

TRANSIÇÕES

MONUMENTALIDADE, DITADURA, DEMOCRACIA A OBRA DA SEDE E MUSEU DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Dra. Ana Tostões. IST Lisboa. Chair of DOCOMOMO International

Resumo

Este trabalho aborda a introdução da arquitetura moderna em Portugal, analisando em profundidade o projeto para a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, um dos maiores expoentes desse movimento e projeto de referência em arquitetura da paisagem e design de equipamento .

Resumen

Este trabajo analiza la problemática de la introducción de la arquitectura Moderna en Portugal, analizando en profundidad el proyecto de la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa, uno de los máximos exponentes de este movimiento y proyecto de referencia en arquitectura del paisaje y en el diseño de equipamiento.

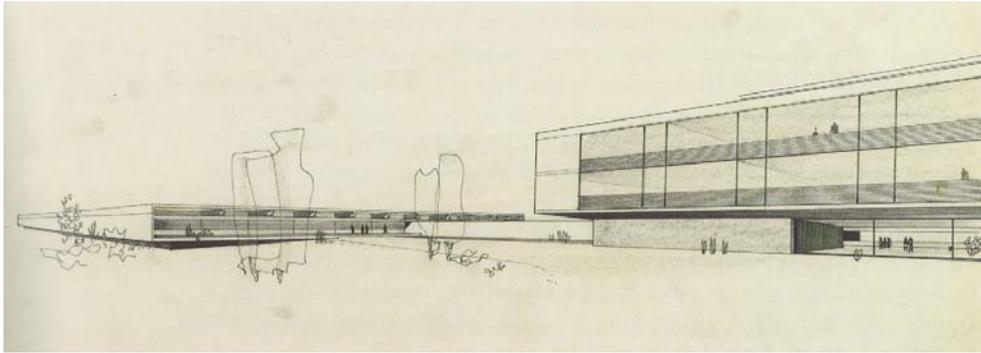
Summary

This work addresses the introduction of modern architecture in Portugal, analyzing in depth the project for the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, one of the leading exponents of this movement and reference project in landscape architecture and in the design of equipment .

A partir do pós-guerra, o lançamento da questão da “nova monumentalidade”¹ propunha ultrapassar o dogma moderno: “se é um monumento não é moderno e se é moderno não pode ser um monumento”². No seu esforço para encontrar uma síntese entre expressão monumental e ideologia progressista, os arquitetos modernos começavam a realizar a necessidade de refundir a nova estética com conte-

1 Cf. Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, (1944) in S.Giedion, *Architecture you and me*, Cambridge, Massachussets, Harvard, 1958.

2 Cf. Lewis Mumford, *Culture of Cities*, , New York, 1938.



Estudio de aproximação a la sede del museo. AFCG José Manuel Costa Alves (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edifícios. Lisboa, 2006 p.115)

údos colectivos e simbólicos, procurando recuperar a monumentalidade como “a expressão humana dos mais elevados desejos culturais colectivos”³, participante activa da evolução histórica da própria modernidade. Os próprios CIAM do pós-guerra passam a debater (até ao seu final em 1959) questões ligadas à comunidade, valorizando pontes com a tradição, como a recuperação da importância do “coração da cidade”⁴ e assim tentando contrariar a autonomia disciplinar praticada antes da guerra. De tal modo, que o impulso em direcção a essa nova monumentalidade conformou em grande medida as pesquisas e a produção arquitectónica da segunda metade do século.

Em Portugal no ano de 1959, o concurso para o projecto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian apresentava um desafio inesperado à arquitectura de grande escala, porque é na procura de um novo conceito de monumentalidade que reside um dos aspectos mais inovadores desta obra. Na verdade, o legado generoso de Calouste Gulbenkian⁵ permitiu uma amplitude de obra invulgar e uma exigência construtiva como não era hábito entre nós. E, curiosamente, uma tradução formal do maior rigor, sem ostentações supérfluas ou marcas arrogantes de poder. Antes porém, revelada numa manifestação de sobriedade e de contenção, que acabou por contribuir para a imagem de modernidade e de prestígio da própria Fundação. E, simultaneamente, no quadro da produção arquitectónica portuguesa, para a afirmação de uma “nova monumentalidade” como vinha sendo reclamada no quadro da historiografia do Movimento Moderno⁶.

O método de trabalho constituiu à partida uma inovação que garantia a participação de um extenso grupo de trabalho: os arquitectos escolhidos em concurso “de ideias”, os consultores nacionais e estrangeiros, e todos os técnicos de especialidades. Francisco Keil do Amaral e Carlos Ramos, constituíam os arquitectos nacionais designados pela Fundação para formarem em equipe com o italiano Franco Albini (responsável pela criação e renovação dos mais recentes espaços museográficos

3 Cf. Sert; Léger; Giedion, “Nine Points on Monumentality” [1943] in Joan Ockman, *Architecture Culture, a documentary Anthology*, New York, Rizzoli, 1996.

4 Referência ao tema do VII CIAM (Congrès International d’Architecture Moderne), Hoddesdon, 1951.

5 A Fundação criada em 1953, por disposição testamentária do capitalista Calouste Sarkis Gulbenkian, passou a ter existência legal formalizada através do Dec-Lei nº40 690 de 18 de Julho de 1956.

6 Cf. Sert; Léger; Giedion, “Nine Points on Monumentality”, op.cit., pp. 29 e 30.

italianos⁷), e com o inglês Sir Leslie Martin (que trabalhara no célebre Royal Festival Hall⁸), formando o grupo de consultores permanentes, coordenados pelo Eng. Guimarães Lobato, director dos Serviços de Projectos e Obras. Após dois anos de estudos aturados que levaram à definição de um programa exaustivo, minucioso e exigente, em 1959 era lançado um concurso fechado por convites. Dirigido a três equipas formadas por três arquitectos escolhidos entre os homens da geração de 10 e dos mais jovens de 20, tinha como objectivo a concepção geral do conjunto de edifícios para as instalações da Sede e Museu da Fundação que devia representar “uma perpétua homenagem à memória de C.Gulbenkian, em cujas linhas se adivinhassem os traços fundamentais do seu carácter- espiritualidade concentrada, força criadora e simplicidade de vida”⁹. Nesta primeira fase dos estudos não se pretendia ainda “um ante-projecto, mas solicitava[-se] mais do que um simples esboço das instalações...o convite formulado [dirigia-se] à imaginação criadora e ao poder de estruturação dos arquitectos convidados” esperando-se “sugestões de conjunto harmoniosas e eficientes ...das quais se destaquem os aspectos relativos à integração no local, lógica organização dos espaços, perfeito esquema funcional e agradável expressão plástica”¹⁰.

O local “foi excelentemente escolhido no Parque de Santa Gertrudes à Palhavã, sítio arrabaldino que a cidade integrara e centralizara, parte das imensas propriedades oitocentistas que o capitalista José Maria Eugénio tinha a Norte de Lisboa e ainda pertenciam aos seus herdeiros”¹¹, com uma área de cerca de sete hectares arborizados, situados no coração da cidade e que se previam integrar no conjunto de novas vias de saída da cidade enquadradas no futuro conjunto da Praça de Espanha.

O impacto da obra, certamente singular no panorama das encomendas nacionais, provocou acesa polémica entre a classe dos arquitectos¹². Contudo a Fundação manteve a decisão acertada de optar por um concurso limitado por convites justificada pela “complexidade e especialização” da obra que implicava “a necessidade de facultar os esclarecimentos indispensáveis ao desenvolvimento dos estudos por um contacto directo e permanente com os arquitectos”, levado a cabo pelos consultores que acompanharam empenhadamente as três equipas durante a elaboração da proposta de concurso cujo programa foi sendo redefinido, o que tornava “impra-

7 De que se destaca a sua opção de simplicidade desenvolvida no Palácio Branco (1950-1951), Palazzo Rosso (1952-1961) de Génova, e sobretudo a obra mais sugestiva: o Museu do Tesouro de S.Lourenço (1954-1956) também em Génova, ver Josep Maria Montaner, *Después del movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1993, p.105.

8 Projecto coordenado por R.H.Mathew, o Royal festival hall de Londres (1949-1951) foi a primeira construção monumental do pós-guerra significativamente ligada à cultura. Ver José-Augusto França, *História da Arte Ocidental, 1780-1980*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p.283.

9 *Relatório do Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, 1961,p. 195, Citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, op.cit., p.516.

10 Cf. Programa do concurso, fotocopiado, espólio Keil do Amaral.

11 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, op.cit., p.516.

12 protagonizada pela secção sul do Sindicato que reclamava a realização de um concurso público, decisão tomada em assembleia geral extraordinária em 4 e 5 de Maio de 1959, e que em face da posição tomada pela Administração da Fundação convidou então os “colegas” escolhidos, todos eles profissionais de prestígio, a recusarem o convite o que não recebeu a aprovação dos próprios - todos aceitaram as condições do concurso - nem da Secção Regional do Norte que lamentou “a efervescência levada em redor do assunto”, destacando a “interferência na orgânica e deliberação de uma entidade soberana”, como a Fundação, e a “coacção a colegas que não procederam contra os preceitos da ética profissional”, solicitando ao Sindicato as diligências necessárias para a manutenção da coesão entre a classe . Cf. *Arquitectura*, Lisboa, 2ª série, nº65, Jun.1959, p. 55; “Circular da secção Regional do Norte do S.N.A., de 17 de Junho de 1959”, *Arquitectura*, nº65, 1959.

ticável a aplicação das normas rígidas habitualmente adoptadas em concursos de arquitectura”¹³.

As três propostas apresentadas traduzem, com diferente sentido de radicalismo, a crise de valores esboçada no final dos anos 50, no quadro de um pós-racionalismo que resultava do questionamento do Estilo Internacional e da necessidade de uma aproximação humanista pela via organicista. revelavam a permeabilidade de influências das diversas tendências e revisões operadas no seio do Movimento Moderno.

Os trabalhos do concurso iniciam-se em Abril de 1959, por um período de nove meses, de acordo com o extenso programa das Instalações da Sede e Museu, onde se estabeleciam as directrizes fundamentais da orgânica da Instituição e se definiam as necessidades gerais de espaço, de flexibilidade e de articulação dos meios previstos: Sede, Museu, Auditórios e Biblioteca. O Museu destinava-se a reunir em Lisboa as obras de Arte, que Calouste Gulbenkian (1869- 1953) colecionara com paixão e sabedoria ao longo da sua vida, conforme constava das suas disposições testamentárias¹⁴. Certamente homenagem à cidade que o acolheu em 1942,” protegendo-o assim dos perigos e incómodos da guerra”, e onde faleceu treze anos mais tarde. “O museu, que fora o centro de interesse da vida de Gulbenkian, seria o fulcro da Fundação”¹⁵articulado com as instalações administrativas, com uma biblioteca vocacionada para estudos de arte e uma série de auditórios, de que se destaca um grande auditório, como Lisboa ainda nunca tivera, estudado com o rigor e as possibilidades técnicas dos novos tempos, destinado à realização de concertos, espectáculos de ballet, ópera e música de Câmara.

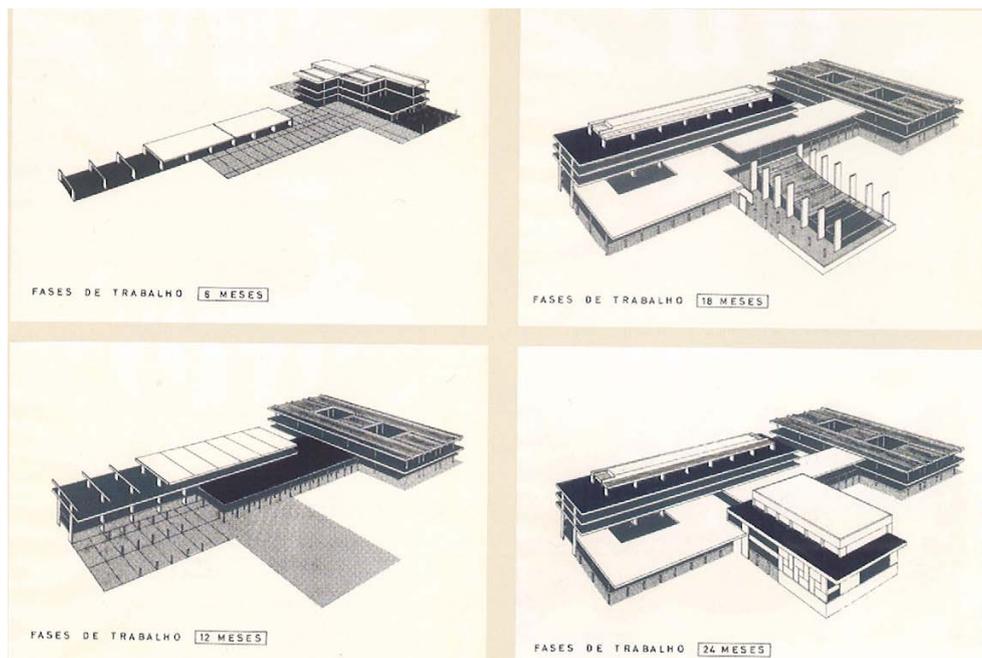
1. Os projectos a concurso

A equipe de Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha concebe o conjunto das instalações dispersando-as no Parque ao longo do arvoredado através de uma construção de sentido orgânico. Desenvolvido em torno do centro do jardim protagonizado pelo anfiteatro ao ar livre, e baseado numa geometrização que articula quadrados chanfrados e conjugados com octógonos adaptados sucessivamente aos diversos níveis do terreno, criando-se uma série de pátios traduzidos numa animada articulação. O conjunto idealizado sugere as exaustivas experiências espaciais exploradas pelas correntes “revisionistas” europeias que se opunham ao ascetismo racionalista. Embora proponha interessantes novidades na ligação visual entre os diversos corpos e na opção deliberada de criar uma construção introvertida virada para um semi-pátio (“coração” do organismo), a intenção de “integrar a construção no Parque” não foi suficientemente controlada. Daí resultando uma evidente desarticulação na relação dos diversos sectores, nos percursos de ligação com injustificada extensão, e finalmente na excessiva área de construção resultante, a maior das três propostas, com natural sacrifício do espaço verde do parque. A apreciação

13 AA/VV- Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.1, cf. Doc. anexo, Vol. II, pp.188-207.

14 José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian, Coleccionador*, Lisboa, 1969.

15 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, op.cit., p.508.



Esquemas de diversas fases de trabalho, Julho 1961 AFCG (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edifícios Lisboa, 2006, p.145)

do grupo consultor foi taxativa: em vez de um “edifício integrado no Parque o que resultou em medida considerável foi um edifício em vez do Parque”¹⁶, contrariando as intenções programáticas do concurso.

As duas outras soluções reflectem uma abordagem mais racionalista do programa com uma intenção clara de concentração das massas construídas, que se situam sensivelmente na mesma zona que margina a av. de Berna: a plataforma menos arborizada e mais alta. A proposta de Arménio Losa, Formosinho Sanchez e Pádua Ramos pretende assumir imagéticamente a “essência da própria Fundação”¹⁷ interpretada como organismo de proporções invulgares e que se procurou traduzir, nas palavras dos próprios autores, numa noção de “moderna” monumentalidade, devolvendo o projecto à cidade e assim buscando largas perspectivas que o volume e o carácter da edificação pareciam exigir. Assim a marcação urbana é vincadamente assumida através da articulação de três corpos: um “grande corpo erguido acima da massa geral das construções subsidiárias”, a torre dos serviços administrativos que é elevado sobre o bloco de franca horizontalidade que articula as circulações e abriga auditórios e biblioteca; finalmente um “relevo especial” era dado ao volume circular do museu situado altaneiro sobre o gaveto da futura praça de Espanha.

Solução ambígua, confia nas potencialidades do arranjo do futuro parque como garantia de um harmonioso enquadramento verde das construções, mas desde que não possam prejudicar a desejada afirmação do conjunto no complexo urbano. Com efeito o Parque para este equipa não é sentido como valor primordial do conjunto, considerando que pela área “não se poderá tomar como um verdadeiro parque”¹⁸,

16 AA/VV, Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.13.

17 A. Losa, P. Ramos, F.Sanchez, *Memória justificativa*, Fevereiro de 1960.

18 idem, especificando que a sua área é apenas cerca do dobro do jardim botânico e apenas um

o que é confirmado no projecto apresentado com uma concepção quase pitoresca do espaço verde, pensado com caminhos e riachos serpenteantes. O ecletismo do conjunto onde é notória uma falta de unidade reflecte-se numa sintaxe excessiva e injustificada, recorrendo-se a uma grande variedade de formas e volumes tratados com notória afirmação. Objectos arquitectónicos agrupados de tal modo que a construção “tem mais o ar de ter sido ali introduzida do que de fazer parte do sítio e do seu ambiente característico”¹⁹.

Se a torre de 60 metros denuncia um compromisso para a marcação simplista de uma urbanidade, a recorrência a uma imagem referenciada a um vago organicismo tecnológico qual museu-crustáceo explora sem genialidade temas expressionistas, aliados a concretas deficiências funcionais confirmadas no desperdício de espaços de circulação ou na deficiente articulação dos vários volumes, traduz um trabalho sem coesão de equipe. A proposta parece mais o “resultado do acoplamento de vários estudos parciais sem a indispensável integração num todo coerente e harmonioso”²⁰.

2. O projecto escolhido

A equipe vencedora reunirá um grupo de profissionais da geração nascida em 20 todos eles activos em Lisboa a partir do pós-congresso e claramente apostados na afirmação de uma arquitectura referenciada à pureza dos conceitos seminais do Movimento Moderno: Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d’Athouguia. Qualquer uma das obras já analisadas anteriormente confirma a possibilidade de convergência de ideias entre estes arquitectos que formaram uma equipe coesa capaz de evidenciar na sua proposta “qualidades funcionais de grande eficiência e economia”. O relatório dos consultores salientaria ainda a capacidade de integração do edifício proposto no sítio: “desenvolvido em volumes baixos, que o arvoredado domina em altura; e sobretudo não está apenas poisado ou encaixado no terreno. A suave elevação do solo a partir da Avenida de Berne e os relevos e interpenetrações criadas do lado Sul” foram aspectos muito apreciados na integração conseguida sentindo-se “a presença e o goso do parque em variados sectores da composição interna (foyers, salas de reunião e de conferências, exposições temporárias, restaurante, etc.)”, sem causar “quaisquer possíveis afrontamentos ao Palácio dos Meninos da Palhavã, de pequenas proporções e delicado tratamento, por parte de um novo edifício de escala e feição arquitectónica muito diferentes”. Quanto à organização e articulação dos principais sectores ressaltava-se a grande clareza, eficiência e economia da solução, agrupando com lógica os serviços e procurando a maior simplicidade de funcionamento. A sobriedade e a discricção do tratamento formal eram elogiadas embora se acusasse uma excessiva secura que parecia impressionar o júri e que por isso aconselhava uma revisão nesta matéria. Esta certa rigidez de recorte em planta e de volumes, este radicalismo ainda muito próximo de um gosto do estilo internacional que caracteriza a proposta de concurso, seriam entretanto temperados com o decorrer da obra através de uma invulgar densidade matérica que viria a

terço do Parque Eduardo VII.

19 AA/VV, Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.9.

20 AA/VV, *Relatório ..*, op.cit.

contribuir para a qualificação da obra.

A criação de amplos espaços periféricos permitiu concentrar a área construída e localizá-la na parte central do parque. Assim, acentuando esta zona de cota mais alta, a implantação do conjunto construído organiza-se segundo uma sequência de volumes que articula uma dupla relação: quer com a rua a norte, constituindo uma plataforma com o sentido de acrópole e assumindo um claro sentido urbano; quer com o jardim a sul, conjugando os diversos volumes, como que suspensos de embasamentos reentrantes formando um corpo quase orgânico com o terreno. Para tal foram criadas plataformas artificiais e o terreno modulado como se de uma plataforma escultórica se tratasse. Assim, as condições topográficas originais do lado norte, onde as árvores de maior porte se encontravam na zona de cota mais elevada que foram mantidas permitiram abrir um vasto piso subterrâneo, onde foram integrados o parque de estacionamento com 7 000 m² e ainda em cave os diversos pisos técnicos, cuja cobertura “dá origem a uma suave sobre-elevação artificial, que acentua e valoriza perspectivamente toda a composição arquitectónica do conjunto”²¹.

3. Do projecto à obra

No projecto de licenciamento terminado em Julho de 1961 reafirmava-se justamente esta ideia de manipulação estético-funcional da natureza porque “no conjunto da solução arquitectónica o arranjo paisagístico tomava uma posição da maior importância para a sua valorização”²². A percentagem de 86,6% de terreno livre, permitia um amplo envolvimento da construção pela vegetação, de acordo com um estudo que tomava na devida conta algumas pré-existências, como a localização das árvores mais valiosas, mas que encarava igualmente a possibilidade de profundas transformações da própria morfologia. É neste sentido que se adequa uma distribuição dos volumes que obedeceu a uma insistente horizontalidade capaz de deixar “ler para além das construções e em todas as direcções a continuidade do espaço verde”. A promoção activa da relação interior exterior parecia condicionar também a organização dos espaços interiores: “salientando-se a posição das salas de reunião e de congressos, nave de exposições temporárias e tratamento espacial do Museu, da Biblioteca francamente aberto a sul com larga visão sobre o parque”²³. E, finalmente promover o tratamento das coberturas dos corpos mais baixos como sucessivas plataformas ajardinadas integradas no parque. Assim, a construção é fragmentada num conjunto de volumes, secos e racionais, subtilmente aderentes ao terreno através de embasamentos reentrantes, que chegam a tornar o edifício como que suspenso na natureza. Submetidos a uma dominante horizontal e a uma disciplinada geometrização, integram a sua massa construída no parque envolvente.

O aprofundamento do programa, interpretado com racionalidade e claramente sintetizado, permitiu desenvolver uma concepção apostada numa deliberada economia de meios e depuração da expressão formal, que conduziu à proposta mais inteligente, mais económica, naturalmente com menor área de construção e assim

21 Cf. Memória descritiva, processo 40276/ 961, 15 de Julho de 1961.

22 Cf. Memória descritiva, processo 40276/ 961, 15 de Julho de 1961.

23 idem

ocupando apenas 13% da área do Parque²⁴, como por felicidade podemos hoje confirmar.

A um programa extenso e complexo respondeu-se com um sistema distributivo simples e eficaz, traduzido espacialmente numa articulação fluida e de hierarquização bem legível. A articulação funcional foi estabelecida a partir de dois nós fundamentais: o acesso principal e público, comum à sede, auditórios, exposições temporárias a por extensão ao museu; o acesso dos funcionários pelo piso inferior ao nível do estacionamento que liga todos os núcleos. Apenas o museu e biblioteca possuem acessos autónomos do exterior.

A solução, muito simples, articula basicamente dois corpos dispostos em “T” a que se acrescenta o volume autonomizado do auditório: do lado norte o volume massivo e longamente horizontal (125 metros de comprimento por 25 m de largura), do corpo da Sede que corre sobranceiro e paralelo à avenida de Berne e que se prolonga através do corpo mais baixo da nave de exposições temporárias; na perpendicular e do lado nascente o corpo do museu com cerca de 90 metros de comprimento por 60 m de largura.

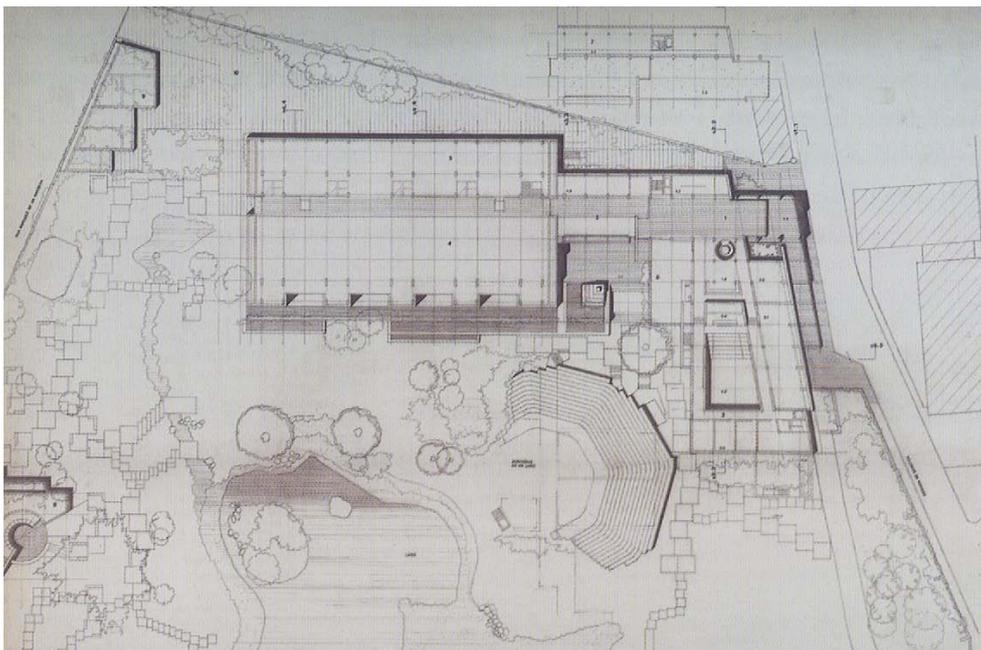
A continuidade e fluidez dos espaços é assegurada através da galeria de exposições temporárias Inteligentemente situada na ligação do corpo do Museu com o da Sede e dos Auditórios. A chave da concepção geral baseou-se justamente na valorização desta área de exposições temporárias usada como comutador funcional do complexo programa de áreas públicas. Este corpo com 90 metros de comprimento e 17 de largura apresenta apenas um piso à superfície e foi inicialmente pensado com a imaterialidade de uma casa de vidro erguida com finos prumos de aço. Considerada a zona mais viva do conjunto, foi colocada no “papel de ponto de ligação entre museu, auditórios e instalações administrativas”. De acordo com os autores “esta disposição [era] um símbolo da actividade da Fundação como centro de inovação cultural”²⁵.

Junto a esta, a entrada principal funciona como nó de ligação de todo o conjunto. A resolução deste grande hall representa um momento de singular mestria no domínio: do espaço, da escala, do controle luminoso, nas linhas de vista, transparências e perspectivas. Revela na alternância de níveis, de panos cegos e abertos, concorrendo para uma fluidez espacial que articula interior e exterior.

Espaço de sinal democrático anuncia a liberdade civilizada da proposta e dá o tom laborioso e tranquilo da Fundação que afinal representa. Ao guarda-vento que é necessário transpor como uma iniciação, sucede o espaço do átrio onde uma longa e horizontal abertura alterna com o pano cego, frontal à entrada, semanticamente contido no “Começar”, painel de Almada Negreiros que José-Augusto França

24 A área de construção do projecto vencedor é de 36 536 m², contra os 50 314 m² do projecto da equipe de Arménio Losa, Formozinho Sanchez e Pádua Ramos, ou os 63 667 m² da equipe de Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha, correspondendo respectivamente a 13%, 20% e 30% da área de ocupação do jardim, Cf. *Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Março de 1960.

25 Manuscrito de Ruy Jervis d’Athouguia, provavelmente esboço da memória que acompanhou o projecto de concurso. Data provável dezembro 1959.



Centro de Arte Moderna, planta de implantação AFCG, Jose Manuel Costa Alves (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edifícios Lisboa, 2006, p.229)

define como o “Muro Gulbenkian”²⁶ de Almada, composição incisa em pedra, gráfico complexo de 12,90 metros de comprimento por 2,20 metros de altura.

“Começado” o ritual iniciático, uma escada solta e transparente faz a ligação aos serviços nos pisos superiores ao mesmo tempo que em frente se anuncia uma grande plataforma ligeiramente desnivelada, que obriga o visitante a descer. Ao pavimento de pedra da entrada sucedia a atmosfera calorosa e espessamente alcatifada da ampla plataforma que liga três espaços e direcções: frontalmente ao grande auditório; lateralmente ao espaço de exposições temporárias em que a linha de visão é dirigida através de uma vidraça ao enquadramento de um centenário eucalipto: do lado oposto o espaço prolonga-se através de uma larga e ampla escada para os pequenos auditórios, congressos e buffet que se desenvolvem a uma plataforma mais baixa. Esta passagem, encimada por uma entrada de luz estreita e por um enquadramento rasante ao nível da cobertura em terraço-jardim.

O grande Auditório (com lotação para 1.300 lugares) é acusado no exterior por um volume de grande presença, o terceiro “corpo” do conjunto, penetrando com naturalidade sobre o lago, superfície de reflexão e de ampliação que faz a articulação com o anfiteatro ao Ar Livre. O todo formando um conjunto ligado visualmente, já que o grande auditório pressupõe a possibilidade de abertura directa sobre o lago através “da parede transparente de vidro duplo” que o limita comunicando com o parque, com o arvoredo e o lago iluminado, “podendo eventualmente servir de cenário, numa perspectiva surpreendente para os espectadores”²⁷.

26 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, op.cit., p.502.

27 S/A, “Os Auditórios”, *Colóquio-Revista de Letras e Artes*, Lisboa, Dezembro 1969, nº56, p.66. De referir que esta solução estava já pensada no estudo de concurso: “merece especial referência na concepção geral da sala do Auditório de 1.400 lugares, o arranjo fundo do palco que é constituído por uma parede totalmente de vidro que permitirá aproveitar a bela perspectiva exterior do

Foram utilizadas as técnicas mais actualizadas nomeadamente na execução do betão armado, pré-esforçado e mesmo em certas situações pré-fabricado, ou na concepção dos equipamentos eléctricos, de ar condicionado, de todas as redes de sofisticados serviços técnicos. O conjunto da sede e Museu distribui-se por diversos pisos também subterrâneos numa área total de cerca de 64 000 m² dos quais apenas pouco mais de um terço, cerca de 25 000 m², são à superfície ocupando área de parque. Estes valores dão uma ideia da complexidade da obra e dos movimentos de terras realizados para a construção da plataforma norte com os subterrâneos que ligam até ao auditório ao ar livre localizado no meio do jardim.

4. Dos materiais, das técnicas e da construção

Finalmente a expressão plástica do conjunto reflecte com naturalidade uma grande simplicidade estrutural. As estruturas foram moduladas de acordo com as grandes dimensões dos vãos de base. Assim, a dominante horizontal e a implantação como que suspensa do edifício são denunciadas pela grande dimensão dos vãos estruturais utilizados cerca de 13,50 m no edifício da Sede e chegando a atingir 17 metros no corpo do Museu. Os pilares com 2,50 metros de comprimento e 50 centímetros de largura adaptam-se a esta métrica, matematicamente organizada em módulos. Os “cutelos” das vigas são acusados expressivamente no exterior e rematados por longas e horizontais “cintas” assumidas na crueza do betão simplesmente descofrado, entendido com a mesma nobreza dos revestimentos em granito, das caixilharias e remates da cobertura em bronze. Consequência deliberada da modulação estrutural, a expressão formal depurada, precisa, essencial, concretiza-se igualmente na intransigente disciplina do diálogo dos materiais, explorando-se os valores da luz na textura da pedra jogando com o betão assumido na sua rudeza elementar como uma escultura, onde se abrem longos panos contínuos de vidro na caixilharia de bronze. Para as instalações do museu os vidros das janelas foram estudados especialmente de modo a serem neutros na transmissão da luz de modo a reduzir as radiações. Como estes requisitos interessavam igualmente ao conforto desejado e à economia operacional do ar condicionado acabou por se adoptar em todo o edifício. As paredes exteriores, sempre resolvidas em largos painéis de formas puras integrados na estrutura de betão armado são revestidas a granito rosado. Procurou-se a expressividade resultante de uma diferenciação de coloridos e texturas. Finalmente as estruturas, fortes e de robusta expressão não são revestidas sendo o betão deixado aparente de modo a revelar em toda a sua pujança a verdade estrutural do conjunto.

A simplicidade revelada na escolha e utilização dos materiais parece penetrar no desejo de inspiração no local, no respeito pela natureza do sítio, na intimidade dialogante entre interior e exterior, buscando os valores mais secretos, escolhendo as mais belas árvores como referências projectuais potenciadoras do diálogo com o pré-existente e à volta delas trabalhando na procura de um entendimento sensível com o contexto. As qualidades aparentemente paradoxais desta obra, sobriedade e

Parque como fundo cenográfico natural, o que se prestará com especial interesse para a valorização de espectáculos de bailado e de outras realizações culturais”.

carácter, discrição e afirmação, anunciam com suprema poesia o caminho da revisão de moderno, pela via de um racionalismo silencioso e seguro transformado em brutalismo tão sensível quanto essencial que atinge um desejado e espiritualizado organicismo.

5. Da arquitectura à paisagem

Não pode deixar de se fazer referência ao trabalho da escola de paisagismo formada pelo professor Francisco Caldeira Cabral²⁸ concentrada nas figuras de: António Viana Barreto que participou desde início na concepção desta obra global que marca entre nós o paisagismo contemporâneo como uma arte “estimulante e criativa em vez de sentimental e estéril”²⁹; e de Gonçalo Ribeiro Telles viria a integrar, mais tarde, a equipa tendo sido responsável pelo projecto de execução.

O Parque da Fundação Calouste Gulbenkian fecha magnificamente o trabalho de uma década intensa de trabalho e luta na afirmação da arquitectura paisagista baseada num desenho naturalista contemporâneo adaptado ao conceito de “estrutura ecológica” da paisagem. Testemunho de um trabalho colectivo único no nosso país, em que solução arquitectónica, localização e funcionamento do próprio edifício se liga intimamente ao Parque através de uma continuidade entre os espaços exteriores e interiores “feita de equilíbrio e harmonia”³⁰. De facto, a concepção arquitectónica resultou da integração da construção numa paisagem criada por um “todo estético e biológico a partir de maciços arbóreos já existentes e de um ambiente tradicional de Parque que ainda caracterizava o local”³¹. Mas também experimentando novas técnicas de construção de espaços verdes urbanos, realizando uma efectiva modelação do terreno que permitiu criar primeiros planos que conduziram á diversidade de ambientes e á sensação de profundidade que hoje conhecemos. Inovadoramente não se integrava apenas uma edificação numa zona verde, nem se construía um jardim para servir um edifício. Ao contrário, construía-se uma relação íntima entre construção e jardim de tal modo que a vida do edifício se prolonga naturalmente para os espaços exteriores e destes para os interiores.

O Parque Gulbenkian é a confirmação de uma apurada sensibilidade estética e de um modo humanizado de ver o mundo capaz de potenciar as qualidades da arquitectura através da criação da paisagem. Uma paisagem que trabalha com as memórias do lugar, construindo o “elo entre matéria e ideia”³² como um todo orgânico e biológico “porque a reciprocidade é a lei fundamental da natureza”³³. Finalmente, se a função do espaço verde na cidade contemporânea é “resolver problemas de ordem salutar indo ao encontro das aspirações da população”³⁴, a paisagem surge

28 Cf. Teresa Andresen (coord.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian, Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas [1940-1970]*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

29 Referência ao mentor do paisagismo moderno Christopher Tunnard, 1938, Cf. Teresa Andresen, *Francisco Caldeira Cabral*, Reigate, Landscape Design Trust, 2001.

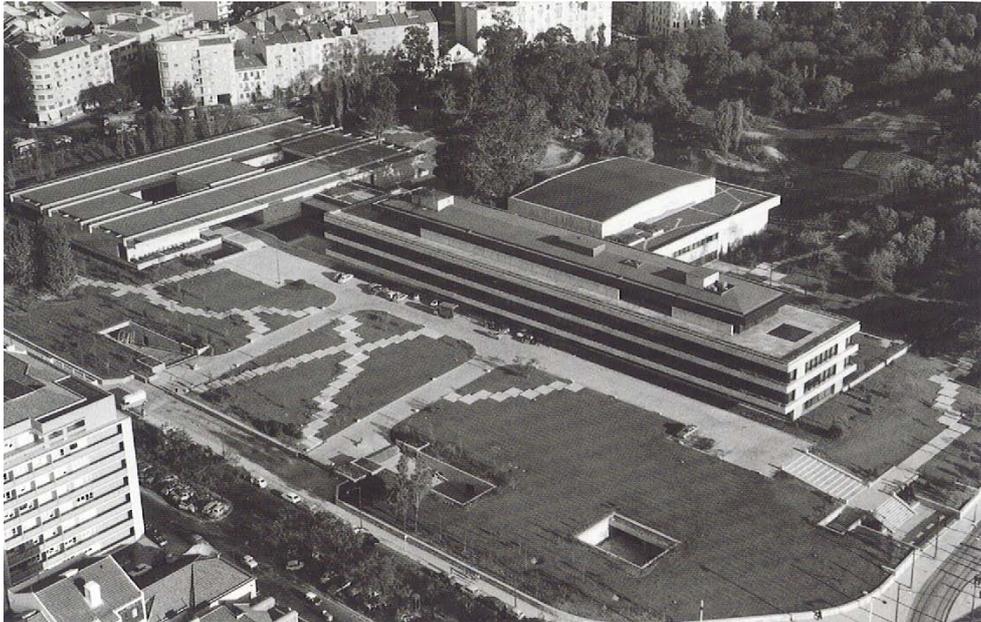
30 *Arquitectura*, Lisboa, nº111, Setembro-Outubro 1969, p. 217.

31 idem

32 Gonçalo Ribeiro Telles, “O Homem Perante a Paisagem”, in *Cidade Nova*, nº4, 1956, p.240.

33 idem.

34 Gonçalo Ribeiro Telles, “A importância actual da vegetação na cidade”, *Agros*, Março-Abril 1957, p.137-141.



Fundação Calouste Gulbenkian Vista aérea, 1969. AFCG, Mario de Oliveira (imagem extraída de: Tostões, Ana Fundação Calouste Gulbenkian Os Edifícios Lisboa, 2006, p.193)

então como “valor que serve o interesse humano em toda a sua plenitude”³⁵ e que por isso deve participar na vida e na estrutura urbana como elemento indispensável ao equilíbrio da vida, do homem e da cidade³⁶.

6. Da arquitectura ao design de equipamento

A construção da FCG constitui a primeira obra realizada entre nós onde foi possível afrontar a arquitectura de interiores com o profissionalismo da grande escala. Sinal da valorização do Design como disciplina emergente nos anos 60 e do momento em que se começou a impor em Portugal “uma consciência mais clara do papel do design e do designer na sociedade”³⁷, generalizada a um leque alargado de sectores: as indústrias, os projectistas, ou as instituições, de que a Fundação Calouste Gulbenkian constituiu um exemplo paradigmático e um caso modelar³⁸.

Por outras palavras, se a obra da Fundação Calouste Gulbenkian marcou uma outra situação na arquitectura portuguesa, constituiu igualmente momento da afirmação de um design global transformado sociologicamente em facto de civilização que criou a imagem do prestígio civilizado praticado num espaço de representação e uso público. Isto é, simultaneamente requintado e austero, paradoxalmente luxuoso e essencial. Pioneiramente, no quadro dos grandes equipamentos de carácter público, a arquitectura de interiores foi entendida como disciplina integradora e valorizadora do sentido da própria arquitectura. Como Daciano da Costa justamen-

35 Gonçalo Ribeiro Telles, “O Homem Perante a Paisagem”, in *Cidade Nova*, nº4, 1956, p.240.

36 Cf. Ana Tostões, “Cidade e natureza”, in Aurora Carapinha; José Monterroso Teixeira (com.) *A Utopia e os Pés na terra, Gonçalo Ribeiro Telles*, Évora, Instituto Português de Museus, 2003.

37 Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal”, *Cadernos de Design*, I, nº 2, Jun. 1992, p. 26.

38 Cf. Ana Tostões, “Experimentação e Rigor. O design como projecto de pesquisa paciente: Daciano da Costa na obra da Fundação Calouste Gulbenkian” in João Paulo Martins (com.) *Daciano da Costa designer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

te referiu, os equipamentos criados para a Gulbenkian corresponderam a um prolongamento da arquitectura. Reinterpretando o velho ideal da “obra de arte total” o projecto de design aproximava-se do projecto de Arquitectura num processo de “procura das estruturas permanentes”³⁹. Com Daciano da 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. Por isso, a afirmação do Design passava justamente também pelo entendimento da Arquitectura de Interiores como um desenvolvimento orgânico do projecto de Arquitectura, com uma atitude bem distinta da prática da Decoração.

Na Fundação, Daciano desenvolve duas grandes áreas: o denominado piso 2 do corpo do Museu situado por baixo deste, constituído pelo conjunto do grande vestíbulo que articula a entrada lateral ao nível do jardim e o acesso ao Museu ou Exposições temporárias no piso superior, e á mesma cota a ligação à biblioteca e ao bar. A segunda grande área de intervenção foi o piso 6 do corpo da Sede onde concebeu os serviços de restauração para funcionários e administração. Finalmente projectou ainda o foyer e bar do grande auditório, bem como o auditório 2.

A Fundação Calouste Gulbenkian constitui um caso onde foi possível aderir solidariamente á estrutura essencial, definida por grandes espaços sem elementos portantes intermédios. Objectos e equipamentos destinados a veicular uma imagem de prestígio como se tratava, predominava a depuração formal, a gestão económica dos recursos, a preocupação de constituir sistemas coordenados, o bom senso. A intervenção surge no seio da própria arquitectura que é fixada e valorizada através do desenvolvimento da unidade lógica sobre a pertinência do grande espaço e da clareza estrutural.

7. Dos verdes anos à idade maior

O processo do edifício da Fundação Calouste é o exemplo da maioria atingida pela arquitectura moderna portuguesa a partir do final dos anos 50. É por isso o símbolo da situação de contemporaneidade entretanto atingida.

Obra de dimensão internacional, concebida no final dos anos 50 e construída ao longo da década de 60, assinalava de forma pioneira o que se viria a passar noutros centros urbanos da cultura ocidental: um centro cultural enquanto pólo dinamizador da vida colectiva. A arquitectura foi capaz de construir a imagem da Fundação revolucionando o panorama e o significado de um espaço de cultura em Portugal. O conjunto da Sede, Museu e Jardim representa uma nova e contemporânea monumentalidade com um valor de singularidade que se estende à escala internacional. No quadro nacional traduz a maturidade e a competência da arquitectura portuguesa e a abertura para o futuro numa situação de contemporaneidade, como não se conhecia entre nós. Nesse ano de 1970, saudava-se o edifício como proposta de vida, na multitude das suas funções culturais, em Lisboa, e no país em que se vivia. Embora desenvolvido como um “objecto arquitectónico” assumido, a obra da Sede

39 *Design e mal estar*, p.56.

da Fundação atinge uma inteligente simbiose entre a monumentalidade e a representatividade desejadas e os valores da escala humana que serviram de módulo à configuração deste espaço moderno e civilizado⁴⁰.

Um ambiente de silêncio contemplativo resulta da rigidez da composição volumétrica conjugada com uma paradoxal maleabilidade espacial. Uma secreta disciplina, não evidente porque portadora do sentido de “ordem” suprema, impõe-se por isso, com naturalidade. Valores de transparência e opacidade sucedem-se com rigor gráfico, criando momentos muito caracterizados de limite ou de penetração interior/exterior, numa estreita ligação da arquitectura à natureza. A expressão formal, depurada, precisa, de extrema simplicidade concretiza-se igualmente na intransigente disciplina do diálogo dos materiais, explorando-se os valores da luz na textura da pedra jogando com o betão expressivamente afirmado na sua rudeza elementar, tratado como uma escultura deliberadamente à vista, onde se abrem longos e estreitos panos contínuos de vidro. A interpenetração espacial desenha percursos interiores de prazer: espaços diferentemente caracterizados sucedem-se tranquilamente, resultado de um sábio jogo de planos a diversos níveis que se adaptam ao terreno, e que são genialmente tratados com valores de sombra e luz, criadores de momentos muito fortes com a surpresa do aparecimento dos enquadramentos das vistas para o exterior.

Lugar, entendido justamente na sua dimensão global: retomando a ideia-bauhaus, “desde o desenho de uma chávena de café até à planificação de uma cidade”⁴¹, isto é, do design de equipamento ao envolvimento paisagístico. Retomava-se a reflexão no seio do próprio Movimento Moderno quando se reintroduziu no vocabulário dos arquitectos modernos o termo monumento: “os monumentos constituem marcas humanas, símbolos de ideias e objectivos integrados colectivamente”⁴². Por isso só se pode desejar que ultrapassem o período em que foram criados, para que passem a constituir herança para as futuras gerações. Só nessa medida poderão fazer a ligação do passado com o futuro. O declínio, a ostentação, a artificialidade da monumentalidade e dos seus espaços constituiu a principal razão porque os arquitectos empenhados na primeira fase de afirmação do Movimento Moderno deliberadamente os quiseram ignorar e se revoltaram, começando por encarar os problemas básicos dos edifícios ditos utilitários. Monumento tendia então a ser definido como sinónimo de arquitectura totalitária. As mudanças do pós-guerra na estrutura económica transportaram consigo a questão da reorganização da vida comunitária e mesmo a ortodoxia do Movimento Moderno reconheceu que os homens desejam e aspiram monumentalidade. Espaços de alegria, orgulho e estímulo, a arquitectura monumental só poderá responder a estes desejos se ultrapassar a dimensão estritamente funcional, se integrar a sua vocação cívica e se ganhar o seu valor lírico.

40 Carlos Duarte – “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian”, p. 211.

41 Cf. Mies van Der Rohe, « Walter Gropius, in Fritz Neumeyer, *Mies Van Der Rohe, la palabra sin artificio*, Barcelona, El Croquis, 1995 [1986], p. 497.

42 Cf. Sert; Léger; Giedion, “Nine Points on Monumentality”, op.cit.,