



Estados autoritários e totalitários e suas representações

Coordenação

Luís Reis Torgal
Heloísa Paulo

Coimbra • 2008

**AMAR A PÁTRIA, SERVIR A ARQUITECTURA:
FUNÇÕES E PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DAS «ARTES DECORATIVAS»
NAS FILIAIS DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS, CRÉDITO E PREVIDÊNCIA**

“É assim, precisamente, que a obra de arte mais independente, mais orgulhosa, mais *solitária* se torna *decorativa*, queira ou não, porque iluminou e deu expressão a esta sala ou àquele escritório.”

António Ferro¹

“Recorde-se que em todas as épocas que tiveram dois tipos de arte, um para as minorias e outro para a maioria, este último foi sempre realista.”

José Ortega y Gasset²

1. Introdução

A hierarquia entre as denominadas «belas-artes», enunciada pelo menos desde Platão, conheceu ao longo dos séculos diversas oscilações que, não obstante, subscreveram a validade de uma escala valorativa e de categorias estanques onde se arrumavam os fenómenos artísticos. No século XX, a cartilha estética ocidental questionou, pela primeira vez, de maneira irreversível, não o lugar que este ou aquele género arrematava no pódio, mas o concurso em si, o júri e até a plateia. As «belas-artes» assistiram à deposição de dois conceitos até então operativos e estruturantes: «belo» e «arte».

De forma significativa, todos os regimes ditatoriais modernos resistiram a esta fragmentação conceptual. A graduação conservou-se e, no topo, colocou-se a arte que outrora Kant³ rebaixara: a arquitectura. Longe de serem menosprezadas, as restantes disciplinas plásticas, sobretudo a escultura e a pintura, continuaram a ser alvo da encomenda oficial. Simplesmente, o objectivo que em geral lhes era reservado – o de «decorar» – pressupunha a existência de um sujeito anterior – o edifício –, a sua razão

¹ António Ferro, *Artes Decorativas*, Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 24-25.

² José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, trad. do espanhol, 2.^a ed., Lisboa, Veja, 2003, p. 70-71.

³ John Rajchman, *Construções*, trad. do inglês, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2002, p. 16.

de ser, perante o qual assumiriam uma posição secundária. A função desempenhada ultrapassava, todavia, a de mero adorno. Pelo contrário, competia-lhes complementar a arquitectura, clarificando ou acrescentando substância à mensagem a transmitir. Por conseguinte, do mesmo modo que a sua presença necessita de ser descodificada, a sua ausência ou retirada deve suscitar interrogações.

O presente artigo procura analisar, no universo concreto das filiais construídas para a Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência (CGDCP), o lugar e o papel das esculturas e pinturas encomendadas. Na qualidade de «estabelecimento de crédito» do Estado – profundamente remodelado, em 1929, de forma a constituir um “instrumento admirável de restauração da economia nacional”⁴ –, a CGDCP encerra um património-chave para a compreensão dos enunciados artístico-ideológicos que caracterizaram o Portugal salazarista. Tendo em vista a sua «descodificação», parte-se duma caracterização global das obras de arte presentes nas dependências da instituição, examinando, em seguida, tipologia a tipologia, os discursos iconográficos dominantes e respectivas conexões com a cartilha estadonovista. A terminar, expõe-se uma leitura interpretativa do processo mediante o qual estas mesmas obras de arte foram banidas dos imóveis a partir da década de quarenta.

2. As «artes decorativas» nas filiais da CGDCP: caracterização global

No universo das filiais da CGDCP, foram adjudicados trabalhos escultóricos e/ou pictóricos para os imóveis erguidos nas seguintes capitais de distrito: Porto, Bragança, Santarém, Viana do Castelo, Angra do Heroísmo, Ponta Delgada, Viseu, Portalegre, Castelo Branco, Guarda, Horta e Beja. À excepção de Beja – cujo projecto, riscado por Francisco Augusto Baptista entre 1957 e 1959, previu um mosaico na fachada principal – todas as restantes encomendas se situam, quer ao nível da concepção, como da execução, em data anterior à criação da Comissão Administrativa das Obras da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência (23 de Outubro de 1942), a qual recebeu do Governo a missão de administrar e fiscalizar as obras de construção, ampliação e conservação dos edifícios da CGDCP⁵. A sede, na capital, obedece também a esta cronologia: Jorge Colaço, o último artista a ter compromissos no Palácio do Calhariz, recebe, a 7 de Junho de 1941, a última parcela da quantia fixada em contrato⁶; a única incumbência decorativa posterior a esta data – um retrato do Presidente da República entregue em 1960 ao pintor Guilherme Felipe – foi rejeitada⁷.

⁴ *30 Anos de Estado Novo. 1926-1956*, Lisboa, José de Oliveira, 1957, p. 48.

⁵ Dependente do Ministério das Obras Públicas e Comunicações através da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, esta Comissão foi criada pelo Decreto-Lei n.º 32 337 de 23 de Outubro de 1942 e extinta pelo Decreto-Lei n.º 693/70 de 31 de Dezembro de 1970.

⁶ Comunicação dirigida por Jorge Coelho, chefe da Repartição da Secretaria da Administração da CGDCP, ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 7 de Junho de 1941. Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos [doravante identificado como AHCGD], Sede – caixa n.º 2, processo 9 (Lisboa: Calhariz).

⁷ Ofício n.º 842, dirigido pelo engenheiro José de Figueiredo e Castro ao pintor Guilherme Felipe. Lisboa, 19 de Outubro de 1960. AHCGD, Sede – caixa n.º 3, processo 18 (Lisboa: Calhariz); Ofício 6k/1202,

Ressalvando o painel bejense, os azulejos de Colaço na sede e, na filial portuense, os mosaicos cerâmicos executados por Ricardo Leone, bem como a clarabóia de vidro policromo, desenhada a par com a serralharia artística pelo arquitecto Pardal Monteiro, todas as obras comissionadas para as dependências da Caixa são pinturas ou esculturas. Os painéis pictóricos concentram-se, sistematicamente, no rés-do-chão, na designada «sala do público» ou, no caso do Porto, no gabinete do gerente. Por sua vez, os motivos escultóricos convergem para o exterior do imóvel. As estátuas fixam-se sempre nas fachadas. Os baixos-relevos tendem a seguir o mesmo caminho, conquanto no Porto sejam empregues cumulativamente no interior e, em Angra do Heroísmo, ocupem em exclusivo esta área.

A supremacia da arquitectura é exercida por prerrogativas que garantem, à partida, a subserviência das outras artes. É o autor do edifício a estabelecer, na fase do projecto, o seu lugar e, na maior parte dos casos, o tema. É ele quem orienta a execução, autoriza o pagamento das prestações combinadas, avalia em primeira-mão o resultado final e, frequentemente, chega a sugerir ou convidar os artistas. O virtuosismo técnico, o formalismo rebuscado ou complexo são reprimidos. Pretende-se que a obra possibilite uma concretização rápida e pouco dispendiosa, veicule conteúdos acessíveis e, acima de tudo, mantenha uma “composição simples”, “carácter que é indispensável imprimir (...) para bem se harmonizar com a arquitectura”⁸.

Ao nível iconográfico, a aparente espontaneidade com que se remete a pintura e a escultura, comissionadas para os edifícios da Caixa, para as duas vias temáticas possíveis – universalismo e/ou nacionalismo – comporta propósitos endoutrinadores. Estes, aliados a um figurativismo omnipresente, a um comedimento formal obediente às leis da gravidade e a um naturalismo apaziguador sem concessões a qualquer realismo revolucionário, revelam a especificidade do encomendante e o peso da matriz sociocultural.

2.1 As esculturas de vulto: Economia, uma senhora regrada, sóbria e pudica

A «abundância» e a «economia» – enunciadas diferenciadamente ou em conjunto; substituídas ou coadjuvadas pelas congéneres noções de «riqueza» ou «fortuna» – são os conceitos abstractos que dominam a escultura de vulto. A cornucópia, ou corno da abundância, recheada de cereais e frutos, símbolo de fecundidade e felicidade na tradição greco-romana e distintivo de diversas divindades, como Baco, Ceres ou Fortuna, é o emblema mais vezes requisitado para os transmitir⁹. Os ramos de árvore e folhas, os frutos e as espigas de trigo, o cacho de uvas e a coroa de hera constituem

dirigido pelo director geral do Ensino Superior e das Belas-Artes ao director geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 2 de Maio de 1962. AHCGD, Sede – caixa n.º 3, processo 19 (Lisboa: Calhariz).

⁸ Carta do arquitecto chefe da Secção de Obras e Edifícios da CGD, Porfírio Pardal Monteiro, ao administrador geral da CGD. 28 de Outubro de 1925. AHCGD, Filiais – caixa n.º 21, processo 135 (Porto).

⁹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, s. v. “Corno da abundância”, trad. do francês, Lisboa, Editorial Teorema, 1994, p. 231; Lucia Impelluso, *Héroes y dioses de la Antigüedad*, trad. do italiano, 3.ª ed., Barcelona, Electa, 2004, pp. 70-72.

suplementos ou alternativas à cornucópia, assegurando a representação da fertilidade e abundância.

Invariavelmente, esculpem-se figuras femininas – jovens de corpo inteiro e em pé, idealizadas o suficiente para não quebrar o efeito alegórico – às quais se apõem os atributos referidos. A nudez é progressivamente contida sob vestes clássicas que, a despeito de consentirem o vislumbre de massas anatómicas, lhes confere a «moralidade» indispensável para a pertença a uma edificação estatal. Deste modo, um «desvario» como sucedeu em Santarém – onde, tendo como mote a abundância e a riqueza, Ruy Gameiro giza, em Setembro de 1933, uma mulher de peito descoberto para a fachada principal e outra, destinada a decorar o volume circular do alçado lateral, completamente despida – não mais se exhibiria. Na filial construída em seguida, a de Viana do Castelo, o arquitecto António Maria Veloso Reis Camelo surge já como o guardião da «decência», de acordo com o exigido pela Administração:

“Para a estátua, convidei eu próprio o Sr. António da Costa a quem dei as indicações que verbalmente V. Ex.^a me transmitiu, como sendo o parecer geral do Ex.^{mo} Conselho, acerca das roupagens dessa estátua, quase nulas segundo o desenho de pormenor. O esboceto ou *maquette* que ele vem submeter à apreciação do Ex.^{mo} Conselho, mantém o carácter decorativo do desenho mas atende perfeitamente às recomendações que lhe fiz, satisfazendo-me bastante a finura e delicadeza com que está tratada. A figura representa a «Fortuna» concebida em termos ou formas moderadas evidentemente, e não segundo o espírito de outras épocas em que essa deusa era tratada por uma forma mais exuberante de carnes, cornucópia farfalhada e retorcida, as clássicas moedas e notas de banco, provocante e quase ofensiva.”¹⁰

As excepções ao quadro temático acima exposto acabam por o confirmar. É o caso de Ponta Delgada, para onde Ruy Gameiro, convidado a modelar a estátua da frontaria, opta por uma Minerva, com os seus habituais objectos de guerreira, acompanhada, curiosamente, dos símbolos distintivos de Ceres. Quando, a 19 de Dezembro de 1934, o arquitecto Veloso Reis Camelo, ao submeter à apreciação do Conselho de Administração o “esboceto” entregue pelo escultor, caracteriza a figura e a sua função no edifício, deixa claro os dois conjuntos de virtudes que Ruy Gameiro procurou conciliar:

“Nesta figura, meramente decorativa, quanto à sua forma e interpretação, representa Minerva, deusa das artes e das ciências, tendo numa das mãos um ramo de frutos, como símbolo da abundância e na outra a lança e o escudo, como símbolos da força e valor, e tem para o edifício, sob o ponto de vista arquitectónico, grande importância, sendo ela que estabelece com o letreiro (Caixa Geral de Depósitos Crédito e Previdência) o eixo da composição da fachada, ao mesmo tempo que lhe dá um certo claro escuro e, com o seu ar um tanto clássico, uma expressão estadual mais acentuada”¹¹.

Viseu e Portalegre corporizam os dois outros exemplos de «variações», à primeira vista desalinhados da leitura global defendida sobre a iconografia das estátuas, mas

¹⁰ António Maria Veloso Reis Camelo, “Informação”, Lisboa, 9 de Abril de 1935. AHCGD, Filiais – caixa n.º 27, processo 186 (Viana do Castelo).

¹¹ Carta do arquitecto Veloso Reis Camelo ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 19 de Dezembro de 1934. AHCGD, Filiais – caixa n.º 17, processo 109 (Ponta Delgada).

afinal acabando por a reforçar. Com efeito, se por um lado asseveram a existência de propostas que se desviam da clássica antropomorfização da «abundância», comprovam, por outro, que estas foram sempre postas de lado. Em segundo lugar, permitem corroborar a nítida preferência verificada, neste tipo de escultura, pela coisificação de ideias universais, em detrimento do móbil regionalista. Este, quando apresentado de forma isolada, é reprovado; se conjugado com um acessório alegórico – a cornucópia – é aceite.

A 10 de Dezembro de 1937, o Conselho de Administração da CGDCP decide – num acto irrepitível no conjunto das filiais e sede – promover um concurso a fim de determinar a quem adjudicaria as peças escultóricas previstas para Viseu e Portalegre. Reunido a convite do Conselho de Administração, na sede da CGDCP, no dia 31 de Março de 1938, o júri era composto pelos seguintes elementos: Reinaldo dos Santos (presidente da Academia Nacional de Belas-Artes), João Rodrigues da Silva Couto (director do Museu Nacional de Arte Antiga) e o arquitecto Raul Lino (secretário da mencionada Academia). Achavam-se igualmente presentes, na qualidade de administradores da CGDCP, Raul do Carmo e Cunha e o engenheiro Leovigildo Queimado Franco de Sousa.

Em Portalegre, a escolha recaiu sobre Salvador Barata Feyo, o qual submettera à competição duas propostas para a mesma imagem: “uma de 0,48 representando uma figura da região segurando um braçado de trigo e um ramo de carvalho; outra de 1m simbolizando a cidade de Portalegre [agarrando na mão o brasão do município], coroada de hera e trazendo a cornucópia da abundância”¹². Entre os dois estudos sujeitos a concurso e de novo mostrados, já mais trabalhados, ao Conselho de Administração em fim de Julho/início de Agosto de 1938 – um exclusivamente regionalista, interpretando uma “mondadeira”; outro nacionalista, associado a símbolos míticos¹³ –, coube à intervenção de João Simões, arquitecto autor do edifício, a inclinação para o segundo¹⁴.

No que diz respeito à filial viseense, a maquete vencedora para a escultura de vulto foi a de Álvaro João de Brée¹⁵, tendo o contrato com o artista sido firmado a 21 de Setembro de 1938¹⁶. A obra, ultimada no início de Fevereiro do ano seguinte¹⁷, inscrevia-se na convencional citação da Antiguidade Clássica, que o autor pretendeu, não obstante, ler à luz da realidade nacional:

¹² Carta de Salvador d’Eça de Barata Feyo aos administradores da CGDCP. Barcarena, 30 de Março de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 119 (Portalegre).

¹³ Carta do escultor Salvador d’Eça Barata Feyo ao administrador-geral da CGDCP. s/d [fins de Julho/inícios de Agosto de 1938]. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 119 (Portalegre).

¹⁴ Carta do arquitecto João Simões ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 6 de Agosto de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 119 (Portalegre).

¹⁵ “Auto”. 7 de Abril de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 119 (Portalegre).

¹⁶ Contrato celebrado entre a Administração da CGDCP e o escultor Álvaro João de Brée. Lisboa, 21 de Setembro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

¹⁷ Ofício n.º 608, dirigido pelo chefe da repartição da Secretaria da Administração da CGDCP à firma “Viseu Industrial, Ltd.ª”. 6 de Fevereiro de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

“Representa a figura a Economia, a Abundância e a Riqueza.

A Economia e a Abundância, simbolizadas pela vinha e pelo trigo, que a figura segura com a mão direita, em atitude de protecção, por serem estas culturas, as maiores riquezas do país. A primeira por resultar da sua exportação, a entrada de ouro, a segunda, pelo cultivo nacional, e a não saída de ouro.

Tanto um como outro julgo serem símbolos inerentes à Caixa Geral, pela acção por esta exercida, em empréstimos, aos vinicultores e lavradores, dando assim possibilidades de amanhã e cultivo daqueles dois elementos que são a economia e a riqueza da nação.

A cornucópia, símbolo clássico da abundância e riqueza, que se vê à esquerda, e que a figura segura, não numa atitude de esbanjamento, mas sim de reserva, o que representa o equilíbrio financeiro.

O casco nada tem de guerreiro, mas sim de força e firmeza.

A figura pelas suas grandes linhas e simplicidade de forma, foi estudada atendendo a execução em granito, a que ela é destinada, volumes e planos estão estudados para que haja um completo equilíbrio e igual distribuição de peso. A simplicidade da forma julgo-a adequada ao granito, matéria esta incompatível a tudo que não seja sóbrio e simples. Pretendi também integrá-la na arquitectura do edifício, pois julgo que a arquitectura é o de dentro da escultura e a escultura o seu prolongamento.”¹⁸

Partindo das memórias descritivas das peças dos outros concorrentes, constata-se, entre as que se conservam, que Anjos Teixeira, sendo “facultativa a escolha da execução da estátua representando a abundância ou a economia”, preferiu a segunda, “colocando um cofre nas mãos da figura”, com o qual procurou “justificar o título da mesma”, pois desconhecia “se existe algum símbolo clássico para a representação da economia”¹⁹. Celestino Tocha enveredou pela personificação da abundância, “simbolizada por uma figura de mulher de linhas sóbrias segurando do lado direito uma cornucópia contendo flores e mantendo com a mão esquerda um ceptro que poderá representar a justiça na abundância e finalmente outra cornucópia junto aos pés da figura e de lado oposto à primeira espalha o dinheiro”²⁰.

Os dois participantes que denotam maior vontade de romper com a tradicional iconografia alegórica – Albuquerque de Bettencourt e Salvador Barata Feyo – vêem os seus trabalhos também preteridos, pese embora a argumentação com que se escudaram, como em seguida, respectivamente, se observa:

“Na composição de uma figura «Abundância» entendemos por bem não empregar o batido motivo da cornucópia, hoje esteticamente desactualizado. Por isso, representamos a nossa figura, tendo do lado direito um molho de 7 espigas – símbolo bíblico – e frutos caindo a espalhar-se sobre a base, imagem da abundância e da riqueza do solo. A mão

¹⁸ Álvaro João de Brée, “Memória descritiva do estudo que apresento para o edifício da vossa filial em Viseu”, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

¹⁹ Anjos Teixeira (filho), “Memória descritiva dos trabalhos destinados à filial da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência. Viseu”, Lisboa, 31 de Janeiro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

²⁰ Carta de Celestino Augusto Tocha ao Conselho de Administração da CGDCP. s/d [início do ano de 1938]. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

esquerda pousa sobre o coração, num gesto de amor pelo próximo, pois que sem ele a abundância só seria nociva.

Além disso, não demos à nossa figura o carácter de «matrona romana» como é de uso mas sim o de uma mulher nova e forte, radiante de vitalidade, por considerarmos que a mais desejável abundância é feita de força viva e ascendente e não de calma estabilidade. A composição da nossa figura fizemo-la num bloco, e a sua modelação simples por necessidade estética do material a que se destina.”²¹

“Parece-nos que, dado o renascimento forte do amor à pátria que se observa já em algumas das actividades espirituais da nação, cabe, cremos nós, também aos artistas portugueses, nomeadamente escultores e pintores, como força intelectual de elite, procurar resolver toda a plástica da sua esfera de acção com os olhos postos no alto daquele ressurgimento. Abstendo-nos de nos alongarmos em mais considerações a este respeito – por importuno o lugar – ficam as linhas que deixamos acima para explicar o critério e directriz que tivemos e nos conduziu às soluções que com a devida vénia, temos a honra de sujeitar ao alto critério de V.as Ex.as.

Pondo de parte a representação convencional das chamadas figuras simbólicas de deuses e deusas do Olimpo, e isto porque muito simplesmente, só podemos compreender a intervenção de um Deus na nossa vida e na nossa morte, debruçamo-nos sobre a região da Beira Alta de que Viseu é a capital e colhemos no labor da sua gente e na sua próprio gente, os elementos queridos das nossas composições. (...) A estátua é a região da Beira Alta representada numa figura da mesma Beira, tendo na mão direita uma mão de espigas de centeio e na esquerda uma romã que se nos afiguram expressar com certa felicidade, respectivamente, o corporativismo e a assistência da Caixa Geral dos [sic] Depósitos, Crédito e Previdência.”²²

2.2. Os baixos-relevos: o «mundo feliz» da economia nacional

Os baixos-relevos encomendados para as filiais da CGDCP elegem, como tema, os três pilares económicos de referência – agricultura, comércio e indústria –, tratados em conjunto e perspectivados em trâmites pátrios e não mitológicos. A partir deles decalca-se o simulacro de um país auto-suficiente, ruralista por opção, onde se protege a indústria «caseira» e «familiar», onde o comércio por troca directa adquire o pitoresco de uma sã continuidade, onde as relações de trabalho são idílicas e a figura do operário fabril – que nunca se vê e suspeita-se afinal não existir – aparece substituído pelo dócil camponês, o qual, no máximo, troca a enxada pelo martelo ou pelo fiado.

Eis, em pedra e em bronze, o mundo feliz do corporativismo alcançado, orquestrado pela mão paternalista e assistencial do Estado que, ao invés de «abafar», antes incentiva e dirige com justiça. Não por acaso, a reforma do crédito – vértebra da política

²¹ Memória descritiva redigida pelo escultor Albuquerque de Bettencourt acerca das propostas apresentadas para a filial de Viseu. s/d [início de ano de 1938]. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

²² Salvador d’Eça Barata Feyo, “Memorial”, Barcarena, 31 de Janeiro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

económica salazarista²³ – surge aqui como referência literal, dado que coube à Caixa Nacional de Crédito, criada e anexada à Caixa Geral de Depósitos em Março de 1929, reunir, “sob uma direcção única”, “os serviços de crédito agrícola, de crédito industrial e de quaisquer outros que devam ser porventura estabelecidos com a responsabilidade do Tesouro”²⁴. A importância do financiamento concedido por este organismo – ou seja, directamente pelo Estado – dotá-lo-ia de uma crucial “missão na economia portuguesa”²⁵, como mecanismo de compensação e superação da retracção do investimento a longo e médio prazo.

Em Viseu, os três baixos-relevos destinados a sobrepujar a fachada principal – “alusivos ao comércio, à indústria e à agricultura”²⁶, como especificara António Maria Veloso Reis Camelo ao riscar o projecto da filial – foram objecto, à semelhança da estátua, do concurso público acima mencionado. Para a obra em questão concorreram os artistas João Fragoso, Anjos Teixeira (filho), Henrique Moreira, Albuquerque de Bettencourt, Salvador d’Eça Barata Feyo e Celestino Augusto Tocha²⁷, preservando-se uma parte das memórias descritivas dos estudos apresentados. Estas detêm especial interesse pois permitem-nos aferir quer a preferência, por parte do júri, pela representação tradicionalista daqueles sectores económicos, quer a nítida predilecção por motivos nacionais em detrimento dos símbolos da Antiguidade Clássica. Com efeito, deuses e deusas do mundo antigo foram rejeitados; melhor sorte não tiveram os modelos que ostentavam a visão de uma indústria progressista ou a de um comércio internacional e importador.

Veja-se, como exemplo, as preteridas propostas de Celestino Tocha e Albuquerque de Bettencourt, descritas pelos autores, respectivamente, do seguinte modo:

“Os baixos-relevos curvos-convexos também em *maquette* a ¼ do tamanho natural representam:

1.º Comércio – simbolizado pela figura de Mercúrio e seus acessórios entre os quais um globo junto à figura, uma ampolheta na mão esquerda, o ceptro na direita etc. E como fundo a cena dum cais onde a figura dum carregador transporta um fardo às costas.

2.º Indústria – simbolizada por 2 operários trabalhando junto das máquinas numa grande fábrica onde em primeiro plano as rodas dentadas transportam o movimento a outros maquinismos etc.

3.º Agricultura – simbolizada pela Ceres, figura de camponesa à direita da cena e em 1.º plano, segurando num instrumento de lavoura e tendo um braçado de trigo no

²³ Fernando Rosas, “O Estado Novo nos anos trinta”, em *História de Portugal*, dir. de José Mattoso, vol. VII, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, pp. 243-258.

²⁴ “A anunciada reforma da Caixa Geral de Depósitos” [entrevista de António Oliveira Salazar ao *Século*, 21 de Março de 1928], em *A reorganização financeira. Dois anos no Ministério das Finanças. 1928-1930*, Coimbra, Coimbra Editora, 1930, p. 230.

²⁵ “Um ano de finanças” [Exposição do Ministério das Finanças, 26 de Abril de 1929], em *A reorganização financeira. Dois anos no Ministério das Finanças. 1928-1930*, p. 425.

²⁶ [António Maria Veloso Reis Camelo], “Memória descritiva e justificativa do projecto da filial da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, a construir em Viseu, apresentado a concurso sob a divisa Viseu”, Lisboa, 26 de Janeiro de 1935. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 202 (Viseu).

²⁷ “Auto”. 7 de Abril de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

lado esquerdo. No canto inferior direito um porqueto completa o conjunto da Ceres. O resto da cena representa uma paisagem tendo no 1.º plano 2 molhos de trigo no chão, no 1.º plano uma ceifeira, um pouco mais distante um carro de bois e finalmente o horizonte composto por uns montes afastados etc.”²⁸

“Entendemos não empregar na composição dos baixos-relevos, figuras nem símbolos da mitologia pagã, por estarem já bem longe da nossa mentalidade, e porque a realidade é bastante rica em imagens. Isso não quer dizer que pretendemos reproduzir imagens fotográficas da vida, mas imagens-símbolos mais capazes de sugerir uma ideia geral sobre os assuntos dos baixos-relevos. E assim, no primeiro:

Agricultura – Representamos o trabalho do campo, por 3 figuras: dois homens com instrumentos para o amanhã da terra e uma mulher figurando a colheita. Serve-lhes de fundo uma árvore – complemento de actividade agrícola.

Comércio – Representamos as mais marcantes actividades do comércio: compra e venda. À esquerda, o vendedor segura uma balança aceitando com a outra mão o pagamento da sua mercadoria, pelo comprador. A mão esquerda segura um papel, com o qual quisemos lembrar contratos, recibos, etc. Ao fundo, um braço de guindaste, refere-se ao comércio por grosso, transportes, importações e exportações.

Indústrias – Dois operários simbolizam a indústria manual que tem a sua maior expressão de força no forjador. Um fundo de máquinas representa a indústria fabril.”²⁹

Barata Feyo mostrou-se mais condizente com a mundividência desejada:

“para resolvermos os altos-relevos [sic] do Comércio, Indústria e Agricultura, representamos respectivamente no movimento da figura principal do primeiro e nos diferentes géneros da região que a enquadram, a permuta desses mesmos géneros, pois outra coisa não julgamos ser o Comércio; na fiandeira típica da Beira e no ancião robusto, da forma como se combinam no 2.º relevo, parece-nos ajustar-se o título deste trabalho; e no último – agricultura – acentuando e porventura querendo nobilitar o harmonioso ritmo que tem a lavoura nos nossos campos, apresentamos o homem – talvez entoando uma das suas canções dilectas e tão típicas – segurando a rabiça da charrua e levando às costas o saco da semente; e a mulher, colhendo, como fruto maior, os outros frutos da terra. Só quem nunca contemplou a faina agrícola da nossa gente, lhe desconhece o encanto e o lirismo de que é tão fértil.”³⁰

Contudo, a vitória coube a Henrique Moreira, com o qual a Caixa celebraria contrato a 30 de Maio de 1938³¹. A aplaudida unidade e simplicidade do seu conjunto,

²⁸ Carta de Celestino Augusto Tocha ao Conselho de Administração da CGDCP. s/d [início do ano de 1938]. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

²⁹ Memória descritiva redigida pelo escultor Albuquerque de Bettencourt acerca das propostas apresentadas para a filial de Viseu. s/d [início de ano de 1938]. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

³⁰ Salvador d’Eça Barata Feyo, “Memorial”, Barcarena, 31 de Janeiro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

³¹ Contrato celebrado entre a Administração da CGDCP e o escultor Henrique Moreira. Lisboa, 30 de Maio de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

tão cara à arquitectura, resultava, particularmente, da estratégia formal pela qual o escultor enveredou, oferecendo nas três cenas as mesmas duas personagens – um homem (de pé) e uma mulher (ajoelhada e sempre de lenço na cabeça) –, variando apenas os acessórios que seguravam e as tarefas que cumpriam.

Do esboço da frontaria da filial, no qual Reis Camelo desenhara com detalhe as três composições, o escultor apenas manteve a ordem de sucessão das actividades a partir da verga da porta de entrada e os respectivos letreiros que facilitavam a interpretação: a agricultura, em seguida a indústria e por último o comércio. Diminuiu o número de figurantes, assingelou o vestuário e recusou tanto o possante navio que servia de cenário ao comércio, como os dois robustos operários semidespidos, ladeando uma roda dentada e exibidos sobre um fundo de telhados de dentes de serra, chaminés em funcionamento e postes de electricidade. Em seu lugar, Henrique Moreira presenteia-nos com um universo rural a três dimensões: no primeiro quadro a mulher segura um braçado de espigas e o homem um arado e uma enxada; na segunda composição, ela fia e ele repousa o martelo sobre a bigorna; por fim, ambos permutam vasilhas.

Um semelhante arcaizamento da economia nacional se depreende dos nove baixos-relevos do portão de entrada da filial de Portalegre, cujos modelos Albuquerque de Bettencourt apronta a 1 de Setembro de 1938³². Associados em grupos de três composições dispostas horizontalmente, tal como previa o projecto do arquitecto João Simões, as cenas versam a agricultura, o comércio e a indústria. Nelas prevalece o ambiente agrícola e pastorício que se reproduz num comércio de bens alimentares primários e numa indústria de pequenas oficinas com equipamento obsoleto.

2.3. Os «painéis decorativos»: a presepificação da realidade

A pintura comunga do campo temático dos baixos-relevos, mas reforça, como nenhuma outra forma de expressão artística, o cariz regionalista dos assuntos visados. A primeira encomenda pictórica para uma filial da CGDCP foi feita a Martinho da Fonseca, convidado por Pardal Monteiro, a 7 de Setembro de 1928, para executar, a óleo, os painéis do gabinete do gerente da sucursal do Porto³³. A 28 de Setembro de 1928, o pintor remetia os esboços e a memória descritiva dos mesmos expondo o seu “pensamento sobre os melhores motivos que me [lhe] pareceram ser mais expressivos para o fim a que são destinados”³⁴:

“Na interpretação do motivo que melhor possa traduzir o papel altamente fomentador da CGD, procurei sintetizar, numa só das manifestações do trabalho humano – a cultura do trigo – toda a gama da actividade obreira que mereça ser impulsionada pelo auxílio financeiro. Assim, nos quatro esboços que tenho a honra de submeter ao alto critério de V. Ex.^a, pretendo focar as várias especialidades e aspectos da lavoura, comércio e

³² Carta de Albuquerque Bettencourt à Administração da CGDCP. Lisboa, 1 de Setembro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 119 (Portalegre).

³³ Offício n.º 121, dirigido pelo arquitecto-chefe da Secção de Obras e Edifícios da CGD ao pintor Martinho da Fonseca. Lisboa, 7 de Setembro de 1928. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

³⁴ Carta do pintor Martinho da Fonseca ao arquitecto Pardal Monteiro. Lisboa, 28 de Setembro de 1928. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

indústria nacionais, ao mesmo tempo que na composição dos painéis é evidente o intuito de fazer ressaltar a influência benéfica que a CGD tem sobre todas as manifestações do trabalho útil em Portugal, desde que o seu auxílio seja solicitado.

Num símbolo em que procurei fugir ao que já está feito e refeito em assunto da mesma natureza, dispensei a já estafada figura da Fortuna com a sua clássica e inseparável cornucópia da abundância, e, antes, me socorri de uma simples figura de mulher que, nos seus traços fisionómicos e na sua plástica exprima a generosidade e a fecundidade. Encostada à sombra de uma árvore frondosa, coberta de frutos doirados, esta figura que segura nas mãos uns poucos desses pomos representará, assim, um símbolo perfeito da CGD que à sombra do seu forte crédito distribuiu os capitais que vão pela terra portuguesa fora fomentar o trabalho e, por consequência, a riqueza nacional.

No painel em que se contorna esta figura, outras duas completam, por assim dizer, o significado de toda a composição, que é: semear para colher. A figura da direita, na sua missão de lançar a semente à terra, representa não só uma alusão à lavoura em geral como, também, às grandes iniciativas comerciais ou industriais lançadas sobre a égide da CGD. A da esquerda, que pode considerar-se o fecho da composição, que segue numa marcha lógica pela direita do observador, consubstancia a paz e a felicidade advindas por um esforço tenaz e alevantado ao qual um auxílio forte conduziu à fortuna. Uma mulher sentada, entre flores e frutos, amamenta, sorridente, o filho – a geração vindoura à qual ela legará fartas riquezas.

O painel da lavoura é uma clara alusão a toda a agricultura, assim como o gesto do homem forte que sulca a terra com o arado, abrange, no seu significado, a abertura dos alicerces das grandes fábricas e moradias que se irão construir ou, mais sinteticamente, será a representação dos primeiros passos de todas as grandes empresas de fomento.

Logo a seguir, e fronteiro, portanto, ao que contém o símbolo da CGD, fica o painel da ceifa e da respiga. Pelo que representa de expressionismo simbólico: o colher dos frutos pelas figuras das ceifeiras, e a economia pelas mulheres que andam na respiga, este quadro é bem um forte elo entre todos os painéis, e não pode ficar mais a carácter num edifício como a CGD. O fecho de toda a composição segue-se, então, com o último painel onde a acção das figuras deixa transparecer a referência ao comércio e à indústria, um representado por um homem forte que conduz um saco de farinha de trigo, e a outra figurada por uma mulher que, no primeiro plano, pousa encostada a uma mó. Outras figuras, para melhor completarem o ambiente, desempenham outras funções como a debulha e a limpeza do trigo.

Na composição geral de toda a decoração, embora em cenas nas quais o esforço e o vigor caminham a par e passo, pretendo sobretudo, dar do trabalho uma visão de alegria e de saúde, como função nobilitante que ele é não só como o único meio honrado de lutar pela vida, como, também, pela sua inevitável e progressiva influência na inteligência e no bem-estar do homem. Este não é representado como besta de carga mas, sim, como elemento precioso e imprescindível de trabalho dignificador, que ele realiza de sorriso nos lábios, destacado sobre fundos das nossas paisagens, onde as pombas esvoaçam, desenhando-se sobre as copas das oliveiras, sobreiros e pinheiros.”³⁵

³⁵ Martinho da Fonseca, “Memória descritiva que acompanha o projecto de decoração da sala do director da sucursal da Caixa Geral dos [sic] Depósitos na cidade do Porto”, Lisboa, 28 de Setembro de 1928. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

Após a sua apreciação, o arquitecto informava a Administração que “o proponente é um artista novo, competente e cumpridor. Considero-o capaz de executar uma boa obra de arte e será sem dúvida um óptimo elemento de valorização do novo edifício.”³⁶ Perante tal referência, o Conselho autorizou, nesse mesmo dia, a adjudicação do trabalho³⁷. A 1 de Agosto de 1929, o artista transmitia ao administrador geral da instituição que acabara “de fazer entrega na sede desta Caixa dos quatro painéis” destinados à filial portuense³⁸.

Cronologicamente situados a nascente das balizas temporais em que se inscreve a maioria das obras de arte encomendadas para as filiais, os painéis de Martinho da Fonseca evidenciam uma direcção doutrinal – amor à pátria, ao povo, ao Estado; glorificação do trabalho, da força e da maternidade – que, apesar de ter continuidade nas restantes pinturas encomendadas para as filiais da CGDCP, verá a sua carga revolucionária ser amputada. Regista-se, portanto, uma evolução semelhante à do «realismo optimista» soviético, conquanto na pintura institucional portuguesa se manifeste com maior celeridade a transformação que, na URSS, só na arte estalinista tardia desabrocharia: a expressão épica e heróica do trabalhador cede lugar à “ternurenta gratidão de um povo vivendo na utopia”³⁹.

Deste modo, embora nos deparemos, nas pinturas seguintes, com os mesmos objectivos deontológicos – uma arte «comprometida» ao serviço da nação e do regime – e com os mesmos substantivos temáticos, assiste-se ao acentuar da tendência para ver Portugal à lupa, respigando dele, criteriosamente, o que poderia ser útil à fabricação daquela “parcela de sonho e de poesia sem a qual” – segundo António Ferro – “os povos não podem ser felizes”⁴⁰. Tratou-se, pois, de traduzir, pictoricamente, o que António Oliveira Salazar classificava como a “apologia da vida modesta”, o “levar os portugueses a viver habitualmente”, sem “aspirações excessivas”, buscando “antes aquela mediania colectiva em que não são possíveis nem os miseráveis nem os arquimilionários”⁴¹.

O estilo «realista» requisitado na arte dos regimes que caminharam para o totalitarismo foi, como se observa, um realismo de “tipo especial”⁴², distinto de todos os que atravessaram a estética europeia. Ele procurava não espelhar a realidade, mas a ideologia camuflada com vestes credíveis. Assim, o que se oferece é – não o retrato de um país dependente e periférico, albergando uma população maioritariamente analfabeta – mas

³⁶ Informação redigida pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro. 28 de Setembro de 1928. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

³⁷ Despacho do Conselho de Administração. 28 de Setembro de 1928. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

³⁸ Carta do pintor Martinho da Fonseca ao administrador geral da CGD. Lisboa, 1 de Agosto de 1929. AHCGD, Filiais – caixa n.º 20, processo 130 (Porto).

³⁹ Igor Golomstock, *L'Art Totalitaire. Union Soviétique. III. Reich. Italie Fasciste. Chine*, trad. do inglês, Paris, Éditions Carré, 1991, p. 196 [trad. da autora]. Sobre “realismo socialista” ou “realismo optimista”, veja-se, também: Matthew Cullerne Bown, *Art Under Stalin*, Nova Iorque, Holmes & Meier Publishers, 1991, p. 89-95.

⁴⁰ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003, p. 175.

⁴¹ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 172.

⁴² Igor Golomstock, *L'Art Totalitaire. Union Soviétique. III. Reich. Italie Fasciste. Chine*, p. 197 [trad. da autora].

paisagens “onde apetece deixar pedaços de vida, horas de sossego”, pontuadas de gente “pobre mas alegre”, com as suas “casinhas modestas mas limpas e claras”⁴³.

Sendo o chefe do Governo etiquetado como “filho de camponeses”, o seu arqui-inimigo surgia, com naturalidade, na pele do “homem das cidades” que, “modelado, esculpido na própria luta com os outros que lhe disputam o seu lugar ao sol, é talvez, sem reparar, a encarnação do próprio egoísmo”⁴⁴. Os cenários urbanos, permeáveis, por natureza, aos “princípios daqueles que materializam a vida e consideram o homem, à russa, como máquina que produz e consome riqueza”⁴⁵, são, logicamente, excluídos das pinturas. Em sua vez, privilegiam-se os “lugarejos mais escondidos da terra portuguesa”, onde “não há dinheiro, falta, por vezes, a roupa necessária, mas há sempre uma côdea ou um caldo”⁴⁶.

O trabalho, ou melhor, “a benéfica disciplina do trabalho”⁴⁷, configura o preceito fundamental em todas as pinturas expostas nas filiais da CGDCP. Esta omnipresença – repto prudente e avisado em edifícios votados ao dinheiro – lembra e reitera que “a riqueza é filha do trabalho” e que este “é um dever social”⁴⁸. Indiscutível como «direito» e como «obrigação» para todos, ele é, porém, exclusivamente retratado na sua faceta rural, como se esta fosse o último reduto da dignidade humana e o reflexo mais fiel das qualidades do povo português, “bondoso”, “sofredor, dócil, hospitaleiro”⁴⁹.

Em Santarém, Raul Martins, autor do projecto da filial, escolheu o pintor António Saúde para o painel decorativo⁵⁰. A tela, de 2,70 por 3m, executada no ano de 1933⁵¹, representa uma feira da região. Para a filial de Viana do Castelo, Raul Martins sugeriu o nome de Joaquim Lopes, ao qual se propôs um “quadro, em que se focassem, não só as actividades locais, mas a própria paisagem e o colorido pitoresco dos trajes e costumes da região”⁵². A pintura, terminada em 1937, partiu da feira de Viana como mote⁵³ para “constituir como que um documentário da vida local, sem esquecer nem o trabalho em todas as suas modalidades, nem a alegria sã da gente de Viana, traduzida em mil pequenos nadas de uma riqueza de colorido e de uma beleza pouco vulgares,

⁴³ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 138, 187, 174.

⁴⁴ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 169, 171.

⁴⁵ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 41.

⁴⁶ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 155, 171.

⁴⁷ António Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas*, vol. II, 2.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1945, p. 135.

⁴⁸ António Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas*, vol. I, 5.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1961, p. 199-200.

⁴⁹ *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, p. 182.

⁵⁰ Ofício n.º 885, dirigido pelo arquitecto [Raul Martins] a José Belard da Fonseca. Lisboa, 31 de Maio de 1933. AHCGD, Filiais – caixa n.º 26, processo 173 (Santarém).

⁵¹ Ofício n.º 205, dirigido pelo arquitecto [Raul Martins?] ao director de serviços da Repartição de Contabilidade da CGDCP. Lisboa, 21 de Novembro de 1933. AHCGD, Filiais – caixa n.º 26, processo 173 (Santarém).

⁵² António Maria Veloso Reis Camelo, “Informação”, Lisboa, 20 de Julho de 1935. AHCGD, Filiais – caixa n.º 27, processo 186 (Viana do Castelo).

⁵³ António Maria Veloso Reis Camelo, “Informação”, Lisboa, 27 de Agosto de 1936. AHCGD, Filiais – caixa n.º 27, processo 186 (Viana do Castelo).

nem o turismo, a que a região se presta admiravelmente, traduzido pelas merendas no campo, em que não falte o precioso vinho verde, nem a máquina fotográfica.”⁵⁴

Em Ponta Delgada, como em Angra do Heroísmo, coube ao pintor Domingos Rebelo a autoria dos trabalhos pictóricos, respeitantes, em ambos os casos, às paisagens da região e actividades económicas locais. Por “ter agradado francamente o seu trabalho” para a primeira destas filiais, finalizado em Outubro de 1934⁵⁵, e “porque outro [pintor] não existe nas ilhas”, Veloso Reis Camelo convidou Domingos Rebelo a executar a pintura de Angra. A 19 de Dezembro de 1934, o arquitecto submetia ao exame do Conselho, o esboço da tela, concebida a partir dos seus próprios alvitres:

“Por sugestão um pouco minha, este quadro apresenta dois dos tipos mais característicos da ilha, o vendedor de leite e a camponesa, figuras que mais vincadamente marcam as origens do povo que a habita, recortando-se sobre uma vista panorâmica da cidade, ao fundo da qual se vê o Monte Brasil com a fortaleza que o separa do resto da ilha, e que ficou célebre na história da independência, hoje sede do comando militar dos Açores. Do lado esquerdo, vê-se o porto e do lado direito o mar que separa esta ilha das outras duas pertencentes ao distrito de Angra, Porto Santo e Graciosa, ilhas que se vêem na crista do horizonte. No primeiro plano, além das figuras a que atrás me refiro, vê-se ainda uma infusa, como espécimen da olaria local, talvez a mais típica indústria da ilha, e um tufo de beladonas, flores de cor mimosa e fresca que orlam os caminhos da Terceira.”⁵⁶

No que diz respeito à filial de Viseu, António Maria Veloso Reis Camelo, ao assinar a memória descritiva do edifício a 26 de Janeiro de 1935, determinou que “interiormente, na sala do público pintar-se-á um fresco alusivo das actividades locais, tais como a lavoura e indústrias regionais da cerâmica e panos de linho”⁵⁷. Abel Manta foi o pintor escolhido pelo Conselho de Administração para a sua feitura, a qual seria, todavia, a óleo e não a fresco. A 1 de Agosto de 1939, o artista submetia ao administrador geral da instituição um primeiro esquisso que descreveu do seguinte modo:

“Ao centro e em último plano, recorta-se a cidade de Viseu prolongando-se para os dois lados sempre como fundo, com os aspectos variados das paisagens das Beiras, desde da Estrela até ao mar. Sobre este fundo, destaca-se ao centro, o escudo da cidade de Viseu ladeado por duas figuras que poderão ser, uma de Viriato e a outra simbolizando a Província da Beira Alta. Para os dois lados do friso, desenrolar-se-ão cenas representativas

⁵⁴ António Maria Veloso Reis Camelo, “Informação”, Lisboa, 20 de Julho de 1935. AHCGD, Filiais – caixa n.º 27, processo 186 (Viana do Castelo).

⁵⁵ Ofício n.º 982, dirigido por João Pais Ribeiro, chefe da filial da CGDCP em Ponta Delgada, ao director de serviços da Secretaria da Administração da CGDCP. Ponta Delgada, 30 de Outubro de 1934. AHCGD, Filiais – caixa n.º 17, processo 109 (Ponta Delgada).

⁵⁶ Carta de António Maria Veloso Reis Camelo ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 19 de Dezembro de 1934. AHCGD, Filiais – caixa n.º 1, processo 3 (Angra do Heroísmo).

⁵⁷ [António Maria Veloso Reis Camelo], “Memória descritiva e justificativa do projecto da filial da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, a construir em Viseu, apresentado a concurso sob a divisa Viseu”, Lisboa, 26 de Janeiro de 1935. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 202 (Viseu).

das muitas actividades e fontes de riqueza da Província, tais como: agricultura, minério, energia eléctrica, lacticínios, estâncias termais, folclore, indústrias várias, etc.”⁵⁸

Embora este anteprojecto do painel tivesse sido aprovado três dias depois pelo Conselho de Administração, o qual apenas exigiu um abatimento de preço e dimensões⁵⁹, a maquete definitiva, endereçada por Abel Manta a 27 de Fevereiro de 1940⁶⁰, denuncia alterações, no sentido de valorizar a agricultura em detrimento de outros sectores económicos. Homologado este segundo estudo e autorizada a celebração do contrato a 5 de Março de 1940⁶¹, o produto final inscrever-se-ia na linha do último “arranjo” proposto pelo autor:

“Ao centro as armas da cidade, ladeadas por duas figuras – Viriato e a Beira Alta – e ao fundo a casaria e contrafortes da Sé entre dois maciços de arvoredos da região.

Dos lados são alegorias às actividades da província, principalmente a agricultura, em fundos da paisagem de entre Estrela, Caramulo e Val de Vouga, onde se destacarão as terras mais importantes; coisas que, evidentemente, só poderei estudar no sítio. (...) A parte importante do trabalho como sejam as figuras principais, serão executadas aqui, podendo portanto V. Ex.as seguir o seu andamento e, o resto – ligações de paisagem, figuras secundárias, etc. – serão, como digo, feitas no local porque ali estudarei do natural os elementos precisos, o que muito me simplificará a tarefa que começarei logo que V. Ex.as me o ordenem pelo contrato.”⁶²

Para o painel da sucursal de Portalegre, o Conselho de Administração da CGDCP dirigiu, a 18 de Novembro de 1938, um convite por escrito a Simão Dórdio Gomes, “em atenção ao alto conceito de que goza como artista”⁶³. Celebrado o contrato com o pintor a 10 de Março de 1939⁶⁴, a pintura – cujo tema o Conselho definira vagamente como “o trabalho e espírito de economia origem do bem-estar da família”⁶⁵ – ficou pronta no início de Dezembro desse ano⁶⁶. Dela se destaca a paisagem verdejante dos arredores da cidade, de que se vislumbram, ao fundo, casas e monumentos, surgindo

⁵⁸ Carta de Abel Manta ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 1 de Agosto de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

⁵⁹ Despacho do Conselho de Administração da CGDCP. 4 de Agosto de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

⁶⁰ Carta de Abel Manta ao engenheiro Franco de Sousa. Lisboa, 27 de Fevereiro de 1940. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

⁶¹ Ofício n.º 1009, dirigido pelo chefe da repartição da Secretaria da Administração da CGDCP ao pintor Abel Manta. 6 de Março de 1940. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

⁶² Carta de Abel Manta ao engenheiro Franco de Sousa. Lisboa, 27 de Fevereiro de 1940. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

⁶³ Ofício n.º 5395, dirigido pelo chefe da repartição da Secretaria da Administração da CGDCP a Dórdio Gomes. 18 de Novembro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 120 (Portalegre).

⁶⁴ Contrato celebrado entre a CGDCP e o pintor Dórdio Gomes. 10 de Março de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 120 (Portalegre).

⁶⁵ Ofício n.º 1006, dirigido pelo chefe da repartição da Secretaria da Administração da CGDCP a Dórdio Gomes. 3 de Março de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 120 (Portalegre).

⁶⁶ Carta de Dórdio Gomes ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 2 de Abril de 1940. AHCGD, Filiais – caixa n.º 19, processo 120 (Portalegre).

em primeiro plano uma série de figuras compenetradas nos seus afazeres: um pastor; uma mãe amamentando o filho; um cesteiro e o ajudante que prepara o vime; um homem ceifando; mulheres que carregam cestos e amanham os campos.

Finalmente, em Castelo Branco e na Guarda – filiais riscadas por Luís Cristino da Silva – os painéis patenteiam, dentro da temática regionalista, alguma especificidade. Representam-se os mapas de cada um dos distritos, nos quais a diversidade dos vários concelhos aparece vertida em pequenos pictogramas: figuras vestidas com trajes típicos, monumentos, produtos agrícolas e actividades rurais característicos de cada zona. Em Castelo Branco, a autoria é de Roberto de Araújo Pereira que, contratado em 28 de Julho de 1939⁶⁷, remata, em Setembro de 1941, a composição⁶⁸. Na Guarda, o painel foi entregue a António Cristino da Silva a 22 de Junho de 1939⁶⁹, achando-se terminado a 15 de Novembro de 1939⁷⁰.

3. A purga

A maioria das obras de arte até ao momento analisadas não se encontra nas filiais. Destruidas ou simplesmente retiradas, o seu rasto não é fácil de perseguir e o seu estudo vale-se, em boa parte, de fotografias da época ou de documentação escrita incluída nos processos concernentes à edificação de sucursais. Trata-se de uma ausência que precisa de ser lida como intencional e entendida em articulação com a concomitante quebra súbita e drástica na adjudicação de peças artísticas.

Todas as filiais erguidas até à criação da Comissão Administrativa das Obras da CGDCP comportavam, pelo menos, uma obra de arte; a maioria duas. Após o estabelecimento daquela estrutura administrativa – sugadora das competências ao nível das obras de construção, ampliação e conservação dos seus edifícios, antes detidas pela Caixa –, não só se deixam de efectuar encomendas, como ainda se extraem as peças artísticas existentes, aquando da intervenção nos imóveis, prática a que se sujeitou a esmagadora maioria das filiais a que nos referimos. No âmbito da escultura de vulto, não sobreviveu um único espécime⁷¹. Os baixos-relevos conheceram, quase na totalidade, o mesmo destino. Por sua vez, no campo da pintura, subsistiram os «painéis decorativos»

⁶⁷ Contrato celebrado entre a CGDCP e o pintor Roberto de Araújo Pereira. Lisboa, 28 de Julho de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 8, processo 46 (Castelo Branco).

⁶⁸ Carta de Luís Cristino da Silva ao chefe da Repartição da Secretaria da Administração da CGDCP. Lisboa, 13 de Setembro de 1941. AHCGD, Filiais – caixa n.º 8, processo 46 (Castelo Branco).

⁶⁹ Contrato celebrado entre a CGDCP e o artista António Cristino da Silva para a realização de uma decoração mural destinada à sala do público da filial da Guarda. Lisboa, 22 de Junho de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 14, processo 89 (Guarda). Embora o contrato e a restante documentação consultada apenas mencione, como responsável pela execução da pintura, o artista António Cristino da Silva, verifica-se que o painel apresenta, além da assinatura deste, a de “Rodrigues Alves”.

⁷⁰ Carta de António Cristino da Silva ao administrador geral da CGDCP. Lisboa, 15 de Novembro de 1939. AHCGD, Filiais – caixa n.º 14, processo 89 (Guarda).

⁷¹ Esta afirmação é igualmente válida para Portalegre, onde hoje nos deparamos com a estátua de Barata Foyo, não por ela ter permanecido no lugar – foi, na realidade, apeada, deixada a deteriorar-se e posteriormente colocada num largo –, mas porque a remodelação operada no edifício, no final da década de oitenta e início dos anos noventa, a recuperou e devolveu ao seu primitivo posto.

de Santarém, Portalegre, Castelo Branco e Guarda. Foram subtraídos os do Porto, Bragança, Viana do Castelo, Angra do Heroísmo, Viseu e Ponta Delgada.

As razões deste processo banidor apenas se podem conjecturar. São raros os casos em que a documentação permite compreender de que forma a intenção de remodelar ou ampliar uma dependência se converte em desejo ou oportunidade de «expurgar» obras de arte. Resta-nos, portanto, explorar o terreno da semiótica, questionando as incompatibilidades de que as peças artísticas padeceriam face aos critérios estéticos empossados a partir dos anos quarenta.

De facto, não parece ser de considerar, como chaves explicativas, nem as eventuais restrições económicas, nem o “insuficiente” “pé-direito” para a correcta colocação da obra – como se argumentou, com sucesso, em Angra do Heroísmo aquando da construção do novo imóvel, acabando o quadro de Domingos Rebelo por ser vendido juntamente com a antiga edificação⁷² –, nem mesmo a orientação, fixada pela Administração da Caixa, na década de quarenta, de nos projectos a elaborar não se “prever a decoração com quadros ou esculturas sem que haja autorização especial e escolhidos os respectivos autores”⁷³.

As raízes são mais fundas e parecem prender-se, sim, com a inadequação da iconografia adoptada, o que, aliás, explica que as pinturas, votadas na quase totalidade ao menu regionalista, se conservem com maior incidência do que as esculturas. Os deuses e deusas da Antiguidade Clássica que encarnavam, sobretudo, em estátuas, passam a ser vistos não como alegorias apropriadas, mas como redutos de paganismo⁷⁴, aliás agravado pela ostentação de belos corpos, maioritariamente femininos, com atributos de difícil descodificação.

Por outro lado, nos edifícios construídos de raiz a partir do início dos anos quarenta, emergem novos modelos arquitectónicos – historicismo-regionalismo e classicismo depurado – de difícil coadunação mormente com a escultura aposta nas fachadas, quer pelo facto dos beirais, coruchéus piramidais ou cónicos, pináculos e portais barroquizantes assegurarem uma carga cenográfica suficiente, quer por se procurar atingir uma simplicidade monumentalizante como sinal de austeridade e autoridade.

Tudo se passa, pois, como se as obras de arte que povoam as filiais dos anos trinta compensassem a feição internacionalista e minimalista dos edifícios, cuja função precisava de ser anunciada e esclarecida, desde o exterior, com relevos ou estátuas capazes de clarificar a função ali albergada. Além disso, serviam, na qualidade de ornamento, para amenizar esse mesmo carácter modernista, introduzindo uma nota de figurativismo, de «compreensão

⁷² Ofício n.º 317, dirigido pelo engenheiro adjunto da CAOCGDPC, José de Figueiredo e Castro, ao chefe da Repartição de Administração, Fiscalização e Avaliação de Propriedades. Lisboa, 20 de Março de 1958; Ofício n.º 2185 (confidencial), dirigido pelo gerente da filial de Angra do Heroísmo ao chefe da Repartição de Administração, Fiscalização e Avaliação de Propriedades da CGDCP; “Auto de arrematação de propriedades”. 19 de Janeiro de 1959. AHCGD, Filiais – caixa n.º 1, processo 2 (Angra do Heroísmo).

⁷³ “Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência. Programa para a elaboração do anteprojecto da filial da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência em”, s/d [segunda metade da década de 40]. AHCGD, Plano de obras – caixa n.º 1, processo 1.

⁷⁴ Neste sentido aponta a já citada memória descritiva de Barata Feyo: “Pondo de parte a representação convencional das chamadas figuras simbólicas de deuses e deusas do Olimpo, e isto porque muito simplesmente, só podemos compreender a intervenção de um Deus na nossa vida e na nossa morte (...)”. Cfr. Salvador d’Eça Barata Feyo, “Memorial”, Barcarena, 31 de Janeiro de 1938. AHCGD, Filiais – caixa n.º 31, processo 205 (Viseu).

possível» face a um estilo arquitectónico que, embora se reivindicasse padroeiro de uma sociedade massificada, era somente apreciado e entendido por uma minoria.

Tornar a arte «compreensível» para as massas foi um dos argumentos centrais para a defesa e imposição – mais ou menos forçosa – do «realismo» artístico em todos os regimes com tendências totalitárias. O inteligível divorciou-se do intelectual. A procura do «saudável» e a eliminação do «doentio» possuíam em comum a aversão aos “intelectualistas da arte, geometrizaradores ou freudianos”, que “exorbitam” e “tendem para a abstracção”⁷⁵. Esta “arte nova, profundamente cerebral”, «rebuscada» e capaz de “muitas obras mentirosas e obtusas”⁷⁶, tinha – proclamava-se – “teorias a mais” e “realidade viva”, “graça” e “beleza”⁷⁷ a menos.

Na arquitectura, como nas artes plásticas, duas foram as vias para a «regeneração» da arte: o universalismo (não confundido com «internacionalismo») e o nacionalismo. Se no âmbito arquitectónico estes dois rumos se traduziram em soluções formais (recurso à gramática clássica ou cultivo de fórmulas históricas/regionalistas), na pintura e na escultura eles corresponderam a opções temáticas (alegorias ou assuntos regionais). Ambos os caminhos para a «salvação» não deixaram de se cruzar, quer literal, quer metaforicamente. Com efeito, não apenas se advogou e se pôs em prática a junção entre o «monumental» e o «pitoresco»⁷⁸, como também se mitificou o (suposto) retrato da «realidade».

⁷⁵ Fernando Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, p. 105.

⁷⁶ “Arte nova, arte velha”, *A Arquitectura Portuguesa*, ano XXXII, 3.ª série, n.º 50, Lisboa, Maio de 1939, p. 9.

⁷⁷ Fernando Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, p. 105.

⁷⁸ Cfr., nomeadamente, “Lisboa monumental e pitoresca”, *Arquitectura*, ano VIII, n.º 26, Lisboa, Dezembro de 1935, p. 168.