

8º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL
CIDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA: SÍNTESE E PARADOXO DAS ARTE
Rio de Janeiro, 1 a 4 de Setembro de 2009

Teresa Madeira da Silva
ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa

**AS ARTES PLÁSTICAS NA CONFIGURAÇÃO DA ARQUITECTURA. TRÊS
EDIFÍCIOS MODERNISTAS LISBOETAS**

Resumo. Esta comunicação procura investigar a interacção entre as artes plásticas e a arquitectura a partir de três casos de estudo – três edifícios modernistas, construídos em Lisboa nas décadas de 50 e 60 do século XX. Os edifícios escolhidos são, o *Hotel Ritz* (1952-1959), projectado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro, o *Bloco das Águas Livres* projectado pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral (1955-56), e a *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian* (1959-1969), projectado pelos arquitectos Ruy Jervis d’Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa. A escolha dos edifícios tem como critério prévio o facto de revelarem, no contexto português, a tendência da época de integração das artes plásticas, a partir de uma grande diversidade de formas de expressão artísticas, desde a pintura mural, aos baixo-relevos, até aos elementos de paisagismo, como formas de incorporar as artes plásticas na arquitectura (espelhos de água, esculturas, etc.).

O objectivo proposto nesta comunicação é, para além de, entender as relações entre as artes plásticas e a arquitectura no modernismo (ou movimento moderno), perceber de que forma estas interagem na configuração arquitectónica e no seu significado. Explorar quais as potencialidades e os limites da integração das artes plásticas na arquitectura é um dos aspectos a pesquisar neste trabalho tendo em conta os aspectos conceptuais e funcionais dos edifícios.

Palavras-chave: modernismo, moderno, arquitectura.

The fine arts in architectonic configuration. Three modern building in Lisbon.

Abstract. This paper investigates the interaction between fine arts and architecture, supported on three case studies. These, refers to three modern building built in Lisbon, during the 50's and 60's of 20th century: the Hotel Ritz (1952-1959), planed by architect Porfírio Pardal Monteiro, the *Bloco das Águas Livres* planed by architects Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral (1955-56), and the *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian* (1959-1969), planed by architects Ruy Jervis d'Atouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa. Supporting the selection of the choosen building was the fact that they reveal in the Portuguese context the integration of the fine art's in architecture. This integration could be manifested through a great variety of forms of expression: mural painting, bas-reliefs and elements of landscape (water's mirrors, sculptures, etc.)

The aim of this paper is too identify the relationship between fine arts and architecture during the modern movement in Portugal. And too, determine how does the fine arts manifest in the architectural configuration and on its interpretation.

The exploration of the potentialities and the limits of such integration of the fine arts and architecture constitutes one of the issues to investigate in this paper, support on the conception and functional characteristics of the buildings.

Key-works: modern, modernism, architecture.

Comunicação.

1. É aceite que a arquitectura do movimento moderno em Portugal (pós congresso de 1948)¹, se caracteriza entre outros aspectos pela inter-relação entre as artes plásticas e arquitectura.

A valorização das componentes funcional e social da arquitectura como um dos fundamentos da modernidade veiculada pela Bauhaus desemboca na interdisciplinabilidade entre diferentes áreas artísticas, sendo comum encontrar em Portugal inúmeros exemplos onde se verifica uma convivência entre as três artes: pintura escultura e arquitectura.

Funcionando como um todo por via da sua integração, ou trabalhando como mera sobreposição, as obras de arte criam relações com a arquitectura que, no contexto da modernidade, levantam algumas questões. Se por um lado, na linha de Heidegger, para a cultura do movimento moderno o significado de ornamento é entendido como não essencial, ou seja, como oposto à procura de “verdade” na obra, por outro, a integração das artes plásticas desempenha diferentes papéis.

Neste contexto, se por um lado, as artes plásticas na arquitectura servem para proporcionar espaços culturais ao serviço dos seus utilizadores, por outro, servem igualmente para reforçar os aspectos conceptuais no plano arquitectónico (monumentalidade, profundidade, espaços de convergência, etc.), (Fernandes, 1993). Para além disso, e dado que a função do espaço arquitectónico é múltipla e variada, a integração das artes plásticas desempenha também um papel simbólico na configuração desse mesmo espaço. Neste sentido, e ao contrário do papel meramente decorativo que a pintura, a escultura ou mais recentemente as instalações podem adquirir (de complemento da arquitectura), estas podem dar determinados significados ao espaço.

2. A questão que pretendo trazer ao debate é precisamente em torno deste ponto de vista: Se a intenção no contexto da modernidade era a verdade na arquitectura (Loos, Corbusier, etc.) – a arquitectura sem ornamento, procuramos, através dos três exemplos aqui referenciados, entender qual o papel das artes plásticas nestes casos e o significado da relação entre as artes plásticas e a arquitectura nos três edifícios construídos em Lisboa no final da década de 1950 e início de 60: O Hotel Ritz, construído entre 1952 e 1959, em Lisboa, e projectado pelo

¹ O Congresso de 1948, realizado pelo Sindicato dos Arquitectos Portugueses em Lisboa, constituiu um momento importante de viragem no campo da arquitectura em Portugal e dentro da classe dos arquitectos pela afirmação da arquitectura moderna em Portugal.

arquitecto Porfírio Pardal Monteiro,²; o Bloco das Águas Livres construído em 1959 igualmente em Lisboa e projectado pelos Arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral e os Edifícios Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian construído em Lisboa durante a década de 1960 e tendo como principais projectistas Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Althoughia.

A questão que se coloca centra-se na relação entre as artes plásticas e a arquitectura nestes três edifícios. Assim, pretendemos verificar de que modo funciona a relação que se estabelece entre elas: ou como ornamento justaposto à estrutura espacial, ou como parte integrante de um todo com qualidades inerentes ao espaço arquitectónico, ou ainda como um conjunto de elementos que reforçam os aspectos conceptuais do espaço, o seu significado e o seu valor simbólico.

Hotel Ritz (1952-1959)³

O primeiro caso de estudo que nos propomos analisar é o Hotel Ritz, construído na década de 50, entre 1952 e 1959. Este edifício situa-se em Lisboa, no quarteirão delimitado pelas ruas e avenidas Rodrigo da Fonseca, Castilho, Joaquim António de Aguiar e Marquês de Suberra, foi projectado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro, sendo o projecto dos arranjos exteriores de António Viana Barreto e Álvaro Dentinho.

Na linha dos grandes hotéis construídos na época segundo os princípios da carta de Atenas, a forma do edifício é a de um bloco paralelepípedo assente num *podium* e descolado em relação a este, numa das partes, através de *pillotis*. Este bloco, que se desenvolve numa altura de dez andares, assenta sobre um outro bloco, constituído por dois andares de grande superfície. O conjunto formado por estes dois andares constitui-se como o embasamento do edifício e corresponde aos andares principal e inferior. No bloco dos quartos, a estrutura geral de betão armado repete-se nos vários pisos e marca nas fachadas a modulação dos vazios correspondentes às varandas, criando um contraste ritmado de claro-escuro que acentua o volume do edifício.

² Em colaboração com Jorge Ferreira Chaves, Frederico Sant'Ana, António Pardal Monteiro e Eduardo Medeiros.

³ As datas referem-se respectivamente à data do início do projecto e à data da conclusão da obra do edifício.



Figura 1. Hotel Ritz - Lisboa. Vista Geral. (Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

Em termos urbanos podemos reconhecer o carácter monumental, pela relação que se estabelece entre as dimensões atribuídas aos vãos, às varandas dos quartos (como se fossem janelas de grandes dimensões) ou aos pilares. Também a altura do edifício (destacando-o em relação ao perfil da cidade de Lisboa) e o facto de se constituir como um bloco isolado, afastado dos alinhamentos das ruas circundantes e assente numa plataforma, conferem a este edifício uma dimensão cenográfica do ponto de vista do seu enquadramento urbano e, por isso, uma escala monumental.

Contrastando com a escala monumental no contexto da cidade, a forma como são desenhados os espaços interiores e o tratamento que é dado aos espaços exteriores conferem-lhe uma escala mais contida. A dimensão dos espaços e acessos interiores, dos vãos, assim como a forma como foram concebidos os pormenores construtivos no interior do edifício conferem-lhe um carácter acolhedor e aprazível e, por isso, uma escala equilibrada do ponto de vista do edifício. Para tal facto contribuiu também o papel que as artes plásticas desempenharam no desenho e na vivência do edifício.

Este edifício é pontuado por inúmeros elementos decorativos em diferentes zonas de lazer, tais como, o bar, a cafetaria, o salão de festas, os restaurantes e os terraços jardins. Para além da qualidade espacial dos interiores, a inclusão de obras de arte (pinturas, esculturas, tapeçarias, baixos-relevos, cerâmicas, trabalhos em azulejo, laca, cobre, etc.) de diferentes intervenientes⁴ faz com que seja considerado um “museu vivo” (Pacheco, 1998: 184). Também no exterior do edifício, a aplicação de esculturas e baixos-relevos, a existência de um espelho de água, o cuidado na aplicação da cor e no tratamento dos espaços ajardinados,

⁴ Entre eles, Almada Negreiros, Querubim Iapa, Jorge Barradas, Lino António, Lagoa Henriques, Carlos Calvet, António Soares, Heins Semke, Pedro Leitão, Maria Shimmelpfenning (Magalhães, 2000a: ficha de projecto).

assim como a forma como é resolvida a iluminação exterior do edifício constituem elementos que valorizam e enobrecem o conjunto desta obra emblemática.

Na leitura que podemos fazer do edifício, é possível reconhecer uma forte relação entre artes plásticas e arquitectura. À luz do enfoque do tema desta comunicação, importa referir um aspecto importante para a concepção do Hotel Ritz centrado na ideia de luxo e monumentalidade que os seus proprietários pretendiam transmitir e que o próprio programa, naturalmente, assim o exigia. Na linha dos grandes hotéis largamente construídos na segunda metade do século XX, monumentalidade e luxo estariam assim associados. Também o hotel Ritz de Lisboa inicialmente designado de Grande Hotel de Lisboa e depois Palace da Rotunda, obedece a esses princípios.

Podemos reconhecer na concepção do edifício, três aspectos que nos interessam referenciar e correspondem a esses objectivos: a escala e a proporção dos espaços; o uso de materiais nobres; e a decoração e ornamentação do hotel, associados à implementação de obras de arte.

Quanto à escala e proporção no interior do hotel, podemos, observar as proporções elevadas do grande salão com o duplo pé direito (em contrapondo ao pé direito simples do foyer). Para além deste aspecto, o grande salão, os terraços, os jardins e a maioria dos quartos são as zonas onde as vistas são privilegiadas – sobre o Parque Eduardo VII e panorâmicas sobre Lisboa –, em contraste com a zona da entrada e com os espaços de circulação. Toda a concepção do piso principal, sobretudo a localização da entrada principal, teve como premissa fundamental as vistas que os hóspedes poderiam desfrutar sobre o parque e a cidade. Dos 30 quartos existentes, 19 estão voltados para o Parque Eduardo VII e 11 voltados para o lado oposto. Os quartos do topo sul, os mais luxuosos, têm duas frentes, possibilitando deste modo desfrutar de vistas mais ricas.



Figura 2. Hotel Ritz - Lisboa. Relação da escala do hotel e da envolvente. (Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

Relativamente ao uso dos materiais no revestimento das superfícies, os materiais são essencialmente mármore, mosaico cerâmico, pinturas resistentes e produtos industriais novos para a época, como tintas *epoxis*, linóleos e mosaicos tipo “pastilha”. O aço inox e o ferro metalizado são essencialmente usados nas caixilharias. As paredes exteriores do corpo dos quartos são revestidas de cantarias (1700 m² de granito da Escandinávia e 5200 m² de granitos e mármore nacionais), assim como grande parte dos interiores. O volume avançado que marca a entrada principal do hotel e os *pilotis* de suporte do bloco dos quartos são forrados a granito rosa da Suécia, sendo estes últimos feitos com peças cilíndricas em coroa circular com 4 cm de espessura.⁵ Para além do contraste entre os pés direitos do foyer e o salão nobre respectivamente, este é revestido de materiais nobres, tais como pedra mármore com uma esteriorotomia cuidadosamente desenhada, estuque trabalhado nos tectos com iluminação indirecta e caixilhos exteriores de aço inox. Todo este salão é decorado com peças de arte cuidadosamente colocadas, com o objectivo de assegurar o carácter monumental e luxuoso do conjunto.



Figura 3. Hotel Ritz - Lisboa. O uso da pedra como material de revestimento nas fachadas.
(Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

Quanto à inserção de obras de arte foi uma intenção inicial da empresa proprietária do hotel enriquecer o hotel através do contributo de muitos os artistas plásticos através de uma grande variedade de peças artísticas. Para a decoração do Ritz foram convidados artistas plásticos e decoradores portugueses para os diversos espaços do hotel. Com a concordância de Pardal Monteiro, o hotel passou a ser o receptor de diversas obras de arte em diferentes campos como a pintura, a escultura, a tapeçaria, o baixo-relevo, a cerâmica, as diferentes artes aplicadas (a *marqueterie*, a laca, o mosaico, a gravação em cobre), o azulejo, etc., (Magalhães, 2000a, p.129).

⁵ Ana Magalhães (2000a: 121), remete para o anúncio da “Cooperativa dos Pedreiros, fornecedora oficial dos mármore e cantarias para o Hotel”, publicado em *Arquitectura*, 47, Abril de 1960.

Do conjunto das intervenções existentes no hotel, podemos encontrar uma grande variedade de intervenientes com diferentes formas de abordagem. De acordo com Rui Afonso Santos, “o salão principal e o restaurante couberam aos decoradores franceses Henry Samuel, chamado de Paris, e a Lucien Donnat que, trabalhando de parceria, recorreram ao classicismo estilizado, com laivos de *art déco*; as suites ficaram sob a orientação de Luís Possolo, que as mobilou com cópias de peças antigas fornecidas pela Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, porém, apesar da excelência artesanal e do esforço de reconstituição do ambiente tardo-setecentista, tal partido já estava de antemão ‘votado ao malogro’ pelo ecletismo resultante da sua desadequação da arquitectura de interiores e seus condicionantes.” (Santos, 1995, p. 485).



Figuras 4 e 5. Hotel Ritz - Lisboa. Vista dos espaços públicos com as tapeçarias desenhadas por Almada Negreiros. (Fotografias in http://www.fourseasons.com/lisbon/photos_and_videos/).

É igualmente longa a lista de artistas plásticos que nas várias áreas disciplinares colaboraram em diferentes zonas do hotel: de Almada Negreiros, colaborador recorrente nas obras de Pardal Monteiro, foram incluídas três tapeçarias, dispostas no Salão Principal e executadas pela Fábrica de Portalegre, e um desenho a ouro inciso em mármore negro, no hall de passagem; de Lino António, de Sarah Afonso, de Pedro Leitão, de Calvet da Costa foram incluídas algumas tapeçarias. (idem, p.184). “São de referir igualmente, os trabalhos escultóricos de António Duarte (na entrada do edifício), de João Farinha (no lago do terraço), de Lagoa Henriques (na escadaria da sobreloja), de Joaquim Correia (sobre a fachada da Rua Castilho), de Martins Correia e, muito discretamente, uma obra de Jorge Vieira; os painéis de baixo-relevo de Barata Feyo (no terraço do Grande Salão) e de Martins Correia (na escada que parte do Grande Salão e conduz à Sala de Festas); a pintura a óleo de Carlos Botelho (expostos na Sala Principal) ou de António Soares (um biombo pintado a óleo, disposto na antiga Sala de Pequenos-Almoços) ou ainda pinturas de Luís Filipe”. (Magalhães, 2000a, 133). “Nos trabalhos de cerâmica salienta-se a coluna revestida a cerâmica, de forte expressão plástica, da autoria de Querubim Lapa, e ainda trabalhos de Hein Sempke, de

Maria Schimnelpfennig e de Jorge Barradas. Na área das artes aplicadas, destacam-se os trabalhos de marchetaria de Fred Kradolfer, o trabalho em laca de Louro de Almeida, o pavimento em mosaico localizado no Jardim de Inverno, do artista Rolando Sá Nogueira e ainda duas colunas do Bar em folha de cobre gravada, da autoria de Bartolomeu Cid; finalmente são de referir os painéis de azulejo de Jorge Barradas (patamar do Terraço superior) e de Hansi Stael (no patamar adjacente à Sala de Leitura)” (idem, 133).



Figura 6. Hotel Ritz - Lisboa. Vista do salão com pormenor das tapeçarias de Almada Negreiros. (Fotografia in http://www.fourseasons.com/lisbon/photos_and_videos/).

A propósito da diversidade de obras de arte e da variedade das encomendas, a forma como foram integradas as obras de arte foi muito contestada. À época, uma nova geração de arquitectos centrou o debate no facto de o hotel se revestir de uma certa contradição: por um lado, era moderno por outro era excessivamente decorado. Nas palavras de José Daniel Santa Rita e Duarte Nuno Simões podemos entender o incómodo que tal facto causou. “Uma visita ao interior do Ritz confirma algumas das impressões trazidas do exterior. Sente-se que também aí, os autores do projecto se viram na necessidade de adaptar um conceito de modernidade às exigências de um público pouco inclinado a aceitá-lo. Compreende-se a necessidade de criar uma arquitectura válida, nascida deste compromisso, (...)” (Santa-Rita, J. D., Simões, Duarte Nuno, 1960, 53-55). Reconhece-se aqui um esforço de conciliação e compromisso entre arquitectura e a decoração do hotel, mas o facto de os responsáveis pela decoração não terem acompanhado a arquitectura ou melhor não terem sabido “completá-la e enriquecê-la” mas antes “contrariá-la ou ignorar os seus objectivos” (idem, 55), fez com que o conjunto se apresentasse pouco coerente.

Assim, “à ausência... de outro método de trabalho capaz de assegurar a unidade de esforços de todos quanto participaram na decoração do hotel, pode também atribuir-se a indisciplinada

multiplicidade de critérios que informou a acção dos decoradores. Esta indisciplina comprometeu de maneira irremediável, principalmente na zona social do edifício, que pelas suas características mais o exigia, a possibilidade de um efeito de conjunto. Assim, o partido de continuidade espacial aí adoptado, como forma de articulação das diferentes salas e espaços especializados que a constituem, contrariado por um tratamento parcelar, perde grande parte do seu interesse.” (idem, 55).

Mais contundente terá sido o pintor Nikias Skapinakis que num artigo publicado numa revista da época, acerca do “sempiterno problema da conjugação das três artes”⁶ criticou duramente as intervenções no Hotel Ritz, sendo a causa do problema a falta de coordenação e a orientação do projecto:

“mas o que esta justificável variedade de colaboradores requeria era uma competentíssima orientação geral, unificadora do gosto da decoração. Quanto a orientação, porém não há sombra dela, o que faz que o famoso Ritz apareça, a olhos menos provincianos, ornamentado com retalhos; e como os retalhos são muitos, a manta tem bocadinhos vistosos e outros muito pobrezinhos.” (Skapinakis, 1960, p. 52).

Se observarmos o resultado final desta obra podemos observar que, em muitos casos se verifica uma sobreposição das obras de arte sobre o espaço arquitectónico sem uma forte ligação entre eles. A grande quantidade de obras incluídas (cerca de 600 peças de arte) e o estilo adoptado na decoração dos quartos pouco ou nada tem que ver com o estilo sóbrio e moderno adoptado pelo arquitecto.

Bloco das Águas Livres (1955/56-1959)

O bloco das Águas Livres situa-se na Praça das Águas Livres em Lisboa foi construído no final dos anos de 1950 e projectado pelos Arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral em colaboração com diferentes artistas plásticos e o arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Teles.

Inspirado no bloco de habitação de Marselha, o bloco das Águas Livres, impunha-se como um edifício moderno, diferente e de grande qualidade em relação aos seus contemporâneos. Pensado para ser auto-suficiente, incluía habitações com diferentes tipologias, comércio, escritórios e serviços de apoio às habitações tais como serviços de aquecimento colectivo e

⁶ Título do artigo publicado na revista *Arquitectura* em 1960 acerca da decoração do Hotel Ritz. SKAPINAKIS, Nikias, 1960. A Decoração do Hotel Ritz, O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes, *Arquitectura*, 67, pp.51-52.

distribuição de água quente, recolha de lixos através de uma conduta vertical, monta-cargas, lavandaria colectiva e ainda garagem, salão de festas, uma zona para guardar bicicletas, arrecadações e variados acessos.



Figura 7. Bloco das Águas Livres – Lisboa. Vista Geral. (Fotografia: Teresa Madeira, 2008).

O edifício é composto por um corpo principal com 12 pisos, oito pisos de habitação, um de escritórios (a sobreloja), um de comércio e um andar recuado com, a sala de festas, reuniões ou exposições, terraço virado a Sul e a habitação do porteiro. Abaixo destes pisos que constituem o corpo principal, encontra-se o piso semi-enterrado com as garagens, as instalações das caldeiras para o aquecimento colectivo, as arrecadações, uma zona para guardar bicicletas, carros de crianças, etc. (que também serve como zona de brincadeira no inverno). Este piso encontra-se ligado a um terreno livre constituído por um jardim privado do edifício. Cada piso de habitação tem 7 fogos distribuídos por 4 tipologias consoante o número de quartos, organizados em esquerdo direito, à excepção dos fogos dos topos do edifício. A orientação dos fogos é nascente/poente e os fogos são servidos por galerias.



Figura 8. Bloco das Águas Livres – Lisboa. Vista sobre as lojas e baixo-relevo de Jorge Vieira. (Fotografia: Teresa Madeira, 2008).

No piso térreo encontra-se a entrada principal do edifício, a entrada secundária, a entrada de serviço, a garagem colectiva, a lavandaria colectiva, 5 lojas e uma galeria exterior sobre-elevada 1.80 m da rua, e com ligação directa às lojas.

Neste edifício tudo foi pensado ao pormenor e desenhado com extremo cuidado; os autores do projecto juntamente com outros colaboradores desenharam diversos equipamentos como, os lavatórios semi-esféricos e os tanques para lavar a roupa em betão revestido com resinas *epoxis*, os puxadores de portas em alumínio anodizado para as habitações, os candeeiros, os cestos de papeis e os cinzeiros em rede metálica e latão cromado para as zonas comuns, etc. Para além destes objectos, o grafismo das letras utilizadas para identificar os blocos e as caixas de escadas foram cuidadosamente desenhados de acordo com o sentido orientador do conjunto do edifício. Também o desenho da calçada junto à zona sobre-elevada de acesso às lojas foi pensada e desenhada pela equipa projectista.



Figuras 9 e 10. Bloco das Águas Livres – Desenhos do lettring e da calçada. (in *Arquitectura*, 66).

Os materiais de revestimento utilizados são, reboco pintado, caixilhos em ferro pintado, carpintarias em tola envernizada, pastilha vitrificada, soalho à inglesa, linóleo. Nas zonas comuns o uso da cor tendo em conta a natureza dos materiais e a sua cor natural ou própria teve a função de “contribuir para a obtenção final de um realismo arquitectónico.” (Pereira, 1959, 13).



Figura 11. Bloco das Águas Livres – Lisboa. Entrada e painel em mosaico de Almada Negreiros ao fundo. (Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

A inclusão das obras de arte ganham destaque, assim como, as peças de mobiliário. Os espaços comuns (entradas, escadas, átrios e terraço), encontram-se articulados e pontuados com obras de arte de Almada Negreiros (mosaicos na zona da entrada), Jorge Vieira (baixo relevo em pedra na parede exterior), Manuel Cargaleiro (vitral no terraço), José Escada (esgrafito em betão na escadas), e Frederico George (murais). Embora actualmente inexistente também foi projectado e construído um espelho de água e repuxo de Bartolomeu Costa Cabral no terraço, próximo do salão de festas. Neste edifício podemos reconhecer a forte ligação entre o trabalho dos artistas plásticos e os arquitectos, através da forma como se articulam as peças de arte e os espaços arquitectónicos. Perfeitamente integradas no espaço arquitectónico, funcionam com uma extensão da arquitectura, através da exaltação da qualidade dos espaços onde se inserem.

Fundação Calouste Gulbenkian (1959/1969)

Construído em 1959, o conjunto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian situa-se no antigo Parque de Santa Gertrudes, à Praça de Espanha em Lisboa, e teve como principais projectistas os Arquitectos Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Althoughia. A elaboração do projecto foi a resposta a um concurso por convite, e em 1975 recebeu o Prémio Valmor. O projecto dos arranjos exteriores esteve a cargo dos arquitectos paisagistas Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto.



Figura 12. Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa. Vista Geral. (Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

O conjunto dos edifícios que compõem a Sede e Museu corresponde a um agrupamento de volumes articulado de dois corpos principais em forma de T (sede e museu), ao qual se acrescenta um outro, correspondente ao auditório. A combinação dos elementos que constituem a sua volumetria (formas geométricas simples articuladas como um todo), a escolha e aplicação dos materiais dos revestimentos exteriores (essencialmente betão, vidro e granito), e a relação entre os espaços interiores e exteriores estão na origem do sentido de sobriedade, monumentalidade e modernidade que se adivinha.

De grande importância para o conjunto da obra é a integração de peças de arte em diferentes espaços do conjunto dos edifícios. Sobre este aspecto importa referir o papel dos decoradores/artistas/designers Daciano Costa, Eduardo Anahory, e Rogério Ribeiro que, quer na escolha das cores quer, na localização das obras e suas dimensões tiveram com certeza um papel relevante criando uma obra total, passível de uma leitura do conjunto.

Se por um lado, a variedade e a quantidade de obras é grande, não foi por esse facto que o edifício se tornou um mostruário aleatório de obras. A estreita ligação entre arquitectura e natureza, a articulação entre os espaços interiores e as obras de arte, as alturas dos pés-direitos e a valorização da continuidade entre o exterior e o interior conferem a este edifício uma escala ao mesmo tempo monumental e equilibrada, permitindo uma leitura do edifício, do parque e das peças de arte que o compõem como um todo.

Os edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian são essencialmente de carácter cultural, constituindo-se como um equipamento urbano onde se incluem auditórios, uma biblioteca, uma sala de exposições temporárias, um museu e os respectivos serviços de apoio (arquivo, parque de estacionamento, restaurantes, para o público e para os funcionários, cafetaria, instalações sanitárias e amplos espaços de circulação). Para além destes, no edifício principal (o da sede) encontram-se os espaços administrativos da Fundação. O papel dos designers

como referimos foi de importância capital para articulação do conjunto obras de arte/arquitectura. Pela primeira vez em Portugal, arquitectura, paisagismo e design (sendo esta uma disciplina emergente nos anos 60 em Portugal), conseguiram criar uma imagem de prestígio num edifício “simultaneamente requintado e austero, paradoxalmente luxuoso e essencial” (Tostões, 2006a, 199). Assim quer o jardim como os equipamentos de interiores constituem-se como um prolongamento da arquitectura.

Os materiais utilizados no revestimento das superfícies exteriores são essencialmente: betão aparente, pedra (granito), vidro, bronze e caixilhos de latão oxidado. O edifício da sede, um bloco paralelepípedo colocado na horizontal, é marcado pela repetição modular de elementos de betão e vidro, que lhe confere ritmo.

No que se refere à relação entre a arquitectura e a decoração, “Com Daciano Costa a decoração dava lugar ao conceito de arquitectura de interiores que integrava o modo de pensar por sistemas de módulos estruturantes submetidos a uma regra métrica e geométrica absoluta, a um traçado regulador do desenho baseado em componentes repetíveis.” (Tostões, 2006a, 199). Assim a decoração passava pelo entendimento do projecto de arquitectura e das intenções dos seus autores, atitude pouco comum na prática da decoração, como verificamos no caso do Hotel Ritz.

Também o trabalho de Eduardo Anahory na sala de honra e no grande auditório se revela de grande qualidade através, da escolha dos materiais e das texturas, e da forma como está inserida a tapeçaria de João Abel Manta na sala de honra assim como o desenho do tecto de sua autoria. No que diz respeito à articulação entre a arquitectura e as obras de arte, a colocação no sentido da horizontalidade das obras maiores sugerem a direcção do percurso dos visitantes, de forma a serem vistas à medida que se vai caminhando, (é o caso da decoração de Vítor Fortes, da Tapeçaria de João Abel Manta e de Manuela Jorge).

Aqui e em todo o conjunto, a partir do interior, percebe-se a articulação com o espaço exterior pela relação visual que se estabelece através dos grandes envidraçados que caracterizam este edifício. O corpo do auditório, localizado no interior do parque, permite que este esteja mais protegido do ruído exterior. Também aqui a relação entre o interior e o exterior é cuidadosamente tratada através da criação de uma parede de vidro duplo no fundo do palco, possibilitando que o lago e o jardim se constituam como cenário.



Figura 13. Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa. Vista do Auditório. (Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

Segundo José Augusto França, encomendaram-se trabalhos a diversos artistas de três gerações distintas: Almada Negreiros e Jorge Barradas foram os escolhidos da primeira geração, João Abel Manta é da geração revelada em 40-50 e Artur Rosa, Manuela Jorge e Vítor Fortes de uma geração mais recente anos 60 e seguintes.⁷

Almada desenhou um mural (desenho gravado em pedra), referenciado por França (p.70), por “painel Gulbenkian” com o título “Começar”, para o átrio principal do edifício administrativo e de acesso aos Auditórios. Constituído por desenhos geométricos através de linhas que se cruzam, interceptam e prolongam ao longo dos seus 12,90 metros de comprimento por 2,20 metros de altura, esta peça constitui uma referência com um enorme valor simbólico para a Fundação, quer pela importância do autor, quer pelo tema, quer pela localização.

Artur Rosa, da geração mais nova do que a de Almada, desenha uma escultura que liga o interior e o exterior através de peças colocadas numa parede alta do vestíbulo dos Auditórios. Os objectos de que é feita, cubos e esferas entre outras formas, criam uma sequência que começa no exterior através de um cubo em metal oxidado que nasce da terra, e termina no interior através de uma esfera de aço polido inscrita numa parede de alumínio no interior do vestíbulo. Pelo meio destas peças, existem pequenos quadrados e esferas que se vão torcendo e pontuando o espaço em toda a sua extensão numa sequência sugerindo um movimento do exterior para o interior de edifício. A relação que esta obra estabelece com a arquitectura e o edifício onde ela se implanta revela um entendimento da relação interior exterior existente em quase todo o conjunto edificado.

⁷ França, José Augusto. “Sobre as Obras de Arte Inseridas no Edifício da Fundação”, Colóquio Revista de Artes e Letras, 56, Lisboa: Dez. 1969, p.69.



Figura 14. Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa. Vista da entrada para os auditórios e escultura de Artur Rosa. (Fotografia: Teresa Madeira, 2009).

A relação de continuidade no conjunto edifícios/espacos verdes foi uma das intenções dos autores logo a partir do projecto. Dizem-nos os arquitectos paisagistas do parque:

“Não se tratou portanto de integrar apenas uma edificação numa zona verde, nem de construir um jardim para servir um edifício, mas sim procurar uma relação total e íntima entre os elementos que compõem o todo, abrangendo na composição a área disponível, de forma que a própria vida do edifício se prolongue naturalmente para os espacos exteriores e destes para o interior.” (AAVV, 1969a: 217).

Para além das obras anteriormente referidas e com um carácter mais sóbrio podemos encontrar outras obras como os painéis de cerâmica que decoram os topos da cantina de Jorge Barradas, assim como a tapeçaria de Manuela Jorge no átrio dos Restaurantes que funcionam mais como um revestimento de altíssima qualidade do que como uma obra de decoração autónoma no conjunto. A par destas obras importantes e emblemáticas encontramos um vasto conjunto de peças de outros autores, estas sim, com um carácter decorativo mas que, no entanto, enriquecem a vida do próprio edifício dado o carácter iminentemente cultural que o caracteriza. São exemplos a apontar: a escultura retratando Calouste Gulbenkian de Leopoldo de Almeida, a tapeçaria de Manuela Jorge no átrio dos restaurantes, o baixo-relevo de Vítor Fortes, as pinturas de Carlos Botelho e de Espiga Pinto. Também o conjunto de peças saídas da colecção da Fundação como o retrato de Fernando Pessoa de Almada Negreiros (colocado na Biblioteca), uma escultura de João Cutileiro colocada no exterior, quadros de Eduardo Nery, Noronha da Costa, e de autores mais recentes Joaquim Rodrigues, Menez, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Júlio Resende (no bar), entre outros, completam o conjunto das obras escolhidas.

Sendo este um espaço de estar e de circulação iminentemente cultural e com carácter expositivo importa referir que o enriquecimento da vivência da arquitectura, tem sido favorecido através da actualização constante de obras, sobretudo colocadas no exterior, como é o caso da escultura de Pedro Cabrita Reis, e da instalação do artista plástico brasileiro José Bechara, designada “a casa” actualmente a ser montada junto à entrada do edifício do museu. Dada a função do edifício e o seu valor simbólico para a cidade de Lisboa, a integração das artes plásticas encontra-se em harmonia com o espírito inicial do edifício.



Figura 15. Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa. Jardim e escultura de Pedro Cabrita Reis.
(Fotografia: Teresa Madeira, 2007).

Conclusão

A conclusão que podemos tirar acerca da integração das artes plásticas e a arquitectura a partir destes três casos de estudo inscritos no movimento moderno em Portugal, é que a cada um deles corresponde uma atitude na forma como foi gerada a relação entre uma e outra, obtendo-se assim resultados também diferentes. Apesar de reconhecermos uma desadequação na relação entre a decoração do hotel Ritz e a sua arquitectura verificamos que a arquitectura é tão forte que resiste, cinquenta anos depois, ao desajuste criado entre uma e outra. O que se verifica é que as obras de arte geradas a partir do desconhecimento das condicionantes do projecto ou das suas intenções não pode resultar numa verdadeira integração. A arquitectura vive do espírito de síntese. Tal como uma narrativa a arquitectura constrói-se a partir de um conjunto de elementos que separados não querem dizer nada mas que organizados comunicam alguma coisa. Assim sendo se arquitectos e artistas colaboram previamente (em projecto), para a realização da obra em conjunto, esta resulta num todo onde é possível obter uma leitura coerente e completa.

Podemos encontrar essa coerência no Bloco das Águas Livres, a partir da forma como se relacionam as peças de arte e a arquitectura. Aqui desde logo se verificou a colaboração de diferentes artistas com os arquitectos autores do projecto numa fase prévia à sua construção. Assim, a criação de certos espaços entrou em linha de conta com os elementos plásticos que os artistas iriam produzir e vice versa. Assim, tanto os arquitectos como os artistas poderiam aproveitar e tirar partido desses dos elementos que cada um. O que daqui podemos compreender é que se a integração de uma em relação à outra é um dado positivo para a vivencia do espaço, esta só poderá existir se os diversos intervenientes, colaboram para o conjunto da obra. Se assim não for, as diferentes linguagens de cada um é portador não são compreendidas pelos outros intervenientes. Assim, neste edifício a inclusão das obras de arte iriam na linha orientadora do projecto, que pela sua qualidade garantam durabilidade, fácil conservação e bom aspecto por um período longo.

Igualmente podemos perceber que numa obra arquitectónica, o programa é concebido tendo em conta os diferentes serviços, o terreno e o bem estar dos seus utilizadores, e onde as obras de arte, para além, dos efeitos estéticos também têm consequências funcionais, dando ao conjunto um grande valor de composição como é o caso do Edifício da Fundação Gulbenkian. Aqui podemos encontrar dois tipos de relações entre a arquitectura e as obras de arte: obras integradas no conjunto e obras com um carácter decorativo.

Na concepção de um edifício, a escolha e aplicação dos materiais, a inclusão de obras de arte, a decoração e o design, podem contribuir para dar maior clareza às formas arquitectónicas, evidenciar as relações volumétricas e estruturais. Qualquer destes elementos pode servir, para reforçar a estrutura pondo em evidência aspectos construtivos, transformar os valores volumétricos em superfícies, (através por exemplo de baixos-relevos, da cor ou da luz). Igualmente, a cor pode ser trabalhada como elemento de definição do espaço (ampliar ou diminuir o espaço) e sugerir contraste de claro/escuro. Assim, nos edifícios que estudamos se, por um lado, as obras de arte têm um lugar confinado e pré-determinado pela arquitectura podendo dar pouca versatilidade aos espaços que as recebem, por outro podem contribuir para reforçar e acentuar aspectos da própria arquitectura enriquecendo-a a dois níveis: a partir da mera contemplação da obra e a partir da valorização dos valores conceptuais da arquitectura.

Bibliografia

AAVV, 1969a. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: Depoimentos dos Principais Responsáveis”, *Arquitectura*, 111, pp. 213-218.

AAVV, 1969b. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: Apresentação do Projecto”, *Arquitectura*, 111, pp. 219-239.

CALDAS, João Vieira, 1997. *Porfírio Pardal Monteiro: Arquitecto*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

CARAPINHA, Aurora, 1994. “Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian”, *Architécti*, 25, p. 40.

CARAPINHA, Aurora (ed.), 2006. *Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARTA DE ATENAS, 1933. <<http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/atenas-33.htm>>.

DUARTE, Carlos, 1969. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa”, *Arquitectura*, 111, pp. 211-212.

Duarte, Carlos – “A arquitectura Modernista” in *Tendências da Arquitectura Portuguesa* – pp.10-13. Catálogo Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1986.

DUARTE, Carlos, 1990. “Hotel Ritz: Onde a Arte Veio Enriquecer o Produto Turístico”, *Hotéis de Portugal*, 22-23, pp. 27-33.

FCG, 2006. *Gulbenkian: Arquitectura e Paisagem*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fernandes, José Manuel - *A arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)* Lisboa, Gradiva, 1993.

FRANÇA, José Augusto. “Sobre as Obras de Arte Inseridas no Edifício da Fundação”, *Colóquio Revista de Artes e Letras*, 56, Lisboa: Dez. 1969, p.69.

FRANÇA, José-Augusto, 1991a [1974]. “A Fundação Calouste Gulbenkian”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 505-517.

FRANÇA, José-Augusto, 1991b [1974]. “O I Congresso Nacional de Arquitectura e a Arquitectura dos Anos 50”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 438-461.

- FRANÇA, José-Augusto, 1991c [1974]. “A Arquitectura dos Anos 30 e 40: Ramos, Cristino, Cassiano, Pardal e Duarte Pacheco”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 225-260.
- GONÇALVES, Rui Mário. Integração de Obras de Arte na Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, in *Arquitectura*, nº 111, Lisboa: 1969, pp. 242-243.
- MAGALHÃES, Ana, 2000a. *Intemporalidade, Continuidade e Presença dos Valores do Movimento Moderno: O Caso do Hotel Ritz no Contexto da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, tese de mestrado (texto policopiado), Lisboa: Universidade Lusíada.
- MAGALHÃES, Ana, 2000b. “O Elogio da Modernidade...”, *J-A: Jornal Arquitectos*, 197, p. 64.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1948b. “A Tradição na Arquitectura”, *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho 1948. Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 33-41.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1954. “Memória descritiva do Hotel Ritz”, *Livro de Obra Hotel Ritz: Rua Castilho n.º 77, Obra n.º 27777 (36 Volumes)*. Lisboa: Arquivo da Câmara Municipal – Arquivo Intermédio.
- PACHECO, Ana Assis, 1998. *Porfírio Pardal Monteiro, 1897-1957: A Obra do Arquitecto*, tese de mestrado em História da Arte Contemporânea (texto policopiado), Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, 1983. “A Arquitectura dos Anos 50 em Portugal”, *Arquitectura*, 148, pp. 58-61.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, CABRAL, Bartolomeu Costa, 1959. “Bloco nas Águas Livres” (projecto), *Arquitectura*, 65, pp. 3-31.
- PORTAS, Nuno, 1993 [1977]. “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação”, ZEVI, Bruno (ed.), *História da Arquitectura Moderna*, vol. 2, Lisboa: Arcádia, pp. 687-744.
- SANTA RITA, J. D.; SIMÕES, Duarte Nuno, 1960. A Decoração do Hotel Ritz, *Arquitectura*, 67, pp.53-55.

SANTOS, Rui Afonso, 1995. O Design e a decoração em Portugal, 1900-1994. in Pereira, Paulo - *História da Arte Portuguesa*, Vol III, p. 437-505.

SKAPINAKIS, Nikias, 1960. A Decoração do Hotel Ritz, O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes, *Arquitectura*, 67, pp.51-52.

TOSTÕES, Ana, 1997 [1994]. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto: FAUP Publicações.

TOSTÕES, Ana, 2001d. “Em Direcção a uma Nova Monumentalidade: Os Equipamentos Culturais e a Afirmção do Movimento Moderno”, *Do-co.mo.mo Ibérico: Equipamentos e Infra-estruturas Culturais 1925-1965*. Terceiro Seminário, Porto: 15-17 de Novembro, pp. 17-28.

TOSTÕES, Ana (ed.), 2004b. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*, Lisboa: Quimera Editores.

TOSTÕES, Ana, 2004a. “Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos”, TOSTÕES, Ana (ed.), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, pp. 105-155.

TOSTÕES, Ana (ed.), 2006a. *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

TOSTÕES, Ana (ed.), 2006b. *Sede e Museu Gulbenkian: a Arquitectura dos Anos 60*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.