

## **Integração das artes e a força do moderno brasileiro**

João Pedro Fonseca

Arquitecto / Mestre FAUP, Doutorando IST-UTL, Professor Assistente ULP

Rua de Costa Cabral, 750 r/c post. esq 4200-211 Porto

tel: + 351 96 651 83 75

email: joaofonsecaarquitecto@gmail.com

Ana Tostões

Arquitecta, Historiadora, Professora Associada IST-UTL

Av. Rovisco Pais 1049-001 Lisboa

tel: +351 21 8418332/75

fax: +351 21 8418344

email: tostoos@civil.ist.utl.pt

## **Integração das artes e a força do moderno brasileiro**

O tema da Synthèse des Arts está associado à arquitectura do movimento moderno e em particular ao universo brasileiro. É por essa via que chega a Portugal através do aclamado livro "Brazil Builds" (1943) mas também pela mão dos artistas brasileiros descobertos em 1940 no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português em Lisboa. As pinturas murais de Cândido Portinari e as obras de outros artistas Sul-americanos são referências fundamentais para a cultura arquitectónica portuguesa, sobretudo a partir do ano de 1948 que é marcado pelo I Congresso Nacional de Arquitectura, momento em que os arquitectos da nova geração reivindicam os princípios da arquitectura do movimento moderno.

Pretende-se com este trabalho reflectir sobre dois casos de estudo portugueses na sua relação com a moderna arquitectura brasileira. Tratam-se de casos exemplares do fenómeno da integração das artes: arquitectura, escultura e pintura trabalhadas numa perspectiva conjunta, em que o tema foi levado ao extremo pela qualidade e quantidade de obras de arte incluídas nos espaços públicos, colectivos e também de serviço destes conjuntos: o edifício do Bloco das Águas Livres e o Conjunto da Avenida Infante Santo. A apresentação divide-se em duas partes. Na primeira é analisado o Bloco das Águas Livres, um projecto de 1952 para Lisboa, dos arquitectos Teotónio Pereira e Costa Cabral, em que encontramos "uma unidade de habitação em altura e dentro das ideias de Le Corbusier" (Pereira, 2004) onde foram empregues materiais e revestimentos de qualidades plásticas com o objectivo de apresentar uma imagem de depurado sentido estético e onde se incluem obras de diversos artistas: Almada Negreiros, Jorge Vieira, Frederico George, José Escada e Manuel Cargaleiro.

Actualmente habitam no edifício jovens arquitectos e artistas que mantêm a sua integridade, restaurando tanto as características da construção original assim como das suas obras de arte e procuram estabelecer novas interpretações que acrescentem e dialoguem com os valores artísticos inerentes.

Na segunda parte analisamos o Conjunto da Infante Santo projectado por Alberto Pessoa entre 1947 e 1954. Adaptando os princípios do urbanismo moderno à realidade lisboeta, este conjunto constitui uma bem sucedida operação na cidade tradicional. Realizada numa pequena área ainda não urbanizada surge na sequência da abertura de uma importante via de tráfego, ao mesmo tempo que assume a articulação entre antigos bairros consolidados dos séculos XVIII e XIX. Propondo uma clara distinção entre via de tráfego rápido, via de acesso local e zonas verdes públicas, organiza-se segundo cinco blocos isolados e elevados sobre pilotis, colocados perpendicularmente às vias ao longo de uma monumental plataforma. A exploração das vistas de rio a sul e a ligação das duas diferentes cotas através de escadas destacadas nos painéis de azulejos dos muros de suporte, recriam, modernamente, o tema da caprichosa topografia lisboeta. A sugestão de uma escala "grandiosa" e o recurso a obras de arte, esculturas e murais, testemunham uma época em que se investia de um modo qualificado no espaço urbano.

Na conclusão equaciona-se o valor desta unidade numa perspectiva patrimonial para a cidade contemporânea partindo da premissa que constituem momentos de vanguarda entretanto assimilados e apropriados pelos cidadãos.

**Palavras-chave: Integração das Artes, Património do Movimento Moderno, Cidade Contemporânea**

## Integração das artes e a força do moderno brasileiro

A peça de arte integrada na obra de arquitectura como resultado de uma estreita colaboração entre artista e arquitecto é um tema associado à arquitectura do movimento moderno, em oposição à utilização de elementos desintegrados, como por exemplo um motivo escultórico apenso a um muro, com um fim meramente decorativo como ocorria na arquitectura da tradição. Em Portugal nos anos 20 e 30, num período de processo duma arquitectura modernista, assistimos a um “movimento decorativo” (França, 1979) cujo objectivo era “vestir à moda” lojas, cafés e outros estabelecimentos. A estas “arquitecturas fictícias aliava-se então aquela que (...) se exprimia em pavilhões decorativos” (França, 1979), feiras industriais ou de propaganda política, e mais tarde nos liceus, nas gares marítimas, hospital escolar e na cidade universitária. Nos novos edifícios públicos que o regime salazarista constrói no final dos anos 30, encontramos peças de arte notáveis de Almada Negreiros, entre outros, num “conceito preso mais a uma ideia de narrativa, de ilustração de um tema” (Tostões, 1995).

Neste cenário (França, 1979) e no âmbito da exposição do mundo português de 1940, uma nova geração despertou com a presença do quadro “o café” (figura 1), de 1935, de Cândido Portinari no pavilhão do Brasil, abrindo-se assim novas perspectivas sociais na arte e na arquitectura. Trata-se de uma pintura que retrata o trabalho nas plantações de café, com um “realismo” exagerado nas formas mas também no conteúdo do tema: uma classe social marcada pelo sofrimento.



Figura 1 – “o café”, Cândido Portinari

Sabendo que a arquitectura do movimento moderno é uma proposta formal, técnica e também ideológica, esta última dimensão vai-se revelar também através do poder da mensagem da obra de arte, na sua interligação com o edifício, isto é através de uma *synthèse des arts*.

Algo de novo surgia assim no meio português, na década de 40, antes do fim da guerra: a adopção dos “códigos internacionais por uma via marcadamente brasileira numa afirmação de dinamismo, alegria, vibração positiva, desejo manifestado de libertação” (Tostões, 1995).

Na divulgação desta nova arquitectura de liberdade foi determinante a edição de 1943 do álbum “*Brasil Builds, Architecture new and old: 1652-1942*”, um livro que rapidamente chegou às mãos dos jovens arquitectos portugueses que ali encontraram um universo de novas formas e sobretudo um estímulo para a vontade de construir o moderno. Ali encontraram uma década de experiência de construção, no emprego das tonalidades próprias dos novos materiais e na aplicação directa das cores numa expressão plástica surpreendente, na integração das 3 artes: escultura, pintura e arquitectura, na formalização da obra total. O painel de azulejo surge então como um desafio de modernidade retomando-se “de um modo qualificado aquele revestimento tradicional de fortes raízes na cultura e na arte decorativa portuguesas” que o Brasil moderno havia já valorizado (Tostões, 1995). Foi esta segunda geração que, no I congresso nacional de arquitectura em 1948, se exprimiu com entusiasmo e convicção política sobre os novos caminhos da arquitectura moderna portuguesa em direcção aos modelos internacionais.

O projecto do ministério da educação e saúde no Rio de Janeiro entre 1935 e 1942 e as exposições de arquitectura moderna brasileira em 1949 e de arquitectura contemporânea brasileira em 1953 em Lisboa marcaram momentos significativos da divulgação da nova arquitectura brasileira entre nós. Assim, na primeira metade da década de 50 encontramos vários exemplos que revelam a força que o moderno brasileiro teve em Portugal, entre muitos os dois conjuntos de habitação colectiva construídos em Lisboa que em seguida se descrevem.

O projecto do bloco das águas livres, um edifício de habitação colectiva com escritórios, comércio e garagem, foi encomendado pela seguradora Fidelidade a Nuno Teotónio Pereira em 1952. O local escolhido, “suficientemente grande para dar origem ao programa” (Pereira, 2004), situava-se nos terrenos do antigo convento do Rato, uma área de expansão urbana do início do séc. XX, com ruas e quarteirões formados pela adição de pequenos lotes. Aí, numa zona de topografia difícil, um plano municipal do início dos anos 50 desenvolvido por Manuel Tainha tratava a envolvente da nova praça das Águas Livres: definindo a organização dos novos edifícios que completavam o quarteirão existente e dos novos blocos soltos e o tratamento dos espaços livres.

É na sequência desse plano de ordenamento que se implanta o bloco das águas livres, ocupando duas parcelas com uma forma inovadora num volume longitudinal unitário, criando uma frente para a nova praça e rematando o conjunto das edificações existentes. Encontra-se rigorosamente orientado segundo o eixo norte-sul, com os espaços nobres das habitações, os ateliers, as lojas e os escritórios voltados para a cidade e a paisagem e com as zonas de serviço, galerias, escadas e ascensores para o interior.

O ante-projecto, de 1952, foi sobretudo um “estudo de organização interna do edifício” (Pereira, 1952), um complexo *mixing* programático com detalhados esquemas de circulação interna, de distribuição vertical, de organização interna dos fogos e de circuitos de serviço. Na memória

descritiva do projecto compara-se a função do porteiro deste edifício ao de um porteiro de um edifício público.

A partir de 1953, e já com Bartolomeu Costa Cabral a colaborar na arquitectura, inicia-se o projecto final deste edifício comunitário com serviços e espaços comuns e que responde adequadamente à nova função de habitar reflectindo um espírito progressista. Como Le Corbusier reclamava na Carta de Atenas: a habitação moderna como uma função autónoma com as valências necessárias ao seu funcionamento – uma das chaves do urbanismo.

Com os seus espaços colectivos – terraço, sala de condomínio, lavandaria, jardim e serviços comuns (distribuição de água quente, recolha de lixos com conduta vertical e monta-cargas), escritórios e comércio, o edifício traduz um ideal orientado para o futuro, a unidade habitacional traduz a crença no progresso e apresentam uma nova leitura dum modo de habitar capaz de valorizar: o sol, as vistas para o rio e a cidade, o ar puro e uma espacialidade que traduz hábitos de vida contemporâneos para a nova estrutura familiar da cidade moderna.

O edifício é ideologicamente uma “máquina de habitar” mas ultrapassa o conceito mais racionalista e introduz uma ideia de *promenade architectural* com um forte sentido de percepção. O bloco respira vida e “recupera valores de intimidade, reutilizando as virtudes do “canto” recolhido, acentuando as diferenças e de um modo geral introduzindo a complexidade como valor qualificado” (Tostões, 2002). Os revestimentos utilizados apresentam uma imagem de depurado sentido estético, os planos decorados e os revestimentos empregues nas paredes, pavimentos e tectos foram objecto de detalhados estudos de composição cromática. Esse facto, muito se deveu a outros intervenientes no processo criativo: diversos artistas plásticos e um arquitecto paisagístico, que participaram também com a inclusão de excepcionais obras de arte. Disso é exemplo o painel mural de Frederico George, os painéis de mosaico vidrado de Almada Negreiros (figura 2), os baixos-relevos de Jorge Vieira, o painel de betão esgrafitado de José Escada e o vitral de Manuel Cargaleiro.



Figura 2 – painel de mosaico vidrado, Almada Negreiros

Estas intervenções localizam-se tanto nos espaços públicos do edifício: os baixos-relevos nos muros dos acessos exteriores, os painéis de mosaico nas entradas e o painel mural nas escadas de acesso à galeria de escritórios; como também nas áreas afectas às habitações: o jardim colectivo de Gonçalo Ribeiro Telles, o painel de José Escada na galeria exterior e o vitral de Cargaleiro no terraço. Um “conjunto notável de obras (...) sem nunca se perder, no entanto, a unidade do conjunto nem a respiração de cada peça” (Tostões, 1995), ou seja uma obra total. A ideia foi levada ao limite quando se chegou a idealizar a pintura de formas geométricas coloridas na face interior das paredes dos ascensores, visto que estes não possuíam porta de cabine, para que os utilizadores pudessem usufruir durante a deslocação vertical. Hoje, são diversas as intervenções dirigidas por arquitectos e artistas que continuam a trabalhar com o conceito chave do movimento moderno: o da integração das artes, redescobrimo-o no acto da reconstrução e da inclusão de outras peças de arte, como por exemplo a fotografia de Daniel Malhão do apartamento de José Pedro Croft (figura 3) que está exposta no local que retrata, criando desse modo uma estreita relação entre a imagem e a própria realidade.

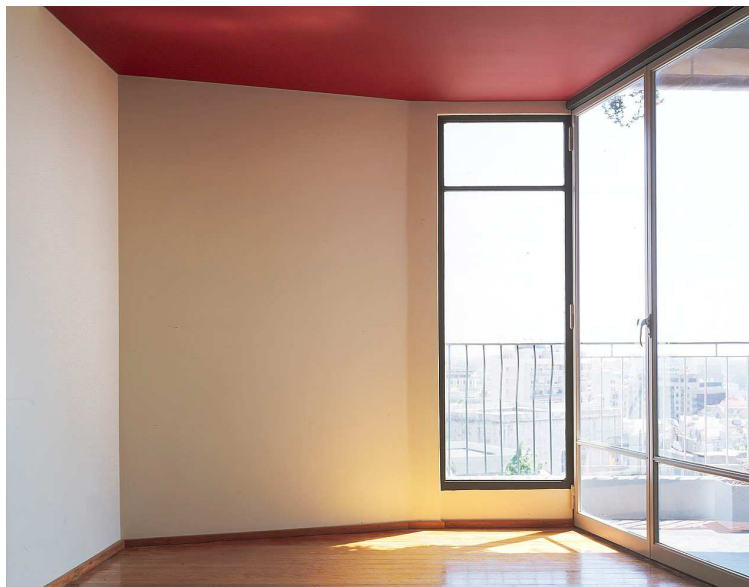


Figura 3 – fotografia de Daniel Malhão

As unidades tipo A da avenida Infante Santo enquadram-se num vasto e longo processo de planeamento urbano, projecto e construção, iniciado em 1947 e conduzido pelo arquitecto Alberto Pessoa e pela câmara municipal de Lisboa. A primeira fase, designada de “estudo de urbanização da zona de protecção ao Palácio das Necessidades”, tinha como objectivo a expropriação e definição de lotes nos terrenos do antigo convento da congregação do oratório de Lisboa, envolvido pela já consolidada mancha urbana, para o traçado de uma nova via: a avenida Infante Santo. Na sequência do novo plano director (De Gröer, 1947), que definia um anel envolvendo a área central da cidade, ligando a estação ferroviária de Santa Apolónia à doca de Alcântara e interceptando os eixos radiais: linha de caminho de ferro e novas avenidas, surge a proposta da

avenida que estabelece a ligação entre a cota alta – o jardim da Estrela, e a cota baixa – a avenida 24 de Julho, preenchendo assim um vazio urbano.

Em 1949 é elaborado o “anteprojecto do conjunto de blocos de habitação, mercado e estabelecimentos comerciais para a zona central da avenida Infante Santo”, uma proposta que respondeu em pleno às modernas premissas de “fazer cidade”, transformando um hiato da cidade numa qualificada área urbana. Esse plano é caracterizado pela construção de 31 lotes de habitação multifamiliar, escritórios, ateliers, lojas, cafés e equipamentos públicos assim como o tratamento dos espaços livres onde surgem algumas intervenções artísticas encomendadas pelo município de Maria Keil, Carlos Botelho, Sá Nogueira, Nikias Skapinakis e Jorge Vieira.

A distribuição do programa apresenta duas atitudes em cada um dos lados da avenida: a poente é definida uma banda contínua de edifícios que rematam a malha urbana existente, e do lado oposto, a nascente, é desenhada uma faixa contínua de espaço verde público, 5 blocos suspensos e uma banda fragmentada de edifícios a encerrar o conjunto. A proposta vista em perfil transversal revela-nos um interessante jogo volumétrico entre os vários elementos separando o tráfego automóvel dos peões e “desenhando” artificialmente o vale pré existente.

A partir de 1954 foi desenvolvida a terceira e última fase, denominada “elaboração do projecto das construções da avenida Infante Santo entre o antigo aqueduto e a rua de Santana à Lapa”, levada a cabo pelo “grupo de trabalho nº 1” na CML, agora também formado pelos arquitectos Hernâni Gandra e João Abel Manta e pelo engenheiro Jordão Vieira Dias. Trata-se do projecto de execução dos lotes previamente definidos, de entre os quais se destacam os Lotes 1 a 5, também designados de unidades tipo A. Cada uma destas unidades, após a elaboração dos respectivos projectos de arquitectura, betão armado e saneamento e respectiva aprovação camarária, foi vendida em hasta pública a particulares para construção. Deste modo o município garantia a realização da solução preconizada pelo plano inicial e controlava o desenho, desde a grande escala da cidade à pequena escala do edifício.

O conjunto das 5 unidades tipo A ocupa uma parcela rectangular, estreita e comprida, e dispõem-se “em pente” em relação à avenida. De modo a resolver a relação com a topografia do terreno, cada unidade é formada por dois volumes distintos e autónomos: o corpo das lojas paralelo à via e semi-enterrado (serve de muro de suporte) e o bloco das habitações, com 10 pisos de altura, perpendicular à via e suspenso por pilares. Na fachada do bloco de habitação o encerramento da galeria de serviço é efectuado através de lâminas verticais de betão, inspiradas no funcional *brise soleil* brasileiro.

A extensa plataforma sobranceira entre os blocos suspensos e o terreno regularizado, mais alto e alinhado pelas coberturas das lojas, tem “a virtude de permitir a ligação e o ajardinamento dos terrenos onde se implantam as construções, tornando-os arejados, agradáveis – numa só palavra – úteis” (Pessoa, 1954). Na relação dos blocos com o terreno é clara a referência aos cinco pontos enunciados por Le Corbusier em 1923. A casa assente em pilotis é assumida com grande valor formal e logo na memória descritiva é referido que o volume das habitações “assenta no

terreno por intermédio de pilares deixando o solo livre”. Os desenhos e a obra cristalizam essa vontade numa forma extraordinária, criando o momento mais espectacular do projecto: o piso térreo livre.

Esta plataforma superior ajardinada, cujos limites são assinalados por esculturas de Jorge Vieira, possui 4 ligações pontuais com a avenida através de lanços de escadas com murais de azulejos (figura 4).



Figura 4 – azulejos de Maria Keil

O tema da integração das artes e da influência do moderno brasileiro revê-se nos casos apresentados: na estreita colaboração com artistas, na qualidade e temática das obras escolhidas, nas peças escultóricas soltas nas suas 3 dimensões, nos painéis de azulejo, nas variações cromáticas dos materiais aparentes e das superfícies pintadas.



Figura 5 – escultura de Jorge Vieira



Em direcção a um projecto global

A *Synthèse des Arts* desejada por Le Corbusier foi um desiderato moderno cumprido pela geração que operou ao longo dos anos 50, mas que já fora aplicado pela geração modernista. De facto, indícios desse princípio surgiram logo no final dos anos 20 na obra de Pardal Monteiro convocando uma relação estreita entre o que se designava por “artes decorativas” e a arquitectura. Neste quadro, a renovação do azulejo foi tema que reflectiu uma especificidade portuguesa no tratamento das superfícies interiores, e que no final dos anos 40 se transformou numa expressão de arte pública urbana atingindo um momento paradigmático com os painéis integrados no conjunto dos blocos da avenida Infante Santo. Diversos equipamentos públicos passam a integrar de um modo sistemático esta arte que passou a ser concebida por artistas como Querubim Lapa, Sá Nogueira ou Júlio Pomar. Baseada num sistema que pressupunha a repetição de um módulo, definia-se nos extensos revestimentos de escolas primárias, tribunais, restaurantes, aeroportos, metropolitano etc.

No quadro do “desenho de equipamento” os cinemas e sobretudo a profusão de novos cafés, concebidos por destacados profissionais, vão constituir terreno para a aplicação de mobiliário produzido em série. O café Império (1955), de Raul Chorão Ramalho, que integrava uma extensa pintura mural de Dourdil e conjunto escultórico de Martins Correia, é equipado com um modelo de cadeira que a fábrica Longra produzia em série originalmente.

Ao longo dos anos 50 a afirmação entre nós da arquitectura do movimento moderno é acompanhada pela introdução do conceito de desenho contemporâneo entendido como expressão de qualidade de vida: o valor estético é entendido como qualidade e o belo como função, justificando a forma do útil. As ideias de design, o novo conceito que se afirmava, invadiu os diversos aspectos do mercado, desde a produção artesanal à produção industrial em massa, e todas as áreas do desenho, desde os interiores à expressão criativa dos edifícios e dos objectos de uso diário.

A reivindicação do projecto global, desde o planeamento ao mobiliário, passa a impor-se na concepção da cidade contemporânea. A luta pela obra total e o empenho dos criadores na afirmação das potencialidades de um desenho global surge então como motor para o desenvolvimento da arquitectura paisagista como disciplina (Andresen, 2004; Carapinha, 2006) e onde mais uma vez a referência radica no Brasil moderno focalizada na figura e na obra de Burle Marx. Ao fazer cidade os arquitectos recuperam o valor de cidadania, e é em definitivo uma nova cidade que se constrói pela mão dessa geração moderna.

## Bibliografia

- ANDRESEN, Maria Teresa, *Do estádio nacional ao jardim da gulbenkian*, Lisboa, FCG, 2004
- CARAPINHA, Aurora, *Jardim calouste gulbenkian*, Lisboa, FCG, 2006
- COSTA, Lúcio, "O arquitecto e a sociedade contemporânea", *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, nº47, Jun. 1953
- DE GROER, Plano Director Municipal, 1948 (inédito)
- FRANÇA, José Augusto, *O modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1991 [1979]
- GOODWIN, Philip, *Brazil builds, architecture new and old, 1652-1942*, New York, MOMA, 1943
- LUCAN, Jacques (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997
- PEREIRA, Nuno Teotónio, Que fazer com estes 50 anos? O congresso de 1948, *Jornal dos Arquitectos*, nº 186, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, Setembro 1998
- PEREIRA, Nuno Teotónio, entrevista, 2004 (inédito)
- PESSOA, Alberto, Memória descritiva do projecto de arquitectura, 1954
- PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal, uma Interpretação", in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, II vol., Lisboa, Arcádia, 1997
- TOSTÕES, Ana, *Arquitectura e cidadania – atelier Nuno Teotónio Pereira*, Lisboa, Quimera, 2004
- TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura dos anos 50*, Porto, FAUP, 1997 [1995]
- TOSTÕES, Ana, *Arquitectura moderna portuguesa, 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004
- TOSTÕES, Ana, *Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Lisboa, IST-UTL, 2002
- TOSTÕES, Ana; BECKER, Annette; WANG, Wilfried, *Arquitectura do século XX – Portugal*, Lisboa/Frankfurt, Deustches Architektur-Museum, 1997
- S/A, "Exposição de arquitectura contemporânea brasileira", *Arquitectura*, Lisboa, 2ªsérie, nº53, Nov-Dez, 1954
- S/A, "O pintor Burle Marx e os seus jardins", *Arquitectura*, Lisboa, 2ªsérie, nº52, Fev-Mar 1954
- S/A, "A visita dos estudantes brasileiros de arquitectura", *Arquitectura*, Lisboa, 2ªsérie, nº28, Jan. 1949