintura a Fresco. A ideia central por detrás desta iniciativa era dotar os participantes de conhecimentos aprofundados nesta técnica e, muito especificamente, em relação aos futuros artistas, pintores e escultores, incentivá-los no trabalho em colaboração com arquitetos pela integração de obra plástica original nos seus projetos.

Esta resolução, em acordo com as diretrizes pedagógicas da ESBAP, encontra sincronia com o debate disciplinar internacional do Movimento Moderno, que se desenvolvia desde o início da década de 1940 em torno da relevância e das possibilidades do exercício da Síntese das Artes no contexto da arquitetura².

O primeiro monitor do Curso Livre de Pintura a Fresco foi o pintor Dordio Gomes, professor da 2.^a Secção-Pintura da ESBAP e reconhecido praticante desta técnica de pintura mural, e que à data contava com realizações de grande visibilidade integradas em espaços públicos de elevada e diversificada afluência no Porto³, tais como o Café Rialto (1942–1944), projetado pelo arquiteto Artur Andrade, a Livraria Tavares Martins (1948), projetada pelos arquitetos Alfredo Viana de Lima e Agostinho Ricca, e as Igrejas Paroquiais da Senhora da Conceição (1938–1947), projetada pelo monge e arquiteto beneditino Paul Bellot e continuada pelo arquiteto Rogério de Azevedo, e de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (1951–1953), projetada pelos arquitetos Fernando Tudela e Fernando Barbosa.

Para além da aprendizagem e das obras produzidas pelos participantes no Curso Livre de Pintura a Fresco, cujos trabalhos preparatórios e cartões estão na maioria por identificar, localizar e mapear⁴, sinalizam-se dois importantes e tangíveis testemunhos da docência de Dordio Gomes por si realizados no âmbito deste curso: a pintura mural a fresco *O Mito de Prometeu* (s.d.–1954), realizada no Pavilhão Carlos Ramos da ESBAP⁵ [FIG. 23], e o manual *A Pintura a Fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*⁶.

Tendo como contexto esta convergência de circunstâncias a nível nacional e internacional, e, em particular, a ação desenvolvida *na e a partir* da ESBAP, procura-se assinalar o papel decisivo de Dordio Gomes enquanto autor, pedagogo e mestre de uma geração de artistas que participou de forma destacada na transformação do espaço público e na construção da cidade moderna.

- 1 “Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto”, 1953, 3–16, Arquivo Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- 2 Para um estudo aprofundado sobre esta questão, ver Sónia Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944–1979)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).
- 3 Dordio Gomes tinha também realizações de obra mural no Alentejo.
- 4 Os exercícios a fresco eram executados nas paredes, que eram repintadas a cada nova intervenção.
- 5 Veja-se a respetiva ficha descritiva neste catálogo.
- 6 Simão César Dordio Gomes, *A Pintura a Fresco: os Materiais, a Técnica, a sua Aplicação* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000).

Síntese das Artes, uma “via poética de modernidade”⁷

No matter how beautiful structure alone may be, should we forget that flesh and skin can be added to the bones?⁸

A relação entre as artes no contexto da arquitetura, tema, debate e prática que globalmente seria designado por Síntese das Artes é uma questão central da revisão crítica do Movimento Moderno Internacional⁹. A procura de um programa e propósito comuns entre a Arquitetura, a Pintura e a Escultura idealizada no Romantismo¹⁰ e continuada nas vanguardas do início do século XX foi também amplamente desejada, debatida e questionada no quadro da modernidade sobretudo a partir da década de 1940 e durante mais de duas décadas. Esta reflexão sustentou-se no desejo de humanização da arquitetura por via da concretização de uma Nova Monumentalidade, proposta-manifesto crítica que defendia a integração de valor humano, lírico e expressivo na arquitetura racionalista, entendida como excessivamente funcionalista¹¹.

O debate teve início durante a Segunda Guerra Mundial e amplificou-se durante a reconstrução urbana que a ela se seguiu. A destruição do património arquitetónico, a crise económica e social, assim como a degradação da dignidade humana, provocadas pelo conflito, expuseram violentamente a falência dos modelos dominantes radicados no funcionalismo e na supremacia tecnológica. Como refere Joan Ockman, os acontecimentos traumáticos da Guerra apenas poderiam resultar numa profunda crise do pensamento racionalista¹². O processo de reconstrução da Europa constituiu, pois, uma oportunidade para, em teoria e prática, equacionar o paradigma defendido desde os primeiros *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* [CIAM] e para, distanciando-se da sua vocação disciplinar radicada na ideia de autonomia, nele integrar novas dimensões de âmbito humano, social e espiritual. A reconstrução da arquitetura das cidades abarcava, neste sentido, uma proposta mais ampla que, além de procurar colmatar as necessidades do património material, ambicionava também responder às necessidades espirituais, psicológicas e simbólicas dos cidadãos. Caberia à ação conjunta entre arquitetos, urbanistas e artistas o papel fundamental de criação dos símbolos de representação nesta nova estrutura urbana e social.

Foi em 1943 a partir de Nova Iorque, onde Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger se encontravam como refugiados da guerra, que os autores redigiram o manifesto “Nine Points on Monumentality” em defesa da colaboração interdisciplinar:

(...) 7- The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied.

7 Título retirado de Maria Calado, *As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade* (Lisboa: A+A Books, sem data), 50.

8 Josep Lluís Sert, “Centres of Community Life”, em *CIAM 8 — The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt et al. (Londres: Lund Humphries, 1952), 13.

9 Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944–1979)”.

10 Richard Wagner, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo (Lisboa: Antígona, 2003); J. G. Freson, *L'esthétique de Richard Wagner* (Paris: Librairie Fischbacher, 1893).

11 Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, em *New Architecture and City Planning*, ed. Paul Zucker (Nova Iorque: Philosophical Library, 1944), 549–68; Josep Lluís Sert et al., “Nine Points on Monumentality”, em *Architecture, you, and me: The diary of a development* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), 48–51.

12 Joan Ockman, *Architecture Culture 1943–1968 A Documentary Anthology* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1996), 13.

The fulfillment of this demand can be accomplished, with the new means of expression at hand, though it is no easy task. The following conditions are essential for it: A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them¹³.

Este manifesto fundador da Monumentalidade Moderna constitui, pois, um intenso apelo à colaboração nas artes enquanto fator de aproximação aos valores da Humanização, facto que teria um significado acrescido neste particular momento¹⁴ e, por isso, seria evidenciado em várias áreas disciplinares, escalas e dimensões da vida comunitária. De facto, segundo Akos Moravánszky, a grande atração pelo Humanismo residiria justamente na conotação positiva e universalista do conceito, o que lhe permitiu englobar um grande volume de ideias e constituir uma plataforma comum a vários posicionamentos políticos¹⁵. Para o autor, esta ideia de abrangência transnacional teria responsabilidade na aceitação de propostas arquitetónicas com integração do valor simbólico, expressivo e comunitário.

Além de o humanismo se concretizar numa atenção redobrada à escala humana e ao sentido de comunidade, atenção ao contexto e a valores vernaculares locais¹⁶, à realização de uma arquitetura menos abstrata, orgânica ou expressionista encontraria também, como forma de concretização, a integração da expressão simbólica por via da Síntese das Artes. Respondendo ao apelo humano, a integração das artes na arquitetura moderna constitui, neste sentido e simultaneamente, uma via para a harmonização das características que nesta eram entendidas como adversas. Enriquecer a arquitetura moderna de valor emocional e lírico aproximava-a, pois, dos cidadãos, desencadeando a transformação da sua vivência quotidiana na relação com a cidade e com o espaço público, pela presença permanente de símbolos e expressões de reconhecimento coletivo. Esta proposta de humanização da arquitetura por via da Síntese das Artes divergia, pois, das políticas anti-ornamento resultantes da rutura com a tradição académica e da adesão ao paradigma mecanicista, linha convictamente defendida pela corrente modernista mais ortodoxa, como a protagonizada pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg. Efetivamente, em oposição à visão de síntese das artes, a teoria formalista e autorreferencial por si desenvolvida configurava um sistema caracterizado pela autonomização das artes, condição que o autor considerava necessária para o desenvolvimento de uma arte de elite¹⁷.

As ideias que corriam internacionalmente, alicerçadas na renovação da prática disciplinar pela via humanista, também eram defendidas pela comunidade artística portuguesa. Embora distanciados geograficamente da guerra e das políticas de reconstrução urbana que ditavam a reflexão internacional, os arquitetos portugueses estavam ativamente envolvidos nos temas em debate e igualmente comprometidos em lançar as bases de uma arquitetura moderna, reinventando o seu papel na sociedade. Os valores da humanização, a acentuada politização

¹³ Sert et al., "Nine Points on Monumentality", 49.

¹⁴ Veja-se, por exemplo, Alvar Aalto, "A Humanização da Arquitectura", *Arquitectura*, n.º 35, agosto de 1950, 7–9.

¹⁵ Ákos Moravánsky, "Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950–1970", em *Re-Humanizing Architecture: New Forms of Community, 1950–1970* (Basileia: Birkhäuser, 2017), 23.

¹⁶ Kenneth Frampton, "Foreword", em *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960* (Massachusetts: The MIT Press, 2002).

¹⁷ Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", em *Collected Essays and Criticism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), vol. 1, e Clement Greenberg, "Modernist Painting", em *Collected Essays and Criticism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), vol. 4.

de arquitetos e de artistas e a adesão aos valores ideológicos evocados pelo neorrealismo impeliam-nos na procura de valores universais e na definição de um programa de base social e política¹⁸. É neste contexto que a partir de meados de 1940 se evidencia de forma transversal um acrescido interesse pela incorporação de propostas artísticas de diferentes formatos e tecnologias na arquitetura institucional resultante da encomenda pública, na habitação particular, em espaços comerciais, culturais, de ócio e lazer resultantes do empreendedorismo particular e, pontualmente, da encomenda religiosa. Este processo ativo de conjugação das artes na proposta arquitetónica foi criando hábitos de trabalho entre equipas multidisciplinares, despertando o interesse por técnicas e tecnologias antigas e instigando a procura e a experimentação de novas. Num plano alargado, foi gradualmente transformando o espaço público e a imagem das cidades.

A pintura mural, especificamente a fresco, teria destaque neste programa interdisciplinar sobretudo durante os anos de 1940 e 1950. De facto, depois da experimentação de modernidade formal – e de pintura a fresco –, desenvolvida na Exposição do Mundo Português (1940)¹⁹, Lisboa contou com importantes realizações nesta técnica, sobretudo em encomendas do Estado, nomeadamente de Henrique Franco (1883–1961) na Casa da Moeda (1941), projetada por Jorge Segurado, e na Igreja Nossa Senhora De Fátima (1939), projetada por Porfírio Pardal Monteiro, e de José de Almada Negreiros nas Gares Marítimas de Alcântara (1943) e da Rocha do Conde de Óbidos (1948), também projetadas por Pardal Monteiro. No Porto, foi o empreendedorismo privado que promoveu a realização dos primeiros murais a fresco: primeiro, pela encomenda a Dordio Gomes de duas pinturas para o Café Rialto (1944), depois pela encomenda a Júlio Pomar dos murais do Cinema Batalha (1947).

¹⁸ Bárbara Coutinho, “A arquitectura sob os ventos do neo-realismo”, em *Batalha pelo Conteúdo — Exposição Documental Movimento Neo-Realista português*, Museu do Neorrealismo (Vila Franca de Xira, 2007), 208–19.

¹⁹ Entre os artistas que realizaram pintura a fresco neste certame contam-se Martins Barata, Frederico George, Severo Portela, Joaquim Rebocho e Luís Dourdil. Flórido Vasconcelos, “Mestre Dordio Fresquista”, em *Dordio Gomes: frescos*, eds. Laura Castro e Fátima Machado (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago, 1997), n.p.

²⁰ Carlos Ramos, “Conversas sobre Pintura, Escultura e Arquitectura”, Manuscrito, década de 1960, Espólio Carlos Ramos, CR141, Biblioteca de Arte Gulbenkian.

Uma ação pedagógica dedicada ao “Pacto das Três Artes Maiores”

É uma verdade que se mantém constante terem as Artes uma certa relação entre si. Não há nenhuma arte que não seja mãe ou madrastra de uma outra. Todas as artes que se ligam à vida humana têm entre si como que uma espécie de aliança e dão-se as mãos umas às outras.²⁰

A colaboração entre os alunos das várias áreas disciplinares era incentivada nas Escolas de Belas-Artes, onde se professavam conjuntamente os Cursos de Pintura, de Escultura e de Arquitetura. A sensibilização para a integração de elementos artísticos no edificado era parte integrante do sistema de ensino de matriz clássica *Beaux-Arts*, que vigorava nas Escolas de Belas-Artes e dentro do qual muitos dos autores que protagonizaram a construção da cidade moderna se formaram. De facto,

ainda antes da implementação da Reforma do Ensino Artístico em 1957, que promulgou a introdução nos programas curriculares das denominadas “disciplinas tecnológicas” e da Conjugação das Três Artes, direcionadas para a síntese das artes, um tipo de colaboração vinha já a ser praticado²¹.

De facto, num enquadramento disciplinar diferente, os alunos de Arquitetura, Pintura e Escultura podiam colaborar num mesmo trabalho realizado na disciplina de Concurso de Composição Decorativa, também designada por Concurso das Três Artes, que integrava o Curso Superior de Arquitetura (4.ª cadeira, 4.ª parte) e que, lançado anualmente, era aberto à colaboração de alunos de dois ou dos três cursos²². Essa disciplina compreendia temas diversos em tipologia e escala, como, por exemplo, uma praça, um monumento, uma bandeira, um ex-libris, um diploma²³ ou mesmo um cenário e figurinos para uma peça de bailado. Muitos destes trabalhos resultavam de desafios concretos propostos por entidades exteriores à Escola, outros partiam da iniciativa de Carlos Ramos, que aproveitava o carácter criativo e multidisciplinar desta cadeira para promover fora da Escola o trabalho aí realizado. Paradigmático dessa abordagem, foi a realização de cenários e figurinos para a peça de bailado *Joaninha dos Olhos Verdes*, levada à cena através de uma colaboração entre a ESBAP e o Conservatório de Música do Porto, que, numa parceria com a Câmara Municipal, se instalou junto à estátua de Garrett por ocasião da homenagem ao escritor²⁴.

A orientação pedagógica centrada no exercício de hábitos de colaboração foi, efetivamente, praticada com especial destaque na ESBAP, onde Carlos Ramos, primeiro como professor, depois como diretor, se empenhou ativamente neste programa. A promoção de sinergias entre os vários cursos e o desenvolvimento de planos de colaboração entre a Escola e a cidade correspondiam, de facto, a lúcidas estratégias desenvolvidas por Carlos Ramos, que operava num quadro institucional complexo, sob constante supervisão política²⁵.

De muitas destas diligências nos informam os catálogos das Exposições Magnas (1952–1968), importantes documentos para a análise da orientação escolar nestes anos²⁶. É, justamente, nos textos escritos para estes catálogos que Carlos Ramos alerta repetidamente para a necessidade de se estabelecerem ainda em meio académico as condições favoráveis ao exercício de um “Pacto das Três Artes Maiores” como fórmula para uma proveitosa saída profissional dos alunos. Da vontade de consagração da Síntese das Artes e “da essencial e consciente preocupação em manter firme este pacto” nos informa muito claramente o texto introdutório da IV Exposição Magna, realizada em 1955²⁷.

Estas ações eram desenvolvidas sob a esclarecida e atenta supervisão de Carlos Ramos na Arquitetura, Salvador Barata Feyo na Escultura, e Dordio Gomes na Pintura, professores que pontificavam na ESBAP e que, em certa medida, simbolizam a abertura da Escola do Porto e, neste sentido, a destacavam no

21 “Decreto n.º 19 760”, Ministério da Instrução Pública, Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1931.

22 “Decreto n.º 19 760”.

23 Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931–69)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011), 332.

24 Carlos Ramos, “Exposições Magnas”, em *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* (Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1954).

25 Jorge Pinheiro, “Rememoração”, em *Pintura ou Não?* (Porto: Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore / Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012), 8–9.

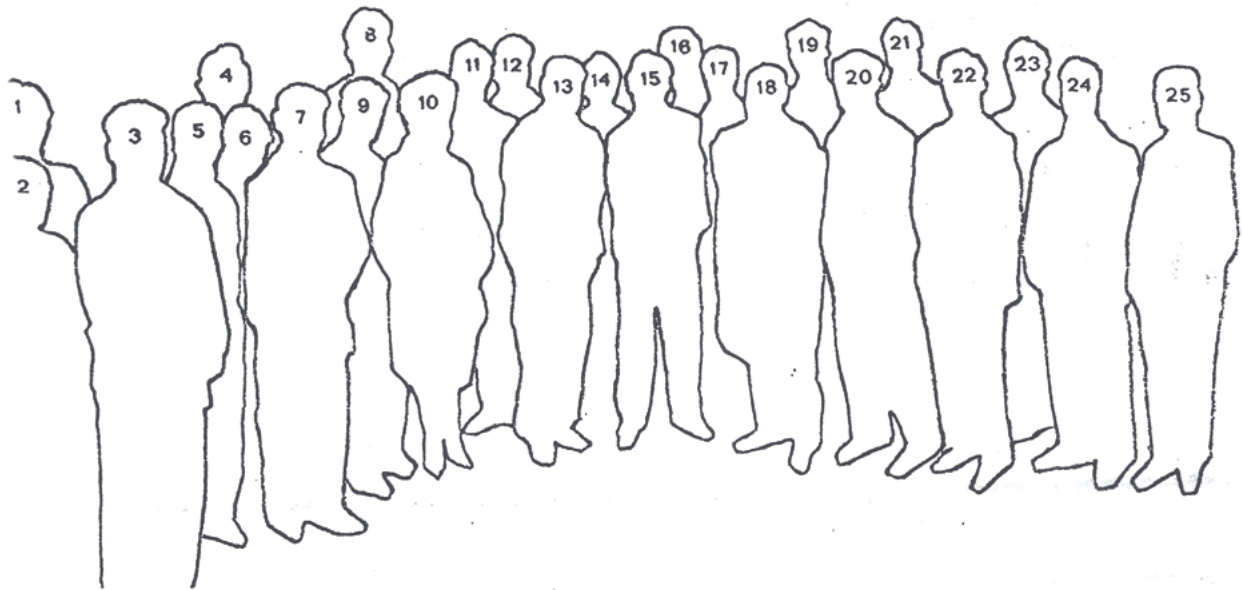
26 Luís Pinto Nunes, “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)” (Dissertação de Mestrado em Estudos da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2022).

27 Carlos Ramos, “Preâmbulo”, em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* (Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955), 4.



EXPOSIÇÃO INDEPENDENTE 1944

Salão de Exposições do Coliseu do Porto



1 João Neves David (arquitecto)
 2 Júlio Resende (pintor)
 3 Manuel Pereira da Silva (escultor)
 4 Armando Alves Martins (arquitecto)
 5 Henrique Mingachos (pintor)
 6 Rui Pimentel (arquitecto)
 7 Altino Maia (escultor)
 8 António -Lino da Veiga Pedras (pintor)

9 Carlos Chambers Ramos (arquitecto)
 10 Laura Costa (pintora)
 11 José Maria Gomes Pereira (arquitecto)
 12 João José Tinoco (arquitecto)
 13 Aarão de Lacerda (Advog.Histor.e Musicól.)
 14 Júlio Pomar (pintor)
 15 Dórdio Jones (pintor)
 16 Victor Palla (arquitecto)
 17 Lino António Tudella (arquitecto)

18 Arnaldo da Rocha Brito (empresário;
 19 Neves e Sousa (pintor)
 20 Mário Costa Almeida Truta (escultor)
 21 Arlindo Gonçalves da Rocha (escultor)
 22 Amândio José da Silva (pintor)
 23 Fernando Lanhas (arquitecto)
 24 Israel Macedo (arquitecto)
 25 Eduardo Tavares (escultor)

FIG. 1 Dórdio Gomes junto aos seus alunos na III Exposição Independente, Salão de Festas do Coliseu do Porto, dezembro 1944, Arquivo particular

panorama nacional. Na construção desta imagem pró-ativa da Escola participaram certamente as Exposições Independentes (1942–1950), paradigmáticas na apresentação e divulgação da arte moderna e do abstracionismo, que aí se planearam e desenvolveram na década anterior por um grupo de alunos, entre os quais Júlio Resende, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Nadir Afonso, Victor Palla, Arlindo Rocha ou João Martins da Costa. O seu carácter inovador e ambicioso, com itinerâncias em várias cidades do país, captou a atenção da comunidade artística e motivaria a transferência de muitos alunos da EBAL/ESBAL para a EBAP/ESBAP. Dordio Gomes foi um dos protagonistas deste contexto cultural ativo, expondo juntamente com os seus alunos, muitos dos quais se tornariam professores desta instituição de ensino nos anos de 1950 e início de 1960. [FIG. 1]

O incentivo à colaboração interdisciplinar seria reafirmado na passagem do ensino *Beaux-Arts* para o sistema de Ensino Moderno²⁸. A promulgação em 1957 do Decreto-Lei n.º 41 362, de 14 de novembro²⁹, a “Reforma do Ensino Artístico”, cujo propósito era promover o ensino moderno³⁰, tornou evidente a adesão efetiva ao programa de Síntese das Artes pela introdução de disciplinas de âmbito tecnológico, as Tecnologias de Pintura e de Escultura e da disciplina Conjugação das Três Artes. O propósito fundamental destas cadeiras era, justamente, capacitar os alunos para futuros trabalhos em equipa. As disciplinas tecnológicas tinham frequência anual e atravessavam todo o curso. Cada ano letivo incluía uma ou duas tecnologias. Assim, o Curso Geral de Pintura integrava a disciplina Tecnologia da Pintura nas seguintes vertentes: no primeiro ano, Iniciação e Noções Gerais, no segundo, Vitral e Mosaico, no terceiro, Cerâmica e Tapeçaria, no quarto, Fresco e Gravura e no quinto, uma especialização (texturas e frescos). O Curso Geral de Escultura integrava a disciplina Tecnologia da Escultura nas seguintes vertentes: no primeiro ano, Noções Gerais, no segundo ano, Madeiras e Plásticos, no terceiro, Cerâmica e Medalhística, no quarto, Pedras e Metais e, no quinto ano, que correspondia ao Curso Complementar, uma disciplina de especialização numa tecnologia. Importa referir que, também no âmbito das cadeiras tecnológicas, os alunos dos Cursos Complementares de Pintura e de Escultura tinham a possibilidade de realizar intervenções concretas na cidade, nomeadamente em contextos menos favorecidos. De facto, com o duplo objetivo de confrontar os alunos com a realidade para assim melhor os preparar profissionalmente e, ao mesmo tempo, de propagar o “sinal estético”³¹ na comunidade, Carlos Ramos procurava parcerias entre a ESBAP e outras entidades da cidade. Neste contexto, a Escola doava os seus serviços a instituições de carácter social (IPSS) e economicamente mais frágeis, como escolas, creches, infantários e outras, ao passo que os seus alunos tinham oportunidade de realizar obra concreta, contribuindo para a qualificação urbana e social destes espaços. Apesar de os projetos serem desenvolvidos no contexto das disciplinas de Tecnologias (especialização), o programa em algumas das

28 Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”.

29 “Decreto-Lei n.º 41 362”, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1957.

30 Gonçalo Canto Moniz, “A Formação Social do Arquitecto: Crise nos Cursos de Arquitectura, 1968–1969”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 91 (2010): 56–76.

31 Júlio Resende, “A Secção de Artes Plásticas e Design da ESBAP e o Serviço de Comunidade”, em *A Escola na Comunidade: Participação com Obras na Comunidade — Exposições/Encontro Jornadas no Exterior* (Porto: ESBAP-Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1980), s.n.

restantes cadeiras era também orientado para o mesmo fim, tendo os alunos oportunidade não só de desenvolverem com tempo e maturação os trabalhos nas suas várias componentes, como de beneficiarem da orientação de vários professores, colhendo diferentes e complementares olhares sobre o projeto em desenvolvimento.

As disciplinas tecnológicas introduzidas anualmente nos cursos da 2.^a Secção-Pintura e Escultura preparavam os futuros pintores e escultores no manejo de várias tecnologias, e a Conjugação das Três Artes promovia o encontro dos alunos dos três cursos em torno de trabalhos comuns no último ano dos respetivos Cursos Complementares.

Ao ensinamento curricular somava-se a experiência do mundo profissional fora da Escola, trazida para a sala de aula pelos professores destas disciplinas, eles próprios praticantes de arte integrada em obras de arquitetura. De facto, a introdução das disciplinas tecnológicas permitiu a entrada para o corpo docente de artistas com percurso profissional de relevo nas novas áreas em ensino, tais como Júlio Resende, professor de Vitral e Mosaico, ou de Guilherme Camarinha, professor de Cerâmica e Tapeçaria, ambos com vasta obra integrada, respetivamente, de cerâmica e tapeçaria tanto no Porto como noutras localidades do país.

A academia antecipava a vida profissional ativa dos alunos no que seria um destino esperado: o trabalho em colaboração. Esta era também a posição defendida por Dordio Gomes, que, questionado sobre as possibilidades e futuro da pintura portuguesa, referiu:

Só temos hoje um caminho, tornar-se a nossa pintura também uma arte utilitária, participando igualmente e sem reservas, em perfeita ligação com a arquitetura e a par da escultura, nos grandes conjuntos arquiteturais, que só nessa parceria se completam, e poderão ascender à sua verdadeira monumentalidade.

Para a pintura, esta colaboração de princípio com as outras artes suas irmãs, afigura-se-me imperativa, sendo uma tendência salutar na hora material que atravessamos, sem já contar que seria a solução nobre para uma crise angustiosa e inexplicável de um quase abandono ou desinteresse, que nos últimos anos a aflige, e se não deve para honra nossa manter.³²

A promoção de intercâmbios disciplinares vinha, efetivamente, ao encontro dos interesses dos artistas que reivindicavam a participação no espaço da arquitetura, e, por associação, no espaço público³³. Desse aspeto dá claro sinal a realização em Lisboa do III Congresso da União Internacional dos Arquitetos [UIA], em 1953, organizado por Carlos Ramos e cuja secção de trabalho dedicada à Síntese das Artes Plásticas trouxe importantes resoluções à sua prática e debate. Entre elas, a importância de as colaborações se desenvolverem desde o meio académico³⁴.

Embora a implementação das disciplinas tecnológicas constituísse um importante passo para a qualificação artística,

³² Simão César Dordio Gomes, "O Futuro da Pintura Portuguesa?", *Cultura e Arte, O Comércio do Porto* (Porto), 23 de outubro de 1956.

³³ "Artistas Plásticos Portugueses — Exposição Pedindo à Câmara que os Chame a Colaborar com os Arquitectos na Elaboração dos seus Projetos de Construções", outubro de 1953, Arquivo Intermédio Proc. 5446/54, Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.^a/A.M.L.

³⁴ s.n., "III Congresso da U.I.^a", *Arquitectura*, n.º 53, dezembro de 1954, 9–16.

a inexistência de oficinas de metais, de cerâmica, tapeçaria ou de fresco limitava as opções e capacidade técnica dos alunos. O trabalho desenvolvido nas aulas circunscrevia-se a desenhos e estudos de composição em cartões. Pela escassez de meios de aprendizagem, especificamente no que diz respeito à tecnologia do fresco, entende-se que durante o ano de 1948 o pintor e arquiteto Frederico George, também praticante desta tecnologia, publicasse em sucessivos números da revista *Arquitectura*, amplamente divulgada entre artistas e arquitetos, artigos sobre teoria e prática da pintura mural³⁵.

A aula prática de pintura a fresco

Para execução desse programa o Diretor anunciou o propósito de instalar numa das dependências da Escola a aula de pintura a fresco, pois considerava que, acima de todas as outras formas de expressão, era essa a que mais urgentemente solicitava uma formação especializada tendente a satisfazer a necessidade de decorar os grandes edifícios públicos em projeto e em conclusão.³⁶

Procurando suprir carências técnicas, em 1953, o Conselho Escolar da ESBAP, por sugestão de Carlos Ramos, incluiu no seu plano de estudos um Curso Livre de Pintura a Fresco, que seria lecionado pelo professor da 2.^a Secção-Pintura e especialista desta tecnologia, Dordio Gomes. O curso teria frequência livre embora tivesse admissão prioritária dos alunos dos Cursos Especiais e Superiores de Pintura³⁷. Esta constituiu uma primeira iniciativa prática para facultar aos futuros artistas “o conhecimento de todos os meios de expressão”³⁸ e os capacitar para o trabalho em colaboração com arquitetos [FIG. 2].

Preparando o ensino do fresco, Dordio Gomes elaborou em 1953 o referido manual, onde compilou os seus conhecimentos sobre esta técnica, nomeadamente considerações críticas sobre pintura mural, a sua história, materiais, técnica e aplicação, tendo por base a sua própria prática³⁹. O manual permaneceria inédito até à sua publicação pela Divisão do Património Cultural da Câmara Municipal do Porto, no ano 2000.

As aulas de fresco funcionavam numa dependência situada no piso –1 do Pavilhão de Tecnologias especificamente reservada para essa atividade, pelo que as paredes desta sala estavam totalmente disponíveis para receberem os exercícios de pintura mural [FIG. 3, 4, 5 e 6]. Os alunos faziam o processo do princípio ao fim, desde os trabalhos preparatórios, aos esboços, à preparação e transferência dos desenhos para o suporte, passando pela seleção dos pigmentos e pela pintura do fresco. Finalizados os trabalhos, as mesmas paredes serviriam para integrar exercícios futuros que, por sua vez, eram realizados sobre os anteriores. Por esse motivo, a própria natureza dos exercícios e da técnica, nenhum permaneceu até à atualidade, sendo difícil conhecer e mapear os trabalhos realizados nas várias edições do curso. A única exceção à efemeridade

³⁵ Revistas *Arquitectura* n.ºs 20, 21, 22, 25, publicadas entre fevereiro e julho de 1948.

³⁶ “Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto”, 3–16.

³⁷ “Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto”, 103.

³⁸ Ramos, “Exposições Magnas”, 4.

³⁹ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*.



FIG. 3 (esq.) Avelino Rocha, fresco, 1961, realizado no Curso Livre de Pintura a Fresco © Arquivo Foto Comercial Teófilo Rego, Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão PT-FML-TR-COM-70-073
FIG. 4 (dir.) Avelino Rocha, Pintura a fresco [esboceto], 1961, Grafite e guache sobre papel 565 x 325 mm, FBAUP Inv. no. 99.DES.725



FIG. 5 Teófilo Rego, Vista da sala de pintura a fresco, 1961 © Arquivo Foto-Comercial Teófilo Rego, Casa da Imagem — Fundação Manuel Leão, PT-FML-TR-COM-69-127



FIG. 6 Hélder Pacheco posa junto a um trabalho seu realizado no Curso Livre de Pintura a Fresco (edição 1955-1956) Cortesia Hélder Pacheco

destas pinturas é, justamente, *O Mito de Prometeu*, realizada por Dordio Gomes no hall do Pavilhão de Arquitetura no âmbito deste curso, como exercício didático em torno da técnica e exemplo da síntese das artes, e que permanece como testemunho deste acontecimento e momento histórico.

Apesar da dificuldade ou impossibilidade de se conhecerem os trabalhos realizados, de alguns títulos e autores informam os catálogos das Exposições Magnas. Pela importância destes acontecimentos, muitos aspetos destes eventos, tais como vistas de exposição e obras, foram registados em fotografia por autores contratados especificamente para o efeito, nomeadamente pelo conhecido fotógrafo Teófilo Rego, cujo acervo está depositado na Fundação Manuel Leão⁴⁰.

Foi no preâmbulo do catálogo da III Exposição Magna, realizada em outubro de 1954, que Carlos Ramos introduziu o Curso Livre de Pintura a Fresco. O curso seria apresentado como uma experiência inaugural de uma linha pedagógica que se desejava orientada para o reforço do saber tecnológico:

De acordo com o programa há anos anunciado e na intenção de facultar aos futuros artistas da nossa terra o conhecimento de todos os meios de expressão capazes de selecionar e revelar aptidões peculiares a cada um, o curso livre de pintura a fresco, apaixonadamente orientado por Mestre Dordio Gomes, rompe o caminho de tais iniciativas, a que outras devem seguir-se. É-lhe inteiramente dedicado um sector das exposições.⁴¹

A III Exposição Magna dá amplo destaque à expressão mural a fresco. Para além de incluir um setor inteiramente dedicado à pintura a fresco executada pelo monitor do curso, Dordio Gomes, integrando cartões realizados para o Café Rialto, Batis-tério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Livraria Tavares Martins, Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Prometeu – ESBAP, uma moradia (Évora, 1954) e o Batis-tério da Igreja Matriz da Vila de Arraiolos (1954), apresenta também trabalhos realizados pelos alunos do curso livre.

É através deste catálogo que se podem identificar e mapear os primeiros alunos deste curso: António Quadros, Maria Arlete da Silva, Adelino de Souza Felgueiras, Isolino Vaz, Gastão Seixas, Luís Sarmiento de Carvalho e Cunha, Verónica Soares, Lola Sanches Diaz e Pepa Sanchez Diaz. Na totalidade foram apresentados vinte e três trabalhos.

Na edição de 1955–1956 participaram Abel Mendes, Amândio Silva, António Quadros, Arlete Paredes da Silva, Gastão Seixas, Hélder Pacheco, Maria Helena Abreu e Salvador Rodrigues Martins. Na cobertura à V Exposição Magna da ESBAP reportando a esse ano, realizada pelo Jornal de Notícias em novembro de 1956, foi destacada a pintura mural⁴² e, em particular, a pintura a fresco, pela inclusão de alguns trabalhos realizados no curso livre e que, assim, são passíveis de identificar: *Douro*, de Amândio Silva, *Ribatejo*, de Gastão Seixas, e *Circo*, de António Quadros [FIG. 7].

⁴⁰ Nunes, “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP (1952–1968)”.

⁴¹ Ramos, “Preâmbulo”.

⁴² s.n., “V Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto”, Suplemento Literário 164, *Jornal de Notícias* (Porto), 11 de setembro de 1956, 6.

A PINTURA MURAL

PODE ser afirmado, se de-
seja, que a pintura mural
é uma arte que se desenvolveu
ao longo da história da civilização
humana. Desde os tempos pré-
históricos, o homem encontrou
na parede da caverna o primeiro
suporte para a sua expressão
artística. Mais tarde, com o
desenvolvimento da arquitetura,
a pintura mural tornou-se uma
arte integrante do espaço
arquitetónico, servindo para
decorar e educar os espaços
públicos e privados.



AMÂNDIO SILVA — «DOURO». PINTURA A FRESCO REALIZADA NA E. S. B. A. P. (2,50 x 2,80 m.)



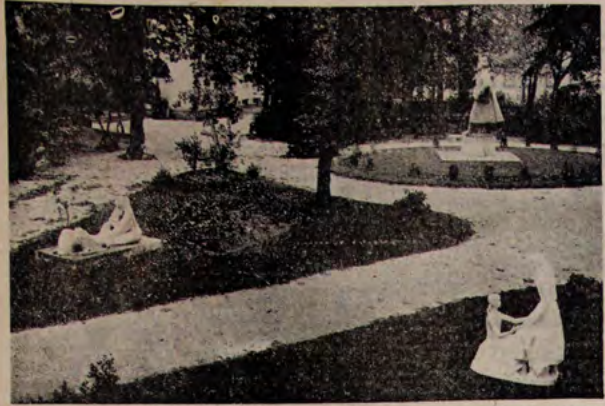
ANTÓNIO QUADROS — «CIRCO». PINTURA A FRESCO REALIZADA NA E. S. B. A. P. (2,30 x 4,20 m.)

BREVES NOTAS SOBRE A ESCULTURA

A V Exposição Magna da E. S. B. A. P. constitui um momento de particular importância para a escultura portuguesa. O espaço expositivo, ao abrigo da arquitetura moderna, oferece condições ideais para a apresentação das obras de escultores de renome nacional e internacional. A exposição inclui obras de escultores de várias gerações, desde os mestres da escultura clássica até aos jovens escultores da atualidade. A diversidade de estilos e técnicas utilizadas reflete a riqueza e a vitalidade da escultura portuguesa contemporânea.



GUSTAVO BASTOS — «ESTÁTUA DE DIOGO AFONSO»



UM ASPECTO DO JARDIM DA ESCOLA S. DE BELAS-ARTES VENDO-SE ALGUMAS DAS ESTÁTUAS EXPOSTAS.

V Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto

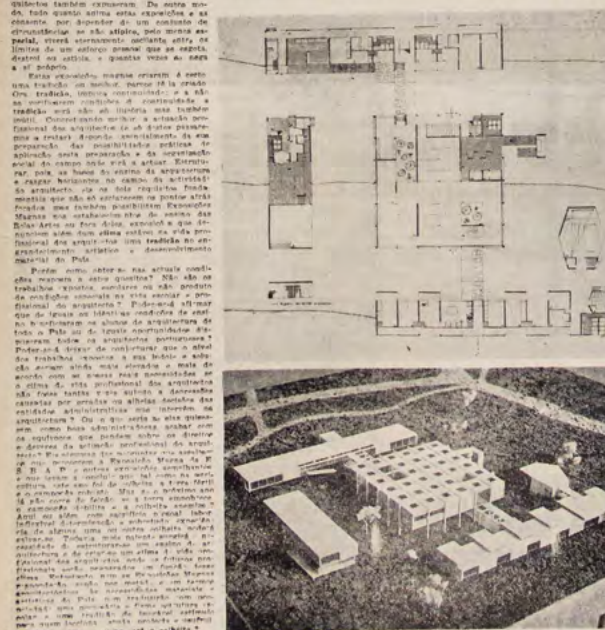
EMPRE que um grande acontecimento da Cultura Portuguesa de nossa época, realizamos nas nossas colunas o anúncio da sua realização. Esta exposição, que se realizará na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, constitui um momento de particular importância para a arte portuguesa contemporânea. A exposição inclui obras de artistas de renome nacional e internacional, abrangendo diversas áreas da arte, desde a pintura à escultura, passando pela arquitetura e o design. A diversidade de estilos e técnicas utilizadas reflete a riqueza e a vitalidade da arte portuguesa contemporânea.

COMO SERÁ A COLHEITA?

COM a realização de uma Exposição Magna na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, estamos a assistir a um momento de particular importância para a arte portuguesa contemporânea. A exposição inclui obras de artistas de renome nacional e internacional, abrangendo diversas áreas da arte, desde a pintura à escultura, passando pela arquitetura e o design. A diversidade de estilos e técnicas utilizadas reflete a riqueza e a vitalidade da arte portuguesa contemporânea.



GASTÃO SEIXAS — «RIBEIRÃO». PINTURA A FRESCO REALIZADA NA E. S. B. A. P. (2,30 x 2,30 m.)



MÁRIO BONITO — Um trabalho de arquitectura exposto na Escola Superior de Belas-Artes

FIG. 7 "V Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto", Jornal de Notícias, 9 de novembro de 1956 [Suplemento Literário nº 164] © Biblioteca Pública de Braga — Universidade do Minho

A par das imagens das pinturas, a rubrica integrou também três artigos representativos das áreas disciplinares lecionadas na ESBAP, respetivamente do arquiteto e professor da ESBAP Mário Bonito, do então estagiário de escultura Gustavo Bastos, e do aluno do Curso Livre Amândio Silva. Todos dão nota da importância da integração das artes plásticas na arquitetura. Em particular, Gustavo Bastos afirma a necessidade de “integrar cada vez mais a escultura na arquitetura e criar uma plástica própria e compatível com as dimensões do nosso mundo: abandonar a escultura de cavalete e caminhar resolutamente para a escultura monumental”. Amândio Silva, por sua vez, destaca a qualidade e superioridade da pintura a fresco na integração das artes plásticas na arquitetura apesar de reconhecer que o movimento é ainda “demasiado lento para as soluções precisas que nos levarão a enfrentar a pintura mural”.

Apesar de não ser imediata a identificação da totalidade dos alunos, destas edições destacam-se os nomes de alguns que viriam a tornar-se professores das disciplinas tecnológicas: Adelino de Souza Felgueiras, de Vitral e Mosaico, e Amândio Silva e António Quadros, de Fresco e Gravura, disciplinas, respetivamente, do segundo e do quarto ano do Curso Especial de Pintura.

O interesse suscitado por este curso livre terá motivado António Quadros a deslocar-se para Paris, onde residiu entre 1958 e 1959 ao abrigo de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para aprofundar, justamente, os conhecimentos da pintura a fresco obtidos no Curso Livre. Na *École de Beaux-Arts* de Paris teve aulas de fresco sob orientação do Mestre fresquista Pierre-Henri Ducos de La Haille⁴³, antigo discípulo de Paul Baudouin, a quem viria a substituir no ensino desta tecnologia.

Já regressado ao Porto, em 1961 sucederia a Amândio Silva (que ensinou Fresco após Dordio Gomes se aposentar por limite de idade) na docência da disciplina Fresco e Gravura e organizaria o manual prático Tecnologia – Fresco, datado de 1960 e editado pelo Fundo de Actividades Culturais da ESBAP. Num sinal de agradecimento, o autor dedicou a publicação ao seu primeiro professor de fresco: “A Mestre Dordio Gomes que na Aula Livre de 1954 iniciou o ensino do fresco na ESBAP”.

Dordio, lastro e permanência na cidade do Porto

Mas nem só esta modalidade existe hoje a interessar o artista [pintura mural]: há a tapeçaria, há o vitral, há o mosaico, há a cerâmica, a cinzelagem, a publicidade — modalidades que o artista dos nossos dias deverá enfrentar e muito conviria desenvolver entre nós. São novos campos de atividade, que se abrem ao artista moderno e onde convirá que ele se especialize (...).⁴⁴

⁴³ Rita Maia Gomes, “António Quadros (1933–1994): Para uma cartografia do seu ‘mundo-próprio’” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2023), 121.

⁴⁴ Júlio Giraldes, “Dordio Gomes Fala-nos do Ensino do Fresco nas Belas Artes do Porto”, Suplemento Literário 25 — Artes Plásticas, *Jornal de Notícias* (Porto), 24 de janeiro de 1954.

Tendo ingressado na EBAP em 1934 para lecionar no Curso de Pintura, Dordio Gomes foi professor, pedagogo e mestre da geração de artistas que frequentou a EBAP durante os anos de 1940 e que integraria o corpo docente desta instituição de ensino na seguinte década. Muitos deles ensinariam as disciplinas tecnológicas, importantes, como foi referido, para o programa de colaboração entre as artes. Enquanto artistas com atividade artística autónoma, propagaram a sua obra pela cidade ao abrigo de proveitosas parcerias com arquitetos em obras encomendadas pelos setores público e privado.

A influência de Dordio junto aos seus alunos ficou consagrada no curto, mas tocante, documentário intitulado *Carta a Mestre Dordio Gomes*⁴⁵, organizado por um grupo de discípulos e alguns antigos alunos, e realizado por Manuel Guimarães, justamente, por ocasião do octogésimo aniversário do Mestre. Deste grupo fizeram parte Augusto Gomes, António Lino Pedras, Júlio Resende, Amândio Silva, António Sampaio, João Martins da Costa, Adelino de Souza Felgueiras, Luís Demée e o próprio Manuel Guimarães. Com exceção de Felgueiras e Demée, os mais jovens deste grupo, todos haviam participado nas Exposições Independentes, em algumas das quais com o Mestre Dordio.⁴⁶ Como fica evidenciado no documentário, o exercício crítico desenvolvido na Escola sob o ministério do professor Dordio foi fundamental para a formação artística deste grupo, entre outros motivos pela “noção pedagógica moderníssima de orientar segundo o caminho de cada aluno (...) livremente” e aproveitando as “suas qualidades, o que a antiga pedagogia não permitia”⁴⁷ ou pela abertura e divulgação da arte praticada no estrangeiro: “Nós não conhecíamos a pintura estrangeira” e Dordio “falava-nos de pintores italianos”.

Estando a importância do cidadão e artista Dordio Gomes na formação intelectual, humana e cultural destes jovens absolutamente comprovada no testemunho direto de vários dos seus alunos e discípulos⁴⁸, a amplitude do seu legado é, no entanto, difícil de quantificar. De facto, quando se sabe que a primeira experiência de pintura a fresco de Júlio Pomar consistiu no pequeno fresco portátil *Ceifa*, realizado em 1945 durante a IX Missão Estética de Férias em Évora⁴⁹, desenvolvida sob a supervisão, justamente, de Dordio Gomes, é difícil não associar a referida pintura à instrução e ao exemplo prático de Dordio, que havia recentemente realizado os frescos do Café Rialto, no Porto.

Apesar das questões que poderão permanecer em aberto, o legado do professor, artista e cidadão Dordio Gomes permanece de forma tangível no trabalho que realizou, mas também no que foi desenvolvido pelos artistas que ensinou; os mesmos que, depois dele, protagonizaram a dimensão expressiva, plural e comunitária do Movimento Moderno.

⁴⁵ *Carta ao Mestre Dordio Gomes*, documentário, dirigido por Manuel Guimarães, 1971, 35 mm, 24 fps, cor, com som, 00:17:59, Cinemateca Portuguesa.

⁴⁶ Nomeadamente a *III Exposição Independente*, realizada em dezembro de 1944 e nas itinerâncias por Coimbra e Lisboa, e a *VI*, realizada em junho de 1950 na Galeria da Livraria Portuguesa.

⁴⁷ *Carta ao Mestre Dordio Gomes*.

⁴⁸ Além do documentário, veja-se, por exemplo, Júlio Resende, *Autobiografia* (Lisboa: *O Jornal*, 1987).

⁴⁹ Lúcia Almeida Matos, “Júlio Pomar no Porto”, em *Fundação Júlio Pomar: primeira escolha — first choice* (Matosinhos: Fundação Júlio Pomar; Galeria Municipal de Matosinhos, 2007), 141–59, aqui 153; Alexandre Pomar, *Júlio Pomar: Depois do Novo Realismo* (Lisboa: Guerra & Paz, 2023), 99.

Bibliografia

- Aalto, Alvar. "A Humanização da Arquitectura". *Arquitectura*, nº 35, agosto de 1950.
- "Artistas Plásticos Portugueses — Exposição pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os Arquitetos na elaboração dos seus projetos de construções". outubro de 1953. Arquivo Intermédio Proc. 5446/54. Câmara Municipal de Lisboa C.M.L./D.B.A./A.M.L.
- Calado, Maria. *As Artes Plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade*. Lisboa: A+A Books, sem data.
- Coutinho, Bárbara. "A arquitectura sob os ventos do neo-realismo". Em *Batalha pelo conteúdo — exposição documental Movimento Neo-realista português*, Museu do neo-realismo. Vila Franca de Xira, 2007.
- "Decreto n.º 19 760". Ministério da Instrução Pública, Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1931. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/19760-1931-52581>
- "Decreto-Lei n.º 41 362". Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1957. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/41362-1957-253057>
- Frampton, Kenneth. "Foreword". Em *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Freson, J. G. *L'esthétique de Richard Wagner*. Paris: Librairie Fischbacher, 1893.
- Giedion, Sigfried. "The Need for a New Monumentality". Em *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, 549–68. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944.
- Giraldes, Júlio. "Dordio Gomes fala-nos do ensino do fresco nas Belas Artes do Porto". *Suplemento Literário 25 — Artes Plásticas. Jornal de Notícias* (Porto), 24 de janeiro de 1954.
- Gomes, Rita Maia. "António Quadros (1933-1994): Para uma cartografia do seu 'mundo-próprio'". Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2023. <http://hdl.handle.net/10362/157453>
- Gomes, Simão César Dordio. *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000.
- . "O Futuro da Pintura Portuguesa?" *Cultura e Arte. O Comércio do Porto* (Porto), 23 de outubro de 1956.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". Em *Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- . "Towards a Newer Laocoon". Em *Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Guimarães, Manuel, dir. *Carta ao Mestre Dordio Gomes*. Documentário. 1971. 35mm, 24 fps, cor, com som, 00:17:59. Cinemateca Portuguesa. <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4353&type=Video>.
- "Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto". 1953. Arquivo Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

- Matos, Lúcia Almeida. “Júlio Pomar no Porto”. Em *Fundação Júlio Pomar: primeira escolha — first choice*, 141–59. Matosinhos: Fundação Júlio Pomar / Galeria Municipal de Matosinhos, 2007.
- Moniz, Gonçalo Canto. “A formação social do arquitecto: Crise nos cursos de arquitectura, 1968-1969”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 91 (2010): 56–76. <https://doi.org/10.4000/rccs.4163>.
- . “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011.
- Moravánsky, Ákos. “Re-Humanizing Architecture: The Search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970”. Em *Re-Humanizing Architecture: New Forms of Community, 1950-1970*. Basileia: Birkhäuser, 2017.
- Moura, Sónia. “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025. <https://run.unl.pt/handle/10362/190281>.
- Nunes, Luís Pinto. “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)”. Dissertação de Mestrado em Estudos da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2022. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/147644>.
- Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968 A Documentary Anthology*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.
- Pinheiro, Jorge. “Rememoração”. Em *Pintura ou Não?* Porto: Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore / Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.
- Pomar, Alexandre. *Júlio Pomar: Depois do Novo Realismo*. Lisboa: Guerra & Paz, 2023.
- Ramos, Carlos. “Conversas sobre Pintura, Escultura e Arquitectura”. Manuscrito. década de 1960. Espólio Carlos Ramos, CR141. Biblioteca de Arte Gulbenkian.
- . “Exposições Magnas”. Em *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1954.
- . “Preâmbulo”. Em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955. <https://repositorio-tematico.up.pt/browse?type=subject&value=Escola+Superior+de+Belas+Artes+do+Porto--Exposi%C3%A7%C3%B5es+magnas>.
- Resende, Júlio. “A secção de Artes Plásticas e Design da ESBAP e o Serviço de Comunidade”. Em *A Escola na Comunidade: Participação com Obras na Comunidade — Exposições/Encontro Jornadas no Exterior*, s.n. Porto: ESBAP-Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1980.
- . Autobiografia. Lisboa: O Jornal, 1987.
- Sert, Josep Lluís. “Centres of Community Life”. Em *CIAM 8 — The Heart of the City*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert, e Rogers, Ernesto Natahan. Londres: Lund Humphries, 1952.

- Sert, Josep Lluís, Fernand Léger, e Sigfried Giedion. "Nine Points on Monumentality". Em *Architecture, you, and me: The diary of a development*, 48–51. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
- s.n. "III Congresso da U.I.A." *Arquitectura*, dezembro de 1954.
- . "V Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto". Suplemento Literário 164. *Jornal de Notícias* (Porto), 11 de setembro de 1956.
- Vasconcelos, Flório. "Mestre Dordio fresquista". Em *Dordio Gomes: frescos*, editado por Laura Castro e Fátima Machado, s.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.
- Wagner, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Traduzido por José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.





**PENSAMENTO
MURAL**

DORDIO GOMES E O SISTEMA DA PINTURA A FRESCO

JOSEP MINGUELL CARDENYES

O fascínio de Dordio Gomes pela pintura mural do *Trecento* e *Quattrocento* italianos foi já amplamente documentado¹. A sua viagem de estudo a Itália em 1924–1925 despertou no artista um profundo desejo de estudar a pintura a fresco, bem como um “sonho quimérico” de criar obra monumental que atualizasse esta arte numa “larga e franca visão moderna”². A investigação que realiza sobre este assunto, em estreita ligação com a atividade pedagógica que desenvolve na Escola Superior de Belas Artes do Porto a partir de 1934, e a experiência adquirida na prática do fresco em várias encomendas nas décadas de 1940 a 1950 convergem no livro *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*³. Redigido em forma de manuscrito em 1953, com a intenção de partilhar os seus conhecimentos com os alunos do Curso Livre de Pintura a Fresco dessa escola, e publicado só em 2000, o livro atesta o propósito do artista de revalorizar esta arte através da sua aplicação à arquitetura moderna. Este tratado – que o autor não designa como tal, mas antes como uma compilação de notas – apresenta a pintura a fresco como uma prática complexa e integral, numa visão que Dordio Gomes partilha com os pintores do século XX que escreveram sobre o assunto. Todos eles, além de descreverem o processo de produção e considerarem algumas inovações técnicas, reivindicam o lugar da pintura a fresco no contexto da nova arquitetura, que, por sua vez, estava a transformar os sistemas de edificação.

No seu percurso artístico – que abrange a prática pictórica, a investigação e o ensino – Dordio Gomes mostra-nos que a pintura a fresco, mais do que uma técnica, é o que poderíamos designar por um sistema de pintura. De modo semelhante, Giorgio Vasari, pintor de frescos e artífice da produção artística de Cosimo I de Médici, introduz o conceito de *modi*⁴ para se referir à pintura a fresco:

Di tutti gl'altri modi che i pittori faccino, il dipingere in muro è più maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che nelli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato⁵.

Assim, o tratado de Dordio Gomes enraíza-se na tradição dos antigos, que cita reiteradamente enquanto mergulha nas questões técnicas, acrescenta conhecimentos humanistas e esboça, entre linhas, os fundamentos deste sistema de arte mural. Escreve enquanto pintor, transmitindo a sua própria experiência resultante de muitas jornadas, empoleirado no andaime, de luta perante o muro. O livro abre-nos as portas do seu pensamento e dá-nos as chaves para nos adentrarmos na sua obra mural.

- 1 Laura Castro, “Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)”, em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Centro de Arte de Matosinhos, 1997), s.p.
- 2 Simão César Dordio Gomes, *Exposição Dordio Gomes* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1932).
- 3 Simão César Dordio Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000).
- 4 Este termo italiano, *modo*, designa uma forma particular de obrar e proceder, tal como sistema evoca uma noção abrangente de método, de forma de proceder complexa.
- 5 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Roma: Newton Compton Editori, 1997), 80. “De todos os outros modos utilizados pelos pintores, a pintura no muro é o mais magistral e belo, pois consiste em realizar num só dia aquilo que, de outras formas, poderia ser retocado várias vezes ao longo da obra.” [Tradução livre das editoras].

A introdução

A introdução ao manual constitui uma declaração de princípios elucidativa dos sentimentos e valores que a pintura mural a fresco desperta no artista. Dordio Gomes salienta a “modesta origem” do fresco pela simplicidade do processo de trabalho e a austeridade dos materiais. Destaca a consideração de “nobreza” de que usufruiu na antiguidade, descreve-o como a “pintura mural por excelência, aquela que melhor se enquadra nas exigências severas impostas pela arquitetura” e valoriza o seu carácter monumental, bem como a “suavidade, harmonia e luminosidade incomparáveis” das cores que se obtêm dos pigmentos fixados no reboco de cal.

Segue-se a este elogio uma série de advertências sobre a função da pintura mural na arquitetura. Neste ponto convém salientar que no século XX a tradição da construção e dos revestimentos feitos a partir de argamassa de cal, indispensáveis para a realização da pintura a fresco, foram substituídos pelas argamassas de cimento Portland. As técnicas construtivas que derivaram deste novo material tornaram possíveis soluções estruturais que, juntamente com o uso do aço e do vidro, revolucionaram a arquitetura. Por sua vez, a conceição racionalista da arquitetura deixava de parte as intervenções ornamentais e artísticas que dão complexidade visual às construções. Cada vez mais, os edifícios eram definidos pela sua estrutura e pelos materiais, numa conceição que rejeitava o que entendia ser apenas “ornamental”, como ficou patente no conhecido artigo “Ornement et crime”, publicado por Adolf Loos em 1913⁶.

Apesar deste contexto pouco favorável, Dordio Gomes vê um grande potencial para a pintura mural a fresco. Se bem que considere praticamente perdida a tradição da pintura a fresco em Portugal, acredita ter chegado uma época – a década de 1950 – de novas oportunidades para a sua aplicação, devido ao impulso dado na altura à construção, em particular de edifícios públicos, onde a pintura mural se poderá reencontrar com a arquitetura.

Se atentarmos no incremento construtivo que nos últimos anos também tem impulsionado a nossa vida nacional, e no caminho que tem seguido a arquitectura, num espírito de pura simplificação, por vezes estritamente funcional, caracterizada pela existência de grandes espaços nus, não será difícil prever o papel preponderante que como complemento decorativo, desempenhará igualmente entre nós, país de clima temperado e propício, a pintura mural a fresco.

Por toda a parte, de Norte a Sul, os nossos centros populacionais, mais importantes, mas com especialidade Lisboa, Porto e Coimbra, se revestem de novas galas e assumem desenvolvimento urbanístico notável. Constroem-se grandes edifícios públicos para instalação condigna dos mais importantes sectores do Estado, dando-se finalmente solução a um problema que na última centúria foi de uma indigência arrepiante. No ramo judicial ou hospitalar,

⁶ Adolf Loos, “Ornement et crime”, *Les Cahiers d’aujourd’hui*, 1913.

nos correios, e sobretudo no escolar, desde as vastas faculdades das grandes Urbes à modesta escola serrana, a acção do Estado tem sido altamente edificante, abrindo à ambição dos artistas plásticos horizontes incomensuráveis⁷.

No entanto, e pela sua experiência enquanto pintor, acompanha o entusiasmo pelas perspectivas de futuro com uma advertência acerca das dificuldades inerentes ao sistema da pintura a fresco:

O muro escraviza, e a ele temos de nos subordinar. Ou há esforço, sacrifício, e uma disciplina férrea, ou tudo irá por água abaixo. Não podemos esquecer um momento que pintamos sobre rebôco fresco, e que só nessa razão ele fixará a cor, e algumas horas depois, sobretudo se estivermos no Verão, ele bem poderá recusar-se e não querer beber mais⁸.

Assinala, porém, que a subordinação, a disciplina e o método de trabalho não deverão invalidar a “sensibilidade criadora do artista”. Deste modo, anima os jovens artistas das Escolas de Belas Artes a tirar partido do novo impulso de construção pública para abordar o problema “de empolgante actualidade” da decoração mural a fresco⁹.

A matéria

Os materiais da pintura a fresco têm um grande protagonismo no livro. Embora Dordio Gomes assinale a sua simplicidade – “cal, areia e água, e uma meia dúzia de cores em pó de boa procedência”¹⁰ – salienta que um bom uso e um conhecimento aprofundado destes permite obter obras de qualidade superior.

Começa por explicar a metamorfose da cal, descrita já pelo arquiteto romano Vitruvius no livro VII do seu *Tratado de Arquitectura*¹¹ como o processo de elaboração da cal macerada a partir da cozedura de pedra calcária.

A pintura a fresco baseia-se num processo químico que começa pela cozedura de pedra calcária (carbonato de cálcio) em fornos de alta temperatura para a transformar em cal viva (óxido de cálcio). A seguir, é imersa em água para obter cal apagada ou extinta (hidróxido de cálcio), uma massa branca que, misturada com diversos materiais áridos, forma as argamassas utilizadas na construção. Uma vez extendida na superfície do muro, a argamassa de cal apagada entra em contacto com o dióxido de carbono do ar e inicia um processo de carbonatação que, em poucas horas, a transforma novamente em carbonato de cálcio, com a mesma composição química da pedra calcária que lhe deu origem.

Desde a Antiguidade, este processo foi associado aos quatro elementos: a terra (a pedra calcária) desfaz-se com o fogo, mistura-se com a água e, em contacto com o ar, regressa à composição térrea original. O fresquista usa a argamassa de cal

⁷ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 21.

⁸ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 26.

⁹ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 28.

¹⁰ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 32.

¹¹ Gomes, *Exposição Dordio Gomes*.

recém-estendida no muro como suporte para pintar com pigmentos e água. Em poucas horas, à medida que se transforma novamente em carbonato, a argamassa de cal absorve e fixa os pigmentos aplicados na sua superfície, revelando toda a sua intensidade com um aspeto mate.

No seu tratado, Dordio Gomes faz relevantes contributos terminológicos, apreciações sobre a cozedura e tipos de fornos, e advertências sobre o risco de aparecimento de enxofre, questões que demonstram o seu conhecimento experiente sobre a produção da sua época. A sua atenção aos pormenores fica patente, por exemplo, na secção que dedica à extinção da cal, um momento-chave na preparação dos materiais. Assim, detalha os sistemas utilizados para banhar a cal e a conservar adequadamente, protegida do frio e da geada, e como evitar que fique seca. Pondera também as qualidades da cal, que considera melhor quanto mais antiga, tal como recomendavam Vitruvius, Cennini e Doerner¹². Para a elaboração da argamassa, aconselha o uso de areia siliciosa, procedente das ribeiras fluviais, limpa de argilas, e cita os estudos de Marzocchi de Belluci¹³ e de Max Doerner¹⁴ para argumentar a conveniência de acrescentar pó de mármore à massa¹⁵.

Ao trabalhar com argamassa de cal, o pintor de frescos de facto participa na construção do muro, aplicando a última camada de revestimento na qual aplicará os pigmentos. Esta é a chave da pintura a fresco, que Dordio Gomes define com estas palavras:

Mas pintura a fresco é sobretudo um grande muro colorido e animado de vida específica, integrada nos volumes criados pela arquitectura e valorizando estes¹⁶.

Consciente, portanto, da importância das condições do muro sobre o qual trabalhará o pintor, faz toda a classe de recomendações acerca das argamassas de cal, e menciona a sua incompatibilidade com o cimento, uma questão que levantaram, com muitas incertezas, outros pintores da sua geração.

Modernamente, está a utilizar-se em larga escala na construção civil o emprego do cimento, e ninguém desconhece quanto lhe deve a nova arte de construir. Mesmo na pintura a fresco a tentação de inovar é irresistível, e muitos jovens pintores esgotam hoje a imaginação em pesquisas mais ou menos fructuosas, a fim de impor ao cimento um dom que a cal avaramente defenderá [...]¹⁷

Neste sentido, acrescenta ainda como exemplo os problemas que experimentou na execução do fresco para a Igreja dos Redentoristas, uma construção moderna de cimento:

A aplicação de um emboço directamente sobre o cimento, privá-lo-á nesse ponto de transmitir ou receber humidade do muro, e o mesmo acontecerá ao reboco que se lhe aplicar por cima: e sem absorvência suficiente, não farão que dificultar a execução da pintura¹⁸.

¹² Cennino Cennini, *El libro del arte*, Fuentes de Arte (Madrid: Akal, 1988).

¹³ Marzocchi de Belluci, *La fresque* (Paris: G. Rapilly, 1925).

¹⁴ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Reverté, 1952).

¹⁵ Uma prática que, na experiência deste autor, não é recomendável, uma vez que o pó de mármore não melhora a estrutura da argamassa e, pelo contrário, interfere com a carbonatação da cal apagada.

¹⁶ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 46.

¹⁷ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 47.

¹⁸ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 48.

A cor pigmento

Os pigmentos – as suas características, compatibilidade com a cal, procedência e resultado pictórico – constituem um elemento central em todos os tratados de pintura a fresco, numa longa tradição que remonta aos escritos de Vitruvius e Plínio o Velho.

A procura da cor dos objetos a representar através dos pigmentos experimenta uma transformação fundamental quando em, 1704, Newton publica *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*¹⁹. Nesta obra fundacional, o físico expunha os resultados das suas experiências com a luz, descrevia a luz visível como uma composição de raios de diversa refrangibilidade e deduzia que a cor não era senão o comportamento da luz sobre a matéria. A sua publicação leva os artistas a enveredar em pesquisas com as cores da luz em experiências que, com o desenvolvimento de pigmentos industriais, tem um ponto álgido no impressionismo. Os antigos pigmentos não conseguem dar resposta à nova estética da cor, e são preteridos.

A indústria química esforça-se por encontrar novos pigmentos associados à cor da luz para artistas, indústrias gráficas, decoração e tintas. No entanto, muitas destas novas cores não são adequadas para pintar a fresco, pois, ao entrarem em contacto com a cal, alteram a sua composição química e aparência visual. Os pintores de frescos do final do século XIX e início do XX, perante a eclosão de novas cores na vida quotidiana e na arte da pintura, tentaram experimentar com estas novidades sem chegar a conclusões claras. Mesmo atualmente, não dispomos de resultados conclusivos sobre a resistência de muitos destes pigmentos na pintura mural a fresco.

Dordio Gomes, como tantos pintores de frescos da sua geração, consulta e experimenta com os tons mais vibrantes e próximos da gama primária e secundária. No seu tratado manifesta dúvidas quanto ao comportamento químico destes novos pigmentos em contacto com a cal, e observa a quebra da harmonia cromática que pode resultar do seu uso em conjugação com os pigmentos tradicionais da pintura a fresco, muito mais subtis e austeros.

Neste sentido, cita o livro *L'art de la Fresque*²⁰, de Costin Petresco, editado em 1931 pela casa Lefranc de Paris, especializada no comércio de pigmentos e detentora de um catálogo que integra novos pigmentos para a pintura a fresco, certificando a sua resistência à cal. Entre outros, constam no catálogo comercial enquanto pigmentos aptos para a pintura a fresco o amarelo cádmio limão, amarelo cádmio escuro, amarelo de estronciana, amarelo de zinco, laca de alizarina carmim, laca de alizarina vermelha, vermelho índigo e verde permanente.

Dordio Gomes considera adequadas as cores amarelas e vermelhas de cádmio. Também valida o laca garanium, o látex de garança e o rosa cobalto da casa Lefranc. Existem ainda questões quanto ao resultado de muitos desses novos pigmentos na

¹⁹ Isaac Newton, *Opticks: or, A treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light* (Londres: William Innys, 1730).

²⁰ Costin Petresco, *L'art de la fresque* (Paris: Lefranc, 1931).

pintura a fresco, e seria preciso um estudo para verificar os resultados obtidos pelos pintores da sua geração na Europa.

Assim, o artista propõe uma paleta básica de pigmentos aptos para o fresco – que considera “simples, verdadeira e bela” pela sua sobriedade – baseada nas sete “cores naturais” de Cennini:

Um preto — Marfim ou videira

Um vermelho — Puzzole ou ocre

Um amarelo — Ocre claro

Um verde — Terra verde ou esmeralda

Um azul — Ultramarino ou cobalto

Dois tons de Siena, a natural e a queimada, utilíssimas e de rara qualidade.

Deixo o branco à discrição do artista, e ao capricho da sua técnica e conceição pessoal²¹.

Contudo, e embora as considere “mais que suficientes para pintar uma obra prima, desde que se esteja em estado de graça”²², também contempla a necessidade de ir além destas cores, como de facto constatamos que ele próprio fez na sua prática mural.

A ação corporal

Em algumas das suas obras – como as que executou para o Café Rialto e para a livraria Tavares Martins – Dordio Gomes trabalhou com o apoio de uma simples mesa auxiliar de cavalete. Em outras, de maior dimensão – como é o caso da Igreja dos Redentoristas, a Câmara Municipal e o Palácio da Justiça – teve de trabalhar empoleirado no desconforto dos andaimes. Em pé sobre o tabuleiro, pinta a poucos centímetros do muro em composições que serão vistas à distância desde o chão.

Como todos os pintores de frescos, ele experimenta a dimensão das pinturas com o seu próprio corpo e estabelece uma relação direta com a parede que o ultrapassa, o engole e o coloca no universo da pintura. No tratado aborda em várias ocasiões o carácter monumental da pintura mural, que não é uma questão de grandes dimensões, mas das proporções que o espectador percebe em referência à figura humana, seja esta representada na pintura, seja representada pela interseção visual com pessoas reais que se interpõem entre o espectador e a pintura. A monumentalidade da obra também se prende com o carácter memorável dos conteúdos bem como com a harmonização da proposta artística com a arquitetura que a acolhe.

A pintura a fresco é uma atividade intensa a nível físico, e obsessiva a nível mental. Dordio Gomes expressa-o com estas palavras:

²¹ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 42.

²² Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 42.

Ao artista superficial ou fatigado, com a sensibilidade embotada por dois séculos de grandeza como foi o renascimento italiano, cativar essa escravização ao muro, e muito menos a um processo todo feito de condicionamentos e de imposições que nos tiraniza a ponto de mal permitir levantar cabeça, forçando-nos a uma tenção de espírito constante, e tornando impossível deixar em suspenso o trabalho começado sob pena de ter de o destruir e recomeçar de novo²³.

A dissociação no processo criativo

A criação de uma pintura a fresco é composta por dois momentos diferenciados. Numa primeira fase, a preparação do projeto consiste num longo processo conceptual em que o pintor pensa sem poder pintar. Depois, enquanto executa o fresco no muro, os constrangimentos materiais e a celeridade exigida pelo processo obrigam-no a pintar sem poder pensar. Esta dissociação entre o projeto e a execução da pintura é uma das características fundamentais do sistema da pintura a fresco.

Dordio Gomes aborda esta questão, de forma breve mas incisiva, enquanto problema estético. Descreve assim a necessidade de considerar várias questões fundamentais, resolver no meio do caos criativo a complexa equação dos múltiplos fatores que o condicionam para chegar à solução que permitirá que a pintura flua:

Ao iniciar a pintura na parede, todo o problema irá já resolvido. Terá de passar primeiro por uma larga preparação, realizando-se segundo o plano preconcebido, estudos prévios. Partindo sempre do princípio que na nossa frente se estende uma grande parede nua ou uma série de paredes comparticipando num vasto conjunto arquitectural, que é preciso povoar de volumes, linhas ou cor, deveremos logo ter presente que acima de qualquer outro condicionamento, é essa decoração um problema de estética, um problema de espaço e de equilíbrio, para o qual teremos de encontrar a justa escala de valores que a esse espaço, e ao ambiente convém²⁴.

O autor não se estende mais nesta questão, como aliás também não o fazem outros tratadistas coetâneos. Importa mencionar aqui a exceção de David Alfaro Siqueiros, que dedica praticamente todo o seu livro *Como se pinta un mural*²⁵ a estes problemas desde uma consideração crítica dos materiais e das técnicas.

A biblioteca do pintor

No final do seu tratado, Dordio Gomes apresenta uma relação dos livros de referência que vai citando ao longo deste, e que nos mostram um panorama do conhecimento que tem ao seu

²³ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 68–69.

²⁴ Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, 60.

²⁵ David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural* (Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1951).

alcance sobre o sistema da pintura a fresco. Destacamos aqui os mais relevantes:

O artista põe no topo da lista *Il libro dell arte* de Cennino Cennini²⁶. O pintor da viragem do século XV reuniu nesta obra todo o seu conhecimento sobre procedimentos pictóricos, escultóricos, de desenho e outras técnicas artísticas. Desde a sua publicação no início do século XIX tornou-se um livro fundamental para a prática da arte da pintura. Destacam-se nele os capítulos dedicados à pintura a fresco, com uma extensa compilação do processo próprio das oficinas trecentistas de Giotto e dos Gaddi.

Seguem-se as publicações de vários pintores seus contemporâneos, de diversos países, mas todos eles na órbita do que se produzia e debatia na França, com quem partilha a mesma problemática e uma experiência direta do sistema de pintura a fresco:

L'Art de la fresque, de Costin Petresco²⁷, professor de Belas Artes e da Academia de Arquitetura de Bucareste, enquanto perito na tradição bizantina da pintura a fresco recolhida nos manuscritos do Monte Athos.

La fresque, de Paul Baudouin²⁸, pintor responsável pela oficina de fresco da Escola Superior de Belas Artes de Paris e discípulo de Puvis de Chavannes, que a partir da sua experiência prática explora as questões técnicas e de processo relacionadas com os novos pigmentos e as mudanças nos materiais de construção.

La fresque de Marzocchi de Belluci²⁹, um livro focado nas questões técnicas, com indicações muito precisas sobre cada passo do processo. O capítulo sobre pigmentos é muito completo, ilustrativo das dúvidas dos pintores da época perante os novos pigmentos.

Los materiales de pintura, de Max Doerner³⁰, livro de cabeceira dos artistas do século XX pelo avanço que representou no estudo científico dos materiais e na metodologia de trabalho na pintura artística.

Dordio Gomes não menciona os muralistas mexicanos. É possível que, na altura em que compilava as notas para o seu tratado, não tivesse ainda acesso à obra de referência de David Alfaro Siqueiros *Cómo se pinta un mural*³¹, publicada apenas dois anos antes, em 1951. Nela, o pintor mexicano coloca grandes questões, explora a possibilidade de novas técnicas e analisa o processo de criação da pintura mural, problemas muito diferentes daqueles que os fresquistas europeus abordam, mais orientados para os aspetos técnicos e procedimentais.

De particular interesse para os estudos sobre o fresco em Portugal, o autor presta especial atenção aos autores e publicações nacionais. O seu tratado abre logo com uma breve citação de Francisco de Holanda, um elogio da pintura a fresco escrito por esta polifacética figura que nos seus *Diálogos em Roma* relatava as conversas mantidas em 1538 com Michelangelo Buonarroti³². Já na secção final, dedicada à bibliografia, Dordio Gomes escreve de forma mais pormenorizada sobre Filipe Nunes e o seu *Tratado de Pintura*, com um capítulo dedicado à

26 Cennini, *El libro del arte*.

27 Petresco, *L'art de la fresque*.

28 Paul Baudouin, *La Fresque: sa technique, ses applications* (Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1914).

29 Belluci, *La fresque*.

30 Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*.

31 Siqueiros, *Como se pinta un mural*.

32 Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma* (Lisboa: Livros Horizonte, 1984).

pintura a fresco que atesta o interesse que este sistema de pintura teve no século XVI em Portugal. Cita igualmente Francisco Liberato Telles de Castro da Silva e o seu livro *A decoração na construção civil – Pinturas simples*, de 1898, que refere algumas obras a fresco. E não deixa de mencionar os estudos de Virgílio Correia sobre a pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI, de 1921, bem como uma série de artigos de Frederico George sobre pintura mural publicados na revista *Arquitectura* em 1948.

O legado

A reivindicação que Dordio Gomes faz da pintura a fresco, a partir da prática artística, através do seu tratado e na sua atividade pedagógica na Escola de Belas Artes, valoriza a dimensão social da arte da pintura mural. O pintor lega ao Porto o seu sistema artístico e convida-nos a seguir um itinerário para descobrir a paisagem, a cidade e os edifícios da sua época, imergindo-nos na pintura neles integrada. Este trânsito físico e mental que nos transporta no espaço urbano e no tempo prepara-nos também para a visão das pinturas.

Com a mesma dedicação com que ele explorou todos os âmbitos do sistema da pintura a fresco, descobrir a sua obra enraizada no Porto exige um olhar generoso e integral. É necessário colocar-se na pele do pintor perante a parede, rodeado de algumas tigelas de pigmentos minerais e coberto de cal. Numa época em que as imagens eram mais escassas do que hoje, elas geravam um grande impacto como componente da arquitetura. Passaram-se muitas décadas e agora, rodeados e saturados de ecrãs de imagens digitais, cabe-nos descobrir Dordio Gomes, com os pincéis na mão e o olhar na parede.

Bibliografia

- Baudoüin, Paul. *La Fresque: sa technique, ses applications*. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1914.
- Belluci, Marzocchi de. *La fresque*. Paris: G. Rapilly, 1925.
- Castro, Laura. "Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)". Em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado, s.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Centro de Arte de Matosinhos, 1997.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Fuentes de Arte. Madrid: Akal, 1988.
- Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1952.
- Gomes, Simão César Dordio. *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000.
- . *Exposição Dordio Gomes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas

- Artes, 1932.
- Holanda, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- Loos, Adolf. "Ornement et crime". *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1913.
- Newton, Isaac. *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*. Londres: William Innys, 1730.
- Petresco, Costin. *L'art de la fresque*. Paris: Lefranc, 1931.
- Siqueiros, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1951.
- Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton Editori, 1997.



ARTE OFICIAL E DITADURA



AS ARTES, A VALORIZAÇÃO DO PORTO E AS OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO NOVO

PAULA RIBEIRO LOBO

Coincidência, ou talvez não, no mesmo dia em que os jornais noticiavam as adjudicações para a decoração dos Novos Paços do Concelho, tornava-se público que os pintores e escultores pediam ateliers condignos para desenvolverem o seu trabalho. Tratava-se, afinal, de um problema antigo, e que urgia resolver aproveitando o impulso gerado pelas grandes obras de ‘melhoramento’ do Porto apoiadas pelo Estado Novo.

Dórdio Gomes foi um dos 28 signatários desse documento redigido por uma comissão de artistas¹ e endereçado, em junho de 1956, ao então presidente da Câmara Municipal do Porto (CMP), José Albino Machado Vaz². Por essa altura, em Lisboa, apresentava-se na sede do Secretariado Nacional de Informação (SNI) a exposição *30 Anos de Cultura Portuguesa* — que, bem vistas as coisas, mais não era do que uma auto-celebração da ditadura de Oliveira Salazar disfarçada de homenagem às personalidades que mais se tinham distinguido nos domínios do pensamento, das letras, das ciências e das artes, incluindo na área da arquitetura e urbanismo³. O momento era, assim, propício a que os artistas do Porto expressassem essa reivindicação coletiva “estritamente relacionada com a resolução do grande plano elaborado de construções económicas e de urbanização da cidade”, apelando a que o executivo camarário seguisse o “exemplo doutros Municípios estrangeiros” a pretexto “das mais sólidas bases da cultura e da atividade nacional”⁴. Por outras palavras, queriam que a autarquia contribuísse “decisivamente para o aparecimento de novas e fortes correntes artísticas (...) que são o orgulho duma Cidade e duma Nação”, tirando partido do trabalho dos artistas e dessa “magna oportunidade de valorização do Porto”⁵.

O caso dos “artistas portuenses”

Alguns meses após o pedido da referida comissão de artistas à CMP, o diário *O Século* voltaria à carga. Saudando a iniciativa de se encomendarem a “artistas portuenses” as decorações para os Novos Paços do Concelho e para o Palácio da Justiça no Porto — “o que lhes proporcionou o ensejo de colherem alguma recompensa do exercício de profissões que na época em que vivemos são infelizmente bem pouco remuneradas” —, o jornal lembrava a fragilidade do mercado da arte, a “vida atribulada” dos artistas para garantirem o seu sustento, os escasos ordenados do corpo docente da Escola Superior de Belas

1 s.n., “‘Ateliers’ para os artistas do Porto”, *Primeiro de Janeiro*, 20 de junho de 1956, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)). Subscreveram o documento os pintores Dórdio Gomes, Heitor Cramez, Júlio Resende, Amândio Silva, Guilherme Camarinha, Luiz dos Reis Teixeira, Eduardo Luz, Jaime Isidoro, Isolino Vaz, Teodósio Ferreira, António Cruz, António Sampaio, Augusto Gomes, A. Coelho Figueiredo, António Quadros, Jaime Ferreira, Valentim Malheiro, Gastão Seixas e Martins da Costa; e os escultores Barata Feyo, Eduardo Tavares, Manuel Pereira da Silva, Arlindo Rocha, Gustavo Bastos, Xavier Costa, Sousa Caldas, Henrique Moreira e Altino Maia. Recorde-se que a CMP tinha acabado de adjudicar decorações a Dórdio Gomes, Guilherme Camarinha, Gustavo Bastos e Sousa Caldas, e que Barata Feyo assinara em 1954 a escultura de homenagem a Almeida Garrett junto ao edifício camarário, além de, à época, ser professor na ESBAP e dirigir interinamente o Museu Nacional Soares dos Reis (de 1950 a 1960).

2 Engenheiro eletrotécnico, foi presidente da Câmara Municipal do Porto (1953-1962) e, mais tarde, ministro das Obras Públicas (1967-1968).

3 s.n., *Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa (1926-1956)* (Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1956). Organizada e acolhida pelo SNI, nessa exposição se apresentaram obras de artistas tão politicamente distantes quanto Eduardo Malta e Júlio Pomar, bem como fotografias de grandes obras públicas, entre as quais a construção de bairros de habitação económica, a requalificação da Avenida dos Aliados com a conclusão dos Novos Paços do Concelho do Porto e a construção do Pavilhão dos Desportos nos jardins do Palácio de Cristal.

4 s.n., “‘Ateliers’ para os artistas do Porto”.

5 s.n., “‘Ateliers’ para os artistas do Porto”.

Artes do Porto (ESBAP) e o futuro incerto dos alunos recém diplomados, concluindo:

Seria de desejar que o exemplo fosse seguido por todos os organismos oficiais. Preferir os artistas portuenses para as obras portuenses é arrancá-los ao desânimo em que tantas vezes caem e é ainda uma merecida homenagem à nossa Escola de Belas-Artes cujo contributo para a valorização do património artístico da Nação não pode ser posto em dúvida.⁶

A par da tónica regionalista como critério de contratação, *O Século* qualificava como indubitável o contributo dado pela ESBAP à valorização do património artístico nacional. Nas entrelinhas, deixava alusão à situação política. É verdade que há muito os artistas portugueses reivindicavam maior intervenção do Estado na promoção das artes – e que, sobretudo entre 1933 e 1949 durante o consulado do modernista António Ferro (1895-1956) como diretor do SPN/SNI⁷, esses apoios se traduziram em prémios, encomendas para a decoração de edifícios e para as mais variadas iniciativas de propaganda, incluindo a realização da Exposição do Mundo Português (1940) e representações em exposições internacionais⁸, assim se institucionalizando um dirigismo estético que moldou a própria imagem do país. Mas também é verdade que os ventos da História tinham mudado.

A posição dos artistas era já bem distinta em meados dos anos 50. Por um lado, goradas as expectativas de que a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial colocasse Portugal no rumo da democracia, as oposições ao Estado Novo congregaram-se numa frente artística que, entre 1946 e 1956, se afirmou nas Exposições Gerais de Artes Plásticas – fazendo, em Lisboa, a resistência aos salões oficiais de Ferro através de estéticas neo-realistas e surrealistas. O I Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948, uniu politicamente a classe dos arquitetos. E a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, esvaziaria ainda mais a influência do SNI, quer pelo alargamento de horizontes culturais quer pela oferta de fonte alternativa de financiamento para subsídios e bolsas de estudo no estrangeiro. Boleiros ou emigrados, o crescente número de artistas no exterior levará a partir de então à produção de algumas das obras mais críticas da realidade nacional. Por outro lado, para garantir continuidade a ditadura adaptara-se ao novo cenário geopolítico emergente da Guerra Fria, combinando o endurecimento dos mecanismos de repressão com o refinamento de enquadramentos legais e procedimentos administrativos – designadamente os aplicáveis às encomendas públicas e ao acesso a posições de docência –, o que permitia um controlo difuso da ‘idoneidade’ dos candidatos e da sua suposta lealdade ao regime.

Não por acaso, muitos estudantes das Belas-Artes de Lisboa iam pedindo transferência para a ESBAP, atraídos pela visão inovadora e dinamismo da instituição liderada pelo arquiteto Carlos Ramos, onde desde 1952 se promoviam as Exposições

6 s.n., “Trabalho para os artistas portuenses”, *O Século*, 2 de junho de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

7 Criado em Setembro de 1933 e diretamente tutelado pelo Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) passou em Fevereiro de 1944 a designar-se Secretariado Nacional de Informação Nacional, Cultura Popular e Turismo (SNI). Foi dirigido pelo jornalista e escritor António Ferro entre 1933 e 1949. Em 1968, o SNI deu lugar à Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), que seria extinta após a Revolução de 1974. Entre as competências atribuídas a estes organismos incluía-se a Censura Prévia de todas as publicações e espetáculos.

8 Sobre António Ferro e a sua ação como diretor do SPN/SNI, ver o estudo referencial de Margarida Acciaiuoli, *António Ferro — A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo* (Lisboa: Bizâncio, 2013).

9 As Exposições Magnas tiveram 16 edições, entre 1952 e 1968. Sobre este assunto ver Luís Pinto Nunes, “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)” (Dissertação de Mestrado em Estudos da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2022).

Magnas —demonstrações anuais do espírito comunitário e das práticas pedagógicas da escola portuense, que reuniam os melhores trabalhos dos alunos e projetos de encomenda pública⁹. Os professores da ESBAP, graças a leituras internacionalmente informadas e à sua participação em congressos ou exposições no estrangeiro, faziam a diferença. Pelo que se desenvolveu ali uma “atmosfera subterrânea de debate”, que favorecia “um latente ambiente *progressista*, permeável à modernidade”¹⁰. Em 1955, com a contestação académica em crescendo e tendo encerrado já a congénere lisboeta, o Governo ordenou a dissolução da Associação de Estudantes da ESBAP. A segunda cidade do país tornara-se, também por isso, objeto de particular atenção por parte do Estado Novo, e as numerosas obras em curso ou planeadas para a ‘Invicta’ seriam acompanhadas de perto e ao mais alto nível.

Problemas e atrasos nos planos de valorização da ‘Invicta’

A cidade reclamava há muito pela ansiada modernização. Os seus problemas de falta de habitação, de trânsito e de zonamento estavam mais do que diagnosticados, mas os planos pareciam fadados a não sair do papel. Em 1934 e por iniciativa do então ministro Duarte Pacheco, cuja visão estruturante marcou decisivamente as políticas de obras públicas, o Governo tornou obrigatória a elaboração, pelas câmaras municipais, dos respetivos Planos Gerais de Urbanização. A cumprir até 1939, o Decreto-Lei n.º 24 801 visava a uniformização de procedimentos, a economia de escala e a criteriosa aplicação de recursos financeiros do Estado com vista à redução do desemprego e à “criação de riqueza pública”¹¹.

Em 1938, um ano antes de terminar o prazo legal, a CMP contratou Marcello Piacentini, figura de referência na instrumentalização da arquitetura e do urbanismo ao serviço do fascismo italiano, mas a colaboração não correu bem¹². Sucedeu-lhe em 1940 o também italiano e arquiteto urbanista Giovanni Muzio, que desenvolveu vários estudos e propostas que interessaram Duarte Pacheco, mas a morte prematura do ministro em 1943 suspendeu o trabalho¹³. Caberia depois ao engenheiro civil portuense Antão de Almeida Garret coordenar o Plano Regulador da Cidade, desenvolvido entre 1947 e 1956, que definiu as prioridades estratégicas e linhas mestras aplicáveis a toda a urbe¹⁴. É então que o presidente da autarquia, José Albino Machado Vaz, toma em mãos o Plano de Melhoramentos do Porto e o submete para aprovação governamental.

A 28 de Maio de 1956, simbolicamente assinalando os 30 anos do regime — e estando já em curso a aceleração industrial e económica introduzida pelos Planos de Fomento, como adiante se verá — o Governo instituiu por decreto-lei o Plano de Melhoramentos da cidade. Relevando a “importância de ordem moral, social e política do problema das ilhas do Porto”, o diploma

¹⁰ Fátima Fernandes, “A poética da austeridade”, em *Em Obras Públicas no Estado Novo*, ed. Joana Brites e Luís Miguel Correia (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019), 171. A autora dá como exemplo as participações dos arquitetos Viana de Lima e Fernando Távora nos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), mas deverá recordar-se também a participação nos CIAM de João José Tinoco, bem como a realização em Portugal, em Setembro de 1953, do III Congresso Internacional da UIA, organizado e presidido por Carlos Ramos, diretor da ESBAP — sobre este assunto ver Sónia Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).

¹¹ “Decreto-Lei n.º 24 801”, Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Diário da República, 1934.

¹² “Plano Geral Urbanização 1938-1940”, Câmara Municipal do Porto, sem data, CMPorto.

¹³ “Plano Geral Urbanização 1940-1942 | Câmara Municipal do Porto”, Câmara Municipal do Porto, sem data, CMPorto.

¹⁴ “Plano Regulador da Cidade 1947-1956 | Câmara Municipal do Porto”, Câmara Municipal do Porto, sem data, CMPorto.

- 15 “Decreto-Lei nº 40 616”, Ministério das Obras Públicas, Diário da República, 1956.
- 16 Maryvonne Prévot, “Aux origines du BERU: Un bureau d’études pour une ville plus ‘humaine’, 1957-1977”, *Histoire Urbaine*, n.º 48 (2017): 77–93; “Auzelle, Robert (1913-1983): Présentation du fonds”, *Archiwebture: Centre d’Archives d’Architecture Contemporain*.
- 17 “Plano Diretor Cidade do Porto 1962 | Câmara Municipal do Porto”, Câmara Municipal do Porto, sem data, CMPorto.
- 18 s.n., “O Porto de Amanhã”, *Diário do Norte*, 3 de fevereiro de 1958, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- 19 “Plano de Melhoramentos 1956-1966 | Câmara Municipal do Porto”, Câmara Municipal do Porto, sem data, CMPorto.
- 20 s.n., “O ministro do Interior visitou ontem diversas obras camarárias em curso na cidade”, *Primeiro de Janeiro*, 27 de outubro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- 21 “Recortes de Notícias: Junho de 1956 a Junho de 1957”, Câmara Municipal do Porto, 1957, D-CMP/15 (21), Arquivo Histórico Municipal do Porto; “Recortes de Notícias: Julho de 1957 a Dezembro de 1958”, Câmara Municipal do Porto, 1958, D-CMP_15 (22), Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- 22 Na década de 1950, a população do Distrito do Porto também aumenta de 1,053 milhões para 1,193 milhões de pessoas. Instituto Nacional de Estatística, *X Recenseamento Geral da População no continente e ilhas adjacentes em 15 de Dezembro de 1960*, Tomo I, Vol. 1 (Lisboa: Tipografia Portuguesa, 1964), 65.
- 23 Incluindo os bairros do Bom Sucesso, Carvalhido, S. João de Deus, Pio XII, Fernão de Magalhães, Pasteleira e Ramalde.
- 24 Incluindo as escolas primárias da Sé, Constituição, Frei Heitor Pinto, Lordelo, Marechal Gomes da Costa, Monte Pedral e Corujeira.
- 25 Caso das escolas técnicas Soares dos Reis (vocacionada para o ensino artístico), Infante D. Henrique, Gomes Teixeira, Aurélia de Sousa e Ramalho Ortigão, estando ainda em construção as escolas Clara de Sousa e Filipa de Vilhena. Inauguram-se os liceus Alexandre Herculano e Carolina Michaëlis, estando em estudo a construção do liceu Rainha Santa Isabel.

era um guião de ação detalhadamente prescrito: estabelecia como objetivo a “construção no prazo de dez anos de um mínimo de seis mil habitações, expressamente destinadas a outras tantas famílias (...) moradoras nas ilhas e bairros insalubres”; definia as coordenadas para expansão e urbanização, expropriações incluídas; e fixava os valores da comparticipação estatal bem como as taxas dos empréstimos financeiros a conceder à CMP¹⁵.

Será a execução desse Plano de Melhoramentos que transformará a cidade. Machado Vaz conhecera, entretanto, o urbanista francês Robert Auzelle, que a ESBAP tinha convidado em 1955 para uma conferência. Reputado pela aplicação dos princípios modernistas da cidade-jardim proposta pela ‘Carta de Atenas’, a perspetiva que imprimiu a reconstruções do pós-guerra e ao planeamento urbano de várias cidades francesas radicava-se no humanismo cristão e no estudo atento do lugar¹⁶. Auzelle era a “personalidade adequada” para repensar o urbanismo do Porto¹⁷. Revendo as propostas anteriores e anteendo as tendências de evolução (tal como faria depois na cidade de Aveiro), o urbanista francês expôs o seu trabalho nos Paços do Concelho em 1958¹⁸ e viria a ser contratado pela CMP, já em 1961, para coordenar a elaboração do Plano Diretor da Cidade. Embora nem tudo fosse concretizado, será na articulação entre os planos definidos a nível local e nacional que o Porto se reconfigura.

A cidade em modernização acelerada

De 1956 a 1966, constroem-se na cidade 13 bairros municipais e ficam prontas a habitar cerca de 7.700 casas destinadas a várias classes sociais; revaloriza-se o centro histórico, amplia-se a rede viária e expandem-se zonas para comércio, indústria e serviços¹⁹. Estima-se que, em dez anos, o investimento total no Plano de Melhoramentos ultrapasse os 500 mil contos²⁰. Entre projetos camarários e obras públicas a cargo do Estado Novo, o Porto transforma-se então num gigantesco estaleiro.

Há obras por todo o lado. E tudo parece suceder em catadupa, a julgar pelos relatos dos jornais publicados de junho de 1956 a dezembro de 1958²¹. A cidade – cuja população aumentaria nessa década dos 281.406 para os 303.424 residentes²² – expande-se para as zonas do Campo Alegre, Pasteleira e Asprela. Lançam-se as obras de vários bairros de habitação social²³, constroem-se 150 salas em novas escolas primárias²⁴, inauguram-se escolas de ensino técnico e liceus²⁵. Conclui-se, finalmente, o edifício dos Paços do Concelho. Anuncia-se o novo Palácio dos Correios e começam a funcionar as estações dos CTT no Marquês de Pombal e no Bonfim. O Palácio da Justiça está em construção, dando pretexto ao arranjo urbanístico da Cordoaria. O Pavilhão dos Desportos, que já acolhera o campeonato mundial de hóquei em patins, é terminado. Conclui-se o novo quartel dos Bombeiros Sapadores e anuncia-se o

futuro estádio do Salgueiros. Campanhã passa a ser a estação central, descongestionando a estação de S. Bento. Requalifica-se a Avenida de D. Afonso Henriques, que liga S. Bento à Sé; alargam-se as ruas de Camões e de Gonçalo Cristóvão, e prolongam-se a Avenida Fernão de Magalhães e a Via Rápida, além da Circunvalação.

No que respeita às grandes obras públicas, o ritmo é igualmente intenso. Começa a ganhar forma a Ponte da Arrábida projetada pelo engenheiro Edgar Cardoso, que não só impulsiona a urbanização de toda a área envolvente como abre novas vias rodoviárias que se estendem ao Porto de Leixões e ao aeroporto de Pedras Rubras. A ampliação do porto comercial de Leixões também faz expandir Matosinhos, que melhora a sua rede de esgotos e abastecimento de água, requalifica a Quinta da Conceição, e beneficia com o arranjo da plataforma da Boa Nova e a ligação à estrada de Vila do Conde. O hospital de Matosinhos, tal como o de Gaia, avançam. No Porto, vai-se concluindo o Hospital Escolar de São João, amplia-se o Hospital de Santo António e remodela-se o Sanatório Rodrigues Semide²⁶. Para os lados de Gondomar, está prestes a concluir-se a Central Termoelétrica da Tapada do Outeiro, infraestrutura destinada à produção de energia sem descontinuidade e que muitos anos mais tarde se revelará crucial para a segurança do sistema elétrico nacional²⁷.

Enquanto isso, o Aeroporto de Pedras Rubras começa a despertar o interesse de companhias estrangeiras como a Aerolíneas Argentinas e a brasileira Panair, dado que o maior número de emigrantes do Norte se encontrava então na América do Sul. Aposta-se também na ponte aérea Londres-Pedras Rubras para o desenvolvimento do turismo, apelando-se ao SNI, então dirigido por César Moreira Baptista, para que produza mais propaganda turística sobre o Norte e estimule a realização de congressos no Porto. Sonha-se, aliás, com outras obras que não passarão do papel – como o grandioso Centro Internacional de Turismo ambicionado para a Quinta do Covelo, o arranha-céus de 23 pisos anunciado para a Praça de Velasquez, ou a transformação da casa onde nasceu Almeida Garret num museu dedicado ao escritor. A casa de Camilo Castelo Branco, em São Miguel de Seide, foi restaurada e inaugurada.

No plano cultural e científico, pede-se ao Governo que crie a Faculdade de Letras do Porto, seguindo o exemplo de instituições de ensino superior na Bélgica e na Holanda²⁸. Por enquanto, renova-se e amplia-se a Biblioteca Pública Municipal do Porto e começa a circular a primeira biblioteca itinerante municipal, destinada a servir os moradores dos bairros mais carenciados. A Fundação Calouste Gulbenkian anuncia também que estenderá a sua atividade cultural ao Porto. E aproximando-se as Comemorações Henriquinas, o Banco Nacional Ultramarino resolve um impasse de longos anos oferecendo a Casa do Infante à autarquia, para que ali se crie um “museu evocativo da vida e ação dessa extraordinária figura de português”²⁹ nascido da cidade.

O progresso chegara, enfim, mas trazia reverso. As ruas tinham os passeios em mau estado e iluminação deficiente.

²⁶ Desativado em 1989, acolheria depois a Universidade Lusíada.

²⁷ Juntamente com a central de Castelo de Bode, permitiu restabelecer a rede elétrica na sequência do apagão que afetou a Península Ibérica em 28 de Abril de 2025.

²⁸ s.n., “Assembleia Nacional — O sr. dr. Urgel Horta fez um apelo ao Governo para criar a Faculdade de Letras do Porto”, *Comércio do Porto*, 1 de setembro de 1958, Arquivo Histórico Municipal do Porto (CMP_15 (22)).

²⁹ s.n., “A casa onde nasceu o Infante D. Henrique foi oferecida à Câmara Municipal do Porto”, *Comércio do Porto*, 21 de maio de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

O trânsito estava cada vez mais caótico e faltavam lugares de estacionamento. As carreiras de autocarros não chegavam para as necessidades, ainda que a expansão da rede de transportes coletivos se reforçasse com trolley-carros até Vila Nova de Gaia. Muitas paragens não tinham abrigos. Os acidentes com elétricos eram notícia constante. Para descomprimir, sempre se podia ir ao futebol, ao cinema ou à feira popular montada no Palácio de Cristal, onde haviam acabado de chegar duas crias de animais selvagens: o leão ‘Sofala’ e o chimpanzé ‘Chico’, atrações do pequeno zoo ali instalado. Mas em finais da década de 1950 até os relógios do Porto andavam desacertados.

O reverso do progresso e as questões ideológicas

É claro que, com tantos trabalhos em curso, a paciência da população diminuía, o que dava à imprensa certa margem para contestar o Governo e a câmara municipal. Nos desenhos humorísticos que o médico e caricaturista Manuel Monterroso ia publicando no *Comércio do Porto*, o “progresso” tinha a forma de caranguejo, as promessas de futuras construções coexistiam com buracos a ganhar teias de aranha, improvisavam-se parques de estacionamento nos terrenos, e as muitas placas de “Impedido C.M.P.” transformavam a circulação no espaço público em exercício de “alpinismo cidadão”³⁰.

Em Outubro de 1957, o confronto ideológico ganhou outro tom. Nas páginas do jornal *República*, destacado diário de oposição à ditadura, acusavam-se “as muitas e variadas obras de Santa Engrácia”, o “somatório de propostas apresentadas e recusadas, os projetos que vão surgindo uns após outros, e que, na maioria dos casos, nunca mais passam de projetos”³¹. Dias depois, o contraponto propagandístico do regime surgia estampado no *Diário da Manhã*, órgão oficial da União Nacional, onde se enaltecia o Porto como “padrão do ressurgimento nacional” e recordavam os milhares de contos “gastos” em obras e melhoramentos; destacando-se em caixa uma citação do General Craiveiro Lopes, aquando da sua primeira visita à cidade em 1951, como Presidente da República:

Qualquer quebra da unidade até agora mantida, quando tão difíceis problemas a Humanidade está enfrentando, é trabalhar em convergência com os nossos inimigos, com aqueles que procuram aproveitar todas as oportunidades para perturbar o Trabalho Nacional. Não servirá Portugal quem, insensatamente, por actos, ou por palavras, fizer reviver velhas desavenças, origem de males, que tanto contribuíra, no passado, para nos dividir³².

Aproveitando o ensejo quando um vereador da cidade agradeceu em reunião de câmara as verbas “astronómicas” despendidas no Porto por vários ministérios, notícia a que deu amplo

30 “Recortes de Notícias: Junho de 1956 a Junho de 1957”; “Recortes de Notícias: Julho de 1957 a Dezembro de 1958”.

31 s.n., “Jornal do Porto — Ainda a Praça do Município”, *República*, 10 de fevereiro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).

32 s.n., “Porto — Padrão do ressurgimento nacional onde mais de 900 mil contos se gastaram em obras e melhoramentos”, *Diário da Manhã*, 10 de setembro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).

destaque o vespertino nacionalista *Diário Norte*³³, logo o *República* ripostou:

(...) por mais astronómicas que sejam as tais verbas, nada há que 'agradecer' por isso que, se se trata de dinheiros nacionais, eles não poderiam, logicamente, deixar de ser aplicados naquilo mesmo. Naquilo mesmo, porque o Porto, cidade de trabalho e segunda capital do País, tem direito não só a que o urbanizem decentemente, como a que o dotem com tudo quanto na verdade necessita. E mesmo assim, (...) nem por isso o Porto deixa de seguir a passo de 'carranguejo', se o quisermos comparar com Lisboa, por exemplo³⁴.

As sucessivas visitas de responsáveis governamentais denotam o grau de atenção do regime ao que se ia fazendo e mostrando pelo Porto. Em Novembro de 1956, o ministro da Educação Nacional, Francisco Leite Pinto, inaugurou a V Exposição Magna da ESBAP e visitou os novos pavilhões da escola; dias depois, o subsecretário de Estado das Obras Públicas, Alberto Saraiva e Sousa, foi ver o andamento das obras dos Novos Paços do Concelho, bairros habitacionais e escolas, visitando ainda o Museu Nacional Soares dos Reis e a Faculdade de Ciências. Em 1957, o ministro do Interior, Joaquim Trigo de Negreiros, foi duas vezes ao Porto: em Junho, para a inauguração dos Novos Paços do Concelho; e em Outubro, para ver as obras camarárias em curso e inaugurar os melhoramentos no Hospital Maria Pia. Ao titular da pasta das Obras Públicas, competiria acompanhamento mais próximo.

O ministro Eduardo de Arantes e Oliveira, à frente do Ministério das Obras Públicas de 1954 a 1967, é o governante que se destaca nas notícias relativas ao Porto. Engenheiro de formação e um dos principais colaboradores de Duarte Pacheco quando este presidira à Câmara Municipal de Lisboa, gostava de se informar *in loco* dos problemas das populações, foi pioneiro nos estudos sobre hidráulica sanitária e na projeção de edifícios em betão armado, participou na criação do Rádio Clube Português e ganhou enorme visibilidade mediática nos noticiários televisivos da RTP, chegando até a participar no magazine de artes *Ângulo Recto*. Ainda que obviamente alinhado com a estratégia propagandista do regime, sempre se recusou a ingressar nas fileiras da União Nacional³⁵. Um estudo recente indica que este ministro, dinâmico e empenhado em inovar, também seria recetivo a soluções propostas pelos artistas³⁶.

Arantes e Oliveira foi ao Porto em junho de 1957, para inaugurar os Novos Paços do Concelho e ver como progrediam a Ponte da Arrábida, o Palácio da Justiça e a Cadeia Central do Norte. Regressaria à cidade no ano seguinte, por duas vezes: em março, para inaugurar o Bairro do Bom Sucesso e visitar diversas obras, altura em que é distinguido com a Medalha de Honra da Cidade; e em outubro, no âmbito de deslocação alargada ao Norte com outros colegas do executivo, para entregar as escolas técnicas e liceus concluídos, examinar novamente a ponte e o tribunal, e ver na ESBAP e no atelier do escultor Sousa Caldas o que os artistas preparavam para as decorações do tribunal.

³³ s.n., "Verbas verdadeiramente astronómicas têm sido encaminhadas para o Porto por vários ministérios", *Diário do Norte*, 15 de outubro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).

³⁴ s.n., "Jornal do Porto — O que é de obrigação não se agradece!", *República* (Lisboa), 18 de outubro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).

³⁵ Ana Paula Silva, "Eduardo de Arantes e Oliveira", em *Dicionário Biográfico de Cientistas, Engenheiros e Médicos em Portugal* (Lisboa: CIUHCT, 2022).

³⁶ Mariana Escoval dos Santos, "Os frescos de Dórdio Gomes no Palácio da Justiça do Porto: discurso nacionalista e espaços de poder do Estado Novo" (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2025) a aguardar defesa em provas públicas e a disponibilizar brevemente em <https://run.unl.pt>.

Se o urbanismo e a arquitetura constituem instrumentos de inscrição simbólica do poder, para um regime autoritário e nacionalista como o de Salazar as grandes obras públicas assumiam um significado ideológico particularmente relevante. Consequentemente, caberia também função propagandística às decorações artísticas financiadas pela ditadura. Consoante os espaços e os públicos-alvo – fosse o cidadão que circula numa avenida ornada com estátuas ou painéis de azulejos, os alunos nos corredores das escolas ou um coletivo de juízes reunido em sala de acesso restrito –, dessas decorações se esperaria que funcionassem como dispositivos pedagógicos ou referenciais. Ou seja, que de algum modo operassem como modelos visuais exemplares e simbólicos, para uma naturalização quotidiana de certos valores e narrativas.

A glorificação de determinados episódios históricos e de heróis pátrios, a religião católica, a valorização do trabalho e da família, o estudo, bem como a alegada convivência harmoniosa dos povos do império português seriam, por conseguinte, temáticas favorecidas pelos decisores políticos do Estado Novo e validadas pelos organismos envolvidos nos processos de decisão. O salazarismo, como defendeu Roger Griffin, adotou um “modernismo enraizado” ajustado às idiossincrasias socioculturais da nação e a valores considerados “eternos”, que conjugava hibridamente modernidade internacional e renovação nacional³⁷. Ultrapassadas as controvérsias inicialmente suscitadas pela ação modernizante de António Ferro, as linguagens estéticas do Modernismo acabaram por tornar-se correntes no contexto da década de 1950. A encomenda estatal “mostrava-se aberta à inovação, acertando definitivamente o passo com a produção mais erudita”³⁸. Dito de outro modo, sendo assinalável a continuidade nos temas selecionados para as decorações em obras públicas, existia também recetividade a propostas progressivamente mais abstratas e menos ideologizantes.

Ao mesmo tempo que as galerias comerciais proliferavam, as encomendas de iniciativa empresarial ou particular potenciavam essa permeabilidade. Em outubro de 1957, mais de uma centena de arquitetos portugueses reuniram-se no Porto, visitando quer as principais obras públicas em curso quer edifícios de promotores privados, caso de blocos residenciais e comerciais, moradias, instalações fabris, o edifício-sede da União Eléctrica Portuguesa e a remodelação do Cinema Trindade³⁹. Numa altura em que os próprios fundamentos do Modernismo se encontravam sob revisão crítica e animavam os debates internacionais, muitos destes arquitetos, informados e civicamente ativos, estavam já associados em coletivos⁴⁰ que se empenhavam na procura de soluções para os problemas que afetavam a sociedade portuguesa. É neste contexto, alargado a práticas colaborativas com artistas plásticos, que em Portugal se discute e ensaia a “síntese das artes”, como se analisou numa investigação académica recente⁴¹. E também por essa via se vai fazendo oposição política ao Estado Novo.

³⁷ Roger Griffin, “‘Rooted modernism’: the ethos of public works in the ‘fascist era’”, em *Obras Públicas no Estado Novo*, ed. Joana Brites e Luís Miguel Correia (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019), 17–42.

³⁸ Ana Tostões, “A monumentalidade como programa político e simbólico do Estado Novo”, em *Obras Públicas no Estado Novo*, ed. Joana Brites e Luís Miguel Correia (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019), 66.

³⁹ s.n., “A reunião de arquitectos no Porto encerrou-se com uma visita a diversas obras”, *Jornal de Notícias*, 10 de agosto de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).

⁴⁰ Caso do ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), do ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) e do MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa).

⁴¹ Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)”.

Um país em mudança

É sabido que o Porto, de arreigadas tradições liberais, é historicamente avesso a autoritarismos do poder central. Pelo que, se do ponto de vista político e económico a execução do Plano de Melhoramentos da cidade justificava o acompanhamento próximo das muitas obras edificadas, do ponto de vista ideológico a reputação da ‘Invicta’ potenciaria, decerto, especial vigilância. Estava ainda na memória recente o modo como, em 1949, a população da cidade se mobilizara para apoiar a candidatura oposicionista do General Norton de Matos à Presidência da República. Tal como em maio de 1958 voltaria a fazê-lo, recebendo triunfalmente Humberto Delgado, o ‘General Sem Medo’, cujo desafio público a Salazar marcou um ponto de viragem no destino da ditadura. Nesse mesmo ano, também o Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, se insurgiu contra a perversão do corporativismo estado-novista, as injustiças sociais e a ausência de liberdades em Portugal. A ditadura reagiu com cargas policiais nas ruas, prisões políticas e a fraude eleitoral que deu vitória ao candidato do regime, Almirante Américo Thomaz; forçando ao exílio tanto o bispo como Delgado⁴².

A contestação brotava já no interior do próprio Estado Novo e permeava sectores que lhe eram próximos, como a Igreja e a juventude católica, que se mobilizavam desde 1950⁴³. As lutas estudantis de 1956-57 haveriam de agudizar-se nos anos seguintes. A guerra colonial, iniciada em 1961 e a contraciclo com um panorama internacional favorável às descolonizações, catalisaria oposição mais direta e subversiva, unindo a juventude na *guerra à guerra*⁴⁴. A politização aumentava na sociedade portuguesa.

A alfabetização acelerada das camadas infantis e a expansão, mais tardia, do ensino secundário e universitário conduziram a melhorias do capital humano que se refletiam nos padrões de vida das populações⁴⁵. Os Planos de Fomento⁴⁶, lançados em 1953, impulsionavam a industrialização, e dinamizavam a formação técnica e a qualificação da mão-de-obra que suportava o desenvolvimento de vários sectores económicos. A indústria crescia 8% ao ano, e em 1970 iria empregar 33% da população ativa⁴⁷; o turismo ganhava peso crescente na economia nacional. A evolução portuguesa era “inseparável das exportações de mercadorias e de serviços”, como afirmou um então governante⁴⁸, o que aproximou o país da Europa Ocidental. Já membro da Organização Económica de Cooperação Europeia (OECE, hoje OCDE) e da NATO, em 1960 Portugal é membro fundador da EFTA (Associação Europeia de Comércio Livre) e dois anos mais tarde pede estatuto de membro associado da Comunidade Económica Europeia (CEE, hoje UE), tendo em vista a futura adesão. Se é certo que o custo de vida subia e a emigração económica disparava, sobretudo devido à pobreza das zonas rurais, também é certo que as cidades e periferias se modernizavam. Como cedo observou Sedas Nunes, Portugal entra nos anos 60 como uma “sociedade dualista em evolução”: atraso e

⁴² Recorde-se que Humberto Delgado acabaria por ser assassinado pela PIDE em 1965.

⁴³ Fernando Rosas, *História de Portugal*, ed. José Mattoso, VII O Estado Novo (Lisboa: Editorial Estampa, 1993), 521.

⁴⁴ Miguel Cardina, “Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 88 (2010): 207–31.

⁴⁵ Nuno Palma, *As Causas do Atraso Português: Repensar o passado para reinventar o presente*, 4ª (revista e atualizada) (Alfragide: Dom Quixote, 2024), 218–31.

⁴⁶ Os Planos de Fomento decorreram entre 1953-1959 (I); 1959-1964 (II); 1965-1967 (Plano Intercalar) e 1968-1973 (IV). O IV Plano, previsto para 1974-1979, não foi implementado devido à revolução que depôs o regime.

⁴⁷ Rui Ramos et al., *História de Portugal*, 7ª (Lisboa: Esfera dos Livros, 2012), 674, 687.

⁴⁸ Ramos et al., *História de Portugal*, 686.

desenvolvimento coexistem, levando ao choque e mudança de mentalidades⁴⁹.

“Para essa animosa gente nova, tudo o que está feito foi natural que se conseguisse”, lamentará o escritor e jornalista Artur Maciel, a propósito da exposição *As Artes ao Serviço da Nação*, que se inaugura em Lisboa, em Novembro de 1966⁵⁰. O Governo construiu para o efeito uma extensão do Museu de Arte Popular, em Belém, destinada a funcionar posteriormente como Galeria de Arte Moderna. Logo na mostra de abertura, celebratória dos 40 anos do regime, a ditadura faz a síntese de tudo quanto já apoiara no domínio artístico: da recuperação de monumentos à arquitetura e urbanismo; das decorações de edifícios e praças às exposições internacionais; das edições, prémios e filmes à valorização da cultura popular. Segundo Maciel, antigo colaborador de Ferro no SPN/SNI, a “importância” traduzia-se em números concretos: “184 arquitetos, 75 escultores, 279 pintores-decoradores, chamados pelo Estado ao seu serviço”⁵¹. Mas no “ao seu serviço” residiria, justamente, o problema. Já António Ferro sentira a necessidade de apresentar a sua síntese antes de deixar o cargo, e esta repetição pouco imaginativa⁵² vinha desfasada do contexto contemporâneo. As dinâmicas artísticas haviam mudado. E a ditadura não duraria muito mais.

Bibliografia

Acciaiuoli, Margarida. António Ferro — A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo. Lisboa: Bizâncio, 2013.

“Auzelle, Robert (1913-1983): Présentation du fonds”. Archiwebture: Centre d’Archives d’Architecture Contemporaine, 5 de fevereiro de 2025. https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_AUZRO/view:2545801.

Cardina, Miguel. “Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 88 (2010): 207–31. <https://doi.org/10.4000/rccs.1743>.

“Decreto-Lei n.º 24 801”. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Diário da República, 1934.

“Decreto-Lei n.º 40 616”. Ministério das Obras Públicas, *Diário da República*, 1956.

Fernandes, Fátima. “A poética da austeridade”. Em *Obras Públicas no Estado Novo*, editado por Joana Brites e Luís Miguel Correia, 171–95. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

Griffin, Roger. “‘Rooted modernism’: the ethos of public works in the ‘fascist era’”. Em *Obras Públicas no Estado Novo*, editado por Joana Brites e Luís Miguel Correia, 17–42. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

Instituto Nacional de Estatística. *X Recenseamento Geral da População no continente e ilhas adjacentes em 15 de Dezembro de 1960*. Tomo I, Vol. 1. Lisboa: Tipografia Portuguesa, 1964. <https://www.ine.pt/xurl/pub/72846651>.

⁴⁹ Adérito Sedas Nunes, “Portugal, sociedade dualista em evolução”, *Análise Social* II, n.º 7–8 (1964): 407–62.

⁵⁰ Artur Maciel, “‘As Artes ao Serviço da Nação’. Panorama e índice de uma época”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, fevereiro de 1967.

⁵¹ Maciel, “‘As Artes ao Serviço da Nação’. Panorama e índice de uma época”.

⁵² Até pela organização dos seis núcleos, designados “Culto do Passado”, “Construindo”, “Renascimento Artístico”, “Prestígio no Estrangeiro”, “Política do Espírito” e “Cultura Popular”.

- Maciel, Artur. “‘As Artes ao Serviço da Nação’. Panorama e índice de uma época”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, fevereiro de 1967.
- Moura, Sónia. “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025. <https://run.unl.pt/handle/10362/190281>.
- Nunes, Adérito Sedas. “Portugal, sociedade dualista em evolução”. *Análise Social II*, n.º 7–8 (1964): 497–462.
- Nunes, Luís Pinto. “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)”. Dissertação de Mestrado em Estudos da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2022. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/147644>.
- Palma, Nuno. *As Causas do Atraso Português: Repensar o passado para reinventar o presente*. 4ª (revista e Atualizada). Alfragide: Dom Quixote, 2024.
- “Plano de Melhoramentos 1956-1966 | Câmara Municipal do Porto”. Câmara Municipal do Porto, sem data. CMPorto. https://www.cm-porto.pt/os_planos_do_porto/plano-melhoramentos-1956-1966.
- “Plano Diretor Cidade do Porto 1962 | Câmara Municipal do Porto”. Câmara Municipal do Porto, sem data. CMPorto. https://www.cm-porto.pt/os_planos_do_porto/plano-diretor-cidade-do-porto-1962.
- “Plano Geral Urbanização 1938-1940”. Câmara Municipal do Porto, sem data. CMPorto. https://www.cm-porto.pt/os_planos_do_porto/plano-geral-urbanizacao-1938-1940.
- “Plano Geral Urbanização 1940-1942 | Câmara Municipal do Porto”. Câmara Municipal do Porto, sem data. CMPorto. https://www.cm-porto.pt/os_planos_do_porto/plano-geral-urbanizacao-1940-1942.
- “Plano Regulador da Cidade 1947-1956 | Câmara Municipal do Porto”. Câmara Municipal do Porto, sem data. CMPorto. https://www.cm-porto.pt/os_planos_do_porto/plano-regulador-cidade-do-porto-1947-1952.
- Prévot, Maryvonne. “Aux origines du BERU: Un bureau d’études pour une ville plus ‘humaine’, 1957-1977”. *Histoire Urbaine*, n.º 48 (2017): 77–93.
- Ramos, Rui, Bernardo Vasconcelos e Sousa, e Nuno Gonçalo Monteiro. *História de Portugal*. 7.ª Lisboa: Esfera dos Livros, 2012.
- “Recortes de Notícias: Julho de 1957 a Dezembro de 1958”. Câmara Municipal do Porto, 1958. D-CMP_15 (22). Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- “Recortes de Notícias: Junho de 1956 a Junho de 1957”. Câmara Municipal do Porto, 1957. D-CMP/15 (21). Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- Rosas, Fernando. *História de Portugal*. Edited by José Mattoso. VII O Estado Novo. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- Santos, Mariana Escoval dos. “Os frescos de Dordio Gomes no Palácio da Justiça do Porto: discurso nacionalista e espaços de poder do Estado Novo”. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2025.

- Silva, Ana Paula. “Eduardo de Arantes e Oliveira”. Em *Dicionário Biográfico de Cientistas, Engenheiros e Médicos em Portugal*. Lisboa: CIUHCT, 2022. <https://doi.org/10.58277/JUIR3884>.
- s.n. “A casa onde nasceu o Infante D. Henrique foi oferecida a Câmara Municipal do Porto”. *Comércio do Porto* (Porto), 21 de maio de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . “A reunião de arquitectos no Porto encerrou-se com uma visita a diversas obras”. *Jornal de Notícias* (Porto), 10 de agosto de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . “Assembleia Nacional — O sr. dr. Urgel Horta fez um apelo ao Governo para criar a Faculdade de Letras do Porto”. *Comércio do Porto* (Porto), 1 de setembro de 1958. Arquivo Histórico Municipal do Porto (CMP_15 (22)).
- . “‘Ateliers’ para os artistas do Porto”. *Primeiro de Janeiro* (Porto), 20 de junho de 1956. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . “Jornal do Porto — Ainda a Praça do Município”. *República* (Lisboa), 10 de fevereiro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . “Jornal do Porto — O que é de obrigação não se agradece!” *República* (Lisboa), 18 de outubro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . “O ministro do Interior visitou ontem diversas obras camarárias em curso na cidade”. *Primeiro de Janeiro* (Porto), 27 de outubro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . “O Porto de Amanhã”. *Diário do Norte* (Porto), 3 de fevereiro de 1958. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . “Porto — Padrão do ressurgimento nacional onde mais de 900 mil contos se gastaram em obras e melhoramentos”. *Diário da Manhã* (Lisboa), 10 de setembro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- . *Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa (1926-1956)*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1956.
- . “Trabalho para os artistas portuenses”. *O Século* (Lisboa), 2 de junho de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . “Verbas verdadeiramente astronómicas têm sido encaminhadas para o Porto por vários ministérios”. *Diário do Norte* (Porto), 15 de outubro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP_15 (22)).
- Tostões, Ana. “A monumentalidade como programa político e simbólico do Estado Novo”. Em *Obras Públicas no Estado Novo*, editado por Joana Brites e Luís Miguel Correia, 43–47. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.



CONSIDERAÇÕES PATRIMONIAIS

PINTURA MURAL E MEMÓRIA VALOR SOCIETAL E PRESERVAÇÃO EM DEBATE

PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
E LAURA CASTRO

A pintura mural de Dordio Gomes (1890–1976) testemunha a sua época e traduz as suas circunstâncias. Contudo, como as obras de arte perduram no tempo, continuam a interpelar os seus observadores e utilizadores no presente, sujeitas às alterações que o curso da história lhes impõe. No plano material, na funcionalidade e na espacialidade dos edifícios onde se encontram, no enquadramento social que as rodeia e, finalmente, nos seus usos, tais alterações podem interferir na leitura e na compreensão dessas obras.

Por se tratar de obras em espaços públicos ou de uso público, a sua proteção reveste-se de especificidades bem distintas das de obras em espaços privados ou em contextos museológicos. Paralelamente, outros desafios particulares surgem quando se afirma o seu valor patrimonial e se apela à sua salvaguarda. Desde logo, o olhar sobre estas obras implica reconhecer o seu passado e o seu presente, bem como a importância de todas as narrativas que as rodeiam¹. As informações documentais do projeto e da encomenda devem ser complementadas com o conhecimento prático. De igual modo, devem considerar-se as memórias e as vivências de pessoas que frequentavam, ou ainda frequentam, os espaços onde se encontram estas pinturas murais, desvendando, assim, o tipo de relação e de diálogo que estabelecem com elas².

O estudo da complexa rede objeto/lugar/prática requer a cooperação de diversas áreas, com vista ao conhecimento aprofundado dessas obras e das suas diversas dimensões. *Mural in Motion* é um projeto exploratório que parte da inter- e transdisciplinaridade e considera a dimensão social das obras que se propõe estudar.

Obras de arte em espaços de uso público, o papel da conservação e restauro — um quadro teórico de referência

O conceito de património sofreu transformações ao longo do tempo, servindo o entendimento e as necessidades de cada período. Debateram-se objetos, lugares, paisagens e manifestações imateriais; atualizou-se a terminologia — monumentos, património e bens culturais; estendeu-se a discussão às práticas

- 1 Koumudi Malladi et al., “The Making and Unmaking of Heritage”, em Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: Personas y Comunidades, ed. Universidad Complutense de Madrid (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, sem data)
- 2 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Oxon: Routledge, 2006), 2, 59.

- 3 Peter Aronsson, "The Role of Cultural Heritage and the Use of History in the 20th-Century Baltic Sea Region", em *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum: From Postwar to Postmodern*, ed. Maria Rossipal (Estocolmo: Riksanantikvarieämbetet, 2017), 28.
- 4 Salvador Muñoz-Viñas, *A Theory of Cultural Heritage. Beyond the Intangible* (Nova Iorque: Routledge, 2023), 10–21.
- 5 Smith, *Uses of Heritage*, 307.
- 6 Rebecca Madgin, *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2025).
- 7 Madgin, *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*, 9; Tracy Ireland e Jane Lydon, "Rethinking materiality, memory and identity", *Public History Review*, n.º 23 (2016): 1, 6.
- 8 Smith, *Uses of Heritage*, 206–7.
- 9 Madgin, *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*, 11.
- 10 Smith, *Uses of Heritage*, 36.
- 11 Kurmo Konsa, "Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition", *Baltic Journal of Art History* 6, dezembro de 2013, 128–29.
- 12 Malladi et al., "The Making and Unmaking of Heritage", 274.
- 13 Smith, *Uses of Heritage*, 306.
- 14 Obras significativas são: Dennis Rodwell, "The values of heritage: a new paradigm for the 21st Century", em *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum: From Postwar to Postmodern*, ed. Maria Rossipal (Estocolmo: Riksanantikvarieämbetet, 2017), 99–105; Konsa, "Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition", 124–49; Atila Gul e Hatice Eda Gül, "An approach to determining the evaluation criteria of cultural heritage sites in terms of heritage values", em *Advances in managing tourism across continents*, ed. Cihan Cobanoglu et al. (Sarasota: USF M3, 2021), 198–209; Harveen Bhandari et al., "Assessment of significance of cultural heritage — a value based approach", *SPACE* 20, n.º 3–4 (2016): 41–56.
- 15 Madgin, *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*, 8–9; Konsa, "Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition", 134–36.

especializadas, científicas e técnicas, e aos procedimentos administrativos; à exploração turística e industrial do património e, finalmente, aos desafios ambientais, sociais e políticos. Académicos e especialistas procuraram estabelecer critérios universais, históricos e artísticos consensualmente reconhecidos que afirmassem determinados bens como testemunho da história da humanidade, merecedores de preservação para as gerações futuras, o que os colocou, em certa medida, num contexto de sacralização e de cristalização³ e afirmou o carácter central da materialidade do bem cultural.

Nas últimas décadas, uma revisão conceptual renovou o entendimento do património cultural. Salvador Muñoz Viñas clarifica-o: contemplam-se valores intangíveis, reconhecem-se dimensões sociais e emocionais, incluem-se novas formas de património⁴. O património não constitui apenas um conjunto de bens estáticos, mas um processo cultural dinâmico⁵; não um universo objetual, mas uma rede de valores atribuídos; não um domínio exclusivo dos especialistas, mas um campo em que os cidadãos são convidados a intervir.

O património reside nos laços entre as pessoas e os objetos, lugares, fenómenos e práticas, experiências, emoções e significados. Enfatiza-se a dimensão coletiva, social e partilhada, evidência do significado e da importância que os lugares históricos têm para as pessoas⁶. Sublinham-se as memórias das comunidades e as memórias criadas na vivência nos espaços ao longo do tempo⁷. As próprias comunidades são organismos vivos que ativam o passado e atuam no presente, em processos de criação, cocriação e recriação de significado⁸.

A designação de património radica na vivência diária de cada indivíduo, comunidade e região, na partilha de entendimentos e valores⁹, na memória individual e coletiva¹⁰. Oficialmente ou oficiosamente os eventos são revisitados por uma sociedade em mudança¹¹.

Como salienta Iwona Szmelter, "the concept of cultural heritage values is a living idea", e, portanto, um conceito em mutação, na sua interpretação e reinterpretação, definição e redefinição, pela ação de diferentes agentes e pela diversidade de contextos temporais, espaciais e sociais¹². Nas palavras de Laurajane Smith:

(...) no heritage discourse or moment of heritage is necessarily uniformly shared or homogeneously constructed; rather, there are always elements of dissent and challenge, and thus the possibility of change within it. Meaning and identity are not static, but are continually negotiable.¹³

A viragem social e comunitária do património, coincidente com o surgimento dos estudos críticos e com a relevância conferida aos processos de atribuição de valor, traduziu-se na investigação crescente sobre o tema¹⁴. O reconhecimento destes valores é, portanto, uma possível ferramenta para a compreensão da significância cultural do património¹⁵.

Marta de la Torre descreve os valores atribuídos como múltiplos, mutáveis, incomensuráveis, por vezes conflituosos entre

si, e reflete sobre as suas limitações e consequências¹⁶. Szmelter apresenta uma tabela de valores (intrínsecos e/ou atribuídos), com aspetos culturais/históricos e socioeconómicos (contemporâneos) que podem ser reconhecidos, orientando estratégias e práticas, nomeadamente, de conservação e restauro¹⁷. Entre os valores intrínsecos e os atribuídos, Kurmo Konsa privilegia os segundos, reconhecendo-lhes aplicabilidade nas estratégias de gestão do património¹⁸. Em contrapartida, Rebecca Madgin questiona esta mesma ideia. A autora afirma que ainda não é claro o modo como estes sistemas de valores podem ser articulados nos processos de tomada de decisão¹⁹.

Em teoria, estratégias que contemplassem todas estas dimensões seriam as mais adequadas, mas abordagens deste tipo parecem utópicas e difíceis²⁰, e a articulação com as comunidades e com quem as representa implica negociações complexas e morosas.

A fluidez, plasticidade, complexidade e diversidade da definição de património²¹ levaram à reflexão sobre o papel, a ética, a metodologia e a ação da conservação e restauro²². Se o papel dos profissionais se tem expandido para corresponder às propostas teóricas e práticas recentes, tal não desvaloriza práticas já consolidadas como a conservação preventiva, o diagnóstico de patologias, o desenvolvimento e aplicação de tratamentos, a devolução da leitura da obra e a sua caracterização material e técnica.

Cabe aos profissionais e investigadores do património, entre eles o conservador-restaurador: reconhecer a individualidade, a identidade e o carácter de cada núcleo; salvaguardar as dimensões intangíveis e tangíveis; mediar a comunicação entre comunidades locais, stakeholders e especialistas; conhecer o respetivo contexto, a relação com as atividades atuais e a função e práticas anteriores; compreender, definir e preservar as narrativas veiculadas; preservar o património em benefício das gerações presentes e futuras²³. Como reforça Castriota²⁴, é em direção ao futuro que deve atuar a conservação e restauro:

Preserving seeks to secure the life that already is; safeguarding secures and reproduces the conditions of becoming, of living, of futuring where the content of that life, that living, can be neither prescribed nor predicted and where self-determination emerges as a possibility (...).²⁵

Ao encontro desta afirmação, a conservação e o restauro definem-se atualmente como um processo de gestão das mudanças que ocorrem no património²⁶.

A produção mural de Dordio Gomes em espaços de uso público, na cidade do Porto

A produção mural de Dordio Gomes no Porto tem o seu começo em 1944, com a execução de dois frescos no Café Rialto,

¹⁶ Marta de la Torre, "Values and Heritage Conservation", *Heritage & Society*, n.º 2 (2013): 160–61.

¹⁷ Iwona Szmelter, "New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care". (10 de 2013): 1–22.", *CeROArt [Online] HS | 2013* (outubro de 2013): 1–22.

¹⁸ Konsa, "Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition", 134–36.

¹⁹ Madgin, *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*, 8–9. madgin 8-9

²⁰ Smith, *Uses of Heritage*, 308.

²¹ Malladi et al., "The Making and Unmaking of Heritage", 265.

²² Torre, "Values and Heritage Conservation", 155–66.

²³ Ehab Kamel-Ahmed, "What to Conserve? Heritage, Memory, and Management of Meanings", *ArchNet International Journal of Architectural Research* 9, n.º 1 (2015): 74.

²⁴ Brian Castriota escreve a sua reflexão a partir de Judith Butler, *My Life, Your Life: Equality and the Philosophy of NonViolence. Gifford Lecture Series*, University of Glasgow, 3 October 2018.

²⁵ Brian Castriota, "Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practices", em *What is the essence of conservation? Materials for discussion*, ed. François Mairesse e Renata F. Peters (Paris: IFOCOM, 2019), 44. Palavras do autor sobre o que ouviu na aula da Butler: Butler, J. (2018). *My Life, Your Life: Equality and the Philosophy of NonViolence. Gifford Lecture Series*, University of Glasgow, 3 October 2018.

²⁶ Szmelter, "New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care". (10 de 2013): 1–22.

DATA	EDIFÍCIO	FUNÇÃO	ENCOMENDA	N.º DE OBRAS	TEMA	TÍTULO
1944	Café Rialto	Comercial Lazer	Privada	2	Alegórico-Mitológico	<ul style="list-style-type: none"> • A alegria da vida ou Bacanal • As artes
1947	Igreja da Senhora da Conceição	Religiosa	Privada	5	Religioso	<ul style="list-style-type: none"> • O apostolado do Maduré — Índia • Evangelização da África Portuguesa • Cristianização da Península Ibérica • Tunc Veniet Jesus a Galilean • As missões Católicas no Brasil
1949	Livraria Tavares Martins	Comercial	Privada	1	Mitológico	<ul style="list-style-type: none"> • Apolo
1952–1953	Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	Religiosa	Privada	1	Religioso	<ul style="list-style-type: none"> • A Assunção da Virgem
1953–1954	Escola Superior de Belas Artes do Porto	Ensino	Pública	1	Mitológico	<ul style="list-style-type: none"> • O mito de Prometeu
c. 1956–1957	Câmara Municipal do Porto	Exercício do poder municipal	Pública	4	Histórico	<ul style="list-style-type: none"> • A dilatação geográfica • A expansão comercial, evocação de Afonso Martins Alho • As origens • O Porto Romântico, evocação de Camilo Castelo Branco
1958–1961	Palácio da Justiça —Tribunal da Relação do Porto	Exercício do poder judicial	Pública	2	Histórico	<ul style="list-style-type: none"> • Cortes de Leiria, de 1254 • Cortes de Coimbra em 1385 — Eleição de D. João I

TABELA 1 Lista das obras murais de Dordio Gomes na cidade do Porto.

e culmina em 1961 com duas últimas pinturas no Palácio da Justiça do Porto.

Enquadrado por um projeto doutoral em curso, mais abrangente²⁷, o estudo aqui apresentado parte de uma amostragem circunscrita à cidade do Porto, a edifícios de natureza diversa, arquitetónica e funcional, de encomenda privada e pública, com temas adequados à função de cada local, conforme se apresenta na **TABELA 1**.

Cada espaço, de traça moderna, testemunha a busca pela unidade estética e a cooperação de artistas de diversas expressões (síntese das artes²⁸). As temáticas vão do pendor historicista, em dois espaços — um de administração judicial e outro de gestão pública municipal —, à matriz religiosa, em duas igrejas, passando pelas alegorias de aproximação a temas clássicos nos espaços de lazer, de ensino e de comércio. As composições e os temas respeitam o enquadramento arquitetónico e a harmonia estética. De igual modo, articulam-se com a função dos espaços e com o programa do encomendador.

²⁷ De Patrícia Tonel Monteiro, com o título provisório: “Murais portuenses — as pinturas murais da cidade do Porto, entre 1944 e 1964: caracterização, contextos e problemáticas de valorização”. Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., Portugal (FCT), através da bolsa de doutoramento 2021.06635.BD

²⁸ Sónia Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).

Preservação como processo social

O conjunto de pinturas murais executadas por Dordio Gomes é complexo e diversificado e, como tal, apresenta desafios e problemáticas que devem ser analisados em cada caso e ao longo do tempo²⁹. A sua situação material e artística, histórica e funcional, pontuada por imposições, restrições, pressão e vigilância constantes, por ações sociais, políticas e religiosas, oferece uma oportunidade para testar modos de investigação que as atividades desenvolvidas e a seguir descritas configuraram. A reativação e a abertura dos espaços a novas expressões e públicos, de forma partilhada, poderão potenciar a divulgação e a valorização das pinturas murais? Terá sido encontrada a correspondência entre o que afirmam os especialistas e detentores do conhecimento histórico-artístico e o que dizem e sentem os utilizadores? Esta abordagem poderá ajudar a tomar decisões sobre a preservação das obras em causa? A resposta às perguntas o quê, para quem e porquê conservar pode partir dos bens culturais a que se atribui já valor, sendo certo que a sua dinamização contribui para uma valorização acrescida e para transformar a perceção de quantos usam estes lugares.

Se os temas e a estética dos murais de Dordio Gomes os poderiam cristalizar como mero pano de fundo decorativo, ao seu redor existem narrativas, memórias e vivências das comunidades atuais. Saber que comunidades são estas e como encaram os murais permitirá aferir a existência de um valor patrimonial que, à partida, parece garantido por historiadores de arte, estudiosos do património e conservadores.

De acordo com Olimpia Niglio, “cultural heritage has been created by people and it has been created for people”.³⁰ Tendo por base esta declaração e os autores que a defendem, elaborou-se a FIGURA 1. Nela, consideram-se as instâncias práticas e de abordagem às pinturas murais do século XX. Cada caso e cada contexto devem ser compreendidos na sua especificidade – nenhuma solução é transversal e muito menos definitiva.

As comunidades detentoras dos lugares e das obras, ou que utilizam esses locais em diferentes circunstâncias da sua vida pessoal e/ou profissional, individual ou coletiva, são guardiãs das memórias do passado e criadoras de valores no presente. São elas que ativam os lugares com as suas narrativas e os resignificam. O património é um elemento agregador³¹ do tecido social. Tal contradiz quem o entende apenas como um encargo para as instituições detentoras. Na verdade, reconhece-se nele um papel significativo e com benefícios reais para as comunidades e para a sua capacitação e emancipação. Sentindo-se envolvidas e chamadas a participar nos processos e nas tomadas de decisão³², tendem a assumir para si a responsabilidade pela divulgação e pela preservação do património que encaram como seu.

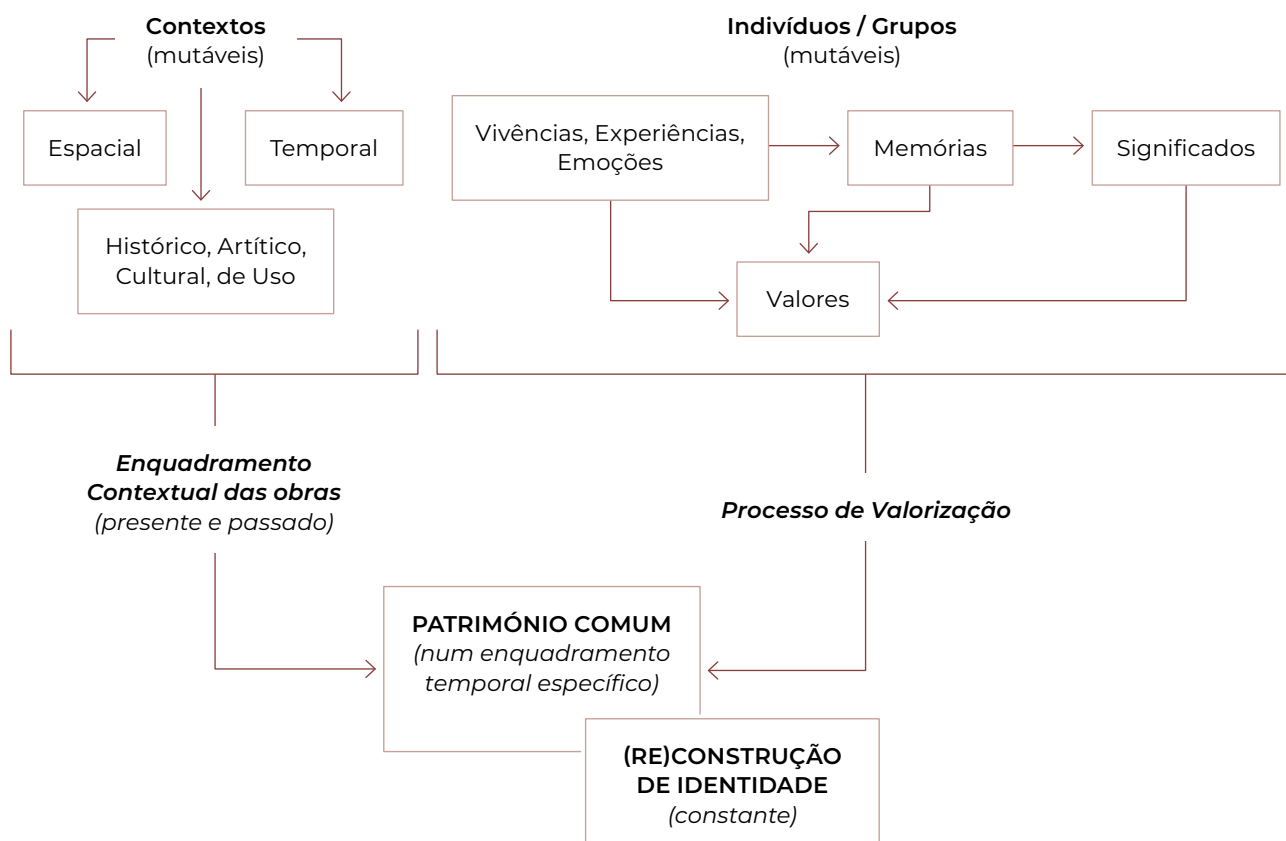
Antes de abordar materialmente obras tão complexas, a conservação tem de trabalhar para as pessoas e com as pessoas. Niglio indica três tipos de comunidades: locais (vivem dentro

29 Malladi et al., “The Making and Unmaking of Heritage”, 265.

30 Olimpia Niglio, *Cultural Heritage. New Perspectives*, Cultural Diplomacy & Heritage (Roma: Tab edizioni, 2021), 12.

31 Aronsson, “The Role of Cultural Heritage and the Use of History in the 20th-Century Baltic Sea Region”, 33.

32 Niglio, *Cultural Heritage. New Perspectives*, 12–13.



ESQUEMA 1 Uma proposta de abordagem aos murais.

ou perto do património em questão); de interesse (sentem conexão com o património ou estão interessadas nele); de prática (agentes que trabalham com o património)³³. Dentro de cada tipo, há níveis de poder e responsabilidade, conhecimento, disponibilidade e envolvimento, e recursos financeiros e humanos, bem como a estrutura hierárquica, que devem ser considerados nos planos de envolvimento e de ação.

As comunidades também podem ser passivas, limitando-se a receber propostas, como atividades e visitas, desde que estas respeitem o funcionamento dos espaços e não tenham implicações nos recursos existentes, devendo ser preferencialmente organizadas e orientadas por terceiros.

Na TABELA 2, identificam-se desafios próprios de uma abordagem multifacetada que compreende não apenas os riscos habitualmente inscritos na materialidade das obras³⁴ e nas condições envolventes, mas também os de natureza funcional e social.

Um exercício de avaliação do nível de risco de cada obra implica uma reflexão com potencial de mudança e adaptação ao longo do tempo. O nível de risco dependerá sempre de fatores caracterizados e, se possível, quantificados, o que, em termos de processos sociais e dinâmicas coletivas, pode ser difícil. A tarefa

³³ Niglio, *Cultural Heritage. New Perspectives*, 12–13.

³⁴ Como a identificação de patologias visíveis e de processos de degradação em curso.

DIMENSÃO	FATORES
Locais de implantação e seu uso	Ativos ou não ativos; tipo de atividade que desenvolvem e/ou acolhem atualmente; aspetos arquitetónicos e funcionais, do passado e do presente, e suas implicações; grau de acessibilidade ao público e condicionantes; integração, ou não, das obras nas necessidades e funções atuais dos espaços; possível conflito entre a situação do passado e as necessidades presentes e condicionantes das estratégias de repurposing.
Informação	Diversidade e complexidade do património; lacunas no conhecimento sobre o tema; grau de disponibilidade-acessibilidade da informação; nível de conhecimento público geral sobre o tema.
Stakeholders e Comunidades	Existência, ou não, de preconceito/rejeição (temática representada e/ou do contexto histórico e político); valor estético ou sua negação; diferentes graus de conhecimento, entendimento e valorização das obras; diversidade e complexidade das estruturas hierárquicas de poder, de função e de grau de responsabilidade; nível de envolvimento na divulgação, valorização e preservação; existência ou ausência, e limitações, de recursos humanos, materiais e/ou financeiros.
Proteção	Existência ou ausência de proteção legal; existência ou ausência de movimentações em prol de uma classificação patrimonial.

TABELA 2 Uma avaliação de risco possível para obras em espaços de uso público.

deverá realizar-se em colaboração com as comunidades locais, stakeholders, profissionais e especialistas, de forma a configurar um mosaico que oriente uma estratégia patrimonial sustentável e adequada, respeitando os interesses, objetivos e limitações das entidades e comunidades locais.

Se a atribuição de valor depende da interação entre os indivíduos e grupos, a obra e o lugar, torna-se fundamental verificar as alterações arquitetónicas e funcionais em cada espaço, bem como o grau atual de acessibilidade e o potencial de divulgação.³⁵ A **TABELA 3** apresenta dados sobre as alterações ocorridas nos espaços do conjunto de murais em análise.

Ao longo das últimas décadas, têm-se realizado exposições, visitas e conversas sobre as obras murais de Dordio Gomes, que reacendem o interesse dos públicos pela temática e pelas próprias obras, não tendo estas sido, genericamente, da responsabilidade das entidades detentoras das pinturas, mas de entidades terceiras³⁶.

Do ponto de vista da salvaguarda legal, nenhuma das pinturas murais de Dordio Gomes está protegida por lei ou foi oficialmente reconhecida como património. Poderão as atividades destinadas à sociedade em geral e aos grupos interessados despertar um processo social de identificação, atribuição de valor e reconhecimento que possa culminar na classificação de alguns bens culturais?

A construção coletiva do património

Abordar a produção mural do pintor Dordio Gomes na cidade do Porto é também compreender o seu valor societal e as problemáticas da sua divulgação, mediação, valorização e preservação

³⁵ Patrícia Monteiro et al., “On the study of Porto’s murals — wall paintings and terrazzo (1944–1964): a case study on challenges and possible approaches to their valuing and preservation”, em *Prague — Heritages. Past and Present — Built and Social (28–30 Junho 2023)*, ed. Jitka Cirklová (Praga: AMPS, 2023), 202–4.

³⁶ A título de exemplo, a exposição *Dordio Gomes: frescos* (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997). Visitas e conversas promovidas pela Câmara Municipal do Porto, concretamente uma sessão do programa “Um Objeto e seus Discursos”, a 29 de outubro de 2016, no antigo Café Rialto; projeto com alunos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto com exposição na Casa Museu Abel Salazar sobre as pinturas murais deste autor; visitas ao Rialto e à casa de Saúde da Boavista promovidas pela Casa Museu Abel Salazar e a Casa-Museu Teixeira Lopes.

LOCAL	ALTERAÇÕES		ACESSIBILIDADE
	Arquitetónicas	Funcionais	
Café Rialto (1944)	sim	<ul style="list-style-type: none"> • Clube Millennium BCP • Loja Miniso 	Condicionada
Igreja de Nossa Senhora da Conceição (1947)	não	não	sim/condicionada
Livraria Tavares Martins (1949)	sim	sim	não*
Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (1952)	não	não	Sim
Escola de Belas Artes do Porto (1954)	não	não	Sim
Câmara Municipal do Porto (1957)	não	não	Condicionada
Palácio da Justiça-Tribunal da Relação do Porto (1961)	não	não	Condicionada

(*) O mural foi removido do local original e encontra-se hoje numa coleção privada.

TABELA 3 Alterações nos espaços e acessibilidade aos murais.

– informadas pelos princípios teóricos e pela prática defendidos na literatura atual. Com o intuito de auscultar as características e o entendimento das comunidades foram realizadas duas atividades. No encontro O Café Rialto e as suas histórias, que decorreu no Clube Millennium BCP, pretendíamos criar um momento de partilha, na procura de recuperar memórias em torno do antigo café. Por sua vez, em Dordio Gomes 2.0: rever, reenquadrar, disponibilizar, discutir reuniu-se um grupo de alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para discutir e problematizar o conjunto de pinturas murais de Dordio Gomes na Igreja Paroquial da Senhora da Conceição. Alguns aspetos e reflexões sobre estas duas atividades desenvolvidas no âmbito do projeto *Mural in Motion* são apresentados a seguir.

Revisitar e recordar o Café Rialto

Nos anos 40, o arquiteto Artur de Andrade, ainda aluno da EBAP, é convidado a desenhar um café moderno entre a Rua Sá da Bandeira e a Praça D. João I, no centro do Porto. Concebe, assim, um espaço de dois pisos, convidando vários artistas para a sua decoração. Como sabemos pela memória do Arquiteto Luís Dordio Gomes (filho de Dordio Gomes) o primeiro pedido de execução da decoração mural foi dirigido ao pintor Guilherme Camarinha. Este artista, confessando alguma insegurança em assumir tal empreitada, terá abordado Dordio Gomes.

O café torna-se rapidamente um espaço icónico, que deslumbra a cidade do Porto pela modernidade: “Desdobrou-se, na sua confortável intimidade e na sua projeção exterior, como um grandioso e formoso cartaz – de Arte e Bôm-Gosto, de Beleza e de Encanto”³⁷.

³⁷ s.n., “Café Rialto”, Empresa Comercial do Café Rialto Lda., dezembro de 1944.

O testemunho de Papiniano Carlos, um dos assíduos frequentadores do Café Rialto, atesta a importância deste espaço para a vida de tantos escritores, poetas, artistas, jornalistas e pensadores portugueses – fazendo obviamente referência aos fascículos de poesia “Notícias do Bloqueio”, com direção literária inicial de Egito Gonçalves e do próprio, entre outros, no ano de 1957: “De vez em quando, vinda da capital, aparecia aqui [no Rialto] muita gente ligada às artes e às letras. O Rialto virava festa rija!”³⁸. Conseguimos imaginar a afluência de intelectuais estrangeiros e nacionais que ali cruzavam os seus caminhos e os seus pensamentos, com a cautela dos que se sabem vigiados. De acordo com o mesmo testemunho: “Viviam-se tempos difíceis, dolorosos. Muito no sonho e no silêncio se construiu.”³⁹.

Do passado restam apenas as pinturas murais, já longe dos mármore escuros, do cheiro a café, das conversas sobrepostas e demoradas sob a luz artificial⁴⁰. Apesar de descontextualizados, os murais foram preservados e serviram de mote para um encontro, realizado no âmbito do projeto *Mural in Motion*.

“O Café Rialto e as suas histórias” decorreu no dia 29 de maio de 2025 no espaço do atual Clube Millennium BCP. Para o encontro foram convidados: Júlio Gago, uma figura ligada ao teatro português, presidente durante largos anos do Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto; Laura Rodrigues, antiga presidente da Associação de Comerciantes do Porto e filha do arquiteto Artur Vieira de Andrade; e Renato Soeiro, engenheiro civil e ativista de causas culturais. A conversa foi moderada pela historiadora Begoña Farré Torras e pela arquiteta Sónia Moura, investigadoras do projeto. Pretendia-se reunir o público e os funcionários do banco, num momento de partilha, com tempo para trocar histórias e memórias sobre o café e as suas pinturas, refletir sobre o que aconteceu desde o seu encerramento e debater a situação atual – o que se perdeu, o que fica para o futuro.

Para esta conversa semiestruturada, foram definidas previamente algumas questões de interesse, que serviram como linhas orientadoras para um diálogo orgânico que, por vezes, fugiu ao estabelecido e revelou os temas centrais ao público. A maioria dos presentes não era frequentador assíduo do Café Rialto. Contudo, conheciam o seu nome, o seu deslumbrante interior e o seu papel na cidade, nos anos 40 e 50.

De acordo com Júlio Gago, o café abria as suas portas por volta das 8h da manhã, mas o acesso restringia-se ao piso do rés-do-chão, pois a cave ficaria disponível ao público apenas à tarde. O próprio recorda como, em várias ocasiões, por simpatia dos funcionários, lhe foi permitido dormir nos sofás deste piso inferior, antes da hora da sua abertura. Este piso inferior seria, sobretudo, um espaço de permanência: um salão de chá para tertúlias e encontros – predileção das senhoras que, por ocasião, se passeavam pela cidade para ver as montras, como recordou Laura Rodrigues.

³⁸ Carlos Papiniano, “O Café Rialto e as Notícias do Bloqueio”, Evocação Um Olhar, *Jornal Expresso* (Lisboa), 3 de fevereiro de 2001.

³⁹ Papiniano, “O Café Rialto e as Notícias do Bloqueio”.

⁴⁰ s.n., “Café Rialto”.

Nas palavras de Júlio Gago, os cafés do Porto eram um prolongamento das casas particulares e um motivo aliciante para sair, promovendo encontros e o convívio entre membros da sociedade, dos mais diversos contextos e classes. Na cercania do Café Rialto eram inúmeros os estabelecimentos com oferta cultural, como cinemas e teatros, recorda Júlio Gago. Assim, não será erróneo reconhecer o café como um ponto de encontro relevante para a sociedade e a intelectualidade portuense, que ali se juntavam antes ou depois das sessões.

Nas memórias de infância de Laura Rodrigues, vive ainda intacto o café projetado pelo seu pai, que se converteu, ao longo do tempo, no ponto de encontro da sua família. Recorda a presença de Ana Fernandes, as brincadeiras de criança, na porta giratória do rés-do-chão e no piso da cave. Podemos, inclusive, imaginar estes espaços vivos onde conviviam várias faixas etárias. Nem mesmo as crianças ficavam alheias a todo o luxo que adornava o café: os mármore, os espelhos, as madeiras ricas, a forte presença dos bronzes, os tetos com sancas iluminadas, os vidros e o baixo-relevo do escultor João Frago, em tons neutros. Havia um moderno sistema de higienização e esterilização de louça, tudo novo e de última geração. Laura Rodrigues gostava de ver as pessoas passar pelas ruas, através das grandes janelas de vidro. Estas permitiam aos clientes apreciar o ritmo frenético da cidade enquanto sorviam o seu cimbalino. De igual modo, o interior moderno do café era visível aos transeuntes. As grandes janelas expandiam-no para a cidade, ligando-o à Praça D. João I e à Rua Sá da Bandeira.

Como salientou Renato Soeiro, na altura as obras públicas tinham por obrigação incorporar as artes decorativas – a lei estabelecia que uma percentagem do orçamento da obra fosse destinada às artes pictóricas e escultóricas. Além disso, a Escola de Belas-Artes era constituída pelos cursos de arquitetura, pintura e escultura, o que fomentava o convívio e a colaboração interdisciplinar entre os futuros arquitetos, pintores e escultores, alunos da instituição. Sendo o Rialto uma obra privada, a presença das artes fez-se sentir numa dimensão assinalável.

Laura Rodrigues relembra o espírito dos anos 40: uma geração que convivia nas Belas-Artes, unida pelo desejo de mudança, opositores à ditadura e ao salazarismo, voltada para a modernidade. “Mas era proibido ter horizontes largos e ideias políticas contrárias ao regime...”, como mencionou. Além disso, o Café Rialto também era frequentado por “bufos” da polícia política, que escutavam as conversas com o intuito de encontrar fundamentos para a denúncia e punição dos opositores ao regime, alertou Júlio Gago. Segundo ele, durante os anos 60, os pensadores idealistas e os defensores de utopias começaram a frequentar outros estabelecimentos e progressivamente abandonaram o Café Rialto.

Lamentavelmente, as memórias de Laura Rodrigues não correspondem à realidade de hoje. Ao entrar no espaço atual, não escondeu a tristeza e a grande desilusão que sentiu. Restam-lhe apenas as fotografias, a preto e branco, tiradas pelo pai, que

guarda com nostalgia. Elas representam um pequeno fragmento do que terá sido o interior do Café Rialto: um exemplo magnífico da complementaridade e do diálogo entre a sua arquitetura e artes decorativas, da época de ouro que, neste sentido, foram os meados do século XX (testemunho de Renato Soeiro).

Durante o encontro, também o público se manifestou sobre o que foi sucedendo a este espaço: a transformação de café em banco, testemunho de José Augusto Costa Pereira, funcionário do banco Millennium BCP; a divisão do banco em dois estabelecimentos diferentes, o Clube (na cave) e uma loja (rés-do-chão); a destruição de praticamente toda a decoração interior e a consequente descontextualização das pinturas murais; a ocultação do mural de Abel Salazar, promovida pela loja Miniso; a falta de ação imediata para que tal não fosse feito; e por fim a sua devolução à fruição pública (mesmo condicionada).

Perante estes acontecimentos, os participantes manifestaram a sua indignação e o receio de perder o património da cidade. Algumas vezes pediram dos organismos municipais uma maior atenção e eficácia na sua intervenção, sem, porém, atribuir qualquer responsabilidade ao mercado imobiliário ou aos proprietários privados. Em contraponto, Maria Augusta Martins, do Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural da Câmara Municipal do Porto, deu testemunho do esforço da Câmara ao longo de dois anos para que o mural de Abel Salazar ficasse novamente visível ao público, e reafirmou a importância dos murais do Café Rialto, bem como o desejo dos serviços municipais de os classificar, como um possível primeiro passo para assegurar a sua proteção. Deu ainda testemunho da luta travada pela Câmara Municipal do Porto ao longo de dois anos, até que, finalmente, o mural de Abel Salazar foi destapado. Na sua intervenção, Renato Soeiro recordou o poder da ação e da pressão sociais na concretização das medidas necessárias, apelando ao reconhecimento da responsabilidade de cada um e à importância de ter uma voz na defesa do património.

Renato Soeiro apontou o dedo para o efeito, por vezes destruidor, da turistificação excessiva e da exploração do património, excluindo os habitantes locais da sua fruição regular, como nos casos do Café Majestic e da Livraria Lello. Perante alguns dos acontecimentos que têm comprometido o património da cidade do Porto, o orador questiona: que direito temos nós de reclamar o património, o amor ao património, sobretudo quando este é privado? E continua: qual a base desse direito e como reivindicá-lo? Nesta reflexão, Renato Soeiro reconhece aos cidadãos o direito de reivindicar este património, mesmo quando privado, porque a sua importância e valor vão além do direito de posse. O património faz parte da história e da identidade da cidade e, por isso, deveria pertencer a todos. Perante os limites legais do património privado, sugere ações e movimentações cívicas, como aquela que foi desenvolvida em defesa do mural de Abel Salazar na altura em que este estava tapado por uma parede com prateleiras e cujo impacto na opinião pública teve como

resultado concreto o mural ter sido novamente destapado, apesar de algumas opiniões considerarem essas ações inúteis ou de efeito limitado.

A partir dos seus testemunhos, compreendem-se melhor as dinâmicas sociais do Café Rialto, que se apresentava como um ponto de encontro de vários intelectuais e artistas de relevo à época. Falar do Rialto é recordar estas figuras e o seu contributo cultural e cívico em diversas áreas; os ideais humanistas que aproximaram o arquiteto Artur de Andrade, o médico-artista Abel Salazar e o pintor Júlio Pomar, as colaborações no Café Rialto e no Cinema Batalha, mencionadas por Júlio Gago. Estas relações de proximidade também constituem fundamento e testemunho das colaborações entre arquitetos, pintores e escultores na criação de uma unidade estética que congregava todas as artes.

Este encontro permitiu que novos públicos tomassem conhecimento e tivessem contacto com as pinturas murais de Dordio Gomes (contrariando o acesso condicionado, resultante da titularidade privada do espaço que as acolhe). As atividades partilhadas contribuem também para um sentido de comunidade, que traz a familiaridade e o conforto de um lugar de pertença. O público terá sentido este espaço como seu, em certa medida. O convívio em torno da história e a partilha de memórias foram enriquecedores para todos os envolvidos. Houve ainda espaço para que manifestassem a sua mágoa e o seu descontentamento perante a situação deste património. Perante o sentimento de impotência dos cidadãos, foram apontadas algumas ações como possíveis ferramentas de afirmação e de reivindicação deste património.

Pretendia-se, com este encontro, proporcionar também aos funcionários do Millennium BCP e aos membros do Clube a possibilidade de conhecerem um pouco mais sobre as pinturas murais e sobre o que foi este Café Rialto, num exercício de redescoberta do lugar. De igual modo, pretendia-se ouvir a sua opinião sobre estes murais, qual a sua perceção, como se relacionam com estas obras, quais os desafios e as vantagens inerentes à sua preservação/tutela, entre outros aspetos. No entanto, a presença de funcionários do banco não foi significativa.

Posteriormente, após análise e reflexão cuidadosas, será possível compreender o contributo desta atividade para a preservação do património mural do Porto. No entanto, foi notório o entusiasmo nas histórias narradas e o empenho em compreender aqueles murais como património da cidade. Os participantes, de idade acima de 50 anos, na sua maioria, não precisaram de ser alertados quanto ao valor sentimental, artístico e cultural dos murais; esses valores já estavam interiorizados.

Problematização e discussão do batistério da Igreja da Senhora da Conceição

Em novembro de 2025, foi promovido o encontro Dordio Gomes 2.0: rever, reenquadrar, disponibilizar, discutir, que propunha problematizar e discutir o conjunto de pinturas murais de Dordio Gomes na Igreja da Senhora da Conceição (ver **TABELA 1**). Este conjunto poderá ser controverso, à luz de uma leitura atual, devido à componente imperial e colonialista dos temas representados.

A atividade proposta contou com a disponibilidade da Igreja Paroquial (na figura do Pe. Rubens Marques e dos funcionários da igreja) e com a colaboração dos artistas e professores Domingos Loureiro (FBAUP/i2ADS) e Luís Fortunato Lima (FBAUP/i2ADS), no âmbito da unidade curricular de Composição (coordenada por este último) do 3.º ano da Licenciatura em Artes Plásticas (ramo Pintura) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

A atividade foi dividida em três momentos: visita ao batistério da Igreja da Senhora da Conceição (duração de 2h); encontro na Faculdade de Belas Artes para a apresentação do projeto *Mural in Motion*, contextualização do conjunto mural e dos objetivos desta atividade e debate (duração de 4h); encontro online para a discussão de entendimentos e eventuais propostas expositivas (duração de 2h), destinadas à exposição a realizar no Pavilhão de exposições da FBAUP que este catálogo documenta.

Após a visita ao espaço, foi criado um grupo de discussão que questionou criticamente o conjunto mural, a fim de refletir e identificar informações complementares e contranarrativas. Para o primeiro encontro do grupo de discussão foram disponibilizadas imagens das pinturas, informações recolhidas ao longo da investigação do projeto *Mural in Motion* e aspetos relativos à futura exposição das obras. De modo geral, os alunos reconheceram a importância dos contextos histórico, espacial e funcional e o modo como estes afetam a leitura e a compreensão das obras. Defenderam a necessidade de incluir, na exposição, informações sobre essa dimensão contextual e perspectivas de investigação descolonizadora.

Os alunos foram também convidados a responder a dois inquéritos: o primeiro foi entregue após a visita ao batistério e o segundo, durante o primeiro encontro mencionado. Esperava-se perceber o grau de conhecimento dos estudantes sobre as obras e seu autor; ouvir o seu pensamento sobre os temas representados nas pinturas; confirmar ou despistar a sensibilidade, o desconforto ou a dissonância das obras no mundo contemporâneo; confirmar a relevância patrimonial ou sua ausência, e as respetivas razões.

Os inquéritos foram respondidos por 25 alunos, entre os 19 e 29 anos de idade, a maioria com 20 anos. Na generalidade, os alunos sabiam da existência da Igreja Paroquial Senhora da

Conceição; contudo, nunca tinham visitado a igreja, pelo que não conheciam as pinturas murais do batistério. Quanto ao seu autor, apenas 33,3% afirmam conhecer o seu nome, sobretudo por meio do contexto escolar. No que respeita à técnica de execução, a maioria indicou que se trata de pinturas a fresco. Outros, por sua vez, acrescentaram referências à têmpera e ao óleo – “fresco de têmpera” ou “pintura a óleo”⁴¹ –, manifestando as suas incertezas quanto à técnica utilizada.

Quanto ao espaço visitado e à sua função, a grande maioria identifica, sem constrangimento, que se trata de um batistério, dentro de uma Igreja Católica, onde se celebra o batismo. Os alunos que demonstraram dificuldade neste campo afirmam não ter religião nem conhecimento suficiente para identificar a função específica daquele espaço. O que atesta a necessidade de incorporar informações a este respeito – sobretudo se o conjunto mural for apresentado num contexto diferente do original.

No que concerne aos temas representados nestas pinturas, 87,5% dos alunos conseguem identificá-los de forma mais ou menos pormenorizada: batismo de Cristo e ação evangelizadora da Igreja portuguesa nos quatro continentes, incluindo em contexto colonial.

Quanto ao papel que as pinturas assumem, a opinião geral sintetiza-se numa das respostas desenvolvidas:

(...) entendo o intuito da criação destas pinturas e a sua colocação dentro do espaço do batistério para contextualização da história cristã, assim como todos os restantes frescos da igreja que servem a mesma função de instrução; no entanto, o intuito perde-se completamente dentro da atualidade.

Apesar disso, todos admitem que este conjunto apresenta algum valor, em particular, histórico e artístico. Após a contextualização histórica e a leitura iconográfica das pinturas murais, já no segundo inquérito, as respostas à mesma pergunta mantêm o que foi reiterado anteriormente:

É um importante registo da pintura a fresco portuguesa, tecnicamente, uma herança valiosa para [a] arte em geral. Tematicamente, é valiosa, no sentido de levantar uma reflexão sobre os temas do colonialismo, da cristianização, daquilo que o povo português fez a outros povos, entendendo esses temas no contexto da época onde os frescos foram feitos, e transpondo-os para a atualidade.

Uma parte significativa dos alunos manifestou-se contra o colonialismo, o imperialismo e o racismo que identificam nos temas destas pinturas. Assim, alguns sugerem que, no entendimento atual sobre os “horrores do período colonial”, estes murais não deveriam sequer estar inseridos “num local de culto”.

A maioria dos alunos defende a divulgação e a preservação dos murais do batistério, tendo por base os valores que lhes

⁴¹ Estas citações e as seguintes constam dos Inquérito I, aplicado a 10 de novembro de 2025, 13h–14h na Igreja Paroquial de Senhora da Conceição, e do Inquérito II, aplicado a 12 de novembro de 2025, 9h–13h, na FBAUP.

atribui. Contudo, não deixam de demonstrar preocupação quanto a ações deste género. Temem que, ao divulgar e conservar estas pinturas, se potenciem ou se premeiem os ideais por trás dos temas representados e exigem “cautela” também na sua exposição. Os que responderam afirmativamente à divulgação deste conjunto indicaram algumas estratégias possíveis: disponibilizar informações sobre as obras no local; melhorar a acessibilidade ao público; investir na preservação das pinturas; organizar visitas guiadas; e integrar este espaço em roteiros turísticos (cuja monetização possa reverter para a preservação das pinturas murais).

Quanto ao seu reconhecimento enquanto património, 68% responderam sim, 28% talvez e 4% não:

(...) é válido assumir estes murais como ponto crucial dentro da história portuguesa (...) [e] acreditar que possuem valor que nos permita evoluir através da discussão de assuntos como o colonialismo em paralelo com outras visões não eurocêtricas; no entanto, acredito também que se possa tornar um tanto polémico o reconhecimento destes murais como património; então sinto que depende imenso da forma como é exposta e tratada esta questão. A meu ver, (...) [o] património está relacionado com tudo [o] que esteja incluso no que foi a construção de uma sociedade e que é extremamente relevante para a contextualização da nossa sociedade, e nesse sentido acredito que vale a pena este reconhecimento.

Quanto ao tipo de informações a anexar a estas pinturas murais de Dordio Gomes, no contexto expositivo na FBAUP, a maioria dos alunos alerta para a necessidade de contextualização histórica, religiosa (função) e artística das mesmas, com explicação dos temas representados, e a integração de um texto de reflexão sobre o entendimento atual das questões coloniais e imperialistas a que aludem.

A visita aos murais e a discussão despertaram o interesse pelo período histórico de criação daquelas obras e representaram um convite ao posicionamento dos estudantes, não apenas artístico, mas também político. Sentiu-se a necessidade de comentar criticamente as obras em causa, de apresentar argumentação e de as considerar sob outras perspetivas que não as do momento da sua criação. Reconheceu-se a importância dos contextos passado e presente das pinturas, como elementos-chave para a sua leitura e compreensão, e identificaram-se desafios à divulgação, valorização e preservação deste património difícil.

Esta atividade demonstrou ainda como o diálogo e a cooperação podem ser frutíferos nas abordagens a este tipo de património, em particular no contexto expositivo.

Trabalho em curso

A impossibilidade de caracterização dos participantes nas atividades e a análise sumária dos resultados obtidos nos inquéritos no contexto deste ensaio não permitem explicar todas as suas implicações e perceber o seu pleno potencial. No entanto, pretendeu-se demonstrar que é no tecido social que se constrói e se reconstrói o património.

Discutir em espaços utilizados no presente com comunidades vivas, entre memória e crítica, recordação e reivindicação, é fazer património, é torná-lo ação e reconhecê-lo como energia e força capazes de mover as pessoas. As reflexões de David Harvey e Jim Perry esclarecem-nos quanto a esta condição do património:

To this end, heritage should not be viewed simply as a stable material to be preserved for the future, but as a shifting interaction between past, present, and future. In order to understand both risks and opportunities, consideration is required of the existing social, political, and cultural contexts in which communities operate, providing a clearer understanding of the threats to, and capacities delivered by, cultural heritage.⁴²

Entre as estratégias sucessivas que o referencial teórico propõe e a prática consagra (e vice-versa), a que preconiza a colaboração e a audição das pessoas sobre núcleos patrimoniais é das mais interessantes, por partilhar com os cidadãos as preocupações, a responsabilidade e as decisões possíveis. A organização desta auscultação é exigente, requer tempo, sensibilidade e diplomacia, requer equilíbrio e disponibilidade, e pode requerer uma renúncia a posições de poder por parte de especialistas e académicos.

Bibliografia

- Aronsson, Peter. "The Role of Cultural Heritage and the Use of History in the 20th-Century Baltic Sea Region". Em *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum: From Postwar to Postmodern*, editado por Maria Rossipal, 28–33. Estocolmo: Riksantikvarieämbetet, 2017.
- Bhandari, Harveen, Prabhjot Kaur, e Aruna Grover. "Assessment of significance of cultural heritage — a value based approach". *SPACE* 20, n.º 3–4 (2016): 41–56.
- Castriota, Brian. "Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practices". Em *What is the essence of conservation? Materials for discussion*, editado por François Mairesse e Renata F. Peters, 39–48. Paris: IFOCOM, 2019.
- Castro, Laura, e Fátima Machado, eds. *Dordio Gomes: frescos*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.

⁴² David Harvey e Jim Perry, eds., *The future of heritage as climates change: loss, adaptation and creativity* (Abingdon: Taylor and Francis, 2015), como citado em Kate Crowley et al., "Cultural heritage and risk assessments: Gaps, challenges, and future research directions for the inclusion of heritage within climate change adaptation and disaster management", *Climate Resilience and Sustainability* 1, n.º 3 (2022): 2.

- Crowley, Kate, Rowan Jackson, Siona O'Connell, et al. "Cultural heritage and risk assessments: Gaps, challenges, and future research directions for the inclusion of heritage within climate change adaptation and disaster management". *Climate Resilience and Sustainability* 1, n.º 3 (2022): 1–12. <https://doi.org/10.1002/CLI2.45>.
- Gul, Atila, e Hatice Eda Gül. "An approach to determining the evaluation criteria of cultural heritage sites in terms of heritage values". Em *Advances in managing tourism across continents*, editado por Cihan Cobanoglu, Ebru Kucukaltan, Muharrem Tuna, Alaattin Basoda, e Seden Dogan, 198–209. Sarasota: USF M3, 2021. https://www.researchgate.net/publication/357900767_An_Approach_to_Determining_the_Evaluation_Criteria_of_Cultural_Heritage_Sites_in_Terms_of_Heritage_Values.
- Ireland, Tracy, e Jane Lydon. "Rethinking materiality, memory and identity". *Public History Review*, n.º 23 (2016): 1–8. <https://doi.org/10.3316/informit.803228568758421>.
- Kamel-Ahmed, Ehab. "What to Conserve? Heritage, Memory, and Management of Meanings". *ArchNet International Journal of Architectural Research* 9, n.º 1 (2015): 67–76.
- Konsa, Kurmo. "Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition". *Baltic Journal of Art History* 6, dezembro de 2013, 124–49. <https://doi.org/10.12697/BJAH.2013.6.05>.
- Madgin, Rebecca. *Why Historic Places Matter Emotionally: Responses — Attachments — Communities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. <https://doi.org/10.1017/9781009349413>.
- Malladi, Koumudi, Vyas Devashree, e Sehaj Kaur Bagga. "The Making and Unmaking of Heritage". Em *Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: Personas y Comunidades*, editado por Universidad Complutense de Madrid, 265–79. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, sem data. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/35858>.
- Monteiro, Patrícia, Eduarda Vieira, Francisco Gil, e Laura Castro. "On the study of Porto's murals — wall paintings and terrazzo (1944-1964): a case study on challenges and possible approaches to their valuing and preservation". Em *Prague — Heritages. Past and Present — Built and Social* (28-30 Junho 2023), editado por Jitka Cirklová, 199–207. Praga: AMPS, 2023.
- Moura, Sónia. "Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)". Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025. <https://run.unl.pt/handle/10362/190281>.
- Muñoz-Viñas, Salvador. *A Theory of Cultural Heritage. Beyond the Intangible*. Nova Iorque: Routledge, 2023.
- Niglio, Olimpia. *Cultural Heritage. New Perspectives. Cultural Diplomacy & Heritage*. Roma: Tab edizioni, 2021. <https://hdl.handle.net/11571/1448126>.
- Papiniano, Carlos. "O Café Rialto e as Notícias do Bloqueio". *Evocação Um Olhar. Jornal Expresso* (Lisboa), 3 de fevereiro de 2001.
- Rodwell, Dennis. "The values of heritage: a new paradigm for the 21st Century". Em *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum*:

- From Postwar to Postmodern*, editado por Maria Rossipal, 99–105. Estocolmo: Riksantikvarieämbetet, 2017. https://www.academia.edu/33656462/The_Values_of_Heritage_A_New_Paradigm_for_the_21st_Century_2017_05_pp_99_105_.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge, 2006.
- s.n. “Café Rialto”. Empresa Comercial do Café Rialto Lda., dezembro de 1944.
- Szmelter, Iwona. “New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care”. (10 de 2013): 1–22.” *CeROArt* [Online] HS | 2013 (outubro de 2013): 1–22. <https://doi.org/10.4000/CEROART.3647>.
- Torre, Marta de la. “Values and Heritage Conservation”. *Heritage & Society*, n.º 2 (2013): 155–66. <https://doi.org/10.1179/2159032x13z.00000000011>.



**O QUE É A
FOTOGRAMETRIA?**

ONDE O MURAL SONHA A FOTOGRAMETRIA COMO ATO DE MEMÓRIA

LETICIA CRESPILO MARÍ

Onde a luz toca a cal, desperta a memória.
Onde a matéria se cala, o tempo sussurra.
Onde a arte murmura, a comunidade escuta.

O projeto *Mural in Motion: Lime, Pigments, and Pixels – Bringing Modern Mural Heritage Back to Public Life* reivindica o interesse dos murais de Dordio Gomes como objeto de estudo para a história da arte, e explora novas vias de acesso a estas obras através da digitalização tridimensional fotogramétrica. Mas o que é a fotogrametria e como funciona?

Imaginemos, por um instante, que fechamos os olhos e tentamos trazer ao presente um episódio do nosso passado. O que surge costuma ser uma imagem incompleta, porque a memória nos entrega apenas fragmentos do que um dia foi: luzes, cores, atmosferas que se transformam e desaparecem antes de alcançar a sua plenitude. A nossa mente, rica, mas frágil, erodida pelo vai-e-vem da recordação, retém apenas fragmentos que flutuam no tempo.

A fotogrametria opera de forma análoga. É uma arte de memória e luz, uma dança entre imagem, geometria e tempo; um processo no qual múltiplas fotografias tiradas de ângulos e alturas diferentes se entrelaçam para dar forma, num espaço digital, àquilo que o olho humano só consegue perceber por partes e, por isso, de forma incompleta. São centenas de imagens que dialogam e se fundem entre si numa pele feita de píxeis e dados, numa membrana que respira com a mesma intensidade que o objeto original digitalizado. Não se trata de uma cópia exata da realidade, mas do seu eco digital: uma reconstrução visual capaz de evocar e preservar o essencial da imagem, oferecendo novas formas de percepção.

A partir destas fotografias gera-se informação computacional que poderia ser entendida como uma constelação de dados dispersos que, ao combinar-se, recriam um volume, uma superfície e uma presença. Isto é aquilo a que chamamos ‘nuvem de pontos’, e assemelha-se a um sonho leve, daqueles que só se recordam parcialmente e que, ao acordar, se dissolvem nos confins da realidade. A imagem não surge de imediato na sua totalidade, mas como fragmentos dispersos que pouco a pouco se organizam até se tornarem compreensíveis.

A câmara, afinada como um instrumento musical, regista cada traço e cada textura, com a fidelidade de uma testemunha consciente da sua missão: preservar, divulgar, oferecer, explicar aos outros sem contrapartidas. Todo o ato de reconstrução

acarreta as suas próprias sombras. A luz, sempre mutável, desenha matizes diferentes em cada captura, desafiando a constância da cor ou a própria coerência da textura. A cada clique do obturador captura-se a luz que roça a superfície pintada; é o gesto suspenso no tempo. Deste modo começa a dança silenciosa entre o olho da câmara e a pele do muro, onde a imagem – sussurro único da matéria – resiste ao esquecimento. Como se cada fissura falasse e cada pigmento guardasse um segredo. Assim, vai-se desafiando com paciência o tear poeirento do próprio mural.

A fotogrametria lembra-nos que toda imagem é, em essência, uma porção do mundo que habitamos. Assim como as memórias se desvanecem ou se reconstróem, os modelos digitais são, ao mesmo tempo, cópia e reinterpretação. A nuvem de pontos não é o mural, mas é o seu retrato mais fiel, o seu espectro mais exato. Neste jogo de representações, memória e técnica cruzam-se para nos oferecer outra forma de olhar, sentir e pensar o mural como filho do tempo.

Daqueles pontos emerge o que denominamos a malha, uma arquitetura mínima do que antes foi um mural de reboco de cal e pigmento, um esqueleto tridimensional que servirá de base à sua reconstrução digital. Não é apenas geometria: é um recetáculo de atmosferas, vibrações e decisões do artista que permanecem intactas. A seguir, quando sobre esta malha se poussa a textura, quando a cor volta a vestir a forma, os pigmentos e a realidade fundem-se. Aqueles vestígios de cor que resistiram sobre a parede à passagem de tantas décadas recuperam no modelo digital o seu brilho, a sua vitalidade e a sua alma. O mural reencontra-se a si mesmo, como presença que transcende o físico. Respira de novo, não só como imagem, mas também como corpo vivo: retorna ao presente e projeta-se para o futuro.

A textura não é apenas pele; é memória encarnada. Cada sulco, cada mancha, cada ligeira irregularidade que vibra sobre a superfície digitalizada é testemunho de um gesto, de uma mão, de uma intenção. É aquilo a que chamamos textura que guarda o que o olho esquece: o peso do tempo, a fragilidade da matéria, a oscilação do humano. Quando a textura reaparece no modelo digital, a forma recupera não apenas a sua pele, mas também a sua temperatura, o seu alento. Não é apenas um padrão de cor sobre uma malha digital: é uma sedimentação de gestos, de presenças antigas que voltam a ecoar. Cada fissura, cada resto de pigmento torna-se um signo visível de uma história que se recusa a desaparecer.

A fotogrametria, neste sentido, não captura apenas volume ou proporção, mas a memória num estado latente. Ao iluminar novamente as paredes, ao projetá-las como superfície expandida, os fragmentos dispersos do tempo recompõem-se numa única forma comum. Não se trata de uma restituição arqueológica, mas de uma ressurreição emocional da matéria, onde o olhar do visitante ativa, no presente, os ecos de uma cidade onde esses fragmentos são testemunho de uma história urbana palpitante.

O mural é agora um oceano de dados: um ente dissolvido em milhões de coordenadas que transbordam de toda a lógica

material, oferecendo uma visão digital fragmentada do original, outra forma de estar no mundo. Transborda do ecrã; não por excesso, mas por intensidade; não por volume, mas por complexidade. O software perfila e pule cada dado, até que a imagem emerge como o resultado dos cálculos de um algoritmo revelado. Foi assim que o senti a primeira vez que manipulei um destes pedaços de virtualidade: cada elemento suspenso num vazio escuro, desprovido de sentido, até que a imagem acabou por se revelar por completo. Foi como assistir à lenta reconstrução de uma memória latente, um espaço liminar onde o etéreo se torna tangível e o visível emerge.

O modelo tridimensional – gémeo digital – não é uma mera réplica computacional; cada sombra, cada reflexo, cada minúsculo pormenor obtido através da digitalização inscreve-se num novo cosmos sensorial: um universo quantificável e mensurável. Não se trata de um simples registo técnico, mas de uma multiplicidade de unidades de sentido, prontas a ser reconfiguradas repetidamente. A perceção deixa de ser linear e única, tornando-se aberta e dinâmica.

Domar e suavizar os excessos da malha para encontrar um equilíbrio faz parte do contínuo cálculo subtil que exige trabalhar entre o efémero e o duradouro. No entanto, cada decisão tomada no processo resulta numa presença que transforma a imagem final. Não há reprodução neutra; toda a intervenção implica um olhar e uma interpretação. Por isso, a fotogrametria, mesmo na sua precisão técnica, não escapa à subjetividade, como em toda forma de memória ou sensibilidade. Quem observa, enquadra e captura estrutura uma visão do mundo, como quem compõe uma escala harmónica para dar forma ao sussurro mais distante que ainda vibra sobre a camada de argamassa.

Na quietude das paredes onde os frescos de Dordio Gomes murmuram a sua história, o processo fotogramétrico ergue-se como um ato de revelação, como um arqueólogo que não escava com pás, mas com luz. Cada imagem capturada é um suspiro que se transforma em clarão: cada dado, cada pixel, é uma memória suspensa, uma marca que permanece fresca. É assim que se constrói uma rede invisível que, embora imaterial, se impregna da própria essência plástica do artista, tanto nos seus acertos como nos seus erros. Milhares de pontos flutuantes – como estrelas numa galáxia – contêm a história cromática, formal e estética da textura de cada mural. Já não é algo estático ou simples vestígios do passado para contemplar: é uma continuidade latente que se esconde e se revela sem cessar diante dos nossos olhos.

Assim, estes murais, na sua verdade íntima, na sua luta silenciosa contra o decorrer do tempo inexorável, voltam a respirar. Fazem-no, isso sim, a partir dum outro plano, onde matéria e luz, gesto e cálculo, se entrelaçam. Nesta digitalização, a obra não só se conserva, como também se reinventa. O tangível já não é a matéria, mas a experiência; já não é o pigmento, mas

a vontade de ser conhecido; o encontro. Porque o que habita agora na imagem é uma outra dimensão; uma dimensão expandida onde cada pedaço de informação – resultado de uma conversa direta com a obra do artista – é capaz de construir uma narrativa sem fim. É nesta complexidade – tecida entre memória, dado e percepção – que verdadeiramente podemos tentar compreender a obra de Dordio Gomes.

Uma proposta experimental

Durante a ditadura de António de Oliveira Salazar (1933–1974), o Estado Novo consolidou-se como um aparelho ideológico férreo e omnipresente que aspirava a controlar cada aspeto do tecido social. A honra, a obediência e a fé tornaram-se pilares simbólicos de uma identidade nacional moldada pelo regime e a arte foi instrumentalizada como veículo de propaganda, sendo controlada e orientada para promover uma estética oficial.¹ Neste contexto, a pintura mural da época, sempre resultante de uma encomenda – embora nem sempre oficial – levanta problemas acrescidos no seu estudo, valorização e preservação. A digitalização da obra mural de Dordio Gomes permite-nos abordar esta problemática em toda a sua complexidade. Compreender o contexto em que os murais deste artista foram concebidos é essencial para fundamentar tanto a sua digitalização como o desenho museográfico que acompanha os resultados.

Hoje, revisitar estes murais através da tecnologia digital significa amplificar o seu potencial histórico-artístico, devolvendo-lhes a sua complexidade histórica sem os desmaterializar por completo. Precisamente por terem sido concebidos numa época de rígido controlo institucional, os murais de Dordio Gomes exigem uma leitura que recupere a sua complexidade e dimensão simbólica. Não se trata apenas de os conservar como peças artísticas de uma época, mas de ativar novas camadas de sentido na atualidade. Todo este processo de registo e curadoria digital permite-nos não apenas preservar a materialidade dos próprios frescos, mas também resgatar fragmentos que, embora no seu tempo fossem plenamente visíveis, ficaram atenuados pelo inexorável passar do tempo. A proposta museográfica que acompanha esta fotogrametria procura recontextualizá-los a partir de um olhar atento que desative os automatismos visuais, explorando a sua carga simbólica sem reduzir a sua marca a um mero espetáculo.

Digitalizar torna-se assim um recurso político-pedagógico que recupera, pensa e partilha um património por vezes difícil que, apesar do tempo e das contingências, continua a possuir uma vitalidade que interpela o presente do cidadão português, recordando que estes murais também habitam o agora. Assim, o “gesto digital” não é neutro nem meramente técnico: é uma forma de reencontro com a história através da luz, da escala e do olhar.

¹ Joana Brites e Luís Miguel Correia, eds., *Obras Públicas no Estado Novo* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019); Fernando Rosas, *Salazar e o Salazarismo* (Lisboa: Editorial Estampa, 2001).

A digitalização dos frescos de Dordio Gomes é muito mais do que um exercício técnico: tem sido um verdadeiro ato de resgate histórico, plástico e cultural. Optar pela fotogrametria como principal método de registo digital não responde apenas à necessidade de conservar o património mural, mas também ao compromisso de gerar recursos digitais acessíveis que permitam a um público diverso discutir acerca do valor societal que estes murais têm como parte do legado construído da cidade do Porto. Esta técnica, que permite a geração de representações tridimensionais de objetos reais a partir de centenas de imagens tiradas de diferentes ângulos e alturas, abre novas possibilidades no campo da curadoria digital participativa. Não nos limitámos apenas a reproduzir a aparência física destes murais, mas propomos outras formas de acesso, estudo e interpretação patrimonial dos mesmos, transcendendo os limites da mera contemplação visual.

A primeira fase do projeto exigiu um planeamento detalhado, pelo que foi realizado um estudo prévio do ambiente de cada conjunto mural. Assim, foram identificados os murais que iriam ser digitalizados no seu próprio contexto espacial, tão importante, avaliando-se as suas condições de acessibilidade e iluminação. A digitalização dos catorze murais de grande formato e de um pequeno painel isento [FIG. 8], requereu estabelecer um protocolo de captura eficiente e rigoroso, adaptado às diferentes particularidades espaciais e arquitetónicas de cada caso.

A digitalização do painel isento que o artista realizou como ensaio para a encomenda do Café Rialto permitiu criar uma “unidade padrão” de controlo dentro do próprio processo de registo. Este pequeno fresco, digitalizado com o mesmo grau de pormenor que os painéis de maior formato, destaca-se não só pela sua acessibilidade física, mas também pela sua relação direta com os murais do antigo café. Enquanto estes se apresentam hoje com um cromatismo amarelado pela aplicação (infeliz e desnecessária) de uma camada de verniz, o painel isento, sem envernizar, dá uma ideia próxima do que teria sido o cromatismo original dos murais. Mais ainda, na parte superior deste painel de ensaio conserva-se uma sequência de pinceladas paralelas que o artista teria aplicado para determinar o comportamento de cada pigmento durante o processo de carbonatação da cal. Com este gesto, Dordio Gomes não deixou apenas um registo do seu processo criativo, mas também uma espécie de ‘Pantone mural’ original que nos oferece parâmetros fiáveis de comparação tonal, bem como de texturas e respostas materiais. Constitui assim um recurso técnico e simbólico de primeira ordem, que permite futuras extrapolações, calibrações cruzadas, simulações pigmentares e estudos digitais aplicáveis ao resto do corpus mural.

Para a captura de imagens foi utilizada uma câmara reflex Canon EOS1300D com sensor CMOS APS-C de 18 megapíxeis, ajustada com uma distância focal de 34 mm, diafragma f/8.0, e velocidades de obturação de 1/160 s. Esta configuração permitiu



FIG. 8 Esboço para a decoração do Café Rialto, fresco, 1,20 m x 1,20 m. Arquivo Dordio Gomes

capturar com nitidez detalhes subtis como fissuras, pinceladas e texturas, mesmo em condições de iluminação não ideais. Para assegurar a fidelidade cromática ótima, foi utilizada uma carta de cores Calibrite ColorChecker Classic e realizaram-se testes prévios para calibrar a exposição de luz através de ajustes de ISO entre 3200 e 6400. A câmara foi equipada com filtro polarizador para minimizar distorções óticas e controlar os possíveis reflexos provenientes da área de trabalho.

No total, foram realizadas entre 300 e mais de 2000 fotografias por mural, dependendo do tamanho e da complexidade da superfície de cada um. Por exemplo, o painel *As Missões Católicas no Brasil*, no batistério da Igreja Paroquial Senhora da Conceição, necessitou de mais de 2000 imagens, enquanto os

murais do antigo Café Rialto, de menor escala, variaram entre 307 e 414.

A sobreposição entre imagens manteve-se entre 60% e 70% para assegurar uma boa cobertura completa dos frescos sem distorções geométricas, combinando tomadas frontais e oblíquas a diferentes alturas para documentar tanto as superfícies pictóricas como a sua relação com a própria arquitetura a que pertenciam. A duração das sessões de digitalização variou entre duas e quatro horas por painel. Estas capturas foram, posteriormente, processadas com o software Capturing Reality, gerando nuvens de pontos de alta densidade, base para a criação das malhas tridimensionais. Posteriormente, refinou-se com Instant Meshes e Blender 4.2 LTS. Durante este processo, foram eliminados os artefactos², reparadas as áreas incompletas e otimizados os polígonos³ para facilitar a difusão online sem perda significativa de qualidade visual. Os modelos finais foram exportados em formatos compatíveis com diferentes programas e plataformas de visualização.

Ao longo do processo surgiram uma série de desafios técnicos que exigiram soluções criativas e adaptadas aos diferentes contextos arquitetónicos. Um dos principais obstáculos foi a variabilidade da iluminação nos ambientes, que em certos casos causava inconsistências cromáticas e sombras indesejadas. Para contrariar esses efeitos, o uso de sistemas de iluminação artificial com temperatura constante, difusores e ecrãs refletivos permitiu homogeneizar a luz sobre a superfície mural. Além disso, na fase de pós-produção, foram aplicados ajustes finos para corrigir desvios tonais e assegurar a fidelidade das cores. Outro desafio foi o tratamento de superfícies altamente refletoras ou irregulares, como no caso dos murais do antigo Café Rialto, em que a camada de verniz, com um leve brilho amarelado, tornou especialmente difícil captar os pigmentos escuros. Optou-se então pelo uso de filtros polarizadores circulares na lente, reduzindo significativamente os reflexos.

A elevada densidade de dados gerados representou um terceiro desafio técnico. As nuvens de pontos originais continham milhões de polígonos que retardavam os processos de visualização e análise. Para resolver isso, foram aplicadas técnicas de redução geométrica (retopologia adaptativa) e texturização em alta resolução (mapeamento e reprojeção de textura), possibilitando a obtenção de modelos otimizados para a utilização em plataformas web de acesso aberto como o Sketchfab, sem perder qualidade visual ou comprometer a navegação interativa.

A geração posterior de mapas de relevo (Normal Maps), mapa de iluminação indireta em escala de cinzentos (Ambient Occlusion) e textura em diferentes resoluções (1080HD, 4K, 8K e 16K), validou a exatidão visual do modelo, permitindo realizar comparações precisas entre as fotografias originais, as texturas projetadas e a obra física in loco. Nesta fase, foram detetados detalhes relevantes que tinham passado despercebidos a olho nu, como correções pictóricas ou diferenças de superfície consoante as jornadas de trabalho do artista, isto é, a organização

² Elementos residuais gerados durante o processamento da nuvem de pontos ou durante a criação da malha 3D, que devem ser eliminados para garantir a limpeza do modelo final.

³ Superfície digital do modelo tridimensional resultante de ligar os pontos da nuvem através de polígonos ou triângulos, permitindo definir a geometria visível do objeto.

da pintura nas áreas individuais que conseguiria pintar num único dia antes de o reboco secar.

A digitalização dos murais de Dordio Gomes no Porto não foi concebida apenas como um fim em si mesma, mas como uma oportunidade para repensar as formas pelas quais o património pode ser mostrado, habitado e partilhado no presente. Longe de funcionar como uma simples operação técnica, este processo foi articulado como um ‘gesto curatorial’ comprometido com a transmissão crítica do conhecimento, a ativação dos vínculos afetivos com a comunidade e a defesa da memória visual do mural como parte fundamental da identidade urbana.

O uso de técnicas e tecnologias computacionais responde aqui a uma lógica de expansão da experiência estética, e não de substituição da obra. Não só nos permitiu obter um registo fiel da materialidade dos frescos, como também gerar recursos percetivos que reativam a atenção, estimulando a curiosidade e fomentando uma receção emocionalmente envolvida. Por conseguinte, a tecnologia torna-se aqui numa ferramenta de intensificação do olhar e de potencialização de vínculos afetivos e cognitivos com a obra.

Fotogrametria e projeção estabelecem um silogismo visual e conceptual muito interessante. Ambas as técnicas – uma científica e a outra expositiva – utilizam a luz como matéria-prima para tornar visível o invisível. Na primeira, a luz é registada para construir volume e forma; na projeção, a luz expande-se para devolver a imagem ao espaço. Assim, fecha-se um ciclo: o que foi capturado em fragmentos de luz volta agora à parede, como superfície ativa, como presença reencontrada. A luz, portanto, não é apenas um recurso ótico, mas o elemento que conecta a obra original ao seu duplo digital, o gesto do artista ao olhar do visitante, e a memória do pigmento ao tempo presente. Neste contexto, a fotogrametria e a projeção digital dos frescos não se propõem como mera reprodução do que existe – reprodução esta, em qualquer caso, necessariamente parcial, limitada –, mas configuram um espaço híbrido onde o material e o intangível dialogam, deslocando o conceito de espaço expositivo tradicional para um lugar vivo e em constante construção coletiva de memória, conhecimento e afetividade.

Esta exposição constitui um novo espaço de sobrevivência do mural: a ‘nuvem’ não só preserva, como também guarda a memória do traço, da cor, da textura erodida da cal... da própria respiração do muro. Nessa nuvem flutuam, suspensos, fragmentos de identidade e emoção, num lugar a explorar e reinterpretar, nunca fechado. Devolve-se ao público não uma ilusão espetacular, mas uma experiência expandida, uma nova forma de olhar, uma presença física prolongada, um instante e um vínculo; uma ressonância que devolve aos murais de Dordio Gomes a sua condição viva, a sua capacidade de interpelar e construir memória comum resistindo ao esquecimento.

As projeções em grande formato e os dispositivos interativos da exposição fogem da espetacularização vazia, procurando

pelo contrário a restituição sensível das obras num espaço expandido, onde a experiência visual e corporal do visitante – a sua proximidade, a sua escala, o seu movimento – reinterpreta a superfície mural como se de um campo de memórias partilhadas se tratasse. Como num ciclo aberto, a luz que permitiu registar cada fragmento de fresco com a câmara é agora a mesma que o devolve ao espaço público.

As nossas nuvens de pontos, malhas, modelos texturizados, mapas cromáticos e reconstruções 3D configuram um arquivo imaterial vivo que não substitui a experiência física do mural, mas a acompanha e prolonga, permitindo que esses frescos dialoguem com novas gerações, através de novas linguagens, mas sem trair a sua memória. É nesta linha que a curadoria e museografia concebidas pela equipa do projeto *Mural in Motion* estabelecem uma correspondência íntima entre matéria e luz, presença e evocação. Não se recupera apenas um património em risco de cair no esquecimento; propõe-se uma nova forma de o entender, o explorar e o sentir.

O digital não substitui a matéria, mas escuta-a, acompanha-a e ressignifica-a... é nessa tensão (entre a argamassa de cal tangível e o pixel intangível) que a magia acontece; onde a memória do gesto de Dordio Gomes respira novamente como testemunho histórico, marca estética e, inclusive, como possibilidade infinita de ser habitado no presente, porque a pintura mural nunca pertence apenas ao instante da sua criação, pertence ao tempo da comunidade que a observa, a recorda e a ressignifica.

Democratizar o acesso a este conjunto patrimonial de frescos significa desafiar as lógicas históricas de exclusão utilizando estratégias para abrir a arte, a memória e o conhecimento a públicos diversos. A memória digital dos frescos não se cristaliza num arquivo fechado, mas permanece aberta a novos olhares, leituras e futuras releituras, reafirmando a sua condição dinâmica e poder de interpelação presente, porque o digital não encerra: convoca.

Bibliografia

Brites, Joana, e Luís Miguel Correia, eds. *Obras Públicas no Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

Rosas, Fernando. *Salazar e o Salazarismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.



CAFÉ RIALTO
(s.d. – 1944)

A DECORAÇÃO DE UM CAFÉ MODERNO

DIVERTIMENTO, PRAZER, E UMA NOTA DE REFLEXÃO

BEGOÑA FARRÉ TORRAS

Na cave do antigo Café Rialto um conjunto de três frescos de inspiração clássica – dois deles da autoria de Dordio Gomes, o terceiro de Guilherme Camarinha – acompanhava as tertúlias, leituras e momentos de lazer dos frequentadores deste espaço. O café, inaugurado em dezembro de 1944, foi projetado pelo arquiteto Artur Andrade e ocupava o piso térreo e a cave do edifício conhecido na altura como o ‘arranha-céus’ da praça D. João I, da autoria do arquiteto Rogério de Azevedo. O ambicioso projeto arquitetónico e de design de interiores do local foi concebido como um todo – elementos estruturais, decorativos, mobiliário, equipamentos – que espelhasse a modernidade do edifício que o acolhia. A “decoração”, esclarecia Andrade, entendia-se “no sentido actual da palavra”, isto é, fugia da ornamentação fácil de elementos rebuscados para procurar; pelo contrário:

a valorização dos elementos estruturais da construção, o prolongamento da criação arquitectural pela conquista dos efeitos de perspectiva, de movimento e ritmo dos volumes e das linhas, conjuntados com o segundo valor da decoração – que é a côr¹.

Embora esta lógica decorativa se aplicasse a todo o café, os dois espaços que o constituíam – piso térreo e cave – foram pensados para usos diferentes, o que se evidencia nas intervenções artísticas encomendadas para um e outro. O nível superior, completamente envidraçado e com entrada direta desde a praça D. João I, estava destinado, nas palavras do arquiteto, “à permanência fugidia, apressada, intimamente ligado com a rua e com o espectáculo que a rua em nossos dias oferece”. O seu uso, previa-se, seria feito por “homens, muitas vezes para resolução e discussão dos mais sérios assuntos”. Uma única intervenção artística dominava este espaço: um singular mural monocromático de Abel Salazar, *A Síntese da História*, povoado de figuras a trabalhar, que procurava dar sobriedade a uma secção do Café Rialto cuja decoração deveria transmitir um “sentimento de masculinidade e seriedade”².

Já na cave, procurava-se um ambiente completamente diferente. Tratava-se de um salão mais amplo, de monumentalidade marcada por uma dupla altura e uma galeria por onde entraria alguma luz natural, completada por um sofisticado sistema de iluminação artificial³. Ao contrário do espaço do rés-de-chão, a cave destinava-se “à permanência demorada, à conversa dos grupos e das tertúlias e aos que muitas vezes procuram no café um momento de repouso para as suas fadigas”. Pensado

¹ Artur Andrade, “Café Rialto no Porto”, *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, abril de 1944, 27.

² Andrade, “Café Rialto no Porto”, 28.

³ Andrade, “Café Rialto no Porto”, 30.



FIG. 9 Vista do salão na cave do Café Rialto.
Arquivo Artur Andrade, cortesia Laura Rodrigues.

para oferecer um maior conforto, abundavam nele os motivos decorativos que procuravam ser “divertimento psicológico do público” e criar um “sentimento de espectáculo interior”⁴.

É justamente para este ambiente descontraído que deveriam contribuir os murais encomendados a Dordio Gomes. Foi esta a sua primeira encomenda de pintura a fresco — técnica escolhida aqui especificamente porquanto constituía, segundo Andrade, “a pintura mural por excelência, a pintura espacial que se torna parte integrante da arquitectura, dinâmica e construtiva”. No decurso da investigação não foi encontrada documentação que nos permita determinar os pormenores do processo de encomenda. Conhece-se, no entanto, uma carta de Dordio Gomes ao seu amigo Manuel Mendes, de novembro de 1944, reveladora do enorme entusiasmo com que o artista se lançou ao desafio do fresco⁵. A sua anterior experiência de decoração mural — os painéis que realizou para o Salão Nobre dos Paços do Concelho de Arraiolos entre 1927 e 1932 — não o tinha deixado inteiramente satisfeito⁶. Sentia que, ao pintá-los a óleo sobre telas de grandes dimensões, o “estilo” lhe tinha “fugido” para a pintura de cavalete⁷.

No Rialto, confrontado por fim com o fresco que tanto o fascinava desde a sua viagem de estudo a Itália em 1924, Dordio Gomes procurava uma “caligrafia especial”, uma linguagem diferente que intuía ser indispensável para “a pintura mural e o decorativismo moderno”⁸. A diferença em relação aos painéis de Arraiolos é patente. Se aí pintara a óleo figuras contundentes, feitas de contrastes de cor saturada — o que, de facto, aproxima esse conjunto da sua obra de cavalete —, no Rialto o artista ensaiou uma figuração mais delicada, de desenho apurado, com o cromatismo ao mesmo tempo luminoso e levemente diluído que proporcionam os pigmentos próprios do fresco. Hoje não

⁴ Andrade, “Café Rialto no Porto”, 28.

⁵ Simão César Dordio Gomes, “Carta a Manuel Mendes”, 21 de novembro de 1944, Casa Comum — Fundação Mário Soares; parcialmente transcrita em Laura Castro, ed., *Dordio Gomes (1890-1976)* (Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE - Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021), 134.

⁶ Rui Miguel Lobo, “Arraiolos e o Alentejo na Vida e Obra de Dordio Gomes”, em *Os “lugares” de Dordio Gomes e as bifurcações da pintura: artes na esfera pública*, ed. José Quaresma (Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2023), 164.

⁷ Gomes, “Carta a Manuel Mendes”.

⁸ Gomes, “Carta a Manuel Mendes”.



FIG. 10 *As Artes*, fresco, 3,50 m x 1,70 m, antigo Café Rialto. Imagem criada por fotogrametria a partir de 414 capturas.

conseguimos apreciar as cores originais destes murais. Chegaram a nós muito amarelados devido à aplicação de uma camada de verniz – desnecessário e sempre desaconselhável no caso do fresco – no que supomos ter sido uma intervenção de restauro em data incerta. Felizmente, dispomos de um registo próximo do que teria sido o efeito cromático original dos frescos: um painel isento, de aproximadamente 1,20 m x 1,20 m, que serviu a Dordio Gomes como banco de provas para a encomenda do Café e que constitui um documento precioso do seu processo criativo [FIG. 8].

Além de estudos para figuras de ambos os murais do café, este pequeno fresco apresenta no extremo superior uma mostragem de cores, breves pinceladas com que o artista provava os pigmentos e observava a sua alteração durante o processo de secagem e carbonatação da cal. O Café Rialto marcava assim, na trajetória do pintor, um primeiro confronto com um fazer artístico que desejava poder continuar a explorar no futuro. “Daqui a 10 anos”, escrevia, “espero entrar no segredo e pintar bem frescos”⁹.

A documentação localizada também não nos permite determinar a quem correspondeu a escolha dos temas. Cabe supor, em qualquer caso, que o artista consideraria a sua inspiração clássica particularmente adequada à prática do fresco; em diante, recorreria igualmente a figuras e episódios da mitologia clássica em todos os projetos murais em que a própria encomenda não impusesse a representação de temas históricos ou bíblicos¹⁰.

O painel *As Artes* [FIG. 10], no extremo esquerdo da sala, constitui, como o seu título indica, uma celebração do fazer artístico. Na metade direita do painel, uma composição triangular

⁹ Gomes, “Carta a Manuel Mendes”.

¹⁰ Laura Castro, “Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)”, em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997), s.p.



FIG. 11 *Bacanal* (ou *A Alegria da Vida*) fresco, 3,50 m × 1,70 m, antigo Café Rialto. Imagem criada por fotogrametria a partir de 307 capturas.

apresenta as três ‘artes maiores’, no entendimento do sistema de ensino da época¹¹: a arquitetura, representada por uma figura barbada sobre um pedaço de coluna, ao pé de um capitel; a pintura, no jovem que, de costas para o espectador, decora um vaso grego; e a escultura, na parte superior, onde um outro jovem cinzela uma figura feminina integrada num templo clássico. Na metade esquerda do painel, a poesia toma a forma de uma mulher que se dispõe a escrever a *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa. Por cima dela, outras duas figuras, um homem e uma mulher, ocupam praticamente todo o quarto superior esquerdo da composição. Sensualmente entrelaçadas, à primeira vista surpreende a sua presença num mural dedicado às artes; talvez apontem para uma outra forma de arte, a da sedução, como descrita pelo poeta romano Ovídio na sua obra *Ars Amandi*¹².

No outro extremo da sala encontra-se o painel *Bacanal*, também conhecido como *A Alegria da Vida* [FIG. 11]. O primeiro título evoca os rituais religiosos dedicados a Baco, deus romano do vinho e do êxtase, referidos na obra *As Bacantes*, do poeta grego Eurípides. No fresco vemos Baco à esquerda, a figura masculina com uma coroa de folhas de videira que pisa uvas enquanto segura um pequeno cacho na mão. O motivo ecoa no canto inferior direito do painel, onde um outro jovem come uvas deitado sob uma videira. O protagonismo da cena, no entanto, é dado a três jovens mulheres no centro da composição, uma delas sobre um cavalo. De roupas esvoaçantes, peito nu, braços erguidos e cabelo solto, dançam desinibidas. São elas as Bacantes que dão título à obra de Eurípides, mulheres que, tomadas por um poder sobrenatural, rendem culto ao deus Baco em rituais de frenesi irracional¹³.

¹¹ Carlos Ramos, “Preâmbulo”, em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* (Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955).

¹² Ovídio, *Arte de amar / Ars Amandi*, trad. Natália Correia e David Mourão Ferreira (Lisboa: Galeria Panorama, 1970).

¹³ Eurípides, *Bacchae* (Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2014).



FIG. 12 Pormenor do painel *Bacanal*

Repletos de referências ao prazer e aos sentidos – referências explícitas, de resto, ao ponto de desafiarem os rígidos códigos morais vigentes em tempos do Estado Novo –, ambos os murais se adequavam assim na perfeição ao espírito de um local pensado para proporcionar diversão e espetáculo. Mas, no caso do painel *Bacanal*, esta seria apenas uma primeira camada de leitura de um tema que Dordio Gomes parece ter procurado representar em toda a sua profundidade humana. De facto, no canto superior direito do painel surgem duas figuras de difícil interpretação: dir-se-ia ser uma mulher e um homem numa troca agitada, alheios ao ambiente festivo do resto da composição [FIG. 12]. O homem parece dirigir-se à mulher, enquanto ela, de gesto contrariado, levanta o braço.

Uma proposta interpretativa destas duas figuras pondera que possam representar a expulsão de Adão e Eva do Paraíso; uma vez que o painel é também conhecido como *A Alegria da Vida*, a inclusão deste episódio bíblico na cena poderia de algum modo assinalar o fim dum estado primigénio de felicidade¹⁴. O título *A Alegria da Vida*, porém, parece ter surgido na historiografia tardiamente, enquanto *Bacanal* aparece em referências mais recuadas¹⁵. Se assumimos que seria esta, de facto, a denominação original do fresco, e nos cingimos à obra clássica para a sua interpretação, poderíamos avançar uma outra hipótese para o significado destas duas figuras.

As Bacantes de Eurípides é na verdade uma tragédia que explora o conflito entre razão e delírio, religião e poder político,

¹⁴ Castro, "Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)", s.p.

¹⁵ Por exemplo, em Manuel Mendes, *Dordio Gomes: Estudo* (Lisboa: Editorial Sul, 1958), 118.

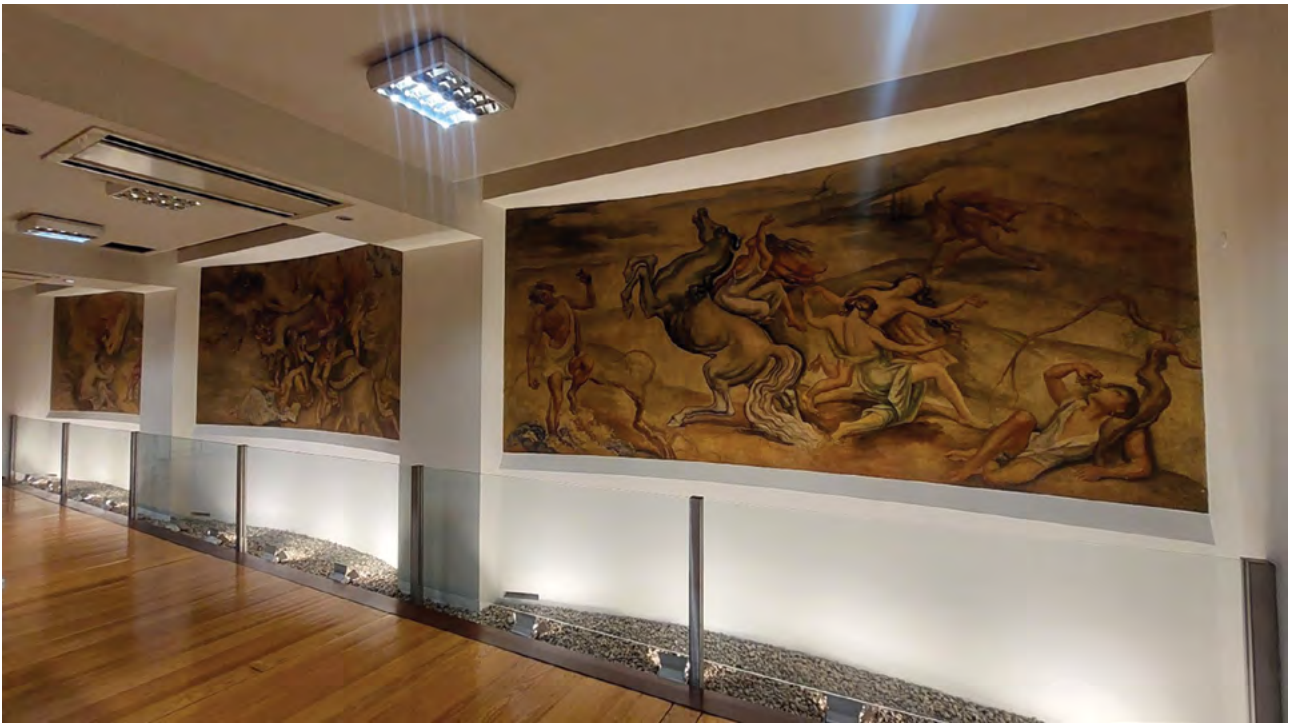


FIG. 13 Vista atual dos murais de Dordio Gomes e Guilherme Camarinha no antigo Café Rialto

ordem social e forças da natureza. Na obra de teatro que inspirou este fresco, a dança das Bacantes não é mera expressão de diversão. É antes um estado de transe ou arrebatamento espiritual que conduz a uma quebra temporária das normas sociais, com consequências trágicas. Assim, as duas figuras em questão poderiam representar duas personagens da obra de Eurípides – Agave e Cadmo – numa interação que marca o trágico desfecho de *As Bacantes*. No episódio em questão, Agave regressa do ritual báquico ainda presa do arrebatamento, carregando triunfal a cabeça do que acredita ser um leão caçado por ela. A cabeça, porém, é na realidade a do seu filho Penteu, rei de Tebas, que no início da peça tinha desafiado Baco e de quem o deus se quis vingar. Cadmo, pai de Agave, percebendo o que tinha acontecido, procura acalmá-la e, guiando o seu raciocínio, ajuda-a a confrontar a realidade num gradual e devastador processo de reconhecimento trágico. Agave, primeiro confusa, percebe por fim com horror que, no estado de delírio irracional em que a sumiu o ritual, não matou um leão mas o seu próprio filho. Assim, a intrigante cena que surge num segundo plano do fresco poderia corresponder ao momento em que Cadmo age como apoio e guia de Agave, transtornada pela dor.

Embora discreta e manifestamente secundária no conjunto da composição, a inclusão desta referência trágica complexifica a leitura do painel. Dordio Gomes não o teria concebido como mero convite frívolo ao gozo, como sugeriria a designação, de origem incerta, de *A Alegria da Vida*. Antes, com *Bacanal*, o artista desafia o espectador a uma reflexão mais profunda acerca da

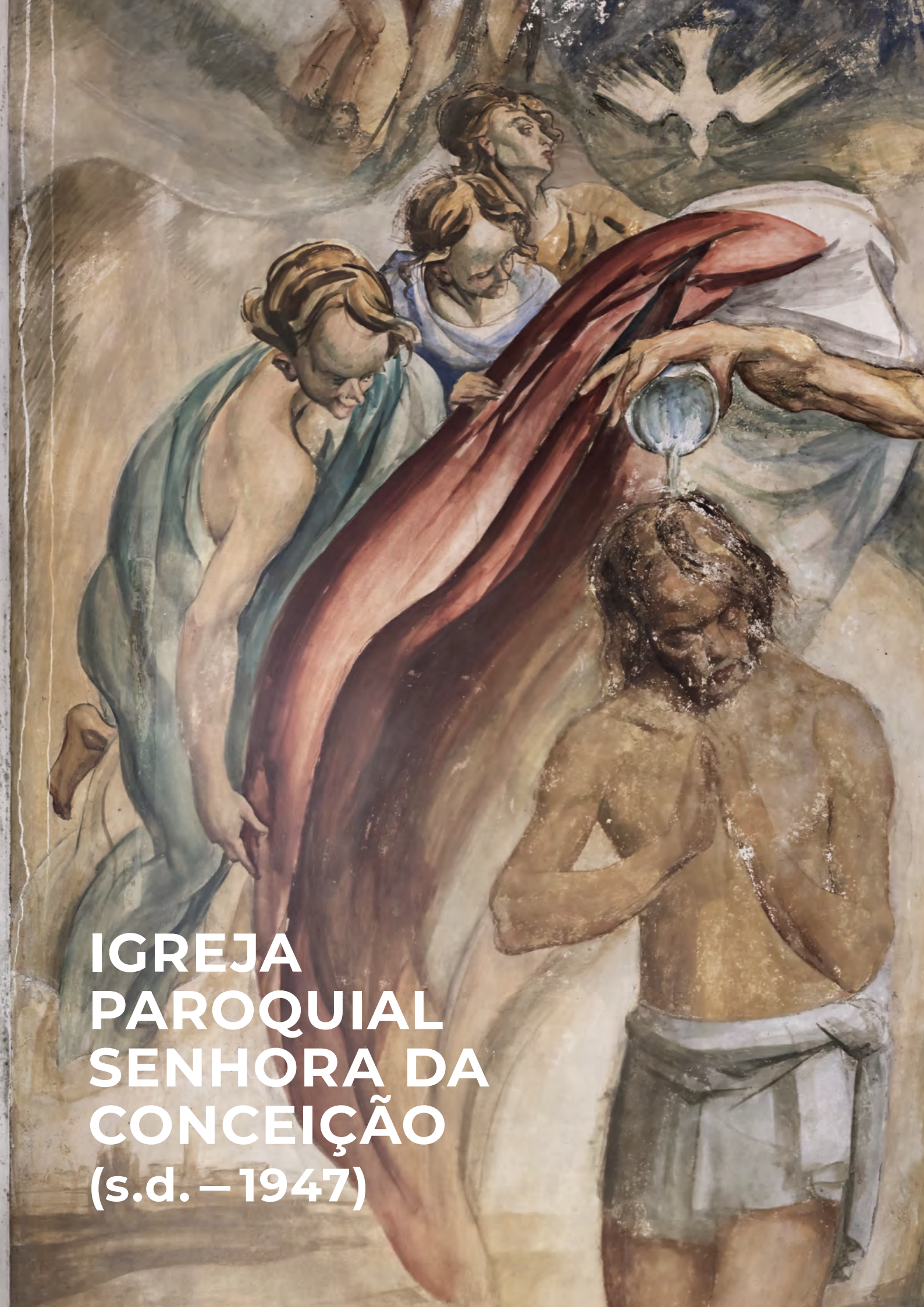
condição humana, o prazer da vida, a inevitabilidade do sofrimento e a fragilidade da razão. Esta referência clássica erudita não terá passado despercebida ao público de escritores, artistas, jornalistas e pensadores que, nos anos ‘dourados’ do Café Rialto, fizeram deste espaço um centro nevrálgico de encontro e discussão¹⁶.

Hoje, mais de cinquenta anos volvidos desde o fecho do café em 1972 e a sua conversão em dois espaços comerciais independentes – uma loja e um banco – a memória deste lugar de sociabilidade e partilha vai-se esvaindo. O nosso projeto procurou recuperá-la num encontro de que dão conta Patrícia Tonel Monteiro e Laura Castro, neste catálogo, no ensaio “Pintura mural e memória: valor societal e preservação em debate”. Por sua vez, os frescos de Dordio Gomes, e o de Guilherme Camarinha, agora privados de todo o contexto arquitetónico e simbólico que lhes dava – e ao qual davam – sentido, permanecem como derradeiro testemunho tangível do que foi um local icónico da vida social e cultural do Porto do século passado.

Bibliografia

- Andrade, Artur. “Café Rialto no Porto”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, abril de 1944.
- Castro, Laura, ed. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021.
- . “Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)”. Em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado, s.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.
- Euripides. *Bacchae*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2014.
- Gomes, Simão César Dordio. “Carta a Manuel Mendes”. 21 de novembro de 1944. Casa Comum — Fundação Mário Soares. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04635.009.025#!3>.
- Lobo, Rui Miguel. “Arraiolos e o Alentejo na Vida e Obra de Dordio Gomes”. Em *Os “lugares” de Dordio Gomes e as bifurcações da pintura: artes na esfera pública*, ed. José Quaresma, 153–78. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2023.
- Mendes, Manuel. *Dordio Gomes: Estudo*. Lisboa: Editorial Sul, 1958.
- Ovídio. *Arte de amar / Ars Amandi*. Traduzido por Natália Correia e David Mourão Ferreira. Lisboa: Galeria Panorama, 1970.
- Ramos, Carlos. “Preâmbulo”. Em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955. <https://repositorio-tematico.up.pt/browse?type=subject&value=Escola+Superior+de+Belas+Artes+do+Porto--Exposi%C3%A7%C3%B5es+magnas>.
- Santiago, Pedro. “Refletir (n) o Café Rialto”. *A obra nasce*, n.º 17 (2013): 15–25.

¹⁶ Pedro Santiago, “Refletir (n) o Café Rialto”, *A obra nasce*, n.º 17 (2013): 19.



**IGREJA
PAROQUIAL
SENHORA DA
CONCEIÇÃO
(s.d. – 1947)**

O BATISMO DE CRISTO E A EVANGELIZAÇÃO DO MUNDO, EM CONTEXTO COLONIAL

BEGOÑA FARRÉ TORRAS

O batistério da Igreja Paroquial Senhora da Conceição, no Porto, apresenta um conjunto de cinco frescos de Dordio Gomes que ilustram o sacramento do batismo em diferentes contextos [FIG. 14]. A igreja, construída entre 1938 e 1947, foi originalmente projetada pelo monge e arquiteto beneditino Paul Bellot, de origem francesa, tendo sido concluída, com algumas alterações, pelo arquiteto Rogério de Azevedo a partir de 1944¹. Pouco se sabe do processo de encomenda da decoração para o batistério, mas pode supor-se que o convite a Dordio Gomes tenha vindo do próprio Azevedo, sendo ambos na altura professores na ESBAP.

O conjunto está formado por um painel principal que mostra Cristo a ser batizado por São João nas águas do rio Jordão, acompanhado de quatro painéis, cada um representando o ato do batismo num continente do mundo: Europa, África, América e Ásia. Os frescos distribuem-se por cinco paredes deste edifício de planta octogonal cujo centro é ocupado pela pia batismal.

A solução compositiva adotada por Dordio Gomes procura dar destaque à figura de Cristo, no momento fulcral do seu batismo, no seio de um conjunto de grande unidade estética. Assim, os cinco painéis partilham uma paleta dominada pelos tons terrosos dos pigmentos tradicionais do fresco – com apenas alguns apontamentos de tons mais vivos para o painel principal – em deliberada harmonia cromática com as cores das pedras que recobrem o lambril e emolduram cada um dos murais. A localização isolada do batismo de Cristo na parede que se encontra no eixo da entrada cria um ponto focal para o conjunto, reforçado pela posição das figuras que batizam nos restantes painéis, todas elas orientadas para o painel principal.

Uma inscrição à volta de cada painel identifica o episódio representado no mesmo. Assim, o fresco do batismo de Cristo integra uma citação da Bíblia, em latim, que refere a ida de “Jesus de Galileia ao Jordão ter com João para ser batizado por ele (Mt 3,13)” [FIG. 15]. Em pé ao centro da composição, a figura de Cristo, com os pés submergidos no rio, recebe a água da mão de São João Batista enquanto, do lado oposto, três anjos o resguardam com um manto vermelho. Por cima deste grupo, uma pomba branca, símbolo do Espírito Santo, liga a dimensão terrena à celestial, na parte superior do mural, onde Deus pai, de braços abertos, contempla a cena rodeado de anjos. A solução compositiva terá agradado Dordio Gomes, que anos mais tarde, em 1954, reproduziria de forma quase idêntica a parte inferior deste fresco – Jesus, São João, os anjos e o Espírito

¹ Alberto Estima, “Considerações em torno de duas igrejas iniciadas na década de 1930: a igreja de N.ª Sr.ª de Fátima, em Lisboa e a igreja da Sr.ª da Conceição, no Porto”, *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património* 1, n.º 2 (2003): 155–64.

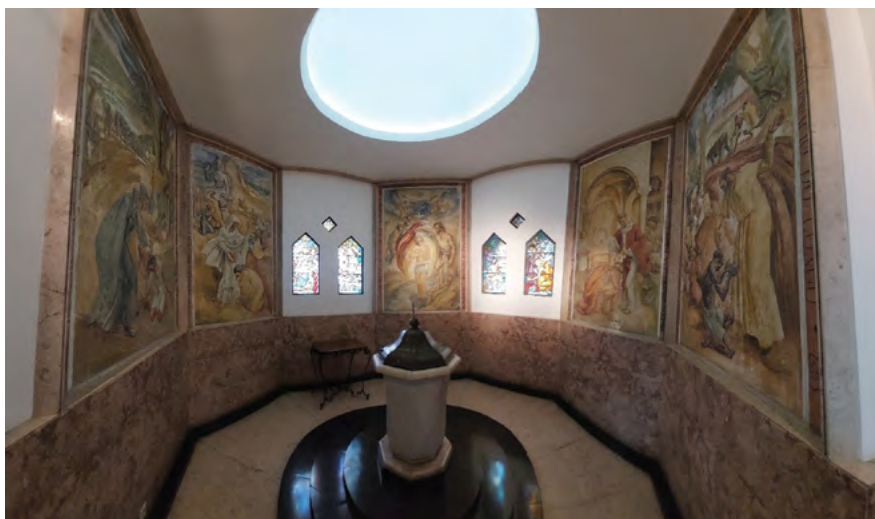


FIG. 14 Vista geral do batistério da Igreja Senhora da Conceição com os frescos de Dordio Gomes.

Santo – na decoração de um outro batistério, desta vez na Igreja Matriz de Arraiolos.

Os restantes painéis recriam o sacramento iniciático simbolizando a expansão do cristianismo no mundo. Na Europa, São Martinho de Dume protagoniza, segundo a inscrição, a “evangelização da Península Ibérica” [FIG. 16]. O episódio representado é o do batismo do rei suevo Teodomiro por São Martinho, bispo de Braga e de Dume, reforçando assim o papel central atribuído a este santo na conversão dos suevos do arianismo ao catolicismo no século VI².

No painel a seguir, o padre António Barroso surge em representação da “evangelização da África portuguesa”, segundo a inscrição, que o identifica como “grande missionário do Congo” [FIG. 17]. Em pé na parte inferior do fresco, esta preeminente figura da Igreja portuguesa na segunda metade do século XIX e inícios do XX³ verte água sobre uma figura local anónima, de joelhos, enquanto outras esperam pela sua vez, igualmente ajoelhadas. Num segundo plano, o mesmo padre é representado ensinando uma criança a ler, e mais acima dando instruções a um agricultor que lavra um campo com a ajuda de um boi.

Do lado oposto do batistério, o painel correspondente à América representa, segundo anuncia a inscrição, “as missões católicas no Brasil” [FIG. 18]. Aqui o sacramento do batismo tem como protagonista o padre Manuel da Nóbrega, que é identificado como dirigindo “a primeira missão de Salvador”. Numa composição que espelha a do painel da África, Manuel da Nóbrega, missionário jesuíta do século XVI⁴, em pé, verte água sobre uma figura local anónima, de joelhos, observada por uma outra figura, igualmente ajoelhada, com as mãos em gesto de oração. Num segundo plano um outro (ou talvez o mesmo) padre atende a uma figura indígena doente, e outro acompanha uma criança. Ao fundo, um padre oficia uma missa ao ar livre, com uma multidão de pessoas indígenas a ouvir, de joelhos, enquanto outras ainda espreitam por trás das árvores,

² José Mattoso, “S. Martinho de Dume e as correntes monásticas da sua época”, em *Portugal medieval* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), 77–85.

³ Amadeu Gomes de Araújo, “D. António Barroso: (1854-1918): missionário Reformador”, *Lusitania Sacra*, n.º 19–20 (2007): 217–59.

⁴ Guillermo Ignacio Vitali, “Escenas de evangelización. Verdad y archivo en las cartas de Manuel da Nóbrega”, *Alea* 22, n.º 2 (2020): 41–58.



FIG. 15 *Batismo de Cristo*, fresco, 2,97 m × 1,96 m, batistério da Igreja Senhora da Conceição. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1486 capturas.



FIG. 16 *Cristianização da Península Ibérica*, fresco, 2,95m x 1,95m, batistério da Igreja Senhora da Conceição. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1152 capturas.



FIG. 17 *Evangelização da África Portuguesa*, fresco, 2,98 m × 1,94 m, batistério da Igreja Senhora da Conceição. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1096 capturas.



FIG. 18 *As Missões Católicas no Brasil*, fresco, 2,99 m × 1,94 m, batistério da Igreja Senhora da Conceição. Imagem criada por fotogrametria a partir de 2030 capturas.



FIG. 19 O Apostolado do Maduré — Índia, fresco, 2,99 m x 1,97 m, batistério da Igreja Senhora da Conceição. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1374 capturas.

numa composição que ecoa o conhecido quadro *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles.

Por fim, fechando o círculo, o painel da Ásia está dedicado à figura de S. João de Brito, também missionário jesuíta, identificado pela inscrição como “mártir pela fé e pela verdade” pelo seu apostolado em Madurai, Índia, no século XVII [FIG. 19]. Tal como nos restantes painéis, o santo é representado em lugar destacado a verter água sobre uma figura local ajoelhada aos seus pés. Num segundo plano vemo-lo em ação evangelizadora com um grupo de figuras locais. Mais acima aparecem dois momentos do seu martírio, que, segundo as fontes da época, resultou dos conflitos políticos e sociais que as conversões ao cristianismo geraram nas estruturas de casta locais⁵. Ao fundo, João de Brito caminha preso por um príncipe local a cavalo. À esquerda, ele é decapitado sob a escultura monumental de uma divindade hindu.

O significado simbólico deste conjunto de cinco frescos — a celebração do batismo como sacramento iniciático da Igreja, e a expansão da fé no mundo — é veiculado por escolhas iconográficas com uma vincada dimensão nacionalista e colonialista. Esta torna-se explícita nas inscrições que emolduram os vários painéis. Sem deixar margem à interpretação, elas esclarecem: os murais não mostram meramente o batismo de pessoas na Europa, na África, na Ásia e na América; eles exaltam personagens específicas da Igreja portuguesa que expandiram a fé em territórios concretos de cada um desses continentes que, com a exceção do painel relativo à Península Ibérica, foram alvo da ação colonizadora do país.

Se o binómio nacionalismo-colonialismo permeia o discurso oficial em Portugal desde os tempos da monarquia, ele ganha categoria programática com a implantação do Estado Novo e encontra os mais diversos canais para a sua difusão. Entre outros mecanismos, o regime instrumentaliza a santidade, subtraindo-a ao âmbito eclesiástico para a inserir na propaganda estatal⁶ e funde a colonização e a missão num mesmo desígnio nacional⁷. Ilustrativa deste empenho é a coleção “Os grandes portugueses”, uma série de hagiografias editadas pelo Serviço Nacional de Informação sobre santos “nacionais”, como Santo António de Lisboa, o Santo Condestável e São João de Deus⁸. Também São João de Brito integra a coleção, num volume publicado precisamente em 1947, o ano da sua canonização — fortemente favorecida pelo Estado Novo⁹ — e da sua representação na Igreja da Conceição.

O conjunto mural para o batistério atesta assim o entrosamento que existiu na época entre o discurso oficial e o eclesiástico à volta da ideia de nação imperial que encontra a sua realização no sistema colonial. Este último procurava a sua legitimação na putativa “missão civilizadora” que Portugal teria desempenhado no mundo; segundo esta visão, os missionários não se teriam limitado a espalhar a sua fé, mas teriam ainda procurado sempre “eivar” os povos evangelizados “ao mesmo nível da civilização cristã”¹⁰ através do ensino e do trabalho, como patenteiam os frescos do batistério.

5 Marinho da Silva, *S. João de Brito: Mártir da Missionaçã Portuguesa, 1647-1947* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947).

6 Maria de Lurdes Rosa, “Hagiografia e Santidade”, em *Dicionário de História Religiosa de Portugal, C-I* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2000), 326–61.

7 Luis Ángel Sánchez-Gómez, “Imperial faith and catholic missions in the grand exhibitions of the Estado Novo”, *Análise Social* XLIV, n.º 193 (2009): 671–92.

8 Rosa, “Hagiografia e Santidade”, 342.

9 Alexandre Cabus Moreth Silva, “A construção da performance de um santo: uma análise da biografia de João de Brito”, *Revista Diálogos* 18, n.º 2 (2024): 16–42.

10 Silva, *S. João de Brito: Mártir da Missionaçã Portuguesa, 1647-1947*, 29.

Desde uma perspetiva decolonial, esta visão celebratória da expansão da fé tem vindo a ser contestada por autores que analisam criticamente o processo de conversão dos povos indígenas em toda a sua complexidade, assinalando o papel da Igreja em práticas opressivas e estruturas de exploração¹¹. O próprio Vaticano reconheceu este papel numa declaração de rejeição da “doutrina da descoberta”, conceito alicerçado em documentos papais do século XV que sustentou o sistema colonial como veículo de expansão da cristandade europeia¹².

Pelo seu conteúdo e contexto de produção, os frescos de Dordio Gomes no batistério da Conceição constituem um caso paradigmático para o estudo do papel da arte, num passado ainda recente, na afirmação das relações de poder entre a Europa e os povos em seu dia colonizados. Como tal, no âmbito deste projeto, este conjunto mural foi objeto de um *workshop* de discussão com alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de que dão conta Patrícia Tonel Monteiro e Laura Castro, neste catálogo, no ensaio “Pintura mural e memória: valor societal e preservação em debate”.

Bibliografia

Araújo, Amadeu Gomes de. “D. António Barroso: (1854-1918): missionário Reformador”. *Lusitania Sacra*, n.º 19–20 (2007): 217–59.

Estima, Alberto. “Considerações em torno de duas igrejas iniciadas na década de 1930: a igreja de N.ª Sr.ª de Fátima, em Lisboa e a igreja da Sr.ª da Conceição, no Porto”. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património* 1, n.º 2 (2003): 155–64.

Jerónimo, Miguel Bandeira. *Livros Brancos, Almas Negras: A ‘Missão Civilizadora’ do Colonialismo Português (c. 1870-1930)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

“Joint Statement of the Dicasteries for Culture and Education and for Promoting Integral Human Development on the ‘Doctrine of Discovery’”. Sala de Imprensa da Santa Sé, 30 de março de 2023.

Mattoso, José. “S. Martinho de Dume e as correntes monásticas da sua época”. Em *Portugal medieval*, 77–85. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Rosa, Maria de Lurdes. “Hagiografia e Santidade”. Em *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, C–I, 326–61. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

Sánchez-Gómez, Luis Ángel. “Imperial faith and catholic missions in the grand exhibitions of the Estado Novo”. *Análise Social* XLIV, n.º 193 (2009): 671–92.

Silva, Alexandre Cabus Moreth. “A construção da performance de um santo: uma análise da biografia de João de Brito”. *Revista Diálogos* 18, n.º 2 (2024): 16–42.

Silva, Marinho da. *S. João de Brito: Mártir da Missionaço Portuguesa, 1647-1947*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947.

Vitali, Guillermo Ignacio. “Escenas de evangelización. Verdad y archivo en las cartas de Manuel da Nóbrega”. *Alea* 22, n.º 2 (2020): 41–58.

¹¹ Miguel Bandeira Jerónimo, *Livros Brancos, Almas Negras: A ‘Missão Civilizadora’ do Colonialismo Português (c. 1870-1930)* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010), 179–93; Vitali, “Escenas de evangelización. Verdad y archivo en las cartas de Manuel da Nóbrega”.

¹² “Joint Statement of the Dicasteries for Culture and Education and for Promoting Integral Human Development on the ‘Doctrine of Discovery’”, Sala de Imprensa da Santa Sé, 30 de março de 2023.



**SANTUÁRIO
DE N.^a SENHORA
DO PERPÉTUO
SOCORRO
(1952 – 1953)**

UMA ASSUNÇÃO PARA OS REDENTORISTAS DOGMA PAPAL E UM DESAFIO PICTÓRICO

PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
E BEGOÑA FARRÉ TORRAS

O fresco *A Assunção de Nossa Senhora*, de Dordio Gomes, domina o arco cruzeiro do Santuário de N.^a Senhora do Perpétuo Socorro, também conhecida como Igreja dos Redentoristas. A obra resulta da encomenda feita em 1952 pela Congregação do Santíssimo Redentor (CSsR) para a sua nova igreja na Rua da Firmeza, cuja construção tinha começado em 1951 sob o mandato do reitor Pe. Manuel Garcia¹. O projeto para este novo santuário de traça modernista, da autoria dos arquitetos Fernando Tudela e Fernando Barbosa, contemplava um substancial investimento decorativo. Com uma dotação de 400 000 escudos – para os 1 100 000 dedicados às obras de construção² – o programa incluiu vitrais provenientes da Casa Maumejean de Madrid, um painel cerâmico do escultor Fernando Fernandes, a *Condução de S. Gerardo ao paraíso*, no exterior da igreja, e a pintura mural de Dordio Gomes no arco cruzeiro. O convite para este trabalho teria surgido provavelmente dos arquitetos, que conheciam o artista da sua etapa de formação na EBAP, entre 1935 e 1946–47³, e estariam a par das obras murais que já tinha realizado no Porto nesta altura.

A escolha do tema pela comunidade encomendante respondeu à promulgação, dois anos antes, da Constituição Apostólica *Munificentissimus Deus* (*O mais generoso Deus*) pelo Papa Pio XII, que definia o dogma da Assunção da Virgem Maria aos Céus em corpo e alma. Até então, a imprecisão dos textos bíblicos acerca da morte de Maria tinha dado espaço a todo o tipo de especulações quanto ao que sucedeu à mãe de Cristo nos seus últimos dias. Assim, ao longo dos séculos, tinham surgido diversas interpretações à volta da sua “morte”, “dormição”, “ressurreição” e/ou “assunção”⁴. Em 1950 o dogma proclamado por Pio XII veio oferecer uma síntese desta discussão teológica numa linguagem cuidadosamente escolhida para enunciar uma esperança para os crentes, sem resvalar para a tentação de especificar momentos ou processos. Assim, sem referir propriamente a “morte” de Maria, o documento alude apenas ao fim da sua vida terrena, e apresenta a sua assunção como um trânsito em corpo e alma, sem afirmar que tivesse ressuscitado, evento que estaria reservado ao seu filho. Deixando claro em todo o caso que o corpo de Maria não teria sido sujeito a “permanecer na corrupção do sepulcro”,⁵ *Munificentissimus Deus* faz do dogma da Assunção uma proclamação universal de igualdade salvadora: até a discípula perfeita e ícone dos discípulos foi assumida na Páscoa salvadora do próprio filho.

- 1 Para um estudo aprofundado sobre esta obra, ver Patrícia Tonel Monteiro et al., “Antes do Muro: a Pintura Assunção de Nossa Senhora — Dordio Gomes na Igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro (Porto, 1953)”, *Revista de História da Arte*, n.º 18 (setembro de 2024): 65–88.
- 2 Fausto Martins, “A Igreja de N.^a S.^a do Perpétuo Socorro”, *O Redentor. Boletim da Família Redentorista*, 2012, 1–16.
- 3 Alexandra Trevisan da Silveira Pacheco, “Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)” (Tese de Doutoramento, Universidad de Valladolid, 2013), 138.
- 4 Sabrina Mara Sant’Anna, “A boa morte e o bom morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006).
- 5 “*Munificentissimus Deus*”, 1 de novembro de 1950.



FIG. 20 *A Assunção de Nossa Senhora*, fresco, 7,50 m × 10,90 m (altura × largura totais), Santuário de N.ª Senhora do Perpétuo Socorro. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1130 capturas.



FIG. 21 Vista geral da igreja com o fresco *A Assunção de Nossa Senhora* no arco cruzeiro.

À época, o dogma gerou alguma resistência, nomeadamente entre aqueles setores que viam na afirmação da Assunção de Nossa Senhora um reconhecimento singular de Maria, que de algum modo a colocava ao mesmo nível do seu filho. Pelo contrário, no seio da comunidade Redentorista o dogma foi acolhido positivamente pelo quanto se alinhava com o carisma desta congregação, cuja designação traz implícito o anúncio da salvação enquanto resgate do ser humano em todas as suas dimensões, corpo e alma. Assim, a escolha deste tema para a decoração do arco cruzeiro da igreja evidencia não apenas a sua relevância à época, como também a sua importância para a comunidade Redentorista, que deste modo reivindicava o dogma num gesto de afirmação da decisão papal.

A composição configura-se em três grupos: ao centro, na parte superior do arco, surge a figura de Maria, com túnica branca e manto azul, num gesto amplo de acolhimento, rodeada de anjos e crianças, por entre as nuvens, encarnando o tema da “dormição gloriosa”. Na parte inferior, à direita, os doze apóstolos velam o túmulo de Maria enquanto olham para cima, testemunhando a sua subida aos céus. No sepulcro, apenas parcialmente visível, vislumbra-se uma mortalha que não define uma silhueta clara, o que permite uma margem interpretativa sobre a deposição, ou não, do corpo de Nossa Senhora.

No lado inferior esquerdo está representada a proclamação da *Munificentissimus Deus*. A figura do Papa Pio XII, usando solidéu sobre a cabeça, aponta para o momento central da representação pictórica – a “assunção de Maria”. Em seu redor, a presença de vários membros da Igreja – cardeais, de veste vermelha e branca, teólogos, vestidos de negro, e os clérigos ao serviço da liturgia – frisa a solenidade e a importância do momento representado. Junto à figura papal ajoelha-se um membro da Igreja, no qual a comunidade Redentorista do Porto pensa reconhecer as feições do Superior da casa à época, o Pe. Manuel Garcia, que, como referido, foi o principal impulsor da concretização do novo santuário.

Conservam-se alguns desenhos preparatórios deste projeto, sempre reveladores do processo conceitual de criação de um fresco, das escolhas feitas em última instância em detrimento de outras. Entre estes desenhos cabe destacar uma configuração alternativa que o artista contemplou para a resolução do mural, com o grupo dos apóstolos dividido em dois, ocupando cada metade uma das secções inferiores do fresco [FIG. 22]. Do ponto de vista pictórico, trata-se de uma solução compositiva bem-sucedida, que equilibra as duas metades do mural numa configuração orgânica de grande dinamismo em diálogo com o traçado dos arcos parabólicos que dominam o projeto arquitetónico. O descarte desta proposta em favor da solução finalmente adotada, com a inclusão do episódio histórico protagonizado pelo papa, atesta mais uma vez o papel desta encomenda como veículo de reconhecimento explícito do novo dogma pela comunidade Redentorista.

O trabalho de conceção e execução deste fresco ocupou Dordio Gomes durante quase um ano. Não há registo do contrato



FIG. 22 Desenho preparatório para *A Assunção de Nossa Senhora*, acervo Dordio Gomes.

de encomenda, mas sabemos por uma carta que o artista escreve ao seu amigo Manuel Mendes⁶ que teria iniciado o projeto entre fevereiro e março de 1952, e que a primeira fase do processo, de conceção e preparação, o teria ocupado até fins de outubro desse mesmo ano. A segunda fase, a da execução no muro, seria concluída já em inícios de 1953⁷. A carta a Manuel Mendes é igualmente reveladora do entusiasmo com que Dordio Gomes desenvolveu este projeto, que em suas palavras o tinha “apaixonado verdadeiramente”⁸.

Tratava-se, de facto, do maior fresco que lhe tinha sido encomendado até à data, e a sua localização no arco cruzeiro abria para o artista novos desafios pictóricos que, no contexto de um projeto arquitetónico modernista, parece ter abordado com alguma vocação de experimentação. Vemo-lo, desde logo, no cromatismo, em que Dordio Gomes abandona a paleta térrea do fresco mais tradicional — a que tinha utilizado, por exemplo, no batistério da Igreja Senhora da Conceição — para introduzir tons de amarelo, azul e vermelho — talvez novos pigmentos industriais — que dão uma grande vivacidade à composição. E constatamo-lo, ainda mais, na sua escolha de deixar a parte

⁶ Simão César Dordio Gomes, “Carta a Manuel Mendes”, 28 de outubro de 1952; citada em Laura Castro, ed., *Dordio Gomes (1890-1976)* (Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021), 135.

⁷ Monteiro et al., “Antes do Muro: a Pintura Assunção de Nossa Senhora — Dordio Gomes na Igreja de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro (Porto, 1953)”, 82.

⁸ Gomes, “Carta a Manuel Mendes”.

inferior do fresco, a ambos os lados do arco, com um contorno irregular, fazendo questão de não preencher a totalidade da superfície de parede disponível. Na altura, esta estratégia compositiva era proposta como alternativa moderna à prática histórica de cobrir com pintura cada centímetro quadrado da parede disponibilizada para um mural⁹. No contexto dos debates à volta da Síntese das Artes¹⁰, reivindicava-se deste modo um grau de autonomia para a pintura na sua integração na arquitetura, subordinando-se a esta sem abdicar de si própria¹¹. A sua aplicação por Dordio Gomes na igreja dos Redentoristas em 1953 – bem como na ESBAP no ano a seguir – evidencia não apenas a vontade de experimentação do artista, mas também a abertura do encomendante a uma proposta moderna de pintura mural.

Bibliografia

Castro, Laura, ed. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE – Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021.

Gomes, Simão César Dordio. *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000.

Martins, Fausto. “A Igreja de N.ª S.ª do Perpétuo Socorro”. *O Redentor. Boletim da Família Redentorista*, 2012.

Monteiro, Patrícia Tonel, Laura Castro, Eduarda Vieira, e Francisco Gil. “Antes do Muro: a Pintura *Assunção de Nossa Senhora* — Dordio Gomes na Igreja de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro (Porto, 1953)”. *Revista de História da Arte*, n.º 18 (setembro de 2024): 65–88.

Moura, Sónia. “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025. <https://run.unl.pt/handle/10362/190281>.

“Munificentissimus Deus”. 1 de novembro de 1950. http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html.

Pacheco, Alexandra Trevisan da Silveira. “Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. Tese de Doutoramento, Universidad de Valladolid, 2013.

Sant’Anna, Sabrina Mara. “A boa morte e o bom morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

Sert, Josep Lluís. “Joan Miró, a new approach to mural painting”. cerca de 1961. The Josep Lluís Sert Collection, Special Collections Department, Frances Loeb Library of Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

⁹ Josep Lluís Sert, “Joan Miró, a new approach to mural painting”, cerca de 1961, The Josep Lluís Sert Collection, Special Collections Department, Frances Loeb Library of Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

¹⁰ Sónia Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).

¹¹ Simão César Dordio Gomes, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000), 22.



**ESCOLA SUPERIOR
DE BELAS ARTES
DO PORTO
(s.d. — 1954)**

O MITO DE PROMETEU UM SÍMBOLO DA SÍNTESE DAS ARTES EM HOMENAGEM À ESBAP

SÓNIA MOURA

A pintura mural a fresco *O Mito de Prometeu* foi realizada pelo pintor Dórdio Gomes em 1954 após a abertura do primeiro Curso Livre de Pintura a Fresco, que coordenou e lecionou na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP). Localiza-se no vestíbulo do Pavilhão de Arquitetura dessa instituição de ensino, também conhecido como Pavilhão Arquiteto Carlos Ramos, em homenagem ao emblemático diretor da Escola e em cujo mandato a referida construção foi concluída. Este edifício, assim como o Pavilhão de Exposições, que lhe é contíguo, foram inaugurados nesse mesmo ano, segundo o projeto do engenheiro e arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá e do arquiteto Alfredo Duarte Leal Machado. Os autores dos projetos trabalhavam na Direção dos Edifícios Nacionais do Norte, à qual coube a empreitada de ampliação da EBAP-ESBAP. Iniciada na direção do pintor Joaquim Lopes, esta ação pretendia melhorar as condições do ensino pela sua organização em pavilhões autónomos de acordo com as diferentes áreas disciplinares. Os Pavilhões de Arquitetura e de Exposições seriam os últimos a serem construídos¹.

A realização da referida pintura neste edifício recém-inaugurado contém especial significado, uma vez que, servindo como exemplo prático para os aprendizes desta técnica de pintura mural², atuaria simultaneamente como símbolo da defesa do ideal de Síntese das Artes. De facto, a integração de obra plástica na arquitetura era, nesta época, amplamente incentivada a vários níveis, nomeadamente pela ação pedagógica das Escolas Superiores de Belas-Artes e em particular na ESBAP, sob a supervisão atenta do seu diretor, Carlos Ramos³.

Poucos meses após a conclusão destes edifícios, a III Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto⁴ reforçaria, justamente, o “Pacto das Três Artes Maiores”⁵ tanto pela inauguração de *O Mito de Prometeu* no novo Pavilhão, como pelo amplo destaque que dedicou à técnica de pintura a fresco. Na exposição foram mostrados trabalhos preparatórios de murais de Dórdio Gomes para vários edifícios, entre os quais *O Mito de Prometeu*, com destino à ESBAP (FIG. 24), assim como trabalhos realizados por alunos do Curso Livre⁶.

A escolha pela representação deste mito da antiguidade clássica grega insere-se numa prática, frequente à época, de inclusão de obra plástica de temática mitológica em edifícios públicos ou de fruição pública, associados ao ensino, à justiça, ao ócio ou à cultura⁷. Os seus conteúdos deveriam evidenciar

- 1 Câmara Municipal do Porto, “Proposta de Classificação do Conjunto de Edifícios e Jardim onde está Instalada a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto”, julho de 2006, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Pelo seu valor arquitetónico, o conjunto de edifícios que integra a FBAUP está classificado como Monumento de Interesse Público.
- 2 Laura Castro, “Abertura”, em *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, por Simão César Dórdio Gomes (Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000), 7.
- 3 Sónia Moura, “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944–1979)” (Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).
- 4 Luís Pinto Nunes, “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP [1952–1968]” (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023).
- 5 Carlos Ramos, “Preâmbulo”, em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto* (Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955).
- 6 Além de materiais preparatórios para *O Mito de Prometeu* foram expostos estudos e desenhos dos frescos do Café Rialto (Porto, 1944), o batistério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Porto, 1947), a Livraria Tavares Martins (Porto, 1949), uma moradia (Évora, 1954) e o batistério da Igreja Matriz da Vila de Arraiolos (Arraiolos, 1954). Escola Superior de Belas Artes do Porto, *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Escola Superior de Belas Artes do Porto (Porto, 1954).
- 7 Laura Castro, “Sentido do Fresco na Obra de Dórdio Gomes (um Manifesto Clássico)”, em *Dórdio Gomes: frescos* (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago; Centro de Arte de Matosinhos, 1997), n.p.



FIG. 23 *O Mito de Prometeu*, fresco, 3,18m × 2,67m, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Pavilhão Arquiteto Carlos Ramos. Imagem criada por fotogrametria a partir de 575 capturas.

valores universais relacionados com as funções desempenhadas nos edifícios onde se localizavam. No caso de ESBA, a escolha específica do mito de Prometeu – titã que, enganando Zeus, roubou o fogo divino em prol da humanidade – seria, nesta perspectiva, adequada à função do edifício em questão, atuando como metáfora da ideia de criação e de conhecimento, manifestamente intrínseca às artes e ao seu ensino. Por esse motivo, e não surpreendentemente, vários artistas de diferentes geografias, linguagens plásticas e áreas disciplinares integraram interpretações deste mito em instituições ligadas ao ensino e à cultura. Se no século XIX o encontramos em manifestações de marcado teor clássico, como por exemplo no conjunto mural de Constantin Hansen para o vestíbulo da Universidade de Copenhaga (c. 1950), já no XX o mito é reinterpretado em inovadoras composições, tais como a de José Clemente Orozco no Pomona College, na Califórnia (1930), ou as de Rufino Tamayo na Universidade de Porto Rico (1957) e na sede da UNESCO em Paris (1958).

Originalmente narrado por Hesíodo e Ésquilo, o mito de Prometeu foi integrando algumas variações ao longo do tempo. De facto, segundo Carol Dougherty, de todos os mitos gregos este é o que mais amplitude e margem para interpretações tem dado às artes e às letras desde a antiguidade até hoje⁸. A pintura de Dordio Gomes insere-se, pois, num longo historial de representações desta narrativa mitológica.

Ocupando a quase totalidade do plano onde se inscreve, a pintura narra vários episódios do mito de Prometeu. As cenas estão representadas em miniatura em torno da figura central, o próprio Prometeu, funcionando como cenário e enquadramento ao herói mitológico. Por sua vez, este é representado ao centro, próximo da escala humana, agigantando-se em relação ao conjunto.

Esta é uma proposta muito original tanto pela estrutura da composição, com a narrativa a desenvolver-se em miniatura ao redor da personagem principal, como pela própria linguagem plástica, caracterizada pela esquematização de figuras e cenários. Outro sintoma de modernidade desta pintura mural é o grau de autonomia que o seu autor reivindica para a pintura na sua relação de integração com a arquitetura. Como já tinha ensaiado no ano anterior no fresco da Igreja dos Redentoristas, Dordio Gomes não faz coincidir a intervenção com os limites da superfície de suporte. Ao invés, dentro das linhas regulares do plano da parede, define a sua própria mancha pictórica de forma livre e irregular libertando-a, desta forma, da (rígida e limitadora?) imposição arquitetónica.

Na interpretação que Dordio Gomes fez deste conhecido mito, Prometeu apresenta-se com o joelho apoiado no solo, exibindo com ambas as mãos uma pequena escultura que simboliza o seu ato criador da humanidade a partir do barro. Com o rosto inclinado para baixo, o titã parece observar os seres humanos ocupados nas atividades criativas que ele próprio tornou possíveis ao entregar-lhes o fogo divino que foi



FIG. 24 Dordio Gomes, Esboço para o mural *O Mito de Prometeu*, 1954, lápis de cor e guache sobre papel, 651 x 500 mm, FBAUP Inv. n. 20.DES.1755

⁸ Carol Dougherty, *Prometheus* (Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006), 8.

roubar ao Olimpo. O episódio do roubo do fogo, bem como o do castigo eterno a que Prometeu é condenado por Zeus por este ato de rebeldia, aparece representado na parte superior do fresco. Por sua vez, a posterior libertação do titã por Hércules, raramente representada, é aqui incluída por meio de uma pequena figura que com um arco aponta na direção da águia que diariamente comia o fígado do herói, continuamente regenerado pela sua condição imortal.

Desde o Renascimento aos nossos dias, a maioria de representações do mito nas artes plásticas focaram-se nos conhecidos episódios do roubo do fogo e do castigo. O próprio Dordio Gomes tinha realizado um esboço para um *Prometeu castigado* ainda na época do seu pensionato em Paris⁹. Na ESBAP, distanciando-se desta tradição, Dordio Gomes optou, pelo contrário, por dar o protagonismo à figura do Prometeu-Criador e Modelo de Criatividade. Este enfoque não é apenas evidente na ação que ocupa o centro da pintura – Prometeu esculpindo em barro uma figura humana à sua imagem –, mas também nas cenas que o pintor escolheu para ilustrar a narrativa no Pavilhão de Arquitetura da ESBAP – alusivas, justamente, às artes e ciências, com referências claras à arquitetura, à geometria, à pintura, à escultura e à música. *O Mito de Prometeu* constitui, pois, uma homenagem de Dordio Gomes ao ensino das Belas-Artes e, muito especialmente, à Escola de Belas-Artes do Porto onde era professor. Celebrado enquanto tal à época da sua inauguração, o fresco foi sendo ignorado e negligenciado ao longo das décadas seguintes, o que conduziu à sua gradual degradação e adulteração. Além da desintegração material que apresenta sobretudo na parte inferior, a pintura integra desde o período de convulsão política que se seguiu ao 25 de Abril de 1974 a inscrição a tinta azul “A Cultura Burguesa Morrerá”, assim como outros elementos gráficos na mesma cor que, pontuando a pintura em alguns locais, dificultam a sua plena leitura.

A atmosfera enigmática que envolve *O Mito de Prometeu* continua a interpelar quem o observa e a sua narrativa simbólica e imaginária a ser enriquecida e transfigurada através das múltiplas questões de investigação que a atividade plástica do seu autor continua a suscitar.

Bibliografia

Câmara Municipal do Porto. “Proposta de classificação do conjunto de Edifícios e Jardim onde está instalada a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto”. julho de 2006. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Castro, Laura. “Abertura”. Em *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, por Simão César Dordio Gomes. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2000.

⁹ Laura Castro, ed., *Dordio Gomes (1890–1976)* (Porto: Câmara Municipal de Arraiolos; ÁRVORE – Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021), 78.

- , ed. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Porto: Câmara Municipal de Arraiolos; ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021.
- . “Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)”. Em *Dordio Gomes: frescos*, n.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago ; Centro de Arte de Matosinhos, 1997.
- Dougherty, Carol. *Prometheus*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006.
- Escola Superior de Belas Artes do Porto. *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto, 1954.
- Moura, Sónia. “Síntese das Artes — Pensamento e Prática em Portugal (1944-1979)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025. <https://run.unl.pt/handle/10362/190281>.
- Nunes, Luís Pinto. “Vistas de Exposição: Exposições Magnas da ESBAP [1952-1968]”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/147644>.
- Ramos, Carlos. “Preâmbulo”. Em *IV Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1955.

A painting of a man in a top hat and suit holding a red book, set against a background of a city street. The man has a mustache and is looking slightly to the right. He is wearing a dark top hat, a white shirt, a dark bow tie, and a dark suit jacket. He is holding a red book in his left hand. The background shows a street with buildings and a cloudy sky. The style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a mix of colors like blue, green, and brown.

PAÇOS DO
CONCELHO
DA CÂMARA
MUNICIPAL
DO PORTO
(1956 – 1957)

MURAIIS PARA A CÂMARA DO PORTO

IDENTIDADE NACIONAL, GEOPOLÍTICA, DIPLOMACIA E VIDA BOÉMIA

PAULA RIBEIRO LOBO

Quando em junho de 1956 lhe foi adjudicada a encomenda de quatro frescos para os “Novos Paços do Concelho” do Porto, Dordio Gomes ficou com um desafio em mãos. Não disporia ali dos “muros suficientemente vastos”¹ convenientes à pintura mural, apenas de quatro espaços verticais, estreitos e distanciados entre si. Para mais, destinavam-se a enquadrar a Escadaria de Honra, zona de circulação cuja monumentalidade exigia escala adequada. Teria ainda de resolver outro problema: como representar D. Afonso Henriques, o Infante D. Henrique, Afonso Martins Alho e Camilo Castelo Branco, as quatro figuras históricas escolhidas como representativas da cidade?

A proposta para as decorações artísticas terá partido de Carlos Ramos, o arquiteto modernista que em 1950 aceitou remodelar e terminar o “novo-velho” edifício – iniciado em 1920 sob projeto, premiado em concurso, do arquiteto municipal António Correia da Silva –, “inglória e delicada tarefa” de “ortopedia” e “cirurgia estética”, dado que a obra se encontrava já desajustada às necessidades dos serviços camarários². Entretanto, Ramos assumira também a direção da ESBAP e Dordio Gomes³ era um consagrado mestre na mesma escola, onde lecionava o único curso livre de pintura a fresco existente no país. A confiança e cumplicidade entre ambos explicará o convite ao pintor⁴.

A investigação realizada para este estudo não permitiu apurar a quem se deveu a seleção das personalidades a retratar. Certo é que já estavam definidas quando o assunto foi apreciado pela Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA), em 8 e 13 de junho de 1956⁵. Uma semana depois, a 19 de junho, o executivo camarário aprovava a proposta e os artistas sugeridos pelo arquiteto para as decorações, e entregava-lhes diretamente os trabalhos. A autarquia abdicava de concurso público para “conseguir resultados harmónicos” entre si e a assegurar “competente execução”; e aceitava os valores pedidos, embora remetendo os pagamentos para o ano seguinte por falta de dotação orçamental⁶.

O contrato entre a Câmara Municipal do Porto (CMP) e Dordio Gomes foi celebrado a 23 de agosto, e o artista receberia pelos quatro frescos 128 contos, isentados do pagamento de contribuição industrial por despacho do Subsecretário de Estado do Orçamento⁷. Ou seja, o equivalente a quase 13 ordenados

- 1 Manuel Mendes, *Dordio Gomes: Estudo* (Lisboa: Editorial Sul, 1958), 35.
- 2 Carlos Ramos fora já chamado para intervir no edifício por duas vezes, assumindo o comando da sua conclusão em 10/8/1950. Carlos Ramos, “Ante-projecto de remodelação do edifício para os Novos Paços do Concelho”, 1950, CD-CMP 25 (586), Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- 3 Sobre o percurso e pensamento do artista, ver: Laura Castro e Fátima Machado, eds., *Dordio Gomes: frescos* (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997); Laura Castro, *Em viagem com Dordio* (Porto: Casa Tait, 2000); Laura Castro, ed., *Dordio Gomes (1890-1976)* (Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Atividades Artísticas, 2021).
- 4 O contrato entre a CMP e Dordio Gomes refere uma carta de 9/5/1956 que talvez esclarecesse a questão, mas que não conseguimos localizar.
- 5 s.n., “Acta da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia”, 8 de junho de 1956, A-PUB 15000, Arquivo Histórico Municipal do Porto; s.n., “Parecer n.º 13/56, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia”, 13 de junho de 1956, f. 138, A-PUB 14711, Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- 6 Além de Dordio Gomes, foram contratados os pintores Guilherme Camarinha (tapeçarias) e Artur José Gonçalves (frescos), e os escultores Henrique Moreira, José Sousa Caldas, Gustavo Bastos e Maria Alice Costa Pereira. “Acta de Reunião CMP de 19/6/1956”, *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, 1956, 547-51, Arquivo Histórico Municipal do Porto (RM 05 Bol. CMP).
- 7 Ou seja, 128.000 escudos. s.n., “Cópia da Escritura de contrato da execução dos frescos para a escadaria nobre do edifício dos Novos Paços do Concelho”, 28 de julho de 1956, f. 65-68, D-CMP/15 (651), Arquivo Histórico Municipal do Porto.



FIG. 25 *Portucale, Gérmem da Nacionalidade (ou As Origens)* fresco, 3.80m x 2.20m, Edifício dos Paços do Concelho, Galeria da Escadaria de Honra. Imagem criada por fotogrametria a partir de 379 capturas.



FIG. 26 *Dilatação Geográfica*, fresco, 3.80m × 2.20m, Edifício dos Paços do Concelho, Galeria da Escadaria de Honra. Imagem criada por fotogrametria a partir de 455 capturas.



FIG. 27 *A Boémia do Espírito (ou Porto Romântico)*, evocando Camilo Castelo Branco, fresco, 3.80m x 2.20m, Edifício dos Paços do Concelho, Galeria da Escadaria de Honra. Imagem criada por fotogrametria a partir de 490 capturas.

mensais de um professor catedrático no escalão mais elevado⁸. Talvez por já se encontrar a passar o Verão na sua casa de Arraiolos, Dordio fez-se representar na escritura pelo escultor Sousa Caldas. E foi no Alentejo que encontrou solução para a encomenda, como contou em carta a Manuel Mendes datada de 16 de setembro:

[Estou] satisfeito com o meu trabalho para a Câmara do Porto, que há 8 dias iniciei, e não largo cheio de interesse e de vontade, a ponto de não mais ter saído de casa. (...)

Tenho desenhado muito à pena e a tinta da China nos últimos dias com o estudo dos meus painéis do Porto (...). Tenho um Afonso Martins Alho que me agrada; e ainda um Afonso Henriques e vários Infantes, Navegadores. Outros aparecerão naturalmente com a continuação (...) Julgo ter encontrado já os temas, parecendo-me por conjugar a minha inclinação pessoal ao interesse e gosto da Cidade, e ao mesmo tempo com o local. Dada a exiguidade bastante esguia das dimensões dos painéis (2,10x4,50) dentro das vastas proporções e da monumentalidade da escadaria, convirá, parece-me, focar uma personalidade de pé que preencha grande parte do painel. Doutra modo fugirá à escala e resultará mesquinha.⁹

Na mesma carta ao seu amigo e biógrafo, o artista esclarecia ainda a sequência do conjunto, sublinhando e descrevendo os temas:

1.º painel — *A reconquista* (Af. Henriques). Este painel terá como fundo o Douro serpenteante entre os dois Portucales de que fala [Alexandre] Herculano: Portucale Castrum Antiquum, e Portucale Castrum Novuum, origem da nossa Nacionalidade, e donde saiu o próprio nome da Nação.

2.º painel — *A Dilatação da Fé* (Infante Navegador). Fundo de caravelas e monstros marinhos, numa visão toda medieval.

3.º painel — *A expansão comercial* (Afonso Martins, Alho, burguez portuense, negociador diplomático do 1º tratado de comércio, 1353, reinando Afonso IV).

4.º painel — *A Bohemia do Espírito* (Garrett e Camilo). Este permitirá dar uma nota dramática do velho Porto sentimental e romântico, com o recorte da Sé e da massa de casario que parece desmoronar-se. Quase uma visão actual.¹⁰

Os dilemas compositivos terão sido resolvidos em menos de cinco meses, pois a 24 de janeiro de 1957 Dordio já tinha “em adiantado estudo os cartões de quatro painéis para os frescos”¹¹. Porém, a 2 de maio, em entrevista ao *Diário do Norte*, admitia inquietação com o painel do Infante: “ainda está em meio. Ando atrapalhado com a máscara. (...) Não é um Infante, não, na idade em que apareceu nos painéis de Nuno Gonçalves. Quero, antes, um Infante na força da vida, quando descobriu a Madeira e dilatou a geografia! Mas a máscara, numa máscara que comunique o génio, a nobreza, a audácia do portuense mais universal, preocupa-me!”¹². Ao jornalista, o pintor deu também nota dos motivos e títulos, registando-se algumas

⁸ Esses professores seriam aumentados para 10.000 escudos mensais em 1958, pelo “Decreto-Lei nº 42 046”, Ministério das Finanças, *Diário da República*, 1958.

⁹ Simão César Dordio Gomes, “Carta a Manuel Mendes”, 16 de setembro de 1956, Manuel Mendes/MNAC — Museu do Chiado, Fundação Mário Soares.

¹⁰ Gomes, “Carta a Manuel Mendes”.

¹¹ s.n., “Preparativos para a inauguração dos novos Paços do Concelho da cidade do Porto”, *Primeiro de Janeiro*, 24 de janeiro de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

¹² s.n., “Os quatro painéis da escadaria dos novos Paços do Concelho estão a ser executados por Mestre Dordio Gomes”, *Diário do Norte*, 2 de maio de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

alterações: o painel de D. Afonso Henriques intitulava-se “Portucale – gérmen da nacionalidade” e representava o rei “não como um guerreiro mas como fundador”; o do Infante passara a designar-se “Dilatação geográfica ou, se quiser, epopeia marítima”; o de Afonso Martins Alho mantinha-se como “Expansão comercial”; mas sobre o quarto painel, que continuava a referir como “A boémia do espírito”, Dordio já só mencionou Camilo Castelo Branco – porventura, porque a inserção de duas figuras à mesma escala prejudicaria a harmonia compositiva desse fresco e o faria destoar do conjunto, mas também porque, desde 1954, Almeida Garrett tinha estátua em bronze diante dos Paços do Concelho.

A integração dos murais na arquitetura do edifício

Os quatro painéis pintados a fresco por Dordio Gomes localizam-se no topo da Escadaria de Honra que serve o 3.º piso, o Andar Nobre da CMP, onde se encontram o gabinete da Presidência, os Passos Perdidos, a Sala de Receções e a Sala de Sessões para reuniões do executivo e da assembleia municipal. Ou seja, numa zona de circulação e de acesso restrito, mas de grande valor simbólico pois, é a antecâmara de receção da ‘casa’.

Se o granito impera no exterior do edifício, com a sua icónica torre de 70 metros e elementos construtivos inspirados em arquiteturas francesas e flamengas de finais do séc. XIX, no interior Carlos Ramos procurou conciliar o pré-existente, a funcionalidade das propostas modernistas do séc. XX, e acabamentos adequados a cada espaço. Do mobiliário novo à seleção de obras de arte e peças museológicas, tudo foi tratado pelo arquiteto¹³. Na imponente escadaria que se desdobra em dois lances paralelos, Ramos conjugou materiais nobres e luxuosos. O ambiente é dominado pelo mármore negro (Bencatel) que reveste pavimentos, degraus, pilastras, lambris e a maioria das paredes, pontuando-se outras com panos de pedra calcária creme (Brecha Portuguesa). As guardas e corrimãos são de bronze trabalhado, e as portas de sucupira dourada. A carpete encarnada faz o contraste de cor e orienta a distribuição. A iluminação é assegurada por seis janelões laterais e por luzes embutidas nos caixotões que estruturam o teto.

Foi nesta envolvente que Dordio Gomes procurou integrar os seus frescos. Nos estreitos muros que lhe foram reservados, emoldurados a pedra creme e lambril negro, resolveu a equação recorrendo a duas estratégias pictóricas: a paleta cromática – de tons ocres, terrosos, esverdeados e azulados, com apontamentos contrastantes de preto, cinzas, azuis intensos e diferentes tonalidades de vermelho –, e a composição estruturada por diagonais cruzadas que fazem convergir a atenção para os protagonistas.

¹³ Sobre o edifício, ver: Fernando de Sousa e Joaquim Ferreira-Alves, eds., *Os Paços do Concelho do Porto* (Porto: CEPESE, 2012); José Lima de Sousa Pinto, *Monografia dos Paços do Concelho da cidade do Porto* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1990).

D. Afonso Henriques (c. 1109? – 1185) é a figura de acolhimento. No painel *Portucale – Gérmén da nacionalidade*, que surge do topo direito da escadaria, o primeiro rei é representado como homem de ação e identificado em filactera: “Alfonsus/Portugalensium Rex”. Exímio pintor de cavalos, Dordio Gomes imaginou-o como cavaleiro medieval, galopando num corcel que derruba sob os cascos o guerreiro mouro, e colocou ao lado um leão heráldico com a versão antiga das armas portuguesas que remete para a continuidade do reino¹⁴. De olhos no horizonte, o jovem ‘Fundador’ usa coroa, traz no peito a cruz latina e ergue a espada verticalmente pela lâmina, em gesto de oferta à Divina Providência. Atrás da sua figura heroica, algo cinematográfica até, segue o exército e o porta-estandarte com a cruz templária onde se escreveu “PO/R/tu/gal”¹⁵, evocação simbólica da génese cristã do país e do apoio dos cruzados na sua formação. Mais acima, separadas pelo Douro serpenteando entre morros, veem-se duas cidades muralhadas e altaneiras: o Porto, “Portucale Castrum Novum”, e Gaia, “Portucale Castrum Antiquum”¹⁶, onde uma estátua da loba capitulina amamenta Rómulo e Remo, assim se relevando também, simbolicamente, o vínculo de Portugal à matriz civilizacional de Roma.

A *Dilatação Geográfica* encontra-se no topo oposto da escadaria, representando o Infante D. Henrique (1394–1460) “diante desse Mar Novo cujo mistério desvendou”¹⁷. A ilustrar o velho pavor do desconhecido, dois monstros marinhos atacam uma caravela. Mais duas avançam já. Solitário, de rosto esfíngico e chapelão negro, como iconograficamente se consagrou, o príncipe ‘Navegador’ volta a cabeça para o oceano. A figura hierática contrasta com as pinceladas circulares das ondas revoltas. Numa Europa mergulhada em guerras e sequelas do Grande Cisma, Portugal fizera da expansão ultramarina doutrina geoestratégica e ideológica¹⁸, pelo que o Infante ergue numa mão o orbe rematado com cruz, símbolo de autoridade cristã no mundo. Na outra segura uma carta náutica, evocativa do seu patrocínio à investigação em astronomia, cartografia e tecnologias náuticas¹⁹, e onde anacronicamente se desenham os contornos de África e do Brasil. Sobre o chão do promontório, dois versos de *A Mensagem*, de Fernando Pessoa, sugerem leitura messiânica²⁰ aberta a distintas interpretações e projetam o tema no século XX.

Os dois frescos remanescentes, danificados por infiltrações de água, têm localização menos privilegiada nas galerias laterais da escadaria. Na da esquerda está o painel mais deteriorado. Já mal se vê aí a figura de Afonso Martins Alho, o mercador-diplomata portuense que foi a Inglaterra negociar com Eduardo III o primeiro tratado comercial anglo-português, numa época de pirataria, corso e superioridade franco-castelhana. Firmado a 20 de outubro de 1353, esse acordo por 50 anos garantia segurança e livre trânsito de pessoas e mercadorias entre os dois países²¹, e em condições tão vantajosas para Portugal que deu origem à expressão “fino como o Alho”. Pouco mais se sabe deste comerciante astuto, que foi também procurador do

¹⁴ Esta versão das cinco quinas, ainda sem castelos, foi usada por D. Sancho I, D. Afonso II e D. Sancho III.

¹⁵ Em representação semelhante ao sinal de validação usado por D. Afonso Henriques entre 1129 e 1132. Ver José Mattoso, *História de Portugal, II-A Monarquia Feudal* (Lisboa: Estampa, 1993), 13.

¹⁶ Segundo descrição atribuível a Dordio Gomes: s.n., “Painéis a fresco da escadaria nobre [memória descritiva]”, 1957, f. 142, D-CMP/15 (651), Arquivo Histórico Municipal do Porto. Sobre este assunto e a presença romana no Porto, ver: António M. S. Silva, “Cale e os Callaeci. Territórios e comunidades na foz do rio Douro entre a Proto-história e a Romanidade” (Tese de Doutoramento em Estudos Culturais, Universidade de Santiago de Compostela, 2022).

¹⁷ s.n., “Painéis a fresco da escadaria nobre [memória descritiva]”.

¹⁸ João Paulo Oliveira e Costa et al., *História da Expansão e do Império Portugueses* (Lisboa: Esfera dos Livros, 2014), 23.

¹⁹ Oliveira e Costa et al., *História da Expansão e do Império Portugueses*, 46–61.

²⁰ Sobre este assunto, ver José Augusto Seabra, *Mensagem: Poemas Esotéricos (edição crítica)* (Madrid: ALLCA XX, 1996).

²¹ Tiago Viúla de Faria e Flávio Miranda, “‘Pur bone alliance et amiste faire’. Diplomacia e comércio entre Portugal e Inglaterra no final da Idade Média”, *Cultura, Espaço & Memória*, n.º 1 (2010): 109–27.

Concelho e vereador, e que deu 100 libras para o empréstimo que a cidade fez ao Infante D. Pedro²². Dordio imaginou-o determinado, a apresentar o tratado em pose teatral, num cenário que combina elementos classicizantes com vistas ribeirinhas de Londres e do Porto.

O escritor Camilo Castelo Branco (1825–1890) é o senhor do painel fronteiro. Figura magra e decidida, de cartola e passo largo, leva numa mão a pena e na outra um livro e as lunetas. A vida noturna do seu tempo cabe nesta síntese dinâmica. Em conjugação de perspetivas impossíveis, mas reconhecíveis, vê-se ao fundo a Sé e o Paço Episcopal, a Igreja dos Grilos, o casario acachoadado até à Praça Nova, “pasmatório” da cidade²³. À direita, o interior do Teatro São João em noite de ópera²⁴, com público de casaca e vestidos de crinolina. À esquerda, o afamado Café Guichard, “germinal extravasante de literatos, amorosos, janotas e também de psicologias estranhas”²⁵. Encerrado em 1857, era o botequim diariamente frequentado por Camilo, o “vespeiro”, como lhe chamava²⁶, ferredouro de escândalos, querelas políticas e conspirações revolucionárias, de onde tanto saíam versos como rixas de bengalada. Assim representou Dordio *O Porto Romântico*, ou *A Boémia do Espírito*, no mais conseguido dos frescos que concebeu para a CMP.

A 24 de junho de 1957, num dia de São João e exatamente 37 anos após ter sido colocada a primeira pedra, inauguravam-se os Novos Paços do Concelho, benzidos pelo bispo D. António Ferreira Gomes. A cidade engalanara-se para os festejos e para receber os ministros das Obras Públicas e do Interior²⁷. Alegando doença, o ditador Oliveira Salazar ficou em Lisboa. Dos discursos oficiais e dos muitos ilustres ali presentes deu ampla cobertura a imprensa²⁸, elogiando a conclusão desta *domus municipalis*, que, contas feitas, custou 55 mil contos. José Albino Machado Vaz, o presidente da autarquia, agradeceu ao Estado Novo e a todos quantos trabalharam na empreitada, dos pedreiros aos artistas decoradores. O ministro do Interior louvou a tradição municipalista do Porto e os seus contributos para o “destino imortal de Portugal”²⁹. Quanto ao programa, incluiu visita ao edifício e à exposição sobre as obras em curso na cidade, banquete e receção para 900 convidados³⁰, além de desfiles na Avenida dos Aliados, largada de pombas e balões, e, claro, fogo de artifício.

A primeira reunião camarária fez-se logo no dia seguinte na nova casa, restituindo-se ao bispo o solar episcopal onde até então funcionara o executivo. Significativamente, das muitas fotografias publicadas pelos jornais nesses dias, apenas uma mostrava um painel³¹ — o do Infante —, o que ilustra a dificuldade de captar o conjunto. Desde então, nessa escadaria se acolheram chefes de Estado e de governo, o Papa Bento XVI, embaixadores, altos dignitários de organismos internacionais e a abertura da presidência portuguesa da União Europeia em 2007³², a par de inúmeros convidados para as mais diversas cerimónias.

Esteticamente, estes murais ficam aquém de outros pintados por Dordio Gomes. Ainda que a hiperbólica imprensa da

22 Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, “Uma família do Porto medieval: ‘Alhos’”, *O Tripeiro* 7.ª Série, Ano XVI (agosto de 1997): 249.

23 Alberto Pimentel, *A Praça Nova* (Porto: Renascença Portuguesa, 1916).

24 s.n., “Os artistas plásticos e o novo edifício dos Paços do Concelho”, *Diário de Notícias*, 25 de junho de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

25 Cláudio Corrêa d’Oliveira Guimarães, “Evocando dois ‘cafés’ portuenses”, *O Tripeiro* 5.ª Série, Ano XIII, n.º 7 (1952): 205–6.

26 Guimarães, “Evocando dois ‘cafés’ portuenses”. Além de Camilo, entre os frequentadores assíduos incluíam-se os escritores Ramalho Ortigão, Júlio Dinis e Arnaldo Gama, o poeta e arqueólogo Sousa Viterbo, o filósofo e matemático Amorim Viana, e os políticos Francisco Xavier de Moraes e José da Silva Passos. Sobre o ambiente do Guichard e a sua importância no século XIX, ver Nuno Fernando Ferreira Mendes, “Cafés históricos do Porto, na demanda de um património ignoto” (Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012).

27 Respetivamente, Eduardo de Arantes e Oliveira, e Joaquim Trigo de Negreiros.

28 “Recortes de Notícias: Junho de 1956 a Junho de 1957”, Câmara Municipal do Porto, 1957, D-CMP/15 (21), Arquivo Histórico Municipal do Porto.

29 s.n., “Foi inaugurado no Porto o novo edifício dos Paços do Concelho”, *Diário da Manhã*, 26 de junho de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

30 s.n., “As solenidades inaugurais do novo edifício dos Paços do Concelho”, *Comércio do Porto*, 25 de junho de 1957, Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).

31 s.n., “As solenidades inaugurais do novo edifício dos Paços do Concelho”.

32 Sousa e Ferreira-Alves, *Os Paços do Concelho do Porto*.

época os qualificasse como “magníficos”³³, a verdade é que até o seu amigo e historiador de arte Flório Vasconcelos reconhecia: “não os consideramos dos melhores frescos do Mestre – encolhidos num espaço soturno, em que nada é acolhedor, grandioso e bem proporcionado, naquela infeliz escadaria, péssima moldura para a evocação de um passado glorioso”³⁴. Dordio, o modernista fascinado pelos mestres muralistas do *Quattrocento* italiano, parece ter tido aqui algumas hesitações formais que não se prenderam somente com a “máscara” de D. Henrique. É até algo paradoxal que tenha decidido assinar e datar na CMP apenas os painéis do Infante e de Camilo, respetivamente, o menos conseguido e o melhor deste conjunto.

Integrados num espaço simbólico de poder e, como vimos, simbolicamente alinhados com valores da identidade nacional e a noção de continuidade histórica, estes trabalhos não só exaltavam o contributo dos portuenses na origem e devir da nação como correspondiam plenamente ao programa nacionalista do Estado Novo. Em setembro de 1957, também por sugestão de Carlos Ramos, o regime encomendava ao fresquista dois monumentais painéis para o novo Palácio da Justiça do Porto. E neles pôde então Dordio Gomes, apurando certas figuras com evidentes paralelismos formais³⁵, dispor finalmente dos grandes muros para a sua equação da pintura mural em edifícios públicos.

Bibliografia

- Boletim da Câmara Municipal do Porto*. “Acta de Reunião CMP de 19/6/1956”. 1956. Arquivo Histórico Municipal do Porto (RM 05 Bol. CMP).
- Castro, Laura, ed. *Dordio Gomes (1890-1976)*. Porto: Câmara Municipal de Arraiolos / ÁRVORE — Cooperativa de Actividades Artísticas, 2021.
- . *Em viagem com Dordio*. Porto: Casa Tait, 2000.
- Castro, Laura, e Fátima Machado, eds. *Dordio Gomes: frescos*. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.
- “Decreto-Lei nº 42 046”. Ministério das Finanças, *Diário da República*, 1958.
- Faria, Tiago Viúla de, e Flávio Miranda. “‘Pur bone alliance et amiste faire’. Diplomacia e comércio entre Portugal e Inglaterra no final da Idade Média”. *Cultura, Espaço & Memória*, n.º 1 (2010): 109–27.
- Freitas, Eugénio de Andrea da Cunha e. “Uma família do Porto medieval: ‘Alhos’”. *O Tripeiro* 7.ª Série, Ano XVI (agosto de 1997): 249.
- Gomes, Simão César Dordio. “Carta a Manuel Mendes”. 16 de setembro de 1956. Manuel Mendes/MNAC — Museu do Chiado. Fundação Mário Soares. <http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04540.003.019>.

³³ s.n., “Os artistas plásticos e o novo edifício dos Paços do Concelho”.

³⁴ Flório Vasconcelos, “Mestre Dordio fresquista”, em *Dordio Gomes: frescos*, ed. Laura Castro e Fátima Machado (Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997), s.p.

³⁵ Repare-se nas semelhanças entre os cavaleiros e leão heráldico do painel de D. Afonso Henriques e o que Dordio pintará no mural das Cortes de Coimbra (1385); bem como entre o cenário e vestuário de Afonso Martins Alho e o mural das Cortes de Leiria (1254).

- Guimarães, Cláudio Corrêa d'Oliveira. "Evocando dois 'cafés' portuenses". *O Tripeiro* 5a Série, Ano XIII, n.º 7 (1952): 205–6.
- Mattoso, José. *História de Portugal*. II-A Monarquia Feudal. Lisboa: Estampa, 1993.
- Mendes, Manuel. *Dordio Gomes: Estudo*. Lisboa: Editorial Sul, 1958.
- Mendes, Nuno Fernando Ferreira. "Cafés históricos do Porto, na demanda de um património ignoto". Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.
- Oliveira e Costa, João Paulo, José Damião Rodrigues, e Pedro Aires Oliveira. *História da Expansão e do Império Português*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2014.
- Pimentel, Alberto. *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916.
- Pinto, José Lima de Sousa. *Monografia dos Paços do Concelho da cidade do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1990.
- Ramos, Carlos. "Ante-projecto de remodelação do edifício para os Novos Paços do Concelho". 1950. CD-CMP 25 (586). Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- "Recortes de Notícias: Junho de 1956 a Junho de 1957". Câmara Municipal do Porto, 1957. D-CMP/15 (21). Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- Seabra, José Augusto. *Mensagem: Poemas Esotéricos (edição crítica)*. Madrid: ALLCA XX, 1996.
- Silva, António M. S. "Cale e os Callaeci. Territórios e comunidades na foz do rio Douro entre a Proto-história e a Romanidade". Tese de Doutoramento em Estudos Culturais, Universidade de Santiago de Compostela, 2022. <http://hdl.handle.net/10347/28874>.
- s.n. "Acta da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia". 8 de junho de 1956. A-PUB 15000. Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- . "As solenidades inaugurais do novo edifício dos Paços do Concelho". *Comércio do Porto* (Porto), 25 de junho de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . "Cópia da Escritura de contrato da execução dos frescos para a escadaria nobre do edifício dos Novos Paços do Concelho". 28 de julho de 1956. D-CMP/15 (651). Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- . "Foi inaugurado no Porto o novo edifício dos Paços do Concelho". *Diário da Manhã* (Lisboa), 26 de junho de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . "Os artistas plásticos e o novo edifício dos Paços do Concelho". *Diário de Notícias* (Lisboa), 25 de junho de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . "Os quatro painéis da escadaria dos novos Paços do Concelho estão a ser executados por Mestre Dordio Gomes". *Diário do Norte* (Porto), 2 de maio de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- . "Painéis a fresco da escadaria nobre [memória descritiva]". 1957. D-CMP/15 (651). Arquivo Histórico Municipal do Porto.

- . “Parecer nº 13/56, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia”. 13 de junho de 1956. A-PUB 14711. Arquivo Histórico Municipal do Porto.
- . “Preparativos para a inauguração dos novos Paços do Concelho da cidade do Porto”. *Primeiro de Janeiro* (Porto), 24 de janeiro de 1957. Arquivo Histórico Municipal do Porto (D-CMP/15 (21)).
- Sousa, Fernando de, e Joaquim Ferreira-Alves, eds. *Os Paços do Concelho do Porto*. Porto: CEPSE, 2012.
- Vasconcelos, Flório. “Mestre Dordio fresquista”. Em *Dordio Gomes: frescos*, editado por Laura Castro e Fátima Machado, s.p. Matosinhos: Museu da Quinta de Santiago / Câmara Municipal de Matosinhos, 1997.

A painting depicting a medieval town with a castle. The castle is a large, imposing structure with crenellated walls, rendered in shades of green and blue. In the foreground, a group of people on horseback is moving across a dirt path. The central figure is a woman in a red hooded cloak riding a dark blue horse. To her left, a man in a brown tunic is riding a brown horse. To her right, a man in a brown tunic is riding a white horse. The background shows a cluster of buildings with red roofs and a blue sky with white clouds. The overall style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a limited color palette.

**PALÁCIO
DA JUSTIÇA
(1957 – 1961)**

HISTÓRIA JURÍDICA E CONSTRUÇÃO NACIONAL NO TRIBUNAL DA RELAÇÃO

MARIANA ESCOVAL DOS SANTOS

Os frescos *As Cortes de Leiria de 1254* e *As Cortes de Coimbra de 1385*, concebidos e executados por Dordio Gomes entre 1957 e 1961, formam parte do extenso programa decorativo do Palácio da Justiça do Porto, edifício projetado pelo arquiteto Raul Rodrigues Lima, no âmbito da política de obras públicas do Estado Novo, e inaugurado em 1961¹.

Procurando uma integração plena entre arquitetura e arte, o projeto inicial do Palácio designava espaços específicos para a inserção de pintura mural e obras escultóricas. Com uma perspetiva que atribuía à arte um duplo papel estético e educativo, a seleção das temáticas a tratar foi da responsabilidade de uma Comissão de Obras de Arte que entendia que se deviam ilustrar episódios relacionados com a “intervenção tradicional das Cortes em momentos decisivos para a independência nacional”.² Assim, para a Sala de Sessões foram selecionadas as Cortes de Leiria de 1254, que marcam a participação, pela primeira vez em Portugal, de todos os estratos sociais do reino – o Clero, a Nobreza e o Povo³; e as Cortes que se reuniram em Coimbra em 1385, como resposta à crise de sucessão que se vivia após a morte de D. Fernando, marcando o fim da revolta popular liderada pelo Mestre de Avis e elegendo o rei – num processo sem precedentes em Portugal – que daria início à nova Dinastia de Avis⁴.

Dordio Gomes é convidado a colaborar neste projeto por intermédio do arquiteto Carlos Ramos, então diretor da Escola Superior de Belas Artes do Porto, a quem foi pedido que indicasse artistas nortenhos para os trabalhos de decoração. Com uma posição profissional consolidada e larga experiência em pintura mural a fresco, Dordio Gomes tem na encomenda do Tribunal a oportunidade de concretizar um desejo antigo, nascido na viagem a Itália em 1924–25, onde se encantou pela pintura mural de *Quattrocento*. Como ele próprio recordaria anos mais tarde, a impressão causada por estas obras tinha inspirado nele um “sonho quimérico” de encontrar “muros suficientemente vastos para tentar a obra temerária, numa larga e franca visão moderna”⁵.

A temática das Cortes tinha já sido trabalhada por diversos pintores em encomendas oficiais, tais como o fresco de Jaime Martins Barata na Assembleia Nacional (1940) ou o alto-relevo de Martins Correia para o Tribunal de Leiria (1960). Nestas obras, a caracterização hierárquica e hierática da ordem social⁶ – tão cara ao ideário do Estado Novo – tende a tomar precedência sobre a dimensão narrativa do episódio histórico representado.

- ¹ Para um estudo aprofundado sobre estes frescos, ver Mariana Escoval dos Santos, “Os frescos de Dordio Gomes no Palácio da Justiça do Porto: discurso nacionalista e espaços de poder do Estado Novo” (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025).
- ² Simeão Pinto de Mesquita, “Comentários e sugestões da Comissão antes da reunião de 25-1-1957”, 1957, (PT DGMN:DREL-0260/07), SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.
- ³ Marcelo Caetano, *As Cortes de Leiria de 1254* (Academia Portuguesa de História, 1954).
- ⁴ Marcelo Caetano, *As Cortes de Coimbra de 1385* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 1951).
- ⁵ Simão César Dordio Gomes, *Exposição Dordio Gomes* (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1932).
- ⁶ António Manuel Nunes, *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo: Templos da Justiça e Arte Judiciária* (MinervaCoimbra, 2003).



FIG. 28 As Cortes de Leiria de 1254, fresco, 3,10 m x 9,55 m, Palácio da Justiça do Porto, Sala de Sessões do Tribunal da Relação. Imagem criada por fotogrametria a partir de 845 capturas.

A proposta de Dordio Gomes para o Palácio da Justiça do Porto seria radicalmente diferente.

Os espaços originalmente atribuídos aos frescos, na parede norte da Sala de Sessões, obrigavam a uma conceção vertical pouco adequada ao desenvolvimento narrativo. O artista já tinha lidado com o problema da narrativa vertical em várias encomendas anteriores, nomeadamente no batistério da Igreja da Conceição, na ESBAP e na Câmara do Porto. No Palácio da Justiça, procura uma solução alternativa e pede, então, para alterar a localização dos frescos para as paredes poente e nascente, o que lhe proporcionava dois longos painéis horizontais, de 3,10 metros de altura por 9,55 metros de largura cada um. Segundo o pintor, “[à] maneira dos decoradores italianos do Renascimento poderia assim toda a história que consta do tema ser completamente descrita”⁷. A aprovação da proposta pelos ministérios revela não só a relação favorável entre Dordio Gomes e a entidade encomendante, mas também o grau de agência de que o pintor usufruiu neste projeto.

Dispondo assim do espaço necessário, mas consciente da problemática que a presença de uma porta em cada parede representava, Dordio Gomes opta por dividir cada fresco em duas partes narrativas, recorrendo ao uso de uma filacteria enquanto elemento compositivo, explicativo e decorativo que resolve o problema imposto pela intrusão da porta no campo pictórico. À esquerda do observador, ocupando dois terços do espaço disponível, narra-se o episódio que confere título ao mural; à direita, separado pela filacteria, um terço do fresco é ocupado por uma cena preambular do episódio central.

Assim, no caso de Leiria, no terço à direita do observador, Dordio Gomes representa a chegada do rei D. Afonso III com a sua esposa D. Beatriz e o cortejo real entrando no pequeno burgo que era Leiria, nota introdutória do episódio à esquerda, enquanto são observados por um pastor que lhes acena, evocando uma temática central na obra alargada do pintor – a exaltação da vida rural. Na divisão mais extensa do fresco, representa-se a audiência do rei com os três estratos sociais que compõem esta assembleia. O Clero e a Nobreza apresentam-se unificados à esquerda do soberano, visualmente separados do terceiro estrato, o Povo (representado pelos homens bons dos concelhos), por meio de uma coluna que aparece no primeiro plano, assinalando a distância que existia entre este grupo e os outros dois, já bem estabelecidos. A intenção narrativa de Dordio Gomes evidencia-se também na sua escolha de representar o rei a meio de uma ação, e não como uma figura estática. Aqui, D. Afonso III estende a mão na direção de um indivíduo à sua direita, parte dos homens bons dos concelhos, marcando assim o momento em que o rei concede aos representantes do povo a possibilidade de participar, pela primeira vez no reino de Portugal, nas Cortes.

Já no caso de Coimbra, do lado direito deste mural, Dordio Gomes apresenta uma cena síntese das batalhas que ocorreram nos anos de 1384 a 1385 entre Portugal e Castela, como o próprio pintor indica na filacteria que separa as duas narrativas.

⁷ “Ofício n.º 5768”, 21 de novembro de 1958, PT DGEMN:DREL-0260/09, SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.



FIG. 29 As Cortes de Coimbra de 1385, fresco, 3,10 m x 9,55 m, Palácio da Justiça do Porto, Sala de Sessões do Tribunal da Relação. Imagem criada por fotogrametria a partir de 1106 capturas.



FIG. 30 Esboceto para *As Cortes de Coimbra 1385*, óleo, 0,80 m × 2,40. Arquivo Dordio Gomes.

Esta tumultuosa cena bélica com cavalos, que evoca a obra de Paolo Uccello⁸, funciona como um preâmbulo dos eventos da narrativa à esquerda, destacando-se as ações de D. Nuno Álvares Pereira, cuja bandeira no segmento heráldico simboliza o papel decisivo do Condestável na vitória portuguesa sobre Castela. Numa primeira análise, parece ser esta a figura a quem Dordio Gomes procura dar protagonismo neste fresco, já que na narrativa principal (a grande assembleia), Nuno Álvares, vestido de branco, sobressai em relação aos restantes participantes. Contudo, ao compararmos a obra final com o esboceto conservado no arquivo do pintor [FIG. 30], apercebemo-nos de que Dordio Gomes escolhe salientar paralelamente a ação do Grão-Doutor, João das Regras, cuja argumentação foi determinante para a eleição de D. João I, representada na cena central; no esboço, esta figura é representada de costas para o observador, enquanto na obra final surge de frente, dando assim maior destaque à ideia de argumentação e reforçando a função retórica desta obra para a elite judicial a que ia destinada.

Em ambos os murais, o dinamismo da composição e o grau de expressividade das personagens contrastam com as noções de ordem e solenidade que deviam caracterizar todo o programa decorativo do edifício⁹. No fresco referente a Coimbra, por exemplo, existe uma tensão visível entre as fações que disputavam o trono de Portugal. Trata-se de uma escolha deliberada do artista, que deixa escrito o seu propósito de retratar “os partidos a digladiarem-se”¹⁰, pelo que, além de vincar a divisão compositiva entre ambos, lhes deu expressões faciais e corporais que comunicassem “a agitação e o espanto” do grupo da nobreza, em contraste com a “calma e ansiosa expectativa” dos partidários do Mestre d’Avis¹¹. Esta preocupação com a narrativa confere aos frescos um dinamismo quase teatral que, aliado às dimensões monumentais das figuras, ao vibrante cromatismo e às linhas de perspetiva em contrapicado, geram uma certa sensação de agitação no observador.

Verificamos assim que, por um lado, o pintor cumpriu com a encomenda quanto à temática e ao seu propósito educativo e moralizante para o restrito público de magistrados que teria

- 8 Artista por quem Dordio Gomes sentia especial admiração, e de cuja *Batalha de São Romano*, de meados do século XV, fez uma cópia hoje conservada no arquivo da família.
- 9 Raul Rodrigues Lima, “Carta ao engenheiro delegado”, 6 de janeiro de 1956, PT DGEMN:DSARH-005/209-3491/01, SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.
- 10 Simão César Dordio Gomes, “Memória descritiva”, cerca de 1960, Arquivo Dordio Gomes.
- 11 Gomes, “Memória descritiva”.

acesso à obra. Por outro, desfrutou de margem criativa para desenvolver uma proposta estética própria que contraria a sobriedade expectável neste tipo de encomenda oficial, criando um evidente grau de tensão com a restante decoração e a função do espaço em que se insere.

Este conjunto mural simboliza a realização de um sonho que acompanhava Dordio Gomes desde a sua juventude. No Palácio da Justiça, o mestre teve oportunidade de conjugar a monumentalidade narrativa dos frescos italianos de *Quattrocento* com a sua sensibilidade moderna. Esta última grande obra da sua carreira atesta a posição consagrada de um pintor que soube gerir as expectativas de uma encomenda oficial com as suas próprias vontades estéticas.

Bibliografia

- Caetano, Marcelo. *As Cortes de Coimbra de 1385*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1951.
- Caetano, Marcelo. *As Cortes de Leiria de 1254*. Academia Portuguesa de História, 1954.
- Gomes, Simão César Dordio. *Exposição Dordio Gomes*. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1932.
- Gomes, Simão César Dordio. “Memória descritiva”. cerca de 1960. Arquivo Dordio Gomes.
- Lima, Raul Rodrigues. “Carta ao engenheiro delegado”. 6 de janeiro de 1956. PT DGEMN:DSARH-005/209-3491/01. SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.
- Mesquita, Simeão Pinto de. “Comentários e sugestões da Comissão antes da reunião de 25-1-1957”. 1957. (PT DGEMN:DREL-0260/07). SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.
- Nunes, António Manuel. *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo: Templos da Justiça e Arte Judiciária*. MinervaCoimbra, 2003.
- “Ofício n.º 5768”. 21 de novembro de 1958. PT DGEMN:DREL-0260/09. SIPA, Arquivo Forte de Sacavém.
- Santos, Mariana Escoval dos. “Os frescos de Dordio Gomes no Palácio da Justiça do Porto: discurso nacionalista e espaços de poder do Estado Novo”. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2025.



Entre as décadas de 1940 e 1960, Dordio Gomes pintou vários murais em espaços públicos e privados do Porto e desempenhou um papel fundamental no ensino da pintura mural a fresco na Escola Superior de Belas Artes do Porto (atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

De impossível deslocação, estas obras verdadeiramente embutidas nos espaços prestam-se bem à digitalização, que permite trazê-las para a galeria, projetando-as à escala ou colocando-as em movimento, através da animação.

Com esta transposição, os murais de Dordio Gomes ganham uma renovada vida que se indaga neste catálogo, estimulado por debates sobre o impacto do mural na sociedade, a síntese das artes, o pensamento e a prática do mural, a dimensão política das encomendas e o uso crítico das ferramentas digitais na curadoria e na comunicação da história da arte.