

Convidando amigos – a importância das redes sociais e de conhecimento na colaboração entre arquitectos e artistas

Inviting friends - The importance of social and knowledge networks in the collaboration between architects and artists

Inês Andrade Marques

Cr Polis – Universidad de Barcelona

Summary

This paper is focused on the introduction of the principles of modern movement in Lisbon in a period between 1945 and 1965. This process was accompanied, later, by the arrival of a trend in vogue in post-war world's debates: the synthesis or integration of the arts.

An important event was the Third IUA – International Union of Architects – Congress held in Lisbon in 1953, where the synthesis of the arts was debated. Here, the participants stressed the importance of the collaboration between architects and artists since the beginning of the creative process and emphasized that artists should always be chosen by the architect. The final resolutions of the

congress concerning the synthesis of the arts seem to have had direct impact on the city hall's art commissioning, but would also meet former reflections of artists and architects in Lisbon.

In this particular context, this paper concentrates on a specific aspect, which seems to be a relevant matter in the production of "integrated art": the personal relationships between architects and artists and the social and knowledge networks that connected them. Based on a series of oral testimonies of artists and architects, this paper seeks to enumerate some of the places and events, in Lisbon, where these relationships were established.

In a context of ideological isolation and cultural stagnation, the assumption of the modern movement was almost always led by opponents to the dictatorial regime. Personal relationships, which we have referred, were thus reinforced by a feeling of political and aesthetic affinities. Artists and architects who believed in the social function of art and architecture and in the benefits of collaboration were, thus, a small elite. In this small group everybody knew each other and everybody frequented the same places.

The School of Fine Arts, where many of the artists and architects were trained, the SNBA - National Society of Fine Arts, the most important association of artists, the EGAPS - General Exhibitions of Plastic Arts 1946-1956, a series of exhibitions with emphasis on the social purpose of art and architecture, and finally, the cafes, or coffee shops,

collective spaces where all people could meet and share ideas.

In spite of being omitted in archive documents, works of art in public buildings and spaces have invisible links to other dimensions of reality – such as personal relationships between artists and architects – that should not be neglected in a comprehensive understanding of the phenomena.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o enfraquecimento ideológico do regime traduziu-se numa certa permeabilidade à aceitação dos princípios do ideário moderno na sua vertente racionalista, influência que começa a evidenciar-se nas realizações arquitectónicas da cidade de Lisboa a partir do início da década de 1950.

Neste momento aqueles princípios estão já há algum tempo em revisão no debate internacional, apontando-se temporariamente como evolução possível para a arquitectura moderna, a comunhão com as “artes irmãs”, a pintura e a escultura.



1) Relevos de Jorge Vieira no Bloco das Águas Livres [1955/1956, arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral]



2) Estudo de policromia de Frederico George no Bloco das Águas Livres [1955/1956, arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral]

Esta ideia, que ficou conhecida como síntese ou integração das artes¹, tinha como exemplo recente a arquitectura brasileira que, partindo dos pontos de doutrina do movimento moderno propostos por Le Corbusier, surpreendera o mundo com um enorme arrojo formal e com

¹ Este conceito tinha variantes com ligeiras diferenças de significado, como síntese das artes; conjugação das artes, fusão das artes, etc.

a integração descomplexada das artes plásticas². Nos países em que o esforço de reconstrução era maior, com a edificação urgente de novas áreas e novas cidades, a questão da síntese das artes estava na ordem do dia, defendendo-se que as “três artes maiores” conjugadas em determinados edifícios e espaços dariam resposta às “necessidades materiais e espirituais dos homens”³. Se este desígnio estava desde o primeiro momento inscrito nos propósitos dos arquitectos modernos, a síntese das artes apontava-se agora como uma panaceia para o perigo em que se poderia incorrer

² A moderna arquitectura brasileira foi divulgada em Portugal essencialmente através de publicações estrangeiras, como o famoso catálogo “Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942”, de Philip L. Goodwin (da exposição homónima realizada no M.o.MA de Nova Iorque em 1943), ou os números temáticos “Brésil” da revista “L’Architecture d’Aujourd’hui”, Setembro de 1947 e Agosto de 1953. Em 1948 tinha-se realizado uma breve exposição de arquitectura brasileira no IST – Instituto Superior Técnico, precedida de uma conferência realizada por um professor da Faculdade Nacional de Arquitectura da Universidade do Brasil, Wladimir Alves de Sousa. Este mesmo professor regressaria ao nosso país para realizar uma outra conferência e exposição de divulgação da arquitectura brasileira em 1953, acompanhado o congresso da UIA – União Internacional dos Arquitectos, que abordaremos seguidamente.

³ Veja-se por exemplo os debates travados no CIAM 6 – Bridgwater, compilados em GIEDION, Sigfried (ed.) [1951] *CIAM 6: A Decade of New Architecture*, [Zurich: Editions Girsberger, 1951], Nendeln: Kraus Reprint, 1971

com a aplicação, numa escala sem precedentes, do seu modo de conceber a cidade⁴.



3) Painel azulejar de Maria Keil para refeitório da escola primária da célula 6 do Bairro de Alvalade [1953-1956, Cândido Palma de Melo, projecto]

A introdução do ideário moderno nas realizações arquitectónicas em Lisboa acontece assim tardiamente e muitas das primeiras experiências consensualmente consideradas como marcos neste processo testemunham já a

⁴ Na afirmação do movimento moderno em arquitectura sempre se salvaguardou como objectivo esta resposta às necessidades materiais dos homens e também à sua dimensão emotiva e espiritual. Este desígnio, que aparece explicitamente enunciado na declaração de La Sarraz, é reiterado na Carta de Atenas onde aparece associado ao conceito de “prolongamento da habitação”, estando presente em toda a dialéctica individual/colectivo que a perpassa. É no entanto no pós-guerra que vozes como as de J.L.Sert, Le Corbusier, S. Giedion entre outros defendem a integração da arte no contexto arquitectural (e posteriormente no contexto urbano) como alimento espiritual.

preocupação com a inclusão de intervenções plásticas (figs.1-4).



4) Painel azulejar de Carlos Botelho para fundo de escada pública nos Blocos da Avenida Infante Santo [1954 Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, projecto]

Eram as aproximações possíveis, entre nós, a essa ideia de integração das artes, que se pode descrever sinteticamente como a retoma do trabalho conjunto entre arquitectos, pintores e escultores na produção de novos edifícios e espaços. Originalmente, a ideia de síntese das artes pressupunha a colaboração entre arquitectos e artistas desde o início do processo criativo, através da constituição de equipas de trabalho – o *team-work*, em que insistia Gropius desde a sua experiência na Bauhaus – de modo a que, na obra acabada, não se discernissem os limites de actuação dos vários profissionais. Uma condição essencial, reiterada por vários protagonistas deste debate, era a necessidade de um profundo entendimento entre arquitectos, pintores e

escultores, para que o resultado do seu trabalho apresentasse a desejada unidade de intenção e expressão.

Este tema, justamente, foi abordado em Lisboa, em 1953, no III congresso da UIA – União Internacional dos Arquitectos⁵, onde se formularam resoluções específicas a este respeito:

“2. Os arquitectos consideram que uma colaboração frutuosa não se poderá estabelecer num espírito de subordinação do Artista ao arquitecto, mas num plano de igualdade e com espírito de equipa implicando uma comunhão de tendências e uma igual exigência de qualidade.

3. Em nenhum caso, os Artistas chamados a colaborar numa obra de arquitectura devem ser impostos ao arquitecto.[...]

5. Se importa estimular o conhecimento mútuo das obras (através, por exemplo, de exposições e publicações) os contactos pessoais não são menos essenciais⁶.”

⁵ O congresso reuniu em Lisboa cerca de seiscentos participantes de cerca de 35 países, entre 20 a 27 de Setembro de 1953. Foi acompanhado por várias exposições itinerantes, designadamente por uma mostra da moderna arquitectura brasileira na SNBA, esta última complementada por uma conferência temática pelo professor Wladimir Alves de Sousa que já em 1949 viera ao IST.

⁶ Conclusões da UIA 1953 – A síntese das artes plásticas [tema nº4], em “III Congresso da UIA – Conclusões”, em *Arquitectura – Revista de arte e*

Eram estas algumas das condições fundamentais para uma prática integrada, e que importa aqui reter: a necessária escolha do artista por parte do arquitecto; a posição em pé de igualdade de ambos os profissionais (com o que implicava de responsabilidade partilhada), e a importância que os conhecimentos e afinidades pessoais desempenhavam neste processo.

Além de agitar o debate sobre a síntese das artes na capital, a realização do congresso da UIA trouxe consequências directas. No ano seguinte, por determinação municipal, as obras municipais – escolas primárias, mercados, piscinas e mesmo habitação – passaram a ser dotadas de uma pequena obra de arte – ou “motivo decorativo” na gíria burocrática – nos seus espaços interiores ou exteriores⁷.

construção, Ano XXVI, 2ª Série, nº 53, Novembro e Dezembro de 1953, pp.11

⁷ Um despacho do presidente da CML, Álvaro da Salvação Barreto, de 20 de Março de 1954 enquadrava legalmente esta prática. Este despacho acontecia em resposta a uma petição, subscrita por 172 artistas e arquitectos, que exortava o município a incluir obras de arte em todas as construções cujo projecto fosse realizado ou encomendado pelos serviços camarários, estipulando um valor percentual relativo ao custo total do edifício, como acontecia em França e em Itália. Esta petição invocava o congresso da UIA e transcrevia integralmente as resoluções concernentes à síntese das artes.

Esta prática revelava uma nova forma de entender a presença da obra de arte na cidade, traduzida administrativamente pelo facto de ser a DSUO – Direcção de Serviços de Urbanização e Obras, organismo directamente vinculado à construção de edifícios e equipamentos, a financiar estas pequenas intervenções, que estavam portanto desligadas da lógica tradicional de colocação de monumentos, estátuas e lápides⁸.

A nova atitude da autarquia facilitou então a encomenda de muitas obras a artistas modernos, normalmente propostos pelos arquitectos autores dos projectos em causa. Esta sugestão teria no entanto de ser sancionada pelo o presidente da CML, que formalizaria depois a encomenda em nome do município. Estava-se assim muito longe do apregoado ideal de síntese das artes, uma vez que, ao acentuar as instâncias de controlo oficial, o procedimento administrativo faseava o processo em momentos estanques, inibindo qualquer interacção criativa entre artistas e arquitectos.

⁸ Estas intervenções eram financiadas pela DSCC – Direcção de Serviços Centrais e Culturais da CML. Veja-se Helena Elias [2006], *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura

Maior margem para um diálogo plástico parece ter havido, por contraste, em alguns edifícios construídos pela iniciativa privada, onde se começam também a ensaiar práticas integradas. Aqui, com maior verba e outro tipo de programa, os arquitectos terão tido maior liberdade para a escolha dos artistas e o processo de criação dos espaços, parece, pelo menos em alguns casos, ter sido mais partilhado⁹.

Quer se tratasse de obras particulares ou da iniciativa da CML, a escolha dos artistas por parte dos arquitectos surge assim um aspecto da maior relevância. Era esta escolha que determinava, para o artista, a possibilidade ou não de uma encomenda, a realização de uma obra “pública” (na medida em que integrava o espaço público), ou uma experiência mais ou menos conseguida de integração.

Nas “movimentações de bastidores” que antecediam a encomenda destas obras de arte pesava seguramente o conhecimento pessoal que os arquitectos tinham dos artistas e das suas obras, e as afinidades políticas e estéticas entre

⁹ Atente-se por exemplo na série de lojas modernas de autoria do arquitecto Francisco Conceição Silva na Baixa da cidade de Lisboa, sempre recorrendo a uma colaboração dialogante com artistas. A Casa da Sorte da Rua Garrett, por exemplo, foi dimensionada a partir do tamanho das lastras de barro realizadas por Querubim Lapa, segundo depoimento do pintor e ceramista.

ambos. Estas relações pessoais de grande proximidade, por seu turno, devem entender-se vinculadas a contextos sociais específicos da época, que se prendiam com a existência de redes ou grupos formados em determinadas instituições, ou em torno de personalidades marcantes. Estes grupos de pessoas, unidos pelo conhecimento pessoal e por afinidade de convicções eram particularmente importantes para os que politicamente se situavam na oposição. Contextos de partilha, neles se podia aceder a universos de conhecimento que o regime não patrocinava, neles se resistia aos cânones estéticos que este procurava impor. Reivindicando-se como associações formalmente constituídas – como os ICAT, em torno de Keil do Amaral – ou com contornos mais diluídos e sem vínculos precisos, não raras vezes estes grupos se mobilizaram na defesa de convicções comuns e afrontando directamente o regime¹⁰.

Não cabe aqui fazer o estudo da movimentação destes grupos e da sua contribuição para a história da cidade de Lisboa. Retemos apenas a importância que estas estruturas tinham no percurso pessoal e profissional de arquitectos e

¹⁰ Como a afirmação dos arquitectos enquanto grupo profissional que reivindicava o fim do suposto “estilo nacional” no Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 ou na mobilização que possibilitou a realização da petição referida na nota 6.

artistas neste momento específico: quando os protagonistas da introdução do ideário moderno procuraram dar a mão aos seus “irmãos plásticos”, acreditando nas vantagens da colaboração e ensaiando timidamente a integração das artes.

Propõe-se seguidamente um pequeno percurso por um conjunto heterogéneo de espaços colectivos e eventos onde estas relações pessoais entre artistas e arquitectos podiam surgir, consolidar-se e dar frutos nos seus percursos profissionais. Estes locais e acontecimentos foram definidos com base numa série de depoimentos orais de artistas e arquitectos e não podem, obviamente considerar-se como enumeração exaustiva ou definitiva¹¹. A natureza do tema e a metodologia usada impõem a abertura e a indeterminação deste esforço de síntese. Nos depoimentos recolhidos hoje pesam certamente o tempo passado e o trabalho da memória e esses factores devem ser levados em conta no presente trabalho.

¹¹ A recolha destes depoimentos integra a tese de doutoramento *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965* (em curso). Nesta comunicação não se citam textualmente os depoentes por não se lhes ter solicitado autorização específica para este fim.

A E[S]BAL - Escola [Superior] de Belas Artes de Lisboa

A Escola [Superior] de Belas Artes de Lisboa¹² no antigo Convento de S. Francisco, funcionou desde sempre como o espaço de encontro por excelência de artistas e arquitectos, que aí recebiam a sua formação [fig.5].

Na Escola – única em Lisboa, havendo apenas outra no Porto em todo o território nacional – leccionavam-se os cursos de arquitectura, pintura e escultura, com duração mínima de quatro anos e máxima de seis¹³. Passadas as difíceis e demoradas provas de admissão, os alunos dos vários cursos tinham disciplinas em conjunto a partir do primeiro ano. Estas disciplinas versavam desde logo o

¹² A EBAL – Escola de Belas Artes de Lisboa passou a ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa no início da década de 1950

¹³ Estas diferentes modalidades prendiam-se com o número de anos de frequência e grau de dificuldade provas finais que garantiam a obtenção do diploma de arquitecto, ou da carta de curso superior/ diploma para os cursos de pintura e escultura. Os cursos mudaram de designação e de programas com o novo regulamento das Escolas Superiores de Belas Artes promulgado em 1957. Antes desta data, a escola oferecia os cursos *especiais* de arquitectura, pintura ou escultura, com a duração de 4 anos e *superiores*, com a duração de 5 anos. Depois de 1957 o curso de arquitectura passou a ter obrigatoriamente 6 anos de duração, ao passo que os cursos de pintura e escultura passaram a designar-se cursos *gerais* [4 anos] ou *complementares* [5 anos]. Decreto nº 21 662, de 12 de Setembro de 1932; Decreto nº 19760 de 20 de Maio de 1931 e Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957

chamado “desenho de estátua” – o desenho de observação de cópias da escultura e de elementos arquitectónicos das ordens clássicas – mas também as disciplinas de geometria descritiva e, depois de 1957, de história da arte¹⁴.



5) Entrada da antiga E(S)BAL [Convento de S. Francisco], onde funciona actualmente a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

¹⁴ As disciplinas comuns aos vários cursos para alunos admitidos no mesmo ano académico eram no 1º ano (antes de 1957): “Elementos de geometria descritiva; perspectiva; teoria das sombras”; “Estilos ornamentais; ornamentação do natural; estudo comparado (desenho e modelação)” e “Desenho de figura do antigo (cabeça e torso)”. No 3º ano era também comum a cadeira de “Estilização; composição ornamental”. Depois da reforma de 1957, as disciplinas comuns aos vários cursos no 1º ano passaram a ser “Desenho de estátua”; “História Geral da Arte”; no 2º ano, “História Geral da Arte”; no 3º ano, “História da Arte em Portugal” e, como se referirá adiante, no último ano dos cursos – o 6º, para alunos de arquitectura ou o 5º, para alunos de pintura ou escultura – havia uma outra cadeira que visava inclusivamente o desenvolvimento de um trabalho conjunto, a “Conjugação das Três Artes”. Decreto nº 19760 de 20 de Maio de 1931, Decreto nº 21 662, de 12 de Setembro de 1932, Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957

Estas cadeiras foram de grande importância porque possibilitavam vivências comuns a todos os alunos a partir dos seus primeiros dias na E[S]BAL. Era a sua primeira oportunidade de conhecer pessoalmente os colegas, e de mais tarde se irem apercebendo das suas opções estéticas. Gerava-se um “espírito de camaradagem” que se consolidava ao longo dos anos de frequência da instituição. Não obstante o ensino retrógrado que oferecia, a escola, com os seus ciclos anuais associados à entrada de alunos, parece ter sido o contexto onde se forjava cada “geração” de arquitectos e artistas.

Com a reforma do ensino artístico levada a cabo em 1957 implementaram-se algumas inovações pedagógicas que deixavam entrever ecos dos debates sobre a síntese das artes. Tardiamente operacionalizada, esta reforma tinha sido oficialmente determinada em 1950, no rescaldo do congresso de arquitectura de 1948¹⁵ cujas conclusões seguramente ainda a informavam. Também o referido

¹⁵ José-Augusto França afirma ser a reforma uma consequência inevitável do congresso, em José-Augusto França [1991], em *A arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa, p.460. A este propósito veja-se em particular a comunicação de Francisco Keil do Amaral no congresso: “A Formação dos Arquitectos”, em AAVV [1948]: *1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, pp. 74 e seguintes.

encontro da UIA em Lisboa, em 1953, deixara entre nós importantes recomendações em matéria de formação artística porventura levadas em conta nos novos programas¹⁶.

As inovações caracterizaram-se, por um lado, pela inclusão, nos cursos de pintura e escultura, de novas disciplinas tecnológicas, eminentemente vocacionadas para a sua integração no suporte arquitectónico¹⁷ e por outro, pelo assumido incentivo ao trabalho conjunto entre alunos de arquitectura, pintura e escultura, através da criação de uma nova disciplina, justamente designada “Conjugação das Três Artes”.

¹⁶ A 4ª resolução do congresso relativa à síntese das artes era precisamente: “A compreensão mútua e a colaboração dos arquitectos, pintores e escultores deve ser desenvolvida por todos os meios e desde a escola. O congresso deseja sublinhar a importância, para o arquitecto, de estar perfeitamente ao corrente do movimento artístico contemporâneo”.

¹⁷ Esta viragem é particularmente sensível no curso de pintura, cujos alunos, com o regulamento de 1957, passaram a estudar obrigatoriamente técnicas de Vitral e Mosaico (2º ano); de Cerâmica e Tapeçaria (3º ano) e de Pintura a Fresco (4º ano). Os alunos de escultura tinham também novas disciplinas tecnológicas, mas não era tão evidente a preparação para um eventual trabalho no suporte arquitectural. As disciplinas tecnológicas para os cursos de escultura compreendiam: Madeira e plásticos (2º ano); Cerâmica e Medalhística (3º ano) e Pedra e Metais (4º ano).

Esta, descrita como a “cadeira-vedeta” do novo programa¹⁸, propunha que os alunos de arquitectura e dos cursos *complementares* de pintura e escultura voltassem a encontrar-se, agora no último ano dos seus cursos – o 6º ano, para os alunos de arquitectura; o 5º para os alunos de pintura e escultura – constituindo equipas de trabalho para a realização de projectos conjuntos. A “Conjugação das Três Artes”, exclusivamente prática e leccionada por arquitectos¹⁹, parece ter sido a mais óbvia tentativa de aproximação ao ideal da síntese das artes. Contudo, foi desde logo criticada por se considerar artificial e insuficiente, perante a inexistência de um verdadeiro trabalho interdisciplinar ao longo do curso²⁰.

Inquiridos hoje sobre a disciplina da “Conjugação das Três Artes” antigos alunos e professores referem ter esta valido apenas como uma *bela intenção*, uma vez que na

¹⁸ Como referia, ironicamente, Nikias Skapinakis em “Actualização do ensino de pintura e escultura : a reforma do ensino de Belas Artes”, *Revista Arquitectura* nº61, Dezembro de 1957, p.42

¹⁹ Os arquitectos professores da disciplina pertenciam, em termos administrativos, ao 1º Grupo, que incluía também as seguintes disciplinas “Arquitectura analítica”; “Composição de arquitectura”, “Teoria e história da arquitectura”. Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957. A disciplina tinha uma carga horária semanal de 4 horas, repartidas em duas aulas de 2h

²⁰ Nikias Skapinakis, *op.cit.*, p.42

prática levantava muitas dificuldades. Era uma cadeira “difícil de leccionar” e os resultados conseguidos não estavam à altura da suposta intenção subjacente ao programa.

Fosse porque a questão da integração das artes como idealmente se definia seria muito difícil de alcançar, fosse porque os estímulos que partiam da legislação se distanciavam irremediavelmente das condições efectivas da sua realização, a “Conjugação das Três Artes” não terá tido grande êxito.

Entre muitos profissionais saídos da E[S]BAL, artistas e arquitectos, permaneceu no entanto a vontade de trabalhar em conjunto, vontade que parece ter assentado, mais do que em qualquer reforma pedagógica ou incentivo disciplinar, nas relações de afinidade, amizade e admiração mútua ali iniciadas. A salutar convivência entre futuros artistas e arquitectos que a escola “naturalmente” propiciava era o grande fundamento destas futuras colaborações²¹.

²¹ Este convívio entre os alunos de arquitectura e das artes permaneceu aliás como traço identitário da escola, até à saída do curso de arquitectura (então já com o estatuto de faculdade) do velho edifício do convento, em 1994.

Exposições – A SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

Outros espaços importantes na criação de laços de amizade e na tomada de conhecimento entre artistas e arquitectos eram as exposições colectivas, eventos que se revestiam de particular importância antes do aparecimento das galerias de arte.

Um espaço importante e da maior relevância nesta matéria era a SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes. Esta associação de artistas, fundada em 1901, desenvolvia desde o primeiro momento uma actividade intensa na promoção de exposições colectivas para os seus associados [fig.6]. Eram os famosos salões da SNBA: os de Inverno, normalmente consagrados ao desenho, aguarela, gravura, etc. e os de Primavera, dedicados à pintura e à escultura. Aqui todos os artistas quotizados podiam comercializar e dar a conhecer o seu trabalho ao público.



6) Entrada da SNBA
Sociedade Nacional de
Belas Artes

Dada a escassez de contextos expositivos, os salões da SNBA foram espaços de visibilidade de grande importância, onde os arquitectos, em particular, se punham a par da produção artística contemporânea.

Além dos salões que promovia para os seus associados, a SNBA, que tinha então talvez a maior sala de exposições da cidade, acolhia também eventos culturais importantes e, curiosamente, de orientação política dissonante entre si²². Várias exposições temáticas tiveram lugar na SNBA, bem como mostras de obras de artistas estrangeiros e nacionais.

²² Pense-se por exemplo na exposição de Arquitectura do III Reich realizada em 1941 naquele espaço e as Exposições Gerais de Artes Plásticas iniciadas cinco anos depois

Foi neste espaço que se realizaram as Exposições Gerais de Artes Plásticas.

EGAPS: Exposições Gerais de Artes Plástica (1946-1956)

No primeiro ano do pós-guerra a oposição rejubilava, confiante no fim próximo do regime. Em 1946 um grupo de artistas e arquitectos, muitos deles pertencentes ao MUD – Movimento de Unidade Democrática²³ – organizam uma mostra conjunta no espaço da SNBA. Era a primeira de dez Exposições Gerais de Artes Plásticas – ou simplesmente “Gerais”, como passaram a ser designadas – que se realizaram até 1956 [figs.7,8].



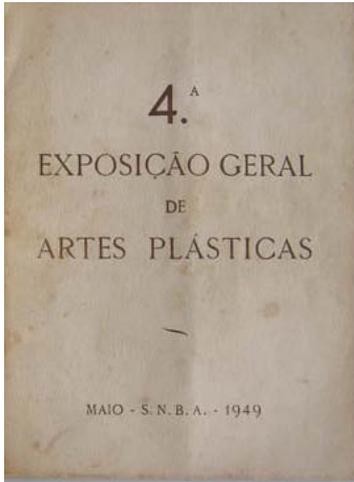
7) Aspecto da 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas em 1947. Fonte: Vértice Revista de Cultura e Artes, Vol. IV, nº46, Maio de 1947

²³ Organização de resistência ao Estado Novo criada em 1945

Um denominador comum, entre muitos dos participantes, era assim de ordem política e consistia numa vontade de demarcação do regime em termos ideológicos e estéticos. Esta irmandade de convicções reuniu desde o primeiro momento nas EGAP velhos e novos participantes oriundos de vários quadrantes políticos – republicanos, comunistas, etc. –; praticantes das várias disciplinas artísticas – pintura, escultura, arquitectura, desenho, etc. –; defensores de várias opções estéticas e estilísticas – naturalistas, surrealistas, neo-realistas e arquitectos com várias interpretações do moderno. Acompanhadas por uma intensa actividade intelectual, as “Gerais” não tinham júri de admissão e acabariam por rivalizar em qualidade e número de participantes com as exposições do SNI, que promovia a arte “moderna” oficial.

Arquitectura e artes plásticas expunham-se lado a lado nas EGAP, várias vezes louvadas por serem as únicas exposições “em que os arquitectos aparecem ao lado dos seus irmãos plásticos”. Se este facto, só por si, era seguramente importante para uma tomada de conhecimento dos vários artistas e arquitectos entre si e para eventuais ligações profissionais posteriores, não menos relevante era o espírito que presidia a estes eventos e que importa sublinhar.

Nas “Gerais” havia um desejo expresso de aproximação ao homem comum, ideia claramente informada pelo Neo-realismo que influenciava grande parte dos participantes e cuja vertente pictórica se afirmou precisamente ao longo destas exposições. Este desígnio humanista era também encarado como a necessária congregação das várias disciplinas na melhoria das condições de vida do ser humano.



8) Catálogo da 4ª Exposição Geral de Artes Plásticas em 1949

Ao contrário, porém, do que se julga uma tendência dominante e que, na verdade, o vai deixando de ser cada vez mais, as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum

Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos os que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la, torná-la digna de ser vivida²⁴.

O texto que acompanhava a primeira exposição punha precisamente a tónica na arte como tarefa colectiva e no papel que teria na dignificação da vida quotidiana. Rejeitando compartimentos disciplinares e feudos tradicionais, além da pintura, escultura e arquitectura, expuseram-se fotografia, publicidade, etc. Com ambição de intervenção ampla na vida social, artistas e arquitectos desenharam peças utilitárias – mosaicos de calçada portuguesa, mobiliário e peças de cerâmica – algumas produzidas em pequenas séries e comercializadas no local [fig.9].

²⁴ Prefácio do catálogo da primeira exposição geral, em *Exposição geral de artes plásticas* [1946], catálogo da exposição realizada em Julho de 1946, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa



9) Jarro concebido por Vítor Palla.

Fonte: Catálogo da X Exposição Geral de Artes Plásticas, 1956

Sob influência mexicana, cara aos Neo-Realistas, vários artistas das EGAP interessaram-se então pela pintura de murais de temática social, apesar da sua impossível concretização no meio português da época²⁵. Surge também o interesse pela tapeçaria moderna, renovada por vários participantes e mostrada nestas exposições.

Embora o conceito de “síntese das artes” não seja explicitamente formulado nem nas obras apresentadas, nem

²⁵ Ficaram conhecidos os murais que Júlio Pomar realizou no Cinema Batalha no Porto, destruídos pelas autoridades. Veja-se, por exemplo José-Augusto França [1991], *A arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa, pp. 367

nos textos dos catálogos das “Gerais”, conceber tapeçarias ou murais implicaria necessariamente a adequação das expressões artísticas ao suporte arquitectónico, e mesmo, no caso dos últimos, uma articulação com o espaço da cidade. Também as inquietações sociais dos participantes, o apelo lançado à globalidade das disciplinas artísticas, as relações de confiança alimentadas ao longo de anos, não deixaram de gerar uma predisposição para futuros trabalhos conjuntos entre vários participantes.

Com efeito, se durante o período de vida das EGAP – 1946-1956 – os artistas e arquitectos das EGAP abdicaram, como tomada de posição política, das oportunidades que o regime, através do SNI, lhes proporcionava em termos expositivos, muitos deles aceitariam mais tarde encomendas oficiais, onde a participação de artistas plásticos em obras de arquitectura era procurada e oficialmente patrocinada²⁶.

Os Cafés

Finalmente, há a referir os cafés da cidade de Lisboa, importantes locais de convívio no quotidiano de artistas,

²⁶ Muitos dos participantes nas Gerais viriam inclusivamente a assinar a petição referida na nota 6 e a trabalhar para encomendas camarárias.

arquitectos, escritores durante o Estado Novo²⁷. Os cafés eram então locais de agitação política, apesar da eventual vigilância da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado – e também centros de debate cultural. Muitos cafés da cidade ficaram conhecidos por acolher grupos politicamente engajados (à direita e à esquerda) ou tertúlias de artistas²⁸.

Não havia, obviamente, um café “específico” para os artistas se encontrarem com os arquitectos. Nestes locais, as relações surgiam espontaneamente entre pessoas de várias áreas, gerações e convicções. Contudo, dois cafés parecem ter tido particular importância para estes profissionais, provavelmente pela proximidade física com a Escola de Belas Artes.

Situavam-se ambos na rua Garrett ao Chiado, então um centro cultural de destaque na cidade de Lisboa. Nesta zona

²⁷ Sobre a importância dos cafés na autonomização da esfera social da cidade de Lisboa consultar Margarida Acciaiuoli [1985]: “O último café das avenidas”, em *Expresso*, 22 de Junho de 1985

²⁸ O café Chave d'Ouro e o Café Gelo no Rossio, eram disso exemplo. O primeiro, ficaria associado à campanha de Humberto Delgado em 1958 e o segundo, foi um importante ponto de encontro do grupo Surrealista. Um outro café importante na cidade nova que se construía e que ia consolidando os seus locais de encontro, viria a ser era o Vá-vá, no cruzamento de duas importantes artérias de Alvalade, inaugurado em 1959, e onde viriam a reunir os jovens cineastas da década de 1960. Veja-se, a propósito deste último, Margarida Acciaiuoli [1985], *op.cit.*

se concentravam, além da E(S)BAL, importantes instituições, como a ANBA – Academia Nacional de Belas Artes; os teatros de S. Carlos e de S. Luís e o Conservatório de Música, bem como várias livrarias que desempenhavam também um papel relevante no domínio cultural e na oposição ao regime.



10) Café “A Brasileira”

Nesta área da cidade particularmente fértil em matéria de cultura e de política, os dois cafés eram certamente locais de convívio para os alunos da Escola de Belas Artes, mas eram também, e principalmente, os espaços onde podiam tomar contacto com outros artistas e pensadores nunca aceites nos meios oficiais. Os cafés constituíam por isso um importante contrapeso ao ensino académico que recebiam na E(S)BAL.



11) Café “A Brasileira”.
Fonte: Arquivo Municipal
de Lisboa/Arquivo
Fotográfico

Os dois cafés da rua Garrett eram a Brasileira do Chiado e o Café Chiado. A Brasileira do Chiado, que sobrevive hoje como local turístico, tinha sido fundada em 1905. Local sempre frequentado por artistas, exibiam-se nas suas paredes várias telas de pintores da “primeira geração modernista”, desde 1925²⁹. Nos anos do pós-guerra, com quase cinquenta anos de história, a Brasileira era o “templo dos mestres”, onde se encontravam elementos pertencentes a gerações anteriores [figs.10,11].

²⁹ Segundo a designação adoptada por José-Augusto França em José-Augusto França [1991], op. Cit., pp 153 e seguintes. Os pintores cujas obras se expunham na Brasileira eram António Soares, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheco. Estas telas seriam substituídas em 1970 por outras, de uma nova geração. O segundo conjunto de telas da Brasileira era de autoria de Manuel Baptista, Fernando de Azevedo, Nikias Skapinakis, Vespeira e António Palolo, João Hogan, Carlos Calvet, Joaquim Rodrigo, Eduardo Nery, João Vieira e Noronha da Costa. Na década de 1980 a escultura de Lagoa Henriques representando Fernando Pessoa foi colocada no espaço fronteiro à entrada do café.

O café Chiado, inaugurado em 1925 e hoje desaparecido, ocupava os números 62 a 56 na mesma rua³⁰. Descrito como um espaço particularmente agradável, viria a ser encerrado em 1963. Até essa data foi um dos locais preferidos dos alunos da E(S)BAL e das gerações mais jovens que ali se reuniam e debatiam os temas do momento. O seu espaço, radicalmente transformado, é agora a entrada para um parque de estacionamento subterrâneo [Fig.12,13].



12 – Espaço ocupado pelo Café “Chiado”

Eram estes alguns dos contextos possíveis onde artistas e arquitectos se encontravam, onde se conheciam e onde consolidavam as suas relações. Eram pontos de encontro nos seus trajectos, contextos aglutinadores de pessoas com

³⁰ O café Chiado ocupava curiosamente o espaço de um outro café do século XIX, o famoso “Marrare do Polimento” aberto entre 1820 e 1866.

interesses afins que neles cimentavam verdadeiras redes sociais.



13 –Café “Chiado”.
Fonte: Arquivo Municipal
de Lisboa Arquivo
Fotográfico

Conclusão

No contexto de isolamento ideológico e de relativa estagnação cultural, que era o do país, então, a afirmação, a custo, dos pressupostos do movimento moderno foi quase sempre protagonizada por opositores ao regime.

No momento específico da história da cidade de Lisboa, em que se acreditou e procurou seguir o exemplo da moderna integração das artes – que, mais do que de encomendas oficiais, dependia da convicção e vontade de artistas e arquitectos trabalharem em conjunto – um factor de grande importância parece ter sido o conhecimento pessoal entre esses profissionais.

Neste momento de viragem, os laços pessoais eram portanto reforçados por esse sentimento de afinidade

politica, com implicações estéticas. Artistas e arquitectos que acreditavam na função social da arte e da arquitectura e nas vantagens da colaboração compunham assim uma pequena elite, sedeadada em torno de poucos espaços, na Lisboa de então.

Nestes grupos todos se conheciam e frequentavam os mesmos espaços: a E(S)BAL, onde muitos se formavam; a SNBA, a mais importante associação de artistas; as EGAPS, uma alternativa estética e política ao regime, com ênfase na finalidade social da arte e da arquitectura; e os cafés, espaços colectivos onde todos se encontravam.

As obras de arte que povoam o espaço da cidade dependem muitas vezes de factores pouco palpáveis. Com efeito, quando indagamos os processos conducentes à encomenda e colocação destas obras de arte encontramos motivações encobertas que se prendem com elos afectivos, afinidade estéticas e políticas. Motivações que se situam no campo resvaladiço das relações pessoais e das redes sociais existentes na época. Factos que os documentos de arquivo e os textos não revelam, mas que surgem claramente nos discursos actuais de muitos que viveram esta época na primeira pessoa.

Referências bibliográficas

- “III Congresso da UIA – Conclusões” [1953], em *Arquitectura Revista de arte e construção*, Ano XXVI, 2ª Série, nº 53, Novembro e Dezembro de 1953
- AAVV [2005]: *Um tempo e um lugar – Dos anos quarenta aos anos sessenta – Dez exposições gerais de artes plásticas*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo (org.), Museu Municipal de Vila Franca de Xira (colab.)
- Acciaiuoli, Margarida [1985]: “O último café das avenidas”, em *Expresso*, 22 de Junho de 1985
- Agarez, Ricardo [2003]: *Arquitectura de habitação multifamiliar – Lisboa, anos 1950*, Tese de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
- Amaral, Francisco Keil do [1948]: “A formação dos arquitectos” em AAVV [1948]: *1º Congresso Nacional de Arquitectura – Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, pp. 74 e seguintes.
- Araújo, Saulo [2002]: *Artífice ou artista? – Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*, Tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes
- “Brésil”, números temáticos da revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº13-12, Setembro de 1947 e nº42-43, Agosto de 1952
- Calado, Maria e Ferreira, Vítor Matias [1993]: *Lisboa – Freguesia dos Mártires*, col. Guias Contexto, Câmara Municipal de Lisboa
- Conrads, Ulrich [1971]: *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachussets

- Dias, Marina Tavares [1999]: *Os cafés de Lisboa*, Quimera, Lisboa
- Elias, Helena [2006]: *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura
- França, José-Augusto [1991]: *A arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa
- Giedion, Sigfried (ed.) [1951]: *CIAM 6: A Decade of New Architecture*, [Zurich: Editions Girsberger, 1951], Nendeln: Kraus Reprint, 1971
- Goodwin, Philip L. [1943]: *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, catálogo da exposição homónima realizada no M.o.MA de Nova Iorque
- Lobo, Huertas [1947] “Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas”, em *Vértice – Revista de Cultura e Artes*, Vol. IV, nº46, Maio de 1947
- Mascarenhas, João Mário e Rêgo, Manuela (coord.) [2000]: *O sabor dos cafés - Cafés de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa
- Ribeiro, Ana Isabel [1993]: *Arquitectos portugueses – 90 anos de vida associativa, 1863-1953*, Tese de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
- Santana, Francisco e Sucena, Eduardo (dir.) [1994]: *Dicionário da história de Lisboa*, Europam, Lisboa
- Skapinakis, Nikias, [1957]: “Actualização do ensino de pintura e escultura : a reforma do ensino de Belas Artes”, em *Revista Architectura* nº61, Dezembro de 1957, p. 41-43

Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes – Rapport Final [1953], Librairie Portugal, Lisboa
Tyrwhitt, Jacqueline, Sert, José Luis.; Rogers, Ernesto (ed.) [1971]:
CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus
Reprint

Decreto n° 21 662, de 12 de Setembro de 1932

Decreto n° 19760 de 20 de Maio de 1931

Decreto n° 41363, de 14 de Novembro de 1957

Processo n° 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML

Depoimentos orais de Laranjeira Santos; Soares Branco; Rogério Ribeiro; Carlos Antero Ferreira; Nuno Teotónio Pereira; Querubim Lapa; Carlos Duarte; Jorge Carvalho de Mesquita; Augusto Brandão; Leonor Sena da Silva; João Vasconcelos Esteves; Lagoa Henriques; Augusto Sobral; Álvaro Ponce Dentinho; Fernando Conduto e Carlos Calvet (depoimento por escrito)

Internet:

<http://www.fba.ul.pt>

<http://www.snba.pt>