Agradecimentos

Gostaria de deixar expressos os meus agradecimentos ao meu Orientador Científico, o Professor Doutor Arquitecto Jorge Cruz Pinto, pela disponibilidade demonstrada e pelo apoio dado, desde a formulação da intenção da investigação, a este projecto, bem como pelas suas qualidades de crítica e o estabelecimento de referências científicas.

De igual modo, sinto-me grata à instituição em que lecciono, Faculdade de Arquitectura da UTL, pela dispensa de serviço que me foi concedida e sem a qual me teria sido impossível realizar as tarefas inerentes à pesquisa e concretização da dissertação.

Agradeço o bom acolhimento aos serviços da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa da Drª Ana Bela Freitas.

Aos colegas da Faculdade, nomeadamente aos companheiros do Núcleo de Desenho, ao qual pertenço desde há bem mais de uma década, o meu obrigado.

À minha amiga Ana Cristina Guerreiro, solidária neste trajecto, agradeço a ternura.

Finalmente, quero referir a importância da minha filha, Mariana e do João, meu marido, os quais constituem as bases da minha vida afectiva.

«Proponho demonstrar que a decoração, mesmo a mais humilde e mais quotidiana, actua como um factor integrador do prazer individual, na vida social e os seus compromissos ideológicos: assim o mais pessoal vai ao encontro do mais público. Um torna-se a extensão do outro, num processo que poderei sucintamente descrever como "libidinização" mútua.»

David Brett, *Rethinking Decoration, Pleasure and Ideology in the Visual Arts*

Índice

Cap. I. Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura: uma Introdução 7

Cap. II. A Transfiguração do Espaço 19

II. 1. 1. A Transfiguração do Espaço: a ética da questão do ornamento e da decoração 20

II. 1. 2. Ornamento e Ordem: os princípios da decoração 33

II. 1. 3. A Pintura e a Decoração Mural 38

1. 3. 1. O Egipto 42
1. 3. 2. A Pintura Mural na Ásia 44
1. 3. 3. A Pintura Mural Etrusca 46
1. 3. 4. O Fresco na Antiga Roma 46
1. 3. 5. O Mosaico 56
1. 3. 6. O Fresco na Europa durante a Idade Moderna 60
1. 3. 7. A Problemática da Ilusão na Pintura e o *Trompe l'oeil* 64
1. 3. 8. O Fresco no século XX e os Muralistas mexicanos 66
1. 3. 9. O Azulejo e a Transfiguração parietal 70
1. 3. 10. A Talha Portuguesa e a Transfiguração do Espaço 83
1. 3. 11. O Vitral 87
1. 3. 12. A Forma Arquitectónica e a Cor 92
1. 3. 13. A Luz e os materiais na Transfiguração do Espaço 99

II. 1. 4. Semper: os Elementos da Arquitectura e o *Bekleidung* 101

II. 2. A Síntese das Artes e as vanguardas do início do século XX 113

II. 3. Contributos da Estética e dos conceitos Espaço em Arquitectura para a sua Transfiguração 141

II. 3. 1. Os conceitos de Belo e as transfigurações em Arquitectura 141
II. 3. 2. Transfiguração do espaço e a expressão na Arquitectura 147
II. 3. 3. O Espaço Arquitectónico e os seus limites 152
II. 3. 4. Para uma Fenomenologia da Percepção da Arte 163
II. 3. 5. Para uma Transfiguração: Percepção e Pensamento Visual 168

Cap. III. Contextualização Artística das Correntes Plásticas para a Transfiguração do Espaço 173

III. 1. Alguns casos da Síntese das Artes no âmbito internacional 174

III. 1. 1. Henri Matisse 174
III. 1. 2. Marc Chagall 175
III. 1. 3. Contributos do Surrealismo para a Transfiguração do Espaço: René Magritte e Paul Delvaux 180
III. 1. 4. O Expressionismo Abstracto e novas transfigurações: Jackson Pollock e Mark Rothko 184

III. 2. Contributos de algumas correntes estéticas no contexto internacional para a transfiguração do espaço pictórico 193

III. 2. 1. As anos 60 e as Neo-vanguardas 193
III. 2. 2. O Op Art 198
III. 2. 3. A cultura do Pop Art 201
III. 2. 4. A Arte Conceptual e o Minimalismo 209

III. 3. As Artes Plásticas no contexto nacional na segunda metade do século XX 212

III. 3. 1. As décadas de 40 e 50: Neo-realismo e Surrealismo 212
III. 3. 2. A arte nos anos 60 e 70 em Portugal 218
III. 3. 3. Os anos 80 e 90 no âmbito artístico nacional 222

Cap. IV. A Obra de Arte Total e a Transfiguração do Espaço Arquitectónico 227

IV. 1. O Papel da Pintura Mural em meados do século XX em Portugal e a Transfiguração do Espaço 228

IV. 2. O Azulejo e o Vitral no século XX em Portugal 232

IV. 2. 1. O renascimento de uma tradição 232
IV. 2. 2. Maria Keil 242
IV. 2. 3. O Metropolitano de Lisboa 246
IV. 2. 4. O Azulejo Contemporâneo 250
IV. 2. 5. O Vitral no século XX em Portugal 252

IV. 3. Contributo para a Síntese das Artes no século XX: Almada e Pardal Monteiro, um pacto 259

IV. 3. 1. A Tradição Decorativa na Arquitectura nas décadas de vinte e trinta 259
IV. 3. 2. O início das colaborações de Almada Negreiros com a arquitectura 261
IV. 3. 3. A colaboração de Almada com os arquitectos e o seu pacto com Pardal Monteiro 264
IV. 3. 4. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima em Lisboa (1938) 267
IV. 3. 5. O Edifício do Diário de Notícias (1939-1940) 269
IV. 3. 6. As Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha Conde de Óbidos 271
IV. 3. 7. As obras dos anos 50 278

3. 7. 1. O *Seminário dos Olivais* (1932-1951) 278
3. 7. 2. Obras para o *Tribunal de Contas*, Lisboa (1957-1958) 279
3. 7. 3. As obras de Almada no *Hotel Ritz* em Lisboa (1954-1959) e a decoração do hotel pelos outros artistas plásticos 280
3. 7. 4. Desenhos incisos em mármore para os edifícios da Cidade Universitária de Lisboa (1957-1961) 284
IV. 3. 8. Obras dos anos 60 285

IV. 4. A Relação da Arquitectura com a Pintura na segunda metade do século XX ou contributos da Síntese das três Artes para a Transfiguração do Espaço 287

IV. 4. 1. O Movimento Moderno e a Transfiguração do Espaço 287
IV. 4. 2. A Síntese da Artes no contexto nacional em meados do século XX 302
IV. 4. 3. A Transfiguração do Espaço Arquitectónico em meados do século XX em Portugal 310

4. 3. 1. O *Atelier* de Conceição Silva 322
4. 3. 2. O *Atelier* de Teotónio Pereira 330
4. 3. 3. A obra de Tomás Taveira 334
4. 3. 4. A obra de Amâncio (*Pancho*) Guedes 337

IV. 4. 4. A década de noventa na arquitectura portuguesa e a Transfiguração do Espaço Arquitectónico 339

Cap. V. Quatro Artistas Plásticos: quatro casos de Transfiguração do Espaço Arquitectónico 347

V. 1. Querubim Lapa: A Mexicana 347

V. 2. Eduardo Nery: Estação de Metropolitano do Campo Grande 362

V. 3. Artur Rosa: Edifício da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian 381

V. 4. Sá Nogueira: painéis para o Edifício da Sede da Caixa Geral de Depósitos 391

V. 4. 1. Sá Nogueira e as artes decorativas 391
V. 4. 2. Sá Nogueira, um *modus operandi* 397

Cap. VI. Para uma Conclusão: Novos caminhos na Fronteira das Artes 413

Bibliografia 437

Índice de Figuras 483

Cap. I Transfigurações[1] do Espaço Arquitectónico através da Pintura: uma Introdução

O presente trabalho veio situar-se no âmbito da presença das *artes plásticas*, nomeadamente a *pintura***,** na *arquitectura,* bem como nas consequências geradas na percepção do *espaço arquitectónico*, quer à escala do *edifício*, quer à escala do *espaço público* urbano.

O objecto do nosso estudo, parte de uma perspectiva diacrónica das relações entre a pintura e arquitectura, a qual decorre da tradição na arquitectura. A investigação pretendeu basear-se no estudo de um determinado período de intervenções de artistas plásticos na arquitectura portuguesa. Este lapso temporal, situado entre a década de sessenta e a década de noventa do século passado, foi eleito por termos a consciência do desaparecimento iminente de uma tradição que nos tem parecido de total interesse preservar, dentro do actual contexto das artes e da arquitectura.

O termo "transfiguração" aparece definido, como acção de "transfigurar" ou seja de mudar a figura ou o carácter de algo[2]. Ainda, e em sentido religioso, a expressão poderá significar o *«estado de glorificação no qual, segundo os evangelhos, Jesus Cristo apareceu no monte Tabor a três apóstolos»* ou a própria cerimónia religiosa, católica apostólica e romana que a 6 de Agosto celebra este acontecimento.[3]

---

[1] Entenda-se por *«"transfiguração arquitectónica" a mudança da aparência exercida sobre a imagem, enquanto fenómeno perceptivo de alteração plástica, na epiderme, sem alterar a forma física, ou emergente ou seja, refere-se às aterações produzidas no aspecto. §A transfiguração pode ser entendida a partir de vários pontos de vista, em função da perspectiva do sujeito ou das alterações produzidas no objecto.»* Vide J. Cruz Pinto, *O Espaço-Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*, p. 57.

[2] Vide Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* e *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, *Academia das Ciências e Fundação Calouste Gulbenkian*.

[3] Vide *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, *Academia das Ciências e Fundação Calouste Gulbenkian*.

O vocábulo "transfigurar", sinónimo de "transformar", significa *«Mudar profundamente o aspecto, a figura de alguém, ou alguma coisa.»*[4] Estando relacionado com o aspecto, poderemos estipular que a transfiguração é uma operação que implica a alteração do aspecto de um objecto ou de um conceito, tratando-se de uma mudança ao nível da *aparência* e não do que se poderia considerar da *essência*, encontrando-se esta última num outro patamar.

A grande questão que se encontra por detrás do estudo desenvolvido é a de se poder avaliar das possibilidades de transfiguração dos espaços arquitectónicos, através da inclusão nos mesmos, de pintura ou de quaisquer outras formas de decoração.

A presença da pintura na arquitectura foi avaliada, através dos diferentes materiais que incluem a pintura mural com técnicas diferenciadas, assim como o revestimento com painéis de azulejo ou de placas cerâmicas .

A pintura constituiu uma realidade que sempre perdurou, enquanto fenómeno traduzindo a actividade de uma determinada sociedade. A pintura enquanto obra de arte é um símbolo. *«As obras de arte não são puros símbolos, mas verdadeiros objectos necessários à vida dos grupos sociais. Temos o direito de procurar através delas testemunhos sobre os reflexos e as estruturas mentais do passado como do presente. Defendamo-nos sobretudo de construções fáceis e da ideologia, a obra que nos espera é um trabalho de análise positiva.»*[5]

Momentos existiram em que a pintura mural serviu como um veículo para uma mensagem de carácter político. Muito frequentemente, nos regimes libertários ou totalitários, ela serviu de estandarte, actuando como um modo narrativo de comunicação com as massas. O *Muralismo mexicano* deixou um legado que ultrapassou a sua intenção programática inicial, ao influenciar a geração emergente nos Estados Unidos, afectada pelo corrente do *Expressionismo abstracto*. No contexto nacional, a influência directa deste movimento teve um pendor político e coincidiu com o aparecimento do *Neo-realismo* em Portugal.

Em certos períodos do século XX, na arquitectura portuguesa, os edifícios beneficiaram de elementos produzidos pelos artistas plásticos devido a imposições[6] estabelecidas inclusivamente por alguma legislação vigente no Estado Novo.[7]

---

[4] Idem.
[5] Vide Pierre Francastel, *Peinture et Société*, p. 198.
[6] Legislação vigente na década de 50. Ainda hoje existe legislação contemplando as obras públicas e a qual vai de encontro a esta tendência.

Teria sido do maior interesse alargar o estudo para as situações de escultura em particular com a técnica de baixo-relevo em revestimentos pétreos, já que em parte, proporcionariam com efeitos de claro-escuro criados, alguns efeito próximos da pintura, numa situação a tender para a bidimensionalidade. Houve que delimitar, o campo do trabalho que logo, de início, se afigurava significativamente vasto.

A *percepção do espaço* foi analisada parcialmente com base na *Teoria Gestalt* desenvolvida nos anos vinte do século XX, muito ligada à experiência visual[8]. Não obstante, haveria que ter em conta o carácter redutor da *experiência visual,* sem considerar os contributos dos restantes aspectos da percepção, ligados a outros sistemas sensoriais.

No caso do presente estudo, o objecto visado está ligado à forma como algumas das propriedades físicas que se podem atribuir aos materiais utilizados no tratamento das superfícies dos elementos arquitectónicos, como a cor, a reflectância ou refracção da luz, em termos ópticos, poderão, pela sua simples variação, alterar a realidade percepcionada de um determinado espaço físico. Este espaço arquitectónico, estará sempre confinado e será definido pelas superfícies constituídas pelas paredes, pavimentos ou coberturas, que constituem os seus limites. Estes limites podem sofrer uma alteração aparente ao serem tratados de forma diferenciada, através dos materiais incorporados ou das sugestões pictóricas introduzidas.

As propriedades dos materiais, como a textura, cuja percepção de natureza eminentemente táctil tem consequências nos aspectos que se prendem com a variação da luz incidente ou o posicionamento relativo do observador, afectam os próprios limites do espaço, assim como a sua percepção.

Os materiais poderão afectar a percepção de um *espaço-limite* arquitectónico, criando nas superfícies da arquitectura efeitos *epidérmicos.*[9] Os chamados gradientes de profundidade, gerados pela forma como os materiais se organizam através de *estereotomias***,** *texturas* ou *cor*, criam, ao nível da percepção aparente, distanciamento e aproximação relativos.

---

[7] Vejam-se os Congresso da UIA, de 1953, e o 1º Congresso Nacional dos Arquitectos Portugueses, de 1948.
[8] Vide Wolfgang Köhler, *Psicologia de la Forma, su tarea y ultimas experiencias*.
[9] Vide Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and other writings*.

Os gradientes texturais contribuem, de acordo com os teóricos da percepção[10] para a sobrevivência do organismo no universo, fornecendo dados sobre a profundidade e distância entre os objectos, através da percepção visual.

Assim, o gradiente textural poderá resultar quer da textura efectiva do material, quer da sua partição ou arranjo, em termos de disposição do mesmo, numa superfície que esteja com ele revestida.

Se considerarmos um padrão constituído por formas, constituindo um desenho sobre uma superfície e a uma certa escala, reduzida, aquele transforma-se numa "textura", de carácter visual, a qual corresponderá a um determinado gradiente, ao ser percepcionada.[11]

É pertinente a interrogação de até que ponto a *intervenção plastico-pictórica na arquitectura* terá um papel integrador e ambientador na *vivência do espaço arquitectónico* [12] em termos conscientes e inconscientes.

Para além de outros factores, sabe-se que a *percepção do espaço* pode ser subvertida ou reforçada pela presença da *cor* e *textura* na forma arquitectónica, criando deliberadamente ambiguidades ópticas que podem concorrer para uma leitura evidente ou ilusória.

Pelas propriedades derivadas do contraste quente-frio[13], a cor pode gerar uma alteração na percepção da distância dos planos e superfícies do objecto arquitectónico, sendo do domínio geral que as cores ditas quentes "avançam" ilusoriamente para o observador e as frias "recuam" [14]: princípio da *perspectiva atmosférica*[15] e patente muito frequentemente em intervenções paisagistas em grandes escalas, nas quais se tem em conta a cor da folhagem das espécies arbóreas ou arbustivas.

Os *efeitos psicofisiológicos* estão presentes na percepção do tempo de permanência num local que poderá ser condicionado pelo *tratamento cromático* dado ao espaço em causa.[16]

---

[10] Veja-se a obra de J. J. Gibson.
[11] Gombrich estudou estas questões na sua obra *The Sense of Order*.
[12] Vide Gadamer, *Verdad y Método*.
[13] Vide Johannes Itten, *Art de la Couleur*.
[14] Vide Leonardo Da Vinci, *Tratado de Pintura*.
[15] Aquilo que Leonardo Da Vinci denominava *"perspectiva de perdimenti"*.
[16] Como é sabido, de igual forma, a percepção de um objecto claro contra um fundo escuro é percebido como maior e mais próximo do que o inverso. Quanto mais próxima estiver uma forma do seu fundo em termos cromáticos, mais afastada do observador parecerá estar essa forma. Quanto mais diferenciada relativamente à cor do fundo estiver essa forma, mais parecerá avançar para o observador e destacar-se daquele. A *luminosidade* é um dos factores que afecta a percepção da profundidade e do tamanho aparente.

Quando pensamos em pintura mural, no contexto urbano, sem considerarmos a arte pública, temos reminiscências de murais políticos, os quais chegaram a ocupar grandes superfícies em locais da cidade que deles ainda guardam memórias.

Este fenómeno dos murais políticos animou em certas épocas grandes extensões de muros nas cidades e cedeu o lugar, actualmente, em grande extensão à obra espontânea dos *grafitters*: *«(...) As razões desta pintura múltipla estão em quem a olhar, passando também de sema em sema. A gramática do discurso recriado, com a semântica que lhe deve nos seus valores, digamos, metafóricos, para além das metamorfoses, aparentes a qualquer análise miúda e pretensiosamente enganada, é a grande invenção destas obras em que no acesso, no automatismo, na estupidez dos ócios e do mal-fazer, - a estupefacta poesia escreve direito por linhas tortas, como o poder dos deuses. É que, criando sobre algo e não ex-nihilo ao nada se destinam.»*[17]

Se os museus têm a obrigação de conservar os objectos debaixo de diversas condições, o oposto sucede com os *graffitis*[18] e as pinturas murais exteriores que estão sempre sujeitos às intempéries.

Os *graffitis*, sofrem alterações pelas acções de rectificação de *graffiters* subsequentes à sua criação. A actividade destes está relacionada com a necessidade básica de afirmação pessoal e de produzir marcas que existe no ser humano, mas reveste-se de aspectos sociais que se deverão ter em conta.

Muitos *graffitis* atingem níveis elevados de elaboração compositiva, assim como uma qualidade na escolha da paleta cromática, embora se possam situar num território intermédio entre o texto e a imagem. Este fenómeno pode inscrever-se no campo das trocas interpessoais assumindo uma função social.

Os jovens *graffiters* usam uma marca personalizada que se pode considerar uma sua assinatura - o *Tag* – e um estilo, aspirando a um certo reconhecimento pessoal, pelo que o *graffiti* contribui para uma espécie de integração social. O *graffiti* pode contribuir para exprimir publicamente a opinião de alguem que normalmente teria pouco acesso aos *media*. Os *graffitis* podem também ter, além de protesto ou de afirmação, um aspecto votivo, como em certos casos que ocorrem em igrejas.

---

[17] Vide J.-A. França, "Em paredes sem dono" in *Lisboa Mural*, p. 3.

[18] A expressão *graffiti* é de origem italiana e deriva de *graffio*, que é um estilete usado para escrever num tábua de cera (usada outrora como papel ou ardósia. No Renascimento *sgraffito* era uma técnica de decoração baseada em duas camadas de estuque com diferentes tonalidades. Desde o século XVII que Antonio Bosio se interessou por *graffitis* antigos nas catacumbas romanas. O primeiro arqueólogo que estudou os *graffitis* foi o Padre jesuíta Raffaele Garrucci que encontrou exemplos mesmo em Pompeia. Vide Denys Riout*, Le Livre du Graffiti*, p. 11.

Os surrealistas interessaram-se pelo fenómeno: Brassaï escreveu um artigo ilustrado na revista *Minotaure* sobre o assunto e mais tarde Robert Desnos fará o mesmo na revista *Arts et métiers graphiques*. Submetidos a intervenção sucessiva de vários autores, os *graffitis* podem ser comparados ao jogo do *cadavre exquis*, legado surrealista.[19]

Pintores como Jean Dubuffet, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat apropriaram-se e exploraram algumas das qualidades expressivas dos *graffitis,* tornando-os eruditos.

O impacto destas superfícies pintadas na percepção dos espaços urbanos é de grande importância; constituindo um obra muitas vezes *naïve*, ou de certa forma convencional e normalizada, ela vive de um carácter fortemente expressivo, apropriando-se, sem cerimónia, dos espaços.

As obras concebidas por artistas plásticos, poderão ter tanto maior importância, sendo deliberadas na sua actuação sobre os sistemas perceptivos do utente/espectador.

A partir da concepção do espaço arquitectónico, o projectista tem em conta o espaço da intervenção para artes plásticas, em termos de *distância, iluminação, escala, posicionamento, localização e movimento do utente.*

A *leitura* e *interpretação do espaço* pelo pintor poderá dirigir a intencionalidade da proposta, conjugando-a com os aspectos acima mencionados caracterizadores do espaço arquitectónico de suporte.

O conceito de *sinergias arquitectonico-pictóricas* constitui uma espécie de mecanismo perceptivo regulado entre as intenções espacio-arquitectónicas e as intenções plastico-pictóricas de estimular e captar a atenção do utente ainda que seja a um nível subliminar.[20]

A *tríade vitruviana*, com os conceitos subjacentes de *venustas* e de *decorum*, remetendo para uma adequação em termos de proporção, simetria e *euritmia*[21]*,* imprime um sentido à *Obra de arte total*. Uma das dimensões da "cosmética", no sentido originário do termo grego, associado ao termo *kosmos* [22] será o de imprimir uma ordem ao *caos*.

[19] Ibid., p. 47.
[20] Tal é o caso dos *transparentes* nas igrejas da Contra-Reforma, cuja intenção retórica e de ilusão procurava captar a percepção do crente/contemplador.
[21] Vitrúvio, *Dez livros de Arquitectura*, trad. Helena Rua.
[22] Vide entrada "Cosmique". Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*.

Fig 1
Átrio do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, ampliação do edifício por Jean Nouvel, 2005.

Fig 2
Grafitti nas ruas de Lisboa.

Uma vez que uma das premissas de onde se partiu foi a da importância do carácter *cosmético* das artes, na sua acepção estética e filosófica e tomando a palavra *kosmos* como referência e significando ordem, universo[23], o nosso objectivo foi testar o carácter decorativo das artes em certos momentos da História da Arquitectura Portuguesa e tentar entender aquilo que se poderá designar por síntese ou integração das artes.[24]

Para sustentar este ponto de vista, apoiámo-nos no estudo de alguns antecedentes históricos e tentámos encontrar a definição de ornamento em arquitectura, tomado num sentido de decoração.

Traçámos a genealogia, no século XIX, da polémica da policromia da arquitectura grega, a teorização de Gottfried Semper (1803-1879) sobre as origens da arquitectura, A. Pugin (1812-1852), os escritos de John Ruskin (1819-1900), William Morris (1832-1896), e os teóricos proto-modernos como Otto Wagner (1841-1918) e Adolf Loos (1870-1933).

Este estudo conduziu a um entendimento da origem do abandono do ornamento no início do século XX, com o Movimento Moderno. A decoração, num sentido alargado do termo terá continuado através da escolha dos materiais e das cores

Foram analisadas as supervivências da síntese das artes, ou *gesamtkunstwerk*, nas vanguardas futuristas, dadaistas, expressionistas, no *De Stijl*, este último com particular ênfase na obra de Van Doesburg (1883-1931) e com destaque para o *Café Aubette*, deste último, em colaboração com Hans Arp (1886-1966) e Sophie Taeuber-Arp (1889-1943).

O *espaço*, enquanto *matéria-prima* - ou principal *protagonista*[25]-, da arquitectura, constituiu objecto de algum estudo, com o propósito de estabelecer algumas categorias a partir das quais quais pudéssemos criar uma interpretação dos efeitos resultantes do tratamento dado aos elementos que dele são definidores. Nesta

[23] Vide Gevork Hartoonian, *Ontology of Construction, on Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*.

[24] Referindo-se à decoração da caixa na arquitectura portuguesa Jorge Cruz Pinto discorre: *«A decoração dissimula a realidade arquitectónica da caixa e simula esse dinamismo aparente que amplia ilusoriamente a percepção espacial através da pintura em perspectiva e do total revestimento de azulejos e mosaicos de que é exemplo o Santuário da Igreja do Sítio, na Nazaré; ou como ocorre na Igreja de S. Lourenço em Almansil, onde todos os limites murais, a abóbada de canhão e a cúpula dourada sobre o altar estão integralmente forrados de azulejo azul e branco, que emulam através das cenografias de trompe l'oeil, uma maior coplexidade escul´tórica e arquitectónica que aprofunda o olhar.»* Vide *Arquitectura Portuguesa, a Imagem da Caixa,* p.119.

[25] Vide Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitectura*.

definição de *espaço*, haverá que ter em conta o conceito de espaço-limite, conducente às questões que se prendem com a metáfora da *epiderme* da arquitectura[26].

A leitura do *espaço* é, assim, muito condicionada pela percepção que temos dos efeitos que se situam ao nível da percepção visual das superfícies que lhes servem de *limite*. Somente se poderá entender o conceito de *transfiguração* do espaço, a partir de uma ideia de *epiderme* que recebe efeitos superficiais, e a qual, sem modificações formais, pode, ainda assim, transmitir sensações de alteração significativas, ao nível da percepção.

Num contexto em que a *Arquitectura* constitui o próprio autor do seu devir, parecendo ter-se emancipando das restantes artes, numa predominância de cariz minimalista, embora com algumas excepções que se fazem sentir actualmente num âmbito internacional, será desejável entender como o ensino de pendor *Beaux-Arts*, que marcou a formação de algumas das gerações consideradas neste estudo de *artistas plásticos* e *arquitectos* portugueses, terá contribuído, entre outros factores, para a supervivência da síntese das artes, num determinado período.

Daí advém, provavelmente, a componente resultante dessa colaboração estreita entre artistas e arquitectos, a qual se verificou na arquitectura portuguesa e contribuiu inequivocamente para o enriquecimento do *espaço arquitectónico* português nas décadas de 60 até finais do século XX.

A tendência para a *Obra de arte total* ficou patente nos anos 50 do século XX, com o *Congresso da UIA* (Lisboa, 1953) e o 1º *Congresso Nacional de Arquitectura* (Lisboa, 1948), como atestam os relatórios de grupos de trabalho que exprimem grandes preocupações com essa síntese das artes.

A formação dos arquitectos e artistas plásticos, actualmente, é efectivada com um afastamento recíproco que resulta da especialização dos respectivos *curricula*. Os caminhos das artes ditas plásticas estão progressivamente a orientar-se para a problemática do espaço e, não obstante, o afastamento das mesmas, relativamente à arquitectura, parece extremar-se.

Simultaneamente, os arquitectos entram na experimentação de efeitos, próximos do domínio das artes, sem recorrer a colaborações que pareceriam profíquas. Algumas das legislações que foram implementadas há algumas décadas e as quais cobriam a colaboração de arquitectos e artistas continuam vigentes e não são aplicadas.

[26] Vide Kent C. Bloomer, Body, *Space and Architecture*.

Não seria possível, evidentemente, um retorno à realidade que vinculou arquitectos e artistas nas gerações visadas no estudo, mas ressaltam algumas das vantagens da *convivência* que se verificou entre eles, enquanto estudantes, até aos anos 70 do século passado.

Encontramo-nos numa época de *mestiçagem das artes* [27], de compromissos entre as mesmas e as ciências positivas, numa época de indefinições, em que as *vanguardas* se tornaram um mito e a procura de um devir para as artes deverá ter em conta a aparente oposição entre a procura no mercado e a expressão do artista

Seria de algum interesse recuperar a importância das artes na dialéctica que se pode estabelecer com a *arquitectura* e o *desenho urbano*, numa acepção próxima da capacidade de animação do espaço arquitectónico urbano, de interacção com os habitantes de realidades urbanas muito frequentemente desqualificadas, mantendo um lugar que a tradição sempre soube reservar para elas.

A arte, com as *vanguardas* artísticas do início do século XX (*Cubismo, Fauvismo, Expressionismo, Futurismo, Abstracção lírica e geométrica, Neo-plasticismo, De Stijl, Construtivismo, Dadaísmo*, entre outros), reconquistou com o seu destino um lugar de independência em relação à tradição académica, recusando por vezes o papel decorativo na arquitectura.

A tese do sentido da arte no *estado gasoso*[28] e que se reduz ao *design,* pode ser encontrado na sua actuação na arquitectura que nunca deixou de se fazer sentir ao longo do século XX - mesmo após a tomada de posições radicais próximas de manifestos, as quais se situavam em contextos muito específicos na História da Arquitectura,[29] onde houve que rechaçar o *ornamento* da arquitectura, pela extrema importância a ele atribuída nesses períodos.

No entanto, as próprias *vanguardas,* nomeadamente o *De Stijl*, não recusaram a ligação da obra plástica à arquitectura, reforçando com a cor os aspectos plásticos da forma arquitectónica, concretamente na autonomia da decomposição dos planos e dos elementos portantes, como sucede no caso de Theo Van Doesburg[30], com as suas *Contraposições* elementaristas, os murais de composições dominantemente diagonais, conferindo tensão aos planos arquitectónicos e anulando a lógica vertical/horizontal dos elementos construtivos e arquitectónicos.

---

[27] Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*.
[28] Vide Yves Michaud, *L'art à l'état gaseux*.
[29] Vide Adolf Loos, "Ornament and Crime" in *Escritos I, 1897-1909*.
[30] Vide *Café Aubette* em Estrasburgo, da autoria de Van Doesburg, Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp.

Também os expressionistas, nomeadamente Rudolf Steiner (1861-1925), utilizaram tanto a cor como a pintura mural como um protagonismo determinante na leitura do espaço arquitectónico. Ainda nos detivemos no caso de Le Corbusier (1887-1965), cujas intervenções pictóricas na sua própria arquitectura são muitas vezes independentes e pouco solidárias com as verdadeiras linhas de força do espaço arquitectónico. Tratámos um pouco a obra de Mies van der Rohe (1886-1969), cujos aspectos decorativos têm uma estreita relação com o carácter dos elementos estruturais e a própria arquitectura de Frank L. Wright (1867-1959) que fica a dever muito ao espírito da utopia de Morris[31]

[31] Vide Actas do Congresso da UIA de 1953.

Cap. II. A Transfiguração do Espaço

No presente capítulo, ocupámo-nos de diversas questões que se ligam à transfiguração do espaço como a questão da decoração parietal, assim como a enumeração e desenvolvimento das diversas expressões artísticas como a pintura mural, o mosaico, o azulejo, a talha, ou o vitral, ao longo de diversos períodos na história.

A pintura mural, que remonta originalmente, na Europa, aos diferentes períodos do Paleolítico, foi brevemente citada nas suas diversas ocorrências na Ásia, Etrúria, Roma, na Europa medieval e do *Renascimento* e, finalmente, no século XX, com especial destaque para o movimento do *muralismo mexicano*.

A problemática da componente ilusionística da pintura, bem como o *trompe l' oeil* foram, igualmente, tratados e analisados de forma breve. Sendo o *trompe l'oeil* um género pictórico para o qual começou a existir uma designação em finais do século XIX, podemos, não obstante registar a capacidade ilusória da pintura, desde muito cedo na história, com os diversos estilos do fresco romano.

A utilização da cor, enquanto elemento que está directamente relacionado com a luz e a forma na arquitectura, foi outro dos problemas abordados, com um especial destaque para a obra de arquitectos como Luís Barragán.

Ao desenvolvermos a questão da decoração ou do ornamento, detivemo-nos em alguns dos escritos de teóricos do século XIX e XX, como Ruskin Morris, Otto Wagner, Loos, entre outros.

A percepção do espaço, ou seja, a sua apreensão ao nível sensorial e da construção de uma ideia espacial, pode ser manipulada pelos arquitectos através da

escolha dos materiais, com as respectivas propriedades relativas ao seu comportamento à luz, como a cor, reflectância, bem como os padrões das suas estereotomias.

No nosso estudo, foi dado especial relevo à obra teórica de Gottfried Semper, arquitecto que estudou a policromia na arquitectura e lançou uma teoria sobre as origens da arquitectura, baseada nos quatro elementos da arquitectura e partindo da arquitectura das sociedades primitivas. O conceito do *Bekleidung*, da "roupagem" para a arquitectura foi desenvolvido, a partir do elemento *parede*, cuja génese, o autor atribuía, nas culturas nómadas, à tapeçaria que revestiria a tenda interiormente, ou ao entrelaçado da verga, no caso das partições ligeiras, nas culturas ancestrais. Esta poderia essencialmente considerar-se a origem da decoração parietal, desde os primórdios da arquitectura.

Uma das preocupações que nos acompanhou foi todo o conceito de *Obra de arte total*, ou de *gesamtkunswerk*, com origem nas correntes artísticas do século XIX e a qual se veio a prolongar pelas vanguardas do início do século XX e o próprio movimento moderno.

Os conceitos estéticos e espaciais, numa visão diacrónica, foram desenvolvidos, com vista a estabelecer a multiplicidade de pontos de vista de que os mesmos se podem revestir. Foi eleita a *Fenomenologia*, e dentro desta aproximação em particular, a visão própria de Merleau-Ponty, como campo da Filosofia, em que se poderão inscrever as nossas análises do espaço e da relação perceptiva com o mesmo.

A *Psicologia Gestalt* e os modelos de percepção desenvolvidos por J. J. Gibson, tal como a visão integralista do historiador Gombrich forneceram os contributos para construir uma noção de ordem, requisito essencial e subjacente, necessariamente, ao conceito de decoração.

II. 1. 1. A Transfiguração do Espaço: a ética da questão do ornamento e da decoração

A questão da decoração na arquitectura foi significativamente debatida a partir do século XIX, pois ter-se-ia registado algum exagero neste sentido em meados do mesmo século, não só no que diz respeito à extrema valorização de historicismos ou revivalismos nos movimentos da arquitectura. Para além disto, a produção industrial vinha colocar alguns problemas na forma como se deveria encarar o ornamento e o movimento do *Arts and Crafts* veio propor uma nova legitimidade à decoração.

Assim, um aspecto que se revestiu neste período da maior importância, foi a questão da evolução tecnológica das técnicas construtivas e sua relação com a arquitectura, remetendo para a questão do ornamento, de igual modo.

Nos tratados clássicos da arquitectura, não há um entendimento da tecnologia como hoje, pois havia uma ligação ontológica entre arte e ciência através da palavra *techne*. Nos discursos *vitruviano* e *palladiano*, *techne* significa o conhecimento do "fazer", um conceito de "fabricação", no qual a técnica dispõe de uma afinidade com a própria imagem final do objecto.

Nos finais do século XVIII, *techne* é substituído por "técnico", ou seja, a forma como o artista ou artífice utiliza os elementos da sua arte ou ofício. Mais tarde, esta mesma expressão daria soluções para problemas, sem mostrar interesse nos valores históricos ou no próprio objecto do problema. Mais tarde, no século XIX, o *racionalismo positivista* virá a desenvolver um discurso que toma conta deste conhecimento do "fazer".

A questão da *policromia* teve bastante importância entre os historiadores e os teóricos na década de vinte do século XIX. O próprio Gottfried Semper, sobre cuja obra iremos mais adiante determo-nos, teorizou sobre este assunto, tendo começado por empreender viagens que lhe puseram questões importantes nestas matérias.

Adolf Loos iniciou o seu questionamento em redor de toda esta problemática, publicando uma síntese dos seus pontos de vista no artigo *Ornamento e Crime*. De acordo com as suas convicções, a sociedade dita civilizada da época, não se deveria compadecer com atitudes ingénuas ou primitivas de apego ao *ornamento*. O ornamento teria sempre conotações com a mentalidade dos povos primitivos ou a infantil.

Os pontos de vista de ambos os arquitectos e teóricos, Semper e Loos, datados de diferentes épocas, opunham-se em alguns aspectos. Loos reagia já a uma saturação relativa ao *ornamento*, enquanto Semper, buscando a legitimidade das suas origens, justicava-o, de certa forma.

A história da arte teve grande importância, na forma como foram encaradas as questões da decoração e do ornamento. O escultor neo-clássico Adolf Hildebrand (1847-1921) iniciou a análise do processo psicológico da impressão sensorial. Na sua obra intitulada *The Problems of Form in the Figurative Arts*, publicada em 1893, conquistou a atenção de toda uma geração. Hildebrand desafiou os ideais do naturalismo científico com um apelo à psicologia da percepção. Assim, de acordo com a sua teoria, se tentarmos analisar as nossas imagens mentais, a fim de descobrir os seus

componentes primários, perceberemos que estes são compostos por dados sensoriais derivados da visão, das memórias, do tacto e do movimento.[1]

Em 1899, Heinrich Wölfflin (1864-1945) prestou tributo a Hildebrand no prefácio do seu livro sobre *Arte Clássica*. O ideal de clareza e de ordem espacial, apresentado por Wölfflin nas suas descrições das obras-primas de Rafael (1483-1520), demonstra as marcas da influência de Hildebrand.

Nos seus *Princípios de História da Arte*, a distinção entre a clareza sólida dos modelos do Renascimento e as complexidades pictóricas do *Barroco* deve muito à aproximação de Hildebrand.

O terceiro dos fundadores da história da arte estilística, Aloïs Riegl (1858-1905), conciliou as ideias de Hildebrand com o estudo da evolução artística. Ao estudar a história das artes decorativas, do padrão e do ornamento ficou convicto do carácter inadequado dos pressupostos que predominavam: o pressuposto *materialista* de que um padrão dependia da certas técnicas, como tecer ou entrelaçar e o pressuposto *tecnológico* de que o que conta na arte é a habilidade manual.[2]

O movimento *Die Brücke*, na Alemanha, durante a primeira década do século XX, reclamou, sobretudo através da técnica da gravura, uma certa *cultura figurativa* germânica, e uma paridade em relação às grandes culturas figurativas *clássicas e mediterrânica*. O seu objectivo era o de tornar o *artista-artesão* num intérprete de um certo *ethos* popular.

Na mesma época o historiador da arte Worringer (1881-1965) publicou o seu *Abstraktion und Einfühlung*, ao qual se seguiu o *Formeprobleme du Gotik*, em 1912. Em ambos as obras defendia a tese de que a arte enquanto representação é própria das culturas *clássicas e mediterrânicas*, ou seja, dos povos que vivem num ambiente ameno e aberto, mais propício. Os povos nórdicos, com um ambiente agreste e hostil, evitariam exprimir a percepção sensorial e servir-se-iam das suas *percepções fugazes* para formar imagens conceptuais que lhes servissem de guia para encontrar um caminho seu no mundo dos fenómenos. À clareza formal dos povos mediterrânicos, poder-se-ia contrapor a arte constituída mais por *signos* que por *formas* dos povos nórdicos, cujos produtos artísticos seriam de uma absoluta *abstracção* formal.[3]

[1] Vide E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, p. 13.
[2] Idem, p. 14.
[3] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, p. 82-83.

Fig 3
Friso esculpido na cantaria. Igreja dos Jerónimos em Lisboa, c. 1517.

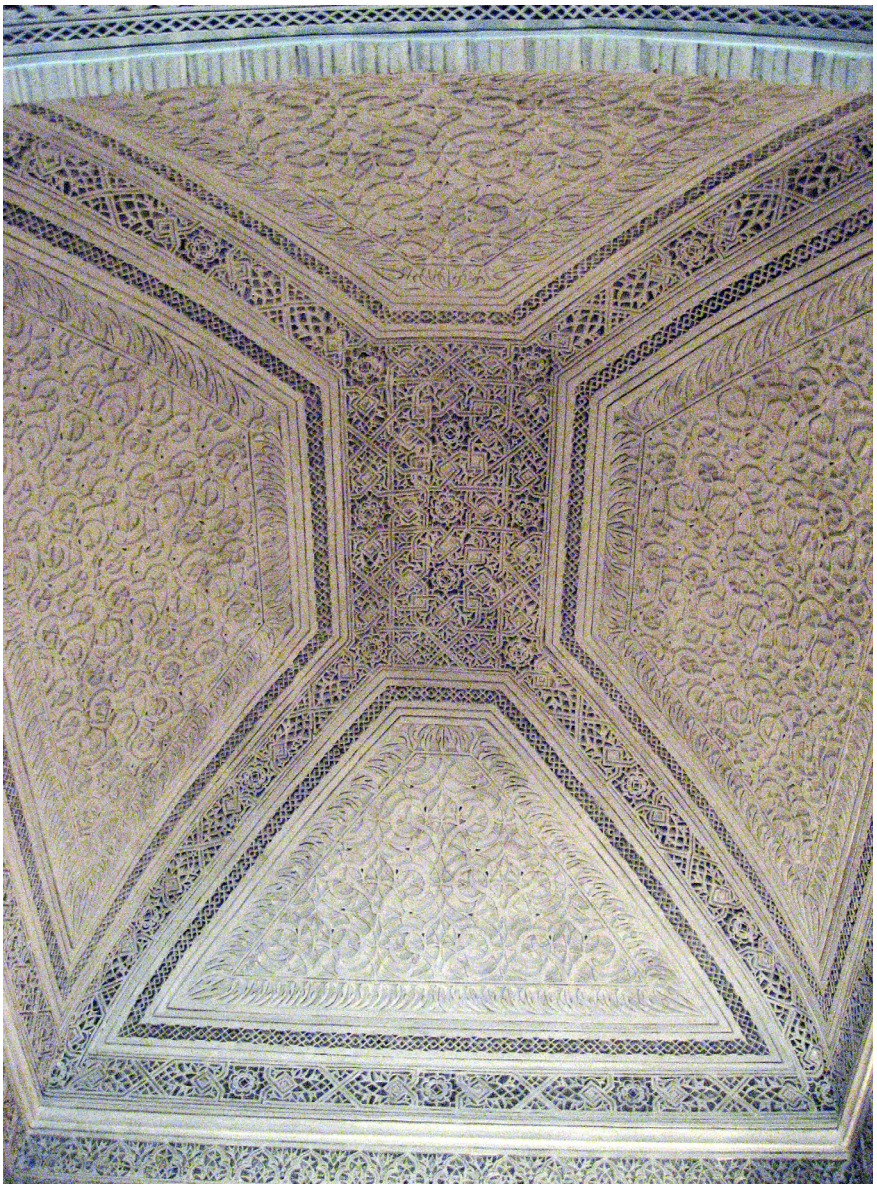


Fig 4
Cobertura abobadada revestida a estuque esculpido, criando um efeito textural. Museu do Bardo em Tunis.

A distinção destes dois tipos psicológicos pode-se ligar à tese da *Kunstwollen* de Riegl, para quem as formas artísticas - e especialmente as formas abstractas do ornamento - são portadoras de noções fundamentais de espaço e tempo que formam a experiência comum de um determinado grupo étnico. Esta tese descendia da *Volkspsychologie* de Wundt, a qual exprimia a valorização romântica da arte, bem como as literaturas populares.

Assim, a pintura de Wassily Kandinsky (1866-1944), por exemplo, que entre 1911 e 1915 passa de *figurativa* a *abstracta*, corresponde bastante, em certos aspectos, às teses de Worringer. O próprio Kandinsky, que se interessou pela arte veneziana, privilegiou os bordados, com as suas formas abstractas.

O movimento moderno veio questionar e contestar o *ornamento*, após os "excessos" do *Art Nouveau* e mesmo da década de vinte, com o *Art Déco*, o qual inunda o tratamento dos interiores, a arquitectura dos *skyscrapers* de Manhattan ou de Chicago, os paquetes transatlânticos ou as carruagens dos wagons-lits do Expresso do Oriente, num fervor de "artes aplicadas". Os baixos-relevos, os vidros foscos e espelhos em profusão, os embutidos de madeira, as aplicações de latão e metal cromado cedem o lugar às superfícies simples, revestidas com os materiais mais simples, em estereotomias igualmente simples.

O depuramento prescrito por Loos iria conduzir necessariamente à fundamentação da *Carta de Atenas* pelos seus signatários e seguidores, ficando, assim, criadas as condições para o *Movimento Moderno*.

O *Pavilhão de Barcelona* (1929) ou a *Casa Farnsworth* (1947), de Mies van der Rohe, a *Maison de Verre* (1931) de Pierre Chareau (1883-1950), são obras que parecem marcar uma atitude de rejeição do elemento decorativo, contando apenas com os materiais, considerados com as suas propriedades quer cromáticas, quer texturais ou com os elementos estruturais, bastante depurados na sua forma. Estes parecem ser, então, as únicas concessões praticadas relativamente ao carácter decorativo.

Estabelece-se, à época, uma ruptura com o elemento da tradição. A *Machine à Habiter* rejeitava, pela sua analogia mecânica, todo e qualquer tipo de ornamento pelo seu carácter supérfluo.

No século XXI, alguns arquitectos tratam o objecto arquitectónico como um organismo[4] e consideram a superfície exterior do mesmo como uma "pele", susceptível de receber imagens impressas ou serigrafadas em vidro ou betão. Tal é o caso dos

[4] Analogia orgânica.

arquitectos suíços Herzog (n. 1950) e De Meuron (n. 1950), os quais, nas suas intervenções mais recentes, tiram partido da repetição de imagens[5], numa serialidade que remete para o período do *Pop Art*, na sua vertente característica dos Estados Unidos nos anos setenta. [6]

Persistindo numa analogia com a epiderme, tratar-se-ia de um acabamento através dos materiais na sua superfície baseado numa acção de *tatuagem* do edifício.

John Ruskin, nos seu escritos, define a arquitectura enquanto arte ligada à decoração: *«A arquitectura é a arte de decorar os edifícios construídos pelo homem, qualquer que seja a função a que se destinam, de modo a que o seu aspecto contribua para a saúde a força e o prazer do espírito.»*[7] A decoração é definida no seu *The Stones of Venice* como qualquer coisa de inato à natureza humana.[8]

A arquitectura, de acordo com Ruskin, deverá ser a arte que, para além de ter em conta as exigências de um edifício, imprime à sua forma certos caracteres «*veneráveis e belos*», ainda que *«inúteis»*, de outros pontos de vista. *«Por isto, ninguém classificará de arquitectónicas as leis que determinam a altura ou a posição de um bastião mas, quando ao revesti-lo a pedra, se lhe acrescenta um troço inútil, como uma estría, por exemplo, haverá arquitectura.»*[9]

Há certos aspectos da decoração que são veementemente criticados por Ruskin como os *fingimentos,* as pinturas em que se simula a textura de um material diferente daquele que serve de suporte, como é o caso do veio do mármore sobre a madeira: *«(...) É necessário observar com cuidado que o mal consiste sempre na vontade de enganar e o difícil é determinar onde começa e onde acaba a mentira.»*[10]

Quanto às situações em que é, pela pintura, sugerida continuidade espacial, Ruskin justifica-as, observando que haverá que fazer algumas concessões a respeito da decoração de habitações e jardins, tais como a pintura de paisagem no fim de corredores

---

[5] Museu e Ricola...
[6] Andy Warhol e Bob Rauschenberg.
[7] Vide John Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, p. 5.
[8] *«No que diz respeito à decoração, pretendo que consulte a sua própria escolha e gosto. Nele, há o certo e o errado. Mas gostará decerto do primeiro, se confiar no seu instinto natural para o conduzir. Metade do mal neste mundo advem de pessoas que não sabem do que realmente gostam; - sem se porem a procurar o que realmente apreciam.*
(...) É no espírito da criança, que estamos mais satisfeitos, em que mais recuperamos; permanecendo mais sábios que as crianças na nossa gratidão, que mais ficamos felizes com uma bela cor, ou uma luz que dança. E, acima de tudo, não tentar tornar estes prazeres razoáveis, nem relacionar o deleite que tiramos do ornamento com aquilo em que se constrói a utilidade. Eles não estão ligados e todo o esforço que se faça para relacioná-los, afectará o sentido de beleza ou confundi-lo-à com sensações que lhe são inferiores.» Vide J. Ruskin, *The Stones of Venice*, pp. 37-38.
[9] Idem.
[10] Ibid., p. 49.

e de grandes arcos, ou de tectos pintados enquanto céus, ou como prolongamentos, em direcção ao cimo, da arquitectura das paredes[11]

Ruskin prossegue, num tom categórico de censura, criticando algumas obras do seu tempo no capítulo XVI, quanto à falsa representação de materiais. Referindo-se ao emprego de pintura no exterior dos edifícios, aceita-o, sempre que o contexto solicite algum enriquecimento. No entanto, Ruskin reafirma que se trata de práticas "extra-arquitectónicas", as quais contribuem para o estabelecimento de uma norma: *«Já que com excesso se empregou sempre nos períodos mais nobres da arte, há que advertir que dividem a obra em duas partes ou géneros, um menos durável que o outro que o separa e estende na noite dos séculos, abandonando a menos que não tenha em si próprio qualidades nobres.»*[12]

Ruskin, para ilustrar estes pontos de vista, socorre-se do exemplo da *Catedral de Milão* e da decoração em leque da respectiva abóbada que considera prejudicar a dignidade do conjunto do edifício.

Em contrapartida, um exemplo de desenho de arquitectura com claro-escuro e algum que ele considera legítimo é o da *Capela Sixtina*, pois estes elementos, com algum carácter ilusório, encontrar-se-iam ligados de forma indissociável, às formas e sombras das figuras, formando uma unidade, sendo que, neste caso, Miguelângelo não pretendera *enganar* o observador.

A pintura, reconhecida enquanto tal, não deveria ser falsa, fosse qual fosse o material de suporte; ela deveria contribuir para tornar o material mais precioso.[13] O *fresco*, sendo um tipo de decoração constantemente presente nas grandes épocas, nomeadamente em Verona e Veneza teria sempre dado o seu contributo para a nobreza da arquitectura.

Segundo Ruskin, a divisão dos ladrilhos de cimento, a fim de simular pedra, constituiria uma *mentira* de cariz censurável.

«No Camposanto de Pisa, cada fresco está enquadrado com um ornamento composto de motivos de cor em plano de uma grande elegância. Nenhuma das suas partes oferece o esforço do relevo».[14]

[11] Ibid., p. 52.
[12] Ibid., p. 57.
[13] Ibid., p. 50.
[14] Ibid., p. 51.

Fig 6

Aspecto de uma sala do Museu de Bardo, em Tunis.

Fig 5

Porta em madeira da Sala de Oração da Mesquita de Kairouan.

Ruskin prossegue, descrevendo a realidade de uma superfície plana, assim manifestada, com as figuras de tamanho natural que não enganam. Nela, o artista encontra-se em liberdade para dar asas a todo o seu poder e levar os observadores através dos campos, das plantações e das profundidades de uma paisagem agradável, ou ainda, encantá-los com a luz de um céu longínquo, sem se afastar da severidade do seu objecto primeiro de decoração arquitectónica.[15]

William Morris passou toda a sua vida a lutar contra a ausência de sentido da unidade essencial da arquitectura, a qual surgia como consequência da *Revolução Industrial* em Inglaterra. O artista tinha perdido a ligação quer ao sentido de utilidade, quer ao público, desde o *Renascimento*, com um ciclo que se iria encerrar com o estatuto deste mesmo artista no *Romantismo*.[16] Depois de Ruskin,- o primeiro pensador a tocar nestes problemas,- Morris veio chamar a atenção para o facto de os fundamentos sociais da arte se terem tornado totalmente frágeis e decadentes.

Morris faz parte de «*uma longa tradição de defensores da natureza*». A sua visão da sociedade de consumo, a qual então se começava a formar então, era lúcida. Ela prometia recompensa, em termos de tempos livres, para as frustrações decorrentes da vida quotidiana dentro do sistema capitalista da época.

Nos anos 50 do século XIX, Morris construiu a sua casa, a *Red House*, em Bexleyheath, no Kent, com mobílias por si desenhadas e em 1861, fundou uma firma que se dedicava a todos os ofícios artísticos, um pouco à semelhança da irmandade dos *pré-Rafaelitas*.

A sua concepção socialista da arte do povo e para ele não seria viável, dado que a arte tem custos no que se refere a tempo, trabalho e esforço intelectual, não podendo, pois, por esta razão, ser pouco onerosa.

A sua visão utópica fazia crer que as pessoas se viriam a libertar das pressões económicas que se fizeram sentir mais tarde, na sociedade do século XX. *«Acredito que (...) muitas das complexidades da vida, das quais nos orgulhamos em demasia, em parte porque são uma novidade, em parte porque acompanharam a aquisição de coisas melhores, serão postas de lado uma vez desempenhado o seu papel e perdida a sua utilidade.»*[17]

[15] Idem.
[16] Vide Nikolaus Pevsner, *Os Pioneiros do Design Moderno*, pp. 20-21.
[17] Citado por Isabel Botto, op. cit., p. 11.

Na sua conferência *As Artes Menores*, Morris explica o seu conceito de arte bastante lato, o qual incluiria tudo quanto fosse fabricado pela mão do Homem. Sendo socialista, há sempre para Morris, uma ligação necessária entre o político e o estético.

Todo o seu percurso, de uma evasão relativa através da arte, ter-se-à consubstanciado num retorno ao medievalismo, resultante da carência de estética da realidade capitalista. A sua teoria baseou-se de uma forma primacial na questão da exploração do trabalho operário que caracterizou toda a história do século XIX.

A proposta de Morris relaciona-se, de igual modo, com o conceito de trabalho, enquanto realidade totalmente gratificante, na medida em que, sendo produtivo, não contribui para alienar o Homem.

No seu texto *As Artes Menores*[18], Morris, denuncia um estado de coisas em que as artes ditas superiores (Arquitectura, Escultura e Pintura), *se* dirigem de modo específico ao intelecto, encontrando-se presentemente divorciadas da decoração, no seu sentido mais restrito.»[19] E prossegue: *«O nosso tema é esse grande corpo de arte através do qual os homens procuraram, ao longo dos tempos, embelezar o seu quotidiano; um tema vasto e uma grande indústria – simultaneamente uma parte substancial da história do mundo e um instrumento muito útil para o estudo dessa história.»*[20]

Morris refere, ainda, o sentimento de naturalidade com que qualquer artesão ou mesmo o público olha o ornamento, tendo-se habituado de tal forma a ele, que o encara como se tratasse de um crescimento espontâneo, não lhe atribuindo mais atenção do que *«ao musgo que cobre os gravetos com que acendemos o lume.»*[21]

Morris prossegue referindo a função orgânica da decoração como sendo a de proporcionar justamente o apuramento dos sentidos anestesiados, sendo para isso que se entrelaçam padrões de grande complexidade, estranhas formas são criadas, com as quais a humanidade se teria deleitado ao longo dos tempos. Formas e complexidades que não imitariam necessariamente a natureza, mas nas quais a mão do artesão seria guiada para trabalhar como a natureza, até que os objectos quotidianos parecessem tão naturais e tão belos como elementos de uma qualquer paisagem natural.[22]

---

[18] Conferência *The Decorative Arts*, proferida na Trades Guild of Learning, em Londres, a 4 de Dezembro de 1877. Vide William Morris, *Arte Menores*, pp. 23-54.
[19] Morris in "As Artes Menores", p. 24.
[20] Ibid., p. 24.
[21] Ibid., p. 25.
[22] Idem..

A *decoração* tem como principal função, de acordo com a ideologia de Morris, proporcionar prazer na simples utilização dos objectos, ou seja, naquilo que as pessoas são forçadas a executar. Nesta conferência, Morris refere, ainda, o panegírico do gótico feito por Ruskin em *The Stones of Venice* como tendo uma atitude semelhante a apoiar a sua concepção nas conferências: a Natureza e a História.

Na sua teorização, o divórcio que se verificou entre as artes maiores e menores é designado como um *apodrecimento*.[23] Morris aponta o vazio gerado por uma perda hipotética das artes, o qual poderia ser um estado temporário, conducente, subsequentemente, a uma fertilidade maior e não a uma aridez insuportável, traindo a tendência humana natural.

Morris destaca a importância de seguir duas referências, a *Natureza* e a *História* , reflecte sobre o facto de no período classificado de *«vastos* saberes *e fracos desempenhos»* que caracterizava a Revolução Industrial, a ausência de estudo do trabalho antigo poder redundar na cópia do trabalho dos copistas, sem ser atingida uma arte inteligente.[24] Usufruir das *Artes Decorativas* implicaria segundo ele, o desenvolvimento geral das faculdades mentais, bem como o desenvolvimento das capacidades visuais e manuais.[25]

Morris preconiza um retorno à simplicidade de vida, capaz de gerar uma simplicidade de gosto, ou seja, uma preferência pelo harmonioso e pelo sublime, condição importante para o nascimento duma nova e melhor arte.[26] Defende, ainda, que a arte, necessitando de liberdade, definha de no meio do egoismo e do luxo, não sobrevivendo, ao isolamento ou ao exclusivismo.[27]

Walter Crane (1845-1915) e C. R. Ashbee (1863-1942) foram seguidores de Morris, os quais não sendo contra as máquinas, desejavam dominá-las. Em França, muito condicionada pela procura, cresce a oferta de competência técnica de construir para a sociedade burguesa.[28]

Deve referir-se a questão *ruskiniana,* muito ignorada pela historiografia moderna sempre medrosa da renegação da "cruzada loosiana" sobre a importância da *decoração*,

[23] *«O apodrecimento: pois quando as artes se dividiram entre maiores e menores desenvolveu-se o desprezo de um lado e o descuido do outro ambos fruto dessa filosofia das Artes Decorativas a que acabei de me referir. O artista separou-se dos artesãos deixando-os sem qualquer esperança de dignidade ficando ele, por seu lado, desprovido de uam colaboração inteligente e industriosa.».* Vide Morris, op. cit. , p. 31.
[24] Morris in op. cit. p. 39.
[25] Ibid., p. 46.
[26] Ibid., p. 50.
[27] Ibid., p. 51-52.
[28] Vide Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideologia de la Arquitectura Moderna*, p. 79.

que é coerente com as observações da recuperação do valor de uso, face ao valor de troca, num mundo artesão no seu declínio.

Historicamente, esta recuperação não difere da outra recuperação do ritual, em função de uma mobilização ideológica. Uma vez mais, se deve salientar o esforço teórico e prático, aplicado à obtenção da qualidade nos objectos de uso, levado a cabo pela atitude na linha de Pugin, Ruskin e Morris, relativamente a uma outra atitude com fins gerais semelhantes, a qual dará origem ao *industrial design*.[29]

Os primeiros arquitectos que admiraram a máquina e *«que compreenderam o seu significado e as consequências que implicava para as relações entre a arquitectura e a a decoração, foram dois austríacos, dois americanos e um belga: Otto Wagner (1841-1918), Adolf Loos (1870-1933), Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1959)e Henri Van de Velde (1863-1957).»*[30]

Otto Wagner, no seu documento *A Arquitectura do nosso tempo, um guia para jovens arquitectos,* tem um capítulo denominado *A Construção,* onde chama a atenção para o facto de a arquitectura ter dado vida às suas *«irmãs»,* as artes da pintura e da escultura.[31] No mesmo capítulo, refere igualmente quer o princípio da mera utilidade da arquitectura[32], quer as obras de arte em espaços interiores.[33]

Adolf Loos tem um texto primordial onde desenvolve a ideia de que a utilização do ornamento é própria de delinquentes ou dos povos primitivos, como os *Papuas*, por exemplo.[34]

Assim, Loos identifica a necessidade do ornamento com um estágio civilizacional bastante primitivo.[35] Assim, a incapacidade da cultura da época de criar um novo ornamento teria equivalência na sua grandeza e a evolução da Humanidade iria, progressivamente, afastando o ornamento dos objectos de uso quotidiano.[36]

Adolf Loos atribui à natureza e à arquitectura vernácula uma primazia sobre a arquitectura.[37] Refere-se, ainda, ao ornamento como uma espécie de ruído introduzido

[29] Ibid., p. 81.
[30] Vide Nikolaus Pevsner, op. cit., pp. 29-30.
[31] Otto Wagner, *La Arquitectura de nuestro tiempo*, p. 77.
[32] Ibid., p. 78.
[33] Ibid., p. 122-123.
[34] Vide Adolf Loos, "Ornamento e crime" in *Escritos I*, p.324.
[35] Vide Adolf Loos, "Das Luxusfuhwerk" in *Escritos I*, p. 324.: *«(…) O índio cobre e recobre qualquer objecto, qualquer barco com ornamentos. Querer ver uma vantagem no adorno significa adoptar o ponto de vista do índio. (…)»*
[36] Vide Adolf Loos, "Wonnungswanderungen" in *Escritos I*, p. 144.
[37] Vide Adolf Loos, "Uma ideia de Arquitectura" in *Escritos II*, p. 23.

na harmonia, ao comparar as tranquilas e elegantes casas vienenses com as novas casas de então.[38]

Sobre a futilidade de alguns arquitectos, e a sua falta de responsabilidade, refere aqueles que realizam interiores não para que o homem viva neles bem, mas para que pareçam belos no momento de serem fotografados.[39]

Até mesmo a *Bauhaus* e as propostas da *neue Sachlichkeit* nos materiais então recentes foram bastante criticadas por Loos: *«Essa neue Sachlichkeit adoptou-a Josef Hoffmann. Desde 1896, se têm acrescentado todos esses desastres, formas mais complicadas de ornamentação: construções inúteis, orgias em materiais selectos (betão, vidro, aço). O romantismo da Bauhaus e do construtivismo não é melhor que o romantismo da ornamentação.»* [40]

Para Sullivan, no seu texto *Ornament in Architecture*, «*do ponto de vista espiritual, a decoração é um luxo e não uma necessidade»*. Parafraseando este arquitecto, seria, ainda, um grande bem para a estética se os arquitectos se abstivessem totalmente do emprego da decoração durante alguns anos, a fim de que o seu pensamento se pudesse concentrar profundamente na produção de edifícios que, na sua nudez, fossem esbeltos.[41]

Quando Kant discute o *ornamento* como se tratasse de um objecto estético autónomo, a sua discussão não somente aponta para a viragem da arte moderna em direcção à abstracção como também reflecte o desenvolvimento do ornamento no século XVIII.[42]

Os único exemplos que Kant (1724-1804) tem para oferecer são o ornamento e a música: *«Assim, os desenhos "à la grecque", a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc., por si não significam nada: não representam nada, nenhum objecto sob um conceito determinado, e são belezas livres. Também se pode contar como da mesma espécie o que na música de denomina fantasias (sem tema) e até toda a música sem texto.»*[43]

A analogia do *ornamento* com a música está patente no pensamento de August Endell (1871-1925) que observa existirem poucas formas de arte pura apelando ao

[38] Vide Adolf Loos, "Perguntas a respostas do público" in *Escritos II*, p. 144.
[39] Vide Adolf Loos em Perguntas a respostas do público, *Escritos II*, p. 144.
[40] Vide Adolf Loos, "Adolf Loos sobre Josef Hoffmann" in *Escritos II*, p. 285:
[41] Vide Nikolaus Pevsner, op. cit., p.31.
[42] Vide Karsten Harries, op. cit., p. 47.
[43] Vide Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 120, §16.

intelecto, tal como as tonalidades na música.[44] Pode-se, igualmente, com alguma legitimidade, pensar que a abstracção na pintura, se desenvolveu na arte a partir do *ornamento*. Kandinsky, conforme se referiu, baseou-se em bordados venezianos para elaborar a sua abstracção na pintura.

Na *Verdade e Método* (1965), Gadamer argumenta que a atitude subjectivista da estética moderna torna particularmente difícil discutir o valor das artes decorativas. A sua argumentação é difícil e faz parte de uma tentativa de dar às ciências humanas uma forma de discurso de verdade, independente do modelo das ciências sociais. A arte e a sua teoria interessaram-se pelo belo e o seu sentimento mas não pela "verdade" que foi reservada para o conhecimento conceptual não para a experiência do mundo.[45]

A redescoberta da importância da *decoração* e do *ornamento* deve-se, não obstante, a alguma falta de informação por vezes a ela associada, à arquitectura do *pós-modernismo*. A tradição sobrevive muito frequentemente por uma via popular, pouco erudita. Robert Venturi (n. 1925) faz a apologia dos valores de uma nova iconologia no seu *Learning From Las Vegas*, publicado pela primeira vez em 1972 ao denunciar os arquitectos modernos que teríam caído na distorsão ou na hiper-articulação para substituir o ornamento e o simbolismo explícito. Essa distorção estridente, a grande escala, e a articulação "sensível", a uma pequena escala, teriam cedido o lugar a um expressionismo que na sua opinião era irrelevante e não significativo, *«um vaudeville arquitectónico, no qual, para ser progressista, há que parecer extravagante.»*[46]

II. 1. 2. Ornamento[47] e Ordem: os princípios da decoração

Para entender o conceito de *decoração*, há que entender a percepção da *ordem*. Supunha-se, durante algum tempo, que as manifestações da ordem eram um apanágio

[44] Idem.
[45] Vide David Brett, *Rethinking Decoration, Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, p. 23.
[46] Vide R. Venturi, *Aprendendo de Las Vegas*, p. 172.
[47] *«Em alemão o termo "ornamento" serviria bastante bem e ver-se-à que os críticos vitorianos transferiram este uso para Inglaterra, mas para a maior parte dos anglófonos, ornamento refere-se a qualquer "bric-à-brac" por cima da lareira e para o músico será um termo técnico para certos floreados. A palavra "design" tende a relacionar-se com a tecnologia e o termo "decoração" põe a questão de se a prática com a qual lido é simplesmente a de "adorno". Resta o "pau para toda a obra" o termo "padrão", que usarei bastante frequentemente, embora não em muito boa consciência. A palavra deriva do latim "pater" (via "patron") e foi originalmente uma matriz molde ou "Stencil"»*. Vide E.H. Gombrich, *The Sense of Order*, p. X.

humano e Platão (c. 428-347 a.C.) no díálogo *As Leis* dizia-o de forma explícita.[48] Subjacentes à *Teoria Gestalt*, estão alguns princípios que estabelecem uma ideia de ordem na percepção.

Contrariamente às *Teorias da Gestalt*, desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX e que insistem na tendência da percepção para a simplificação das formas, as quais são muito referidas por R. Arnheim (1904-2007), E. H. Gombrich (1909-2001), baseia-se quer nas teorias de Karl Popper (1902-1994), quer nas técnicas da teoria da informação.[49]

O filósofo empirista John Locke (1632-1704) definiu o conceito de *tabula rasa*. De acordo com esta concepção, nada entraria na mente de qualquer recém-nascido, excepto através dos seus órgãos sensoriais.

Kant teria, posteriormente, atacado a teoria de Locke, ao interrogar-se como a *mente* poderia organizar as impressões no *espaço* e *tempo,* se estas mesmas categorias tivessem que ser aprendidas. Kant estava tão concentrado na *razão pura,* que não se teria interrogado como os outros organismos organizariam, por sua vez, a sua percepção do mundo.

Os *etologistas* debruçaram-se sobre as questões dos comportamento animal e sobre as reacções inatas, pelas quais os animais deveriam estar "programados". Toda a organização espacial que rege o movimento é instintiva e distinta, implicando a percepção de relações ordenadas de *próximo* e *afastado*, *alto* e *baixo*, bem como as categorias temporais de *antes* e *depois*.[50]

De acordo com Richard Gregory (n. 1923) em "*Eye and Brain"*, citado por Gombrich[51], a percepção é concebida *«como um processo activo utilizando a informação para sugerir e testar hipóteses.»*

A *Teoria da Gestalt* foi a primeira teoria a opôr-se à teoria da *tabula rasa* de Locke, caracterizada por um passivo registo dos estímulos.Segundo esta construção, os estímulos captados pelos sistemas sensoriais são inseridos em espaços previamente arranjados. Há uma predisposição notável, de acordo com aquela teoria, para as

[48] *«Todas as criaturas jovens... estão perpetuamente a irromper em gritos e saltos desordenados mas enquanto nenhum animal desenvolve um sentido de ordem de qualquer espécie, a humanidade forma uma excepção solitária.»* Idem.

[49] *«Creio que na luta pela existência, os organismos desenvolveram um sentido de ordem não porque o seu ambiente era geralmente organizado mas antes porque a percepção requer um enquadramento entre o qual descobrir desvios da regularidade. Para anticipar o exemplo mais simples desta relação é a interrupção da ordem que chama a atenção e resulta nos sinais elementares visuais ou auditivos que frequentemente contribuem para o interesse das formas decorativas e musicais.»* Idem.

[50] Ibid., p. XII.

[51] Vide E. H. Gombrich, op. cit., p. 2.

configurações simples: linhas rectas, círculos, bem como outras ordens simples. Tendemos a "ver melhor" estes elementos regulares do que as formas aleatórias, no nosso encontro com o mundo exterior.

De igual forma, é sabido que a *«variedade deleita»*[52] e que o prazer se encontra algures a meio caminho entre os extremos do tédio e da confusão. Parece haver uma ligação entre a facilidade da construção e da percepção, as quais contribuem para o tédio provocado por monotonia nos padrões. O ser humano retira, normalmente, prazer de configurações relativamente intrincadas, que são sentidas como menos aborrecidas, mas cujas leis compreende. Estabelece-se, assim, uma correlação entre construção e percepção inteligível.[53] Ruskin, ao interessar-se pela monotonia da máquina que identificava com a morte, considerava todos os desvios da precisão mecânica como *«manifestações de vida»*.[54]

Owen Jones (1809-1874) refere que a *beleza* estará em conformidade com um certo sentimento de repouso.[55] Semper preconizava que o *designer* devia seguir a *natureza* sem imitar as sua aparências, mas tentando aplicar as suas leis. Assim, o princípio da radiação, tal como o da subdivisão, estará para ele perfeitamente representado numa folha, na qual a resina é distribuída, a partir do pé num padrão satisfatório.[56]

Conforme atrás se referiu, Adolf Loos identificava o *ornamento* com o erotismo primitivo e o espírito infantil e, implicitamente, a ausência de ornamento com as qualidades da castidade e da pureza.[57]

William Hogarth (1697-1764) fez apelo à *psicologia da visão* para explicar a preferência pelo que ele designou por complexidades.[58] *«Complexidade na forma... Definirei como sendo a peculiaridade nas linhas que a compõem que orienta o olhar numa espécie de busca arbitrária e, pelo prazer que dá à mente, confere-lhe o nome de " belo"».*

[52] *«variatio delectat»*, provérbio em latim.
[53] Vide E. H. Gombrich, op. cit., p. 4.
[54] Ibid., p. 41.
[55] *"A essência da beleza é um sentimento de repouso que a mente sente quando o olho, o intelecto e os afectos estão satisfeitos pela ausência de qualquer necessidade."* Citado por Gombrich op. cit. p. 51.
[56] Ibid., p. 54.
[57] Ibid., p. 61.
[58] "Intricacies", de acordo com Gombrich, op. cit., p. 96.

Leonardo da Vinci (1452-1519) preocupou-se com a perspectiva atmosférica[59] e com o modo como primeiro vamos perdendo a forma, seguidamente a cor e, finalmente, a massa dos objectos, quando vistos à distância.

Graças a J.J. Gibson (1904-1979), sabemos que o mundo visual deve desempenhar uma parte vital na resposta a certas continuidades que ele designou gradientes. Gibson sublinhou a importância do papel das *texturas* e *gradientes* na nossa orientação.

Por textura poderemos, entender, por exemplo, as ondas do mar ou as pregas num tecido. Este tipo de continuidades faz-nos prestar atenção às linhas de limite, bem como aos contornos. Para além disto, o efeito perspéctico, resultando na diminuição regular dos elementos de repetição, dá-nos indicações importantes para a nossa orientação espacial.[60]

Ao deslocarmo-nos em direcção a um objecto, ele parece de certo modo, expandir-se concentricamente, enquanto as formas pelas quais passamos balançam em torno de nós, em ritmos regulares. Encontramo-nos "programados" para esperar a ocorrência, em simultâneo, destes fenómenos na nossa locomoção.

O interessa realmente, é o que Gibson denomina de *invariantes,* como a forma real dos objectos que, no seu entender, apreendemos, através da informação que os nossos sentidos conseguem processar.[61]

A investigação a esta resposta à ordem era a principal preocupação da *Gestalt School of Psychology*. Uma das principais questões que esta ciência tentou resolver foi a nossa tendência para extrapolar das formas descontínuas, independentemente da nossa experiência prévia, como sucede com o fenómeno da cor.[62] *«A cor, tal como a escala, pode influenciar o efeito de qualquer ordem, tornando os elementos mais ou menos conspícuos, através do contraste ou luminosidade.»*[63]

William Hogarth e Owen Jones garantiram que os olhos seguiam sempre, com os seus movimentos, as linhas traçadas pelos artistas. A assimetria não conduz, necessariamente, à perda daquilo que o segundo designa de *repouso*. Na arte oriental, a

[59] *«perspectiva de perdimenti».*
[60] Vide E.H. Gombrich, op. cit., p. 111.
[61] Idem, p. 113.
[62] Idem, idem.
[63] Idem, p. 117.

assimetria ou *simetria dinâmica* de que se tornaram mestres os artistas e *designers* na China e no Japão, representa um equilíbrio compositivo.[64]

Os artistas *Pop* exploraram o efeito da *repetição,* numa referência directa às tendências despersonalizantes dos *media* patentes na multiplicação. A partir de um retrato da Marilyn Monroe em série, o que seria um indivíduo, torna-se um simples estereótipo.[65]

A força do hábito, pode dizer-se, de certo modo, que deriva do sentido da ordem. Resulta da nossa resistência à mudança e da nossa busca de continuidade. O hábito estabelece um enquadramento de referência para a variedade da experiência, onde tudo estiver em fluxo e nada puder ser fixado.[66]

«A unidade diacrónica dos desenvolvimentos estilísticos que ele (Aloïs Riegl) demonstrou em "Stilfragen" brilhantemente sobreviveu ao teste da observação. A unidade sincrónica do estilo num só período é mais próxima de um postulado metafísico. É de duvidar se pode ser de todo testado. Mas esta tentativa ambiciosa para demonstrar o que não é demonstrável também oferece uma clara teoria psicológica do estilo.»[67] A. Riegl antecedeu os psicólogos da percepção na sua discussão da mudança entre a figura e o fundo que marca certos estilos de ornamento.[68]

Sir David Brewster (1781-1868) - de acordo com Gombrich, um preconizador ou pioneiro daquilo que hoje classificamos de arte cinética - declarava que as cores, nas formas, poderiam ser postas a suceder-se de tal modo, estimulando os sentimentos e as ideias uma vivacidade semelhante aos que seriam estimulados pela composição musical. Haveria, assim, cores harmónicas, inspirando maior prazer na sua combinação, que algumas outras.[69]

[64] Idem, p. 139.
[65] Vide E.H. Gombrich, op. cit., p. 151.
[66] Idem, p. 171.
[67] Ibid., p. 196.
[68] Idem.
[69] Ibid., p. 287.

Cap. II. 1. 3. A Pintura e a Decoração Mural

«A Arqueologia moderna dá-nos como primeiras manifestações da pintura mural as pinturas dos primitivos habitantes das cavernas da idade paleolítica em Altamira (Espanha) e Aurignac (França) 20 000 anos a.C. aproximadamente.»[70]

Muito embora reconheçamos que já no período do *Paleolítico*, as superfícies dos abrigos humanos apareciam cobertas de desenhos e pinturas em diferentes escalas, com características mais ou menos naturalistas ou abstractizantes e, considerando que a necessidade de fazer marcas gráficas é um requisito do ser humano, parece totalmente claro que só no *Neolítico* e mais tarde na Antiguidade, o Homem utilizou a pintura num sentido considerado *decorativo*.

A partir dos primeiros anos do século XX, ficou assente o significado magico-religioso da arte das cavernas no *Paleolítico*. Muitos autores insistem na *magia da caça* e nos *rituais de feitiçaria* a ela ligados. Outros, sugestionados pelos símbolos sexuais e pelas representações de animais grávidos, tentam adivinhar as crenças e géneros de cerimónias a elas associados. Outros autores, ainda, atribuem ao *totemismo* o essencial das manifestações artísticas deste período.[71]

Segundo Denis Vialou, professor no Museu Nacional de História Natural, não há qualquer dúvida em como está codificado um mito nas pinturas parietais da *Grotte des Trois-Frères*, nos Pirinéus, onde se encontram renas com cabeça de bisonte ou um homem com cabeça de bisonte. Como ele, os historiadores da pré-história, pensam cada vez mais que as figuras pintadas nas cavernas têm um significado mitológico. O "feiticeiro", uma das mais misteriosas entidades da arte murária, apareceria frequentemente representado com cabeça de pássaro, hastes de rena, corpo de homem, sexo de felino, no meio das renas e dos bisontes.[72]

A existência de ritos iniciáticos, associados às pinturas das grutas, parece bastante provável. Nos casos em que o solo não foi pisado, quer pelos ocupantes da gruta, quer pelos investigadores, alguns vestígios deixados parecem sugeri-lo. Assim, em Tuc-d'Audoubert no Arège, as pegadas de seis crianças parecem testemunhar uma coreografia em torno de um falo em argila.

---

[70] Vide Frederico George, "Técnicas da Pintura Mural através da história" in *Ver Pelo Desenho: Frederico George*, p. 200.
[71] Vide Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre*, p. 99.
[72] Veja-se gruta dos Trois-Frères in *Science et Vie*, (édition spéciale), Dezembro 1975, p. 32.

Fig 7

Decoração parietal na Gruta de Chauvet, do período Solutrense.

Fig 8

Pintura mural na Gruta de Chauvet, do período Solutrense.

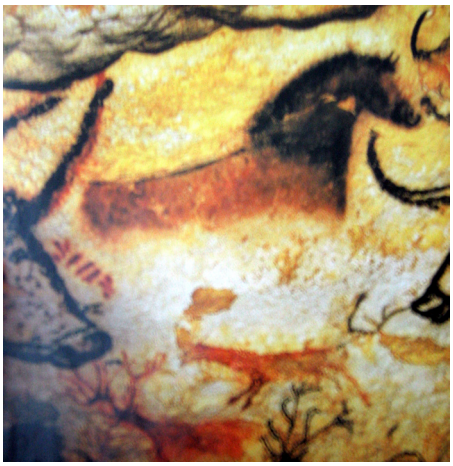


Fig 9

Lascaux, exemplo de arte do período Magdalenense.

Segundo o Abade Henri Breuil (1877-1961), precursor dos historiadores da pré-história, as pinturas das cavernas traduziam rituais mágicos, visando enfeitiçar o animal perseguido pelos caçadores. Contra esta teoria, parece estar o facto de a rena, animal importante para a vida das comunidades, ter representações diminutas e a presença de grandes felinos predadores perigosos ser bastante notável.

O *totemismo* é uma outra explicação para os temas representados nas pinturas parietais, ou seja a identificação do *clan* com um animal que lhe é próprio e o qual representa a qualidade de um ancestral fundador da *tribo*.

A representação humana, no *Paleolítico Superior*, persiste, há cerca de 40 000 anos, um mistério, por ser bastante diminuta na sua expressão e sem o realismo naturalista das representação animais, reduzindo-se a mãos, silhuetas, sexos ou máscaras. Enquanto que o animal, em geral, apareceria representado como caça, *«o homem mantem-se como que escondido detrás do não dito, por detrás do simbólico.»*[73]

Os homens do *Paleolítico* procediam na arte murária pela pintura, gravura ou modelagem (escultura), técnicas cuja escolha se prendia essencialmente com as características do suporte. Estes suportes podiam ser xistos, calcáreos, grés ou outras rochas macias, com a capacidade de fixar bem os pigmentos. A maior parte das grutas ocorrem naturalmente com maior frequência nos terrenos calcáreos, pelo que estes seriam os suportes mais comuns.

A maior parte das pinturas do *Solutrense*[74] são monocromáticas. Tratava-se de colocar substâncias corantes em *aplats,* o que quer significar, áreas lisas, superfícies, ou sob a forma de traços sobre os suportes porosos e, por esta razão, capazes de fixar os pigmentos.

Dispunham, assim, de instrumentos semelhantes a "lápis" minerais e pigmentos reduzidos a pó, pincéis e trinchas em pêlo de animais ou fibras vegetais. Utilizavam *máscaras* para o caso dos pigmentos serem soprados através de um tubo, num processo que permite criar as formas em negativo[75]. Para alumiar o seu trabalho, utilizavam-se muito provavelmente vasos de pedra com mechas embebidas em gordura animal.

As cores dos pigmento íam do negro ao vermelho, laranja, vermelho-acastanhado, amarelo e branco. Muito raramente, usavam o azul-violeta ou os verdes. Assim, os ocres - argilas pulverulentas com óxidos de ferro - os óxidos de manganésio

[73] Vide Denis Vialou, *Science et Vie*, p. 33.
[74] Este período do Paleolítico tem início há cerca de 22 000 anos.
[75] Sistema precursor do *stencil*.

ou os caulinos (argulas brancas), seriam os pigmentos mais utilizados, quer em bruto, quer reduzidos a pó.

Para certos tipos de traços, seriam utilizados os dedos ou as espátulas para manusear os sedimentos argilo-arenosos do solo, existentes na base das paredes das grutas; para outros, dispunham de carvões de origem vegetal. Ao aquecerem os pigmentos, descobriram que se poderiam obter diferente cores.[76]

No período *Solutrense*, a maior parte das pinturas é monocromática. As figuras *bicolores* são mais frequentes, mais tarde, no período *Magdalenense*,[77] como testemunha o exemplo da gruta de Lascaux. Não é raro que a própria cor da parede da gruta seja usada como uma das cores consideradas, nos casos de pintura bicolor, já que a verdadeira policromia, com a utilização de três ou mais cores, é extremamente rara nas pinturas parietais.

A gravura em pedra era realizada com instrumentos ponteagudos de pedra ou materiais mais rijos ou praticada com os dedos, sobre materiais de natureza argilosa. Chegavam a criar-se uma espécie de altos ou de baixos-relevos.[78] Os altos-relevos, extremamente raros, foram apenas encontrados no abrigo *magdalenense* de *Angles-sur-l'Anglin*.

O vale inferior do Ardèche encerra alguns centros de património paleolítico para além da gruta de *Chauvet*. Aí se concentram todas as grutas paleolíticas decoradas da região do Ródano-Alpes, em 13 sítios, distando uns dos outros de cerca de uma média de 15 quilómetros. Nesta região, torna-se notável a gruta *Tête-du-Lion,* pelas suas pinturas vermelhas e a gruta de *Ebbou,* contando com 73 gravuras.

Em *Çatal Hujuk*, na Anatólia, primeira cidade com plano reticulado e datando do oitavo mílénio A.C., no *Neolítico*, as casas eram pouco iluminadas, acedendo-se a elas por uma abertura praticada na cobertura. As pinturas interiores assemelhavam-se muito às das cavernas acima descritas.[79]

Neste sítio arqueológico, escavado por James Mellaart em 1958, encontramos também paredes cobertas com um outro tipo de pinturas[80] que o arqueólogo considera serem imitações de padrões utilizados em tapeçarias.

---

[76] O *amarelo* de Lascaux era obtido a partir de óxidos de ferro.
[77] Período que se estima ter tido o início há cerca de 18 000 anos.
[78] Veja-se o caso do mamute da *Grande Grotte de Domme*, ou o cavalo gravado e esculpido da gruta da *Commarque,* na Dordonha.
[79] Vide Pieter de Bruyne, "Architectural Form and Light" in *The Routledge Companion to Architecture*, p. 318.
[80] Ibid., p. 173.

II. 1. 3. 1. O Egipto

No vale do Nilo, como é do domínio comum, os achados arqueológicos testemunham a existência, bastante extensa na cultura egípcia da antiguidade, de pintura mural em túmulos, pirâmides e palácios, com a representação de cenas quotidianas, religiosas, rituais e ritos funerários, ou cenas da vida da alma no Além.

A palavra "artista" não existiria, no vocabulário hieroglífico, tal como ela poderá, hoje em dia, ser entendida, embora uma infinidade de termos fosse utilizada, para designar aqueles cujo conhecimento, domínio da técnica e paciência eram postos ao serviço da encomenda dos poderosos, controlada pela administração central.

Trabalhar para a glória do *faraó* ou o culto dos deuses significava aderir a uma regra de vida social, instituída como princípio cosmológico por uma vontade política, a *Maât*.[81] A *Maât* seria, assim, a *«energia necessária à manutenção do mundo organizado.»*[82]

Em Deir el-Médineh, local de habitação e necrópole da comunidade dos artistas, artesãos e operários que durante o *Novo Império*, na região tebana (1550-1069), trabalharam na escavação e decoração dos túmulos reais e principescos do *Vale dos Reis* e do *Vale das Rainhas*, foi encontrado um património que permitiu reconstituir, de uma forma bastante rigorosa, quer as técnicas, quer a organização do trabalho de pintura mural nesta época.

«*Os métodos do pintor egípcio consistiam numa ampliação na parede pelo processo da quadrícula, de um desenho pintado prévio executado por artista de categoria, processo este que parece ter sido invenção dos egípcios. Nem sempre as ampliações atingiam o grau de qualidade dos desenhos prévios.»*[83]

[81] Vide Guillemette Andreu, "Artistes de Pharaon" in *Les Artistes de Pharaon, Deir el-Medineh et la Vallée des Rois*, p. 15.
[82] B. Mathieu, citado por Guillemette Andreu. Idem.
[83] Vide Frederico George, "Técnicas da Pintura Mural através da história" in *Ver Pelo Desenho: Frederico George*, p. 201.

Fig 10

Pintura mural com desenho preparatório do túmulo de Nou, em Deir El-Médineh no Egipto.

Fig 11

Pormenor de pintura mural do túmulo Khbekhenet, em Deir El-Médineh no Egipto.

Em *ostraca*[84] desenterrados, conseguem identificar-se, por exemplo, registos dos pigmentos entregues aos pintores. Foram encontradas artefactos relacionados com a actividade da pintura, como paletas de pintor em madeira, com restos de pigmentos, instrumentos como polidores, punções, cinzeis e maços, fios-de-prumo, pincéis, entre outros.[85]

II. 1. 3. 2. A Pintura Mural na Ásia

Na China, tal como sucede noutras culturas, a pintura mural começou por constituir a forma mais antiga de arte pictórica. Praticada em épocas recuadas, ela estava submetida sobretudo às encomendas da corte e, mais tarde, às de carácter religioso (budismo e taoismo).

Com início no final do período da dinastia *Han* (25-220 D.C.), eram usados murais para a decoração das estruturas arquitectónicas e, muito frequentemente, relevos gravados e esculpidos em pedra.

Depois do período *Wei* (220-64 D.C.) e *Jin* (265-419 D.C.), bem como das *dinastias do Norte e Sul* (c.317-c.589 D.C.), a arte bidimensional veio a conhecer uma evolução em larga escala.

A influência das culturas budistas vindas do Afeganistão deu um grande contributo para o desenvolvimento da pintura chinesa, o mesmo tendo sucedido com a construção dos templos nas grutas do noroeste da China, em Dunhuang.[86]

As pinturas murais serviam frequentes vezes uma missão de propaganda política, de comemoração e ilustração das virtudes dos governos qualificados. Mais tarde, aquelas passaram a desempenhar um papel meramente decorativo.

Assim, no período *Tang*, que marcou o apogeu da pintura mural, os temas não se limitaram a uma pintura de figuras com carácter narrativo, mas compreenderam todos os géneros, inclusivamente o da *Paisagem*. No período *Song*, as pinturas passaram a ter um carácter amovível e a serem apostas às paredes, sob a forma de rolos.

Do ponto de vista técnico, os pintores chineses trabalhavam *a seco* e evitavam as argamassas de cal. Operavam sobre uma grelha de bambu, envolvida em cola, sobre a a

[84] Pequenas placas cerâmicas ou em calcário com desenhos ou registos escritos gravados na sua superfície.
[85] Vide *Les Artistes de Pharaon, Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pp. 193-201.
[86] Vide *Chinese Painting, a history of the art of China*, p. 10.

qual depositavam uma fina camada de argila branca. O desenho era, em seguida, passado para a parede com o auxílio de um saquinho cheio de argila de cor.[87]

No deserto de *Gobi*, entre o século V e XIII, foram decoradas grutas, com pinturas parietais de temas religiosos, de natureza budista, ou cenas da vida quotidiana. Nestas grutas, verifica-se a sobreposição de três camadas de argamassa: uma primeira, composta por lama, argila, água, palha e pêlos de animais; a segunda, sendo uma camada alisada, depois de humedecida; a terceira, passada à trincha, composta por uma mistura de gesso, caulino e cola animal.

As cores-pigmentos, nestas pinturas, de natureza mineral, sobretudo o negro de *tinta-da-china,* eram diluídas em água. O desenho era gravado a estilete, ou apenas traçado a carvão vegetal. As diferentes partes das pinturas eram executadas em *aplats*, mais ou menos densos ou manchados, conforme o número de camadas passadas com a mesma cor.

Por volta do século XII, outras grutas foram decoradas com pintura sobre uma camada húmida de argila e areia. Esta técnica, própria dos pintores do *Gobi*, pode-se encontrar noutros pontos do Oriente, nomeadamente na Ásia Central e Índia.[88]

Na Índia, a pintura mural foi aplicada nos templos, como nas chamadas grutas búdicas[89], remontando a vários séculos de existência. São conhecidos exemplos em todo o território, muitos dos quais se podem actualmente apreciar em deplorável estado de conservação.

Numerosos casos dos primeiros períodos conhecidos da pintura na península índica, cerca do II século, se podem ver em Ajarta, Bagh ou Badeni. De uma região para outra, as técnicas diferiam largamente, consoante as matérias-primas que nelas predominavam.

No Rajasthan, misturavam-se as cores com água de cal ou gesso, as quais se incrustravam na argamassa. Não se sabe, ao certo, se esta arte foi introduzida na Índia do Norte pelos Mogois, os quais a teriam, eventualmente, trazido da Pérsia.[90] Na Índia do Sul, o *buon fresco* ou pintura sobre argamassa de gesso húmida, expandiu-se das dinastias *Chole* à *Nayade* do século XI ao XVII. No *Shekhavatia*, os pintores de *fresco*

[87] À semelhança da forma como se traçavam as *sinopie* dos frescos no período do Renascimento na Europa.
[88] Idem, p. 27.
[89] Consulte-se Douglas Barrett e Basil Gray, *La Peinture Indienne*.
[90] Vide Francis Wacziarg e Aman Nath, *Rajasthan, les peintures murales de Shekhavati*.

tinham uma designação, *chiteres,* trabalhando em grupos de 3 a 4 homens na decoração do templo, o *haveli*.

II. 1. 3. 3. A Pintura Mural Etrusca

A Etrúria deixou um grande número de conjuntos pictóricos, - descobertos ao longo dos últimos 200 anos -,e produzidos antes que a Itália primitiva fosse unificada pelos Romanos.

De acordo com Heródoto (c.485-420 a.C.), os etruscos, teriam vindo da Ásia Menor, pelo mar. A Etrúria organizar-se-ia em torno de uma liga de doze cidades, tendo-se estendido posteriormente ao Lácio e à Campânia, no vale do Pó.

Existem pinturas de túmulos em *Tarquinia* e *Chinsi*. A pintura funerária conheceu um grande desenvolvimento, facto que possibilitou o conhecimento da cultura etrusca. Este tipo de pintura possuiria um carácter magico-religioso, com uma função precisa e ritual e tenderia a perpetuar, junto dos mortos, a ambiência da sua existência na terra.

Podem-se distinguir na pintura etrusca temas da vida diária, jogos e representações das cerimónias religiosas,frequentemente executadas a castanho, vermelho sujo, verde, e branco, fazendo recordar os vasos gregos do século IV.[91]

A superfície decorada era, por norma, bastante rugosa e a pintura era realizada com *engobes*, ou seja, com argila de variadas cores, neste caso, uma mistura de argila e cal.[92] A aplicação da cor, nas pinturas, era precedida de um desenho preparatório gravado na parede.[93] Os pigmentos, continham substâncias minerais e vegetais, brancos de cal, vermelhos de óxido de ferro, azuis de lápis-lazuli e negros de carvão vegetal.

II. 1. 3. 4. O *Fresco* na antiga Roma

No seu tratado, Vitrúvio menciona os compartimentos habitados durante a Primaver, o Outono ou o Verão, os vestíbulos, e os peristilos, onde havia o hábito de realizar pintura, definindo-a: *«A pintura é a representação das coisas que existem, ou*

[91] Vide Frederico George, "Técnicas da Pintura Mural através da história" in *Ver Pelo Desenho:Frederico George*, p. 203.
[92] Vide Massimo Pallotino, *La Peinture Estrusque*, p. 18.
[93] Ibid., p. 19.

que podem existir, como um homem, um Edifício, um navio, ou qualquer coisa da qual se imite a forma e a figura»[94]

Os temas abrangidos pela pintura, de acordo com Vitrúvio, seriam os edifícios, as colunas, as suas envolventes construídas, ou perspectivas, como nas fachadas dos teatros, para os diferentes géneros. Em galerias, eram pintadas paisagens com portos, abrigos, margens, rios, fontes, ribeiros, templos ou matas. Nalguns casos, pintava-se a História e a Mitologia, inseridas ainda nas paisagens. *«Mas em qualquer destes tipos de Pintura eles representavam exactamente cada coisa assim como ela é naturalmente.»*[95]

Sabe-se que muitas das pinturas de pequeno e médio porte que apareceram nas paredes das *villas* pompeianas eram réplicas de pinturas de cavalete. Por isso, se poderá calcular que a diferença temática não deveria ser muito grande entre pintura dita de cavalete e a pintura mural. Plínio o Antigo afirma na sua História Natural *«Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere»*: não há glória senão para os pintores que pintam quadros.[96] Isto não implicava que a pintura parietal pertencesse a um nível secundário, relativamente à de cavalete, mas exprimia um juízo de valor, de índole moral, já que a vasta encomenda privada subtraía o pintor à sociedade.

Se o critério essencial para definir a pintura monumental é o de fazer parte da parede que decora, então será preciso estabelecer uma *nuance*. Assim, uma grande tela, montada numa moldura de madeira encastrada, poderá ser uma pintura monumental. O termo *pintura mural* significa mais do que um trabalho artístico a uma grande escala, sobre uma parede, em lugar de um painel ou de uma tela. Esta expressão implica, também, um carácter distinto que leva em consideração todas as exigências relacionadas com o fazer parte integrante de um edifício. A *pintura mural* deverá adaptar-se ao espaço arquitectónico, e possuir um brilho mate, a fim de poder ser apreciada de todos os ângulos, tendo em conta que o espectador se desloca, apreendendo-a sucessivamente de vários pontos de vista.

As técnicas utilizadas pelos pintores da Antiguidade[97] são conhecidas referindo-se que as pinturas ditas sobre *tábua* eram executadas sobre as madeira de cipreste, limoeiro, carvalho, entre outras. Algumas pinturas eram praticadas a aguarela ou a encáustica (baseada no uso de cera de abelha) e dispunham, frequentemente, quer de

[94] *Sétimo Livro De Vitrúvio*, Cap. V, p. 241-242.
[95] Idem.
[96] Vide Daniela Scagliarini Corlàita, *La Pittura Parietale nelle domus e nelle villae del territorio vesuviano,* p. 57.
[97] Para além deste tipo de pinturas, os romanos tinham o hábito de decorar o vidro e ilustrar livros.

molduras de madeira, quer de postadas de madeira que as protegiam.As paredes eram, assim, decoradas com aguarela ou *stucco*. Os agentes ligantes das tintas eram a lima, o leite, o ovo e a goma e as cores-pigmentos eram de natureza animal ou mineral.

A pintura romana não era uma forma de arte independente, pois, assim como o *relevo*, o seu principal objectivo seria dar relevo à arquitectura, uma vez que as paredes romanas, utilizadas apenas como elementos divisórios dos espaços, necessitavam desse tipo de decoração. Com origem na arte helenística, a sua função histórica poderá ser atribuída à tradição das representações etruscas de procissões e batalhas. A técnica da pintura sobre uma argamassa composta de pó de mármore e cal já teria sido desenvolvido na Grécia, muito antes de chegar a Roma.

A utilização de materiais variados e algo pobres na construção dos edifícios veio trazer um acabamento executado com uma camada uniformizadora de estuque branco e liso. Tal característica veio facilitar a sua decoração pictórica de grande riqueza, contrastando com o próprio mobiliário. Numerosas pinturas murais romanas chegaram intactas até nós depois das escavações de *Pompeia*, *Stabias* e *Herculano*, todas elas cidades destruídas em 79 D.C., data de uma erupção fatal do Vesúvio. As descrições de Plínio o Antigo (c. 23-79 d.C.) na sua *História Natural* (77 d.C.) e de Vitrúvio (sec. I a.C.) dão uma ideia dos processos técnicos foram.

Vitrúvio preconiza, nos *Dez Livros da Arquitectura* um corpo de argamassas constituído por um total de sete camadas. As quatro primeiras serão compostas por areia e de cal (2 a 3 volumes de areia, para um de cal). As três últimas serão uma mistura de pó de mármore e de cal (1 volume de areia, para 1 volume de pó de mármore). A cal utilizada nas argamassas será cal apagada, sob a forma de pasta e a areia mais aconselhada era do rio, destituída dos sais considerados prejudiciais.[98]

[98] *«Ora é sabido que as cores aplicadas no Estuque antes de estar seco, conservam-se para sempre, porque a cal que esteve na fornalha absorve com avidez tudo aquilo que a toca, e desta forma ele seca em conjunto com as cores, de maneira que da mistura duma com a outra, assim como de várias bases com diferentes princípios, nasce um composto que conserva as qualidades destes dois princípios: pois a argamassa é revestida da forma que a pintura lhe atribui, e a pintura adquire solidez, se assim se pode dizer, que é característica da argamassa. É por este motivo que quando os acabamentos são feitos em conformidade, as cores não sofrem qualquer alteração durante muito tempo, e não se podem apagar quando se lavam, a não ser que tenham sido aplicadas no Estuque quando já estava demasiado seco. E se fosse colocada um camada de argamassa de areia e uma de mármore, este acabamento seria tão fino que se quebrava facilmente, e não poderia nunca receber polimento, consequência da sua pequena espessura da mesma maneira que um espelho feito duma lâmina de prata demasiado delgada apenas reflecte fraca e incertamente o que não acontece com um grande e sólido, que é claro, e representa as imagens mais distintamente, em consequência de melhor suportar o polimento. Assim, os acabamentos delgados estão sujeitos a gretar, e perdem constantemente todo o lustro.»* Vide Vitrúvio, *O Sétimo livro de Vitrúvio*, Cap. II, p. 238.

Fig 12

Aspecto de uma pintura mural num salão de representação da Villa dos Mistérios, pintado no II estilo pompeiano, Pompeia.

Fig 13

Pormenor de pintura do salão da Villa dos Mistérios, II estilo, Pompeia.

Fig 14

Decoração de sala da Villa dei Vettii, pintada no IV estilo pompeiano, Pompeia.

As duas primeiras camadas seriam aplicadas sem ser alisadas e, em seguida, sobre a superfície ainda húmida e rugosa, seriam colocadas as camadas seguintes, as quais eram batidas com uma espécie de batedor (*baculus*), a fim de adquirirem maior dureza, sendo posteriormente alisadas.

Cada camada deveria estar ainda húmida quando da colocação da camada seguinte e deveriam as referidas camadas, no seu conjunto, possuir uma espessura total de cerca de 8 cm. Sabe-se que a regra ideal das sete camadas raramente terá sido posta em prática e o que se pode constatar na realidade nos exemplos analisados é um número total de 3 a 6 camadas.

Embora a composição das argamassas acima descrita fosse a que mais ocorria na prática da pintura mural no mundo romano, dois outros componentes, tipicamente romanos, poderiam entrar na mistura: a pozolana e o pó de tijolo.[99]

Frequentemente, do ponto de vista técnico, muitas das pinturas de Pompeia não eram executadas a *fresco*, mas sim a *seco,* com a técnica da *têmpera*[100] ou da *encáustica*.

O investigador Augusti vê na pintura de Pompeia uma pintura a *têmpera*, utilizando como ligante dos pigmentos a cal saponificada, à qual se adicionava cera de abelha.[101] De acordo com este teórico, uma primeira camada de argamassa (cal/areia) era colocada; após a secagem, uma segunda camada (cal/calcite) seria aplicada. Finalmente, uma última camada seria disposta, após a secagem da anterior, sendo esta última meramente preparatória e destinada a receber finalmente a pintura.[102]

Para conhecer a pintura mural romana, dispõe-se na realidade em Roma de muito poucos indícios e os exemplos conhecidos provêm, quase sempre, dos vestígios encontrados nas cidades soterradas quando da erupção do Vesúvio no ano de 79, data após a qual todos os achados se podem considerar nulos.

---

[99] A *pozolana* é um pó de origem vulcânica que, misturado com a cal, a torna hidráulica e lhe permite fazer presa com a água assegurando, desta forma, maior dureza. Quanto ao pó de tijolo, normalmente ele serve para garantir maior estanquicidade (bacias, cornijas e zonas inferiores dos compartimentos). A proporção de mistura é de um terço pra dois terços de areia.

[100] *Têmpera* é uma técnica em que o ligante utilizado para os pigmentos é a caseina do ovo.

[101] Vide S. Augusti in "La villa des Mystères" in *Cahier de Psychologie de l'Art et de la Culture*, nº 7.

[102] Tratava-se de uma mistura de cal com sabão e água e cera com gesso. Esta composição conferia, pela aplicação de sabão, ao carbonato de cálcio uma neutralização da causticidade da cal que, de outra forma, poderia destruir certos pigmentos. A cera traz um certo brilho e impermeabiliza, simultaneamente. Esta camada preparatória era polida como um espelho.

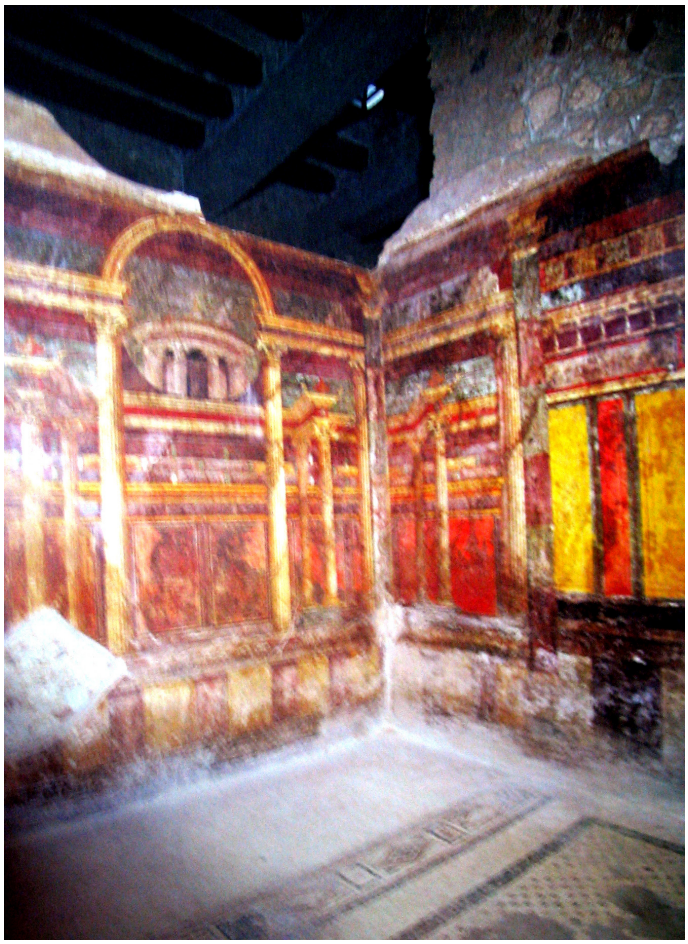


Fig 17

Sala da Villa dei Vettii no IV estilo pompeiano, Pompeia.

Fig 16

Sala da Villa dos Mistérios decorada no II estilo, Pompeia.

Fig 15

Pormenor de friso com amores na sala da Villa dei Vettii, IV estilo, Pompeia.

Em Roma, existiram certamente pinturas murais cuja classificação estilística se poderia assemelhar às de Pompeia e as quais parecem ter surgido primeiramente aí, tendo-se vindo a difundir, posteriormente, pelas restantes cidades de menor dimensão como esta segunda cidade.

Conhecem-se, ainda, em Roma, alguns fragmentos de pinturas murais da época de Adriano, bem como as pinturas das *catacumbas*. Poderemos calcular a enorme quantidade de paredes pintadas e estucadas e de pavimentos cobertos de mosaicos que deverão ter sido produzidos pela antiguidade romana, a partir da ideia que nos é dada pela cidade de Pompeia, multiplicada pela quantidade de *villas* espalhadas por toda a Itália e províncias romanas. Supõe-se ter havido uma grande variedade de mestres e artesãos, fixos ou ambulantes[103], versados na arte do *fresco*, a técnica mais utilizada nos estuques decorados.[104]

Com base nos frescos sobreviventes, as decorações romanas foram classificadas em quatro estilos mas os académicos não são unânimes na datação desses mesmos períodos. Apenas em Pompeia, os especialistas determinaram assim, quatro estilos pictóricos. Estes iniciam-se no *Primeiro Estilo*, comportando simples imitações de paramentos marmóreos e evoluindo, numa complexidade progressiva, até às formas do *Quarto Estilo*, nas quais as simulações arquitectónicas chegavam a tomar os aspectos mais fantásticos.

O *Primeiro Estilo* floresceu, assim, no sec II A.C. e perdurou até à fundação de uma colónia em Pompeia pelos seguidores de Lucius Cornellius Sulla em 80 A.C., ou seja, até às primeiras décadas do século seguinte.[105] Este estilo limita-se a simular, por meio da cor e da textura, grandes porções de alvenaria de mármore, representando os respectivos veios e *nuances* cromáticas.

O *Primeiro Estilo* imitava geralmente a alvenaria de paralelipípedos, o *opus quadratum*, com uma cornija de estuque e gesso a encimá-lo. Na base, apareciam as pedras do plinto e outras pedras, em camadas horizontais, dispondo-se assim sucessivamente. A paleta de cores era, de certo modo, restrita, limitando-se ao negro para o plinto, ao vermelho escuro, amarelo, verde e violeta.

[103] Bellido, António Garcia, *Arte Romano,* p. 151.
[104] Tratava-se da pintura a fresco, como prescreve o tratado de Vitrúvio.
[105] Helga Von Heinze, "Roman Art" in *The Herbert History of Art and Architecture*, p. 115-134.

No século II A.C., os quartos normalmente não dispunham de janelas, mas apenas da porta, como única fonte de iluminação, o que os transformava em locais escuros.

Foi encontrado, pertencendo ao período de transição do *Primeiro* para o *Segundo Estilo*, na casa de um senador romano, a *Casa do Griffin,* um quarto com pintura em *trompe l'oeil*. Nesse compartimento, a decoração dispunha de elementos horizontais, maior quantidade de elementos verticais e era pintado em tonalidades amarelo-avermelhado, verde escuro e azul claro.

No *Segundo Estilo,* verificava-se a utilização de claro-escuro, bem como de elementos perspécticos, de forma a salientarem-se os fundos pintados, com uma temática perspéctica ou de paisagem. No final deste estilo, surgem zonas separadas, imitando a arquitectura, com a representação de blocos e incrustrações marmóreas, ou de paisagens, conferindo-se grande importância à parte superior da cornija.[106] Neste mesmo período, as paredes eram também *frequentemente decoradas com mosaicos.*

Neste estilo, um jardim poderia ser formalizado como a câmara de uma gruta subterrânea, com efeitos perspécticos. Toda a pintura mural se baseava nestes dois elementos: arquitectura *trompe l'oeil* e natureza formalizada. Na transição do *Segundo* para o *Terceiro Estilos* pompeianos, surgem muitas vezes, animais nos primeiros planos das paisagens, com algum carácter naturalista.

O *Terceiro Estilo* consistiu, num exagero que se fez sentir nas pinturas murais, que passaram a representar elementos fantásticos e arquitectónicos inverosímeis. Este estilo baseia-se, não obstante, num grande naturalismo. Muito embora o céu possa conter grinaldas ou máscaras; as paisagens são, normalmente, pintadas a claro-escuro.

No *Quarto Estilo* pompeiano, que data da erupção do Vesúvio em 79 D.C., a fantasia era já então muito rica e variada, em certa medida, isenta de naturalismo. Neste último estilo, a arquitectura converteu-se numa espécie de *ilusionismo*. As paredes não eram apenas concebidas como partições espaciais, podendo ser a sua parte superior preenchida por colunas, edículas, grinaldas, máscaras ou outros motivos decorativos.

A parte anterior da casa romana, o sector do *atrium,* organizado no eixo *fauces-atrium-tablinium,* com a ampliação transversal das alas, destinava-se à recepção generalizada e era concebida sobretudo para o acolhimento dos clientes para a saudação matinal.

[106] Numa segunda fase mais tardia do Segundo Estilo, revela-se um gosto marcado pelos móveis e decorações egípcios.

Este espaço deveria conferir uma impressão austera e as famílias que pudessem deveriam ostentar nele o *stemma imaginum* (árvore genealógica com os retratos dos antepassados). Para todas as famílias, existia o *lararium*, com o culto doméstico ao qual se podia acrescentar um *sacellum*.

Na zona mais recolhida do *domus*, dispunha-se o sector do *peristilo,* com o jardim dominado por um salão (*oecus*), em geral com a função de *triclinium* principal e circundado por *cubicula,* câmaras destinadas ao repouso nocturno.

O complexo do *peristilo* destinava-se à vida familiar, se bem que, nas casas mais antigas, os *cubicula* se abrissem também sobre o *atrium*, a uma hospitalidade selectiva.

Algumas *villas* têm frescos, com figuras de grande escala, em tamanho natural, como sucede na *Villa dos Mistérios*; noutras existem paisagens representadas, pintadas em tonalidades suaves.

«O pintor pode tornar o todo do compartimento num cenário de um acontecimento imaginário. Isto é o que o mestre da Villa dos Mistérios perto de Pompeia fez. Criou uma plataforma afundada entre nós e o fictício como distinto da parede real, aumentando as figuras para uma escala em que é facilmente aceite, em que tem enorme impacto dramático, embora não estejamos certos de qual o ritual que está a ter lugar.»[107]

Gombrich salienta, ainda, que o artista pode salvar a coerência desta ficção, introduzindo uma história dentro de outra, ou seja, uma representação dentro de outra representação. Segundo o historiador, os decoradores de Roma e de Pompeia eram mestres em fazer soar as mudanças deste recurso sofisticado: com quadros individuais emoldurados, apresentados como fazendo parte de um interior e podendo abrir-se sobre paisagens fictícias.[108]

Embora se possam observar alterações nos século anterior e posterior ao nascimento de Cristo, elas não são evidentes senão mais tardiamente. A partir do século II, os pavimentos eram recobertos com *mosaicos*, constituídos por *tesselas* brancas[109] e negras e, mais tarde, os *mosaicos* representavam cenas com pedras de cores variadas (até ao século III).

[107] Vide E. H. Gombrich, *The Use of Images*, pp. 23-24.
[108] Idem.
[109] Von Heinze op. cit., p. 133.

Fig 18
Sala da Villa dei Vettii, pormenor de pintura mural do "oecus" no IV estilo, Pompeia.

Fig 19
Pormenor da decoração mural da sala da Villa dos Mistérios representando a leitura do ritual, Pompeia.

Conforme mencionámos, a continuidade da vida em Roma, onde a sobreposição de épocas históricas e de culturas é uma evidência tangível, fez com que o nosso conhecimento da pintura antiga, que decorava as casa, túmulos, monumentos públicos fosse necessariamente subordinada às contingências deste fenómeno.

Esta continuidade na vida da civilização romana determinou, em parte, a total destruição de edifícios ancedentes para construção de novos edifícios, verificando-se uma sobreposição parcial de estruturas Por esta razão, a pintura em Roma existe em menor quantidade que nas cidades vesuvianas, que ficaram fixadas no momento em que se verificou a sua destruição que veio contribuir para a respectiva conservação.

O facto de o estado de conservação e a quantidade dos testemunhos pictóricos preservados nestas cidades ser de notável qualidade, não nos poderá fazer esquecer que o nível artístico em Roma deveria ser superior, quer pelas mestrias empregues, quer pela escala das encomendas.

II. 1. 3. 5. O Mosaico

Poder-se-ia classificar, de uma forma generalizada, o *mosaico* como uma composição pictórica executada com pequenos fragmentos de pedra de cor, normalmente denominadas *tesselas*[110].

Trata-se de uma técnica extremamente antiga, tendo sido utilizada quer pelos mesopotâmios e os egípcios, quer, mais tarde, pelos gregos. Os primeiros mosaicos eram feitos com pedras irregulares[111], ou seja, não cortadas. A pedra normalmente utilizada seria o calcáreo ou o mármore.

Os *mosaicos* helenísticos começaram a ser executados com pedras cortadas em quadrado (*tessellae*). Ao tempo em que os romanos conquistaram a Grécia e a Ásia, o *mosaico* seria, já então, comum a todo o mundo de língua grega.

Os mais antigos *mosaicos* conhecidos em Itália, são os de Pompeia e um dos mais conhecidos é, em especial, um que representa o imperador Alexandre Magno (356-323 a.C.), num combate com Darío III (c.380-330 a.C.), o qual decorava um pavimento da *Casa do Fauno*.

[110] "tessellae", segundo Bellido, António Garcia in "Arte Romano", Madrid, 1979, p. 157.
[111] Os especialistas anglo-saxónicos designam estes mosaicos de *pebble mosaic*.

Fig 21
Mosaico romano com aspecto "op", Museu de El Jem.

Fig 20
Mosaico romano com representação de figuras humanas e animais. Museu de El Jem.

Fig 22

Mosaico romano com representação naturalista de animais,
Museu de El Jem.

Fig 24

Mosaico romano com representação naturalista de animais, Museu de Nápoles.

Fig 23

Mosaico romano em grelha, com figurações naturalistas, Museu do Bardo em Tunis.

Outros *mosaicos*, dignos de interesse, encontram-se reconstituídos no Museu de Nápoles, como o *Mosaico dos peixes* e *Leão e pantera*, originários de Pompeia. [112]

Na Idade Média, o *mosaico* continuou a ser utilizado em igrejas. Na península itálica, tal como em Constantinopla, com o Império Romano do Oriente, foram realizados exemplos notáveis deste género artístico.

A *Capela de Sto Aquilino* em San Lorenzo, Milão é totalmente decorada com *mosaico* (c. 350 d.C.), numa tentativa de resumir a um conjunto de símbolos a doutrina cristã, com as duas principais correntes da iconografia cristã: a narrativa e a simbólica.

Em *Sta Prudenziana*, de Roma (séculos V e VIII), existe um *mosaico* notável *Cristo em Glória*, do reinado do Papa Inocêncio I (401-7), demonstrando que a doutrina dos padres da igreja cristã começava a ser pregada com imagens. É de salientar, do século V, o *mosaico* com a história de Moisés na *Basílica de Santa Maria Maggiore*, em Roma. A *Basílica do Monte Esquilino* foi, igualmente, dotada de conjuntos de *mosaicos*, representando a Virgem, pelo Papa Sixto III (432-40).[113]

Pode-se, ainda, considerar de alguma importância o *mosaico* do *Bom Pastor*, datado do século V, no *Mausoléu de Galla Placidia*, em Ravena. A *Basílica de Sto Apolinário o Novo,* ainda em Ravena e construída no reinado de Teodorico (c. 504), consagrada ao culto ortodoxo sob o Bispo Agnello (557-70), foi posta sob o patronato de *S. Martinho "in-ciel-d'oro"*[114]. Nos mosaicos desta basílica, surgem representados a Virgem entronizada, os quatro anjos, a procissão dos três reis magos e as virgens-mártires. Existem, igualmente, mosaicos na *Basílica de Santo Apolinário in Classe*, em Ravena, fundada pelo Arcebispo Urcinius (533-36) e acabada antes do ano de 549 por Julianus.

Numa fase inicial, a pintura medieval e a cristã poderiam ser consideradas uma e a mesma coisa. Nas *catacumbas*, os cristãos estabeleciam novos símbolos para a nova crença. Entre os séculos IV e VIII, a pintura era inicialmente militante e, mais tarde, triunfante.

Somente no século VIII, os últimos bastiões foram quebrados, com uma nova vaga de inovações trazidas pelo despertar do mundo árabe e pela pressão da Ásia Central no Médio Oriente, tendo a ruína material dizimado as oficinas de mosaico refinado. Durante cinco séculos não houve mais encomendas que se pudessem comparar

[112] Bellido, António Garcia, *Arte Romano*, p. 164.
[113] O dogma mariano tinha sido proclamado pelo Concílio de Éfeso apenas em 431.
[114] Quando as relíquias de Sto Apolinário forma transferidas para esta igreja, o nome foi alterado para Nova Igreja de sto Apolinário.

com a glória de Salónica ou Ravena, até ao século XIII, quando na cúpula do *Baptistério de Florença* se colocou o mosaico com o *Juízo Final*.[115]

II. 1. 3. 6. O Fresco na Europa durante a Idade Moderna

O gosto pelo coleccionismo que se generalizou nos séculos XVI e XVII e influenciou a decoração das casas nobres desse período, veio privilegiar a escultura, relativamente às paredes com *frescos*. Este facto teve alguma relação com a dificuldade em destacar as argamassas das próprias paredes, a qual fazia com que se recuperassem apenas as cenas figuradas, ou as paisagens inseridas nos sistemas decorativos, montados como pequenos quadros.[116]

Embora a *pintura monumental* pareça ter sido sempre mais praticada continuamente, ao longo da História, do que a *de cavalete*, a sua conservação terá sido, igualmente, bastante mais difícil, por se encontrar sempre sujeita às vicissitudes sofridas pela parede ou o tecto, nos quais se encontrava realizada.

As técnicas, a que a pintura mural recorria a partir do período do *Renascimento,* eram essencialmente o *fresco*[117] e o *secco*[118]. A *têmpera*[119]*,* muito utilizada na pintura de cavalete, foi substituída, a partir do século XIV, pelo óleo. A *encáustica*, técnica baseada na cera de abelha, foi igualmente usada de modo significativo.

O termo *fresco* é utilizado para traduzir o processo do *buon fresco*. Neste processo, a pintura é realizada sobre uma superfície de argamassa de cal e gesso ainda húmida. Os pigmentos dissolvidos em água entram, por conseguinte, na composição da camada de argamassa, ficando incorporados na mesma.

Por debaixo do *fresco*, nas suas camadas inferiores, durante o período renascentista e ainda anteriormente, encontravam-se as *sinopie*[120]*,* as quais eram desenhos que regulavam esta pintura.[121]

---

[115] Vide Pierre Francastel, *Medieval Painting*, p. 11.
[116] Rita Paris, *Le Testimonianze pittoriche a Roma*, p. 73.
[117] O *fresco* está relacionado com as argamassas de cal que têm um comportamento *plástico*, nas quais a presa se faz lentamente, sem retracção, deixando *respirar* a parede. Estas argamassas resistem bem, quer às alterações climáticas, quer às tensões de ordem mecânica.
[118] A pintura *a secco* é aceite como uma técnica durável, legítima na Antiguidade. Não obstante, alguns pintores consideram-na uma "imitação" da pintura a *fresco*. Depois de seca a argamassa de cal, a pintura é feita com os pigmentos ligados com um material como a caseína. Os pintores que a utilizam actualmente preferem a cola ou a gema de ovo à caseína. A pintura *a secco* deve ser feita em camadas muito ténues.
[119] Vide as pinturas coptas nas tampas de sarcófagos.
[120] *«A "sinopia" é um traçado parietal preparatório do fresco. O seu nome deriva da cidade de Sinope (Turquia), de onde provinha o óxido de ferro (hematite), de cor vermelho tijolo. Este pó era diluído em água para formar uma aguada posta directamente sobre a argamassa da parede a pintar. Várias*

O reaparecimento do *buon fresco,* pelos finais do século XIII, coincidiu em Roma com o retorno aos esquemas clássicos de pintura monumental, bem como a de temática narrativa. Foi esta ordem de factos que pôde inspirar a Vasari (1511-1574) esta frase: *«O fresco era muito usado pelos Antigos: e os primeiros modernos também o seguiram»* [122]. Vasari referir-se-ia a Giotto e a Cimabue, enquanto *«modernos»,* muito embora não fossem seus contemporâneos nem se pudessem situar as respectivas obras no *Renascimento*.

O renascimento do *fresco* poderá ser atribuído, em termos de técnica, ao então recente conhecimento do mosaico, o qual exigia um produto ligante fresco para inserir as tesselas.

Por volta do século XIII, as pinturas murais paleo-cristãs recobriam as naves das mais importantes basílicas de Roma que foram restauradas por Pietro Cavallini (1250-1330) e outros pintores, não se contentando em "imitar" o estilo dos antigos.

Alguns dos programas pintados foram introduzidos em igrejas da Itália central, sendo um dos exemplos mais interessantes o da *Igreja de S. Francisco de Assis*, executado quase inteiramente a *secco*. A *Capela Peruzzi*, em Florença foi realizada, de igual forma, totalmente a *secco*.

Na realidade, raros são os verdadeiros *frescos* datando da "era de ouro" da pintura italiana – entre 1300 e 1540 – que foram realizados integralmente naquela técnica. Muitas das obras, utilizaram uma técnica mista, raramente seguindo os preceitos académicos. Frequentes vezes, limitavam-se os pintores a realizar a *fresco* os rostos das figuras das composições. [123]

Giotto era o *fresquista* mais célebre do seu tempo, sendo solicitado para trabalhos não somente em Florença, sua cidade natal, como Milão, Roma, Pádua e Nápoles.

O *fresco*, entre os séculos XIII e XV, atinge um tal grau de perfeição que se poderá situar nesta época a sua "idade de ouro", nomeadamente na Toscânia, de Cimabue (c.1240-1302) a Miguel Ângelo (1475-1564), passando por Fra Angelico (1387-1455), Giotto (c.1267-1337), Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca

---

camadas de argamassa podiam ser sobrepostas à medida que o artista desejava desenhar ou corrigir um novo traçado: é possível, pois, descobrir na espessura dos preparados de um fresco uma ou várias camadas de "sinopie", correspondendo aos diversos estádios da composição para uma mesma figura.» Vide *Histoire d' un Art, Le Dessin*, p. 89.

[121] Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Material and Techniques*, pp. 330, 331.

[122] Vasari I.

[123] Sabe-se que Miguel Ângelo pôs uma velatura a secco, por cima da composição da Capela Sixtina, a fim de harmonizar as tonalidades.

(1416-1492), Rafael, entre outros. Nas obras de Ghirlandaio (1449-1494), Andrea del Sarto (1486-1531), Correggio (1489-1534) e Miguel Ângelo, encontra-se, também e certamente, muito de *buon fresco*.

Francisco Goya (1746-1828), no século XVIII, retoma a técnica do *fresco,* como se pode apreciar nas célebres *Pinturas Negras*, realizadas na sua residência da *Quinta del Sordo*.[124]

Segundo, Gombrich, uma das pinturas a fresco mais conhecidas de Masaccio é a *Santa Trindade* de *Sta Maria Novella*, em Florença, representando o simbolismo de uma crença: *«A presença real na arte da Primeira Pessoa da Trindade é tão tangível como forma que não é fácil reconciliar com o Decálogo, embora isto não deva ter perturbado os contemporâneos de Masaccio.»*[125]

Os pintores das primeiras gerações como Filippo Lippi (c.1457-1504), Ghirlandaio (1449-1494), Pinturicchio (c.1454-1513) e Signorelli (c.1445-1523) criavam decorações com folha de ouro, sobre suporte de cera em relevo. Mais tarde, houve pintores que, à semelhança do que sucedeu na *Última Ceia* de Leonardo, tentaram experiências mal sucedidas com a técnica do óleo.

Alberti (1404-1472) sugeriu, com alguma lógica, que uma pintura representando uma *história* deveria ser concebida como uma janela, ou seja, uma espécie de abertura fictícia, através da qual o observador olharia para uma cena.[126]

Quando o artista pretende criar uma decoração ilusionista, a arquitectura tende a sobrepõe-se-lhe. Na *Camera degli Sposi* em Mântua, Mantegna (c.1431-1506) ordena as suas composições em conformidade com a arquitectura, colocando a parte principal da composição acima do nível da lareira e abrindo no centro do espaço. um céu fictício, ao qual, os personagens deste *trompe l' oeil*parecem aceder por uns degraus fictícios.[127]

A partir do século XVII, as mais importantes pinturas monumentais são tectos. O tecto da *Sala da Signatura* da autoria de Rafael*,* no Vaticano é disto um exemplo. *«Ao longo do Maneirismo e Barroco, os meios ilusionísticos de pintura mural foram suplantando a arte do Renascimento.»*[128]

[124] Dominique Ménard-Darriet, op. cit., p. 12 e seguintes.
[125] Vide E. H. Gombrich, *The Use of Images*, p. 33.
[126] Idem, p. 38.
[127] Vide E. H. Gombrich, op. cit., p. 33-34.
[128] Ibid., p. 42.

As fórmulas para o tecto[129] são várias, como: o *falso quadro*, deformação perspéctica espacial fixada no ar, como a que se pode observar na *Galeria Farnese* de Anibale Carracci (1560-1609), produzida nos últimos anos do século XVI, ou a *perpectiva ilusionista*. Gianbattista Tiepolo (1696-1770) costumava representar um céu fictício sobre todo o espaço, unificando-o através deste artifício.

Poder-se-ia optar por dois tipos de solução na decoração pictórica de uma parede ou tecto: ou o quadro era aumentado para as dimensões necessárias e posto em ligeira perspectiva para que o espectador pudesse vê-lo de baixo; ou o artista recorria a uma ruptura perspéctica, sugerindo um espaço rompendo com a própria arquitectura na qual se inseria.

As paredes conservadas em *Pompeia* e *Herculano* mostravam como os pintores considerando exíguos os compartimentos, criavam, aberturas fictícias nas decorações parietais. Em *Pompeia*, com os estilos II e IV, praticava-se uma pintura com características cenográficas, rompendo com as molduras de janelas e sugerindo espaços exteriores. O espaço fictício criado pela pintura foi transformado num quadro representando uma paisagem, como no mural proposto para a *Sala dos Carvalhos* no *Castelo dos Sforzi,* em Milão.

A pintura de *trompe l'oeil* estendeu-se no século XVI aos exteriores, não obstante o risco de se deteriorar muito depressa, com a representação na arquitectura, de materiais nobres. A partir do século XVII[130], as melhores pinturas monumentais foram praticadas em tectos ou abóbadas, onde se tornaram muito frequentes as composições de cenas mitológicas, recortadas contra fundos de céus. Os pintores que combinaram os quadros com aberturas fictícias[131], sentiram a necessidade de representar as figuras de *escorço*.[132]

[129] *«(...) o aparecimento e proliferação do tecto ilusionístico que associamos com o estilo do Barroco, embora saibamos que foi iniciado no século XVI, notavelmente com as cúpulas de Correggio, derivadas possivelmente da abóbada de Mantegna.»* Idem.
[130] Veja-se a obra de Gianbattista Tiepolo.
[131] Mantegna, Rafael, Miguel Ângelo.
[132] Tipo de representação que, por motivos perspécticos, implica um encurtamento das dimensões das formas.

II. 1. 3. 7. A Problemática da Ilusão na Pintura e o *Trompe l'Oeil*

O termo francês *trompe l'oeil* é muito utilizado hoje em dia para descrever pinturas que representam coisas de uma forma tão enganadora que a representação parece ser o próprio objecto. A expressão, em si mesma, aparece como um substantivo cerca de 1800. época, na qual este tipo de pintura se utilizava desde há muito.

As duas narrativas de Plínio o Antigo, ilustrando a rivalidade entre os pintores Zeuxis (464-398 a.C.) e Parrhasios, são representativas das questões inerentes ao *trompe l' oeil.*

Desde o *Renascimento* que a pintura não passava, à excepção de alguns nomes, como o de Arcinboldo (1527-1593), por exemplo, do simples conceito de *mimesis* tão caro aos gregos.

O poder de ilusão da pintura foi elogiado no *Decameron* (1349-52), de Bocacccio (1313-1375) que se refere a Giotto nos seguintes termos: *«Não havia nada em toda a criação que ele não pudesse pintar com a sua caneta, pena ou pincel»*.[133]

A primeira academia foi a *Accademia del Disegno*, fundada em 1553 por Giorgio Vasari, que contribuiu para elevar às *artes liberales*, a profissão de pintor da sua categoria de artesão. Quanto maior fosse a componente intelectual de uma obra de arte, mais facilmente o seu autor seria elevado à categoria de académico. Estabelecendo-se uma hierarquia nos géneros pictóricos, a *pintura histórica* encontrava-se no vértice da pirâmide e a *natureza morta* que, tal como a pintura dita de *género,* estava na sua base.

Para a mentalidade renascentista, os papéis principais nas artes visuais são a imitação e não a criação, a ficção ou a realidade. Assim, a escultura e a pintura, embora apelando a diferentes sentidos, cometem aquilo que se poderá designar de uma *mentira honesta*.

Os *cartellini* e as *moscas*[134] que começaram a surgir do século XVI em diante, pousadas em figuras representadas nas telas, sugerem uma espacialidade complanar com a tela, ou seja, uma tela com um espaço que lhe é próprio, uma espécie de truque, de paradoxo, para além da concepção da *janela albertiana*.

---

[133] Vide Sybille Ebert-Shifferer, "Trompe l' oeil: The Underestimated Trick" in *Deceptions and Illusions, Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting,* p. 17.
[134] Idem.

No século XVII, decorações em madeira, denominados *cabinets*, muitas vezes fabricados em madeira embutida, os quais sugerem a existência de um espaço virtual, situado para além da parede. Trata-se de um paradoxo, ou seja, eles sugerem um espaço não acessível. Muitas vezes, nestes *cabinets*, a introdução de uma simples gaveta aberta poderá fazer com que o observador dê um passo em frente, apenas para confirmar uma ilusão.

A pintura *de cavalete*, como toda pintura mural teve, durante séculos, sempre um certo grau de ilusão, implícito no simples facto de se introduzirem as três dimensões num só plano.[135]

Para Ruskin, em meados do século XIX, a pintura baseava-se no poder da imaginação, o qual podia conduzir ao reconhecimento das verdades mais altas. O *trompe l'oeil* poder-nos-ia conduzir à contemplação de uma determinada *objectividade,* facto que se poderia tornar, de certo modo, subversivo.

Marcel Duchamp (1887-1968), optou pela materialidade do objecto que determinou toda a sua obra subsequente, subvertendo o estatuto da imagem pintada. Alguns artistas, como é o caso de pintores do *Pop Art*, Jasper Johns (n. 1930), Roy Lichtenstein (1923-1997), entre outros, retomaram, no século XX, o *trompe l'oeil*.[136]

O *trompe l'oeil* somente se destaca enquanto género independente no século XVII, atingindo o máximo da popularidade no século XVIII.[137] A ilusão pictórica, muito respeitada na Antiguidade, como atrás se referiu, faz-nos encarar o *trompe l'oeil* como o renascimento de toda uma tradição.

O *trompe l'oeil* [138] poderá ser considerado como uma variante do tema da *vanitas,* ou seja, um tipo de *natureza morta* moralizador que sublinha a brevidade do prazer, a brevidade da ilusão e da própria vida. Reproduzindo a ilusão, o *trompe l'oeil* constitui ao mesmo tempo uma glorificação do virtuosismo na pintura, um exercício de expressão por si mesmo e uma possibilidade de pintar qualquer tema que seja pela sua natureza *falso*. O *trompe l'oeil* parece estabelecer uma competição entre "realidade" e "falsidade".

[135] A quarta dimensão no *cubismo*.
[136] "Things on the wall".
[137] Beca, Alberto, "Honest lies: The meaning language and instruments of *trompe l' oeil*.
[138] Idem.

II. 1. 3. 8. O Fresco no século XX e os Muralistas mexicanos

Nos movimentos da *Arte Nova,* continuamos a assistir à utilização da decoração através da pintura mural. Charles Rennie Mackintosh executa, cerca de 1895, o desenho para um mural hoje destruído, numa *Casa de Chá* na Buchanan Street, em Glasgow.

No contexto europeu, no início do século XX, em França. Os pintores Paul Baudonin[139] (1844-1931) e Costin Petresco[140], de origem romena, dão um novo impulso à técnica do *fresco*.

O movimento moderno, no século XX, não vem anular a sobrevivência da tradição da pintura mural. No ano de 1937, Maurice Denis (1870-1943) e Édouard Vuillard (1868-1940) são autores de pinturas murais num teatro construído em França: *Música Profana* e *Comédia*, no *Théâtre National de Chaillot*.

Num outro contexto, o México nos anos 30, certos pintores designados por *Muralistas*, Rivera Orozco e Siqueiros, reapropriam-se da técnica do *fresco*.[141] O movimento mural mexicano foi uma vanguarda dos anos 20 e 30, patrocinada pelo Estado e ideologicamente motivada, cujo principal objectivo, era o de invocar uma identidade nacional, baseada no legado do México pré-colonial.[142]

O movimento dos *Muralistas* surge, assim, no final da Reforma Agrária de 1910-20, a qual lançou intelectuais, camponeses e artistas quer contra o ditador Porfírio Díaz (1830-1915), quer contra os latifundiários por ele apoiados. Após dez anos de guerra civil, em 1920, com o presidente Alvaro Obregón (1880-1928), o país entrou num período de paz e de renascimento artístico, o qual teve como principal mentor o ministro da Educação, José Vasconcelos (1882-1959), que implementou o programa mural do governo.

Embora este programa não estipulasse um estilo, os muralistas optaram por uma espécie de *realismo nacionalista* e socialista, que arrastou as formas de arte pré-hispânicas, fazendo sobressair o povo e os heróis mexicanos, enquanto protagonistas das composições.

Os precursores importantes do muralismo mexicano incluíam os pintores Francisco Goitía (1882-1960) e Saturnino Herrán (1887-1918), bem como o gravador

[139] Pintor fresquista e autor do livro *La Fresque: sa technique, ses applications*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, 1914.
[140] Pintor fresquista e autor do livro *l'Art de la Fresque*, Lefranc, Paris, 1932.
[141] Idem, idem.
[142] Vide Desmond Rochfort, *Mexican Muralists, Orozco, Rivera, Siqueiros*, p. 255.

José Guadalupe Posada (1852-1913). Pode-se considerar notável a influência da pintura do *Renascimento* neste movimento, sob variados aspectos. Para além deste, os muralistas estabeleceram necessariamente contacto com o *cubismo*, o *futurismo*, o *expressionismo*, o *pós-impressionismo* e o *surrealismo*.

Os principais muralistas, Diego Maria Rivera (1886-1957), Davis Alfaro Siqueiros (1894-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949) exerceram uma influência enorme não só no seu país, como internacionalmente e, muito em particular, nos Estados Unidos.

Em 1921, Siqueiros publicou o *Manifesto para os Artistas da América* e, em 1924, editou um outro texto: *Uma Declaração de Princípios Sociais, Políticos e Estéticos*, onde se referia a uma «*arte para todos*» nos seguintes termos: «*Repudiamos a chamada pintura de cavalete... porque é aristocrática e elogiamos a arte monumental em todas as suas formas, porque é propriedade pública... a arte não deve ser a expressão da satisfação individual que actualmente é, deve visar tornar-se uma arte de luta e educativa, para todos.*»[143]

Os três muralistas receberam, ao longo da década de 30, diversas encomendas nos Estados Unidos. Orozco, pintou frescos na *New School for Social Research*, em Nova Iorque (1930-31) e no *Dartmouth College*, em Hanover, no New Hampshire.

Em 1932, Siqueiros aceitou um lugar de professor na *Chouinart School of Art*, em Los Angeles onde completou completar murais para a escola e o *Plazza Art Center*.

Entre 1935 e 1936, Siqueiros abriu uma *workshop* experimental em Nova Iorque, a qual veio a ser frequentada por Pollock (1912-1956), onde o pintor levou a cabo experiências de inovação quer nos materiais, quer nas técnicas como o *throwing*, o *dripping* e o *spraying*.

Entre 1930 e 1931, Rivera executou murais para a *California Stock Exchange* e a *California School of Fine Arts* e recebeu uma encomenda para decorar com murais o *Detroit Institute of Arts*. O facto de ter aí focado temas considerados americanos, potenciou em larga escala as obras dos pintores norte-americanos Thomas Art Benton (1889-1975) e Ben Shahn (1898-1969).

Em 1932, Rivera, José María Sert (1876-1945), e Frank Brangwyn (1867-1956) receberam uma encomenda para executar murais para o *Rockefeller Center*, em Nova Iorque. O primeiro que não completou a tarefa foi dispensado, após a remuneração

[143] Ibid., p. 256.

integral do trabalho, pelo escândalo provocado pela introdução, nas composições dos murais, do retrato de Lenine.

Siqueiros, que tal como os seus colegas Rivera e Orozco, aceitou encomendas nos USA na década de 30, publicou o ensaio *Para uma transformação das Artes Plásticas*, escrito em Nova Iorque em 1934, o qual se tornou uma extensão da sua *Declaração*, de 1924, desenvolvendo principalmente a questão da necessidade de uma arte mural pública.[144]: *«O que é que queremos? Queremos produzir uma arte que seja fisicamente capaz de servir o público através da sua forma material. Formas de arte verdadeiras que cheguem longe».*

Siqueiros declarava que a arte assim preconizada deveria ser comercializada, de acordo com as possibilidades de cada país, para evitar o elitismo burguês da arte europeia ou a burocracia orientada para o turismo da arte mexicana. Essa mesma arte deveria tender a libertar-se da utopia europeia da "arte pela arte", bem como do oportunismo demagógico mexicano, pondo um fim à arte folclórica superficial ou todo o tipo de Curiosidade Mexicana predominando no México nessa época. Deveria, ainda substituir esta última por uma arte válida internacionalmente, embora baseada em antecedentes locais e elementos funcionais.

Segundo o pintor, deveria, ainda, ser fomentado o ensino de pintura exterior mural, pintura pública exterior mural, pintura pública, na rua, ao sol, nas empenas de edifícios, no lugar dos anúncios que aí se viam então, em posições estratégicas, onde as pessoas pudessem vê-los, mecanicamente produzidos e materialmente adaptados às realidades de construção moderna.

O *Expressionismo Abstracto* de Pollock e de Mark Rothko (1903-1970) tem como característica própria uma certa escala, derivada em grande parte da influência dos muralistas mexicanos, conforme desenvolveremos mais adiante neste estudo.

Em 1958, foram encomendadas a Rothko por Phillis Lambert e Philip Johnson (1906-2005) telas para o salão do *Restaurante Four Seasons*, realizado no *Edifício Seagram*, da autoria de Mies van der Rohe. Pareceu a Rothko um desafio interessante, controlar todo um ambiente com a sua pintura. Embora tenha vindo a cancelar o contrato, o artista produziu para o efeito várias séries de telas.

[144] Notavelmente, não obstante, tal como ataca a vanguarda, o ensaio contém severas, embora veladas críticas a Rivera, tanto pelo estilo dos seus murais como pelas política trotskista neles implícita.

A escala das pinturas de Julian Schnabel (n. 1951) ou de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), nos anos 80, parece digna de uma continuidade relativa à escala do *Expressionismo Abstracto*.

Existe uma sobrevivência da técnica do *fresco*, junto de certos artistas contemporâneos. Actualmente, o pintor italiano, Francesco Clemente (n. 1952), pinta, num estilo contemporâneo, nesta técnica. As suas câmaras de Clemente demonstram o percurso de quem experimentou a pintura através de cidades como Nápoles, Roma, muitos locais na Índia ou a cidade de Nova Iorque, conforme afirma Pellizzi. Elas possuem um significado de *«(...) reincarnação diária uma quase miraculosa série de actos de vida epifânicos.»*[145]

Pellizzi traça uma origem para as câmaras algures entre Lascaux e a capela de Mark Rothko em Houston, com a imagem no quarto, uma imagem secreta, tendo-se tornado a contrapartida e constituindo o preço da consciência: *«Certas formas originais desta reificação intersectam-se com as ocidentais, na medida em que elas vêm exprimir, através da imagística, o desejo de uma dissolução do sujeito. Mas este objectivo espiritual é perseguido através de um aguçar extremo da auto-consciência que, por sua vez, pode ser vista como a última sublimação do próprio sacrifício e também de uma qualquer ideia de "relíquia"»*[146]

Pellizzi fala-nos de uma *«pintura metafísica»* e de uma *«moderna interpretação do mitológico»,* ao referir as *Estações da Cruz* (1958-1966) de Barnett Nauman, com o seu minimalismo ou a capela de Rothko, a par com as câmaras de Clemente, não as centrando na questão da representação versus abstracção.[147]

[145] Francesco Pellizzi, "Rooms" in *Clemente*, cat. expos., p. 331.
[146] Ibid., p. 332.
[147] Ibid., p. 335.

II. 1. 3. 9. O Azulejo e a Transfiguração parietal

O azulejo[148] é uma arte de tradição oriental, que se pensa ter sido importada por influência muçulmana, para o continente europeu. A utilização deste material no território nacional cobriu, até hoje, cerca de cinco séculos, tendo sido difundida pela Madeira, Açores, Brasil e antigas colónias emafricanas e asiáticas, nomeadamente, Goa.[149]

Este material de revestimento que o azulejo constitui torna-se significativamente acessível para a aplicação frequente na construção, desde muito cedo na história da arquitectura portuguesa, com a abundância de argilas e dadas as características mediterrânicas do país e a proximidade do Norte de África.

Ao longo do século XVI, o azulejo tornou-se um elemento decorativo exclusivo, ao associar-se com outras expressões ornamentais. Nos finais desse século, deixou de ter uma produção com carácter erudito, para ser fabricado em larga escala por artífices nas olarias de Lisboa. O trabalho destes era complementado pelo papel dos ladrilhadores e pela sua improvisação de soluções para os locais a decorar, recorrendo-se frequentes vezes a azulejos sem ornamentação ou de motivos seriados.

No século XVII, imperaram os padrões de *tapete*, em tonalidades de azul e amarelo, aplicados frequentemente nos interiores de igrejas, como silhar ou em forro das apredes na totalidade.

O *barroco* do século XVIII trouxe, nas *épocas joanina* e *pombalina*, azulejos em painéis de composições com grande dinâmica cenográfica, sendo o primeiro quartel do século XVIII, de grande importância na história do azulejo. Na época de D. Maria I (1734-1816), o emprego do azulejo teve ainda uma grande relevância.

No século seguinte, o fenómeno da *azulejaria de fachada* acompanhou o fenómeno dos prédios de rendimento, tendo, com a *Arte Nova,* o azulejo ganhado grande impactocom o seu relevo, novas cores, e aplicação em cintas, cimalhas, aventais de janelas, ou em simples apontamentos nas fachadas dos edifícios urbanos.

---

[148] A palavra "azulejo" é proveniente do termo "al zulaycha" ou "zuléija", que significa "pequena pedra polida" ou "ladrilho" segundo alguns autores, enquanto, para outros, derivaria do termo "azul", que em árabe é "lazurd", derivado do persa "lachuard".
[149] Vide José Meco, *O Azulejo em Portugal*, pp. 11-12.

O depuramento característico do período *Arts Déco* atribuiu ao azulejo um papel decorativo em *lambris*, ou tratamento das paredes das caixas de escada. A decoração deste período baseava-se na pintura com aerógrafo.

Na década de 30, assiste-se a uma renovação desta expressão decorativa com a obra de Jorge Barradas (1894-1971) e Hein Semke (1899-1995) e, nos anos 50, com a obra em azulejo de Portinari no Brasil, a arquitectura moderna "reabilita" a aplicação do azulejo, encorajada pelos arq.s Keil do Amaral (1910-1975), em Lisboa e José Carlos Loureiro (n. 1925), no Porto.

A relação de Portugal, mantida durante séculos com diferentes culturas, facilitou a difusão da arquitectura religiosa, produzindo-se uma miscigenação das expressões artísticas orientais com as nossas, da qual resultaram as artes ditas luso-orientais. A fantasia de motivos ornamentais e a riqueza da policromia foram assimiladas pelas artes decorativas, terão contribuído para uma valorização de *«(...)os agregados urbanos, através da cor e da cintilação das fachadas cobertas de louça».*[150] Assim, a azulejaria nacional, na qual se podia identificar influências da porcelana chinesa e cerâmica holandesa, tornou-se uma expressão artística notável, baseada nos azuis *cobalto*.

No período *barroco*, o azulejo complementou, do ponto de vista cromático, as tonalidades quentes[151] das talhas, das pinturas ornamentais, dos mármores embutidos e das madeiras exóticas importadas do Brasil.

Parecem, ainda, ter convergido para a concepção decorativa do azulejo, influências dos têxteis[152], das pinturas ornamentais e das gravuras. José Meco adianta a hipótese de as tapeçarias europeias, nomeadamente as flamengas, terem influído nos painéis historiados, usados no revestimento dos interiores de edifícios com carácter religioso ou civil, no século XVIII.

Também a pintura ornamental de tectos, nas técnicas da *têmpera*, do *fresco* ou do óleo, poderá ter contribuído, sobretudo no século XVIII, para a origem da decoração dos painéis de azulejo.

Independentemente dos estilos e decorações característicos do azulejo nos diferentes períodos, há aspectos que se prendem com o seu fabrico e que determinam algumas das suas facetas. No que concerne a sua origem e o modo de fabrico, o azulejo

[150] Vide José Meco, op. cit., p. 16.
[151] Este contraste quente-frio e de complementares torna-se harmonioso, como a teoria sobre a cor desenvolvida por J. Itten, no período lectivo na Bauhaus preconizava.
[152] Entre os primeiros, podemos salientar os *brocados* lavrados, as *chitas* estampadas indianas que terão servido como inspiração quer para as composições, quer para a padronagem. Vide José Meco op. cit.

é basicamente uma placa de cerâmica cozida, denominada *chacota*, fabricada a partir de argila (vulgo "barro"), decorada e vitrificada. Este processo de vitrificação pode ser realizado através do vidrado[153], ou através do esmalte, branco e opaco do óxido de estanho.

O tardoz do azulejo, poderá ficar liso ou estriado no processo de fabrico, antes de ser levado a cozer uma primeira vez. Após a decoração, o azulejo é cozido uma segunda vez, a fim de fundir e vitrificar.

O azulejo medieval era utilizado sem vidrado, em padrões geométricos, muito frequentemente como pavimento[154]. Era, também frequentemente decorado com ajuda de um molde em madeira, para impressão do desenho ou com *engobes*, ou seja, com argilas líquidas de diferentes cores. O esmalte estanífero, branco e opaco, que poderia ser colorido com óxidos metálicos, era utilizado na Península Ibérica desde o *Califado de Córdova*.

No século XV e primeira metade do século XVI, Granada e Valência constituiam centros de fabrico de relevância, com particular destaque para os *azulejos alicatados,* originários da primeira cidade.[155] A técnica da *corda seca* era baseada na utilização de separadores, para impedir a mistura dos pigmentos durante a cozedura e era originária do Califado de Córdova, tendo persistido nas fábricas de Sevilha. A técnica denominada de *corda seca fendida,* caracterizada pela aplicação de moldes sobre as placas em cru, começou a ser usada mais tarde.

Cerca do ano 1500, a técnica da *aresta* veio substituir as anteriores, embora todas elas tenham coexistido, durante algum tempo, nos métodos de fabricação do azulejo. Sevilha foi o maior centro de fabrico de *azulejaria de aresta*. Em Toledo surgiu, mais tarde, uma técnica de arestas mais finas.

Um outro tipo de azulejo, bastante mais raro, é o designado por *esgrafitado*.[156] Considera-se que a azulejaria *relevada* é um tipo de cerâmica ornamental de origem mourisca.

[153] O vidrado poderá ser zarcão ou óxido de chumbo, incolor ou, ainda, colorido com o auxílio dos óxidos metálicos.
[154] Veja-se o exemplo no museu do Mosteiro de Alcobaça. Vide J. Meco, op. cit., p. 33.
[155] No Palácio Nacional de Sintra, existem na capela belos exemplares deste tipo de azulejos.
[156] Podem-se observar nas *Salas das Sereias* e dos *Cisnes*, no Palácio Nacional de Sintra exemplos de *esgrafitados*.

Fig 26

Pormenor de silhar em azulejo de corda seca fendida da Sala da Coroa, Palácio Nacional de Sintra.

Fig 25

Decoração com azulejo relevado, Museu do Bardo em Tunis.

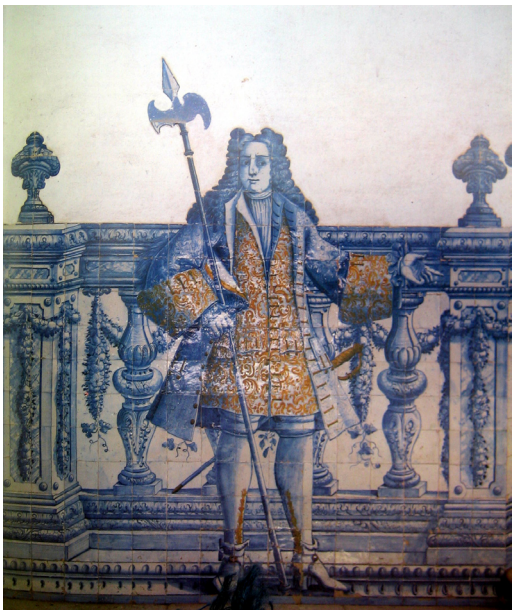


Fig 28

Pormenor de silhar com figura de convite da escadaria do Palácio de Sto Antão do Tojal em Loures, c. 1730

Fig 27

Painéis de azulejo da Galeria dos Reis nos jardins do Palácio Fronteira, 1670.

Fig 29

Banco revestido a azulejo "rocaille" na ala sul do Jardim da Quinta dos Azulejos, no Paço do Lumiar em Lisboa, 1750-55.

Fig 30

Azulejos Arte Nova de Bordalo Pinheiro da Fábrica de Faiança das Caldas da Rainha.

No século XV, o desenvolvimento da *majólica*, nos centros cerâmicos da Toscânia, deveu-se a um esforço de imitação da porcelana chinesa, que chegava à Europa, desembarcando no porto de Maiorca[157], derivando daí o nome deste tipo de cerâmica. Para além da reprodução dos tons dourados e dos reflexos metálicos, os centros cerâmicos necessitavam de obter uma base mais branca e estável à aplicação dos pigmentos metálicos do que o vidrado estanífero: este não era completamente opaco, nem fixava totalmente a pintura, deixando-a, por vezes, alastrar durante a cozedura.

O processo de fabrico desta base, de cor mais branca, tornou-se possível, graças às temperaturas mais altas, obtidas pelo desenvolvimento tecnológico dos fornos utilizados no fabrico. O esmalte estanífero é uma mistura de óxido de chumbo e óxido de estanho[158], e os esmaltes conhecidos como *«bianchi di Faenza»* tornaram-se possíveis com um certo cuidado no fabrico, derivado das fórmulas mais rigorosas.

A aplicação da *majólica* ao azulejo em Itália limitou-se a peças soltas ou a placas para pavimentos dos luxuosos interiores renascentistas, dos quais raros sobreviveram, como o da *Capela Vaselli*, na Igreja de S. Petrónio, em Bolonha, realizado pela oficina de Pietro Andrea di Faenza, em 1487, os do *Palácio Ducal* de Mântua, de cerca de 1494 e o da *Capela Lando*, na Igreja de S. Sebastião, em Veneza, no início do século XVI.[159] Em Portugal, existem exemplos, como *A morte de Dido,* painel em *majólica* sobre uma porta na *Quinta das Torres*, em Azeitão, atribuído à oficina de Orazio Fontana em Urbino (1575).[160]

Os centros cerâmicos flamengos também adoptaram a *majólica* como os franceses, utilizando, estes últimos como os italianos, temas muito simples, composições de *ferronnerie*, de *laçarias,* emoldurando motivos florais. Outros temas decorativos do *Renascimento* como os *troffei, candeliere, grotesche* e *historiati*, foram por ele utilizados.

A introdução do fabrico da *majólica* em Portugal verificou-se no terceiro quartel do século XV, pois sabe-se que, cerca do ano de 1550, ainda chegava de Talavera e Sevilha a chamada *malega*, ou *majólica*.

No século XVI, durante a ocupação espanhola, a policromia no azulejo tendeu a desaparecer, enquanto que, no século XVII, eram bastante comuns as padronagens ditas de *tapete* ou de *maçaroca*, com predomínio das tonalidades de azuis e amarelos.

[157] Daí o nome de "majólica".
[158] Três partes de chumbo para uma de estanho.
[159] Vide J. Meco, op. cit., p. 45.
[160] Ibid., p. 46.

Conhecem-se, ainda, casos de motivos do século anterior, como *grotescos*, na *Ermida de Sto Amaro* em Lisboa (c.1670), ou nas igrejas de S. *Francisco* de Estremoz e do *Espírito Santo,* em Évora.

A produção do século XVII incluía os *painéis historiados*, sob a forma de *ex-votos* ou representando temas de devoção. Uma disposição régia do final do século XVI, fez com que os frontais de altar fossem revestidos com painéis, com motivos aparentemente influenciados por têxteis orientais, com representação de pavões, aves-do-paraíso, elefantes, insectos ou, ainda, com elementos vegetalistas.

No século XVII, as igrejas construídas de raíz eram, geralmente, pequenas, possuindo grande simplicidade programática,[161] propícia ao revestimento com azulejo, frequentemente associado à talha.[162] *«Aplicado sobre as superfícies parietais, o azulejo anula a sua pobre materialidade, nobilita-a, tranfigura-a e, em suma oferece uma outra realidade tectónica. O seu universo é o do puzzle, com os pequenos módulos a reconstruírem numa escala monumental a imensa variedade do Mundo.»*[163]

Em finais deste século, a azulejaria atinge uma policromia rica, com os tons de amarelo, o azul, os castanhos-alaranjados, o verde-azeitona, e a cor-de-vinho, antes de se reduzir, no início do século XVIII, ao cobalto sobre branco.[164] Nos finais do século XVII, a importação de azulejo holandês foi significativa, com o tipo de *figura avulsa*, em tons de azul ou roxo manganês, sobre fundo branco.

No primeiro quartel do século XVIII, os *azulejos historiados* aparecem a forrar interiores de edifícios civis e religiosos. Podem-se, neste período, destacar pintores bastante notáveis no género, como o Frei Manuel de Oliveira Bernardes. Por vezes, os azulejos ocorrem como revestimento de tectos em alguns exemplos como a *Sala de Passagem* do *Convento de Jesus* em Lisboa (1715) ou na *Igreja de S. Lourenço*, em Almansil. Na primeira metade do século XVIII, continua a ser, ainda, importado da

[161] Veja-se o conceito de "plain architecture" de George Kubler.

[162] *«A pluralidade de situações estimulantes: os relevos, os brilhos da talha e dos azulejos, juntamente com as figurações de espaços virtuais pintados, criam uma multiplicidade de pontos de vista que expandem o espaço-limite mais além das suas barreiras físicas, produzindo o efeito infinito barroco que observou Wölfflin: "olhar e pensamento perdeu-se em espaços incomensuráveis.»* Vide J. Cruz Pinto, *Arquitectura Portuguesa a Imagem da Caixa*, p. 122.

[163] Vide J. Fernandes Pereira, "O barroco no século XVII: transição e mudança" in *História da Arte Portuguesa*, p. 19.

[164] No espaço barroco: «*Numa integração das diversas artes a pintura quer ser escultura e arquitectura, prolongando-se na escultura e nas representaçãoes arquitectónicas em trompe l'oeil; a escultura procura ser arquitectura reproduzindo nas três dimensões os seus elementos e o seu vocabulário formal; e a arquitectura elege na fachada a moldura, o limite exterior que se articula com a imagem urbana da envolvente, convertendo a cenografia urbana, numa unidade extensiva das artes, em que participam o pintor, o escultor, o arquitecto e o urbanista.»* Vide J. Cruz Pinto, *Arquitectura Portuguesa, a Imagem da Caixa*, pp. 123-124.

Holanda o azulejo de figura avulsa. Surgem, nesta época, nos *lambris*[165] de azulejo, constituindo elementos ilusórios de *trompe l'oeil*, as chamadas *figuras de convite*, simulando lacaios de *libré*, decorando as escadarias de aparato.

A azulejaria portuguesa *rococó* surge no período *joanino* cerca de 1735 com a recuperação da policromia.[166] Um novo vocabulário formal integra a *asa de morcego* e as volutas, as grinaldas, bem como os *concheados*, as aves e os vasos floridos. Os motivos vegetalistas assimétricos ocorrem cada vez mais, à medida que a *concha* se vulgariza.

O carácter cenográfico do azulejo *joanino* nos programas palacianos assentava em temas como *chinoiseries*, caçadas, alegorias aos elementos aristotélicos, às estações e meses do ano, aos cinco sentidos ou a outras qualidadesDurante a primeira fase do *estilo rocaille*, cerca de 1750, e no período *pombalino* surge uma certa policromia, resultante da introdução do *roxo de manganês* na decoração. São também característicos deste período, os azulejos de chamados de "pedra torta", com *marmoreados* ou *esponjados,* em várias tonalidades de amarelo, azul, roxo ou verde.

Um fenómeno interessante que ocorreu no século XVIII foi a influência que a decoração azulejo introduziu na *pintura ornamental,* já que se podem observar exemplos de lambris em madeira, os quais são *fingimentos* de silhares em azulejo, como se poderá registar o exemplo da *Igreja Matriz de Sto António*, em Santa Bárbara, no estado de Minas Gerais no Brasil.[167]

O esforço de tornar a reconstrução da cidade de Lisboa mais rentável tornou o azulejo mais utilitário, retomando-se nesse período as composições de repetição, com padrões próximos do *tapete* do século XVII.

Na fachada, após o sismo de 1755, surgem azulejos em fachada com imagens de santos protectores, como sintoma de uma devoção que se poderá considerar apenas natural, no rescaldo de uma ocorrência como o grande terramoto. A hagiografia incluía, por seu lado, a representação de santos ou santas em registos de azulejos.

Na segunda metade do século XVIII, surgem fora de Lisboa composições figurativas, pintadas a cobalto ou manganês no *Palácio Pombal*, em Oeiras, ou na *Quinta dos Azulejos*, ao Lumiar ou, ainda, em *Sta Maria de Setúbal*.

---

[165] "Silhar" é um termo sinónimo de "lambrim".
[166] Veja-se a *Sacristia do Convento da Madre de Deus* em Lisboa (1746-1749) ou os muros do canal dos jardins do *Palácio de Queluz* (1755).
[167] Vide J. Meco, op. cit., p. 27.

A fundação da *Real Fábrica de Faianças*, conhecida por *Fábrica do Rato*, é fundada em 1767 e, a partir do século XIX, surgem numerosas fábricas de cerâmica em Lisboa e Porto. Luís Ferreira (1807-?), conhecido pelo Ferreira das Tabuletas, teria sido, segundo alguns autores, aprendiz na *Fábrica do Rato*. Do período neo-clássico, são dignas de menção composições em azulejo da autoria de Pillement (1728-1808) e de Cirilo Volkmar Machado (1748-1823).

A produção seriada dos meados e segunda metade do século XIX vai implementar com sistemas como a *estampilha* ou *estampagem manual* e o *alto-relevo*, característico da Fábrica de Massarelos, no Porto. A primeira técnica utilizava, para decorar os azulejos, papel encerado e recortado, passando-se a tinta sobre este, com ajuda de uma trincha, a fim de decorar cada azulejo. A estampilhagem, de carácter manual passou, mais tarde, a mecânica.

O *azulejo litografado,* no qual a decoração era apenas obtida a uma só cor e em cuja estampagem se utilizava a pedra litográfica, surgiu mais tarde. Os *azulejos de pó-de-pedra*, muito procurados, eram fabricados sobretudo na *Fábrica de Sacavém*.

Rafael Bordalo Pinheiro(1846-1905)[168] na sua *Fábrica das Caldas da Rainha*, fabricava azulejos e placas de barro artesanais relevadas, através de moldes, na transição do século. Eram de destacar os seus vidrados e esmaltes coloridos.

O azulejo, pelas suas qualidades perceptivas visuais que o aproximam da pintura nos aspectos cromáticos e do vidro, ou de materiais reflectores como os metais, no que concerne a reflexão da luz, possui qualidades que o tornam único.

Um aspecto que ele assume muito frequentemente é o de "desmaterialização" das suas superfícies, por via dos reflexos e vibrações que a sua percepção visual induz de forma ilusória. Estas questões são focadas e analisadas no texto de José Meco: a *«(...)desmaterialização superficial e animação parietal, como formas de alcançar a tranformação do espaço através da criação de um espaço fictício, ilusoriamente sugerido pela ornamentação absorvendo: da arquitectura, a organização estrutural, a noção de espaço e o papel dos suportes e das superfícies; das artes eruditas, o sentido da proporção, a construção ilusória da perspectiva e da representação tridimensional do espaço fictício da arte mourisca, o sentimento das superfícies inteiramente decoradas e o conhecimento geométrico das formas, fundamental na decomposição e recomposição do espaço.»*[169]

[168] O seu trabalho foi prosseguido pelo seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro.
[169] Vide J. Meco, op. cit., p. 19.

Fig 31

Painel de azulejo da Casa Montsalvat de Raul Lino desenhado pelo arquitecto.

Fig 32

Azulejo de decoração aerografada Arts Déco de um estabelecimento comercial na Rua Oliveira ao Carmo, c. 1920-30.

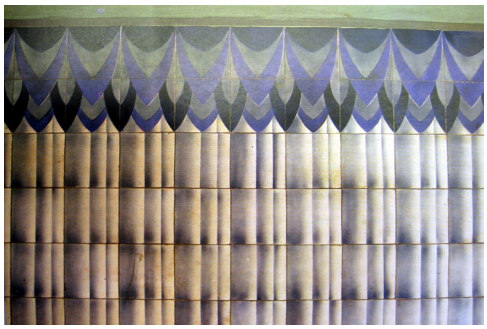


Fig 34

Padrão azulejar para o Hotel Ritz, por Hansi Staël.

Fig 33

Decoração com mosaico na Casa Monserrate de Porfírio Pardal Monteiro, 1935.

O brilho do azulejo, ou seja, as suas características de *reflectância*, advenientes do vidrado da superfície, introduzem um aspecto ambíguo às superfícies, pois elas acabam por proporcionar a sugestão de um espaço virtual, situado para além do espaço físico, sendo este delimitado pelos paramentos. A luz reflectida de forma desigual, bem como o reflexo das formas espelhadas que se podem observar, remetem para um espaço virtual, ele próprio, um duplo do espaço real, mas sem fundo e sem limites perceptivos.

Estas características do azulejo transformam-no num material que introduz algumas variáveis "*avant la lettre"* de um cinetismo, bastante próximo do *Op art,* que faz apelo ao movimento do observador/espectador, chamando-o a deslocar-se, num deslumbramento de "caleidoscópio."

Um outro aspecto a salientar, é o facto de o azulejo se constituir numa superfície de *partição* regular, segundo uma grelha de módulos quadrados, de pequena dimensão. Este característica da divisão é importante, pois contribui para a *animação* de uma superfície, por via das juntas que se tornam sempre visíveis, e as quais, enquanto interrupções na superfície vidrada, introduzem uma "vibração" à superfície.

Em certos casos, como o da *Cozinha do Mosteiro de Alcobaça* ou na do *Palácio Nacional de Sintra*, o azulejo sem decoração proporciona em conjunto, uma "vibração" cromática e um brilho únicos, que dinamizam de forma extrema, fazendo apelo aos recursos confinados às propriedades inerentes ao material, as superfícies das paredes.

No seu projecto dos *Terraços da Casa de Bragança*, na Rua do Alecrim, em Lisboa, Siza Vieira (n. 1933) utiliza *nuances* esbatidas de azulejo monocromático (em tons de *azul cerúleo* dessaturado) nos diferentes alinhamentos das fachadas e conta com este efeito de vibrações, operando nos limites de uma paleta restrita. É de referir que muitos dos edifícios da R. do Alecrim, mesmo o volume da Igreja que a inicia junto ao Largo do Chiado, têm azulejos de estampilha, azul e branco, predominando, com a incidência rasante da luz proveniente do lado sul, do rio, os tons suaves de *azul cerúleo*.

De igual forma, o projecto de Manuel Cargaleiro (n. 1927) na década de oitenta para o *Institut Franco-Portugais*, vive deste sábio conhecimento do material cerâmico vidrado, plasmado em superficies de diferentes "tons de branco".

A organização de módulos de repetição superficial, mostrando a interligação de elementos ornamentais e compostos a partir de centros e eixos, é possível pelas características de *partição* do azulejo.

A acção rítmica e dinamizadora dos azulejos através das unidades modulares de reduzida dimensão ou os painéis de modulação azulejar em grelhas, eixos e centros

irradiantes, estabelecem *linhas de força* aplicadas à superfícies, tratadas com este material.

Este vectores, assim definidos a partir da composição azulejar, podem por si próprios constituir uma continuidade das linhas estruturais arquitectónicas, coadjuvando-as, ou entrar em contraposição com as mesmas, definindo novos equilíbrios compositivos.[170]

Nos *silhares* ou *lambris* de aplicação linear, os motivos apresentam-se ordenados em função da divisão das retículas ou grelhas, estabelecidas pela organização modular, em múltiplos da dimensão unitária do azulejo.

As próprias linhas, constituídas pelas *barras* de azulejo que constituem as divisórias de painéis do forro dos interiores das igrejas em composições de padrões de *tapete*, no século XVII, estabelecem ritmos nos revestimentos.[171]

Os azulejos historiados, no século XVIII, contribuíram para a sugestão de fugas ilusórias à confinação espacial dos interiores, pela introdução de paisagens, temas arquitectónicos e figurativos nos painéis pintados. José Meco refere-se à transformação do espaço e à desmaterialização das superfícies que o delimita a qual passou, neste período, a ser sugerida pela simples representação perspéctica das composições subjacentes às composições. Esta apresentaria efeitos tridimensionais que dilatam ilusoria e ficticiamente o campo visual, através da representação de arquitecturas ficcionais e de paisagens, prolongando-o para além do espaço físico definido pelos paramentos que servem de suporte.[172]

O *trompe l'oeil* associado ao azulejo em painéis historiados e figurativos do século XVIII, não advem somente da ilusão pictórica, no caso dos primeiros, como também, de uma possibilidade presente na decoração azulejar e em certos padrões, a qual sugere volumetria, como sucede, por exemplo, nos de padrões de *ponta de diamante* do século XVII, ou nos *enxaquetado*s da mesma época, com azulejos monocromáticos em dois tons (azul e branco ou verde e branco), ou em alguns exemplos de *corda seca* e de *aresta*, importados nos séculos XV e XVI.

As características cromáticas do azulejo tradicional até ao século XIX residiam nos pigmentos que fixavam os tons de branco, azul cobalto e os amarelos. A partir do

[170] *«Um dos tratamentos decorativos superficiais das fachadas tendentes à transfiguração exterior da caixa, consiste no revestimento de azulejo dos panos de alvenaria claramente marcados pelas cantarias das pilastras, das molduras e dos frisos, em contrastes variáveis de figura e fundo.»* Vide J. Cruz Pinto, *Arquitectura Portuguesa, a Imagem da Caixa*, p. 125.
[171] Vide interior da Igreja da Misericórdia de Óbidos.
[172] Vide J. Meco, op. cit., p. 20.

século XIX, são introduzidas outras cores-pigmentos. Nesse século, particularmente nos azulejos de *pó-de-pedra*, as cores de verde e de castanho tornam-se bastante comuns. Mais tarde, no período *Arte Nova*, as cores são abundantes e variadas, ganhando o azulejo, volumetria nos desenhos e sensualidade na cor. Quase somente nesta época se vêem os tons de azul turquesa, muito utilizados por Rafael Bordalo Pinheiro e que são próprios da arquitectura e cerâmica oriental e magrebina.[173]

Os azulejos em *azul cobalto* e branco, muito característicos da tradição da produção nacional[174] têm, como consequência das suas propriedades associadas à percepção visual, proporcionarem uma leitura bastante característica de *forma-fundo*, por se tratar de um par de cores estabelecendo um contraste de claro-escuro.

É evidente que quanto maior variedade na paleta cromática houver na decoração do azulejo, menos importantes se tornam as *nuances,* devidas às variações na ondulação da chacota e no brilho.[175] Estes aspectos sobressaiem de forma mais significativa quando o azulejo é monocromático e sem decoração.

Os fenómenos *texturais*, para além dos cromáticos, têm notória relevância no azulejo. Nos azulejos monocromáticos de *relevo* do século XIX, os aspectos do *gradiente textural* contribuem para a dinamização das paredes, o mesmo sucedendo com os *marmoreados* ou os *esponjados*, a partir do século XVIII, com texturas pintadas.

No século XX, Querubim Lapa (n. 1925), entre outros artistas, introduz uma grande experimentação nos aspectos texturais, bem como nos cromáticos, do azulejo. O pintor e ceramista aplicava vidrados em várias camadas, com cozeduras sucessivas, criando efeitos de alguma irregularidade nas superfícies dos painéis.[176]

A vibração cromática e da propriedade da *reflectância* no azulejo provém, na história do seu fabrico, das irregularidades provenientes do pequeno aperfeiçoamento das técnicas, durante os primeiros séculos de produção nacional, factor que veio a constituir um benefício para a animação das superfícies tratadas com este tipo de revestimento.

O relevo e as irregularidades que se observam na superfície do azulejo são uma consequência dos empenos provocados nas placas de barro (chacota) pelas tensões

[173] Vejam-se os exemplos expostos no *Museu da Fundação Calouste Gulbenkian*, em Lisboa, vindos das antigas Pérsia e Turquia.
[174] Não somente nacional, a holandesa também utilizava esta dualidade cromática, por influência da porcelana vinda da China.
[175] Vejam-se os típicos *silhares* figurados da época *pombalina*, com marmoreados e roxo de manganês.
[176] Vejam-se alguns dos seu painéis dos anos 60 como os da entrada do *Casino do Estoril* ou da *Pastelaria Mexicana*, em Lisboa.

sofridas durante a cozedura, da qual resulta uma ligeira ondulação involuntária, eficaz em termos de animação dos paramentos.

A subtil diferenciação cromática, resultante da irregularidade térmica das diversas fornadas, e as pouco rigorosas receitas oficinais de fabrico de esmaltes, provocam efeitos esbatidos de cada tonalidade, dentro do mesmo matiz ou um efeito "mosaicado" de tonalidades, dentro da mesma cor, quando o revestimento se pretende monocromático. Finalmente, todos estes factores acabam por contribuir para a dinamização das superfícies revestidas, transmitindo algo de ilusório, de transgressão dos limites, de *trompe l'oeil*.

II. 1. 3. 10. A Talha Portuguesa e a Transfiguração do Espaço

A talha é uma das formas artísticas mais beneficiadas pelo espírito religioso da *Reforma Católica*. No século XVII, é uma forma artística de grande produção e a explicação deste favoritismo reside nas possibilidades simbólicas do dourado,[177] cor que reveste a madeira pintada de branco e depois aparelhada.[178]

---

[177] O simbolismo da cor dourada está próximo do significado do amarelo: *«O Amarelo é a a cor mais luminosa do espectro, razão pela qual não é de estranhar que se vincule com os raios solares e com o ouro (...) o mazdeísmo persa considera-o como símbolo solar. Mitra, uma das forças da luz, estava associado a este culto revelado por Ahura-Mazda a Zaratustra, e nele mesmo se alcançava a imortalidade com a prática do taurobolio. Imortalidade que Heráclito alcançou graças às maçãs de ouro do Jardim das Hespérides, fruto do amor e da concórdia. Em muitos túmulos encontramos ouro como alimento para alcançar a vida eterna. Na Grécia, o amarelo era a cor atribuída a Apolo, deus solar, do dia, da claridade.*
Luz sublime do Santo Graal e da auréola das pessoas santificadas. Na China, indica condição imperial e na Ópera de Pequim, condição principesca; naquele país, as nascentes que conduzem ao reino dos mortos e da regeneração vegetal, são amarelas.
Psicologicamente, implica generosidade, intuição, intelecto, daí que seja uma cor com a qual se representa a inteligência e a intuição. O que melhor ilumina a nossa mente.» Vide Luis Badosa Conill, *Simbología da Cor*, conferência proferida no Porto, no *Seminário da Cor e as suas aplicações*, do Centro de Ciências e Tecnologias Opticas, Novembro 2003.

[178] De acordo com o pensamento da época, o ouro é o mais precioso dos metais, uma substância pura cujas qualidades físicas o tornam especialmente dotado para resistir à acção do tempo: é incombustível, não oxida, não tem cheiro, nem sabor recriando uma antevisão da eternidade para o crente. *«Ouro. A expressão "metal nobre" (também para a prata) significa propriamente uma valoração moral deste material, que também foi concebido assim pelos alquimistas que aspiravam a uma purificação. Este material brilhante que não se oxidava, foi sempre relacionado com o sol (entre os astecas denominado "excremento dos deuses": "teocuitlatl", secreção do deus solar). O axioma "aurum nostrum non est aurum vulgi" (o nosso ouro não é o o ouro do vulgo) permite concluir que no mundo mental da alquimia não se entendia por "ouro" o metal propriamente dito mas sim o conhecimento esotérico, um supremo estado da evolução espiritual. Não obstante, também no cristianismo ortodoxo, o ouro é também um símbolo da luz celeste e da perfeição à qual faz referência o fundo dourado dos quadros medievais pintados sobre madeira e os ícones da igreja oriental.»* Vide Hans Biedermann, *Diccionario de Simbolos*, p. 337.

Trata-se de uma arte difícil de classificar, a meio caminho entre a escultura, a arquitectura, a cenografia e a pintura. Pela sua presença a talha consegue alterar profundamente qualquer espaço no qual se encontre.

A *talha* é uma expressão artística com uma componente narrativa, permitindo representar alguns dos símbolos fundamentais do Catolicismo, como aqueles que estão relacionados com a Eucaristia: cachos de uva, folhas de videira. Outros elementos que integram o léxico formal da *talha* do século XVII são as folhas de acanto, pássaros, pequenos anjos e flores: são estes temas canónicos que, não obstante, não excluem o aparecimento de formas demoníacas ou de cenas quotidianas.

A *talha* é uma expressão artística que reune, simultaneamente, elementos de carácter escultórico e arquitectónico, num conjunto teatral[179] O *retábulo* em talha, que se encontra em capelas e altares, é constituído por colunas encimadas por arcos de volta perfeita. Nestes retábulos encontra-se um espaço denominado *camarim* ou *tribuna,* reservado à imagem da Virgem, de um santo, de suas relíquias ou da Santíssima Trindade.[180]

A talha, com a sua cor de ouro, entra num equilíbrio resultante do contraste de complementaridade e de quente-frio que consegue estabelecer com o azulejo tradicional, com predominância de azul cobalto.

Nas igrejas, os púlpitos são peças de talha, em geral muito decoradas. *«Na Igreja da Madre de Deus*, a caixa do pregador emerge *«de um conjunto cenográfico animado por conchas e terminando no coroamento por uma representação do Espírito Santo.»*[181]

No Norte do país existem exemplos de talha do século XVIII, com grande qualidade, como *S. Bento da Vitória* (1704) e *S. Pedro de Miragaia* (1716), no Porto. Compreendendo dois pares de colunas *pseudo-salomónicas* e motivos escultóricos como cabeças, meios-corpos de anjo e anjos músicos, encontra-se o exemplo de *talha* da *Sé Nova de Coimbra* (1698),.[182]

---

[179] *«A grande difusão da talha dourada e do azulejo em Portugal adquire um sentido análogo de macro ourivesaria escultórica, de adereço cenográfico mural complementar e subsidiário da arquitectónica.»* Vide J. Cruz Pinto, *Arquitecura Portuguesa, a Imagem da Caixa*, p. 118.

[180] Veja-se a *Capela das Relíquias do Mosteiro de Alcobaça* ou a *Capela de Sta Gertrudes* no Convento de Tibães.

[181] Vide J. Fernandes Pereira, *"O barroco do século XVII: transição e mudança"* in *História da Arte Portuguesa*, p. 24.

[182] Ibid., p. 25.

Fig 35

Retábulo em talha da Capela-mor da Sé do Porto por Claude Laprade e Miguel Francisco da Silva (1727-1730).

Fig 36

Retábulo em talha da Capela-mor da Igreja de S. Martinho de Tibães por André Soares, 1756.

Fig 37

Trabalho em talha da Biblioteca da Universidade de Coimbra por Gaspar Ferreira, 1717-1728.

Oito séculos depois do Concílio de Niceia (747 d.C.), as resoluções do Concílio de Trento não evoluíram muito relativamente ao primeiro: *«quanto mais se contemplam estas imagens, mais viva será a recordação do que elas representam e maior será a inclinação para venerá-las mas sem que por elas se manifeste adoração que só a Deus se deve dirigir.»*[183] O Concílio de Trento afirmava que a honra e a veneração que se deve prestar às imagens se justifica *«(...)porque a honra que se lhes dá se refere aos originaes que elas representão.»*[184]*,* revestindo-se o uso de imagens de uma conceito algo pedagógico, incitanto à crença na intercessão dos santos.

O *Santuário do Mosteiro de Alcobaça* (1669), que constitui um relicário com bustos de santos ou figuras de corpo inteiro de imagens de culto, é um exemplo de boa conjugação de escultura com a talha. Os materiais empregues, barro cozido e madeira, embora pobres, tinham grande riqueza no simbolismo.

Ora, os interiores das igrejas seiscentistas, que correspondem à transfiguração básica de uma *caixa arquitectónica*[185], fazem *«recurso à polifónica articulação das várias artes: talha, azulejo, pintura, escultura, sem esquecer que todo este cenário pressupunha uma liturgia muito rica e diversa.»*[186] Esta concepção pode-se considerar confirmada pela tese de George Kubler (1912-1996) que classifica de "*plain"*[187] ou *chã*, a arquitectura portuguesa da época.[188]

D. João V (1689-1750) pode ser considerado o mais importante patrono das artes portuguesas no século XVIII, - com um reinado longo, de quarenta e quatro anos e o estado das finanças do reino reforçado pelos diamantes e metais preciosos vindos do Brasil. A obra patrocinada no seu reinado caracteriza-se por pequenas e grandes igrejas perto da corte, com obras de *talha* ou azulejo e doações para imagens religiosas.

O *Barroco* caracteriza-se, por uma riqueza em obra de *talha*, no chamado *estilo nacional* e de azulejo.[189] Nas obras de *talha* do século XVIII são utilizadas nos retábulos, as colunas *salomónicas* e utilizados elementos como conchas, festões, grinaldas, e flores. No Minho, a *talha rococó* oferece um esplendor matérico, sendo denominada de *talha gorda*, com uma volumetria acentuada nas formas do vocabulário formal deste período.

---

[183] Ibid., p. 26.
[184] Idem.
[185] Vide Jorge Cruz Pinto, *Arquitectura Portuguesa, a Imagem da Caixa*.
[186] Vide J. Fernandes Pereira, op. cit., p. 36.
[187] Expressão na língua inglesa.
[188] Vide George Kubler*, A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*.
[189] Vide J. Fernandes Pereira, "*O barroco do século XVIII*" in *História da Arte Portuguesa*, p. 107.

«*Plasticidade, monumentalidade rigor no desenho (ao serviço de linhas sinuosas) e opulência dos dourados são alguns elementos compositivos fundamentais a que se associam uma repetição mais constante dos elementos da natureza, como conchas, algas e flores.*»[190]

Tendo a *talha* uma expressão que a aproxima do discurso escultórico, ela parece ligar-se à pintura no carácter narrativo que ocorre no seu discurso, sobretudo nos exemplos de relevos dourados.[191]

A *talha* foi bastante utilizada, para além dos exemplos religiosos, em programas civis, de que constituem bons exemplos as *Bibliotecas* do *Palácio de Mafra* (1717-1730) ou da *Universidade de Coimbra* (1717-1728).

II. 1. 3. 11. O Vitral

A técnica do vitral é baseada nas circunstâncias conhecidas pelo vidro que começa a ser produzido logo a partir do II ou III milénio antes de Cristo, época em que já se conhece o uso da potassa no seu processo de fabrico. Os vidros soprados atingiram uma perfeição no início da nossa era, a qual não teve comparação com os vidros da Idade Média, quer na qualidade e espessura do material, quer na subtileza da decoração. Basicamente, o vidro é constituído por sílica e soda ou potassa, além dos aditivos utilizados para obter as diferentes colorações.[192]

Alguns achados em *Pompeia* vieram demonstrar que o vidro em chapa, moldado ou soprado era conhecido pelos romanos já desde o I século, sendo utilizado, tal como o alabastro, nas entradas de luz das residências dos romanos mais abastados.

A chapa de vidro soprado[193] ou moldado era o que existia disponível na Idadde Média para o vitral, tendo-se conservado ao longo da história, como o melhor material para esta arte aplicada. Contrariamente à chapa de vidro lisa, o vidro soprado tem características únicas que o tornam numa "presença". Nenhuma peça é igual à outra,

[190] Vide J. Fernandes Pereira, "O barroco do século XVIII", p. 113.
[191] Vejam-se a Igreja de S. João da Foz, no Porto e Sta Clara-a-Nova, em Coimbra, onde existem catorze retábulos.
[192] Em muitos dos vestígios de vitrais antigos, encontrou-se a soda, em lugar da potassa, na composição dos vidros originais, facto que se pensa ter contribuído grandemente para a durabilidade dos mesmos. Uma certa insuficiência em sílica, relativamente aos vidros romanos faz-se notar, acarretando uma certa impureza, por conseguinte, do material.
[193] O vidro é soprado a partir de uma espécie de cilindros grossos, semelhantes a garrafas, que são achatadas, após terem sido cortadas e desenroladas com o auxílio do calor do forno de dilatação.

pelas características do fabrico de tipo artesanal, tornando-se, por esta mesma razão, única a textura de cada peça produzida.

O vidro moldado, em placas é característico e originário da arte islâmica e da cultura de Bizâncio, podendo a sua superfície e espessura revelar grandes irregularidades.

A técnica do vidro soprado é muito antiga, remontando a milhares de anos, como acima se referiu. Actualmente, podem obter-se diversos efeitos, no que diz respeito à textura, através de aditivos. Podem-se adicionar pigmentos ao vidro ou, ainda, subtrair-se-lhe pigmento através de processos como a gravação ou raspagem, a fim de obter *nuances* nas tonalidades.

Os corantes mais conhecidos e originalmente comuns eram os óxidos metálicos (de ferro ou chumbo) e as matérias compostas, como o bronze queimado (*aes ustum*) ou o latão. Os *azuis de Chartres* - que não eram exclusivos desta catedral -, os *saphirorum materiae* que eram significativamente raros, como o afirma o abade Suger de St Denis, tinham como principal corante o *cobalto*.[194]

O pigmento "negro", o primário mais utilizado, denominado *grisaille*, é um esmalte castanho escuro. Trata-se de uma composição incluindo óxido de ferro, misturado com vidro moído e bórax, a qual, quando vai ao fogo, se funde com a superfície do vidro, criando uma mancha opaca.

Muitas técnicas de pintura são empregues, principalmente com a intenção de criar vários graus de transparência ou meios-tons, filtrando a luz através do vidro. O resultado obtido é uma mistura do pigmento com o *médium*, ou seja, a luz que atravessa o vidro. Várias técnicas de pintura do vitral implicam a aplicação da tinta e a sua remoção parcial através de pincéis e trinchas, panos ou os próprios dedos. Depois da pintura, procede-se à cozedura, processo complexo, uma vez que as diferentes qualidades de vidro ou de pigmentos, exigem diferentes temperaturas de fogo.

O enriquecimento da técnica, a partir do início do século XIV, fez aparecer o *amarelo de prata*, obtido pela inclusão de um sal, normalmente o nitrato de prata, bem como os esmaltes pintados. A técnica do amarelo de prata, descoberta no início do século XIV, a qual rapidamente se difundiu, permite obter tonalidades de um amarelo transparente nos vidros, que podem ir do amarelo lima ao amarelo âmbar.

[194] Mineral importado da Europa Central.

O processo da gravação do vidro pode ser executado com jacto de areia ou com ácido.[195] A pintura era executada com os óxidos metálicos queimados e moídos, vidro em pó e um ligante líquido.[196] A técnica dos três valores permitiu obter, através da deposição de três camadas, proporcionando três intensidades variáveis, a modelação das formas. Depois do recorte dos vidros, de acordo com a *maquette*, ou cartão, segue-se a montagem dos perfis de chumbo, material ideal pela sua grande maleabilidade.[197]

No que diz respeito aos aspectos estilísticos, o vitral é uma expressão artística que, devido à natureza do seu material predominante, ditado pela necessidade de deixar penetrar a luz nas construções da Idade Média, veio dar resposta a programas litúrgicos ligados à devoção aos santos e figuras da religião cristã, bem como à pedagogia da Fé junto dos crentes, cultos ou iliteratos.[198]

O vitral é uma arte que dependeu em muito da evolução do vidro[199] na Idade Média, vindo a conhecer o seu apogeu no século XII. Os arquitectos do século XIII conceberam a *Sainte Chapelle* (1248), em Paris, como um dos exemplos mais imortantes do uso do vitral. O arquitecto desta capela, - até agora desconhecido, que poderá ter sido Jean de Chelles (?-1270) ou Pierre de Montreuil (c.1200-1266),- ergueu uma construção que constituiu na época um desafio à técnica. O rei, dono desta obra, pretendia abrigar algumas das mais preciosas reliquias da Cristandade,- as da Paixão de Cristo,- numa capela que simultaneamente funcionasse como um relicário e pertencesse ao palácio.

O edifício foi concebido como um cofre-relicário com 613 m2 de vitral. A rosácea ocidental, retomada na última década do século XV, no reinado de Carlos VIII (1470-1498), foi executada num estilo muito diferente daquele do século XIII, embora igualmente colorido.[200]

O vitral teve uma época muito importante em finais do século XIX, quando variadíssimos arquitectos e *designers* como Charles Rennie Mackintosh (1868-1928),

---

[195] A primeira oferece a desvantagem de não dever ser aplicada em vidros com manchas de gordura.
[196] De forma comum eram utilizados a urina ou o vinho, na Idade Média.
[197] Foram experimentadas ligas de chumbo, que se tornam, com o tempo quebradiças e chegam a oxidar. Outros metais como o latão, o zinco ou o cobre são menos apropriados pois se dobram menos facilmente nas formas desejadas.
[198] A estética medieval, derivada da filosofia escolástica, das concepções de Plotino e de figuras de pensadores como Sto Agostinho e S. Tomás de Aquino, a qual iremos abordar neste trabalho, um pouco mais adiante, teve no século XII duas personalidades dominantes, S. Bernardo de Claraval, da Ordem de Cister e o Abade Suger, de Saint Denis.
[199] O vidro é um material com mais de 6 000 anos de existência era já fabricado a partir da sílica no Egipto e Mesopotâmia (onde se conhecia já a necessidade de utilizar a soda), dos quais se espalhou por todo o médio-oriente.
[200] Vide A. Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes*, p. 63.

Adolf Loos, Otto Wagner, Hector Guimard (1867-1942), Antoni Gaudí (1852-1926) e Louis Comfort Tiffany (1848-1933) o adoptaram, dedicando-se ao *desenho* de obras nesta expressão artística.[201]

Frank Lloyd Wright encarava o vitral[202] como um desenvolvimento lógico da libertação da obra arquitectónica, através de novos materiais e métodos[203]. Enquanto trabalhou com Louis Sullivan, em 1889, o arquitecto desenhou paramentos inteiros em vitral nos quais se pode identificar um estilo que antecipou a filosofia de Van Doesburg, Mondrian (1872-1944) e todo o movimento *De Stijl*. Le Corbusier, grande admirador da técnica do vitral, desenhou também algumas janelas.

A partir de 1870, Louis Comfort Tiffany dominou o vitral nos Estados Unidos a tal ponto que se deu o seu nome a um tipo de vidro,[204] embora muita da sua produção tenha sido canalizada para programas de reduzida escala, como o tratamento dos interiores das residências ou os candeeiros.

Van Doesburg era um entusiasta do vitral, tendo desenhado diversas janelas com esta técnica para execução. Em meados da década de 20, enquanto professor ligado ao movimento da *Bauhaus*, criou painéis para o *Café l'Aubette*, em Estrasburgo, um marco na integração das artes no século XX, o qual mais adiante é tratado com maior pormenor.

Entre 1919 e 1933, enquanto Walter Gropius (1883-1969) era o responsável pela *Bauhaus*, o vitral era uma das artes cobertas pelos seus cursos, com um departamento próprio. Vários dos grandes nomes associados a esta escola, desenharam vitrais. Paul Klee (1879-1940) e Josef Albers (1888-1976) produziram trabalho neste âmbito, tendo o segundo mantido durante toda a vida uma grande preocupação ligada às questões da luz e cor, bem como do vitral.[205] É de destacar, a obra de Albers para a *Casa Sommerfeld* (1922) e *Casa Otte* realizada posteriormente.

O *atelier* de pintura sobre vidro foi dirigido inicialmente por Johannes Itten (1888-1967), depois, em 1922, por Paul Klee e, em 1923, passou por fim para Josef Albers. O mestre-vidreiro Krauss assumia, nesta mesma época, o apoio técnico.

Johann Thorn Prikker (1868-1932), pintor holandês veio a tornar-se uma figura de grande relevância na criação da linguagem verdadeiramente moderna para o vitral.

---

[201] Vide Andrew Moor, *Contemporary Stained Glass*, p. 14.
[202] Veja-se o exemplo do seu projecto, a *Dana House* (1903), em Springfield, Illinois.
[203] Com tal protecção, pena é que o vitral tenha decaído ao longo do século XX, na linguagem moderna da arquitectura.
[204] O vidro a que nos referimos denomina-se "American opalescent".
[205] Albers desenhou os painéis de vitral para a *Sommerfeld House*, em Berlim, de Walter Gropius.

Muito influenciado pelo *cubismo*, o movimento *De Stijl* e o pensamento de Kandinsky ligado ao *Blaue Reiter*, deixou, na década de 20, o vitral até então com temas figurativos e simbolistas e concentrou-se vocabulário abstracto.[206] Os seus seguidores e alunos Heinrich Campendonck (1889-1957) e Anton Wendling (1891-1965) prosseguiram na busca, para o vitral, de uma nova linguagem.

A maior parte do vitral doméstico nos Estados Unidos constituiu apenas uma continuidade do revivalismo do século anterior. O trabalho de artistas-vitralistas tais como Lawrence Saint (1885-1961), encontrava-se muito afastado das tendências artísticas, estéticas e arquitectónicas do século XX, facto que veio provocar o declínio desta expressão artística.

John Piper (1903-1992) desenvolveu uma linguagem própria no vitral,[207] em Inglaterra e em colaboração com Patrick Reyntiens (n. 1925). Também, artistas como Lawrence Lee, Keith New, Geoffrey Clarke (n. 1942) e Anthony Holloway[208] desenvolveram uma aproximação de carácter essencialmente pictórico ao vitral.

No pós-guerra, a encomenda religiosa do vitral foi dominada pelos artistas e *ateliers* franceses como o de Jean Barillet (1912-1997), Jacques Duval e Gabrielle Loire (n. 1904).[209] De igual modo, muitos dos trabalhos desta época são executados em *dalle de verre*,[210] uma técnica que envolve pedaços de blocos de vidro, embebidos em *epoxy* ou betão, em lugar do perfil de chumbo e da simples chapa de vidro que constituem o vitral tradicional.

Na década de 50, em França assistiu-se a um renascer do vitral, subsidiado quer pelo Estado, quer pela Igreja, facto que se ficou a dever a uma colaboração entre os pintores e os ateliers de vitral. Henri Matisse (1869-1954), Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Georges Rouault (1871-1958), Jean Bazaine (1904-2001), Alfred Manessier (1911-1993) e Marc Chagall (1887-1985) produziram desenhos para vitral nos anos subsequentes à segunda guerra.

Chagall empenhou-se durante os últimos 20 anos de vida no vitral, conforme focado mais adiante, tendo executou trabalhos para diferentes países. Esta revitalização do vitral graças à produção de artistas reconhecidos foi um fenómeno de relativa curta

[206] Poucos dos seus trabalhos sobreviveram, infelizmente.Veja-se o seu painel *Orange*, que demonstra a sofisticação minimalista, para a qual se encontrava a evoluir a produção dos seus últimos anos.
[207] Um bom exemplo da sua obra é a janela do *Baptistério da Catedral de Coventry* (1960).
[208] Veja-se a janela leste da *Catedral de Manchester* (1980).
[209] Este fenómeno deveu-se a iniciativas do Ministério das Belas-Artes francês junto do Japão e dos Estados Unidos.
[210] Em Portugal, veja-se o exemplo da *Pastelaria Mexicana* (1963), em Lisboa.

duração, circunscrevendo-se a um determinado período. Gabrielle Loire,[211] Jean Barillet e Alfred Manessier podem ser considerados os artistas-vitralistas franceses mais notáveis.

O vitral francês no pós-guerra teve uma linguagem que se pode considerar mais baseda nos valores pictóricos, nomeadamente a cor, do que o alemão, que tinha características mais "gráficas" ou estruturais, baseando-se consideravelmente na expressão do desenho dos perfis de chumbo.

Georg Meistermann (1911-1990) foi o precursor da libertação do vitral no pós-guerra na Alemanha Um outro vitralista, bastante activo neste período foi Wilhelm Buschutte (n. 1923). Diferentemente de Thorn Prikker, Meistermann desinteressou-se da geometria, dedicando-se a um desenho mais expressionista que influenciou outros artistas como Ludwig Schaffrath (n. 1924) e Johannes Schreiter (n. 1930).

Nos finais do século XX, assistiu-se ao aparecimento de alguma variedade de artistas a realizar obra em vitral, como Ed Carpenter (n. 1946), Lutz Haufschild (n. 1943), Narcissus Quagliata (n. 1950), Ray King (n. 1950) e James Carpenter.

II. 1. 3. 12. A Forma Arquitectónica e a Cor

A relação entre a cor e a forma arquitectónica pode ser considerada ténue, devido a uma série de fenómenos históricos que fizeram com que aquelas viessem a evoluir separadamente. A cor arquitectónica foi encarada muito frequentemente, como um aspecto de certo modo dispensável na criação do objecto arquitectónico, podendo ser utilizada como uma concepção *a posteriori*, não fazendo parte integrante do processo criativo da arquitectura.

Sabe-se que na Antiguidade, os Assírios revestiam os seus grandes *zigurates,* utilizando folha metálica com vitrificação da superfície, para assinalar os elementos relativos ao sistema solar.

Os Egípcios atribuíam cores ao sistema de deuses, como se poderá observar em templos em Karnak ou Tebas. O azul, que representava, por exemplo, a integridade, poderia simbolizar, a deusa Isis, por exemplo.[212] Pensa-se que esta tradição de uma utilização simbólica da cor no povo egípcio poderá ter sido transmitida, aos gregos,

[211] Esta artista, juntamente com o seu filho Jacques, concebeu vitrais para todo o mundo e, em particular, para os Estados Unidos.
[212] Tom Porter, *Architectural form and colour,* p. 309.

através dos minóicos, os quais ornamentavam, como é do conhecimento geral, os seus palácios pintura de frescos e cor.[213]

Assim, as primeiras estruturas dos templos em madeira, na Grécia, teriam sido pintadas, tal como e segundo disto se encontraram vestígios, as estruturas em pedra que mais tarde se ergueram. O papel da cor na experiência grega da arquitectura não se resumia a decoração caprichosa, parecendo antes responder na prática a um código pré-estabelecido.

A decoração da arquitectura na antiga Grécia dispunha de uma paleta cromática incluindo os vermelhos tijolo, o castanho escuro, o amarelo pálido, o azul claro, o branco, ou mesmo o negro. Os contrastes cromáticos, obtidos pelas composições destes matizes, conferiam visualmente importância às formas arquitectónicas.

Os frisos no Parthénon descreviam uma *Idade do Ouro*, ou seja, um perfeito estado social lendário, pelo qual os gregos vinham a lutar desde cedo. A carga simbólica dos matizes e tonalidades utilizados viria a provar-se, importante. À semelhança dos deuses egípcios, os gregos eram pintados de acordo com a estação do ano. A pintura simbólica[214] da arquitectura parece ter sido adoptada mais tarde pelo povo romano.

Conforme se focou anteriormente, para além das cenas rurais e paisagens, as paredes de *Pompeia* e de *Herculanum,* cidades cujos vestígios permitiram aos estudiosos desta matéria tirar conclusões, ostentavam ilusões pictóricas em *trompe l' oeil,* de figuras, espaços arquitectónicos ou espaços exteriores fictícios.

Foram encontrados, como na arquitectura da antiguidade, nas catedrais medievais[215] vestígios exteriores e interiores de pigmentos. No *Renascimento*, os artistas criaram a duas dimensões, a óleo, têmpera e *fresco* as suas próprias "ilusões". Conforme desenvolvemos em pontos anteriores, o *fresco* foi a técnica mais utilizada, embora não exclusiva, nessa época, tendo-se mantido na arquitectura desde os finais da Idade Média até ao *barroco* e mesmo até ao século XIX.

Na Europa Central, perto da fronteira entre a Alemanha e a Áustria[216], em bastantes cidades italianas[217] e muito frequentemente nalgumas igrejas da Roménia, podem-se encontrar exemplos de pinturas exteriores nos edifícios, muitas vezes em *trompe l' oeil*, representando falsas cornijas, alvenaria rusticada ou janelas simuladas

[213] Guy Rachet, *Archéologie de la Grèce préhistorique, Troye, Mycène, Cnossos*, p. 152- 172.
[214] Tom Porter, op. cit., p. 310.
[215] Como se pode verificar nas catedrais de Angers e de Nôtre Dame de Paris.
[216] Mittewald, Oberammergau ou Innsbruck.
[217] Trento e Treviso.

nas próprias fachadas. Frequentemente, tornava-se mais económico pagar o serviço prestado por um pintor, do que encomendar e aplicar alguns dos materiais considerados mais nobres, nomeadamente a cantaria de pedra.[218] No Reino Unido, as pinturas exteriores nos edifícios foram abolidas pelos Reformistas ou vieram a desaparecer em Londres, com o grande incêndio de 1666.

Entre 1750 e 1800, os arquitectos franceses ditos utópicos, Ledoux (1736-1806) e Boullée (1728-1799) criaram uma arquitectura em que a forma se encontrava desligada da cor. Não obstante, o século XVIII viu surgir uma tentativa, por parte de Johann W. von Goethe (1749-1832), de estabelecer uma teoria da cor.

No primeiro quartel do século XIX, o artista francês Jacob-Ignaz Hittorf (1792-1867), bem como o arquitecto alemão Gottfried Semper interessaram-se pelos fenómenos ligados à cor cor, devido à descoberta de vestígios de *policromia* em escavações arqueológicos de exemplos de arquitectura da Antiguidade.

Uma obra importante no que concerne a utilização da cor em meados do século XIX, foi a decoração, realizada por Owen Jones (1809-1874) para o *Crystal Palace* da autoria de Joseph Paxton (1803-1865). A partir desta época, a arquitectura dita "do ferro" passou, por razões que se prendiam com a sua conservação, a receber pintura.

No século XIX, os estudos da cor multplicaram-se porque o progresso da indústria permitiu que os pigmentos passassem a resultar de síntese química, deixaram de ter exclusivamente uma natureza mineral, animal ou vegetal. Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), engenheiro químico que trabalhava na indústria do tingimento de lãs para tapeçarias, sentiu necessidade de estudar o sistema das cores e a forma como elas interagiam, tendo estudado em larga escala as questões ligadas aos contrastes simultâneos.[219]

No século XX e na segunda metade do mesmo, assistiu-se na Europa e Estados Unidos, a um grande interesse pelo tratamento, com pintura, de grandes superfícies em programas habitacionais ou industrais, tendo-se observado, neste período, alguns pintores ou *designers* que se entregaram totalmente a estes aspectos.

Alguns murais artísticos de grande escala nos Estados Unidos foram pintados por John St John (1929-2000). Um dos seus primeiros murais, datado de 1954, destinava-se a camuflar obras em Miami. Igualmente, o *Hog Heaven*, pintado por Les

[218] Vide Tom Porter, op. cit. p. 310.
[219] Enquanto engenheiro de uma Manufactura de Tapeçarias, ele recebia reclamações sobre os tintos da lâs e apercebeu-se da complexidade dos fenómenos que envolviam as relações das cores enquanto na presença umas das outras.

Grimes, era uma composição, representando animais numa quinta, num edifício pertencente à Clougherty Meat Packing Company em Los Angeles.[220] Este pintor, saído da pintura de cenários em Hoollywood, ficou muito ligado aos murais da empresa. Farmer John.

O artista Yehiel Rabinowitz (n. 1939) dedicou-se a criar grandes *designs* temáticos mais ou menos conformistas, de composições de paisagens com carácter rural, em programas industriais, como foi o caso de Douvrin e as oficinas da Renault de Grand-Couronne Regie.[221]

No que se refere a grandes extensões em contextos urbanos, Jean-Phillipe Lenclos tem-se vindo a dedicar, nas últimas décadas, a propor paletas cromáticas para diferentes regiões geográficas, estudadas a partir quer da arquitectura vernacular da região, quer dos materiais predominantes na mesma.

Uma diferente aproximação ao tratamento cromático da arquitectura ou do *urban landscape* terá aparecido justamente na América Latina, com as paletas estudadas de forma muito rigorosa, do ponto de vista óptico, como é o caso de Carlos Cruz-Díez, um colorista ambiental, que esteve desde o início muito ligado ao *Op art*. Na sua pesquisa, este artista tentou isolar a experiência da cor dos restantes fenómenos e estender a própria investigação de Josef Albers, muito centrada no plano bidimensional, às dimensões espaciais.

Já que no *Op art,* estudada mais adiante, a relação do observador com a obra/estímulo é importante, Carlos Cruz-Díez (n. 1923) aplicou o mesmo tipo de fenómenos, bem como os princípios básicos da cor em numerosos dos seus projectos em Caracas, tais como em travessias pedonais, pavimentos, edifícios, muros urbanos ou autocarros. As intervenções, muito frequentemente, consistiam na aplicação de padrões geométricos, com cores fortemente contrastantes, interagindo e criando ilusões, quer na percepção da própria massa, quer nas dimensões dos elementos tratados.

A obra de Luis Barragán (1902-1988) é exemplar na recuperação dos valores tradicionais da arquitectura, bem como na utilização da cor. A paleta cromática existente em alguns exemplos arquitectónico não difere, em muito, das cores que se podem observar na arquitectura popular mexicana.

[220] Cooper e Sargent, *Painting the Town*, p. 7.
[221] Vide Porter, op. cit,, p. 35.

Fig 38

Aspecto da cor na arquitectura tradicional tunisina em Sidi Bou Said.

Fig 39

Empena de um edifício no Marais, em Paris.

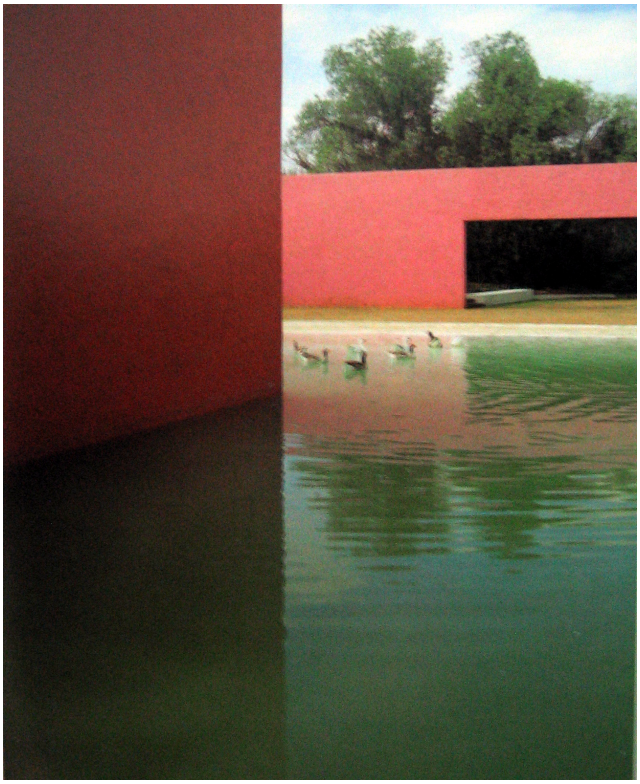


Fig 40

Cavalariças de San Cristóbal de Luis Barragán.

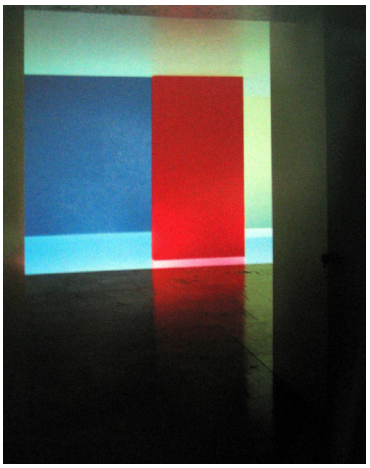


Fig 41

Casa Gilardi de Luís Barragán.

Um elemento relevante é a parede enquanto elemento estrutural da arquitectura de Barragán, constituindo uma materialização do sentido de recolhimento. Na década de 60, o arquitecto declarará: «*Toda a arquitectura que não exprima serenidade, não cumpre a sua missão espiritual. Por isso, foi um erro substituir o abrigo das paredes pela intempérie dos envidraçados.»*[222] Pode-se considerar que a arquitectura vernacular mediterrânica é uma das influências mais marcadas na obra de Barragán. Numa entrevista que concedeu a Mary Pierre Colle (1981), e referindo-se às paredes, Barragán declarou: *«O betão aparente é horrível, deveria ser pintado.»*[223]

Barragán prossegue, na condenação dos radicalismos do movimento moderno, condensados na expressão "machine à habiter"[224] : *«A ideia da máquina de viver não somente é a diminuição da arquitectura, como também a do ser humano. Não alivia ao homem a sua ansiedade, fenómeno deste século agitado, nem desenvolve o uso prazenteiro do pensamento.»*[225]

Os arquitectos racionalistas como Loos, Hoffman (1870-1956), Oud (1890-1963) ou Le Corbusier, entre outros, converteram-se à "caixa branca", de origem mediterrânica, enquanto forma simples pura e facilmente inteligível.

Nas suas primeiras casas, o cromatismo de Barragán provinha em grande parte da influência dos livros de Ferdinand Bac (1859-1952), como *Les Jardins Enchantés* (1925)[226] e *Les Colombières* (1925), com os quais entrou em contacto, em 1925, na viagem que realizou a Paris. Uma outra influência, parecem ter sido as ilustrações de Choukhaeff (1887-1973) para o livro de Pouchkine (1799-1837), *Boris Godunov*.[227] A paleta cromática das telas do seu amigo Jesús Reyes terá servido, igualmente, de inspiração, como no caso da *Casa Gilardi* (1976), na Cidade do México.

Muito ligado à luz fitrada por vidros de cor, verifica-se o seu uso na *Casa Robles León* (1929-30), *Casa González Luna* (1929), *Casa Cristo* (1931) e *Casa Gilardi* (1976), bem como no *Convento das Capuchinhas de Tlalpan* (1952-55).[228] Esta obra para a Ordem das Capuchinhas Sacramentárias do Puríssimo Coração de Maria, coincidiu com o regresso de uma viagem pela Europa e Norte de África, em 1952,

[222] Vide José Maria Buendía Júlbez, "De Correspondencias y Precisiones" in *Luis Barragán*, p. 26.
[223] Vide José Maria Buendía Júlbez, "Barragán Cabalga Rumbo a la Eternidad" in *Luis Barragán*, p. 18.
[224] Numa segunda viagem à Europa, em 1931 conheceria Le Corbusier, de quem assistiria a algumas conferências. Vide Juan Palomar Verea, "Europa Otra vez" in *Luis Barragán*, p. 74.
[225] Idem.
[226] Vide José Maria Buendía Júlbez, "Barragàn Cabalga Rumbo a la Eternidad", p. 14.
[227] Vide J. Mª Buendía Júlbez, "El Modo de Hacer", p. 32.
[228] Ibid., p. 34.

durante a qual o arquitecto se interessou significativamente pelos conventos e igrejas franciscanos.

Baseando-se, para a Capela, num jogo de cor e luz, propício a um ambiente de elevação espiritual, Barragán produziu uma harmonia de tons de ouro, laranja e amarelos.[229] Um vitral de Mathías Goeritz (1915-1990), com a mesma paleta cromática existe na Capela, bem como um vidro amarelo, pintado a óleo pelo mesmo artista, na sala de recepção do convento e contra o qual se recorta um Cristo na Cruz.

No regresso da viagem a Marrocos, Barragán desenha a residência de Antonio Gálvez, a *Casa de Chimalistac* (1955-56), na qual realiza atmosferas coloridas.[230] Esta mesma casa, com um páteo vermelho e longas passagens e corredores, faz recordar uma *madrassa* no Norte de África.

A vinte quilómetros a nordeste da Cidade do México, numa antiga fazenda, começa Luis Barragán em 1957 a idealizar um loteamento, *Las Arboledas*, abrangendo um outro, *Los Clubes*, ligado, este último à prática hípica, onde foi concretizada a *Fuente de los Amantes*, emoldurada por um tom de rosa intenso.[231]

Nas *Cavalariças de San Cristobal* (1967), desenhadas com a colaboração de Andrés Casillas (n. 1934), Luis Barragán tira partido de numerosos muros de cor saturada.

A *Casa Gilardi* (1976), construída na colónia Tacubaya da Cidade do México, constitui uma proposta de cor resultante da *«síntese dos anos de reflexão sobre a luz e sobre o espaço.»*[232] Um corredor com frestas de luz filtrada com vidros amarelos conduz a uma sala de jantar com um tanque, onde se destaca uma parede rosa. O azul ocorre novamente no páteo central, onde se encontra o jacarandá em torno do qual se construiu a casa e a tonalidade rosa, vai surgir, igualmente no terraço do piso superior.

As suas colaborações com o amigo e pintor Jesús Reyes e o escultor Mathías Goeritz são bastante importantes na obra de Barragán. Este último colabora, no loteamento dos *Jardines del Bosque*, com uma estrutura de betão chamada o *Pássaro Amarelo*, cuja cauda se desenvolve num extenso muro que percorre umas dezenas de metros, delimitando as fracções da linha de caminho de ferro.[233]

---

[229] Vide Guillermo Eguiarte Bendímez, "La Experiencia Mistica: El Convento de las Capuchinas Sacramentarias" in *Luis Barragán*, p. 140.
[230] Vide Guillermo Eguiarte Bendínez, "El Proyecto de Chimalistac. La Casa Galvez" in *Luis Barragán*, p. 156.
[231] Vide Guillermo Eguiarte Bendínez, "Las Arboledas y Los Clubes" in Luis Barragán, p. 170.
[232] Vide Guillermo Eguiarte Bendímez, "La Casa Gilardi" in *Luis Barragán*, p. 192.
[233] Vide Juan Palomar Verea, "Jardines del Bosque" in *Luis Barragán*, p. 98.

Para além das suas colaborações com artistas plásticos, a tentativa de Barragán de atingir a *Obra de arte total,* passou pelo desenho das portas e pormenores, frisos decorativos de azulejos e, muitas vezes, das mobílias das casas por si concebidas.[234]

II. 3. 13. A Luz e os materiais na Transfiguração do Espaço

Os materiais, utilizados na concretização da obra arquitectónica, possuem propriedades não tectónicas que lhes são próprias e que determinam a sua escolha para a concretização do objecto arquitectónico.

A cor do material, muito embora possa ser definida pelo seu tom local, é infinitamente variável, dependendo da luz incidente no mesmo e do seu comportamento quanto à sua reflexão. Pode-se ainda distinguir os casos em que o material tem uma permeabilidade à luz, é por ela atravessado, com a particularidade dos casos de transparência, de translucidez e, ainda, os fenómenos nos quais se regista uma refracção à luz.

No extremo da situação de reflexão da luz, podemos eleger o espelho, com todas as implicações que poderá ter no que se refere à sugestão de espaços duplos, de carácter virtual, ou de espaços múltiplos do espaço físico real.

Os materiais cerâmicos, com uma superfície vidrada, podem considerar-se como fenómenos de certa forma de espelhismo. Pode-se, igualmente, identificar nestes casos a representação de um espaço virtual duplo, num nível intermédio, uma vez que se trata de um fenómeno de espelhismo "incompleto" no qual se verifica um reflexo pouco nítido, sugerindo uma realidade transgressora dos limites do espaço arquitectónico.

A textura aparente, apresentada pelo material, poderá ser devida à verdadeira natureza do mesmo, como o exemplo dos veios de uma pedra mármore ou de um calcáreo, de uma tábua de carvalho ou de faia, ou ser definida pela divisão do material e ou da sua organização num aparelho de cantaria ou num revestimento contínuo realizado com réguas de madeira.

Neste último caso, as juntas e espaços intersticiais dão o seu contributo, através do desenho por elas formado para obtenção de um gradiente textural aparente, estabelecendo um padrão, o qual poderá configurar uma textura, consoante a escala a que se estará a considerar a superfície em causa, relativamente ao observador.

[234] Para a *Casa de Prieto López* em *El Pedregal*, Barragán desenha as mobílias da sala de jantar.

Fig 42

Aspecto da textura aparente do aparelho de alvenaria no Castelo de Belver.

Fig 43

Capela dos Ossos da Igreja de S. Francisco em Évora.

Fig 45

Cantaria com vestígios de erosão no Coliseu de El Jem.

Fig 46

Exemplo de texturas superficiais no Edifcio Caixa-Forum da autoria de J. Herzog e P. De Meuron, em Madrid, 2006.

Assim, um conjunto de formas pode formas um padrão que, a uma distância determinada já resultará numa textura.

O desenho, resultante da estereotomia da pedra, nos aparelhos de cantaria, aparece representada em *trompe l'oeil* em vários frescos de Pompeia, desde o I Estilo, atrás descrito neste mesmo capítulo. *«Como Frampton observa, tecer e fazer alvenaria têm pela sua dependência da repetição, algo de comum. Em termos decorativos, ambos são produtores de motivos e aspectos que criados por simples alterações na sequência.»*[235]

A arquitectura do movimento moderno tirou, geralmente, partido, ao longo da história, das propriedades dos materiais, ao dar seguimento à condenação de Loos relativa à decoração. É sempre possível compôr visualmente com materiais, considerando os seus atributos texturais ou cromáticos, em lugar de compôr com a cor. Foi esta aproximação à pintura que desenvolveu Kurt Schwitters, ao realizar com materiais residuais algumas das suas obras *merz* ou a aproximação do movimento moderno, ao banir a decoração mas continuar a escolher criteriosamente os materiais utilizados, como sucede no exemplo adiante focado do *Pavilhão de Barcelona,* da autoria de Mies Van der Rohe.

II. 1. 4. Semper: os Elementos da Arquitectura e o *Bekleidung*

Os historiadores Alois Riegl[236] e Lionello Venturi (1885-1961) contribuíram para formar uma imagem algo determinística e materialista de um homem que acreditava, sobretudo, que a obra artística dependia dos materiais e da função, ao caracterizarem o trabalho teórico de Gottfried Semper.

De acordo com a teoria de Riegl, já mencionada neste trabalho, seria a *Kunstwollen* a determinar colectivamente e a fixar cada estilo na sua evolução, concepção muito comum ao longo da história da arte no século XX. Para si, como para alguns dos seus contemporâneos, um historiador de arte não deveria revelar preferências ou gostos pessoais. Tal conceito pareceria inconcebível, quer para o humanista Jacob Burckhardt (1818-1897), quer para o seu contemporâneo, o arquitecto Gottfried Semper. A obra arquitectónica de Semper sempre se baseou no trabalho realizado a

[235] Vide David Brett, *Rethinking Decoration, Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, p. 233.
[236] No seu *Stilfragen*. É interessante entender, de igulal modo, que este ataque se baseava em parte no ressentimento devido ao facto de Riegl ser curador de têxteis do Museu Austríaco (hoje Kunstgewerbe Museum), cuja colecção e edifício teriam sido muito marcados por Semper.

partir do desenho e fundamentou sobre o conceito de *lugar*, as suas leituras e a escrita de ensaios.

Tendo conhecido J.-I. Hittorf em Colónia, Semper veio com ele a protagonizar a polémica sobre a policromia da arte da antiguidade clássica, defendendo, na sua primeira obra escrita[237], as ideias do primeiro sobre a questão.

O interesse de Semper pela Grécia e sua arquitectura não o veio a converter num arquitecto neo-clássico e, em meados de 1829, Semper iniciou o inevitável *Grand tour* pelo Mediterrâneo, visitando Atenas.

Semper, que visitou por duas vezes Paris sentia poucas afinidades com o esquematismo do ensino académico francês[238], caracterizados pelas plantas com grelhas e eixos. Nelas Semper não encontrava as proporções artísticas que o interessavam.[239]

Entretanto, em 1834, Semper foi recomendado pelo Professor Gau (1790-1854) para o lugar de novo reitor da escola de arquitectura de Dresden[240] e, nos anos que se seguiram, contribuiu para transformar a arquitectura do centro da cidade.

Ao perder, por contingências políticas, o lugar na docência para Paris. Planeou uma ida aos EUA, que não se concretizou devido a uma oferta de trabalho em Londres, a qual veio a tornar-se uma decepção. Em Londres, e na sequência do interesse despertado pela construção do *Crystal Palace*, encontrou em torno de Sir Henry Cole (1808-1882), um grupo intelectual interessado, quer numa nova forma de educação artística, quer na utilização de formas naturalmente ornamentadas. Estas questões tinham sempre feito parte das grandes motivações de Semper.

Semper aceitou a oferta de um posto como professor de arquitectura no *Politécnico de Zurique,* quando as encomendas de arquitectura em Londres falharam. O arquitecto escolhido para concurso para a construção do novo edifício para esta instituição foi Semper e a construção do mesmo decorreu entre 1858 e 1864. Depois, deste, foi-lhe entregue o Paço do Município de Winthertur, altura emque começou a conceber a sua obra *Der Stil*.

Gottfried Semper sempre se interessara pelo desenho de teatros e o seu convívio com Wagner deve ter favorecido esta mesma faceta. Sabe-se que, na década de setenta,

[237] Publicada em Altona, território dinamarquês, e escapando à censura da época.
[238] Veja-se os conceitos de Durand.
[239] Na década de vinte, Franz Gau, Henri Labrouste e outros arquitectos encontravam-se envolvidos numa campanha a favor dos edifícios coloridos, num registo de cariz quase popular, muito reprovado pela École des Beaux-Arts e rejeitando a tradição neo-clássica.

[240] Quando da entrada dos Prussianos na cidade em 1849, Semper foi obrigado a retirar-se sob acusação de ter aconselhado sobre as trincheiras defensivas.

Nietzsche (1844-1900) visitou, juntamente com Richard Wagner (1813-1883), Semper na sua oficina de gravura. Encontravam-se em construção os teatros de Dresden, bem como os edifícios vienenses, quando Semper veio, em 1879, a falecer em Roma..

A arte é, em primeiro lugar, a representação, derivando do desejo interno de uma forma, ou seja, a *Kunstwollen*, bem como das circunstâncias externas. Para Riegl, era inaceitável o *Bekleidung* dos edifícios tardios de Semper

A questão da policromia da década de vinte no século XIX contribuiu para eliminar a herança do classicismo e os seus adeptos, bastante influenciados por Saint-Simon (1760-1825), preconizavam uma nova arquitectura radical. Gau deu o seu contributo para a questão com o seu texto *Antiquités de la Nubie*, escrito após uma viagem arqueológica e artística pela Itália, Palestina e Alto Egipto.

Hittorff deslocou-se, em 1822, numa viagem para o sul da Europa, Itália e Sicilia, incluindo Pompeia e Paestum. Empreendeu escavações em Agrigentum e deslocou-se, seguidamente, para Selinus, onde encontrou os vestígios de um pequeno templo, iniciando o restauro polícromo do mesmo.

Entre 1750 e 1760, a obra teórica de Winckelmann (1717-1768) partiam do ideal de definição da beleza como baseada na forma pura, com exclusão da cor.[241]

Kant, desenvolvia, em finais do século a sua concepção estética, afirmando que na pintura, escultura, em todas as artes plásticas, na arquitectura, como na jardinagem, na medida em que são belas-artes, o desenho era o essencial. Neste, não seria o que deleita na sensação, mas simplesmente o que agradaria pela sua forma que constituía o fundamento de toda a disposição para o gosto. *«As cores que iluminam o esboço pertencem ao atractivo; elas na verdade podem vivificar o objecto em si para a sensação, mas não o tornam digno de intuição e belo; antes, elas até grande parte são limitadas muito por aquilo que a forma bela requer, e mesmo lá onde o atractivo é admitido são enobrecidas unicamente por ele.»*[242]

O grande interesse pela Filologia, na época, ocasionou um desafio à visão da arquitectura "branca". Vitrúvio chegava a mencionar uma cor azul, aplicada aos triglifos dos templos romanos, embora seja possível que essa trecho se referisse apenas aos templos, executados em madeira. Entretanto, Pausânias[243], numa passagem debatida na década de trinta, doséculo XIX, mencionava os tribunais atenienses verdes e vermelhos,

[241] Winckelmann argumentava que quanto mais branco fosse um corpo, maior seria a sua beleza, pois se tratava da cor que mais raios luminosos reflectia, e, por conseguinte, mais facilmente perceptível.
[242] Vide Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Livro I, p. 115, §14.
[243] Geógrafo grego do século II.

não deixando explícito se se tratava das cores prevalecentes nas suas fachadas ou nos seus ornamentos.

Winckelmann mantinha, contra um texto de de Plínio o Antigo, que as pinturas eram executadas por arttitas como Poligloto, Onato e Pausias, directamente nas paredes dos edifícios gregos, e não em telas.

Na época, a pintura mural era conhecida na arquitectura egípcia, em *Pompeia* e *Herculano*, embora elementos de cor conservados fossem relativamente raros nas obras da arquitectura grega.[244]

A cor na escultura grega viria a ser estudada por Quatremère de Quincy (1755-1849).[245] O arquitecto alemão Leo von Klenze (1784-1864), que partilhava as ideias de Quatremère de Quincy e de C.R. Cockerell (1788-1863), deu uma conferência em 1821 sobre a reconstituição de um templo etrusco, representando a sua estrutura pintada de cores fortes.

Lord Elgin (1766-1841), William Leake, William Wilkins (1778-1839) e Edward Dodwell (1767-1832) produziram alguns relatórios sobre a policromia. No início de 1816, um terceiro grupo de antiquários e arquitectos ingleses prosseguiu as pesquisas de Cockerell na Grécia.[246] William Kinnard (1788-1839), T.L. Donaldson e William Jenkins combinaram a sua investigação com a de Cockerel, produzindo um quarto volume suplementar na segunda edição de *Antiguidades de Atenas* (1825,1830).

Tendo realizado uma viagem pelo Sul de França, Génova, Florença, Roma, Nápoles, *Pompeia* e *Paestum*, Semper produziu inúmeros *croquis* de sepulcros na rocha, perto de Viterbo e Tarquinia, assim como das ruínas dos estabelecimentos romanos de Cora e Norba, fez estudos polícromos em *Pompeia*; e visitou *Palermo*, *Selinus*, *Agrigentum* e *Siracusa na Sicília,* antes de partir para a Grécia em Outubro de 1831. Esta viagem constituiu a base para a publicação das *Observações Preliminares sobre Arquitectura Policroma e Escultura na Antiguidade.* Na sua obra sobre o estilo, introduziu as teses do *Bekleidung*[247] e *Stoffwechsel*[248], contribuindo para uma história da escultura, já introduzida por Quatremère de Quincy.

---

[244] Vide H. F. Malgrave, "Introduction" in *Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and other Writings*, p. 5.

[245] C. R., Cockerell e Carl Haller von Hallerstein encontraram, em 1811, esculturas pintadas na ilha de Eginabem como o templo de Apolo em Bassae, uma obra de Ictínio, contemporânea do Parténon. Estes e Stackelberg fizeram parte da segunda geração de viajantes a examinar os monumentos gregos à luz da questão da cor.

[246] William Kinnard, Joseph Woods, T.L. Donaldson, Charles Barry, Charles Eastlake e William Jenkins.

[247] Entenda-se enquanto "revestimento".

[248] Tome-se esta expressão como transformação material.

Na sua teoria sobre a policromia, diferia de Hittorff por não considerar a totalidade da antiguidade interligada por um esquema cromático, e o sistema grego de pintura do templo constituiria apenas um estádio do *Bekleidung*.[249] Semper dividiu as *Observações Preliminares* em três volumes, dividindo a história da policromia nas fases dórica, jónica e romano-medieval.

Semper considerava o interesse humano pela cor como consequência do instinto natural no Homem para o adorno e o carácter lúdico. Este instinto levado a um certo refinamento, teria conduzido a um grau de ilusão mais elevado, através do desenho e do relevo presentes na decoração.

De acordo com Semper, a decoração utilizada na arquitectura monumental teria a sua origem em artefactos, naturais ou manufacturados, suspensos da sua estrutura, os quais ter-se-iam tornado progressivamente mais abstractos ao longo tempo.

Semper dá breves justificações artísticas, históricas, ambientais, materiais e filológicas para a existência de cor na arquitectura da antiguidade, todas elas baseadas noutras investigações, que não as suas.[250] Todos os monumentos romanos em mármore branco teriam, sido, assim, pintados, como por exemplo o Coliseu o tivera sido de vermelho.[251]

A cor, de acordo com Semper, derivaria em parte da necessidade de utilizar a pintura como protecção, do efeito corrosivo do ar, pois o tijolo, a madeira, o metal, o ferro e o zinco em especial, substituíram o silhar e o mármore. Seria inapropriado continuar a imitar estes dois materiais, dando ainda aos novos materiais uma falsa aparência. *«Em lugar de uma monótona camada de pintura, podemos seleccionar uma agradável variedade de cor. A policromia torna-se, então, natural e necessária.»* [252]

Semper apelava a que se deixasse o material falar por si próprio, avançando não disfarçado na forma e nas proporções mais adequadas pela experiência e a ciência. O tijolo deveria aparecer como tijolo, a madeira como madeira, o ferro como ferro, cada um de acordo com as suas leis estáticas. *«Esta é a verdadeira simplicidade em que podemos deixar o nosso gosto pelo inofensivo bordado da decoração discorrer livre».*[253]

---

[249] Entenda-se esta expressão enquanto "processo polícromo".
[250] Vide Harry Francis Malgrave, op. cit., p. 15.
[251] Para isto não oferece justificação.
[252] Vide Semper in op. cit., "Os Quatro elementos da Arquitectura", p. 48.
[253] Idem.

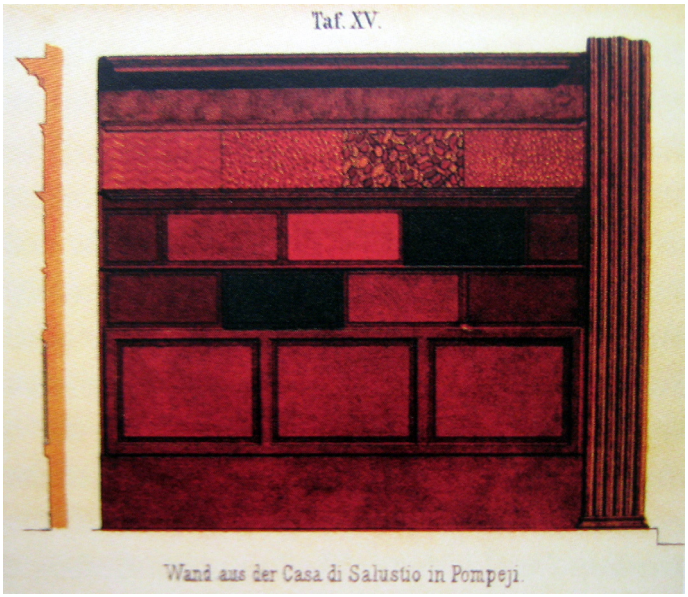


Fig 47 . 48 . 49
Gottfried Semper, ilustrações do "Der Stil".

Assim, Semper referenciou a origem das paredes gregas pintadas inscrevendo-se no sistema oriental de revestimentos e na respectiva *policromia*.[254] Também, as paredes de Pompeia mostravam como os «antigo» eram adeptos de aplicar cores vivas e saturadas não conhecendo na sua decoração não cores discretas ou meios-tons. A mistura teria lugar não na paleta, mas na parede, através da justaposição de decorações variadas que, a determinada distância, apareceriam ao olhar misturadas, retendo um carácter lúdico.[255]

Semper prosseguia descrevendo como os antigos construíam, também estruturas, nas quais a madeira, o ferro e o bronze faziam parte essencial da arquitectura, cujas leis estáticas desses materiais, não estavam relacionadas com as da pedra. Destas mesmas estruturas, alguns vestígios teriam sobrevivido, mas as pinturas das paredes pompeianas, as quais aparentemente ilustravam esta arquitectura ligeira, sobre elas forneceriam alguma informação. Igualmente interessantes e conservadas, segundo Semper, seriam as estruturas de madeira, as asnas de coberturas medievais ricamente decoradas. [256]

O arquitecto discorre sobre a origem as artes que haviam nascido quando o homem começara a adornar os primeiros abrigos em bruto, contra a intempérie e a perseguição hostil. Tudo isto ocorrera muito cedo, na história, uma vez que a brincadeira e o adorno pertenciam às primeiras necessidades do homem.

O Homem não ficando satisfeito, aprofundara os padrões na superfície, pondo-os em relevo, não deixando, no entanto, de utilizar cores vivas. Este estádio artístico, no qual a pintura e a escultura se encontravam combinadas, poder-se-ia observar, em particular, nos mais antigos monumentos da Núbia e do Egipto, bem como nas figuras rudes do Etruscos. *«(…) A pintura permaneceu na esfera da escultura e a escultura intensificou os seus efeitos, através da pintura (…)»* [257]

A problemática da arquitectura clássica, de cor branca, ou sem cor, do *Renascimento* é abordada nas *Observações Preliminares* de Semper: *«Com Brunelleschi e os seus contemporâneos e, após este, os mestres romanos e florentinos, especialmente Michelangelo, encontramos pela primeira vez uma arquitectura não pintada, nua.»*[258] Bramante, teria, segundo Semper, tentado proceder a uma mediação, sendo as suas

[254] A apoteose polícroma para Semper teve lugar no templo grego, onde prosperava o sistema egipcio-dórico das antigas colónias da Sicília, sendo substituído pelo sistema oriental-ático, de policromia mais vivo, originário do oriente e tendo sobrevivido até à Idade Média.
[255] Vide Semper, "Os Quatro elementos da Arquitectura", in op.cit., p. 59.
[256] Ibid., p. 48.
[257] Vide Semper, "Os Quatro elementos da Arquitectura" in op. cit., p. 51.
[258] Ibid., pp. 56-57.

criações menos revolucionárias. Teria avaliado a tradição dos seus ancestrais, não obstante a sua grande preferência pelo antigo, estando dessa vez, pelo menos, a tradição certa. Aqueles que Semper designou de *«os inovadores monocromáticos»* teriam posto a culpa na antiguidade, em lugar das lacunas dos seus estudos sem suspeitar que os seus ancestrais poderiam não estar enganados.[259] Semper aproveitou os seus quatro capítulos para expor em Inglaterra as suas ideias sobre o tema então popular da policromia.

Na década de quarenta, Semper desenvolve uma teoria arquitectónica, rompendo com a *tríade vitruviana*[260] e derivando de um sistema no qual são consideradas as leis da gravidade, bem como os materiais. Alberti também se referia na sua tratadística a uma ideia de *lineamenta*[261] ou estrutura.

O texto de Semper, *Os Quatro Elementos da Arquitectura,* aparece como um estudo de cariz teórico, na sequência de uma sua intensa actividade prática nas cidades de Hamburg e Dresden.[262]

Numa conferência de 1848, Semper refere-se à existência de *formas primordiais* (*Unformen*) e desenvolve duas ideias que geraram os primeiros abrigos: o *encerramento* (*Umfriedung*) e a *cobertura*. Numa outra conferência do mesmo período, acrescenta a *lareira* àqueles elementos, definindo, ainda, *parede envolvente* (*Einfassungsmauer*), como o *elemento primário* da arquitectura antiga das raças do sul e a *semente primordial* (*Urkein*) para o *abrigo*, para o *templo* ou para a *cidade*.

O carácter "têxtil" e, por conseguinte, não portante, das paredes divisórias conduziu Semper aos exemplos das culturas nómadas e ao primado da produção têxtil, assim como à ligação do Homem à forma construída, sobre a qual assenta a arte da *tectónica*.

Para Semper, a essência estrutural simbólica da tectónica encontrar-se-ia mais próxima das artes cosmológicas e ritualísticas da música e da dança, do que das artes consideradas figurativas da pintura e da escultura.

Esta distinção veio influenciar Loos na discriminação entre as tarefas relativas à construção e o papel da arquitectura, enquanto *arte monumental*, capaz de erigir o túmulo ou o monumento.

---

[259] Idem.
[260] A saber, *Utilitas, firmitas e venustas*, tríade que irá configurar toda a tratadística clássica.
[261] *«O preciso e correcto desenho concebido na mente, feita de linhas e ângulos e aperfeiçoado no intelecto e imaginação cultivados.».* Vide Alberti.
[262] Composto após a saída forçada de Dresden, contém uma refutação do ensaio de Kugler (1835) sobre a policromia.

Ora, de acordo com G. Hartoonian[263], ambos os atributos de *estrutura* e *ornamento* se inscrevem na palavra grega *kosmos*, significando universo e decoração, e operam numa síntese que, actualmente é conotada com *cosmos* e *cosmética*.

Tradicionalmente, a função simbólica da arquitectura seria um atributo da sua monumentalidade, vindo a significar, pela sua linguagem considerada clássica, uma certa universalidade definitiva.

Um *monumento*, por seu lado, poderá ser considerado por excelência e enquanto despido de conotações representativas, um *ornamento* que remete para a ocorrência de um evento respeitante a uma experiência de tipo colectivo.

Para Semper, a noção de *encerramento,* definido pelas paredes enquanto divisórias, adquire o seu valor arquitectónico, definindo uma *nova espacialidade,* ou seja, um mundo *interior*, confinado ou melhor, protegido do *exterior*, e igualmente organizado em torno da lareira, a qual funciona como centro social e espiritual do *abrigo*. No século XIX, a *coluna,* a *viga* ou a *parede* perderam a sua carga metafórica, servindo intenções de caráter expressivo.

O primado da parede, enquanto elemento arquitectónico em toda a teoria de Semper, vem estabelecer uma hierarquia na definição do espaço arquitectónico e influenciar algumas concepções do movimento moderno no século XX. A formação de Mies Van der Rohe foi muito influenciada pela obra de Semper.

Sendo a parede um dos elementos definidores de espaço e tendo-se traçado a sua genealogia desde as culturas nómadas, com as tendas e as sebes de ramos entrelaçados, mais facilmente se poderá entender a tradição da arquitectura que, no presente estudo, serve de base aos conceitos da transfiguração espacial.

Os conceitos da *lareira* como centro da *assembleia social*, de *paredes* ou de *cobertura* eram consideradas por Semper, conforme atrás se referiu, como as ideias básicas, ou os *elementos* da arquitectura, dando origem à *forma arquitectónica*, e sofrendo, subsequentemente, cada uma delas diversas interpretações culturais, no decurso da sua evolução.

Semper sentir-se-ia forçado a recuar até às condições primitivas (Urzustände) da sociedade humana para chegar àquilo que propunha estabelecer, o mais sucintamente possível. Os primeiros grupos reunir-se-iam-se em torno da lareira, para formar as primeiras alianças, os primeiros conceitos primitivos religiosos sob a forma de um

[263] Vide Hartoonian, *The Ontology of Construction*.

culto. Através de todas as fases da sociedade, a lareira constituía o foco sagrado, em redor do qual se teria construído a forma e a ordem.[264]

Trata-se do primeiro e mais importante, o elemento mural da arquitectura. Em torno do qual se agruparam três outros elementos: a cobertura, o recinto [265] *e a elevação* [266]*, as negações protectoras ou defensivas da chama da lareira contra os três elementos hostis da natureza.»*[267]

A divisão da arquitectura nestes diferentes *elementos* veio a originar, de acordo com a teoria de Semper, dois tipos distintos de abrigo, determinados por diferentes culturas: a sul, o estilo de *arquitectura de páteo*, com as paredes dominantes e a *arquitectura do norte*, com cobertura dominante.

No quinto capítulo de *Os Quatro Elementos da Arquitectura* - que resultou da síntese de uma teoria que deveria ter sido publicada sob o título *Teoria Comparativa da Edificação* -, o teórico abre com o pressuposto de que a civilização grega não seria uma criação espontânea, mas uma mistura de temas e ideias culturais de outros povos, fundidas numa outra forma.

Ainda é de salientar que os *elementos,* mencionados ao longo deste trabalho, se referem, não somente a elementos materiais ou formas, mas a temas ou ideias, enquanto operações técnicas, baseadas nas artes aplicadas. Certamente que, ligada à ideia de *cobertura,* estaria sempre uma outra de construção de uma *estrutura tectónica*.

A ideia de *aterro*[268] vem da necessidade de erguer a lareira acima do solo húmido e está subjacente à ideia de *aterraçar*, encontrando-se aplicação para ela em construções como diques e canais. Estas operações eram praticadas, desde muito cedo na história da antiguidade, nos *zigurates* assírios, assim como, mais tarde, nas paredes romanas de alvenaria.

Quase imediatamente depois de apresentar a sua teoria dos *quatro elementos*, Semper visa o *encerramento*[269] e começa a esboçar o que mais tarde se torna central ao seu pensamento: a ideia de *revestimento* (*Bekleidung*). Originalmente, o motivo terá surgido da acção de entrelaçar ramos de árvores, com o fim de criar uma vedação e,

[264] Vide Semper, "Os Quatro elementos da Arquitectura" in op. cit., p. 102
[265] Vide "enclosure", na tradução inglesa.
[266] Vide "mound", na tradução inglesa.
[267] Vide Semper, "Os Quatro elementos da Arquitectura" in op. cit., p. 102.
[268] "mound" na tradução inglesa de *The Four Elements of Architecture*.
[269] "closure" na tradução em inglês do texto.

posteriormente, terão naturalmente surgido as tapeçarias suspensas, tecidas ou encanastradas.[270]

«O entrelaçar de ramos levou facilmente a entretecer casca de árvore em tapetes e cobertas e a tecê-los com fibras vegetais e não só. Os ornamentos mais antigos derivavam quer do entrelaçar, quer dos nós dos materiais ou eram facilmente produzidos na roda do oleiro com o dedo na argila macia.»[271]

Semper defende que o uso da verga para separar a propriedade individual, o uso de tapetes e carpetes como revestimento de pavimentos e de protecção contra o calor e o frio ou, ainda, para subdividir os espaços dentro de uma habitação terá, em muitos casos, precedido a parede de alvenaria, em regiões particularmente favorecidas pelo clima. A parede de alvenaria foi uma intrusão no domínio do artesão que fabricava as paredes, com a arte da alvenaria, a qual evoluiu da construção de terraços de acordo com diferentes condições de estilo.[272]

A verga, como divisória original espacial, reteve a importância total do seu significado inicial de forma ideal quando, mais tarde, as paredes ligeiras de tapeçaria se transformaram em paredes de blocos de argila, tijolo ou pedra. A verga foi a primeira "essência da parede.

Segundo Semper, as tapeçarias suspensas permaneceram as verdadeiras paredes, as fronteiras visíveis do espaço. As paredes, frequentemente somente lidas por detrás, eram necessárias por razões de segurança, de suporte de carga. Onde a necessidade destas funções secundárias não surgia, as carpetes permaneceriam o modo original de dividir o espaço. Mesmo onde a construção de paredes sólidas fosse necessária, a estrutura interior invisível esconder-se-ia detrás das verdadeiras e legítimas representantes da parede, as tapeçarias tecidas de forma colorida.

O *estuque* vai evoluir a partir do desenvolvimento da parede enquanto elemento divisório para o sistema da policromia oriental oquel é descrito nos seguintes termos: *«O sistema total da policromia oriental - ligado de perto e até certo ponto com as artes antigas do apainelamento e revestimento e, portanto, também à arte da pintura e do baixo-relevo - surgiu dos teares e tinas dos Assírios laboriosos ou as invenções dos*

[270] A perfeição da fase *têxtil* teve lugar na Assíria e Pérsia, culturas célebres pelas tendas e tapeçarias coloridas. Vide Semper, *Os Quatro Elementos da Arquitectura* in op. cit., p. 104.
[271] Idem.
[272] Idem.

povos pré-históricos que os antecederam. Em todo o caso, os Assírios foram considerados os maiores fiéis deste motivo primordial.»[273]

Semper discorre, neste texto, sobre a arte da alvenaria e a cobertura de reboco ou estuque noutros países. Os carpinteiros faziam painéis para as paredes, sobretudo as sua secções inferiores. Os trabalhadores que dominavam o fogo forneciam a terracota e as placas metálicas. Como substituto último, podia-se contar com os painéis de arenito, granito, alabastro e mármore, cujo uso se encontrava difundido pela Assíria, Pérsia, Egipto e até a Grécia.[274]

Evidentemente que a necessidade de paredes estrutural e termicamente resistentes, terá feito com que as *tapeçarias* suspensas cedessem o lugar a revestimentos mais consistentes, tais como as argamassas, madeira, placas metálicas, blocos de terracota e painéis de alabastro ou de granito.[275]

O ensaio *Ciência, Indústria e Arte* de Semper surgiu, cerca de um ano após o trabalho acima tratado, tendo sido a *Grande Exposição* de 1851, em Londres, uma grande motivação para a sua escrita.[276] Em ambos os textos, de 1852, Semper fez notar as consequências da transformações tecnológicas trazida pela *Revolução Industrial*. Tanto os *Pré-Rafaelitas,* como os intelectuais do *Arts and Crafts*[277], se tinham rebelado contra o desgaste da tradição causado pela *Revolução Industrial*[278]. Semper sustenta, nos seus ensaios, um discurso que estabelece uma relação da arquitectura com as outras artes.

Os primeiros capítulos deste ensaio versavam sobre a crise na arte europeia, provocada pela *Revolução Industrial* e a superioridade do *design* nas nações não industrializadas.[279] Nos últimos capítulos deste ensaio, Semper sugeriu, ainda, medidas para a reforma do ensino das artes.

Esta obra de Semper pretende enquadrar a sua análise na *teoria geral das artes,* conforme acima se refere. Novos materiais, métodos e maquinaria tinham inundado o

---

[273] Vide Semper, "Os Quatro Elementos da arquitectura" in op. cit., p. 104.
[274] Idem.
[275] Repare-se que em todos os casos, o motivo e essência espacial da parede era representada pelo revestimento, não pela parede suporte situada por detrás.
[276] A *Grande Exposição* teve uma grande influência no fascínio de Semper pela arte dita primitiva. Semper confirmou a sua teoria dos quatro motivos. As decorações *maori,* aplicadas a instrumentos, barcos, casas e fetiches, as saias africanas de palha entrançada com padrões policromos e os produtos dos índios canadianos feitas de peles bordadas com contas de cor, as cabanas índias da Trinidad, com a sua plataforma, lareira, cobertura e paredes de tapete, ilustravam apropriadamente, segundo Semper, os seus quatro *elementos,* em simples combinações.
[277] A. Pugin, John Ruskin e William Morris.
[278] Aquilo que Walter Benjamin viria a denominar a "Tempestade do Progresso".
[279] Vide Harry Francis Malgrave, "Introdução" in op. cit., p. 26.

mercado com produtos e meios e os *designers* dispunham de muito pouco tempo para os conseguir dominar.

A desvalorização da *ideia* e do *labor* conduziu a uma tal perda do *significado* que a arte tradicional, produzida manualmente, passou a ser considerada como "excêntrica". Semper rejeitou, também, qualquer nostalgia do passado pré-industrial, sublinhando a *«desintegração dos tipos tradicionais»* e fez notar as consequências da grande transformação tecnológica.[280] A sua publicação *O Estilo nas Artes Técnicas e Tectónicas ou Estética Prática* (1860-63), aparece apenas oito anos depois.

A importância concedida aos *quatro elementos* é excedida pela consideração das operações técnicas mais básicas da criação artística e o seu interesse passa para uma busca hermenêutica, com a finalidade de interpretar simbolicamente a forma, através dos resíduos visuais destas mesmas operações. Assim, os *processos técnicos* impõem regras à *gestação da forma* e a arquitectura passa a definir-se, na sua essência, como uma actividade ornamental.[281]

II. 2. A Síntese das Artes e as vanguardas do início do século XX

No contexto das primeiras vanguardas do século XX, o *Cubismo* tem um lugar de capital importância, pelas novas propostas de composição por ele introduzidas. Assim, a análise cubista bane a cor e faz extravasar a composição dos limites do quadro, através de uma desconstrução do espaço tridimensional.[282] O *Cubismo*, que se considera ter sido iniciado com a tela de Picasso (1881-1973) *Les Demoisellles D'Avignon* (1906), prossegue com a invenção do *collage* (1912).[283] Trata-se do primeiro movimento artístico a resolver o paradoxo de ser simultaneamente realista e abstracto.

Clement Greenberg (1909-1994), encarava o cubismo como a fusão crescente entre dois tipos de bidimensionalidade (*flatness*), aquela que é representada, com os planos inclinados, trazendo os objectos cada vez mais próximo da superfície, e a bidimensionalidade literal, inerente à própria superfície. Ao analisar a tela de Braque *Os Portugueses* (*O Emigrante*, 1911-12), Greenberg refere que ambos os tipos de bidimensionalidade nela se confundem.

[280] Esta linha de pensamento que vai afectar o pensamento do pós Segunda Grande Guerra com os existencialistas como Sartre, os pós-estruturalistas como Foucault ou os pensadores como Baudrillard e Vattimo.
[281] Idem, p. 29.
[282] Veja-se Picasso, Braque e Gris.
[283] Vide *Art Since 1900*, p. 109.

O nascimento do *Futurismo*, integrado na cena cultural artística e cultural europeia do início do século XX, irá marcar tanto a produção artística, como a figura social do artista. A arte deixa de ser a actividade com um carácter algo contemplativo, enquadrada pelas instituições da academia ou do museu, para que se venha a fazer sentir a força vital da obra de arte no centro da sociedade.

Também, o estatuto da vida artística sofre uma mutação com o grupo de artistas que surge na sequência do conceito do artista romântico, boémio e genial, reunindo a ideia de criação com a de acção.[284]

O movimento futurista, criado em 1909, torna-se promotor de uma filosofia "in progress" sobre a vida e o mundo.[285] A utopia subjacente ao *Futurismo* centra-se na ideia de um "futuro". Parafraseando Papini, o passado não existe, senão enquanto memória ou evocação contribuindo sob forma latente para os estados de alma. Da mesma forma que o "passado" não existe, o "futuro" não terá, também, existência.

«A acção é, pois, para os futuristas, o espaço de verdade absoluta, o lugar onde se unem, na criação as forças do subconsciente e do desejo, opondo-se aos modelos esclerosantes e abstractos de um futuro sonhado ou de um passado idealizado.»[286]

Esta tensão explosiva, marcando cada instante de um devir, constitui aquilo que Marinetti colocou na base do futurismo. O Futurismo substitui o racionalismo pela velocidade que é a representação do próprio do cosmos em expansão, a cidade industrial. O *Futurismo* assenta numa estética da velocidade, num dinamismo plástico e num cinetismo.

Com o *Manifesto* (1909), publicado à laia de prefácio de um volume de um inquérito então terminado, Marinetti (1876-1944) confere, a liberdade e o imediatismo expressivo ao *Futurismo*. Boccioni (1882-1916), muito impressionado por este movimento emergente, decidiu que o que faltava na pintura era uma abordagem semelhante ao que Marinetti tentava realizar com a poesia. Redige, com Russolo (1885-1947) e Carrà (1881-1966), o *Manifesto dei Pittori futuristi* (Fevereiro de 1910), ao qual irão aderir Bonzagni (1887-1918) e Romani.

O *Manifesto tecnico della pittura futurista* é posteriormente redigido, a ele aderindo Gino Severini (1883-1966) e Giacomo Balla (1871-1958), sem terem participado, na redacção de qualquer um dos diferentes manifestos.

---

[284] Veja-se a descrição da vida moderna de Charles Baudelaire.
[285] Vide Giovanni Lista, "Le Futurisme" in *Les Avantgardes,* p. 4.
[286] Ibid., pp. 4-5.

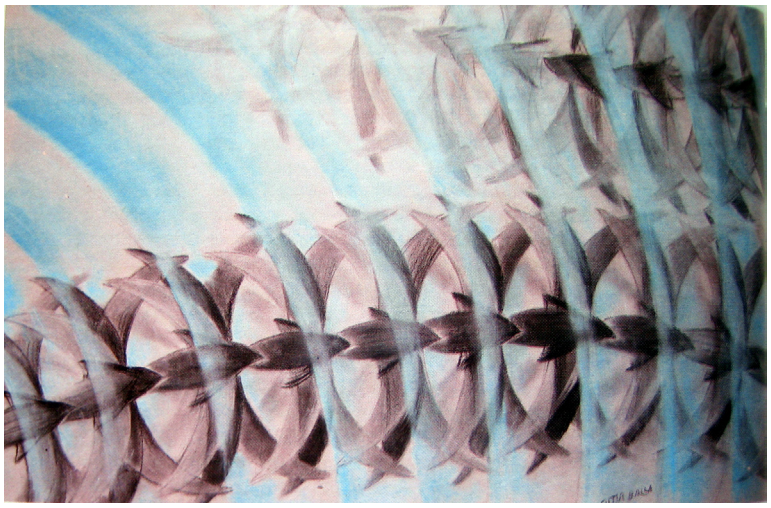


Fig 50
GiacomoBalla, "Le Vol des Hirondelles", óleo s/ tela, 1911.

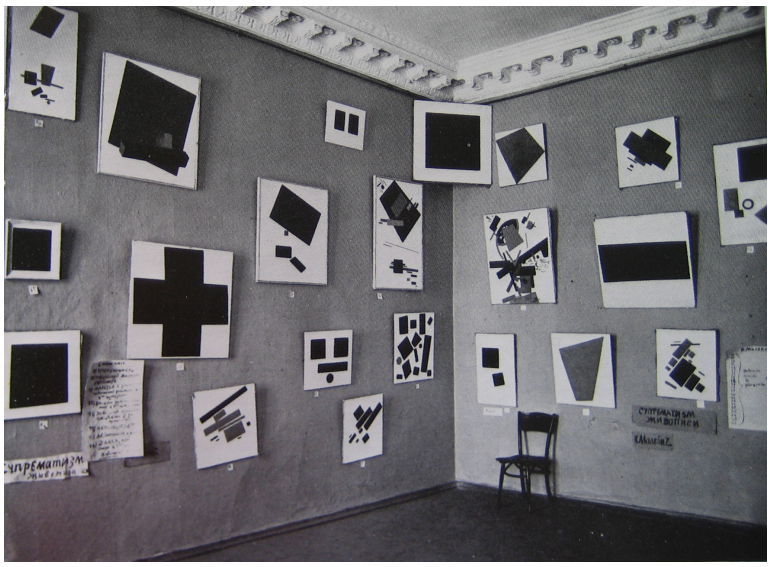
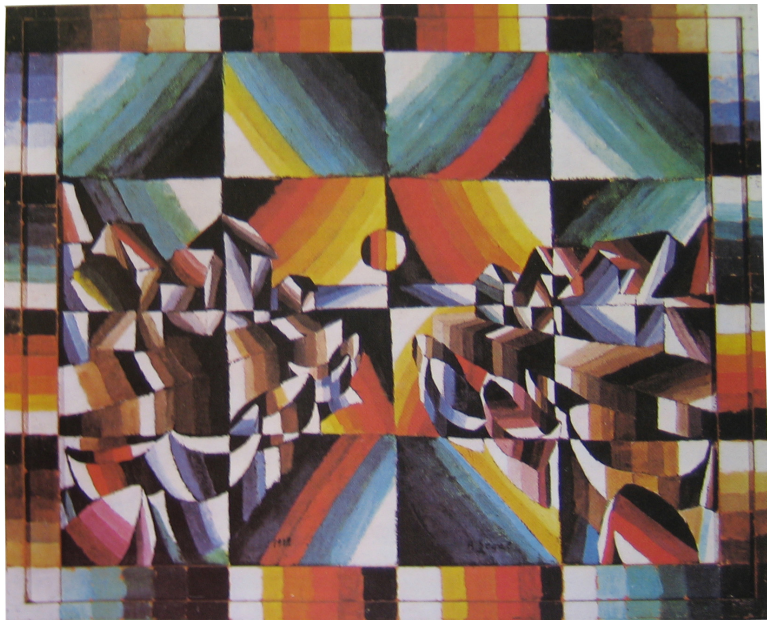


Fig 53
Fotografia da exposição de K. Malévitch apresentando 39 obras "não objectivas" em 1915. A disposição das obras simularia os ícones nas casas tradicionais russas.

Fig 52
Robert Delaunay, "Fenêtres Simultanées sur la Ville", óleo s/ tela e madeira, 1911-12.



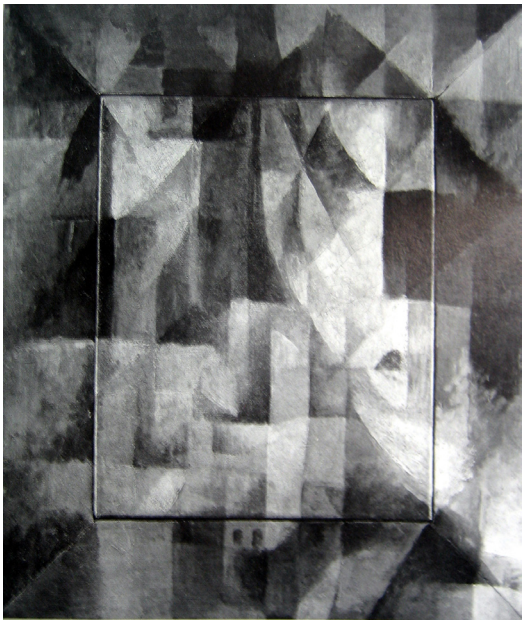


Fig 51
Arthur Segal, "Port au Soleil", óleo s/ tela e madeira, 1918.

Transferindo aquilo que na poesia consistia em imediatismo expressivo e dinâmico, de contrastes e rupturas de tons, para a pintura, converter-se-ia no contraste de cores complementares, realizado com igual espontaneismo instintivo. A recusa de toda a metodologia deveria distinguir, na sua essência mesma, esta técnica do *neo-impressionismo*, sendo esta violenta exaltação do contraste tonal que deveria separá-la do *divisionismo*. A desmaterialização das vibrações cinéticas e luminosas traduz-se, nas primeiras telas futuristas de Carrà, Russolo, Boccioni, num desfiar das formas, em largas pinceladas, com aspectos ondulantes e turbilhonantes.

«Investindo no mundo dos fenómenos como campo da energia transcendendo a matéria, os pintores futuristas querem reintegrar na imagem todas as "sensações" colhidas, mesmo nas suas correlações psíquicas, ou seja, através do equilíbrio entre as percepções sensoriais e a vivência afectiva que cria o "estado de alma"».[287]

No *Futurismo*, a repetição das formas representando o movimento, remete para as sequências fotográficas de Muybridge.[288] Os trabalhos analíticos de ciência sobre o movimento, a luz, a física e a mecânica, tornaram-se uma fonte de grande riqueza para os futuristas; tratava-se, pois, de se inspirarem em trabalhos científicos, como o tinham feito os neo-impressionistas.

Entre Novembro de 1911 e Janeiro de 1912, Boccioni e Carrà entregam-se a uma pesquisa destinada a reformular as o dinamismo futurista em função do método de análise cubista. Após o encontro com o cubismo, a pesquisa futurista torna-se mais sistemática.

À fluidez do dinamismo do pós-divisionismo, que saturava a superfície das telas, sucedeu-se a cristalização das formas, o pulsar ritmado dos volumes e uma concepção elástica do espaço, onde se imbricam, como num *puzzle*, diferentes impressões simultâneas. Nas telas pintadas por Carrà, a unidade rítmica constitui uma unidade naturalista da imagem.

O *Manifesto técnico da escultura futurista* foi escrito em 1912 por Boccioni, no qual se refere a *«compenetração de planos»*, *«reconstrução abstracta e não o valor figurativo dos planos e dos volumes que determinam as formas.»*[289]

[287] Ibid., p. 19.
[288] Veja-se a tela *Voo das andorinhas*, de Giacomo Balla (1913).
[289] Vide G. Lista, op. cit., p. 36.

O contacto com a pintura cubista, trazendo os futuristas à ultrapassagem da estética da velocidade de Marinetti, teria, entretanto, feito abalar todas as suas pesquisas expressivas.

Assim, de 1912 a 1913, passa-se do *«dinamismo pictórico»* ao *«dinamismo plástico»*, do qual Boccioni se torna o guardião, entre 1912 e 1920. Em 1915, a criação plástica futurista atinge um estádio marcado pelo *plurimatérismo* e o *cinetismo*.

A teatralização da obra de arte que a tornou num "objecto-espectáculo", evoluia a par com as pesquisas, para uma nova teatralidade apoiando-se nos materiais da cena, os barulhos, os jogos de luz, o cinetismo plástico de formas,

O *Futurismo* veio atingir, de igual modo, a arquitectura. Os primeiros a defender a causa da máquina e a nova arquitecura da Idade da Máquina, foram os arquitectos futuristas italianos, entre os quais se encontrava Antonio Sant'Elia (1888-1917). A sua *Messagio* consiste numa antevisão da *«casa nuova»*, com uma razão de ser determinada pelas condições especiais da vida moderna, e a construção da *«cidade moderna»,* semelhante a uma gigantesca máquina, feita *«de betão, de vidro, de ferro, sem pintura nem escultura»* e tendo como resultado *«uma árida combinação do que é prático e do que é útil, mas continuará a ser arte, isto é, expressão.»*[290]

Pela mesma época, Robert Delaunay afirmava: *«a cor dá profundidade (não perspéctica, não-sequencial, mas simultânea) e forma e movimento.»*[291] Delaunay desenvolveu a *«lei dos contrastes simultâneos»*, a qual os artistas franceses desde Delacroix a Seurat tinham adoptado de um tratado de Teoria da Cor escrito pelo químico Michel-Eugène Chevreul. Criou uma teoria própria que designou de *Simultaneismo*. Os seus interesses plásticos foram prosseguidos pelos pintores Morgan Russel (1886-1953) e Stanton Macdonald Wright (1890-1973), activos em Paris nesse período.

Nestas correntes estéticas como o *Futurismo* ou o *Simultaneismo*, ensaiava-se uma transgressão das barreiras espaciais, tanto pelas linhas da compositivas das telas, como até pela atitude simbólica em que os artistas deixavam extravasar a composição para a moldura que passava a funcionar como um prolongamento espacial das mesmas.

Um outro movimento de grande importância nas vanguardas históricas foi o *Dadaismo*."Dada" é a repetição de uma sílaba evocadora da linguagem, anterior ao uso

[290] Este texto apareceu num catálogo da exposição *Nuove Tendenze*, inaugurada em Milão em Maio de 1914. Vide Nikolaus Pevsner, op. cit., pp. 44-45.
[291] Vide *Art Since 1900*, p. 122.

da palavra.[292]. O *Dadaismo,* surgido no decurso da Primeira Guerra Mundial, em conjunto com o *Expressionismo*, o *Cubismo* e a *Abstracção lírica* de Kandinsky ou o *Construtivismo,* veio a conformar as tendências artísticas de todo o século XX.

Este movimento teve início em Zurique e Nova Iorque, com a actividade de artistas fugidos à guerra e os quais se vieram, mais tarde, a reunir em Paris, Berlim, Hanover, Colónia, bem como outras capitais europeias.[293] Com o seu início em 1916 e o declínio em 1922, tornou-se um movimento muito fértil, nas consequências que teve e nos contributos fornecidos para a evolução da arte ao longo de todo o século XX.

Marcel Duchamp (1887-1968) é uma figura cuja obra irá contribuir em grande escala para o *Dadaismo*, logo após se ter verificado o fenómeno de Picasso, Kupka (1871-1957), Kandinsky, Mondrian e Malévitch (1878-1935) terem iniciado o caminho da abstracção.

Enquanto pintor futurista, Duchamp realizou telas como o seu famoso *Nu descendo uma escada* (1912), assim como outras telas fundamentadas nos mesmos princípios, após as quais, terá enveredado por um caminho totalmente diferente. *«Até o famoso "Nu descendo a escada", de Duchamp continua a ser uma coisa bastante cerebral. É preciso um grande artista para articular esta impressão elusiva de movimento em imagens de um novo significado e aqui como noutras coisas, foi Picasso que apareceu com as soluções mais interessantes e variadas.»*[294]

Tudo se modifica quando, em 1913, Duchamp pinta uma tela representando uma trituradora de chocolate - os futuristas e Fernand Léger inspirar-se-iam frequentemente em máquinas. Mais tarde, Duchamp realiza uma outra tela, *Trituradora de Chocolate nº 2*, com uma pintura totalmente neutra.

A *Roda de Bicicleta* (1913) é uma obra que apresenta uma roda de velocípede com o garfo enfiado num banco de madeira. Com este gesto, Duchamp envereda pelo caminho da criação do conceito do *ready-made*. Em 1914, Duchamp toma um porta-garrafas em ferro galvanizado, o qual data e assina, criando de novo um outro *ready-made*.

Em 1920, Marcel Duchamp fabrica, com a ajuda de Man Ray, uma escultura materializando a imagem da sua *Trituradora de Chocolate* (1914). Em 1923, termina a

[292] Vide Serge Lemoine, "Dada" in *Les Avantgardes*.
[293] Pode-se considerer que o *dadaísmo* de Zurique, Paris ou Nova Iorque teve sempre bastante informação, enquanto que o alemão foi sempre menos divulgado até aos anos sessenta. Vide Simón Marchán-Fiz, "La Actualidad de Kurt Schwitters" in *Goya*, nº 121, p. 23.
[294] Vide E. H. Gombrich, *The Image and The Eye*, pp. 60-61.

sua inacabada obra *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, mais conhecida por *Le Grand Verre* (1915-1923).[295] Realizada sobre placas de vidro, entre caixilhos de alumínio, com pintura, folha e arame de chumbo, esta obra mostra diferentes elementos identificáveis ou não, os quais Duchamp tinha já utilizado na *Trituradora de Chocolate*. O carácter quase anódino desta obra contribuiu em muito para reforçar o seu aspecto enimático. A partir de 1923, Marcel Duchamp[296] teria renunciado a toda a actividade artística.

Jean Arp (1886-1966) e Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), com as suas colagens, pinturas, aguarelas e gravuras, relevos e bordados, realizaram as maiores obras do grupo *Dada*. Na construção elementar *Selon les lois de l' hasard* (1916), de Jean Arp, cada pedaço de papel é teoricamente tirado à sorte e colocado ao acaso sobre o suporte.

Entretanto, em Nova Iorque, Picabia (1879-1953) e Duchamp desenvolviam outras obras, de que é exemplo o *Paroxyme de la douleur* (1915da autoria do primeiro. Os pintores Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Crotti (1878-1958) deveriam encontrar-se em Nova Iorque com Duchamp, tal como Man Ray, o coleccionador W. Arensberg (1878-1954) e o fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946).

Em Berlim, os artistas são bastante marcados pelo *expressionismo* e o *cubo-futurismo*. A partir de 1920, Giorgio de Chirico passa a ser uma influência[297], através da revista *Valori Plastici*.[298] Hannah Hoech (1889-1978), Raoul Haussmann (1886-1971), Johannes Baader (1875-1956) e John Heartfield (1891-1968) praticam neste período intensamente a arte do *collage*. George Grosz (1893-1959) associa colagem com desenho. O *dadaísmo* em Berlim começa a decair após a Feira Dada, acabando por se esgotar em 1922-23. Em Colónia, Max Ernst (1891-1976) e Theodor Baargeld (1892-1927)marcavam o fenómeno dadaísta.

Em Hanover, a corrente *dadaísta* pode ser atribuída exclusivamente à figura de Kurt Schwitters (1887-1948), não obstante a extensão da sua obra, cujo desenrolar se

---

[295] A ideia de *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires Même*, teria sido inspirada numa adaptação teatral de 1912 da novela de Raymond Roussel (1910), intitulada *Impressões de África*, na qual eram introduzidas máquinas humanóides, incluindo rodas trituradoras accionadas por pedais, com sistemas de rodas, alavancas e veios.

[296] *«E é um facto histórico que Duchamp foi reconhecido até hoje, não só como um dos maiores artistas do século, como também desde os anos 60 como um artista que ultrapassou a importância de Picasso, por ter transgredido os limites da pintura e ter submetido a arte em geral, à viragem linguística que a tarefa da arte Conceptual, seria precisamenete, registar.»* Vide Thierry De Duve, "Critique of Pure Modernism" in *The Duchamp Effect, Essays, Interviews, Round Table*, Cambridge Ma., MIT Press, 1996.

[297] Vide Serge Lemoine, "Dada"in *Les Avantgardes*, p. 32.

[298] Ibid., p. 33.

chega a estender significativamente para além do *dadaísmo*, bem como as trocas internacionais que estabelece e que fazem dele uma das figuras-chave da cena cultural artística do século XX. Frequentemente, nos anos sessenta, os críticos referiram-se a Schwitters a propósito de certas manifestações de *arte objectual*, *assemblage*, *ambientes neodadaístas*, ou mesmo, *arte povera*.[299]

Mesmo se Schwitters manteve relacionamento com os artistas berlinenses, pode-se considerar que esteve à margem do *dadaísmo* oficial, com uma actividade, menos política e menos *engagée* que a de Grosz ou Heartfield.

«Eu» - escrevia Schwitters a Raoul Haussman a 29 de Março de 1947 - *«era dadaísta sem intenção de o ser. Realmente sou Merz... Chamava-me Merz, mas os restantes chamavam-me Dada.»*[300]

As suas primeiras obras movem-se em torno da órbita do *Expressionismo*, influenciado, por vezes, pelo *Futurismo*.[301] Assim, proveniente do *Expressionismo* ou do *Cubo-futurismo*, Schwitters criou em 1919 uma arte original que apelidou de "Merz" palavra que nada significava, sendo uma sílaba extraída ao acaso da palavra impressa "Kommerzbank". Daí em diante, essa expressão irá designar todas as formas de expressão artística utilizadas por Schwitters.[302]

Entre 1918 e 1919, em Hanover, tanto nas artes plásticas como na literatura, o *Expressionismo* predominava, sendo neste contexto, que a primeira obra *Merz* de Schwitters surge: a *Merzbild 1919*.[303]

Pintor e escultor, Schwitters foi igualmente editor e tipógrafo realizou os ambientes dos *happenings* "avant-la-lettre", publicou manifestos, escreveu peças de teatro e compôs em particular numerosos poemas. Relacionou-se com El Lissitsky (1890-1941) e Van Doesburg, com quem manteve amizade e expôs na galeria *Der Sturm*, em 1919, tendo publicado na revista do mesmo nome. Schwitters relacionou-se com o círculo berlinense *Der Sturm* durante vários anos. Raoul Haussman deparou com dificuldades, ao tentar integrar Schwitters no círculo dadaísta berlinense, em parte devido às suas preferências expressionistas-abstractas.[304]

[299] Vide Simón Marchán-Fiz, op. cit., p. 23.
[300] Idem.
[301] Idem.
[302] Vide Serge Lemoine, op. cit., p. 52.
[303] Vide S. Marchán-Fiz, op. cit., p. 23.
[304] Ibid., p. 24.

A arte *Merz* não representava nada, sendo totalmente abstracta.[305] Os materiais de que as obras *Merz* se compunham[306], funcionavam como as manchas de cor numa pintura. A colagem e o recorte manifestavam-se directamente. Schwitters misturava intimamente formas e palavras, pintura e poesia, letras e tipografia com a vontade de realizar uma *Obra de arte total* (*Merzgesamtkunstwerk*).

A propósito do final da guerra, Schwitters confessava, a propósito de como surgiram as suas primeiras obras *Merz*: *«(...)Tinha que gritar ao mundo o meu júbilo. Para poupar, para isso, apanhava o que encontrava pois éramos um país empobrecido. Também se pode gritar com os desperdícios e isso er o que fazia ao pegar neles e pregá-los. Chamei-lhes "Merz", mas a minha nação pela saída da guerra, pois uma vez mais tinha triunfado a paz. Isto é "Merz". Era como uma imagem da revolução em mim, não tal como era, mas sim como tinha que ter sido.»*[307]

Tais declarações, ajudam bastante a entender a estética *Merz*, tanto nas suas motivações sociais, como na sua interpretação específica daquilo que agora chamaremos a estética *do material* ou do *desperdício* e das quais Schwitters parece ter sido um pioneiro.[308]

O *Merz* recorre ao ritual da destruição, já que resulta da utilização do velho, enquanto material para a obra. Parece, igualmente, ligar-se ao *Objet trouvé* dos surrealistas ou ao *Combine-painting* de Rauschenberg. *«A arte – escrevia Schwitters em 1926 – não é senão o processo formativo de qualquer material.»*[309]

Schwitters, a partir de 1923, foi influenciado pelo *Neoplasticismo*,[310] com composições mais "limpas" e muito baseadas na relação vertical/horizontal.[311] Continuava a utilizar a técnica do *assemblage,* recuperando placas e pedaços de madeira que apanhava, organizando-as, com retoques de pintura, em composições muito geométricas.[312]

---

[305] Ora os quadros da pintura *Merz* são obras de arte abstractas. «*A palavra "Merz" significava essencialmente o agrupamento de todos os materiais imagináveis para objectivos artísticos e tecnicamente a valorização por igual, dos materiais singulares. A pintura "Merz", portanto, não se serve das cores e da tela, do pincel e da paleta, mas de todos os materiais perceptíveis ao olhar e de todos os instrumentos necessários...»*. Vide S. Marchán-Fiz, op. cit., p. 27.
[306] Veja-se a sua obra *Forças Disjuntas* (1920).
[307] Vide S. Marchán-Fiz, op. cit., p. 24.
[308] Idem.
[309] Ibid., p. 30.
[310] Schwitters conhecia Van Doesburg e El Lissitzky. Em 1922 inicia uma cruzada *Dada* pela Holanda, na companhia do primeiro.
[311] Vejam-se as suas obras *Merz 600 Leiden*, *Hamburgo* e *Kunsthalle*.
[312] Veja-se asua obra *Merzbild Kijkduin* (1923).

No mesmo período que a dos *contra-relevos* de Tatlin, opera-se com o *Merz* uma redução do material a si próprio, embora os resíduos objectuais imprimam uma outra dinâmica, acima da própria materialidade. À medida que se acentuava na sua obra a influência construtivista (entre 1921 e 1922), fortalecia-se a redução do material a puro signo, tomando corpo a teoria da irrelevância da dimensão semântica da obra de arte. Assim, a partir de 1922, confirmava-se a corrente subterrânea abstracta que inspiraria toda a obra de Schwitters, quando este estabeleceu contacto com o *Construtivismo* e a *Nova Objectividade*.

Schwitters exprimiu-se na sua obra através do *collage*, das tipografias, da poesia dos *happening.s* A sua actividade inteira, o seu comportamento quotidiano, o mínimo gesto integravam a *Obra de arte total*. Aquilo que chamou de "Merzgesamtkunstwerk", o seja, a *Obra de arte total*, realizou-a ao longo de toda a sua vida.

Uma das suas mais originais criações, consistiu em construir em sua casa, a partir de 1920, uma escultura, sempre ampliada ao longo dos anos e transformada sem cessar, a qual acabou por sair para o exterior e invadir o piso inteiro, de tal maneira que o artista se viu constrangido a recortar o pavimento, tendo a construção invadido o andar superior. Esta construção, denominada *Merzbau*, ou *K de E*[313], com carácter obstinado, parecia um parasita, tendo invadido o espaço vital, testemunho do primado concedido à criação artística absoluta.

A única obra perto da criação arquitectónica terá sido o *Merzbau*, uma criação precursora dos ambientes actuais. Tratava-se de escultura e espaço interior, simultaneamente, em constante mutação, cheio de objectos próximos do que classificaríamos hoje em dia de "mitologias individuais", e outras referências a Mondrian, Arp, Naum Gabo (1890-1977), El Lissitzky, Malévitch, Mies van der Rohe e Van Doesburg, *«uma espécie de relicário de recordações»*.[314]

Conforme atrás se referiu, Schwitters estendeu o conceito de *Merz* aos campos da publicidade, tipografia, literatura, pintura escultura, *ambientes*, arquitectura e *Obra de arte total*. Afirmaria sobre a arquitectura: *«A obra de arte mais completa, - escreveu em 1923 – é a arquitectura. Abarca todos os géneros artísticos. "Merz" quer transformar construindo.»* Schwitters prosseguia descrevendo a tarefa Merz que consistiria em equilibrar oposições e distribuir pontos de gravidade no mundo. A arquitectura tomava, segundo ele, no entanto, pouco em consideração a habitabilidade e

[313] *Kathedrale des erotischen Elends*, significando "Catedral da miséria erótica".
[314] Vide S.Marchán-Fiz, op. cit., p. 30

o facto de que o homem transforma, pela sua presença, a habitação. Dever-se-ia criar, assim, uma relação intensa entre o homem e o espaço.[315]

«Desde meados dos anos vinte que se acentua ainda mais a vontade da síntese de todas as artes, seguindo uma tendência bastante difundida (Moholy-Nagy, El Lissitzky, Kandinsky, Van Doesburg ou em revistas como Merz, De Stijl, Mécano, Block, Der Sturm, Die Form, etc)».[316]

Não tendo inventado o *collage*, Schwitters conferiu-lhe um peso moral diferente, ao reutilizar os destroços da sociedade do século XX. *«Pode-se»*, declara em 1932, *«ter como objectivo destruir o mundo e, pelo conhecimento e a conformação das possibilidades, construir um mundo novo com os destroços.»*[317].

No final do *dadaísmo*, Arp, Heartfield, Picabia, Duchamp evoluiram para o *Construtivismo*, como Schwitters, Moholy-Nagy (1895-1946) e Hans Richter; ou, para a pintura figurativa, C. Schad (1894-1982), Otto Dix (1891-1969), G. Grosz (1893-1959), Schlichter (1890-1955) e para o *Surrealismo*, Ernst e Hoech.

O caos que se podia ver no *Cubismo*, no *Futurismo* ou no *Expressionismo*, foi denunciado pelos dadaístas, como todo o caos de que se apercebiam na época. *Dada* vai exaltar o absurdo e a ideia de liberdade, contra a ciência e as ideias de progresso. Tristan Tzara diria*:«Nós não procuramos nada!»*[318]

A partir de 1919, a politização do discurso das vanguardas russas contribuiu para a sua decadência. Se os artistas de tendência construtivista/futurista haviam acolhido a revolução de 1917, é porque se tinham apercebido da importância da arte na realidade quotidiana.

A partir de 1910, o cubismo francês e o futurismo italiano orientam a evolução das artes plásticas na Rússia, operando-se uma síntese a partir de ambos os movimentos. Em 1913, foi realizada uma ópera futurista *Vitória sobre o Sol*, obra colectiva do poeta Kroutchenykh (1886-1968), do músico Matioutant e do pintor Malévitch.

Em 1915, Malévitch apresentava em Petrogrado, trinta e nove obras *não-objectivas*, compreendendo o *Quadrado Negro sobre fundo Branco*. Nessa altura, numa texto intitulado *Do Cubismo e do futurismo ao suprematismo*, o pintor explicava as origens da sua criação, as motivações da sua evolução, assim como o sentido destas formas simples, geométricas, nas quais se manifestava uma nova ordem plástica. As

[315] Idem.
[316] Idem.
[317] Vide Serge Lemoine, op.cit., p. 57.
[318] Vide Serge Lemoine, op. cit., p. 80.

formas planas (bidimensionais), de cor lisa, preenchiam as *«construções suprematistas»* e eram declaradas *«autónomas, vivas»*.[319] Afirmava-se a *«supremacia»* da arte, em relação à pintura antiga, *«escrava de um mundo extra-pictórico»*.

A própria montagem da exposição de Malévitch de 1915 pode ser considerada uma transfiguração do espaço em que foi realizada.[320] Essa montagem das telas parodia a colocação dos ícones nas casas tradicionais russas.

O *Quadrado Negro sobre fundo Branco* constitui o *Grau Zero* da nova pintura, sendo o símbolo de um ponto de não-retorno, assim como da evolução a partir do *«nada libertado»*. Esta tela anuncia uma nova concepção da pintura, a das formas *não-objectivas*.[321]

Tatlin, nos seus *Contra-relevos,* serve-se das formas geométricas, numa tentativa de inovação conceptual. Os relevos da primeira série são classificados de *«pictóricos»* nos catálogos da exposição. Os *«relevos angulares»,* de 1915, manifestam uma ideia fundamental da nova plástica *não-objectiva*, assim como na *Dernière exposition futuriste: 0,10.* Tatlin nunca produziu teoria, sob a forma de textos, ou manifestos. Para além deste e de Malévitch, Olga Rozanova (1886-1918) foi uma outra artista que produziu uma arte *não-objectiva*.

A evolução de Malévitch, como a de Alexandra Exter (1882-1949), L. Popova (1889-1924) e Rozanova, opera-se no sentido de uma "desmaterialização" do plano pictórico, começando a predominar a noção de "campo", como concepção. A expectativa de Malévitch situava-se numa espécie de interrogação sobre os limites ontológicos da pintura e sobre as fronteiras filosóficas e existenciais do seu ser. Outros pintores, como Alexandre Rodtchenko (1891-1956), lançaram-se nos problemas formais da *pintura não-objectiva*.

No seu manifesto de 1915, Malévitch diria: *«o dinamismo do movimento deu a ideia de promover o dinamismo da plástica pictórica (...) A pintura será o meio de representar tal ou tal estado das formas de vida (...) o estado dos objectos tornou-se mais importante que a sua essência ou significado.»*[322]

Em 1918, Malévitch desenvolve as pinturas monocromáticas brancas e redige o *Manifesto Branco*, no qual anuncia a conceptualização pura do *suprematismo*, que,

[319] Vide Andrei Nakov, "L'Avant-Garde Russe", op. cit., p. 6.
[320] Veja-se figura.
[321] Malévitch a esta tela se refere como *«recém-nascido majestoso e Infante real».*
[322] Vide Andrei Nakov, op. cit., p. 36.

qualificado de acção pura, se torna uma espécie de conceito e energia mental pura, enquanto o artista pinta o *Quadrado Branco sobre fundo Branco*.

Os conceitos metafísicos de Malévitch lançam as bases para as obras de Moholy-Nagy, Schwitters, Newman, Rothko e Yves Klein, uma vez que o suprematismo não consistiu apenas num estilo pictórico, mas sim em toda uma filosofia do mundo e da existência.

Conforme temos vindo a demonstrar, as vanguardas foram, num ou noutro momento, confrontadas no século XX com a decoração de interiores. Assim se passou na Rússia com a decoração a partir de 1917 do *Café Pittoresque*, entregue a Yalkoulov. Várias figuras em cartão, grandes e pequenas encontravam –se pendentes do tecto, flutuando no espaço, sendo o seu interior, por vezes, iluminado com candeeiros. Tatlin pintou o tecto e Rodchenko desenhou os candeeiros. A cor vermelha e o amarela predominavam e o todo parecia estar em perpétuo movimento.[323]

O *Expressionismo* na arquitectura foi produzido, em parte, pelos novos materiais como o betão, o ferro e o vidro. Este era um material que permitia todas as formas e possibilitava a integração do homem no cosmos.[324] Finsterlin (1887-1973) dedicou a alguns arquitectos expressionistas a designação de *«cristalistas utópicos»*[325], aplicável a Max Taut (1884-1967), tal como aos irmãos Luckardt. O Espírito, antes de tudo, seria o fundamento sobre o qual se desenvolveram as experiências artísticas dos expressionistas.[326]

Os arquitectos expressionistas ansiavam por libertar a forma arquitectónica das regras e por realizar ideias utópicas na sociedade, produzindo visões, como as do círculo de Bruno Taut (1880-1938).[327] Um dos irmãos Luckardt, Wassili (1889-1972) produziu uma versão de edifício religioso (c. 1920) extensamente revestido com vitrais.[328]

Curiosamente, os primeiros edifícios expressionistas foram de natureza industrial, como os de Peter Behrens (1868-1940), Hans Poelzig (1869-1936) e Max Berg (1870-1947), que fizeram a transição para este movimento. Outros exemplos mais notáveis do movimento, foram a *Torre Einstein* (1919-1921) de Mendelsohn (1887-

[323] Vide Florende de Mèredieu Histoire Matérielle et Immatérielle de l' Art, p. 246.
[324] Vide *Encyclopédie de l'Expressionisme*, p. 119.
[325] Ibid., p. 102.
[326] Veja-se *Do Espiritual na Arte* por Kandinsky, publicado em 1912.
[327] Vejam-se os escritos de Bruno Taut, *Escritos Expresionistas* ou *Crystal Chain letters, architectural fantasies by Bruno Taut and His Circle.*
[328] Vide *Encyclopédie de l'Expressionisme*, p. 102 e *Crystal Chain letters, Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, p. 111.

1953) em Postsdam e o *Arbeitsrat für Kunst*, de Walter Gropius e Adolf Behne (1885-1948).

A primeira *Bauhaus* em Weimar, tornou-se a primeira "academia" do *Expressionismo* (entre 1919 e 1923)[329], movimento que era, por si próprio anti-académico, até Gropius ter encontrado um novo lema: *«Arte e Tecnologia: uma nova unidade»*. Carácter significativamente expressionista, tinham os edifícios de Walter Gropius e Adolf Meyer (1881-1929), como o exemplo da *Casa Sommerfeld* (1920-21), com vitrais em vidro translúcido de Josef Albers (1922) e portas decoradas por Joost Schmidt (1893-1948).[330]

Tal como Taut nesse mesmo período, Gropius considerava que a verdadeira arquitectura teria sido produzida num passado afastado e nebuloso.[331] Na *Bauhaus*, os ofícios manuais e os *ateliers* faziam parte integrante da formação artística, estando nela implícito o conceito da *Obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

Quando se deu uma viragem dos *curricula* da *Bauhaus* em relação ao ensino dos ofícios, em 1923, todos os comentários de L. Feininger (1871-1956), G. Marcks (1889-1981), W. Kandinsky, O. Schlemmer (1888-1943) e G. Muche (1895-1986) viriam a expressar a precariedade desta opção. Foi nesta altura que a ideia de Sant'Elia da *«máquina para viver»*, começou a penetrar na escola de Weimar.[332]

O ambiente de renovação ideológica e religiosa que tanto influenciou a arquitectura expressionista e a primeira *Bauhaus*, assim como o movimento litúrgico, foi igualmente o manancial da arquitectura antroposófica.

Rudolf Steiner, um autodidacta em arquitectura, concebeu dois projectos em Dornach, perto de Basileia, para o local de culto da Antroposofia, o *Goetheanum*: um deles datado de 1913-1920, em madeira, que ardeu e um outro, construído entre 1924 e 1928, em betão. Ambos os edifícios foram dotados de grandes cúpulas.[333] Uma certa distorção espacial era uma das características que ambos os projectos possuíam em comum com o expressionismo.

Steiner tinha sido aluno de Josef Baier, por sua vez discípulo de Semper. Otto Wagner iniciou a sua docência em Viena em 1894, quando Steiner foi para Weimar. Durante os anos passados em Berlim, Steiner demonstrou simpatia pelas visões de Paul

[329] Desde 1914 que Gropius tentava reformular a Escola Artística de Weimar.
[330] *Crystal Chain letters, Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, pp. 112-113.
[331] Ibid., p. 107.
[332] Ibid., p. 116.
[333] Tanto o *Johannesbau* que pretendiam construir em Munich, como o *Stadthalle de Hanover* (1911-1914), de Paul Bonatz e F. E. Scoler, eram ambos edifícios com cúpulas.

Scheerbart (1863-1915). Tendo trabalhado como investigador no arquivo científico de Goethe, em Weimar, editou a obra científica do poeta e escritor. Em 1913, afasta-se da Sociedade Teosófica para fundar o movimento que denominou de Antroposofia. A expressão artística de Steiner manifesta-se através da *Obra de Arte Total*[334].

Como antecedentes da sua obra mais conhecida, o *Goetheanum*, pode-se considerar o pequeno tempo construído em Malsch, por Stockmeier e a sala com sete colunas que Steiner organizou para o Congresso Teosófico, em Munique. Este mesmo modelo foi por si ampliado e realizada uma *maquette* maior em Estugarda para a *Secção para a Vida e a Arte Teosóficas*. O *Johannesbau*, outro edifício com cúpula, cuja construção não foi aprovada, deveria ser uma casa de cultura, onde se realizaria um tipo de teatro especial, em Munique (1911).

Em 1908, Steiner teve a ideia de criar uma cúpula dupla. A planta do *Goetheanum* tinha uma métrica bastante complexa, sendo possível a divisão do eixo principal por 2, 3, 4, 5, 7 e 12 partes iguais.[335] Uma planta centralizada conferiria um carácter estático ao espaço, facto que não sucedia na dupla cúpula, incutindo maior dinâmica à percepção do mesmo.

O edifício do *Goetheanum* era constituído por duas cúpulas sustentadas por colunas, com centros distando entre se de 21 m, e paredes em madeira sobre um embasamento de betão. As colunas de madeira recebiam as cargas das arquitraves de madeira e representavam uma sequência simbólica, no tratamento dos seus capitéis que estariam relacionados com a teoria das metamorfoses de Goethe. As madeiras das colunas e o tipo de árvore têm um significado específico: bétula, ácer, ulmeiro, carvalho, cerejeira, freixo e faia, correspondendo respectivamente a Vénus, Júpiter, Mercúrio, Marte, Lua, Sol e Saturno.

Os pormenores, realizados em madeira eram trabalhados de forma escultórica.[336] A madeira colada possibilitou grande espessura nas paredes, tornando-as apropriadas para a escultura. Steiner encarava as paredes como um ser vivo que "produzia" figuras, de uma forma orgânica, tal como o solo produz as plantas.[337]

---

[334] A *Gesamtkunstwerk* é uma conceito utilizado por Wagner para explicar a multiplicidade de linguagens simultâneas numa obra de arte, enquanto expressão global do homem no seu pensamento, sentimento e vontade. Esta vocação da obra de arte total está subjacente à Secessão Vienense, tal como à obra de Frank Lloyd Wright. A *Obra de Arte Total* teve que esperar até 1919 para ser reivindicada no manifesto da Bauhaus, embora remontasse ao renascimento artístico de finais do século XIX.
[335] Vide *Encyclopédie de l'Expressionisme*, p. 140.
[336] Ibid., p. 143.
[337] Vide Jacinto Rodrigues*, A Arte e a arquitectura de Rudolf Steiner*, p. 18.

A obra do *Goetheanum* inscrevia-se na metodologia da corrente estética da *Kunstwollen*, valorizando o elemento tectónico, o volume e exprimindo um sentido plástico da arquitectura.[338] *«O estilo ornamental de Rudolf Steiner elevou o princípio do funcionalismo baseado na simplificação do objecto a um funcionalismo espiritual-vivo.»*[339]

A parte exterior das cúpulas era revestida com uma ardósia de cor azulada, importada da Noruega.[340] No interior, as paredes, esculpidas e pintadas de cores catacterísticas vegetais, ligavam as duas cúpulas, cujo interior era pintado com temas antroposóficos.

Os vitrais, de grande dimensão, tinham um sequência cromática com significado: Havia nove janelas coloridas: uma vermelha a oeste, por cima da entrada e, de cada lado, ao sul e ao norte da grande sala, uma verde, uma azul, uma violeta e uma cor rósea (cor de flor de pessegueiro). Os vitrais formavam um tríptico, sendo a parte central maior do que as laterais.*»*[341]

A técnica utilizada no vitral implicava o desbaste da camada de vidro, obtendo-se diferentes densidades e, como consequência, diferentes tonalidades da mesma cor. Os motivos concebidos por Steiner implicavam algum conhecimento da Antroposofia para se poder proceder à descodificação do seu significado.

Em 1919, Walter Gropius unificou na *Staatliches Bauhaus Weimar*, as duas escolas de arte existentes em Weimar. O manifesto redigido por Gropius explicava a estratégia da Escola: *«Arquitectos, escultores, pintores, todos temos que voltar ao artesanato pois, de facto, não existe uma "arte profissional": não existe diferença essencial entre o artista e o artesão.»*[342]

A *Bauhaus* pode ser inscrita, no período de 1919 a 1922, num modelo de escola "romântico", com *«defesa da criatividade, numa metodologia da "intuição" que procura valorizar o artesanato, a tradição, o trabalho manual, etc.»*[343] Esta escola irá, neste período, apontar para uma vertente de *«transgressão, rondando o Dadaísmo»*[344], avançando contra uma visão académica.

[338] Idem.
[339] Vide Hagen Biesantz, *Le Goetheanum*, p. 24.
[340] Vide Jacinto Rodrigues, op. cit., p. 17.
[341] Georg Hartmann citado por Jacinto Rodrigues op. cit., p.17.
[342] Vide Jacinto Rodrigues A Bauhaus e o Ensino Artístico, p. 29.
[343] Ibid., p. 18.
[344] Ibid., p. 19.

Este espírito de um certo "romantismo" será temperado com uma actividade prática em *ateliers*, a qual imporá uma certa exigência realista. Três artesãos integravam a Bauhaus: Josef Hartwig (artesão-chefe do atelier de escultura), Christian Dell (artesão-mestre de metais) e Max Krehan (mestre-artesão ceramista).[345]

Pode-se considerar esta primeira *Bauhaus*, de Weimar como organicista, expressionista e mística, não se podendo atribuir apenas a Itten o carácter esotérico desta mesma. As leituras que aí se faziam apontam para influências da Antroposofia, Teosofia e Maçonaria.[346]

No primeiro período da escola, até 1923, foram colaboradores de Gropius, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Moholy-Nagy. Este último veio posteriormente a contribuir para a viragem que se fez sentir ideologicamente no programa da escola.[347]

A visão da formação artística da *Bauhaus,* neste período, correspondia, em parte, à continuidade da utopia de William Morris, na qual o homem deveria ser o criador da sua própria ambiência.[348] Esta globalidade de Morris parece ligar-se à problemática romântica da *Gesamtkunstwerk*, de Wagner.[349]

A *Casa Sommerfeld* (1922), realizada em madeira, terá sido uma concretização do ideário da *Bauhaus*, na sua unidade das artes da construção. Realizada a partir de painéis em madeira de teca recuperados de um antigo navio de guerra, contava com vitrais de Josef Albers, trabalho em talha de Joost Smith, ornamentos metálicos de Hans Jucher e mobiliário de Marcel Breuer (1902-1981).[350]

Contemporâneo da *Bauhaus*, houve uma corrente artística que perdurou, o *De Stijl*. Toda a teoria arquitectónica do *De Stijl* formou-se através da acumulação de contributos ligados à personalidade de Van Doesburg,[351] ao longo dos mais de dez anos da sua existência. As ideias, essencialmente pictóricas, do *Neoplasticismo* estiveram na origem do *De Stijl*.

«O holandês Piet Mondrian (1872-1944) queria construir as suas telas a partir dos elementos mais simples: linhas rectas e cores puras. Ansiava por uma arte de claridade e disciplina que de alguma forma reflectisse as leis objectivas do

[345] Ibid., p. 52.
[346] Ibid., p. 33.
[347] Ibid., p. 40.
[348] Ibid., p. 34.
[349] Ibid., p. 35.
[350] Ibid, p. 64.
[351] Sergio Polano in "De Stijl/Architecture=Nieuwe Beelding", op. cit., p. 88.

universo.»[352] Tal como Kandinsky e Klee, Mondrian era como que um místico e pretendia que a sua arte revelasse as realidades imutáveis que se encontram por detrás das formas, sempre mutáveis, da aparência subjectiva.[353]

Tendo a pintura como ponto de partida, os teóricos assaltaram, por extrapolação, as outras áreas da arte – tal como a arquitectura – com uma lógica que imitava o processo científico. Isto conduziu Van Doesburg para a questão da quarta dimensão.[354]

A centralidade do papel de Van Doesburg no movimento é outro facto fundamental. O confronto que originou e manteve, enquanto crítico, com Mondrian, B. Van der Leck (1876-1958), W. Huszar (1884-1960), J. P. Oud, J. Wils (1891-1972) e outros elementos fundadores do grupo entre 1915 e 1917, emprestou uma considerável dinâmica ao movimento. A discussão centrava-se em torno da definição da *arte monumental -gesamtkunstwerk,* - uma ideia que em si mesma não era nova nessa época como se sabe.

Em 1916, Van Doesburg escreveu sobre a arte monumental e a *Síntese das artes*: *«Quando já tudo foi expresso no actual nível de pintura, o novo potencial estético emergirá daí, estendendo o âmbito das possibilidades expressivas. Desta forma, o espírito humano elevar-se-à a um novo nível. Não de arte aplicada, mas de uma arte cooperativa monumental que é o que o futuro reserva.*» Doesburg prossegue descrevendo esta nova forma na qual os vários meios espirituais de expressão (arquitectura, escultura, pintura, música e literatura) seriam universalmente realizados – tornando-se cada um real, pela colaboração com os outros.[355]

Sobre a arquitectura e a sua relação com as outras artes Van Doesburg define a actividade do artista visual que ordena, multiplica, mede e determina as harmonias e proporções das formas e cores, bem como as suas relações com o espaço; formando uma imagem do espaço. O artista retiraria o seu repertório da cor e forma de um certo número de objectos. Com um esquema temático espacial sempre em mudança, como um objecto que se desloca, o enquadramento espacio-temporal seria criado, sendo função do artista visual amalgamá-los numa unidade harmoniosa e melodiosa. O mesmo se poderia generalizar para a arquitectura com o pintor, o escultor e o arquitecto modernos encontrando-se cada um nesta consciência visual, apenas com a diferença de

[352] Gombrich, *The Story of Art*, p. 582. (trad. da autora)
[353] Idem.
[354] Idem, p. 89.
[355] Citado por Sergio Polano in op. cit., "De Nieuwe Beweging in Schilderkunst" (Delft: Technische Boekhandel en Drukkerij, J. Watman, Jr, 1917), *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, p.89.

a arquitectura ter de atender não só ao espiritual, mas também às necessidades materiais.[356] Assim, a teoria arquitectónica que pode ser extraída a partir dos textos publicados no *De Stijl*, vive em torno do conceito da arquitectura enquanto *síntese das artes.*

Van der Leck preocupou-se, desde muito cedo, com a pintura enquanto uma forma de "decoração mural" e continuou a manifestar esse mesmo interesse pela questão durante o período de 1917 a 1919, no qual participou no movimento *De Stijl*.

Muito embora tenha sido instado por Huszar e Van Doesburg, Van der Leck sentiu-se relativamente isolado do programa do *De Stijl*, não tendo subscrito o documento do manifesto, publicado em Novembro de 1918 e acabando, cerca de 1920, por abandonar o contacto com todo o grupo.[357]

Cerca de 1916, havia o grupo de Leiden-Haia, em torno de Van Doesburg, incluindo o poeta Huszar e o poeta A. Kok (1882-1969), bem como o escultor Vantongerloo (1886-1965) e os arquitectos Oud e Wils. Um outro grupo, sediado em Laren, era formado por Mondrian e Van der Leck. Verificava-se um grande entusiasmo, por parte dos artistas do primeiro grupo, na integração da arquitectura com a pintura e as artes aplicadas.

Van der Leck apelava a uma distinção entre a arquitectura e a pintura, enquanto Oud citava Berlage (1856-1934), como ponto de partida para uma nova forma de arquitectura monumental, conciliando-a tanto com o carácter das ruas da cidade, como com os materiais então considerados modernos.

Apesar de a plena integração da arquitectura com a pintura vir a ocorrer na década de 20, a casa de férias, desenhada por Oud e pintada por Van Doesburg em Noordwijkerhout (1917-18), constitui já um certo golpe na distinção entre as duas artes.[358]

Essa *Residência de férias De Vonk*, edifício em tijolo tradicional, consistiu na primeira colaboração de Oud com Theo Van Doesburg, o qual desenhou os mosaicos vidrados exteriores, bem como o padrão do pavimento de mosaico e o esquema cromático interior.[359] Propositadamente ou não, estes desenhos dos mosaicos do pavimento da casa, estão relacionados com as pinturas em grelha de Van Doesburg,

[356] Van Doesburg numa conferência em 1916, citado por Sergio Polano, *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, p. 89:"Het Aestetisch Beginsel der Moderne Beeldende Kunst" in *Drie Voordrachter over de Nieuwe Beeldende Kunst* (Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedekoop Lectuur, 1919., pp. 45-46).

[357] Robert P. Welsh in "A Reintroduction", *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, p. 20.

[359] Op. cit. p. 108.

Mondrian, Vantongerloo e Huszar. Estas telas, produzidas entre 1918 e 1919, são muito semelhantes, numa certa concepção modular, geralmente mais associada com a arquitectura ou com o próprio *design* de interiores.

Em meados da década de 1910-20, Van der Leck e Van Doesburg tinham executado janelas em vitral e o seu trabalho em *design* aplicado estava intimamente relacionado com os mais recentes desenvolvimentos das suas pinturas de cavalete. Huszar teria, tal como os seus colegas, envoluído no esforço da colaboração entre as artes, na qual até o cliente teria, segundo ele, um papel importante a desempenhar na realização da *Obra de arte total*.[360]

De 1917 a 1920, Van Doesburg concebeu algumas propostas cromáticas para edifícios da autoria de Oud, Wils e C. R. Boer.[361] A "desmaterialização" parcial das paredes, produzida pelo uso de tanta tinta branca nas obras posteriores do De Stijl, foi anticipada pelo projecto de Van der Leck para a decoração da sala de arte da residência *Kröller-Müller*, em Wassenaar.[362]

Van der Leck estudou uma solução de cor para aplicar numa sala de um edifício de Berlage, a *Villa Kröller-Müller*, acima citada. A sua noção de cor e arquitectura era baseada no pressuposto de que o pintor e o arquitecto desempenhavam funções essencialmente diferentes, criando um interior harmonioso. Ele partilhava a convicção de Van Doesburg de que a pintura e a arquitectura modernas se opõem, apelando a pintura, à abertura, libertação e extensão, contrastando com o fechamento, a ligação e clausura, implícitos na arquitectura.[363]

Os interiores concebidos na época sugerem que a necessidade crescente dos pintores para realizarem *designs,* nos quais a cor pudesse ser totalmente integrada, mais do que simplesmente aplicada à arquitectura, teria um impacto no ideal de colaboração do movimento *De Stijl*.

Van Doesburg realizou esquemas de cor para dois blocos de habitação municipais, projectados por Oud. Encarava, pois, a cor como um meio para camuflar certas facetas dos edifícios de Oud que considerava pouco agradáveis, pelo seu aspecto predominantemente horizontal e a sua aparência pesada, escultórica e exprimindo um carácter massivo.

---

[360] Vide Nancy Troy in "The Abstract Environment of The Stijl", *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, pp. 171-172.
[361] Sergio Polano, op. cit., p. 91.
[362] Robert Welsh, op. cit., p. 27.
[363] Vide Nancy Troy, op. cit., p. 171.

«Em meados da década de vinte, tanto os pintores como os arquitectos estavam a sentir dúvidas sobre o ideal da colaboração que tinha até então sido a base da teoria e prática do De Stijl.»[364] A fachada do Café De Unie de J. P. Oud parece ter sido inspirada numa tela de Mondrian o Quadro I, existente no Museu Ludwig, em Colónia.[365]

Em 1921, quando Van Doesburg começou a negociar com uma *marchande* parisiense, Rosenberg, que queria introduzir o *De Stijl* ao público francês, deu-se a ruptura com Oud. Aquela propôs a Van Doesburg que organizasse uma exposição incluindo as plantas dos pisos e que executasse os vitrais desenhados para a mesma casa, a qual poderia ser mostrada como modelo e centro de apresentação para o *De Stijl,* enquanto grupo.

A data do fim do movimento pode ser calculada mais cedo ou mais tarde durante a década de 20, conforme se considere ou não legítimas as *contraposições elementaristas* de Van Doesburg, enquanto continuidade e expansão dos princípios do movimento *De Stijl.*

Este aspecto vem afectar a interpretação da própria decoração do *Café Aubette* por Van Doesburg o qual, dever-se-à referir, contem tanto *designs* ortogonais (a grande *Sala de Recepções* e as decorações de Sophie Tauber-Arp), como *designs* de composição predominantemente diagonal (o *Salão de Cinema e Dança*). As divisões da cor na longa parede do *Salão de Dança*, sem janelas, parecem estabelecidas de acordo com o mesmo sistema de "grelha modular", subjacente à *Contraposição XVI* (1925). Não obstante, em ambos os casos, tal como noutras obras de Van Doesburg executadas na década de 20, existe um esquema matemático que é intencionalmente disfarçado.

Tal como Mondrian, Van Doesburg evitava um compromisso que o escravizasse a qualquer fórmula ideal. Nos escritos de ambos os artistas, a palavra "intuição" é utilizada para indicar o papel da imaginação criadora na produção das obras de arte, as quais sabiam poder vir a ser construídas por outros, seguindo uma simples fórmula.

Embora Mondrian permanecesse ligado à pintura de cavalete, insistindo com Van Doesburg que as pinturas deveriam ser independentes daquilo que as rodeava, não

[364] Vide Nancy Troy, op. cit., p. 186.
[365] Vide Marchán-Fiz, *Contaminaciones Figurativas*, p. 204.

fazendo parte da construção, acreditava, igualmente, que o *Neo-Plasticismo* anunciava o fim da pintura, enquanto arte independente.[366]

O *Neo-plasticismo* culmina na arte do passado, anunciando a dissolução da arte na arquitectura, numa certa influência de carácter *hegeliano*. Este é o objectivo para que tendem as artes figurativas, numa concepção partilhada entre o *Neo-plasticismo*, o *Expressionismo* e o *Construtivismo*.[367]

Van der Leck, Theo Van Doesburg e Mondrian defendiam que a *obra de arte neo-plástica* culminaria na arquitectura, ao aludirem ao *«estilo puro monumental»* ou à *«síntese monumental das artes»*, entendidos como uma nova vontade artística universal. Assim, surge uma nova versão da *Gesamkunstwerk*, como que numa continuidade da universalidade romântica das formas e retomando a ideia de que o conteúdo de todas as artes é o mesmo. Esta concepção utópica da *obra de arte total* oscila entre a dissolução e a separação das artes, simultaneamente, numa tendência romântica e clássica.[368]

Doesburg lançou a hipótese da "complementaridade das artes" e Mondrian a da sua "fusão", embora para ambos a estética da nova arquitectura fosse a da nova pintura.

Van Doesburg evoluiu, em meados dos anos vinte, para o *elementarismo*, que já se pressentia no projecto, executado em colaboração com Van Esteeren, do *Hall da Universidade de Amsterdão* (1921-1923), um projecto realizado com interpenetração de rectângulos e diagonais. As *Contraposições,* datadas de cerca de 1925-1926, atestavam que van Doesburg abandonou, neste período, as linhas verticais e horizontais nas suas composições.

O *Elementarismo*, concebido como uma evolução do *Neo-plasticismo,* preconizava a diagonal enquanto força dinâmica presente nas *Contraconstruções*, a qual, como no *Construtivismo*, imprimia vida à arte, opondo-se ao carácter estático do segundo.

As dissonâncias e tensões resultantes do uso do diagonal fizeram-se sentir no projecto, sobre um espaço pré-existente, do *Café Aubette*, em Estrasburgo (1926-1928), em particular no *Salão de Cinema e Dança*. Nesse caso, a diagonal subvertia as direcções vertical e horizontal dos elementos estruturais do edifício, fazendo "desaparecer" os aspectos da hierarquia construtiva.

---

[366] *«As imagens abstractas-reais (neoplásticas) desaparecerão logo que transferirmos a sua beleza plástica para o espaço em torno de nós através da organização do espaço, em áreas de cor.»* Vide Mondrian, op. cit., p. 81.
[367] Vide Marchán Fiz, *Contaminaciones Figurativas*, p. 191.
[368] Idem, p 192.

A partir do início da década de 20, Mondrian começou a transformar o seu *atelier* numa obra *neoplástica,* fixando às paredes planos móveis de cores primárias, juntamente com outros brancos, negros e cinza. Planos de cor eram também aplicados ao mobiliário, o qual foi cuidadosamente disposto, de forma a não comprometer a composição do conjunto.

Em parte, a motivação de Mondrian para tratar o seu *atelier* como um ambiente *neoplástico* era um desejo de criar uma espécie de "santuário", no qual tudo quanto o rodeava viesse a reflectir os princípios de ordem e harmonia que tentava realizar em todos os aspectos da sua vida. O seu *atelier* servia igualmente um propósito mais pragmático, sendo visto como uma área em que Mondrian recebia os visitantes que desejavam ver as suas pinturas, um espaço expositivo, cuja organização manifestava e reforçava os propósitos da sua pintura.[369]

Um outro aspecto da interrelação entre pintura e envolvente é evidente na noção de *extensão* que muitos críticos atribuem ao trabalho de Mondrian. De acordo com este conceito, as faixas negras que dividem as telas de Mondrian não somente definem a área dos planos rectangulares, como implicam também uma extensão infinita, para além dos limites das mesmas. No Neo-Plasticismo, a composição sai para fora dos limites espaciais, numa espécie de transgressão que já se encontrava no *Futurismo* e no *Cubismo analítico*.

Esta ideia de "extensão" pareceria apoiada em fotografias, mostrando as diversas pinturas em exposição, as quais virtualmente desapareceriam dentro da envolvente quando submetidas ao ambiente abstracto prevalecente. Sentir-se-ia uma transgressão nos limites habituais da tela, estabelecendo-se um prolongamento das linhas e dos planos no espaço, fenómeno que implicaria uma transfiguração bem sucedida do mesmo.

A *obra neoplástica* - embora autónoma pela virtude da harmónica combinação de todas as suas partes, - é entendida então, como representando uma realidade mais elevada, a materialização dos princípios invisíveis que estão subjacentes à ordem essencial do universo.

---

[369] *«Tal como a minha pintura é um substituto abstracto do todo, também a parede plástica abstracta participa no conteúdo profundo que está implícito na totalidade da sala. Em lugar de ser superficialmente decorativa, a parede inteira dá a impressão da condição objectiva universal e espiritual que se evidencia nas mais austeras formas de estilo.»* Mondrian, *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, p. 82.

Calder (1898-1976) que visitou o atelier de Mondrian em Paris em 1930, recordou: *«Era um compartimento muito excitante. A luz vista da esquerda e da direita e na parede sólida entre as janelas, estavam alguns painéis experimentais com rectângulos de cor fixados em cartão. Até a vitrola que deveria ter tido alguma cor indefinida estava pintada de vermelho.*

Sugeri a Mondrian que talvez fosse divertido fazer estes rectângulos oscilar e ele, com uma contenção muito séria, replicou: "Não, não é necessário, a minha pintura já é muito rápida." Esta visita provocou-me um choque que veio desencadear várias coisas.»[370]

O tratamento do *atelier* de *Mondrian*, enquanto uma *Obra de arte total*, realça a profundidade do seu compromisso com os ideais *neoplásticos*. Aí, afastado das exigências da vida quotidiana, podia recolher-se no seu mundo privado e sonhar com o futuro utópico do dia em que o ambiente total poderia ser transformado de acordo com os princípios *neoplásticos*.

Os caminhos de Van Doesburg e Van Esteeren deveriam, de igual modo, vir a separar-se.[371] El Lissitzky declarou, em 1926, numa carta a sua mulher, que Van Doesburg já tinha traído a arquitectura: *«Ele diz que (a arquitectura) é uma utilidade e não uma arte; ele quer ser um pintor.»*[372] Paradoxalmente, foi no mesmo ano de 1926, que foi dada a Van Doesburg a oportunidade de executar a reconstrução do interior do *Café Aubette,* em Estrasburgo.

A quebra de Van Doesburg com a ortogonalidade intuitiva do *Neo-plasticismo*, foi consumada nesta renovação do *Café Aubette* (1926-28), realizada em colaboração com Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp. Esta obra, incluindo a renovação de um grande restaurante e *nightclub* com dez salas públicas e o respectivo equipamento, foi suficientemente completa para justificar a sua apresentação total num número especial do *De Stijl*, publicado no outono de 1928.

Em retrospectiva, o *Café Aubette* pode ser visto como um somatório de partes em conflito, entrelaçadas entre si, as quais vieram a constituir este edifício, de certo modo, confuso. Três concepções plásticas diferentes, embora complementares, se combinaram numa sequência hierárquica, onde o volume mais importante – o *Cinema-*

[370] Alexander Calder , op. cit. pp. 83-85.
[371] Vide Sergio Polano in "De Stijl/Architecture=Nieuwe Beelding", op. cit. pp 87 e seguintes.
[372] El Lissitzky em carta datada de 30 de Janeiro de 1926, *El Lissitzky*, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1967.

Dance Hall – dominava, enquanto os espaços subsidiários eram articulados por sistemas ortogonais concretos.

Para Van Doesburg, que manteve a direcção deste projecto, o esforço foi especialmente significativo. Os interiores do *Café Aubette*, reflectem uma fundamental revisão da teoria *De Stijl* que poderá ser descrita como um desvio ao *Neo-plasticismo* de Mondrian, baseando-se numa estrita adesão às orientações horizontal/vertical, em direcção à nova teoria do *Elementarismo*, a qual permitiu o uso de elementos diagonais.

Os desenhos de Van Doesburg para o grande *Salão de Festas* e o *Café-Restaurante*, bem como o *Salão de Chá* de Sophie Taeuber-Arp, seguiam a concepção neoplástica do *design* de interiores: os planos de cor estavam alinhados com os elementos horizontais e verticais da arquitectura e não atravessavam os limites estabelecidas pelos ângulos da sala. Cada parede era tratada, como uma composição independente, reforçando assim a integridade das superfícies discretas e subordinando a cor à arquitectura.

Noutros *designs* tal como o de Sophie Taeuber-Arp para o *Bar-foyer*, no primeiro andar, o espaço interior recebe maior teatralidade e uma continuidade com os planos de cor a transpor os cantos da sala. Aqui, a cor e a arquitectura desempenham papéis equivalentes, aproximando-se do ideal do *De Stijl* identificado com a fusão numa obra de arte de pintura e arquitectura.

Van Doesburg[373] reservou a expressão definitiva das suas ideias para o espaço do *Salão de Cinema e Dança*. É este espaço que melhor concretiza a sua teoria elementarista empregando planos de cor a 45º nas paredes e no tecto. Segundo Van Doesburg, a colaboração na diagonal de planos, cria um *contramovimento* que nega a própria presença física da arquitectura.

Neste espaço do *Salão de Cinema e Dança*, o esquema decorativo com uma composição predominantemente diagonal contribui para destruir as paredes como elementos contrutivos portantes, anulando-as. Van Doesburg diria: *«Se me perguntassem o que tinha em mente quando construí esta sala, deveria responder: opôr à sala material em três dimensões um espaço super-material e pictórico diagonal.»*[374]

Os interiores do *Café Aubette* não foram muito populares entre os seus patronos; facto que não invalida que, juntamente com a casa de *Rietveld-Schröder*, este tenha

[373] Vejam-se os ensaios de Nancy Troy e de Kenneth Frampton, in *De Stijl, 1917-1931, Visions of Utopia*, pp. 165-190 e pp. 99-123. .
[374] Vide op. cit. p. 192.

constituído historicamente um dos grandes sucessos da arquitectura *De Stijl*. Com os *designs* totalmente abrangentes, Van Doesburg realizou uma ambiência de carácter total.

Van Doesburg transformou o projecto num exercício ambiental, fazendo sobressair cromaticamente a sua verdadeira natureza artística. Opôs um espaço oblíquo, supra-material e pictórico a um compartimento tri-dimensional.

«O espaço arquitectónico deve ser considerado um vazio cego absoluto até que a cor o transforme em algo de concreto. A pintura espacio-temporal do século XX, com as suas possibilidades plásticas e estruturais, permite ao artista realizar o seu sonho: colocar o homem não diante da pintura mas dentro da própria pintura.»[375]

O *Café Aubette*, mais do que uma pintura, era o estar «*numa pintura*» e logo imediatamente após esta obra, que foi inaugurada simultaneamente com a publicação do último número do *De Stijl*, Van Doesburg chegou à negação radical dos princípios que tinham até à data inspirado as suas teorias arquitectónicas.

Na realidade, Van Doesburg parece ter, eventualmente, disfarçado a sua incapacidade para enfrentar o espaço em termos práticos, ampliando as suas contraposições para murais gigantescos.

Van Doesburg anotou no seu diário a 1 de Maio de 1928 que: *«(...) a arquitectura deve ser neutra, não figurativa; em caso algum, deverá ter a ver com os meios pictóricos.»* Nos últimos anos da sua vida, Van Doesburg finalmente executou um projecto de arquitectura: a sua própria casa em Meudon, tendo vindo a falecer sem atingir totalmente o objectivo dos seus esforços multiformes, a arquitectura.

Poder-se-à retirar uma conclusão dos desenhos coloridos de Van Doesburg, Mondrian, Van der Leck e Huszar: o *design* abstracto e colorido do *De Stijl* não é em si mesmo arquitectura, mas houve vários arquitectos que ofereceram contributos significativos para a história do *De Stijl*.

A originalidade da obra de Giorgio De Chirico (1888-1978) reside na sua oposição a tudo quanto alimentou o espírito da vanguarda. Numa época em que se pretendia transgredir a tela tradicional e dar o salto para a abstracção, ele parecia praticamente o único a querer respeitar os códigos da pintura.[376]

De Chirico tentou defender a intuição visionária do artista, o ofício de pintor e o quadro como campo do olhar. O poder evocativo das suas obras trazia como

[375] Van Doesburg in "Farben im Raum und Zeit", *De Stijl*, VIII, 87/89, 128, p. 36.
[376] Vide Giovanni Lista, *De Chirico*, p. 4.

consequência a ausência do tempo e da história, uma cisão entre ser e aparência. Numa época de abstracção, pretendeu dominar os signos da realidade.

Aquilo a que De Chirico pretendeu submeter o espaço perspéctico é tão radical, em termos de vanguarda, como o que o *Cubismo* pretendeu fazer ao mesmo. As suas telas intrigavam quer os dadaístas, quer os futuristas de segunda geração antes de aparecimento do surrealismo. Exercendo a redução do objecto a coisa e a redução de coisa a signo, a metafísica *chiriquiana* pretendeu tornar ininteligíveis e não securizantes as aparências do mundo.

Esta sua pintura metafísica antecede o movimento alemão, a *Nova Objectividade*[377]. De Chirico parece ter recuperado a expressão *metafísico* das suas leituras de Weininger (1880-1903)[378]. No seu livro *Dos fins últimos*, este autor referia-se ao *artista-pesquisador* e ao *artista-padre*, incluindo nesta última categoria o pintor Böcklin.

Giorgio De Chirico ficou a dever à Grécia, onde viveu a infância, o seu imaginário, à Alemanha, onde estudou, o helenismo e a sua identidade cultural à Itália. No seu período de formação, durante os quatro anos passados em Munique, orienta o seu gosto para uma arte visionária, interessando-se pelas obras dos pintores Max Klinger (1857-1920) e Arnold Böcklin (1827-1901), num certo retorno ao espírito do romantismo. O artista moderno será para De Chirico: *«um homem lúcido, que se reconhece como herdeiro de diversos séculos de arte e pensamento, que vê claramente no passado no presente e em si próprio.»*[379]

Para Weininger (1880-1903), o qual, como Nietzsche e Schopenhauer (1788-1860), fazia parte das leituras de De Chirico, o homem melancólico dedica-se às ciências exactas e conhece a geometria. O arco de círculo era *«qualquer coisa que deixa lugar ao pressentimento»*.[380] O triângulo que, de acordo com a Antroposofia, era assimilado por Weininger a um símbolo mágico exprimindo medo e angústia, aparece frequentemente nas telas de De Chirico.

O *metafísico* era referido por Weininger para introduzir um pensamento capaz de pôr em projecção o *«sentido profundo das coisas.»*[381] Este autor descrevia um certo estado da natureza: *«Quanto à paz do meio-dia onde todos os sons parecem atenuados,*

[377] *Neue Sachlichkeit*.
[378] Psicólogo e autor de *Sexo e Carácter* e *Dos fins últimos,* este último, uma compilação de artigos a título póstumo publicado em 1904.
[379] Vide Giovanni Lista, op. cit., p. 22.
[380] Ibid., p. 24.
[381] Ibid., p. 25.

ela é inquietante pela sua perfeição (aparente), a ausência de desejo, a plenitude (aparente)».[383]

De Chirico adopta um estilo neo-romântico, herdado de Böcklin e a tipologia do artista melancólico, a qual resulta do seu encontro com Schopenhauer, corresponde a um certo imaginário, do qual deriva a sua arte *metafísica*. A melancolia impede de atingir a plenitude do ser em harmonia. A visão desta última resulta intermitente e instável, e a melancolia *chiriquiana* surge como o desejo persistente de fixar esses estranhos instantes. Schopenhauer em *O Mundo como Vontade e Representação* afirma que o homem pode estar em harmonia com o ser desde que elimine o desejo.[384]

Nas pinturas de De Chirico, as coisas escapando ao nada, tornam-se signos, não da realidade de onde elas provêm mas de uma outra dimensão do mundo, a da eternidade, do nada que se basta a si próprio e que não se oferece senão sob a forma de um enigma.[385]

Tendo-se desligado do sistema espacial da perspectiva clássica por meados de 1913, De Chirico prossegue a realização do seu método: *«Ver tudo, mesmo o homem enquanto coisa.»*[386]

Na sua tela *Melancolia da Partida: a Gare de Montparnasse* (1913-1914), cada elemento representado: arcada, plataforma, ruas ou outros é praticamente um plano autónomo. As formas objectivas da realidade aparecem justapostas, enquanto que cada uma obedece ao seu próprio ponto de fuga e cada uma nada parece ser relativamente à outra. Cada elemento compõe o seu próprio espaço que, sem ser estritamente pictórico, é significativo, ou seja produtor de um sentido que é o de pura presença do objecto.[387]

[383] Ibid., p. 27.
[384] Ibid., p. 28.
[385] Ibid., p. 74.
[386] Idem.
[387] Ibid., p. 75.

II. 3. Contributos da Estética e dos conceitos Espaço em Arquitectura para a sua Transfiguração

II. 3. 1. Os conceitos de Belo e as transfigurações em Arquitectura

Os conceitos de beleza em arquitectura, ao longo do tempo, não parecem ter sempre reunido o consenso. Os tratados gregos, que se perderam foram escritos sobre a proporção, deveriam basear-se naquilo que se denominava *summetria*.[388]

Assim, e de acordo com esta concepção, o todo e as suas partes relacionar-se-iam entre si de forma aritmética, num sistema que teria como base a medida da metade do diâmetro de uma coluna. Esta ideia, bastante desenvolvida no tratado de Vitrúvio, manteve-se popular até ao período bizantino.

Entre os gregos, alguns outros escritores defendiam que a beleza consistiria sobretudo numa adaptação funcional, como Platão com o seu diálogo *Hippias Maior* e Xenofonte (c.430-355 a.C.), em *Memorabilia III*. O primeiro define que um artesão, ao fabricar um objecto como uma cama, tenta estabelecer, com materiais perceptíveis, a semelhança do objecto fabricado com uma cama *ideal*, conceito apreendido pela *intuição intelectual*. Plotino (c.205-270), autor marcante na estética medieval, não apenas sustenta a mesma teoria, como introduz a vida e a iluminação enquanto elementos da própria beleza.

Nos finais da Antiguidade, os arquitectos denominavam-se *engenheiros* e eram admirados pelos seus sucessos, como foi o caso de Anthemius (c.474-558), autor de *Hagia Sophia*.[389]

Os diálogos de Platão demonstram, igualmente, que na Grécia clássica, o ouro era capaz de tornar *belas* as coisas. Como resultado da cristianização da Europa e da influência da cultura judaica, tanto no Império Bizantino como na Europa Ocidental, e ao longo de toda a Idade Média, a *beleza*, pensava-se ser introduzida nos edifícios pela respectiva ornamentação com metais e pedras preciosos. Este conceito veio alimentar uma corrente que teve continuidade na Idade Média e que coincidiu com as ideias de Suger de St Denis.

Sto Isidoro de Sevilha (560-636) afirma que a *Venusta*s, conceito retirado da tríade vitruviana, é aquilo que se acrescenta aos edifícios através do *«ornamento e*

[388] Significando *proporção*.
[389] O termo era *Mèchanikoi* ou *Mèchanopoioi*, em lugar de *Oikodomoi*.

beleza», tal como os tectos dourados, os painéis de mármore precioso ou as imagens coloridas.

Sabe-se que a Idade Média foi colher grande parte das suas questões estéticas à Antiguidade clássica, atribuindo, no entanto, aos temas um novo significado e inserindo-os num mundo teocêntrico com os conceitos típicos da visão cristã.

Quando a *Escolástica* se refere à *beleza*, entende-a, necessariamente, como um atributo de Deus. O Homem moderno passou a sobrevalorizar a arte porque perdeu o sentido da beleza inteligível subjacente ao neo-platonismo e à Idade Média. Não obstante, conceber a Idade Média, como uma época de negação do *belo sensível* por razões moralistas, significa uma manifesta incompreensão da mentalidade desse período.

Tornou-se conhecida, a polémica instituída pelos *cistercienses* e *beneditinos*, especialmente no sec. XII, contra o luxo e a utilização de meios figurativos na decoração das igrejas.[390] Bernardo de Claraval (1090-1153) sustenta que os monges se isolaram do mundo, abandonando as coisas preciosas e belas, para merecer a Cristo. Segundo as suas palavras, as proporções desmesuradas das igrejas, bem como as pinturas que desviavam os olhos dos oradores, impediriam a devoção.[391] O ornamento distraía, assim, os fiéis da oração, tal como as esculturas, nos capitéis dos claustros, poderiam distrair os próprios monges nas suas leituras piedosas.

A Idade Média mística, ao afastar-se da *beleza exterior*, refugiava-se na contemplação das Escrituras e na fruição dos estados de graça já que a fugacidade da *beleza terrena* poderia trazer um certo sentido de melancolia. A *beleza interior* não seria perecível, dando-se, assim, uma recuperação do valor estético perante a Morte,[392] e coincidindo o *belo* com o *bom* e o *verdadeiro*.

O Abade Suger (1081-1151), de Saint Denis que promoveu empreendimentos figurativos e arquitectónicos na Île de France, sustentava, em questões de estética, o oposto de Bernardo de Claraval.[393] *«(...) Suger teve a sorte de descobrir, nas próprias palavras do três vezes abençoado S. Dinis, uma filosofia cristã que lhe permitia saudar*

[390] A seda, o ouro, a prata, os vitrais coloridos, a escultura, a pintura, e as tapeçarias são banidos do estatuto cisterciense.
[391] Vide Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, p. 16.
[392] Ibid., p. 20.
[393] O tesouro de Saint Denis era rico em objectos de arte.

a beleza material como um veículo de beatitude espiritual, ao invés de fugir dela como de uma tentação.»[394]

Para Suger de St Denis, a Casa de Deus deverá ser um receptáculo de *beleza, sendo* o seu modelo, o próprio Salomão que construiu o Templo e o seu espírito, a *"dialectio decoris domus Dei",* ou seja, o amor pela beleza da Casa de Deus.

Suger gabava a *«beleza multicolorida das pedras preciosas»* na sua igreja: *«Por isso, quando pelo amor que nutro pela beleza da casa de Deus, a caleidoscópica beleza das pedras preciosas me distrai das preocupações terrenas e, transferindo a diversidade das santas virtudes das coisas materiais para as imateriais, a honesta meditação me persuade a conceder-me uma pausa... parece-me que me vejo numa região desconhecida do mundo, que não se situa completamente no lodo terrestre, nem tão-pouco se encontra colocada na pureza do céu, e parece-me então estar em condições de transferir-me, com a ajuda de Deus desta região inferior para a outra superior, através da anagogia*»[395]

Honório de Autun (1090-1152) declarava que a pintura teria uma tripla função, a de tornar bela a Casa de Deus, a de trazer à memória a vida dos santos e a do deleite dos incultos, dado que a mesma era a *literatura dos leigos*.

No pensamento medieval nem só o ornamento era considerado a beleza arquitectónica, ainda bastantes arquitectos valorizavam as *proporções matemáticas*, em especial, os desenhos baseados nas raízes quadradas de 2 ou de 3, bem como na secção de ouro. Muitos de entre eles, utilizavam os números simplesmente pelo seu significado simbólico.

S. Tomás de Aquino (1225-1274) defendia que qualquer coisa seria *bela* se a sua forma sobressaísse à vista *«ao serviço da razão»*. O carácter de adequação de um edifício à sua função poderia ser, de igual modo, um dos significados da palavra *proporção*, o que tornava o conceito bastante ambíguo, por vezes.

Os arquitectos do Renascimento tendiam a considerar que a beleza consistia essencialmente nas proporções de carácter matemático. Para Alberti (1485), a força e a regra do projecto tratava-se de adaptar e unir as linhas e os ângulos que compunham a fachada de um edifício. Um conjunto de proporções constituiria a *beleza* e o *ornamento* seria uma espécie de brilho que se lhe acrescia.

[394] Vide Panofsky "O Abade Suger de St. Denis" in *O Significado nas Artes Visuais*, p. 92.
[395] Vide Eco, op. cit, , p. 26.

Ripa (1593) distinguia a beleza, - consistindo essencialmente na proporção - da *Venustas*, enquanto um "condimento" da *beleza*. Palladio, tendo explorado ele próprio as possibilidades da *secção de ouro*, viu também as formas geométricas como simbólicas: o círculo parecia a forma mais adequada a exprimir *«a unidade, a infinidade, a uniformidade e a justiça de Deus»*.[396]

O primado da proporção voltou apenas a ser quebrado no século XVIII com Hutcheson (1725) e Wolff (1732) que definiram *beleza* como uma *resposta do espectador*. Assim, um objecto seria belo se causasse sentimentos de prazer naqueles que o contemplassem, ou seja, as coisas seriam belas pela sua capacidade de agradarem. Assim, a beleza não era razão para deleite mas sim, e na sua essência, constituída pelo próprio deleite.

Hume (1739) declarou: *«O prazer e a dor não são auxiliares da beleza ou da deformidade, mas constituem a sua verdadeira essência.»*. Sendo a *Estética*, considerada por Hume e Hutcheson, um ramo da ciência empírica, serão matéria sua as propriedades de um objecto que causam prazer.

Wolff (1732) dizia que um edifício seria perfeito se, na sua construção, *«todas as coisas estiverem de acordo com as regras da arquitectura»*. Pelo contrário, na *Análise da Beleza* (1753), Hume salientava a adaptação funcional da arquitectura como o critério definido para o juízo da beleza.

Na história do pensamento filosófico, o fenómeno do *belo* sempre constituiu uma grande preocupação.Na sua filosofia, até Kant, esforçou-se sempre por reduzir a nossa experiência estética a um princípio estrangeiro. Na sua *Aesthetica* (1750), Alexander Baumgarten teria tentado elaborar primeiro, de maneira form clara e sistemática uma lógica da imaginação. Essa tentativa, que num sentido se revelou decisiva e de uma alcance inestimável, não poderia assegurar à arte um real valor autónomo.[397]

Rousseau veio a recusar toda a tradição clássica e neo-clássica da teoria da arte, a qual para si, não seria uma descrição ou reprodução do mundo empírico, mas antes um transbordar de emoções e de paixões.»[398]

No século XVIII, os estetas tendiam a polarizar todas as categorias estéticas em apenas duas: o *Belo* e o *Sublime*. Burke[399] (1757) defendia que a *beleza* seria constituída

[396] Palladio (1570, Livro IV, ii).
[397] Vide Ernst Cassirer, *Essai sur l'Homme*, p. 197.
[398] Ibid., p. 201.

por *«aquelas qualidades que causavam amor ou qualquer espécie de paixão que a este se assemelhasse»*. Na sua opinião, os arquitectos deveriam tentar atingir o *sublime,* em lugar do *belo*. Esta última opinião seria seguida por Kant, embora este discordasse, em muito, daquilo que Burke terá escrito sobre aquelas duas categorias.

Goethe escreveu: *«A arte não tenta imitar a natureza na sua amplidão e profundidade. Ela fica à superfície dos fenómenos naturais; mas ela tem a sua própria profundidade, a sua própria potência, ela cristaliza os mais altos momentos destes fenómenos superficiais, reconhecendo neles o carácter de legitimidade, a perfeição da proporção harmoniosa, o cume da beleza, e a dignidade do sentido, a altura da paixão.»*[400]

Com Rousseau (1712-1778) e Goethe, a teoria estética entrou numa nova fase. A arte de carácter obteve uma vitória sobre a arte da imitação. A fim de compreender o verdadeiro sentido desta arte de carácter devemos evitar uma interpretação parcial.

«(...)É verdade que toda a arte de carácter ou de expressão é o "transbordar espontâneo de sentimentos poderosos". Mas se devemos aceitar sem reserva esta definição de Wordsworth, não seríamos conduzidos senão a uma mudança decisiva de sentido.»[401] Neste caso, a arte continuaria reprodutiva, mas em lugar de reproduzir as coisas ou os objectos físicos, ela reproduziria a vida interior, os afectos e as emoções.[402]

Ruskin, na tradição de Burke e Kant, distinguiu a beleza na arquitectura relativamente ao poder. *«O poderoso vem da mente humana»* enquanto a beleza *«é imitada das formas humanas, tal como a das folhas e das conchas.»*[403]

No século XIX, as conferências de Hegel (1842-1928) tinham imprimido uma nova orientação ao pensamento europeu. A arquitectura era, segundo esta concepção, a primeira forma sob a qual o *Absoluto* se apresentaria artisticamente e a qual deveria permanecer sempre simbólica.

O *Absoluto* era uma *realidade última*, à qual os arquitectos deveriam aspirar.[404] A teoria de Hegel assentava numa infraestrutura pouco digna de confinaça, do conhecimento histórico imperfeito e da metafísica questionável.

---

[399] Vide Sir Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Original of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 1757.
[400] *Notes à une Traduction de "L' Essai sur la Peinture" de Diderot*. Ibid., p. 209.
[401] Ibid., p. 202.
[402] Idem.
[403] Vide Ruskin, III, iii, 1849.
[404] Vide Hegel, Vol. III, i.

Pugin (1836) afirmava que *«a grande prova da beleza na arquitectura é a adequação ao propósito para o qual foi concebida»*.Segundo este arquitecto, o grande objectivo do Templo Grego ou da Igreja Gótica seria o de servirem de *«emblema da filosofia e mitologia»* às nações responsáveis pela produção de ambos.

O pensamento do século XX manteve, como se poderá verificar, o pluralismo característico dos períodos anteriores. Le Corbusier (1923) aspirava a que os seus edifícios manifestassem uma *economia* e *eficiência*, indo ao encontro das necessidades dos seus utentes

Eric Gill (1933) defendia que os edifícios deveriam encarnar a concepção da *realidade última* da sociedade na qual eram produzidos. Vários outros teóricos da arquitectura atribuíam a *beleza* à *organização puramente formal de volumes ou espaços,* embora poucos dessem importância às fórmulas matemáticas. Em resumo, a maior parte dentre eles, à semelhança da concepção de Hume, definiam a *beleza* em termos do *olhar do espectador*, mais do que tentavam especular quais as características específicas dos objectos que poderão ter induzido este mesmo estado.

Muitos teóricos concordariam com I. A. Richards, C. K. Ogden e James Wood de algo ser *belo,* quando conduz a um *estado de atenção complexo*, no qual uma variedade de emoções não são apenas sustentadas, mas também sistematizadas, numa condição de equilíbrio harmónico. Esta concepção poderia abranger quase todas as teorias de arquitectura pondo ênfase na forma ou no simbolismo.

W. B. Gallie (1964) manteve a tese de que o conceito de arte é aquilo que ele denomina um *«conceito essencialmente contestado»*. Existindo disputa entre grupos de teóricos e escolas, este facto é, em geral, benéfico para a arte e útil, por conseguinte, à crítica da arte. Poder-se-ia sempre contra-argumentar que as sociedades, mesmo as que possuíram uma tradição não contestada, vieram a produzir excelente arte e arquitectura.

Os conceitos positivos principais da beleza na arquitectura não são exclusivos, havendo apenas disputa entre os que consideram essenciais as proporções matemáticas e os que seguem as ideias de Burke. No século XX, este adquiriu seguidores como Harold Osborne (1957), Roger Scruton (1979) e Mary Mothersill (1984). Os seus argumentos não serão decisivos, já que muitos poderão assentar em erros filosóficos quer na experiência, quer na avaliação. Poder-se-ia concluir que todas as concepções de beleza podem convergir no entendimento de algo que resulta de uma tradição tão amadurecida.

II. 3. 2. Transfiguração do espaço e expressão na Arquitectura

De acordo com Rudolf Arnheim, *"(...) não há diferença de princípio entre a expressão da rectidão sem adornos e despojada de uma coluna de cimento armado e a expressão das fantasias, em estuque de um interior barroco.»* Uma e outra satisfazem uma necessidade sensorial, de harmonia com a filosofia de vida.[405]

Haverá abordagens teóricas que estabelecem a necessidade da distinção entre a característica estrutural e o ornamento. Segundo a abordagem mais primitiva distingue-se a função dos edifícios enquanto requisito físico de "abrigo". De acordo com este ponto de vista, parece haver uma diferença bastante marcada entre o que é necessário para erguer um recinto estável e o que é acrescentado aos elementos, considerados fundamentais. As necessidades servidas pelos arquitectos poderiam ser de ordem exclusivamente "mental", relativamente ao utilizador.

A teoria do Abade M.-A. Laugier (1711-1769), sobre a cabana primitiva terá servido para estabelecer a diferença entre o essencial e o não essencial, podendo ser comprrendidos estes modelos de ordem restritiva como uma reacção ao excesso de ornamento da época. De facto, como fica demonstrado na ilustração da *«Cabana primitiva»*, as paredes parecem supérfluas, observando-se apenas quatro postes, um em cada ângulo da cabana.[406]

Ananda K. Coomaraswamy, de acordo com Arnheim, invocaria a respeito do significado do ornamento que nas grandes culturas mundiais, este ou a *decoração* não correspondiam a uma atitude de carácter gratuito, mas sim aos atributos necessários de um objecto ou de uma pessoa. F. Lloyd Wright definiu o ornamento integral como o *«sentido desenvolvido do edifício enquanto todo ou padrão abstracto manifesto da própria estrutura.»*[407]

O termo *expressão*, contrariamente ao de *função*, encontra-se quase sempre fora das discussões sobre arquitectura. A *função* deverá referir-se à totalidade das necessidades que um edifício deve satisfazer.[408] A expressão reside no que Arnheim descreve como a *"dinâmica da forma visual"*.

A *dinâmica* será uma propriedade fornecida espontânea e universalmente pela mente a toda a forma perceptível, ou seja, organizada de tal maneira que a sua estrutura

[405] Vide R. Arnheim, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, p. 202.
[406] Idem, p. 203. Vide F. L. Wright in "Integral Ornament at Last!".
[407] Idem, p. 203-204.
[408] Idem, p. 206.

possa ser apreendida pelo sistema nervoso.[409] Existe uma "margem de liberdade" deixada em aberto pelos constrangimentos da *função* pois esta não constituirá a *forma*.[410]

No século XIX, duas grandes correntes estéticas deram origem quer a uma metodologia historiográfica nas obras de Aloïs Riegl (1858-1905), H. Wölfflin (1865-1945) e B. Berenson (1864-1959),[411] quer a uma crítica da arte do presente, na obra de W. Worringer (1881-1945), R. Fry (1866-1934). Tratou-se da *Einfühlung* e a *Pura Visualidade* a *reine Sichtbarkeit*, desenvolvida por K. Fiedler (1841-1895) e A. Hildebrand (1847-1921). Tratou-se de um período de afastamento da estética filosófica tradicional para entrar em contacto com os acontecimentos, as obras concretas da arquitectura, literatura e pintura.[412]

Produziu-se um retorno da *ciência da arte* à *pura visualidade* e à *Fenomenologia* cujo fundador tinha sido E. Husserl (1859-1938), o qual publicou *A Filosofia como ciência estrita,* em 1911. O seu procedimento metodológico abdica do sabido de antemão, das afirmações prévias, das evidências, os preconceitos naturais, lógicos ou culturais sobre as coisas.

A estética fenomenológica, estudada mais adiante, de Husserl, M. Geiger (1880-1938), N. Hartmann (1882-1953), Merleau-Ponty (1908-1961) bane tudo o que for normativo e reafirma o primado da percepção em geral e da percepção estética ou artística em particular, desviando as análises para as próprias obras.

Este retorno aos fenómenos, termo preferido desta escola, impulsionou a orientação objectivista ou seja, virada preferencialmente para os objectos, que prevaleceu no pensamento estético do século XX. Isto ocorreu, em especial, quando se intensificou a convivência com as próprias obras artísticas e se reparou na sua estrutura.

O primado concedido à percepção estética trouxe de novo Hegel ao mundo da arte. O papel do sensível, daquilo que o espectador percebe nas obras ou o criador na visão artística da realidade torna-se relevante na estética do século XX, da qual a Fenomenologia é indissociável.

A estética da *Pura Visualidade*, desenvolvida por K. Fiedler (1841-1895), H. Von Marées (1837-1887) e o escultor A. Hildebrand, vem prolongar o *formalismo*

---

[409] Idem, idem.

[410] Da mesma forma que a função não faz o órgão, contrariamente ao que William James afirmaria nos seus *Princípios de Psicologia*.

[411]

[412] Vide Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, pp. 233-234.

estético do século XVIII que, desde J. F. Herbert (1776-1841), faz assentar a beleza artística nas relações formais que se distinguem entre sons, cores ou formas.

Assim, a função da arte não seria exprimir um conteúdo, mas sim produzir um objecto: um quadro, uma escultura ou um poema por exemplo. A imagem artística é uma forma peculiar na qual a nossa actividade mental processa os dados caóticos da experiência visual, transfigurando-os com ordem e clareza, através do processo criativo.[413]

Quer na *Ciência da Arte*, quer na *Fenomenologia* ou nos *Formalismos* dos anos vinte, era dada primazia à percepção e, por conseguinte, foram sendo colhidos instrumentos na *Gestaltpsychologie*, escola que se inicia na última década do século XIX e tem amplo desenvolvimento no primeiro terço do século XX, sobretudo em Berlim[414] e Leipzig[415].

A *Teoria Gestalt* exerceu uma grande influência no sentidos devido à concepção de que a percepção é algo de global, não sendo possível dividi-la em componentes singulares, sem incorrer no risco de perder as suas características básicas essenciais. A obra artística não será, assim, uma simples "soma" ou união de partes, mas sim um "todo" coerente, no qual cada elemento singular estabelece, com os restantes, relações formais determinantes.[416]

«As teorias psicológicas da arte têm sobre todas as teorias metafísicas uma vantagem muito evidente. Elas não pretendem propor uma teoria geral do belo. Elas limitam-se a um campo mais estreito, apenas lhes interessa o facto do belo e análise descritiva deste facto do belo e análise descritiva deste facto. (...) Nada é menos misterioso que o prazer e a dor(...)»[417]

Um dos aspectos relevantes da *Psicologia da Forma* é o *isomorfismo*, ou seja o carácter análogo do nosso complexo psicofisiológico e da natureza exterior, estabelecendo-se, assim, uma certa harmonia entre o universo físico e a mente humana.

Esta concepção vem facilitar uma crença na estrutura artística e justifica o objectivismo de movimentos como a própria *Bauhaus*, onde, sob o pretexto de uma racionalização da forma, se dava preferência tanto às formas puras geométricas como às cores puras.

---

[413] Vide K. Fiedler em *A origem da actividade artística*.
[414] M. Wertheimer, K. Koffka, L. Lewin. W. Köhler.
[415] F. Krueger, H. Volkelt, F. Sander.
[416] Vide os pressupostos teóricos das vanguardas artísticas dos anos vinte (Kandinsky, Theo van Doesburg, P. Mondrian) bem como a posterior estética do *Estruturalismo*.
[417] Idem, p. 224.

A estética gestáltica encontra-se subjacente ao purismo do *Construtivismo* e do *Movimento Moderno*. A *Teoria da Gestalt* é ligada ao purismo estético pelas suas leis como a relação forma-fundo, o encerramento da figura, a tendência para as formas optimizadas e simétricas aquilo que se denomina *boa forma*, *vizinhança*, *semelhança,* etc. Uma estética com estas leis, como a da *boa forma*, terá que ser formalista e clássica, pelas suas grandes afinidades com a perfeição.

Como se constata, a *Psicologia da forma*, relacionada com a percepção, estende-se a outros âmbitos da *Psicologia* e acaba por se converter numa teoria (*Gestalttheorie*) que muito influenciou a estética do nosso século. Não é de estranhar, pois, que o seu fundador, C. von Ehrenfels (1850-1932) defendesse deste modo uma estética assente nesta teoria.

A partir das investigações conduzidas por Rudolf Arnheim[418] que a *Psicologia da Forma* serviu de base a algumas tentativas teóricas e práticas de encontrar uma estética. As polémicas entre a *Psicologia evolutiva* (com Piaget) e a *Psicanálise*, acabaram por tirar algum do prestígio à aspirações universalistas da *Gestalttheorie*.

Ora, entre 1900 e 1960, a estrutura da obra artística é entendida como uma totalidade orgânica, numa concepção muito próxima do idealismo estético que estabelece relações de ordem ou compositivas entre as partes, valorizando-as, relativamente ao todo.

Também a estética fenomenológica[419] recorre a análises intuitivas e perceptivas, assim como sucede com na Ciência da Arte[420]

Durante a década de sessenta, o *Estruturalismo* tornou-se a grande tendência em França, tendo derivado da investigação de F. Saussure (1857-1913), do *Formalismo* russo e checo, da *Escola de Copenhaga*, da *Nouvelle Critique* de Barthes (1915-1980) e da obra de Goldman.

A base do *Estruturalismo* francês era constituído por C. Lévi-Strauss (n. 1908), J. Lacan (1901-1981), M. Foucault (1926-1984) e L. Althusser (1918-1990). Esta corrente concebe a obra de arte como uma estrutura em sentido estrito, vinculando-a às noções de modelo e de sistema (como nas ciências exactas), sendo este último vertido para o sistema linguístico.

---

[418] Arnheim qual publicou em 1954 *A Arte e a Percepção Visual*.
[419] Roman Ingarden, com o objecto literário, e N. Hartmann, E. Souriau e M. Heidegger, com a obra artística em geral.
[420] Escola de Warburg e Panofsky.

Esta corrente veio instituir uma hegemonia da linguística sobre a estética, na medida em que se aplicavam indiscriminadamente os modelos utilizados pela mesma à análise da obra de arte. Durante algum tempo, a semiótica, ou a ciência dos signos foi identificada com a estética. A linguística e a semiótica emprestavam os instrumentos para penetrar nas estruturas, nos níveis das obras de arte e das suas relações formais.[421]

A mudança de rumo da estética, curiosamente, partiu da própria *Semiótica*. Umberto Eco (n. 1932) ao acrescentar a semelhança obra de arte com a linguagem e o formalismo, vê-se forçado a reconhecer que o traço que mais sobressai no texto artístico ou seja, na obra que reconhecemos como artística, é de um modo paradoxal, a *asemiosis,* isto é, não existe uma relação unívoca entre a obra e os seus conteúdos.

A arte, portanto, é considerada como um processo não estruturado e imprevisível de interacção comunicativa, reclamando ao espectador que escolha e active os seus próprios percursos de leitura nas obras.[422]

A hermenêutica estética que desliza, quase de modo imperceptível, para uma dissolução da estética numa teoria geral da interpretação, está a servir de apoio ao que na Europa Central, sobretudo na área da Literatura, é conhecida como a *Estética da Recepção*.

O eixo Nietzsche-Heidegger iniciado nos anos sessenta pelo filósofo J. Derrida (1930-2004), está ligado à concepção segundo a qual a vida psíquica em geral e a vivência estética não é uma transparência de sentido, nem uma opacidade de forças, mas sim uma *Différence* no trabalho dessas forças.

Um mundo de signos, sem hierarquias nem centro, aberto a uma hermenêutica activa, resulta na *disseminação*, conceito característico da *Filosofia do Desejo*, de J.-F. Lyotard (1924-1998) e da *Esquizoanálise* de Félix Guattari (1930-1994) e Gilles Deleuze (1925-1995). Esta última estaria relacionada com os fluxos da líbido e o inconsciente. Em ambas as concepções se estuda a estrutura artística com recurso ainda quer a técnicas semióticas, quer *freudianas*.

Estas posições podem-se considerar híbridas e o mesmo se pode dizer da interpretação ecléctica de Julia Kristeva (n. 1941), que tenta penetrar no processo da *significação* da obra de arte, recorrendo a aspectos fenomenológicos, marxistas,

---

[421] *«Interpretar e formalizar –assinalou M. Foucault – converteu-se nas duas grandes formas de análise da nossa época: para dizer a verdade, não conhecemos outras. A segregação entre a interpretação e a formalização realmente é o que nos pressiona actulamente e nos domina.»* Michel Foucault, citado por Marchán Fiz, *La estética en la Cultura Moderna*, p. 242.
[422] Ibid., p. 243.

hegelianos e freudianos. Assim, demonstra-se que os dispositivos não são prolongamento do sistema da linguagem e da comunicação, sendo transversais a estes, abertos a uma heterogeneidade ou dispersão do pensamento do sujeito.

II. 3. 3. O Espaço Arquitectónico e os seus limites

A arquitectura é a *arte do espaço* e todas as inovações arquitectónicas derivam de novos conceitos de espaço, ou seja, dos conceitos intuitivos de *espaço* ou do reconhecimento intelectual das concepções espaciais.

Sendo uma arte e não uma ciência, a arquitectura segue, tal como esta última, uma *lógica interna*. Não obstante, quer a experiência da arquitectura, quer a sua teoria nem sempre revelam uma unidade lógica. A história do espaço na arquitectura deriva de concepções por vezes contraditórias dos arquitectos e teóricos mais conhecidos.

Desde o século XVIII que os arquitectos mencionavam *volumes* e *vazios*, utilizando, muito frequentemente, a palavra *espaço* como sinónimo, muito. De acordo com Kant, o espaço é uma propriedade da mente, parte do dispositivo (*apparatus*) segundo o qual a mente torna o mundo inteligível. Na *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant tinha delineado aquilo que ele entendia por *espaço*, não se tratando de um conceito empírico derivado de experiências externas, nem de uma qualquer propriedade das coisas em si mesmas. O espaço existiria *«na mente "a priori"... como pura intuição na qual todos os objectos devem ser determinados»*, contendo *«princípios prévios a aqualquer experiência que determinam a relação com estes objectos.»*[423]

Schopenhauer no seu ensaio *O Mundo como Vontade e Representação* (1818) reconheceu a possibilidade de o espaço ser uma *«faculdade da mente»*, observando que a arquitectura teria a sua existência primeiramente na percepção espacial e apelando, em conformidade e neste sentido, para uma faculdade *a priori*.

O filósofo Robert Vischer (1847-1933), que identificou a possibilidade da empatia na arquitectura, escreveu sobre a projecção da sensação física como um meio hermenêutico conducente ao significado da forma. Enquanto Vischer desenvolvia esta noção de empatia, Nietzsche encontrava-se empenhado nas obras que iriam influenciar em muito a prática da arte.

Muito embora não tenha escrito sobre as artes visuais ou a arquitectura, a sua obra iria afectar o *Jugendstil* e toda uma geração de arquitectos considerados modernos.

[423] Vide Adrian Forty, *Words and Buildings, a Vocabulary of Modern Architecture*, p. 258.

A noção de espaço de Nietzsche, enquanto um campo de forças derivado do movimento do corpo, nunca foi muito desenvolvida, tendo sido tomada pelos arquitectos italianos ou alemães que o leram.

Na sua obra O *Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche declara que o mundo e a existência parecem justificados apenas pelo fenómeno estético. Não havendo uma distinção entre o sujeito e o objecto, concepção na qual muitas das teorias estéticas ter-se-iam baseado, a arte como a vida poderiam ser tomadas do ponto de vista da subjectividade. De acordo com as suas obras subsequentes, Nietzsche sustentava, ainda, que a cultura derivava de dois pólos, dois "instintos opostos": o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

O *espaço*, enquanto concepção arquitectónica, surgiu em finais do século XIX, mais concretamente, no início da década de 90, com o desenvolvimento da arquitectura moderna e do movimento da *Arte Nova*, em particular. O seu significado começou a conformar-se juntamente com o de *forma* e de *design*. Antes de 1890, a expressão espaço - *raum*[424] -, não teria existido sem toda uma geração de filósofos estetas alemães.

No movimento da *Arte Nova*, onde se pode encontrar uma nova consciência da abstracção espacial, o *ornamento* e o *elemento* construtivo ou estrutural encontram-se como que fundidos numa espécie de unidade. O facto de a ideia de *espaço* ser inerente à arquitectura moderna veio afectar a posição da *arquitectura*, relativamente às outras *artes visuais*.

O sistema da *estética hegeliana*, anteriormente já referido que veio conformar em grande parte o pensamento estético ao longo do século XIX preconizava que a *beleza* na arte somente seria definida, pelo grau de *imaterialidade* presente nos seus meios de expressão. A identificação o conceito de arquitectura com o de *espaço* na década de 90 do século XIX, tê-la-à promovido à condição de *ars magna*, já que o *espaço* é o mais "imaterial" de todos os meios de expressão artística.

Muita da ambiguidade própria do termo *espaço* advem da vontade de o confundir com uma qualquer categoria filosófica geral. Sendo uma propriedade física de dimensão ou extensão, o *espaço* é também uma propriedade da mente, parte do dispositivo com o qual percepcionamos o mundo. É simultaneamente uma coisa pertencente ao mundo que os arquitectos podem manipular e uma construção mental,

[424] *Espaço* e *quarto,* em alemão, têm a mesma designação: *raum*.

através da qual a mente pode conhecer o mundo e, por conseguinte, totalmente exterior à prática arquitectónica.[425]

Assim, os historiadores[426], como os artistas plásticos[427] deslocaram-se para o campo da arquitectura. Estes últimos estavam ocupados com a síntese da pintura, com a escultura e a obra arquitectónica, mas nem todos estes artistas incluíram nos seus manifestos a nova ideia do *espaço*. Alguns arquitectos, como Otto Wagner, tinham visões românticas, outros tradições socio-culturais que exigiam uma *síntese das artes*: a *Obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

A utilização do conceito de *espaço* como catalizador conduzindo ao *Gesamtkunstwerk* culminou na obra de Van Doesburg, Lissitzky, da Escola da *Bauhaus*, de Gropius e Moholy-Nagy. Em resumo, a ideia de *espaço* contribuiu para a convicção, no início do século XX, de que a arquitectura desempenhava um papel principal no restabelecimento da *Obra de arte total*.

A estética do espaço, produzida pelos teóricos de *terceira geração*, nos anos 20, parece opôr-se ao ideal de *Gesamtkunstwerk*, entre os arquitectos de vanguarda. Devido à tradição académica na Estética desde o tempo de Kant, os historiadores da arte ficaram confundidos com a definição das fronteiras entre as Belas-Artes, sobretudo a aprtir da aperente dissolução das mesmas produzida pelos novos conceitos do *espaço* e do *tempo*. Este facto parece ter cavado um fosso entre os artistas e os académicos da arte, provocando efeitos secundários na educação artística em geral. Foi devido a S. Giedion que a cooperação entre as duas disciplinas criativas se restabeleceu.

Ao longo de todo o século XIX, os teóricos da arquitectura preocuparam-se com uma outra questão: a do *estilo*, tendo muitos deles tentado fornecer uma solução para esta questão complexa: Ruskin discutiu o tema do *estilo* em 1848; Semper desenvolveu o seu *Stillere* em 1860; Berlage lidou com o problema em 1904; Van de Velde examinou a questão do novo *estilo* em 1907; Scott definiu-o enquanto coerência em 1914; Steiner procurou as formas para um novo *estilo* em 1914 e, finalmente, Van Doesburg iniciou uma revista intitulada *De Stijl* (1917-31).[428]

[425] Henri Lefebvre no seu *The Production of Space,* distingue o espaço concebido pela mente do espaço vivenciado pelo corpo.
[426] Schmarsow, Hildebrand, Lipps, Riegl, Wölfflin, Worringer, Brinckmmann, Scott, Sörgel, Frankl e Giedion. Vide Van de Ven, op. cit., p. 357.
[427] Van de Velde, Endell, Behrens, Olbrich, Lauweriks, Le Corbusier, Van Doesburg, Tatlin, Lissitzky, malevich, Finsterlin Moholy-Nagy, Wijdeveld e Kiesler. Idem.
[428] Vide Van de Ven, op. cit., p. 358.

Poder-se-à partir da ideia de que foi Semper quem se tornou responsável pela introdução do *espaç*o como tema primordial da arquitectura moderna. Desenvolvendo a sua teoria criativa sobre as origens da arquitectura que não fazia alusão às ordens chamadas arquitectónicas, este arquitecto propôs que o primeiro princípio para a arquitectura fosse o *encerramento* do *espaço*. Assim, *«a parede é o elemento arquitectónico que representa formalmente e torna visível o espaço encerrado como tal.»*[429]

Segundo Semper, o futuro da Arquitectura devia partir da *«criação do espaço»*, sendo possivel que as suas ideias fosse influenciadas pelas de Hegel. Para este filósofo, *encerramento* era um aspecto do propósito da arquitectura e, por isso mesmo, inadequado à propriedade estética portadora da ideia e distinto desta mesma. A concepção de Hegel da arquitectura estava centrada naquilo que despertava a satisfação das necessidades humanas materiais, ao mesmo tempo puramente simbólica e sem propósito, o corpo da Ideia.

O debate, generalizado na época, em redor do conceito de *estilo* era agravado pelo conflito, que parecia interminável, entre a aparência e a realidade da forma material em arquitectura: Ruskin concedeu uma grande importância ao *ornamento,* enquanto Van de Velde se bateu por uma unidade do *ornamento* e *estrutura*. A ideia de *espaço* permitiu aos arquitectos e aos teóricos escapar dos aspectos oitocentistas do tratamento material do estilo de carácter dual*,* oferecendo um significado imaterial a este conceito.

Ora, a concepção de Semper influenciou toda uma geração de arquitectos *proto-modernos*, tais como Loos, Berlage, Behrens e Sitte (1843-1903) e o seu legado veio afectar mesmo os modernos. Quanto à interpretação funcional de *espaço*, Schmarsow defendeu as ideias de Semper, opondo-se à ideia estética de espaço de Riegl, Hildebrand e Wölfflin, a denominada *raumaesthetik.*

Durand (1760-1834), Semper, Schmarsow (1853-1936) e, mais tarde, Berlage consideravam a *beleza* em arquitectura como sendo uma *expressão da função*. Isto implicava uma atitude denominada, desde o início do século XX, *Sachlichkeit* [430].

O escultor alemão Hildebrand defendia que a atenção ao processo de percepção das coisas no mundo poderia conduzir à compreensão dos temas inerentes à pintura, escultura e arquitectura. Salientou, ainda, a arquitectura como o lugar da directa relação com o espaço, ao proporcionar um sentimento espacial, enquanto lugar da possibilidade

[429] Vide Adrian Forty , *Words and Buildings, a Vocabulary of Modern Architecture*, p.257.
[430] *Objectividade*, em alemão.

de movimento. A definição de uma *percepção estética do espaço* foi iniciada em 1873, com a *teoria da forma* de Hildebrand. O seu conhecimento da *Psicologia da percepção* permitiu-lhe desenvolver a espantosa tese da *visão cinética* que se tornou, mais tarde, na noção de *espaço-tempo*, ou na própria visão do movimento de Moholy-Nagy.

Outros teóricos como Lipps (1815-1914), Riegl e Wölfflin atribuíram grande valor à concepção de Hildebrand, a qual mantinha um paralelo com teoria da percepção do espaço a duas dimensões, elaborada pelo filósofo pré-cubista Bergson. Esta teoria do espaço a duas dimensões foi desenvolvida com as correntes das vanguardas históricas, nomeadamente o *Cubismo*, o *Suprematismo* e o *Neo-plasticismo* de Mondrian.

O ensaio de Schmarsow *A Essência da Criação Arquitectónica*, proferido como conferência em 1893 e publicado no ano seguinte, é uma especulação sobre o que constitui a *estética da arquitectura*. Tal como Hildebrand, negou que a estética residisse nos componentes materiais.

Assim, Schmarsow aderiu à sua *estética do interior*, a qual se inscreve na *Teoria da Empatia*. A construção espacial é uma projecção do interior do *sujeito*, indiferente do local onde ele se encontra no espaço ou mentalmente se projecta nele. Percepcionamos a construção espacial como um corpo fora de nós próprios, com a própria organização. Para este filósofo, o *espaço* é uma propriedade da mente, não devendo por isso, ser confundido com o espaço geométrico próprio das edificações. Os historiadores Aloïs Riegl e Paul Frankl (1886-1958) viriam a seguir esta sua concepção.

A escola de pensamento de Riegl considerava o *espaço* como um resultado de uma vontade cultural artística (*Künstwollen*). Esta atitude para encarar o *espaço* enquanto percepção artística veio produzir frutos nos movimentos caracterizados pelo lema de *l'art pour l'art* , o *Cubismo*, o *De Stijl* e o *Suprematismo* de El Lissitzky.

Uma outra concepção de espaço foi a do filósofo e esteta Theodor Lipps no seu ensaio de 1893, que é conhecido pelo desenvolvimento da sua *Teoria da Empatia*. O *espaço* estaria relacionado com as distintas formas de ver - *óptica* e *estética* - ou seja, o olhar da matéria e o olhar que via aquilo que restava, quando a matéria era removida. O *espaço* seria este objecto *desmaterializado*.[431]

August Endell teria assistido a algumas conferências de Lipps e escreveu em 1908 que o ser humano criava, com o seu corpo aquilo que o arquitecto e o pintor chamavam espaço, sendo este inteiramente diferente do espaço matemático e epistemológico. *«O espaço pictórico e arquitectónico é música e ritmo porque encontra*

[431] Vide Adrian Forty in op. cit., p. 260.

as nossas extensões como certas proporções, pois, ele por sua vez, liberta e encerra-nos... Essencial não é a forma, mas o seu reverso, o espaço, o vazio que se expande ritmicamente entre as paredes.» [432]

No século XX, os movimentos modernos puseram o acento tónico quer na expressão *espaço*, quer na de *massa*, bem como na interpretação de ambos[433]. Assim, a ideia de *espaço* conduz à tese da *unidade espacio-plástica*, encontrando expressão no *espaço exterior* (massa), no *espaço interior* e culminando na respectiva interpretação.

As concepções do *espaço* arquitectónico sendo múltiplas, podem, no entanto, inscrever-se em três vertentes principais: o *espaço* enquanto *encerramento* (próprio das teorias de Semper, Berlage, Behrens); o *espaço* enquanto *continuum* (subjacente ao *De Stijl,* à *Bauhau*s de Moholy-Nagy e El Lissistky); o espaço enquanto extensão do corpo (teoria de Schmarsow), que teve prolongamento na obra arquitectónica de Mies van der Rohe.

A quarta dimensão da percepção espacial foi desenvolvida pelos *Futuristas*, e por Moholy-Nagy e o conceito de *espaço-tempo* (simultaneidade do movimento) foi desenvolvida por Van Doesburg. Foram bastante influenciados por estas percepções artísticas alguns teóricos da *percepção artística* como Paul Frankl ou Dagobert Frey (1883-1963).

A *estética da percepção espacial* foi definida em 1925 por El Lissitzky, quando estabeleceu quatro formas de ver o espaço, a partir das diversas formas em que a imagem ou a própria ilusão do *espaço* poderá ser evocada. Encarregue de elaborar o *curriculum* da *Bauhaus*, Moholy-Nagy, tentou formular a sua ideia em 1928, na sua *Nova Visão*.

Foi a grande habilidade de Gropius que impediu que a segregação da arte e função, existente inicialmente na *German Werkbund* e, mais tarde, na *Escola da Bauhaus,* viesse a dominar tudo. Não obstante, após 1930, a *Neue Sachlichkeit* (*Nova Objectividade*dominou a arquitectura internacional, quando se tornou explícito que as *teorias funcionalistas-materialistas* dominavam as *artísticas*, mais fracas. A *estética funcionalista*, de repetição do *Minimum-Existenz*, acabou por coincidir com as técnicas económicas de construção, deteriorando-se nas práticas especulativas de construção e tornando a ideia de *espaço* predominantemente *funcionalista* até meados do século XX.

[432] Citado por Van de Ven. Idem, ibidem.
[433] Vide *Arquitectura Universal* de Giedion.

Os conteúdos físicos do conceito de *espaço* fez com que as ideias arquitectónicas avançassem paralelamente às ideias sobre o *espaço* na Filosofia e Ciências Naturais, constituindo uma descoberta interessante o ensaio de Albert Einstein (1953), sobre os diferentes significados do *espaço* na Física, os quais seriam directamente aplicáveis na variedade de interpretações físicas da arquitectura.

O conceito de *espaço-tempo* tinha ficado explícito na visão cinética de Hildebrand, já em 1893: a quarta dimensão era já usada pelos *cubistas* em 1912. Van Doesburg sugeriu a sua estética do *espaço-tempo* em 1916, no mesmo ano em que Einstein formalizou a sua *Teoria Geral da Relatividade*. Naturalmente que estas sobreposições no *Zeitgeist* provam que a arquitectura não se limitou a ir buscar as inovações nas Ciências, não tendo sido o conceito do *espaço-tempo* elaborado *a posteriori*.

Observa-se que conceito de *espaço-tempo* tem vindo, desde 1960, a ser sistematicamente substituído pelo de *lugar*. Independentemente de qualquer elemento, qualquer obra de arquitectura segue três pressupostos quanto ao *espaço físico*: o espaço enquanto *lugar*; o do conceito tri-dimensional absoluto e o do conceito relativo de *espaço-tempo*.

Teóricos como Riegl e Wölfflin lidaram com o fenómeno denominado *horror vacui*, parecendo tratar-se de uma reacção natural ao *caos* do *espaço* em torno de nós. O argumento para tal é o de que o *espaço* é uma condição *sine qua non* na arquitectura, mas a *massa corpórea* é, em todos os aspectos, igualmente significativa.

O *Expressionismo* terá trazido, ao mais elevado nível, o gosto pela *massa* e o mesmo terá sucedido, a partir da década de 70, com o *Pós-modernismo*. As *teorias positivistas* atribuiram à negação do espaço, a *massa*, uma grande importância devido à influência da empatia perceptiva e comportamental.

Um equilíbrio entre a negação do *espaço* e a negação da *massa* foi tentado na teoria da *unidade espacio-plástica*. Esta noção pode ser encontrada, entre 1888 e 1941, nas teorias de Sitte, Schmarsow, Brinckmann, Frankl, Sörgel (1885-1952) e Giedion (1888-1968).

A este respeito, a interpretação do *espaço interior-exterior* culminou nos modelos de *De Stijl*, assim como no trabalho de Frank Lloyd Wright. O sistema estético de Hegel teria sido o ponto de partida, já que as relações *espacio-plásticas* eram indicativas das particularidades dos vários períodos estilísticos na arquitectura.

Nikolaus Pevsner (1902-1983) definiu a arquitectura como um sistema ligado ao pensamento pictórico e escultórico, para além do visual. *«Mas a arquitectura, embora primeiramente espacial, não é exlusivamente espacial. Em cada edifício, para além do espaço encerrado, o arquitecto modela um volume e define uma superfície, desenha um exterior e estabelece paredes individuais. Isto significa que o bom arquitecto necessita do modo de visão do escultor e do pintor, a acrescer à sua própria imaginação espacial. Assim, a arquitectura é a mais abrangente de todas as artes visuais e tem o direito de reclamar a superioridade sobre as outras.»*[434]

Através da influência de Giedion, a categoria do *espaço* apareceu sistematicamente no discurso dos arquitectos, a partir dos anos 50 e 60. Robert Venturi, no seu *Learning from Las Vegas* refere que talvez o mais tirânico elemento da arquitectura fosse o *espaço*.

Bernard Tschumi (n. 1944) atacou, no seu ensaio de 1975, as pretensões a que o objecto arquitectónico seja pura linguagem e que a arquitectura seja uma manipulação interminável de *semântica* e *sintaxe* do *signo arquitectónico*. Tschumi reconhece no *espaço* a dualidade de ser uma concepção e, ao mesmo tempo, de poder ser experimentado e vivenciado.

O morfologista da arquitectura Bill Hillier assenta a sua obra numa *sintaxe* do espaço baseada na tendência do discurso arquitectónico para utilizar conceitos de outras disciplinas como a *linguística*.

De acordo com Heidegger, o espaço não é algo que existe, de acordo com Kant, a prioristicamente em relação à existência. Enquanto aquele atribuiu importância à relação dos seres humanos com o tempo e a ansiedade, tendo-o Sartre seguido, com as questões das decisões e da liberdade, a obra de Merleau-Ponty esteve sempre significativamente ligada à vivência do espaço. *«A análise da percepção e da vocação utópica de recuperar a experiência corporal numa espécie de plenitude "prelapsariana" – que torna tudo glorioso sobre os escritos filosóficos de Merleau-Ponty – necessariamente tal como eles complementam a experiência do espaço em si mesmo, em todas as suas variedades imagináveis.»*[435]

A obra de Michel Foucault remete-nos para o espaço fenomenológico, referindo a obra de Bachelard e as descrições dos filósofos da fenomenologia que teriam ensinado

[434] Vide Nikolaus Pevsner, "Introdução" in *An Outline of European Architecture* (1943). Citado *Art History and its Methods*, p. 199.
[435] Vide Jameson, "Is Space Political?" in *Rethinking Architecture*, p. 266.

não vivermos num lugar homogéneo ou vazio, mas num espaço saturado de qualidades, impregnado por uma aura espectral. Segundo, Foucault, o espaço da percepção primária, dos sonhos e das paixões, encerraria, em si mesmo, qualidades quase intrínsecas, sendo leve, etéreo, transparente ou escuro, desigual, desordenado. De novo, *«será um espaço de altura,s de picos, ou, pelo contrário, de profundezas de lama; espaço que flui, como água da nascente, ou espaço fixo, como pedra ou cristal.»*[436]

Foucault refere ainda que estas análises, embora fundamentais para o pensamento contemporâneo, estarão relacionadas primeiramente com o espaço interior. Mas o espaço exterior, aquele no qual se vive, do qual se é arrancado a si próprio, mesmo quando a erosão da vidas, o tempo, a história própria tem lugar, esse espaço que desgasta e consome será, em si mesmo, heterogéneo. Por outras palavras, não se vive numa espécie de vácuo, no qual indivíduos e coisas podem localizar-se, podendo tomar tantas cores fugazes, mas num conjunto de relações, definindo posições que não podem equacionar-se ou, em qualquer caso, sobrepor.[437]

Charles Moore (1925-1993) refere-se à *produção* do espaço pelo arquitecto: *«Falamos de "fazer" um espaço e outros assinalam que não fizemos de forma alguma um espaço mas que estava lá! O que fizemos ou tentamos fazer quando delimitamos uma parte do espaço, "continuum" de todo o espaço é identificá-lo como um "domínio" que corresponde às dimensões perceptivas dos seus habitantes.»*[438]

Moore prossegue dizendo que a concepção de uma decoração pós-moderna de açúcar pode, por um momento, representar um heróico repúdio do dominador, velho, repressivo, moderno, caixa de vidro, estilo internacional; e apenas num pestanejar tornar-se "indissoluvelmente" (pelo menos por este instante e este particular, igualmente efémero, presente) associado com a alta e baixa especulação do ultra-consumismo dos anos 80 do Reagan, destinados a juntar-se aos anos 20 nos livros de história para simples benefício das classes altas.[439]

Paul Virilio (n. 1932) vem estabelecer um novo conceito de espaço, ligado à telemática: *«From here on, urban architecture has to work with the opening of a new "technological space-time". In terms of access, telematics replaces the doorway.»*[440]

---

[436] Vide M. Foucault,"Of Other Spaces:Utopias and Heterotopias" in *Rethinking Architecture*, p. 350.
[437] Idem, p. 351.
[438] Vide Moore e Allen, *Dimensiones de la Arquitectura, espacio, forma y escala*, p. 17.
[439] Idem, p. 258.
[440] Vide Paul Virilio, "The Overexposed City" in *Rethinking Architecture*, p. 381

Jorge Pinto (n. 1960) define três categorias no espaço-limite, a saber: aparência emergência e latência. Estas contribuem para uma interpretação da produção e receção arquitectónicas. Segundo o arquitecto, o desenvolvimento das três categorias constitui uma aproximação hermenêutica, na procura do sentido da produção e recepção arquitectónica, através do reconhecimento de distintas fases e camadas nas quais as obras se constituem e apresentam, procurando estabelecer incursões sucessivas e aceder aos seus diversos estratos, implicando uma interacção conjunta entre a obra o contexto a percepção e a interpretação.

As três categorias pretendem criar uma articulação e uma transição entre a superfície do visível, a dimensão mais aparente, ao fenoménico e ao físico e o estrutural, mais denso do sentido emergente, face ao invisível que corresponde à dimensão metafísica, imaginária e latente. *«Esta articulação fundamenta-se numa interpretaçãoa partir da ontologia de Eugénio Trías na obra "Lógica del Límite", da fenomenologia de Merleau-Ponty na obra "Le Visible et L'Invisible", e da metafenomenologia de José Gil na obra "A Imagem Nua e as Pequenas Percepções".»*[441]

A luz e a transparência são dois elementos definidores nos limites espaciais. A primeira, ao revelar as superfícies do objecto arquitectónico, modelando-o, define as texturas bem como as cores, contribuindo para uma vitalização das formas.[442]

No caso de todas as *fachadas-cortina* do *movimento moderno* e do *estilo internacional*, resultantes da *planta livre* e das conquistas estruturais desde o *raumplan* de Loos, a fluidez dos limites espaciais torna-se tanto mais óbvia quando do emprego do vidro em paredes na sua totalidade.[443] A barreira física de uma parede em vidro contradiz a possibilidade da percepção visual, a acessibilidade do olhar através da mesma.

O *Renascimento*, enquanto estilo e momento histórico representa a luz [444], dando lugar ao *maneirismo* em que se acentuam gradualmente os contrastes de luz e sombra.

---

[441] Vide Jorge Pinto, *O Espaço-Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*, p. 14-15.

[442] *«A luz inscreve-se sobre a epiderme visual das coisas e da arquitectura chegando a alcançar ou a sugerir-nos níveis mais interiores da realidade animando e vitalizando as formas.»*.Vide J. Pinto, *O Espaço-limite*, p. 37.

[443] *«As transparências produzidas pelas cortinas de vidro são limitações que resgatam e se abrem para o ilimitado dentro do próprio espaço interno, deixando indeterminado parte da sua amplitude e proporção perceptiva, tal como ocorre na visão da sala da casa-estúdio de L. Barragán, onde a transparência do grande envidraçado fixo quadrado de caixilharia em cruz permite a visão do jardim e a fluidez do espaço reforçada pela ausência de caixilhos perimetrais, na entrega directa à parede e no acesso indirecto ao jardim através de outro elemento de transição entre exterior e einterior.»* Ibid., p. 31.

[444] *«A luz é o motivo dominante porque o espaço neo-platónico é sobretudo luz»*.G. C. Argan citado por Jorge Pinto, op. cit., p. 43.

Segundo J. Pinto, no *Barroco*, a luz converte-se num jogo dramático total de contrastes de claro-escuro, *«evocadora de mistérios e sedução retórica»*, entre as várias pregas formais do espaço ondulado, em cavidades sombrias de acumulação decorativa, plena de dourados e várias peles de revestimento brilhantes.[445]

A luz é um dos fenómenos que contribui para a *transfiguração*[446] de todo e qualquer objecto arquitectónico, de acordo com as teorias da percepção anteriormente desenvolvidas, modelando a textura e influenciando a cor percebida.

A aparência, enquanto categoria, é definida por Jorge Pinto na sua tese, ela *«(...)é entendida em termos de efeitos de pele e corresponde aos aspectos decorativos e estilísticos superficiais, assim como ao revestimento e acabamento, adereços murais, textura e cor, que tanto cumprem um papel de gradientes, de fundo, de ambiente e de marco ordenador da totalidade arquitectónica como podem actuar como operadores de transfigurações.»*[447]

A aparência do espaço arquitectónico definido por superfícies tratadas através de *«(...)operações plásticas superficiais produzidas pela pintura»*[448] pode ser bastante alterada, por aquelas, em termos de percepção *Gestalt*. Podem-se simular rasgões e dobras nos limites arquitectónicos que são representados por uma espécie de "epiderme". O revestimento em azulejo pintado, a pintura mural podem *«ocultar ou camuflar a sua condição tectónica, ou tentar apagar e exceder esse limite, como artifício para exorcizar a claustrofobia da caixa murária fechada.»*[449]

Le Corbusier refere as possibilidades de evasão, proporcionadas pela pintura mural: *«(...)iremos buscar os pintores para fazer saltar as paredes a que nos sujeitam (...) A policromia não mata as paredes, mas pode deslocar-nos em profundidade e classificá-las em importância.»*[450]

Um outro tipo de *transfiguração* é operado pelas *«operações especulares»*[451]. Nelas, as *superfícies-limite* do espaço arquitectónico são alteradas pela sugestão óptica de um espaço que transcende aquele que está fisicamente delimitado, numa

[445] Idem.
[446] *«Entendemos por "transfiguração arquitectónica", a mudança da aparência exercida sobre a imagem, enquanto fenómeno perceptivo de alteração plástica na epiderme sem alterar a forma física ou emergente, ou seja, refere-se às alterações produzidas no aspecto.»* Vide Jorge Pinto, op. cit., p. 57.
[447] Vide Jorge Pinto, op. cit., p. 15.
[448] Idem, p. 62.
[449] Idem, idem.
[450] Le Corbusier citado por J. Pinto, idem.
[451] Igualmente referido por J. Pinto,

multiplicação que pode chegar a uma dimensão infinita, como sucede potencialmente com espelhos paralelos, com o observador interposto.

Nos fenómenos de espelhismo, não se trata apenas de criar um duplo[452], como sucede frequentemente com os espelhos de água reflectores, à distância, das volumetrias arquitectónicas, mas de multiplicá-lo por um número de vezes variável. Uma vez que o nível de alteração perceptiva é elevado, trata-se, de um artifício ilusório bastante mais "convincente" que o do simples *trompe l'oeil*.

De acordo com a tese de J. Pinto, as qualidades inerentes aos materiais empregues nos revestimentos murários, como a capacidade de reflexão, refracção, transparência ou opacidade, permitem mudanças de aparência, concordantes com as circunstâncias de natureza lumínica, atmosférica, e com o ponto de vista relativo do observador; numa aproximação ao que Hildebrand referia como *«forma perceptiva ou aparente»*.[453]

J. Pinto refere, na sua tese, o *«carácter decorativo»*[454] de certas formas resultantes, não de aspectos *tectónicos*, estereotómicos, ou de uso, mas sim de uma *«(...)vontade plástica abstracta de eleição livre e formalmente expressiva (...) pondo a técnica ao serviço do gesto expressivo, como ocorreu nalgumas obras barrocas, expressionistas e no formalismo pós-moderno e desconstrutivo.»*[455]

A *cosmética* na arquitectura ou o seu despojamento poderão contribuir para reforçar ou perturbar a forma arquitectónica, facilitando a leitura da mesma ou dificultando a sua leitura hermenêutica. Este espécie de "jogo", recorrendo às conhecidas leis dos *gradientes de orientação*[456], pode ser utilizado de forma deliberada na produção e recepção da arquitectura com a respectiva *descodificação*.

II. 3. 4. Para uma Fenomenologia da Percepção da Arte

A fenomenologia é o nome de uma escola da filosofia que parte de capturar e articular o significado original da experiência directa, sendo motivada pelo desejo de olhar o mundo de uma nova forma e na perspectiva da primeira pessoa, o "eu", numa

[452] Este espaço duplo é referido no exemplo citado or Jorge Pinto do *American Bar* (Viena), da autoria de Adolf Loos, op. cit., p. 74.
[453] Vide J. Pinto, p. 98.
[454] Entenda-se este termo "decorativo" como próprio de *decorum,* ou seja a acepção de "adequado", "de acordo com", descrito por Vitrúvio, que remete para uma unidade, uma integração, e não para algo de supérfluo e acrescentado, como o "ornamento" repelido pelos escritos dos proto-modernos tal como Loos.
[455] Idem, p. 101.
[456] Idem, p. 106.

experiência pré-reflexiva vivida. Esta corrente da filosofia possui uma grande afinidade com a arte. Merleau-Ponty coloca esta questão nos seguintes termos: *«a fenomenologia consiste em reaprender a olhar o mundo... (Ela) não é a reflexão de uma verdade pré-existente, mas é tal como a arte o acto de trazer a verdade ao ser.»*[457]

Esta corrente de pensamento, teve origem no final do século XIX com a escola de Franz Brentano (1838-1917), tendo vindo, posteriormente, a ser desenvolvida por E. Husserl e, mais tarde, pelo *Existencialismo* com as obras de Martin Heidegger (1889-1976), Hannah Arendt (1906-1975), Roman Ingarten, (1893-1970), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty, entre outros. Nas próprias palavras de Heidegger, *«a fenomenologia significa primeiramente um conceito de método. Ela não caracteriza o "quê" dos objectos da pesquisa filosófica em termos do seu conteúdo mas o "como" de tal pesquisa.»*[458]

Esta forma de exercer filosofia pretende manter um olhar não preconcebido sobre o mundo, ou seja, não influenciado pelo que Husserl, refere como a *atitude natural*, a qual não só caracteriza os modos de reflexão abstractos e científicos, como rege o pensamento de senso comum. Na atitude natural, aproximamo-nos do mundo com um conjunto particular de atitudes e preconceitos, tal como a visão que o mundo nos apresenta no espaço e no tempo e o conceito de que o conhecimento consiste nas representação mentais existentes dentro da nossa consciência. Husserl insiste na suspensão fundamental de tais crenças, a *redução fenomenológica* ou *epoché* para recuperar um sentido renovado da *essência* das coisas que encontramos no mundo.

Entenderemos, assim, como *Fenomenologia*, uma descrição dos fenómenos visuais na sua essência, na medida em que a sua visão não poderá constituir uma visão empírica ou uma simples enumeração de dados. O desenvolvimento da *Fenomenologia*, contemporâneo, produziu-se paralelamente ao desenvolvimento da *Psicologia Gestalt* e da topologia ou *Psicologia Topológica*.

Não obstante, a *Fenomenologia* desenvolveu-se, de certo modo, em contraposição à investigações psicológicas, na medida em que foi constante a preocupação de Husserl de reduzir os distintos conteúdos das formas, dos objectos, do espaço e inclusive da consciência, às puras essências lógicas, as suas estruturas necessárias e imutáveis, excluindo ou, pelo menos, suspendendo todos os aspectos psicológicos e empíricos.

[457] Merleau-Ponty, 1998:XX.
[458] Heidegger, 1996: 24.

Sem dúvida, existirá um limite para esta atitude absolutamente metodológica de tipo ontológico e metafísico. A *essência* correrá o risco de se converter num *ser sem ser*, sem a nossa participação activa e a consciência de existir sem o conhecimento, ou a manifestação das coisas e da nossa relação com as mesmas, ou o ambiente.

O *Existencialismo* veio assumir a instância metodológica da *Fenomenologia* como básica para a época contemporânea, evitando os seus perigos metafísicos, ao ancorá-la à vida, num sentido vivenciado, social, político, psicológico e moral.

A preocupação de Husserl de negar todo o elemento empírico e psicológico às formas, às coisas e aos objectos, ao ambiente e aos conteúdos da consciência parece não ter sido arbitrária. O comportamento na relação entre a pessoa e o ambiente, o *empirismo* na relação entre a pessoa e os objectos, o psicologismo na relação entre a consciência e o mundo acabam por se tornar termos ambíguos, até mesmo por se ter deles abusado na época contemporânea.

Pensa-se frequentemente que os filósofos desta corrente se opõem à teoria sistemática da ciência, não sendo e todo o caso já que reconhecem a validade dos relatos explanatórios científicos. Apenas querem recordar que a ciência está baseada nos fenómenos de experiência directa. Husserl observa: os *«objectos nada seriam para o sujeito cognoscente se não lhe "aparecessem", se ele não tivesse deles um "fenómeno".»*[459]

O que une entre si os filósofos que, desde Husserl, partilham a *Fenomenologia* é a sua atenção renovada à experiência pré-científica, pré-reflexiva, tal como surge na consciência humana e na primeira pessoa. Para Merleau-Ponty, a atitude fenomenológica implica *«o mesmo género de atenção e admiração, a mesma ânsia de lucidez, a mesma vontade de atingir o significado do mundo»* que podem ser encontrados no mundo dos escritores e pintores, tais como Balzac (1799-1850), Proust (1871-1922), Valéry (1871-1945) e Cézanne (1839-1906).[460]

A *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, publicado dois anos após *O Ser e o Nada* de Sartre, foi lida com muitos dos mesmos temas: subjectividade e objectividade, o *cogito*, o corpo, o mundo, o ser, o tempo e a liberdade. As suas diferenças em relação ao pensamento de Sartre pode-se considerar que derivaram sobretudo da leitura de alguns escritos tardios de Husserl e não publicados, os quais Merleau-Ponty teria lido em Louvaina.

[459] Moran e Moroney, 2002: 125.
[460] Merleau-Ponty, 1998: XXI.

Influenciado pelas noções de *estar no mundo* de Heidegger, Merleau-Ponty desenvolveu um entendimento do contacto primordial do *corpo-sujeito* com o mundo ancorado numa noção distinta de *percepção*. Tal como Sartre, sustenta que não podemos perceber as sensações isoladas, pois apenas poderemos entender as coisas, tal como figuras contra um fundo e em relação a outras figuras.

O filósofo ilustra isto com várias experiências da *Teoria da Gestalt*, tal como a ilusão óptica Müller-Lyer de duas linhas paralelas que, graças à adição de setas diferentemente colocadas nas extremidades, acabam por ser percebidas como desiguais. Na sua concepção, a percepção tem que ser entendida no sentido holístico, tal como um envolvimento medido pelo corpo com o mundo, anterior à representação simbólica.

O olhar de quem olha e de quem é olhado funde-se, tal como o corpo é um reflexo do corpo do outro. *«Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando ateia esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer...»*[461]

O acto de ver é um acto de descobrir uma realidade interior. Segundo Merleau-Ponty, será necessário que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre numa visibilidade secreta: *«a natureza está no interior»*, disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, só estão perante nós porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe.[462]

A visibilidade do interior-exterior e o problema do imaginário estão subjacentes à obra de arte[463] e ao problema da pintura, enquanto representação do mundo. Merleau-Ponty cita, assim, Giacometti*: «o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, quer dizer, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior.»*[464]. O problema da pintura equivaleria, assim, ao da visibilidade, pois desde Lascaux até à actualidade, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura não celebra outro enigma senão o da visibilidade.[465]

---

[461] Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, p. 22.
[462].Ibid., p. 23.
[463] *«Mas se, com efeito, ela não é nada de semelhante o desenho e o quadro não pertencem, tal como ela ao em si. Eles são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível e sem os quais jamais se compreenderá a quasi-presença e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário.»* Ibid., p. 24.
[464]Idem.
[465] Ibid., p. 26.

A representação assenta na reversibilidade do sujeito-objecto e no carácter reflexo do olhar no binómio olho-carne. *«(...)Acção e paixão tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.»*[466]

A visão do pintor deixa de ser o olhar sobre o exterior, mera relação "fisico-óptica", com o mundo. O mundo deixa de estar à sua frente por representação, sendo antes o pintor que nasce nas coisas, como por concentração e vinda a si do visível. Segundo Merleau-Ponty, o quadro só é espectáculo de qualquer coisa, sendo "espectáculo de nada", rompendo "a pele das coisas" para mostrar como as coisas se tornam coisas e o mundo mundo.[467]

O mundo do pintor é um mundo do visível: *«(...) A pintura desperta, eleva à sua máxima potência um delírio que é a própria visão, dado que ver é ter à distância e a pintura estende esta bizarra possessão a todos os aspectos do ser que devem, de qualquer modo, tornar-se visíveis para a ele acederem.»*[468]

Merleau-Ponty refere-se à profundidade quando diz que *«Cézanne procurou toda a sua vida a profundidade»*, citando Giacometti e Robert Delaunay, o qual diz *«a profundidade é a nova inspiração»*. Quatro séculos após as soluções da Renascença e três séculos após Descartes, a profundidade é sempre nova, e exigirá ser procurada não "uma vez na vida", mas uma vida inteira.[469]

Uma outra componente à qual Merleau-Ponty se refere-se, citando Cézanne, como *«(...) o "lugar onde o nosso cérebro e o universo se reunem» é a cor.*[470] Ela é um elemento tão natural que, por vezes, as cores de Klee parecem nascidas lentamente sobre a tela, emanadas de um fundo primordial *«"exaladas no lugar apropriado" como uma pátina ou um bolor.»*[471]

A propósito da linha no desenho, Merleau-Ponty fala da necessidade de a libertar, de fazer reviver o seu poder constituinte, vendo-a reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou Matisse, os quais mais do que ninguém acreditaram no poder do ar. *«Porquanto, doravante, segundo as palavras de Klee, ela não imita o visível, "torna visível", é o traçado de uma génese das coisas. Talvez nunca antes de Klee se tivesse "deixado sonhar uma linha"»*[472]

---

[466] Ibid., p. 29.
[467] Ibid., p. 56.
[468] Ibid, p. 26.
[469] Ibid, p. 53.
[470] Ibid. p. 55.
[471] Ibid., pp. 56-57.
[472] Idem, pp. 59-60.

Merleau-Ponty, ao referir-se à pintura, enquanto realidade ontológica, declarava que, para dar a fórmula ontológica da pintura, só minimamente se teriam de forçar as palavras do pintor, uma vez que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que ficaram gravadas sobre o seu túmulo*: «eu sou inatingível na imanência».*

II. 3. 5. Para uma Transfiguração: Percepção e Pensamento Visual[473]

As artes derivam da percepção e, tradicionalmente, considera-se que esta última não implica o pensamento.

«Contrariamente a Wölfflin que tende a considerar a função visual independentemente das outras funções intelectuais, creio que é necessário estudá-la em relação à actividade total do homem numa dada época.»[474]

Adolf Hildebrand abordou o problema da *forma* e do modo como ela é percebida no seu texto *The Problem of Form in the Visual Arts*. *«Uma vez que a aparência de um mesmo objecto pode ser muito diferente o artista é posto face a duas questões. Serão estas aparências diferentes de igual valor e como mediremos esse seu valor?(...)»*[475]

A nossa relação com o mundo exterior deriva de uma ideia e conhecimento do espaço e da forma, sem os quais, a orientação no mundo, se tornaria impossível. A medida do valor de uma aparência é dado pela intensidade da sua expressão enquanto ideia espacial.

«(...)Há condições naturais de luz, tal como a abundância de luz reflectida, que dissolve qualquer impressão de forma e, por conseguinte, denota qualquer possibilidade de obter uma clara impressão espacial.»[476]

Desde sempre, no pensamento da civilização ocidental se fez a distinção entre o mundo real e a percepção do mesmo, entre o físico e o mental. A ciência da Psicologia, quando criada abalou, em parte, a confiança na realidade, com a qual nos encontramos familiarizados, pois nos veio recomendar que não identificássemos o mundo com o que ele "é", mas com a forma como o mesmo é "percebido".[477]

O facto de ser distinta a *imagem retiniana* da *imagem mental*, sugere que se processam operações, após o sentido da visão ter cumprido a sua parte, umas lentas e

[473] De *Visual Thinking* de Rudolf Arnheim.
[474] Vide Pierre Francastel, *Peinture et Société*, p. 11.
[475] Vide A. Hildebrand, "The Problem of Form in the Visual Arts" in *Art in Theory 1900-1990*, pp 706-710.
[476] Idem.
[477] Vide Arnheim, *Visual Thinking*, p. 5-6.

outras rápidas e conducentes à confirmação, reapreciação, modificação, completamento, correcção ou aprofundamento do nosso entendimento dos fenómenos visuais.[478] Quer a percepção, quer o pensamento interagem, por forma a influenciarem-se reciprocamente: os nossos pensamentos afectam o que vemos e vice-versa.

Para Jean Piaget (1896-1980), o desenvolvimento da actividade mental, bem como a capacidade de representação e de evocação têm relação com a assimilação crescente de realidades remotas às quais se devem acomodar.

Está provado, em estudos sobre a saciedade, que quando os animais, mesmo aqueles que são mais primitivos, são repetidamente atingidos pelos estímulos, deixam de reagir aos mesmos. Isto explica a rejeição natural, por parte dos seres, daquilo que podemos classificar de monotonia.

A cor, quando olhada fixamente, tende a dar uma impressão de "desbotar". De igual modo, se o olhar se detiver demoradamente sobre um padrão, sem os pequenos movimentos oculares de observação que quase nunca estão ausentes da visão, o mesmo tende a "desaparecer".

Ora, todas estas reacções à monotonia podem ir desde os mecanismos de defesa conscientes ao puro desgaste fisiológico dos impulsos gerados no cérebro, provocados por uma situação de natureza estática. Trata-se de uma forma elementar de recusa do tédio e da monotonia.

Assim, o funcionamento mental é perturbado, quando os sentidos visuais, auditivos, tácteis ou cinestésicos são reduzidos a uma estimulação pouco definida. O sujeito, privado de imagens, recorre à imaginação ou à memória para "povoar" o pensamento e podem-se, mesmo neste processo compensatório, gerar alucinações.[479] Nestas circunstâncias, o sujeito chega a admitir, com maior facilidade, a crença em visões ditas "sobrenaturais".

É conhecido o comportamento de qualquer animal reagindo com enorme prontidão ao estímulo do movimento, quer ele se encontre ou não dentro do centro da atenção ou por diminuto que o estímulo seja. Esta rapidez pode ser atribuída ao facto de o movimento poder ser detectado de forma involuntária ao próprio nível dos receptores retinianos.[480]

---

[478] Ibid., pp. 14-15.
[479] Por exemplo em ambientes despidos, nos hospitais psiquiátricos, há maior risco de alucinação por parte dos doentes mentais.
[480] Vide Arnheim, op. cit., p. 22.

A *Psicologia Gestalt* permite encarar a percepção como uma compreensão de características genéricas estruturais. A teoria tradicional tem um modelo de percepção assente nas experiências prévias do sujeito, o qual reduziria em muito o valor cognitivo, limitando-o a um simples "processamento do material" recolhido.

O que conta é, efectivamente, o tipo de conhecimento implícito. Será que o entendimento da estrutura de uma padrão visual demora tempo a ser aperfeiçoado? Neste sentido, alguns psicólogos alemães estudaram a aquisição perceptiva que denominaram de "Aktualgenese". Pretendiam provar que a percepção de um padrão complexo poderia ser melhorada através da repetida exposição ao mesmo. Um todo difuso e indiferenciado é progressivamente modificado e elaborado neste processo, demonstrando esta concepção que aquele em nada se assemelha a um registo mecânico de estímulos.

A cognição perceptiva não poderá ser concebido como um simples reflexo sensorial. Em lugar disto, ela tem origem nos actos criativos, abstractos e selectivos, relacionando-se entre si, num processo sinuoso e intricado.

Ehrenfels (1859-1932) insistiu, no início da *Psicologia Gestalt*, no "esforço" necessário à construção de uma *gestalt*. A organização perceptiva não se cinge ao material adquirido mas inclui extensões invisíveis consideradas partes genuínas do visível.

O acto cognitivo no processo de percepção implica, em parte, rejeitar a totalidade da forma e reinterpretá-la como fazendo parte de um todo maior ou estruturalmente melhor.[481]

Se o campo visual estiver demasiado povoado, o que sucede frequentemente em situações quotidianas, o sujeito concentra-se nas áreas seleccionadas, deixando a estrutura do restante esboçada e solta e operando parcialmente, então, na percepção da forma.

O sentido da visão utiliza a sua capacidade de organização em obras de arte, nomeadamente a pintura. O artista quando elege uma paisagem para representar, apenas selecciona aquilo que existe, de facto, na natureza, dando-lhe um determinado arranjo, ou seja, organiza a matéria visível para servir uma ordem por si inventada e depurada.

Assim como este processo de seleccionar o tema pode ser penoso para o artista, perceber a obra de arte pode igualmente não ser simples, passando por uma avaliação ao nível da estrutura, do assunto e da expressão.

[481] Ibid., p. 34.

Por conseguinte, e numa sequência daquilo que se tem vindo a explanar, a percepção visual, longe de ser um registo passivo do material respeitante aos estímulos, é uma preocupação mental activa.[482] A percepção da forma implica, igualmente, a existência de categorias de forma, ou de conceitos visuais bem como a solução de "problemas".

Ora um dos graus de complexidade de que se reveste a percepção visual é o da relação do objecto com o seu contexto que pode ser considerada uma constante. Ou seja, quando se dá a alteração da imagem de um objecto, o sujeito observador deve tentar entender se a modificação é devida ao próprio objecto ou à sua envolvente. Isto torna-se possível já que, embora interligados, será sempre possível destrinçá-los.

Na psicologia da percepção, a mente visa a abstracção, eliminando as influências do contexto. Não obstante as variações retinianas e as influências da envolvente na imagem mental do objecto, este mantém o seu tamanho, forma, luminosidade e cor. Sobre este facto há um acordo generalizado, embora não sobre a forma como ele é atingido.

O que sucede é que do ponto de vista da orientação biológica, o mundo deverá ser estável e, por conseguinte, qualquer organismo terá vantagem em abstrair um tamanho constante ou considerado verdadeiro para os objectos, a partir da confusa quantidade de tamanhos projectados.[483]

Assim, o tamanho percebido é relacionado com a distância percebida e o objecto será percebido como relativamente grande, quando visto de perto. Também quando uma dada luminosidade se mantém no campo visual, ela vai determinar a aparência de um objecto, qualquer que seja o local dentro do campo onde ele se encontra. Se a distância determina o tamanho, também este último determinará aquela.

Muitas vezes, a luminosidade varia com o gradiente espacial, de tal forma que, a mesma quantidade de luz reflectida é percebida num objecto relativamente luminoso, num cenário escuro, numa extremidade do campo ou num outro, relativamente escuro, num cenário luminoso e noutra extremidade do campo.

A percepção não se baseia em constantes, pois o objecto não se encontra isolado e uma série de "contaminações" da envolvente podem intervir no seu processo.

Um objecto não pode ser percebido como "imutável", pois isso seria abstraí-lo ao mais alto grau de generalidade. Alguém que tenha uma actividade relacionada com a

[482] Ibid., p. 37.
[483] Ibid., p. 38.

a percepção visual, como um pintor, não se poderá situar num nível de generalidade, mas sim, refinar a sua capacidade perceptiva.

Os pintores impressionistas dedicaram muita da sua actividade ao aperfeiçoamento da relação do objecto com a envolvente, resultando na relação da variação lumínica ao longo do dia ou do ano e, por conseguinte, nas consequências ao nível cromático ou tonal.

Os "verdadeiros" tamanho, luminosidade ou cor de um objecto não são encontrados nas aparências reais do mesmo. A percepção de uma forma no espaço indica uma certa noção de abstracção, ou seja, uma operação cognitiva bastante sofisticada.[484] A abstracção, de acordo com Locke, deriva de ideias de objectos particulares que isolamos das circunstâncias como o tempo e o lugar.

Ainda hoje em dia, sentimos que qualquer percepção paralela pode ser uma interferência no processo de abstracção. A abstracção pressupõe que *«a mente é capaz de conceber fora das percepções concretas»*.[485]

Worringer no seu *Abstracção e Empatia: um contributo para a Psicologia do Estilo*, ligou a qualidade abstracta da forma artística a uma determinada atitude de recuo. Assim, a abstracção tornou-se numa espécie de refúgio relativamente à complexidade que inunda os sentidos e é representada pela arte naturalista.[486] Esta atitude veio lançar, à época, alguma polémica teórica entre a arte que envolvia abstracção, relativamente à outra.

[484] Vide Arnheim, op. cit., p. 47.
[485] Vide René Pellet citado por Arnheim. Ibid., p. 154.
[486] Ibid., p. 184.

Cap. III. Contextualização Artística das Correntes Plásticas para a Transfiguração do Espaço

Neste capítulo, introduzimos alguns casos de *Síntese das Artes*, com especial relevo para as intervenções de alguns pintores de grande importância na arte ocidental como Matisse, Chagall e Magritte.

O *Expressionismo Abstracto*, como corrente que reuniu um conjunto de artistas, teve um grande impacto na pintura de meados do século. Rothko produziu algumas séries de pinturas para o *Edifício Seagram*, encomenda que acabou por ser anulada pelo próprio artista. Pollock, iria, com outros companheiros lançar a pintura numa escala monumental, no seguimento do movimento do *Muralismo* mexicano que deixou escola nos Estados Unidos.

Num contexto internacional, os anos 60, as neo-vanguardas, o Op Art, o Pop Art, a Arte Conceptual e o Minimalismo vieram alterar o quadro das relações da arte com o público, o estatuto do artista e o conceito de obra de arte.

Os meados do século, no âmbito nacional, trouxeram o *Neo-realismo*, inspirado no *Muralismo* mexicano e o *Surrealismo,* assim como a *Abstracção*, representada por Nadir ou Lanhas.

A nova figuração, ligada ao *Pop* ou, muitas vezes, de raíz surrealizante, dominou a produção de alguns pintores na década de 60 e 70. A *Abstracção* prosseguiu nestas décadas com Ângelo de Sousa ou Jorge Pinheiro. O *Op art* de Nery e de Artur Rosa dominou mais tarde a arte pública, de certo modo.

Os anos oitenta trouxeram a arte conceptual e alguns artistas como o escultor J. P. Croft ou Cabrita Reis intervindo no espaço. Também foram portadores da obra de Pedro Proença, com os seus desenhos e algumas intervenções em arquitectura.

III. 1. Alguns casos da Síntese das Artes no âmbito internacional

III. 1. 1. Henri Matisse

Matisse (1869-1954), no final da vida chegou a entregar-se ao desenho de arquitectura, vitrais, painéis de azulejos, bem como aos objectos relacionados com a liturgia e às próprias casulas para os sacerdotes na *Capela do Rosário* em S. Paul de Vence.

Na origem do projecto e da construção da *Capela do Rosário de Vence* estão as figuras do Irmão Rayssignier e a Irmã Jacques-Marie da Ordem Dominicana dos Irmãos Pregadores, esta última teria sido sua assistente, antes de vir a professar.[1]

Sabe-se que apareceu, em 1993, uma *maquette*[2] (desaparecida em 1948) representando a *Capela do Rosário de Vence*, conforme Matisse a terá inicialmente concebido. O vitral *Le Fleuve de Vie* apareceu representado sobre esta *maquette*, bem como o *gouache* recortado do estudo para o vitral do coro, nesta primeira versão da Capela, a *Jerusalem Céleste*. Este mesmo tema remete para os livros dos Profetas Elias, Ezequiel e Tobias. Os textos de Ezequiel, 47:1 e do *Apocalipse* 22:1 fazem referência às pedras preciosas, cuja ideia fará evocar a paleta cromática criada pelo pintor para a concretização deste vitral.[3]

Para dar resposta ao Dr Barnes, em Mérion, nos Estados Unidos, Matisse retomou o tema de *La Danse* com uma tela de grande escala tripartida a fim de decorar uma sala.[4] Foi descoberta, em 1992, uma tela intitulada *La Danse*, trabalhada em 1931, diferente da tela da Fundação Barnes (1932-33) e da tela de Paris (1931-33), em exibição no Museu de Arte Moderna da cidade. A tela de Mérion, sugerindo uma impressão de movimento mais intensa, representa uma inovação, relativamente à que foi abandonada, estando a tela de Paris mais próxima desta.

---

[1] Sabe-se de uma conversa que terá tido lugar a 4 de Dezembro de 1947, com a Irmã Jacques-Marie sobre a Capela.
[2] Este facto foi registado por Gaston Diehl, o historiador de Matisse. Vide *Connaissance des Arts*, nº 513, Janeiro 1995, pp. 78-85.
[3] Idem.
[4] Vide "Carta de Paris- 2 ... Matisse, sobretudo" in *Colóquio Artes*, nº 100, Março de 1994, p. 65.

III. 1. 2. Marc Chagall

A série de murais de 1920 para o *Teatro de Câmara Judeu*, em Moscovo, ficaram guardados na Galeria Estatal Tretiakov, em Moscovo. Em 1973, Chagall (1887-1985) assinou os murais no museu, no regresso ao seu país natal, depois de uma ausência que perdurava desde 1922.[5]

Estes murais[6] terão sido realizados a têmpera e a *gouache* sobre tela. As composição do painel principal terá sido organizada com linhas marcadamente diagonais e com planos de cor *órficos*, numa referência à amiga Sonia Delaunay (1885-1979). Esta série de pinturas parietais incluía *A Música*, *A Dança*, *O Drama*, *A Literatura* e, a mais notável pintura, que os espectadores poderiam ver, ao abandonar o edifício do teatro, *O Amor no Palco*, pintado numa paleta suave, indo do cinza ao amarelo pálido.

Enquanto esteve nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, Chagall esteve significativamente ocupado com encomendas para o teatro e exposições. No verão de 1942, foram-lhe encomendados cenários e guarda-roupa para o bailado *Aleko*[7], do coreógrafo Leonid Massine (1896-1979), como música de Tchaikovsky (1840-1893), o *Trio em Lá menor*.[8] Em 1945, o New York City Ballet, solicitou a Chagall desenhos de cenários e guarda-roupa para o *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky. Chagall concebeu, mais tarde, em 1963, toda a cenografia para *A Flauta Mágica*.[9]

De regresso a França, em 1948, voltaria numerosas vezes aos Estados Unidos para inaugurar pinturas murais, vitrais, tapeçarias e mosaicos. A década de 50 foi, efectivamente, fértil na produção de trabalhos de grande escala.

Em 1963, André Malraux (1901-1976), então Ministro da Cultura em França, encomendou novas pinturas para a *Ópera de Paris*, projecto de Garnier, com frescos originais na sua cúpula da autoria de Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898). A pintura, para a qual foram executados numerosos estudos, foi executada a óleo sobre tela.

Os desenhos finais, depois de ampliados, foram reproduzidos na *Manufacture Nationale des Gobelins* em tela (com cerca de 220 m2, na totalidade) e fixados em

[5] Vide "Chagall on Stage" in *Art in America*, Maio de 1993, pp. 106-107.
[6] Estes murais estiveram expostos numa exposição realizada no Guggenheim Museum Soho de Setembro de 1992 a Janeiro de 1993.
[7] Vide *maquettes* para *Aleko*, *Hommage à Marc Chagall*, p. 231-235.
[8] Chagall teria tido já a experiência de executar cenários nos anos 20 para o *Teatro Judeu*, em Moscovo
[9] Vide maquettes para esta cenografia, *Hommage à Marc Chagall*, pp. 240-241.

painéis de poliéster, içados até ao nível desejado, imediatamente abaixo dos frescos existentes, tendo sido a obra inaugurada logo em 1964.[10]

Neste mesmo ano, foi inaugurado o vitral para o *Edifício das Nações Unidas*, em Nova Iorque, intitulado *Paz*, em memória de Dag Hammarskjöld (1905-1961)[11]. Chagall recebeu, igualmente neste ano, a encomenda de duas pinturas murais monumentais para o exterior do edifício da *Metropolitan Opera*, no *Lincoln Center*, em Nova Iorque. Inaugurados em 1967, os dois murais monumentais (com cerca de 11 x 9 m) intitulavam-se respectivamente, *As Fontes da Música* e *O Triunfo da Música*.

Em 1973, foi inaugurado o *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, em Nice, com várias pinturas monumentais sobre temas bíblicos, três vitrais, tapeçarias e um grande mosaico.

A obra de Chagall em tapeçaria teve início nos anos 60. Quando, em 1962, se deslocou a Israel, para inaugurar os seus vitrais na *Sinagoga do Hospital Universitário da Hadassah*,[12] foi-lhe encomendada a decoração do *Salão de Recepções Oficiais* do novo *Edifício do Knesset* (parlamento israelita). Chagall considerou que aí resultariam melhor tapeçarias, tendo para tal realizado três cartões (cada um com 1,20 m de altura) que foram ampliados e entregues para produção à *Manufature Nationale des Gobelins*.[13]

Nesta mesma época, o artista conheceu uma mestre-artesã de tapeçaria, Yvette Coquil-Prince, com a qual veio a realizar numerosas tapeçarias, a partir de *gouaches* ou litografias executados no seu *atelier*. Para a *Chapelle des Cordeliers*, em Sarrebourg, Chagall realizou uma tapeçaria com 33 m2, com o título de *Paz.*

O mosaico enquanto arte, interessou bastante a Chagall, tanto mais que mantinha um considerável interesse pelas artes medieval e bizantina. Tendo conhecido o mosaicista Lino Melano, no início da década de 60, resolveu, com a ajuda deste, executar cerca de vinte mosaicos.

No *Salão do Knesset*, conhecido por *Sala Chagall,* o pintor decidiu incorporar no pavimento doze elementos em mosaico, de cores quentes e tonalidades de terra, castanho, laranja, beige e cinza, sobre o pavimento existente em mármore castanho e cinzento.

---

[10] Vejam-se os estudos para a Ópera de Paris, *Hommage à Marc Chagall*, pp. 238-239. Vide M. Makarius, *Chagall, les chefs d' oeuvre*, pp. 132-133.
[11] Segundo Secretário-Geral da ONU.
[12] Vide M. Makarius, *Chagall, les chefs d' oeuvre*, pp. 130-131.
[13] As tapeçarias são *La Création, L'Entrée à Jerusalem* e *L'Exode*. Vide *Hommage à Marc Chagall*, pp. 309-311.

Fig 54

Marc Chagall, pinturas da Ópera de Paris, 1964.

Fig 56

Marc Chagall, vitral da Tribo de Zabulão para a Capela do Hospital da Universidade Hebraica de Hadassah, 1960-62.

Fig 57

Marc Chagall, "O Profeta Elias", mosaico do Musée National Message Biblique Marc Chagall em Nice, 1971.

Para a parede do *Salão do Knesset*, Chagall concebeu um outro mosaico, inaugurado em 1969, o qual completava o efeito das tapeçarias e dos mosaicos de pavimento, baseando-se tematicamente na imagem do Muro das Lamentações.

O primeiro mosaico de Chagall foi colocado (1964-65) na parede exterior da biblioteca da *Fundação Maeght* em Saint-Paul-de-Vence. *La Colline* (1967) foi um outro mosaico executado para a sua residência pessoal em St Paul de Vence. A Faculdade de Direito da Universidade de Nice encomendou a Chagall, por sua vez, o mosaico *Mensagem de Ulisses* (1968).[14]

O mosaico realizado para o museu em Nice[15] intitula-se *O Profeta Elias* (1971). O único mosaico de Chagall para uma igreja foi *A Oferta* (6,65 x 5,70 m), datado de 1976 e executado para a *Capela de Sainte Roseline*, em Les Arcs, no distrito de Var.

O First National Bank de Chicago encomendou ao pintor o mosaico de grande escala *As Quatro Estações* (1974) (com 4,5 m de altura por 21 de comprimento).

Com quase 70 anos de idade, Chagall ligou-se à arte do vitral, tal como o haviam feito os seus contemporâneos Braque, Villon (1875-1963) e Léger. Este facto nasceu com o desejo de criar um ambiente totalmente luminoso. Actualmente, podem ser apreciados vitrais da autoria do artista em França, Israel, Estados Unidos, Alemanha Inglaterra e Suíça.

Os seus dois primeiros vitrais foram concebidos para a *Igreja de Assy* (1957)[16], cuja decoração foi inteiramente entregue a grandes figuras na arte da época.[17] Os vitrais foram executados com a colaboração das fábricas de vidro de Saint-Just-sur-Loire. A *Catedral de Saint-Étienne* em Metz foi um dos primeiros trabalhos executados com o mestre-artesão das oficinas Simon, em Reims.[18]

A temática dos doze vitrais das janelas da *Sinagoga do Hospital Universitário da Hadassah* foi as doze tribos de Israel. Para comemorar o 200º aniversário dos Estados Unidos, foram encomendadas as conhecidas *Janelas Americanas* para o *Art Institute de Chicago* nomeadamente, *Música e Pintura*, *Literatura e Arquitectura* e *Teatro e Dança*.

---

[14] Vide *maquette* deste mosaico, *Hommage à Marc Chagall*, p. 242.
[15] *Musée National Message Biblique Marc Chagall*.
[16] Vide *Hommage à Marc Chagall*, p. 248.
[17] Nesta *Église du Plateau d' Assy*, para além de Chagall, colaboraram Bonnard, Braque, Léger, Matisse, Roualt, Miró, Lurçat e Laurens. Vide M. Makarius, op. cit., p. 36.
[18] Vejam-se as janelas do ábside norte, do transepto norte e triforium, *Hommage à Marc Chagall* pp. 303-307.

Fig 55

Marc Chagall, vitral "A Paz" do Edifício da ONU de Le Corbusier em Nova Iorque, 1964.

Fig 58

Marc Chagall, um dos vitrais encomendados por ocasião do bicentenário dos Estados Unidos para o Art Institute of Chicago, 1976-79.

III. 1. 3. Contributos do Surrealismo para a Transfiguração do espaço: René Magritte e Paul Delvaux

O aparecimento da palavra *«surrealista»* data de 1917, quando Apollinaire (1880-1918) classificou de *«drama surrealista»* a peça burlesca *Les Mamelles de Tirésias*.[19]

Em 1920, Paul Dermée (1886-1951) retoma a expressão como adjectivo na revista *L' Esprit nouveau* (1920) e Yvan Goll (1891-1950), sob a forma de substantivo, na revista *Surrealismo*, número único de Outubro de 1924.[20]

No *Manifeste du Surréalisme* (1924), a definição é :*«Surrealismo, n. m.. Automatismo psíquico pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado de pensamento, na ausência de todo o contrôle da razão, à margem de toda preocupação estética ou moral.»*[21]

Foi através da obra dos artistas plásticos que o conceito surrealista se propagou como Max Ernst, Joan Miró (1893-1983), André Masson (1896-1987), Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904-1989), Victor Brauner (1903-1966), Jacques Herold (1910-1987) e Matta (1911-2002), com a difusão da *«beleza convulsiva»*.

O Surrealismo passou, a certa altura, a ter um significado alargado. Entre dois pólos - um De Chirico sonâmbulo abandonado ao sonho e à mentalidade infantil e um Duchamp hiper-consciente, querendo substituir a arte pelo puro comportamento,- não tardaram a manifestar-se um certo número de artistas resolvidos a não ter em conta as antigas regras do jogo no surrealismo.[22]

André Breton (1896-1966), o qual conheceu Duchamp em 1922, publicou um ensaio *Phare de la mariée*, onde escreveu sobre *Le Grand Verre*[23]: *«É impossível, não ver (nesta obra) pelo menos o troféu de uma caça fabulosa sobre terras virgens, nos confins do erotismo, da especulação filosófica, do espírito de competição desportiva,*

[19] Vide Patrick Waldberg, *Chemins du Surréalisme*, p. 7.
[20] Idem.
[21] Idem.
[22] Ibid., p. 33.
[23] Na revista *Minotaure*, nº 6, Paris, 1936.

dos últimos dados das ciências, do lirismo e do humor.»[24] De facto, Duchamp, gozará no seio do surrealismo de um lugar privilegiado, ainda que por ele nunca solicitado.

O movimento surrealista não possuía uma relação preferencial com a arquitectura, tratava-se de um movimento ligado ao sonho e ao desejo, de feição poética e pictórica. Dois pintores se salientaram, caracterizados por um espaço pictórico invadido pela imagética da arquitectura: René Magritte e Paul Delvaux. O primeiro contribuiu para a transfiguração do espaço e executou pinturas em espaços arquitectónicos, embora parecesse utilizá-los apenas como suporte, numa continuidade com a sua pintura de cavalete. Algumas telas de Magritte representam a própria essência da transfiguração do espaço como *O Umbral da Liberdade* (1929).

René Magritte afirmava não haver símbolos na sua pintura, considerando-se símbolo uma figuração convencional, que é sentida, representada, uma ideia. Segundo o artista, a poesia e a realidade ultrapassariam o símbolo. A sua pintura não é literatura, assegura-nos Magritte, mas sim uma forma de poesia, sendo as suas imagens metáforas que não fazem parte de qualquer tipo de narração.[25]

Relativamente à questão dos temas, Magritte recusa a sua existência numa entrevista: *«Mas, não há, de todo, temas. Não poderei dizer, porque sempre vejo o céu, pássaros, casas, que estes são temas. Estes são realidades e não temas.»* Magritte esclarece que um tema é um assunto que alguém trata de determinada maneira, não havendo assuntos nas suas telas. As coisas que lhe permitiriam descobrir o assunto para as telas, eram as figurações do visível. Não teria aptidão artística não seria um pintor, no sentido comum, alguém para quem pintar consistia apenas em pôr cores belas numa tela, para produzir algo de belo ao olhar.[26]

Utilizando o tema ambíguo do "quadro-dentro-do-quadro", Magritte conduziu a atenção para a sua definição de pintura, enquanto algo diferente da realidade objectiva que ela representaria. Para Magritte, a arte da pintura consistiria em representar imagens: *"Um objecto", afirmava Magritte, "nunca preenche a mesma função da sua imagem – ou do seu nome.»*[27]

Um motivo característico de Magritte o "quadro-dentro-do-quadro", é instituído logo em 1926 com a *A Mulher do Fantasma*. Este artifício que viria a influenciar Dali

[24] Vide Patrick Waldberg, op. cit., p. 30.
[25] Idem.
[26] Vide Paul Waldo Schwartz , "Paul Waldo Schwartz and René Magritte, in an interview" in *Modern Arts Criticism*, p. 354.
[27] Idem.

deriva de De Chirico, não do tema, conforme se pode observar em *O Grande Interior Metafísico*, mas antes de *O Duplo Sonho da Primavera*, onde a ilusão do quadro-dentro-do-quadro é mostrada ambiguamente em continuidade com a ilusão do espaço da pintura como um todo. *A Mulher do Fantasma*, de Magritte, representa um cavalete suportando uma moldura, cujo enquadramento biomórfico parece ser uma marca da sua datação, não se podendo disto ter a certeza, uma vez que a vista da paisagem dentro dele é contínua com o fundo da paisagem na pintura. O mesmo tipo de ambiguidade é aperfeiçoada em quadros como *A Bela Cativa* (1931) ou a *Condição Humana I* (1934).[28]

Do *Falso Espelho* à *Condição Humana I*, que representam as suas ideias mais arquetípicas vai apenas um curto passo. A vista de uma paisagem, a partir de uma janela, é quase tapada por uma tela sobre um cavalete, representando a mesma paisagem. Não obstante a grande coincidência, natureza "pintada" e "real" tornam-se idênticas. A contradição aqui consiste em não mostrar a diferença que se espera. Existe uma tradição na arte moderna de pintar quadros dentro de quadros. Se o contido tem estilo semelhante ao contentor, torna-se relativamente pouco importante para o estilo geral, ou seja, a particular submissão do mundo exterior fica estabelecida. Mas a transparência de Magritte, a sua aparente "falta de estilo" confere à cena uma plausibilidade perturbadora. Mostrando não haver diferença entre o facto e a sua representação, Magritte exerce sabotagem sobre ambos.[29]*«As pinturas de Magritte são uma tentativa sistemática para perturbar qualquer visão dogmática do mundo físico.»*[30]

Entre Maio e Junho de 1953, Magritte executou durante seis semanas e juntamente com uma equipa de pintores dirigida por Raymond Art, uma decoração compreendendo oito painéis, para o *Casino Comunal de Knokke*, *Le Domaine Enchanté* a qual é uma pintura a óleo sobre cimento com 4,3 x 71,21 m.

O pintor declara: *«Não se pode tratar de uma decoração mural como é hábito entender. Pois aquele que a concebeu nada mudou na sua intenção e não faz quadros que respondam à ideia que se tem geralmente de pintura. Pensa-se que se o pintor decorar uma igreja, uma caserna, um casino ou uma estação, deverá representar os temas directamente inspirados pela razão ou o uso das salas. Não penso assim(...) A*

[28] Vide Willliam Rubin, in Modern Arts Criticism, "The Resurgence of Illusionism: Tanguy and Magritte" in *Modern Arts Criticism*, p. 356
[29] Vide Max Kozloff, Magritte (*Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art)* in *Modern Arts Criticism*, p. 359.
[30] Suzi Gablik (1970) in *Modern Arts Criticism*, p. 363.

minha intenção é propor um espectáculo pictórico, que não seja indiferente, e que dê a conhecer um sentimento desconhecido, aquele que convém à atitude correcta de uma pessoa viva no universo.»[31]

O mural *Les Barricades Mystérieux*[32] (1961), de Magritte, para o *Palácio dos Congressos* de Bruxelas, ocupa duas paredes no extremo de uma sala comprida, conhecida por *Halle Delvaux*.[33] A imagem, realizada a óleo sobre uma superfície com preparação[34], representa árvores e uns peões gigantescos. O mural situa-se num espaço com função de corredor, conduzindo ao restaurante ao qual se pode aceder, transpondo as portas duplas.

Delvaux (1897-1994) mantém um vocabulário de pintura neo-clássica, enquanto herdeiro de Ingres sem a sintaxe neo-clássica. Quais serão, assim, os elos entre as figuras e entre estas e os restantes elementos constituintes da tela? Antes de mais, parece o papel das figuras ser o de se indicarem a si mesmas, bem como aos outros participantes do quadro.[35]

Os cenários arquitectónicos abundam na sua iconografia, com edifícios clássicos estações de combóio, interiores e exteriores de arquitectura, em situações eminentemente nocturnas e ocupantes masculinos e femininos bem caracterizados enigmáticos no seu alheamento sonhador às cenas produzidas. As ambiências produzidas são muito distintas das de De Chirico mas igualmente inquietantes.

A consciência do poder de alguns pormenores derivou em parte do seu escrutínio de De Chirico e Magritte, constituindo a minúcia de Dali outro dos seus interesses.[36] Assim, as telas de De Chirico são essencialmente diagramáticas na sua aproximação à justaposição de objectos, enquanto as de Magritte tendem a focar o pormenor, apenas para clarificar a questão pictórica levantada pelo quadro. A teatralidade de Delvaux é resultante das obras de De Chirico e de Magritte.

Os pormenores de Delvaux tornam-se surrealistas, pela justaposição inesperada de elementos e o estabelecimento de alguma intensidade, na atmosfera predominante: espelhos, combóios e esqueletos fazem parte do seu vocabulário. Tanto os primeiros,

[31] Vide *René Magritte, Catalogue Raisonné*, vol. III, p. 217.
[32] Foi executada entre finais de Julho e finais de Agosto de 1961 em colaboração com um pintor flamengo Demulder, de acordo com declarações a um jornalista de sua mulher, Georgette.
[33] Vide *René Magritte, Catalogue Raisonné*, vol. III, p. 348.
[34] O mural está pintado sobre uma superfície preparada com *Cromolit*, látex e 2% de esmalte.
[35] Vide David Scott, *Paul Delvaux, Surrealizing the Nude*, p. 76.
[36] Ibid., p. 89.

como os últimos denotam uma extrema ansiedade relativa à natureza do ego, à forma e à identidade do corpo humano.

III. 1. 4. . O Expressionismo Abstracto e novas transfigurações: Jackson Pollock e Mark Rothko

O *Expressionismo Abstracto* estendeu-se desde a década de 40 à de 60, com nomes como Willem de Kooning (1904-1997), Adolf Gottlieb (1903-1974), Philip Guston (1913-1980), Hans Hoffman (1880-1966), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Barnett Newman (1905-1970), Jackson Pollock (1912-1956), Ad Reinhardt (1913-1967), Mark Rothko (1903-1970), David Smith (1906-1965) e Clifford Still (1904-1980).

Os críticos que representavam os expressionistas abstractos eram Harold Rosenberg ("The American Action Painters", 1952), Clement Greenberg ("American-Type Painting", 1955), Meyer Schapiro ("The Liberating Quality of Avant-Garde Art", 1957) e Robert Rosenblum ("The Abstract Sublime", 1957).

"Expressionismo Abstracto" é uma expressão enganadora, já que envolve tanto o trabalho de Willem de Kooning, o qual raramente é abstracto, como o de Barnett Newman que não é de todo expressionista.

O *Expressionismo Abstracto* veio fechar, segundo alguns autores o ciclo do romantismo na arte e do artista como veículo da expressão na arte, ele próprio razão última da estética romântica. Deu continuidade, dentro da estética romântica, à categoria do Sublime e introduziu de novo a escala monumental na pintura, arrastando o público para uma vertente existencial.

Segundo Argan e a propósito da abstracção, a representação e a não-representação constituiam uma falsa questão. De facto, a ideia da representação implica a certeza de que as próprias formas da natureza fossem representáveis de significados e conteúdos universais: sendo a própria natureza uma representação em formas finitas e visíveis de uma realidade infinita e transcendente, a arte não podia ser senão a representação de uma representação (donde o princípio clássico da mimesis).[37] O problema da *representação e não-representação* não se poderá restringir à questão da

[37] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, p. 109.

figuração e não-figuração, uma vez que, na arte do século XX, há casos de representações não-figurativas.[38]

Segundo o historiador de arte Arthur Danto, os realistas não se encontravam preparados para submeter o futuro ao *Expressionismo Abstracto*, e isso significava que o seu presente era o protesto e uma batalha estética. Sentiam as costas contra a parede, não apenas pela História de Arte, mas pela produção prática da arte – pois o *Expressionismo Abstracto* estava a varrer a infra-estrutura institucional do mundo da arte e parecia que se a abstracção era um inimigo a ser derrotado, ou pelo menos repelido, e que o futuro enquanto artista – de facto a questão de se ía ou não haver um futuro enquanto artista – *«tudo dependia do que cada um fazia aqui e agora.»*[39]

De acordo com a opinião de Charles Harrison, a qualidade e originalidade das obras de Pollock, de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman e Mark Rothko, estabelecem a sua precedência, acima de outros artistas frequentemente conotados com o grupo, como Baziotes (1912-1963), Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Franz Kline e Philip Guston.[40] Harrison distingue, ainda, Ad Reinhardt, por este se ter definido enquanto artista dos anos 60, com as suas pinturas. Ao longo da década de quarenta, os cinco artistas acima referidos vieram todos a estabelecer estilo "maduros", distintos e individuais.

Pode-se considerar que a arte europeia teve no século XX, dois movimentos considerados importantes aos olhos dos americanos, o *Cubismo* e o *Surrealismo*. O primeiro, eminentemente visual, prendeu-se com o espaço pictórico, ou seja, as relações entre o mundo tridimensional e o espaço bidimensional da tela.

Existe uma relação do *Expressionismo Abstracto* com as questões levantadas pelo *Cubismo*. A obra de Arshile Gorky (c.1904-1948) precedeu o *Expressionismo Abstracto*, assim como a sua convicção no carácter significativo de Miró, Matisse, Picasso e Léger precedeu a de De Kooning, Gottlieb, Newman. Rothko, Still, Pollock, Motherwell e Kline. Tal como Gorky, Hans Hoffman desenvolveu questões tardo-cubistas.

Motherwell, tal como Pollock, estava preocupado com o trabalho, através de versões sintetico-cubistas do espaço pictórico, em direcção a uma pintura maior, com maior superfície "activa".

---

[38] Idem, idem.
[39] Vide Arthur Danto in op. cit.
[40] Vide Charles Harrison, "Abstract Expressionism" in *Concepts of modern art, from Fauvism to Postmodernism*, pp. 169-170.

Os expressionistas abstractos estavam, entre outras coisas, preocupados com a necessidade de recuperar o Cubismo, através das suas extensões até ao ponto em que a arte deixou de ser capaz de se referir a todo um universo de objectos, para além do idealismo de Malévitch, Mondrian e Kandinsky.[41]

Numa emissão de rádio, em 1943, e numa carta ao New York Times (com o qual Newman colaborava), Mark Rothko e Adolph Gottlieb proclamaram o seu envolvimento com os *«símbolos eternos»*, o seu *«parentesco com o homem primitivo»*, a sua convicção no poder expressivo do mito e a sua insistência sobre o primado do sujeito.[42]

O *Expressionismo Abstracto* foi teorizado, tanto pelos artistas como pelos críticos. Barnett Newman refere-se à categoria do sublime recordando a invenção da beleza pelos gregos, ou seja, o seu postulado da beleza como um ideal, tem sido o pesadelo da arte e das filosofias estéticas europeias. *«O desejo natural do homem nas artes de exprimir a sua relação com o Absoluto, tornou-se identificado e confundido com absolutismos e criações perfeitas – com o fétiche e a qualidade – envolvidos na luta moral entre noções de beleza e de desejo pelo Sublime.»*[43]

Newman prossegue, dizendo acreditar que nos Estados Unidos, longe do peso da cultura europeia, se encontra uma resposta, negando a arte que se preocupa com a questão da beleza e onde a procurar. A questão residiria no facto de se vivenciar um tempo sem lendas ou mitos que pudessem ser considerados sublimes, em descobrir como criar uma arte sublime, - recusando admitir uma exaltação nas relações puras - e viver na abstracção.[44]

Thomas B. Hess, editor da revista *Art News*, refere-se à pintura de Barnett Newman como a de um pintor que lida com o caos do plano da tela e das formas que lhe são desconhecidas, empenhado na descoberta e criação de novas formas e símbolos emergentes e na expressão inevitável do inconsciente, embora este processo não o interesse, diferenciando-se, assim, dos surrealistas.[45]

[41] Vide Clement Greenberg, citado por Charles Harrison, op. cit., p. 201.
[42] Ibid., p. 201.
[43] Vide B. Newman, "The Sublime is Now" in *Tigers Eye*, vol. I, nº 6, 15 Dezembro, 1948. Citado in *Abstract Expressionismo: Creators and Cristics an Anthology*, pp. 127-128.
[44] Ibid., p. 129.
[45] Ibid., pp. 125-126.

Motherwell, numa entrevista concedida à BBC e emitida a 2 de Outubro de 1960, refere-se a um impulso, *«um intenso e irracional desejo de que nos subjuga, impelindo-nos a iniciar um movimento.»*[46]

Para este pintor, a história da pintura do século XX será, em grande parte, a história do elevar a Abstracção para uma posição de domínio internacional, não obstante a oposição do mundo da pintura, assim como a história do esforço de eliminar a retórica da arte.[47]

Clifford Still revela que a sua obra não reside no protesto, nem na desculpa, não possuindo ele suficiente receio para verter a sua energia pelo primeiro, nem sequer a auto-satisfação para encontrar conforto na segunda.[48]

Mark Rotko, ao referir-se à escala das suas telas, confessa pintar quadros muito grandes, tendo noção que, historicamente, a função da pintura de quadros grandes seria a de pintar algo de grandioso e pomposo. A razão pela qual o artista s pintava, não obstante e isso se aplicar-se-ia a outros pintores seus conhecidos era, precisamente, porque desejava ser bastante íntimo e humano. *«Pintar uma tela pequena é situar-se a si próprio fora da sua experiência, olhar a experiência como uma vista estereotipada, com uma lente de reduzir. No entanto, ao pintar um quadro grande, estamos dentro dele. Não é algo que se controle.»*[49]

De acordo com Greenberg, o pintor aproximou-se do cavalete com *«o material na mão, para agir sobre esse outro pedaço de material à sua frente. A imagem seria o resultado deste encontro.»*[50]

Jackson Pollock estudou, na década de trinta, com Thomas Hart Benton (1889-1975), no Art Students League. Foi aproximadamente nesta época que este último executou numerosas encomendas murais, plenas de vitalidade. Com este professor, Pollock estudou, até 1933, desenho do *Renascimento*, composição de pintura mural e de cavalete.[51]

Uma outra grande influência na sua formação foi a dos muralistas mexicanos,- Rivera, Siqueiros e Orozco -, os quais, na década de 30, trabalharam nos Estados

---

[46] Ibid., p. 111.
[47] Motherwell in *The America Scholar*, vol. 40, nº 1 Inverno 1970. Ibid., p. 113.
[48] Parafraseando a citação na entrevista com Grace Sharpless, de 1963 in *Abstract Expressionism: Creators and Cristics an Anthology*, p. 200.
[49] Vide *Interiors*, vol. 110, 10 de Março de 1951, p. 104. Citado in *Abstract Expressionism: Creators and Critics an Anthology*, p. 172.
[50] Vide Greenberg, "The American Action Painters", *Art News*, vol. 51, nº 8, Dezembro 1952, pp. 22-23. Ibid., p. 233.
[51] Data em que Thomas H. Benton mudou a sua residência para o Kansas.

Unidos. Poder-se-á considerar ainda predominante a influência da pintura de Picasso na obra de Pollock, com a qual esteve literalmente obcecado, entre 1939 e 1945.

Ora, Siqueiros pintara já o *Tropical America,* com a ajuda de pintores locais, na Olvera Street, em Los Angeles, quando Pollock viria a dizer que a grande pintura da América do Norte seria o mural *Prometheus*, da autoria de Orozco, no *Pomona College*, em Claremont, California.[52]

Orozco e Thomas H. Benton receberam, em simultâneo, a encomenda para decorarem a *New School for Social Research*, em Manhattan. Entre 1932 e 1934, Orozco pintou o fresco *The Epic of American Civilization*, do ciclo do Dartmouth College.

Thomas Hart Benton elogiava os muralistas mexicanos aos seus alunos, dizendo que eles tinham iniciado *«uma profunda e muito útil reorientação da arte em direcção às suas antigas funções humanistas.»*[53]

Um aspecto relevante, quando da terapia de Pollock com o psicanalista Dr Joseph Henderson (1903-2007)[54], iniciada em 1939, foram os desenhos "terapêuticos" que realizou durante dezoito meses, utilizados como base para a discussão terapêutica.[55]

Podem-se considerar as telas *Bald Woman with Skeleton* (c. 1938-41) e *Untitled* (*Naked Man with Knife*, c. 1938-41), de certo modo elaboradas a partir das composições murais de Rivera.

Orozco, Rivera e Siqueiros utilizavam imagens primitivas para vivificar a tradição da arte ocidental, a fim de fornecer um meio já pronto, para uma maior expressividade e simplificação, bem como um caminho para a exploração dos arquétipos e motivações antigas.

Pollock, influenciado por estas propostas, interessou-se pelo legado índio e "western", introduzindo imagética índia, a qual começou a sobressair nas telas: *Masqued Image* (c. 1938-41) e *Birth* (c. 1938-41).

O seu caminho para a abstracção começou a definir-se com a tela *The Magic Mirror* (1941). Durante a década de 40, tendo conhecido Matta, cujo estilo pictórico era respeitado pelo grupo em que se inseria Pollock, faz-se sentir alguma influência do surrealismo na obra do artista.

---

[52] Vide Ellen Landau, *Jackson Pollock*, p. 47.
[53] Ibid., p. 48.
[54] A dependência dos psicanalistas junguinanos desaparece com a relação com Lee Krasner, sua mulher muito ligada ao misticismo.
[55] Vide Ellen Landau, op. cit., pp. 43-44.

Em 1943, Pollock expôs pela primeira vez na *Galeria Art of This Century*, de Peggy Guggenheim (1898-1979). Nas telas desta época, ainda se conseguem identificar figurações, como é o caso da tela *Pasiphaë* (1943).[56]

Pollock inicia, em seguida, uma série de telas, a *Accabonec Creek Series*, com a técnica do *pouring*, produzindo-se uma transição, a partir de então, para a abstracção total, e generalizando-se nas telas a característica do *horror vacui.*

Pollock começa a utilizar tinta cada vez mais espessa nas suas telas; como se pode constatar em *Croaking Movement* (c. 1946) e *Eyes in the Heat* (1946). Assim, quatro anos após as primeiras experiências, em 1947, o *pouring* e o *dripping* vão dominar as técnicas por si utilizadas.

Ao referir-se ao papel do acidente na sua obra, Pollock afirmou que haveria *«lógica no agente livre e no acaso.»*[57] Na época, à excepção de Greenberg, os críticos não estariam tão receptivos a uma pintura de características tão pouco convencionais.

Rosenblum aplicou a classificação de "Sublime" às obras de Mark Rothko, Clifford Still e Barnett Newman, tal como ao trabalho de Pollock. Este artista sendo tão parco de palavras como era, na realidade, viria a resumir a sua obra da seguinte forma: *«A técnica é o resultado de uma necessidade – novas necessidades exigem novas técnicas - o contrôle total – negação do acidente – estados de ordem – intensidade orgânica – energia e movimento tornados visíveis – memórias presas no espaço, necessidades humanas e motivos – aceitação.»*[58]

No imediato pós-guerra, a revista *Life*[59] interrogou os seus leitores se Jackson Pollock seria então o maior pintor vivo nos Estados Unidos.[60] Nessa época, o público americano confiava na opinião do crítico influente Clement Greenberg, o qual considerava excelente a obra de Pollock.

Os expressionistas abstractos começaram a ser, de certa forma, considerados como os emissários da mensagem da experiência americana da liberdade.

Conforme referimos mais adiante, Pollock, em 1950, completa quatro telas importantes, com algumas figurações típicas do início da sua obra e com influências dos muralistas mexicanos: *One* (*Number 31*, 1950), *Lavender Mist*, *Autumn Rhythm* e *No. 32* (1950).

---

[56] André Masson havia ilustrado o mito de Pasiphaë, em 1943.
[57] Vide Ellen Landau, op. cit., p. 172.
[58] Ibid., p. 182.
[59] Vide *Art Since 1900*, p. 355.
[60] Uma das jornalistas deste número era casada com Leo Steinberg, o qual, à época, estava a iniciar a sua carreira como crítico de arte contemporânea.

As complexidades formais criadas pelo *dripping* de Pollock, eram capazes de criar uma contra-ilusão da própria luz, vocacionadas com uma nova missão: a de pulverizarem o objecto, criando uma leveza incorpórea que poderia apenas transmitir abstractamente os seus efeitos.

A arte de Pollock serviu para estabelecer a viabilidade da arte abstracta, provando que não se tratava de uma simples função do mecanismo ou de geometria, mas podendo ser arrebatadora e emotiva.[61] Pintando no solo, Pollock vai contra a concepção dos psicólogos *Gestalt* que consideram o campo visual como vertical e livre da acção da gravidade; a relação do sujeito com o mundo-imagem seria assim fronto-paralelo. Contra a vertical, Pollock manteve uma anti-forma horizontal.

Entre 1944 e 1946, Rothko atravessou um período surrealista e, mais tarde, com os *Multiformes*, de 1947 a 1948, os rectângulos terão conduzido aos campos de cor das telas dos períodos subsequentes.

Na opinião de Greenberg, o propósito do *Expressionismo Abstracto*, seria quebrar o domínio do *Cubismo* repudiando, em particular, o seu contraste baseado no claro-escuro. Rothko aceitou o discurso de Greenberg sobre as suas inovações formais.[62]

A análise formal de Greenberg era alheia à obra de um grupo de expressionistas abstractos, gestuais (action painting), como Willem de Kooning, Franz Kline e Philip Guston. Rosenberg, por seu lado, considerava Rothko um «purista», e a própria *«antítese da action painting»*.[63]

Em 1954, o presidente da Joseph F. Seagram declarou que iria construir um novo edifício em Park Avenue, cujo projecto foi entregue ao arquitecto Mies Van der Rohe.

Philip Johnson aproximou-se, por essa ocasião, de Rothko para que este executasse uma série de pinturas para o *Restaurante Four Seasons*, a construir no último piso do *Edifício Seagram*.

Seria a primeira vez que Rothko iria executar pinturas para um local público ou para um programa em particular. Os seus amigos Herbert Ferber (1906-1991), Adolph Gottlieb e Robert Motherwell tinham sido desafiados para produzirem obras para a *Sinagoga B'nai Israel*, em Millburn, na Nova Jérsia. Rothko conhecia também o mural

[61] Vide *Art Since 1900*, p. 359.
[62] Vide Irving Sandler, "The Sectionals 1949-1969, in memory of Robert Goldwater" in *The Art of Mark Rothkointo an unknown world*, p. 87.
[63] Ibid., p. 88.

(óleo sobre tela) de Joan Miró (1947) executado para o restaurante na penthouse do *Terrace Plaza Hotel*, em Cincinatti.

Rothko trabalhou durante dois anos (entre 1958 e 1959) nos murais Seagram, produzindo cerca de 40 painéis em três séries e acabando por optar pelo cancelamento da encomenda, previsto em cláusula contratual.

De acordo com a opinião de um colaborador (entre 1956 e 1965) de Rothko, Scharf, o murais, com uma forte imagem central, sugeriam o espaço tridimensional.[64] Quando visitou Nápoles, após ter visitado Pompeia, Rothko terá confessado a Fischer que tinha sentido uma grande afinidade das suas telas com a *Villa dos Mistérios*.[65]

Em 1959, Hubert Creham escreveu que na nossa cultura, a luz é uma metáfora para a essência espiritual: *«O trabalho de Rothko está carregado com o que chamamos as matérias do espírito.»*[66] Segundo ele, a controvérsia sobre o real significado, do trabalho de Rothko (metafísico ou não?) perderia o seu significado quando, em 1964, agarrou avidamente a oportunidade de criar uma capela católica em Houston, no Texas.[67]

Rothko declarou, em 1964, a Andrew Forge que a sua pintura estava afastada do âmbito do inconsciente, bem como dos seus supostos arquétipos, não acreditando na gíria da psicanálise.[68]

O casal de Menil tinha tido, em 1962, a oportunidade de ver os murais Seagram, numa visita ao *atelier* de Rothko, tendo querido adquiri-los por essa ocasião, mas, em lugar disto, acabaram por oferecer ao artista a encomenda da *Capela de Houston*.

A planta original da capela, oitavada, foi desenhada por Philip Johnson. Rothko teria, de acordo com a Srª de Menil, um gosto especial pelo *Baptistério* e *Igreja de Torcello*.[69]

O gosto pelos filósofos como Orígenes (c.185-253 d.C.) e outros escritores das origens do Cristianismo agradavam a Rothko, com o *«"ballet" dos seus pensamentos.»*[70] Eles teriam estado na origem da concepção dos murais para Houston. Clemente de Alexandria (150-215 d.C.) teria escrito que no organismo humano *«todas*

[64] Vide "Dan Rice entrevistado por Arnold Glimcher" in *The Art of Mark Rothko, into an unknown world,* p. 65.
[65] Ibid., p. 67.
[66] Ibid., p. 87.
[67] Vide Dore Ashton, *About Rothko*, p. 168.
[68] Idem.
[69] Ibid., p. 169.
[70] Idem.

as coisas respiram em conjunto».[71] Orígenes escreveu as três aproximações às escrituras como a literal, a ética e a alegórica, por outras palavras, literal, histórica e espiritual.

A escolha das duas cores básicas – o negro e o vermelho - e as suas variantes reflectoras de luz ajudou a definir a imagem pretendida para a capela. Os graus de luz disponíveis nestas justaposições de cor foram calculadas de forma aproximada, pois o que Rothko pretendia era um efeito e não um esquema mecânico.

Rothko devia pensar a sua capela com as proporções certas. O que o preocupava era o problema da escala, questão essencial às artes visuais. Motherwell, tendo visitado as obras em 1967, referir-se-ia a elas nos seguintes termos: *«são verdadeiramente religiosas.»*

Uma ambiência composta de ritmo, proporção e emoção transcendente era o que Rothko pretendia. Ele pensava que as antíteses não eram sintetizadas ou neutralizadas no seu trabalho, mas mantidas numa unidade confrontada, que consistiria numa *stasis* momentânea, conforme dissera a Seitz, cerca de 1950.[72]

Rothko seria tão religioso como o fora Matisse, ao executar a Capela de *Nossa Senhora do Rosário* de Vence. Este último, ao terminar a obra, dissera, numa carta ao Bispo Rémond, que o seu trabalho representava o resultado de uma vida entregue à busca da verdade. A *Capela de Houston* representava também, para Rothko, a síntese das suas pesquisas.

Quando Rothko regressou ao *atelier*, após uma viagem longa pela Europa, tinha a sua concepção clarificada. O conflito com Philip Johnson, relativo à eventual solução para a iluminação, preocupava-o. O pintor preferia uma clarabóia, como a que existia no seu *atelier*, à pirâmide truncada, proposta por Philip Johnson para difundir a luz natural.

O resultado final da proposta de Rothko foram 14 telas, distribuídas simetricamente. A Srª de Menil descreve a disposição das telas: *«A eixo, um tríptico de pinturas monocromáticas com 15 pés de altura. À direita e à esquerda, dois trípticos de 11 pés de altura, que tinham campos negros: todas as outras pinturas, nos quatro lados menores do octógono, são monocromáticos e com quase 11 pés de altura. A da entrada, com 9 pés de altura, tem de novo um campo negro.»*[73]

[71] Ibid., p. 170.
[72] Ibid., p. 176.
[73] Ibid., p. 184.

Conforme afirmavava o historiador da arte Robert Rosenblum, a aberta falta de conteúdo religioso em Houston, poderia tornar os ícones e retábulos de substituição de Rothko experimentados numa capela não denominacional, ainda mais fortes, na sua evocação da transcendência.[74]

III.2. Contributos de algumas correntes estéticas no contexto internacional para a transfiguração do espaço pictórico

A década de 60 trouxe, no âmbito internacional, a ruptura ao nível das neo-vanguardas e do estatuto do artista, mas também trouxe a experimentação com a percepção visual explorada pelo *Op art* e uma relação com os objectos e as imagens retiradas da sociedade de consumo e o conceito de banalização que veio inundar o universo do *Pop art*. A *Arte Conceptual* e o *Minimalismo* tenderam a desmaterializar a obra de arte como objecto e a fazer prevalecer o conceito. Estes aspectos, de que a arte se revestiu, vieram condicionar as intervenções dos artistas plásticos nelas filiados no espaço arquitectónico.

III. 2 . 1. Os anos 60 e as Neo-vanguardas

Os anos sessenta revestiram-se de aspectos que vieram introduziu uma ruptura com as correntes que se desenvolveram até à década de 50 que tinha origem nas vanguardas históricas e nas obras de Duchamp e de Schwitters. A cultura artística do pós-guerra está saturada de *neos* e *pós*, por isto, torna-se bastante difícil distinguir a natureza das numerosas repetições ou rupturas neste período. A *neo-vanguarda* consiste num grupo de artistas que, nos anos 50 e 60, retomou as estratégias das vanguardas históricas de 1910 e 1920, como o *collage* ou o *assemblage*, o *readymade*, a grelha, a pintura monocromática ou a escultura construída.

Hal Foster parte para a sua tese[75], das leituras de Althusser sobre o discurso de Marx (1818-1883) e das de Jacques Lacan, sobre o de Freud. Nelas se faz uma desmontagem *estruturalista* dos textos originais, restaurando a integridade dos discursos mas desafiando o seu estatuto na actualidade.[76]

---

[74] Ibid., p. 185.
[75] Vide Hal Foster, "Who's afraid of the Neo-Avantgarde?" in *The Return of The Real*.
[76] Não se encontrando equivalente nas repetições da arte do pós-guerra.

Foster refere, ainda, que algumas recuperações tendem a reduzir a prática do passado a um estilo ou tema que pode ser assimilado, como sucede com o *objet trouvé* dos anos 50, o *readymade* ou o *construtivismo russo* dos anos 60. Igualmente, alguns modelos de arte reaparecem, como as reinvenções da *pintura monocromática* dos anos 50 e 60.[77]

Outros modelos são combinações, em aparente contradição, por Dan Flavin (1933-1996) e Carl Andre (n. 1935), como as obras de Marcel Duchamp, Constantin Brancusi (1876-1957), Alexander Rodchenko (1891-1956) e Kurt Schwitters. Neste período, a arte, sendo marcada pela expansão da alusão histórica, parece desprovida de conteúdo.

O regresso dos finais dos anos 50 ao *readymade* do *dadaísmo* de Duchamp e às estruturas do *construtivismo russo* reflecte-se no material, na forma e na estrutura, assim como no espaço, na luz e no contexto. Embora distintas estética e politicamente, ambas as práticas contestam os princípios burgueses da arte autónoma e do artista expressivo: a primeira, através da escolha dos objectos do quotidiano e uma posição de indiferença estética; a segunda, através dos materiais industriais e da transformação do estatuto do artista.

Estas alternativas ao modelo moderno dominante no tempo, o formalismo específico do *medium*[78], estavam ancoradas à autonomia da pintura modernista, e aos conceitos da *forma significativa* [79] e da *visibilidade pura* [80].

Muitos artistas se propuseram, na década de sessenta, estudar com rigor as vanguardas, sendo as questões das mesmas já conhecidos, tais como a ideia de progresso, a presunção de originalidade, o hermetismo elitista, a exclusividade histórica, a apropriação pela indústria cultural, entre outras, verificando-se, assim, uma ligação do fenómeno artístico ao político.

O texto de base de Peter Bürger da *Teoria da Vanguarda*[81] discute as *vanguardas históricas* e as *neo-vanguardas*. Para Bürger, a *vanguarda histórica* é uma

[77] Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman, etc.
[78] Roger Fry e Clive Bell, refinado por Clement Greenberg e Michael Fried.
[79] Vide Bell.
[80] Vide Clement Greenberg.
[81] Datado de 1974.

origem absoluta, cujas transformações estéticas são significativas e historicamente eficientes em primeiro lugar.[82]

O estatuto de Duchamp e das *Demoiselles d'Avignon* (1907) tem um efeito retroactivo de inúmeras respostas artísticas e leituras críticas, indo ao encontro do diálogo entre a prática da vanguarda e a recepção institucional.

Para Bürger que parte da premissa de haver *«uma ligação entre o desenvolvimento de um objecto e a possibilidade da sua cognição»*[83], a crítica da vanguarda da arte burguesa somente é possível, a partir de três pressupostos na História: o primeiro é do final do século XVIII, com a autonomia da arte como ideal [84]; no segundo, do final do século XIX, a autonomia torna-se ela mesma o tema, com uma arte que aspira não só a uma forma abstracta mas a um recolhimento do mundo de carácter esteticista; o terceiro, do início do século XX, reivindica que a arte reconheça o valor da *inutilidade.*[85]

O Historicismo invade a História da Arte nos estudos modernos, desde os fundadores *hegelianos*, aos conservadores e críticos como Alfred Barr (1902-1981) e Clement Greenberg.

Como uma espécie de *«evolucionismo residual»*[86], para Bürger, a obra de arte surgia com significado desde o primeiro instante do seu aparecimento, com uma concepção histórica pontual e definitiva. Assim, a repetição da vanguarda histórica pela neo-vanguarda só poderia transformar o anti-estético no artístico e a transgressão no institucional.

Bürger, falha em compreender a arte ambiciosa do seu tempo e vê a neo-vanguarda como *«fútil e degenerada»*[87], numa relação romântica com a vanguarda histórica. Não obstante basear-se em Walter Benjamin (1892-1940), Bürger afirma os valores da *autenticidade,* da *originalidade* e da *singularidade* [88].

A tese datada de há vinte anos de Bürger é importante mas não suficiente para estabelecer a relação de causa-efeito de *«origem heróica»* e *«repetição fárcica»*.[89] Segundo ele, as vanguardas históricas também falharam - os dadaístas, ao destruirem as

[82] Esta posição será *suspeita* para um crítico do *pós-estruturalismo*, e será *impossível* para um teórico da *recepção.*
[83] Vide Foster, op. cit., a propósito de "Grundrisse" (texto de Marx de 1858, in notas para "O Capital", vol. 1, 1867).
[84] Filosofia do Iluminismo.
[85] "uselessness" no texto de Foster.
[86] Vide Foster, op. cit., p. 10.
[87] Ibid., p. 11.
[88] Dos quais Benjamin tinha suspeitado.
[89] Vide op. cit., p. 13.

categorias tradicionais artísticas; os construtivistas, ao fazerem o meio cultural de produção colectiva - mas falharam heroica e tragicamente.

A fixação no passado está errada, ignorando a primeira lição da *vanguarda* - o carácter histórico de toda a arte, - de que a historicidade da arte poderá ser um critério pelo qual a arte pode avançar actualmente, enquanto arte. Em segundo lugar, ignora que, mais do que inverter a crítica da utilização da arte datada de antes da guerra, a *neo-vanguarda* trabalhou para a expandir, criando novas experiências estéticas, ligações cognitivas, e intervenções políticas, contribuindo para a evolução da arte. Quando Bürger retoma a retórica romântica da vanguarda na ruptura e na revolução, falha as dimensões cruciais da sua prática.[90]

Para Jürgen Habermas (n. 1929), com a sua crítica acerada, o projecto da *vanguarda* seria falso [91]. Duchamp tinha como objectivo, não uma negação abstracta da arte nem uma reconciliação romântica com a vida, mas pôr antes à prova as convenções de ambas.[92]

Quando Rodchenko, em 1921, executa três painéis nas cores primárias, está apenas a demonstrar o *convencionalismo* da pintura e não a declarar o *fim* da mesma. Quando Duchamp assina com o pseudónimo *R. Mutt* o urinol invertido e o lhe dá o título de *Fonte*, ele está situar-se para além das propriedades de um *médium*[93] e a enunciar as propriedades da obra de arte, a partir de um *objecto estranho*.[94]

O estatuto da *pintura para exposição* e a lógica do *museu/galeria* são mantidos quer pela *pintura monocromática*, quer pelo *readymade* e investigar estes paradigmas era o objectivo de Marcel Broodthaers (1924-1976), Daniel Buren (n. 1938), Michael Asher (n. 1943) e Hans Haacke (n. 1936).

Ora, cinquenta anos mais tarde, estende-se a crítica das convenções dos *media* tradicionais à investigação das instituições da arte, dos seus *«parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos.»*[95] A instituição da arte - o *museu*, - mudou, para além de qualquer expectativa, numa evolução que exige contínua transformação da crítica de vanguarda. Uma ligação da arte e da vida ocorreu, sob as condições da *indústria cultural*.

---

[90] *De Stijl*, de crítica do que é.
[91] "nonsense experiment". Vide Foster, op. cit., p. 16.
[92].Ibid., p. 16 : *«Painting relates to both art and life»*, conhecido lema de Rauschenberg.
[93] Como sucede com Rodchenko.
[94] *«alien object»*, no texto de Foster.
[95] Vide Foster, op. cit., p. 20.

Termos como "vanguardas históricas" e "neo-vanguardas" podem ser demasiado gerais ou exclusivos para serem usados eficazmente hoje em dia. Nas *neo-vanguardas,* há que reter dois momentos representados quer por Rauschenberg e Kaprow nos anos 50, quer por Broodthaers e Buren nos anos 60.

De acordo com Broodthaers, há uma recuperação da *vanguarda histórica* e do *dadaísmo*, em particular, trata-se menos de transformar a instituição da arte do que transformar a vanguarda em instituição. Buren questionou, em finais dos anos 60, a ideologia *dadaísta* radical da experiência imediata, explorando a sua proposta, a dimensão enunciativa da obra de arte [96].

O projecto da vanguarda, em geral, desenvolve-se numa *acção diferida*. De acordo com o modelo *freudiano* adoptado por Foster, o trauma seria quer *encenado histericamente* nas *vanguardas históricas* e nas primeiras *neo-vanguarda*s, quer em «*performances "imanentes e alegóricas"»*[97]*,* nas segundas *neo-vanguardas*.

A partir dos finais dos anos sessenta, as neo-vanguardas atravessam um período de declínio[98], cujo diagnóstico provem das próprias vanguardas. Jean Clair (n. 1940) director de uma revista de vanguarda, declara: *«A estética da modernidade, enquanto foi uma estética da "innovatio", parece ter esgotado as possibilidades da sua criação. No interior dela própria, o desenvolvimento nos anos dez, depois a institucionalização acelerada nos anos cinquenta que exasperou e acelerou as tendências (...) trazem-lhe o golpe de misericórdia. A utopia do "novum" é excluída.»*[99]

A questão da essência da arte, do estatuto do artista, do *ready-made* e da representação são problemas que foram colocados ao longo do século XX[100]. A obra moderna é aquela que retira as suas condições de viabilidade, pondo à prova as convenções e revelando, finalmente, que não passam de convenções.

Durante a década de 60, com a *Pop Art*, o *Minimal Art* e a *Arte Conceptual* [101], foi aceite que um artista poderia sê-lo, sem que necessariamente fosse pintor, escultor, fotógrafo, coreógrafo ou cineasta. Uma nova categoria surgiu, na qual se pôde incluir o *readymade* de Duchamp: os *specific objects* de Donald Judd que são híbridos minimalistas de pintura e escultura, não sendo nem uma, nem outra coisa.

---

[96] Como na *Arte Conceptual*. Ibid., p. 24.
[97] Vide Foster, op. cit., p. 29.
[98] Vide Luc Ferry, *Homo Aestheticus, l'Invention du Goût à l'Âge Démocratique*, pp. 215-273.
[99] Vide Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, p. 115-116.
[100] Vide Thierry de Duve, "Critique of Pure Modernism" in *The Duchamp Effect essays, Interviews, Round Table*, pp. 92-129.
[101] Denominação retirada de Sol Le Witt.

O estatuto pelo qual os *ready-made* obtiveram o seu estatuto na *Arte Conceptual* é afirmativo, na medida em que declaram: Isto é arte! Tal característica pressupõe um *referente* e como tal, um *emissor* e um *receptor*, de igual modo. O público e o autor da obra de arte correspondem, em termos económicos, ao *consumidor* e ao produtor.

Se o *ready-made* é um encontro do artista com um objecto, implica um declínio da ideia de *fabrico*. Para além do artista, existe o público que define um outro encontro com o objecto. Por exemplo, a obra *Étant donnés* não existe sem o papel do espectador/voyeur.

A *Arte Conceptual* virá definir a "desmaterialização" do objecto de arte e estabelecer a morte do autor, pondo em causa o fabrico do objecto e negando a obra, enquanto fenómeno visual oferecido ao espectador.

III. 2. 2. O *Op art*

"Op art" é um termo utilizado como uma abreviatura de *Optical art* para nos referirmos à pintura e à escultura que explora as ilusões ou efeitos ópticos dos processos perceptivos. A primeira vez que foi usada esta expressão, terá sido num artigo não assinado que saiu num número da revista *Time* de 23 de Outubro de 1964. Terá entrado no uso comum para designar, em particular, estruturas a duas dimensões, tirando partido, em larga escala, dos efeitos psicofisiológicos da visão.

A exposição *The Responsive Eye* que teve lugar em 1965 no MOMA, em Nova Iorque, sob a direcção de William C. Seitz (1914-1974), mostrou lado a lado dois tipos de estímulos visuais já praticados há algum tempo por artistas: ambiguidade perceptiva criada por superfícies de cor e a sugestão coerciva de movimento, criada por linhas e padrões a preto e branco, abundantemente utilizada pelos artistas europeus interessados na *arte cinética*. Os artistas mais importantes deste movimento incluíam Victor Vasarely (1906-1997), Bridget Riley (n. 1931), Jesús Soto (1923-2005), Yaacov Agam (n. 1928), Carlos Cruz-Díez , Julio Le Parc (n. 1928) e François Morellet (n. 1926).

As origens do *Op art* podem ser encontradas na tradição da arte popular, em particular no *ornamento*, no *trompe l' oeil* ou na *anamorfose*. Os antecedentes da *Op art,* em termos de efeitos gráficos e de interacção da cor, podem ser apreciados nas obras de *Pós-Impressionistas, Futuristas, Construtivistas, Dadaistas* e, antes de mais, nas declarações artísticas e didáticas dos mestres da *Bauhaus*.

Podem ser encontradas algumas ligações do movimento *Op* com as investigações do âmbito da Psicologia, sobretudo com a *Teoria Gestalt*, bem como com algumas descobertas da *Psicofisiologia*. Os artistas *Op* conseguiram gerir vários fenómenos: a *imagem-fantasma* e o *movimento consecutivo*; a interferência da linha; as figuras ambíguas e a perspectiva reversível; os contrastes de cor sucessivos e a vibração cromática, em obras a três dimensões, com sobreposição de elementos no espaço.

Vasarely iniciou o seu trabalho com elementos gráficos numa superfície plana, antes de os sobrepor a materiais transparentes, a fim de obter efeitos visuais subtis. Estas estruturas binárias (desde 1952) eram já o núcleo daquilo que se viria mais tarde a denominar *Op art*. Tratava-se da introdução de cor nas suas *unidades plásticas*, a qual revelou as suas relações internas: uma outra forma geométrica, numa cor ou matiz diferentes, é adicionada ao elemento básico, geralmente um quadrado, formando o fundo, e resultando num número quase infinito de combinações.

Estes trabalhos, tal como os *algoritmos* de grande escala das séries *Planetary Folklore* foram, na opinião de Vasarely, considerados não apenas bases com o fim da aplicação na arquitectura e no planeamento urbano, como também um programa estruturalista, para o uso na área da *cibernética*.

Desde 1961, que Riley obtinha efeitos fortes a preto e branco como estão patentes em *Blaze 2* (1963; Belfast A.C. N. Ireland). Algumas unidades geométricas, tais como quadrados, triângulos e círculos, eram representados de tal forma que as suas distorções estabeleciam um ritmo definido.

Os espasmos ópticos que resultaram disto, muito frequentemente aludem à energia e aos fenómenos psicológicos, emanando talvez do *inconsciente*. Mais tarde, Riley afastou-se dos contrastes fortes a preto e branco que produziam um espaço flutuante e activo e com efeitos de luz muito fortes, para se dedicar a uma variação tonal e, finalmente, ao contraste de cor.

A pesquisa de Soto na vibração óptica iniciou-se em 1952, quando procedeu a experiências com vários elementos cromáticos e luminosos distribuídos sobre a superfície, antes de atingir o efeito *moiré*, que favoreceu, como meio de construir objectos sólidos, a partir de estruturas de arame que se pareciam dissolver. Introduziu, então, elementos tridimensionais. Esta evolução, em direcção ao espaço e a uma aproximação cosmológica, foi desenvolvida nos anos 60, em séries denominadas *Penetrables*, nas quais ele fez apelo quer aos sentidos tácteis, quer ópticos do espectador ou participante. Estas obras, compreendendo espaços preenchidos com fitas metálicas

suspensas ou fios de *nylon* através dos quais o espectador caminhava, deveriam representar a totalidade de relações no mundo.

Agam construía, igualmente, obras que dependiam da participação do espectador. Usou terminologia musical como contraponto e polifónica quando denominava as suas obras. Desta forma, tentava atingir, para além da escala de tempo implícita na música tradicional, e considerando a simples duração como infinitamente menos rica que a dinâmica irreversível, a imprevista qualidade do tempo que está envolvido nas suas pinturas transformáveis.

A noção de tempo de Agam centra-se no conceito de irreversibilidade e de simultaneidade de acções e acontecimentos na natureza, nos quais o artista via a verdadeira *unidade*, uma expressão que exprime o seu interesse profundo na espiritualidade hebraica. Com este princípio em mente, Agam propôs-se criar uma arte que existia apenas no reinado do possível - o *virtual* - que é uma das principais características do *Op art*.

Nas suas *Physichromies* (a partir de 1959), Cruz-Díez aplicou a teoria aditiva das cores, combinando a técnica das tiras de cartão espaçadas regularmente com experiências anteriores. Atingiu uma interacção subtil entre os reflexos muito intensos das superfícies voltadas para o espectador e os efeitos de cor expandindo-se, registadas sobre as superfícies adjacentes ao pigmento. Isto permitiu-lhe, em obras posteriores de carácter ambiental, uma análise da cor em espaços fechados, a fim de induzir sucessivas situações nas quais se originam eventos cromáticos.

Através dos seus papéis no *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Le Parc e Morellet já tinham desenvolvido uma nova situação visual com um objectivo e o seu interesse residia exclusivamente na relação *objecto/olho,* mais do que no *objecto* considerado pelas propriedades plásticas inerentes.

Le Parc iniciou a sua investigação em obras por ele denominadas *surface-sequences*, nas quais procurou obter efeitos de progressão e justaposição, diminuindo o diâmetro de sucessivos círculos brancos e pretos e usado sequências similares com uma paleta de 12 (mais tarde de 14) cores ou, simplesmente, inclinando gradualmente uma linha no sentido horário ou anti-horário.

As *Grids* de Morellet davam, igualmente, a impressão de curvas, embora fossem construídas a partir de um padrão rigoroso de linhas rectas. Tanto Le Parc, como mais tarde Morellet, aceitaram um número impressionante de experiências com *mobiles*, estruturas de luz e ambientais, aspirando ao total envolvimento do espectador no

processo estético, sem todavia, abandonarem a sua preocupação inicial com as relações ópticas.

Nos EUA, os inícios do *Op art* eram dominados pela obra de Josef Albers, no que concerne o elemento cromático. Embora a superfície do qual *Homage to the square* não seja perturbada, algumas alterações de cor ocorrem.

Artistas americanos como Frank Stella (n. 1936), Larry Poons (n. 1937) e Richard Anuskiewick desenvolveram esta investigação por algum tempo, por meio de estruturas periódicas, modulação de superfície e variações cromáticas, antes de evoluirem para o *Reducionismo* ou o *Minimalismo*.

Muito embora o *Op art* tenha sido considerado na sua totalidade como uma tendência de arte efémera, deixou alguns efeitos permanentes nas qualidades perceptivas do espectador, na relação entre artistas arquitectos e urbanistas e na aplicação sistemática de fenómenos ópticos nas formas de arte tecnologicamente desenvolvidas.

III. 2. 3. A cultura do *Pop Art* [102]

No final dos anos 60, o pluralismo europeu conduzia a um internacionalismo *Pop,* onde as reflexões semânticas e estilísticas sobre o quotidiano tendiam a gerar atitudes formalistas. Ganha expressão, na Europa, o *Nouveau Réalisme* de Pierre Restany, organizador da primeira exposição do movimento em Milão (1960).

No início dos anos 60, Paris será atracção de um grande número de artistas estrangeiros como Mimmo Rotella (1918-2006), Eduardo Paolozzi (1924-2005), Arthur Köpcke (1928-1977), Öyvind Fahlström (1928-1976) e o suíço Daniel Spoerri (n. 1931), este último, muito inspirados no dadaísmo e surrealismo, produzia *assemblages* de objectos absurdos. Öyvind Fahlström é então, o artista *pop* mais importante fora dos EUA e de Inglaterra. Chega a Nova Iorque em 1961, onde irá integrar o núcleo da *Pop Art* local.

Após a afirmação das grandes exposições dos anos 60 na Europa, em Paris, Berlim, Dusseldorf, Colónia, Hamburgo e Munique, a *Pop Art* americana e inglesa

[102] Expressão atribuída a Lawrence Alloway, no final dos anos 50, exprimindo a ideia de que a arte se apoia na cultura popular do seu tempo. Até que ponto a *Pop Art* pode citar a cultura popular do seu tempo sem se confundir com ela? A *Pop Art* retira os seus materiais da cultura de massas que dela recebe inovações estilísticas.

conhecem uma evolução repentina. Nessa mesma época, e na Alemanha Ocidental, os artistas desenvolvem uma estética baseada no anúncio, na indústria e na tecnologia[103].

A cultura do consumo[104] encontra um espelho na arte, onde se combinam signos do banal, bem como da iconografia americana[105] e, em finais dos anos 60, tende a desenvolver-se um realismo político, baseado na *Pop Art* e no *realismo.*

Arthur Köpcker é uma das personalidades mais marcantes da *Pop Art* internacional. As suas telas têm uma densidade emocional e uma agitação muito marcada; poder-se-ia situar a sua expressão algures entre o *Expressionismo Abstracto*, a banalidade e a sensualidade.

No início dos anos 60, Sigmar Polke (n. 1941) e Gerhard Richter (n. 1932) que se encontravam muito próximos da *Pop Art*, desenvolviam os seus temas pictóricos, evocando ampliações de jornais e colagens de *posters*, onde se integravam sonhos e desejos bastante próximos de *clichés*.

Simultaneamente com a *Pop Art*, apareceram movimentos artísticos programáticos, preconizando um compromisso político. O *Ash Can School*, o *Black Gang*, de que faziam parte artistas como John Sloane (ilustrador de jornais), George Bellows (1882-1925), Thomas Anshutz (1851-1912), Robert Henri (1865-1929), George Luks (1867-1933), descendente de uma família de mineiros de Pittsburgh, William Glackens (1870-1938), alguns dos quais eram socialistas declarados. Defendiam o regionalismo e preconizavam uma arte que investisse na vida americana, pensando-a de forma crítica. Terão sido eles os primeiros a incluir nos seus quadros os *slogans* do mundo publicitário, das montras e dos jornais.

Os acontecimentos das primeiras vanguardas teriam contribuído em larga escala para a evolução da *Pop Art*. Alfred Stieglitz tinha sido responsável pelo *Armory Show* e a *International Exhibition of Modern Art*, em New York, a qual, em 1913, tinha reunido num artigo pavilhão do *69º de Infantaria*, as novas tendências americanas e europeias.

No *Armory Show*, a obra de Duchamp *Nu descendant un escalier* (1912) tinha impressionado o público e, em 1913, o artista instalou-se em New York, tendo conhecido Picabia e Man Ray, fundando, assim, o *dadaísmo* nova-iorquino. A influência do *dadaísmo* na *Pop Art* deveu-se à associação de textos publicitários,

[103] Movimentos B1 no Ruhr, Op Art e, depois de 1969, o Co-Op em Hamburgo.
[104] *«Both for their scope and for their power of catching personal feeling, the mass media must be reckoned as a personal addition to our ways of interpreting and influencing the world.»* Laurence Alloway, num artigo de 1959. Vide Livingstone in op. cit., p. 36.
[105] Joseph Beuys exorta em 1970: *«Limpem o mundo do americanismo.»*

imagens, *slogans*, panfletos revolucionários, elementos do quotidiano e da arte popular para deles fazer colagens, quadros gráficos, fotográfias, filmes, *assemblages*, teatro, representações.

Estas combinações inesperadas e em parte surrealistas, integrando tanto os princípios de organização racional, como componentes aleatórios, influenciaram a *Pop Art* e o *happening* dos finais dos anos 50. A obra de arte, enquanto *objet trouvé* ou *ready-made*, o produto do quotidiano enquanto obra de arte tornaram-se o seu desvio e a estética mudou de regras.

Um outro precursor da *Pop Art* foi o americano Marsden Hartley (1877-1943), que se havia associado ao *Blaue Reiter* (1914) em Berlim e o qual, com Man Ray, iria compreender Duchamp e o *dadaísmo*, evoluindo para uma composição ironizante, abstracta e significativa. Stuart Davis (1892-1964), aluno de Robert Henri como Man Ray e Hartley, vem a ter uma influência significativa na *Pop Art*.

Edward Hopper (1882-1967) trata o tema do isolamento do homem na sociedade urbana, que será retomado, mais tarde, por George Segal (n. 1934) nas suas esculturas.

Na história da *Pop Art*, muitos fenómenos europeus terão importância e marcarão a arte americana entre as duas guerras. Também na Europa se estava no tempo das conquistas do progresso no plano da *cultura de massas*, da tecnologia, da civilização, do luxo e da decadência, da escalada e da industrialização dos lazeres (canções, cinema, romances de cordel, revistas).

Foram de grande importância para as origens da *Pop Art,* os trabalhos teóricos de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer (1889-1966) acerca dos *media*, bem como algumas publicações da *Bauhaus* ou as experiências fotográficas, cinematográficas, multimediáticas e mecânicas de Moholy-Nagy.

As teses de Marshall McLuhan (1911-1980) descreviam o ser humano manipulado pelo meio e a influência dos *media* nas artes. Nos anos 20, a fotografia, as características dos *media*, os aparelhos, as técnicas de reprodução fotomecânica e mecânica modificaram o conceito de arte e de cultura numa arte de amadores, com a fotografia como passatempo.[106] Warhol registou a monotonia do quotidiano com uma câmara de amador, de uma forma realista e imperfeita.

Kurt Schwitters, artista *dada* de Hanover, incorporou a banda-desenhada pela primeira vez na sua colagem *For Käthe* (1947).[107] As colagens e as *assemblages* de

[106] Veja-se *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, da autoria de Walter Benjamin.
[107] Em 1947, Paolozzi criou colagens *pop* semelhantes.

Schwitters com *tickets*, *slogans* publicitários, fotografias, letras e sinais gráficos, recortes de jornais e outros materiais, resultaram em quadros que sujeitam a insistência dos objectos do quotidiano à intimidade de uma composição cubista.

O *collage* e *assemblage* são processos de criação essenciais para a *Pop Art*: objectos, os pedaços, os traços são são associados à pintura, ao desenho ou à escultura. Com eles, o *Pop Art* propõe-se ultrapassar barreiras convencionais de sentido.

A técnica do *collage* pretende provar como a obra de arte vive uma existência própria, e já não reflexa, e demonstra igualmente que o tempo já não é concebido como uma entidade homogénea e unitária, mas antes como uma dimensão indefinida que pode apenas ser captada por fragmentos, cuja extensão e configuração vão sendo determinadas consoante aquilo que existe ou se faz no espaço. Esta concepção, embora por um lado se coadune com a noção de ciência moderna, por outro lado, reflecte a experiência da «*visão fragmentária composta por várias situações divulgadas pela fotografia e pelo cinema.*»[108]

«Da collage deriva a técnica da Merzbild ou Merzbau de Schwitters que consiste em agregar, ao plano pictórico ou em torno de um núcleo plástico, objectos encontrados, cuja força de coexistência na obra define um tempo vivido, uma situação de existência. Também descende directamente da "collage" o processo de fotomontagem que consiste em combinar recortes de fotografias de modo a obter uma imagem que seja ao mesmo tempo absurda e absolutamente credível: um trompe l'oeil que se transforma num trompe l'esprit.»[109]

Alguns processos como o *assemblage* ou o *décollage,* aos olhos de um público acostumado a objectos produzidos pela tecnologia industriais, parecem um pouco *bricolage*. A técnica do *bricolage* seria própria, segundo o antropólogo Claude Lévy-Strauss, dos povos *primitivos recolectores*, oposta às técnicas sociais dos povos ditos evoluídos.

«O primitivo bricoleur é um ser pré-social que colhe no ambiente natural aquilo que lhe serve para viver, acumula e destrói sem discernimento: praticando a técnica do bricoleur que é a antítese do engenheiro, os artistas pretendem significar que a sociedade de consumo, embora dotada de técnicas aperfeiçoadas, coloca os consumidores na situação pré-social ou pré-histórica do homem das cavernas e das

[108] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, p. 93.
[109] Idem pp. 93-94.

florestas, determinando assim um extremo de barbárie a partir daquele que deveria ser o extremo da civilização.»[110]

É aqui que se manifesta a semelhança com o surrealismo e os seus efeitos da combinação, ainda que o surrealismo se articule fundamentalmente com as pulsões inconscientes do ser humano, mais do que com os mecanismos manipuladores do comportamento que caracterizam a *Pop Art*. É nesse contexto que se devem inserir os cartazes rasgados, as *décollages*[111] feitas por artistas europeus e sobretudo franceses.[112]

A fuga da interpretação, de acordo com Susan Sontag[113], parece ser uma característica da pintura moderna. A pintura abstracta parece ser uma tentativa no sentido de não ter conteúdo, no sentido comum do termo. Uma vez que não há conteúdo, não poderá haver interpretação. A *Pop Art*, trabalhando pelos meios opostos obtem o mesmo resultado. Utilizando um conteúdo tão banal, ela acaba por não ser submetida a interpretação.

A *banalidade*[114] tornou-se assunto de conversa e assunto de interesse geral, abordado por todas as classes sociais. Questionou-se a arte elitista do *Expressionismo Abstracto* dos anos 40 e 50 [115].

A cultura *underground* caracterizava-se pelos comportamentos inesperados e provocantes, a vontade de chocar e ferir susceptibilidades, a abolição de *tabus* e o fim dos preconceitos. A crítica ao sistema capitalista pela juventude com ideias de esquerda trouxe modos de pensar alternativos.

Neste período, é introduzida uma alteração dos valores e das relações interpessoais, pondo em causa a distribuição tradicional dos papéis sociais, ou seja, a

---

[110] Idem, pp. 110-101.
[111] *«(…)décoll/age é o teu acidente-*
décoll/age é a tua análise –
décoll/age é a tua vida –
décoll/age é a tua redução –
décoll/age é o teu problema TV –
décoll/age é a tua febre –
décoll/age é a tua confusão (…)» Wolf Vostell.
[112] Jacques de La Villéglé, Raymond Harris, Mimmo Rotella e Wolf Vostell.
[113] Vide Susan Sontag, "Against Interpretation" (1964) in *Art History and its methods, a critical anthology*, pp. 216-226.
[114] *«Everything is beautiful. Pop is everything.»* Andy Warhol (1928-1987).
[115] *«Cerca do final dos anos 40 e início dos anos 50, a arte abstracta americana estabeleceu, à cerca da arte e dos seus espectadores, um novo sistema de referências, no decurso da década seguinte, esta função normativa atribuiu-se ao Pop Art. Enquanto que se colocavam até então questões de que a importância era correntemente admitida (Em que momento se pode considerar que um quadro esteja terminado? Qual é o mínimo aceitável para decretar que um quadro esteja terminado? O Pop Art deu lugar a outras questões: até que ponto uma obra de arte se pode aproximar da sua fonte sem perder a sua identidade? Ou de quantos significados simultâneos uma obra de arte se pode revestir?»* Laurence Alloway, 1966, cit. por Lucy Lippard, *Le développement du Pop anglais*, p. 27.

educação anti-autoritária, a emancipação da mulher,[116] as novas estruturas profissionais e a liberdade sexual.

A civilização tem consciência da vulnerabilidade da destruição ao mesmo tempo que a disponibilidade dos bens de consumo aumenta até colocar o problema da poluição e reciclagem. Nos EUA, o assassinato de J. F. Kennedy, o início da Guerra do Vietname, os problemas raciais e de droga impedem uma perspectiva clara do futuro. O culto das *stars* é contaminado por este clima.

A revolta desenrola-se, também, no meio de um sociedade do bem-estar, da superabundância, caracterizada pela facilidade em dispôr dos objectos e dos seres humanos, como se fossem uma e a mesma coisa.

A *banalidade* está patente no *kitsch* das embalagens e dos bens de consumo. A música *pop* invadiu a indústria do *entertainment*. Os próprios artistas desenham as capas dos discos[117], projectando-se a arte na *banalidade* e a *banalidade* na arte.[118]

Um movimento artístico em New York opunha uma *objectividade*[119] à produção artística, opondo-se ao subjectivismo do *Expressionismo Abstracto* e do *Action Painting*. A *Pop Art* revolta-se contra a emoção, pela intelectualidade e contra a espontaneidade, pela estratégia do conceito.

Formalmente, o *hardedge* e o *colourfield*, bem como a *Arte Minimal* parecem derivar de um universo estranho ao do *Pop Art*. Joseph Kosuth (n. 1945), Robert Morris (n. 1931) e George Brecht (1926-2008) unem o *Pop Art*, a *Arte Minimal* e a *Arte Conceptual*, situando-a próximo do *Happening*.

Andy Warhol e Frank Stella iniciam-se na *Pop Art,* com um divórcio da forma e do conteúdo. Dentro deste movimento, existem posições extremas, rupturas com um contexto social de uma época materialista.

---

[116] A banalização da mulher enquanto símbolo sexual.
[117] Warhol dos *Velvet Underground*, Peter Blake e Richard Hamilton os dos *Beatles*.
[118] *«(…)Os artistas pop faziam imagens que todos os transeuntes da Broadway poderiam reconhecer em um quarto de segundo: bandas desenhadas, mesas de pique-nique, calças, pessoas célebres, cortinas de duche, frigoríficos, que os expressionistas abstractos se esforçavam por não notar.»* Andy Warhol, cit em www. cnag – gp.fr.
[119] A objectividade está patente na seguinte frase atribuída a Claes Oldenburg (1929): *«I am for an art that takes its forms from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself .»*

O artista *Pop* competia com os *media* e a tendência para a novidade no mundo dos produtos e das imagens tinha modificado a relação entre a sociedade e aqueles, bem como a do Homem com a arte. O anonimato começou a integrar o estatuto do artista.[120]

Os artistas *Pop* entenderam uma nova atitude do público e, assim, utilizaram a recepção directa e superficial das imagens através do espectador, utilizando a curta duração de consumo no efeito produzido. A mecanização está igualmente na idealização da produção *pop*. *«Eu queria ser uma máquina»*, afirma Andy Warhol na *Factory*, em Nova Iorque, onde imagens mecânicas são produzidas a partir de modelos fotográficos.[121]

Peter Blake (n. 1932), contrariamente aos artistas *pop* americanos, caracterizou-se por um modo de produção tradicional e temática contemporânea. As suas obras mostram um homem contemporâneo, preso a um sistema de convenções e tradições, para quem o presente, constituído por acessórios intercambiáveis, é já uma ideia sobreposta. Trata-se de uma violência social porque senão, como poderia a oferta dos meios de comunicação pretender substituir a necessidade de estruturas tradicionais, como as da arte popular?[122]

A arte está encarregue de estabelecer um diagnóstico da relação entre os *media* e a realidade, encarregando-se de mostrar o rasto que esta mesma deixa no ser humano. A *Pop Art* reage aos fenómenos de despersonalização na sociedade de massas[123], através de quadros praticando o mesmo tipo de objectivação e servindo-se dos mesmos meios estilísticos da impessoalidade. A sociedade transforma-se em *voyeur* e os *media* dramatizam com o sensacionalismo.

A *Pop Art* inglesa mantinha sobretudo um carácter intelectual, interdisciplinar e conceptual muito particulares. Em 1952, formou-se o *Independent Group* que se reuniu em Londres no *Institute of Contemporary Arts* (ICA), com Richard Hamilton (n. 1922), professor de *design industrial*, o fotógrafo Nigel Henderson (1917-1985), Eduardo Paolozzi, director de estudos em *design têxtil*, o escultor William Turnbull (n. 1922), os arquitectos Theo Crosby (1925-1994), Peter e Allison Smithson, e Colin St John Wilson (1922-2007), o criador de mobiliário, Nigel Walthers, o historiador de arte Rayner

[120] *«Se quiser saber tudo sobre Andy Warhol, deverá olhar a superfície das minhas pinturas, dos meus filmes, de mim. Eis-me. Não há nada por debaixo.»* Vide Andy Warhol, *Andy Warhol. Retrospective*, Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 457-467.

[121] De uma forma diferente, veja-se a obra de Jean Tinguely, que faz a máquina entrar no descrédito, com as suas máquinas humorísticas e inúteis.

[122] A nova arte popular dirige-se ao povo e à sensibilidade popular.

[123] Daí decorre a escolha pelo anonimato e subjectividade na arte e no estatuto do artista.

Banham (organizador e director do grupo) e Tony Renzio (1915-2007), assistente do ICA. Em 1953, juntaram-se-lhes Frank Cordell (1918-1980) que dirigia um pequeno grupo musical e a sua mulher e pintora Magda Cordell (1922-2008), o gráfico John McHale (1922-1978) e o historiador de arte Laurence Alloway (1926-1990).

Richard Hamilton[124] ensinava, à época, no *Royal College of Art* de Londres, onde estudavam os jovens artistas Peter Blake e Richard Smith (n. 1931) (2ª geração da *Pop Art* em Inglaterra).[125] Peter Phillips, Patrick Caulfield (1936-2005) e Joe Tilson (n. 1928) foram os representantes da terceira e última fase da *Pop Art* inglesa, que se servia da linguagem mediática de forma nitidamente intelectual e conceptual. Cada artista da *Pop* em Inglaterra era ferozmente individual, preferindo estabelecer uma identidade pessoal distinta do que alinhar com os outros, enquanto parte de um grupo.[126]

Conforme se referiu, a técnica do *collage*, do *assemblage*, a utilização de objectos triviais, tirados dos *media* e do consumo, a integração directa dos níveis de realidade no quadro ou no objecto artístico serão ocasião de numerosos debates e experiências nos finais dos anos 50, em torno do tema de uma arte e de um conceito artístico novos.

A *Pop Art* inventa o *anti-objecto,* descendendo do *objecto de funcionamento invertido* do *Dadaísmo* e do *Surrealismo*. O *ready-made* de Duchamp mudara o estatuto do *objecto,* retirando-o do seu contexto habitual ou do seu ciclo funcional e requalificando-o em termos de *objecto artístico*.[127]

Na *Pop Art*, o que se pretende é remover a ideia de valor *«que funde o binómio sujeito-objecto na entidade puramente quantitativa de coisa como unidade, na série que corresponde à entidade puramente quantitativa do indivíduo, unidade na massa.»*[128]

Os próprios materiais da arte são postos em causa e contestados como agentes de um processo de idealização que se diz mistificante sendo, por isso, utilizadas as matérias mais diversas: telas em estopa, pedaços de madeira queimada, velhas lâminas[129], cimento[130] alcatrão, paus, estofo[131]

---

[124] *«His reliance on a method derived essentially from Cubist collage, moreover, allowed him to present each fragment of imagery and technique as a quotation of a particular convention rather than a measure of his own preferences or point of view.»* Vide *$he* (1958-61) e *Pin-up* (1961) e Livingstone in op. cit., p. 37.

[125] Uma terceira fase da *Pop* inglesa incluía Billy Apple, Derek Boshier, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, R. B. Kitaj[125], Peter Phillips, Norman Toynton, que surgiram com a exposição (1960).

[126] Vide Marco Livingstone in op. cit., p. 45.

[127] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, p. 121.

[128] Ibid., p. 122.

[129] Veja-se a obra de Burri.

A *Pop* americana passa por uma primeira fase em que R. Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (n. 1930) se libertam do *Expressionismo Abstracto*[132]. Numa segunda fase, aparecem personalidades como Andy Warhol[133], Roy Lichenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (n. 1929), James Rosenquist (n. 1933), Tom Wesselman (1931-2004) e Robert Indiana (n. 1928) que trazem a sua experiência no domínio das artes aplicadas, do *design* ou do cartaz. Nos anos 60, os artistas da *Pop Art* eram já convidados a leccionar na Academia de Belas-Artes de Hamburgo[134].

Os movimentos culturais da juventude oferecerão uma resistência ao modelo americano e pode-se considerar que, na Europa, a *Pop Art* articular-se-à de forma mais variada do ponto de vista da criatividade.

Para além da *Pop Art* outras correntes estão interessadas em resgatar, embora num espaço operativo cada vez mais restrito, a autenticidade do acto artístico como o *Minimal art*, o *Funk art*, o *Land art*, a arte *povera* e a *Arte conceptual*.[135]

III. 2. 4. A Arte Conceptual e o Minimalismo

Nas correntes americanas, a *Arte conceptual* e o *Hiper-realismo* assinalam a redução extrema da arte à pura *fenomenalidade*. Na primeira, o conceito de arte é desligado de qualquer processo operativo que se destine à determinação de valores e o "fazer" da arte reduz-se a evidenciar o próprio conceito.

O *Hiper-realismo* é uma operação técnica, ostensivamente inconcludente, que consiste em reproduzir uma fotografia: o abrandamento operativo deveria permitir evidenciar aquilo que normalmente não se vê e que é mostrado pela fotografia.

Em resumo, se a *Arte Conceptual* é a teoria sem a prática, o *Hiper-realismo* poderia parecer o inverso: *«o primeiro é a expressão de uma evasão utópica e o segundo uma sujeição conformista ao sistema do poder.»*[136]

O termo "Minimalismo", muito utilizado ao longo das últimas décadas, descreve um estilo caracterizado por uma austeridade impessoal, configurações geométricas simples e materiais industrialmente processados. Foi utilizado pela primeira vez por

---

[130] Veja-se a obra de Tàpies.
[131] Vide Giulio Carlo Argan,op. cit., p. 98.
[132] Vide *De Kooning's Erased Drawing* de Robert Rauschenberg.
[133] Warhol começou por desenhar calçado.
[134] Paolozzi de 1960 a 62, Allen Jones, de 1968 a 69, Peter Phillips de 1968 a 69 e Joe Tilson de 1971 a 72.
[135] Idem, idem.
[136] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, pp. 88-89.

David Burlyuk (1882-1967) na introdução ao catálogo para a exposição de John Graham (1886-1961), na *Dudensic Gallery*, em Nova Iorque, em 1929. O *minimalismo* receberia o nome devido ao mínimo de meios operativos.

A corrente artística ganhou popularidade nos anos 60 e as explicações da mesma foram variando consideravelmente, tal como variava o tipo de obras com as quais ia sendo relacionada. Isto incluía as pinturas monocromáticas de Yves Klein, as obras de Robert Rauschenberg, Ad Reinardt, Frank Stella e Brice Marden (n. 1938), bem como aspectos da *Pop Art* e *Abstracção*.

Os antecedentes mais citados eram os *ready-made* de Duchamp, as *composições suprematistas* de Kazimir Malevich e as *pinturas expressionistas abstractas* de Barnett Newman. As pinturas de *grelhas racionais* de Agnes Martin eram, ainda, relacionadas com alguns artistas minimalistas como Sol LeWitt (1928-2007).

Depois do trabalho de críticos como Clement Greenberg e Michael Fried (n. 1939), as análises do *Minimalismo* tenderam a focar-se exclusivamente no trabalho tridimensional de artistas americanos, tais como Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris e Tony Smith (1912-1980), muito embora este último nunca tenha subscrito o *Minimalismo*.

Estes artistas nunca trabalharam ou expuseram em conjunto, enquanto um grupo auto-definido, mas a sua arte partilhava algumas características: formas geométricas simples, uso de materiais industriais ou tecnologia moderna, como o uso de luzes eléctricas fluorescentes. Os minimalistas criaram simples arranjos modulares e seriais que são exemplos da *Systems art*. As obras seriadas de LeWitt incluíam desenhos, assim como esculturas.

Judd e Morris são os artistas que mais se destacam na actividade crítica do *Minimalismo*. O contributo mais significativo de Judd para este campo foi o seu artigo *Specific Objects*[137] (1965), no qual começava por anunciar o nascimento de um novo tipo de trabalho tridimensional que não deveria ser considerado nem pintura, nem escultura, ultrapassando ambas as tradições.

O seu conceito foi, retrospectivamente, identificado com as suas caixas e os relevos geométricos do mesmo período. Ele explicou a sua concepção, com referência a uma selecção heterogénea de artistas, incluindo Lee Bontecou (n. 1931), John Chamberlain (n. 1927), Klein, Yayoi Kusama (n. 1929), Claes Oldenburg, Richard Smith, Frank Stella e H. C. Westermann (1922-1981). O artigo estava ilustrado com

[137] Donald Judd, "Specific Objects", *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 809- 813.

trabalhos de Richard Artschwager (n. 1923), Flavin, Jasper Johns, Phillip King (n. 1934), Morris, Rauschenberg, Stella e com peças do próprio Judd.

Judd distinguiu o novo trabalho por meio da sua "*unidade"* compositiva que, ao contrário do trabalho anterior, não era feito por somatório de partes. Ele focaria as implicações desta distinção, com referência à "*fragmentação cubista"* da obra de Anthony Caro (n. 1924).

Segundo Judd, a sua própria obra atingiu a integridade formal principalmente adaptando-se a uma terceira dimensão de "*singularidade",* que observava nas composições de pintores como Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko e Clyfford Still.

As influentes *Notes on Sculpture*[138] de Morris apareceram um ano após o artigo de Judd. Nelas se estabeleciam os critérios pelos quais o seu trabalho recente podia ser justificado.

Tal como Judd, Morris repudiava uma estética baseada nos princípios cubistas. Em seu lugar, propunha uma forma *"unitária"* de arte. Atraído por poliedros regulares e irregulares e influenciado pelas teorias da *Psicologia* e *Fenomenologia*, Morris argumentava que estas configurações estabeleciam na mente do espectador *"fortes sensações Gestalt"*, onde a forma podia ser apreendida intuitivamente.

Judd e Morris procuraram reduzir a importância do juízo estético na crítica moderna ligando a questão da especificidade do *medium* ao valor genérico. Não obstante, uma distinção entre as categorias de *arte* e *não-arte* era mantida, com a declaração de que: *"Uma obra deve ser apenas interessante"*.

Para Greenberg e Fried, a obra minimalista encontrava-se unida pela ameaça que punha à estética modernista. A resposta ao *Minimalismo* era sublinhada no *"Recentness of Sculpture"* (1967) de Greenberg e *"Art and Objecthood"*[139] de Fried (1967). Ambos os críticos estavam perturbados pelas reivindicações do *Minimalismo,* enquanto uma nova forma de arte e encontravam-se interessados na sua eliminação, enquanto relações compositivas complexas e subtis *nuances* formais.

A *Arte conceptual* herdou grande parte das preocupações do *Minimalismo*, bem como as falhas e contradições do seu discurso. O sentido de *teatralidade* do *Minimalismo* influenciou enormemente o trabalho subsequente no âmbito da *Instalação* e da *Performance*.

[138] Morris, "Notes on Sculpture", *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 813-822.
[139] Fried, "Art an Objecthood", Idem, pp. 822-834.

A corrente do *Minimal art* ou das estruturas primárias visa eliminar qualquer significado implícito e individualizar elementos estruturais básicos *«destinados a serem inseridos no espaço fenoménico, em situações concretas das quais forneceu um esquema de interpretação ou de fruição no sentido estético ou construtivo.»*[140]

Hegel anunciava o fim da arte. Se o fazer *anti-arte,* é o único modo de fazer arte então a arte destrói-se no acto de se fazer a si própria.[141]

III. 3. 2. As Artes Plásticas no contexto nacional na segunda metade do século XX

III. 1. 2. 1. As décadas de 40 e 50: Neo-realismo e Surrealismo

Os artistas portugueses nos finais da década de 30, início da de 40, estavam muito influenciados pela literatura e opunham-se à *«política do Espírito»,* tornada visível pela revista *Presença*. Malraux, Éluard (1895-1952) e Aragon (1897-1982), tal como Jorge Amado (1912-2001), Graciliano (1892-1953) e Manuel Bandeira (1886-1968), eram muito lidos e apreciados pelos intelectuais e artistas da época. Assim, a literatura de influência marxista que circulava clandestinamente, fornecia, de igual modo, as bases ideológicas para a imagética cultivada pelas gerações mais novas.

O pintor brasileiro Portinari (1903-1962), e os mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros eram conhecidos e divulgados, sobretudo através de reproduções. O primeiro, que viria a expor em Paris em 1946, trouxe à *Exposição do Mundo Português*, em 1940, uma composição intitulada *O Café*. Eram sobretudo os pintores mexicanos que serviam de modelos aos jovens pintores portugueses de 40.

Também alguns pintores americanos influenciaram a geração neo-realista, como um dos mestres de Pollock, Thomas Hart Benton.[142] A *École de Paris*, compreendendo as obras de Pignon (1905-1993) ou de Fougeron (1913-1998) constituiu outra das influências desta geração. Picasso, com a sua característica realista do período azul e rosa, ou a obra *Guernica* (1937) em especial, continuava a ser uma grande referência para a geração emergente no pós-guerra.[143]

---

[140] Vide Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, p. 117.
[141] Idem, p. 119.
[142] Vide Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no século XX*, p. 99.
[143] Ibid.

Pomar (n. 1926) e Cesariny (1923-2006) eram colaboradores de *A Tarde*, com um suplemento literário *Arte*, visando a criação de uma concepção de arte virada para humanismo.[144] Estava-se a formar o grupo neo-realista, o qual se invocaria de uma genealogia radicada em Abel Salazar (1889-1946), cujos princípios políticos eram muito admirados, embora artisticamente se limitasse a ser um talento amador.

A pintura de Abel Salazar compreendia cenas de interiores, com figuras da burguesia ou cenas urbanas povoadas por mulheres trabalhadoras, uma *«pintura de cores escuras rasgadas por contrastes lumínicos feéricos»* estética que iria perdurar influenciando a maior parte das obras dos neo-realistas e a qual Bernardo Pinto de Almeida invoca como *«o erro estético maior do nosso Neo-realismo»*.[145]

Almada Negreiros poderá ter querido aderir de certa forma à corrente emergente, ao transportar para a pintura a alma nacional, mas acabou por produzir uma atmosfera de luz e cor da cidade de Lisboa. Nos seus frescos dos anos 40, o artista terá encontrado *«uma via modernista portuguesa»*[146].

O facto de ter sido apoiante do regime, mesmo que discretamente, com obra realizada ao londo de décadas e um passado ligado ao *Orpheu*, - com conotações de direita - , não permitiu que constituísse referência para estes jovens pintores.

Marcelino Vespeira (1925-2002), numa *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*, produziu o manifesto do grupo neo-realista, atacando Almada Negreiros (1893-1970) e a pintura das escolas de Paris, com os seus abstraccionismos concretos e incitava à produção de uma *«pintura para todos»*.

Pomar, abandonando a *Escola do Porto* e Vespeira, a de Lisboa, tornaram-se os artistas mais importantes da *I Exposição de Artes Plásticas* (1946). A realização, por Pomar, das célebres pinturas murais do *Cinema Batalha* no Porto, proporcionou-lhe uma outra oportunidade de expressão (1946).

A Exposição da SNBA, no mesmo ano, veio a reunir os pintores naturalistas, bem como os pintores de *primeira* e *segunda geração* e ainda os de *terceira* [147] já

[144] Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, p. 359.
[145] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., p. 99.
[146] Idem.
[147] Classificação dos pintores portugueses do século XX que se deve a J.-A. França. Da *terceira geração* fazia parte Júlio Resende, que era o mais velhos dos companheiros (exceptuando de Joaquim Rodrigo que entrou tarde na actividade), João Hogan, Nadir Afonso, Sá Nogueira, Fernando Lanhas, Nikias Skapinakis, José-Júlio, Júlio Pomar, Eduardo Luís, Luís Demée, Jorge Pinheiro, Espiga Pinto, Francisco Relógio, João Abel Manta, Sebastião Rodrigues, Bartolomeu Cid dos Santos, Fernando de Lemos e Paula Rego.

activos. É de referir ainda, a presença de escultores, desenhadores, escultores, arquitectos e publicitários neste mesmo evento.

Em 1947, quando a *II Exposição Geral* abriu em Maio, a *indignação oficial* fez a polícia intervir e apreender seis quadros de Pomar, Arco, Avelino Cunhal (1887-1966), Maria Keil (n. 1914), Nuno Tavares, bem como alguns desenhos de Ribeiro de Pavia (1907-1957). Carlos Botelho (1899-1982) retirou a sua participação desta exposição e, em contrapartida, nela apareceram nomes novos com Frederico George (1915-1994), Carlos Calvet (n. 1928), João Abel Manta (n. 1928), João Hogan (1914-1988), Lima de Freitas (1927-1998), Sá Nogueira (1921-2002), Mário Dionísio (1916-1993) e os arquitectos Victor Palla (1922-2006) e Arménio Losa (1908-1988).

Esta abertura heterodoxa da linha dominante das *Exposições Gerais* que as definia seria posta à prova na terceira, em 1948, já que entretanto se verificara a passagem de seis dos neo-realistas ao *surrealismo*.

Também a partir de 1946, nas *Exposições Independentes,* apareceram obras abstractas de Cândido Costa Pinto, Nadir Afonso (n. 1920), Artur da Fonseca (n. 1923), Garizo do Carmo (n. 1927) e Arlindo Rocha (n. 1921).

Entre os figurativos que participavam nestas exposições, destacavam-se Abel Salazar (1889-1946), Dórdio Gomes (1890-1976), Resende, Aníbal Alcino, Amândio Silva (1923-2000), Victor Palla e Júlio Pomar.

As *Exposições Gerais* não foram prejudicadas com a saída de dois dos cinco fundadores do *Neo-realismo*, prosseguindo a sua actividade até 1956, apenas com uma interrupção em 1952.[148] Foram surgindo alguns novos artistas, a partir da *III Exposição Geral*, como Nikias Skapinakis (n. 1931), Querubim Lapa (n. 1925) e Cipriano Dourado (1921-1981), a partir da *IV Exposição Geral*, assim como Rogério Ribeiro (1930-2008) e António Alfredo a partir da *V Exposição.*

A pintura figurativa, adoptada pelos neo-realistas, foi a que teve maior número de partidários. *O Ciclo do Arroz*, experiência que veio a reunir, em 1953, Pomar, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, António Alfredo, Lima de Freitas e o escritor Alves Redol (1911-1969) revelou-se de uma grande importância.

De acordo com José-Augusto França (n. 1922), 1953 terá sido o último ano em que os pintores neo-realistas se apresentaram, num «*gesto de originalidade e de*

[148] Vespeira e Moniz Pereira juntaram-se ao movimento surrealista.

invenção». Júlio Pomar, em 1953, analisava lucidamente a fragmentação do movimento, numa busca de causas para o fenómeno.[149]

Ainda muito jovem, Nikias Skapinakis tinha já uma obra que se caracterizava por uma atmosfera de certa forma "desolada", confundindo-se facilmente com o neo-realismo, cujas origens se radicavam no realismo da *École de Paris* e num determinado modernismo português, com afinidades com Eduardo Vianna (1881-1967).[150]

O movimento *neo-realista* deu novo impulso à arte mural, inclusivamente, com a criação de *tapeçarias*. Mário Dionísio foi um grande divulgador da arte da *tapeçaria*, ao visitar a Grande Exposição de Paris, em 1946. Pouco depois, conheceria Jean Lurçat (1892-1966) e interessar-se-ia por esse género de arte aplicada. O mesmo sucedeu com Júlio Pomar e Lima de Freitas (1949), recuperando a expressão artística dentro da tradição francesa, renovada e executada pela *Manufactura de Portalegre*.

A tapeçaria, explorada a nível decorativo, viria a servir os ideais da informação mural que fazia parte da agenda do *Neo-realismo*, chegando mais facilmente à apreciação pelo povo.

O mesmo viria a suceder com o género da gravura, cuja renovação com os neo-realistas conduziria à formação da *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*, denominada de *Gravura*.

Conforme se referiu, o movimento neo-realista decaiu a partir do ano de 1953, com o termo das *Exposições Gerais*. Nas obras de Pomar de 1959,[151] o populismo começa a tornar-se menos acentuado e a temática parece servir apenas já como pretexto para a execução de composições com carácter expressivo.[152]

Pintores como Avelino Cunhal, Manuel Filipe (1908-2002), Rui Pimentel (Arco)[153], João Moniz Pereira e Jorge de Oliveira praticavam uma pintura menos forte e qualificada que Pomar. Da mesma forma, outros pintores como Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, Querubim Lapa, e António Alfredo, ter-se-ão comprometido com o movimento de uma forma que se poderá considerar menos completa.

A pintura de Moniz Pereira, o qual se viria a tornar surrealista, acusava então um certo *"portinarismo"*. Igualmente, Vespeira, ainda antes de se tornar surrealista, manteve um estilo pictórico com grandes influências de Portinari ou de Siqueiros.

---

[149] Júlio Pomar confiara nos colegas Augusto Gomes, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro e Lima de Freitas.
[150] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., p. 102.
[151] *Lota, Cegos de Madrid, Cena no Cais*.
[152] J.-A. França, op. cit., p. 370.
[153] "Arco" era a abreviatura para "artista comunista".

O grupo dos surrealistas era inicialmente constituído por Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas (n. 1920), António Maria Lisboa (1928-1953), Mário Henrique Leiria (1923-1980), Pedro Oom (1926-1974), com o predomínio dos poetas sobre os pintores.

O *surrealismo* congregava, assim, nomes como Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O'Neill, bem como alguns pintores, como Fernando de Azevedo (1923-2002), Vespeira, Moniz Pereira (1920-1988) e outros neo-realistas. Os surrealistas optaram por introduzir a dimensão do sonho, do humor, do acaso e a provocação generalizada contra todas as convenções.

A obra de Cesariny, poeta que, além de escrever, pintava, praticando as suas *"tinturas"*[154]*,* era muito marcada pelas técnicas do *collage* e do *frottage*, bem como pela imagética *«brutalista/informalista»*.[155]

O que restou do primeiro grupo surrealista realizou uma exposição em Janeiro de 1949, com obras de António Pedro, António Dacosta, Alexandre O'Neill, Moniz Pereira, António Domingues (1920-2004), José-Augusto França, Fernando Azevedo e Vespeira.[156]

O grupo surrealista que contara nos anos 40 com a obra de António Pedro (1909-1966) e António Dacosta (1914-1990) mantinha um ideário de libertação relativamente a esse *«tempo de fantasmas»* como chamara Alexandre O'Neill (1924-1986) ao tempo português.[157]

Os surrealistas continuaram activos e a eles se vieram juntar Cruzeiro Seixas e o poeta Mário Cesariny, Eurico Gonçalves (n. 1932), António Areal, Manuel D'Assumpção e Carlos Calvet.

No início da década de 50, a pintura de Júlio Resende (n. 1917), embora o artista se dedicasse a temas populares, não se poderia considerar totalmente inserida nas directivas do neo-realismo.[158] Lima de Freitas, com a sua tendência para um grafismo bastante sobrecarregado, teve um papel importante e prolongado, conferido pela escolha de temáticas ortodoxas e populistas. Cultivou uma pintura que, integrando o sonho, o deveria conduzir a uma neo-simbolismo, de certo modo tardio. Nesta mesma década,

[154] Forma que o próprio utilizava, com sentido de humor, para se referir às suas pinturas.
[155] Cesariny, de acordo com Bernardo Pinto de Almeida, terá influenciado as obras de Paula Rego e António Areal.
[156] Todos, à excepção dos dois últimos, abandonaram a pintura. Aqueles vieram a surgir em 1952 com o desenhador e fotógrafo Fernando Lemos (n. 1926).
[157] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., p. 119.
[158] Ibid., p. 107.

Mário Dionísio que se viria a tornar abstracto na década de sessenta, limitou-se a uma pintura considerada eminentemente decorativa.

Vespeira, que tinha sido neo-realista, com Pomar, veio a realizar uma obra de cunho pessoal, com alguns sinais de *abstracção lírica,* num caminho solitário e afastado dos circuitos dos grupos, durante a década de 50.

Fernando Lemos (n. 1926), dividindo o trabalho entre o *gouache* e a fotografia – na qual ocupou um lugar fundador em termos nacionais -, constituiu também uma das figuras-chave do *surrealismo* português, até à sua emigração para o Brasil, em 1953, produzindo uma obra com um carácter poético muito personalizado.

João Hogan surgiu, no período surrealista, com umas pinturas que pareciam revelar alguma influência de Cézanne, no entendimento dos aspectos cromáticos e que eram aparentadas tematicamente com a pintura metafísica de Friedrich, numa busca do sentido do *sublime*. A sua originalidade passava por desfazer o código da pintura naturalista, numa pintura de *«lugares atópicos»*.[159]

Uma das linhas que caracterizou o *surrealismo* português foi um *«carácter libertário e ecléctico»*[160] que o conservou para além do seu tempo, conduzindo a uma influência dos movimentos artísticos na década de sessenta. De facto, Areal (1928-1978), Ana Hatherly (n. 1929), João Vieira (n. 1934), Menez (1926-1995), Jorge Vieira (1922-1998), João Cutileiro (n. 1937) e Paula Rego (n. 1935) partilharam uma certa percepção surrealista da realidade.[161] Antes de desenvolver a figuração *Pop* pela qual ficou conhecido, Carlos Calvet praticou uma pintura de carácter surrealista até meados dos anos 50.

Sá Nogueira, - cuja obra será tratada com detalhe mais adiante – executou, nos anos 50, uma série de obras de carácter nostálgico, representando cenas urbanas e tipos da pequena burguesia, com alguma simplicidade temática e alguma *naïveté.* Nikias Skapinakis é um caso igualmente bastante singular na arte portuguesa, com referências aos formalismo e à paleta de Eduardo Vianna.

Paula Rego definiu-se nos finais de 50 e passou para os anos 60 enquanto pintora de uma imagética saída da exploração da pintura-colagem, com uma raíz surrealizante. Um artista que, como Paula Rego teve projecção internacional,

[159] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., pp. 135-136.
[160] Ibid., p. 111.
[161] Ibid., p. 112.

especialmente na qualidade de gravador, foi Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), o qual seguiu a carreira de docência na Slade School.[162]

A segunda metade da década de 50 foi marcada pela abstracção nas obras de Nadir Afonso (n. 1920), Fernando Lanhas (n. 1923), ambos estudantes de Arquitectura na *Escola de Belas-Artes do Porto*. Foi em 1945 que Lanhas expôs a sua conhecida tela *O.2.44.* Também Joaquim Rodrigo (1912-1997) e Vespeira fizeram uma incursão na abstracção. Verificou-se, igualmente, uma tendência não figurativa em jovens artistas como Menez, José Escada (19234-1980), António Areal (1934-78), Jorge Martins, Lourdes Castro (n. 1930), Artur Bual (1926-1999) e Manuel D'Assumpção (1926-1969).

Nadir Afonso, que trabalhara em Paris com Le Corbusier e no Rio de Janeiro com Niemeyer, dedicou-se a realizar uma *pintura cinética* (1956) em Paris, junto de Dewasme (n. 1921) e Vasarely. A sua estética baseava-se essencialmente no uso de formas geométricas e de cores primárias.

As primeiras incursões de Lanhas no domínio da abstracção surgiram com desenhos realizados a partir da música de Bach, em 1942. *«Em busca de modelos estruturais superiores, Lanhas fez conviver, nas suas composições assimétricas, as múltiplas f unções das linhas, como signo, ou como estereotomia.»* [163]

A abstracção geométrica veio a desenvolver-se, além da obra de Joaquim Rodrigo, nos trabalhos dos escultores Arlindo Rocha, bem como de Jorge Vieira (1922-1998).

III. 3. 2. A Arte nos anos 60 e 70 em Portugal

Os anos sessenta são os anos da *Pop Art*, do *Nouveau Réalisme*, da *Op Art*, como também do Maio de 68 e dos movimentos libertários. São conhecidos na sua forma europeia, *«[...]pelo cinema de Godard [...], ou de Antonioni [...], pela música dos Beatles ou dos Rolling Stones, pelo teatro do grupo Living Theater pelas obras artísticas de um Richard Hamilton, de um Peter Phillips, de um Peter Blake já para não nos referir a obra do cândido Hockney - o modelo americano da "pop" desde o início*

[162] Manteve a cadeira de gravura na Slade School durante décadas.
[163] Rui Mário Gonçalves, *A Arte Portuguesa do Século XX*, p. 68.

que foi mais claramente marcado pela banalização e pela identificação entre os signos da alta e baixa cultura.»[164]

O ano de 1961 ficou marcado pelo prémio da *Bienal de S. Paulo* ter sido atribuído à pintora Vieira da Silva, por cujo *atelier* íam passando os artistas que nessa época se encontravam em Paris, como René Bertholo (1935-2005), Lourdes Castro (n. 1930), Costa Pinheiro (n. 1932) e Manuel Cargaleiro.

A década de 60 é privilegiada, iniciando-se com propostas artísticas inovadoras, situadas no âmbito da imagem e do signo e terminando com propostas, igualmente importantes, em torno dos «*fundamentos conceituais e perceptivos do objecto artístico»*.[165] *«Em função de um espaço urbano sobrecarregado de cartazes e de anúncios luminosos, afirmou-se uma pop original, peculiar de um país sem confiança na comunicação social, sob apertada censura.»*[166]

A nova conjuntura financeira e económica dos anos 60, cultivou um público que adquiria as obras dos artistas e uma encomenda que confiava na gerações activas nesta década.[167] De acordo com Bernardo Pinto de Almeida, a arte portuguesa nas últimas três décadas do século XX, teria encontrado uma diversidade de projectos que lhe garantiram estar a par com a arte contemporânea internacional, não obstante as dificuldades das acções individuais de artistas plásticos, galeristas e críticos.[168]

Esta década contribuiu para uma internacionalização da arte portuguesa. Um novo impulso se tornou óbvio, com a primeira exposição do grupo *KWY* na SNBA que veio inaugurar a década. Os artistas deixaram de se agupar em correntes artísticas, para se reunir em grupos de intervenção, como foi o caso do KWY e de*"Os quatro vintes"*, alguns anos mais tarde.[169] O *KWY*, maioritariamente sediado em Paris, com José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo, manteve uma relação entre a arte portuguesa e a arte internacional, congregando alguns artistas estrangeiros como Jan Voss (n. 1936) e Christo (n. 1935).

Alberto Carneiro (n. 1937), tornou-se, a partir de 1969, um artista proeminente, com a realização de experiências de carácter conceptual, no âmbito da *Land art*, *Earth*

[164] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., p. 153.
[165] António Rodrigues, *A Arte Portuguesa dos anos 60*.
[166] Vide Bernardo Pinto de Almeida, op. cit., p. 84.
[167] *«(…) O público aumentou e, cerca de 1968, um primeiro surto de mercado da arte moderna em Portugal permitiu a difusão de obras de bons artistas. Ultrapassando o gosto das entidades oficiais, as encomendas particulares permitiram o desenvolvimento da escultura moderna e de obras pictóricas de dimensões maiores do que as habituais.»* Idem.
[168] B. Pinto de Almeida, *Tradición, vangarda e modernidade do século XX português*, p. 38.
[169] Grupo constituído por Ângelo de Sousa, José Rodrigues, Jorge Pinheiro e Armando Alves.

art e da *Body art*. Entretanto, João Vieira e João Cutileiro ir-se-iam familiarizando com a arte contemporânea em Londres, e Costa Pinheiro na Alemanha. Conforme se referiu já, Paula Rego[170] acompanharia a *Pop* em Londres e dedicar-se-ia à *pintura-colagem*, com uma temática algo onírica e surrealizante, desenvolvida com base na técnica do *cut-up*.

D'Assumpção, Menez, Carlos Calvet, Sá Nogueira, Nikias Skapinakis e Rogério Ribeiro, ao optarem pela via de uma *nova figuração*, atingiram, nesta década, o período mais potente das suas obras, demonstrando uma grande permeabilidade às propostas vigentes. Calvet, Nikias e Sá Nogueira renovaram, nas suas apropriações da cultura *Pop*, a temática de cariz imagético.

Carlos Calvet *«redefine o seu imaginário metafísico – já afirmado numa pintura tardo-surrealista e em posteriores experiências geométricas e informalistas»* introduzindo grandes planos cinematográficos de imagens gráficas que repõem as relações da imagem e do objecto. O pintor inspirou-se neste período no simbolismo de ficção científica.

Sá Nogueira acrescentara, depois do período neo-realista, um sentido intimista à pintura e registava uma certa realidade quotidiana dos pequenos burgueses, talvez influenciado pelas *«pinturas intimistas de Bonnard de de Braque.»* O artista abandonou, a partir dos anos 60, qualquer intenção de retrato social, para introduzir, na sua pintura, uma imagética característica da *Pop art*, usando os conceitos de reprodutibilidade e serialidade, em temas de índole urbana, ilustrados com humor e ironia.

Os anos 60 irão trazer-lhe, através do contacto com a arte *Pop* inglesa durante a sua passagem pela *Slade School*, uma pintura que se poderá considerar vinculada à obra do pintor americano Larry Rivers, nos aspectos relacionados com a primazia conferida ao desenho.[171]

Sá Nogueira foi, de facto, discípulo de Michael Andrews (1928-1995), que o influenciou bastante enquanto professor, incitando-o a representar a vida quotidiana, bem como tudo quanto fosse mais característico da vida portuguesa.[172]

«Sá Nogueira, que nos anos 50 executou uma série de obras em que se salienta um pendor nostálgico não destituído de ingenuidade, voltou-se, já na década de 60 e depois de uma passagem pela Slade School de Londres, para uma imagética de

[170] Nos anos 80, iria ser recuperada a sua obra, no contexto londrino, e com grande filiação na tradição da ilustração, como valor de referência e com grande projecção no mercado da arte internacional.
[171] Vide B. Pinto de Almeida, op. cit., p. 138.
[172] Idem.

evidente carácter pop, que não deixa de evocar a obra do americano Larry Rivers. Como este, Sá Nogueira, munido de um rigoroso sentido do desenho explorou citações cartazistas em que referiu o jazz ou cenas da vida urbana. A sua figuração, que talvez em Londres, tivesse encontrado parceiros dialogantes e o seu correspondente eco crítico, passou longamente desapercebida na arte portuguesa, que o respeitou tão discretamente quando ele foi um discreto e inteligente participante.»[173]

Os períodos que passou no início dos anos 60 em Londres conferiram-lhe um desenho com referências das obras de Larry Rivers ou de Kitaj. A sua pintura *Pop* retirava das colagens que identificavam a vida cultural portuguesa, ainda assim, uma certa nostalgia.

«Nos anos setenta, Sá Nogueira fez um pessoalíssimo aproveitamento da agressividade visual Pop para tratar temas relacionados como o erotismo, os confrontos raciais, os mitos culturais portugueses apropriando na sua pintura tanto as imagens fotográficas da comunicação social como os tradicionais desenhos abstractos que decoram os passeios - a calçada portuguesa a preto e branco.»[174]

Ainda, foram bastantes os artistas que alinharam na *nova figuração*: «A expressividade pessoal e o reflexo das circunstâncias da vida colectiva surgiram de modo profundo nas pinturas neo-figurativas de Rodrigo e nas de Paula Rego, como nas de João Abel Manta, Nikias Skapinakis, João Rocha de Sousa (n. 1938) e Lima de Carvalho (n. 1940).

Outras contribuições para a *nova figuração* foram realizadas por diversos artistas vivendo em Paris neste período: René Bertholo, com as suas figuras expressas num fundo indefinido, como um enumerário caótico, surpreendente e maravilhoso; Lourdes Castro, fixando silhuetas dos amigos em panos e *plexiglas* de fácil deformação; José Escada, com microfiguras simétricas, pintadas ou recortadas em metal, criando objectos que parecem relicários; Eduardo Luís (1932-1988), representando ardósias e desenhos a giz; Jorge Martins, com humorísticos simulacros de puzzles.

«A originalidade dos novos objectualistas consiste em criar formas que valem como coisas e não como imagens de coisas conhecidas.»[175] Para além de Lourdes Castro, Escada e Areal, o *objectualismo* foi igualmente praticado por Ana Vieira, por Helena Almeida (n.1934) e por Luís Noronha da Costa (n. 1942). Este último

[173] Ibid.,
[174] Vide Rui Mário Gonçalves, op. cit., p. 106.
[175] Ibid., p. 93.

aproximou-se da tendência *Op*, a qual se pode considerar ter tido, como principais representantes no, país Artur Rosa (n. 1926) e Eduardo Nery (n. 1938).

A *nova abstracção* estará patente nas obras de Ângelo de Sousa (n.1938), Jorge Pinheiro (n. 1931), Fernando Calhau (1948-2002), Fernando Cruz (n. 1942), António Palolo (1946-2000), Pires Vieira (n. 1950), bem como nas esculturas de Zulmiro de Carvalho (n. 1940) e nas de Fernando Conduto (n. 1937). Aspectos relacionados com o signo foram explorados na obra pictórica de João Vieira e na de António Sena.

Poder-se-ia considerar que a novidade da tradição[176] veio contribuir para consolidar a *«arte culta»*[177], com a pintura de Eduardo Luís, Jorge Pinheiro, Lima de Freitas, Costa Pinheiro e Pedro de Sousa (1950-1994). Aprofundaram-se técnicas tradicionais e surgiram novas modalidades, nomeadamente a fotografia intervencionada pela pintura. Helena Almeida (n. 1934) desenvolveu a foto-pintura, debruçando-se numa reflexão sobre a questão da "representação da representação" e optando por uma atitude conceptual.

Em Munique, Costa Pinheiro realizou, em 1966, uma série de pinturas dedicadas aos Reis de Portugal, adoptando o grafismo tradicional das cartas de jogar. Neste mesmo ano, em Lisboa, Carlos Calvet concebeu uma síntese entre a pintura metafísica de um De Chirico e a pintura *Pop* de Lichtenstein, inspirado pelo simbolismo terrífico da ficção científica.[178] Costa Pinheiro passa, nos anos 70, a um tipo de conceptualismo com montagens fotográficas que se poderá aparentar com as obras de Helena Almeida e de Ana Vieira.

III. 3. 3. Os anos 80 e 90 no âmbito nacional

A década de setenta tinha ficado marcada pelos acontecimentos políticos da revolução de Abril de 1974. A 10 de Junho desse ano, 48 artistas juntam-se para comemorar o acontecimento da revolução de Abril e *«pintar em simultâneo, ao vivo em directo diante do público e das câmaras da televisão um grande painel que tem como tema a liberdade. É um evento ingénuo e um pouco anedótico mas não vale a pena negar-lhe sua autenticidade emocional e conjuntural.»* [179]

[176] A histórica *tradição do novo* do crítico americano Harold Rosenberg.
[177] Vide Rui Mário Gonçalves, op. cit., p. 103.
[178] Ibid., pp.87-88.
[179] Vide Alexandre Melo, *Artes Plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias*, p.52.

Como é costume em períodos de agitação política, numerosos artistas e práticas culturais viram-se instrumentalizados por manipulações de cariz ideológico. Tentando fazer um balanço época, parece ser de reter como mais interessante, em termos estéticos, os *cartoons* de João Abel Manta e os murais do MRPP.

Este tipo de intervenções murais persistiu na década seguinte, ainda nos meios estudantis. *«(...) No princípio de Junho, como vem sucedendo de alguns anos a esta parte, a zona do Chiado foi alvo de um extraordinário programa de animação cultural e feirante. Concurso de manhã, espectáculos de música e Teatro, barraquinhas a vender tralha, tascas disseminadas pelas ruas(...) Desses dias ficaram para continuar um mural pintado na fachada da ESBAL e um conjunto de arranjos – em curso de execução na Rua do Carmo(...)».*[180]

No contexto internacional, o *pós-modernismo* na pintura está ligado ao conceito de "simulacrum", muito desenvolvido por Jean Baudrillard e frequentemente utilizado para significar a ideia de representação da realidade.[181]

«Para o pós-modernista, nada do que podemos fazer ou dizer é inteiramente "original", pois os nossos pensamentos são construídos da nossa experiência de toda uma vida de representação, por isso é ingénuo imaginar um autor inventando as suas formas e controlando o seu significado.»[182]

O artista americano Julian Schnabel é um bom exemplo da pintura dos anos 80, com as telas combinando imagens "citadas" de filmes, fotografias, iconografia religiosa, sobre superfícies repletas de *posters*, pele de cavalo, tapetes, madeira e fragmentos de porcelana. Tal como Schnabel, David Salle combina, na sua pintura deste período, imagens de diferentes fontes justapostas com *cartoons*, fotografias novas, fotogramas de filmes, entre outros. Ambas as obras contribuíram para questionar a função e a natureza da arte.[183]

A pintura de Joaquim Rodrigo, foi definida logo, a partir de 1983, pelo artista como uma pintura plana. Álvaro Lapa (n. 1939) recorria, igualmente, a figuras sem volume, como que silhuetas, enquanto Maria José Aguiar (n. 1948) se revelava mais violenta na cor, como na temática.

---

[180] Alexandre Melo, "Do Chiado para a frente" in *Arquitectura Portuguesa*, nº 2, Julho/Agosto 1985, p. 76.
[181] Vide Christopher Reed, "Postmodernism and the Art of Identity" in *Concepts of modern art, from Fauvism to Postmodernism*, p. 271.
[182] Idem.
[183] Ibid., p. 272-273.

A década de 80 ficou marcada pela obra de Jorge Martins, assente numa exploração intensiva das possibilidades expressivas do claro-escuro. Também Ângelo de Sousa (n. 1938), com o seu "monocromatismo" aparente, explorou microscópicas variações cromáticas sobre a superfícies das telas. As pinturas abstractas de Ângelo de Sousa, Jorge Martins, Manuel Baptista e Eurico Gonçalves contribuíam para predispor o fruidor a viver mais lucidamente a própria experiência.

A exposição *Depois do Modernismo,* que reuniu 50 arquitectos e 16 artistas plásticos, dos quais se destacaram Ângelo de Sousa, Victor Pomar (n. 1949), Álvaro Lapa (1939-2006), Sérgio Pombo (n. 1947), José Barrías (n. 1944), Palolo e Calapez (n. 1953) foi um marco na actividade artística da década de oitenta.

Nos anos oitenta, a fotografia, como expressão artística, teve uma grande importância, com as obras de Jorge Molder (n. 1947), Paulo Nozolino (n. 1955) e Daniel Blaufuks (n. 1963).

Enquanto a pintora Graça Morais (n. 1948) desenvolvia a sua pintura, muito ligada às recordação da infância e à realidade das populações rurais de Trás-os-Montes, José de Guimarães (n. 1939) aprofundava o desenho infantilista e o cromatismo primário.

No âmbito da escultura, destacam-se as obras de Cabrita Reis (n. 1956), José Pedro Croft (n. 1957), Rui Sanches (n. 1954) e Rui Chafes (n. 1966). Ana Vieira (n. 1940) e Graça Coutinho (n. 1949), optando pela arte conceptual, desenvolvem projectos de instalações.

Em Portugal nos anos 90, alguns pintores optaram por uma retorno à figuração como Mário Bismarck, António Macedo e Rui Paes que se formaram na Escola do Porto.

Xana é um artista que trabalha a arte pública, transfigurando ambientes urbanos e arquitectura, a partir da manipulação de um *«jogo visual de signos»*, de tal modo que Rui Mário Gonçalves o compara as suas propostas dos anos 90 às de Costa Pinheiro na década de sessenta.[184]

A obra de Pedro Proença está submetida a uma técnica gráfica rigorosa e a uma imaginação muito rica, patente numa figuração ostensiva de carácter ornamental. Alexandre Melo classifica a sua figuração de *«(...)Metamórfica porque usando formas*

[184] Vide Rui Mário Gonçalves, *A Arte Portuguesa do Século XX*, p. 147.

humanas, animais e vegetais, as desenvolve segundo ritmos, perversões e deformações que as vão transformando umas nas outras.»[185]

A composição dos seus desenhos não faz supor a existência de um princípio nem um fim, transmitindo a ideia de que se desenvolve como uma *«planta trepadeira».*[186] Os seus desenhos tendem a ocupar o espaço onde se inserem numa forma de instalações *site-specific*.

A temática de Pedro Proença deriva do universo literário e mitológico, bem como a actualidade cultural. As referências, para além da sua função formal, tornam-se visíveis em textos, frases ou palavras que surgem nos desenhos e pinturas, clarificando o contexto ou tornando ainda indecifrável a leitura por parte do espectador. A sua pintura e desenho têm uma função narrativa.

«(...)O trabalho de Pedro Proença combina de uma forma particularmente conseguida e original, e por vezes mesmo, paradoxal uma componente erudita e uma componente lúdica. A vastidão e a pertinência das referências de origem plástica, literária ou filosófica assegura uma multiplicidade de níveis de descodificação cultural: figurações de personagens culturais ou mitológicas, fragmentos de narrativas literárias, revisitações de motivos plásticos e ornamentais da história das artes.»[187]

Podem-se encontrar reminiscências de desenho infantil e de banda-desenhada ao nível formal e de apropriação do sentido de humor na obra do pintor. Pedro Proença desenvolve algum trabalho de colaborações com arquitectos.[188]

[185] Vide Christopher Reed, op. cit., p. 184.
[186] Idem.
[187] Idem.
[188] Veja-se o *Cinema Monumental* de Graça Dias e Egas Vieira e o *Restaurante do Palácio Nacional da Pena* de Fernando Salvador e Margarida Grácio Nunes.

IV. A Obra de Arte Total e a Transfiguração do Espaço

Neste capítulo tratámos a problemática da *Obra de arte total,* introduzindo o papel da pintura mural em meados do século em Portugal, o renascimento e adopção do azulejo pela arquitectura moderna, graças ao papel de Francisco Keil do Amaral e de José Carlos Loureiro.

Demos ênfase à obra de Maria Keil, bem como às primeiras intervenções de arte azulejar no Metropolitano de Lisboa. O vitral como expressão artística terá tido algum carácter significativo, nesta época, com as oficinas de maior qualidade em Lisboa e no Porto, quer nas obras particulares, quer nas encomendas estatais.

Um exemplo relevante da integração das artes, focado com grande detalhe, foi a colaboração preferencial que existiu durante décadas entre Pardal Monteiro e Almada Negreiros.

A *Síntese das Artes* no contexto nacional foi analisada à luz das conclusões do *I Congresso Nacional de Arquitectura* (1948) e do *III Congresso da UIA*, que teve lugar em Lisboa (1953). De igual modo, a opinião de arquitectos e artistas, aparecia na publicada na imprensa, em artigos, ou em conferências proferidas. Teóricos, como S. Giedion, estudavam as questões já pensadas pelos arquitectos do movimento moderno como F. L. Wright, Le Corbusier ou Mies Van der Rohe.

As décadas de 60 e 70 na produção nacional teve referências arquitectónicas que prezaram a integração das artes como os *ateliers* de Conceição Silva, de Teotónio Pereira, a obra de Pancho Guedes ou a de Tomás Taveira.

Os anos oitenta e noventa trouxeram uma arquitectura de certo modo desligada das colaborações plásticas, na qual o próprio arquitecto se substitui ao artista, jogando com a cor e a textura dos materiais.

IV. 1. O Papel da Pintura Mural em meados do século XX em Portugal e a Transfiguração do Espaço

No século XIX, os Nazarenos e os Simbolistas, embora se interessassem pela pintura mural italiana, no que se refere à composição e paleta cromática, não cultivaram a técnica do *fresco*. Puvis de Chavannes (1824-1898) pintou grandes murais utilizando a técnica do óleo.[1]

Entre os pintores portugueses que estagiaram em Roma, mesmo António Carneiro (1872-1930), tão ligado à pintura medieval e do primeiro Renascimento italianos, não se interessou verdadeiramente pelo *fresco*.

Será necessário atingir as décadas de vinte do século XX, para que dois pintores portugueses se interessem pelo *afresco*: Henrique Franco e Dórdio Gomes. Pensionistas em Paris, partem para Itália em Maio de 1924.

No final da década de 30, Henrique Franco inicia-se na pintura de *frescos* para a *Igreja de Nossa Senhora de Fátima* e a *Casa da Moeda*, em Lisboa. Por esta altura, Sousa Lopes (1879-1944) pinta os *frescos* para a *Assembleia Nacional*, no *Palácio de S. Bento* igualmente em Lisboa. Logo após a *Exposição do Mundo Português*, em 1940, onde intervieram na pintura a fresco Martins Barata, Frederico George, Severo Portela (1898-1985), Joaquim Rebocho (n. 1912) e Luís Dourdil, será Almada quem irá mais longe na decoração parietal coom as Gares Marítimas.

No Porto, o *fresco* foi, em finais do século XIX, pouco cultivado, tendo sido preferidos a esta técnica os painéis a óleo, realizados por Veloso Salgado (1864-1945) e Marques de Oliveira (1853-1927), para a decoração dos dois grandes edifícios da *Bolsa* e da *Academia Politécnica*.

[1] *«Com o século XIX, atingimos a decadência da pintura a óleo, o bíblico betume invade a pintura para a destruir. no dizer de Moreau-Vaulthier durante a primeira metade do século XIX ele torna-se o maior inimigo da pintura e ao mesmo tempo o maior amigo dos pintores. É que ele concedia à pintura um tom grave, sombrio, de coisa antiga, tanto do agrado da época e até mesmo de muitas pessoas de hoje.»* Vide Frederico George, "Técnicas da Pintura Mural através da história" in *Ver Pelo Desenho: Frederico George*, p. 205.

Em 1933, Dórdio Gomes sucede a António Carneiro na docência de Pintura na *Escola de Belas-Artes do Porto*. Somente em 1944, o pintor consegue a encomenda de dois painéis para pintar no *Café Rialto: As Artes* e *A Alegria da Vida.*

Em 1949, o artista realiza a pintura a *fresco* na extinta *Livraria Tavares Martins*, com um motivo de Apolo e de um corcel alado, atingindo a pintura, não obstante a exiguidade da parede, uma escala de certo modo monumental.

Dórdio Gomes executa o *Baptistério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição* e a decoração de um arco cruzeiro da *Igreja dos Redentoristas*, com a *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro*, pintada em 1953. Em 1954, realiza um *fresco* com o tema O Mito de Prometeu na *Escola de Belas-Artes do Porto*, a primeira encomenda num edifício do Estado.

Em 1957, a *Câmara Municipal do Porto*, encomenda ao pintor quatro painéis a fresco, alusivos a diversas épocas da história da cidade: *D. Afonso Henriques*, *Martim Afonso Alho*, o *Infante D. Henrique* e *Camilo Castelo Branco*. Emoldurados por uma escadaria e um espaço soturno, não se podem considerar as melhores realizações do artista nesta técnica.

Para o novo *Palácio da Justiça do Porto*, em 1959, é encomendada ao pintor a decoração para um extenso muro, embora a temática proposta pelo programa não seja favorável a composições de carácter dramático ou poético: as Cortes de Leiria (1254) e as Cortes de Coimbra (1385).

Poder-se-à considerar que Dórdio Gomes foi o inspirador de toda uma geração que deixou marcas da técnica do *fresco* por todo o país como Augusto Gomes (1910-1976), Guilherme Camarinha, Isolino Vaz (n. 1922), Coelho de Figueiredo, embora estes não tenham sido, de facto, seus discípulos. Alunos e discípulos do pintor foram Amândio Silva, António Sampaio (1916-1994), António-Lino Pedras (1914-1996), João Martins da Costa, Júlio Pomar e Júlio Resende. Os tribunais, disseminados pelo território nacional, possuem cerca de 60 frescos, dos quais, alguns trípticos ou polípticos.[2]

[2] A colecção do Ministério da Justiça reune nomes como Martins Barata (13 frescos), Guilherme Camarinha (9 frescos), Severo Portela (8 frescos), Coelho de Figueiredo (8 frescos), entre as décadas de 50 60 e 70. Outros artista, como António Lino (6 frescos), João Martins da Costa (6 frescos), Júlio Resende (3 frescos), Augusto Gomes (2 frescos), Joaquim Rebocho (2 frescos), Amândio Silva (1 fresco) integram, ainda a colecção.

Conforme atrás já se referiu, os neo-realistas descobrem a obra dos muralistas mexicanos[3] como Rivera, Orozco e Siqueiros, bem como a obra gráfica mexicana do *Taller de Gráfica Popular*[4], a obra de Portinari, a *Guernica* de Picasso e alguns artistas da chamada *École de Paris*, tais como Gromaire (1892-1971), Léger ou Taslitzky (1911-2006), Pignon e Fougeron. Este conjunto de obras vem a constiuir o seu *"museu imaginário"*[5]

A pintura para todos é um ideal dos neo-realistas e Júlio Pomar explica: *«A pintura do futuro(...) a pintura dos grandes espaços vazios dos edifícios, escolas, gares, fábricas, parques aeródromos, etc, etc, pintura facilmente legível e de assimilação directa por todos os homens e para todos os homens.»*[6]

Prossegue, ainda, num outro texto com *«pretensões de realização imediata do que podemos chamar "programa máximo" (pinturas murais em larga escala, etc.), revestem inevitavelmente um carácter absurdo, um ar de caricatura, revelam um ingénuo optimismo e uma total inconsciência das condições que o presente nos oferece.»*[7]

Assim, o pintor deveria realizar intervenções artísticas em espaços mais próximos do povo, para além da *pintura de cavalete* ou de *salão*, em clubes desportivos, sociedades recreativas, ou organizaçãos similares.

Em 1946, Pomar aceita uma encomenda para trabalhar num mural de cerca de 100 m2 na cidade do Porto, no Cinema Batalha, projecto do arquitecto Artur Vieira de Andrade (1913-2005). *«Pouco tempo depois, e já perto da sua conclusão o fresco ameaça tornar-se um escândalo e a sua destruição é ponderada, provocando em Pomar a necessidade de uma reflexão sobre a situação da pintura mural em Portugal. Esta realizar-se-à no artigo "O pintor e o presente" publicado em 1947 na "Seara Nova".»*[8]

Pomar tenta resolver *«espacialmente por flamejantes arabescos»* o mural e *«integra a figuração popular das festas do S. João do Porto sem particular mensagem política para além desta presença do "povo"»*.[9]

---

[3] *"De todas as referências enunciadas, a mais fecunda e mítica terá sido a dos muralistas mexicanos talvez pelo facto de serem apenas conhecidos através de reproduções publicadas em várias edições de arte dos anos 40 e 50."* Vide David Santos "O sentido da hora e o amor do mundo", in *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, p. 13.
[4] De Leopoldo Mendez, Angel Bracho, Luís Arenal e Pablo O'Higgins.
[5] Vide David Santos, op. cit., p. 13.
[6] Vide "Diálogo Breve com Manuel Filipe", in *A Tarde*, supl. lit. *Arte*, Porto, 23-6-1945.
[7] Vide Júlio Pomar, "O pintor e o presente", in *Seara Nova*, Lisboa, 11-1-1947, p. 19.
[8] Vide Filipa Oliveira, "Ensaiar Pomar, para um estudo da intervenção ensaística neo-realista de Júlio Pomar" in *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, p. 45.
[9] Vide Pomar, Catálogo "Raisonné", p. 16.

Fig 66

Júlio Pomar, fresco do Cinema Batalha no Porto de Artur Vieira de Andrade, 1946.

Fig 67

Júlio Pomar, fresco do Cinema Batalha no Porto do arq. Vieira de Andrade, 1946.

Pomar foi detido, entre os meses de Maio e Agosto de 1947, em Caxias, acusado de ter assinado o *"Manifesto à Juventude"* e os frescos terão sido inaugurados sem a presença do pintor.

Os neo-realistas defendiam a pintura mural enquanto *"a pintura da sociedade futura"* mas, muito frequentemente, as soluções resultavam decorativistas na pior acepção do termo. O próprio pintor foi alvo de imposições e compromissos em várias encomendas por si realizadas.[10]

Se a razão para o distanciamento entre a arte e o povo era dificuldade em chegar à pintura de cavalete que apenas podia mostrada em exposições, então Pomar sugeria que a mesma fosse mostrada em *«clubes desportivos, sociedades recreativas, organização populares congéneres»*[11] ou divulgada através de *«meios baratos de reprodução»*.[12]

Num texto *"Decorativo, apenas?"*, Pomar explana a relação entre as artes plásticas e a arquitectura, denunciando *«o conformismo delicodoce, as soluções mil vezes gastas»*[13]: *«Quando algum arquitecto encomenda um trabalho ao pintor ou ao escultor e pede "uma coisinha só decorativa", põe-se já em guarda contra qualquer tentativa de real pesquisa plástica.»*[14]

IV. 2. O Azulejo e o Vitral no século XX em Portugal

IV. 2. 1. O renascimento de uma tradição

No século XIX, a generalização da utilização da chamada "azulejaria de fachada"[15] deveu-se à implementação de novas técnicas de fabrico que residiam na reprodutibilidade mecânica, a qual veio substituir a pintura manual.[16]

Em Portugal, a azulejaria de fachada acompanhou o fenómeno da "arquitecura do brasileiro", a qual, sem autor, se ficou a dever às iniciativas dos emigrantes que

[10] Vide Filipa Oliveira, in op. cit., p. 45.
[11] Ibid., p. 46.
[12] Idem.
[13] Ibid., p. 48.
[14] Vide Júlio Pomar "Decorativo apenas?", in *Arquitectura*, Lisboa, nº 30, Abril, Maio 1949, p. 199.
[15] Vide Luísa Arruda, "Decoração e desenho. Tradição e Modernidade, Azulejaria nos séculos XIX e XX" in *História da Arte Portuguesa*, p. 407.
[16] O Brasil foi um dos mercados para a azulejaria de fachada portuguesa no século XIX, com encomendas predominantes entre 1815 e 1840, e especialmente conservada ainda hoje em dia em S. Luís do Maranhão. Neste país, as igrejas com azulejos na fachada datavam da segunda metade do séclo XVIII. Idem.

regressaram enriquecidos do Brasil. Este mercado alimentou a actividade de uma grande quantidade de fábricas na capital.[17]

A azulejaria, no período *Arte Nova,* veio a surgir representada em cintas ou pequenos apontamentos, como aventais e cornijas em janelas. Raul Lino utilizava os azulejos, de uma forma muito própria e deliberada, para fazer sobressair as formas arquitectónicas e a volumetria, para controlar a luz ou para enfatizar a transição interior-exterior.[18]

O pintor Jorge Colaço[19] (1868-1942), que contribuiu para reformular a azulejaria artística portuguesa, pintou painéis para estações de caminhos-de-ferro, o *Grande Hotel do Buçaco*, a *Casa do Alentejo* e o *Pavilhão dos Desportos,* em Lisboa.

Leopoldo Battistini (1865-1936), professor de desenho que colaborou com a Fábrica Constância, teve igual importância e, tendo sido autor dos frescos do *Palácio Galveias*, em Lisboa, decorou o *Forte de S. João do Estoril*, bem como a capela do *Forte de S. Julião da Barra*.

Pereira Júnior (1841-1921), discípulo de Cinatti (1808-1901), decorou numerosos edifícios em Lisboa, tendo executado a decoração da cúpula, com efeitos em *trompe l'oeil*, dos *Paços do Concelho de Lisboa*.

A cultura do azulejo, assim como o grande interesse por esta arte tradicional, podem ser em grande parte atribuídos a João dos Santos Simões que, ligado ao levantamento de espécies, vem a mover grandes esforços para a criação do Museu do Azulejo.

Nos anos 30, o azulejo cai, de certo modo, em desuso: *«O rígido geometrismo 'art déco' dos anos 30, e a implacável construção de cimento armado a que o azulejo inicialmente ainda procurou adaptar-se, vêm, com as medidas de protecção aos monopólios de novos materiais de acabamentos (mármores, mosaico de vidro e mosaico hidráulico), provocar o desaparecimento quase definitivo do tradicional material decorativo.»*[20]

De facto, na década de 30, a pintura mural veio substituir a azulejaria na encomenda pública, como se pode inferir da decoração, por Almada Negreiros, de programas como as gares marítimas de Pardal Monteiro (1897-1957).

---

[17] A fábrica de Rosenbaum (a partir de 1832); a Constância, às Janelas Verdes (1836); a de António Costa Lamego, ao Intendente (1849); a Sacavém (1850) e a Santana.
[18] Vide Pedro Vieira de Almeida, citado por Luísa Arruda, op. cit., p. 410.
[19] Autor da obra *Cerâmica e Edificação*.
[20] Vide Rafael Calado, *Azulejo cinco séculos do azulejo em Portugal.*

Esta mesma década torna-se fértil na decoração de muitas estações de combóio, mas apenas, após a década de 40, se assiste, com a pesquisa iniciada por Jorge Barradas, a partir de 1945, à introdução de um vocabulário contemporâneo na azulejaria portuguesa.

Nos finais dos anos trinta, alguns artistas plásticos de vanguarda tais como Tom (1906-1990), Emmerico Nunes (1888-1968), Fred Kradolfer (1903-1968), Paulo Ferreira (1911-1999), Bernardo Marques (1898-1962) e Carlos Botelho levaram a cabo, sob o impulso de António Ferro (1895-1956), uma *recuperação* do azulejo, nomeadamente em feiras internacionais. Estes artistas foram seguidos neste esforço por Júlio Santos (1906-1969), Almada Negreiros, Jorge Barradas, Hein Semke, João Fragoso (1913-2000), entre outros.[21]

Jorge Barradas, Querubim Lapa, Manuel Cargaleiro e o escultor Hein Semke exploraram intensivamente a cerâmica, logo a partir de 1945. Na sua vertente de desenhador, a qual transparece significativamente na sua cerâmica, a obra de Barradas possui, à época, características do domínio da iluminura ou da ilustração.[22]

Manuel Cargaleiro, pintor e ceramista dedica-se, a partir de 1945, a experimentar no âmbito da cerâmica. Do ponto de vista cromático, a sua pintura e a cerâmica acabaram por se miscigenar; a primeira foi influenciada pela partição do azulejo, sendo composta por unidades geometrizadas de base quadrada à maneira de unidades azulejares. Nos seus painéis de azulejo, estão patentes os temas da própria pintura, bem como a gestualidade da pincelada, já que o artista tinha por hábito pintar directamente sobre os azulejos por si produzidos.

Em Portugal, Cargaleiro tem como obra pública, o *Jardim de Almada* (1956), delimitando um lago, com um painel, a *Igreja de Moscavide,* da autoria de António Freitas Leal e João de Almeida (1951), onde realiza um grande painel de malha reticulada, perfeitamente integrado na fachada do edifício. O pintor realiza, igualmente, o revestimento da fachada com azulejaria no *Instituto Franco-Português* (1979-84), da autoria de J. P. Buffi.

Em França, Cargaleiro intervém no *Liceu de Sauges* (Haut Loire, 1971), no *Centro Escolar de Antibes* (1972), no *Centro Escolar de Limoges* (1973) e, mais tarde, na *Estação de Metropolitano dos Champs Élysées,* em Paris.

[21] Ibid.
[22] Vejam-se a Quinta da Compostela em Famalicão (1966), o Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris (1964) e o Palácio da Justiça de Ovar (1965).

Sá Nogueira realizou, após o painel da *Avenida Infante Santo* (1958), um outro para a entrada do *Parque de Campismo de Monsanto* (1961). Uma entrada de funcionários para o *Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos* da autoria do arq. Arsénio Cordeiro tem tratamento azulejar concebido pelo artista, com painéis executados na técnica da fotocerâmica pela fábrica *RUGO*.

«(...) o pintor recorta fotografias excelentes[23] *de gigantescas dálias (gerbéreas) em várias cores que espreitam e se dão a ver por entre planos azuis que se destacam do banco de fundo. Da mesma forma, o efeito de surpresa e a ironia funcionam como primeira leitura, enquanto que alguma inquietação se instala com o tempo resultante da vanitas (vaidade), tema moral da pintura ocidental, em que a representação da beleza, da juventude ou do Poder encerra uma lição sobre a perenidade da condição humana.»*[24]

Rogério Ribeiro produzia, desde 1957, cerâmica na Fábrica Viúva Lamego, demonstrando interesse pelas texturas e vidrados que estão patentes na azulejaria, desde o refeitório da *Escola do Alto dos Moinhos,* ao *Edifício da Petroquímica do Porto,* do mesmo ano. Nos anos 60, o artista produziu o revestimento do átrio do *Edifício Moçambique,* na Avenida António Augusto Aguiar, em Lisboa.

O pintor concebe, ainda, um padrão para a *Estação de Metropolitano da Avenida,* em Lisboa. Na década de 90, vê-se envolvido na decoração de uma estação de metropolitano para a cidade de Santiago do Chile.

Francisco Keil do Amaral veio a utilizar o azulejo no *Restaurante do Campo Grande* (1945), no *Aeroporto de Luanda* (1950) e nalguns projectos para a *União Eléctrica Portuguesa*, como a colónia infantil (1954) e, finalmente, no *Metropolitano de Lisboa* (inaugurado em 1960).

Após uma década fértil em pintura mural, concretizada nos programas das Gares Marítimas, Almada irá conceber alguns painéis de azulejo[25] para a residência do arquitecto António Varela (1902-1962), construída com projecto do próprio (c. 1954) e com uma técnica que muito os aproxima do desenho do artista.

Vieira da Silva é convidada a conceber uma decoração em azulejaria para o *Restaurante da Escola Federal de Agronomia* no Rio de Janeiro.[26] Para a *Estação de*

[23] Da autoria da fotógrafa Luísa Flores, que iniciou a sua carreira no atelier de Conceição Silva.
[24] Vide Luísa Arruda, op. cit., p. 432.
[25] Executados na Fábrica Viúva Lamego.
[26] *Vieira da Silva, Monografia - Catalogue Raisonné*, p. 80.

Metropolitano da Cidade Universitária (1988), que irá conceber muito mais tarde, a artista desenhou painéis que partiram de um *gouache* datado de 1940, *Le Métro*.

No contexto do pós-guerra, o uso do azulejo tomou várias direcções, depois de o Estado Novo o ter proibido, no segundo quartel do século XX, em fachada, devido ao eventual perigo de queda sobre os transeuntes. Essa condenação dever-se-ia, provavelmente, ao facto de a *«aplicação extensiva em fachada se ter dado apenas no século XIX e utilizando azulejos de produção industrial, o que contraria a secular tradição ou revestimentos totais (neste caso, somente em igrejas) nos interiores e exteriormente, em terraços ou jardins.»*[27]

Na exposição documental sobre arquitectura brasileira moderna, patente no *I Congresso Nacional de Arquitectura*, em 1948, os arquitectos portugueses entraram em contacto com a azulejaria contemporânea de Portinari, tendo este evento marcado significativamente a mentalidade da nova geração, em relação a um material de revestimento tradicional, caído em desuso, na época, entre os portugueses.

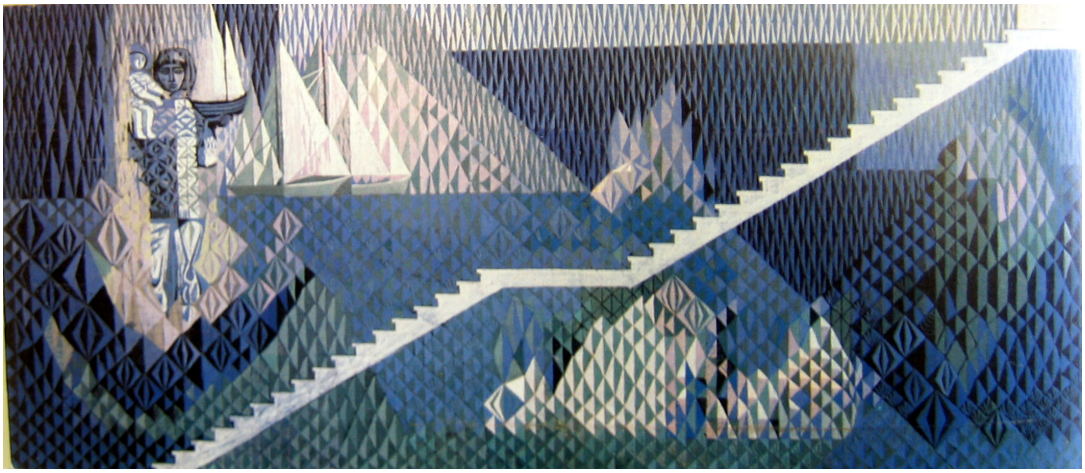
Ora, um projecto que decorreu entre 1950 e 1956 da autoria dos arq.s Alberto Pessoa (1919-1985), Hernâni Gandra e João Abel Manta *«inaugurou a presença urbana do azulejo com o projecto da Av. Infante Santo.»*[28]

Na década de 50, os nomes de Rogério Amaral (1927-1996) e Roberto Araújo (1911-1969) são de destacar entre os criadores figurativos de painéis de azulejo. Da autoria do último, será de salientar o painel (1951) da *Galeria do Diário de Notícias*, no Largo do Chiado em Lisboa.[29]

Por ocasião do *III Congresso da UIA*, realizado em Lisboa em 1953, foi organizada uma exposição documental sobre a arquitectura Portuguesa, a qual não incluía qualquer exemplo de integração do azulejo. Este facto foi, então, severamente criticado pelo especialista em azulejo, Armando Vieira Santos.[30]

---

[27] Vide Michel Toussaint, *"A 'Reintegração' do Azulejo em Portugal por volta da década de 50"*, p. 11
[28] Ibid.
[29] Vide Suraya Burlamaqui, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, placas, relevos*, p. 84.
[30] «*O caso merece reparo por corresponder, na realidade, a uma tendência generalizada entre nós, francamente desfavorável, quer ao uso dos azulejos nos edifícios modernos, quer ao reconhecimento do importantíssimo papel por eles desempenhado, na valorização estética dos edifícios do século passado...»*. Vide Armando Vieira Santos in *Portugal Ilustrado*, nº 18, 1/11/1954, pp 34, 35 e 29.



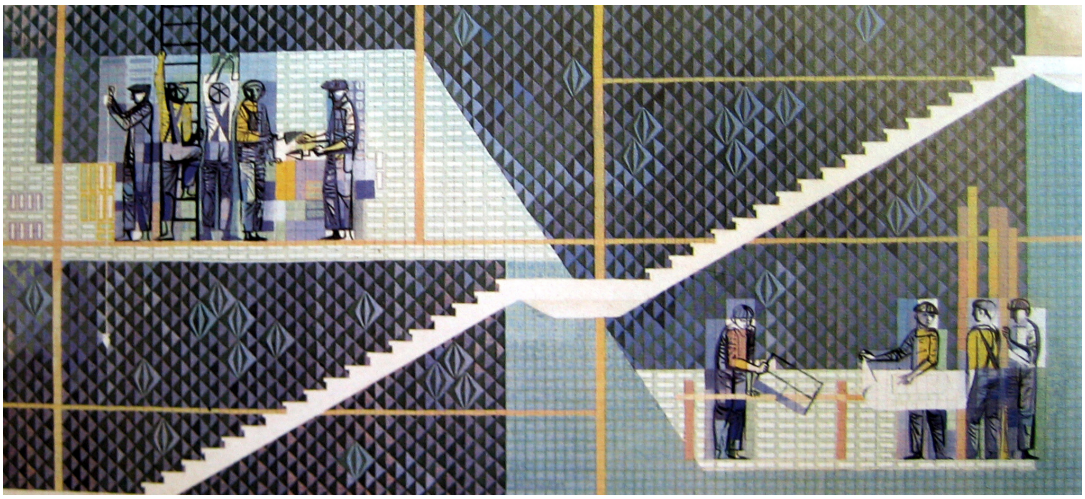


Fig 75 . 76

Maria Keil, estudo de painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959.

Fig 74

Maria Keil, painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959.

Fig 73
Carlos Botelho, painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959.

Fig 77
Sá Nogueira, painel de azulejo para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959.

Os arquitectos portugueses na década de 50, alertados por Francisco Keil do Amaral[31] e seguindo o exemplo dos azulejos criados por Cândido Portinari - no Rio de Janeiro em colaboração com Le Corbusier e em Belo Horizonte, com Niemeyer -, logo após o *Congresso Internacional do Rio de Janeiro*, recorreram, de forma crescente, aos revestimentos cerâmicos, como foi o caso de Victor Palla e Bento d'Almeida (n. 1918), bem como de Chorão Ramalho (1914-2001), em Lisboa.

«Olhávamos os azulejos como curiosidades de um passado morto e não ocorria à imaginação dos arquitectos portugueses que pudessem prestar-se à valorização da arquitectura moderna. Essa ideia, porém, seduziu os Brasileiros que logo a exploraram com êxito, num momento em que as suas obras chamavam as atenções do mundo pelo arrojo, pela juventude, pela liberdade formal... Seduziu os Brasileiros, que daqui precisamente daqui, tinham recebido lições e criações de azulejaria. E nós, que as não soubemos explorar, passámos a copiar os Brasileiros! A copiar-lhes os partidos plásticos, deslumbrados com a sua modernidade, mas sem ao menos a assimilarmos convenientemente.»[32]

No Porto, foi com os arq.s José Carlos Loureiro (n. 1925), Luís Pádua Ramos (1931-2005) e Fernando Távora (1923-2005) que se inicia a 'reintegração' do azulejo. José Carlos Loureiro, que defende essa mesma reintegração, emprega o azulejo nos seus projectos desde o início da década de 60.

O arq. J. C. Loureiro publicou o ensaio intitulado *O Azulejo, possibilidades da sua reintegração na arquitectura moderna* (1962), um estudo sobre a recuperação do referido material na arquitectura portuguesa, parafraseando o título, no qual discorre sobre as questões históricas, nacionais, técnicas e artísticas do azulejo, encorajando o seu emprego sistemático. Apelando ao seu 'apuramento progressivo', considera-o: *«Um exemplo refinado de sabedoria para enfrentar as necessidades de um meio climático por vezes hostil, e simultaneamente obter resultados plásticos que nunca podem ser alheios à obra de arte que é a arquitectura».*[33]

De J. C. Loureiro e Pádua Ramos, são a *Torre da Rua da Alegria* no Porto (1958), bem como as *Moradias da Srª da Hora*, em Matosinhos (1960) e o *Edifício na*

[31] Vide Francisco Keil do Amaral, *Lisboa, uma cidade em transformação*, cap. VII *"Sobre as Mulheres entaladas e a intervenção dos artistas plásticos na dignificação da cidade"*.
[32] *Lisboa, uma cidade em Transformação*. Vide Michel Toussaint, op. cit., pp. 10-11.
[33] J.C. Loureiro, cit. por Laura Castro, "Uma exposição reparadora", in *Júlio Resende, obra cerâmica*, p. 49.

Rua Faria Guimarães no Porto (1961-62). De Fernando Távora, conhece-se desse período, o *Edifício na Av. Pereira Reis*, no Porto (1958-60).[34]

O azulejo viria, assim também e a partir desta época, a sofrer um grande desenvolvimento, ligando-se à história da arquitectura, devido às obras de artistas como Maria Keil, Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Menez, Sá Nogueira, Lima de Freitas entre outros.

Lima de Freitas e Francisco Relógio (1926-1997) trabalham o suporte cerâmico de forma figurativa. Este último realiza, em 1963, um grande painel para a sucursal do *Banco Nacional Ultramarino* em Lourenço Marques, encomenda em simultâneo com a de Sá Nogueira e a de Querubim Lapa. Entre outras obras do artista, destaca-se os painéis do *Hospital de S. Francisco Xavier*, em Lisboa.

João Abel Manta realiza, nos anos 70, o projecto de revestimento do *Muro de suporte da Avenida Calouste Gulbenkian*, em Lisboa, segundo o processo da serigrafia.*«A composição em largas estrias verticais de cor intersectadas por espaços de outras cores é uma solução excelente para a escala do muro que hoje, com a pátina do tempo e a intervenção de elementos de vegetação, está plenamente integrado no espaço urbano.»*[35]

O desenho do revestimento de azulejo pressupunha a existência de uma cortina de árvores como enquadramento ou *écran* visual. Este projecto colocou diversas dificuldades, tendo a produção sido iniciada por uma fábrica e concluída por uma outra.[36] Uma outra dificuldade sentida foi que, para o melhor assentamento do azulejo, houve que criar uma caixa de ar entre dois paramentos.

Julio Pomar trabalhou em azulejaria em colaboração com Alice Jorge (1924-2008), com quem assinou alguns painéis, como o da *Soponata*, na Rua do Açúcar, o *Restaurante do Campo Grande* (1958) e, para o *Projecto Habitacional da Avenida Infante Santo*, um painel com o tema da Lisboa ribeirinha.

No final da década de oitenta, Pomar decorou a *Estação de Metropolitano do Alto dos Moinhos* (1989) com azulejo, partindo de desenhos sobre as figuras de Camões Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. O painel de azulejo, para a *Sala de Audiências do Tribunal da Moita*, da autoria do arq. Hestnes Ferreira (n. 1931), ostentava um carácter acentuado de *grafitti*.

[34] Vide Michel Toussaint, op. cit., p. 11.
[35] Vide Luísa Arruda, op. cit., p. 429.
[36] O assentamento foi iniciado pela Fábrica Constância e concluído, no mandato de Nuno Krus Abecasis, pela Fábrica Sant'Ana.

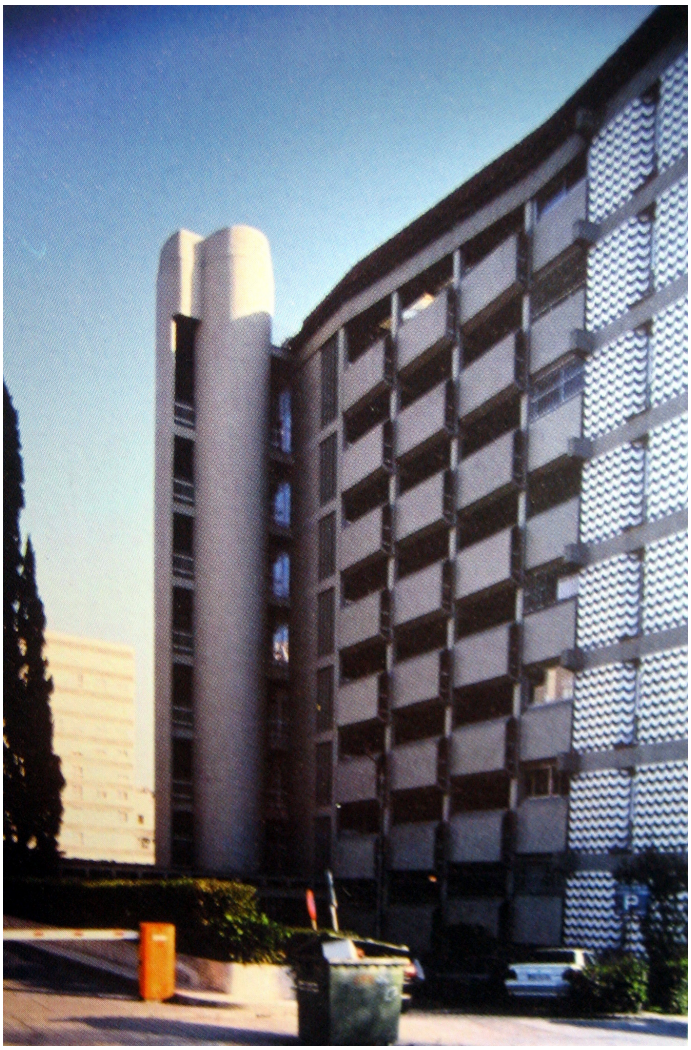


Fig 78
José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, Bloco Luso-Lima no Porto, 1958.

Fig 79
José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, Bloco do Campo do Luso no Porto, 1966.

Uma artista de importância elevada na criatividade do painel cerâmico, activa a partir da década de 60, foi Maria Manuela Madureira. Esta artista estudou com Manuel Cargaleiro e criou inovações técnicas, com a invenção de uma pasta refractária, rugosa e resistente, com a qual veio a produzir relevos, placas e painéis cerâmicos, com características muito próprias.

Para o *Hotel Estoril-Sol* (1965), Maria Manuela Madureira executou catorze frisos sobre as portas-janelas do *Restaurante* e *Salão de Reuniões* e para o *Hotel Júpiter* na Praia da Rocha (1966), produziu o revestimento cerâmico para uma coluna. A artista concebeu um painel interior no *Teatro Maria Matos* (1969), em Lisboa, bem como um painel interior para o *Instituto Superior Técnico*, em Lisboa (1970), um painel interior, com placas de material refractário, para a *Escola Náutica Infante D. Henrique,* em Paço d'Arcos (1973) e um painel interior para a *Faculdade de Física e Química de Coimbra*. Em 1982, concebeu um painel de relevo cerâmico para o *Hotel Atlantis*, em Vilamoura.[37] Para o mesmo hotel, trabalha a ceramista Cecília de Sousa. A obra de M. Madureira, na qual se podem salientar placas com efeitos tridimensionais, possui uma natureza bastante escultórica.

Ainda na década de 60, Teresa Cortez, aluna de Querubim Lapa, trabalha em painéis de azulejo com texturas muito próximas do seu professor.

IV. 2. 2. Maria Keil

Nascida em 1914 em Lisboa, Maria Keil estudou Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa. Sem chegar a terminar os seus estudos, iniciou um trabalho de artes gráficas, em 1936, no Estúdio Técnico de Publicidade.

A partir da década de 30, conforme atrás se referiu, os precursores Hein Semke e Jorge Barradas[38] tinham iniciado pesquisa de motivos cerâmicos, o último de motivos tradicionais portugueses. Nessa década, graças aos esforços do SPN e de vários artistas[39], o azulejo esteve presente nas decorações dos pavilhões de Portugal nas exposições internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e Chicago (1939).

[37] Vide Suraya Burlamaqui, op. cit., pp. 76-83.
[38] Em 1940, Barradas faria um silhar polícromo para o Instituto Agronómico de Sacavém e, seis anos depois, o seu primeiro padrão de revestimento, para o átrio do prédio nº 48 da Rua Praia da Vitória, em Lisboa. Em ambas as composições, Barradas foi inspirar-se na azulejaria tradicional.
[39] Carlos Botelho, Bernardo Marques, Tom, Fred Kradolfer, Emerico Nunes, Paolo Fereira.

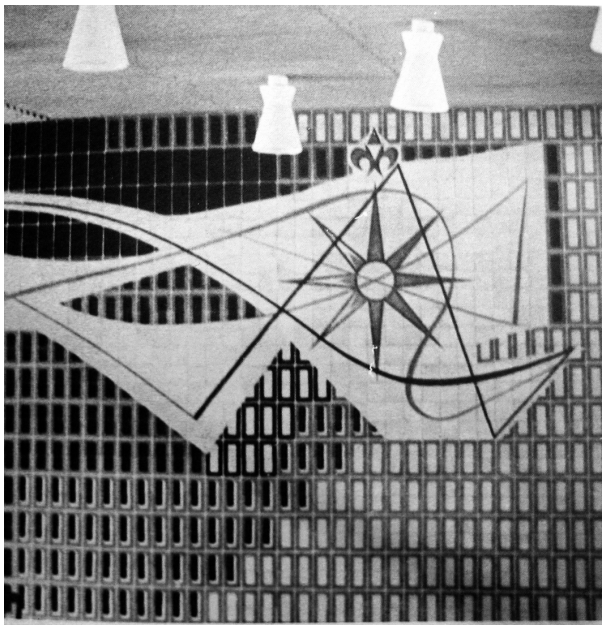


Fig 80
Maria Keil, aerogare de Luanda, 1955.

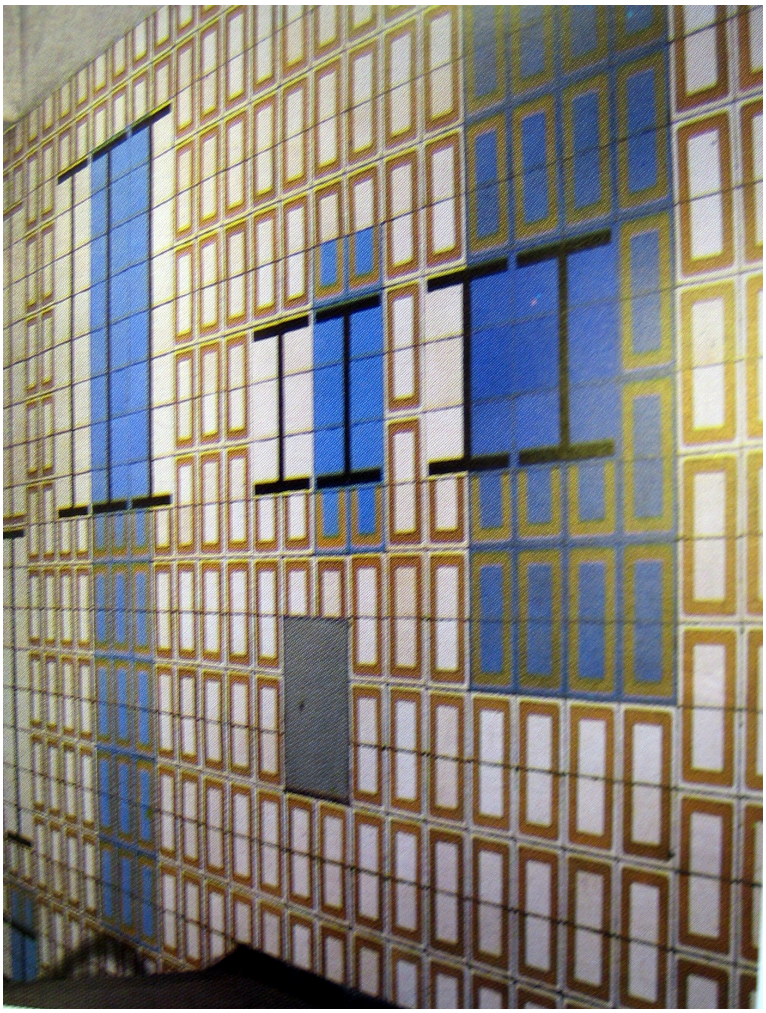


Fig 83
Maria Keil, azulejo para a Estação de metropolitano do Saldanha, 1957.

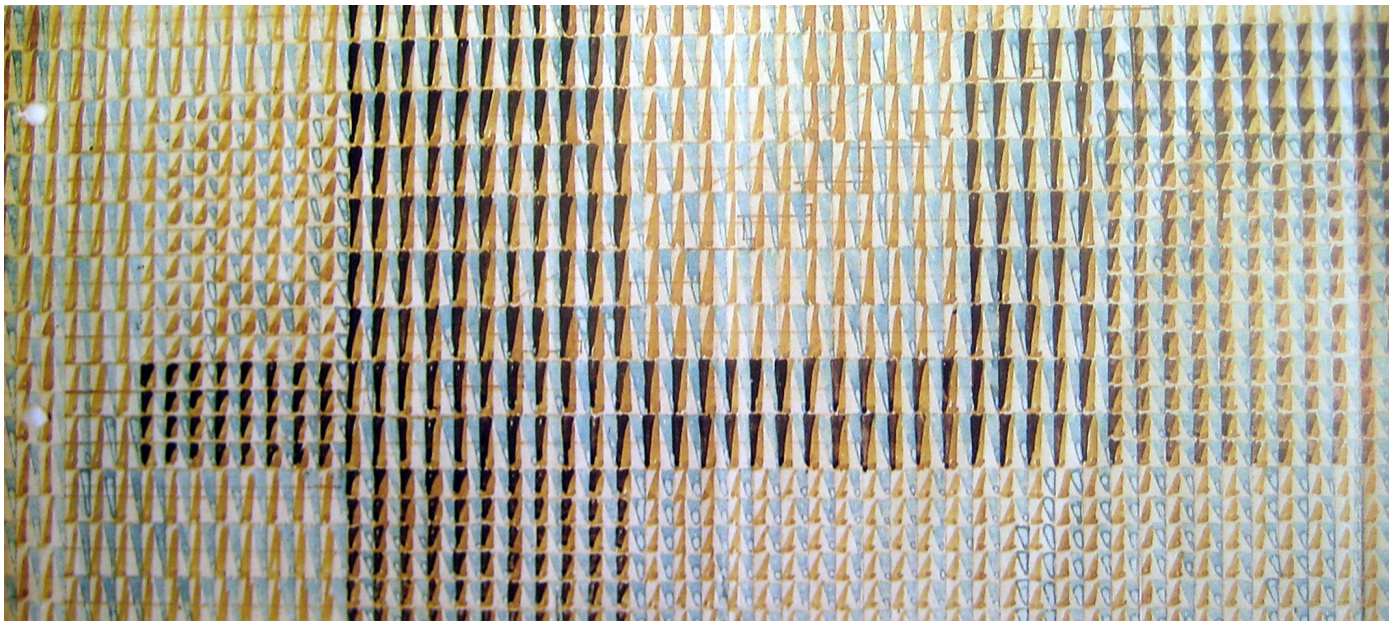


Fig 81
Maria Keil, estudo a gouache sobre papel para o revestimento azulejar da Estação de metropolitano do Parque, 1958.

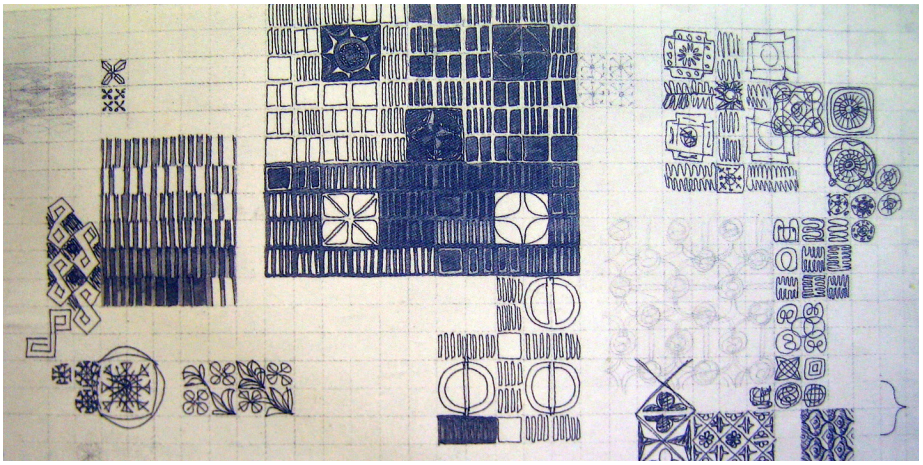


Fig 82
Maria Keil, estudos para o padrão da Estação de metropolitano do Intendente, 1963.

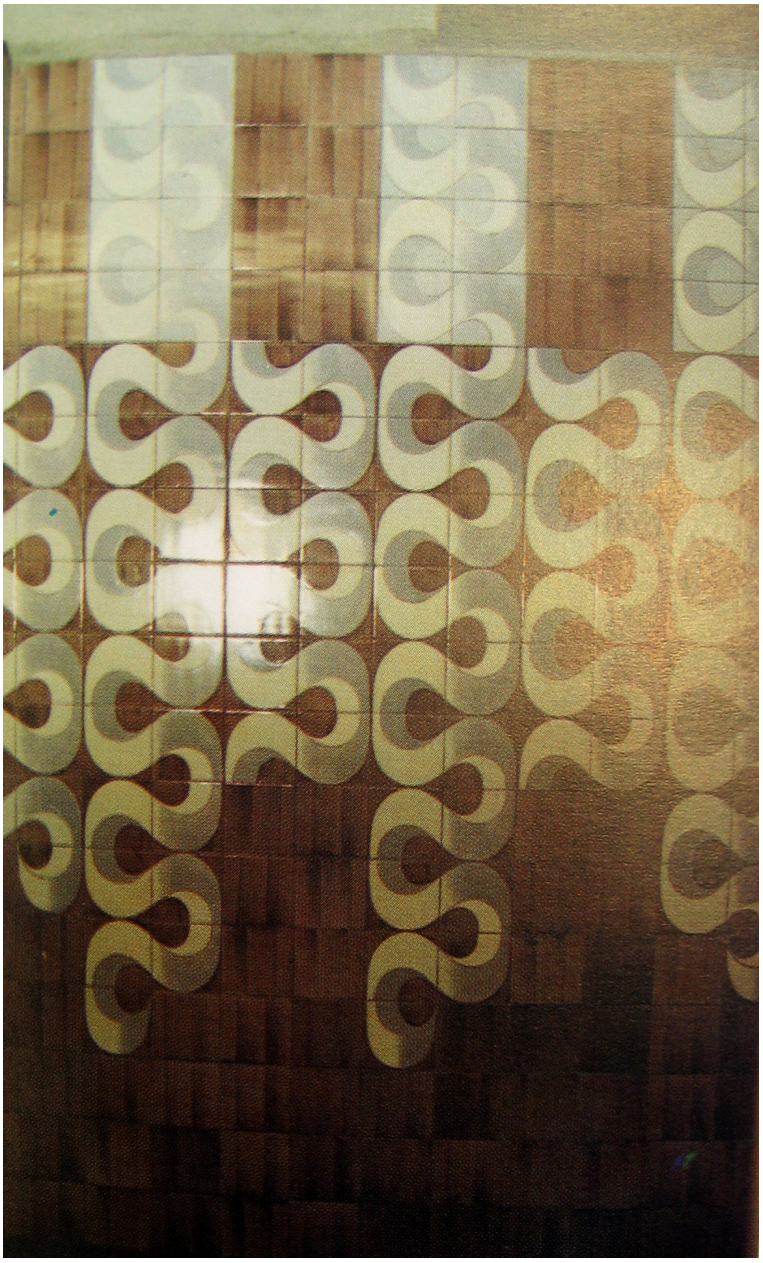


Fig 85
Maria Keil, padrão da Estação de metropolitano de Alvalade, 1972.

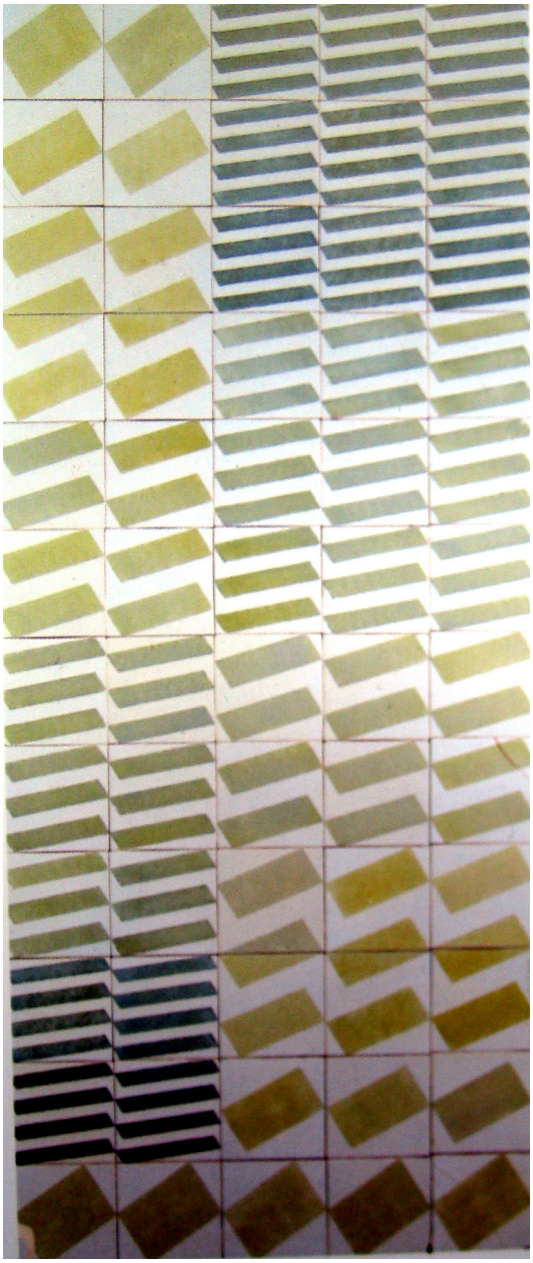


Fig 84
Maria Keil, azulejo para a Estação de metropolitano da Alameda, 1972.

Maria Keil iniciou-se na carreira com um mural alusivo aos monstros marinhos para a *Exposição do Mundo Português* (1940) e a decoração dos interiores da *Pousada de S. Lourenço*, na Serra da Estrela, da autoria de Francisco Keil do Amaral.

Na primeira metade dos anos 50, Maria Keil começou a trabalhar na *Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego*, contando com a ajuda do pintor Jorge Barradas que possuía um *atelier* nessa fábrica e do pessoal técnico da mesma.

O desinteresse no azulejo por parte da participação portuguesa por ocasião do *III Congresso da UIA* em Lisboa (1953) contrastou com *o «cavalo de tróia que foi a paralela mostra documental de Arquitectura Brasileira Contemporânea».*[40] Nesta exposição, conforme foi referido, os artistas portugueses tinham podido apreciar a obra de Cândido Portinari em colaboração com os arquitectos Le Corbusier e Niemeyer.

«Também, então Maria Keil realiza os seus primeiros ensaios no azulejo. É óbvio que tal iniciativa de Maria Keil não seria viável sem o apoio dos arquitectos entre os quais se encontrava o seu próprio marido Francisco Keil do Amaral.»[41]

Na década de 50, Maria Keil projectara revestimentos cerâmicos para a *Aerogare de Luanda*, para a delegação da *TAP* em Paris, para os escritórios da *União Eléctrica Portuguesa*, em Setúbal bem como o *Refeitório* da colónia de férias da mesma empresa, em Palmela. Em 1955, Maria Keil começa a trabalhar para o projecto que iria integrar um dos quatro painéis de azulejo para a Av. Infante Santo, o painel *O Mar*.

Com uma experiência assim adquirida na cerâmica parietal, Maria Keil seria posta perante a incumbência de tratar os revestimentos (1957) para as estações de metropolitano de *Entrecampos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Rotunda, Parque, São Sebastião, Palhavã, Sete Rios e Restauradores*.[42]

Uma das condicionantes postas pelas exigências programáticas da decoração das estações de metropolitano foi a de os revestimentos não possuirem temas figurativos, já que os espaços deveriam ter uma função de passagem, sem possuirem motivos que induzissem à paragem dos utentes.

«Cada revestimento é concebido como uma arquitectura cenográfica instauradora de um espaço lugar autónomo por articulação de segmentos de padrões dispostos de modo irregular e dinâmico, em função dos ritmos de utilização, ascendente e descendente dos lances das escadas, com evidente mas fundamental recusa do padrão

[40] Vide António Rodrigues, *Maria Keil Azulejos,* pp. 26-27.
[41] Idem.
[42] Vide João Castel-Branco Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, p. 13.

em tradicional disposição serial», criando uma *«obsessiva construção por sobrearticulação de planos-redes de movimentos, como se a parede se desmultiplicasse numa espacialidade imaterial de cortinas entreabertas...»* [43]

As composições para as estações do Metropolitano foram pensadas, como se de surpresas se tratasse, com a finalidade de animarem as superfícies das paredes, numa espécie de sentido labiríntico estimulado pelas tonalidades.

«O princípio formal de sobrearticulação de planos, diferenciados entre si pelas associações e cores dos módulos iniciais, individualizam o espaço de cada estação.»[44]

De 1963 a 1972, foram inauguradas as estações do Rossio, Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areeiro e Roma, até Alvalade.

IV. 2. 3. O Metropolitano de Lisboa

O projecto e construção das estações de Metropolitano de Lisboa, nos finais da década de 50, vieram contribuir, em muito, para a consolidação da recuperação do azulejo pela arquitectura moderna. As primeiras estações, inauguradas até a 1959, da autoria de Francisco Keil do Amaral receberam tratamento com painéis de azulejo fabricados na Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego, com concepção da pintora Maria Keil [45].

Outras estações abriram em 1972, perfazendo um total de vinte, sendo dezanove da autora atrás referida e de uma – a da Avenida - de Rogério Ribeiro, por sugestão da própria Maria Keil. Havia restrições de orçamento e, por isso, a solução pela qual se optou foi a de uma estação-tipo.

A ideia do revestimento das estações em azulejo resulta de algumas experiências que se andavam a fazer na década anterior. De facto, os artistas portugueses estavam atentos à obra da *Igreja da Pampulha* em Belo Horizonte, Brasil, da autoria de Niemeyer e com azulejo de Cândido Portinari e à obra do *Ministério Nacional do Rio de Janeiro,* de Le Corbusier.[46]

---

[43] Vide A. Rodrigues, "As construções de Maria Keil", in *Maria Keil – Azulejos* , p. 33.
[44] Vide João Castel-Branco Pereira, op. cit., p. 15.
[45] Autora de um auto-retrato que lhe facultou um prémio Sousa-Cardoso. Nunca completaria o seus estudos. Segundo esta autora, o mundo estaria cheio de boa pintura , (revela, à sua boa maneira irónica, em entrevista …).
[46] Vide Rafael Salinas, "As onze estações da 1ª Fase do Metropolitano", p. 18.

Mais tarde, já nos anos 80, apareceram artistas como Maria Helena Vieira da Silva, Cargaleiro, Sá Nogueira, Eduardo Nery, Júlio Pomar a intervir na decoração de estações de metropolitano.

A proposta de Maria Helena Vieira da Silva para a *Estação da Cidade Universitária* foi concebida a partir de um cartão chamado *Abrigo anti-aéreo,* executado quando a pintora se encontrava em exílio e intitulado mais tarde *Métro*. O *gouache* representa uma multidão, sobre uma quadrícula.

A estação da Cidade Universitária estrutura-se num átrio que corre perpendicularmente aos cais, solução comum a todas as gares abertas en 1988, havendo, neste caso, uma ponte sobre a gare.

Elementos isolados do grande painel são puxados para o átrio, convivendo em escala com os passageiros. Aparecem mochos de grandes olhos, aves simbólicas da sabedoria e inscrição de frases de Cesário Verde e de Sócrates.

Na estação do *Colégio Militar*, entregue a Manuel Cargaleiro, aparecem a *ponta de diamante* e a *figura avulsa*, ocupando os corredores e os cais, onde predominam os tons azuis.

Júlio Pomar optou por utilizar *grafitti* a azul sobre azulejo branco com as figuras de Camões, Bocage, Pessoa e Almada. Esta solução, de povoar a estação com figuras, contribui para a animar.

A estação do *Campo Grande,* tratada com painéis com as linhas diagonais reforçadas, da autoria do pintor e artista plástico Eduardo Nery, tem azulejos com temáticas tradicionais, baseadas nas figuras de convite do século XVIII, tratadas e seccionadas de diversas formas, numa ambiência lúdica, própria deste autor que utiliza também muitos efeitos ópticos e jogos perceptivos na sua obra. O *Op Art* é a corrente que caracteriza a obra deste autor, com bastantes obras públicas urbanas.

Sá Nogueira na estação das Laranjeiras, em colaboração com o pintor Fernando Conduto, apresenta uma proposta muito próxima do *Pop Art* e da linguagem publicitária, baseando-se em azulejos impressos com a ajuda de um sistema dito foto-cerâmico. As laranjas "metafóricas" do nome da estação aparecem em escalas diferenciadas que induzem uma ilusão de proximidade ou de afastamento, nuns casos e noutros, formas que flutuam sobre nuvens azul.

Sá Nogueira demonstra um domínio da luz e uma capacidade de jogar com as possibilidades da imaginação. De um ou dois átrios, passa-se para um átrio central com o acesso assegurado por escadas de maiores dimensões.

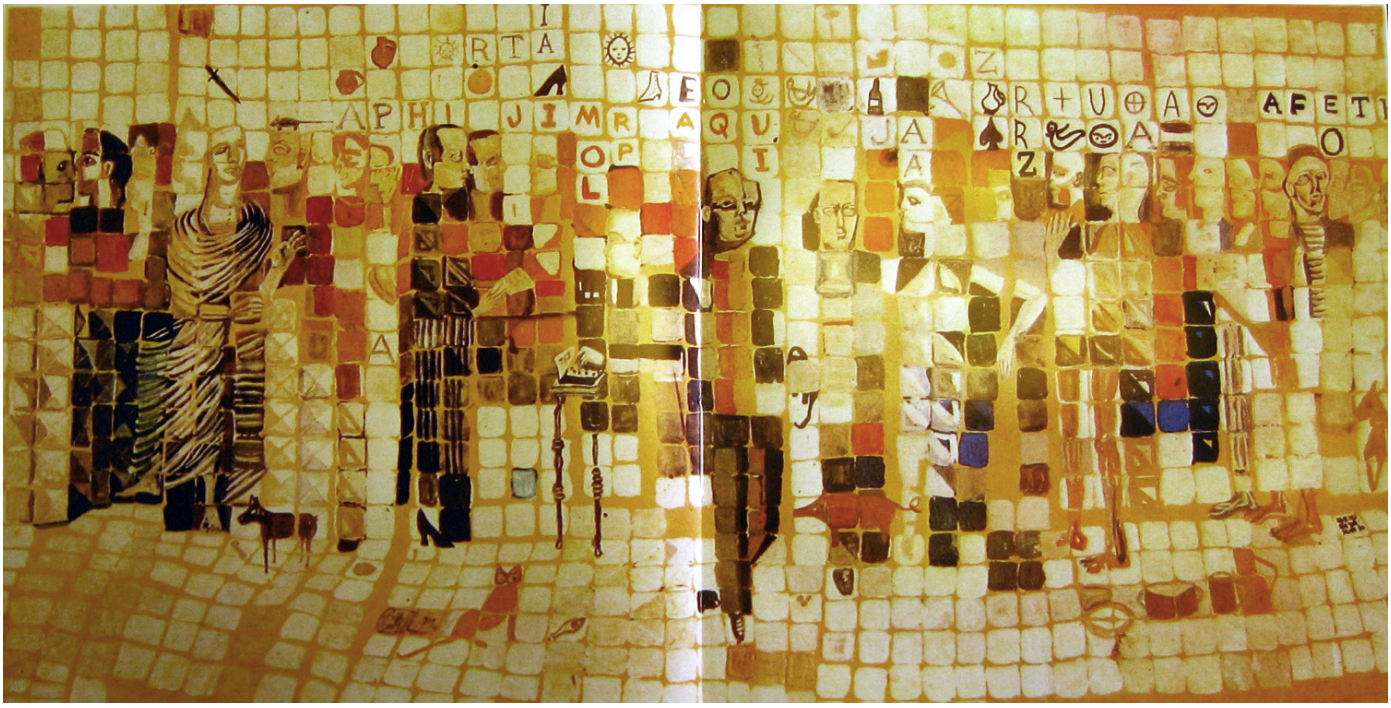


Fig 86

Vieira da Silva, gouache sobre papel "Le Métro" que serviu de base às imagens da Estação de metropolitano da Cidade Universitária, 1988.

Fig 87

Júlio Pomar, estudo com desenhos para a Estação de metropolitano do Alto dos Moinhos, 1988.

Fig 89

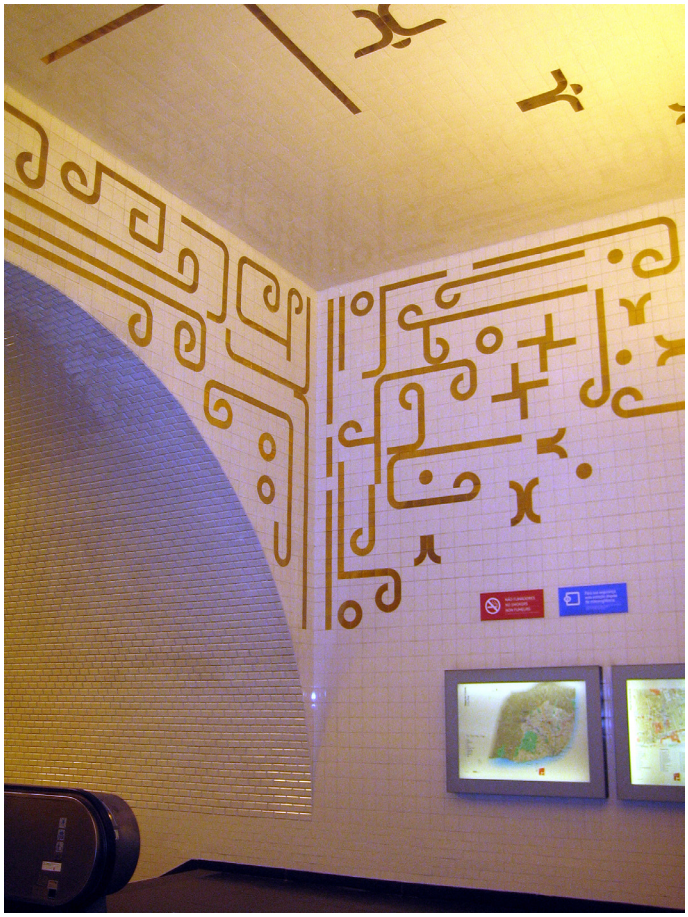
Júlio Resende, aspecto do pavimento e azulejos da Estação de metropolitano da Estação do Jardim Zoológico do arq. Benoliel de Carvalho, 1995.

Fig 88

Júlio Resende, pavimento em calçada e painéis de azulejo da Estação de metropolitano do Jardim Zoológico do arq. Benoliel de Carvalho, 1995.

Fig 90 . 91

Siza Vieira, tratamento azulejar da Estação de metropolitano da Baixa-Chiado, 1998.



Mais tarde, as estações de metropolitano abertas para a Linha do Oriente, quando da Expo 98, demonstraram novas propostas na decoração com o azulejo, soluções inovadoras em termos pictóricos e cromáticos[47]. Este é o caso da solução datada de 1994 para a *Estação do Parque*, da autoria de Frederica Mattar e Françoise Schein.

IV. 2. 4. O Azulejo Contemporâneo

A técnica da fotocerâmica[48], muito utilizada por Sá Nogueira a partir de 1988 com a *Estação de Metropolitano das Laranjeiras*, em Lisboa, permitiu, mais tarde, a execução de alguns trabalhos de Leonel Moura (n. 1948) e a própria *Estação de Metropolitano das Picoas*, pelo escultor Martins Correia (1910-1999), tendo podido o autor desenhar, com as suas técnicas habituais, os desenhos que puderam ser passados para os painéis.

Menez dedicou-se ao azulejo na decoração (destruída, entretanto) do *Café Tic-Tac,* nos anos 60. Mais tarde, para além das iniciativas da Galeria Ratton, Menez concebeu os painéis para a *Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa (1992*), da autoria do arq. Manuel Tainha, para a *Universidade do Minho,* do arq. Maurício de Vasconcelos (1925-1977) e para o *Edifício IBM*, no Campo Grande, em Lisboa, da autoria da firma de arquitectos Arqui 3. Em 1993, Menez, criou para a Galeria Ratton, um painel urbano que seria instalado na Praça Marcos Portugal, em Lisboa. A *Estação do Metropolitano do Marquês*, igualmente em Lisboa, da autoria dos arq.s José Daniel (1929-2001) e João Santa-Rita (n. 1960) tem azulejos da pintora.

Paula Rego projectou o notável painel de azulejo mural *O Jardim de Crivelli* na *Ala Sainsbury* da *National Gallery de Londres*, onde esteve uma temporada completa como artista residente.

Graça Morais realizou, para o *Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos* do arq. Arsénio Cordeiro, numa das entradas para os funcionários, painéis de grandes dimensões, com referências aos objectos populares de Barcelos, numa tentativa de jogar com símbolos da identidade nacional.

---

[47] Realizada pela Fábrica Cerâmica da Viúva Lamego.

[48] Desenvolvida pela fábrica *RUGO*, situada no Magoito e pertencente a Rui Gomes, esta técnica permite passar pela técnica serigráfica e a azulejo, qualquer imagem tratada digitalmente, a partir de uma fotografia de um objecto ou de um original de pintura ou desenho.

A actualidade desta arte continua patente na actualidade. Nos anos 90 a Galeria de Arte Ratton estabeleceu o objectivo de reanimar a prática do azulejo, contribuindo para a tornar erudita. Assim, convidou diversos artistas a trabalhar neste domínio e promoveu exposições dos mesmos.

Colaboraram com a galeria Ratton os artistas Júlio Pomar, Menez, Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, Jorge Martins, Costa Pinheiro, Lourdes de Castro, Graça Morais e Pedro Proença, entre outros.

Lourdes Castro criou, para a Galeria Ratton, um painel que ficaria na agência do *Banco Internacional de Crédito*, em Guimarães.

Andreas Stöcklein tem realizado painéis de azulejo de uma grande inovação plástica desde a década de 90.[49] Será ainda de destacar, integrado nos projectos da sétima colina, o painel datado de 1994 de Luís Camacho, situado nas *Escadinhas da Mãe-d'Água*, perto da *Praça do Príncipe Real*, em Lisboa.

Os exemplos de arquitectura realizados por ocasião da Expo 98 vieram marcar o lugar da apropriação do azulejo, face a uma tradição completamente recuperada. O exemplo do *Pavilhão de Portugal*, da autoria de Álvaro Siza Vieira, dispõe de um espaço de transição interior/exterior, delimitado pela pala, cuja parede por meio das qualidades reflectoras do material cerâmico, vidrado e brilho, de cor contrastante com os rebocos dos volumes do restante edifício, se 'desmaterializa' aparentemente, aumentando a percepção de leveza conferida pela superfície. Fabrica-se uma espécie de ilusão: é como se os apoios da pala desaparecessem, a parede perdesse solidez e a pala parecesse flutuar sobre os utentes do espaço.

No *Oceanário*, da autoria de Cambridge Seven Associates e Peter Chermayeff e finalizado em 1998, foi realizada uma composição extensíssima, ocupando toda uma parede, a partir de um conjunto de imagens de animais marinhos. A composição resultou num desenho que sugeria uma imagem que havia sido *pixelizada*, já que foi necessário adaptá-la ao azulejo monocromático de 15x15 cm.

«Finalmente, a maquete produzida pelo computador permitiu que o desenho da parede monumental resultasse numa totalidade de imagens vistas separadamente, por vezes apenas parcialmente ou em grupos, representando o trabalho tradicional dos azulejos clássicos e um aspecto do mundo moderno só é possível através do computador.» [50]

[49] Veja-se os painéis para o *Edifício-Sede da Bayer*, em Carnaxide.
[50] *Jornal dos Arquitectos*, nº 176-177, p. 16.

IV. 2. 3. O Vitral no século XX em Portugal

Em Lisboa, ao longo do século XX, houve duas oficinas que se poderão considerar de alguma importância em Lisboa, a de Ricardo Leone e a de José Alves Mendes, enquanto que no Porto há a salientar a Oficina Antunes.

Há um ano que se poderá considerar de ruptura, que é o de 1938, pois os vitrais de Almada Negreiros na *Igreja de Fátima* do arq. Pardal Monteiro se inscrevem numa tendência de renovação da arte sacra.

A partir de 1830, começa a utilizar-se o vidro corado na massa e abandonam-se os vitrais pintados com esmaltes. Ainda não possuíamos oficinas em Portugal e D. Fernando II (1819-1885) teve que solicitar aos Kellner, na Alemanha que executassem os dois vitrais para a *Capela da Pena*.

O arquitecto Marques da Silva (1869-1947) utilizava o vitral dentro do princípio da integração das artes. Concebeu a remodelação dos *Paços do Concelho* da cidade do Porto, para a qual desenhou vitrais que foram executados na Catalunha pela oficina Rigat Granell y C.ª. Mais tarde, em algumas obras suas em Leça da Palmeira, entregou os vitrais a executar à oficina parisiense de Félix Guadin.[51]

Assim, no início do século XX continuava a haver poucas encomendas, a maior parte das quais eram dirigidas a oficinas no estrangeiro. O vitral da *Livraria Chardron*, da autoria do engenheiro Xavier Esteves, foi encomendado em Itália. Deste mesmo país vieram, em 1910, os vitrais da *Quinta da Regaleira*, da autoria de Luigi Manini (1848-1936). Nessa época, os cartões para os vitrais estavam muito relacionados com a pintura de cavalete que se praticava.

Nos anos 20, o grande responsável pelo desenvolvimento da arte do vitral, em Lisboa, era Ricardo Leone, que sucedera a Cláudio Martins. A partir de metade do século XX, a Oficina Leone viria a adoptar sobretudo um decorativismo de características *Art Déco*.

Em 1929, a *Exposição Ibero-Americana de Sevilha* abriu com um *Pavilhão de Portugal* de linhas barrocas e joaninas, desenhado pelos irmãos Rebelo de Andrade e cuja porta foi ornamentada com uma rosácea fabricada pela Oficina Leone. Com esta oficina, começaram a colaborar, na época, os pintores Abel Manta, Jorge Barradas e Lino António.[52]

[51] Vide Sérgio Vieira, *Para a História do Vitral em Portugal no século XX*, p. 43.
[52] Ibid., p. 66.

A Oficina Antunes vinha a desenvolver trabalhos desde 1906, sem grande apuramento técnico, até à data de 1956, quando iniciou um perído de qualidade.

O *MRAR*, *Movimento de Renovação Religiosa*, o qual foi fundado em 1953 e instituído em 1954[53], veio criticar a arquitectura religiosa que se praticava no país ao longo das décadas de 40 e 50, no âmbito da qual dominava o arq. Vasco Regaleira (1897-1968), muito ligado à prática do *pastiche* e autor das *Igrejas de S. João de Brito* e do *Santo Condestável*, em Lisboa, bem como da *Igreja de Nª Sª da Conceição*, no Porto.

As novas igrejas que surgiram na década de 50, foram a de *Igreja de Águas* do arq. Nuno Teotónio Pereira (n. 1922), a *Capela de Nª Sª de Fátima*, na Rinchoa (1950) e o *Cemitério de Nª Sª das Angústias* (1951), no Funchal, do arq. Chorão Ramalho, em cuja capela colaboraram Guilherme Camarinha e Querubim Lapa.

Pelo programa de iluminação da *Igreja de S. João de Brito* ficou responsável, em 1946, o artista Lino António (1898-1974) que executou os oito vitrais, em estreitas aberturas.[54]

Na década de 50, a construção de novas igrejas no país e nas colónias, trouxe um surto repentino de vitral. Entre 1946 e 1950, Almada concebeu os vitrais para a *Igreja do Santo Condestável*, em Lisboa.

Em 1950, Sá Nogueira veio trazer uma linguagem renovada a esta expressão artística, com os 10 vitrais da *Capela de Nª Sª de Fátima*, na Rinchoa, da autoria de João Braula Reis (1927-1989).[55]

A arte desenvolvida pela terceira geração - assim definida por J.-A. França -, muito ligada ao movimento neo-realismo, frequentemente não era aceite nos programas oficiais. Tal foi o caso da proposta de pintura mural de Sá Nogueira para a *Igreja da Póvoa de Santa Iria*, preterida a favor da pintura naturalista de Domingos Rebelo.

Em 1956, Roberto Araújo (1911-1969) desenhou um total de 10 painéis para o tratamento lumínico do espaço criado por José Bastos para a *1ª Exposição de Arte Sacra Moderna*.[56]

[53] Este movimento era constituído pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Diogo Lino Pimentel, Nuno Portas, Luiz Cunha, Erich Corsépius, Madalena Cabral, Sebastião Formosinho Sanchez, Costa Cabral, os artistas plásticos Eduardo Nery, José Escada, Jorge Vieira, o escritor Vitorino Nemésio, os padres Gustavo de Almeida, Avelino Rodrigues e Albino Cleto.
[54] Muito ligado a certos cânones medievais, não tirava partido da técnica da *grisalha* (ou *grisaille*).
[55] Vide Sérgio Vieira, op. cit., p. 97.
[56] Ibid., p. 98.

Na mesma época, Querubim Lapa desenhou os vitrais para a *Capela do Quartel de Beja*. Lino António, Mário Costa, Guilherme Camarinha (1913-1994) e Manuel Lapa desenharam igualmente painéis de vitral.

Hansi Staël (1913-1961) desenhou, em 1951, cartões para um tríptico alusivo aos mistérios da Virgem para a *Igreja* neo-românica *de Alter do Chão*. No mesmo ano, o escultor Euclides Vaz (1916-1964) concebeu os painéis com motivos da vida de S. João de Brito para a *Capela do Hospital do Ultramar*.

Muito próximo de Manessier (1911-1993) e de Bazaine (1904-2001), José Escada produziu as *Meditações sobre os Salmos*, composições de carácter abstracto para uma exposição na Galeria Pórtico (1955-1959), intitulada *Exposição de Arte Sacra Moderna*. Executou, ainda, dois murais para a *Capela de S. Bernardo do Hospital de Setúbal* e um vitral para a *Igreja de Sto António* de Moscavide.

António Lino foi professor, até 1949, da *Escola de Artes Decorativas de Lisboa*, tendo-se especializado em *fresco*, mosaico e vitral. Desenhou vitrais, no final da década de 50, para uma capela de António Nogueira da Silva, em Braga.[57]

Nos anos 60, os arquitectos, como Luis Cunha (n. 1933) interessaram-se pela técnica das *dalles de verre*, vitrais constituídos por blocos de vidro montados com argamassa, em lugar da chapa de vidro montada com perfis de chumbo.

Em 1973, Raul Chorão Ramalho (1914-2002) desenhou a *Capela do Hospital de Santa Luzia* em Viana do Castelo e Aquino Antunes concebeu cartões abstractos para os dois vitrais das suas aberturas, os quais estabeleceram um contraponto com o mosaico de Júlio Resende.

Júlio Resende iluminou com um vitral (1972) o vão das escadas do *Tribunal de Vagos*. Em 1975, o pintor retomou o vitral na obra da *Igreja* setecentista *de Valbom*, recuperada pelo arq. José Carlos Loureiro. Resende executou, ainda, cartões para os vitrais da *Igreja da Boavista* (1973), no Porto, da autoria do arq. Agostinho Ricca (n. 1915).

José Rodrigues (n. 1936) concebeu os vitrais, com vidros coloridos na massa de reduzidas tonalidades, para o *Convento das Carmelitas* no Patacão (1981), da autoria de João Rosado Correia.

[57] Ibid., p. 104.

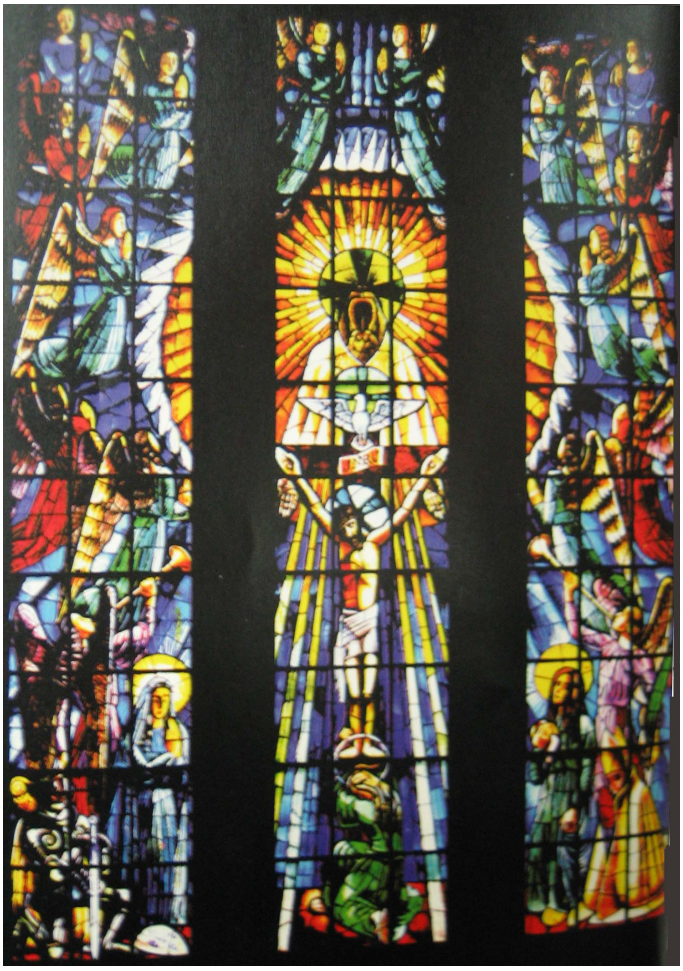
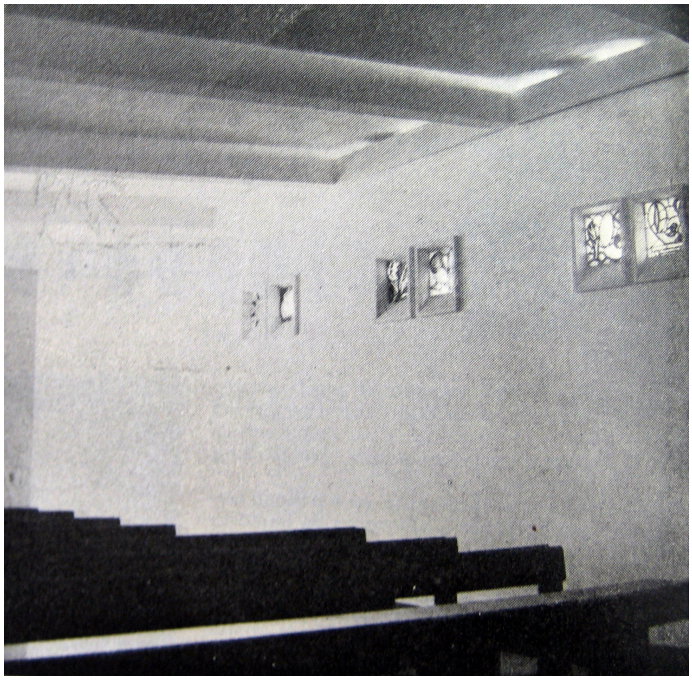


Fig 68

Almada Negreiros, vitrais da Igreja Nª Sª de Fátima do arq. Pardal Monteiro, 1938.



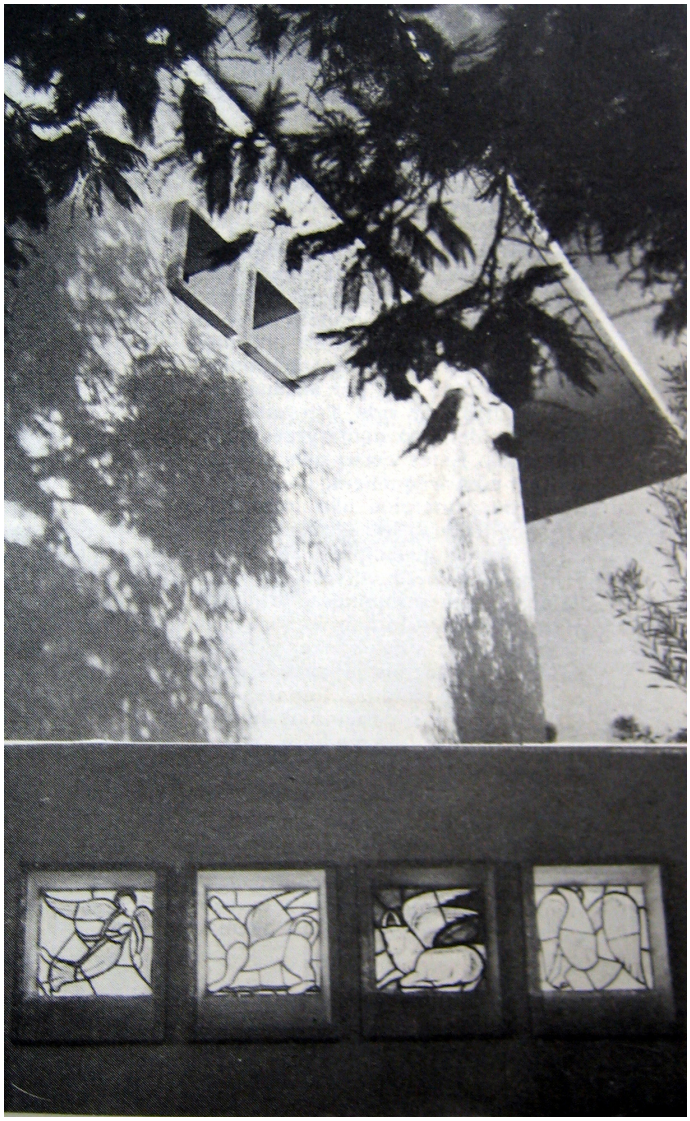


Fig 69 . 70

Sá Nogueira, vitrais da Capela da Rinchoa de João Braula Reis, 1950.

Fig 71
Eduardo Nery, vitral da Igreja de S. Miguel em Queijas do arq. Costa Pecegueiro, 1984

Fig 72
Eduardo Nery, vitral da Igreja de S. Miguel em Queijas do arq. Costa Pecegueiro, 1984.

Na *Igreja de S. Miguel de Queijas* (1984), da autoria do arq.s Costa Pecegueiro (n. 1937) e Coimbra Neves (n. 1938), os vitrais são de Eduardo Nery. Este artista executou, também, os cartões para os vitrais da *Capela de S. José*, no *Santuário de Fátima* concebida pelo arq. Erich Corsépius.

São de salientar os vitrais de Domingos Pinho (n. 1937) para o *Santuário de Sto António*, em Vale de Cambra, da autoria do arq. Agostinho Ricca.[58]

Em 1981, Sá Nogueira executou um vitral para a *Capela do Hospital do Barreiro*.[59] Em 1987, concebeu os vitrais para a *Capela do Sagrado Lausperene* em Fátima, da autoria de José Carlos Loureiro, retomando neles a fórmula figurativa da *Capela da Rinchoa*.

O vitral pode-se considerar que, na década seguinte, teve ainda alguma expressão, como se poderá verificar no caso dos vitrais concebidos por António Lino para *Igreja de Joane* (1991). Em 1992, Amândio Silva desenhou os vitrais para a *Capela dos Franciscanos Hospitaleiros da Imaculada Conceição,* em Linda-a-Pastora, da autoria do arq. Raul Martins (n. 1947).

Em 1999, a *Igreja de Mangualde*, da autoria do arq. Vasco Morais Soares recebeu vitrais desenhados por Francisco Laranjo (n. 1955), com uma poética de carácter expressionista abstracto.

No que se refere a programas não religiosos, a moda do vitral no século XX, iniciou-se na residência-atelier do pintor José Malhoa (1855-1933), da autoria do arq. Norte Júnior (1878-1962), e que foi prémio Valmor em 1905. Outra obra que recebeu vitral no início do século, foi o *Sanatório da Parede*, obra do arq. Rosendo Carvalheira (1863-1919).

O próprio *atelier* do arq. Norte Júnior, em 1912, situado frente ao Jardim Cesário Verde, à Estefânia possuía vitrais. Cerca de 1911, José Ferreira da Costa desenhou vitrais para o *Palacete Valflor*, a Sto Amaro, em Lisboa.

Um arquitecto que teve importância na renovação dos programas decorativos, foi Raul Lino (1878-1974), tendo contactado, durante na sua formação na Alemanha, com os ideais do *Arts and Crafts* e o conceito da *Obra de Arte Total*.

Os vitrais do *Café Nicola*, com uma renovação assinada por Norte Júnior em 1929, demonstraram um certo gosto *arts déco*. No mesmo ano, os vitrais de João

[58] Ibid., p. 127.

[59] *«Atraída pela luz, entre o bem e o mal, uma mariposa simbolizou a alma e a evolução espiritual do homem, a Ressurreição de Cristo, ou em sentido mais alargado, a elevação de todos os homens, a morte e a ressurreição.»* Vide Sérgio Vieira, op. cit., p. 128.

Queiroz (1892-1982) para o *Café Imperial*, na Avenida dos Aliados, no Porto, com a colaboração da Oficina Leone, fizeram uso de vidros texturados com reduzido cromatismo. Nesta década de vinte, numerosos estabelecimentos comerciais recorreram ao vitral, como decoração

Em 1933, Abel Manta (1888-1982) iluminou com vitral o vão das escadas do *Instituto Nacional de Estatística*, da autoria do arq. Pardal Monteiro. Na *Estação Ferroviária do Cais do Sodré* (1924-28), o mosaico e a pintura foram os principais recursos utilizados por Pardal Monteiro na decoração. Do mesmo arquitecto, a moradia de Álvaro de Sousa (1929), no Estoril, com gosto *arts déco*, receberia, cerca de 1934, vitrais de Mário Costa.

Mais tarde, nas décadas de 50 e 60, os programas do Ministério da Justiça relacionados com os novos tribunais trouxeram novos problemas de decoração, já que as salas de audiência, a escadaria principal e a entrada deveriam receber algum tratamento plástico. Os murais e as tapeçarias costumavam ser empregues nas primeiras e os vitrais nas escadarias. Estas intervenções pautavam-se, do ponto de vista artístico, por um carácter conservador.[60]

Lino António executou os vitrais heráldicos da *Reitoria da Universidade de Lisboa,* da autoria de Pardal Monteiro, nos inícios da década de 60. Em 1964, executou vitrais para o *Tribunal de Ponte de Sor* e para o *Tribunal de Seia*.

Em 1972, conforme referimos atrás, Júlio Resende iluminou o *Tribunal de Vagos* da autoria do arq. António Madeira Portugal (n. 1924). É de salientar a experiência abstracta no vitral oficioso de António Charrua (1925-2008) para o *Tribunal de Vila Franca de Xira,* do arq. Raul Rodrigues de Lima (1909-1979), executado na Oficina J. Albuquerque Mendes.

De alguma relevância será o vitral autónomo, de Manuel Cargaleiro (n. 1927), destacado da parede, realizado para o último piso do *Bloco das Águas Livres* e removido posteriormente do local, pela Companhia de Seguros Tranquilidade.

Fred Kradolfer executou o desenho dos vitrais heráldicos para o *Tribunal de Castelo Branco*, da autoria de Raul Rodrigues de Lima. Camarinha desenhou vitrais para o *Tribunal de Vila Nova de Famalicão* e o de *Amarante*, da autoria do arq.

[60] Frequentemente, recorria-se a José Sousa Felgueiras, Severo Portela Martins Barata, Manuel Lapa ou António Coelho de Figueiredo para as pinturas murais deste tipo de programas.

Januário Godinho (1910-1990). Manuel Lapa executou para a entrada do *Hotel Estoril-Sol* (1964) cartões para vitral.

Sá Nogueira, em 1967, utilizou a *dalle de verre* no *Hotel Alvor* na Praia da Rocha, imediatamente antes da sua experiência em vitral para o *Restaurante Gambrinus*, da autoria de Maurício de Vasconcelos. Nos anos 80, o artista realizou, ainda, vitrais abstractos para a *Conservatória do Registo Civil de Aljustrel*.

Actualmente, pode-se considerar que é apenas no âmbito do espaço doméstico que o vitral tende a ter alguma continuidade.

IV. 3. Um importante contributo para a síntese das Artes no Século XX: Almada e Pardal Monteiro, um pacto

IV. 3. 1. A Tradição Decorativa na Arquitectura nas décadas de vinte e trinta

O vocabulário modernizante da *Estação do Cais do Sodré*, entregue pela Sociedade Estoril a Pardal Monteiro, marcará o encerramento da influência da *Secessão Vienense* e do *Arts Décoratifs* na obra do arquitecto. Os mosaicos executados para a decoração do grande vestíbulo da estação são da autoria do arquitecto. A *Estação Sul-Sueste*, à Praça do Comércio, em Lisboa, da autoria de Cottinelli Telmo, deveria constituir um outro exemplo de léxico modernista.

A remodelação da *Brasileira* por Norte Júnior (1924) tinha reunido pintores como Pacheko, Barradas, Stuart Carvalhais (1887-1961), Bernardo Marques, Almada, Soares (1894-1978) e Viana. O *Café Nicola* (1929), do mesmo arquitecto, abria mais tarde no Rossio. *O Café Chiado* (1927), dos irmãos Rebelo de Andrade, foi considerado o último café *Arts Déco*.

O *Café Palladium* (1932), desenhado por Raul Tojal (1900-?), pode ser considerado o primeiro café moderno, com algum sabor *Arts Déco*, possuía baixos-relevos de cimento da autoria de Diogo Macedo (1889-1959) e patinados por Kradolfer, com alegorias a Lisboa e à Odisseia.[61]

[61] Vide Rui A. Santos "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994" in *História da Arte Portuguesa*, p. 467.

Fig 92 . 93

Cristino da Silva, Café Portugal em Lisboa, 1938.

Em 1936, Carlos Ramos (1897-1969) desenhou para as *Arcadas do Estoril*, um café com decoração de Almada Negreiros. Nele, *o artista «(...) pintou ingénuos motivos florais nos caixotões das paredes e, nos do tecto pássaros em voo, numa linguagem gráfica que lembrava a sua célebre capa da "Contemporânea"»*.[62]

Em 1936, Ernesto Korrodi (1870-1944) desenha com o seu filho e para o Porto, o *Imperial Café* com vitrais de Ricardo Leone, com um gosto próximo do *Arts Déco*. Do mesmo ano, o *Salão de Chá Imperium*, aberto em Lisboa, da autoria de Raul Tojal e com decoração de Fred Kradolfer, incluía um painel com alegorias ao chá.

Cristino da Silva (1896-1976) desenhou, em 1938, um programa de café, - o *Café Portugal*. O vestíbulo rectangular deste equipamento conta com uma *mapa-múndi* da autoria de Roberto Araújo, pintado a sépia e a tons de amarelo sobre contraplacado e com uma alegoria a Portugal por Leopoldo de Almeida (1898-1975). Ao fundo das salas, existiam dois vitrais, *O Continente* e *O Império*, de Jorge Barradas, fabricados no *atelier* Leone. As paredes do café eram decoradas com onze painéis de Barradas, pintados a têmpera, com motivos de paisagens e tipos populares.

Para a *Exposição Internacional de Paris* (1937), foi projectado por Francisco Keil do Amaral, um *Pavilhão de Portugal* com decoração de Fred Kradolfer, Bernardo Marques, José Rocha, Carlos Botelho, Tom, Emmerico Nunes e Paulo Ferreira.

Em 1939, para a *Exposição Internacional de Nova Iorque*, construiu-se um pavilhão, com traça de Jorge Segurado e com dois painéis de Fred Kradolfer, *O Império* e *A Fé,* contando, igualmente, com estatuária de Leopoldo de Almeida e Francisco Franco (1885-1955).

Para além destes equipamentos, os correios construíram, na década de trinta, numerosos edifícios por todo o país, da autoria do arq. Adelino Nunes (entre 1932 e 1948), muitos dos quais possuíam painéis decorativos.

IV. 3. 2. O início das colaborações de Almada Negreiros com a arquitectura

Até cerca de 1927, data da sua saída de Almada para Madrid, as suas encomendas de pintura a integrar na arquitectura cingem-se, em Lisboa, à *Alfaiataria Cunha*, à *A Brasileira do Chiado* e ao *Bristol-Club*, junto ao Rossio.

[62] Ibid., p. 470.

Na *Alfaiataria Cunha* (1913-1917), as pinturas tentavam conferir à figuração *«um certo chique»*[63], baseando-se nas ilustrações de moda das revistas, com uma *«artificialização estereotipada da figura e um exaustivo cuidado na marcação plástica do vestir.»*[64]

As pinturas para *A Brasileira do Chiado* vêm completar a remodelação levada a cabo por Norte Júnior (1925).[65] Os artistas convidados[66] a colaborar com as telas que aí permaneceram até à remodelação seguinte (1971), na qual uma nova geração recebeu encomenda, eram seis.

As obras de Almada ficaram colocadas à esquerda de quem entra, em primeiro e terceiro planos: *Retrato em Grupo* e *Cena de Praia* [67].

O proprietário do *Bristol Club* (1918), Mário Ribeiro, convidou para a sua remodelação o arquitecto Carlos Ramos, dois escultores[68] e vários pintores[69]. Almada contribuiu para este programa com a sua tela *Nú feminino* (1926).

A estadia de Almada em Madrid vem fazê-lo entrar em contacto com uma realidade cultural muito diferente de Lisboa, à época.[70] No campo da arquitectura, a inovação dá-se com a geração de 1925, com os edifícios da *Cidade Universitária* de Sanches Arca, Miguel de los Santos, Agostin Aguirre, Arniches Domingues, e o *Cinema Barceló* de Gutierres Soto, por exemplo.[71]

Almada realiza intervenções para a *Ciudad Universitaria de Madrid* e concebe a decoração de três cine-teatros, o *San Carlos*, o *Barceló* e o *Teatro Muñoz Seca* (já desaparecidos). Com estas realizações, Almada obterá a admiração não só dos arquitectos modernos, Luís Lacasa, Fernando Mercadal e Durán de Cottes, como do arquitecto, decorador e *designer* de mobiliário Marcel Breuer, ligado à *Bauhaus.* [72]

---

[63]Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 17.
[64] Idem.
[65]Aberta desde 1908, *A Brasileira,* tinha um mobiliário ao "estilo renascença". Teles, proprietário do café, tinha sido persuadido pelo jornalista Norberto Araújo a torná-lo um *«museu»* da *«última escola de pintura em Portugal»*. Ibid., p.19
[66] Pacheko, Stuart, Barradas, Bernardo Marques, Almada Negreiros, Viana e Soares.
[67] *«Pintando duas telas para o já famoso café "A Brasileira", Almada retrata-se então numa delas rodeado de alguns dos seus amigos, aquém do espaço e do tempo dilacerados por essa "ausência" que o autor exploraria no seu romance "Nome de Guerra", escrito em 1925, exactamente no mesmo ano de que datam essas pinturas»*. Vide Margarida Acciaiuoli in "Almada Negreiros" in *Almada*, p. 7.
[68] Leopoldo de Almeida e Ernesto do Canto da Maya.
[69] Almada, Viana, Soares, Lino António, Francis Smith, Ruy Vaz e Guilherme Filipe.
[70] Nela convivem *«Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Federico Garcia Lorca, Machado, Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna». Idem.*
[71] Ibid., pp. 191-193.
[72] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 22.

Fig 102

Almada Negreiros, tela para a renovação de A Brasileira por Norte Júnior, 1925.

Fig 103

Almada Negreiros, pintura sobre madeira para o Club Bristol da autoria de Carlos Ramos, 1926.

Fernando Garcia Mercadal[73] (1896-1985), juntamente com Josep Lluis Sert (1902-1983), em Saragoça, formaram o grupo *GATEPAC*[74] que tinha como programa estimular a divulgação das teorias e a sua concretização através de exposições, congressos e contactos com grupos estrangeiros.

Sendo recebido em Madrid, Almada aí realiza a sua primeira exposição, a convite da revista *Gazeta Literaria*, publicação em que escreviam Luís Buñuel (1900-1983), Rafael Alberti (1902-1999), Federico Garcia Lorca (1898-1936), Cernuda (1902-1963) e Ortega y Gasset[75] (1883-1955), regressando a Lisboa em 1932.

IV. 3. 3. A colaboração de Almada com os arquitectos e o seu *pacto* com Pardal Monteiro

Em 1938, Almada retoma a colaboração em arquitectura com a concepção dos vitrais para a *Igreja de Nª. Sª: de Fátima,* da autoria de Pardal Monteiro, obra que marca uma certa maturidade para um e outro, reafirmada na colaboração que se lhe seguiu, com o *Edifício do Diário de Notícias* (1939).

Raquel Henriques da Silva estabelece que se tratou não de uma colaboração mas de um *«pacto»*[76], afirmado, mais tarde, de forma sólida com as *Gares Marítimas de Alcântara* e da *Rocha Conde d'Óbidos*, a *Cidade Universitária*, o *Seminário dos Olivais* (1950) e o *Hotel Ritz* (1959).

A colaboração, nesta época, com outros arquitectos passou por um projecto de baixo-relevo para a *Casa da Moeda* (1940) da autoria de Jorge Segurado (1898-1990), o qual não chegou a ser aceite. No *Edifício dos Correios de Aveiro*[77] de Adelino Nunes, Almada realizou dois frescos, os quais vieram a ser posteriormente destruídos.

Na década de 50, Almada, com Jorge Segurado, executou dois vitrais para a *Capela de S. Gabriel* em Vendas Novas e compôs, com António Varela, numa *Casa na encosta da Ajuda* (1952), vários painéis cerâmicos. Executou obra de vitral para a *Igreja do Santo Condestável,* em Campo de Ourique, com Vasco Regaleira (1951).

---

[73] Nesta época, levou a Madrid importantes arquitectos como Walter Gropius, Marcel Breuer, Theo Van Doesburg, Mendelsohn, Le Corbusier, entre outros.

[74] *Grupo de Artistas e Técnicos Espanhóis para o Progresso da Arquitectura Contemporânea*. Entretanto, Mercadal é nomeado representante espanhol no CÉRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporains), surgindo uma revista *"Documentos de Actividad Contemporanea, A. C."*

[75] Vide José de Almada Negreiros, op. cit., p 193.

[76] Raquel Henriques da Silva, *Almada, a cena do corpo*, p. 195.

[77] Nestes painéis, *«(…)onde uma mulher deitada reinventa o gesto simples de escrever uma carta (…)»*. Vide José- Augusto França, "Almada" p. 35.

O artista trabalhou, ainda, com Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral (n. 1929) no *Bloco das Águas Livres* (1956), onde executou dois mosaicos parietais. Almada executou trabalhos para o *Edifício dos Correios dos Restauradores*, o *Café Suissa* e o *Café das Arcadas* do Estoril, da autoria de Carlos Ramos.

É relevante ter em consideração o padrão de azulejo concebido por Almada para o *Edifício na Rua do Vale do Pereiro,* produzido na Fábrica Cerâmica da Viúva Lamego (c.1952), bem como os painéis murais para a *Escola Preparatória Patrício Prazeres* (1956) e a placa de mármore com desenho inciso na *Casa da Boca do Inferno,* da autoria do arq. Carlos Tojal.

Uma obra notável do fim da sua vida - o painel *Começar*[78]- na *Sede da Fundação Gulbenkian* da autoria de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Rui Jervis de Athouguya (1917-2006), é constituído por uma gravação (esgrafito) em pedra calcárea.

As colaborações de Almada com a arquitectura resumem-se, de acordo com a própria opinião do artista, a ocupar, com uma intervenção, os espaços escolhidos por outros, ocupando simples paredes nuas.[79]

Ao pintor cabe desenhar histórias, *«(…) circunscrevendo a pintura à esquadria prévia de inevitáveis muros».*[80] Esta posição conduz aos resultados obtidos pela colaboração de *pintores/decoradores* com arquitectos e estão patentes em programas como a *Cidade Universitária* ou a *Biblioteca Nacional*.

O artista não mantem uma visão estética da cidade de Lisboa, mas sim uma visão afectiva, perpassando na *Histoire du Portugal par Coeur* - escrita quando da sua estada em Paris - e nos desenhos para o *Catálogo das Festas da Cidade* de 1934.[81]

«É esta visão de cidade que, despida embora de gente, pairando apenas na luz que sobe do rio, encontramos nas Gares da Rocha, cidade encostada e protegida pelas colinas, trepando para a claridade na ignorância de espaços recticulares que só na Praça do Comércio são aceites pela cumplicidade da estátua que lhe anima o corpo e o rio aos pés a alargar-lhe os bordos.»[82] Esta imagem de casas apinhadas sobre a colina

---

[78] *«(…)a produção igualmente cerrada de estudos geométricos que, para lá do afloramento magnífico dos óleos de 57, são verdadeiros estudos para o "Começar"».*Vide Raquel H. da Silva, op. cit., p. 199.

[79] No único texto escrito por ele sobre arquitectura a propósito de Pardal Monteiro, *«As construções do Estado multiplicam-se a olhos vistos, porém, as paredes estão nuas como os seus muros, como um livro aberto sem nenhuma história para o povo ler e fixar».* Vide Raquel H. da Silva, op. cit., p. 196.

[80] Idem.

[81] *«As cidades constituíam, para Almada, um espaço de convívio essencialmente».* Vide Raquel H. da Silva, op. cit., p. 197.

[82] Idem.

do castelo, prolongar-se sob a forma de barcos, estuário adentro, aparece de novo na obra da *Secretaria da Universidade*.

Ora, o encontro de Almada com a arquitectura produziu-se apenas com a *Exposição dos Independentes* (1930). Nos anos vinte, o único arquitecto do grupo da *Brasileira*, José Pacheko, «*arquitecto pela graça de Deus*» dedica-se à renovação da pintura e das artes gráficas, mais rapidamente eficazes no fabricar do gosto.

Os novos arquitectos, Pardal Monteiro, Cristino da Silva, Jorge Segurado, Carlos Ramos, Adelino Nunes (1903-1948), Cottinelli Telmo (1897-1948) e Cassiano Branco (1897-1970), encontraram, na década de trinta, com os novos liceus, um espaço para os valores do movimento moderno. Não obstante, o programa da nova *Igreja de Nª. Sª. de Fátima*, colocou um desafio ao Almada "vitralista", que se veio a basear na utilização de cores puras numa intervenção que veio a necessitar do apoio do Cardeal Patriarca D. António Cerejeira (1888-1977).

Uma harmonia entre o carácter arquitectónico e pictórico modernos, existe no *Edifício do Diário de Notícias* que talvez talvez por o arquitecto aí não se encontrar tão empenhado em realizar uma inovação do ponto de vista arquitectónico do que na Igreja de Nª. Sª. de Fátima.[83] Almada soube inserir-se em programas que enriqueceu sem os desequilibrar quer na *Igreja de Nª. Sª. de Fátima*, quer no *Edifício do Diário de Notícias*.[84]

A parede é que ordenava, segundo as palavras de Almada. *« A parede é o plano, e se a arte de Almada obedece à Regra, no muro, a Regra cria outro enredo que principalmente obedece ao plano. Tudo participa da mesma luz, da mesma sombra, tudo é necessário, ordenado e visível.»*[85]

[83] Vide Raquel H. da Silva in op. cit., p. 198.
[84] Ibid., p. 199.
[85] Vide Fernando de Azevedo in *"O Decorador", Almada*.

IV. 3. 4. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima em Lisboa (1938)

Pardal Monteiro destacou-se dos seus colegas, tendo sido o primeiro e o único a projectar uma igreja com uma linguagem arquitectónica moderna. A arquitectura religiosa conheceu um impulso com aquela igreja que não tinha comparação com a prática da década seguinte. Vasco Regaleira e António Lino, autores de projectos religiosos, uma década mais tarde realizaram obras com características ainda mais tradicionalistas.

«Projectada em 1934, a Igreja teve a colaboração do arquitecto Rodrigues de Lima que Pardal Monteiro considerava o seu "mais precioso colaborador" e de três estudantes de arquitectura João Faria da Costa, António Martins e Fernando Batalha.» A igreja foi, na época, construída numa zona quase periférica de Lisboa, na Avenida de Berna a qual, nos anos 30, ia desembocar em terrenos não urbanizados. A igreja estaria rodeada de uma envolvência urbana semi-deserta, com um aspecto de certo modo degradado[86].

A estrutura em betão armado da Igreja, da autoria do engenheiro Bélard da Fonseca (1889-1969) foi completada em seis meses.[87]

O Padre Miguel de Oliveira considerou a igreja um *"templo de linhas sóbrias, tão diferente de todos os que já enriqueciam a cidade de Lisboa»*. O arquitecto Keil do Amaral, citou-a como um edifício *«vazado em moldes modernos».* A modernidade da edificação podia ser atribuída ao tipo de cobertura plana à enorme transparência conferida por um grande pano de vitrais, que faria evocar o exemplo de Notre Dame de Raincy (1923) da autoria do arquitecto parisiense A. Perret.[88]

Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965), jornalista que combatia a linguagem internacional da arquitectura, atacava a obra nos seguintes termos, veiculando uma parte da opinião pública: «*A Igreja Nova é feia, muito feia,(…) É preciso dizê-lo serenamente para que o erro não se repita.»*[89] Defendida pelo Cardeal Cerejeira que lhe reconhecia grandes qualidades por *«ser uma igreja/ ser uma igreja moderna/ ser uma igreja moderna bela*[90], é o primeiro exemplo de arquitectura religiosa em betão, utilizando o recurso da arte de vitralista.

---

[86] Vide Ana Assis Pacheco in op. cit., p. 111.
[87] Ibid., p. 115.
[88] Ibid., p. 111-112.
[89] Vide *Arquitectura Portuguesa*, Fevereiro de 1939.
[90] *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 25.

Fig 104
Porfírio Pardal Monteiro,
Igreja de Nª Sª de Fátima,
Lisboa, 1938.

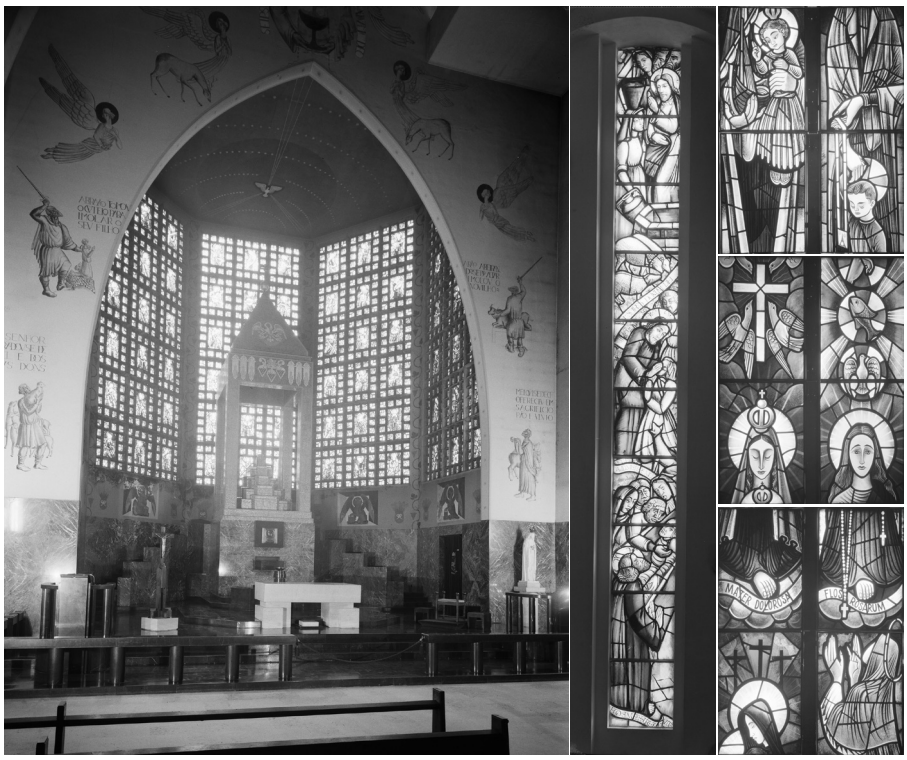


Fig 105
Almada Negreiros, vitrais da capela-mor da Igreja
de Nª Sª de Fátima de Pardal Monteiro, 1938.

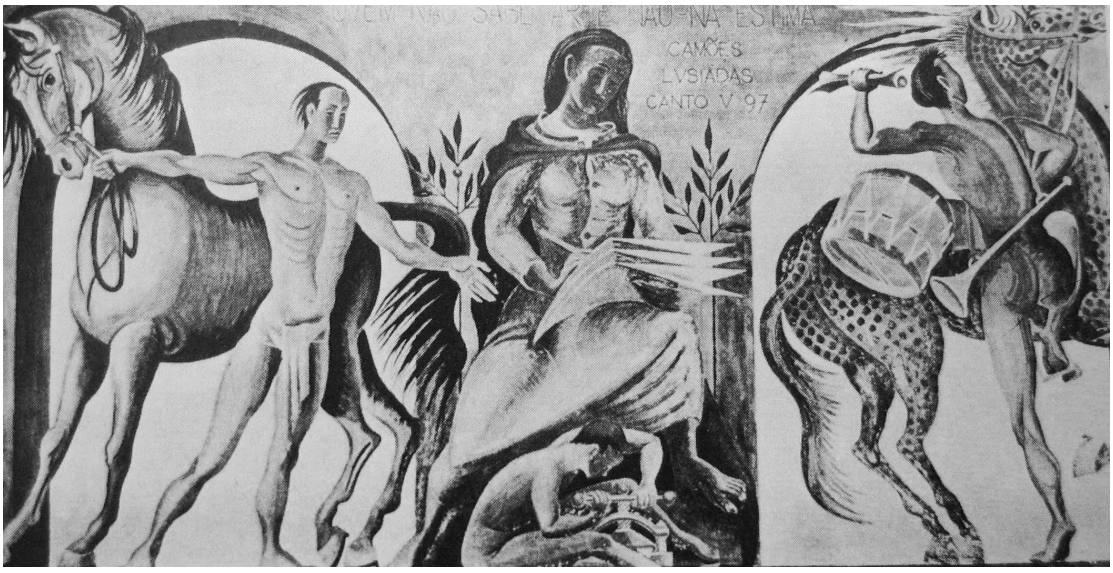


Fig 106
Almada Negreiros, pintura mural do Edifício Diário de Notícias em Lisboa, 1939.

Almada,[91] conjuntamente com os escultores Leopoldo de Almeida, Francisco Franco, António da Costa (1899-1970), Barata Feyo (1899-1990), Raúl Xavier (1894-1964) e Pedro Anjos Teixeira (1908-1997), bem como com os pintores Lino António (1898-1974) e Henrique Franco (1883-1961), interpretou *«um programa litúrgico de cenas bíblicas, crenças populares e simbologia cristã»*[92], em torno da figura da Virgem.[93]

O artista concebeu o vitral da *Santíssima Trindade,* situado sobre a entrada principal, para o coro, os vitrais e baldaquino da ábside, assim como os vitrais das naves laterais e a própria *Capela de Nª Senhora da Piedade* que servia como capela mortuária. Almada criou, ainda, a decoração de seis outros altares secundários, para os quais, para além dos vitrais, concebeu ainda mosaico de tipo romano. Os vitrais e as portas em ferro forjado do Baptistério são, ainda, da autoria do pintor. No Baptistério, Almada consegue um *«efeito cenográfico»* com as sugestões da *Água da Vida*, da pia baptismal.

IV. 3. 5. O Edifício do *Diário de Notícias,* em Lisboa (1939-1940)

Em finais de 1939, Almada realizou os estudos para as alegorias que irá executar a *fresco*[94], na *Sede do Diário de Notícias* na Avenida da Liberdade (Prémio Valmor de 1940).[95]

O edifício teria sido encomendado por Beirão da Veiga a Pardal Monteiro, com o requisito de ser um projecto *«moderno e funcional»*.[96] *«Com a altura de seis pisos, em que o último, um terraço coberto, se destinava aos acontecimentos festivos do jornal»,* o edifício, foi construído num lote com duas frentes, a principal voltada para a Avenida

[91] *«Almada é o mais arquitecto dos pintores portugueses»*. Vide Cottinelli Telmo citado in *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 25.
[92] Idem.
[93] Segundo José-Augusto França, «*Dele, passou Almada para os vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de 1938, e ali o adaptou ao sabor da matéria e a uma lembrança medieval que então justificava um renovamento de arte sacra – aliás recebido com indignação ameaçadora e intrigueira, por um público que não tinha tradições para além do século XIX*.», in *Almada*, p. 35.
[94] *«Uma notável precisão de mão a que a cor facilmente se ajustava também, confirmam a luminosidade do seu colorido, expresso já na "Maternidade" de 1935, e que, em conjunção, deveriam ter estado na base de uma nova revisão do seu sistema de paleta, servindo imediatamente a função de uma também nova técnica mural, a pintura a fresco.»* Vide M. Acciaiuoli, *Almada Negreiros*, op. cit., p. 12.
[95] O júri que atribuiu nesse ano o Prémio era constituído pelos arquitectos António do Couto Martins, Cottinelli Telmo e Jorge Segurado.
[96] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 29.

da Liberdade, a secundária voltada para a Rua Rodrigues Sampaio, adequado a um programa de duplo carácter, de serviços e indústria.[97]

A linguagem arquitectónica, com a intersecção de um cubo e um cilindro, é o resultado da exteriorização do programa. O sistema construtivo transparece na fachada, na qual os pilares e vigas de betão armado desenham uma retícula, tal como sucede nas *Gares Marítimas* e na *Igreja de Nossa Senhora de Fátima*.

«Entre 1939 e 1940, Almada Negreiros realizaria os frescos da nova sede do "Diário de Notícias" ao alto da Avenida da Liberdade – um vasto planisfério e quatro alegorias, a Portugal e à imprensa.»[98] Estes destinavam-se aos recintos de domínio público, ao nível do rés-do-chão. No átrio, encontra-se a *Alegoria à Imprensa*, representando uma figuração *«classico-surrealizante»,* a qual, referente ao Canto V dos Lusíadas e a Camões,.[99] sugere uma certa pesquisa da técnica do *fresco*:

«Pode pensar-se em Signorelli, mestre dos frescos de Orvieto, a propósito desta pintura que, sobre um fundo de muro vermelho-acinzentado, com dois arcos de volta clássica, impõe uma figura de mulher sentada e escrevendo e, a seus pés, uma criança nua que brinca com uma prensa.» J.-A. França prossegue a sua descrição com dois cavaleiros simetricamente dispostos nas aberturas dos arcos, imprimindo-lhe toda a sua força clássica. Dois homens nus segurando os cavalos, um forçando-lhe a brida, o outro pronto a montar, o pé já no estribo e uma mão alçada. Preso à garupa, encontra-se um tambor, uma tuba que representam as notícias a espalhar pelo mundo. Sobre a figura da mulher, encontra-se uma legenda clássica, também tirada de Camões; *«Quem não sabe arte não na estima»*. Segundo França, a pintura de Almada passaria do decorativo ao essencial.[100]

Na sala contígua, da recepção de publicidade, as pinturas permitiram-lhe a pesquisa historico-artística a prosseguir em futuras encomendas. Nelas, um grande *Planisfério* sobressai na parede central, fazendo recordar a cartografia dos séculos XV e XVI.[101]

---

[97] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 131.
[98] Vide José-Augusto França, op. cit., p. 349.
[99] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 132.
[100] Vide José-Augusto França, op. cit., p. 350-351.
[101] *«Geografia sagrada e mítica, construção teórica de um espaço e de um mundo, aí se recria a fauna, a flora, os povos autóctones, os signos do Zodíaco (como os Gémeos e o Aquário) além dos quatro elementos primordiais: a Agua, o Fogo, o Ar e a Terra. Mas, independentemente da sua posição geométrica, a região habitada tem um "centro": o Homem-Sol, o Homem-Luz, a chama do desejo de sabedoria…».* Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 29.

França descreve este mural contendo *«(…) Os continentes e os mares desenham-se com uma fantasia convencional de cartografia antiga, aqueles habitados por povos e bichos, com usos folclóricos ou explicações alegóricas, estes por seres de invenção, o Neptuno ou uma sereia de corpo contorcido.»* Nele, uma sereia representaria a água, um dos elementos; sendo os restantes três simbolizados por um homem que voa, com as asas esticadas ao longo de um corpo lançado como uma flecha, ou por uma mulher deitada numa ilha, sob uma árvore, com o seu corpo nu, coberto por um véu transparente e, ainda, por um homem-sol, de corpo incandescente, tendo aos pés um fogo aceso. À sua voltare, nos lados curvos do grande rectângulo, os doze signos do zodíaco, entre os quais os Gémeos e o Aquário mais criativos: um casal caminhando nu, sob um manto amarelo que lhes une as cabeças[102] e um homem avançando, nú também, despejando do alto dois vasos de água.[103]

Na parede da direita, um mapa de Portugal representa as regiões, com os caracteres humanos e trajes respectivos. Por cima das portas, surgem os trabalhadores anónimos e as máquinas que mostram a notícia (os tipógrafos, a rotativa, os ardinas).

IV. 3. 6. As Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha Conde de Óbidos

Em 1940, na *Exposição do Mundo Português*, Almada executa apenas dois vitrais: um representando o Infante D. Henrique e o outro D. João I.

«Na realidade, embora tivesse ao fim executado muitos outros trabalhos menores, Almada figura apenas no elenco dos 19 "pintores-decoradores" de um dos seis grandes pavilhões – o da "Colonização", dirigido por Júlio Cayola, agente-geral das Colónias, e com arquitectura de Carlos Ramos.» Nesse Pavilhão, Almada realizou dois grandes vitrais, representando o Infante D. Henrique rodeado de cavaleiros de Cristo e D. João I de guerreiros armados de ponto em branco, numa certa estilização já estabelecida na Igreja de Fátima.[104]

Em 1941, Almada realiza a *Exposição* dos *Trinta Anos de Desenho* (1911-1941)[105], em duas salas do SPN. Recebe em 1942 o *Prémio Columbano* e, em 1946, na *I*

[102] Segundo França, um desenho, datado de 1937, representaria o casal de "gémeos" sentado, e existindo na colecção Dario Martins
[103] Vide José-Augusto França, op. cit., p. 349.
[104] Ibid., p. 352.
[105] *«Trinta anos de desenho, de agitação, de ideias e problemas artísticos, de mocidade e de espírito" – como verifica Cottinelli Telmo, em título de artigo de página inteira, publicado a propósito na "Acção",*

Exposição de Arte Moderna de Desenho e Aguarela, o *Prémio Domingos Sequeira*. Isto teve lugar na época em que o engenheiro Duarte Pacheco (1938-1943) veio a acumular os cargos de Ministro das Obras Públicas e de Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Nesta mesma década, Almada é convidado a colaborar nos edifícios das *Gares Marítimas de Alcântara* e da *Rocha do Conde de Óbidos*.

Até 1928, os paquetes que faziam escala em Lisboa não acostavam, ficando fundeados ao largo. Por conseguinte, o embarque e desembarque de passageiros e bagagens realizava-se com a ajuda de embarcações que mediavam entre o paquete e a costa. A legislação, datada de 15 de Fevereiro de 1928, decretou a obrigatoriedade de atracação dos paquetes, tendo sido escolhido o Cais de Alcântara pela sua localização bem como altura das águas do rio.[106]

«(…)Os projectos dos dois edifícios (das Gares Marítimas) foram iniciados em 1934, sendo contemporâneos do projecto da Igreja de Nossa Senhora de Fátima».[107]

Foram elementos da organização urbana, uma vez que Pardal Monteiro pretendia ligá-los através de uma longa galeria com colunas e ligada a pórticos situados no enfiamentos norte-sul, possivelmente dispondo de escadas para estabelecer o acesso vertical da galeria ao porto.[108]

A fim de realizar os projectos das gares, Pardal Monteiro empreendeu com Duarte Pacheco, em 1935, uma viagem de estudo ao estrangeiro, tendo recolhido imagens e dados de quatro gares (Génova, Nápoles, Trieste e Rochelle Pallicen). [109]

O vocabulário utilizado na arquitectura das duas gares (1934-1939) faz, de certo modo, recordar algumas obras estrangeiras contemporâneas, encontrando-se próximo do *Foro Mussolini*, de Roma, conjunto de edifícios (1926-1927) da autoria de Enrico Del Debbio, publicado no número da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de Abril de 1934 e no número da revista *A Arquitectura Portuguesa* de Fevereiro de 1942.[110]

O tipo de cobertura dos edifícios das gares – uma superfície curva-, é único na obra de Pardal Monteiro, embora os seus antecedentes se possam encontrar, no

---

confirmava a homenagem oficiosa, não deixando porém, quaisquer dúvidas quanto "à unanimidade da opinião pública" sobre o artista.» Vide M. Acciaiuoli, *Almada Negreiros*, op. cit. p. 13.
[106] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 92.
[107] Idem.
[108] Ibid., p. 93.
[109] Ibid., p. 95.
[110] Ibid., p. 95-96.

anteprojecto da Igreja de nossa Senhora de Fátima, onde o arquitecto terá proposto uma cobertura idêntica para a nave, mas com uma forma cilíndrica mais acentuada.[111]

O edifício da *Gare Marítima de Alcântara* foi inaugurado a 17 de Julho de 1943, tendo permanecido em obras por dois anos mais. O contrato de Almada para a realização de oito pinturas a *fresco* (dois trípticos e duas composições isoladas) deixava perever que elas ficariam prontas até 1945, mas o artista concentrou-se de tal forma na encomenda, que elas foram executadas logo em finais de 1944. As pinturas, que se encontravam no vestíbulo do segundo piso, ilustravam poemas e costumes populares.

O primeiro ciclo de decorações para a *Gare Marítima de Alcântara*, terminou em 1944, seguindo-se o dos *frescos* para a *Estação da Rocha do Conde de Óbidos*. *«Estes, uma das obras da nossa História de Arte, afrontaram o gosto nacional.»*[112]

Em Abril-Maio de 1948, no seu escrito *O Pintor no Teatro*, dedicado ao seu companheiro Federico Garcia Lorca, Almada Negreiro deixava entrever a chave para a compreensão deste período da sua actividade: *«Em pintura e nas artes plásticas, a acção é só vendo.»*[113] Almada subverte os programas das próprias encomendas, através de uma temática carregada de referências sociais, obedecendo a uma estética pouco comum no meio nacional.

As duas composições da Gare de Alcântara correspondiam, a primeira à lenda de *D. Fuas Roupinho 1º Almirante da Esquadra do Tejo*[114] ou do *Milagre de Nossa Senhora da Nazaré* e a segunda *Oh Terra onde Nasci* ou *Festa de Romaria*, com uma «*significativa ambivalência urbano-rural».*

[111] Ibid., p. 96
[112] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 31.
[113] Ibid., p. 31.
[114] *«D. Fuas é, no fresco defronte, um cavaleiro trajado à moda do século XVIII, (fora cavaleiro romano num estudo, seiscentista em outro), e o seu cavalo alça-se no ar, com os quartos traseiros fincados na falésia, enquanto o demónio-veado cai a pique no mar, graças à Virgem da Nazaré que surge no céu, sobre uma serpente, coroada e com o Menino coroado também, dentro de uma mandorla. No mar, um veleiro de velas pandas, em grande velocidade, no areal, pescadores que arrastam redes, outro que dorme à sombra dum banco varado e duas mulheres embiocadas, acocoradas, a passajar redes, ao pé da falésia do milagre.»* Vide José-Augusto França, *Almada,* op. cit., p. 366.

Um dos trípticos com o título *Lá vem a Nau Catrineta que Traz Muito que Contar*[115] é uma narrativa dos séculos XV e XVI, de sabor medieval, sobre as viagens dos portugueses que venceram *O Mar Tenebroso*. Num outro tríptico, Almada faz a *Evocação de Lisboa* sob a representação das *Mulheres Escolhendo Peixe, Barcos, Cordas, Velas* e *Mulheres Transportando Sal*.[116] Neste tríptico de Lisboa, a transformação do estilo avança, considerando, segundo França, a comparação com os cartões publicados em 1943. A descarga do carvão, representada à esquerda, equilibra uma outra cena da partida das varinas, situada à direita, entre ambas se representam as fragatas e os rebocadores ancorados no Tejo levemente. A composição de ambos os *frescos* laterais converge para o centro, que se apresenta como um subtil eixo de simetria.[117]

No tríptico fronteiro, Almada teria pintado de Lisboa ribeirinha, com mulheres na descarga do carvão, equilibrando-se na prancha estreita, sob o peso dos cestos e mulheres acocoradas ou discutindo em torno de uma canastra, vendendo peixe. peixe, destacando-se contra o fundo duma cidade deserta, com a *Sé*, o *Aqueduto das Águas Livres* e o casario.[118] No *fresco* intitulado *Mulheres carregando Sal,* segundo França*,* observa-se nos corpos das mulheres um *«movimento escultórico»*, surgindo, os barcos representados com as proas, as curvaturas dos convés e os altos mastros.

Pode-se considerar que a *Estação Marítima da Rocha do Conde de Óbidos* (1945-1948) foi projectada por Pardal Monteiro, numa linguagem própria do movimento moderno e num período em que o SPN aumentava a influência da propaganda turística nacional.

---

[115] *«Na "Nau Catrineta", a história é dividida em três episódios-ilustrações. No primeiro, os marinheiros estão padecendo fome no bojo da nau, desenhada num brilhante escorço (num estudo, compõem-se à parte, como pormenor evocado , enquanto o capitão, subido à gávea, busca com um óculo porto de salvamento, sob as figuras do Diabo e da Morte que andam no ar e deitam sombras nas velas enfunadas. Na composição central, o mastreame da nave ganhou, do estudo para fresco, uma presença brutal, e enche toda a superfície, deixando um canto, ao alto, para se ver a falésia onde as três filhas do capitão, num laranjal, cantam e tocam, entretendo o tempo enquanto esperam notícias. É uma mancha luminosa que contrasta com o sombrio da nau (...) Mas no primeiro plano, recortado contra a nau escura, seguindo pelo rebordo da composição em passo decidido de intervenção necessária, surge uma figura que, num estudo já adiantado da composição, não existia: um Anjo, o anjo da guarda, que é também um arcanjo guerreiro, de espada trifoliada na mão – e que, na imagem seguinte, veremos vencedor de Satanás e da Morte fugindo com a sua foice roçadoura. Nesta terceira composição, assiste-se à venturosa chegada dos marinheiros da Nau Catrineta, cheios de coisas a contar, e, no centro, rodeado de marujada com mulheres e mães que os esperam, o capitão de barbas brancas abraça as três donzelas suas filhas. Na multidão (que no estudo prévio, se confundia num bailarico popular), apontamentos de nítida observação popular, mulheres vendendo fruta, garrafões de vinho, uma senhora às costas dum marujo pronto a lançar-se de novo pelo mar fora, à aventura.»* Vide J.-A. França, op. cit., p. 370

[116] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 33.

[117] Vide José-Augusto França, *Almada*, op. cit., p. 36.

[118] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 34.

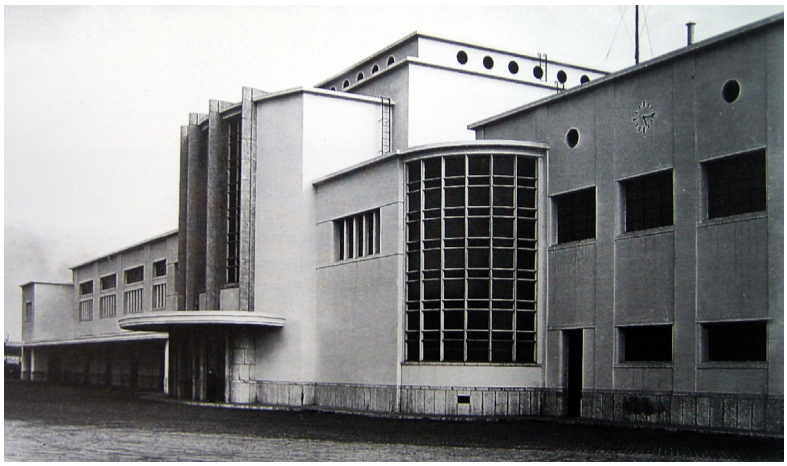
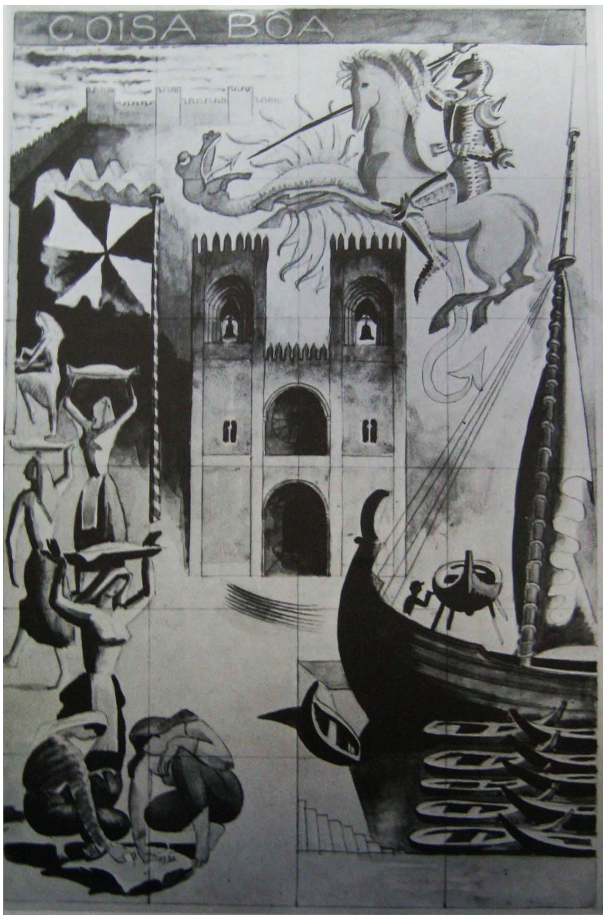


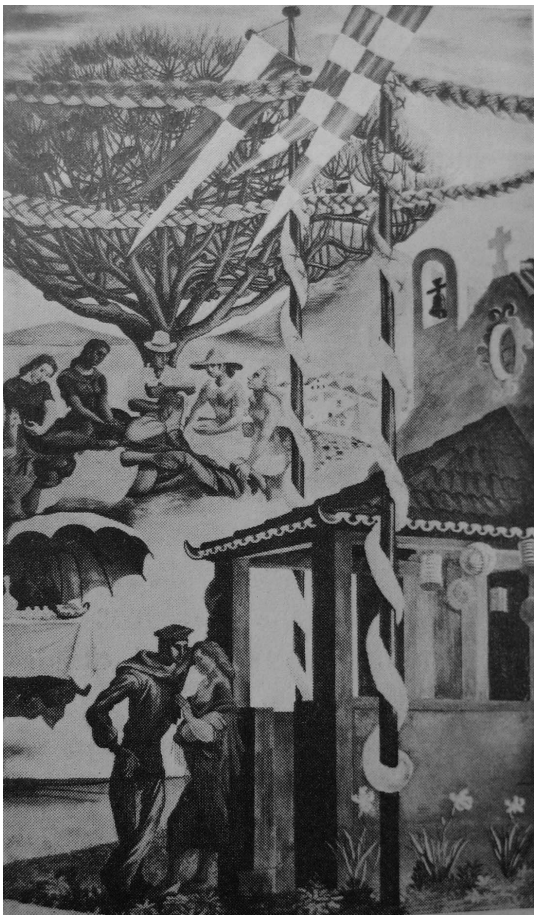
Fig 107
Porfírio Pardal Monteiro, Gare Marítima de Alcântara, 1943.

Fig 108
Almada Negreiros, tríptico mural da Gare Marítima de Alcântara de Pardal Monteiro, 1944.

Fig 111
Almada Negreiros, mural da Gare Marítima de Alcântara, 1944.

Fig 109 . 110
Almada Negreiros, estudo para mural da Gare Marítima de Alcântara, 1943.





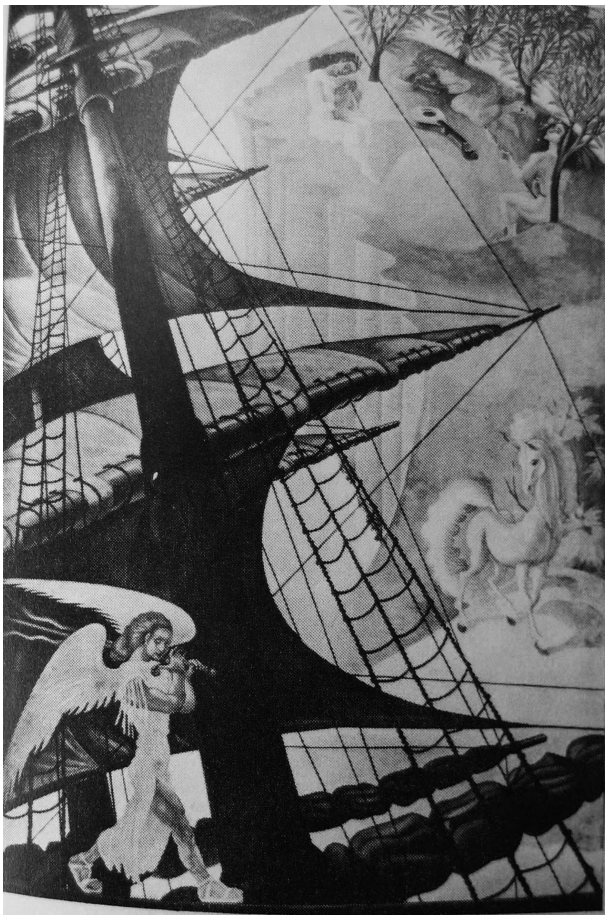


Fig 112
Almada Negreiros, fresco da Gare Marítima de Alcântara, 1944.

Almada foi contratado, então, com um prazo de 912 dias para a a realização de mais dois trípticos. Para esta gare, programada para receber os passageiros de transatlânticos ou de paquetes de luxo, previa-se uma decoração adequada.[119]

Em finais de 1945, o pintor iniciou os estudos e a sua execução prolongou-se por cerca de três anos. Os seis painéis desenhado situam-se no *hall* do segundo piso, à semelhança da *Gare Marítima de Alcântara*. Um dos trípticos retoma as imagens literárias da primeira década do século XX, recuperadas na poesia sensacionista de Almada dos anos 20: *Saltimbancos*, os painéis *Varinas à espera do Pescado* e *Passeio de Barco* vêm completar o conjunto.[120]

Na outra parede do *hall*, um outro tríptico, representando um novo ciclo: a *Partida*; o *Trabalho de construção*; o *Regresso*. Poder-se-à considerar que se trata-se do ciclo do "adeus" do que da "chegada".[121] *«O "fantástico" da História, que havia sido desenvolvido na Gare de Alcântara em 1945, resolve-se, no estilhaçamento do espaço cénico em que a cidade e o mito se reuniam, numa saudade próxima e afastada de si mesmo.»* José-Augusto França, considera-as as *«pinturas da nossa solidão»*, retrato fiel, numa réplica quinhentos anos mais tarde aos painéis de Nuno Gonçalves.[122]

Raquel Henriques da Silva sustenta que a colaboração de Pardal Monteiro e Almada ao longo de três décadas se vem a desfazer nas gares marítimas. Os edifícios

---

[119] *«Se é exacta a constatação de Cottinelli, vendo nesta amostragem de trinta anos de produção a permanência de uma busca constante pelo "carácter do tema" que "se desentranha em dar-lhe o máximo de expressão", momento algum nos exprimiu jamais melhor essa preocupação, como os frescos realizados para a Gare da Rocha do Conde de Óbidos. Atingindo aí o grau mais elevado de virtuosismo e de invenção, Almada pôde especular no domínio da linha, criando espaços novos graças a um jogo de penetrações luinosas dadas através de gelosias.»* Vide M. Acciaiuoli, *Almada Negreiros*, op. cit., p. 13.

[120] *«Naquele, os gestos e os rostos captados sem condescendência, falam da dureza de vidas cuja espera…é o seu quotidiano. Logo, de seguida, è a criança e o tempo anónimo de um povo "em xaile", rural, que se distrai. Por trás, em terra, sobre o rio, o cachimbo de olhar perdido, do pescador, a atirar para um terceiro plano a "garridice" dos namorados. Mas, sobre a figuração humana, uma janela-corredor deixa passar a luz que lhe jorra de cima, de um interior com varandim sobre o rio, de um outro ângulo…A janela aberta, a interrogação e a procura infinda da ciência por Almada que, entretanto, em cada um destes frescos pinta sempre um barco: o barco da solidão, do isolamento de cada um em si, da descrença simbolista que Almada carregava mas que, neste cruzamento do seu percurso, enraizada na sua perene exigência de perfeição, carregava aos ombros de português».* Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 39.

[121] «*A geometria dos barcos tornou-se mais exigente e arriscou-se a passar às pessoas. Explicada a terra triste, elas reaparecem, tristes também. São emigrantes, ou é Domingo – um tempo de espera, irreal e aflitivo as rodeia, de uma maneira ou de outra. No tríptico da beira-rio, todo visto do rio para a terra, há uma família que passeia num barco a remos, à criança que foge o boné de marujo, as mãos debruçam-se para a água – ao fundo abre-se uma janela de casa e sobre uma mesa de pé de galo recorda Almada as suas naturezas-mortas dos anos 20 (…) Toda a composição é rigorosa, e as figuras marcam-se com a dureza de objectos, em acordes lineares de construção. Mas esta é rigorosa também, nas formas em que se resolve, e as linhas logo se arredam de qualquer função vitralesca de que se poderia suspeitar. Rigorosas, elas são-nos quase sempre pelo lado mais simples e mais puro. No painel dos saltimbancos, por exemplo, elas explica-nos toda a pintura de Signorelli.»* Vide José-Augusto França in "Almada", op. cit., p. 37.

[122] Vide M. Acciaiuoli, "Almada Negreiros" in op. cit., pp. 13-14.

das Gares, bem concebidos em termos de funcionalidade e com volumetria integrada no rio com harmonia parecem tornar-se *«humildes»* relativamente às margens dos rio. *«Diríamos que lhes falta o rasgo que precisamente sobeja a Almada e que de Alcântara para a Rocha se transfigura.»*[123]

IV. 3. 7. As obras dos anos 50

Almada Negreiros contribuiu para eliminar, à semelhança dos seus contemporâneos franceses, a distinção entre *belas-artes* e *artes decorativas*. O seu painel para a *Livraria Ática* é a tradução destes princípios.

V. 3. 7. 1. O *Seminário dos Olivais* 1932-1951

Foi-lhe encomendado o projecto para um seminário em Junho de 1932 pela *Sociedade Progresso de Portugal*. Oculto por um alto muro e densa arborização que o protegem da urbanidade e do tempo, O seminário situava-se no extremo oriental de Lisboa, ao lado do Bairro de Moscavide, tendo sido construído no interior de uma Quinta que pertencia ao Conde de Penhalonga. Foi fundado pelo Cardeal Patriarca D. Manuel Gonçalves Cerejeira em 1931, funcionando provisoriamente numas instalações adaptadas, até o novo edifício ser inaugurado.[124]

O Seminário foi divulgado pela revista *L'Architecture d'Aujourd'hui,* no número de Maio de 1934, com um artigo[125] acerca das novas instalações realizadas pela Igreja e com fotografias da parte que já se encontrava construída, o *Pavilhão de Santo António*, assim como as plantas do conjunto.[126]

Segundo Ana Assis Pacheco, *«O projecto inicial do seminário, desenvolvido entre 1932 e 1933, incluía uma forma para a capela modernísima, numa tipologia "corbusiana", apoiada sobre pilares, solução que criava uma área de recreio coberto para os seminaristas. Mas esta ideia moderna ficaria apenas nos desenhos.»* Uma segunda versão da capela, de 1951, foi construída numa linguagem tradicionalista, com a cúpula em forma de uma tiara papal, semelhante à do *Santuário de Santa Luzia*

[123] Vide Raquel H. da Silva, op. cit., p. 199.
[124] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 108.
[125] Intitulado "La Cité Religieuse".e escrito por Julius Posener, arquitecto correspondente da Alemanha.
[126] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 109.

(1903), da autoria de Miguel Ventura Terra. A igreja, projectada como um espaço aberto e simples por Pardal Monteiro, destinava-se a um culto retirado.

Almada Negreiros e Jorge Barradas, contribuiram para a decoração da capela, o último corpo do seminário a ser construído.[127] Os vitrais de Almada para o *Seminário Maior do Cristo-Rei*, nos Olivais (1950) são dois. Foi Sarah Affonso (1899-1983) quem desenhou o pano do altar principal. O progresso técnico permitiu uma paleta de cores mais alargada, quer no vitral representando *Cristo, os Dignitários da Igreja, e os Apóstolos*, quer no do *Cristo-Rei*,[128] A estes, seguiram-se os dois vitrais[129] (1951) da *Igreja do Santo Condestável* em Campo de Ourique, da autoria de Vasco Regaleira, conhecido na época como o arquitecto das novas igrejas.

IV. 3. 7. 2. Obras para o *Tribunal de Contas*, Lisboa (1957-1958)

Em 1953, Pardal Monteiro foi chamado a decorar o *Salão de Aparato* do *Tribunal de Contas*, na Torre situada a leste de uma das extremidades da arcaria da Praça do Comércio.

Somente em 1960, foi inaugurado o Salão, tendo o arquitecto projectado um tecto falso, nivelado e subdividido em quadrados. Foram pedidos a Almada os desenhos dos vitrais para o tecto e quatro cartões para tapeçaria[130] que realizou a partir de 1957.

Nos vitrais do tecto, pode-se ver o mesmo tema básico *O Direito que Preside à Justiça das Contas Certas.* Neles, o Direito e a Justiça aparecem representados através da simbologia romana, com os pratos da balança em equilíbrio, a espada ao meio e a sigla *Dar a cada um o que lhe pertence*.

Almada retoma a temática do *Homem-Sol do Planisfério,* presente no edifício do *Diário de Notícias,* o desejo da sabedoria, mas sublinha, agora, a necessidade da Matemática de Euclides a Pitágoras, o pensamento de Luca Paccioli (1445-1517) e a arte de Piero della Francesca.[131] Nas suas composições arquitectónicas e na figuração

[127] Ibid., p. 110.
[128] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 45.
[129] Os dois vitrais que se encontram em situação fronteira, e por detrás dos altares laterais, têm ambos a temática do santo guerreiro que abandonou tudo por Cristo e sua Mãe.
[130] As tapeçarias representam *A Recepção pela Rainha D. Maria II, do Duque de Ávila que lhe leva o Decreto da Criação do Tribunal de Contas*, *A criação por Decreto do Novo Tribunal de Contas*, *O Contador* e *O Número*. Esta última tapeçaria remete para a conjunção do mito, da alegoria e do símbolo.
[131] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 59.

humana, estão subjacentes, as pirâmides, os cones, os cilindros e as esferas, ou seja, a redução à essência, o Absoluto e o Universal.[132]

IV. 3. 7. 3. As obras de Almada no *Hotel Ritz*, em Lisboa (1954 - 1959) e a decoração do hotel pelos outros artistas plásticos

O *Hotel Ritz* foi projectado, a pedido do engenheiro Arantes e Oliveira, director da *Sodim*, por Pardal Monteiro, em colaboração com os arquitectos Jorge Ferreira Chaves e Frederico Santana (1921-1961).[133] A inauguração do hotel só se concretizaria em Junho de 1959.

Ocupando todo um quarteirão situado entre a Rua Castilho e a Rua Rodrigo da Fonseca, a localização para o hotel foi sugerida à *Sodim* por Pardal Monteiro que se apoiara nas boas acessibilidades, tanto ao aeroporto, como à auto-estrada, bem como na relativa proximidade do centro da cidade.[134]

Pardal Monteiro propôs três diferentes soluções formais para o hotel. Uma delas era curva, próxima do *Hotel Mundial*, com o lado convexo virado para o Parque Eduardo VII e para a Praça Marquês de Pombal. *«A solução escolhida viria a ser a de forma ortogonal. O SNI duvidou da expressão exterior do edifício.[135] No discurso de inauguração, o Ministro da Presidência, Pedro Teotónio Pereira alertou para o perigo de "reproduzir indiscriminadamente pequenos Ritzes»*.[136]

Tendo sido escolhida a forma de um grande paralelipípedo parcialmente assente em colunas, Pardal Monteiro terá aplicado uma tipologia *corbusiana* , baseada na *Unité d'Habitation*.[137]

---

[132] Idem.
[133] A direcção da obra, a partir da data da morte de Pardal Monteiro, em 1957, passaria para o arquitecto Castro Freire.
[134] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 182.
[135] Idem.
[136] Ibid., p. 183.
[137] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 183.

Fig 115
Porfírio Pardal Monteiro, vista de um Salão do Hotel Ritz, 1959-61.

Fig 117
Pardal Monteiro, Foyer do Hotel Ritz com tapeçaria da Almada Negreiros, 1961.

Fig 116
Almada Negreiros, uma das três tapeçarias concebidas para o Hotel Ritz de Pardal Monteiro, 1961.

Fig 118
Sá Nogueira, pavimento em calçada portuguesa do Jardim de Inverno do Hotel Ritz, 1961.

Fig 119
Querubim Lapa coluna cerâmica para o Hotel Ritz de Pardal Monteiro, 1961.

Almada recebeu, juntamente com mais 32 artistas plásticos, um convite para colaborar. Executou os cartões para três tapeçarias parietais[138], um esgrafitado em mármore negro de Estremoz e um painel de azulejos de revestimento, para a fachada norte do edifício. Por último, deu-nos a *«obra síntese do conjunto : o semideus solitário, o poeta bucólico no meio da noite estrelada. A luta do Animal-Homem sem rosto, porque símbolo universal: a luta dos que procuram o Conhecimento, o Pensamento ou a Arte.»*[139]

Jorge Barradas produziu um azulejo em tonalidades suaves, Carlos Calvet realizou o cartão para uma tapeçaria e a Lagoa Henriques foram pedidas várias esculturas.[140] Barata Feyo realizou trabalhos *«escavados na pedra de uma inesperada e menos feliz maneira abstracto-figurativa»*, que se encontravam desenquadrados, *«perdidos nos grandes espaços brancos que os rodeiam, o mesmo acontecendo com os baixos-relevos de Joaquim Correia que, praticamente, não se conseguem ver.»*[141]

A *«bela e original»* coluna cerâmica de Querubim Lapa tinha presença, contrariamente ao contributo de Jorge Vieira que se resumia a *«um peixe dourado exibido tristonhamente no centro de uma parede»*.[142] No *Jardim de Inverno*, onde se encontram painéis de Hein Semke, os pavimentos em calçada foram criados por Sá Nogueira.

No *Hotel Ritz*, *«(...) a pintura, o esgrafito e até a escultura manifestavam, em geral, a incompreensão das necessidades específicas da decoração de grandes superfícies, ou eram prejudicados pelas estruturas e revestmentos envolventes ou, pura e simplesmente, colidiam entre si.»*[143] À excepção das três grandes tapeçarias de Almada para o *Foyer*, a síntese das obras encomendadas, provou não resultar.

---

[138] As tapeçarias têm os mistérios dionisíacos como tema, com os centauros e encontram-se como o *esgrafito* no piso térreo do hotel. Interligam-se no ciclo da *Paixão*, da *Vida*, das *Estações* e da *Mudança*.
[139] Vide *Almada Negreiros, um percurso possível*, p. 65.
[140] *«As esculturas, propriamente decorativas de Lagoa Henriques, que se encontram na sala de jantar ou que servem de quebra-luzes nos recantos, são muito bonitas (...)»*. Vide Nikias Skapinakis "O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes" in *Arquitectura*, nº 67, Abril 1960, p. 52.
[141] Idem.
[142] Idem.
[143] Vide Rui A. Santos, op cit., p 484.

IV. 3. 7. 4. Desenhos incisos em mármore de Almada Negreiros para os edifícios da *Cidade Universitária de Lisboa* (1957-1961)

Os edifícios da *Cidade Universitária de Lisboa* ao Campo Grande, foram projectados pelo *atelier* de Pardal Monteiro, sendo a *Faculdade de Direito* de 1957, a *Faculdade de Letras* de 1959 e o *Edifício da Reitoria* de 1961. Eles traduzem o gosto oficial do estilo internacional monumentalista de finais da década de 30, fixado por Duarte Pacheco.

«Pardal Monteiro (…)"universalizou" os edifícios que o ministro lhe encomendou - a Faculdade de Direito, a Reitoria e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa -, projectando-os em 1953 com uma linguagem muito próxima de edifícios projectados por outros arquitectos, para outras cidades universitárias». Tal era o caso, de acordo com Ana assis Pacheco, da *Reitoria da Cidade Universitária de Roma*, projectada entre 1932 e 1935, por Marcello Piacentini e a *Faculdade de Letras da Cidade Universitária de Coimbra*, projectada em 1943 por Cottinelli Telmo e a *Faculdade de Veterinária de Zaragoza*, projectada em 1944 pelos arquitectos Casimiro Lanaja Bel, Manuel Martinez de Lebago e Santiago Lagunas Mayandia.[144]

A linguagem arquitectónica utilizada possuía agora um aspecto que não constava do projecto de 1940, a exteriorização da estrutura em betão armado, desenhando uma quadrícula de pilares e vigas.[145] *«O edifício da Reitoria exterioriza o auditório, numa atitude próxima da que o arquitecto finlandês, Alvar Aalto (1897-1976), tomara em 1955, na Casa da Cultura de Helsínquia.»*[146]

Almada Negreiros foi convidado a animar as fachadas de mármore, optando pelo desenho inciso, com referências às culturas egípcias e sumérias. Da esquerda para a direita na *Faculdade de Direito*, cuja decoração seria assinada em 58, tem representada a História e a Filosofia do Direito e do Estado desde o Código de Hamurabi, até Platão, Santo Agostinho e o Direito Romano. Almada reservou a parede lateral direita para a História do Direito Português, tendo representado na pedra cerca de vinte jurisconsultos portugueses.

A segunda intervenção do artista, na *Faculdade de Letras* somente viria a terminaria em 1961. Nela, representou Camões e *Os Lusíadas*, a *Odisseia*, *Sancho-*

[144] Vide Ana Assis Pacheco, op. cit., p. 186.
[145] Idem.
[146] Idem.

Pança e o *Ninguém* de Almeida Garrett. Na área central representou Santo António de Lisboa, a Literatura Portuguesa de viagens, com as figuras de Vasco da Gama, o Neptuno relacionado com o Zodíaco.

As referências do Renascimento, do século XVII, o Racionalismo e a Ciência Experimental aparecem figurados. À direita, encontra-se D. Dinis e a Rainha D. Isabel, Camilo, Eça de Queiroz e Fernando Pessoa, captado na complexidade de personalidade múltipla.

Na *Reitoria* e *Secretaria-Geral*, Almada usa a simbologia do Globo, do Mapa, dos Mares e dos Trópicos, os Lusíadas e a Ilha dos Amores, o Tratado de Tordesilhas e finalmente, a chegada dos Portugueses a porto seguro, com uma figura feminina sobre as estrelas protegendo as naus portuguesas.[147]

IV. 3. 8. Obras dos anos 60

As obras dos anos 60 de Almada Negreiros ligam-se com as da época anterior, assim como à sua obra em todos os períodos: *«Tudo está em tudo!»*. De facto, Almada defendia no seu estudo sobre o *Número cretense e grego* a integração europeia na cultura mediterrânica (1948). Entre a decoração a *fresco* de duas paredes na *Faculdade de Ciências de Coimbra*, em 1969, Almada pinta em 1964 uma réplica do *Retrato de Fernando Pessoa*. Em 1968-1969[148], realiza o painel gravado sobre calcáreo para a *Fundação Calouste Gulbenkian*: *Começar.*

Essa obra culminante do seu processo mental e criativo revela o sinal do conhecimento a que chegara, relativamente ao ponto de origem de todas as formas geométricas.

De acordo com J.-A. França, o painel *Começar* pode ser subdividido em quatro momentos de leitura: da esquerda para a direita, encontra-se a representação do *número de ouro*, com um pentagrama inscrito na circunferência em seguida, a incisão de uma forma estelar de 16 pontas de que se vê apenas metade; no terceiro momento, desenhou a simbologia das Tábuas de Pitágoras e, enquanto deixa ver a sua percepção do Futuro, o Ponto de Bauhutte. Um estudo de 1956, com o mesmo título, está subjacente a este painel que constitui uma afirmação: *«A geometria é uma espécie de perfeição».*

[147] Idem.
[148] Prazo que se alargou até Outubro de 1969.

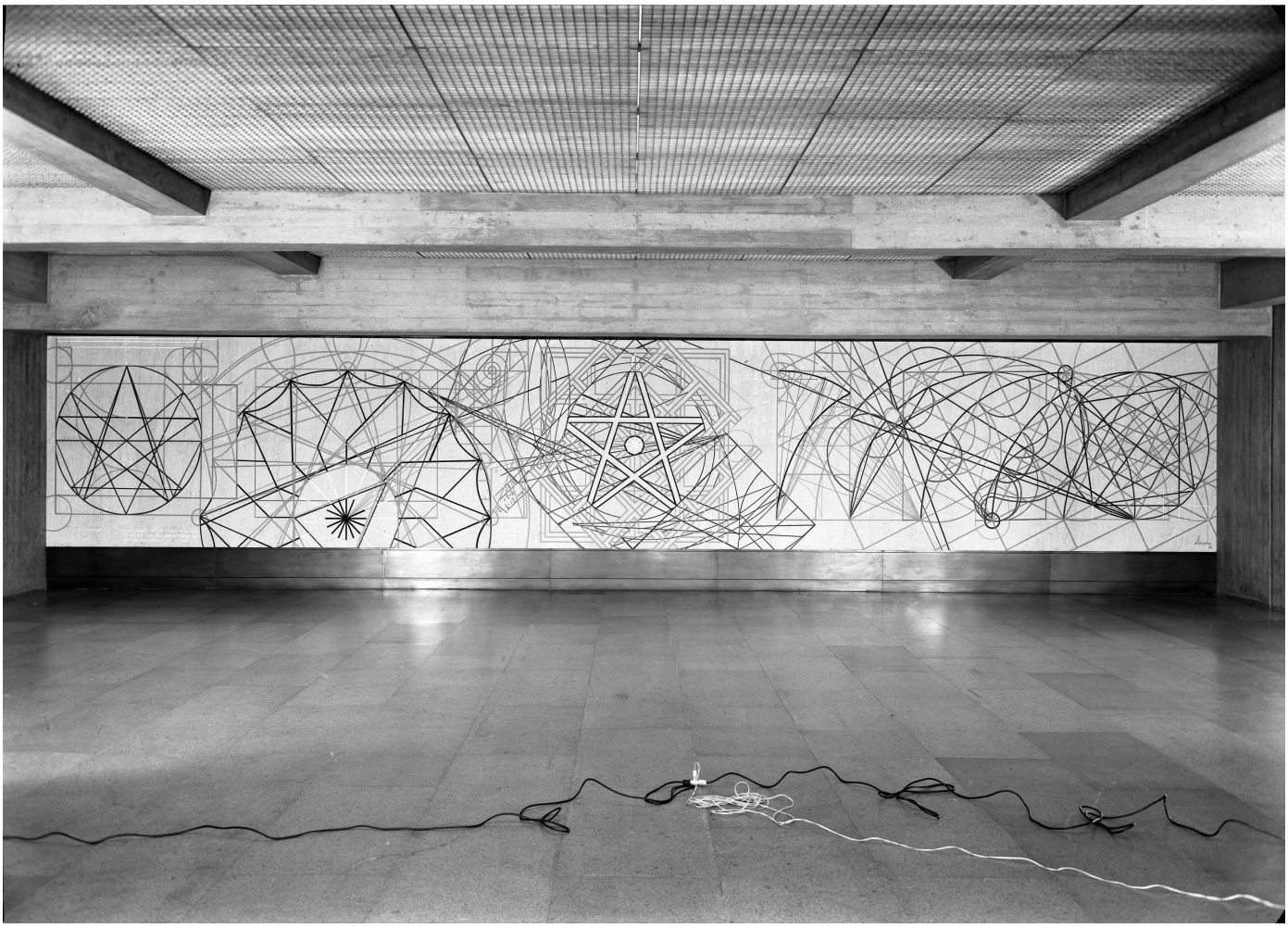


Fig 113

Almada Negreiros, painel "Começar" gravado em calcário para o Edifício-Sede da FCG da autoria de Alberto Pessoa, Ruy Athouguia e Pedro Cid, 1968.

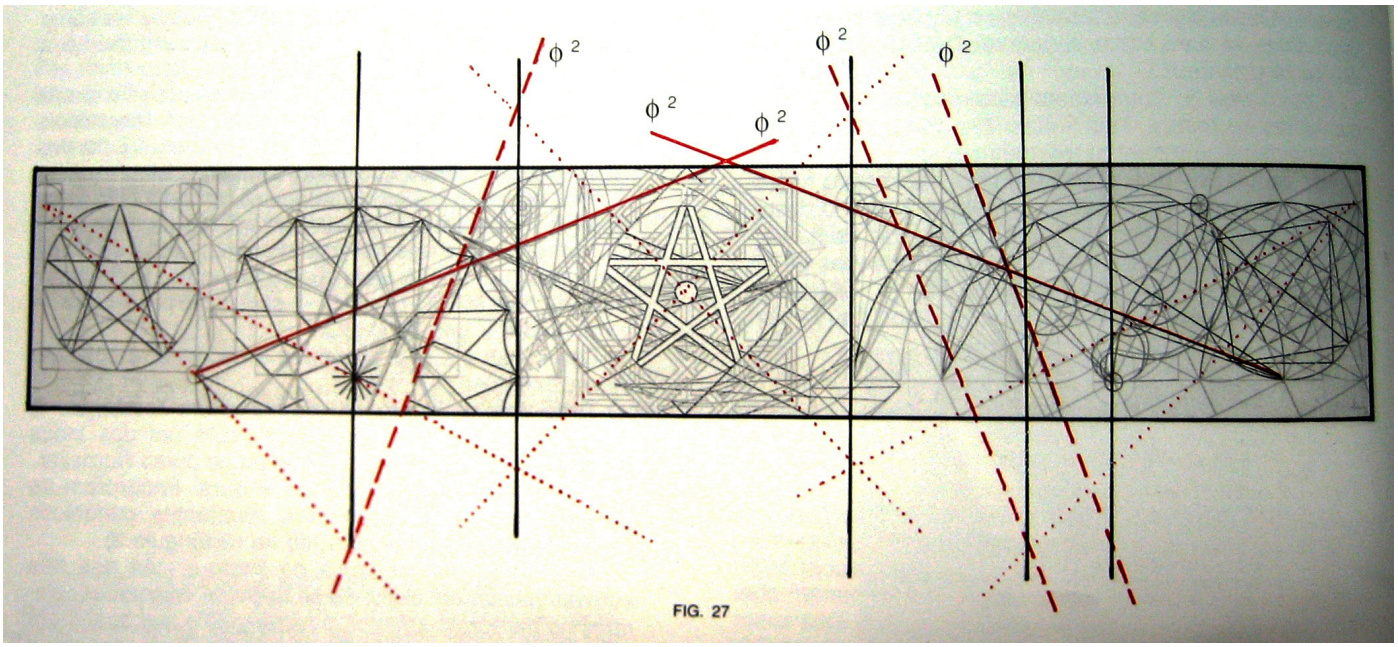


Fig 114

Traçado regulador do painel "Começar" da Sede da FCG de Almada Negreiros.

O grande mural gravado, realizado a sede da Fundação Calouste Gulbenkian permitiria a Almada uma espécie de «fecho simbólico deste ciclo de intenções e pesquisas», expressando os trabalhos do pintor sobre o sentido do número. Almada quis deixar o ponto a que chegara, da origem de todas as formas geométricas. Reflectindo a vida interior do artista, confere-lhe um valor de mensagem, de testemunho e de coragem pela reinvenção da ciência poética e da poesia do conhecimento.

As colaborações de Almada com a arquitectura resumiam-se, em termos conceptivos, a receber algumas paredes disponíveis para poder dispor as suas composições. *«As construções do estado multiplicam-se a olhos vistos, porém, as paredes estão nuas como os seus muros, como um livro aberto sem nenhuma história para o povo ler e fixar.»*[149] Esta condição é denunciada por Raquel H. da Silva enquanto posição evidentemente tradicional, empobrecedora pela insistência nos significantes, da capacidade de significado de cada uma das práticas que viria atirando *«a arquitectura perigosamente para o espaço eficaz e limitado da construção e circunscrevendo a pintura à esquadria prévia de inevitáveis muros.»*[150]

IV. 4. A Relação da Arquitectura com a Pintura na segunda metade do século XX ou contributos da Síntese das Três Artes para a Transfiguração do Espaço

IV. 4. 1. O Movimento Moderno e a Transfiguração do Espaço

Já em 1952, S. Giedion redigiu um artigo *Pintura e Arquitectura*, onde tentou discriminar a origem dos problemas da, então considerada desejável síntese da artes, sublinhando que no desenvolvimento da arquitectura da época, não haveria um artista criador de espaços que não tivesse passado pela fieira da arte moderna.

«Estamos conscientes do papel importante que desempenham as condições económicas quer na ciência, quer na arte, mas denunciamos outro elemento: o da impressão e sensação.» Estas, muitas vezes consideradas como pouco importantes, , teriam, apesar disso, uma influência enorme que dificilmente poderia ser captada directamente da acção dos homens.»[151]

---

[149] Vide Almada Negreiros, numa homenagem a Porfírio Pardal Monteiro, citado por Raquel H. da Silva.
[150] Vide R. H. da Silva, "Jornal de Exposição" in *Almada, A Cena do Corpo*, p. 196.
[151] Vide Giedion "Pintura e Arquitectura", *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, ano XXIV, 2º série, nº 42, Maio 1952, pp. 7-8.

O grande problema analisado neste artigo sobre a relação da pintura com a arquitectura adviria, em parte, da tendência que então se verificava para a especialização, assentando sobretudo na crença na funcionalidade e caracterizando-se pelo isolamento da sensação.

«É esta uma das infelizes tendências do século passado que perdeu o fio de ligação dos diversos campos entre si. Devido à tendência para isolar os factos, à tendência para a especialização, perdeu-se a capacidade de captar o aspecto geral.» Somente assim se explicaria a crença de que a indústria ou a técnica só pudessem ser apreciadas de uma maneira puramente funcional, não possuindo qualquer conteúdo emocional, ou seja, de que elas não precisarem de ser, também, absorvidas pelas sensações.

Assim, teria nascido o isolamento da sensação e, uma vez isto aplicado ao campo da arquitectura, nasceria o isolamento da arte, sem qualquer relação com a nova realidade. Esta *«arte engarrafada»* seria a arte do gosto dominante, a arte do público com as suas *«pseudo-sensações e os seus pseudo-idílios»*.[152]

Para Giedion, o equilíbrio humano dependeria de uma relação harmoniosa entre a ciência, ligada ao pensamento, e a arte, ligada essencialmente à sensação. Giedion chama a atenção para as consequências deste equilíbrio perturbado. A ciência, a produção e a indústria ter-se-iam desenvolvido quase ilimitadamente, enquanto que as esferas do sentimento, desligadas da verdadeira vida do tempo, oscilavam dum extremo ao outro, sem verdadeiramente se encontrarem a si próprias.

«A arte, a arquitectura e a técnica estão, assim, como a indústria e a ciência formadas por homens que pertencem à mesma época. É hoje nosso dever encontrar o fundo sensorial adequado que liga estas diferentes esferas entre si.»[153]

Uma das opiniões mais generalizadas sustentava que uma imagem não teria sentido, não apelando para o sentimento, desde que não representasse um objecto existente na natureza. Mais radicada, ainda, estaria a crença de que os valores estéticos não são proprios para discussões teóricas ou públicas.[154]

Este teórico da arquitectura distingue ainda, o divórcio, então existente, entre o pensamento e a sensação, o qual contribuiria para afastar a produção arquitectónica de uma concepção universal, patente noutras épocas históricas.

---

[152] Idem.
[153] Idem.
[154] Idem.

Giedion incita, no artigo, a restabelecer as relações entre os diversos campos da ciência e da arte isto é, com a necessidade de absorver com os sentidos os resultados da ciência. A tarefa a propor seria a de vencer as diferenças existentes entre os métodos do pensar e os métodos do sentir surgidas no século XIX. O paralelismo entre o pensamento e a sensação seria o indício de uma concepção universal do mundo. O *Renascimento* possuía-a, tal como o *Barroco* e o Homem teria que a reconquistar com os seus próprios meios.[155]

S. Giedion chama a atenção para o carácter muito especfico da sensibilidade do pintor, em contraponto com a do arquitecto na relação entre pintura e arquitectura.

Não havendo leis fixas no campo das emoções, existiriam repetições cujo motivo reside numa certa propriedade específica das coisas. Sobre elas, tem o pintor prioridade sobre o arquitecto, residindo isto na própria natureza das coisas. O pintor é o especialista óptico que, assim como o físico ou o químico, pode seguir a sua imaginação fantasiosa sem impedimento de ordem prática. *«Muito pelo contrário, nada é mais difícil do que a investigação do desconhecido, indiferentemente de saber se isto acontece no campo espaço-psíquico, como na pintura ou na teoria física. Não existem caminhos marcados para o desconhecido.»*[156]

A obra de Frank Lloyd Wright foi frequentemente comparada à de Josef Maria Olbrich (1867-1908), pelos aspectos decorativos da mesma. Este havia desenhado o *Edifício da Secessão*, para abrigar a obra dos artistas da *Kunst Haus*.

Ao longo de toda a sua obra, caracterizada por uma criatividade acentuada no uso dos materiais, Wright, trabalhou a decoração dos edifícios por si desenhados, atendendo à sua natureza. *«Todo o material novo significa uma nova forma, um novo uso, se utilizado de acordo com a sua natureza. A mente liberta do arquitecto natural utilizá-los-ia assim, não fosse a inibição pouco natural de tal liberdade, imposta a todos por uma falsa adequação devida à timidez da ignorância.»*[157]

O projecto designado *A Home in a Prairie Town*, publicado em 1901, no *Ladie's Home Journal*, antecedeu o estilo daquelas que se começaram a chamar *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright, sendo um dos mais notáveis exemplos destas residências a *Frederick C. Robie House*, em Chicago (Illinois, 1906).

---

[155] Ibid., pp. 17-18.
[156] Ibid., p. 8.
[157] Vide Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture VI: The Meaning of Materials – Glass*, (publicado no *Architectural Record*, Julho 1928) in *Frank Lloyd Wright Collected Writings, 1848-1930*.

Ao longo da sua obra, F. L. Wright desenhou numerosos vitrais, como é o caso da *Isidore Heller House* (1897), a *Ward W. Willits House* (1901), *Susan Lawrence Dana House* (1902), e *Avery Coonley Playhouse* (Riverside, Illinois, 1911), estes últimos num estilo extremamente depurado e com um elevado grau de abstracção. No *Unity Temple* (Oak Park, Illinois, 1904), a clarabóia possuía vitrais.

Em termos de decoração parietal, é de salientar um lintel em pedra esculpido para a *Frederick C. Bogk House* (1916-17).[158] Os estudos para as guardas e apontamentos escultóricos de *Midway Gardens* (Chicago, Illinois, 1913-14), serão de salientar. Um outro trabalho digno de nota, é o friso de mosaico cerâmico para a *Avery Coonley House* (1906-08), demonstrando grande abstracção no seu traçado.[159]

A período em que o arquitecto utilizou o sistema construtivo dos blocos de betão modelados, designados por ele como *textile-blocks*[160], foi extremamente inovador no carácter decorativo das paredes. Estes blocos eram modelados com desenhos geométricos, produzindo, no seu conjunto, um padrão, o qual quando apreciado de uma certa distância produzia a ilusão de uma textura, com um certo tipo de vibração visual.

A metáfora têxtil remete para um sentido de revestimento da arquitectura aproximado do *Bekleidung* de Gottfried Semper. O gosto de Wright pelas pequenas variações de profundidade ficou patente no projecto da decoração do *Imperial Hotel* em Tóquio.

São deste período os seguintes projectos: os *Midway Gardens*[161], em Chicago (Illinois, 1913), o *Imperial Hotel*[162], em Tóquio (Japão, 1915-1922), a *Hollyhock House*, em Los Angeles (California, 1917), a *John Storer House*, em Hollywood (California,1923), a *Mrs George Madison Millard House, em* Pasadena (California, 1923), a *Charles Ennis House*, em Los Angeles (California, 1923), a *Arizona Biltmore* em Phoenix (Arizona, 1927). Todas estas casas são evocadoras dos templos maias e astecas, tendo-os como referência.[163] A casa de Aline Bransdall, *Hollyhock House*, possuía esta volumetria, própria de um templo maia.

[158] Vide Spencer Hart, *Frank Lloyd Wright*, p. 185.
[159] Ibid., p. 154.
[160] Ibid., p. 22.
[161] Demolidos em 1929.
[162] Demolido em 1968.
[163] Veja-se Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright, the lost years, 1910-1922, a Study of Influence*, pp. 221-260.

Fig 120

F. L. Wright, motivo "Dancing Glass" dos painéis para o pavilhão de entrada dos Midway Gardens em Chicago, c. 1914.

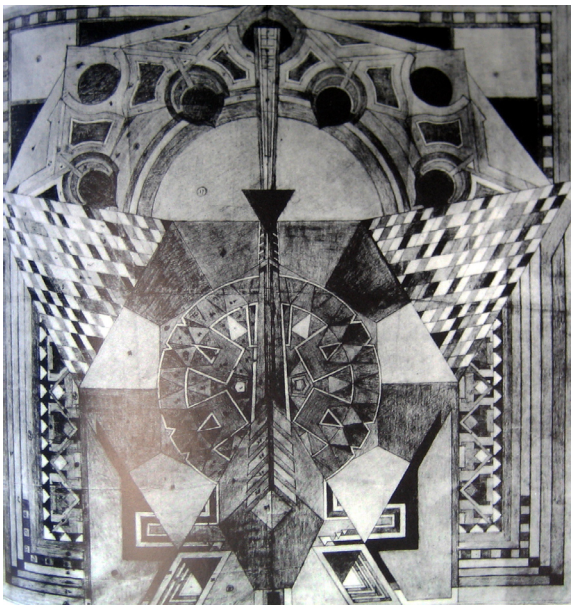


Fig 121

F. L. Wright, motivo de pavão em carpete para o Imperial Hotel em Tóquio, 1917-22.

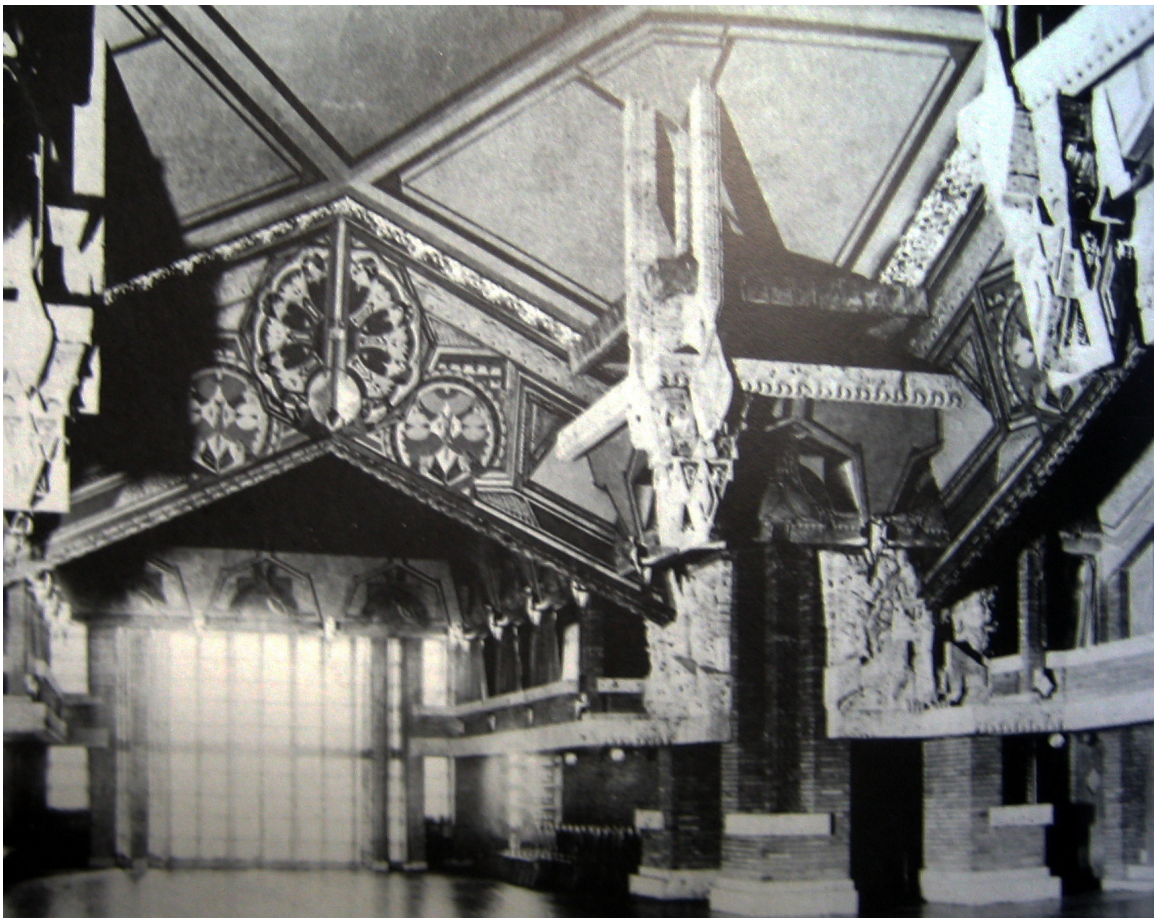


Fig 122

F. L. Wright Salão do Pavão no Imperial Hotel, em Tóquio, 1917-22.

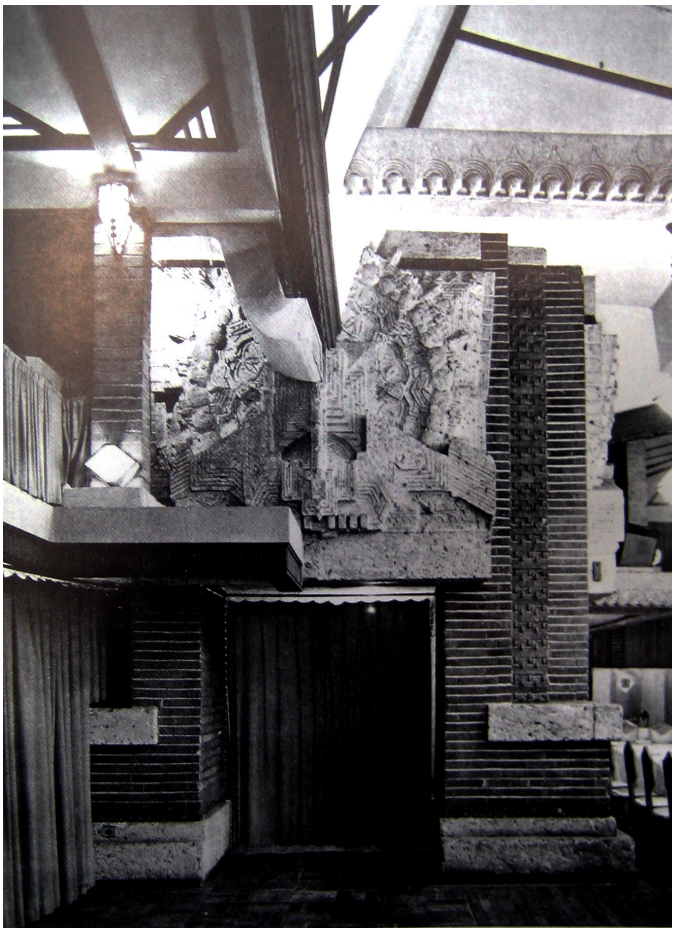


Fig 123

F. L. Wright, Salão de Banquetes com painel em relevo com motivo de pavão, Imperial Hotel em Tóquio, 1917-22.

Fig 124

F. L. Wright, motivo de quadrado rodado na galeria do Imperial Hotel em Tóquio, 1917-22.

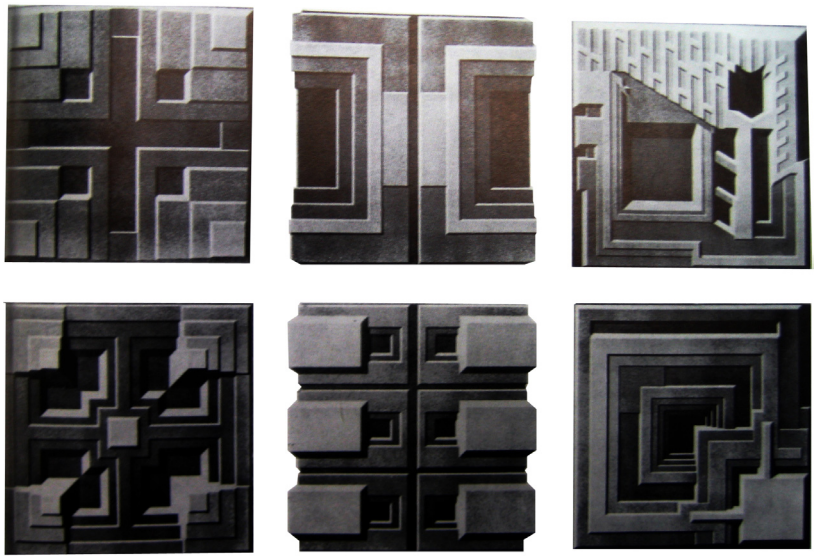


Fig 127
F. L. Wright, módulos de "blocos têxteis" das Millard, Storer, Freeman e Ennis House.

Fig 125
F. L. Wright, aspecto exterior da Freeman House com aplicação do sistema dos "blocos têxteis", 1923-24.

Fig 126
F. L. Wright, aspecto do interior da Ennis House, 1923-24.

Ora, prosseguindo na busca de um vocabulário ornamental expresso através de formas primárias, Wright procurou transformar a pedra *oya* [164] japonesa, num material que pudesse ser produzido em massa. No *Imperial Hotel*, a lava esculpida veio revestir a alvenaria de tijolo.

Este material veio a tomar a forma através de sistema construtivo desenvolvido pelo arquitecto e designado por *textile block*. A utilização deste mesmo sistema marcou o final das experiências de Wright com o exotismo e os primitivismo. O arquitecto utilizou, muito frequentemente, formas ditas primitivas nas esculturas totémicas, como nos casos do *Imperial Hotel* e dos *Midway Gardens*.

Wright utilizou, ainda, pintura mural, combinada com lava esculpida, no primeiro projecto, como é o caso do *Foyer da lareira Norte*[165], ou a *Sala do Pavão*.[166] Para este mesmo hotel, o arquitecto desenhou, ainda, os serviços de porcelana, bem como carpetes.[167]

Podemos constatar que Wright utilizara já a pintura mural quer na lareira da *Joseph Husser House* (1899)[168], quer na sala de jantar da *Susan Lawrence Dana House* (1902-04).[169]

Na obra de Le Corbusier, com a dupla formação e prática de arquitecto e pintor, pode-se considerar que esta dualidade não convergiu necessariamente para exemplos de excelência de pintura integrada na arquitectura.[170] A pintura funcionou, sobretudo, como provocação para a criação da forma arquitectónica. Estas aptidões do arquitecto conduziram a um melhor tratamento dos contrastes de superfícies e volumes patentes na sua obra no pós-guerra.

Pode-se considerar que tanto a matéria como a textura são elementos de relevância em toda a obra de Le Corbusier. Uma vez abandonada a abstracção branca das casas puristas, a matéria torna-se cada vez mais presente na obra do arquitecto. A sensibilidade vocacionada para o tratamento dos gradientes texturais pode ser atribuída à sensibilidade pictórica do arquitecto.

---

[164] Tipo de lava que utilizou em grande escala, esculpida, no projecto do *Imperial Hotel*.
[165] Vide Spencer Hart, op. cit., p. 193.
[166] Ibid., p. 192.
[167] Ibid., p. 193.
[168] Ibid., p. 125.
[169] Ibid., p. 129.
[170] Vide "Prefácio" da obra de Antoine Fasani, *Eléments de Peinture Murale pour une technique rationelle de la peinture*, pp. 1-3.

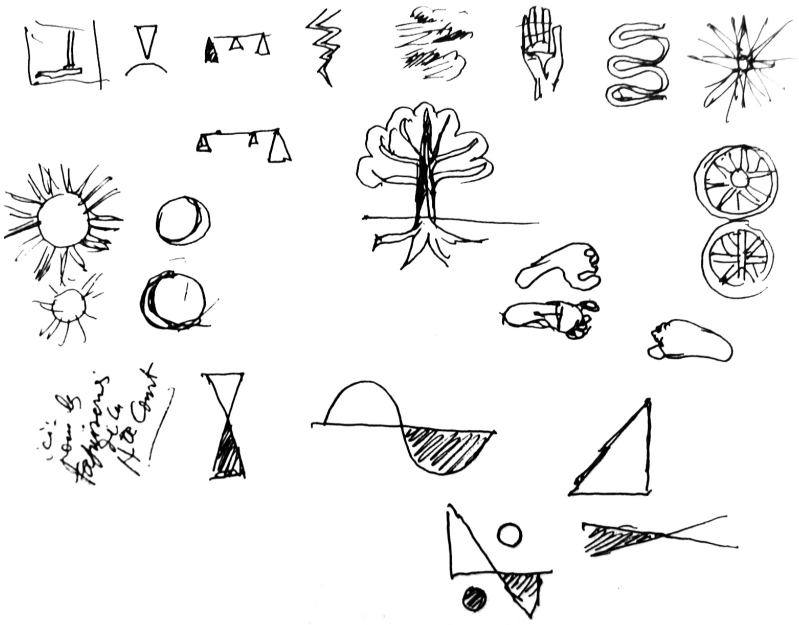


Fig 130
Le Corbusier, símbolos terrestres e cósmicos utilizados para os baixos-relevos em betão e as tapeçarias do Capitólio em Chandigarh.

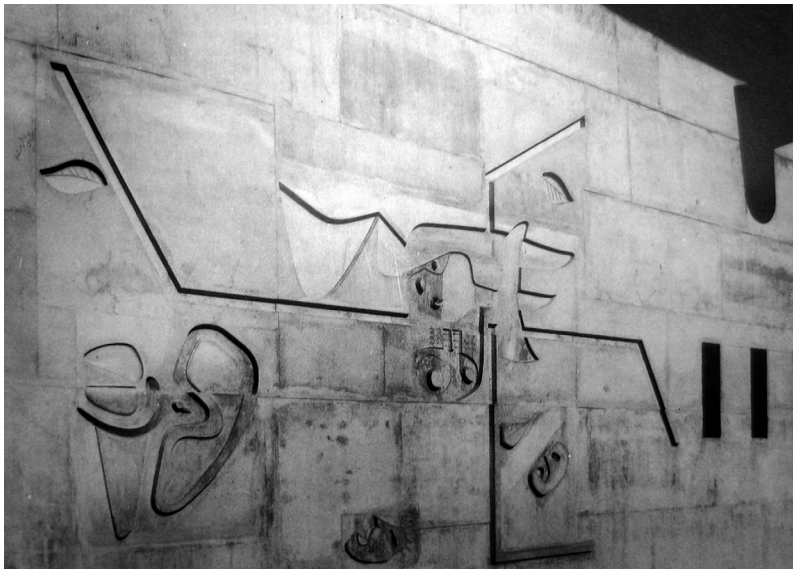
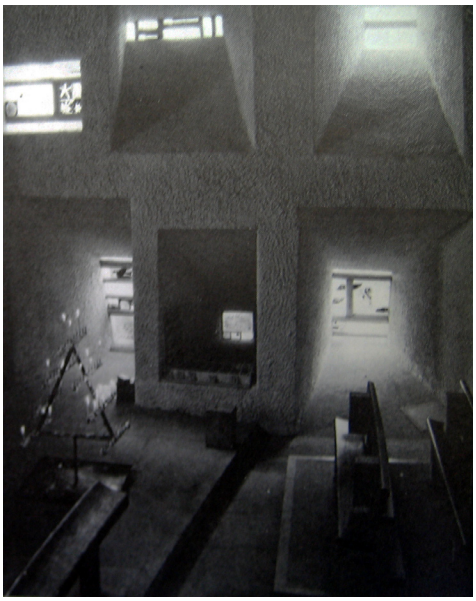


Fig 129
Le Corbusier baixo-relevo no betão aparente.

Fig 131
Le Corbusier, Pavilhão de Zurique, 1967.

Fig 128
Le Corbusier, interior da Capela de Ronchamp, 1955.



Embora Le Corbusier acuse com vigor, em relação às suas obras mais tardias, as oposições de massas e os contrastes de texturas, pode-se considerar que a variedade de materiais em jogo, é relativamente pequena. O gosto dos materiais elaborados em pormenores de características preciosas, típicos de um Mies Van der Rohe, é-lhe totalmente estranha. Le Corbusier trata a matéria, tal como trata a policromia, ou seja, como uma forma de estruturar o espaço. Assim, os contrastes dizem respeito às qualidades fundamentais: o bruto e o "acabado", o mate e o luminoso, para as texturas, o pesado e o móbil, o transparente e o opaco, o ortogonal e o contínuo para as massas.[171]

Costuma-se classificar *Ronchamp* de capela "barroca" e este facto, aplicado à obra de Le Corbusier, significa que a organização da Luz poderá fazer lembrar certos espaços barrocos. O interior deste edifício religioso foi iluminado com uma grande subtileza a partir de fontes de luz "invisíveis". Tanto em *Ronchamp*, como no *Forum do Parlamento de Chandigarh*, o arquitecto fez uso da luz para dinamizar os espaços interiores. *«Eu uso, vós desconfiais, abundantemente a luz; a luz é para mim o prato principal da arquitectura. Eu componho com a luz.»*[172]

Le Corbusier deixou uma obra vasta de pintor, gravador e escultor mas terá considerado a sua pintura sempre como uma espécie de passatempo. Em 1954, quando da exposição, no *Musée d'Art Moderne de Paris,* da sua obra pictórica, obteve um sucesso moderado junto da crítica oficial.[173]

O arquitecto sempre afirmou que a sua pintura constituia um laboratório plástico, ou um território de experimentação para a sua arquitectura: *«Não me conhecem a mim senão como arquitecto, não me querem conhecer como pintor, e no entanto, foi pelo canal da minha pintura que cheguei à Arquitectura.»*[174]

Relativamente à arte oficial, Le Corbusier mostrou-se descrente, enquanto se constitui numa associação com ditadores ou prelados: «*peut être pour l'art une aventure heureuse ou malheureuse... mais cela n' est en aucun cas son destin.»*[175]

Na pintura de Le Corbusier, podem-se considerar influências de Braque, Picasso e Léger. Não obstante, aquilo que referia como um *«canal para a arquitectura»*, é o que sucede com a sua pintura.

---

[171] Vide Maurice Besset, *Le Corbusier*, p. 110.
[172] Vide Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, p. 125.
[173] Ibid., p. 253.
[174] Idem.
[175] Ibid., p. 254.

O arquitecto introduziu os traçados reguladores de um quadro elaborado entre 1929 e 1931 na concepção de um arranha-céus do *Bairro da Marina em Alger*.[176] Desenhou símbolos terrestres e cósmicos para baixos-relevos e tapeçarias dos palácios do *Capitólio de Chandigarh*.

Le Corbusier trabalhou recorrentemente com uma forma que se assemelha a certas conchas marinhas. É em *Ronchamp*, com as suas condutas em forma de periscópio, que absorvem espaço e luz, que esta "plástica acústica" recebe a sua formulação arquitectónica.

Demonstrou alguma causticidade relativa aos vitrais de Léger para Audincourt, ao referir-se às janelas de *Ronchamp* e dizer: *«Não se trata de vitrais»*. Segundo Le Corbusier, o vitral estaria ligado a formas antigas de arquitectura, em particular a arquitectura românica ou gótica. O arquitecto colocou lucarnas vidradas e coloridas na espessa parede da fachada sul da capela, aberturas isoladas abrem sobre o exterior.

No *Pavilhão Suíço*, existe um fresco, com um ser alado, dotado de corpo feminino, flutuando sobre uma paisagem de formas geométricas, orgânicas e transparentes. A asa direita encontra-se apoiada numa mão entreaberta, perto da qual se vê uma inscrição de um verso de Stéphane Mallarmé: *«Garder un aile dans ta main»*.[177]

Durante a Primeira Guerra Mundial, Léger e Trotsky tinham imaginado juntos, em Paris, a cidade polícroma do futuro. Mais tarde, Léger dirá que a cor pode transformar um compartimento num rectângulo "elástico". Na arquitectura, a cor não é apenas decoração, ela poderá constituir um todo.

Le Corbusier utiliza a cor no início da sua obra em tons pastel e no período que sucede à Segunda Guerra Mundial, começa a utilizar cores primárias: vermelho, azul amarelo e verde, nos interiores. Para o exterior, está reservado o betão natural.[178] Apenas no *Pavilhão de Zurique* (1967), a cor aparece no exterior, em placas de aço esmaltado no corpo do edifício, entrando em contradição com a sua arquitectura do pós-guerra.[179]

No *Convento de La Tourette* (1959), Le Corbusier criou um edifício de alguma austeridade cisterciense, tendo ficado motivado por uma visita que efectuou à Abadia de Thoronet. A igreja vence o grande declive como uma caixa fechada, com pequenas

[176] Ibid., p. 256.
[177] A mão é um símbolo recorrente. Veja-se *La Main Rouge*, óleo sobre tela de 1930, a mão do fresco da *Fundação Suíça da Cidade Universitária de Paris* e a mão do *Capitólio de Chadigarh*.
[178] Vide Stanislaus Von Moos, op. cit., p. 277.
[179] Vide *Le Corbusier, 1887-1965*, p. 312.

capelas com três *«canons à lumière»,*[180] diferentemente inclinados em relação ao plano da cobertura, que inundam as paredes de calor e solenidade. Nesta obra, os ritmos dos *brise-soleils* foram calculados pelo compositor então colaborador de Le Corbusier, Yannis Xenakis (1922-2001).

Como obras que se podem considerar afins da pintura, Le Corbusier produziu numerosas tapeçarias que foram sempre fabricadas por uma fábrica indiana, com cartões executados a partir dos seus desenhos e colagens.

«Para que uma arte mural do século XX possa aparecer, é preciso que antes a síntese das artes maiores setenha lugar, ou seja, que sejam realizadas a unidade no pensamento e a união entre aqueles que encomendem às diversas disciplinas da arte. Esta primeira fase de uma mutação é obtida a pouco e pouco e lentamente sob o olhar daqueles que a querem observar.» [181]

Le Corbusier prossegue dizendo que a parede tem as suas leis, as suas regras, o seu potencial, a sua vitalidade. Uma parede será, na realidade, um fragmento de um conjunto volumétrico. Será preciso conhecer o valor dos volumes, o seu significado, o seu poder, a sua capacidade de pressão ou de opressão, não se adquirindo isto, senão pela frequência de volumes construídos, onde é necessário aprender a conhecer a técnica pela qual, por meio de simples depurações, a ideia arquitectónica se incarna, manifesta e realiza um dia. Segundo a sua opinião, as paredes deveriam ser pintadas sempre, não importa onde, sendo, em seguida, recobertas, nos estaleiros, a fim de permitir aos olhos atentos e aos espíritos preparados a dura prova da arquitectura.[182]

Le Corbusier prossegue, neste escrito, distinguindo a pintura como expressão linear e colorida, da escultura, como expressão volumétrica. Ambas teriam uma extensão natural na ambiência imediata, ou seja, se a pintura se prolongava em policromia, através da construção, a escultura desenvolver-se-ia em planos e geometrias diversificadas – superfícies horizontais e planos verticais, etc.–, todos sendo elementos muito particularmente perseguidos na arquitectura, os quais constituiriam, também, a atmosfera do pintor ou do escultor.

A obra arquitectónica de Mies Van der Rohe viveu desde o seu início da relação das formas com os materiais. *«A identificação da arte com os materiais de produção industrial, aliados a uma imaginação fortemente neo-clássica formal, conferiu ao*

[180] Vide Yannis Xenakis, *Le Corbusier, 1887-1965*, p. 190.
[181] Vide "Prefácio" da obra de Antoine Fasani, *Eléments de Peinture Murale pour une technique rationelle de la peinture*, pp. 1-3.
[182] Idem.

trabalho de Behrens, como mais tarde ao de Mies, uma paradóxica qualidade em termos funcionais e uma honestidade estrutural que deveria permanecer não resolvida.»[183] Trata-se de um tipo de manipulação dos princípios da lógica estrutural, no qual o observador é presenteado com uma estrutura ostensiva.

Arthur Drexler (1926-1987), referindo-se à *Casa Tugendhat*: *«Nem toda a estrutura essencial é visível; muita estrutura visível é, de facto, decoração e a escolha do sistema estrutural depende do reconhecimento de que ele possua alguma beleza intrínseca que valha a pena elaborar*.» Segundo Drexler, haveria formas mais fáceis de construir com tijolo e aço, mas o sistema de formas de Mies aparecia ao mesmo tempo como simples e belo.[184]

A decoração, na obra de Mies provém, em parte, da forma depurada e deliberada com a qual o arquitecto utiliza os elementos estruturais e os desenha com extremo refinamento. Tal sucede no *Pavilhão de Barcelona* (1929), com os seus pilares em aço de secção cruciforme.

Embora considerado um exemplar do movimento moderno não decorado, esta peça arquitectónica, quando é vivenciada e não apreciada em reproduções fotográficas a preto e branco, corresponde a uma explosão de cor, de padrões de luz reflectida ou de acabamentos polidos. As suas paredes, pavimentos e partições de mármore ou ónix são experimentadas como planos de cor que suportando a cobertura. Eles não são revestidos mas sim realizados em rocha maciça. Uma das coisas dignas de admiração é o ónix dourado do interior do Pavilhão. Pode-se considerar esta edificação como intensamente decorada o que nos pode fazer rever a própria definição de decoração.

Uma influência do *Bekleidung* de Gottfried Semper é a forma como utiliza os materiais de revestimento, na sua "verdade" loosiana, como são exemplo a madeira e o ónix na *Casa Tugendhat* ou, de igual forma, no mesmo *Pavilhão de Barcelona,* o ónix.

A primeira indicação de uma notação textual na obra de Mies, pode ser encontrada, de acordo com Peter Eisenman (n. 1932), na sua *Casa de Campo em tijolo* (1923-24)[185], afirmando que aquele projecto começava a explorar os limites da independência do objecto em relação ao sujeito, e a ver como estes limites poderiam ser explorados. Mies incidiria sobre uma primeira ordem de textualidade, a redução de objectos simbólicos a simples objectos, privados da narração tradicional do homem.

---

[183] Vide Martin Pawley, "Introdução" in *Mies Van der Rohe*, p. 10.
[184] Arthur Drexler citado por Martin Prawley, op. cit., p. 17.
[185] Vide Peter Eisenman, "Lire la MimESis: cela ne veut rien DIRE" in *Mies Van der Rohe, sa carrière, son heritage et ses disciples*, p. 95.

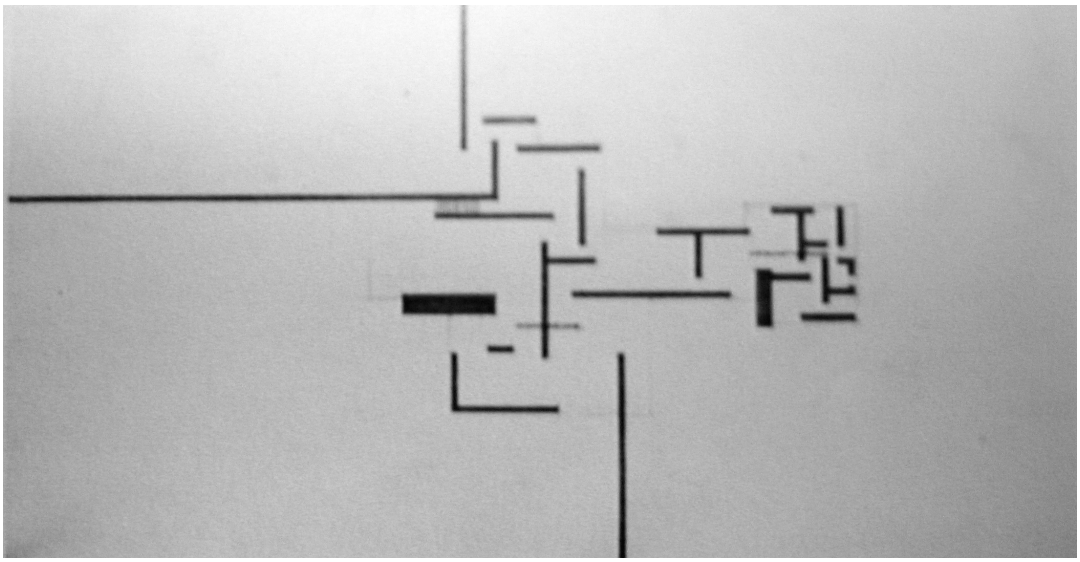


Fig 132
Mies Van der Rohe, Casa de Campo em Tijolo, 1923-24.

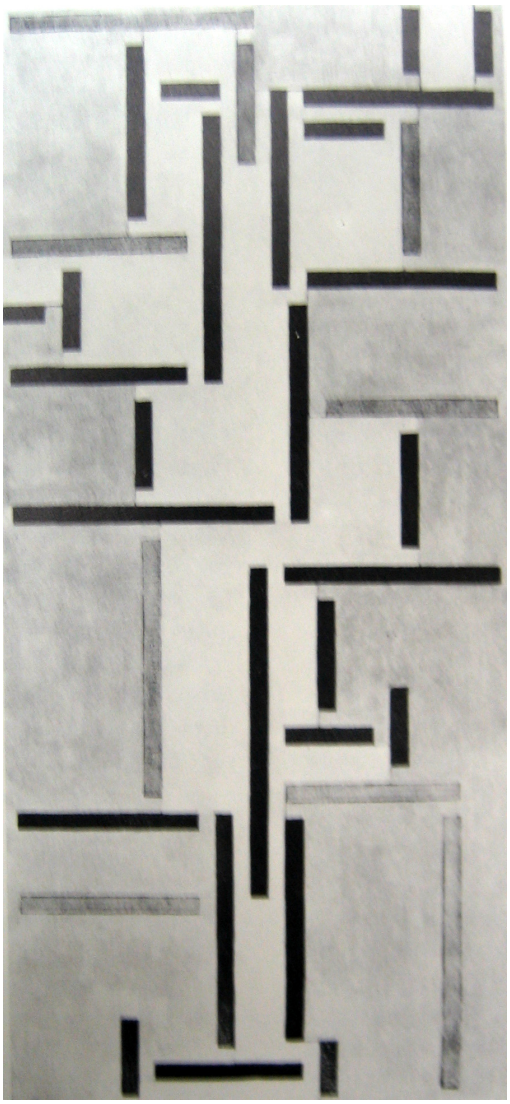


Fig 133
Theo Van Doesburg,
"Ritmo de dança russa"
óleo s/ tela, 1918.

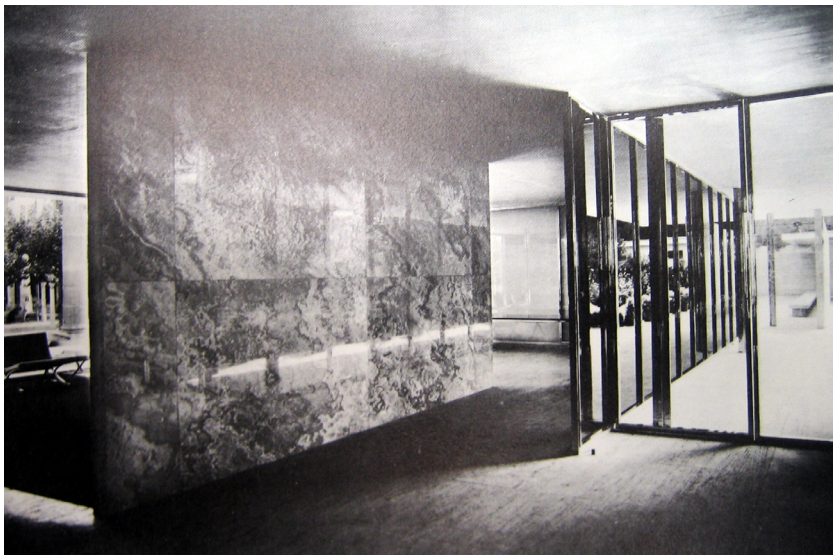


Fig 134 . 136

Mies Van der Rohe, vista do interior do Pavilhão de Barcelona, 1928.

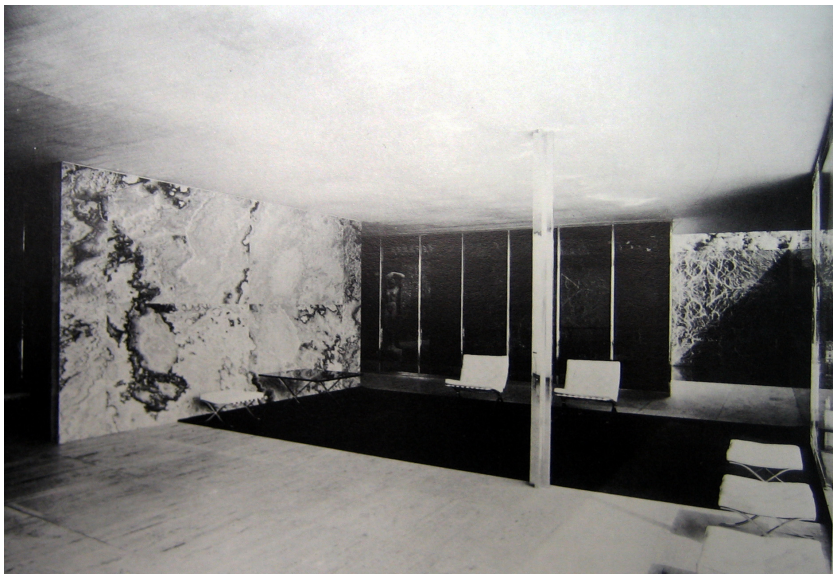


Fig 135

Mies Van der Rohe, exterior do Pavilhão de Barcelona, 1928.

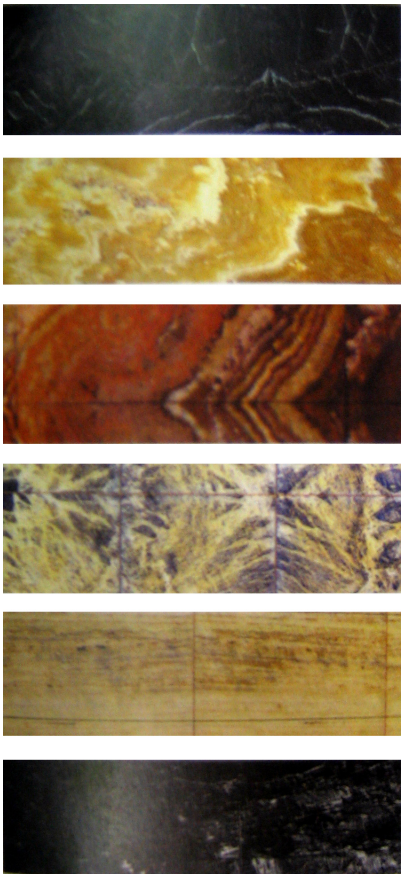


Fig 137

Textura de rochas ornamentais do Pavilhão de Barcelona, 1928.

«Com a casa de campo, Mies começa a desdobrar os elementos da arquitectura, como índices textuais. O primeiro destes é a parede(...) As paredes não definem o espaço, mas a sua própria maneira de ser ou seja, a sua capacidade de sustentar e dividir.»[186]

Tradicionalmente, as paredes seriam lidas como constituindo o perímetro do espaço. Elas conteriam, encerrariam ou excluíriam o espaço. Mas as paredes da *Casa de Campo em tijolo* não são mais do que a presença de um objecto, elas não serão divisão, enquanto não há espaço a dividir. O espaço não existe, enquanto existirem apenas as superfícies.

O quadro pintado por Van Doesburg em 1918, *Ritmo de Dança Russa*, o qual frequentemente é dado como sendo a fonte inicial da *Casa de Campo em tijolo*, não reflecte uma tal atitude face ao espaço, ou seja o seu espaço funciona como um fundo. Para Mies, a ausência de espaço faz desaparecer um elemento clássico essencial – o fundo - deixando as paredes como figuras em suspenso. Mies terá, pelo menos, reconhecido em Van Doesburg, um instrumento a partir do qual lhe era possível elaborar estes conceitos.[187]

IV. 4. 2. A Síntese das Artes no contexto nacional em meados do século XX.

As conclusões do Terceiro Congresso da *UIA* (*Union Internationale des Architectes*), o qual teve lugar em Lisboa, entre 20 e 27 de Setembro de 1953[188], vieram demonstrar o ponto em que se encontravam os arquitectos europeus em meados do século XX, relativamente às questões levantadas pela síntese das artes plásticas com a arquitectura.

O Grupo de Trabalho nº 4, o qual se ocupou da síntese das artes plásticas e conduziu conversações sobre a colaboração entre o arquitecto e os artistas (pintores, escultores e decoradores),[189] relatou as suas conclusões através de um documento, redigido pelo arquitecto e professor italiano G. B. Ceas, presidente da secção italiana da *UIA*. As questões levantadas pelos relatórios deste grupo demonstram, em geral, alguma falta de sensibilização para as verdadeiras questões postas a debate e um olhar sobre as

[186] Idem.
[187] Idem.
[188] *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, Lisbonne, 20-27 Septembre, Rapport Final*, Librairie Portugal, Lisboa, 1953
[189] Ibid., p. 195.

artes da pintura e escultura que não tenderia a favorecer a colaboração entre arquitectos e artistas.

Os temas debatidos incluíram a *Conferência dos Artistas em Veneza*, a qual na sua resolução sobre a síntese das artes plásticas, constatara o divórcio da arquitectura que adveio nas artes plásticas, na sequência de profundas alterações que tiveram lugar desde o início do século; os pintores e os escultores encontrar-se-iam mal preparados para compreender a arquitectura moderna e o inverso era, igualmente, verdadeiro.

Seria necessário encontrar os meios para ressuscitar a indispensável comunidade de ideias entre os artistas e para tentar a síntese entre as artes plásticas modernas e a arquitectura. Estes aspectos pertenceriam, necessariamente, ao domínio das escolas de arte e de arquitectura. Seriam de esperar contributos da UNESCO, sob a forma de encorajamento de experiências, publicações, concursos ou bolsas de viagem.

Considerava-se desejável ainda que, no plano internacional, associações como a *UIA* e as Associações das Artes Plásticas, estivessem em condições de colaborar de forma útil na reaproximação dos arquitectos e das artistas. Por outro lado, o contributo dos artistas para a arquitectura, poria problemas de ordem prática que deveriam ser examinados por eles próprios.

O ideal seria existirem instituições ou associações do tipo "Werkbund", agrupando artistas e arquitectos e tendo no seu activo realizações colectivas interessantes, reunindo as condições para a obra comum.

Seriam importantes os meios que permitissem desencadear as encomendas por parte das administrações públicas, com a afectação obrigatória de uma parte dos créditos de construção a obras de arte, a afectação de créditos especiais à remuneração de artistas ou trazendo aos seus concursos a obras de arquitectos e artistas.

A comunicação do arq. Alberto Martin, representante da secção colombiana da *UIA*, remete, a questão da colaboração com artistas plásticos para a formação do arquitecto:[190] *«A pintura e a escultura têm, sem dúvida, a sua função social na Arquitectura antiga e moderna. (...)*

Na nossa opinião os meios mais expeditivos em princípio para fazer resssucitar a comunhão espiritual entre as artes plásticas e a Arquitectura é justamente aquilo que nós tentávamos explicar no momento de estudar o tema "Qualificações do Arquitecto".

[190] Ibid.,p. 196.

Os alunos das escolas de Arquitectura deviam estudar nos seus dois primeiros anos a escultura, a pintura e, reciprocamente, nas Escolas de Belas Artes dever-se-ia estudar "a composição arquitectónica com aplicação directa da pintura e escultura."»

A secção francesa do congresso, pela voz da Sociedade de Arquitectos Diplomados pelo Governo declarou que devia ser com a mesma convicção e num espírito de colaboração que Arquitectos, Pintores e Escultores estabeleceriam o seu programa que não deverá ficar no campo das ideias, mas tornar-se rapidamente eficaz. Encaravam-se ainda estender, seguidamente, a Federação acrescentando-lhe Mestres de Vitral e "Cartonniers de Tapisserie",enfim todas as artes de ordem monumental.[191]

A comunicação apresentada pelos arquitectos vindos de Paris, Louis Sue, André Arbus e Pierre Sonrel, foca a alteração da relação da arquitectura com as outras artes visuais provocada pela indústria da construção renovada e pela relação das mesmas com os novos materiais de construção: *«(...)O emprego de materiais que, dia após dia, desde há cem anos, a indústria nos propõe para substituir os materiais tradicionais, provocou uma ruptura no modo de construção da qual não medimos ainda todos os efeitos; os arquitectos animados de um espírito novo reagem contra o ornamento, qualquer que seja ele, moldes de gesso, escultura ou pintura.*

Estes mesmos relatores chamam a atenção para a divergência entre a evolução da arquitectura e a evolução, muito limitada, dos meios utilizados pela pintura e escultura tradicionais. Para estes, os meios de se exprimirem não tinham mudado, eles trabalhavam com os mesmos utensílios, as mesmas matérias que os seus antepassados, enquanto que os arquitectos, pelo contrário, eram solicitados pelos progressos das técnicas novas, sendo mesmo as suas obras nelas inspiradas. O divórcio ter-se-ia acentuado à medida que se dera o desenvolvimento das técnicas novas e produtivas e que a arquitectura se tornara cada vez mais funcional.

O problema da decoração é tomado pelo discurso destes arquitectos como o de uma mera colagem de detalhes ornamentais, sendo esta visão por demais limitada e não conciliadora, pensavam que a partir de então, reintroduzir a inquietude do pormenor antes da assimilação dos grandes princípios seria tomar o problema pelo exterior e colar uma decoração sobre uma ossatura, em lugar de tentar tornar ornamento no próprio elemento construtivo. Tratar-se-ia de uma nova moda decorativa, semelhante àquelas

[191] Ibid.,p. 197.

que se tinham visto nascer no século anterior, intermutáveis e passageiras, muito diferentes, por exemplo, da decoração medieval solidária da construção.[192]

André Bloc (1896-1966), director da revista *Architecture d'Aujourd'hui*, na sua intervenção, demonstra como relevante o carácter meramente "decorativo" - na sua acepção mais negativa do termo, e no sentido de "dispensável"-, da arte na arquitectura: Este arquitecto refere que desde há alguns anos que certos arquitectos se preocupavam com chamar artistas para fazerem prolongamentos úteis da sua arquitectura. Infelizmente, faziam-no em geral demasiado tarde, quando os edifícios estavam construídos ou quando apenas se tratava de trazer simples decorações a obras que talvez pudessem passar sem elas, já que não tinham sido previstas para esta intervenção última dos artistas.[193]

Contrariamente à atitude generalizada, caracterizada por intervenções plásticas pouco integradas na arquitectura, o mesmo congressista cita o exemplo da arquitectura brasileira contemporânea, onde tal não sucede. *«(...)Desde 1940, os arquitectos brasileiros fizeram apelo em larga escala aos artistas para as suas obras de arquitectura. Eles tiveram a ideia de modernizar as técnicas, sobretudo o emprego da cerâmica tradicional portuguesa com as composições murais de inspiração moderna bastante apropriadas à plástica arquitectónica. Entre as realizações mais características poder-se-à citar o Ministério da Educação Nacional no Rio, a Igreja da Pampulha o grupo de habitações de Pedregulho.»*

André Bloc critica, ainda, um exemplo em particular, onde a cisão verificada em Le Corbusier, enquanto arquitecto e pintor, não terá produzido a desejada síntese das artes. Em França e considerando-se os ensaios de Le Corbusier para o pavilhão suíço da Cidade Universitária de Paris, no qual o arquitecto teria ele próprio executado as pinturas, teria podido trazer aos seus painéis murais uma solução "arquitectónica".[194] *«Infelizmente, por uma espécie e desdobramento da sua personalidade Le Corbusier, pintor mostrou-se muito diferente de Le Corbusier arquitecto. Os painéis do pavilhão suíço, de carácter barroco, não se associam perfeitamente à arquitectura que mantém uma enorme sobriedade.»*[195]

[192] Ibid., p. 199.
[193] Ibid., p. 206.
[194] Seria interessante entender o que este arquitecto pretendia ao referir-se a uma pintura com *«solução arquitectónica»*.
[195] Ibid., p. 207.

O discurso do arq. Ahlberg, de Estocolmo, invocou os ideais dos muralistas mexicanos da "arte para todos", ao citar a pintura mural e ao desejar para a mesma arte uma qualidade artística, autónoma da arquitectura, defendendo-a de um carácter de certo modo subsidiário, relativamente à arquitectura.

O congressita considera que se era verdade que a arquitectura moderna não necessitava da colaboração de escultores e de pintores, isto não significaria, de forma alguma, que eles não tivessem uma parte – muito importante – a desempenhar na arte da construção. Os edifícios constituem a envolventehabitada, na qual se passa o tempo a trabalhar ou a repousar. *Assim, «É lá que a arte pictórica se nos deve manifestar, não somente nas salas fechadas dos museus, nas colecções privadas, nas ruas, nos mercados, nas casas como nos locais públicos; uma arte pictórica deve ter um significado com um valor artístico próprio e não ser apenas um contributo para a arquitectura; ela deve ser uma criação em harmonia com a arquitectura.»*[196]

O arquitecto Luís Cunha publicou um texto sobre a arquitectura religiosa em 1957 [197], nele discorre sobre a problemática da colaboração das artes plásticas na arquitectura religiosa moderna, no âmbito internacional, detendo-se no exemplo da *Capela de Nossa Senhora do Rosário* em Vence, perto de Nice. Esta igreja, como já referimos, foi erguida para a Ordem das Irmãs Dominicanas de Vence e decorada pelo pintor Henri Matisse, com vitrais, painéis de azulejo. Tendo sido as casulas e acessórios da eucaristia, bem como o tabernáculo, desenhados pelo artista.[198]

Outro exemplo, em que Luís Cunha se detem, é o da *Igreja de Assy*, da autoria do arq. Maurice Novarina (1907-2002), com um mosaico exterior na fachada principal por Fernand Léger, uma tapeçaria de Jean Lurçat na parede do altar, pinturas de Matisse com S. Domingos, de Bonnard (1867-1947) e com a imagem de S. Francisco de Sales, de Bazaine. O tabernáculo da igreja era da autoria de Georges Braque e os vitrais de um pintor essencialmente de temática religiosa, Georges Rouault.[199]

Neste mesmo texto, dignas de referência e explanação, são a *Igreja de S. Francisco da Pampulha* (1942), de Óscar Niemeyer, com azulejos e pinturas com cenas da vida de S. Francisco, por Cândido Portinari e a *Capela de Ronchamp* (1955), de Le Corbusier.[200]

---

[196] Ibid., p. 218.
[197] Vide Luís Cunha, *Arquitectura Religiosa Moderna*.
[198] Ibid., p. 41-42.
[199] Ibid., p. 43.
[200] Ibid., p. 50-54.

A *integração das três artes* foi uma aspiração que, vinda do século XIX e atravessando toda a geração do movimento moderno, veio a caracterizar todas as gerações de arquitectos e artistas plásticos que estiveram activas ao longo dos anos 50.

Para o reforço desta ideia de *integração,* ou de *síntese das artes* ao longo dos anos 50, teria tido grande importância, o *I Congresso Nacional de Arquitectura* (1948).[201] Neste encontro, discutiram-se temas como o planeamento urgente do território, a reforma do ensino da Arquitectura e a necessidade de um inquérito à arquitectura regional portuguesa.[202]

O *I Congresso Nacional de Arquitectura* foi bastante criticado por Pedro Vieira de Almeida, quando se referiu à menor consciência social dos arquitectos, relativamente aos artistas plásticos escritores e poetas contemporâneos.[203] Para este crítico, a arquitectura ter-se-ia desenvolvido nesta época *«de uma maneira intelectualmente isolada, essa sim, profissionalmente "umbilicalista", sem contactos com a realidade portuguesa, nem com a exigência social que noutros campos os artistas se empenhavam em explorar e exigir.»*[204]

Numa conferência proferida a 11 de Abril de 1950 na Sociedade de Geografia, o arquitecto Pardal Monteiro viria a definir a posição da Arquitectura face às outras artes[205]: *«Parece, portanto, que não cometerá grande erro quem concluir que a Arquitectura, porque visa a um tempo fins úteis e simultaneamente desinteressados ou de ordem espiritual vive por um lado dos recursos da técnica e aproxima-se por outro das finalidades da Pintura, da Escultura, da Música e da Poesia.»* Seria nesta dupla qualidade que se caracterizaria a Arquitectura de todos os tempos que, por mais que se supusesse o contrário, não poderia deixar de se reflectir naquela que se faria na actualidade, exprimindo precisamente a extensão das responsabilidades dos seus realizadores.

---

[201] Vide J.-A. França, *A Arte em Portugal no século XX*, pp. 438 a 461.
[202] Este inquérito viria a concretizar-se entre os anos de1955 e de 1960.
[203] *«Como é possível que, pretendendo constituir-se como companheiros de jornada de poetas e pintores neo-realistas aos quais os ligavam laços de amizade e afinidades de vária ordem que cimentavam o companheirismo activo das exposições gerais de artes plásticas, nada das polémicas do neo-realismo tenha tocado ao de leve que seja, a generalidade dos arquitectos nacionais.? Mas se neles não parecem reflexos de um pensamento social neo-realista, também neles nada se revela de uma verdadeiramente assumida atitude presencista como também nada transparece de uma explosão surrealista entretanto acontecida.»*Vide Pedro Vieira de Almeida, "O arrabalde do Céu" in *A Arquitectura Moderna,* p. 142.
[204] Idem.
[205] Pardal Monteiro, "Arquitectos e Engenheiros perante os Problemas da Arquitectura", conferência proferida na Sociedade de Geografia a 11 de Abril de 1950 in *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, Ano XXII, 2ª série, nºs 33-34, Maio 1950.

A questão do carácter meramente "decorativo" ou subsidiário da arte integrada nas obras arquitectónicas foi levantado pelo pintor Júlio Pomar nos seus escritos dos anos 40 e retomada mais tarde, nos anos 60, pelos arquitectos como Francisco Keil do Amaral[206] e artistas como Nikias Skapinakis ou António Alfredo[207].

Nikias Skapinakis, a propósito das colaborações de artistas nos interiores do *Hotel Ritz*, escreve o seu artigo "O Sempiterno Problema da Conjugação das artes"[208]

«(...) Claro que um mural não é um quadro de cavalete, enquanto este se destina a enriquecer um ambiente íntimo, aquele destina-se a um ambiente íntimo, aquele destina-se a um ambiente criado pela participação de muito indivíduos – local de passagem ou aglomeração – funcionando espacialmente, isto é, prolongando, ampliando em certo sentido, como o faria um espelho, um grande espaço arquitectónico.» Esta mesma questão, da transformação do espaço, através de um mural como se tratasse da criação ilusionística de um espaço perceptivo virtual é uma das que interessa analisar no presente estudo.

A partir desta característica do mural seria fácil perceber porque estaria, de antemão, condenada a não resultar do ponto de vista de uma adequada integração, a obra plástica, gerada no desconhecimento do que informa a evolução e constitui os condicionamentos de um projecto, sem outra base de entendimento que não se resumiria no pedido de um "boneco" para uma parede já feita.[209]

Aquilo que lamentava já Almada Negreiros, ao executar *pinturas* para os *muros* que lhe tinham sido destinados, é referido por Nikias, ao invocar uma colaboração estreita e informada dos artistas com os arquitectos do projecto.

Segundo Nikias, o espírito de síntese enriquecer-se-ia, se esta típica situação se tornasse reversível, ou seja, o conhecimento prévio por parte do arquitecto do projecto, do pintor ou do escultor. A criação de certos espaços entraria assim em linha de conta com mais elementos plásticos e o arquitecto tiraria maior e melhor partido das sugestões do pintor ou escultor. O arquitecto poderia orientar-se a partir dessa colaboração oferecida, adaptando certos espaços a certas formas e cores e, simultaneamente, poderia orientá-la, adaptando essa colaboração plástica às necessidades funcionais.[210]

---

[206] Vide F. Keil do Amaral, *Lisboa, uma cidade em transformação*, 1969.
[207] Vide António Alfredo, "Acerca da Arte Integrada" (conferência proferida na SNBA em 18 de Maio de 1964)in *Arquitectura*, nº 82, Junho 1964.
[208] Vide Nikias Skapinakis, "O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes" in *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, nº 67, Abril 1960, pp. 51-52.
[209] Idem.
[210] Idem.

Muito embora, à época, a formação de arquitectos e artistas plásticos se fizesse, no contexto nacional, em paralelo, Nikias invoca já nesta época o desconhecimento recíproco das *linguagens plásticas* próprias de cada uma das artes.

Assim, de uma forma geral, os arquitectos os pintores e os escultores estavam longe de entenderem a linguagem plástica respectiva, o que proporcionaria diálogos de surdos. Muitos arquitectos tinham, da problemática da pintura e escultura contemporâneas, um conhecimento superficial e limitavam-se a uma habituação ao gosto convencionado moderno divulgado nas revistas e, em contrapartida, muitos pintores e escultores encontravam-se afastados do que possa ser uma noção geral de evolução da estética arquitectónica, do funcionalismo em diante.

Nikias afirmava: *«(...) É a repetida colaboração do arquitecto com o mesmo escultor ou pintor que pode ir enriquecendo as experiências comuns, a ponto de cada um começar a perceber o que se espera dele atenuando-se assim, progressivamente, as tais dificuldades de previsão integral, à primeira vista, sem remédio, pelas forçadas verbas(...)»*[211]

O escultor António Alfredo profere uma conferência na *SNBA* a 18 de Maio de 1964: "Acerca da Arte Integrada".[212] A grande questão da integração das artes é a da relação hierárquica entre as artes. Os artistas plásticos não pretendem ficar submetidos à arquitectura por isso ele começa nos seguintas termos:

«Qual Arte? Integrada em quê? Qual Arte? A Pintura, a Escultura, a Música, a Dança e o Canto, o Teatro, o Cinema, a Arquitectura? Ou queremos falar somente de algumas? A Pintura, a Escultura e a Arquitectura? (...) A Pintura, a Escultura e a Arquitectura, integradas as três numa Arte numa síntese destas três artes ou, a Pintura, a Escultura, integradas na Arquitectura?»

O artista refere que, no convívio com arquitectos e artistas, teria chegado à conclusão de estar muito generalizada a ideia de fazer corresponder a expressão "Arte Integrada" a um conceito de convivência promíscua da Pintura e da Escultura, no seio de uma toda-poderosa Arquitectura, que as albergaria desde que respeitassem certos hábitos e regras da casa ou, com menos ironia, que se devia entender a Pintura e a Escultura Integradas na Arquitectura.

De acordo com este escultor, uma outra opinião menos generalizada, sugeriria a fusão das três Artes, numa espécie de simbiose, numa síntese criadora, em que todas

[211] Idem.
[212] Vide revista *Arquitectura*, nº 82, Junho 1964, pp. 74-81.

concorriam para o mesmo fim, o qual, regra geral, seria entendido como uma obra de Arquitectura.

Segundo António Alfredo, a integração seria uma realidade bastante mais complexa, envolvendo o espaço: *«(...) Entendo que um objecto-Arte está integrado quando, entre o espaço por ele criado e definido e o espaço que o envolve se constituem numa unidade de criação artística.»*[213]

Muito frequentemente, o arquitecto, com alguma intuição sobre os aspectos de decoração chamaria um artista para o substituir: *«Assim, ao pretender-se integrar a pintura numa obra de arquitectura, duas atitudes se podem tomar: Numa, o arquitecto é também um artista, mas não possui treino oficial... para pintar e então imaginou um enquadramento espacial em determinada região do edifício, que só ficará definido com uma pintura, e então essa pintura terá de preencher determinados requintes cromáticos e espaciais.»*

Aquilo que se verificaria, efectivamente de acordo com o artista, era a criação de uma espécie de "cenografia" criada pelos artistas convidados a colaborar a pedido do arquitecto e não se atingindo nunca o ideal de uma verdadeira Arte Integrada.

Na integração das artes*, «(...) Regra geral, o que acontece é Decoração, quero dizer, justaposição de formas e cores de maior ou menor gosto. Há quem chame a isto a criação de climas intimistas. Não me repugna a designação, mas convém não confundir esta designação com conceitos de Pintura ou Arte Integrada.»*[214]

IV. 4. 3. A Transfiguração do Espaço Arquitectónico em meados do século XX em Portugal

Como já referimos, o arquitecto Raul Lino integrava na arquitectura, tal como muitos arquitectos Arte Nova, painéis de azulejo, por vezes da sua autoria, disto é exemplo a caso da *Casa Montsalvat*. De facto, a partir da década de 20, com a obra de Pardal Monteiro, continua a surgir uma interligação muito forte das apelidadas *artes decorativas* com a arquitectura, numa sucessão relativamente ao espírito do *Arts and Crafts* ou da *Secessão Vienense*.

[213] Idem.
[214] Idem.

Conforme se tratou no último capítulo, os programas como os *Cafés*[215] e os *Cinemas* trouxeram a necessidade de um cuidado tratamento dos interiores, os quais integravam muito frequentemente as artes ditas decorativas. O *Café Portugal* de Cristino da Silva[216], mencionado anteriormente, revelava um cuidado extremo com a decoração, as propriedades plásticas dos revestimentos, os pormenores arquitectónico, bem como o desenho do equipamento.

No contexto do pós-guerra, surgiu o *ICAT* [217] e o *ODAM*[218] no Porto constituindo a organização do *I Congresso Nacional de Arquitectura*, em 1948 um *«momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos».*[219]

Na década de 40, verifica-se uma estilização regionalista no âmbito dos equipamentos hoteleiros, como as pousadas, com interiores com intervenções de artistas plásticos. A *Pousada de Sto António* (1943) em Serém foi decorada por Carlos Botelho e, em 1949, o *Hotel Turismo da Ericeira* foi decorado por José Espinho.

Nesta mesma década, são construídos equipamentos como os grandes cinemas, o *Cinema S. Jorge* (1947) da autoria de Fernando Silva (1914-1983) ou o *Cinema Império* (1949-1951), de Cassiano Branco.

«Os cinemas, as garagens e os mercados constituem como que tipologias funcionais "herdadas" dos anos 1920 e 1930 do modernismo, época em que muitas delas foram edificadas numa perspectiva inovadora e em rotura com as arquitecturas do passado, - sobretudo as duas primeiras funções muito ligadas ao progresso mecânico e industrial do século XX.

(...) A longa vista de casarões de colunala, coruchéu e esfera armilar, da autoria do especialista em salas de cinema e teatro Raul Rodrigues Lima... culminando no poderoso e polémico Monumental na Praça Duque de Saldanha em Lisboa, refira-se ainda o afirmativo Império por Cassiano Branco na Alameda D. Afonso Henriques, também em Lisboa.»[220]

---

[215] O aparecimento de equipamento como cafés possibilita a própria produção em série de mobiliário.
[216] Ao Rossio, em Lisboa 1938.
[217] *Iniciativas Culturais Arte e Técnica,* dinamizado por Keil do Amaral e reunindo bastantes arquitectos da nova geração.
[218] *Organização dos Arquitectos Modernos*.
[219] Vide Paulo Pereira cit. por A. Tostões, "Arquitectura Portuguesa do século XX" in *História da Arte Portuguesa,* p. 529.
[220] Vide J.M. Fernandes, *Português Suave, Arquitecturas do Estado Novo*, p. 126.

Fig 94

Fernando Silva, Cinema S. Jorge em Lisboa, 1950.

Fig 95

Pintura mural do Foyer do 1º balcão no Cinema S. Jorge de Fernando Silva em Lisboa, 1950.

Fig 96

Cassiano Branco, Cinema Império em Lisboa, 1951.

Fig 98

Frederico George, pintura mural no foyer do 1º balcão do Cinema Império, 1951.

Fig 99

Luís Dourdil, pintura a têmpera no Café Império da autoria de Chorão Ramalho e com interiores de Frederico George, 1953.

Fig 97

Frederico George, pintura mural no foyer do 1º balcão do Cinema Império, 1951.

O *Cinema Alvalade* contava com uma intervenção plástica de Estrela Faria (1910-1976) e Sá Nogueira. O *Café Império* da autoria do arq. Raul Chorão Ramalho, na Av. Almirante Reis em Lisboa (1955) contou com a colaboração de Frederico George nos interiores e com um conjunto escultórico de Martins Correia, bem como com uma pintura mural, realizada a *têmpera*[221] do pintor Luís Dourdil.

Luís Dourdil (1914-1989) foi autor de pinturas murais de grande dimensão, nomeadamente um painel a carvão executado no hall das antigas instalações das *Companhias Reunidas de Gás e Electricidade* (Lisboa), uma pintura mural no hall do laboratório *Sanitas*, da autoria de Rodrigues Lima, em 1945, salvo por ocasião da demolição do referido edifício[222], uma decoração mural em esgrafito no *Foyer* de honra do *Cinema Império.* A grande pintura mural do *Café Império*, realizada com a técnica da têmpera[223], foi executada em 1955. Mais tarde, em 1967, o pintor executou uma pintura mural para o *Restaurante Panorâmico de Monsanto* de Francisco Keil do Amaral.

Os desenhos de Dourdil, datados dos anos 50 [224] e efectuados em simultâneo com a composição mural para o *Café Império*, exploram as questões que transparecem na sua pintura de cavalete realizada durante o mesmo período. Nestes desenhos, Dourdil, delimitava uma área dentro da folha onde trabalhava *«a figuração, decompondo-a numa densa malha geométrica.»*[225]

[221] A técnica da têmpera implica a utilização da albumina da gema do ovo como ligante para os pigmentos. Difere em muito do fresco, com o qual não deve ser confundida.
[222] Exposto no Museu da Farmácia em Lisboa.
[223] Esta pintura foi imortalizada por uma conto de Fernando Namora em *Resposta a Matilde,* pp.169-170: *«(...)De um lado a gema de ovo misturada com o óleo de linhaça; do outro, o friso de latas com os pigmentos. Como estes eram uma poeira seca, aderiam ao pincel molhado na emulsão. Nada de colas. Estudara a técnica com todo o vagar. Lera alfarrábios, fizera experiências. A gema de ovo fora, até ao século XVI, um dos veículos das tintas. Os antigos não eram tolos, para eles, a arte começava na oficina. Interessara-lhe a gema de ovo, cuja albumina ligava perfeitamente a água ao óleo. Pintura com séculos de confirmação, resistindo às maiores usuras.»*
[224] Dourdil, que conhecia os escritos de Jacques Villon, relacionou nos desenhos as formas no espaço e impondo-lhes uma regra estruturante. As figuras humanas recebiam sombras que tornam os contornos mais densos.
[225] Vide Ana Ruivo, "Luís Dourdil do Gesto ao Traço" in Luís Dourdil, o lápis como intrumento soberano.

Fig 100 . 101

Estrela Faria em colaboração com Sá Nogueira, fresco do Cinema Alvalade do arq. Lima Franco, 1953.

O programa dos cinemas teve também expressão na cidade do Porto: *«Mas era certamente no Porto que já desde meados da década se assumia pioneiramente a afirmação da arquitectura moderna de que o Cinema Batalha (1946), de Artur Andrade, nas suas linhas expressionistas, com palas curvas, vigorosamente iluminadas, exprimindo movimentos dinâmicos em tensão com a fachada de vidro que assinalava a curva futurista de marcação do plano de gaveto.»*[226]

J.-A. França considera relevante, à época, o facto de o semanário *Ler,* entre Março e Abril de 1953, ter publicado um inquérito a alguns arquitectos, - entre os quais, Pardal Monteiro, Segurado, Jacobetty Rosa (1901-1970), Keil do Amaral e Nuno Teotónio Pereira – sobre a arquitectura moderna.

Um fenómeno arquitectónico dos anos 50, foi o movimento de renovação da arte religiosa (*MRAR*), iniciado em 1953 e concretizado em 1954, com um manifesto em cuja redacção participou Nuno Teotónio Pereira. Neste manifesto, critivava-se uma *«arquitectura de aparências»* que *«quer parecer moderna.»*[227] Desta tendência, destacaram-se, embora anterior na data, a *Capela da Rinchoa* de João Braula Reis (1950)[228], o *Cemitério do Funchal*, de Chorão Ramalho (1950-57), a *Igreja de Águas* (Penamacor, 1950-57) e a *Igreja de Sto António* em Moscavide, da autoria de João de Almeida e Freitas Leal (1953-56).

Na Avenida Infante Santo em Lisboa, surgem o *Blocos de Habitação* (1955) da autoria dos arq.s Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, onde *«extensas escadarias se adossam ao muro de suporte tratado plasticamente em urbanos painéis de azulejo da responsabilidade de diversos artistas plásticos.»*[229]

No *Centro Comercial do Restelo*, de 1949-51, da autoria de Raul Chorão Ramalho, com obra plástica de Querubim Lapa, como igualmente no *Bairro das Estacas* dos arq.s Formosinho Sanchez (n. 1922) e Ruy Jervis de Athouguia (1949-1954), reformulavam-se as propostas formais de habitação colectiva, neste período.

Nos programas urbanos habitacionais, regista-se uma grande inovação como é o caso do projecto de Celestino Castro, Hernâni Gandra e José Huertas Lobo ou o de Pedro Cid, M. Lajinha e J. Esteves (1958), para os *Blocos da Av. dos Estados Unidos da América* em Lisboa, contando com a colaboração, sob a forma de painéis em mosaico,

[226] Vide Ana Tostões, op. cit., p. 530.
[227] Sendo os exemplos criticados das igrejas de Alvalade, Campo de Ourique e Areeiro.
[228] Esta capela, anterior ao manifesto é um exemplo de integração e modernidade, com os vitrais de Sà Nogueira, inovadores no género e a imagem de Nossa Senhora de Jorge Vieira.
[229] Ibid., p. 535.

de diversos artistas plásticos.[230] Também, o *Conjunto de Edifícios para a Praça. dos Estados Unidos da América*, em Lisboa, é da autoria da equipa dos arq.s José Segurado e Nobre de Figueiredo.

O projecto do *Bloco das Águas-Livres*, em Lisboa (1956), realizado para a Companhia de Seguros Tranquilidade, da autoria do arq. Nuno Teotónio Pereira, e anteriormente citado, pode considerar-se um exemplo excelente da integração das artes, nos anos 50.

Pires Martins na *Escola de Campolide*, exerce uma arquitectura moderna de traços depurados, tirando partido de um painel de Querubim Lapa e um apontamento escultórico metalizado da autoria de José Dias Coelho.

No Porto, os equipamentos de Fernando Távora, como o *Mercado de Vila da Feira* (1953) e a *Escola do Cedro* (1958) demonstraram uma nova atitude, de carácter moderno na resolução dos problemas programáticos levantados. Nessa mesma época, Álvaro Siza Vieira desenhava a *Casa de Chá da Boa Nova* em Matosinhos (1958) como, mais tarde, as *Piscinas de Leça* (1961). Assim, enquanto a *Escola do Porto* vivia da actividade de professores como os profissionais acima citados, a *Escola de Lisboa* mantinha-se numa espécie de imobilismo, *mais «obediente às directrizes oficiais»*[231]

A equipa de arquitectos Victor Palla e Bento de Almeida desenvolveram, de forma bastante criativa, programas comerciais de cafés e restaurantes (*Términus, Tique-Taque*, *Suprema)*, lançando o modelo internacional do *snack-bar, com o Café Pique-Nique (1954) o Snack-bar Noite e Dia (1964) e o Snack-bar Galeto* (1966).

Também, o arq. Francisco Conceição Silva (1922-1982) se dedicou a numerosos equipamentos de carácter comercial como a *Loja Dior* (1954), em colaboração com a pintora Estrela Faria, o *Instituto de Beleza Mme Campos* (1956), com uma escultura executada em metal da autoria de Jorge Vieira.

No âmbito da hotelaria, numerosas pousadas foram projectadas durante a década de 50. Em 1954, José Carlos Loureiro projecta a *Pousada de S. Bartolomeu* (1954) de Bragança, com um painel de Júlio Resende, com o qual irá colaborar preferencialmente, ao longo de uma profícua carreira. Recorrendo à utilização de materiais vernaculares, afirma, neste projecto, uma atitude de carácter racionalista.

---

[230] Idem, p. 534.

[231] Vide "O Racionalismo, o movimento orgânico e a arquitectura de mercado" in *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, pp. 26-27.

Fig 140 . 141

Bento de Almeida e Victor Palla, Snack-Bar Galeto em Lisboa, 1966.

Nos anos sessenta, surge uma diferente geração de arquitectos como Carlos Duarte, Manuel Tainha (n. 1922), Frederico Santana, Silva Dias (n. 1930), Gomes da Silva, Hestnes Ferreira e Nuno Portas, todos bastante bem informados e dispostos a uma revisão dos pressupostos vigentes na prática da arquitectura.[232]

Foi neste contexto, que surgiu um novo bairro em Lisboa, o dos *Olivais Norte* e *Sul*, bastante significativo pela experimentação que se conduziu em termos de tipologias formais e modelos de desenho urbanístico, alheios à cidade tradicional, baseada na relação da rua com o quarteirão. Muitos dos edifícios que aí se construíram contaram com colaboração de artistas plásticos, conforme iremos desenvolver quando nos ocuparmos da produção do atelier do arquitecto Teotónio Pereira.

O *Edifício-Sede da Fundação Calouste Gulbenkian* (1969), obra, simultaneamente de características racionalistas e *«ao sabor de uma continuidade orgânica»,*[233] da equipa constituída por Pedro Cid (1925-1983), Alberto Pessoa[234] e Ruy Jervis de Athouguia tornou-se um marco arquitectónico na sua época. A solução formal para este conjunto de edifícios, com uma alternância transparência-opacidade, permitiu um diálogo com a natureza, representada pelos arranjos exteriores trabalhados pela equipa de Ribeiro Teles (n. 1922), numa encenação paisagística de referências retiradas do legado do extremo oriente.

A renovação e reapropriação do azulejo, referida noutros capítulos, vem assumir um lugar de arte pública deixando de ocupar apenas os silhares em espaços de circulação (sec. XVIII) ou as fachadas, por razões utilitárias (sec. XIX). Assim, foi um acontecimento inovador, o aparecimento em Lisboa dos grandes painéis de Maria Keil, Sá Nogueira, Botelho, Pomar e Alice Jorge nos blocos do programa habitacional[235] da Avenida Infante Santo. Neste sentido, poder-se-à dizer que este *Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo* marcou grandemente uma época.

«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

[232] A revista *Arquitectura* teve bastante importância na época, tal como a revista *Binário*, da qual foi responsável pelos primeiros números o arquitecto Manuel Tainha. O levantamento da *Arquitectura Popular* no contexto nacional, teria, igualmente, bastantes repercussões na cultura arquitectónica da época.
[233] Vide Ana Tostões op. cit., pp. 543-44.
[234] De acordo com entrevista conduzida pela autora a Alberto Pessoa em 1980, a solução do projecto teria sofrido influência de alguns dos partidos arquitectónicos da década de 60, praticados no Japão.
[235] Da autoria de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta (1953-55).

importante via de tráfego ao mesmo tempo que assume a articulação entre antigos bairros consolidados dos séculos XVIII e XIX.»[236]

Na década de 50, a afirmação do funcionalismo conduzindo aos valores estéticos do belo não só reforçou a ideia de qualidade de vida, como introduziu a então nova tendência do *design*, ao nível da produção industrial dos objectos de uso diário, assim como do desenho de interiores e das volumetrias dos edifícios.

A uma escala pouco impressionante mas constante, aparecem nos prédios de rendimento que surgem pela cidade e, em certos eixos como as Avenidas Sidónio Pais, António Augusto Aguiar, de Roma ou João XXI, os chamados *apontamentos escultóricos.* Ladeando ou encimando os portais principais, adornando os vestíbulos, foram realizados graças a uma legislação municipal que protegia timidamente a *síntese das artes* e consagrados pelo próprio Francisco Keil do Amaral que os citou, referindo-se às *«mulheres entaladas».*

Assumindo o projecto os contornos de *projecto global*, desde a escala do planeamento à do próprio equipamento, foi aberto o caminho ao estabelecimento do *design,* enquanto prática generalizada, a partir dos anos sessenta.[237]

Os anos 60 abriram os horizontes, frequentemente por razões de ordem política, às jovens gerações de artistas plásticos, com a emigração especialmente para Paris,- talvez por influência de um caminho já trilhado pelo crítico e historiador da arte José-Augusto França - começando, então já, a fazer-se sentir, nessa mesma década, a emigração para Londres.[238]

Com as gerações de arquitectos, não terá sucedido o fenómeno da emigração à excepção das *«estadias americanas»*[239] de Hestnes Ferreira e Manuel Vicente. Alguns arquitectos resistiriam até ao advento da *Primavera marcelista* que terá estendido algum liberalismo à produção arquitectónica da época.

A primeira metade da década foi marcada pelo urbanismo e habitação social, sendo desta época data a grande operação, atrás referida, dos *Olivais Sul* [240], em Lisboa,

---

[236] Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, p. 246.
[237] Vide "Projecto global, a Integração das Três Artes" in *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, pp 371-375.
[238] Para a *Slade School* terão ido, frequentemente com bolsas da FCG, Jorge Vieira, Sá Nogueira, João Cutileiro, Paula Rego, Bartolomeu Cid dos Santos, entre outros.
[239] Vide Ana Tostões, "Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos" in *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, p. 145.
[240] Desenhados por Carlos Duarte e Rafael Botelho, os Olivais Sul, tendo como modelo as *New-Towns* inglesas, reuniram muita da melhor produção arquitectónica da época.

destinada a favorecer 50 000 habitantes e o *Bairro da Pasteleira*[241] no Porto. A estes empreendimentos seguir-se-ia, em Lisboa, o plano de *Chelas* da autoria de Francisco Silva Dias.

Outros programas que estabeleceram um certo paralelo com a modernidade foram os programas hoteleiros, como o *Hotel do Garbe*, em Armação de Pêra da autoria dos arq.s Jorge Chaves e Frederico Santana, o *Hotel do Mar* em Sesimbra, de Francisco Conceição Silva. Integrado no "lugar", o *Hotel do Mar*, com uma volumetria fragmentada aderente à encosta que desliza sobre o mar, traduz uma vertente orgânica da produção arquitectónica da época.[242]

A estes hotéis outros se sucederam como o *Hotel Ritz*, o *Hotel Alvor* na Praia da Rocha, o *Hotel Estoril-Sol* e o *Hotel dos Templários* em Tomar que nem sempre optaram pela integração - *«(...) balizados entre um estilo internacional, o tipo "mediterrânico", o brutalismo inglês e uma aproximação ao vernáculo local»* - chegando mesmo a prejudicar o território, nomeadamente o litoral algarvio.[243]

O *atelier* Conceição Silva podia considerar-se à época, uma grande empresa de projecto, com mais de uma centena de funcionários, na qual colaboravam o arq. Tomás Taveira, os *designers* Carmo Valente e Eduardo Afonso Dias, o pintor Sá Nogueira, entre outros, e revestindo-se de aspectos que poucas outras estruturas tiveram.

A década de 60, embora marcada pelos grandes empreendimentos, é também uma década de pesquisa "erudita", de arquitectura de autor, de pequenas obras. Um *atelier* muito activo e de referência neste período era o do Arq. Nuno Teotónio Pereira e do Arq. Nuno Portas, o qual vinha a exercer uma prática alicerçada numa visão crítica e igualmente fundamentada na teoria.

Assim, a *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* em Lisboa, o *Convento de Sassoeiros* e a *Igreja de Almada* vieram tanto assinalar mudanças na liturgia, como valorizar a relação do objecto arquitectónico com o espaço urbano.

Um outro projecto desta equipa que marcou a relação com o espaço público foi o *Edifício "Franjinhas"*, na Rua Braancamp em Lisboa, que abrigou um programa comercial e terciário. A sua dupla "pele" funcionou como uma fachada dupla e o conjunto das galerias com pavimentos em *calçada à portuguesa,* da autoria de Eduardo Nery e as escadarias ligando os pisos, prolongavam a rua dentro do edifício.

---

[241] Da autoria de Bartolomeu da Costa Cabral.
[242] *«(...) referenciando-se à recente produção catalã e informada do novo empirismo nórdico»*, vide Ana Tostões, "Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos" in op. cit., pp. 105-155.
[243] Idem.

Fig 139 Jean Lurçat, tapeçaria para o Salão do Restaurante do Hotel Alvor de R. Tojal e interiores de Daciano Costa E. Anahory e Luís Possollo, 1967.

Fig 138
Luís Filipe Abreu, tapeçaria para o bar do Hotel Alvor de Raul Tojal e interiores de Daciano Costa, E. Anahory e Luis Possollo, 1967.

A afirmação da maturidade da produção de carácter mais erudito foi marcada, em Lisboa, pela obra de arquitectos como Maurício de Vasconcelos (1925-1997), Manuel Tainha (1922), Raul Chorão Ramalho, Hestnes Ferreira e Manuel Vicente (n. 1934).

No Porto, os Arq.s Viana de Lima, José Carlos Loureiro, Pádua Ramos, Távora e Álvaro Siza Vieira contribuem para uma qualidade na obra arquitectónica projectada.

A equipa de arquitectos constituída por José Carlos Loureiro e Pádua Ramos assemelha-se muito, na obra, ao arquitecto Raul Chorão Ramalho. São próximos *«na coerência e continuidade da linguagem, neste caso, influenciada pela gramática da arquitectura tradicional na sua cidade natal(...)»,* o Porto.[244]

No final da década de 60, as grandes preocupações das gerações de arquitectos activas eram, tal como a produção escrita de Nuno Portas anunciava, o modo de construir a arquitectura na cidade ou num contexto singular paisagístico.

Uma ruptura com os valores do programa moderno foi marcada por dois livros que se podem considerar de referência como o *Complexidade e Contradição na Arquitectura* de Robert Venturi e o *Discurso da Cidade* de Aldo Rossi.

IV. 4. 3. 1. O *Atelier* de Conceição Silva

Neste *atelier* se produziam o projecto às várias escalas e o *design,* a fim de satisfazer as necessidades de desenho dos interiores e a produção do equipamento para os programas desenvolvidos. A estrutura empresarial organizava a actividade desde a engenharia às artes plásticas e ao *design* gráfico.

No caso dos programas hoteleiros, as peças de arte, como os *cartões* para as tapeçarias e os óleos ou acrílicos sobre tela eram produzidos sob orientação no *atelier* de pintura constituído por cerca de cinco membros, coordenados pelo pintor Sá Nogueira[245], à maneira de um *atelier* medieval, no qual cada elemento se especializava numa função específica que lhe era atribuída. Assim, por exemplo, enquanto alguns executavam os fundos ou os céus e outros pintavam os pormenores e as figuras.

---

[244] Vide "O Racionalismo o movimento orgânico e a arquitectura de mercado" in *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, p. 33.

[245] *«O Taveira que trabalhava lá precisou de um pintor para o projecto da loja Valentim de Carvalho de Cascais convidou-me e eu acabei por ficar realiando as decorações dos edifícios projectados no atelier (de Conceição Silva).»* Vide João Pinharanda, "Contrariar o bom gosto" in *Público* de 12 de Março, 1998, p. 26.

Fig 142
Jorge Vieira, escultura para o Instituto Mme Campos de Conceição Silva, 1956.

Fig 143
Conceição Silva, Loja Dior em Lisboa, 1954.

Fig 144
Conceição Silva e José Daniel Santa-Rita, Loja Rampa com portal de Querubim Lapa, 1955.

Fig 146
Conceição Silva e Manuel Rodrigues, Loja Can-Can em Lisboa, 1964.

Fig 145
Conceição Silva, Carmo Valente e Jorge Vieira, Sapataria Cinderela em Lisboa, 1964

O caso do empreendimento turístico da *Torralta-Tróia* (1970-1974) foi um dos mais paradigmáticos da forma de operar deste *atelier*: nele todos eram chamados a participar a diferentes escalas.

Sá Nogueira, viu-se envolvido no estudo do tratamento cromático dos edifícios para este projecto, bem como encarregue dos murais interiores e exteriores do empreendimento, o qual acabou por ficar bastante incompleto, com a interrupção causada pelos acontecimentos políticos e económicos de 1974.

A *maquette,* de que a equipa partia para cada obra, era concebida por Sá Nogueira numa escala reduzida e optimizava-se o tempo dispendido, procedendo à ampliação daquela, por meio de um ampliador fotográfico, para uma tela[246] especial, impregnada de emulsão fotográfica fotosensível.[247] Por esta razão, as telas assim produzidas, caracterizadas pelo grande formato e por resultarem de uma reprodução que envolvia a tecnologia e a execução final colectiva, nunca eram assinadas pelo artista que as concebera.[248]

Assim, tudo no *atelier* Conceição Silva desde os arranjos exteriores, aos veículos de apoio, à comunicação e à imagem gráfica era aí projectado, como se verificou no caso do *Hotel Balaia* ou no *Edifício Castil.*

No *atelier* Conceição Silva, havia uma especialização profissional nas diversas áreas, como a arquitectura propriamente dita, em que o colaborador que mais se salientou durante algum tempo foi o arq. Tomás Taveira, os equipamento e interiores, nos quais tinha importância o trabalho da arq.ta Carmo Valente e o Designer Eduardo Afonso Dias, o *design* gráfico e as artes plásticas a cargo do pintor Sá Nogueira.

Um dos exemplos mais relevantes da colaboração das várias competências e um caso em que se deu uma experiência totalmente fora do comum, no que concerne a interacção ou *síntese* das artes, foi o projecto para a pequena[249] *Loja de Discos* da

---

[246] Este tipo de tela, adquirida e importada em rolo da Alemanha era bastante dispendioso. Era necessário realizar pinturas rapidamnete e em quantidade. *«Utilizámos uma tela foto-sensível vendida em tambores enormes. Eu realizava maquetas, a secção de fotografia passava as imagens à tela nas dimensões pedidas, e pintava-as por cima.»* Vide João Pinharanda, "Contrariar o bom gosto" in *Público*, 12 de Março, 1998, p. 26.

[247] *«Esta técnica foi também circunstancialmente abordada por Tomás de Figueiredo no design da exposição Longra Airborne na SNBA (1967), por António Charrua e, posteriormente, por Cruz Filipe. Mas foi Sá Nogueira quem conferiu a estes processos de reprodução continuidade com as investigações já desenvolvidas sobre pressupostos "pop". Será também ele quem lhes atribuirá um carácter industrial, de acordo com as características que a arte "pop" procurou nos motivos escolhidos.»* Vide María Jesús Ávila, "Sá Nogueira, o domínio do fragmento" in *Sá Nogueira, Retrospectiva*, p. 24.

[248] Sá Nogueira, que mantinha um *atelier* próprio de pintura, apenas assinava a sua produção de cavalete, caracterizada por formatos não muito grandes, durante estes anos de colaboração.

[249] Com cerca de 20 m2 de área.

Valentim de Carvalho na R. Frederico Arouca, mais conhecida como Rua Direita, em Cascais.

A concretização desse programa surgiu da ideia do arq. Tomás Taveira de ensaiar um projecto no qual convergissem três disciplinas para o que se entendia à época como a *obra global* [250] - a arquitectura, a poesia e a pintura - tendo, para tal, convidado o poeta Herberto Helder[251] (n. 1930) e o pintor Rolando Sá Nogueira.[252] Espiga Pinto (n. 1940) terá, ainda, colaborado nos aspectos gráficos do projecto. Como ponto de partida para o projecto, existe um poema que se transcreve na íntegra, da autoria e H. Helder.

Num tempo sentado em seda uma mulher imersa
Cantava o Paraíso era depois da morte
Num tempo salsa avencas
Dormindo a infância tinha febre então a voz
Pronunciava lenços pombas
Impressas arrefeciam pêras no silêncio
Posterior
Àquele enigma porque tem sono
A salsa? E o coração dos figos com a
Doçura oblíqua há quem morra para ser
De um mês vivem imóveis
Os jardins das vozes em sonhos
De uma loucura clara, ligeiras casas voltavam
As costas. Nasciam folhas de ouro se alguém
Sorrindo respirasse.
O tempo tem a sua
Incli-
nação perigosa: país de uvas negras e varandas
Sobre a brandura quando se toca.
A infância queima o Paraíso tem uma noite
Ao fundo. Treme há quem fique num mês

[250] Informação baseada em conversas tidas com o pintor Sá Nogueira entre 1994 e 2002.
[251] Tomás Taveira conhecia Herberto Helder do tempo das bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Helder afirmava: *«A Arquitectura não é uma coisa natural. É algo que vem do pensamento, da elaboração pelo cérebro. Deve ser adaptada à hsitória e ao local.»* Vide Geoffrey Broadbent, "Introdução" in *Tomás Taveira, Architectural Works and Designs*, p.10.
[252] Sá Nogueira conhecia Tomás Taveira; fora ele próprio que o preparara para o exame de Desenho de Estátua, requisito obrigatório para entrar nos cursos da ESBAL. De igual modo, conhecia muito bem Conceição Silva, enquanto colega de curso. Foi esta colaboração que fez iniciar uma outra, em carácter de permanência, de Sá Nogueira com o *atelier* Conceição Silva, tendo recebido uma proposta de colaborar como um funcionário regular, com salário e horário estabelecido e fixo.

Para assistir ao ar. Terrível é o espaço
Da música e das glicínias
Paradas na atenção. Quando uma voz diz a criança
Como seu espelho. Este
Paraíso é de víboras azuis.

Então veste-se
Um pulóver, anda-se pela cegueira com as mãos
A ferver, diz-se o vento, o sono e as
Violas. Há um crime sagrado onde
O mês aparece com, digo clareira,
Velocidade do tempo, oh
Inteligência, aparece com a altura
De uma escrita mortal, quem se alimenta de fruta, quem
Se despe entre noites encostadas, pergunto
Que ama até perder o nome?

Eles vêm devagar e põem cores onde a criança
Se voltava junto
À morte azul cobalto para os anjos
Ciclistas anunciando a palavra,
E amarelo para os braços abertos, e ciclamen
Para ficar louco no espaço
Ao mesmo tempo. Ofereço-te um lírio – diz a canção
Sentada.

Ah, um lírio é o que eu procuro
Nas ilhas tenebrosas, por isso canta
Essa mulher desviada para a inocência
De um tempo – mês
A respirar tão depressa, e a andar tanto e a correr
Tão loucamente,
Que não há mais do que em voz
Em cadeira, num lugar de sono, à direita e à
Esquerda de uma ausência contra
A espuma.

Olha eu queria saber em que parte
Se morre para ter uma flor e com ela
Atravessar vozes leves e ardentes e crimes

Sem roupa, existe nas ilhas um silêncio para
A poeira tremer, e o teu rosto se voltar lentamente cheio
De febre para o lado de uma canção
Terrível e fria. (Herberto Helder)

Podemos considerar que nos anos 60 se puseram as questões relativas à arquitectura, enquanto comunicação, com uma problemática relativa a uma decifração de códigos. Esta construção teórica opunha-se à concepção de uma arquitectura essencialmente submetida à respectiva função.

«Porque será a arquitectura um desafio particular para a semiótica? Primeiro que tudo porque aparentemente a maior parte dos objectos arquitectónicos não comunicam (e não são desenhados para comunicar), mas funcionam.»

«Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objecto arquitectónico diz-nos que nós vulgarmente experimentamos a arquitectura enquanto comunicação, embora reconhecendo a sua funcionalidade.»[253]

Inserida numa produção de cariz *Pop art,*[254] nesta obra, *«Se por um lado se tenta afrontar as implicações de uma cultura de massas e de uma estética de "expendability, no conceito introduzido por Banham, por outro, ergue-se uma espécie de violento protesto contra as teorias funcionalistas.»*[255]

Os *«autores jogam decididamente com o irracional e o ambíguo. Recorrem a uma planimetria "maneirista", às técnicas gráficas da publicidade, ao "poster".»*[256]

A *«obra apresenta incidências de uma herança surrealista, pela inspiração libertária, certa confiança aleatória certo entusiasmo na transgressão dos nexos orgânicos e a abolição, no plano concreto, do maniqueísmo espiritual que concebe a vida como um divórcio entre o que é interior e o que é exterior, entre o inconsciente e o consciente, o sonho e a vigília, o silêncio e a voz.»*[257]

---

[253] Vide Umberto Eco, "Function and Sign: The Semiotics of Architecture" in *Rethinking Architecture*, p. 182.
[254] *«A nossa definição de cultura está a ser estendida para além dos limites das belas-artes a ela impostos pela teoria do Renascimento e refere-se ao todo complexo das actividades humanas. Dentro desta definição a rejeição das artes produzidas em massa não é tal como pensam os críticos, uma defesa da cultura mas um ataque a esta. O novo papel do académico é o de guardião da chama; o novo papel para as belas-artes é o de serem uma das formas possíveis de comunicação num enquadramento em expansão que inclui também as artes das massas.»*Vide Laurence Alloway "The Arts and the Mass Media", in *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 700-703.
[255] Vide M. João Leal, "Uma Loja de Discos" in *Arquitectura,* nº 108, Março-Abril 1969, p. 70.
[256] Idem, p. 73.
[257] Tomás Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder. Idem, p. 72.

Fig 147

Tomás Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder, vista exterior da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais, 1968.

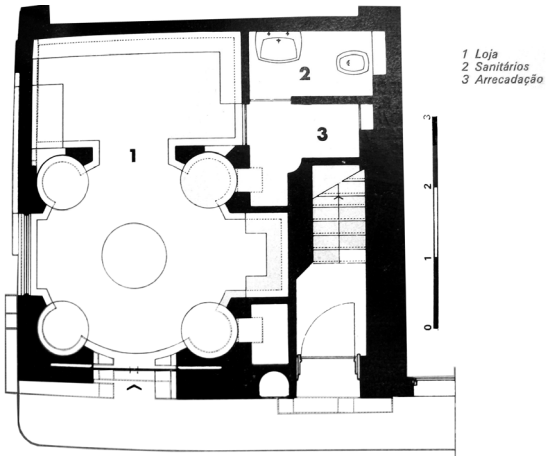


Fig 150

Planta da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais de T. Taveira, 1968.

Fig 148 . 149

Vista interior da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais de Tomás Taveira, 1968.

De acordo com os autores, o projecto terá sido concebido à semelhança de um *cadavre exquis*, a partir de uma pintura com referências *Pop art*.[258] A solução gráfica do poema remete para os *grafitti* tão estudados e apreciados, a partir do *Nouveau Réalisme,* e aos *affichistes* dos anos 60. Nesta época, os artistas exprimiam-se pela criação de imagens em segunda mão, reactivando uma pintura figurativa que privilegiava o objecto e a vivência quotidiana contemporânea com uma preferência pelo banal que tanto as formas como os temas revelam. A sua iconografia era trazida da rua ou da imprensa, muitas vezes agressiva, vulgar, longe do universo do gosto ou das convenções.

A obra da Loja de Discos exibe influências historicistas, ao nível da planta, assemelhando-se a uma réplica de S. Pedro de Roma, enquanto a sua estrutura espacial é uma reminsicência da poética barroca.[259] A *«fachada barroca não é uma barreira, é antes um diafragma transparente, anuncia, não isola, não põe em comunicação – comunica.»*[260]

Tendo partido de tornar "visível" e "visual" um poema que se estende para dentro e fora do espaço, numa transgressão dos limites, e prosseguindo numa *«continuidade vital»* que estabelece ritmos contínuos. «*Não há espaço interno e externo, se existe, é apenas no sentido barroco acima referido».*[261]

IV. 4. 3. 2. O *Atelier* de Teotónio Pereira

Um aspecto que caracterizava a década de 50, de acordo com o arquitecto Nuno Teotónio Pereira era a *«integração das artes plásticas»*: a integração de obras de arte nos projectos de arquitectura e não apenas nos de carácter público ou religioso.

O facto de a formação de artistas e arquitectos se fazer em conjunto, nas *Escolas de Belas-Artes* de Lisboa e Porto teve um certo prolongamento nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*.[262]

No que se refere às obras do atelier de Teotónio Pereira, o arq. Frederico George interveio no *Bloco da Águas-Livres*, em Lisboa, bem como na *Igreja de Águas*, em Águas, Penamacor. O escultor Jorge Vieira contribuiu com obra sua, igualmente, para

[258] *«Denunciando os tiques da cultura de massas, do grafismo dos jornais aos "grafittis" urbanos, a loja Valentim de Carvalho protestava contra as teorias funcionalistas e reclamava uma poética pós-moderna centrada na comunicação».* Vide Rui A. Santos, *Artes Decorativas e Design*, p. 211.
[259] Vide *Tomás Taveira, Architectural Works and Designs*, p. 47.
[260] Idem.
[261] Tomás Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder. Idem.
[262] Vide Nuno Teotónio Pereira, *Escritos, 1947-1996, selecção*, p. 259.

ambos os projectos, tendo, para a *Igreja de Águas,* contribuído com um crucifixo em bronze.

A natureza do projecto da *Igreja de Águas*, de acordo com os conceitos tradicionais da arquitectura religiosa, proporcionava condições para a integração das artes. O mesmo sucedia com o *Bloco da Águas Livres*, na Praça das Águas Livres, Lisboa (1953-55), pois se tratava de um empreendimento com poucas restrições orçamentais.

A *Igreja de Águas* (1949-57) de Nuno Teotónio Pereira, no concelho de Penamacor, é emblemática, não somente pelo carácter arquitectónico inovador, mas por ter igualmente reunido as colaborações de diversos artistas plásticos: um painel cerâmico de António Lino (1914-1996) no *Baptistério* de Águas, uma pia baptismal de autoria do próprio Nuno Teotónio Pereira, uma *Via Sacra* polícroma de António Paiva e o referido Cristo crucificado de Jorge Vieira.

«Primeira igreja moderna construída após a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Pardal Monteiro) e um dos primeiros projectos de um jovem autor para quem a linguagem arquitectónica sempre andou a par com a renovação dos programas e o empenhamento cívico. A importância desta obra deve-se à primazia de dois conceitos – o de espaço interno e o de integração – que no momento de afirmação do estilo internacional face ao tradicionalismo dominante quer na Igreja, quer na cultura oficial, representavam uma inusitada inovação, anunciando quer a recusa do tradicionalismo quer um retorno crítico às raízes.»[263]

Da autoria dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral, o *Bloco das Águas Livres*,[264] sendo um programa de habitação, comércio e serviços, tornou-se uma outra obra muito marcante na sua época.

«No quadro da produção de prédios de rendimento em Lisboa, durante a década de 50, constitui uma obra inovadora pelas soluções formais que desenvolve, pelas articulações tipológicas que propõe e pela proposta de cidade que equaciona. Obra de charneira no universo de adopção dos códigos do movimento moderno, certamente com sentido de oposição a um nacionalismo ainda presente, revela um estádio de maturação que ultrapassou os estritos princípios funcionalistas do movimento moderno.»[265]

[263] Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, p. 210.
[264] Vide *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, nº 65.
[265] Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, p. 234.

De Frederico George, foi executado para o *Bloco das Águas Livres*[266] um estudo cromático, bem como uma pintura mural. A Almada Negreiros foram entregues dois paineis murais, um inciso e outro de mosaico. Jorge Vieira contribuiu com relevos escultóricos, inseridos no soco em pedra do edifício, enquanto a Cargaleiro foi pedido um vitral para o último piso, o qual se não encontra já no edifício por ter sido daí removido pela Companhia de Seguros Tranquilidade. Um pavimento, em calçada à portuguesa, terá sido desenhado, ainda, por Costa Cabral.

A *Igreja Paroquial de Almada,* que se considera ter correspondido em conjunto com os projectos do *Convento de Sassoeiros* e a *Igreja do Sagrado Coração de Jesus* a um novo modelo de liturgia que emergia na época, veio demonstrar como se podem integrar as artes plásticas mesmo em situações com restrições orçamentais. Assim, tendo-se recorrido, neste projecto, a materiais ditos "pobres" como os blocos de cimento para as paredes interiores e as cimalhas em fibro-cimento, optou-se por paramentos em betão à vista, com relevos desenhados por José Nuno da Câmara Pereira.

Na década de sessenta, o desenvolvimento de habitação social de custos controlados nos *Olivais* contou com a colaboração de artistas plásticos, pois havia uma disposição municipal que obrigava a que todos os edifícios construídos em Lisboa tivessem uma obra de arte correspondendo a uma fracção do orçamento da obra.

Os *Edifícios em banda* nos Olivais Norte, da autoria de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas (1957-1961), receberam painéis de diversos artistas plásticos: 4 painéis *embrechados,* com fragmentos de azulejos, da autoria de João Lopes Segurado ; 4 painéis de azulejo de Lima de Freitas; 4 painéis incisos de Rogério Ribeiro; 4 painéis de mosaico de António Lino; 4 relevos em betão polícromo de Fernando Conduto e quatro painéis cerâmicos de Maria Keil.

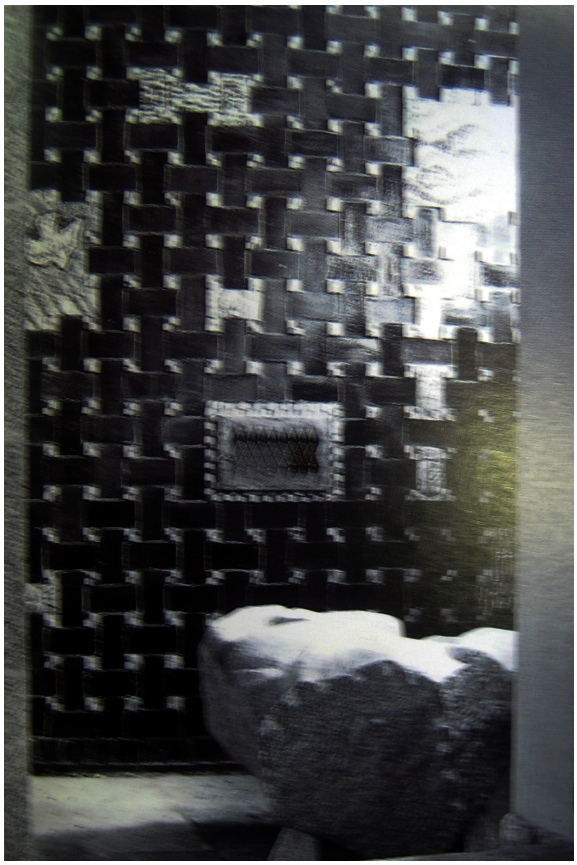
Nuno Teotónio Pereira iria convidar, para colaborar consigo nos edifícios das *Torres de habitação* dos Olivais Norte,[267] artistas plásticos como Jorge Vieira, António Charrua, Vasco Pereira da Conceição (n. 1914), António Alfredo, António Paiva, Querubim Lapa. Para este programa, os artistas produziram baixos relevos para os amplos patamares, alguns monocromáticos e outros polícromos.

Numa obra que foi homenageada pelo Prémio Valmor de 1971, o edifício de comércio e terciário, conhecido pelo *"Franjinhas"* (1965-69), sito na R. Braancamp nº 9, em Lisboa, foi importante a intervenção plástica do pintor Eduardo Nery.

[266] Consulte-se a revista *Arquitectura*, nº 65, Junho 1959
[267] Projecto de 1957 e obra concluída em 1968.

Fig 151

Teotónio Pereira, Igreja de Águas Penamacor, azulejo do Baptistério por António Lino e pia baptismal do arquitecto, 1957.



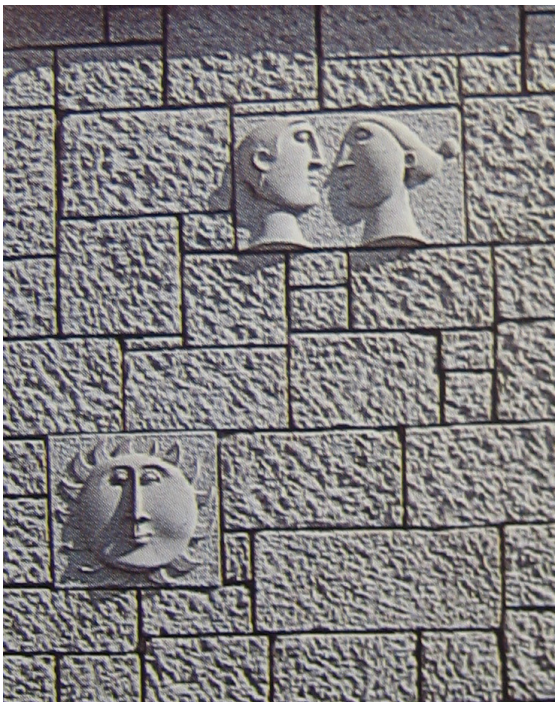


Fig 153

Jorge Vieira, relevo em calcáreo para o Bloco das Águas Livres de Teotónio Pereira e Costa Cabral, 1953-55.

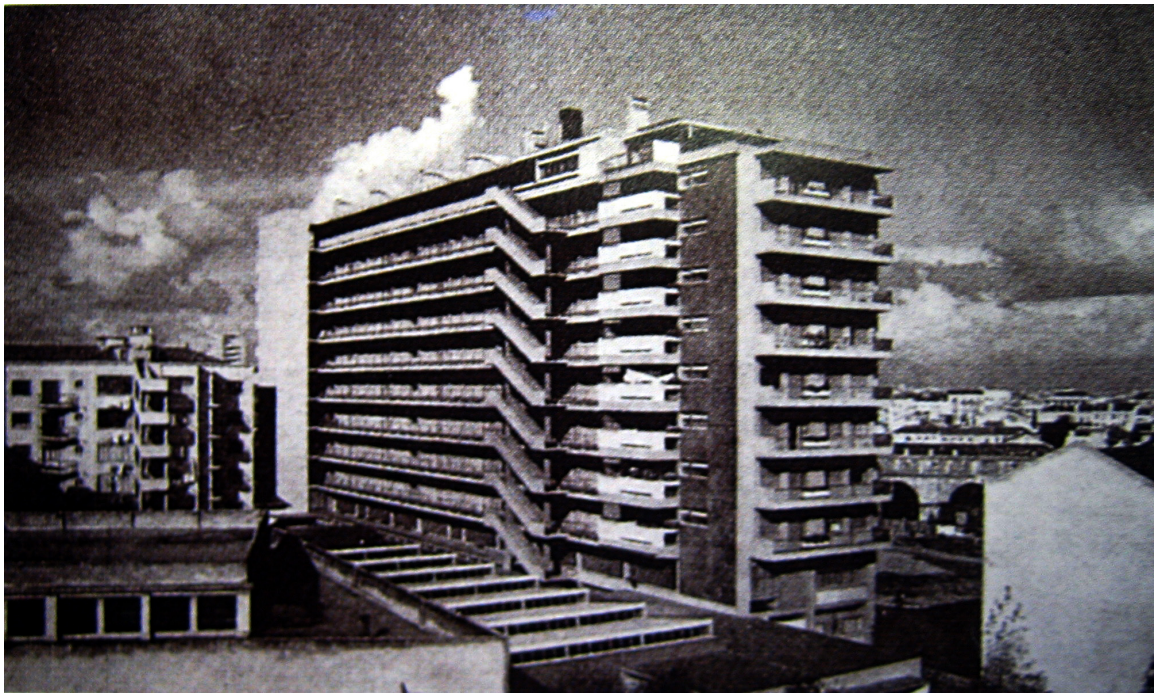


Fig 152

Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Bloco das Águas Livres em Lisboa, 1953-55.

Este projecto, de Nuno Teotónio Pereira, em co-autoria com João Braula Reis, questiona bastante a problemática da relação entre o espaço interior e o exterior, a qual se traduz na dupla fachada e no fenómeno da rua irrompendo nos dois pisos inferiores de galeria comercial.

Nery sempre muito ligado ao *Op art*, intervém com dois painéis em betão moldado na cor natural e uma pintura mural. Dignos de destaque são os do pavimento em calçada com padrões *Op*, com efeitos visuais e jogos perceptivos.

A *Estação de Metropolitano do Cais do Sodré* (1996-2003), da autoria de Nuno T. Pereira e de Pedro Viana Barreto, conta com painéis de azulejo da autoria de António Dacosta, assim como com uma fonte com azulejo de Pedro Morais.

Integrando uma grande equipa de projectistas na reconstrução do edifício dos Paços do Concelho de Lisboa, após o incêndio dos anos 90, Nuno Teotónio Pereira contribui com o projecto da Galeria do Terceiro Piso, com um pavimento e uma escultura da autoria de Irene Buarque, bem como painéis de porta desenhados por Helena Almeida.

IV. 4. 3. 3. Tomás Taveira

«Le Corbusier proclamava a inevitabilidade de uma nova arquitectura para a nova época que começava. Venturi argumentava que nada era inevitável, que nenhuma época era absolutamente nova e que a arquitectura antiga tinha tanto ou mais a ensinar aos arquitectos do presente que a arquitectura moderna. Le Corbusier defendera uma arquitectura simples e directa, de formas claras e elementares, destinadas a responder evidentemente a novos programas e a novas funções. Venturi vinha dizer que a arquitectura mais interessante é sempre a mais complexa e a mais contraditória, que as formas ambíguas são as mais carregadas de significados e que a relação entre forma e função nunca é directa.»[268]

Tomás Taveira formou-se no *atelier* de Conceição Silva e manteve contactos importantes nos meios empresariais de Lisboa. Nos Estados Unidos, em 1977, onde se encontrava instituída uma situação de convulsão nos meios arquitectónicos, Taveira encontrou também um estilo,[269] designado de "classicismo pós-moderno" pelo crítico da

[268] P. Varela Gomes, "Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos" in *História da Arte Portuguesa*, p. 549.
[269] Ibid., p. 556.

arquitectura Charles Jencks[270] (n. 1939). Charles Moore desenhara, nessa mesma época, o arranjo "cenográfico" da *Piazza d'Italia*, com uma policromia arrojada e luzes de *néon* e Philip Johnson projectara o seu arranha-céus AT&T.

Tendo-se deslocado aos Estados Unidos em 1973, conforme declara em entrevista concedida em 1985 à revista *Arquitectura Portuguesa*, e tendo entrado em contacto com os aspectos *Pop* da cultura americana, Tomás Taveira apercebe-se entre outras realidades, das grandes empenas pintadas, os *Supergraphics* e inicia intervenções deste carácter em projectos na cidade de Lisboa, como é exemplo disto o edifício da Av. Miguel Bombarda, em Lisboa, com empena da autoria do pintor Júlio Pereira (1922-1993).

Os *Supergraphics* surgem ainda no seu projecto do *Complexo e Centro Comercial das Olaias* (1972-80), no *Edifício do IVA* (1978), na Av. João XXI em Lisboa, onde é representada uma "memória" do local, a antiga chaminé industrial da Fábrica de cerâmica a qual se erguia no quarteirão fronteiro, destruído para dar lugar à construção do *Edifício-Sede da Caixa Geral de Depósitos*, da autoria de Arsénio Raposo Cordeiro.

Os aspectos que revelam a importância atribuída pelo arq. Taveira à cor a à textura ficam destacados nos seus projectos do *Edifício de Escritórios da Av. D. Carlos I* [271] (1973-83), do *Edifício de Escritórios Satélite* (1973-82) e do *Edifício do BNU*, na Av. de Berna, fazendo gaveto com a Av. 5 de Outubro em Lisboa, bem como no projecto do complexo habitacional, terciário e comercial das *Amoreiras* (1980-86).

Tomás Taveira confessa a mudança de partido arquitectónico patente nos aspectos cromáticos das suas obras mais recentes neste período: *«A cor aparece como provocação às teorias do Movimento Moderno que propunham a pureza e a verdade dos materiais acima de tudo. O Egipto, Grécia, Roma, eram coloridos. Sempre me entusismei muito pela cor, mas porque só existiam dois níveis dentro de mim, um o "do gosto", e outro, o do "deve ser", o resultado aparecia como produto dessas regras e branco(...)».*[272]

O arquitecto declara, ainda a propósito da luz: *«Sempre controlei bem a luz, em todos os meus projectos, ajudado talvez pela sua componente urbana; sempre tive também o apelo da cor a arquitectura existe pra mim na cor: fiquei também ligado ao*

[270] Discípulo de Rayner Banham, Jencks publicou, em 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*.
[271] Hoje ocupado pelas instalações do IADE.
[272] Vide entrevista concedida à revista *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Nov./Dez. 1985, p. 35.

seu uso como contra resposta ao movimento moderno; para além disso, é também uma forma de inserção na história da cidade(...)».[273] A cor surge, no processo da *cosmética,* como recurso da transfiguração.

As texturas dos revestimentos pétreos com chapas de mármore veinadas e dispostas como que a esmo,- sem a preocupação de estudo estereotómico cuidado -, simulam uma atitude de ludicismo, de *puzzle in progress*, fazendo, de certo modo, alusão aos painéis de azulejo historiados, do século XVIII e anteriores ao Terramoto de 1755, que, em muitas igrejas, se encontram reparados com azulejos provenientes de outros painéis e com um desenho "desencontrado". De alguma forma, remetem estes painéis para algumas experiências *Op*, com composições de azulejos antigos combinados com outros, lisos, realizadas por Eduardo Nery nas décadas de 80 e 90.

A *cosmética*, na acepção implícita na sua relação com a palavra *kosmos*, que significa *universo* e *ordem*, por oposição a *caos*, é um valor da arquitectura de Taveira. Quando interrogado sobre a operação de cosmética das suas obras, *Edifício BNU* e *Amoreiras*, Taveira discorre: *«Não há a menor dúvida, mas o que é a a cosmética (ou a cenografia)? Esta é uma atitude cosmética mas organizada e construída com a ajuda de imagens não directamente cenográficas e sim tiradas do universo Neo-Moderno (e aqui convém distinguir o Pós-Moderno – que considera o Moderno como morto – do Neo-Moderno que se entende como seu herdero renovado.»*[274]

O *classicismo pós-moderno* torna-se a tendência menos "moderna" de todas que saíram dessa crise de reacção à arquitectura e à cidade modernas, tendo-se destacado do próprio legado formal do movimento moderno.[275]

O projecto das *Amoreiras*, iniciado em 1980 e cuja construção viria a durar seis anos, tratava-se de uma mega-estrutura com programa habitacional, terciário e comercial, que desafiaria os partidários do espírito *«small is beautiful»*[276], com as suas críticas de ordem arquitectónica, social e urbanística.

As *Amoreiras* constituem assim, independentemente do léxico arquitectónico utilizado, a referência de um interior de centro comercial criativo, no qual a amplitude

---

[273] Ibid., p. 34.
[274] Vide Tomás Taveira cit. por José Manuel Fernandes "O Triângulo das Amoreiras" *Arquitectura*, p. 31.
[275] *«Não sou "moderno" porque recuso o racionalismo, as linhas rectas sem vida, a ausência de ornamento, a ausência de cor, o corte com a história, a arquitectura abstracta(...) Sou pós-moderno no sentido em que aceito as regras do espírito do lugar, a sua cultura, aceito a cor e o ornamento, e aceito a história como uma fonte de inspiração e a antropologia com base de cultura activa.»* Tomás Taveira entrevistado por A. Almeida Brandão "A cultura em Portugal só existe por acaso! – ironiza Tomás Taveira" in *Artes Plásticas*, nº 12, Jul./Ag./Set. 1991, p. 84.
[276] Vide P. Varela Gomes, op. cit., p. 570.

espacial, o controle da luz a decoração e a definição de percursos foram bem estudados.[277]

IV. 4. 3. 4. Amâncio *(Pancho)* Guedes

A arquitectura de Amâncio Guedes[278] (n. 1925) foi caracterizada por um grande grau de criatividade e de referências provenientes de universos heterogéneos, desde as obras da Arte Nova[279], da sua predilecção, às formas de arte de raíz africana e autóctone. Nesta arquitectura que nasce muitas vezes da actividade pictórica, podem-se encontrar numerosíssimos exemplos de síntese das artes pelo trabalho próprio arquitecto ao nível da arquitectura, pintura e escultura.

«Da sua arquitectura, alguma coisa me foi dado ver. Trata-se por um lado de um permanente exercício da invenção absoluta de comando eminentemente plástico e por outro, de uma dialéctica contínua com o passado, no sentido mais forte da imaginação e da vida.»[280]

Redigiu o seu Manifesto poético para a revista *World Architecture 2*, com o título: *«Arquitectos como mágicos, esconjuradores, distribuidores de bens mágicos, promissões, poções, fascínios – eu, médico feiticeiro.»*[281]

Acerca de si próprio, no seu artigo do número monográfico da *Arquitectura Portuguesa*, referir-se-à nos seguintes termos: *«Pancho Guedes é o pai, o inventor de todas as obras de arte. Ele não consegue distinguir entre pintura, escultura e arquitectura.»*[282] De igual modo, afirmava: *«Ao acabar o curso tinha desenhado e pintado furiosamente durante cinco anos, e já não me era possível distinguir entre*

---

[277] Idem.

[278] Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes, mais conhecido por Pancho Guedes, exerceu a carreira em Moçambique, antiga Maputo, leccionou durante anos na Escola de Arquitectura de Joanesburgo, onde foi reitor e escreveu e publicou textos teóricos de grande importância.

[279] Pancho Guedes manifestava interesse pela *Maison du Peuple* de Victor Horta, *Palais Ideal* de Cheval, as *Torres* de Simon Rodilla, o *Parque Güell* de Gaudí, as casas de Bruce Goff e Juan O'Gorman. Vide Salette Tavares, "Pancho – Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes Arquitecto Escultor - Escultor Arquitecto"in *Colóquio Artes*, nº 32, Abril de 1977, p. 14.

[280] Idem.

[281] *«(...)O rigor mecânico e abstracto dos nossos vários sistemas, que não se preocupam com as pessoas nem com a vida – asfixiam pelo seu crescimento interior, para dentro de si mesmas. Assim, a nossa sede de edifícios símbolos, mensagens, memoriais, residências de ideias e sensibilidade é tão forte que, mesmo que a medicina murcha da arquitectura tivesse perdido o seu poder original de signo e ideia, a nossa constante necessidade enche os edifícios de força; como se eles fossem achatados e frágeis baterias de sentido e sensibilidade, que já não pudessem conter mais tempo as suas cargas.».* Idem.

[282] Vide Amâncio Guedes, "Vitruvius Mozambicanos, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes" in *Arquitectura Portuguesa*, Ano 1, 5ª série, nº 2, Julho/Agosto 1985, p. 14.

pintura, arquitectura e escultura(...) Mais tarde, quando apresentei a minha tese, acompanhei-a com um manifesto. Nele escrevi: "Exijo para os arquitectos as liberdades de que os pintores e os poetas há tanto tempo gozam. A arquitectura não é sentida como uma experiência intelectual, mas como uma sensação – uma emoção.»[283]

Em muitos exemplos da arquitectura produzida por Pancho Guedes (*Stiloguedes*[284]), parece ter havido pintura e desenho prévios, de carácter muitas vezes onírico ou "surrealizante", como ponto de partida para o projecto. Na *Casa O Leão que Ri*, intervenções como um painel escultórico no último piso da fachada, mosaicos com seixos ou o gradeamento escultórico, marcam essa síntese das arte que o autor reivindica para o próprio arquitecto.

A mesma aproximação se pode apreciar no conjunto de doze casas para a Coop, na Avenida Miguel Bombarda em Lourenço Marques[285], com um muro tratado de forma escultórica e com tratamento de texturas, a partir de seixos.[286] A obra de arte total é um conceito que o arquitecto tem como subjacente à série de agências bancárias produzidas (cerca de 48) para a costa leste de África, bem como para Angola (10), equipadas com painéis em tons de azul e branco com motivos geométricos, contrastando com os materiais dos balcões em mármore branco e as madeiras escuras das guarnições.[287]

O *Edifício Tornelli*[288], em Maputo, com apartamentos e *duplexes*, tal como a *Casa do Dragão*[289], eram projectos daquilo que Amâncio Guedes designava por "machines-à-habiter" no seu elencar do "Vitruvius Mozambicanus" e ambos dispunham de um tratamento plástico na fachada, com painéis exteriores, tal como sucedia com o *Edifício Abreu, Santos e Rocha*.

Relativamente à sua obra de interiores para o *Hotel Polana*, em Maputo, Amâncio Guedes declara ter realizado *«um bar dentro de uma sala de estar que parece ter saído de uma cena do "Gabinete do Dr. Calligari". É uma caixa toda cheia de surpresas, com bailarinas pintadas numa parede.»*[290]

O *Muro das Caras de Vidro*[291] era um monumento executado para Veneza, ela própria a cidade dos reflexos, dos vidros e dos espelhos. Em 1975, executou duas

[283] Ibid., p. 16.
[284] Ibid., p. 17.
[285] Hoje Maputo.
[286] Vide "Vitruvius Mozambicanus", p. 31.
[287] Ibid., pp. 34-35.
[288] Ibid., p. 49.
[289] Ibid., p. 48.
[290] Ibid., p. 56.
[291] Ibid., p. 59.

cabeças para a Bienal de Veneza: *Dois Representantes do Povo disputando as suas Respectivas Legitimidades*.[292]

Carlos Alberto Marques, no seu artigo sobre Amâncio Guedes, não situa o seu *«campo imagético arquitectónico»* apenas no território do *«neo-expressionista»*, chamando, igualmente, a atenção para a fusão da formação europeia om a estética africana, *«pondo lado a lado o cubismo com a geometria figurativa, o surrealismo com a experiência mágica, a estrutura regular, com a curva orgânica»* e obtendo a diferença através de um *«ecletismo ideológico e a inquietude do desenho criador»*.[293]

IV. 4. 4. A década de noventa na arquitectura portuguesa

Nos anos oitenta, o arquitecto Manuel Vicente, com obra realizada em grande parte em Macau, representou uma vertente do pós-modernismo absorvendo influências da tradição chinesa e contribuindo para a *«formação de novos horizontes para a arquitectura portuguesa.»*[294]

Na sua obra, está presente aquilo que o arquitecto refere como uma *«prática luxuosa do prazer»*, *«onde a suculência da cor e dos materiais, no pólo oposto de uma intenção kitsch ou de um superficial e colorido pós-modernismo, joga papel definitivo na configuração do espaço.»*[295] Manuel Vicente desenvolveu um sentido dos materiais e a dimensão do seu universo expressivo, na reinvenção de uma verdadeira cultura da cor, ou no emprego de um revestimento azulejar.

Ainda no decorrer dos anos 80, Eduardo Souto Moura (n. 1952) desenhava as suas residências unifamiliares[296], tirando partido das características texturais da parede de alvenaria de pedra, frequentemente, realizada a partir de pedras recuperadas de muros antigos e conferindo maior riqueza plástica às paredes. Na sua *Casa em Alcanena*, em Torres Novas (1987), o efeito de contraste textural é obtido a partir de paramentos inteiros em tijolo à vista.

Estes paramentos contrastam com panos de parede absolutamente lisos ou envidraçados, numa dualidade transparência/opacidade, contribuindo precisamente para

[292] Ibid., p. 60.
[293] Vide Carlos Alberto Marques, *Arquitectura Portuguesa*, nº 2 Julho/Agosto 1985, p. 66.
[294] Vide Pedro Vieira de Almeida, "Uma história do futuro" in *Colóquio Artes*, 2ª série, 33º ano, nº 89, Junho 1991, p 14.
[295] Idem.
[296] Vejam-se: *Casa em Nevogilde* I (1982); *Casa em Nevogilde*(1983); *Casa Casa em Miramar* (1987); *Casa na Av. da Boavista*, Porto (1987); *Casa do Bom Jesus*, Braga (1989); *Casa na Maia* (1990-91); *Casa em Baião* (1990-91). Vide *Ten Houses – Eduardo Souto Moura*.

o seu reforço matérico. Estas "macro-texturas"[297], em materiais naturais, são dotadas de uma grande potência e provêm da tradição do movimento moderno, no qual os materiais são tratados, tirando partido das suas características inerentes. Le Corbusier, no pós-guerra, concebeu arquitectura a partir do betão aparente, na qual jogava com os contrastes obtidos no tratamento das massas.

Da autoria do arq. Alcino Soutinho (n. 1930), a *Residência Pinto de Sousa* em Ofir (1984-88) denotava um uso da cor algo transgressor, relativamente ao "branco" consagrado pela *Escola do Porto*. De igual modo, nos interiores dos *Paços do Concelho*, em Matosinhos, para além da intervenções em painéis de azulejo da autoria de Júlio Resende, o arquitecto utiliza a cor em grandes extensões de painéis de azulejo monocromático em paletas cromáticas próximas do azul turquesa.

Na década de oitenta, a obra de Manuel Graça Dias (n. 1953) e Egas José Vieira (n. 1962) exprime um uso da cor com alguma libertação. Disto é exemplo o complexo para Soreano, em Chaves (1985). Sobre a imagem da obra desta equipa de arquitectos, Alexandre Alves Costa (n. 1939) afirma: *«O que me encanta é este activismo moralista e obstinado, este empenho absoluto na construção permanente de imagens exarcebadamente expressivas e afanosamente comunicativas, simbólicas, metafóricas, narrativas.»*[298]

Esta equipa de arquitectos no *Belém Clube Museu* (1988-90), actualmente destruído, tira assumidamente, nos seus interiores, partido da cor e dos trabalhos de artistas plásticos. Numa das paredes do restaurante, chegou a ser colocada uma obra de Sol Lewitt de considerável dimensão.

No *Edifício da Sede da Associação dos Arquitectos Portugueses*, no antigo edifício dos Banhos de S. Paulo, a equipa tratou a empena com um desenho abstracto evocativo de uma carta ou planta urbana, com um forte contraste de cor. No interior do edifício existem troços tratados com revestimento constituído por fragmentos de azulejo, à maneira dos *embrechados* que eram utilizados em séculos recuados nos jardins, ou do trencadìs, típico das obras de A. Gaudí.[299]

---

[297] Refiro-me a macro-textura pois esta resulta da disposição dos blocos constituindo o elemento construtivo da parede.

[298] Vide Alexandre Alves Costa, "Faculdade de Identificação" in *Graça Dias + Egas Vieira, projectos 1985-1995*, p. 11.

[299] Os *embrechados* frequentemente, nos jardins do século XVII e XVIII, eram executados com pedaços de porcelana ou faiança, para revestir as *casas de fresco*.

Fig 59
Graça Morais, painel de azulejo no átrio de um dos acessos para funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro Raposo 1993.

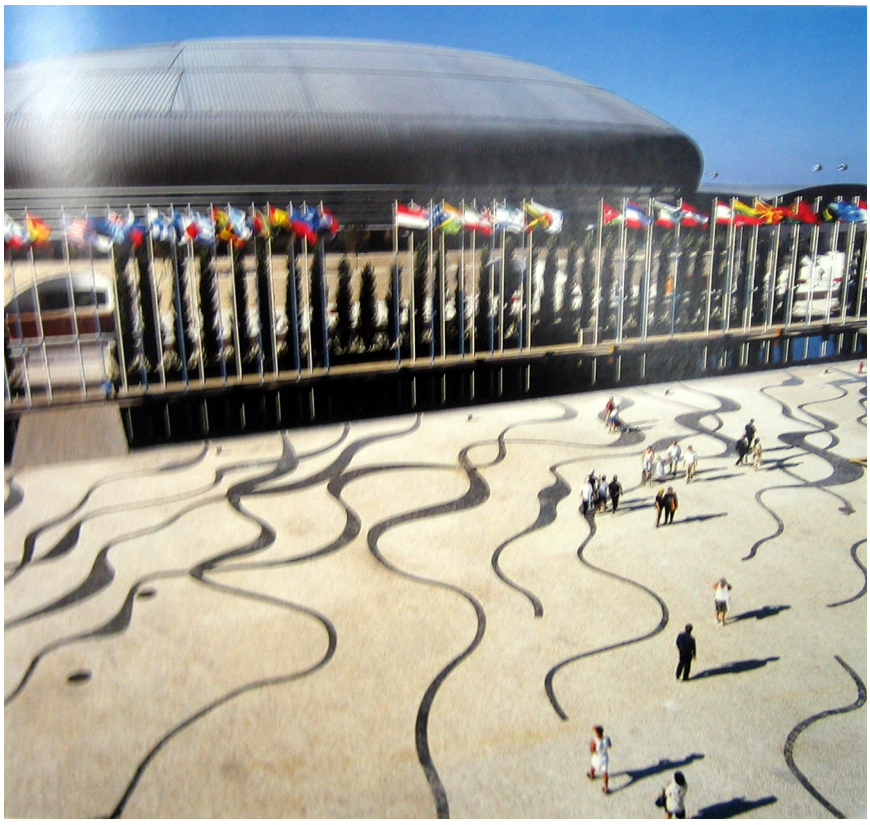


Fig 60
Fernando Conduto, pavimento em calçada portuguesa para o Parque das Nações, 1998.

Fig 61

Júlio Resende, painel cerâmico em grés
"Ribeira Negra" no Porto, 1985-86.

Fig 62

Júlio Resende, pormenor de painel cerâmico
"Ribeira Negra" no Porto, 1985-86.

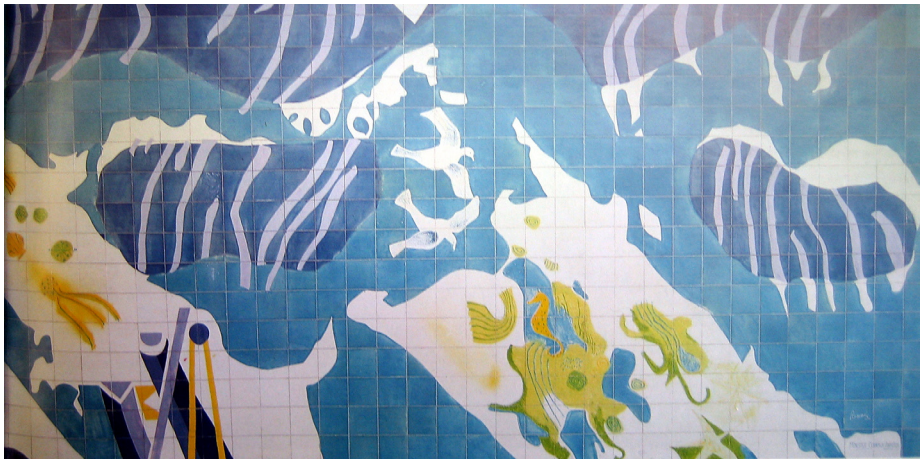


Fig 63
Júlio Resende, painel de azulejo para a Câmara Municipal de Matosinhos do arq. Alcino Soutinho, 1987.

Fig 64
Júlio Resende, pormenor de painel de azulejo para a Câmara Municipal de Matosinhos do arq. Alcino Soutinho, 1987.

Fig 65
Ângelo de Sousa, intervenção plástica na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão de Pedro Ramalho, 2002.

No *Café Central-Bar,* na Av. 24 de Julho, em Lisboa, as paredes eram em grande parte revestidas com uma solução de revestimento cerâmico semelhante, com uma composição realizada a partir de fragmentos de azulejo. Este tratamento das superfícies remeter-nos-ia para o *Parque Guëll* de Gaudí (1852-1926).

No projecto para os *Cinemas e Café Monumental* (1993), em Lisboa, recorrem a este mesmo revestimento obtido com fragmentos cerâmicos. Numa das salas, os arquitectos introduzem um friso com desenhos de Pedro Proença. No programa de cinemas desenvolvido para o *Shopping Cidade do Porto* (1993-94), os arqs. Graça Dias e Egas Vieira concebem um pavimento e duas cores na entrada das salas 1 e 2, que faz recordar os pavimentos de Van Doesburg relaizados no espírito *De Stijl*.

No início da década de 90, João Luís Carrilho da Graça (n. 1952) desenha a *Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa* (1989-1993). O edifício conta com uma opção cromática diferente do "branco", instituído então como "regra" de certos partidos arquitectónicos. Na fachada virada a Norte, abrindo-se sobre um vazio, com uma praça a uma cota elevada, a edificação é revestida com um reboco pintado de vermelho escuro.[300]

No início dos anos 90, Manuel Tainha projecta a *Escola de Psicologia da Universidade de Lisboa* e escolhe como colaboradora plástica, Menez que para este edifício concebe painéis de azulejo.

A equipa dos arqs. Fernando Sanchez Salvador e Margarida Grácio Nunes executou a reabilitação nas antigas cocheiras do *Palácio Nacional da Pena* (1989-2000), compreendendo um programa que incluía um restaurante e uma loja do museu. No interior do restaurante, estes arquitectos contaram com a colaboração de Pedro Proença, que executou desenhos para alguns painéis de vidro que compartimentaram a sala.

O arq. Troufa Real, com uma influência grande de Amâncio Guedes e do clima dos trópicos, usa a cor com grande desenvoltura nos contrastes por ele escolhidos. No *Edifício Milénio* (1997), num gaveto da Av. Duque de Ávila com a Rua D. Estefânia, da sua autoria, com seis pisos e um torreão de oito, incluiu uma notável, pela sua escala, intervenção plástica na fachada, da autoria de Leonel Moura: uma imagem, à escala do edifício, de um figura alada desenhada a partir de módulos azulejares de diferentes cores.

[300] Vide Roberta Albiero e Rita Simone, *João Luís Carrilho da Graça, Opere e Progetti*.

Quando da recuperação dos *Paços do Concelho de Lisboa*, no projecto de interiores da galeria do terceiro piso da autoria dos arqs. Nuno Teotónio Pereira e Pedro Viana Botelho, são introduzidos trabalhos da escultora Irene Buarque, no pavimento de mármore e em esculturas, bem como da pintora Helena Almeida, que concebe os motivos para os painéis das portas.

No final da década, a *Casa das Artes* de Vila Nova de Famalicão (1998-2001), da autoria dos arqs. Pedro, Luís e Sérgio Ramalho conta com intervenções plásticas de Ângelo de Sousa.

O Parque Expo, realizado para ficar concluído em Maio de 1998, no âmbito da Expo 98 e integrado numa expansão urbana da cidade na direcção oriental, veio a integrar bastantes obras de artistas plásticos a escalas diversificadas.

Importantes enquanto obra urbana, são os pavimentos em calçada à portuguesa da autoria de Fernando Conduto[301], circundando o *Pavilhão da Utopia*, actual *Pavilhão Atlântico* e os de Pedro Proença.[302] O pavimento, junto ao passeio ribeirinho, da autoria de Xana (n. 1959), em paralelipípedos[303] é de salientar, igualmente, tal como as modelações de terreno relvadas da autoria da artista plástica Fernanda Fragateiro (n. 1962).

Junto a uma torre da antiga refinaria, encontra-se um outro pavimento, significativamente afastado da circulação e com um desenho do qual se poderá apreciar o traçado apenas em planta, da autoria de Pedro Calapez.[304]

Com um carácter mais facilmente perceptível, pela própria dimensão dos próprios painéis (8x8 m), surgem os pavimentos em mosaico vítreo, de tipo italiano, de Sá Nogueira, em número de três, já fora do antigo recinto da feira, no passeio destinado originalmente à construção da marina.[305]

O tratamento, com painéis de azulejo, do viaduto, ficou a dever-se a Pedro Cabrita Reis, que jogou com um forte impacto visual, nas opções por si tomadas na aplicação do azulejo baseada num contraste extremado de negro-branco.[306]

O painel cerâmico de Ilda David (n. 1955) revestindo um muro, é uma outra afirmação de arte urbana nesta iniciativa,[307] assim como os elementos de escultura

[301] Vide Rocha de Sousa, "Fernando Conduto" in *Arte Urbana,* pp. 68-73.
[302] Vide Pedro Proença, "Monstruosidades", ibid., pp. 140-145.
[303] Vide João Lima Pinharanda "Um Passeio cheio de Jogos e Armadilhas", ibid, pp. 196-201.
[304] Vide Maria Jesús Àvila, "Jogos Perceptivos", ibid., p. 37.
[305] Vide Rui Afonso Santos, "Tempos Diversos", ibid., pp. 164-169.
[306] Vide José Miranda Justo, "A Hipérbole do Imperfeito" ibid., pp. 28-33.
[307] Vide José Tolentino Mendonça, "As Viagens Marítimas da Alma", ibid., pp. 92-97.

presentes no recinto, de JorgeVieira, com o *Homem-Sol*, de João Cutileiro, com as suas figuras femininas recortadas em placas de mármore, sobre um espelho de água ou de Anthony Gormley (n. 1950), junto ao edifício do *Pavilhão de Portugal*.

Cap. V. Quatro Artistas Plásticos: quatro casos de Transfiguração do Espaço Arquitectónico

V. 1. Querubim Lapa: a Mexicana

Querubim Lapa nasceu em Portimão em 1925. Inicialmente, o pintor afirmou-se na pintura a óleo e integrou o movimento neo-realista, conforme referimos atrás. Mais tarde, entregou-se às artes muito frequentemenrte referidas como *"menores",* como a gravura, o esmalte ou a laca, nelas imprimindo a sua individualidade criativa.[1] No início da sua carreira, uma das questões emergentes seria o acabar com o estatuto da cerâmica considerada também como *"arte menor"*.[2]

Será necessário tentar compreender o contexto da produção cerâmica que antecedeu a geração de 50, para avaliar do esforço empreendido pela mesma neste âmbito. A actividade de ceramista de Querubim Lapa iniciou-se em 1945, quando veio a colaborar com Lino António na realização, para o *Santuário de Fátima,* dos *Painéis da Via Sacra.* Em 1954, a sua carreira de ceramista, a qual viria a ser uma das mais duradouras e de maior continuidade das em Portugal, sofreu um novo impulso através do contacto com a *Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego*, em Lisboa.

«A arte portuguesa ficou marcada durante a década de 40 pelo peso ideológico do Estado Novo, através das obras públicas ao longo do país, que encomendava aos

[1] Vide José Meco, "Querubim, as metamorfoses da cintilação" in *Querubim Lapa, Obra cerâmica (1954-1994)*, p. 20.

[2] *«Enquanto internamente se esgotava a longa corrente nacionalista e historicista dominada por Jorge Colaço, Leopoldo Battistini e Pedro Jorge Silva, outras encomendas oficiais dos anos 30, menos convencionais, destinavam-se a propaganda externa. Vários artistas como Paulo Ferreira, Jorge Barradas Carlos Botelho e Tomás de Melo, entre outros, realizaram então lambrilhas de pavimento, azulejos de figura avulsa, painéis de azulejo, e composições cerâmicas com motivos regionalistas e algumas alusões historicistas, destinados à decoração dos pavilhões portugueses nas exposições internacionais, como a de Paris em 1937 e as de Nova Iorque e S. Francisco, em 1939.»*. Idem.

artistas plásticos, preferencialmente escultores, estatuários e também aos arquitectos, representações eloquentes do Poder, numa monumentalidade emblemática.»[3]

Não obstante o esforço do Estado Novo no sentido de estimular oficialmente a arte tradicional do azulejo, na *Exposição do Mundo Português* (1940), a cerâmica parietal ficou limitada a um painel de azulejos, da autoria de Martins Barata (1899-1970), representando uma vista de Lisboa. Este painel denunciava um gosto ultrapassado, destacando-se de forma evidente das tendências modernas e contemporâneas, professadas por artistas plásticos e arquitectos nesse período.[4]

Na década de 40, em Portugal, novos caminhos na cerâmica eram apontados pela obra cerâmica de Hein Semke[5], escultor que tentou introduzir o *«brutalismo expressionista»*, sem conseguir formar escola, no contexto nacional de então. Pode-se considerar que teve lugar, nesse período, uma renovação da arte cerâmica que os artistas Almada Negreiros, Lino António, Júlio Santos e João Fragoso contribuiram para levar a cabo.

O pintor Jorge Barradas, influenciado pelas figurinhas cerâmicas produzidas nos anos 20 e 30 na Áustria e pelas cerâmicas italianas relevadas, fabricava cerâmica parietal, entre as duas guerras.[6] Fez uma exposição muito importante de Faianças de Arte no Estúdio do *SNI*, em 1945[7]. Este artista foi o primeiro a trabalhar, num *atelier* próprio, na *Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego*, em Lisboa, até à sua morte em 1971.

Jorge Barradas ao abrir a sua primeira exposição de cerâmicas, traçou o caminho para a cerâmica "erudita", dando encorajamento às obras de alguns dos ceramistas, que lhe viriam a suceder, como foi o caso de Manuel Cargaleiro e, logo a seguir, de Querubim Lapa.

Na transição dos anos 40 para os 50, a arquitectura portuguesa exercia alguma resistência à arquitectura "oficial" do Estado Novo encontrava-se permeável ao aparecimento de correntes no contexto internacional, divulgadas por diversos arquitectos[8] que encontraram um sentido para o azulejo em alguns dos seus projectos, como foi o caso das experiências atrás citadas realizadas po Portinari no Brasil.

---

[3] Vide Paulo Henriques, "Querubim Lapa à volta da Realidade" in *Querubim Lapa, Obra cerâmica (1954-1994)*, p. 29.
[4] Este painel foi, posteriormente,colocado no miradouro de Sta Luzia.
[5] Alemão radicado em Portugal a partir de 1932.
[6] Vide João Castel-Branco, "Obra Cerâmica de Querubim, 1954-1994" in *Querubim Lapa, Obra cerâmica (1954-1994),* p. 14.
[7] Vide José Meco, op. cit., p. 19.
[8] Entre estes arquitectos contavam-se Fernando Távora, Bento d'Almeida, Vitor Palla, Conceição Silva José Carlos Loureiro ou João Abel Manta.

Fig 156
Querubim Lapa, painel cerâmico do Casino do Estoril 1967.

Fig 154
Querubim Lapa, painel de azueljo da Escola de Campolide em Lisboa, 1956.

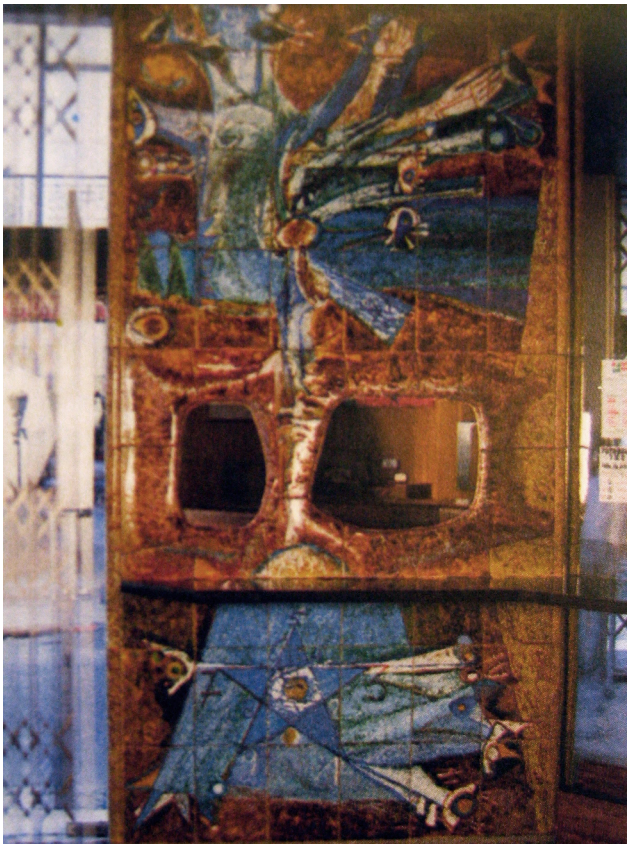


Fig 155
Querubim Lapa, paineis cerâmicos da Casa da Sorte ao Chiado em Lisboa de Conceição Silva, 1963.

Fig 158

Querubim Lapa, friso cerâmico nas escadas da Loja das Meias de Carlos Roxo e Manuel Moreira, 1961.

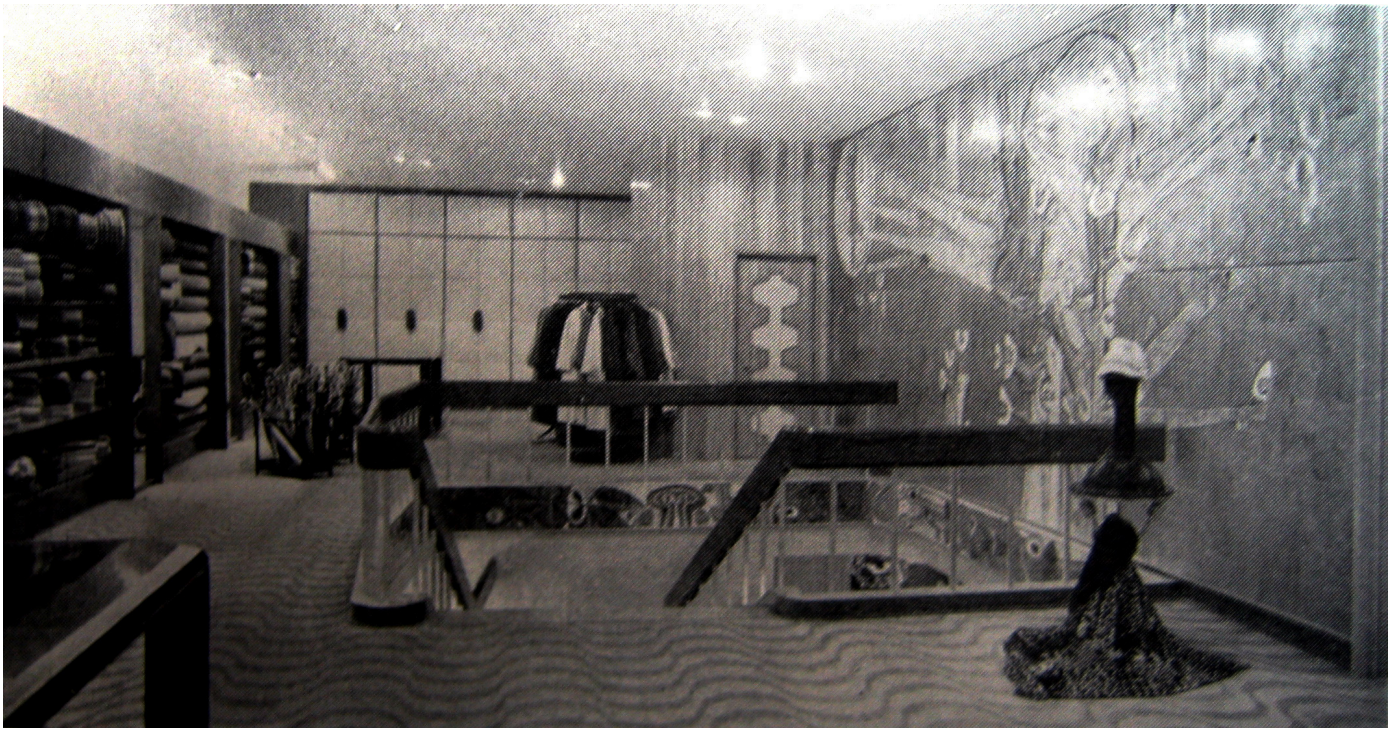


Fig 157

Querubim Lapa, painel da Loja das Meias ao Rossio de Carlos Roxo e Manuel Moreira, 1961.

Uma certa dignificação da linguagem cerâmica introduzida por Barradas fez com que este artista viesse a funcionar como referência à geração emergente nos anos 50. Muitos outros ceramistas adquiriram, igualmente, direito a ter o seu *atelier* na mesma fábrica, como sucedeu com Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Cecília de Sousa (n. 1937) e Manuela Madureira.

Novas propostas de alguns ceramistas europeus, que, desde os anos 30, tinham contribuído para inovar alguns revestimentos cerâmicos murais, compostos por placas relevadas ou mesmo esculturas em baixo-relevo, vieram afectar a obra de Querubim, definindo-o como um seguidor com bastantes capacidades no domínio da recriação e com inventividade no que toca as técnicas tradicionais.[9] A cerâmica, enquanto escultura, continuou a ser muito praticada em Itália no pós-guerra, nomeadamente por Lucio Fontana (1899-1968), encontrando-se os artistas portugueses muito sensíveis a esta mesma tendência no pós-guerra.[10]

A reabilitação do azulejo moderno, que se processou através das obras de Barradas, Almada e Cargaleiro vem revelar a obra de Querubim Lapa, seguido de uma importante geração de artistas como Maria Keil, Júlio Pomar, Sá Nogueira, Cecília de Sousa, Fred Kradolfer, Hansi Staël, João Abel Manta, Manuela Madureira. A obra destes artistas tem uma continuação, na década seguinte, nas obras de Rogério Ribeiro, Júlio Resende, Lima de Freitas, Francisco Relógio e Eduardo Nery.

Alguns dos artistas que realizaram obra cerâmica, procediam como se de um simples cartão se tratasse, confiando na produção técnica da oficina e no seu pessoal para a fase da realização da obra cerâmica, outros, com formação específica na área da cerâmica, responsabilizavam-se pela concretização do trabalho próprio, como era o caso de Lino António, Barradas, Cargaleiro, Cecília de Sousa ou Júlio Resende.

Querubim Lapa está presente, para além dos museus e colecções particulares, em diversos edifícios públicos e privados, alguns de entre elesfora do território nacional como sucede com o caso do *Office Central des Transports Internationaux par Chemins de Fer* (Berna, 1966), do painel modelado para o *BNU* (Maputo, 1963), bem como o baixo-relevo cerâmico da agência da *TAP* (Joanesburgo, 1965).

Uma das características do artista que se torna bastante favorável a um bom resultado na concretização das obras de cerâmica, é o de acompanhar todas as fases da criação cerâmica desde a moldagem do barro, à produção, manipulação e cozedura dos

[9] Ibid., p. 12.
[10] Vide João Castel-Branco, op. cit., p. 14.

pigmentos, vidrados e esmaltes. No que diz respeito a esta faceta, o pintor procedia, assim, de forma bastante diferente em relação a outros artistas, também activos no âmbito da cerâmica como, por exemplo, Maria Keil e Eduardo Nery, os quais sempre se tornaram dependentes, em grande escala, dos conhecimentos do pessoal técnico das fábricas.[11]

A pedido de Raul Chorão Ramalho, Querubim concebeu azulejos de repetição, num padrão geometrizante com curvas cónicas, para o *Centro Comercial do Restelo* (1967). Esta obra de seriação foi realizado através da técnica de *estampilha*, permitindo vários tipos de organização das unidades azuejares, podendo ser, assim, integrável no conceito da *Obra Aberta*.[12]

A tendência neo-realista do artista revela-se de forma mais néitida em duas das suas obras: a *Escola Primária de Campolide*, onde dois painéis (1956) revestem as faces de um muro e a moldura do portal da antiga loja *A Rampa* (1955), hoje destruída, da autoria de Conceição Silva e situada no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, em Lisboa. Na primeira, podem observar-se figuras, tratadas de forma lírica com os fundos de motivos vegetalistas e rosetas à mistura, em simultâneo com pequenos elementos isolados do tipo de *figura avulsa*.

No período que se lhe seguiu, Querubim realizou obras de uma maior dimensão, como foi o caso do painel do átrio do auditório da *Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa* (1961) e o da *Aerogare das Lages* (Terceira, 1961). Nestes trabalhos, o artista manteve elementos figurativos, cada vez mais estilizados, recortando-se contra fundos progressivamente mais abstractos, nos quais conseguia fazer uma experimentação de muitas dos atributos expressivos dos materiais.[13] Entretanto, em 1959, Querubim tinha realizado uma coluna cerâmica para o *Hotel Ritz* de Pardal Monteiro, em Lisboa.

Esta conjugação de elementos figurativos e abstractos continuou a ocorrer em obras posteriores, como o painel para a *Câmara Municipal do Cartaxo* (1982) e de igual modo, em diversas peças soltas, com arestas reservadas, definindo as composições.

---

[11] Vide José Meco in "Os Painéis de Azulejos da Embaixada de Portugal em Brasília e a Obra de Querubim Lapa", p. 31.
[12] Idem.
[13] Vide José Meco in "Os Painéis de Azulejos da Embaixada de Portugal em Brasília e a Obra de Querubim Lapa", in revista *Artes Plásticas*, Ano 1, nº 1, Julho 1990, p. 32.

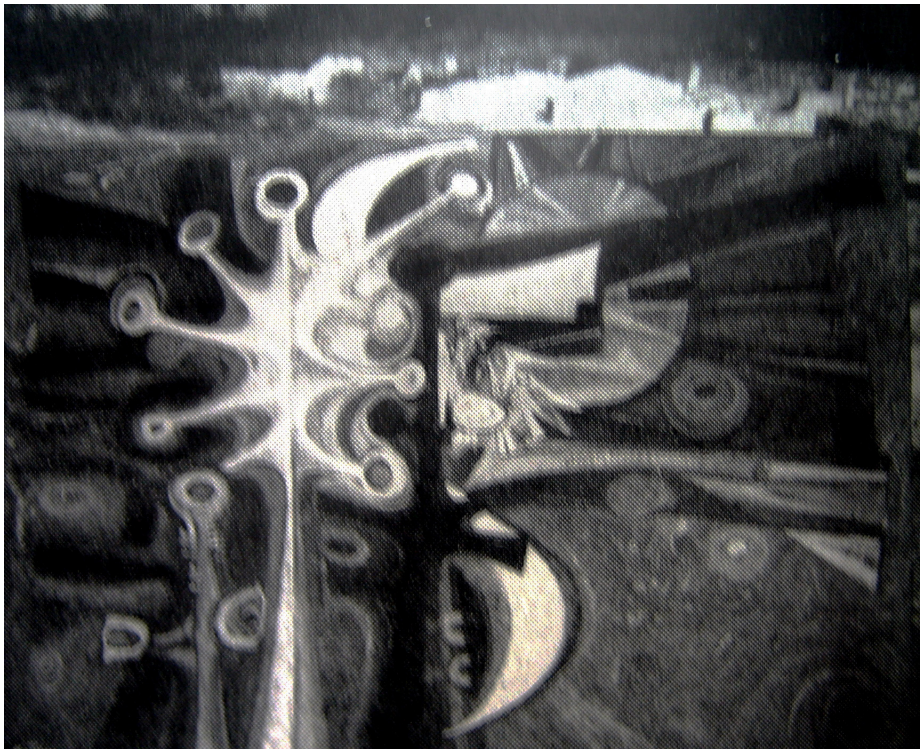


Fig 159
Querubim Lapa painel cerâmico para a sede do BNU em Lourenço Marques, 1963.

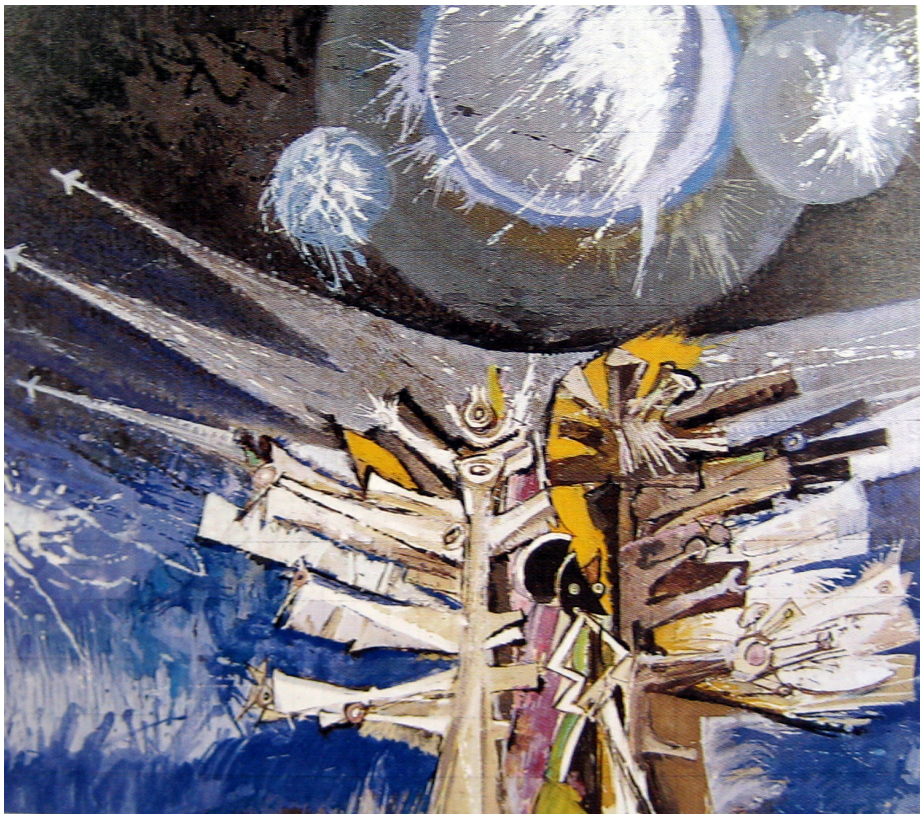


Fig 160
Querubim Lapa estudo a gouache para a delegação da TAP em Luanda, 1965.

Fig 161
Querubim Lapa, tampo de mesa em cerâmica com motivo de sol, 1963.

Fig 162
Querubim Lapa, projecto de painel cerâmico "Lisboa e o Sol" para a delegação da TAP em Joanesburgo, 1965.

Ao longo dos anos 60, a obra do artista, depurou-se progressivamente, tornando-se mais e mais abstracta, jogando, quase exclusivamente, com a manipulação livre dos materiais cerâmicos. Nos revestimentos externo e interno da *Casa da Sorte* ao Chiado (1963) da autoria de Conceição Silva, Querubim Lapa utilizou como temática formas identificáveis e números. Quanto à paleta cromática pos ele utilizada, mais consentânea no exterior com a arquitectura pombalina, apresentava matizes contrastantes e tonalidades mais saturadas no interior.[14]

O painel na *Agência da TAP* (1964), na Praça Marquês de Pombal em Lisboa, com um desenho um tanto gestualista e ostentando um caráter algo depurado, apresenta manchas de cor largas e abstractas.

Em finais dos anos 60, o artista começou a criar composições formadas por peças de formas irregulares e com forte relevo, com texturas abstractas, como é o caso do painel aplicado no exterior do *Casino do Estoril* (1967), numa tendência instituída como continuidade relativamente ao próprio painel realizado para a *Pastelaria Mexicana* de Jorge Ferreira Chaves (1963).

Nos seis painéis que criou para o alpendre do *Palácio da Justiça* (1968-69) de Januário Godinho e João Andresen, em Lisboa, observa-se uma composição, de certo modo rígido, imposta por um programa muito pouco consentâneo com as preferências e a expressão do artista. Em contrapartida, Querubim tirou aí partido de certas técnicas com grande riqueza expressiva por si dominadas, ao introduzir na cerâmica os escorrimentos dos esmaltes e as sobreposições de vidrados, bem como alguns *craquelés* bastante acentuados.

Estas soluções criativas e expressivas vieram a repetir-se em obras como o *Palácio da Justiça de Vagos* (1971), ou o revestimento exterior do *Hospital de S. Francisco Xavier,* em Lisboa, ou, ainda, nos painéis cerâmicos do *Santuário do Sameiro* (1983), em Braga.

Pode-se observar na obra do artistas da década de 60, por um lado, elementos figurativos herdados da sua fase neo-realista dos começos, cada vez mais simplificados, por outro uma evolução de obras progressivamente mais abstractas e utilizadas apenas como pretexto para a expressão dos próprios materiais cerâmicos.

Nos anos 70, a estas duas tendências juntou-se uma terceira, essencialmente geometrizada nas composições e relacionada com criações de carácter seriado. Esta última tendência está representada por um painel de uma certa escala, realizada para a

[14] Ibid., p. 33.

dependência do *Banco de Portugal* nos Anjos, da autoria de António Pedro Pardal Monteiro, em Lisboa,[15] bem como pelos dois painéis do *Centro Cultural da Embaixada de Portugal* em Brasília (1976), da autoria do arquitecto Raúl Chorão Ramalho.

Estes últimos consistem em duas composições geométricas livres, em que o desenho de um é a inversão do do outro, embora com diferente cromatismo. São formados por placas quadradas, com *arestas relevadas* que separam as áreas de cor. Esta solução técnica lembra as técnicas tradicionais do *azulejo de aresta* e o de *corda seca. «A decomposição geométrica total que o gosto mudéjar imprimiu ao revestimento da sala dos Árabes, no Paço de Sintra e a outros conjuntos de cerca de 1500 e que a azulejaria de diversas épocas absorveu, aparece aqui magistralmente recuperada.»*[16]

As texturas dos paineis cerâmicos de Querubim Lapa caracterizam-se por uma grande riqueza. O artista sempre tentou fazer variar os materiais e a combinação dos mesmos, na superfície de cada painel, jogando com os contrastes entre diversos vidrados e os pigmentos metálicos opacos, tornando interessantes, em termos texturais, cada fragmento destes painéis.

Em obras posteriores, Querubim Lapa deixou a abstracção, optando por utilizar o imaginário mítico clássico da cultura ocidental, assim como o imaginário nacional.[17] Concebeu, assim, séries de painéis, como *A Morte do Centauro*, *Leda e o Cisne*, *Édipo e a Esfinge* e *Édipo*, não deixando o artista de continuar a aprofundar a sua tão característica experimentação matérica na cerâmica[18] *«Querubim desenvolveu um processo criativo de sentido oposto, partindo da essência dos materiais e dos processos criativos, num movimento interior extremamente complexo e elaborado, cuja compreensão é bastante facilitada pela análise dos belíssimos estudos preparatórios.»*[19]

O painel que Querubim Lapa concebeu para o projecto da autoria de Jorge Ferreira Chaves[20] da *Pastelaria Mexicana,* na Praça de Londres em Lisboa (1962), encontra-se inserido num espaço tratado de forma relativamente complexa, no que se refere à grande diversidade de formas e de revestimentos utilizados.

---

[15] Prémio Municipal de Azulejaria em 1986.
[16] Vide José Meco in "Os Painéis de Azulejos da Embaixada de Portugal em Brasília e a Obra de Querubim Lapa", in op. cit., p. 36.
[17] Vide João Castel-Branco, "Obra Cerâmica de Querubim 1954-1994", in op. cit., p. 12
[18] Muito distinto da obra mais conhecida do pintor e ceramista foi o exemplo do painel moldado em betão (1976) sobre a entrada do auditório da *Embaixada de Portugal em Brasília*.
[19] Vide José Meco, "Querubim as Metamorfoses da Cintilação" in op. cit., p. 22.
[20] Este arquitecto trabalhou em equipa com Frederico Santana e foi co-autor do Hotel Ritz, em Lisboa, e do Hotel do Garbe, em Armação de Pêra.

Fig 164

Jorge Ferreira Chaves, interior da Pastelaria Mexicana com um aspecto da parede revestida a réguas de madeira, 1963.

Fig 165

Jorge Ferreira Chaves, interior da Pastelaria Mexicana com painel cerâmico e gaiola para pássaros, 1963.

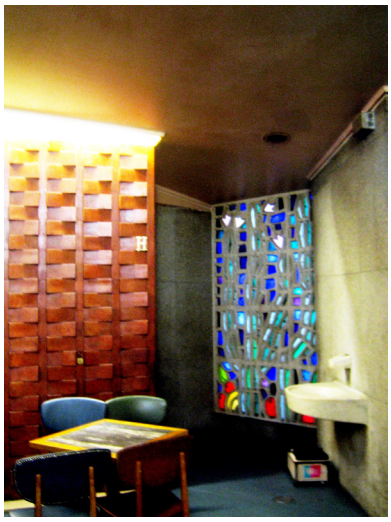


Fig 163

Jorge Ferreira Chaves, aspecto interior da Pastelaria Mexicana com fonte em pedra cinza e vitral em "dalle de verre" de Martins Costa.

Fig 166

Painel cerâmico de Querubim Lapa para a Pastelaria Mexicana, 1963.

No projecto para o *Snack-Bar Galeto*, da autoria de Bento de Almeida e de Victor Palla utilizou-se, igualmente, uma grande variedade de materiais de revestimento.

O espaço, ao nível térreo, é aproximadamente constituído por um "L", em planta. O primeiro trecho espacial, mais próximo do acesso à rua, possui um tecto constituído por planos oblíquos, intersectando-se em arestas, tendo recebido um acabamento rugoso, pintado de cor clara. Neste espaço, assinalando um acesso do pessoal à cozinha, encontra-se um pilar com características escultóricas, também facetado e pintado de cor dourada. Este elemento tectónico sugere, a forma o cristal, metáfora tão presente nas gravuras e projectos de arquitectura expressionistas da segunda década do século XX, com L. Feyninger e os irmãos Taut.

O segundo tramo espacial, ou seja a sala onde se encontra o painel cerâmico, possui um tecto constituído por vários planos ou facetas, mas o acabamento nesta secção é mais liso e, por conseguinte, mais reflector da luz. A iluminação artificial é de carácter difuso, escorrendo de um rasgo existente entre a superfície do tecto e as superfícies das paredes. Existem, ao longo da parede fronteira ao painel, umas armaduras paralelipipédicas desenhadas para o local e dispostas perpendicularmente ao plano da parede.

Esta iluminação vai determinar um certo efeito dramático no revestimento da parede, com um gradiente textural acentuado, obtido por meio do tipo de aparelho de tijolo *burro*, que reveste a superfície murária, tirando partido das arestas dos blocos.

Existe uma área de articulação dos dois segmentos espaciais, onde se encontra o acesso às instalações sanitárias dos dois géneros, bem como o balcão de serviço da copa. No acesso a uma destas áreas, existe uma fonte em mármore, implantada num trecho de parede em granito despolido, entrando em contraste com um vitral em *dalle de verre*, da autoria de Martins Costa que se encontra imediatamente ao lado.

A parede do topo da sala é tratada com articulação de planos oblíquos e revestida com réguas de pinho tratado e envernizado, em diferentes direcções, para melhor enfatizar as orientações dos diferentes planos. A grande abundância de materiais de revestimento não impede uma solução de grande equilíbrio compositivo ao nível formal e cromático.

Finalmente, o painel cerâmico, constituído por placas quadradas em baixo-relevo e planas bem como algumas peças cerâmicas em alto-relevo, reveste, quase na totalidade, uma das paredes mais extensas, excepção feita de um recesso praticado na

mesma, onde se executou um espaço destinado a aves, com um plano de vidro a delimitá-lo.

Com uma figuração estilizada e abstractizante, o painel cerâmico representa um Sol, presente em muitas das composições do autor nos anos 60, em alto-relevo e com árvores pintadas no vidrado ou em alto-relevo. A composição contribui para animar a superfície murária, estabelecendo uma grande vibração, em consonância com a dinâmica espacial.

Este painel poderá ser aparentado formalmente com o do *Casino do Estoril,* pelas características de fabrico que se ligam à experimentação que o artista realizava, neste período e à qual nos habituámos, com os vidrados muito espessos, submetendo-os a cozeduras múltiplas e sucessivas, enriquecendo os efeitos obtidos pela simples aplicação cerâmica.

A solução cromática do painel é afectada pelo carácter extremamente matizado das peças cerâmicas, assim como pelo contraste formado por cores complementares, estabelecido com uma variação dentro das tonalidades do amarelo ocre, ou do azul turquesa. Esta harmonia cromática estabelece uma ligação com a cor da pedra bujardada, revestimento superfícial com grande gradiente textural, que reveste as superfícies interiores da gaiola.

Os tons amarelo ocre empregues poderão associar-se com a temática solar do painel, oferecendo um espaço de evasão, do ponto de vista simbólico, ao observador, aprisionado num espaço interior, privado de luz natural.

Muito embora se pudesse esperar que o painel de Querubim contribuísse para dilatar potencialmente um espaço encerrado, a sensação produzida torna-se oposta. As superfícies muito texturadas da parede de tijolo, as ondulações produzidas pela superfície do tecto pelas paredes de topo, revestidas a madeira, a paleta cromática, sugerem e reforçam um espaço contido, parecendo avançar os seus limites para o utente/observador.

Elas criam um espaço uterino, envolvente que nos faz aproximar da sensação do espaço vivenciado de uma grutas, com as suas anfractuosidades, características da rocha calcárea e muito acentuadas pela iluminação que incide pelas paredes e tem pouca intensidade.

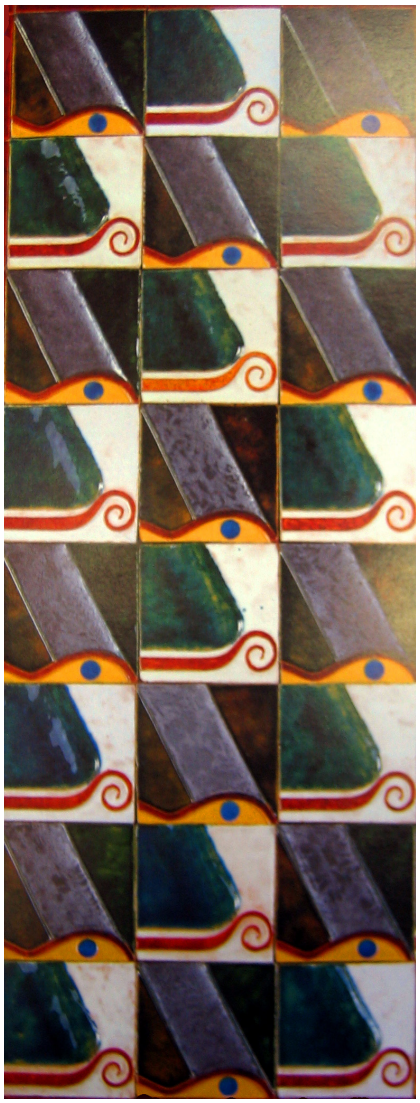


Fig 167
Querubim Lapa, painel de azulejos de 1989.

Fig 170
Querubim Lapa, painel cerâmico relevado "Os Sete Espelhos de Narciso", 1993.

Fig 168
Querubim Lapa, painel de azulejos, 1991.

Fig 169
Querubim Lapa, painel "A morte do Centauro" de cerâmica esmaltada, 1991.

As paredes predominantemente revestidas em tonalidades derivadas do amarelo ocre e quentes, onde os azuis do painel não chegam para equilibrar o contraste de quente-frio[21] avançam para o observador e potenciam uma sensação de protecção, sublinhada pela iluminação discreta, de carácter indirecto e deflectida pelos diversos planos das paredes e tecto.

Os painéis de cerâmica dos anos 60 deste pintor caracterizam-se por uma grande expressividade, resultante das diversas camadas de vidrados obtidas pelas cozeduras sucessivas, conforme se referiu, facto que contribui para um aspecto matérico do conjunto, reforçado pelo alto relevo patente na composição.

Esta técnica de sobreposições e o relevo dos elementos salientes do painel, possuindo massa própria, contribuem para arrastar o espectador para dentro da composição. O olhar penetra nas dobras do sol e das árvores das figurações em grande escala e o observador é engolido, sem conseguir distanciar-se do painel e quedra-se contemplando simplesmente.

O espaço vive da dobra, de certo modo como um retábulo barroco de talha joanina envolve o observador, numa espécie de vórtice. Neste conjunto de grande variedade de matérica e táctil, encontra-se uma certa turbulência que transfigura o espaço, tornnado-o acolhedor e aproximando os limites do espectador.

A escala considerável do painel engloba o observador, fazendo-o participar da sua realidade material, como a enorme escala de uma tela do *Expressionismo Abstracto* toma conta do espectador, fazendo-o entrar ilusoriamente numa espécie de paisagem.

[21] Um dos sete contrastes definidos por Johannes Itten no seu estudo da cor.

V. 2. Eduardo Nery: a Estação de Metropolitano do Campo Grande

Eduardo Nery entrou na *Escola de Belas-Artes de Lisboa* e frequentou inicialmente o curso de Arquitectura, tendo posteriormente mudado para o curso de Pintura. Fez parte de uma geração de alunos tais como Rafael Calado (1937-2006), Manuel Costa Cabral (n. 1941), Jorge Martins, Fernando Conduto, Luís Pinto Coelho, Espiga Pinto e Ana Vieira.[22]

Sabe-se que, nos seus primeiros contactos com a cultura artística, veio a sentir a atracção pela obra de Vieira da Silva, Nicolas de Staël (1914-1955), Manessier, Soulages (n. 1919) e Hartung (1904-1989).[23] A tradição da olaria portuguesa terá, de igual modo, contribuído em muito para influenciar a sua formação.[24]

Cerca de 1960, Eduado Nery partiu para França, a fim de trabalhar com Jean Lurçat no Castelo de Saint-Céré. O seu cartão da tapeçaria *Vida e Morte*, realizado durante umas férias que fez em Portugal, revela uma significativa influência do artista francês.[25]

Eduardo Nery contribui para o desenvolvimento da arte da tapeçaria através dos cartões elaborados para a *Manufactura dos Tapetes de Portalegre* e a própria evolução do artista no sentido da corrente, emergente nos anos 60, do *Op art* na pintura imprime um novo ritmo a esta arte tradicional.

No final dos anos 60, Nery continua as suas experiências *Op*, com a introdução nas mesmas de um certo sentido crítico e ironia. Algumas das suas obras abstractas, realizadas a partir de figuras geométricas simples e de perspectivas pouco usuais, jogam também com o olhar do espectador.[26]

De acordo com as palavras de Fernando Azevedo, Nery e Artur Rosa virão a ser, em Portugal e nos anos 60, responsáveis pelo movimento do *Op art*, o qual Vasarely havia abordado já desde os finais dos anos 40, em Paris. Estes factos são anteriores ao momento em que o movimento se difunde nos Estados Unidos, a partir de 1965.[27]

[22] Vide *Eduardo Nery, 1956-1996*, p. 235.
[23] Ibid., pp. 234-35.
[24] Redondo, Estremoz, Barcelos, Molelos, Mafra e Bisalhães. Vide Teresa Saporiti, *Azulejaria de Eduardo Nery*, p. 17.
[25] Vide *Eduardo Nery*, 1956-1996, p. 236.
[26] Em 1970, Nery confessa uma certa desilusão por ser equiparado pela crítica, a um mero seguidor de Vasarely. Ibid., p. 240.
[27] Vide Fernando Azevedo, ibid., p. 21.

Fig 171
E. Nery, tapeçaria "Vida e Morte", da Manufactura de Portalegre, 1962.

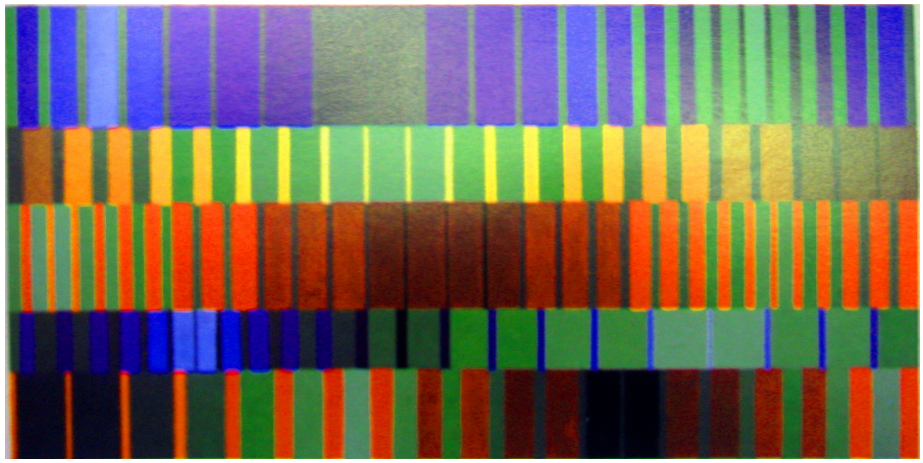


Fig 173
E. Nery, cartão para tapeçaria de Portalegre, 1965.

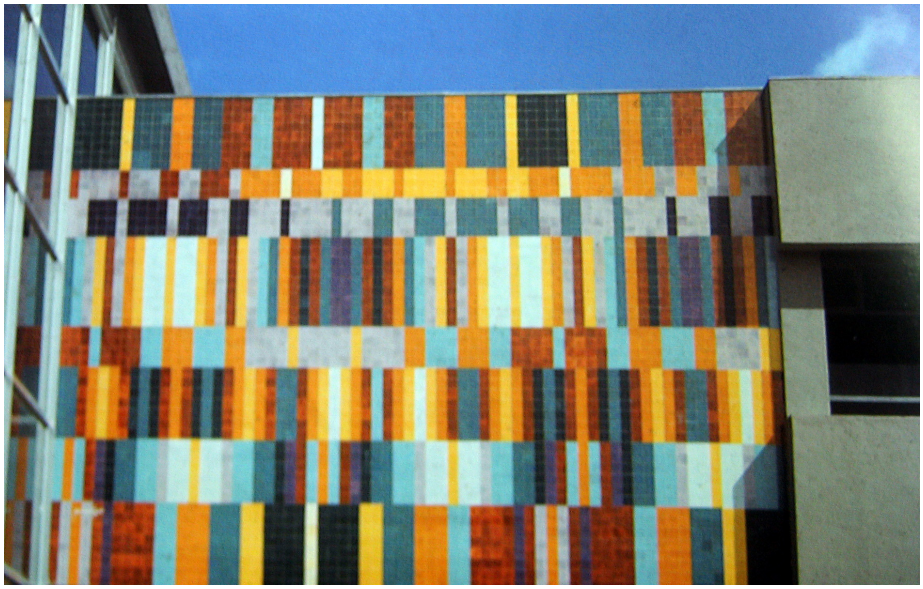


Fig 172
E. Nery, painel cerâmico da Fábrica da Sociedade Central de Cerveja em Vialonga (hoje destruído), 1967-68.

Fig 174

E. Nery, pavimento em calçada para a galeria do Edifício Franjinhas de Teotónio Pereira e Braula Reis, 1968.

Fig 175

E. Nery, cartão para tapeçaria "O Todo", 1964.

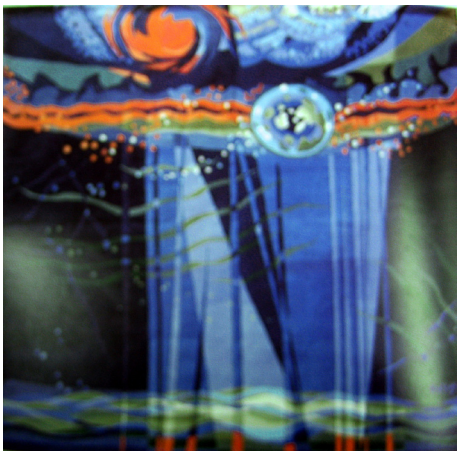
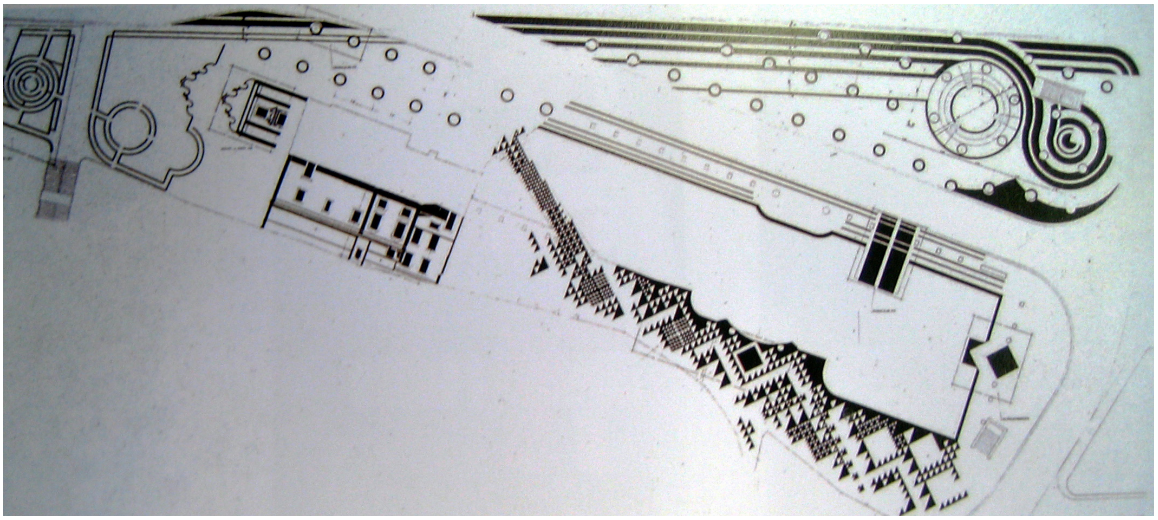


Fig 176 . 177

E. Nery, pavimento de calçada para a Rua da Mouraria e o Largo do Martim Moniz em Lisboa, 1987-91.



Nery encontrou os métodos e as razões das particularidades da percepção visual, para atingir uma linguagem autónoma no domínio do *Op art*.[28] O objecto artístico assimilou uma tendência cinética na obra de Nery e a convergência da experiência da pintura com a expressão artística da tapeçaria veio manifestar uma passagem do *«expressionismo abstractizante à nova abstracção geométrica»*.[29]

A sua tapeçaria *Universo* (1964)[30] revela um distanciamento em relação à influência de Lurçat, com a introdução de transparências subtis e de cores mais ou menos luminosas, demonstrando um cinetismo geométrico com características próprias do artista. Pode-se considerar que existe alguma supervivência de um simbolismo ligado ao trabalho do seu mentor francês.

Tanto na fase gestual que antecedeu a sua experiência *Op art*, como nesta última, Eduardo Nery declarava, em entrevista, ter-se interessado sobretudo pela ideia do movimento. Na fase gestual, *«servi-me do gesto, da rapidez e da espontaneidade para exprimir a sensação de ritmo e de movimento.»*[31]

O *Op art* consistiu numa fase de experimentação *«através de jogos de percepção visual, de ilusões de óptica, de ritmos e movimentos baseados na cor e na luz, mas sempre a partir de estruturas mais rígidas e racionais.»*[32]

Entre 1964 e 1965, Nery desenhou sete ou oito tapeçarias com uma temática relacionada com o cosmos[33]. Este seu trabalho obrigou ao um estabelecimento de *«formas planificadas e com contornos bem definidos»,* por razões que se prendiam com a definição dos cartões e, em muito, veio a contribuir para a pintura do artista do mesmo período.

Neste mesmo período, num caminho que conduziria o pintor ao *Op art*, a sistematização da cor em gradações terá contribuido para a definição de futuras experimentações: *«Posteriormente, essa organização da cor, essa sistematização e estruturação da cor em dégradés veio a ter imensa importância na minha pesquisa.»*[34]

[28] Idem.
[29] Idem.
[30] Exposta em Lausanne.
[31] Vide entrevista de Eduardo Nery com Pedro Alegria Pereira de Sousa, *A arte Op na arte pública em Portugal* (2008), vol II, Dissertação de Mestrado, Mestrado em Estudos Curatoriais, p. 178.
[32] Idem.
[33] Destinadas a uma exposição individual na Galeria Interior.
[34] Vide entrevista, op. cit., p. 179.

Fig 178

E. Nery, painel de azulejo "Ritmo de Ondas" para agência na Nazaré, 1983.

Fig 179

E. Nery, painel de azulejos do Centro de Saúde e Escola de Enfermagem em Angra do Heroísmo 1987.

Fig 180

E. Nery, acesso ao estacionamento da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93.

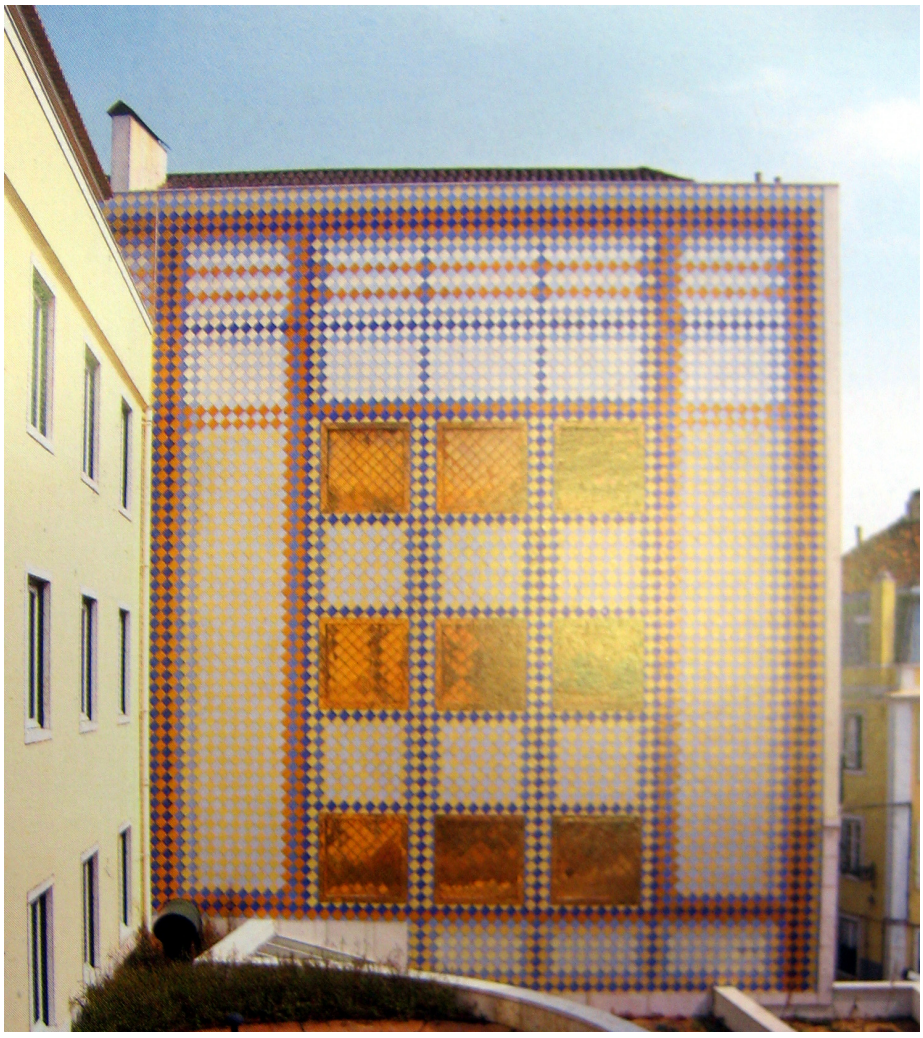


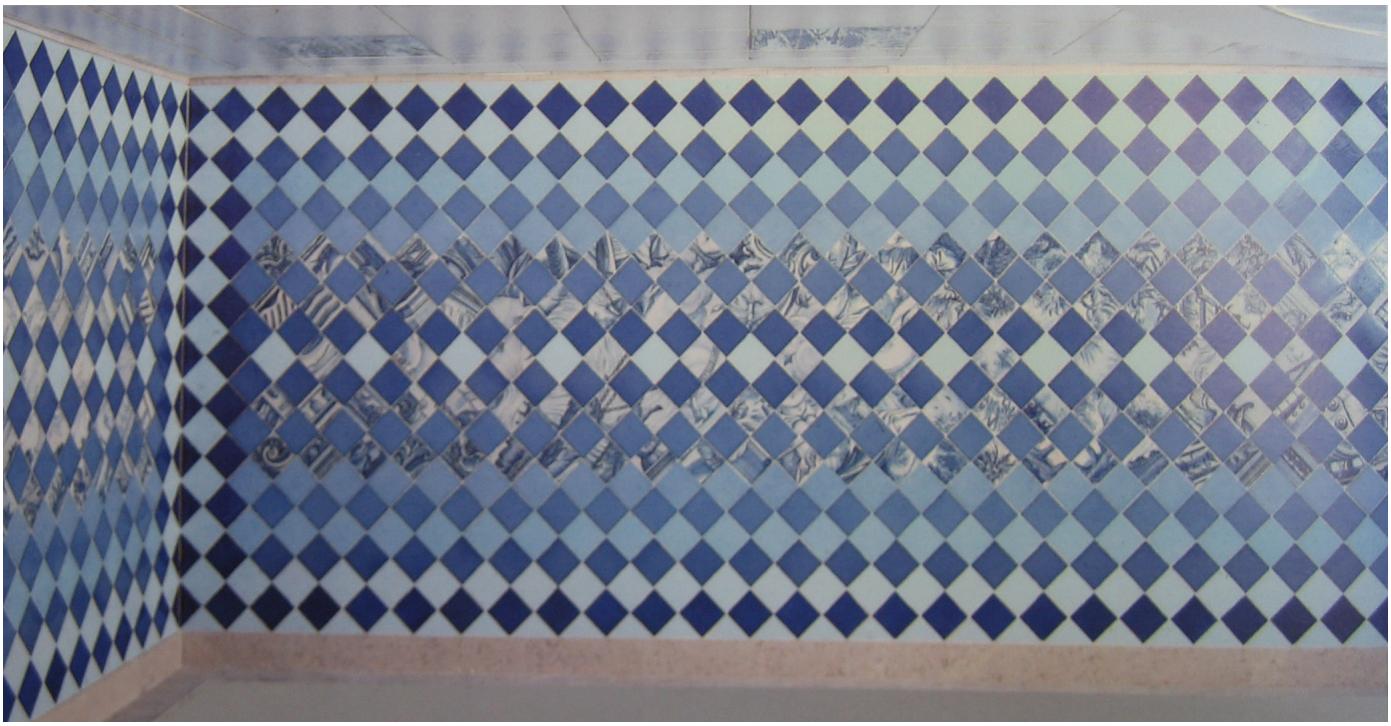
Fig 182

E. Nery, pormenor da empena da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93.

Fig 181

E. Nery, empena da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93.

Fig 183
E. Nery, painéis monocromáticos com azulejos séc. XVIII do Banco Nacional de Crédito, 1991-93.



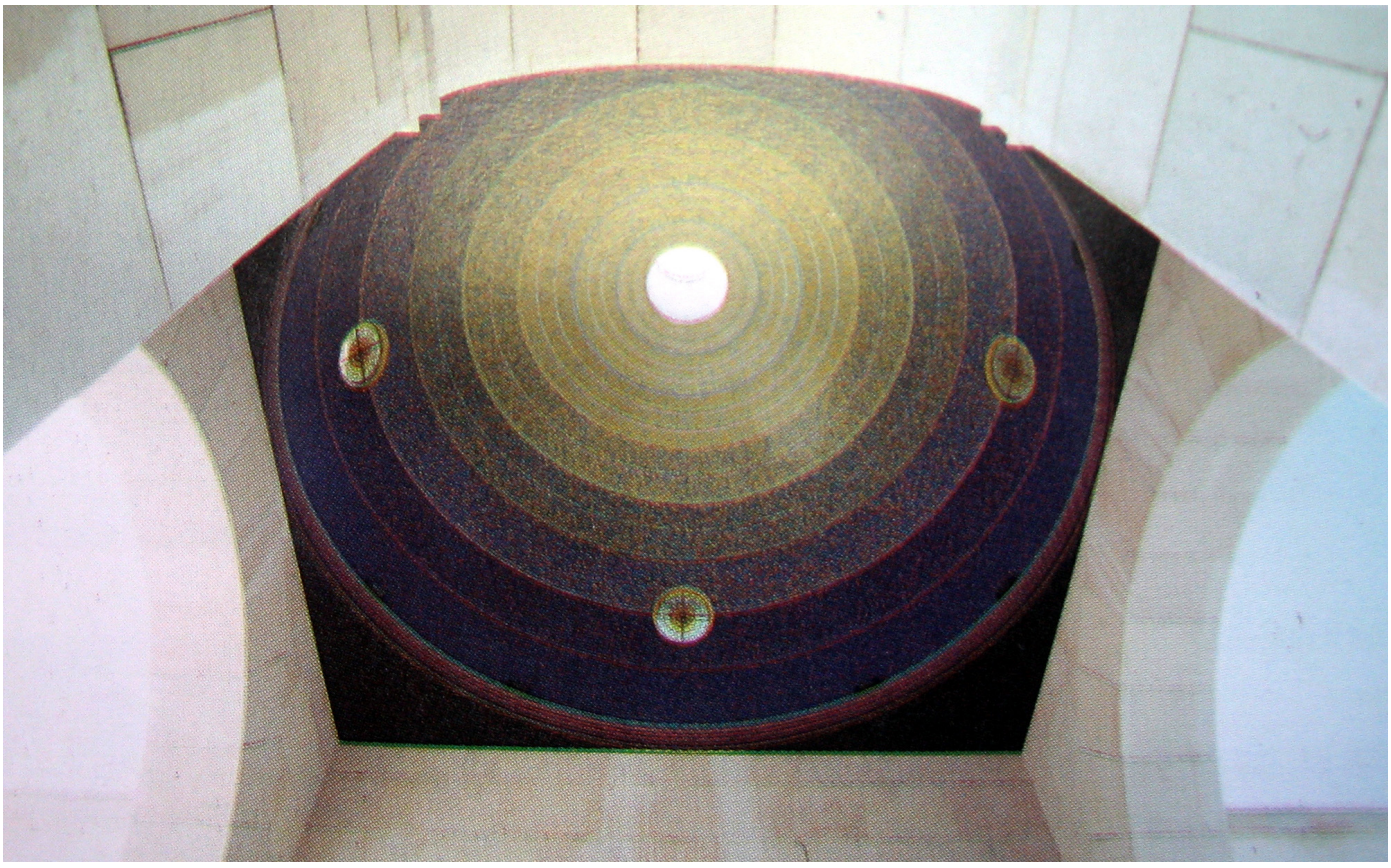


Fig 184
E. Nery, Cúpula para o Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993.

A introdução ao *Op art* parece ter-se processado logo após a realização dos referidos cartões de tapeçaria, em 1965, datando deste ano os seus primeiros *gouaches Op*. Esta tendência continuou a verificar-se até ao ano de1967, altura em que o artista afirma ter começado a ligar-se à *Arte Concreta*: *«A partir de 1967, comecei a oscilar entre a Op e a Arte Concreta.»*[35]

O artista tinha tomado conhecimento das obras de Bridget Riley, Rafael Soto, Agam, Cruz-Diez e Vasarely, num contexto internacional, através da leitura das revistas *Art International* e *Studio International* que na época assinava. Posteriormente, já lançado em Portugal no movimento *Op*, teve a oportunidade de ver a exposição *Lumière et Mouvement*, em Paris.[36]

Nery considerou que o movimento *Op* tem uma ligação preferencial à Arte Pública pois *«(...) as obras geométricas e planas são aquelas que melhor se adaptam a um espaço arquitectónico seja ele, em duas dimensões ou três.»*[37]

Logo a partir de 1966, o artista pode levar a cabo uma grande obra, na *Fábrica da Sociedade Central de Cervejas*, em Vialonga. O trabalho foi executado em painéis modulares com relevo, de acabamento metalizado[38] visíveis da auto-estrada A1 com ritmos de uma escala própria para observadores em movimento e a alguma velocidade. O desenho destes painéis faz-nos lembrar uma obra pensada vinte anos mais tarde, o tratamento exterior da *Estação de metropolitano do Campo Grande*, em que o artista concebeu painéis pré-fabricados em betão moldado de cor rosa com forte dominante diagonal.

Na obra da Vialonga, os ritmos horizontais bastante marcados no edifício dos silos, bem como numa torre, são da autoria do artista, assim como os pavimentos dos percursos dos visitantes, no interior da fábrica, em diversos materiais como a calçada, o mármore e o mosaico hidráulico, consoante a natureza dos áreas tratadas.[39] O conjunto das intervenções contava, ainda, com um painel de azulejo, com fortes contrastes cromáticos. Este painel foi posteriormente retirado e destruído depois de se ter fracturado e fissurado por circunstâncias relacionadas com sua aplicação.

De acordo com as palavras de Pedro Vieira de Almeida, a arte de Nery é "inserta", trata-se de uma inserção na arquitectura. O artista evita, por norma, a palavra

[35] Ibid., p. 181.
[36] Idem.
[37] Ibid., p. 184.
[38] A tinta metalizada foi uma solução difícil de impôr às instâncias decisoras.
[39] Vide entrevista, op. cit., p. 184.

integração, ao referir-se à relação das artes com a arquitectura: *«Integração é o artista que vai de encontro ao arquitecto, que se molda – que se sujeita... se sujeita a alguem que está acima dele e que manda mais do que ele ou que tem mais um controle sobre um dado edifício do que ele.»*[40]

Tendo sempre utilizado a cor com grande intensidade ao longo da sua obra, exercendo uma grande vibração nos espaços e estruturas por si tratadas, Nery declara que a sua intervenção na parte baixa da Av. Infante Santo em Lisboa vive, *«quase exclusivamente da cor e da luz.»*[41]

Tal como na obra da fábrica da Vialonga nos anos 60, nos *viadutos de Queluz*, datados de trinta anos mais tarde, haverá um certo equilíbrio de cor, como um *«jogo espacial»*. Nestes últimos, o aspecto que se poderá denominar de «cinético» deriva do *«tipo de desenho baseado em linhas quebradas, diagonais a 45º ou em meia-esquadria.»*[42]

Na intervenção do *Montepio Geral* em Coimbra, o pintor trabalhou com tonalidades pertencentes a todo o espectro cromático, possibilitando actualmente a técnica cerâmica obter uma multiplicidade e uma vasta riqueza tonal.

A luz interveio de forma muito particular no painel cerâmico realizado para a Av. Infante Santo ainda no programa habitacional dos anos 50, assim como no painel para a fachada do *Museu da Olaria*, em Barcelos, este último realizado com módulos em relevo, muito semelhantes aos do primeiro e vidrados de cor dourada.

Nesse painel na Av. Infante Santo[43], em Lisboa, de que foi incumbido em 1994, Nery soube contrapor o ritmo da sua composição ao da escada, num efeito subtil de uma grelha a 45º. O mesmo efeito tinha já conseguido, em 1959, Maria Keil obter no seu próprio painel, adaptando-o inteligentemente à arquitectura.[44]

Nesta composição, constituída por placas cerâmicas em relevo, Nery utilizou tonalidades quentes bastante próximas, tirando igualmente partido do claro-escuro resultante da volumetria. A cintilação é uma das variáveis que o pintor explorou, resultando aquela dos contrastes do claro-escuro. Uma outra possibilidade de obtenção da mesma cintilação foi concretizada no uso de vidrados metalizados, como o artista fez

[40] Ibid., p. 186.
[41] Ibid., p. 187.
[42] Idem.
[43] Nesse painel, ficou ao lado das composições de Maria Keil, Carlos Botelho, Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar e Alice Jorge.
[44] Vide Rafael Calado, op. cit., p. 89-91.

para o *Museu da Olaria* em Barcelos, projectado antes da Av. Infante Santo, mas executado e completado quatro anos depois da mesma.

O artista declara possuir várias *«teorias da cor»* e a sua visão não ser *«monolítica»* no que toca este assunto, mas sim uma ideia *«relacionada com o médium, o meio e a técnica».* Assim Eduardo Nery, consoante se encontrar a trabalhar em tapeçaria, vitral ou azulejo, utilizará a cor de maneira totalmente diferente.[45]

Não se poderão considerar as composições de Nery como de realização tradicional, uma vez que o factor velocidade foi, necessariamente, introduzido na cidade. Nestas circunstâncias, o observador é dissolvido pela grande dimensão de algumas das obras e, muito em particular, alguns dos viadutos, através da rapidez com a qual os mesmos são percepcionadas.

Quanto ao cuidado com a integração urbana, as obras situadas em contextos periféricos, contarão sempre com uma maior liberdade de opções. Tal é o caso do conjunto de intervenções plásticas desenvolvido para a *Estação de metropolitano do Campo Grande*, cujo estudo foi iniciado em 1982, quando apenas existiam dois palacetes para o enquadrar, em termos arquitectónicos, no contexto urbano.[46]

No que se refere à aplicação e integração da cor em situações urbanas a uma escala alargada, Nery coordenou uma equipa para o plano integrado da cidade de Almada[47] e foi consultor do *Gabinete da Área de Sines*, durante o desenvolvimento da Cidade Nova de Santo André.[48]

Eduardo Nery, executou pavimentos em calçada, dita *portuguesa* e a qual o artista designa de *«calçada-mosaico»*, por lhe parecer haver uma relação entre aquela e a tradição romana. Assim, desenhou pavimentos em calçada para o *Edifício "Franjinhas"* na Rua Braancamp, em Lisboa, da autoria de Teotónio Pereira e João Braula Reis, o *Largo do Martim Moniz*, Rua da Mouraria e a *Praça do Município*, em Lisboa, bem como a *Praça da República*, no Redondo.

Nery considera que *«essa relação de contraste máximo de claro-escuro o preto e o branco no chão dava uma boa base visual numa cidade com alguma vibração cromática, mas sem estridências de acordes violentos de cor.»*[49]

[45] Ibid., pp. 201-202.
[46] O palácio do Museu da Cidade e o dos Avillezes.
[47] Vide entrevista, op. cit., pp. 191-192.
[48] Ibid., p. 193.
[49] Ibid., p. 197.

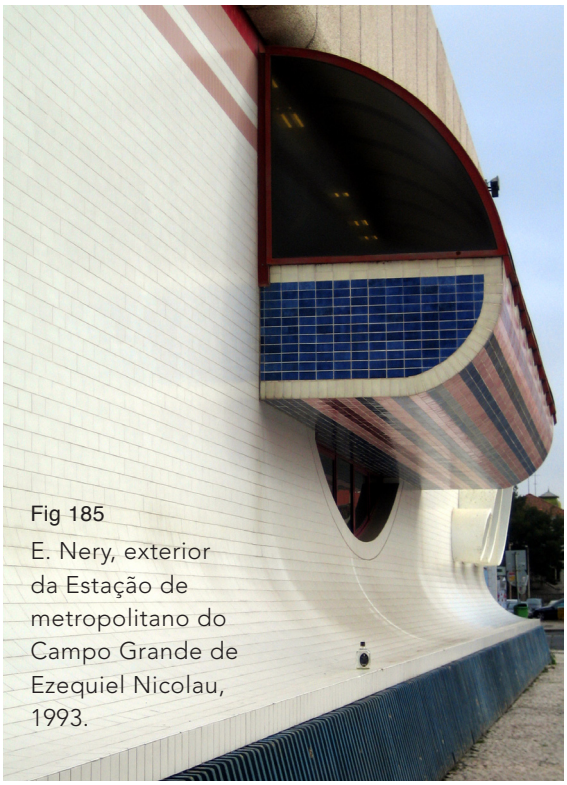


Fig 185
E. Nery, exterior da Estação de metropolitano do Campo Grande de Ezequiel Nicolau, 1993.

Fig 186
E. Nery, exterior da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993.

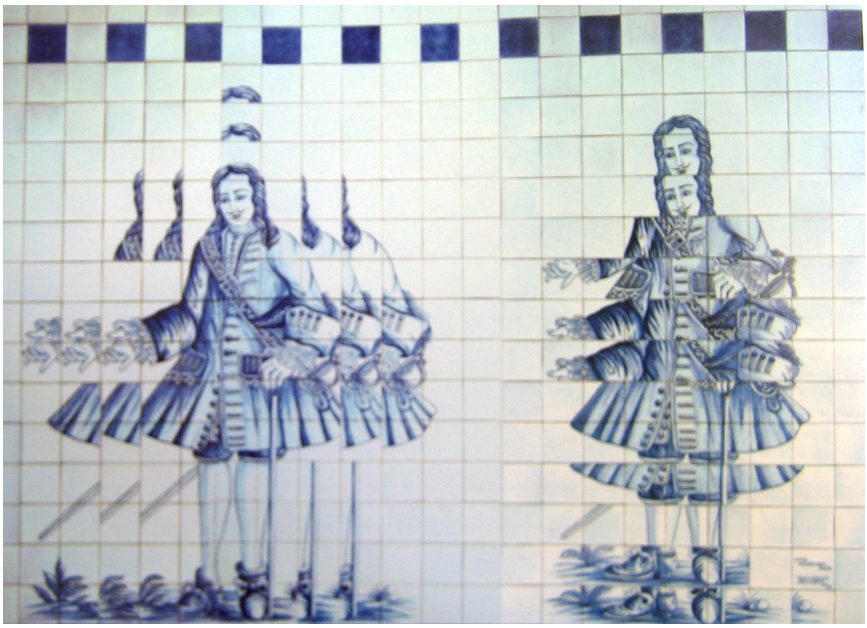


Fig 189
E. Nery, painéis em paredes curvas no átrio da Estação do Campo Grande com figuras de convite, 1993.

Fig 190
E. Nery, átrio da Estação do Campo Grande do arq. Ezequiel Nicolau, 1993.

Fig 192

E. Nery, escada de acesso aos cais da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993.

Fig 191

E. Nery, escadaria da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993.

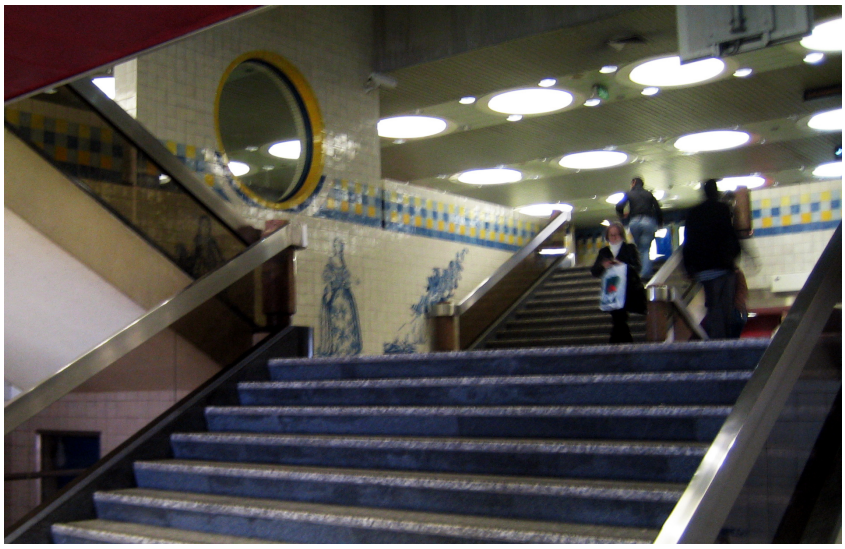


Fig 187 . 188

E. Nery, acesso ao hall da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993.

A sua obra mantém uma certa característica de economia de cores, adquirida durante a sua experiência pessoal no *atelier* de tapeçaria de Lurçat. Nery apropria-se de formas simples como o quadrado, o losango, o cubo, principalmente, assim como das suas variações para estabelecer um jogo óptico com o espectador e conduzir o olhar a uma ilusão de espaço.[50]

Para entender completamente a obra de azulejo de Eduardo Nery na segunda metade do século XX, seria necessário referir a importância de outras obras de pintores e ou ceramistas. A obra de Eduardo Nery teve, do ponto de vista formal e de conteúdo distintas tendências, tendo em conta que surgem a abstracção e o figurativismo com força semelhante.

Conforme se referiu, a disciplina introduzida no método de manipulação da cor parece ter sido iniciada na colaboração com Lurçat em 1960. A cor teve, assim, uma importância preponderante, desde as pinturas dos anos 60, com a luz patente através das sombras projectadas pelos objectos representados ou as *collages,* às telas dos anos 70, executadas a *spray* ou até aos trabalhos construídos a partir de molduras, numa esforço de *assemblage*.

«Eduardo Nery é, sem dúvida, um dos pintores contemporâneos que mais atenção tem dedicado às particularidades que envolvem a integração da obra de arte em espaços públicos. Desde muito cedo que uma parte substancial da sua actividade artística foi ocupada com trabalhos em que preocupadamente procurou relacionar o cidadão – enquanto utente e fruidor – com o interior e o exterior da arquitectura que habita.»[51]

Quando Nery projecta um painel de azulejo, executa um cartão rigoroso como se de uma tapeçaria se tratasse.[52] A sua obra estendeu-se tanto ao vitral[53], como ao pavimento em *calçada à portuguesa*.

Na agência bancária do *BNU* em Torres Vedras, em colaboração com o arquitecto Erich Corsépius, pretendia-se, de acordo com as palavras do arquitecto, que o azulejo fosse um elemento que estabelecesse uma ligação dinâmica entre o exterior e o interior, numa fluência contínua. O artista, usando um azulejo de padrão único multicolor em várias posições, conseguiu estabelecer, através de combinações de

[50] *«Superfícies que se retraem e se expandem que se reduzem e explodem. Linhas de encontro e de percurso induzem trajectórias inversas e simultâneas. Nada é o que é só exactamente o que parece ser.»* Vide Fernando Azevedo, op. cit., p. 22.
[51] Vide Rafael Calado, *Azulejaria de Eduardo Nery*, p. 83.
[52] Idem, idem.
[53] Igreja de Queijas e Capela de S. José no Santuário de Fátima.

figuras, quer fechadas quer abertas, um circuito pendular de entrada e saída, traduzindo o pretendido movimento e atravessando opticamente o envidraçado que, separando o interior do exterior, deixava de ser um obstáculo visual.[54]

Numa outra colaboração com o mesmo arquitecto no *Centro de Saúde de Mértola*, era necessário encontrar uma solução para um páteo interior de reduzidas dimensões que não admitia plantação de espécies arbóreas. O espaço foi tratado com peças volumétricas, constituídas por paralelipípedos sobrepostos, múltiplos de um azulejo padrão e cujo desenho permitiria uma leitura contínua de todas as suas faces.

Em colaboração, num terceiro projecto, com Erich Corsépius, Nery criou para a sede do *BNC*, na Baixa lisboeta, *«um conjunto azulejar organizado plasticamente em vários tons monocolores de azul e em azulejos autênticos do século XVIII. A disposição das peças é em xadrez alternando os dois tipos de azulejo com eixos em diagonal.»*[55]

Os azulejos do século XVIII faziam parte de conjuntos que não se poderiam recuperar e faziam evocar os *remendos* que surgem, por vezes,- introduzindo visualmente um certo grau de caos -, em painéis instalados no seu próprio local de origem, tendo sofrido reparações após o Terramoto.[56]

A agência bancária do Banco Mello na Nazaré tem um painel que é caracterizado por uma componente simultaneamente figurativa e abstracta. Trata-se de uma imagem paisagística, onde há predominância da horizontalidade do mar, aparecendo representado o movimento das ondas. No que diz respeito aos aspectos cromáticos, a utilização dos azuis, turquesas e verdes é compatível com o tema representado. *«O espaço plástico é caracterizado por um forte sentido da bidimensionalidade, embora o claro-escuro interno e a curvatura das ondas sugira alguma profundidade, logo negada pelo enquadramento planificado e opaco dos azulejos brancos nas áreas superior e inferior do painel.»*[57]

Um painel de azulejo, no átrio da entrada do *Edifício do Centro de Saúde e Escola de Enfermagem* em Angra do Heroísmo, recria o tema de uma caça ao touro, baseando-se na tradição das touradas da Ilha Terceira. Pela primeira vez neste painel, são utilizados azulejos monocromáticos, em sequências de claro-escuro, os quais, dispostos em grandes diagonais, constituem as linhas de força da composição, com os

[54] Vide Erich Corsépius, *A Azulejaria de Eduardo Nery*, p. 33-35.
[55] Vide Corsépius, op. cit., pp. 29-37.
[56] *«(...)Mesmo quando reutiliza azulejos antigos sem se envolver directamente na produção dos outros elementos necessários, (Eduardo Nery) concebe e projecta cuidadosamente as novas estruturas plásticas que os vão integrar.»* Vide Rafael Calado, op. cit., p. 85.
[57] Vide Eduardo Nery, op. cit., p. 139.

seus próprios ritmos e por entre os quais, as figuras dos cavaleiros e dos touros vão sendo entrevistos.

No painel de azulejo do *Edifício da Sede da EPAL* (1991-93), o artista utiliza azulejos figurativos do século XVIII autênticos e avulsos, associando-se pelas características de claro-escuro, de texturas, pelo estilo e a temática. Foram combinados, nesta composição, com azulejos monocolores, organizando-se por tonalidades de uma paletaconstituída por um total de cinco ou seis tons de azul.

Nas instalações da *Refer/CP* em Contumil (Porto, 1992-94) e nas três plataformas de passageiros, existem 130 painéis com 1,97 x 4,52 m de dimensão, revestidos com azulejos de padrão, de combinações múltiplas, permitindo a criação de sucessões rítmicas, com base em 65 desenhos diferentes e proporcionando diferentes sensações visuais variando com o gradiente distal.

Em Sacavém, num jardim perto do curso do rio Trancão (1998), podem apreciar-se azulejos do artista em painéis de azulejo com temática figurativa, integrada num jogo com o padrão constituído por azulejos monocromáticos, com a utilização de uma paleta incluindo as principais frequências do espectro solar.

O tratamento de uma fachada cega para a sede da *Associação Nacional de Farmácias* (1995-97) em Lisboa, realizado em colaboração com o arquitecto Manuel Garrido, foi executado com azulejos monocromáticos, montados numa grelha a 45º, com a inserção de nove elementos rectangulares, rebaixados em relação à superfície a fachada de cerca de 7,5 cm e revestidos a azulejo com vidrado metalizado-dourado, de conotações bizantinas, num esforço de diálogo com as janelas da fachada que lhes está fronteira. No revestimento do túnel de acesso ao estacionamento do mesmo edifício, o padrão azulejar é determinado por bandas verticais, com tonalidades situando-se entre os amarelos e azuis.

Nos painéis de azulejo na *Estação de Campolide da Refer/CP* (1998-99), em Lisboa, destacam-se figuras em tons de azul, a partir de fundos com efeitos ópticos muito intensos, criados a partir de linhas compositivas predominantemente diagonais.

O painel da agência *Portagem* do Montepio Geral em Coimbra (1999), com dois pés-direitos de altura, favorece a visão fragmentada que dele se poderá obter, pois somente poderá ser visto inteiro, numa posição de escorço.

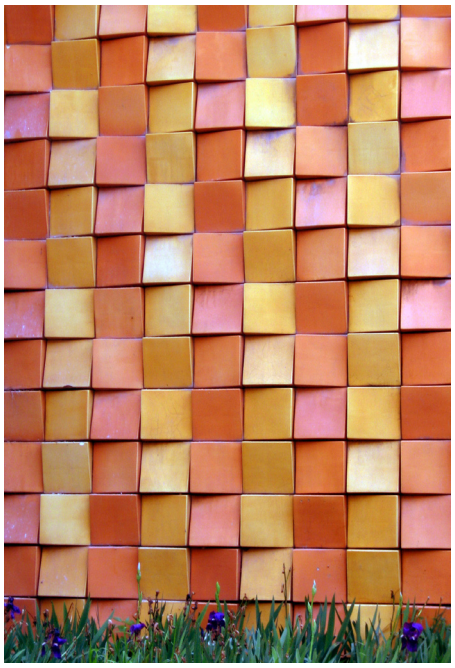


Fig 194

E. Nery, pormenor do painel cerâmico da Av. Infante Santo em Lisboa, 1993-95.

Fig 193

E. Nery, painel cerâmico com relevo na Av Infante Santo em Lisboa, 1993-95.

Fig 195

E. Nery, escadaria pública na Figueira da Foz, 2001.

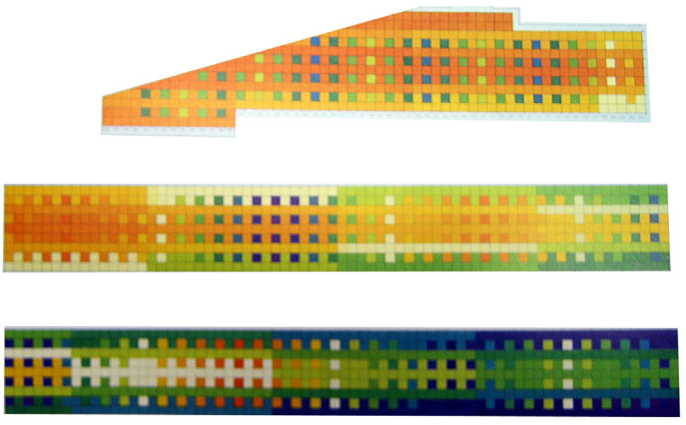


Fig 197

E. Nery, painéis de azulejo para jardim na margem do Trancão, 1998.

Fig 196

E Nery, painel de azulejo "O Ciclo da Água" na estação de tratamento da Asseiceira, 1987.

Fig 198 . 199

E. Nery, tratamento azulejar do viaduto da Avenida Infante Santo em Lisboa, 2000-02.

Fig 200

E. Nery, tratamento azulejar do viaduto em Massamá, 2001.

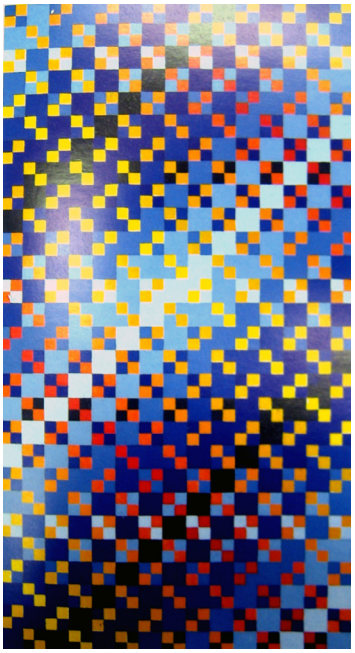


Fig 201

E. Nery, painel de azulejo do Museu Municipal de Tomar, Colecção José-Augusto França, 2003.

Nery desenhou padrões geométricos para os pavimentos em granito, grades metálicas e azulejos monocolores texturados (esponjados) para as escadas e paredes do átrio central da *Estação de Metropolitano do Campo Grande*.

A cor branca domina os paineis de azulejo das paredes do átrio e a escada principal, em segundo lugar, predominam diferentes harmonias de amarelo e azul, o mesmo sucedendo nas doze escadas que ligam o átrio aos cais, onde os ritmos de descida e de subida foram acentuados, com a integração das armaduras da iluminação. As cores escolhidas são as tradicionais do azulejo português do século XVII, o branco, o azul cobalto e o amarelo. A iluminação é intensa e uniforme.

A cor exterior da estação foi escolhida com a preocupação de conseguir uma unidade visual. Assim, utilizaram-se azulejos monocromáticos vermelho, rosa, e em três tons de azul. Em duas galerias avançadas, foram aplicadas faixas horizontais, a fim de salientar esta mesma dimensão. Nos viadutos que dão acesso das carruagens aos cais da estação, foram apliacos painéis de betão moldado e colorido de cor rosa, com estrias na diagonal.

No estudo muito elaborado das representações figurativas do interior da estação de metropolitano, estas invertem-se e desarticulam, num jogo e numa desconstrução visual e plástica sistemáticos. Em continuidade com as suas experiências com a *collage*, Nery partiu de quatro figuras barrocas do século XVIII, *figuras de convite*, duas femininas e duas masculinas,[58] estabelecendo um jogo lúdico e irónico. As *figuras de convite* são conhecidas por se encontrarem frequentemente em escadarias de aparato dos palácios do século XVIII, integrando os silhares de azulejo.

De igual modo, o artista utiliza *figuras de convite* numa composição plástica na filial da *CGD* em Angra do Heroísmo.[59] Esta pintura mural, integrando painéis de azulejo, possui uma altura total de cerca de 11,60m e 6 m de largura. Foi concebida para a parede de empena de um edifício de habitação do século XVIII que ruíra parcialmente no terramoto de 1981, permitindo a sua integração na obra e mantendo-se, desta forma, intactas duas das suas fachadas.

Assim, nessa intervenção, na cenografia imaginada por Nery, uma escada servindo de ligação entre os quadros separáveis da intervenção plástica, tenta recriar a

[58] No próprio Palácio Pimenta, onde se encontra o Museu da Cidade, existem figuras de convite em azulejo.
[59] Vide Eduardo Nery, in op. cit., p. 151.

memória de uma habitação do século XVIII, nomeadamente, a partir das várias figuras de convite presentes na composição.

Na *Estação do Campo Grande*, existem várias escadarias de acesso ao *hall*, onde existem as bilheteiras e se faz a distribuição para os diferentes cais, cuja disposição faz recordar as dos palacetes. As figuras de convite, associadas a esta concepção de escadaria cenográfica foram introduzidas de uma forma desconstruída que anula qualquer sugestão de formalidade que pudesse associar-se às figuras do século XVIII. O artista convida o utente mais atento a um jogo lúdico, ou alude ele próprio à pouca atenção utilizada na percepção necessariamente motivada pela pressa da maioria.

As figuras são cortadas na direcção horizontal, segundo diversas faixas, ou na vertical, nunca se apresentando na sua integridade formal, sendo-lhes recusada uma dignidade natural. Trata-se de uma ironia, uma referência à forma fragmentária e incompleta como elas deverão ser olhadas no acesso a um meio de transporte como o metro.

A antecipação do utente no processo de acesso ao hall é reforçada pelo óculo, o vão de grande dimensão que deixa entrever o espaço do átrio. Uma vez aí, o utente, acede aos cais, ainda mais elevados, progredindo na subida.

Nas escadas de acesso aos cais, o artista teve em conta o ritmo de progresso da subida ou descida acentuado pelo acompanhamento azulejar das armaduras paralelas aos degraus e pontuadas pelos módulos azulejares azuis e amarelos.

O observador/utente sente-se acompanhado desde o ingresso no edifício até aos cais, ou em sentido inverso, por elementos azulejares que funcionam como sinais convidativos, organizados numa sintaxe introdutória de ritmo no movimento e que não exigem um olhar atento.

V. 3. Artur Rosa: Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian

«Nós apenas podemos dispor de arte abstracta, assimilando-a, forçando o nosso caminho através dela. Até onde? Não o sei. No entanto parece-me que a vontade de retornar à imitação da natureza na arte não oferece mais justificação do que o desejo de certos partidários da arte abstracta de a regular em permanência.»[60]

Toda uma série de experiências para-artísticas relativas à visão tinham tido lugar já nos séculos anteriores ao século XX, nomeadamente alguns espectáculos ópticos como o *Panorama* de Baker (1787) e o *Kaleidoscope* ou o *Diorama* de Daguerre (1822).

Podemos encontrar nos impressionistas, e em primeiro lugar em Monet, uma atitude moderna, relativamente ao movimento, no desejo de atingir a sensação do observador sem intermediário.

Assim, quer a luz, quer o movimento sugerido pelas vibrações visuais, foram retomadas pelos pós-impressionistas, por Cézanne e, finalmente, pelos pintores e construtores não figurativos das vanguardas do início do século XX, como o *Suprematismo* de Malévich.

O movimento e o tempo estarão indissoluvelmente ligados, possuindo sempre um significado de carácter metafísico. Um grande número de artistas incorporaram de forma deliberada o tempo ou o espaço-tempo nas suas obras. Rodin (1840-1917) invocaria frequentemente o tempo, ou mesmo o sentimento da eternidade. Agam faz muitas vezes alusão à irreversibilidade do tempo, a qual revelaria uma unidade e simultaneidade dos fenómenos naturais.

Já que ao movimento, estará sempre associado um certo sentimento de liberdade, J. Pollock quis experimentar uma sensção deste tipo num período de constrangimento, através do gesto e do traçado, na *action painting*, na arte é praticada como que numa "*arena"*.

Kandinsky aspira ao mesmo sentimento, através de uma abstracção extremamente rigorosa obtida através das formas, linhas e cores que sugerem o movimento. Em Agam, o sentimento de liberdade está igualmente ligado à elaboração das suas propostas plásticas graças ao livre movimento do espectador.

A ruptura poderá ser um outro significado possível para o conceito de movimento. Tatlin, Gabo e os seus contemporâneos introduzem movimentos reais nas

[60] Vide Clement Greenberg, "Towards a New Laocoon" in *Art in Theory, 1900-1990*, pp. 554-560.

suas obras[61]. Nelas se pode encontrar umaa correlação entre um movimento brusco no plano plástico e a ruptura ou aquilo que se poderá designar por revolução social.[62]

Vladimir Tatlin (1878-1935) fundou o *Suprematismo* enquanto uma estética que salientava a superioridade do sentimento sobre a lógica. Após uma visita ao *atelier* de Picasso, em Paris em 1913, Tatlin iniciou, intrigado pelas construções cubistas do pintor espanhol, algumas experiências com a forma. Criou, então, uma série de *"relevos pintados",* de grande originalidade que combinavam elementos de pintura e escultura, numa sintonia com os conceitos do cubismo, que veio a afectar a arte russa da época.

Após os *contra-relevos* de Tatlin e as construções móveis de Rodchenko, Calder retomou o processo num espírito lúdico, inspirado quer pelas formas vegetais, quer pela pesquisa neo-plástica de Mondrian.

«As fotografias de Marey, as análises cubistas, a Noiva de Duchamp não se movem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento – vê-se um corpo rígido como uma armadura que mexe as suas articulações, ele está aqui e e está ali, magicamente mas não vai daqui para ali.»[63]

Na obra de Duchamp, esta vontade de ruptura, patente no movimento, corresponde a uma interpretação anarquista do mundo, dos sentimentos e do intelecto. A associação entre os movimentos plásticos e a noção de ruptura foi frequentemente posta em destaque nas pesquisas de Moholy-Nagy e Schöffer (1912-1992).

Os artistas ocidentais muitas vezes se viram influenciados pelo pensamento oriental e tenderam a associar o movimento ao conceito de *Sublime* e de *Absoluto*. Assim, Malévich e Mondrian esforçaram-se por atingir o *Sublime* através de uma dinamização de formas.[64]

«O movimento expresso pelo próprio movimento foi descrito como uma tentativa de incorporar a noção de tempo-espaço na obra plástica. A origem do que podemos chamar Arte cinética ficou de forma diferente ligada à imitação dos fenómenos do movimento na natureza, às obras meio-artísticas, meio-naturais como os jogos de água na natureza, os fogos de artifício, as obras no limiar da arte e da mecânica como os andróides, quadros e brinquedos mecânicos.»[65]

[61] *Monumento à III Internacional* de Tatlin e projectos para o *Palácio da Rádio* de Gabo.
[62] Vide Frank Popper, *L'Art Cinétique*, p. 259.
[63] Vide Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, p. 62.
[64] Vide Karl Popper, *L'Art Cinétique*, p. 260.
[65] Ibid., p. 241.

Nos anos 70, os artistas sul-americanos deveriam renovar este processo, com a intervenção dos efeitos lumínicos, à custa da utilização do *plexiglas* e do efeito *moiré*.[66] A arte cinética visual pretendia atingir directamente as faculdades perceptivas do observador e provocar a sua participação através da *pura sensação*.

As sombras cromáticas de Tomasello (n. 1915), a maior parte das realizações da *Nouvelle Tendance* e, em particular, do *Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris*, inscreveram-se numa mesma exploração da sensação directa e pura.

O início da *arte cinética* pode ser situado na exposição *Le Mouvement* que teve lugar na galeria Denise René em 1955 ou no *"Manifeste jaune"*de Vasarely, publicado por essa ocasião. [67]

No ano anterior, vários artistas da *Nouvelle Tendance,* associados na exposição, tinham apresentado, pela primeira vez, obras cinéticas: Tinguely os seus relevos accionados por motores na galeria Arnaud; Agam, os seus primeiros *manipuláveis*, na galeria Craven; Pol Bury (1922-2005), os seus primeiros *mobiles* em Bruxelas; Soto, as suas sobreposições de placas de *plexiglas* no *Salão das novas realidades*. Acrescente-se ainda Vasarely, o qual, em 1954, realizou as suas *obras cinéticas profundas*, cuja sobreposição dava ao espectador a sensação de movimento permanente na sua composição.

A expressão "cinético" começa a generalizar-se. Mesmo antes do "*Manifeste jaune"*, a noção parecia já bem assente. A primeira vez que se utilizou esta palavra no contexto das artes plásticas ficou a dever-se a Naum Gabo e ao seu irmão Antoine Pevsner (1886-1962) no seu *"Manifesto realista"* (1920).

Os projectos de Moholy-Nagy para um teatro total de movimentos musicais no espaço e as suas pesquisas sobre a máquina luminosa, terminada em 1930, pertencem ao mesmo âmbito.[68] Em 1922, ele publicou na revista *Der Sturm*, em colaboração com

---

[66] Entre eles contavam-se Soto, Asis e Cruxent.

[67] *«O produto da arte estende-se de "agradável objecto utilitário" à "arte pela arte", do "bom gosto" ao transcendente. O conjunto das actividades plásticas inscreve-se numa vasta perspectiva em dégradé artes decorativas – moda – publicidade e propaganda pela imagem – décors dos grandes manifestações do indústria, das Festas e dos Desportos – décors dos espectáculos – fábricas modelos polícromos – sinalização e urbanismo – filme de arte documental – museu recreador – edição de arte – síntese das artes plásticas – enfim pesquisa de vanguarda autêntica. Nestas diversas disciplinas, o cunho pessoal não significa forçosamente a autenticidade. E depois não somos qualificados para decidir, no nosso tempo do carácter maior ou menor destas diferentes manifestações de artes plásticas.»* Vide Vasarely, *"Notas para um Manifesto", Le Mouvement*, exposição na galeria Denise René, Paris, 1955.

[68] Vide Emmanuel Guignon, *"Les Illusions de Ponville", L' Oeil Moteur, Art Optique et Cinétique, 1950-1975*, p. 15.

Zoltan Kemeny (1907-1965), um manifesto de plástica cinética intitulado *"Sistema de forças dinamico-construtivo"*.

Algumas das estruturas mais interessantes da *Arte óptica* e *cinética*, têm um potencial que está directamente relacionado com a implicação cinestésica do observador. A deslocação do espectador, em relação ao plano do objecto artístico, torna-se um factor desmultiplicador da sensação visual.

O par formado pela obra e o observador, de acordo com Arnaud Pierre, podendo tomar-se o termo "par" na sua acepção mecânica de ligação de duas forças cuja interacção vai produzir um aumento de energia, cria as condições de aparecimento de uma "embriaguês mecânica", engendrada pela vista ou a execução dos movimentos rápidos que Alexander Bein terá sublinhado já no seu tempo.[69]

Rafael Soto e alguns outros artistas instalam uma relação entre as suas estruturas visuais e o observador que se poderia comparar a um *assemblage* de órgãos mecânicos de acordo como *«(...) uma concepção do olho que se recorde que este é um órgão de movimento, tanto como um órgão visual: "Como motor, nunca utilizei senão o olho. Em momento algum, procurei utilizar o motor eléctrico ou a mecânica. Quis pôr na obra o espectador enquanto mecânica."»*[70]

Esta herança da cultura artística sobre o movimento irá afectar a obra plástica de Artur Rosa. Esteve a viver no Brasil, entre 1946 e 1948, onde trabalhou como desenhador de arquitectura. De regresso a Portugal, iniciou os seus estudos em Arquitectura, na ESBAL. O arquitecto, tendo numa ocasião ficado acamado por doença, começou a modelar com plasticina, para passar o tempo, e entusiasmou-se com a escultura realista, executando as cabeças de vários colegas.[71]

Escultor e arquitecto, exerceu uma escultura realista em 1951 e enveredou por um caminho do *neo-construtivismo*.[72] Apenas cerca de 1965 define um projecto global situado em torno da *Op art*.[73]

---

[69] Vide Arnaud Pierre, *"Accélérations Optiques le régime visuomoteur de l'art optique et cinétique"* in *L'Oeil Moteur Art Optique et Cinétique, 1950-1975*, p. 36.
[70] Idem.
[71] Vide entrevista de Artur Rosa com Pedro Alegria Pereira de Sousa, *A arte Op na arte pública em Portugal* (Agosto de 1997), vol II, Dissertação de mestrado, Mestrado em Estudos Curatoriais, p. 159.
[72] *«Assim, as obras de Artur Rosa no seu construtivismo evidente (conceptismo, rigor matemático clareza) representam uma luta contra todo este clima procurando um lugar, um espaço, uma luz para a obra e para o homem, num diálogo de volumes e de ideias, numa abertura e livre fruição de conceitos e experimentações sensitivas».* Vide Eugénio de Melo e Castro, "Artur Rosa Rigor, Invenção" in *Colóquio Artes* nº 11, 2ª série, 15º ano, Fevereiro 1973, p. 4.
[73] Vide António Rodrigues, *Anos 60 anos de ruptura*.

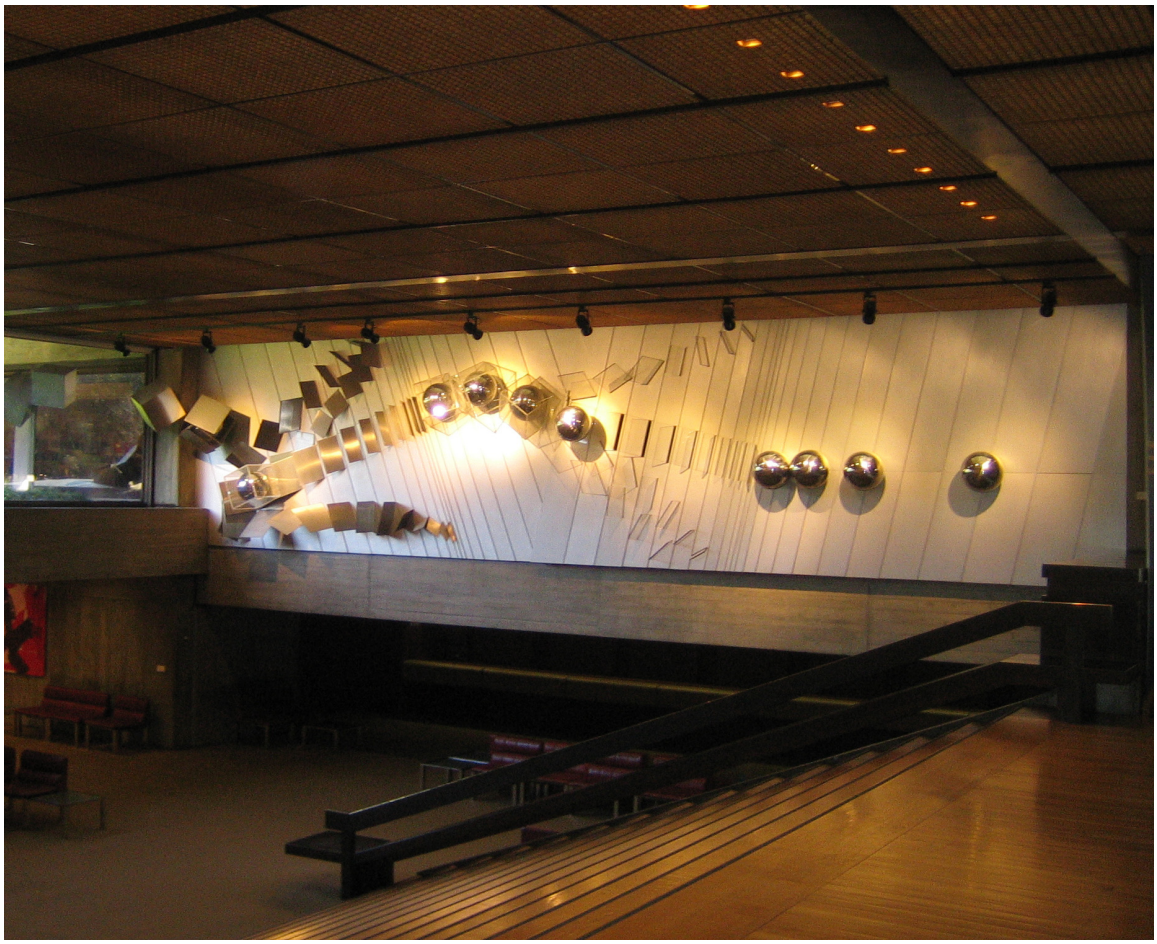


Fig 202 . 203
Artur Rosa, painel escultórico para o Edifício-Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.

De acordo com as suas palavras, há uma contaminação, na sua obra, entre a arquitectura e a escultura. A sua arquitectura possui bastante de escultórico, nas propostas volumétricas por si traçadas, como se pode observar no seu *Edifício para o Agente em Portugal da Caterpillar*, na auto-estrada A1.[74]

Em determinada altura, de acordo com as suas palavras, começou a realizar escultura com restos de peças arquitectónicas, vigas, por soldadura. Pertence a este período, a peça *Helena*, exposta no *Salão de Artes Plásticas*, na *S.N.B.A.*[75]

Enquanto foi professor de Desenho no Liceu de Oeiras, cerca de 1961, iniciou uns desenhos geométricos abstractizantes. De acordo, com as suas declarações, pode situar-se nessa época o seu interesse pelos efeitos visuais, o qual está na origem daquilo que se virá a designar por *Op art*.[76]

Para Artur Rosa, que contactara em Paris com as descobertas da arte óptica, o caminho do cinetismo óptico inicia-se a partir de uma experiência gráfica, logo em 1961.[77] O reconhecimento oficial do *Op art* em Paris em 1965, dá um estímulo à prossecução dos trabalhos do artista, logo a a partir de 1966. O seu contacto efectivo com este movimento, bem como com a arte cinética terá lugar na *Bienal de Veneza* de 1966.

O arquitecto revela que a sua passagem terá sido precisamente para os efeitos visuais: a Arquitectura e a visualização do próprio desenho, alterando as percepções. Um bom exemplo disto era um desenho, uma experiência sua, que consistia numas formas redondas, circulares excêntricas nas quais pusera um vidro ondulado, como o que havia nos elevadores. Tinha reparado que se pusesse à distância esse mesmo vidro no seu desenho e o observador andasse frente ao mesmo, poderiam apreciar-se hipérboles que não existiam em realidade no desenho.*«O que estava lá eram círculos e o próprio vidro, com a forma que ele tinha, dava hipérboles. A pessoa tinha de se mexer. A pessoa mexe-se, o desenho mexe-se.»*[78]

Eugénio Melo e Castro contrapõe num artigo seu, a revolução cubista à concepção da física mecanicista do século XIX, assim como o *construtivismo* dos anos

[74] Idem.
[75] Ibid., p. 161.
[76] Idem.
[77] Idem, p. 6.
[78] Ibid., p. 162.

20, o *neo-construtivismo* da década de sessenta, às *«descobertas da física atómica no campo da comunicação e da cibernética.»*[79]

A comunicação visual, a concepção matemática, a reconstrução do movimento serão os materiais, assim como o envolvimento do próprio ser humano, nos sistemas de comunicação. Estes serão os pressupostos de que parte o construtivismo, deixando de haver uma dualidade forma-conteúdo, para se dar uma síntese semiótica entre os materiais e a sua função no mundo.

Existia um carácter recíproco entre o observador e o objecto na *arte concreta* dos anos 40 ou a *Nouvelle Tendance* dos anos 60, que nada tem de semelhante com a relação tradicional entre a obra artística e o sujeito-observador. Esta relação vai contribuir para o dissolver das fronteiras entre os géneros artisticos, característicos da cultura *beaux-arts* do século XIX, abrindo-se um campo que é o da pesquisa da problemática óptica, a qual se reveste de um carácter de grande rigor.

No caminho para a abstracção, Artur Rosa começou a incluir espelhos na concepção escultórica. Incluiu peças coladas a espelhos, criando, assim, imagens que incluiam o virtual e o real. Em seguida, iniciou esculturas com paredes brancas e séries: *«Um espelho, com placas amarelas na vertical e horizontal, e isso dava um efeito óptico. O que eu obtinha era uma peça vertical e era uma peça real-virtual, que era a minha escultura. Era um efeito que eu queria.»*[80]

O movimento foi o seu interesse principal, a partir desta época e Artur Rosa tentou relacioná-lo com a escala logarítmica, que afectava que uma forma simples como um triângulo fosse submetida a uma rotação ou translação.[81] Esta concepção de movimento contava sempre com o próprio movimento dos olhos do espectador.

Em serigrafias e objectos (realizados nos anos 60, Artur Rosa) desenvolve processos de obtenção de ritmos visuais contraditórios a partir de estruturas periódicas, como na obra *Evolução de um triângulo rectângulo em malhas logarítmicas, 1966, «num restrito vocabulário formal composto por formas-cores em multiplicação serial, num propósito notório de intervenção espacial que o levava a integrar espelhos em alguns dos objectos».*[82]

[79] Eugénio Melo e Castro in op. cit., p. 5.
[80] Ibid., p. 163.
[81] Idem.
[82] Vide António Rodrigues, *Anos 60, anos de ruptura.*

Em termos do plano, a busca do movimento conduz o artista à construção de uma malha original de carácter logarítmico, na qual se desloca uma forma bidimensional, com um grande rigor na operação de transformação.

Pode-se observar uma certa tridimensionalidade na transformação a que é submetida a forma, dela resultando um volume virtual, o qual deriva da transformação da forma plana num sólido.

Em 1968, foi convidado a executar um mural para programaticamente e de acordo com as suas palavras, desafiar a arquitectura de grande sobriedade do *Edifício da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian*, o qual se inscrevia na corrente arquitectónica do brutalismo. O tempo reduzido de que dispôs para resolver uma *maquette* e um caderno de encargos, terá sido um factor de grande pressão.

A montagem das peças que constuiram o painel escultórico foi toda feita pelo artista, sendo colocadas na parede por meio de molas, conferindo-lhe um carácter desmontável. A obra da Fundação Gulbenkian reunia uma série de ideias como a de Movimento e de Liberdade *«que era a palavra que nos envolvia, havia um aspecto político a Força, o tempo horário e o Tempo que a malha logarítmica nos dava, o ir e vir da Forma e a implantação da peça no local.»*[83]

Havia um vidro, uma escadaria grande, constituindo o percurso obrigatório para quem desce do piso superior para o inferior e uma viga de betão. O artista tinha que encarar uma relação interior/exterior com o vidro fazendo parte integrante da peça, embora já não uma relação virtual/real que não existia. O vidro que se encontrava a cortar o espaço destinado ao painel *«podia ser o espelho, mas já não é o espelho. Havia a relação de dois espaços que me interessava ligar. O vidro faz parte da minha escultura»*[84]

No seu conjunto, de acordo com Artur Rosa, a força da atracção do cubo para o espaço interior, atravessando uma parede de vidro que assim ficava incluída na duplicidade exterior/interior do painel, assim como a sua dupla explosão, a primeira em aço, a segunda no acrílico transparente, seguidas da sua libertação final, sob a forma de uma esfera, possuíam *«(...)como finalidade arquitectural rebentar com o espaço previamente existente: a pesada horizontalidade da sala e a materialidade brutalista do cimento das vigas.»*[85]

[83] Ibid., p. 164.
[84] Ibid., pp. 164-165.
[85] Numa entrevista à revista alemã *Magazin Kunst*, p. 12.

O painel resultante da intervenção plástica tem dimensões aproximadas de 3,5x15 m, no interior, e de 6 m de comprimento, no exterior. O artista refere-se às formas escolhidas: *«Escolhi a esfera, pois a esfera, para mim, é a forma que não é destrutível, é indestrutível. É a única que percorre e vai seguir».*[86]

Artur Rosa descreve o painel escultórico[87] referindo a base da escultura, com a forma de uma pirâmide, formada pela pressão interna do cubo que pretende ser livre, sem no entanto o conseguir. A face do cubo, que é o quadrado, surge a dar forma a uma pirâmide achatada e vai tentar furar, tendo a força interior a empurrá-lo. O cubo está marcado no quadrado que é uma pirâmide truncada por um plano horizontal que deixa de estar coincidente, pois já houve uma rotação do cubo que consegue sair.

A partir deste momento, dar-se-ia o movimento temporal: o cubo que rompe, o primeiro movimento é rápido; o segundo é já lento, o terceiro e o quarto por aí adiante e pode parar imóvel. Assim, o primeiro cubo saiu, três vértices, depois os eixos do próprio cubo.

A evolução do cubo que se encontra no espaço foi calculada segundo uma forma horária: tempo, hora, segundos, em que entra com a velocidade dos próprios eixos. Dispõe, assim, de dois tempos: um rápido, em que o cubo sai da tampa e consegue libertar-se, o qual é formado pela pirâmide que ele formou pela força interna e um segundo tempo, lento com a pretensão de ser livre.

Quando não se consegue libertar, o cubo é atraído para o interior e torna-se de novo mais rápido. Em seguida, dá-se a explosão do próprio cubo, *«o nascimento, o saco das águas a rebentar.»*[88]

Artur Rosa confessa-se sobre alguns dos seus objectivos afirmando que a arte sistematico-construtiva é o processo de levar a prática da arte a toda a gente.[89] E prossegue *«Interessa-me não apenas o valor problemático da composição mas principalmente a consciência da possibilidade de transferência entre os diversos processos da formação. Daí, em cada objecto meu, introduzir a sugestão de variações sobre a mesma lei».*

Na obra de Artur Rosa, há uma componente de estímulo da *«capacidade de invenção»,* através das *«actividades operativas».*[90] A problemática do movimento

[86] Ibid., p. 165.
[87] Ibid., pp. 165-166.
[88] Ibid., p. 166.
[89] Numa entrevista à revista alemã *Magazin Kunst*. Idem, p. 9.
[90] Idem, p. 12.

inicia-se através de perturbações ópticas na obra *6 hipérboles,* cujo traçado se altera à passagem do observador. Este movimento óptico, em que intervém a dimensão temporal, leva o artista a pesquisar uma relação da mesma com o volume. É neste território que inicia a concepção do painel da *Fundação Gulbenkian*.

Quando se refere ao processo tecnológico, Artur Rosa diz que o mesmo não implica um aumento da complexidade dos métodos: *«No meu caso, ponho sempre em confronto a forma e a lei que a gerou. Se é esta lei implicada numa tecnologia que se apresenta afastada das possibilidades do espectador, o impacto provocado directamente pela forma vai facilitar a compreensão intuitiva da lei.»*[91]

O espectador observa, do lado interior, o painel em que a esfera parece ir ao seu encontro. O movimento, de acordo com o artista, parte do exterior e evolui no sentido do interior, através do vidro.

O painel escultórico de Artur Rosa desafia o carácter estático da arquitectura na qual está inserido, introduzindo uma dinâmica intensa, a partir da decomposição do movimento de um sólido como o cubo que é uma forma tridimensional que simboliza a estabilidade, por excelência, sendo a forma simbólica arquetípica da arquitectura.

O cubo que surge no painel, emergindo do lado exterior, ao explodir, nas suas faces, se cede o lugar a uma esfera, forma que representa os corpos celestes e pode simbolizar o equilíbrio do cosmos em perpétuo movimento. Assim, os sólidos que protagonizam as diferentes fases do movimento no painel escultórico parecem voltar ao ponto de início, num movimento de eterno retorno propiciado pelo próprio olhar do espectador que se vira para o ponto de origem.

O painel ocupa o local de articulação dos vários volumes do edifício, entre a recepção e o acesso ao exterior do edifício, o acesso à zona baixa do grande auditório, assim como aos auditórios secundários. O utente do espaço e observador encontra no painel, uma réplica do movimento que está implícito à escadaria, a qual se encontra imediatamente debaixo do paramento ocupado pelo painel, num sentido oposto ao de quem a desce.

O movimento do cubo parece enfatizar a presença da natureza que entra no edifício através dos diferentes panos de vidro. O vidro que faz parte integrante do painel pode ser equiparado a um espelho, estabelecendo uma divisão entre o espaço real de um espaço virtual, numa dualidade semelhante à do interior/exterior, não podendo ser anulada a sua presença.

[91] Idem, pp. 11-12.

V. 4. Sá Nogueira: painéis para o Edifício da Sede da Caixa Geral de Depósitos

V. 4. 1. Sá Nogueira e as artes decorativas

A época em que Sá Nogueira se iniciou na colaboração nas artes decorativas coincidiu com o período que veio a conhecer a evolução do *design*, enquanto teoria e prática no âmbito nacional.[92]

Esta participação do artista ficou a dever-se, em muito, à colaboração estabelecida com o arq. Francisco Conceição Silva, a qual derivou de uma relação pessoal entre ambos, estabelecida desde os tempos da sua formação na *Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*[93], bem como da tertúlia que frequentavam, no *atelier* do arquitecto e pintor Frederico George.[94]

Sá Nogueira confessa ter trabalhado com muitos arquitectos da sua geração porque se conheciam todos ma Escola e tinha opinião uns sobre os outros, sendo dessa opinião que viriam a sair os colaboradores de maior vulto. Na época, «*era natural para um arquitecto ter como colaboradores escultores e pintores. Estava dentro de um processo formativo.*»[95]

Francisco Conceição Silva, na década de 50, dedicou-se ao desenho de móveis com uma mais-valia, do ponto de vista plástico, introduzida pela pintura. Num móvel desenhado por si (c. 1948-49), para a sua residência pessoal, Conceição Silva introduziu portas rectangulares, pintadas com motivos figurativos por Sá Nogueira.[96]

Em 1951, o decorador João Alcobia promoveu na *Casa Jalco*, que lhe pertencia, uma *Exposição de Decoração Moderna*, para a qual Conceição Silva desenhou uma sala de estar com exposição de obras dos pintores Júlio Pomar, Sá Nogueira, Querubim Lapa e dos escultores Jorge Vieira, Rocha Correia (1918-1996) e Vasco da Conceição.[97]

---

[92] Vide Rui A. Santos, "Artes Decorativas e design" in *Sá Nogueira, Retrospectiva*, p. 205.
[93] Sá Nogueira frequentara durante quatro anos o curso de Arquitectura, tendo, posteriormente, a conselho do seu mestre Leopoldo de Almeida e de Frederico George, mudado para o curso de Pintura.
[94] Esta tertúlia, no *atelier* da Rua da Escola Politécnica pertencente a Frederico George, reunia vários artistas como Jorge Vieira, João Abel Manta, assim como, mais tarde, Daciano Costa e Fernando Conduto.
[95] Vide "Sá Nogueira, Perseverança e Autenticidade" in *Arquitectura e Vida*, nº 7, Agosto de 2000, p. 28.
[96] *«(...) figuras de mulher de estilização modiglianesca»*. Vide Rui A. Santos, op. cit., p. 205.
[97] *«Entretanto, também o quotidiano era penetrado por um gosto novo e, cerca de 50, uma era de móveis e decorações de Lisboa, a Jalco que como vimos, dois anos depois acolheria a escandalosa exposição de Azevedo Lemos e Vespeira, contratava um jovem arquitecto Conceição Silva, para lhe desenhar móveis. Era o princípio de uma definição de "design" – de que na verdade, só alguns anos depois começaria a falar-se em Portugal com exemplos estrangeiros.»* Vide J.-A. França, op. cit., p. 461.

Conceição Silva continuou a integrar a pintura no equipamento por si desenhado.[98] A loja *Rampa* (1955), da sua autoria em colaboração como o arq. José Daniel Santa-Rita, no Chiado, era um estabelecimento comercial de modas, perfumaria e artigos para decoração.[99]

Esta loja, hoje destruída, caracterizava-se por uma fachada envidraçada, um portal emoldurado por uma intervenção de Querubim Lapa e uma rampa helicoidal suspensa. Sá Nogueira executou o estudo cromático para esta obra, assim iniciando a participação em projectos de arquitectura de Conceição Silva.

O vitral tinha sofrido algum impulso, enquanto arte, nos anos 20 e 30 com obras de Almada Negreiros, Jorge Barradas e Abel Manta[100], sendo muito frequentemente estas obras realizadas pelo reconhecido Atelier Leone, pertencente a Ricardo Leone. Após este período, tinha caído a utilização do vitral quase exclusivamente em espaços de carácter religioso.

Sá Nogueira concebia, entre finais da década de 60 e inícios da de 70, pequenas peças em vitral, as quais se comercializavam na *Rampa* e poderiam ser suspensas contra um envidraçado, enquanto objecto decorativo.

Para integrar na *Capela na Rinchoa* [101] (1950), da autoria do arq. João Braula Reis[102], Sá Nogueira concebeu dez vitrais, seis para a nave e com temas marianos e quatro para a capela-mor, com simbologia relativa aos quatro evangelistas.[103] Estes vitrais revelaram alguma inovação de carácter plástico *«(...) numa estilização de manchas de vidro lisas de contornos simplificados que surgem em alternativa às minudências gráficas e narrativas que Almada propusera, sob idêntica invocação mariana, no templo lisboeta de Fátima».*[104]

Em 1986, Sá Nogueira viria e desenhar os cartões para vitral destinados à *Capela do Sagrado Lausperene* no *Santuário de Nossa Senhora de Fátima*, da autoria do arq. Erich Corsépius.

---

[98] De referir, o móvel de sala multiusos (1956), em madeira lacada de negro, integrando uma estante, um sofá estofado e uma mesa de apoio

[99] A loja *Rampa* vendia cerâmicas de Querubim Lapa, vidros de Júlio Pomar, Alice Jorge e Sá Nogueira, estes últimos executados nas Fábricas da Marinha Grande da Companhia Industrial Portuguesa.

[100] Vide Rui A. Santos, op. cit., p. 206.

[101] Ibid., p. 207.

[102] A capela foi projectada imediatamente antes de os jovens arquitectos se dedicarem, em 1953, a uma reforma da arquitectura religiosa representada pelo *MRAR*. Em 1957, o arq. Luís Cunha publicou a sua obra *Arquitectura Religiosa Moderna*.

[103] Vide revista *Arquitectura*, ano XXIV, 2ª série, nº 37, Fevereiro 1951.

[104] Vide Rui A. Santos, op. cit., p. 207.

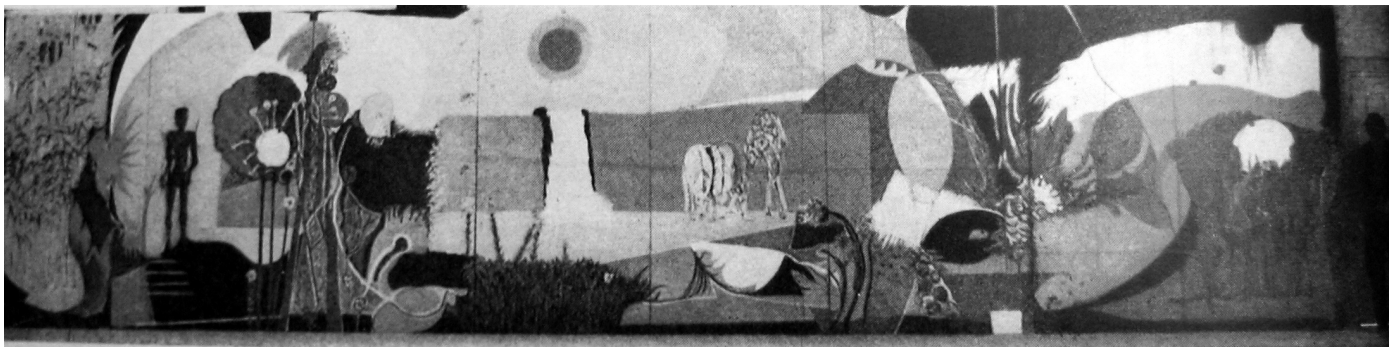


Fig 208

Sá Nogueira, mural para a Sede da filial do BNU em Maputo, 1963.

Fig 205

Sá Nogueira, tapeçaria "As Quatro Estações" para o restaurante Gambrinus de Maurício Vasconcelos,1965.

Fig 207

Sá Nogueira, mosaico parietal para o Edifício da Cantina da Cidade Universitária de Lisboa de Norberto Corrêa e Rafael Miranda, 1961.

Fig 206
Sá Nogueira, vitral para o restaurante Gambrinus de Maurício Vasconcelos, 1965.

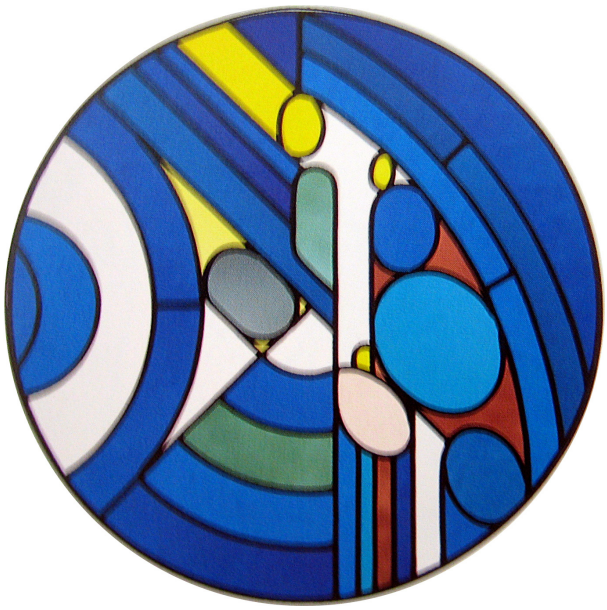


Fig 204
Sá Nogueira, vitral de suspensão decorativo, 1968-73.

Em 1955, Sá Nogueira concebeu os painéis para a *Escola Primária do Vale Escuro*, onde representou *«figurações deliberadamente ingénuas, de figuras quase sem modelado, sobrepostas a bandas lisas e ondulantes, recortadas entre esquemáticos apontamentos de terra, de água e de céu»*.[105]

A tradição do azulejo dito de *figura avulsa*[106] foi retomada por Sá Nogueira no padrão desenhado para as instalações do *Laboratório Luso-Fármaco* (1958), em Lisboa. O logotipo da empresa, representando a silhueta de uma retorta e de um copo de laboratório, serviu de base ao desenho de um dos azulejos, com fundo amarelo ocre. A distribuição, no painel do azulejo de figura avulsa vai variando, diluindo-se progressivamente em áreas de cor lisa verde, ocre ou branca.

Em 1958, Sá Nogueira concebeu o azulejo para o vestíbulo de um edifício de habitação em Lisboa[107], representando os lazeres de crianças e mulheres nos jardins de Lisboa, constituindo esta uma temática recorrente, à epoca, na sua pintura de cavalete.

Nos *Blocos de Edifícios da Av. Infante Santo*, o painel de Sá Nogueira[108] integrava um conjunto de quatro painéis (1959), da autoria de Maria Keil , Júlio Pomar em colaboração com Alice Jorge e Carlos Botelho.

A *Estação de Metropolitano das Laranjeiras* (1987) foi concebida, em colaboração com o escultor F. Conduto, a partir de fotografias, tendo laranjas como temática, da autoria da fotógrafa Luísa Flores.[109]

Pedro Vieira de Almeida, ao criticar a arte no metropolitano, dizendo haver demasiado pré-conceito ou ausência de *«transgressão gráfica»* entre os vários motivos desenhados, fazendo com que resulte do conjunto uma certa *«higienização formal»* e uma falta de força no todo, elogia a proposta de Sá Nogueira para a *Estação das Laranjeiras.*

Sá Nogueira teria, segundo o teórico e arquitecto, sido o que mais se adaptara, entendendo, na prática, que a arquitectura destas estações é vista numa *«desatenção»,* a qual é, justamente o modo como ela deve ser olhada. O trabalho de Sá Nogueira com a sua frescura *«alegre e mesmo ingénua (mas também ironicamente publicitária) (...)*

---

[105] Idem.
[106] Ibid., p. 208. O edifício situa-se na Rua Ilha do Faial, nº 11 em Lisboa.
[107] Ibid., pp. 207-208.
[108] *«Contrastando com a excelente composição abstractizante, dinâmica e graficamente ritmada de Maria Keil, a visão pictórica de Sá Nogueira, deu uma narrativa servida pela figuração de barcos e pescadores recortados sobre as grandes manchas lisas dos fundos, zonas rectas ou curvilíneas pontualmente animadas pela estilização gráfica das ondas e do refulgir das águas.»* Ibid., p. 208.
[109] Esta fotógrafa iniciou a sua carreira como colaboradora no atelier de Conceição Silva.

resulta até a excelente adequação deste a um ambiente, que facilmente se revela opressivo e claustrofóbico.»[110]

Sá Nogueira concebeu, para o *Jardim de Inverno* do *Hotel Ritz*, um pavimento - espécie de mosaico -, com peças irregulares em calcáreo e basalto, polidas e com desenhos simplificados, remetendo para as insígnias da cidade de Lisboa, com os corvos e a Barca de S. Vicente.

O pintor criou para o *Edifício da Cantina da Cidade Universitária* (1961) em Lisboa, da autoria dos arquitectos Norberto Corrêa e Rafael Miranda, um mural executado em calçada portuguesa, representando duas mulheres *«descobrindo os frutos da terra e do mar sob uma revoada de pombas, ambos os motivos como que recortados à tesoura.»*[111]

Para um projecto do arquitecto Maurício Vasconcelos, o *Restaurante Gambrinus* (1964), na Rua das Portas de Sto Antão, em Lisboa, o artista executará o cartão de uma grande tapeçaria (1965), sobre a caça e representando as quatro estações, bem como os cartões para dois vitrais (1964). A tapeçaria, muito distinta das de Guilherme Camarinha ou das tapeçarias resultantes da própria linhagem de Jean Lurçat, foi executada pela *Manufactura das Tapeçarias de Portalegre*, a partir de um cartão com características de *collage* e referências *Pop*. Os vitrais, um deles com motivos de espigas de trigo e folhagem e um outro com figuras quinhentistas, estilizadas à maneira de cartas de jogar, não apresentam alusões ao *Pop art* ou ao *collage* tão acentuadas.

O *Hotel Alvor* (1967) na Praia da Rocha, da autoria do arq. Raul Tojal, com os interiores de Eduardo Anahory e do arq. Luís Possollo, contou com as colaborações de Daciano Costa (1930-2005), Paulo Guilherme (n. 1932), Luís Filipe Abreu (n. 1935), entre outros. Este hotel virá a receber no restaurante e na boîte[112] uns vitrais emoldurados e de forma circular, da autoria de Sá Nogueira.

As conotações *Pop* continuam bastante nítidas nos cartões para tapeçaria de uma agência do *Banco Borges e Irmão* (1965), baseados numa paleta cromática em tons escuros surdos e neutros.

A tapeçaria para a *Pousada da Serreta* (1968), na ilha Terceira foi executada por M. Laube numa técnica próxima do *patchwork* e traduziu de forma bastante aproximada, tanto quanto possível, a técnica do *collage* do seu cartão. A tapeçaria

[110] Vide P. Vieira de Almeida, *A Arte no Metro*, p. 81.
[111] Idem. A técnica do recorte e da colagem, conforme explanamos mais adiante, fará parte quase sempre da técnica utilizada para as *maquettes* do artista realizadas para as encomendas de artes aplicadas.
[112] Ibid., p. 209.

representava figuras retiradas de telas do pintor do século XVII, Jan Steen (1626-1679), referência muito do agrado de Sá Nogueira e patente na sua obra de pintura, como se poderá observar no seu biombo intitulado *Mal de Amor.*

As colagens continuaram presentes no cartão para a tapeçaria desenhada para o *Bar do Hotel Penta* (1974), em Lisboa. No final da década, o artista regressou à pintura, tornando-se patente no cartão para a tapeçaria do *Casino do Funchal* (1979), do arq. Niemeyer, cujos interiores foram projectados por Daciano Costa. É igualmente de 1979 a extensa pintura mural do *Hospital Distrital de Chaves*.

Ao longo da sua carreira, o artista pintou vários biombos, digno de menção será o biombo acima referido intitulado *Mal de Amor* (c. 1968-69)[113], constituído por quatro painéis de madeira pintados com técnicas mixtas e inclusão de colagens, de fotografias ou ilustrações de livros.

V. 4. 2. Sá Nogueira, um *modus operandi*

Sá Nogueira, conforme referimos, fez ao longo da sua carreira incursões nas diferentes artes aplicadas, como a arte da cerâmica parietal, o vitral, o vidro, a tapeçaria[114].

Para além da técnica do óleo sobre tela usada na sua pintura de cavalete, a aguarela ou o pastel seco, o pintor manteve o hábito de desenhar, como prática regular e não apenas com o fim de executar os desenhos preparatórios para as telas.[115] Assim, o desenho, nomeadamente de modelo, frequentemente a grafite e com a modelação de valores tonais expressivos, muito baseado na técnica da aguada de tinta-da-china, era utilizado numa atitude de desfrute das formas e de manutenção da destreza manual.

O processo da criatividade, ao nível da pintura de cavalete, passava não tanto por uma utilização do desenho[116], mas sim pela pintura directa sobre a tela, com *pentimenti* sucessivos. A consolidação da imagem final era um resultado de um processo de "sedimentação" das camadas de tinta, umas sobre as outras, deixando que as formas

[113] Nome de uma série de pintura de aguarela, pastel e óleo da predilecção do artista e baseada na tela de Jan Steen *A visita do Médico*.
[114] Com cartões executados quer na Manufactura dos Tapetes de Portalegre, quer noutras fábricas como foi o caso da tapeçaria executada para o Casino do Funchal (1979) ou o da tapeçaria para a Pousada da Serreta (Angra do Heroísmo).
[115] *"Primi pensieri"* registados em pequenos apontamentos.
[116] Para além do desenho que representava a primeira ideia (primo pensiero), Sá Nogueira pouco desenhava sobre a tela, lançando-se, após as linhas de triangulação compositivas realizadas com o pó de pastel seco e com o auxílio de um cordel esticado sobre a tela, na pintura das formas.

viessem a emergir das manchas de tinta, deixando-as tomar "vida", soltarem-se das manchas tinta, um pouco à semelhança das figurações que se conseguem apreciar nas nuvens quando nelas se fixa o olhar durante algum tempo. Tratava-se de uma pintura resultando de um tempo de observação e reflexão.

Numa entrevista o pintor explica que se começa por ajustar a maneira como se encaram os problemas; este modo, capaz de maior profundidade, começa a ter uma disciplina que está certa para um atitude, mas que não está isenta de defeitos, tem de ser vigilante. Foi esta disciplina que Sá Nogueira adoptou e tinha que lhe ser fiel. *«Nós aqui somos levados a não sermos autênticos mais vale afivelarmos uma máscara em determinadas situações, que andar com a cara à mostra é um hábito muito português andar a fingir coisas.»*[117]

O caminho era forjado através das hesitações sucessivas, fazendo ressaltar as figuras que "pediam" para existir e apagando outras, quando as mesmas se tornavam irrelevantes. A pintura resolvia-se num espaço de reflexão[118] e imobilidade, diante da tela, num tempo de silêncio e de abertura ao inconsciente. *«Aquilo que pinto faz-me por vezes, descobrir coisas sobre mim que não suspeitava.»*[119]

Conforme o artista exprime, as suas obsessões povoam a pintura de cavalete: *«Há ideias que me impressionam, digiro-as durante algum tempo e depois como dizia Braque, transformo-as em alucinações na minha pintura.»*[120] O pintor desejava, não estando interessado em determinados tipos de sucesso, fazer *«vibrar algumas pessoas que se descubram também perante os meus quadros.»*[121]

Em entrevista, o artista confessa utilizar muito a força do inconsciente e afirma ter uma *«parte negra»* na sua pintura que *«é qualquer coisa que corresponde ao mundo escuro que anda comigo, que e visito ou tento visitar, porque é a solução do problema que eu levantei, mas aí tenho de ser autêntico. Estou a falar de inconsciente, porque fala de inconsciente, mas é a isto que chamo autenticidade.»*[122]

---

[117] Vide "Sá Nogueira, Perseverança e Autenticidade" in *Arquitectura e Vida*, nº 7 Agosto 2000, p. 27.
[118] *«Pittura è cosa mentale»,* discorria Leonardo.
[119] Vide Maria Leonor Nunes, "Obsessão de Vida" in *JL - Jornal de letras, artes e ideias*, 8 de Fevereiro 1994, p. 14.
[120] Idem.
[121] Idem.
[122] Vide "Sá Nogueira, Perseverança e Autenticidade" in op. cit., p. 27.

Fig 210 . 211

Sá Nogueira, pinturas para a Sala de sessões da Assembleia Municipal dos Paços do Concelho de Lisboa, 1997.

Fig 209

Sá Nogueira, biombo "Mal de Amor", 1968-69.

Fig 212

Sá Nogueira, tratamento azulejar dos muros de suporte na Avenida do Estados Unidos da América em Lisboa, 1998.

Fig 213

Sá Nogueira, um dos três mosaicos de tipo italiano (8x8 m) para o passeio da marina projectada para a Expo 98, 1998.

O processo de criação da pintura de Sá Nogueira distancia-se, em muito, do processo utilizado pelo artista para criar as obras de encomenda por parte dos seus colegas arquitectos, como as tapeçarias, os painéis de azulejo, os vitrais que, desde o início da carreira do pintor se sucediam.

Desde os anos 60, quando da sua estada na *Slade School*, que o *collage*, prática comum do *Pop Art* [123] se tornou familiar à sua pintura. Relativamente à influência deste movimento na sua pintura, o artista diria: *«Eu não pintaria assim se não tivesse estado na pop. A pop deu-me um treino de escolha, de rejeição, de simplificação no registo de sinais e entendimento da sintaxe dos elementos.»*[124]

Nas últimas décadas da carreira de Sá Nogueira, o método de execução das *maquettes* para trabalhos de artes aplicadas como as tapeçarias, os paineis cerâmicos, ou o mosaico, passou a ser quase exclusivamente o *cut-up* (recorte) e a colagem, de inspiração *matissiana*,[125] própria dos últimos anos produtivos de H. Matisse.[126]

A adesão de Sá Nogueira à colagem como recurso estilístico e técnico passou, pois, a constituir uma concepção pictórica também muito ligada à sua pintura, pois esta técnica reforça o caracter matérico visual e sensível dos elementos utilizados.

As primeiras experiências de Sá Nogueira com a colagem tiveram lugar no regresso do artista da sua formação na Slade School, em 1964. O pintor entrou em contacto com o universo do *Pop* inglês e declara ter sido, da maior importância para si, uma retrospectiva de Schwitters que visitou em Londres.[127] Este artista, que tinha caído no esquecimento quando do seu exílio na Noruega e em Inglaterra durante a II Guerra mundial, começou em 1956 a ser recuperado pelo historiador de arte Werner Schmalenbach (n. 1920).

---

[123] Prática muito utilizada nas primeiras vanguardas do século XX e nomeadamente o movimento *Dada*.

[124] Vide João Pinharanda na entrevista com o artista, "Contrariar o bom gosto" in *Público*, 12 de Março, 1998, p. 26.

[125] De acordo com as próprias palavras do pintor, em numerosas conversas sobre a criação das maquetes.

[126] *«Durante a sua estada em Paris em 1946-1947, Matisse está plenamente empenhado nos seus recortes em papel. Pinta muito pouco (ou mesmo nada), mas supervisiona a impressão de vários livros ilustrados – nomeadamente as cartas de Marianna Alcoforado (a Freira Portuguesa), Les Fleurs du Mal, de Baudelaire e, mais importante, Jazz. Realiza igualmente, em recortes de papel os cartões para as tapeçarias Polynesia, o Céu, Polynesia, o Mar, e dois painéis decorativos Oceania, o Mar e Oceania, o Céu.».* Vide Yve-Alain Bois, *Picasso and Matisse*, p. 189.

[127] *«Mas o que que eu acho que é extremamente importante para mim é que, é claro que os acontecimentos de ordem artística são muito mais e de grande qualidade. E eu devo dizer que uma coisa que para mim teve uma extraordinária importância foi assistir à retrospectiva de um, já morto, não é?, que era o Schwitters. E, pronto, tive sorte, encontrei-o e passou-se no meu tempo lá e eu vi aquilo com grande cuidado e foi extremamente importnate para mim.»* Vide Maria José Costa, *Sá Nogueira: o Artista e Professor a interculturalidade numa história de vida*, Dissertação de Mestrado, entrevista com o artista em anexo, pp. 27-28.

Como qualquer artista *Pop*, a iconografia de Sá Nogueira é retirada do universo da publicidade, dos cartazes e anúncios. Assim, o fragmento na sua obra instituiu-se como visão do mundo, enquanto um todo.

Algumas encomendas para séries de múltiplos, executadas em serigrafia eram elaboradas da mesma forma, com os originais produzidos, tal como os cartões para tapeçarias ou para pinturas murais.

O pintor recortava formas, a partir de papéis, previamente pintados e com as respectivas cores afinadas a partir de tinta acrílica. Tal como na pintura de cavalete, as composições surgiam, com as formas obtidas por recorte, colocadas com alguma hesitação e "encontrando" o seu lugar no conjunto da composição final.

Desta mesma forma, terão sido executadas as *maquettes* para os painéis de azulejo da *Estação de Metro das Laranjeiras*[128] (1987), os painéis para o átrio de acesso às intalações do *Edifício de escritórios da CGD* no Campo Pequeno, os painéis de azulejo da Avenida dos Estados Unidos da América (Lisboa, 1998), os mosaicos de pavimento no *Passeio Marítimo da Marina* (Parque Expo 98), os painéis da ampliação do antigo *Laboratório Luso-Fármaco*, realizado a convite do arq. Frederico Valsassina, na R. do Quelhas (2002), entre outros.

A *Estação de metropolitano das Laranjeiras* tem um tratamento azulejar concebido por Sá Nogueira, em colaboração com o escultor Fernando Conduto. Partindo de fotografias de composições com laranjas, da autoria da fotógrafa Luísa Flores, foram criadas as imagens executadas sobre azulejo vidrado branco, através da técnica da foto-cerâmica.

A temática das laranjas remete para uma relação significante/significado, implícita no nome da própria estação. O artista consegue captar a atenção do utente/espectador a uma nível bastante subliminar, já que o movimento e a velocidade estão ligados à forma de vivenciar o espaço da estação pelos passageiros em trânsito. É a esta *«atenção desatenta»* que se refere Pedro Vieira de Almeida, quando qualifica a inteligência da intervenção de Sá Nogueira no metropolitano.

[128] Realizada em colaboração com o Escultor Fernando Conduto.

Fig 214 . 215 . 216

Sá Nogueira, aspecto de um dos painéis de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993.

Fig 217

Sá Nogueira, painel de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993.

Assim, as imagens das laranjas recortadas, sobre manchas azul ultramarino, são suficientemente fortes para captar uma atenção que convive com a rapidez da apreensão de quem passa de carruagem. Quem fica nos cais e espera um combóio ou sai de uma carruagem para se dirigir para a saída, sente-se, no espaço totalmente revestido de azulejo branco e pontuado por umas manchas autónomas em diferentes escalas, acompanhado de imagens que não requerem uma atenção muito elevada.

Programaticamente, nas primeiras estações com revestimento concebido pela pintora Maria Keil, já tinha sido solicitado a esta artista que estudasse padrões que incitassem o utente a prosseguir no seu caminho, sem se deter, propiciando um fluxo de movimento contínuo.

As laranjas da estação não devem ser contempladas, assim como não é para ser contemplada uma imagem publicitária ou um anúncio já nossos conhecidos. As imagens das laranjas passam a integrar uma realidade de repetição, um carácter de série e uma certa monotonia, apenas agradável e refrescante pelas sugestões fornecidas quer pela temática, quer pelo *hiper-realismo* dos meios fotográficos. Elas são desfrutadas de forma não comprometida e solta.

O olhar salta, sem se deter, pelos diferentes pólos constituídos pelas composições de laranjas. O olhar torna-se rápido e desprendido, não nos vinculamos ao que vemos, como não nos ligamos a quem passa no cais ou às imagens que desfilam diante de nós, nesta experiência transitória de um meio de transporte que, no final, corresponde a um percurso bastante condicionado espacialmente, um túnel. Um túnel escuro e comprimido, onde se destacam as diferentes estações, correspondendo a umas câmaras que representam dilatações espaciais e lumínicas.

A luz forte e igualmente repartida, da estação, assim como a cor branca predominante no fundo, provoca uma relação forma-fundo, em que a ocorrência das composições serigrafadas no revestimento se pode assemelhar a nuvens num céu, ou aos astros numa constelação. Elas "povoam" a membrana que delimita este espaço, criando algum ritmo, que convida a dobrar uma esquina para subir uma escada, esperando um fenómeno de repetição, sem criar surpresas.

A repetição do tema na sua distribuição torna-se reconfortante pelo seu carácter uniformizador. Torna-se irónico converter um género pictórico e clássico, como a natureza morta, através da simples repetição numa iconografia *Pop*, mas aí e sempre a ironia integra a concepção pictórica do artista.

As manchas das composições no azulejo branco parecem pairar, como as nuvens na atmosfera, favorecendo uma sensação que imprime uma ilusão de dilatação do espaço, tornando-o perante nós maior do que as suas dimensões físicas reais. O mesmo carácter de expansão espacial pode ser observado na *Estação de metro da Baixa-Chiado*, também revestida a azulejo de cor clara e monocromático, mas, paradoxalmente, em menos grau por não existirem motivos a pontuar a superfície.

Os painéis para os muros de suporte da *Avenida dos Estados Unidos da América* (1998) foram concebidos com simples faixas de cor verde,- evocadoras de um espaço com características *semi-rurais*, no centro da cidade - e alguns painéis representando borboletas[129], sob a forma de ilustrações científicas muito ampliadas. Esta intervenção plástica, mais simplificada, poderá aproximar-se do painéis realizados em 1993 para o *Edificio-Sede da Caixa Geral de Depósitos* da autoria de Arsénio Cordeiro.

De novo, nos muros da *Avenida dos Estados Unidos da América*, em Lisboa, como na *Estação de metropolitano das Laranjeiras*, os motivos constituídos pelas imagens das borboletas, devem ser observados em velocidade e numa atenção que se poderá qualificar de deficitária, entrando num registo similar de mensagem a um nível subliminar.

A metodologia criativa usada para o cartão executado para uma tapeçaria para o átrio do edifício na Avenida Barbosa du Bocage, em Lisboa, pertencente ao Metropolitano de Lisboa (1996), foi semelhante à que o artista empregava para a maior parte das suas intervenções plásticas em arquitectura. A tapeçaria, com cerca de de 2x5 m de dimensões, representava o movimento de entrada e saída dos passageiros, entre uma carruagem e a plataforma. Para a tapeçaria foram realizados alguns estudos preparatórios a *gouache* tendo o seu cartão[130] (à escala 1:5) sido concretizado com a referida técnica do *cut-up* e colagem.

Após o incêndio dos *Paços do Município de Lisboa*, cuja recuperação reuniu uma grande diversidade de projectistas e artistas plásticos e foi dirigida pelo Arq. Francisco Silva Dias, foi solicitado a Sá Nogueira, em 1997, que realizasse duas grandes composições, com dimensões próximas dos 4m de altura, para a *Sala de Reuniões da Assembleia Municipal*.

[129] Realizados pelo processo da *fotocerâmica,* na *Fábrica RUGO* (pertencente a Rui Gomes), com instalações no Magoito.
[130] Cartão que serviu para o fabrico da tapeçaria na Manufactura dos Tapetes de Portalegre, à data pertencente ao Sr. Guilherme Fino.

Assim, duas enormes telas, que iriam ficar defronte a duas outras da autoria de Maria Velez, foram pintadas por Sá Nogueira a acrílico e a óleo[131], a partir de duas *maquettes* realizadas (à escala de 1:4), de igual modo, com a técnica do *cut-up* e colagem de formas geométricas em contraste com figurações.[132]

Uma encomenda realizada no último ano de vida do pintor, foi, curiosamente um repto lançado pelo arq. Frederico Valsassina, o qual consistia na ampliação de um painel do início da vida profissional do artista, datando de 1958.

A construção de uma intervenção no lote anteriormente ocupado pelo antigo Laboratório Luso-Fármaco, com um programa habitacional e comercial da autoria de Frederico Valsassina (n. 1955), viria a levantar a questão da conservação do antigo painel que se encontrava bastante danificado.[133] Uma das entidades que se mostrou interessada em encontrar solução para este facto foi a *Associação Nacional de Farmácias*, cujo Museu se dispôs a retirar o painel do local para, mediante conservação e restauro, o incluir no seu acervo.

Finalmente, foi o próprio projectista do empreendimento, bem como os donos da obra que resolveram a questão, com uma proposta de restauro e ampliação do painel existente, por parte do artista.

A base iconográfica do painel de 1958 que é, conforme se referiu, o equipamento de laboratório, com tubos de ensaio e retortas, originou o *design* do módulo principal, a partir do qual foi executada toda a padronagem.

A ampliação do painel original do *Laboratório Luso-Fármaco* consistia no revestimento de um muro com altura variável até 4 m que delimitava um novo arruamento, confinando com as instalações do ISE, nomeadamente o edifício da sua Biblioteca, de recente construção, nessa época.

---

[131] A pintura das formas geométricas de base foi executada a acrílico e as figurações pintadas a óleo. Uma das telas foi composta numa harmonia, predominando os tons vermelho *bordeaux* e a outra tela numa harmonia cromática com dominância de azul cerúleo.

[132] As figurações destas telas eram retiradas de aguarelas pertencentes a séries já expostas pelo autor, como *Bonitas palavras, sim senhor*, esta última datada de 5/1/91 pode apreciar-se no catálogo da Galeria Nasoni tendo estado patente numa exposição da mesma galeria em Lisboa e Porto, entre Janeiro e Março de 1994.

[133] Esta situação de deterioração e abandono foi denunciada no suplemento *Local* do jornal *Público* de 10 de Novembro de 2000, mediatização esta que fez com que o Presidente da Câmara de Lisboa, o Dr. João Soares se interessasse pela questão.

Fig 218
Sá Nogueira, painel do antigo Laboratório Luso-Fármaco na Rua do Quelhas, 1958.

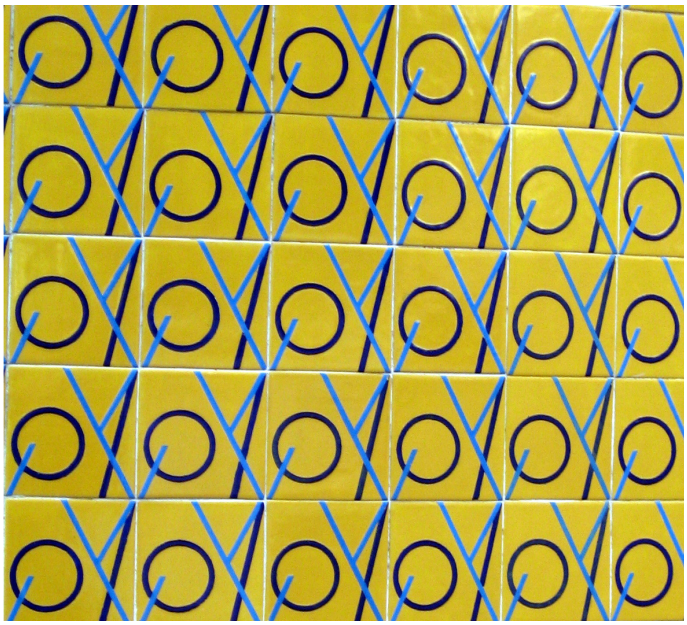


Fig 219 . 220
Sá Nogueira, aspecto da ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002.

Fig 221 . 222

Sá Nogueira, aspecto da ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002.

Fig 223

Sá Nogueira, serigrafia, 1992.

O autor, ao criar uma situação de compromisso entre o existente e a nova proposta, criou um módulo formalmente "aparentado" com o módulo original, a fim de prosseguir com uma padronagem coerente e uma uniformidade cromática.[134]

O tema do painel encontrar-se-ia relacionado não já com a actividade laboratorial, mas sim com a ciência das propriedades medicinais da ervas, tendo o artista buscado tema de inspiração em antigos herbários medicinais. Para além do módulo que conferia continuidade ao padrão original, foram executadas quatro *maquettes* à escala de 1:2, com estilização de plantas medicinais a partir do mesmo método do *cut-up*.

Sá Nogueira terá ido colher em Matisse o seu *modus operandi*, a sua metodologia para produzir uma colagem que servisse de base à *maquette* de um revestimento parietal, a um cartão para tapeçaria, ou ao original para um múltiplo, como no caso das serigrafias.

Também numa entrevista concedida em 2000, o artista se refere com grande entusiasmo, a um pintor com o qual se identificaria em muito, Georges Braque, *«santo da sua devoção»* com a sua lentidão inerente à produção, e à grande importância da invenção do *papier collé*, no período cubista.[135]

Nas sua *maquettes*, o facto de Sá Nogueira ter trabalhado eminentemente com a colagem, faz com que seja abolida qualquer ilusão de espaço perspéctico. Os objectos e as relações que se estabelecem entre os mesmos resolvem-se num espaço bidimensional, de uma forma pura. Relações de proximidade, geram visualmente continuidades, explorando as leis da percepção visual introduzidas pela *Teoria Gestalt*. O fragmento impera nessas colagens, trajecto iniciado na pintura *Pop* do autor e mesmo a pintura de cavalete subsequente, praticada até ao final da sua vida.[136]

Quer se trate de gerbéreas, borboletas, laranjas ou peixes, a imagética, pelo seu expressão retirada da ilustração científica ou fotográfica, os motivos repetidos, parecem

---

[134] A Fábrica Viúva Lamego que fizera o painel original de 1958, dispôs-se, com os seus técnicos, a restaurar o painel antigo e a recriar numa chacota semelhante à original, os vidrados o mais possível semelhantes aos originais.

[135] *«Quando ele pega num papel, ele não pintou aquilo, mas chamou a atenção para uma coisa real que por sua vez está representada por processos mecânicos, libertando a pintura, a partir daí, de um sem-número de coisas da pintura renascentista.»*.Vide Sá Nogueira,"Sá Nogueira, Perseverança e Autenticidade" in op. cit., p. 26.

[136] *«Uma posterior viragem para estéticas "pop" com incorporação da colagem, primeiro, e, depois, de meios de produção mecânicos, nomeadamente da fotografia conduziu-o à experimentação de operações de acumulação, justaposição, ragmentação repetição e seriação orientadas para a criação de novos significados.»*. Vide Maria Jesús Ávila "Sá Nogueira, O domínio do fragmento", in *Sá Nogueira, retrospectiva*, p. 15.

emergir de um universo publicitário, do universo da cultura *Pop*. A solução adequa-se sempre à realidade urbana e transfigura-a, adoptando o código a que nos habituámos da publicidade omnipresente.

Numa encomenda de 1998, Sá Nogueira concebeu três pavimentos para o passeio junto à marina do Parque Expo, fronteiro a um projecto de habitação e comércio da autoria do Arq. Troufa Real (1998).

Estes três pavimentos, realizados em mosaico de vidro de tipo italiano[137] eram de forma quadrada, com 8 m de lado e integrados em pavimento de betonilha afagada. As *maquettes*, inspiradas no temática dos Oceanos que vinculou toda da Expo 98 (com escala de 1:20) foram obtidas por colagem de fragmentos de ilustrações científicas de espécies de peixes.

As *maquettes* dos painéis de azulejo de Sá Nogueira para um átrio de uma dos acessos de funcionários do *Edificio-Sede da CGD*, da autoria de Arsénio Cordeiro foram executadas pelo método do recorte e da colagem a partir de papéis do cor azul marinho de cor lisa e de imagens fotográficas ampliadas, de enormes gerbéreas transpostas para o azulejo pela técnica da foto-cerâmica.

O átrio onde se integram os painéis tem uma forma rectangular, com dimensões consideráveis. Os painéis encontram-se dispostos ao longo da dimensão maior do espaço, servindo de pano de fundo a quem entra. São em número de quatro e encontram-se entre vãos que se abrem na parede onde estão colocados.

Os ritmos das composições são marcados na vertical, com elementos geométricos recortados, aguçados, numa cor lisa, azul ultramarino, pontuando as composições com as gerbéreas e estabelecendo um contraste formal com as formas arredondadas das flores.

O equilíbrio cromático das composições deriva do contraste quente-frio e de complementaridade perfeitamente conseguidos. Nos quatro painéis distintos, a parede por eles ocupada, extremamente longa, é destruída, na sua dimensão maior pelos ritmos verticais e curtos introduzidos.

Trata-se de uma parede de um átrio de acesso de funcionários e, por conseguinte, um local de atravessamento e de não permanência. As composições azulejares, muito sincopadas, introduzem um grande dinamismo na parede que se torna visível ao aceder ao *hall*, introduzindo uma dinâmica muito grande nesse plano.

[137] Fabrico da marca italiana *Bizzaza*.

As flores, representadas de modo fotográfico, contribuem para remeter o observador para uma hiper-realidade, mas sem qualquer conceito romântico evocativo. A seriação definida pela repetição das flores em escalas distintas, fazem o observador abstrair-se do seu significado e carga simbólica. Elas passam a ser apenas formas orgânicas que à maneira de um carimbo, preenchem as superfícies, pontuando ritmos, introduzidos de forma eminentemente vertical, pelas faixas geometrizantes lisas de cor azul.

Uma vez mais, a colagem patente na concepção do objecto artístico, contribui para gerar imagens com uma conotação *Pop*, e de vertente decorativa, em que a fotografia contribui para a banalização do objecto artístico. O olhar que se pretende captar é o olhar "desatento".

Em entrevista concedida à revista Arquitectura e Vida e realizada por Charters Monteiro e Jorge Cruz Pinto, Sá Nogueira refere-se à parede «morta». «*Há um culto da parede morta, intencionalmente morta. E se eu usar essas paredes mortas e criar um espaço? Continuo com o espaço morto. E eu pergunto: e os espaço também tem de estar morto?»*[138]

O artista refere-se àqueles que apresentam o despojamento como qualidade, sentindo prazer no vazio, mas podendo essa atitude corresponder a uma certa falha na educação a uma *«sensibilidade pouco tratada»*.[139] Tocará ao arquitecto, como *«orquestrador»*, dosear as *«pequenas diferenças de calor e complementaridade».*[140]

[138] Vide "Sá Nogueira, Perseverança e Autenticidade" in *Arquitectura e Vida*, nº 7, Agosto 2000, p. 28.
[139] Ibid., pp. 28-29.
[140] Ibid., p. 29.

VI. 1. Para uma Conclusão: Novos caminhos na Fronteira das Artes

A decoração constituía um atributo da arquitectura que foi amplamente debatido no século XIX, com os contributos de teóricos como Ruskin, Morris, Wagner e Loos. Segundo o primeiro, a decoração pertencia, de modo inequívoco, à arquitectura e era próxima da relação das formas na natureza, enquanto para Morris, a mesma constituía um modo de apropriação e de relação com os espaços, realizada com qualidade, numa época que se ressentia das consequências da *Revolução Industrial,* assim como da produção massificada de objectos, por ela ditada.

Semper tinha uma visão da decoração muito sustentada pela sua teorização baseada nos *Quatro Elementos da Arquitectura*, a qual foi considerada de grande importância neste estudo, dada a originalidade da genealogia traçada para o elemento tectónico da parede ou partição, cujas origens teriam conformado a decoração parietal, desde os estágios recuados da civilização.

A *Secessão Vienense* de Wagner, no espírito das correntes da Arte Nova e numa continuidade com o movimento *Arts and Crafts*, aspirou à *Obra de Arte Total* (*Gesamtkunstwerk*). Loos iniciou uma cruzada, como seria natural na época proto-moderna, contra o excesso do ornamento, característico da arquitectura vigente no seu tempo.

A aspiração à *Obra de Arte Total* persistiu no século XX com o *Expressionismo* na arquitectura e a *Bauhaus*, enquanto escola com orientação expressionista que perdurou até 1923, deixando uma tendência visível na obra de alguns arquitectos modernos referidos como F. L. Wright, Le Corbusier ou Mies Van der Rohe. Este último, estabeleceu uma escola em que o conceito de decoração, despojado e tectónico,

se baseava na utilização dos materiais, pelas suas propriedades inerentes, como as texturas das pedras ornamentais, ou o desenho estilizado de elementos estruturais.[1]

O ornamento, do ponto de vista da Psicologia e da Psicofisiologia, poderá ser analisado como um recurso do ser humano para resistir ao tédio adveniente da monotonia, capaz de privar o ser da percepção dos próprios estímulos. Em excesso, o ornamento das superfícies poderá introduzir uma espécie de "ruído" que torna desconfortável, por sobrecarga, a sua percepção. Estas matérias foram amplamente tratadas pela aproximação *Gestalt* da Psicologia e pelos historiadores como R. Arnheim que balizou e estabeleceu os contornos daquilo que designou de *pensamento visual*. Gombrich, define, sem uma filiação tão óbvia nos pressupostos *Gestalt*, uma razão para a decoração, definindo um sentido de ordem subjacente à actividade da decoração, presente na actividade humana em geral, bem como nas artes.

A *Fenomenologia*, desde Husserl, que vem chamar a atenção para a importância das experiências vivenciadas na primeira pessoa. A forma como "eu" vejo algo ou a forma como me sinto observado e que me torna sujeito-objecto, enquanto reflexo do "outro" é determinante na análise da obra de arte. Este tipo de visão[2] fornece um enfoque do espaço arquitectónico e da vivência humana do mesmo, vindo a conformar a análise espacial em que o sujeito-utilizador é o ponto de partida.

Os materiais que constituem as peles/membranas da arquitectura, os limites espaciais definidores da *aparência*, contribuem, com as propriedades cromáticas, texturais ou de comportamento à incidência da luz, para a *transfiguração* do espaço, sendo utilizados pela arquitectura actual como uma paleta, de que o arquitecto se serve sem "problemas de consciência", quanto à decoração. A escolha dos materiais, naquilo que se poderá designar da "verdade" dos mesmos, não poderá deixar de ser aproximada com aquilo que, em outros períodos na história, consistia na decoração da arquitectura.

A tradição conta, na arquitectura ocidental, com diversos tipos de decoraçao mural, desde épocas remotas, como o fresco, o mosaico, o azulejo, a talha e o vitral. O papel da cor, na arquitectura, tem sido amplamente estudada no século XX por diversos teóricos, nomeadamente Tom Porter e Byron Mikellides. A questão da policromia que derivou de achados arqueológicos do século XIX, contribui em grande parte para o desligar da forma em relação à cor. A ideia de uma arquitectura clássica branca, provem

[1] Veja-se o desenho dos pilares cruciformes do Pavilhão de Barcelona (1929).
[2] Presente na obra de Bachelard.

do Renascimento e dos modelos mentais construídos em torno da arquitectura e presentes na tratadística.

O movimento moderno, reivindica-se de certo modo "clássico", facto que não obsta ao aparecimento de obras arquitectónicas cromaticamente expressivas, como a de Luís Barragán ou ao complexo fenómeno das correntes pós-modernas, de reacção ao funcionalismo ou ao movimento internacional que emergem, no cenário da cultura arquitectónica, a partir de finais da década de 60. Sabe-se que o próprio Le Corbusier utilizou matizes bastante puros e intensos, na sua arquitectura da década de 20, coincidindo com a sua pintura purista.

As arquitecturas pós-modernas serão portadoras de algum historicismo revivalista da tradição, com as consequências formais que isso implica, incluindo o uso dos materiais e da cor como representação de um esforço de libertação.

Não obstante, o movimento moderno não cortou de modo radical com a decoração, ela persistiu de forma implícita nas opções matéricas dos arquitectos. Frequentemente, os materiais podiam introduzir uma estética quase "barroca", como é o caso dos projectos de Mies Van der Rohe como a *Casa Tugendhat* (1930) e o *Pavilhão de Barcelona* (1929), com o respectivo uso da rocha ornamental, o ónix.

Os arquitectos mais relevantes do movimento moderno não deixam, assim, de ser influenciados pelo conceito do *Gesamtkunstwerk*. No século XX, persiste essa ideia da *Obra de arte total* e, em particular, em Portugal, depois de Raul Lino, Porfírio Pardal Monteiro é um arquitecto cuja obra se pode considerar notável, como um exemplo de colaboração com os artistas, sobretudo na colaboração preferencial que estabelece com Almada Negreiros e que levará Raquel Henriques da Silva a denominar de "pacto."

A tradição do *fresco* persistiu em Lisboa e no Porto, a partir da década de 30, com Henrique Franco e Dórdio Gomes e os seus seguidores, produtores de decoração mural para os extensos programas do Ministério da Justiça, em todo o país, ou para as Exposições Internacionais, actuando, muito frequentemente, como agentes de propaganda do Estado Novo.

Júlio Pomar, com a obra do *Cinema Batalha*, no Porto, destruída depois a inauguração, em 1946, inaugura a obra da decoração mural num espírito de continuidade com as intenções do muralismo mexicano. Frederico George pinta,, nos anos 50, os murais do *Cinema Império,* da autoria de Cassiano Branco e Luís Dourdil realiza o mural para o *Café Im*pério, da autoria de Chorão Ramalho e com interiores de Frederico George.

Também, na década de 50, a consciência dos arquitectos portugueses é desperta por diversos eventos ou movimentos como o *Primeiro Congresso Nacional de Arquitectura* (1948), o *III Congresso da UIA* (1953), o *MRAR*, de vertente religiosa, pelos escritos de Luís Cunha sobre arquitectura religiosa, pelos ensaios de Keil do Amaral em Lisboa, de J. C. Loureiro, no Porto e muito em particulara, pelo exemplo de Cândido Portinari em colaborações com Niemeyer ou Le Corbusier. Passam a olhar a decoração mural com novos olhos e, sobretudo, a utilização do azulejo na arquitectura moderna é inicialmente reabilitada através das obras de Maria Keil, Rogério Ribeiro, Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa. O reaparecimento desta arte poder-se-ia considerar que ficou a a deve, também em parte, ao esforço nos anos trinta de artistas como Jorge Barradas ou Kradolfer.

O vitral, uma arte que ao longo do século XIX não teve grande tradição de fabrico em Portugal, veio a ressurgir no século XX com os programas litúrgicos novos, muito influenciada pela obra de Almada na *Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*, nas novas igrejas produzidas pelas gerações de artistas que se insurgiam contra Vasco Regaleira. A *dalle de verre*, surge em Portugal, como técnica inovadora em meados do século e introduziu uma expressão renovada ao vitral.

Os anos 40 e 50, no âmbito nacional, trazem as correntes do *surrealismo* e do *neo-realismo,* juntamente com alguma consequência para a pintura mural, conforme referimos. Os anos 60, de tendência objectualista, trazem o *Pop Art,* com o *collage*, a invasão da imagem de consumo, a serialidade. Um dos artistas bastante activo nas artes aplicadas e com obra urbana notável é Sá Nogueira, muito filiado no *Pop Art*, enquanto produtor de cartões ou *maquettes* para tapeçarias, vitrais, painéis de azulejos ou pintura mural.

Deste mesmo período, é a *nova figuração* com alguma continuidade do surrealismo e a abstracção que se irá prolongar até aos anos oitenta. O *Op Art* tem importância com as obras de Eduardo Nery e de Artur Rosa, os quais virão a ter obra urbana de relevância.

Nos anos 50 e 60, Giedion detinha-se sobre a perda que implicava o afastamento das artes, relativamente à arquitectura e alguns artistas referiam a necessidade da Síntese das artes, ressentindo-se da primazia sempre inerente à arquitectura, neste contexto. Nikias Skapinakis, critica estes aspectos por ocasião da decoração do *Hotel Ritz*, e António Alfredo, numa conferência, torna-se porta-voz dos artistas para veicular as mesmas preocupações. O próprio arquitecto Pardal Monteiro, numa conferência, expõe

os seus pontos de vista sobre a síntese das artes. Estas manifestações relativas à integração das artes,- expressão muito utilizada na época – e veiculadas em artigos ou conferências, são sinal daquilo que constituíam, em parte, as preocupações sentidas quer pelos arquitectos, quer pelos artistas plásticos.

Muito frequentemente, o que ocorria no contexto nacional, não eram verdadeiras colaborações entre arquitectos e artistas, mas sim a disponibilização de um determinado espaço para realização de intervenções de carácter plástico.[3] Excepções existiram, em alguns casos exemplares, como o *atelier* de Conceição Silva, o *atelier* de Teotónio Pereira, o arquitecto Tomás Taveira, com a *Loja de Discos da Valentim de Carvalho,* em Cascais, experiência única em Portugal e o arquitecto Pancho Guedes, ele próprio autor tanto das intervenções plásticas como da arquitectura, realizando, assim, a *Obra de Arte Total*, por excelência.

A *arte conceptual* e o *minimalismo* abrem caminhos à arte que, eventualmente a irão conduzir para os territórios inerentes ao *espaço,* mas a irão afastar, necessariamente, da preocupação de integração das artes plásticas na arquitectura, na medida em que estas mesmas vertentes tornam a arte num fenómeno centrado sobre si próprio. Isto é o que sucede, por exemplo, com as propostas dos anos 90 de José Pedro Croft ou de Pedro Cabrita Reis. Alguma excepção a esta tendência *mainstream* se verificou nas intervenções plásticas urbanas realizadas para a Expo 98, nos finais do século.

A arte, como um todo, é uma concepção proveniente de um ideal que mantem relação com uma analogia orgânica, na qual a arquitectura se comportaria como um organismo, no qual os órgãos fariam parte do todo, num funcionamento perfeito de sistema integrado, como se a matéria constitutiva da arquitectura fosse única.

A matéria tende a sair da moldura, e a expandir-se horizontalmente *«não pára de desdobrar suas redobras em comprimento e largura em extensão.»* Wölfflin referiu essa *«multiplicação das linhas em largura»* numa *«conquista do informal»* e deu como exemplos o *Gótico,* com estruturas fortes e enchimento leve e o *Barroco* que acentua a matéria.[4]

O *Barroco* instaurou a unidade das artes, prolongando-se cada arte numa outra que a transborda. Assim, a pintura é circunscrita a quadros mas é prolongada nos

[3] Possivelmente, esse mesmo espaço disponibilizado tornava-se mais importante do que o "espaço morto", sem intervenção plástica, que caracterizou as últimas décadas de produção arquitectónica e denunciado pelo pintor Sá Nogueira e resultante do desconhecimento recíproco dos discursos plástico e arquitectónico por parte das gerações activas.
[4] Vide Gilles Deleuze, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, p. 186.

elementos escultóricos em mármore polícromo. A escultura prolonga-se, por sua vez, na arquitectura que tem uma contenção na fachada.

A arquitectura prolonga-se no espaço urbano circundante. *«Nos dois extremos da cadeia, o pintor tornou-se urbanista, podendo-se assistir ao prodigioso desenvolvimento de uma continuidade das artes em largura ou extensão: um encaixe de molduras que são transpostas por uma matéria que passa através de cada uma delas.»*[5]

Na arte moderna informal *«reencontra-se talvez esse gosto de instalar-se entre duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitectura»*[6], para se obter uma unidade das artes enquanto *performance,* incluindo o espectador.

De acordo com Deleuze, *«a arte minimal é assim camada segundo uma lei de extremo. Dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação tanto hoje como no Barroco..»*[7]

A matéria da arquitectura tem uma "pele" que constitui a sua roupagem o *Bekleidung*. *«Gottfried Semper que foi o primeiro a descrever a arquitectura como estrutura revestida, escrevia no "Der Stil" que a "produção artística e o desfrute da arte exige um certo ânimo de carnaval(...) a média luz do carnaval é a autêntica atmosfera da arte.»*[8]

Assim, pode-se considerar que o *Bekleidung* renascentista e barroco do arquitecto de Dresden, está por detrás da obra de Herzog e De Meuron.[9] Desde a cor *azul Klein* da sua primeira casa, muitas das "roupagens" escolhidas pela equipa de arquitectos transmitem a linguagem própria da arte ou resultam da colaboração com artistas plásticos, de Rémy Zaugg a Thomas Ruff. Encontram-se também nas serigrafias e litografias para a nave da *Ricola* em Mulhouse, ou *Ebersvalde* onde a superfície é gravada com imagens. Na colaboração com Rosemarie Trockel e Adrian Schiess, nas cortinas de cores no segundo edifício para a *Ricola,* em Laufen, a roupagem têxtil funde-se com uma *pele* de vidro.[10]

Muitos dos edifícios de Herzog apresentam, um laconismo de certo modo, austero mas, tal como em muitos projectos do seu professor Rossi. Sob uma geometria

[5] Ibid., p.187.
[6] Idem.
[7] Ibid., pp. 187-188.
[8] Vide Luis Fernández-Galiano, "Dioniso en Basilea", in *Herzog & de Meuron, 1978-2007*, p. 10.
[9] Ibid., p. 10.
[10] Ibid., p. 12.

rigorosa das suas formas elementares, *«fervilha uma caldeira vulcânica e dionisíaca, elegíaca em Rossi, genesíaca em Herzog, trágica e lírica em ambos.»*[11]

Quando Wölfflin propôs uma leitura global e sintética da história da arte, a partir de categorias visuais, estava a estabelecer as bases para que a obra de arte deixasse de ser representação e passasse a abstracção.[12] Os artistas de vanguarda, no início do século XX, acreditavam que estavam a contribuir para uma história de arte fluida e em contínuo movimento, cuja meta parecia consistir em diversas representações da Natureza.

Contra tudo o que pareceria natural, a abstracção terá constituido mais um ponto final que um começo. Estabelecendo uma grande mudança de rumo, os finais do século XX caracterizaram-se pela procura das origens. Alguns filósofos como Nietzsche, primeiro, e Heidegger, mais tarde, deram como assente que um novo começo estaria implícito neste último período da história, acreditando ambos que a cultura precisava de encontrar novos pontos de partida.

Os artistas ficaram assombrados diante da experiência de encontrar o inefável na simples presença de coisas anónimas, de objectos do quotidiano. Tentaram recriar esta mesma experiência, invadindo as galerias e os museus, com novas versões deste mundo novo e a *Arte conceptual*, o *Minimal Art* e os *Earthworks* não passam da expressão de uma certa ansiedade, provocada pela procura de uma origem.

Se considerarmos a arquitectura dos anos setenta, teremos que reconhecer que os arquitectos não foram então tão sensíveis como os artistas a esta obsessão pela procura de uma origem.[13] O desejo de entrar em contacto com a essência tectónica da arquitectura parece caracterizar o trabalho de Herzog e De Meuron, diferenciando-os de outros da mesma geração, com os quais chegam, não obstante, a partilhar um certo gosto pela precisão.[14]

Herzog explica o método do seu trabalho, o qual se baseia no diálogo e na investigação contínua, assim como a sua ideia sobre a utilização, por parte das cidades e companhias, da arquitectura enquanto emblema.

O grande tema da arquitectura do século XX, e mesmo do século XXI terá sido a questão do processo de transformação e do grau de abstracção. Tentou reintroduzir-se o ornamento na arquitectura, atingido por Loos de uma forma segregadora. O ornamento

[11] Ibid., p. 18.
[12] Vide Rafael Moneo in "Celebración de la materia" in *Herzog & de Meuron, 1978-2007* , p. 22.
[13] Idem.
[14] Idem.

constitui mais do que uma simples decoração, fazendo parte da linguagem do projecto e de uma certa genealogia das formas.

A simulação é algo de diferente e o pós-modernismo, tendo proclamado que tudo é simulacro, não conseguiu excluir a realidade do mundo. A simulação, no sentido das fantasias de Disney, não consegue senão mascarar a realidade das coisas, não podendo servir como instrumento quer para transformação dessa realidade, quer para criação de uma nova. *«Com Disney reconheces a forma, mas quando te aproximas, a realidade desvanece-se. É o fim do sonho, uma desilusão total uma falsificação completa.»*[15]

Herzog declara apreciar as arquitecturas nas quais se pode reconhecer cada coisa em si: um tijolo enquanto tijolo, uma pedra enquanto pedra, e um caixilho como caixilho. Poder-se-à, assim, ir mais além que a realidade, compreendendo-a.

«Herzog e De Meuron reinventam-se em 1998. Durante o projecto dos escritórios de Ricola, produz-se uma dessas mutações genéticas que dão lugar a um organismo novo, no seu caso mais uma família de organismos, porque a chispa criativa desta transformação produz um incêndio formal que chega até hoje e que alumia um turbilhão de experiências materiais.»[16]

Gottfried Semper é um autor cuja defesa da *roupagem arquitectónica* nos leva a associá-lo, inevitavelmente, com a produção dos arquitectos suíços. Ele parece constituir o fio condutor porque reduz a forma à sua abstracção tipológica, ordenando-a a partir da lógica da matéria e interpreta o ornamento, a partir da sua função perceptiva.[17]

«A utilização de padrões ornamentais densamente texturados, que se gravam na pele de vidro como tatuagens é uma constante na obra dos suíços, desde projectos do início como o polidesportivo Pfaffenholz[18] *ou a nave para Ricola em Mulhouse, até ao recente Walker Art Center, onde os motivos decorativos usados nos camarotes se reinterpretam no interior do teatro ou nas entradas das salas de exposição.»*[19]

Herzog e De Meuron trabalham os limites do espaço, a pele das volumetrias transfigurando-as. A analogia com a *pele tatuada* aparece em numerosos projectos como o *Edifício da Biblioteca da Universidade de Brandeburgo* (1998, 2001-2004), em Cottbus, na Alemanha, no qual toda a fachada é composta por vidro serigrafado com o

[15] Vide Jacques Herzog in "Diálogo y logo: Herzog piensa en voz alta" in *Herzog & de Meuron, 1978-2007*, p. 354.
[16] Vide Luis Fernández-Galiano, "Materias de estilo: un diccionario" in *Herzog & de Meuron, 1978-2007*, p. 356.
[17] Ibid., p. 360.
[18] Construído em St Louis (França 1989-93), conta com vidros serigrafados com textura semelhante aos relvados circundantes.
[19] Ibid., p. 366.

motivo de um padrão resultante do arranjo gráfico de caracteres tipográficos, ampliados para uma escala considerável.

No *Edifício da Biblioteca Universitária de Ebersvalde* (Alemanha 1994-99), os alçados receberam serigrafias, quer no vidro, quer no betão, executadas em colaboração com o artista plástico Thomas Ruff. As imagens teriam sido seleccionadas a partir de um diário, constituído por recortes de imprensa e iniciado pelo artista em 1981, que transmitiria uma visão céptica quer do mundo, quer dos temas culturais ou científicos.

Na nave de produção e armazenamento da *Ricola,* em Mulhouse, é utilizado um revestimento com chapas de policarbonato alveolado, serigrafadas com o motivo de uma palmeta. Estas chapas constituem módulos de um padrão de repetição, o qual vai introduzir no edifício uma textura visual.

Uma *membrana,* em chapa zincada, com listas horizontais, acentua o sentido da gravidade num edifício, utilizado com função de armazenamento e projectado para a *Ricola*.

Esta atitude de trabalhar a pele dos volumes com um tratamento que introduz algo de *trompe l'oeil* pode ser identificada em diversos projectos como o *Musée du Quai de Branly*, dedicado às artes das culturas exóticas, da autoria dos ateliers Jean Nouvel, em Paris (2007) em que o corpo principal tem os panos de vidro serigrafados com fotografias de uma floresta tropical contrastando com a paleta cromática dos restantes materiais utilizados, de cores ocre.

Nas *Adegas Dominus* em Yountville (1995-98) nos Estados Unidos, da autoria dos arquitectos suíços, os *gabiões*[20] foram aparelhados como uma primeira *pele,* utilizada com um carácter translúcido e com um aspecto muito próximo do *landart*.

Este sentido de uma pele perfurada que existe no projecto das *Adegas Dominus* pode encontrar-se no prjecto de Peter Zumthor para o *Museu Diocesano de Colomba* (2007) em Colónia, na Alemanha.[21] O aparelho de blocos de pedra, formando uma rede semi-transparente, cria um efeito de luz difusa, característica das grelhas ou das reixas, tradicionais na arquitectura mediterrânica ou árabe.

A pedra, como material, está ainda bastante exposta no projecto da *Casa de Pedra* em Tavole (1982-88), na Itália, da equipa de arquitectos, quer nos alçados com

[20] Estruturas utilizadas muito frequentemente para ajudar à estabilização de taludes. São constituídas por uma estrutura paralelipipédica em rede de aço e preenchida por pedras.
[21] Vide Chiara Baglione "Un museo per contemplare" in *Casabella,* nº 760 novembro 2007, pp. 6-21.

estrutura aparente, de betão quer nos panos de alvenaria de junta seca, mimetizando os tradicionais socalcos agrícolas utilizados no cultivo da região.

Retículas ou grelhas metálicas funcionam como *membranas perfuradas* nos projectos urbanos de *Apartamentos na Schützenmattstrasse* (1984-93), em Basileia, nas *Residências da Rue des Suisses* (1997-2000), em Paris, e na *Galeria Comercial Fünf Höfe* (1997-2003), em Munique. No *Museu De Young* (1999-2005), em S. Francisco, os volumes são revestidos por chapa metálica, com texturas diferenciadas, obtidas através de efeitos mecânicos de punçoamento ou de furação.

Na *Farmácia Hospitalar* (1995-99), em Basileia, há uma textura *moirée*, resultante da sobreposição de dois camadas distintas que constituem a *pele* do edifício: o de vidro com tramas de pontos verdes serigrafados e a chapa de alumínio, que está num segundo plano.

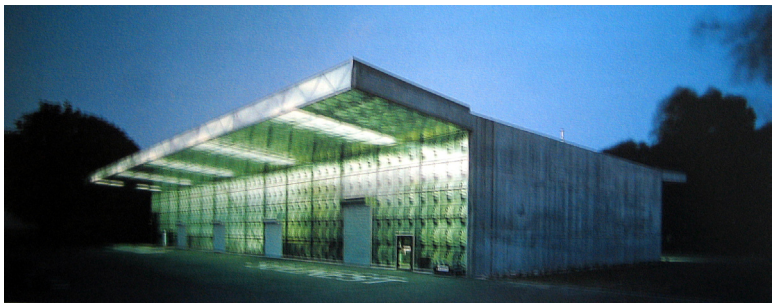
Ainda com um aspecto de superfície perfurada, na *Torre de Sinalização* (1995-99), em Basileia, as réguas horizontais do revestimento de cobre produzem uma membrana translúcida, especialmente revelada em visão nocturna, quando iluminada.

No *Centro Cultural Óscar Domínguez* (1999-2007), em Sta Cruz de Tenerife, há uma *membrana* de betão, impressa com um desenho extraído de um motivo obtido a partir da *pixelização* de uma fotografia digital do mar.

No projecto da *Cidade do Flamenco* (2004-2007), em Jerez de la Frontera, em Espanha, com uma considerável parte do programa enterrada, alguns dos volumes emergentes de um jardim são tratados com padrões. Estes são obtidos a partir de betão líquido vertido para moldes, reproduzindo padrões resultantes do tratamento gráfico de trechos em caligrafia árabe. Num sentido também próximo do arabesco e numa escala considerável, encontram-se as *Residências de Bond Street* (2004-2007), em Nova Iorque.

O *Museu de Arte Clássica* em Abu Dhabi (2007) da autoria dos Ateliers Jean Nouvel, conta com uma espécie de claustro coberto com uma solução de semi-transparência, criada por uma rede filtando a luz e tornando-a difusa, à maneira das grelhas características da arquitectura árabe tradicional.[22]

[22] Vide revista *Lotus International*, nº 134, 2008, pp. 10-11.



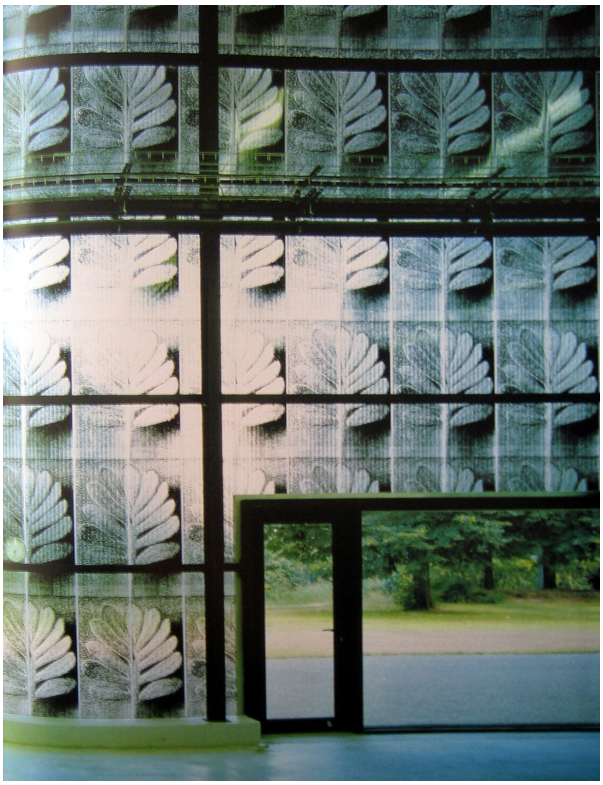


Fig 224

Herzog e De Meuron, fábrica da
Ricola em Mulhouse, França 1992-93.

Fig 225

Herzog e De Meuron, aspecto das placas de
policarbonato estampadas para a fábrica da
Ricola em Mulhouse, França 1992-93.

Fig 226 . 227

Herzog e De Meuron, Biblioteca da Universidade de Eberswalde, Alemanha 1994-99.

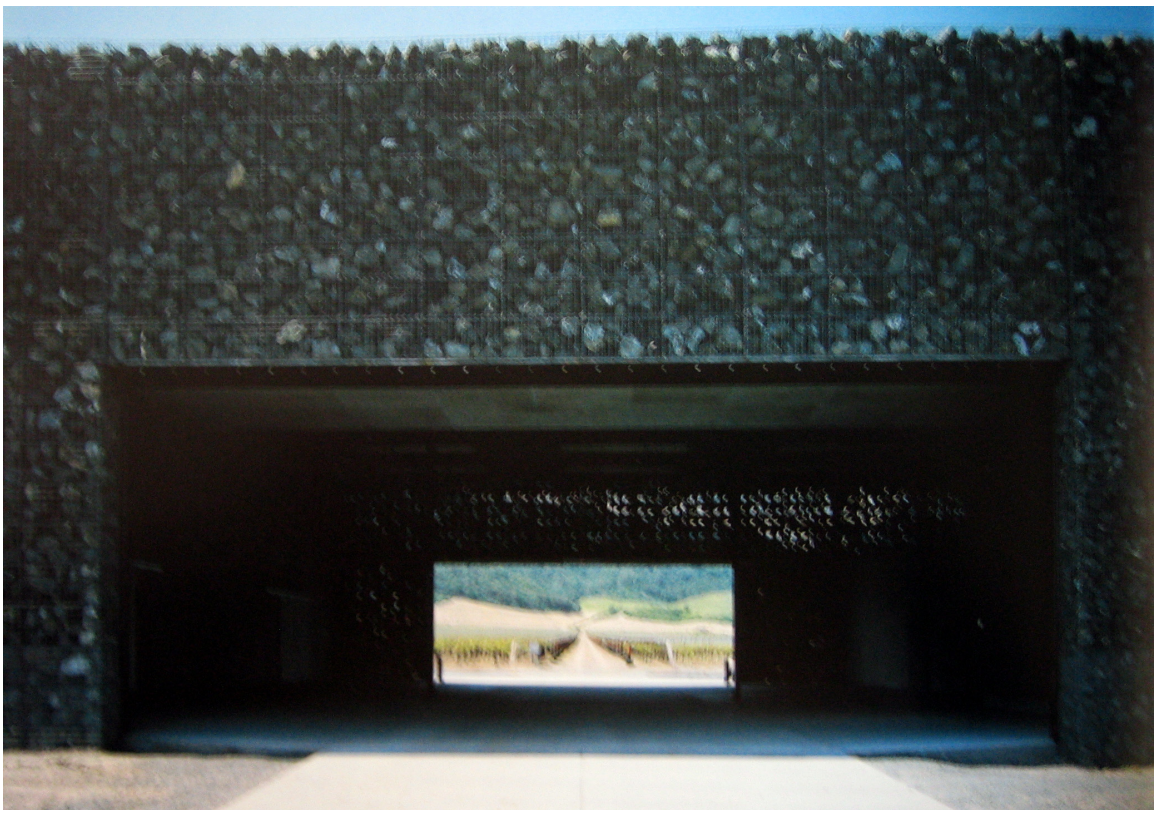


Fig 228 . 229

Herzog e De Meuron, Adegas Dominus em Yountville, California 1995-98.

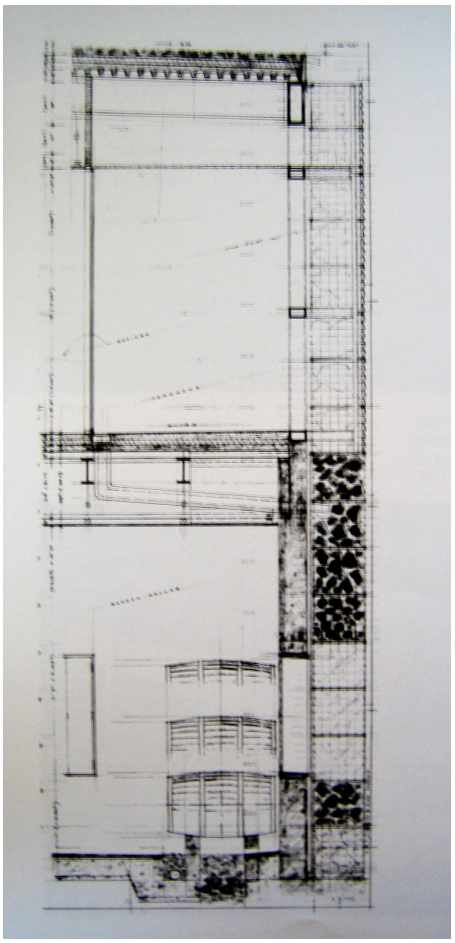


Fig 230

Herzog e De Meuron, pormenor construtivo com gabions das Adegas Dominus em Yountville, California 1995-98.

O *Centro de Arte Walker* (1999-2005), da autoria de Herzog e De Meuron, em Minneapolis, nos Estados Unidos, tem uma superfície exterior revestida de um material com texturas resultantes de vincagem e perfuração nalguns pontos, resultando numa geometria de carácter algo irregular.[23] Ainda nesse edifício, o auditório conta com uma textura ornamentada obtida a partir de um padrão mimetizando a textura do tecido de *damasco* - embora numa escala bastante ampliada -, muito utilizado nas salas de espectáculo no século XIX, e funcionando numa alusão histórica.

A textura rugosa e táctil do *Armazém de Arte Schlauger* (1998-2003), em Basileia, resulta do tratamento do betão descofrado. A superfície é submetida a *rasgões* horizontais que proporcionam janelas num plano posterior, introduzindo, assim, alguma luz natural no edifício. Um pouco semelhante a este tratamento textural é o projecto de Wandel Lorch para o *Centro Comunitário, Sinagoga e Museu Hebraico* em Monaco, na Alemanha (2007).

O arquitecto Peter Zumthor criou um edifício religioso, a *Capela do Irmão Klaus* em Eifel na Alemanha, com uma presença que se aproxima do *Landart*. O seu interior, de forma cónica, é de betão cofrado contra toros retirados dos bosques limítrofes e enegrecido, assim criando uma textura muito rugosa propícia a uma atmosfera intimista, salientada pela luz zenital. Aí, a textura das paredes constitui um aspecto de decoração parietal de grande relevância.

Uma textura igualmente bastante acentuada reveste o *Edifício Fórum* [24] em Barcelona da autoria de Herzog e De Meuron, pintado numa tonalidade *azul Klein*. No volume do paralelipípedo, os vãos em vidro parecem constituir como que "fissuras*",* sugerindo uma pele rugosa.

O edifício da *Caixa Fórum* (2003-2007), em Madrid, conta com a empena de um edifício adjacente com um efeito texturado, obtido por meio de ajardinamento estebelecendo um grande contraste, quer com as pregas na área do acesso, quer com os alçados em tijolo e chapa metálica do volume próprio.

No projecto para o *Estádio Nacional de Pequim*, a forma conduz a certas referências como a cerâmica tradicional e os elementos extruturais aparentes podem evocar o próprio efeito do *craquelé* que ocorre muito frequentemente no vidrado da cerâmica.

[23] "As geometrias imprecisas da natureza na sua versão mais estratificada e geológica". Vide Fernández-Galiano in "Materias de estilo: un diccionario", *Herzog & de Meuron, 1978-2007,* p. 361.
[24] "abrasão ou ruptura dos bordos". Idem.

Fig 232

Herzog e De Meuron, vista exterior da Biblioteca da Universidade de Brandeburgo, 2001-04.

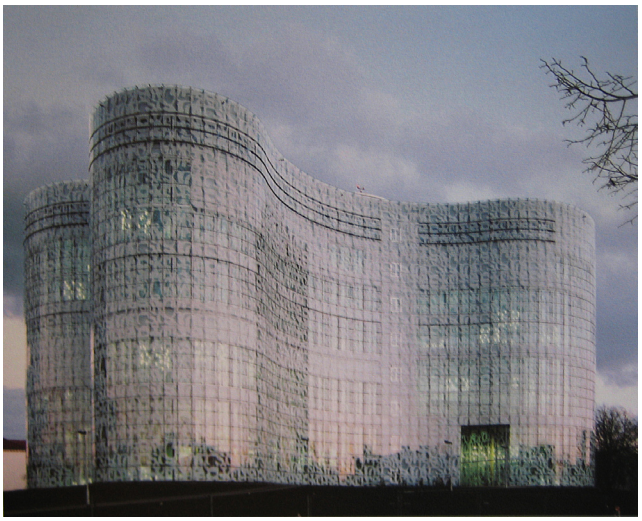


Fig 231

Herzog e De Meuron, pormenor do exterior da Biblioteca da Universidade de Brandeburgo, 2001-04.

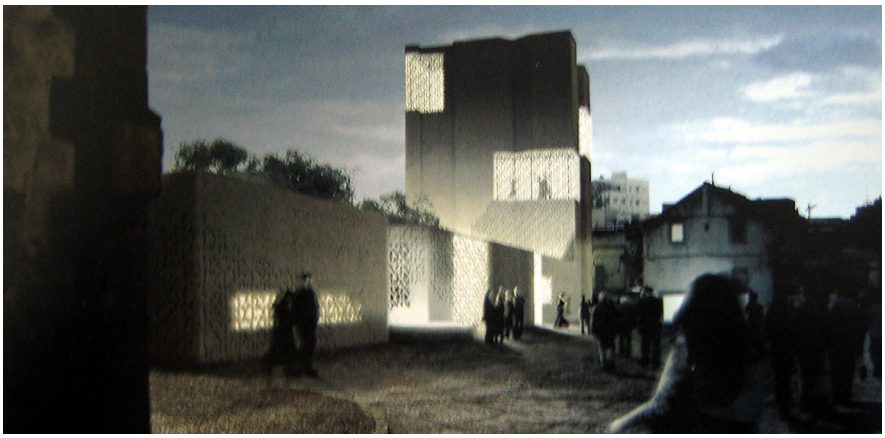


Fig 234

Herzog e De Meuron, padrão usado na Cidade do Flamenco em Jerez de la Frontera, 2004-07.

Fig 233

Herzog e De Meuron, Cidade do Flamenco em Jerez de la Frontera, 2004-07.

Fig 235

Herzog e De Meuron, Residências em Bond Street, Nova Iorque, 2004-07.

Para além das características relacionadas com os gradientes texturais, podemos, nalguns projectos da equipa de arquitectos, observar uma preocupação maior com aspectos de natureza cromática. Assim, no *Estádio St. Jakob* (1996-2002), em Basileia, as paredes são constituídas por peças de matéria plástica, translúcidas e abobadadas, que brilham ao anoitecer e sugerem um organismo pulsando de vida, ao deixarem entrever a tribuna pintada de cor no seu tardoz.

Nos escritórios comerciais da *Ricola* (1997-99), em Laufen, na Suíça, por detrás da fachada com grandes panos de vidro, foram colocadas cortinas numa harmonia cromática estudada pelos artistas Rosemarie Trockel e Adrian Schiess.

No *Centro de Dança Laban* (1998-2003) em Londres, foi dada uma grande importância igualmente desde o início, aos aspectos cromáticos, tendo sido solicitada a colaboração de Michael Craig-Martin. As fachadas são constituídas por uma dupla membrana: uma exterior, de policarbonato, que protege da luz solar directa e da radiação, material transparente e colorido pela face interior, uma segunda menbrana, em vidro transparente ou translúcido, consoante a conveniência resultando da função dos diversos espaços considerados.

Rem Koolhas (n. 1944), na concretização da *Casa da Música* (2005), construída na cidade do Porto, revela um entendimento da tradição arquitectónica portuguesa manifesto na simples utilização dos próprios materiais utilizados como revestimento. O autor deste projecto homenageia a talha e o azulejo barrocos quer no tratamento do auditório, quer da sala de imprensa. No primeiro espaço, foi introduzida, como decoração, a representação da textura simulada e ampliada do veio da madeira, numa cor dourada, sobre o revestimento de madeira das paredes laterais.

Algumas das arquitecturas com um carácter mais experimental vêm a surgir em casos de arquitectura dita efémera. *O Pavilhão de Arte Contemporânea Chanel* (Hong Kong, 2007-2008), da autoria de Zaha Hadid, baseou-se na distorção paramétrica de um toro, conducente a uma forma espiralada inspirada na natureza, à maneira de uma concha orgânica. As suas superfícies empenadas realizadas num material polido de cor branca, reflectem os elementos cromáticos e as iluminações de cor, criando efeitos iridiscentes, numa estética totalmente tendente para a desmaterialização. O observador ao deslocar-se, vai tendo uma percepção evanescente, resultante da deslocação das fontes de luz reflectidas.

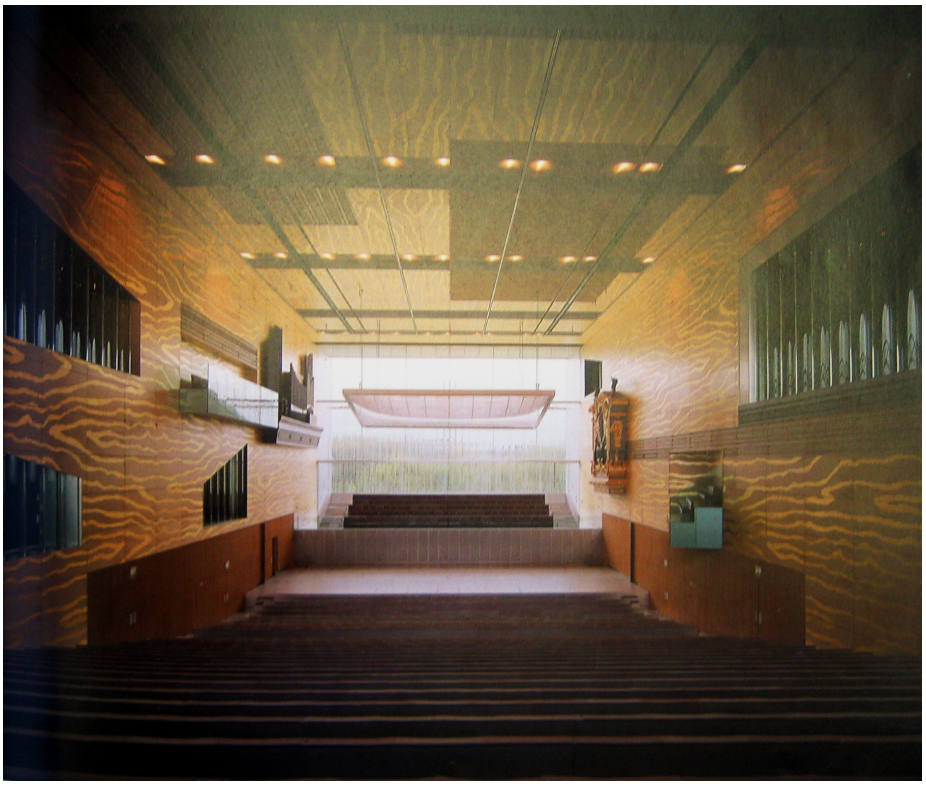


Fig 236
Rem Koolhaas, aspecto do auditório da Casa da Música no Porto com painéis de madeira e folha de ouro representando um padrão ampliado do veio, 2005.

Fig 237
Rem Koolhaas, Sala de Imprensa com revestimento azulejar da Casa da Música no Porto, 2005.

Fig 238
Rem Koolhaas, sala azulejada da Casa da Música no Porto, 2005.

O *Auditório Ibirapuera*, em S. Paulo, da autoria de Oscar Niemeyer (2005) conta com formas orgânicas ondulantes, muito características da obra do arquitecto e dispõe de formas escultóricas e de cor vermelha que conseguem, pela escala, cor e forma transfigurar o próprio espaço das áreas públicas. Trata-se do caso de uma *transfiguração* do espaço que se processa através de elementos que se encontram numa categoria objectual.

As fronteiras entre as artes desde alguns anos que se tornaram mais ténues e as experiências artísticas começaram a tender para uma procura das origens com a arte conceptual e o *Landart*. Os artistas plásticos apropriam-se de novos *media* e enfrentam a problemática do espaço e da luz. Gordon Matta-Clark dedica-se a projectos artísticos, lidando, em edifícios à beira da ruína, com os próprios limites do espaço.

James Turrell (n. 1943) constitui, com Robert Irwin, as figuras centrais da *Escola da luz e do espaço*, um movimento no qual a percepção, mais do que o objecto, é a chave para a experiência da obra de arte, ou seja, esta é apenas um veículo condutor para a experiência. James Turrell é um escultor norte-americano que se tem dedicado à criação de instalações que envolvem espaços que desafiam quer a percepção física, quer a psicológica do mundo, utilizando a iluminação com durações fixadas ou a luz dissimulada, o espaço vazio e despojado e a própria escuridão.[25]

Um dos aspectos notáveis da obra de Turrell é o de conseguir que o espectador seja uma componente essencial do seu trabalho, é esta pureza de intenção que valoriza a sua própria concepção.

Como formação, o artista estudou Psicologia e Matemática no Pomona College, em Claremont, na California e em Irvine. As suas primeiras obras eram montadas em espaços de *atelier* ou galerias, nas quais criou formas geométricas sobre paredes despidas, usando a projecção cruzada de luzes de halogéneo. Muitas das suas obras seriam concretizadas fora da galeria e, em 1977, o artista adquiriu *Roden Crater*, um vulcão extinto situado em Flagstaff, no Arizona. Nas suas obras *Light rooms* e *Roden Crater*, a luz é o *medium* pelo qual se exprime o artista. Aparentada com o sentido de "materialidade" do *Minimalismo*, a imaterialidade da luz foi o primeiro passo para criar a obra na qual o observador se transforma num "olho".

Turrell cria, de forma elaborada, estruturas simples, nas quais se experimenta a luz e o espaço de diferentes formas. A sua *gesamtkunstwerk*, a *Roden Crater*, é uma

[25] Vide http://www.getty.edu/vow/ULAN.

"Torre de Babel" invertida. Programado inicialmente para ser concluído em 2002, os trabalhos de *Roden Crater* têm-se prolongado.

A obra (*earthworks*) compreende um conjunto de galerias escavadas e de escadarias conducentes do espectador até um conjunto de câmaras que dispõem de diferentes formas de visualização da cratera e do céu, dando especial ênfase ao espaço, à quietude e ao silêncio próprio da natureza. Trata-se de um complexo de túneis, câmaras e um perfeito aro, desenhado para melhor contemplação dos céus, uma espécie de telescópio natural que utiliza as leis da percepção, em lugar de lentes.

First moment (2003) é uma série de experiências em que Turrell imerge o observador em luz artificialmente colorida com a intenção de forçar as mudanças perceptuais. Dentro de uma câmara, é projectada luz azul em superfícies brancas, a partir de uma baliza formada por faixas florescentes que flanqueia a entrada.

Já em 1981, a propósito da exposição no Whitney Museum de Turrell, Robert Hughes se interrogava sobre a possibilidade de reduzir a arte à luz: *«Desde que o antigo pintor grego Zeuxis espantou o seu público e criou um lenda que perdurou, pintando um cacho de uvas tão real que os pássaros tentaram comê-las, os problemas da ilusão têm sido centrais no nosso sentido de cultura: como é que alguém esconjura a presença de algo que não está realmente lá, e, uma vez realizado isto, como saberemos os limites exactos da imagem e da realidade? Só vemos o cão no canto de um Vermeer na parede reunindo as ondas de luz reflectidas por eles, mas estas ondas de luz não são um cão nem um Vermeer. Poderá alguém fazer arte, eliminando o termo do meio e tomando apenas a luz?»*[26]

Na verdade, Turrell conseguiu apropriar-se da luz como médium, tornando-a num "objecto". O que James Turrell tentou fazer com sucesso foi conduzir-nos ao sentido de substância, de presença e de ausência, enquanto contemplamos a sua obra. Uma parede parece flutuar e esfumar-se num brilho azul hipnótico, um traço de luz colorida toma a densidade aparente de um *écran* ou de uma fronteira.

[26] Vide Robert Hughes, revista Time, 5 de Janeiro de 1981.
http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171922325,00.html

Fig 240
James Turrell, instalação "Lunette", Guggenheim Museum, Nova Iorque 1974.

Fig 244
James Turrell, instalação.

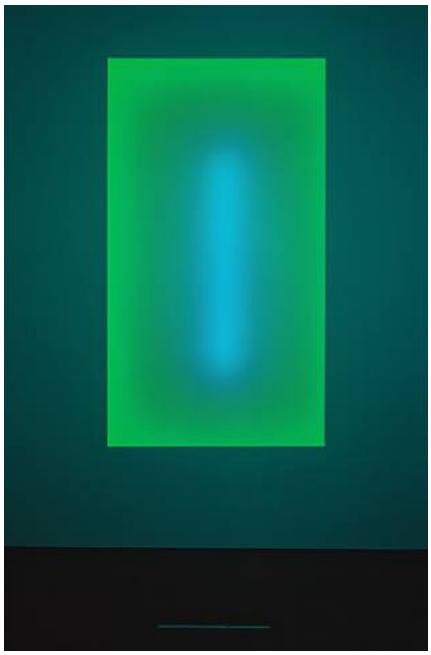
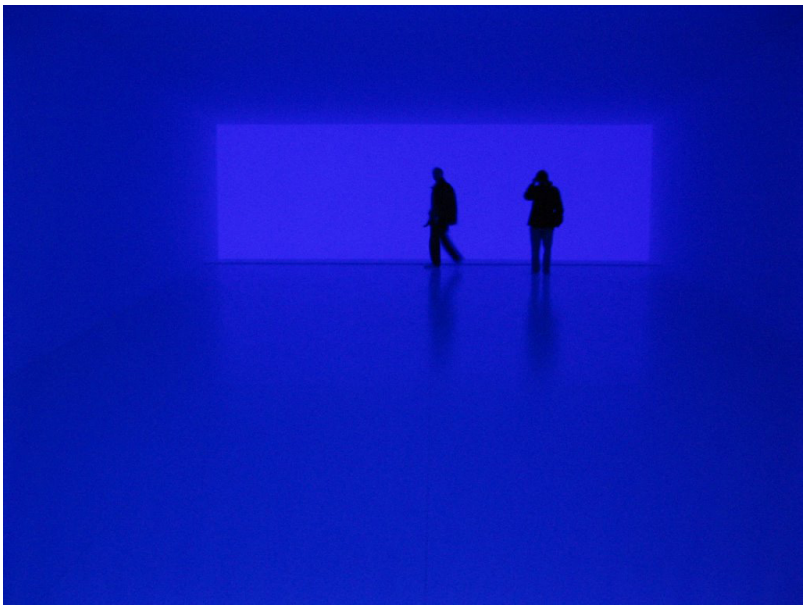


Fig 241
James Turrell, instalação "The Inner Way", 2001.

Fig 242
James Turrell, instalação.

Fig 239

James Turrell, três instalações site-specific
para o Yorkshire Sculpture Park, 2005.



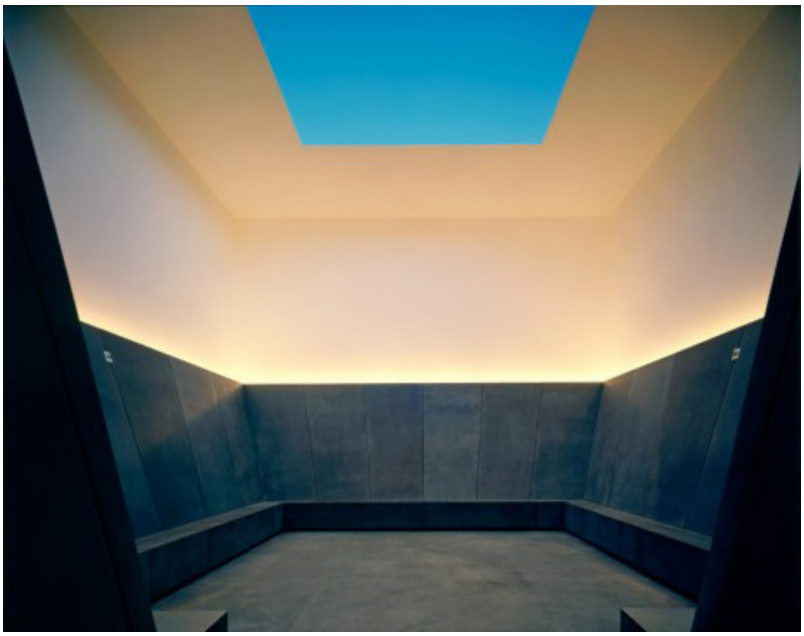


Fig 243

James Turrell, interior de "Sky Pesher",
Colecção Walker Art Center, 2005.

O trabalho de Turrell remete-nos para o de Mark Rothko, traduzido para três dimensões. Confrontados com o binómio cheio-vazio, na contemplação das câmaras de luz, deixamos o reflexo da nossa mente criar as suas ilusões e orientações, tornando-se estes fenómenos no próprio assunto da sua arte: *«A arte que transpira não está em frente dos nossos olhos. Está atrás.»*[27]

A arte tem vindo a atravessar um período que parece ser regido por um paradoxo. Este paradoxo vivido actualmente pela arte é, segundo Yves Michaud, o de a beleza e o triunfo da estética serem cultivados, se difundirem e serem celebradas cada vez mais, num mundo despojado ele próprio de obras de arte, entendendo por obras, os objectos preciosos e raros que se encontravam investidos de uma "aura" mágica, uma auréola. Quanto maior o fenómeno de esteticização do mundo, menor a quantidade de obras de arte. Assim, a arte tende para a volatilização e transforma-se em "éter estético".[28]

Para retomar a expressão do crítico Harold Rosenberg que este utilizava em 1972, existe um processo de "des-esteticização" do objecto, que acompanha o fenómeno da "des-definição da arte". Reflectindo sobre as produções das neo-vanguardas dos anos 60 e os *happenings* dos finais de 50, a manipulação das imagens ou objectos da *Pop*, o preconizador do *Action painting* constatava que as obras de arte do seu tempo cada vez menos pertenciam ou usavam os materiais de um género.[29]

Os conceitos, as atitudes e as intenções tornam-se os substitutos da obra, desmaterializando-a. Não se trata do fim da arte mas do fim do regime do objecto.

Turrell fala da luz na sua obra nos seguintes termos: *«Para mim, que aprecio a "coisificação" da luz, tal como vê-la, onde a luz não se encontra revelando os objectos, tornando-se ela própria revelação, exige que recue em relação a ela. Pensar-se-à que é difícil fazer uma carreira disso, no sentido de que conta com algo que não possui uma imagem, e de que não existe objecto – talvez isso se "objectualize" a si mesmo e não haja lugar especial para um ponto de vista, com o qual ficar.»*[30]

As gerações de arquitectos e artistas plásticos que realizaram obra nas últimas quatro décadas do século XX em Portugal tiveram contacto entre si, tiveram uma formação conjunta e conheciam o léxico das áreas artísticas respectivas. Este contacto

[27] Idem.
[28] Vide Yves Michaud, *L' Art à l' état gazeux, essai sur le triomphe de l' esthétique*, p. 9.
[29] Ibid., p. 10-11.
[30] Vide entrevista de J. Turrell com Sherman Sam para KultureFlash, Abril 2005. http://www.kultureflash.net/archive/102/priview.html

que favoreceu as colaborações que tiveram lugar durante esse período, começou a perder-se com a formação diferenciada dos arquitectos e artistas.

Sá Nogueira descrevia «*Naquele tempo, sabiam, nós sabíamos os nomes uns dos outros e, ou de moto próprio ou de ouvido, atribuíamos a cada um, um valor. Era voz corrente. Portanto às duas maneiras, a verdade é que tínhamos sempre uma opinião (...) Acontecia que depois esses indivíduos ao sair, levavam essas opiniões e eu comecei a ter trabalho. Porque os que eram do meu tempo era porque tinham uma opinião a meu respeito. Quando precisavam de colaboração, claro que íam a esses, chamavam esses. Eu comecei a ser chamado.»*[31]

A arquitectura portuguesa viveu um certo afastamento das artes, ao tentar, enquanto disciplina, mostrar-se autónoma em relação às artes plásticas. Estas últimas exploraram as problemáticas relacionadas com novos *media* e o espaço. Afirmaram-se, igualmente, enquanto disciplinas autónimas, tendo-se vindo a perder a possibilidade de fazer convergir as artes para uma síntese enriquecedora.

O cenário da arquitectura internacional tem produzido, conforme expusemos, exemplos de uma grande relevância estética, incidindo numa recuperação do carácter *cosmético* das artes, assim como do conceito de decoração.

Por outro lado, a democratização cultural, os lazeres, o turismo transformaram o museu em tempos comerciais,, ou centros comerciais da arte. Existe um consumo da produção industrial das obras que contribui para o desaparecimento da obra de arte. O mundo do museu está "rarefeito" por ser necessário preservar a reputação da arte, o seu carácter ilusório, com a motivação de uma certa nostalgia ainda vigente. Este fenómeno é explicado pela análise de Walter Benjamin, assente na bem conhecida e já banalizada oposição entre a obra de arte dotada de uma "aura" única e a obra essencialmente reprodutível da nossa era.[32]

As relações de produção recepção da obra de arte estão actulamente sujeitas a grandes transformações, determinadas pelas alterações de uma mundo globalizado e sofrendo grandes mutações nos tecidos sociais. Também a produção e recepção da arquitectura como disciplina autónoma, tem vindo, pelas suas especificidades, a sofrer modificações, embora com a grande diferença de ser uma arte com um estatuto de utilidade.

---

[31] Vide Maria José Costa, *Sá Nogueira: o Artista e Professor, a interculturalidade numa história de vida* Dissertação de Mestrado, entrevista em anexo, p. 9.
[32] Vide Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*.

A crítica ao conceito de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner foi, de acordo com Peter Eisenman, iniciada logo com um artigo do seu amigo Nietzsche em 1888, intitulado *Nietzsche contra Wagner*, muito embora tivesse inicialmente admirado a modernidade introduzida na música e na Ópera pelo músico. A *Obra de arte total* pode ser, de certa forma, assimilada à síntese do real com o virtual, ou de Apolo com Dionisos.[33]

Eisenman refere que Frank Lloyd Wright foi o primeiro a afirmar, no início do século XX, que a arquitectura é a mãe de todas as artes. Actualmente, a ideia de totalidade, prevalecente entre os arquitectos, possuirá um carácter literal e mesmo, simplista, ao significar a interpenetração de função, estrutura, lugar, estética e simbolismo.

Assim, a questão central parece ser, ainda e de acordo com Peter Einsenman, a da autonomia da arquitectura, enquanto disciplina. A autonomia de uma disciplina é necessária para manter a integridade e a diversidade e surge quando se torna auto-referencial, num sistema fechado, assim se considerando como uma outra forma de totalidade.[34]

Torna-se importante que a arquitectura, enquanto disciplina arquitectónica, não seja vista como um sistema totalitário, colonizando outros discursos , mas sim que ela utilize esses outros discursos para contribuir para a sua abertura, enquanto disciplina.

O conceito de *Obra de arte total* poderá ainda ser uma aspiração actual, se bem que revestindo-se de novas *nuances* e tendo em conta as direcções tomadas pela arte e os novos suportes da obra de arte, de carácter mais e mais imaterial, que se têm vindo a impor e encontrar o seu lugar no universo da nossa cultura.

A percepção do espaço, através dos diferentes sistemas sensoriais poderá ser sempre condicionada e controlada com recurso à utilização quer de novos meios, ou apenas dos tradicionais, já conhecidos e que ainda se provam eficazes, mas organizando-se em novas apropriações, desde que as sensibilidades dos agentes da produção da arquitectura ou do urbanismo possam convergir para este resultado.

[33] Vide Peter Eisenman, "L' Opera totale come sistema" in *Lotus Internacional,* nº 123, Fevereiro 2005.
[34] Vide Peter Eisenman, op. cit.

Bibliografia

Bibliografia

Obras de Referência

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, Companhia das Letras, Lisboa, 2004.

Art and its histories, a Reader, ed. Steve Edwards, Yale University Press, New Haven e Londres, 1999.

Art history and its methods, a critical anthology, Phaidon, Londres, 1995.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.

Concepts of Modern Art, from Fauvism to Postmodernism, ed. Nikos Stangos, Thames and Hudson, Londres, 1994.

Encyclopaedia Universalis, Ed. Encyclopaedia Universalis, Paris, 1989.

FOSTER, Hal; KRAUSS; Rosalind; BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900, Modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames and Hudson.

MORIZOT, Jacques e POUIVET, Roger, *Diccionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007.

The Dictionary of Art, ed. Jane Turner, 34 vols., Macmillan Publisher Limited & Grove, Londres e Nova Iorque, 1996

The Routledge Companion to Aesthetics, ed. Berys Gant e Dominic McIver Lopes Routledge, Londres e Nova Iorque, 2007.

Bibliografia geral

A Arte no Metro, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1991.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998.

ALBIERO, Roberta & SIMONE, Rita, *João Luís Carrilho da Graça, Opere e progetti*, Electa, Milão, 2003.

Almada, catálogo exposição na FCG de 20 de Julho a 14 Outubro de 1984, CAM, Lisboa, 1984.

Almada, a cena do corpo, catálogo, CCB, Lisboa, 1994.

Almada, 1893-1993: os anos 50 portugueses, F. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

Almada Negreiros, um percurso possível, IPPAR-INC, Lisboa, 1993.

Almada e o número, Lima de Freitas, Ed. Soctip, Lisboa, 1990, 2ª ed.

Almada e Tudo, catálogo de exposição biobibliográfica, Ed. GARP- Reitoria da Universidade de Évora, Alcácer do Sal, 1995.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Lello Editores, Porto, 2002.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Tradición, vangarda e modernidade do século XX português*, cat. expos. Agosto 93, Consorcio da cidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES; José Manuel & MAIA, Maria Helena, *A Arquitectura Moderna* in *História e Arte em Portugal*, vol. 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1990.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo*, Livros, Horizonte, Lisboa, 2002.

ALOFSIN, Anthony, *Frank Lloyd Wright, The lost years, 1910-1922, A Study of Influence*, University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1993.

AMARAL, Francisco Keil, *Lisboa, uma cidade em transformação*, Ed. Europa-América, Lisboa, 1969.

40 Anos de Arquitectura, 1950-1990: um gabinete do Porto J. Carlos Loureiro, L. Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro, Árvore, Porto, 1992.

ARNHEIM, Rudolf, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Editorial Presença lisboa, 1988.

ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception, a Psychology of The Creative Eye*, University of California Press, Londres e Los Angeles, 1992.

ARNHEIM, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ARNHEIM, Rudolf, *New Essays on the Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, Londres, 1997.

ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1997.

Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970, IPPAR, Lisboa, 2004.

ARRUDA, Luísa, "Decoração e desenho, Tradição e Modernidade" in *História da Arte Portuguesa*,coord. Paulo Pereira vol. III, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas, edit. Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992.

Arte Urbana-Urban Art, Parque Expo, Lisboa, 1998.
ASHTON, Dore, *About Rothko*, Oxford University Press, Nova Iorque, 1983.

AZEVEDO, Manuel, "Um escândalo artístico – Está ameaçado de destruição o painel do Cinema Batalha, do Porto", *Mundo Literário*, Lisboa, nº 37, 18 Janeiro, p.16.

BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas Vivas, memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre o fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, Faculdade de Arquitectura da UP, Porto, 1996.

BARRETT, Douglas e GRAY, Basil, *La Peinture Indienne*, Skira, Genebra, 1978.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

BESSET, Maurice, *Le Corbusier*, Skira, Genebra, 1987.

BIESANTZ, Hagen & KLINGBORG, Arne, *Le Goetheanum, l'Impulsion de Rudolf Steiner en Architecture*, Goetheanum – Université Libre de Science Spirituelle, Section des Arts Plastiques, Genebra, 1981.

BIRREN, Faber, *Principles of Color, a Review of Past Traditions and Modern Theories of Color Harmony*, Schiffer, PA, s.d.

BOIS, Yve-Alain, *Matisse and Picasso*, Flammarion, Paris, 2001.

BORDIER, R., HULTEN, K. & VASARELY, V., in "Yellow Manifesto", *Le Mouvement*, (cat. expo, Gallerie Denise René), Paris, 1955.

BRESLIN, James F. B., *Mark Rothko, a Biography*, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1993.

BRETT, David, *Rethinking Decoration, Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

BURLAMAQUI, Suraya, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*, *azulejos, placas, relevos*, Quetzal, Lisboa, 1996.

BUSSAGLI, Mario, *Central Asian Painting*, Skira, Geneva, 1978.

CALADO, Rafael Salinas, *Azulejos, cinco séculos do azulejo em Portugal*, cat. expo. , FCG, Lisboa, 1980.

CASSIRER, Ernst, *Essai sur l'homme*, Éditions de Minuit, Paris, 1975.

CASTRO, Eugénio de Melo e, *"Artur Rosa, Rigor, Invenção"* in *Colóquio Artes*, nº 11, 2ª série, 15º ano, Fevereiro 1973.

CASTRO, Laura, "Sentido do Fresco na Obra de Dordio Gomes (Um Manifesto Clássico)" in *Dordio Gomes, Frescos*, Museu da Quinta de Santiago Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos.

Cecília de Sousa, Cerâmica, cat. exp., Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1991.

Chinese Painting, a history of the art of China, Weatherhill & Tankoshe, Nova Iorque, 1983.

CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1983.

Clemente, cat. expos. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1999.

CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's Theory of Art*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1963.

COOPER, Graham & SARGENT, Doug, *Painting the Town*, Phaidon, Oxford, 1979.

COSTA, Maria José Pita da, *Sá Nogueira – O Artista e Professor, a interculturalidade numa história de vida*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em Relações Interculturais, Universidade Aberta, Porto, 1999.

Crystal Chain letters, Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle, ed. Boyd White, Londres e Cambridge Ma., MIT Press, 1985.

CUNHA, Luís, *Arquitectura Religiosa Moderna*, Imprensa Portuguesa, Porto 1957.

DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, Akal, Madrid, 1993.

DANTO, Arthur C., *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1997.

DANTO, Arthur C., *The Madonna of the Future, Essays in a Pluralistic Art World*, University of California Press, Berkeley, LA, 2001.

DE DUVE, Thierry, "Critique of Pure Modernism", in *The Duchamp Effect, Essays, Interviews, Round Table*, MIT Press, Cambridge Ma., 1996.

DE VECCHI, Pier Luigi, *Michel-Ange, Peintre*, Cercle d'Arts, Paris, 1984.

DELEUZE, Gilles, *A Dobra, Leibniz e o Barroco*, Papirus Editora, S. Paulo, 1991.

DELEUZE, Gilles, *"Postscript on the Societies of Control"* in *Rethinking Architecture*, ed. Neil Leach, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

Deceptions and Illusions, Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting, cat. expo. Ed. Sybilee Ebert-Schifferer Arthur . Wheelock e Alberto Veca, National Gallery of Art e Lund Humphries, Washington e Londres, 2002.

DIONÍSIO, Mário, *Pomar*, Europa-América, Lisboa, 1990.

DUNBABIN, Katherine M. D., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge e Nova Iorque, 1999.

DUPUIS, Jules-François, *Histoire Desinvolte du Surréalisme*, Editions de l' Instant, Paris, 1988.

ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Ed. Presença, Lisboa, 1989.

Eduardo Nery, 1956-1996, Culturgest e FCG, Lisboa, 1997.

Eduardo Nery, Exposição Retrospectiva, Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral (1961-2003), cat. expo. Museu Nacional do Azulejo, Museu da Água, EPAL, Lisboa, 2003.

EISENMAN, Peter, "L' Opera totale come sistema aperto" ("The Gesamtkunstwerk as an Open System"), in *Lotus Internacional,* nº 123, Fevereiro 2005.

Encyclopédie de l' Expressionisme, ed. Lionel Richard, Somogy, Paris, 1993.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Quand les cathedrals étaient peintes*, Gallimard, Paris, 1993.

ETLIN, Richard A., *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier, The Romantic Legacy*, Manchester University Press, Manchester e Nova Iorque, 1994.

FASANI, Antoine, *Éléments de Peinture Murale, pour une technique rationelle de la peinture*, Bordas, Paris, 1951.

FELDMAN, Edmund Burke, *Varieties of Visual Experience*, Harry N. Abrams, Nove Iorque, 1987.

FERNANDES, Fátima & CANNATÀ, Michele, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*, Asa, Porto, 2001.

FERNANDES, José Manuel, *Português Suave, Arquitecturas do Estado Novo*, IPPAR, Lisboa, 2003.

FERREIRA, Serafim, "Ribeira Negra, memorial portuense em azulejos de Júlio Resende" in *Artes Plásticas*, Ano 1, nº 2, Agosto de 1990.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus, A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Almedina, Coimbra, 2003.

FORTY, Adrian, *Words and Building, A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 2000.

FOSTER, Hal, *The Return of The Real*, Cambridge Ma., MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel, *"Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias"* in ed. Neil Leach *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

FRANÇA, José-Augusto, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Bertrand Editora, 1986.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961),* Bertrand, Lisboa, 1985.

FRANCASTEL, Pierre, *Medieval Painting*, Laurel Editions, Nova Iorque, 1968.

FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et Société, naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Denöel, Paris, 1998.

Frank Lloyd Wright, Architect, ed. Terence Riley e Peter Reed Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1994.

GABLIK, Suzi, *Magritte*, Thames and Hudson, Londres, 1970 (Modern Arts Criticism, vol I)

GADAMER, Hans-Georg, *"The Ontological Foundation of the Occasional and the Decorative"* in ed. Neil Leach, *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

GARCIA Y BELLIDO, Antonio, Arte Romano, CSIC, Madrid, 1979.

GEORGE, Frederico, "Estudo da Pintura Mural, Técnicas da pintura mural através da História", in *Arquitectura, revista de arte e construção*, Ano XX, 2ª série, nº 20, Fev. 1948.

Giambattista Tiepolo, ed. Keith Christiansen Thames and Hudson, Londres, 1996.

GIBSON, James. J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Greenwood Press Pub., Westport Conn., 1983.

GIL, José, *Sem Título, escritos sobre a arte e artistas*, Relógio d'Água, Lisboa, 2005.

GIL José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Relógio d'Água, Lisboa, 2005.

GONÇALVES, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Alfa, Lisboa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário, *O que há de português na Arte Moderna Portuguesa*, Inst. da Comunição Social, Lisboa, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*, Biblioteca Breve, Ministério da Educação, Lisboa, 1983.

GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion, a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londres, 1996.

GOMBRICH, E.H., *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Phaidon, Londres, 1994.

GOMBRICH, E. H., *The Image and The Eye, Further Studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, Londres, 1999.

GOMBRICH, E. H., The *Sense of Order, a Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, Londres, 2002.

GOMBRICH, E. H., *The Uses of Images, Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, Londres, 2000.

Graça Dias + Egas Vieira, projectos 1985-1995, Estar Editora, Lisboa, 1997.

GREENBERG, Clement, "Recentness of Sculpture", *American Sculpture of the Sixties* (cat. expo., Co. Mus. A.), Los Angeles, 1967.

GRENIER, Catherine, "Nouveaux Réalismes et Pop Art", extraído do catálogo *Les Années Pop*, cat. expos., Centre Pompidou, Paris, 2001.

Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1901-2001, Livraria Civilização, Porto, 2001.

HARRISON, Charles, "Abstract Expressionism" in *Concepts of Modern art from Fauvism to Postmodernism*, Thames and Hudson, Londres, 1994.

HART, Spencer, *Frank Lloyd Wright*, Bison Group, Londres, 1993.

HARTOONIAN, Gevork, *Ontology of Construction, on Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*, Cambridge University Press, Nova Iorque, 1994.

HEGEL, G. W. F., *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, Guimarães Editores.

HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia do Espírito*, Ed. Vozes e Universidade S. Francisco, Rio de Janeiro, 2002.

HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991.

HEIDEGGER Martin, *"Art and Space"* in ed. Neil Leach *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

HEINZE, Helga von, "Roman Art" in *The Herbert History of Art and Architecture*, The Herbert Press, Londres, 1990.

HENRIQUES, Paulo, "Módulo, padrão e jogo. Azulejos de repetição na segunda metade do século XX", rev. *Oceanos*, nºs 36/37, Out. 1998/Mar. 1999, Lisboa.

HILDEBRAND, Adolf, "The Problem of Form in the Visual Arts" in *Art in Theory, 1815-1900*, Blackwell Publishers, Oxford, 1998.

Hommage à Marc Chagall, cat. expos. Grand Palais, Dezembro 1969 - Março 1970, Ministère d'État des Affaires Culturelles et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1969.

HULTEN, Pontus e CELANT, Germano, Italian *Art, 1900-1945*, Rizzoli, Nove Iorque, 1989.

Intervenção da Artistas Plásticos na Obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira, cat. expo. Beja, 2004.

ITTEN, Johannes, *Art de la Couleur*, Dessain et Toldra, Paris, 1980.

JAMESON, Fredric, *"Is Space Political?"* in ed. Neil Leach *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

JOANNIDES, Paul, Masaccio and Masolino, a complete catalogue, Harry N. Abrams Inc. Pub., Nova Iorque, 1993.

JOSAY, Marcel e SOTO; Jesus Rafael, SOTO; Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1984.

Júlio Pomar e a experiência neo-realista, Cat. Exp. Museu do Neo-realismo, ed. Câmara Municipal de V.F. de Xira e M. Do Neo-realismo, V. F. De Xira, 2008.

Júlio Pomar Catálogo "Raisonné", Pinturas , Ferros e Assemblages, 1942-1968, vol I, La Différence, Paris, 2004.

Júlio Resende, obra cerâmica, Cat. Exp. Museu Nacional do Azulejo de 29 de Maio a 5 de Julho de 1998, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1998.

Júlio Resende, a retrospective 1951-1997, Cat. Exp. na Galeria de Exposições Temporárias do Leal Senado, de 6 de Junho a 13 de Julho de 1997, Leal Senado, Macau, 1997.

Júlio Resende, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna,, Lisboa, 1989.

Júlio Resende, Obra Cerâmica, Museu Nacional do Azulejo, cat. exp., Lisboa, 1998.

Kinetic Art, Theory and Practice, editado por Frank J. Malina, Dover Publications Inc., Nova Iorque, 1974.

KÖHLER, Wolfgang, *Psicologia de la forma, su tarea y ultimas experiencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

KOZLOFF, Max, "Magritte" in *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, Simon & Schuster, 1968, pp. 114-19 (*Modern Arts Criticism*, Gale Research Inc., Londres, 1991).

KRAUSS, Rosalind, *El Inconsciente Óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres Mythes Modernistes*, Macula, Paris, 1993.

KRISTEVA, Julia, *História da Linguagem*, Edições 70, Lisboa, 1988.

KRÜCKMANN, Peter O., *Heaven on Earth, Tiepolo Masterpieces of the Würzburg Years*, Prestel Nova Iorque, 1996.

KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*, Vega, Lisboa, 1988.

KUPKA, F., *La Création dans les Arts Plastiques*, Ed. Cercle d' Art, Paris 1989.

L' Oeil Moteur, Art Optique et Cinétique , cat. expo. Musée d'Art moderne et contemporaine de Strasbourg, Strasbourg, 2005.

La Villa dei Misteri a Pompei, Edizioni Spano, 2001.

LAMING-EMPERAIRE, A., La signification de l'art rupestre paléolithique Ed. A. & J. Picard Cie, Paris, 1962.

LANDAU, Ellen G., *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams Inc., Nova Iorque, 1989.

Le Corbusier, 1887-1965, ed. Allen Brooks, Electa, Milão, 1987.

Le Vitrail, Moréna, Paris, 1999.

LEACH, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

LEMOINE, Serge, "L'Avant-garde Russe" in *Les Avant-gardes*, Hazan, Paris, 1985.

Les Artistes de Pharaon Deir el-Médineh et la Vallée des Rois, cat. expos. Musée du Louvre Abril-Julho 2002, Réunion des Musées Nationaux e Brepols, Paris, 2002.

LEVEBVRE, Henri, *The Production of Space*, in ed. Neil Leach, *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

LEYMARIE, Jean; MONNIER, Geneviève & ROSE, Bernice, *Histoire d'un Art, Le Dessin*, Skira, Genebra, 1979.

LICHTENSTEIN, J., *La couleur éloquente*, Flammarion Paris, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, Lisboa, Relógio d' Água, 1989.

LIPPARD, Lucy R., *Pop Art*, *(com contributos de ALLOWAY, Laurence; MARMER, Nancy; CALAS, Nicola)*, Thames & Hudson, Londres, 1994.

LISTA, Giovanni, *De Chirico*, Hazan, Paris, 1991.

LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei, *Les Avantgardes*, Hazan, Paris, 1985.

LIVINGSTONE, Marco, *Pop Art, a Continuing History*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

LOOS, Adolf, "Das Luxusfuhwerk", Neue Freie Presse, Viena, 3 de Julho de 1898, *Escritos I*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf, "Wonnungswanderungen", ed. privada, parcialmente reproduzida no Frankfurt Zeitung, *Escritos I*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf , "Uma ideia de Arquitectura", *Escritos II*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf, *Escritos I, 1897/1909,* El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf, *Escritos II, 1910/1932,* El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf , "Ornamento e crime", *Escritos I*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

LOOS, Adolf, Perguntas a respostas do público, *Escritos II*, El Croquis Editorial, Madrid 1993.

LOOS, Adolf, "Adolf Loos sobre Josef Hoffmann", *Escritos II*, El Croquis Editorial, Madrid 1993.

LOUREIRO, José Carlos*, O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*, Porto, 1962.

Luis Barragán, Editorial RM, S.A. de C.V., Mexico, 2001.

Luís Dourdil, o lápis como instrumento soberano, cat. expos. Casa da Cerca, C. M. de Almada, Almada, 2002.

Luís Dourdil, Exposição de Pintura e Desenho, cat. expos. Palácio Galveias Lisboa, 2001.

MAKARIUS, Michel, *Chagall, les chefs d' oeuvre*, Hazan, Paris, 1987.

Malévich, Artist and Theoretician, Flammarion, Paris, 1990.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones Figurativas*, Alianza, Madrid, 1986.

MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética de la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1992.

MARCHÁN-FIZ, Simón, "La Actualidad de Kurt Schwitters" in *Goya*, nº 121, Julho/Agosto, 1974.

Maria Keil – Azulejos, cat. exp., Museu do Nacional do Azulejo, Lisboa, 1989.

Mark Rothko, The Seagram Mural Project, Tate Gallery, Londres, 1988.

Masaccio, catalogue complet, ed. Luciano Berti e Rossella Foggi, Bordas, Paris, 1991.

MECO, José, "Os painéis de azulejos da Embaixada de Portugal em Brasília e a Obra de Querubim Lapa" in *Artes Plásticas*, Ano 1, nº 1, Julho de 1990.

MEISS, Millard, *The Great Age of Fresco, Discoveries, Recoveries and Survivals*, Phaidon, Londres, 1970.

MELO, Alexandre, *As Artes Plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias*, Difel, Lisboa, 1998.

MÉNARD-DARRIET, Dominique, La Fresque, Ed. Fleurus, Paris.

MÈREDIEU, Florence de, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l' Art Moderne*, Larousse, Paris, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1992.

MESNIL, Jacques, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, Martinus Nijhoff, Hais, 1927.

Mies Van der Rohe, Thames and Hudson, Londres, 1970.

Mies Van der Rohe, sa carrière, son heritage et ses disciples, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

MILMAN, Miriam, *Le Trompe l'Oeil, les Illusions de la Réalité*, Skira, Genève, 1982.

MOOR, Andrew, *Contemporary Stained Glass*, Mitchell Beazley, Londres, 1989.

MOORE, Charles e ALLEN, Gerald , *Dimensiones de la Arquitectura, Espacio, forma y escala*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

MORRIS, William, *As Artes Menores e outros ensaios*, Antígona, Lisboa, 2003.

MUNARI, Bruno & ECO, Umberto, *Arte Programmata* (cat. expo.), Olivetti, Milão, 1962.

Museu Nacional do Azulejo, Roteiro, Asa Lisboa, 2003.

NAKOV, Andrei, "L'Avant-Garde Russe" in *Les Avant-Gardes*, Hazan, Paris, 1991.

NUNES, Maria Leonor, "Obsessão de Vida" in *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 8 de Fevereiro de 1994, p. 14.

OSTERWOLD, Tilman, "Pop Art", Taschen, Colónia, 1994.

Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979, *with essays by Kristine Stiles*

PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira, *A Arquitectura Arts Déco no Porto*, Tese de Mestrado, Porto, 1996.

PACHECO, Ana Ruela Ramos de Assis, *Pardal Monteiro, 1897-1957*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

PALLOTINO, Massimo, *La Peinture Etrusque*, Skira & Flammarion, Genebra, 1985.
Panorama da arte Portuguesa no século XX, coord. Fernando Pernes, Fundação de Serralves e Campo das Letras, Porto, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gili SA, Barcelona, 1975.

PELLIZZI, Francesco, "Rooms" in *Clemente*, cat. expos. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1999.

PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, FAUP, Porto, 1996.

PEREIRA, João Castel-Branco, "A Arte no Metropolitano de Lisboa", Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1995.

PEREIRA, João Castel-Branco, *Azulejos do Metropolitano de Lisboa*, Ed. Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1990.

Petite Encyclopédie – L'Expressionisme, ed. Lionel Richard, Somogy, Paris, 1993.

PEVSNER, Nikolaus, *Os Pioneiros do Design Moderno*, Ulisseia, Lisboa, 1975.

PINHARANDA, João, "Contrariar o bom gosto" in *Público*, 12 de Março de 1998, p. 26.

PINTO, Jorge Cruz, *A Caixa, Metáfora e Arquitectura*, ACD Editores e FA-UTL, Lisboa, 2007.

PINTO, Jorge Cruz, *O Espaço-Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*, ACD Editores e FA-UTL, Lisboa, 2007.

PINTO, Jorge Cruz, *Arquitectura Portuguesa, A Imagem da Caixa*, ACD Editores e FA-UTL, Lisboa, 2007.

PINTO, Luís Fernandes, *Azulejo e arquitectura, ensaio de um arquitecto*, Ed. Getecno Lda, Lisboa, 1994.

PINTO, Jorge Cruz, *Arquitectura Portuguesa, a Imagem da Caixa*, ACD Editores e FA-UTL, Lisboa, 2007.

POMAR, Júlio, "A Pintura Mexicana", in *A Tarde*, supl. *Arte*, Porto, nº 19, 13-10-1945.

POMAR, Júlio, "Diálogo breve com Manuel Filipe", in *A Tarde*, supl. *Arte*, Porto, nº 3, 23-6-1945.

POMAR, Júlio, "Nota sobre a Arte Útil", in *A Tarde*, supl. *Arte*, Porto, nº 2, 16-6-1945.

POMAR, Júlio, "Portinari", in *A Tarde*, supl. *Arte*, Porto, nº 10, 11 de Agosto, p. 3.

POMAR, Júlio, "Realismo e Acção" in *Mundo Literário*, Lisboa, nº 47, 5-4-1947.

Pompéi, guide du site, Electa, Nápoles, 2002.

POPPER, Frank, *L'Art Cinétique*, Gauthier-Villars Éditeur, Paris, 1970.

PORTAS, Nuno & MENDES, Manuel, *Portugal, Architecture 1965-1990*, Le Moniteur, Paris, 1992.

PORTER, Tom, *Architectural Color a Design Guide to Using Color on Buildings*, Whitney Library of Design, Nova Iorque, 1985.

Querubim, obra cerâmica (1954-1994), Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1994.

RACHET, Guy, Archéologie *de la Grèce préhistorique, Troye, Mycène, Cnossos*, Ed. Marabout Université, Paris, 1969.

RHEIMS, Maurice & GARNER, Philippe, *Les Arts Décoratifs, 1890-1940*, Bordas, Paris, 1986.

RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*, Porto, sn, 1993.

RIOUT, Denys, *Le Livre du Grafitti*, Editions Alternatives, Paris, 1985.

ROCHFORT, Desmond, *Mexican Muralists, Orozco, Rivera, Siqueiros*, Laurence King Publishing, 1993.

RODRIGUES, António, *Anos 60, anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, cat. exp. Palácio Galveias, Livros Horizonte, Lisboa, 1994.

RODRIGUES, Jacinto, *A arte e a arquitectura de Rudolf Steiner*, Civilização, Porto, sd.

RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza/Obra e método*, Civilização, Porto, 1992.

RODRIGUES, Jacinto, *A Bauhaus e o Ensino Artístico*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

ROETTGEN, Steffi, *Italian Frescoes, The Early Reanaissance*, Abbeville Press Publishers, Nova Iorque, 1996.

Romana Pictura, pittura romana dalle origini all' età bizantina, editado por Angela Donati, Electa, Milão, 1998.

ROSAND, David, *Peindre à Venise au XVI siècle Titien, Véronèse, Tintoret*, Flammarion, Paris, 1993.

ROSS, Clifford, *Abstract Expressionism: Creators and Critics, an Anthology*, Harry N. Abrams Inc., Nova Iorque, 1989.

RUBIN; William S., "The Resurgence of Illusionism: Tanguy and Magritte" in *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1968, pp. 194-209 (*Modern Arts Criticism*, vol. I, Gale Research Inc., Londres, 1991).

RUSKIN, John, *Las siete Lámparas de la Arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1997.

RUSKIN, John, The Stones of Venice, Da Capo Press, Cambridge MA, 2003.

RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, Da Capo Press, Cambridge, MA, 2003.

Sá Nogueira, cat. expos. Galeria Nasoni, Lisboa, Porto, 1994.

Sá Nogueira, Retrospectiva, cat. expos. Museu do Chiado,13 de Maio – 31 de Maio 1998, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1998.

SALVY, Gérard-Julien, *Giulio Romano Une manière extravagante et moderne*, Lagune-Paris, 1994.

SANTOS, Reynaldo dos, *O Azulejo em Portugal*, Ed. Sul Lda, Lisboa, 1957.

SANTOS, Rui Afonso, "O *Design* e a Decoração em Portugal, 1900-1994" in *História da Arte Portuguesa*, coord. Paulo Pereira, vol. III, Círculo de Leitores, 1995.

SAPORITI, Teresa, *Azulejaria de Eduardo Nery*, Lisboa, 2000.

SCHNEIDER, Pierre, *Chagall à travers le siècle*, Flammarion, Paris, 1995.

SCHULZE, Franz, *Mies Van der Rohe, a Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1985.

SCHWARTZ, Paul Waldo, "Paul Waldo Schwartz and René Magritte, in an interview", in *Studio International*, vol. 177, nº 908, Fev. 1969 (*Modern Arts Criticism*, vol. I, Gale Research Inc., Londres, 1991).

SCOTT, David, *Paul Delvaux, Surrealizing the Nude*, Reaktion Books, Londres, 1992.

SEITZ, W. C., *The Responsive Eye* (cat. expo. , MOMA), Nova Iorque, 1965.

SORLIER, Charles, *Chagall, le livre des livres*, Ed. André Sauret e Ed. Michèle Trinckvel, 1990.

SOURIAU, Étienne, Vocabulaire d'Esthétique, PUF, Paris, 1990.

SOUSA, Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira, *A arte Op na arte pública em Portugal*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em Estudos Curatoriais e Temas de Arte Contemporânea, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

SOUSA, Rocha de, Eduardo Nery, INCM, Lisboa, 1990.

Ten Houses, Eduardo Souto Moura, ed. Oscar Riera Ojedo, Rockport Publishers Inc., Gloucester, Ma., 1998.

Tendências da Arquitectura Portuguesa, cat. expos. Arquivo Histórico de Macau, Intituto Cultural de Macau e Fundação Oriente, Macau, 1990.

TAUT, Bruno, *Escritos expresionistas*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

Tiepolo and the Pictorial Intelligence, ed. Svetlana Alpers & Michael Baxandall, Yale University Press, New Haven 1994.

The Art of Mark Rothko, into an unknown world, edit. por Marc Glimcher, Barrie & Jenkins Londres, 1992.

The Chapel of the Maggi, Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence, Ed. Cristina Acidini Luchinat, Thames & Hudson, Londres, 1994.

The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, ed. Thierry de Duve, MIT Press, Cambridge Ma., 1991.

The Routledge Companion to Aesthetics, edit. por Berys Gaut e Dominic McIver Lopes, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2005.

Todo Almada, Ed. Contexto, Lisboa, 1994.

Tomás Taveira, Architectural Works and Designs, Academy Editions & St. Martin´s Press, Londres, 1990.

Tomás Taveira, AD Architectural Monographs nº 37, Academy Editions, Londres, 1994.

TOSTÕES, Ana Cristina, Arquitectura portuguesa do século XX in *História da Arte Portuguesa*, coord. Paulo Pereira, vol. III, Círculo de Leitores, Lisboa 1995.
.
TOSTÕES, Ana, "Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos" in *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, IPPAR, Lisboa, 2004.
TOSTÕES, Ana, "Keil, Távora e Siza" in *Colóquio Artes*, nº 106, Julho/Setembro, 1995.

TOSTÕES, Ana; COSTA, Sandra Vaz; FIGUEIREDO, Rute; FOLGADO, Deolinda, "Obras Modernas" in *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, IPPAR, Lisboa, 2004

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos da Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997.

TOUSSAINT, Michel, *"A 'Reintegração' do Azulejo em Portugal por volta da década de 50"* in *Jornal dos Arquitectos*, nº 176-177, Novembro 1997.

Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, Lisbonne, 20-27 Septembre, Rapport Final, Librairie Portugal, Lisboa, 1953

VAN DE VEN, Cornelis, *Space in Architecture. The evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements*, Van Gorum, Maastricht, 1987.

VASCONCELOS, Florido, "Mestre Dordio Fresquista" in *Dordio Gomes, Frescos*, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos.

VATTIMO, Gianni, *"Ornament/Monument",* in ed. Neil Leach, *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

VENTURI, Lionello, *Chagall*, Skira, Genebra, 1956.

Ver pelo Desenho: Frederico George, Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura, Livros Horizonte, Lisboa, 1993.

Veronese, ed. Terisio Pignatti e Filippo Pedrocco, Electa , Milão, 1995

VIEIRA, Sérgio José Ferreira, *Para a História do Vitral em Portugal no século XX – as principais oficinas e o papel dos Artistas Plásticos*, Dissertação de Mestrado, Mestrado em História da Arte Contemporânea, texto policopiado, FCSH-UNL, 2002.

Vieira da Silva, Monografia – Catalogue Raisonné, Lausanne, 1993.

VIRILIO, Paul, *"The Overexposed City"*, in ed. Neil Leach, *Rethinking Architecture*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996.

VITRUVIO, *Dez Livros de Arquitectura,* tra. Helena Rua, ICIST, Lisboa, 1998.

VON MOOS, Stanislaus *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Horizons de France, Paris, 1971.

WACZIARG, Francis e NATH, Aman, *Rajasthan, Les Peintures du Shekhavati*, Robert Laffont, Paris, 1984.

WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

WALDBERG; Michael, *Pomar*, La Différence, Paris, 1990.

WALDBERG, Patrick, *Chemins du Surréalisme*, Editions de la Connaissance S:A., Bruxelles, 1965.

WESTPHAL, Uwe, *The Bauhaus*, Gallery Books, Nova Iorque, 1991.

WHITFIELD, Sarah & RAEBURN, Michael, *René Magritte, Catalogue Raisonné*, *Oil Paintings, Objects and Bronzes, 1949-1967*, vol. III, Menil Foundation & Philip Wilson Pub., Bruxelas, 1993.

WILLING, Vic, *Máscara de Sá Nogueira*, SNBA, Lisboa, 1966.

WILLSDON, Clare A. P., *Mural Painting in Britain 1840-1940, Image and Meaning*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

WILLIS, Daniel, *The Emerald City and other Essays on the Architectural Imagination*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1999.

WINNER, Ellen, *Invented Worlds, The Psychology of the Arts*, Harvard University Press, 1994.

Publicações Periódicas:

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXIV, 2ª série, nºs 33-34, Maio 1950.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXII, 2ª série, nº 37, Fevereiro 1951.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXIV, 2ª série, nº 41, Março 1952.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXIV, 2ª série, nº 42, Maio 1952.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXX, 2ª série, nº 65, Junho 1959.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXI, 2ª série, nº 67, Abril 1960.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXI, 2ª série, nº 68, Julho 1960.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXII, 2ª série, nº 70, Março 1961.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXII, 2ª série, nº 71, Julho 1961.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXII, 2ª série, nº 72, Outubro 1961.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXII, 2ª série, nº 73, Dezembro 1961.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIII, 2ª série, nº 74, Março 1962.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIII, 2ª série, nº 75, Junho 1962.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIII, 2ª série, nº 76, Outubro 1962.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIV, 2ª série, nº 77, Janeiro 1963.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIV, 2ª série, nº 78, Maio 1963.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIV, 2ª série, nº 79, Julho 1963.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, Ano XXXIII, 2ª série, nº 80, Outubro 1963.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, nº 82, Junho 1964.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, nº 83, Setembro 1964.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, nº 84, Novembro 1964.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, nº 85, Dezembro 1964.

Arquitectura, nº 86, Janeiro/Fevereiro 1965.

Arquitectura, nº 87, Março/Abril 1965.

Arquitectura, nº 88, Maio/Junho 1965.

Arquitectura, nº 89-90, Dezembro 1965.

Arquitectura, nº 91, Janeiro/Fevereiro 1966.

Arquitectura nº92, Março/Abril 1966.

Arquitectura, nº 93, Maio/Junho 1966.

Arquitectura, nº 94, Dezembro 1966.

Arquitectura, nº 95, Janeiro/Fevereiro 1967.

Arquitectura, nº 96, Março/Abril 1967.

Arquitectura, nº 97, Maio/Junho 1967.

Arquitectura, nº 98, Julho/Agosto 1967.

Arquitectura, nº 99, Setembro/Outubro 1967.

Arquitectura, nº 100, Novembro/Dezembro, 1967.

Arquitectura, nº 101, Janeiro/Fevereiro 1968.

Arquitectura, nº 102, Março/Abril 1968.

Arquitectura, nº 103, Maio/Junho 1968.

Arquitectura, nº 104, Julho/Agosto 1968.

Arquitectura, nº 105/106, Setembro/Dezembro, 1968.

Arquitectura, nº 107, Janeiro/Fevereiro 1969.

Arquitectura, nº 108, Março/Abril 1969.

Arquitectura, nº 109, Maio/Junho 1969.

Arquitectura, nº 110, Julho/Agosto, 1969.

Arquitectura, nº 111, Setembro/Outubro 1969.

Arquitectura, nº 112, Dezembro 1969.

Arquitectura Portuguesa, Ano I, 5ª série, nº 4, Novembro/Dezembro 1985.

Artes Plásticas, Ano I, nº 12, Julho/Agosto/Setembro 1991.

Casabella, nº 760 Novembro 2007.

Connaissance des Arts, nº 513 Janeiro 1995.

Goya, nº 121, Julho/Agosto 1974.

Lotus International, nº 123 Fevereiro 2005.

Lotus International, nº 134, 2008.

Science et Vie, éd. spéciale, Dezembro 1975.

Sites:

www.artlex.com

www.artpop.htmlplanet.com

www.cnac-gp.fr

www.getty.edu/vow/ULAN

www.time.com/timemagazine/article/0,9171,922325,00

www.kultureflash.net/archive/102/priview

www.kisia.net.

www.raisethehammer.org.

www.haeusler-contemporary.com

www.visualarts.walkerart.org

www.artnet.com.

Informação Complementar:

Ana Isabel expõe Menez, Fátima Vaz, Ana Vidigal, Graça Pereira Coutinho, Ilda David, Maria Keil, Maria Velez, Teresa Magalhães, texto de Ana Isabel Rodrigues, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1997.

A arte no metro, texto de Gonçalo Monteiro (et al.), Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1991.

A Azulejaria em auto-estradas do Atlântico, texto de Rafael Salinas Calado, Auto-Estradas do Atlântico, Lisboa, 2003.

A cidade, Galeria Ana Isabel, Lisboa, 1984.

A Flor, Galeria Ana Isabel, Lisboa, 1983.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Almada*, CAM, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

Almada: a cena do corpo, coord. cient. José de Monterroso Teixeira, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993.

Almada: desenho, pref. de Margarida Acciaiuoli, Galeria JN, Porto, 1985.

Almada e o número, Lima de Freitas, 2ª ed. Rev., corrig. E aumentada com novos traçados geométricos, Soctip, Lisboa, 1990.

Almada em Madrid, 1984.

Almada e tudo, 1995, org. Instituto Nacional da Biblioteca e do Livro, GARI- Reitoria da universidade de Évora, Évora, 1995.

Almada Negreiros, 1893-1970, texte par José-Augusto França, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1988.

Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia, Celina Silva, Fund. Eng.º António de Almeida, Porto, 1994.

Almada Negreiros: a descoberta como necessidade: actas do Colóquio Internacional, coord. de Celina Silva, Fund. Eng.º António de Almeida, Porto, 1998.

Almada Negreiros: obra gráfica, textos de António Rodrigues, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1993.

Almada Negreiros: um percurso possível, INCM, Lisboa, 1993.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Nikias Skapinakis: cartazes", 1989, in *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 6, nº 25, Out.- Nov. 1994, pp. 54-56.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *A noite de Natal*, ilust. de Maria Keil, Lisboa, Ática, 1959.

Anos 60, 70, 80: pintura portuguesa, Galeria Antiks, Lisboa, 2000.

22 anos de tapeçaria da manufactura de Portalegre, Secretaria de Estado da Informação e Turismo", Lisboa, 1969.

80 Anos de arte no Porto, pref. Joaquim Matos Chaves, Futebol Clube do Porto, Porto, 1986.

ARAÚJO, Norberto, *Lisboa*, ilust. de Maria Keil, SPN, Lisboa, 1930.

ARCO 93: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, Madrid, 1993.

ARCO 96: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, , ARCO, Madrid, 1996.

ARCO 97: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, Madrid, 1997.

Art Portugais Contemporain, pref. José Augusto França, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1976.

Art portugais: peinture et sculpture du naturalisme à nos jours, introd. de Fernando Guedes, s.n., Lisbonne, 1967.

Arte moderna em Portugal: colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos, textos Delfim Sardo, Fernando Calhau, Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, 1993.

Arte moderna portuguesa: a colecção da Petrogal, pref. de José Luís Porfírio, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa, 1986.

Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940, coord. de Paulo Henriques, textos de João B. Serra (et al.), Stemmle, Zurique, 1997.

Arte moderna portuguesa através dos prémios artísticos do SNI, 1935-1948, texto de António Ferro, aloc. de Diogo Macedo, Lisboa, SNI, 1948.

Arte contemporânea: colecção Caixa Geral de Depósitos, novas aquisições, coord. Rosário Sousa Machado, Culturgest, Lisboa, 2002.

Arte dos anos 80 na Sociedade Nacional de Belas Artes, pref. de Fernando de Azevedo, SNBA, Lisboa, 1980.

Arte Portuguesa Contemporânea, introd. de José-Augusto França, org. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Sec. de Estado da Cultura e Fund. Calouste Gulbenkian, s. n., Brasília, 1976.

Arte portuguesa: Parlamento Europeu, s.n., Strasbourg, 1992.

Artistas da Galeria, coord. Lina Cordeiro, Galeria Cordeiros, Porto, 2000.

Artistas portugueses, texto de Salette Tavares, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1977.

As escolhidas / Graça Morais, textos de Hermínio Monteiro e Sílvia Chicó, Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996

10 artistas da Galeria S. Mamede, Galeria S. Mamede, Lisboa, 1972.

11 artistas portugueses, Centro Cultural, São Lourenço, 1997.

15 artistas premiados pelo SNI com o prémio Souza Cardoso, Museu Municipal de Amarante, Câmara Municipal de Vila Real, Vila Real, 1960.

20 artistas contemporâneos, Galeria Nasoni, Porto, 1988.

26 artistas de hoje, SOQUIL, Lisboa, 1973.

50 artistas independentes em 1959, SNBA, Lisboa, 1959.

20 anos da gravura, textos de Fernando Azevedo, Gil Teixeira Lopes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.

AZEVEDO, Fernando (et al.), *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, INCM, Lisboa, 1987.

AZEVEDO, Fernando, "Vieira da Silva, o longínquo desastre", 1971, in *Colóquio, Artes*, Lisboa, S. 2, a. 30, nº 77 , Jun. 1988, pp. 14-17.

Azulejo: 12 artistas portugueses contemporâneos, Galeria Ratton, Lisboa, 2002.

Azulejos de Jorge Barradas no Brasil, Suraya Burlamaqui, 1999, in "Oceanos", N. 36/37, Out. 1998/Março 1999, pp. 342-250.

Azulejos para Santiago, Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 1996.

Azulejos para Usuqui: painéis para o Arquivo Histórico Municipal de Usuqui Rogério Ribeiro, Usuqui, Centro Cultural da Embaixada de Portugal no Japão, 2000.

As mais belas poesias de Tomás António Gonzaga, escolhidas por José Régio, com ilust. de Júlio Pomar, Lima de Freitas, Maria Keil e Rogério Ribeiro, Artis, Lisboa, 1960.

Bienal internacional de Óbidos: cerâmica criativa contemporânea, pref. Edgardo Xavier, Júlio Resende, Lima de Freitas, Óbidos, Bienal Internacional de Óbidos, Óbidos, 1987.

1ª Bienal de Arte de Sintra, Bienal de Arte de Sintra, Sintra, 1987.

BRANDÃO, A. Almeida, "O gosto pelo jogo das cores: entrevista, Gracinda Candeias", in *Artes Plásticas*, Lisboa, A. 1, N. 6 (Dez. 1990), pp. 6-9.

Breve retrospectiva da obra de Rogério Amaral: pintura, desenho, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1992.

Cargaleiro, Galeria S. Mamede, Lisboa, 1988.

Cargaleiro, texto de João Clemente Baena Soares, Fund. Cultural do Distrito Federal, Brasília, 1978.

Cargaleiro, textos de Jean Cassou, Maurice Pianzola, Galleria d' Arte La Nuova Sfera, Milano, 1976.

Cargaleiro, introd. de Jacques Dopagne, Lisbonne, Fund. Calouste Gulbenkian, Service d' Expositions et Muséographie, Paris, 1980.

Cargaleiro, introd. de Jorge Guimarães, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1984.

Cargaleiro, texto de Pedro Manuel, Galeria Seta, S. Paulo, 1964.

Cargaleiro 2, Galerie Albert Loeb, Paris, 1973.

Cargaleiro, 1989, pref. Michel Bohbot, Galerie Marumo, Paris, 1989.

Cargaleiro: cerâmicas, texto Ruben A., Academia Dominguez Alvarez, Porto, 1957.

Cargaleiro, Cutileiro, Nadir Afonso: pintura-escultura, Galeria Neupergama, Torres Novas, 1997.

Cargaleiro expõe painéis de azulejos, texto de Armand Guibert, Galeria S. Mamede, Lisboa, 1970.

Cargaleiro: gouaches, pref. de Jean Cassou, Primeca, Paris,1972.

Cargaleiro: óleos, gouaches, cerâmicas, texto de Juvenal Esteves, Galeria S. Mamede, Lisboa, 1973.

Cargaleiro: pintura, texto de Alain Bosquet, Galeria Marquês de Tomar, Lisboa, 1995.

Carlos Botelho: exposição comemorativa do centenário do nascimento: desenho, Almada, Câmara Municipal de Almada, 1999.

Casa Jorge Barradas: peças da autoria de Barradas, material gráfico, inventário coord. por João Miguel Santos Simões, 1960.

CASTRO, Laura, *Júlio Resende: tentações da pintura ocidental*, INCM, Lisboa, 1999.

CASTRO, Laura, "Resende, abstraccionismo, expressionismo, informalismo", in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, A. 36, nº 101 (Abr.-Jun. 1994), pp. 10-25.

Catálogo da exposição Jorge Barradas, UP, Lisboa, 1935.

Catálogo da exposição de Jorge Barradas: motivos de S. Tomé, SNBA, Lisboa, 1931.

Catálogo de cerâmicas de Mestre Jorge Barradas", Soc. de Leilões Afra Filhos, Lisboa, 1972.

Catálogo da exposição de arte moderna portuguesa na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, Brasil, SNI, Lisboa, 1953.

Catálogo da sétima exposição geral de artes plásticas, SNBA, Lisboa, 1953.

Catálogo da XLVII exposição anual de pintura a óleo e escultura: "Salão da Primavera", SNBA, Lisboa, 1950.

Catálogo das XXV Exposizione Bennale Internazionale d'Arte: participação portuguesa, SNI, Lisboa, 1950.

Catálogo da Quinta exposição geral de artes plásticas, SNBA, Lisboa, 1950.

Catálogo da sétima exposição geral de artes plásticas, Lisboa, SNBA, 1953.

Catálogo da terceira exposição de cerâmica moderna no Palácio Foz, SNI, Lisboa, 1952.

Cerâmica decorativa moderna portuguesa, apresent. Santos Simões, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971.

Cerâmica de Manuel Cargaleiro, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1959.

Cerâmicas de Manuel Cargaleiro, texto de Diogo Macedo, Galeria de Março, Lisboa, 1954.

Cerâmica Portuguesa Contemporânea, texto Edgardo Xavier, Galeria de Arte do Casino do Estoril, Estoril, 1981.

CERQUEIRA, João, "Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70", 2001, in *Arte Ibérica*, Lisboa, A. 5, nº 44 (Março 2001), pp. 13-17.

Cinco exposições individuais de Cargaleiro, Cruzeiro Seixas, Nikias, Pomar, Vespeira, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, Lisboa, 1980.

Cinco pintores de la modernidad portuguesa (1911-1965), textos de María Jesus Ávila (et al.), Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2004.

CHAVES, Joaquim Matos, *Bienal de Tapeçaria*, Matosinhos, Município de Matosinhos, Matosinhos, 1988.

CHICÓ, Sílvia, "Graça Morais, imagens comentadas", in *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 3, nº 14 (Abr.- Maio 1992), pp. 13-19.

Colectiva de artes plásticas, Galeria de Arte do Casino do Estoril, Estoril, 1984.

Colectiva de cerâmica e tapeçaria, Edições Estoril-Sol, Estoril, 1987.

Conflito e unidade da arte contemporânea, Galeria Municipal de Arte, Almada, 1992.

Cordeiros 2002 – Mestres da pintura, coord. Lina Cordeiro, Porto, Galeria Cordeiros, 2002.

Cordeiros 2002: arte contemporânea, Porto, Galeria Cordeiros, 2002.

CORREA, António Bonet, *Vieira da Silva*, Polígrafa, Madrid, 1980.

50 desenhos / Júlio Resende, INCM, Lisboa, 1982.

Desenho contemporâneo: colecção da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, coord. Dimas Simas Lopes, Instituto Açoreano de Cultura, Angra do Heroísmo, 2002.

Desenhos de Júlio Pomar, Galeria de Março, Lisboa, 1952.

Desenho e gravura, SNBA, Lisboa, 1980.

Diez artistas portugueses contemporáneos: colección Manuel de Brito, trad. Pedro Abreu, 2000.

Dois tigres: Júlio Pomar/ Teresa Vaz da Silva, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1980.

Eduardo Nery, texto de Joaquim Matos Chaves, Galeria Quadrado Azul, Porto, 1991.

Eduardo Nery, texto de Fernando Pernes, Galeria 111, Lisboa, 1972.

Eduardo Nery, texto de Rui Mário Gonçalves, Galeria Buchholz, Lisboa, 1969.

Eduardo Nery: 16 estruturas, texto de Fernando Pernes, Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1968.

Eduardo Nery, 1956-1996, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

Eduardo Nery: a verdade da ilusão, pref. de José Luís Porfírio, Fund. Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1987.

Eduardo Nery: espaço Luz, pintura 1979-1986, Pousada do Castelo, Palmela, 1986.

Eduardo Nery expõe na Galeria Zen, Porto, Maio 1971.

Eduardo Nery: metamorfoses da imagem, texto de Rocha de Sousa, ed. Foto-Jornal, Loures, 1985.

Eduardo Nery/Noronha da Costa, textos de Egídio Álvaro, Eduardo Lourenço, Lisbonne, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1973.

Eduardo Nery: obra gestual, 1960-2001, org. CML, coord. Lucinda Lopes, CML, Lisboa, 2001.

Eduardo Nery: o outro lado do visível: pintura, pref. de Fernando Azevedo, Ygrego, Lisboa, 1990.

Eduardo Nery: paisagem reconstrução: pintura fotografia, pref. de João Manuel Rocha de Sousa, Galeria Quadrum, Lisboa, 1985.

Eduardo Nery: percursos no fantástico: obras de 1973 a 1985, apres. de José Luís Porfírio, SNBA, Lisboa, 1986.

Eduardo Nery: pinturas 2003: o outro lado do rosto, o visível e o invisível, texto de Rocha de Sousa, Galeria Valbom, Lisboa, 2003.

Eduardo Nery: tapeçarias, Sec. De Estado da Cultura, Lisboa, 1987.

Encontro: artistas portugueses contemporâneos no Oriente, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1996.

Estrela Faria: exposição, desenhos, gouaches e óleos, pref. de Diogo Macedo, SNI, Lisboa, 1945.

Exposição Antológica de Graça Morais: Memória da Terra/ Retrato de Mulher, textos de Fernando Pernes, Sílvia Chicó, Rui Mário Gonçalves, Porto: Museu Soares dos Reis, Porto, 1997.

Exposição de Arte Moderna Portuguesa, SNBA, Lisboa, 1976.

Exposição de Nikias Skapinakis, SNBA, Lisboa, 1955.

Exposição de Nikias Skapinakis, SNBA, Lisboa, 1958.

Exposição de Arte Moderna: Sociedade Nacional de Belas-Artes 82, SNBA, Lisboa, 1982.

IV exposição de cerâmica moderna, SNI, Lisboa, 1954.

V exposição de cerâmica moderna, SNI, Lisboa, 1957.

12ª Exposição de Arte Moderna, SNI, Lisboa, 1948.

Exposição dos artistas premiados pelo SNI, texto de António Ferro, aloc. de Diogo Macedo, SNI, Lisboa, 1949.

Exposição de artes plásticas, Assoc. de Est., Lisboa, 1958.

III exposição colectiva de artistas plásticos, Galeria Pórtico, Lisboa, 1955.

III Exposição de artes plásticas, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1958.

X exposição geral de artes plásticas, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1956.

Exposição geral de artes plásticas, SNBA, Lisboa, 1946.

Exposição de aguarelas António Lino, SNI, Lisboa, 1948.

Exposição de desenhos de Jorge Barradas feita no anno de MCMXX, s.l., s.n., 1920.

Exposição de gravura contemporânea, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1962.

Exposição Jorge Barradas, São Paulo, s.n., 1923.

Exposição de pintura, escultura, arquitectura, SNBA, Lisboa, 1933.

Exposição de pinturas de Manuel Cargaleiro, texto de José Roberto Teixeira Leite, Brasília, s.n., 1964.

Exposição de Pintura Moderna Portuguesa, pref. Adriano Gusmão, Lisboa, Assoc. de Est. da Fac. de Ciências de Lisboa, 1955.

Exposição de pintura e desenho de Maria Keil do Amaral, Tip. da ENP, Lisboa, 1945.

Exposição Maria Keil: pintura, desenho, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1996.

Exposição de pintura e escultura do património da Caixa Geral de Depósitos, introd. Rui Mário Gonçalves, Casa de Serralves, Porto, 1989.

Exposição de pintura de Rogério Ribeiro, Galeria Municipal de Exposições, Vila Franca de Xira, 1995.

Exposição dos prémios do SNI, pref. Moreira Batista, SNI, Lisboa, 1966.

Exposição perspectiva 74, SNBA, Lisboa, 1974.

Exposição Rogério Ribeiro: pintura, coord. Lina Cordeiro, Galeria Cordeiros, Porto, 2000.

Exposição Vieira da Silva, Galeria 111, Lisboa, 1970.

Exposición de pintura de António Lino, texto Eugénio Montes, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1950.

Exposición de pintura de António Lino, texto Eugénio Montes, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1951.

Exposition Resende, La Proue, Bruxelles, 1963.

Feira de Arte Contemporânea – FAC 96: Fórum Atlântico de Arte contemporânea – Forum 96, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1996.

FERREIRA, António Mega, *Graça Morais: linhas da terra*, INCM, Lisboa, 1985.

FERREIRA, António Quadros, "Almada: do caminho para a pintura *o apurar-se a si mesmo*", 1971 in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, A. 36, N. 100 (Mar. 1994), pp. 24-27.

FERREIRA, Serafim, "Ribeira negra: memorial portuense em azulejos de Júlio Resende", 1990, in *Artes Plásticas*, Lisboa, A. 1, N. 2, (Ago. 1990), pp. 37-40.

Figuração e parafiguração na pintura de Nikias Skapinakis, pref. de Fernando Azevedo, SNBA, Lisboa, 1985.

FRANÇA, José-Augusto, "A propósito de Vieira da Silva", in *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 3 de Outubro, 1971.

FRANÇA, José-Augusto, "Almada Negreiros", 1984, in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 62, Set. 1984, p. 65.

FRANÇA, José-Augusto, "Almada: porquê e para quê?", 1985, in *ACARTE*, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
FRANÇA, José-Augusto, "Almada or the unanswered questions", in *Portuguese Studies*, London, V. 2, 1986, pp. 125-140.

FRANÇA, José-Augusto, "Almada Negreiros", 1979, in *Belas Artes*, Lisboa, nº 24-26 (1970), p. 95-96.

FRANÇA, José-Augusto, "Almada Negreiros e a Bienal", 1963, in *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 23 Nov. 1963.

FRANÇA, José-Augusto, *Almada: o português sem mestre*, Estúdios Cor, Lisboa, 1974.

FRANÇA, José-Augusto, "Almada, Pessoa, *Nom de Guerre, etc"*, 1988, in *Nom de Guerre/ José de Almada Negreiros*, La Différence, Paris, 1988.

FRANÇA, José-Augusto, "Começar", 1970, in *Colóquio*, Lisboa, N. 60, Out. 1970, pp. 20-26.

FRANÇA, José-Augusto, *Júlio Pomar: "o almoço do trolha"* in "Os anos 40 na arte portuguesa", Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

FRANÇA, José-Augusto, *Júlio Resende*, Lusíada, Porto, 1960.

FRANÇA, José-Augusto, "Menez, a propósito da sua exposição", 1966, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 30 de Nov. 1966.

FRANÇA, José-Augusto, "Menez: exposições no SNI e na Galeria Pórtico", 1959, in "Colóquio", Artes, Liosboa, N. 2 (Março 1959), pp. 28-29.

FRANÇA, José-Augusto, "Na morte de Jorge Barradas", in *Colóquio Artes*, Lisboa, S.2, a. 13, nº 5, Dez. 1971, pp. 66-67.

FRANÇA, José-Augusto, *Os quadros de "A Brasileira"*, Artis, Lisboa, 1973.

FRANÇA, José-Augusto, *Sobre os desenhos de Almada Negreiros*, pref. Achille Bonito Oliva, 1979, Lis'79, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1979.

FRANÇA, José-Augusto, "Cargaleiro" in *Aujourd'hui*, s.l., A. 7, nº 41, mai 1963, p. 40.

FRANÇA, José-Augusto, "Portrait de Vieira da Silva", 1964, in *Aujourd'hui*, s.l., A. 8, nº 45, avril 1964, p. 34.

FRANÇA, José-Augusto, *Vieira da Silva*, Bertrand Editora, Lisboa, 1987.

FRANÇA, José-Augusto, "Vieira da Silva e a cultura portuguesa", 1970, in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 58, Abril 1970, pp. 6-17.

FRANÇA, José-Augusto, "Vieira da Silva et la peinture à Lisbonne", in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, A. 345, nº 93, Jun. 1992, pp. 9-11.

Fundação António Prates: um projecto para Ponte de Sor, textos de João Prates (et al.), Junta da Extremadura, Badajoz, 2001.

GHEERBRANT, Alain, *Júlio Pomar: peinture et Amazonie*, La Différence, Paris, 1997.

GONÇALVES, Rui Mário, "Jorge Martins" in *Colóquio Artes*, s. 2, a. 15, nº 13, Jun. 1973, pp. 7-8.

GONÇALVES, Rui Mário, "Júlio Resende na geração do pós-guerra", 1971, in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, a. 22, nº 44, Mar. 1980, p. 30-37.

Gouaches de Menez Leitão, texto de Sophia de Mello Breyner Andresen, Galeria de Março, Lisboa, 1954.

Graça Morais, Galeria 111, Lisboa, 1991.

Graça Morais, Galeria 111, Lisboa, 1998.

Graça Morais, Galeria Zen, Porto, 1984.

Graça Morais, Galeria 111, Lisboa, 1993.

Graça Morais, textos de Sílvia Chicó, Lídia Jorge, Museu Abade de Baçal, Bragança, 1991.

Graça Morais, texto de Ruth Rosengarten, Kimberly Gallery, Washington,1992.

Graça Morais, textos de Vasco Graça Moura e Sílvia Chicó, Lisboa, galeria 111, Livros Quetzal, 1998.

Graça Morais, Secretariado de Extensión Cultural de la Universidad de Granada, Granada, 1985.

Graça Morais 1982-1997, texto de João Pinharanda, Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines, 1998.

Graça Morais: A idade da terra, texto de Maria Velho da Costa, Galeria 111, Lisboa, 2002.

Graça Morais: cães, texto de Pedro Tamen, Galeria Ratton, Cerâmicas, Lisboa, 1997.

Graça Morais: exposição antológica por ocasião da entrega do Prémio Soctip Artista do Ano 1991, Galeria Soctip, Lisboa, 1992.

Graça Morais: geografias do sagrado, texto de Graça Morais, Galeria 111, Lisboa, 1998.

Graça Morais, Jorge Martins, Luísa Correia Pereira, Mafalda Reis Moore, Júlio Pomar", texto Mário Rodrigues, Ratton cerâmicas, Lisboa, s.d.

Graça Morais: desenho-pintura, 1982-1997, coord. Dimas Simas Lopes, Instituto Açoreano de Cultura, Angra do Heroísmo, 1997.

Graça Morais na colecção da Fundação paço d'Arcos: pintura, desenho, azulejo, texto de Ruth Rosengarten, Galeria 111, Lisboa, 1994.

Graça Morais: pintura-desenho, pref. de Sílvia Chicó, Fernando Azevedo, Santo Tirso, 1989.

Graça Morais: Pinturas e desenhos, 1996, Lisboa, Galeria 111, 1996..

Gravura: cooperativa de gravadores portugueses, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1997.

Gravura: cooperativa de gravadores portugueses", Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1997.

Gravura Portuguesa Contemporânea, 1970-1980, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

Guilherme Camarinha, textos de Joaquim Matos Chaves, Galeria Quadrado Azul, Porto, 1988.

Helena Almeida, Jorge Pinheiro, António Sena, Ângelo de Sousa, Módulo- Centro Difusor de Arte, Porto, 1977.

Incisione portoghese contemporanea, pref. Rui Mário Gonçalves, Instituto di San Antonio dei Portoghesi, Roma, 1976.

Images du Portugal: 3 peintres: Souza-Cardoso, Pomar, Paula Rego, Galerie de Montbenon, Lausanne, 1988.

Inventário artístico de Portugal, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1943.

JAEGER, Jean-François, "Vieira da Silva et son secret enclose", in *Sigila*, Paris, nº 11, Printemps-Été 2003, pp. 179-182.

J. P. P. d'A., "Vieira da Silva expõe em Madrid e Bruxelas e vende em Nova Iorque", in *Artes & Leilões*, Lisboa, A. 2, nº 9, Abril-Maio 1997, pp. 76-80.

João Abel Manta, texto de Rui Mário Gonçalves, s. l., Fund. D. Luís I, Cascais, 1999.

João Abel Manta: obra gráfica, real. Museus Municipais de Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1992.

João Abel Manta: pinturas 1980-1985, Galeria S. Mamede, Lisboa, 1997.

João Esteves de Oliveira, Galeria Arte moderna e Contemporânea, Lisboa, 2002.

Jorge Barradas/António Rodrigues, INCM, Lisboa, 1995.

Jorge Barradas, texto de António Valdemar, Lisboa, Galeria S. Mamede, 1985.

Jorge Barradas expõe as suas criações em faianças de arte, prefácio de Augusto Ferreira Gomes, SNI, Lisboa, 1945.

Jorge Barradas 1965: expõe gouaches, óleos, têmperas, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1965.

Jorge Barradas/Manuel Mendes, Artis, Lisboa, 1962.

Jorge Martins, Galeria 111, Lisboa, 1974.

Jorge Martins, pref. de João Miguel Fernandes Jorge, EMI-Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989.

Jorge Martins, texto de José Gil, Galerie Lina Davidov, Paris, 1991.

Jorge Martins, texto Gérald Gassiot-Talabot, galeria Zen, Porto, 1972.

Jorge Martins, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1962.

Jorge Martins, desenhos, 1957-1987, apres. José Sommer Ribeiro, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

Jorge Martins, dessins, Galerie L'Entracte, Lausanne, 1988.

Jorge Martins en noir et blanc: dessins et peintures, texto Brigitte Cornand, Centre Culturel de Meudon, Meudon, 1983.

Jorge Martins, grafite sobre papel, pref. de Alberte Grympas Nguyen, EMI-Valentim de Carvalho, Lisboa, 1990.

Jorge Martins ou a modulação rítmica da cor, textos de Emídio Rosa de Oliveira, 1990 in *Artes Plásticas*, nº 4, Out. 1990, pp. 32-34.

Jorge Martins ou a obnobjectualidade, José-Augusto França, Galeria EMI, Lisboa, 1986.

"Jorge Martins: papéis inéditos 1957-1993", texto de Rogério Ribeiro, Almada, Câmara Municipal de Almada, 1995.

Jorge Martins: pintura, coord. Culturgest, Culturgest, Lisboa, 2001.

Jorge Martins: pintura, pref. José-Augusto França, galeria EMI, Lisboa, 1986.

Jorge Martins: pinturas, Módulo- Centro Difusor de Arte, Porto, 1985.

Jorge Martins: pintura 1958-93, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Lisboa, 1993.

Jorge Martins: preto e branco com cor, trabalhos dos anos 70, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2003.

Jorge Martins: real/virtual, texto de Eduardo Paz Barroso, Galeria Fernando Santos, Porto, 1998.

Jorge Pinheiro, apres. de Jorge Molder, FCG-CAM, Lisboa, 2002.

Jorge Pinheiro, pref. de Maria Augusta Babo, Eduardo Paz Barrosos, Galeria Nasoni, Porto, 1988.

Jorge Pinheiro: anos 60 e anos 90, texto de João Pinharanda, Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 1996.

Jorge Pinheiro: ensaios, Galeria Quadrum, Lisboa, 1976.

Jorge Pinheiro: os bispos, 1976-1981, Galeria Quadrum, Lisboa, 1982.

José de Almada Negreiros, S. V., in "Arte y parte", Madrid, nº 46, Agosto-Setembro 2003, p. 121.

Júlio Pomar, apres. de José Celestino da Silva Maneiras, João Manuel Costa Antunes, Leal Senado, Macau, 1989.

Júlio Pomar, Galerias Municipais de Arte, Faro, s.d.

Júlio Pomar, Galeria 111, Lisboa, 1973.

Júlio Pomar, Galeria 111, Lisboa, 1982.

Júlio Pomar, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1962.

Júlio Pomar: a pintura da liberdade, 1942-1989, Gabriel Jorge Andrade Costa, Universidade dos Açores, Departamento de História Filosofia e Ciências Sociais, Ponta Delgada, 1993.

Júlio Pomar: desenhos, texto Júlio Pomar, São João da Madeira: Centro de Arte, 2003.

Júlio Pomar, desenhos recentes, introd. José Sommer Ribeiro, Fund. Arpad Szènes-Vieira da Silva, Lisboa, 2000.

Júlio Pomar/Ernesto de Sousa, Artis, Lisboa, 1960.

Júlio Pomar: fables et portraits, texte de Claude Michel Cluny, Ramsay, Paris, 1994.

Júlio Pomar: Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso - 2003, coord. Alexandre Pomar, Sophie Enderlin, Rosa Pomar, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 2003.

Júlio Pomar: quelques dessins, 1965-1988, pref. Lydia Harambourg, Galerie Flora J., Paris, 2001.

Júlio Pomar: o paraíso e outras histórias, texto Ruth Rosengarten, Sociedade Lisboa 94, Lisboa, 1994.

Júlio Resende, org. Armando Alves, Maria José Moniz Pereira, Laura Castro, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1989.

Júlio Resende, textos de Tereza Alçada, Joaquim Matos Chaves, Júlio Resende, Galeria Arcano XXI, Lisboa, 1983.

Júlio Resende, Galeria Divulgação, Porto, 1960.

Júlio Resende: a arte como vida, textos de Joquim Matos Chaves, Arsénio Mota, Júlio Resende, Livraria Editora Civilização, Porto, 1989.

Júlio Resende: aguarelas série Brasil, pref. Eugénio de Andrade, Mini Galeria, Porto, 1973.

Júlio Resende: exposição de desenho, Galeria Barca d'Artes, Viana do Castelo, 1985.

Júlio Resende, José de Guimarães: dois pintores portugueses no diálogo Norte-Sul, INCM, Lisboa, 1988.

Júlio Resende, os lugares do desenho, texto de Fernando Pernes, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2001.

Júlio Resende no modernismo português, Eduardo Paz Barroso, Galeria Cordeiros, Porto, 2001.

Júlio Resende, pintura, pref. de José-Augusto França, Diário de Notícias, Lisboa, 1957.

Júlio Resende: pintura, desenho, dir. Rogério Ribeiro, Câmara Municipal de Almada, Departamento de Acção Sócio- Cultural, Almada, 1991.

Júlio Resende: pintura, gravura, desenho, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, Porto, 1963.

LANÇA, Carlos, "Eduardo Nery: para além da luz ou a negação do gratuito", in *Artes Plásticas,* Lisboa, A. 1, nº 7, Jan. 1991, pp. 24-28.

LASSAIGNE, Jacques & WEELEN, Guy, "Vieira da Silva", Mem-Martins, Europa-América, 1992.

LE BOT, Marc, "Vieira da Silva et la peinture à Paris", 1971, in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, A. 34, nº 93, Jun. 1992, pp. 5-8.

Levantamento da arte do século XX no Porto: exposição, s.l., s.n., 1975.

LEVÊQUE, Jean Jacques, "Nikias Skapinakis, un peintre de l'attente et du silence", in *Colóquio Artes*, Lisboa, S. 2, a. 14, nº 7, Abr. 1972, pp. 13-18.

Lino António (1898-1974), textos de José Mattoso (et al.), Câmara Municipal de Lisboa, Leiria, 1998.

Lino António: exposição de pintura, Galeria de Arte do Turismo, Leiria, 1970.

Lino António: 1ª exposição, pintura e desenho, pref. Américo Durão, SNBA, Lisboa, 1924.

Manuel Mendes: colecção, coord. Nuno Ferreira de Carvalho, Museu do Chiado, Lisboa, 2000.

Manuel Cargaleiro, Galeria Zen, Porto, 1978.

Manuel Cargaleiro, Ed. Galeria Alvarez, Porto, 1972.

Manuel Cargaleiro, texto de Egídio Álvaro, Soc. de Estudos de Moçambique, Lourenço Marques, 1969.

Manuel Cargaleiro, texto de Herberto Hélder, Galeria Alvarez, Porto, 1968.

Manuel Cargaleiro, Galerie Moderner Kunst, Rheinhausen, 1967.

Manuel Cargaleiro, texto de Eugénio de Andrade, Árvore, Porto, 1966.

Manuel Cargaleiro, texto de José Roberto Teixeira Leite, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1964.

Manuel Cargaleiro, Galerie Valérie Schmidt, Paris, 1963.

Manuel Cargaleiro: peintures récentes, avant-propos de Joaquim Veríssimo Serrão, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1970.

Manuel Cargaleiro: cerâmicas, textos Mireille Bazin, José Meco, Jean Cassou, Mar Largo, 1992.

Manuel Cargaleiro: Cerâmicas, 1950-1999, Fund. Manuel Cargaleiro, Lisboa, 1999.

Manuel Cargaleiro: exposição de cerâmica, texto de Jorge Barradas, SNI, Lisboa, 1952.

Manuel Cargaleiro, gouaches, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, texto de Jean Cassou, Primeca, Paris, 1972.

Manuel Cargaleiro: pintura, 1957-1997, introd. Ana Isabel Ribeiro, Livros Horizonte, 1997.

Manuel Cargaleiro: pintura, desenho, azulejo, Galeria Municipal de Arte, Museu Nacional Amadeo de Sousa-Cardoso, Almada e Amarante 1990.

Manuel Cargaleiro: tapeçarias, Beecham Portuguesa, Massamá, 1989.

Maria Helena Vieira da Silva, pref. de Dina Vierny, textos de Daniel Abadie, Jean-François Jaeger, Fond. Dina Vierny, Musée Maillol, Paris, 1999.

Maria Helena Vieira da Silva Szenes, pref. Cristovão, UP, Lisboa, s.d.

Maria Keil: exposição de desenho, texto de Resende, Galeria Municipal do Barreiro, Barreiro, 2002.

Maria Keil: registos 40-80, Galeria de Colares, Colares, 1989.

Mário Dionísio: pintura, texto de Rogério Ribeiro, Galeria Triângulo 48, Lisboa, 1992.

MECO, José, "Jorge Barradas ceramista", in "Artes Plásticas", Lisboa, nº 5, Nov. 1990, pp. 6-13.

Menez, s. l., s. n., 1986.

Menez, textos de Fernando Gil, Júlio Pomar, Galeria 111, Lisboa, 1981.

Menez, Salette Tavares, INCM, Lisboa, 1983.

Menez, texto de Rocha de Sousa, Galeria 111, Lisboa, 1985.

Menez, Galeria 111, Lisboa, 1990.

Menez, Galeria 111, Lisboa, 1994.

Menez, textos de Fernando Gil, Maria Helena de Freitas, Helder Macedo, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1990.

Menez, pref. Filomena Molder, Ratton cerâmicas, Lisboa, 1990.

Menez, pref. Vic Willing, SNBA, Lisboa, 1966.

Menez 58 : óleos, SNI, Lisboa, 1959.

Menez 90, realiz. por Teresa Martha, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1990.

Menez: exposição de pintura, Galeria Zen, Porto, 1989.

Menez: gouaches de 59/60, Galeria DN, Lisboa, 1961.

Menez na Galeria Gilde, Galeria Gilde, S. Torcato, 1988.

Menez, uma retrospectiva, coord. Maria Augusta Santana Bastos, Leal Senado, Macau, 1998.

Modernismo e vanguarda nas colecções do Museu do Chiado, textos de David Santos, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 2001.

Móveis de Maria Keil e Manuel Magalhães, azulejos de Maria Keil, catálogo, pref. Maria Keil, Galeria Pórtico, Lisboa, 1955.

Museu Municipal de Arte Moderna Abel Manta, Museu Municipal de Arte Moderna, Gouveia, 1985.

Nikias, introd. de José Gomes Ferreira, Dórdio Guimarães, texto de José-Augusto França, Galeria 111, Lisboa, 1970.

Nikias Skapinakis, Galeria Quadrum, Lisboa, 1992.

Nikias Skapinakis, Lisboa, Galeria 111, 1974.

Nikias Skapinakis, Diário de Notícias, Lisboa, 1963.

Nikias Skapinakis: as naturezas metafísicas, texto de Nikias Skapinakis, Cooperativa Árvore, Porto, 1991.

Nikias Skapinakis: cartazes 1993-1998, texto de Bernardo Pinto de Almeida, Galeria Fernando Santos, Porto, 1998.

Nikias Skapinakis: desenhos 1985-93, Galeria Gilde, Lisboa, 1993.

Nikias Skapinakis expõe na galeria 111, Galeria 111, Lisboa, 1972.

Nikias Skapinakis na Galeria Gilde: pinturas recentes, pref. Cristina Azevedo Tavares, Galeria Gilde, S. Torcato, 1990.

Nikias Skapinakis: heteronimias, Galeria Fernando Santos, Porto, 1995.

Nikias Skapinakis: paisagens do vale dos reis e outros quadros, pref. de Fernando de Azevedo, José-Augusto França, Fernando Pernes, Galeria Zen, Porto, 1981.

Nikias Skapinakis: peintures, textos de Joaquim Veríssimo Serrão, José-Augusto França, Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1972.

Nikias Skapinakis: pintura e desenho, pref. de Nikias Skapinakis, SNBA, Lisboa, 1990.

Nikias Skapinakis, pintura e desenho 1985-1986, Galeria 111, Lisboa, 1986.

Nikias Skapinakis, prospectiva 1966-2000, coord. Maria Ramos, Museu de Serralves, Porto, 2000.

Nikias Skapinakis: série Tag, texto de Nikias Skapinakis, Galeria Cristina, Lisboa, 2002.

Novas aquisições e doações 2000, 2001, texto de Pedro Lapa, Museu do Chiado, Lisboa, 2001.

Obra gravada, Manuel Cargaleiro, s.n., Loulé, 2000.

Obras completas/Almada Negreiros, INCM, Lisboa, 1992.

81 obras da colecção do SNI, SNI, Lisboa, 1966.

OLIVEIRA, Mário, *3 ensaios: Vieira da Silva e a sua pintura*, editora Pax, Braga, 1972.

O imaginário da cidade de Lisboa, pref. Rui Mário Gonçalves, FCG, CAM, Lisboa, 1985.

O Santuário da Senhora do Cabo Espichel, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964.

Oitenta anos de arte moderna portuguesa, Galeria de S. Bento, Lisboa, 1988.

Os anos 40 na arte portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

Os quatro vintes: Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, textos de Eugénio de Andrade, Fernando Pernes e José-Augusto França, O Oiro do Dia: Simão Guimarães, Porto, 1985.

Outra forma, outra função dos modernistas aos anos 60, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1989.

Pacheko, Almada e "Contemporânea", Centro Nacional da Cultura, Bertrand, Lisboa, 1993.

Paisagistas e animalistas do século XX: gravura, SNBA, Lisboa, 1961.

Para o estudo da melancolia em Portugal, Nikias Skapinakis, retrospectiva de retratos, 1955-1974, coord. Nikias Skapinakis, Raquel Henriques da Silva, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1999.

Parafiguração, 1965-76, 1979-84 / Nikias Skapinakis, Galeria 111, Lisboa, 1984.

PERNES, Fernando, "Almada Negreiros", 1964, in *Colóquio*, Lisboa, nº 27, Fev. 1964, pp. 60-62.

PERNES, Fernando, *Júlio Resende*, Artis, Lisboa, 1963.

PERNES, *Nikias Skapinakis*, Artis, Lisboa, 1972.

PINHARANDA, João, *Jorge Pinheiro*, Asa, Porto, 2001.

Pintoras portuguesas do século XX, textos de Teresa Magalhães, Galeria do Leal Senado, Macau, 1990.

14 pintores portugueses, texto de Luísa Soares de Oliveira, César Galeria, Lisboa, 1997.

20 pintores portugueses contemporâneos, texto de Adriano Gusmão, Galeria de Março, Lisboa 1952.

20 pintores portugueses del Centro de Arte Moderno: Fundación Calouste Gulbenkian, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

Pintura de Rogério Amaral, texto de Fernando Azevedo, Galeria de Março, Lisboa 1954.

Pintura de Nikias Skapinakis, SNBA, Lisboa 1965.

Pintura de Nikias Skapinakis, texto de Fernando Pernes, Galeria Divulgação, Lisboa 1967.

Pintura e desenho/Nikias Skapinakis, Galeria Zen, Porto, 1988.

Pintura portuguesa de hoy, abstractos y neofigurativos, pref. de Rui Mário Gonçalves, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1973.

Pintura portuguesa: obras destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto, IPPC, Lisboa, 1985.

POMAR, Júlio, *Então e a pintura?*, Pub. D. Quixote, Lisboa 2002.

Pomar (ARCO 90), pref. de Michel Waldberg, Galeria 111, Lisboa 1990.

Pomar, org. de Júlio Pomar, Alexandre Pomar e José Sommer Ribeiro, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1986.

Pomar 88, prod. Tereza Martha, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1989.

Pomar: 1º ano de desenho: 4 poetas no metropolitano de Lisboa, org. José Sommer Ribeiro e Tereza Martha, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1984.

Pomar: les indiens, texto de Michel Waldberg, Galerie Georges Lavrov, Paris, 1990.

Pomar/Mário Dionísio, Europa-América, Mem Martins, 1999.

Pomar: os mascarados de Pirenopolis, pref. de Manuel Castro Caldas, Galeria 111, Lisboa, 1988.

Pomar: os retratos a lápis dos anos 70, texto de Fernando Gil, INCM, Lisboa, 1987.

Pomar, peintures, Michel Waldberg, La Différence, Paris, 1999.

Portuguese contemporary engravings, 1970-1983, introd. José Sommer Ribeiro, Calouste Gulbenkian Foundation, 1986.

Quadrum Galeria de Arte: exposição de artistas modernos portugueses, pref. José-Augusto França, Galeria Quadrum, Lisboa, 1973.

Querubim, Sociedade Portuguesa de Gravura, Lisboa, 1960.

Querubim: desenho-pintura 1945-1979, s.l., s.d.

Querubim Lapa, o azulejo e o espaço, Galeria Ratton, Lisboa.

Querubim Lapa : pinturas, anos 70 e 80, texto de Paulo Henriques, Galeria Valbom, Lisboa, 2003.

Querubim: obra cerâmica, 1954-1994, textos de João Castel-Branco Pereira, Paulo Henriques, José Meco, Sociedade Lisboa 94, Milão, Electa, 1994.

Resende, texto de Flórido de Vasconcelos, C.A.W., Anvers, 1963.

Resende, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1959.

Resende em 2003, textos de Eduardo Paz Barroso, Júlio Resende, Cordeiros Galeria, Porto, 2003.

Resende, 1947-2000, prod. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, coord. Ana Maria Rodrigues, Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 2000.

Resende: França, Itália, Holanda, Inglaterra 1947-1948, SNI, Lisboa, 1949.

Resende na Galeria Divulgação, Galeria Divulgação, Lisboa, 1964.

Resende: um olhar sobre Cabo Verde, coord. Amândio Fernandes Secca, Manuela Abreu e Lima, Árvore, Porto, 1994.

Rocha de Sousa/Eduardo Nery, INCM, Lisboa, 1992.

Rogério Amaral: casario, Olival Basto: Centro Cultural da Malaposta", Loures, 1991.

Rogério Amaral, pref. de Francisco Faria Paulino, Quetzal, Funchal, 1982.

Rogério Ribeiro, Galeria Triângulo 48, Lisboa, 1988.

Rogério Ribeiro, texto de Rocha de Sousa, Gallerie Magellan, Paris, 1992.

Rogério Ribeiro, pref. Rocha de Sousa, Galeria Nasoni, Porto, 1989.

Rogério Ribeiro, texto de José Luís Porfírio, Galeria Nasoni, Porto, 1992.

Rogério Ribeiro: Desenho: primeiro inventário e desenhos recentes, coord. Ana Isabel Ribeiro, textos de Ana Isabel Ribeiro, Catarina Rosendo, Rogério Ribeiro, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporâneo, Almada, 2003.

Rogério Ribeiro: desenho, pintura, texto de Eduardo Geada, Lisboa, Galeria Ana Isabel, Lisboa, 1984.

Rogério Ribeiro, desenho, pintura, Câmara Municipal de Setúbal, Setúbal, 1983.

Rogério Ribeiro: exposição de pintura, texto de César príncipe, Galeria Triângulo 48, Lisboa, 1997.

Rogério Ribeiro: exposição: pintura, 1957-1987, Serviços Sócio-culturais da Câmara Municipal de Almada, Almada, 1988.

Rogério Ribeiro: jornal de atelier, pintura e desenho, pref. de Rocha de Sousa, Jorge Pinheiro, Galeria Diagonal, Cascais, 1983.

Rogério Ribeiro: pintura, texto de José Luís Porfírio, Galeria Triângulo 48, Lisboa, 1991.

Rogério Ribeiro: pintura, desenho, Museu Jorge Vieira, Galeria dos Escudeiros, Beja, 2002.

Rogério Ribeiro: pinturas recentes, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1973.

Rogério Ribeiro, Manuel Alegre: desenho, poesia, texto de Maria Calado, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999.

Rogério Ribeiro: seis pinturas e quatro gravuras, Gravura, Lisboa, 1961.

Rogério Ribeiro: 47 ilustrações para o romance de Manuel Tiago "Até amanhã camaradas", Ed. Avante, Lisboa, 2000.

ROY, Claude, *Vieira da Silva*, Europa-América, Lisboa, 1988.

Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, s.n., Lisboa, s.d.

Salão de gravura, Edições Estoril-Sol, Estoril, 1980.

Salão de Lisboa: pintura, escultura, aguarela, gouache, desenho, pref. de Diogo Macedo, SNI, Lisboa, 1947.

1º Salão de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1958.

1º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, s.n., Lisboa, s.d.

5º Salão da Primavera, SNBA, Lisboa, 1961.

V Salão de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1962.

II Salão de Outono, Vítor Falcão, 1927.

Salão de Primavera, 50ª exposição annual de pintura a óleo e escultura, SNBA, Lisboa, 1954.

Salão de Primavera, 51ª exposição anual de pintura a óleo e escultura, SNBA, Lisboa, 1955.

Salão da Primavera, 52ª exposição anual de pintura a óleo e escultura e 19ª exposição de desenho, aguarela, pastel e caricatura, SNBA, Lisboa, 1956.

1º Salão Nacional de Artes Decorativas no Palácio Foz, SNI, Lisboa, 1949.

SANTOS, Reinaldo dos, "As tapeçarias de Camarinha" in *Colóquio*, Lisboa, nº 2, Mar. 1959, pp. 13-15.

Segunda exposição de vinte artistas contemporâneos por altura da passagem do primeiro aniversário da galeria, 29 de Março 1952-53, pref. de Mário Oliveira, Galeria de Março, Lisboa, 1953.

SOUSA, Rocha de, "Eduardo Nery: indagação sem heterónimos entre a geometria e o sonho", in *Colóquio Artes*, S. 2, a. 28, nº 69, Jun. 1986, pp. 30-39.

SOUSA, Rocha de, "Júlio Resende: fazer e amar a pintura", 1990, in *Artes Plásticas*, Lisboa, A. 1, nº 12, Jul.-Set. 1991, pp. 7-14.

SOUSA, Rocha de, "Querubim Lapa, um pintor que se reafirma" in *Colóquio*, Lisboa, nº 35, Dez. 1977, pp. 48-52.

TEIXEIRA, José de Monterroso, "Almada: a rebelião individual", 1989, in *Artes & Leilões*, Lisboa, a. 5, nº 22, Out.- Nov. 1993, pp. 11-15.

Têmperas de Menez, Galeria DN, Lisboa, 1963.

Todo Almada, Contexto, Lisboa, 1994.

VALLIER, Dora, *Chemins d'approche: Vieira da Silva*, Galilée, Paris, 1982.

Vieira da Silva, texto de Alexandre Melo, Galeria Nasoni, Porto, 1992.

Vieira da Silva, FCG, Lisboa, 1989.

Vieira da Silva, pref. Jorge Marques Silva, Funchália, Funchal, 1989.

Vieira da Silva, org. Conseil Général de'Aude, textos de Jean-François Jaeger e Guy Weelen, Maison Noubel, Carcassonne, 1990.

Vieira da Silva, Knoedler Galleries, Nova Iorque, 1961.

Vieira da Silva, Arpad Szenes, texto Maria Arlete Alves da Silva e Manuel de Brito, Galeria 111, Lisboa, 1997.

Vieira da Silva em Paris, 1977.

Vieira da Silva, introd. de Claude Esteban, Kunsthalle Basel, Basel, 1970.

Vieira da Silva: estudos para vitrais: Igreja de Saint-Jacques de Reims, introd. José Sommer Ribeiro, Fund. Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa, 1997.

Vieira da Silva dans les collections portugaises, Europália, Bruxelas, 1991.

Vieira da Silva: la densité de la transparence: 20 peintures récentes 1984-1986, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1986.

Vieira da Silva: obra gráfica, textos de Maria Amélia Nunes, José Sommer Ribeiro, Maria Bairrão Ruivo, Câmara Municipal do Montijo, Montijo, 2001.

Vieira da Silva: peintures 1935-1969, pref. Jean Leymarie, Claude Esteban, Musée National d' Art Moderne, Paris, 1969.

WEELEN, Guy, *Vieira da Silva*, Methuen, Londres, 1961.

WEELEN, Guy & JAEGER, Jean-François, *Vieira da Silva*, Skira, Paris, 1993.

Zoom 1986-2002: colecção de arte contemporânea portuguesa da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, uma selecção, concepção Manuel Castro Caldas, Porto- Fundação de Serralves, Fundação Luso-Americana, Lisboa, 2002.

Índice das Figuras

Índice das Figuras.

Lista e créditos das imagens

Fig 1 Átrio do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, ampliação do edifício de Jean Nouvel, 2005. Foto da autora.

Fig 2 Grafitti nas ruas de Lisboa.Foto da autora.

Fig 3 Friso esculpido na cantaria. Igreja dos Jerónimos em Lisboa, c. 1517. Foto da autora.

Fig 4 Cobertura abobadada revestida a estuque esculpido, criando um efeito textural. Museu do Bardo em Tunis. Foto de João Menezes.

Fig 5 Porta em madeira da Sala de Oração da Mesquita de Kairouan. Foto de João Menezes.

Fig 6 Aspecto de uma sala do Museu de Bardo, em Tunis. Foto de João Menezes.

Fig 7 Decoração parietal na Gruta de Chauvet, do período Solutrense. Vide *Science et Vie, Édition Spéciale*, p 40.

Fig 8 Pintura mural na Gruta de Chauvet, do período Solutrense. Vide *Science et Vie, Édition Spéciale*, p 56.

Fig 9 Lascaux, exemplo de arte do período Magdalenense. Vide *Science et Vie, Édition Spéciale*, p 65.

Fig 10 Pintura mural com desenho preparatório do túmulo de Nou, em Deir El-Médineh no Egipto. Vide *Les Artistes de Pharaon*, ct. Expos. Louvre 2002, p. 63.

Fig 11 Pormenor de pintura mural do túmulo Khbekhenet, em Deir El-Médineh no Egipto. Vide *Les Artistes de Pharaon*, ct. Expos. Louvre 2002, p. 53.

Fig 12 Aspecto de uma pintura mural num salão de representação da Villa dos Mistérios, pintado no II estilo pompeiano, Pompeia. Vide *La Villa dei Misteri a Pompei*, p. 14.

Fig 13 Pormenor de pintura do salão da Villa dos Mistérios, II estilo, Pompeia. Vide *La Villa dei Misteri a Pompei*, p. 15.

Fig 14 Decoração de sala da Villa dei Vettii, pintada no IV estilo pompeiano, Pompeia. Vide *Pompéi soto il vulcano*, p. 60.

Fig 15 Pormenor de friso com amores na sala da Villa dei Vettii, IV estilo, Pompeia. Vide *Pompéi soto il vulcano*, p. 61.

Fig 16 Sala da Villa dos Mistérios decorada no II estilo, Pompeia. Vide *La Villa dei Misteri a Pompei*, p. 28.

Fig 17 Sala da Villa dei Vettii no IV estilo pompeiano, Pompeia. Vide *Pompéi*, p. 107.

Fig 18 Sala da Villa dei Vettii, pormenor de pintura mural do "oecus" no IV estilo, Pompeia. Vide *Forma y Color, Las Pinturas de Pompeya*, il. nº 15.

Fig 19 Pormenor da decoração mural da sala da Villa dos Mistérios representando a leitura do ritual, Pompeia. Vide *Forma y Color, Las Pinturas de Pompeya*, il. nº 6.

Fig 20 Mosaico romano com representação de figuras humanas e animais. Museu de El Jem. Foto de João Menezes.

Fig 21 Mosaico romano com aspecto "op", Museu de El Jem. Foto de João Menezes.

Fig 22 Mosaico romano com representação naturalista de animais, Museu de El Jem. Foto de João Menezes.

Fig 23 Mosaico romano em grelha, com figurações naturalistas, Museu do Bardo em Tunis. Foto de João Menezes.

Fig 24 Mosaico romano com representação naturalista de animais, Museu de Nápoles. Vide *Forma y Color, Las Pinturas de Pompeya*, il. nº 3.

Fig 25 Decoração com azulejo relevado, Museu do Bardo em Tunis. Foto de João Menezes.

Fig 26 Pormenor de silhar em azulejo de corda seca fendida da Sala da Coroa, Palácio Nacional de Sintra. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 42.

Fig 27 Painéis de azulejo da Galeria dos Reis nos jardins do Palácio Fronteira, 1670. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 207.

Fig 28 Pormenor de silhar com figura de convite da escadaria do Palácio de Sto Antão do Tojal em Loures, c. 1730. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 64.

Fig 29 Banco revestido a azulejo "rocaille" na ala sul do Jardim da Quinta dos Azulejos, no Paço do Lumiar em Lisboa, 1750-55. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 105.

Fig 30 Azulejos de relevo Arte Nova com padronagem de nenúfares e rãs de Bordalo Pinheiro da Fábrica de Faiança das Caldas da Rainha. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 82.

Fig 31 Painel de azulejo da Casa Montsalvat de Raul Lino desenhado pelo arquitecto. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 239.

Fig 32 Azulejo de decoração aerografada Arts Déco de um estabelecimento comercial na Rua Oliveira ao Carmo, c. 1920-30. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 153.

Fig 33 Decoração com mosaico na Casa Monserrate de Porfírio Pardal Monteiro, 1935. Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, IPPAR.

Fig 34 Padrão azulejar para o Hotel Ritz, por Hansi Staël. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p. 95.

Fig 35 Retábulo em talha da Capela-mor da Sé do Porto por Santos Pacheco, Claude Laprade e Miguel Francisco da Silva (1727-1730). Vide *História da Arte Portuguesa*, coord. P. Pereira, vol III, p. 110.

Fig 36 Retábulo em talha da Capela-mor da Igreja de S. Martinho de Tibães por André Soares, 1756. Vide *História da Arte Portuguesa*, coord. P. Pereira, vol III, p. 115.

Fig 37 Trabalho em talha da Biblioteca da Universidade de Coimbra por Gaspar Ferreira, 1717-1728. Vide *História da Arte Portuguesa*, coord. P. Pereira, vol III, p. 119.

Fig 38 Aspecto da cor na arquitectura tradicional tunisina em Sidi Bou Said. Foto João Menezes.

Fig 39 Empena de um edifício no Marais, em Paris. Foto da autora.

Fig 40 Cavalariças de San Cristóbal de Luis Barragán. Vide *Luis Barragán*, p183.

Fig 41 Casa Gilardi de Luís Barragán. Vide *Luis Barragán*, p196.

Fig 42 Aspecto da textura aparente do aparelho de alvenaria no Castelo de Belver. Foto da autora.

Fig 43 Capela dos Ossos da Igreja de S. Francisco em Évora. Foto da autora.

Fig 45 Cantaria com vestígios de erosão no Coliseu de El Jem. Foto de João Menezes.

Fig 46 Exemplo de texturas superficiais no Edificio Caixa-Forum da autoria de J. Herzog e P. De Meuron, em Madrid, 2006. Foto da autora.

Fig 47 Gottfried Semper, ilustrações do "Der Stil". Vide *Herzog e De Meuron 1978-2007*, p.357.

Fig 48 Gottfried Semper, ilustração do "Der Stil". Vide *Herzog e De Meuron 1978-2007*, p.358.

Fig 49 Gottfried Semper, ilustração do "Der Stil". Vide *Herzog e De Meuron 1978-2007*, p.358.

Fig 50 GiacomoBalla, "Le Vol des Hirondelles", óleo s/ tela, 1911. Vide *Les Avant-gardes*, *Le Futurisme*, p. 20.

Fig 51 Arthur Segal, "Port au Soleil", óleo s/ tela e madeira, 1918. Vide *Les Avant-gardes*, *Le Futurisme*, p. 21 .

Fig 52 Robert Delaunay, "Fenêtres Simultanées sur la Ville", óleo s/ tela e madeira, 1911-12.

Fig 53 Fotografia da exposição de K. Malévitch apresentando 39 obras "não objectivas" em 1915. A disposição das obras simularia os ícones nas casas tradicionais russas. Vide *Les Avant-gardes*, *L'Avant-garde Russe*, p. 9.

Fig 54 Marc Chagall, pinturas da Ópera de Paris, 1964. Vide *Marc Chagall 1887-1985,* Taschen, p. 198.

Fig 55 Marc Chagall, vitral "A Paz" do Edifício da ONU de Le Corbusier em Nova Iorque, 1964. Vide *Marc Chagall 1887-1985,* Taschen, p. 245.

Fig 56 Marc Chagall, vitral da Tribo de Zabulão para a Capela do Hospital da Universidade Hebraica de Hadassah, 1960-62. Vide *Marc Chagall 1887-1985,* Taschen, p. 246.

Fig 57 Marc Chagall, "O Profeta Elias", mosaico do Musée National Message Biblique Marc Chagall em Nice, 1971. Vide *Marc Chagall 1887-1985,* Taschen, p. 237.

Fig 58 Marc Chagall, um dos vitrais encomendados por ocasião do bicentenário dos Estados Unidos para o Art Institute of Chicago, 1976-79. Vide *Marc Chagall 1887-1985,* Taschen, p. 253.

Fig 59 Graça Morais, painel de azulejo no átrio de um dos acessos para funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro Raposo 1993. Foto da autora.

Fig 60 Fernando Conduto, pavimento em calçada portuguesa para o Parque das Nações, 1998. Vide *Arte Urbana*, Ed. Parque Expo.

Fig 61 Júlio Resende, painel cerâmico em grés "Ribeira Negra" no Porto, 1985-86.Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica.*

Fig 62 Júlio Resende, pormenor de painel cerâmico "Ribeira Negra" no Porto, 1985-86. Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica.*

Fig 63 Júlio Resende, painel de azulejo para a Câmara Municipal de Matosinhos do arq. Alcino Soutinho, 1987. Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica.*

Fig 64 Júlio Resende, pormenor de painel de azulejo para a Câmara Municipal de Matosinhos do arq. Alcino Soutinho, 1987. Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica.*

Fig 65 Ângelo de Sousa, intervenção plástica na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão de Pedro Ramalho, 2002.

Fig 66 Júlio Pomar, fresco do Cinema Batalha no Porto de Artur Vieira de Andrade, 1946. Vide *Júlio Pomar e a Experiência Neo-realista*, Cat. Expos. M. do Neo-realismo, p.98.

Fig 67 Júlio Pomar, fresco do Cinema Batalha no Porto do arq. Vieira de Andrade, 1946. Vide *Júlio Pomar e a Experiência Neo-realista*, Cat. Expos. M. do Neo-realismo, p.99.

Fig 68 Almada Negreiros, vitrais da Igreja Nª Sª de Fátima do arq. Pardal Monteiro, 1938. Foto Arquivo Mário Novais.

Fig 69 Sá Nogueira, vitrais da Capela da Rinchoa de João Braula Reis, 1950. Vide revista *Arquitectura*, nº 37 de Fev. 1951.

Fig 70 Sá Nogueira, vitrais da Capela da Rinchoa de João Braula Reis, 1950. Vide revista *Arquitectura*, nº 37 de Fev. 1951.

Fig 71 Eduardo Nery, vitral da Igreja de S. Miguel em Queijas do arq. Costa Pecegueiro, 1984. Vide *Eduardo Nery, Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, p. 47.

Fig 72 Eduardo Nery, vitral da Igreja de S. Miguel em Queijas do arq. Costa Pecegueiro, 1984. Vide *Eduardo Nery, Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, p. 47.

Fig 73 Carlos Botelho, painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959. Foto da autora.

Fig 74 Maria Keil, painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959. Foto da autora.

Fig 75 Maria Keil, estudo de painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p.112.

Fig 76 Maria Keil, estudo de painel para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959. Vide *O Azulejo em Portugal* de José Meco, p.112.

Fig 77 Sá Nogueira, painel de azulejo para os Blocos de Habitação da Av. Infante Santo em Lisboa de Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1959. Foto da autora.

Fig 78 José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, Bloco Luso-Lima no Porto, 1958. Vide revista *Arquitectura*, nº 70, Março de 1961.

Fig 79 José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, Bloco do Campo do Luso no Porto, 1966. Vide revista *Arquitectura*, nº 94, 1966.

Fig 80 Maria Keil, aerogare de Luanda, 1955. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 31.

Fig 81 Maria Keil, estudo a gouache sobre papel para o revestimento azulejar da Estação de metropolitano do Parque, 1958. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 80.

Fig 82 Maria Keil, estudos para o padrão da Estação de metropolitano do Intendente, 1963. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 43.

Fig 83 Maria Keil, azulejo para a Estação de metropolitano do Saldanha, 1957. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 81.

Fig 84 Maria Keil, azulejo para a Estação de metropolitano da Alameda, 1972. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 85.

Fig 85 Maria Keil, padrão da Estação de metropolitano de Alvalade, 1972. Vide *Maria Keil, Azulejos*, p. 87.

Fig 86 Vieira da Silva, gouache sobre papel "Le Métro" que serviu de base às imagens da Estação de metropolitano da Cidade Universitária, 1988. Vide *Portuguese Tiles* por José Meco, p. 52.

Fig 87 Júlio Pomar, estudo com desenhos para a Estação de metropolitano do Alto dos Moinhos, 1988. Vide *Azulejaria Portuguesa* de José Meco, p. 89.

Fig 88 Júlio Resende, pavimento em calçada e painéis de azulejo da Estação de metropolitano do Jardim Zoológico do arq. Benoliel de Carvalho, 1995. Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica*.

Fig 89 Júlio Resende, aspecto do pavimento e azulejos da Estação de metropolitano da Estação do Jardim Zoológico do arq. Benoliel de Carvalho, 1995. Vide *Júlio Resende, Obra Cerâmica*.

Fig 90 Siza Vieira, tratamento azulejar da Estação de metropolitano da Baixa-Chiado, 1998. Foto da autora.

Fig 91 Siza Vieira, tratamento azulejar da Estação de metropolitano da Baixa-Chiado, 1998. Foto da autora.

Fig 92 Cristino da Silva, Café Portugal em Lisboa, 1938. Vide revista *Arquitectur*a nº 70 Março de 1961.

Fig 93 Cristino da Silva, Café Portugal em Lisboa, 1938. Vide revista *Arquitectur*a nº 70 Março de 1961.

Fig 94 Fernando Silva, Cinema S. Jorge em Lisboa, 1950. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 95 Pintura mural do Foyer do 1º balcão no Cinema S. Jorge de Fernando Silva em Lisboa, 1950. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 96 Cassiano Branco, Cinema Império em Lisboa, 1951. Vide *Português Suave, Arquitectura do Estado Novo* de J. Manuel Fernandes, p. 127.

Fig 97 Frederico George, pintura mural no foyer do 1º balcão do Cinema Império, 1951. Vide *Ver pelo Desenho: Frederico George*, p. 192.

Fig 98 Frederico George, pintura mural no foyer do 1º balcão do Cinema Império, 1951. Vide *Ver pelo Desenho: Frederico George*, p. 193.

Fig 99 Luís Dourdil, pintura a têmpera no Café Império da autoria de Chorão Ramalho e com interiores de Frederico George, 1953.

Fig 100 Estrela Faria em colaboração com Sá Nogueira, fresco do Cinema Alvalade do arq. Lima Franco, 1953. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 101 Estrela Faria em colaboração com Sá Nogueira, fresco do Cinema Alvalade do arq. Lima Franco, 1953. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 102 Almada Negreiros, tela para a renovação de A Brasileira por Norte Júnior, 1925. Vide *A Arte em Portugal no século XX* de J.-A. França.

Fig 103 Almada Negreiros, pintura sobre madeira para o Club Bristol da autoria de Carlos Ramos, 1926, colecção Museu do Chiado. Foto da autora.

Fig 104 Porfírio Pardal Monteiro, Igreja de Nª Sª de Fátima, Lisboa, 1938. Foto da autora.

Fig 105 Almada Negreiros, vitrais da capela-mor da Igreja de Nª Sª de Fátima de Pardal Monteiro, 1938. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 106 Almada Negreiros, pintura mural do Edifício Diário de Notícias em Lisboa, 1939. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 107 Porfírio Pardal Monteiro, Gare Marítima de Alcântara, 1943. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 108 Almada Negreiros, tríptico mural da Gare Marítima de Alcântara de Pardal Monteiro, 1944. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 109 Almada Negreiros, estudo para mural da Gare Marítima de Alcântara, 1943. Colecção Museu do Chiado. Foto da autora.

Fig 110 Almada Negreiros, estudo para mural da Gare Marítima de Alcântara, 1943. Col. Museu do Chiado. Foto da autora.

Fig 111 Almada Negreiros, mural da Gare Marítima de Alcântara, 1944. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 112 Almada Negreiros, fresco da Gare Marítima de Alcântara, 1944. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 113 Almada Negreiros, painel "Começar" gravado em calcáreo para o Edifício-Sede da FCG da autoria de Alberto Pessoa, Ruy Athouguia e Pedro Cid, 1968. Vide revista *Arquitectura*, nº 111, Set./Out. 1969, p. 242.

Fig 114 Traçado regulador do painel "Começar" da Sede da FCG de Almada Negreiros. Vide revista *Colóquio Artes*.

Fig 115 Porfírio Pardal Monteiro, vista de um Salão do Hotel Ritz, 1959-61. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 116 Almada Negreiros, uma das três tapeçarias concebidas para o Hotel Ritz de Pardal Monteiro, 1961. Vide revista *Arquitectura*, nº 67, Abril de 1960.

Fig 117 Pardal Monteiro, Foyer do Hotel Ritz com tapeçaria da Almada Negreiros, 1961. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 118 Sá Nogueira, pavimento em calçada portuguesa do Jardim de Inverno do Hotel Ritz, 1961. Vide arquivo Estúdio Mário Novais.

Fig 119 Querubim Lapa coluna cerâmica para o Hotel Ritz de Pardal Monteiro, 1961. Vide revista *Arquitectura*, nº 67, Abril de 1960.

Fig 120 F. L. Wright, motivo "Dancing Glass" dos painéis para o pavilhão de entrada dos Midway Gardens em Chicago, c. 1914. Vide *Frank Lloyd Wright architect*, p. 271.

Fig 121 F. L. Wright, motivo de pavão em carpete para o Imperial Hotel emTóquio, 1917-22. Vide *Frank Lloyd Wright:the lost years 1910-1922*.

Fig 122 F. L. Wright Salão do Pavão no Imperial Hotel, em Tóquio, 1917-22. Vide *Frank Lloyd Wright architect*, p. 192.

Fig 123 F. L. Wright, Salão de Banquetes com painel em relevo com motivo de pavão, Imperial Hotel em Tóquio, 1917-22. Vide *Frank Lloyd Wright:the lost years 1910-1922*, p. 217.

Fig 124 F. L. Wright, motivo de quadrado rodado na galeria do Imperial Hotel em Tóquio, 1917-22. Vide *Frank Lloyd Wright:the lost years 1910-1922*, p. 208.

Fig 125 F. L. Wright, aspecto exterior da Freeman House com aplicação do sistema dos"blocos têxteis", 1923-24.Vide *Frank Lloyd Wright architect*, p. 207.

Fig 126 F. L. Wright, aspecto do interior da Ennis House, 1923-24. Vide *Frank Lloyd Wright architect,* p. 208.

Fig 127 F. L. Wright, módulos de "blocos têxteis" das Millard, Storer, Freeman e Ennis House. Vide *Frank Lloyd Wright architect*, p. 297.

Fig 128 Le Corbusier, interior da Capela de Ronchamp, 1955. Vide *Le Corbusier*, de Maurice Besset, p. 137.

Fig 129 Le Corbusier, baixo-relevo no betão aparente, pormenor de um lado da Casa da Cultura. Vide *Le Corbusier, 1887-1965*, p. 281.

Fig 130 Le Corbusier, símbolos terrestres e cósmicos utilizados para os baixos-relevos em betão e as tapeçarias do Capitólio em Chandigarh. Vide *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, de Stanislaus Von Moos, p.268.

Fig 131 Le Corbusier, Pavilhão de Zurique, 1967. Vide *Le Corbusier, 1887-1965*, p. 312.

Fig 132 Mies Van der Rohe, Casa de Campo em Tijolo, 1923-24. Vide *Mies Van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*, p. 95.

Fig 133 Theo Van Doesburg, "Ritmo de dança russa" óleo s/ tela, 1918. Vide *Mies Van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*, p. 95.

Fig 134 Mies Van der Rohe, vista do interior do Pavilhão de Barcelona, 1928. Vide *Mies Van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*.

Fig 135 Mies Van der Rohe, exterior do Pavilhão de Barcelona, 1928. Vide *Rethinking Decoration Pleasure and Ideology in the Visual Arts* de David Brett.

Fig 136 Mies Van der Rohe, aspecto interior do Pavilhão de Barcelona, 1928. Vide *Mies Van der Rohe, sa carrière, son héritage et ses disciples*, p. 95.

Fig 137 Textura de rochas ornamentais do Pavilhão de Barcelona, 1928. Vide *Rethinking Decoration Pleasure and Ideology in the Visual Arts* de David Brett.

Fig 138 Luís Filipe Abreu, tapeçaria para o bar do Hotel Alvor de Raul Tojal e interiores de Daciano Costa, E. Anahory e Luis Possollo, 1967. Vide revista *Arquitectura*, nº100 Novembro/Dezembro de 1967.

Fig 139 Jean Lurçat, tapeçaria para o Salão do Restaurante do Hotel Alvor de R. Tojal e interiores de Daciano Costa E. Anahory e Luís Possollo, 1967. Vide revista *Arquitectura*, nº97 Maio/Junho de 1967.

Fig 140 Bento de Almeida e Victor Palla, Snack-Bar Galeto em Lisboa, 1966. Vide arquivo de imagens do Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig 141 Bento de Almeida e Victor Palla Snack-Bar Galeto em Lisboa, 1966. Vide arquivo de imagens do Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig 142 Jorge Vieira, escultura para o Instituto Mme Campos de Conceição Silva, 1956. Vide *Francisco Conceição Silva, arquitecto*, catálogo de exposição, p. 37.

Fig 143 Conceição Silva, Loja Dior em Lisboa, 1954. Vide *Francisco Conceição Silva, arquitecto*, catálogo de exposição, p. 32.

Fig 144 Conceição Silva e José Daniel Santa-Rita, Loja Rampa com portal de Querubim Lapa, 1955. Vide *Francisco Conceição Silva, arquitecto*, catálogo de exposição, p. 34.

Fig 145 Conceição Silva, Carmo Valente e Jorge Vieira, Sapataria Cinderela em Lisboa, 1964.Vide revista *Arquitectura* nº 82, Junho 1964, pp. 67-68.

Fig 146 Conceição Silva e Manuel Rodrigues, Loja Can-Can em Lisboa, 1964. Vide revista *Arquitectura* nº 82, Junho 1964, pp. 67-68.

Fig 147 Tomás Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder, vista exterior da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais, 1968. Vide Revista *Arquitectura* nº 108, Março/Abril de 1969.

Fig 148 Aspecto interior da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais de Tomás Taveira, 1968. Vide Revista *Arquitectura* nº 108, Março/Abril de 1969.

Fig 149 Vista interior da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais de T. Taveira, 1968. Vide Revista *Arquitectura* nº 108, Março/Abril de 1969.

Fig 150 Planta da Loja de Discos Valentim de Carvalho em Cascais de T. Taveira, 1968. Vide Revista *Arquitectura* nº 108, Março/Abril de 1969.

Fig 151 Teotónio Pereira, Igreja de Águas Penamacor, azulejo do Baptistério por António Lino e pia baptismal do arquitecto, 1957. Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*.

Fig 152 Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Bloco das Águas Livres em Lisboa, 1953-55. Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*.

Fig 153 Jorge Vieira, relevo em calcáreo para o Bloco das Águas Livres de Teotónio Pereira e Costa Cabral, 1953-55. Vide *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*.

Fig 154 Querubim Lapa, painel de azulejo da Escola de Campolide em Lisboa, 1956. Vide *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*.

Fig 155 Querubim Lapa, paineis cerâmicos da Casa da Sorte ao Chiado em Lisboa de Conceição Silva, 1963. Foto da autora.

Fig 156 Querubim Lapa, painel cerâmico do Casino do Estoril 1967. Foto da autora.

Fig 157 Querubim Lapa, painel da Loja das Meias ao Rossio de Carlos Roxo e Manuel Moreira, 1961. Vide revista *Arquitectura*, nº 70, Março de 1961.

Fig 158 Querubim Lapa, friso cerâmico nas escadas da Loja das Meias de Carlos Roxo e Manuel Moreira, 1961. Vide revista *Arquitectura*, nº 70, Março de 1961.

Fig 159 Querubim Lapa painel cerâmico para a sede do BNU em Lourenço Marques, 1963. Vide revista *Arquitectura* nº 80, Dezembro de 1963.

Fig 160 Querubim Lapa estudo a gouache para a delegação da TAP em Luanda, 1965. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 56.

Fig 161 Querubim Lapa, tampo de mesa em cerâmica com motivo de sol, 1963. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 54.

Fig 162 Querubim Lapa, projecto de painel cerâmico "Lisboa e o Sol" para a delegação da TAP em Joanesburgo, 1965. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 54.

Fig 163 Jorge Ferreira Chaves, aspecto interior da Pastelaria Mexicana com fonte em pedra cinza e vitral em "dalle de verre" de Martins Costa. Foto da autora.

Fig 164 Jorge Ferreira Chaves, interior da Pastelaria Mexicana com um aspecto da parede revestida a réguas de madeira, 1963. Foto da autora.

Fig 165 Jorge Ferreira Chaves exterior da Pastelaria Mexicana com painel cerâmico e gaiola para pássaros, 1963. Foto da autora.

Fig 166 Painel cerâmico de Querubim Lapa para a Pastelaria Mexicana, 1963. Foto da autora.

Fig 167 Querubim Lapa, painel de azulejos de 1989. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 90.

Fig 168 Querubim Lapa, painel de azulejos, 1991. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 96.

Fig 169 Querubim Lapa painel de azulejos, 1991. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 96.

Fig 170 Querubim Lapa, painel cerâmico relevado "Os Sete Espelhos de Narciso", 1993. Vide *Querubim, Obra cerâmica*, p. 108.

Fig 171 E. Nery, tapeçaria "Vida e Morte", da Manufactura de Portalegre, 1962. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 56.

Fig 172 E. Nery, painel cerâmico da Fábrica da Sociedade Central de Cerveja em Vialonga (hoje destruído), 1967-68. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 78.

Fig 173 E. Nery, cartão para tapeçaria de Portalegre, 1965. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 56.

Fig 174 E. Nery, pavimento em calçada para a galeria do Edifício Franjinhas de Teotónio Pereira e Braula Reis, 1968. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 56.

Fig 175 E. Nery, cartão para tapeçaria "O Todo", 1964. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 56.

Fig 176 E. Nery, pavimento de calçada para a Rua da Mouraria e o Largo do Martim Moniz em Lisboa, 1987-91. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 136.

Fig 177 E. Nery, pavimento de calçada para a Rua da Mouraria e o Largo do Martim moniz em Lisboa, 1987-91. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 136.

Fig 178 E. Nery, painel de azulejo "Ritmo de Ondas" para agência bancária na Nazaré, 1983. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 56.

Fig 179 E. Nery, painel de azulejos do Centro de Saúde e Escola de Enfermagem em Angra do Heroísmo 1987. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 124.

Fig 180 E. Nery, acesso ao estacionamento da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 86.

Fig 181 E. Nery, empena da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 86.

Fig 182 E. Nery, pormenor da empena da Associação Nacional de Farmácias em Lisboa, 1991-93. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 87.

Fig 183 E. Nery, painéis monocromáticos com azulejos séc. XVIII do Banco Nacional de Crédito, 1991-93. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 146.

Fig 184 E. Nery, Cúpula para o Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 36.

Fig 185, E. Nery, exterior da Estação de metropolitano do Campo Grande de Ezequiel Nicolau, 1993. Foto da autora.

Fig 186 E. Nery, exterior da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993. Foto da autora.

Fig 187 E. Nery, acesso ao hall da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993. Foto da autora.

Fig 188 E. Nery, acesso ao hall da Estação de metropolitano do campo Grande, 1993. Foto da autora.

Fig 189 E. Nery, painéis em paredes curvas no átrio da Estação do Campo Grande com figuras de convite, 1993. Foto da autora.

Fig 190 E. Nery, átrio da Estação do Campo Grande do arq. Ezequiel Nicolau, 1993. Foto da autora.

Fig 191 E. Nery, escadaria da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993. Foto da autora.

Fig 192 E. Nery, escada de acesso aos cais da Estação de metropolitano do Campo Grande, 1993. Foto da autora.

Fig 193 E. Nery, painel cerâmico com relevo na Av Infante Santo em Lisboa, 1993-95. Foto da autora.

Fig 194 E. Nery, pormenor do painel cerâmico da Av. Infante Santo em Lisboa, 1993-95. Foto da autora.

Fig 195 E. Nery, escadaria pública na Figueira da Foz, 2001. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 238.

Fig 196 E Nery, painel de azulejo "O Ciclo da Água" na estação de tratamento da Asseiceira, 1987. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 128.

Fig 197 E. Nery, painéis de azulejo para jardim na margem do Trancão, 1998. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 205.

Fig 198 E. Nery, tratamento azulejar do viaduto da Avenida Infante Santo em Lisboa 2000-02. Foto da autora.

Fig 199 E. Nery, tratamento azulejar do viaduto da Avenida Infante Santo em Lisboa, 2000-02. Foto da autora.

Fig 200 E. Nery, tratamento azulejar do viaduto em Massamá, 2001. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 230.

Fig 201 E. Nery, painel de azulejo do Museu Municipal de Tomar, Colecção José-Augusto França, 2003. Vide *Eduardo Nery Exposição Retrospectiva (1961-2003)*, cat. expos., p. 243.

Fig 202 Artur Rosa, painel escultórico para o Edifício-Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. Foto da autora.

Fig 203 Artur Rosa, painel escultórico para o Edifício-Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. Foto da autora.

Fig 204 Sá Nogueira, vitral de suspensão decorativo, 1968-73. Vide *Sá Nogueira, retrospectiva*, cat. expos., p. 221.

Fig 205 Sá Nogueira, tapeçaria "As Quatro Estações" para o restaurante Gambrinus de Maurício Vasconcelos,1965. Vide *Sá Nogueira, retrospectiva*, cat. expos., p. 218.

Fig 206 Sá Nogueira, vitral para o restaurante Gambrinus de Maurício Vasconcelos, 1965. Vide *Sá Nogueira, retrospectiva*, cat. expos., p. 218.

Fig 207 Sá Nogueira, mosaico parietal para o Edifício da Cantina da Cidade Universitária de Lisboa de Norberto Corrêa e Rafael Miranda, 1961. Vide *Sá Nogueira, retrospectiva*, cat. expos., p. 217.

Fig 208 Sá Nogueira, mural para a Sede da filial do BNU em Maputo, 1963. Vide revista *Arquitectura* nº80, Dezembro de 1963.

Fig 209 Sá Nogueira, biombo "Mal de Amor", 1968-69. Vide *Sá Nogueira, retrospectiva*, cat. expos., p. 220.

Fig 210 Sá Nogueira, pintura para a Sala de sessões da Assembleia Municipal dos Paços do Concelho de Lisboa, 1997. Foto da autora.

Fig 211 Sá Nogueira, pintura para a Sala de sessões da Assembleia Municipal dos Paços do Concelho de Lisboa, 1997. Foto da autora.

Fig 212 Sá Nogueira, tratamento azulejar dos muros de suporte na Avenida do Estados Unidos da América em Lisboa, 1998. Foto da autora.

Fig 213 Sá Nogueira, um dos três mosaicos de tipo italiano (8x8 m) para o passeio da marina projectada para a Expo 98, 1998. Foto da autora.

Fig 214 Sá Nogueira, aspecto de um dos painéis de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993. Foto da autora.

Fig 215 Sá Nogueira, aspecto de um dos painéis de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993. Foto da autora.

Fig 216 Sá Nogueira, um dos painéis de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993. Foto da autora.

Fig 217 Sá Nogueira, painel de azulejo para o átrio de um dos acessos de funcionários do Edifício-Sede da CGD de Arsénio Cordeiro, 1993. Foto da autora.

Fig 218 Sá Nogueira, painel do antigo Laboratório Luso-Fármaco na Rua do Quelhas, 1958. Foto da autora.

Fig 219 Sá Nogueira, aspecto da ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002. Foto da autora.

Fig 220 Sá Nogueira, aspecto da ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002. Foto da autora.

Fig 221 Sá Nogueira, aspecto da ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002. Foto da autora.

Fig 222 Sá Nogueira, muro com a ampliação do painel do Luso-Fármaco ao Quelhas de Frederico Valsassina, 2002. Foto da autora.

Fig 223 Sá Nogueira, serigrafia, 1992. Foto da autora.

Fig 224 Herzog e De Meuron, fábrica da Ricola em Mulhouse, França 1992-93. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 96.

Fig 225 Herzog e De Meuron, aspecto das placas de policarbonato estampadas para a fábrica da Ricola em Mulhouse, França 1992-93. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 99.

Fig 226 Herzog e De Meuron, Biblioteca da Universidade de Eberswalde, Alemanha 1994-99. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 105.

Fig 227 Herzog e De Meuron, Biblioteca da Universidade de Eberswalde, Alemanha 1994-99. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, pp. 106-107.

Fig 228 Herzog e De Meuron, Adegas Dominus em Yountville, California 1995-98. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 132.

Fig 229 Herzog e De Meuron, Adegas Dominus em Yountville, California 1995-98. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 134.

Fig 230 Herzog e De Meuron, pormenor construtivo com *gabions* das Adegas Dominus em Yountville, California 1995-98. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 134.

Fig 231 Herzog e De Meuron, pormenor do exterior da Biblioteca da Universidade de Brandeburgo, 2001-04. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 198.

Fig 232 Herzog e De Meuron, vista exterior da Biblioteca da Universidade de Brandeburgo, 2001-04. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 199.

Fig 233 Herzog e De Meuron, Cidade do Flamenco em Jerez de la Frontera, 2004-07. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 307.

Fig 234 Herzog e De Meuron, padrão usado na Cidade do Flamenco em Jerez de la Frontera, 2004-07. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 306.

Fig 235 Herzog e De Meuron, Residências em Bond Street, Nova Iorque, 2004-07. Vide *Herzog e De Meuron, 1978-2007*, p. 314.

Fig 236 Rem Koolhaas, aspecto do auditório da Casa da Música no Porto com painéis de madeira e folha de ouro representando um padrão ampliado do veio, 2005. Vide revista *Lotus internacional* nº 123, Fevereiro 2005, pp. 90-95.

Fig 237 Rem Koolhaas, Sala de Imprensa com revestimento azulejar da Casa da Música no Porto, 2005. Vide revista *Lotus internacional* nº 123, Fevereiro 2005, pp. 90-95.

Fig 238 Rem Koolhaas, sala azulejada da Casa da Música no Porto, 2005. Vide revista *Lotus internacional* nº 123, Fevereiro 2005, pp. 90-95.

Fig 239 James Turrell, três instalações site-specific para o Yorkshire Sculpture Park, 2005.Vide www.kisia.net.

Fig 240 James Turrell, instalação "Lunette", Guggenheim Museum, Nova Iorque 1974. Vide www.raisethehammer.org.

Fig 241 James Turrell, instalação "The Inner Way", 2001. Vide www.haeusler-contemporary.com

Fig 242 James Turrell, instalação. Vide www.grafic.lucianmarin.ro

Fig 243 James Turrell, interior de "Sky Pesher", Colecção Walker Art Center, 2005. Vide www.visualarts.walkerart.org

Fig 244 James Turrell, instalação "Tall Glass". Vide www.artnet.com.