

# ARTE E CULTURA VISUAL

ARTE E  
DEMOCRACIA



# ARTE E CIBERURA VISUAL

ARTE E  
DEMOCRACIA

# ARTE E CULTURA VISUAL

#4 2024

ISSN 2184-8130

revista.arteculturavisual@gmail.com

TEMA ARTE E DEMOCRACIA

© dos textos e das imagens, os autores.

© of texts and images, the authors.

CONCEPÇÃO E DIRECÇÃO EDITORIAL Isabel Nogueira

EDIÇÃO Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)

CONSELHO EDITORIAL António Pedro Pita (Universidade de Coimbra)  
Dominique Chateau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)  
Susana de Sousa Dias (Universidade de Lisboa)

DESIGN E PAGINAÇÃO Leonardo Silva

IMPRESSÃO E ACABAMENTO Grafisol

TIRAGEM 100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 477655/20

## NOTA EDITORIAL

Privilegia-se a ortografia da língua portuguesa anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, exceptuando os casos em que os autores manifestem preferência pela ortografia estipulada neste acordo. Nas referências bibliográficas segue-se a Norma Portuguesa 405.

## PROPRIEDADE

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,  
1249-058, Lisboa, Portugal

---

EDITORIAL

---

7

RICARDO ÁLVARO

*Abril em caso de emergência*

---

11

PEDRO LAPA

*Passagens entre arte e democracia*

---

13

PEDRO MEDEIROS

*Padrão dos Descobrimentos, Lisboa  
Cova da Moura, Lisboa*

---

32

33

ISABEL NOGUEIRA

*Artes plásticas em Portugal (1974-1977):  
Revolução, política e neovanguarda*

---

35

---

PAULIANA VALENTE PIMENTEL

*Jovens de Atenas*

73

*Afrodescendentes*

74

*Sem título. Lisboa*

75

---

JOSÉ CARLOS PEREIRA

*Nótnula de estética: Salette Tavares e a estética existencial como contributo para a Revolução democrática do 25 de Abril*

77

---

DAVID SANTOS

*R maiúsculo em Manuel Filipe. Realismo, realidade, miserabilismo e fealdade nos desenhos da “fase negra”*

85

---

ANDRÉ CEPEDA

*Quai de Paludate, Bordeaux*

98

*Rue de Saget, Bordeaux*

99

---

---

ANDRÉ FREIRE	
<i>A importância da democracia e do liberalismo para a criação artística livre</i>	101

---

GUILLAUME VIEIRA	116
<i>Sem título (Praça Taksim, Istambul)</i>	
<i>Para quem serve a Democracia onde a Mulher fica de fora?</i>	117

---

HELENA BARRANHA	
<i>A arquitectura de museus na viragem democrática: dois projectos de referência para a arte contemporânea</i>	119

---

JOANA SOUTO MATEUS	
<i>O ano de 1974 na biblioteca pessoal de Lagoa Henriques</i>	141

---

# A ARQUITECTURA DE MUSEUS NA VIRAGEM DEMOCRÁTICA: DOIS PROJECTOS DE REFERÊNCIA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA

Helena Barranha<sup>1</sup>

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa  
IHA – NOVA FCSH / IN2PAST

**RESUMO** Entre muitas outras conquistas, a Revolução de Abril de 1974 abriu caminho para novos programas culturais, incluindo a criação de espaços dedicados à arte moderna e contemporânea. Este artigo centra-se em dois casos de referência, desenvolvidos entre as décadas de 1970 e 1980: a renovação do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, e a construção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Estes dois projectos reflectem não apenas o modo como a arquitectura materializou novas abordagens à criação artística do século XX, mas também como instigou o debate democrático em torno de temas como a conservação do património, a descentralização ou o direito à cidade.

**PALAVRAS-CHAVE** Arquitectura de Museus; Museus de Arte Moderna; Democracia; Contestação

**ABSTRACT** Among many other achievements, the April 1974 Revolution paved the way for new cultural programmes, including the creation of spaces dedicated to modern and contemporary art. This article focuses on two reference cases, developed between the 1970s and 1980s: the renovation of the Amadeo de Souza-Cardoso Municipal Museum in Amarante and the construction of the Modern Art Centre at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon. These two projects reflect not only the ways in which architecture materialised new approaches to 20th century artistic creation, but also how it fostered a democratic debate around issues such as heritage conservation, decentralisation or the right to the city.

**KEYWORDS** Museum Architecture; Modern Art Museums; Contemporary Art; Democracy; Contestation



## Introdução: a arte moderna como programa arquitectónico

*Em Lisboa existem 36 museus, nem todos abertos ao público, com as colecções mais variadas. Na sua grande maioria são armazéns com elementos mais ou menos bem ordenados, mais ou menos bem expostos. Imutáveis através dos anos, são muito pouco visitados, salvo meia dúzia (tais como, o Museu da Gulbenkian e o Museu de Arte Antiga).*

*O Museu de Arte Contemporânea, na realidade um museu de arte representativa do séc. XIX, está fechado há dois anos por ameaçar ruína.*

*Alguns museus contêm, entre outras peças, alguns exemplares de obras do séc. XX, como por exemplo o Museu de Amarante – Amadeu de Souza Cardoso.*

*No entanto, não há nenhum local onde o público, os estudiosos da arte ou os visitantes estrangeiros possam tomar contacto com a arte actual e ter uma visão da criatividade dos artistas contemporâneos portugueses.*

Grupo Acre – Proposta de criação de um museu de Arte Moderna, 1975.

In Isabel Sabino – *Grupo Acre Fez 1974–77*.

*Arte e dinâmicas colectivas em Portugal*, 2021, p. 402.

Em Portugal, o debate democrático aberto com a Revolução de 25 de Abril de 1974 desencadeou uma onda de movimentos reivindicativos com um forte impacto na produção arquitectónica dos anos e das décadas seguintes. A par de questões fundamentais, como o direito à habitação e ao espaço público, o papel das instituições culturais foi intensamente discutido. Para além da crítica imediata ao conservadorismo de muitos museus e ao seu desfasamento relativamente a práticas criativas então emergentes, a liberdade democrática permitiu uma reflexão mais profunda e abrangente sobre os espaços museológicos enquanto lugares de produção e fruição cultural. Num tempo de inédita mobilização cívica e política, sucederam-se as iniciativas de âmbito local, regional ou nacional visando a actualização, a descentralização e a democratização de instituições e programas. Diferentes grupos de artistas promoveram também, nessa época, manifestações e performances que preconizavam uma transformação radical dos museus de arte existentes ou, em alternativa, a criação de novos espaços especificamente orientados para a arte moderna e contemporânea.

Como observa Leonor Oliveira, uma das principais motivações dos artistas residia na inexistência de um verdadeiro museu de arte moderna<sup>2</sup>. Embora, logo após a da implantação da República, Portugal tivesse tido um papel pioneiro, a nível europeu, ao fundar em Lisboa o Museu Nacional de Arte Contemporânea, o mesmo tinha sido,

1 A autora não segue o acordo ortográfico de 1990.

2 Cf. OLIVEIRA, Leonor de – *Visual arts and institutions in post-revolutionary Portugal: artistic interventions and the creation of a new museum of modern art*, 2023, p. 5.

desde o início, cerceado por um conjunto de opções e circunstâncias pouco favoráveis ao cumprimento da sua missão. O estado de decadência do MNAC agravara-se de tal forma que, a 25 de Abril de 1973, exactamente um ano antes da Revolução, o imóvel encerrara ao público para obras de manutenção e reabilitação, num processo que se arrastaria nos anos seguintes e que só seria verdadeiramente solucionado com a intervenção do arquitecto Jean-Michel Wilmotte, concluída em 1994<sup>3</sup>.

É nesse contexto que, em Abril de 1975, o Grupo Acre, formado pelos artistas Clara Menéres, Joaquim Lima Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro, leva a cabo uma acção radical com o propósito de fundar um verdadeiro museu de arte moderna, democrático e participativo, idealizado como «(...) um museu aberto, vivo, actuante, festivo, popular e não elitista»<sup>4</sup>. Para o efeito, o grupo decide ocupar o Palácio Mendonça, edifício desenhado por Ventura Terra nos primeiros anos do século XX, com uma localização privilegiada, na Rua Marquês de Fronteira, em Lisboa, próximo do Parque Eduardo VII, do Palácio da Justiça e da Fundação Gulbenkian.

Embora a ocupação tivesse sido anulada pouco tempo depois, a iniciativa do Grupo Acre acabaria por ter um impacto relevante na comunicação social, promovendo o debate sobre a criação de um novo museu de arte moderna. Entre os autores que escreveram sobre o tema encontrava-se Ernesto de Sousa que, em 1977, organizaria a *Alternativa Zero*, uma ampla exposição colectiva que pretendia «(...) congregar vários projectos e géneros artísticos, com a vontade de conferir visibilidade a um circuito alternativo»<sup>5</sup> e impulsionar novas práticas e tendências estéticas. Instalada na Galeria Nacional de Arte Moderna, num pavilhão contíguo ao Museu de Arte Popular, a *Alternativa Zero* associava-se ao estudo prévio do arquitecto Artur Rosa para a constituição de uma Área Cultural de Belém<sup>6</sup>. No entanto, em 1981, a galeria seria completamente destruída por um incêndio e o projecto de criação um novo pólo cultural ficaria adiado por alguns anos.

Também no Porto as instituições culturais, designadamente as tuteladas pelo Estado, foram então alvo de críticas por parte dos artistas. Em 10 de Junho 1974, a Cooperativa Árvore organiza uma manifestação performativa intitulada «Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis», que junta «(...) cerca de 500 participantes, maioritariamente ligados à cena artística e cultural portuense»<sup>7</sup>. Esta acção funcionou como

3 Ver BARRANHA, Helena – Cien años, un mismo lugar: Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el barrio histórico de Chiado (1911 - 2011), 2013, p. 299.

4 Grupo Acre – Comunicado n.º 3. 1975. In SABINO, Isabel – *Grupo Acre Fez 1974–77. Arte e dinâmicas colectivas em Portugal*, 2021, p. 128-129.

5 JÜRGENS, Sandra Vieira – *Instalações provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*, 2016, p. 278.

6 Cf. ROSENDO, Catarina – *Lisbon International Show. A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu*, 2009.

7 SILVESTRE, Inês – *O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional*, 2023, p. 3-4.

um catalisador para a criação do Centro de Arte Contemporânea (CAC) que, sob a direcção de Fernando Pernes, funcionou no Museu Nacional de Soares dos Reis entre 1976 e 1980 e que contribuiu decisivamente para a decisão governamental de, em 1986, adquirir o Parque e a Casa de Serralves para aí instalar um novo museu.

Paralelamente ao CAC e ao seu contributo para a génese do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na década de 1970 foram iniciados dois outros projectos de referência, no panorama museológico português: o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, com obra de reabilitação e ampliação a cargo de Alcino Soutinho (1970-1988), e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, construção de raiz projectada por Leslie Martin e Ivor Richards (1979-1983). No quadro de activa participação política que caracterizou o pós-25 de Abril, a arquitectura destes dois museus seria, por motivos diferentes, alvo de críticas e contestação. Parte da controvérsia poderá explicar-se pelo facto de ambos os projectos terem atravessado um período de viragem, tendo origem ainda durante a ditadura e sendo concluídos já em pleno regime democrático.

Como refere Sérgio Lira, no que respeita aos museus, a fase final do Estado Novo é um «(...) paradoxo interessante, no qual a continuidade e a mudança se entrecruzam de forma singular»<sup>8</sup>. Além disso, estes dois casos mostram como, no pós-25 de Abril, os museus de arte iniciaram um processo de renovação programática com efeitos imediatos, mobilizando criadores e públicos cada vez mais diversos, e que se prolongaria, de forma mais consistente, nas décadas seguintes, com a construção de novos espaços e a renovação arquitectónica de estruturas pré-existentes.

## Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

A par da habitação, que constituiu um sector prioritário nos anos de viragem democrática, as intervenções no património configuraram, num outro ritmo, uma área preponderante para a afirmação da arquitectura portuguesa contemporânea, tanto à escala nacional como internacional. O percurso de Alcino Soutinho é representativo dessas duas vertentes, bem como do compromisso político com os princípios democráticos e a abertura a novas leituras do património e da história. Formado na chamada Escola de Arquitectura do Porto, Alcino Soutinho lutou desde cedo por esses valores e, devido ao seu activismo político, chegou mesmo a ser perseguido, preso e torturado pela PIDE<sup>9</sup>.

Os projectos habitacionais marcaram o início da sua carreira, em particular, no pós-25 de Abril, destacando-se o Bairro da Maceda, no Porto, no contexto do Programa SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) e, alguns anos mais tarde, o projecto

8 LIRA, Sérgio – Museus no Estado Novo: continuidade ou mudança?, p. 197.

9 Cf. SOUTINHO, Alcino – Autobiografia. In *Alcino Soutinho: Representações de Arquitectura*, 2007, p. 5.





Vista aérea do conjunto arquitectónico do antigo Convento de São Gonçalo de Amarante.  
© DGEMN, 1995. Fonte: SIPA, Direcção-Geral do Património Cultural, Ministério da Cultura.

Habitovar (com Pedro Ramalho, Bernardo Ferrão e Rolando Torgo). Paralelamente, entre o final da sua formação académica e a década de 1970, os museus e as intervenções no património construído tornam-se um tema central no seu trabalho. Neste campo, a sua prática revela-se verdadeiramente revolucionária ao preconizar critérios como a autenticidade ou o contraste entre o antigo e novo, enunciados na *Carta de Veneza* de 1964, mas que a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) só subscreveria depois do 25 de Abril.

Ao mesmo tempo que iniciava o projecto para a Pousada de D. Dinis, no Castelo de Vila Nova de Cerveira (com Octávio Lixa Filgueiras e Rolando Torgo, 1970-1974), Soutinho foi convidado a reabilitar a Biblioteca Museu Municipal de Amarante (actual Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso), que se encontrava alojada no antigo Convento de São Gonçalo desde 1947. O imóvel, construído entre os séculos XVI e XVIII, manteve o culto no núcleo mais antigo (igreja e primeiro claustro), tendo as restantes alas passado por consecutivas ocupações e adaptações após a extinção das ordens religiosas<sup>10</sup>.

Na literatura sobre a arquitectura portuguesa do século XX, o início do projecto de Alcino Soutinho para o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso é geralmente situado entre 1973 e 1977. No entanto, trabalhos de investigação mais recentes revelaram que o projecto começou logo em 1970, o que reforça o seu carácter pioneiro. Embora a obra só tenha sido concretizada alguns anos mais tarde, a memória descritiva do estudo prévio, datada de 1970, expressa já o propósito de “criar um museu vivo”<sup>11</sup> (ideia que, como anteriormente se referiu, seria reclamada nas acções artísticas do pós-25 de Abril), em linha com instituições congéneres que Alcino Soutinho havia estudado, nomeadamente durante a sua especialização em Museologia, em Itália, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1960-1961).

Esta abordagem consubstanciava também a progressiva actualização do museu que, ainda nos anos 1950, tinha sido pioneiro ao criar um núcleo de arte moderna com um significativo número de obras de Amadeo de Souza-Cardoso, numa época em que a obra do pintor amarantino se encontrava ainda pouco estudada e escassamente representada em colecções públicas. Nas décadas seguintes, o acervo do museu foi crescendo, sobretudo através de doações e depósitos de coleccionadores, artistas e respectivos herdeiros e, à medida que avançava a requalificação dos espaços, o programa institucional era também renovado, de modo a representar diferentes gerações de pintores e escultores portugueses<sup>12</sup>.

10 Cf. BARRANHA, Helena (coord.) – *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, 2019, p. 44.

11 Alcino Soutinho, *apud idem, ibidem*.

12 Cf. CARDOSO, António - *O Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso: Arquitectura, Espaços e Colecções*. In *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*, 1997, p. 10-11.







Contudo, a instabilidade política e económica que marcou os anos de viragem democrática levou a que a intervenção de Soutinho se prolongasse durante quase duas décadas (1970-1988), tendo a primeira etapa (início dos anos 70) incidido na área ocupada pelos Paços do Concelho, em torno do terceiro claustro. O segundo momento centrou-se na reposição do corpo de separação entre o segundo e o terceiro claustros, que havia sido demolido em meados do século XIX, e, na terceira e última fase (anos 80), remodelaram-se as instalações do museu, com o aumento dos espaços dedicados à exposição de pintura, escultura e desenho e a adaptação de áreas pré-existentes a recepção, sala de exposições temporárias e reservas<sup>13</sup>.

O momento mais emblemático reside, sem dúvida, na recuperação da sequência de três claustros que caracterizava a organização espacial do convento, mediante a construção de um novo volume que evoca a memória da construção original, recorrendo a uma linguagem assumidamente contemporânea para criar um diálogo antigo/novo. Na realidade, quando o projecto foi elaborado, não havia imagens dos claustros, anteriores à demolição do corpo separador; havia apenas uma ideia de como seria a respectiva volumetria, mas desconhecia-se, em rigor, a sua linguagem formal. A este respeito, Alcino Soutinho lembra que a intervenção procurou recuperar a autenticidade do antigo convento, recusando soluções miméticas ou especulativas: «Não sabíamos exactamente qual era a característica e a imagem arquitectónica que estava ali e que tinha desaparecido. Assim sendo, fizemos aquilo que parecia mais justo: intervir de acordo com os conceitos actuais, repondo a verdade arquitectónica em termos espaciais»<sup>14</sup>. Apresentando composições distintas, as duas fachadas do novo volume convergem para um duplo envidraçado, que Soutinho descreveu como "caixilharia musical"<sup>15</sup> e que permite uma comunicação visual entre os dois claustros preservando, em certa medida, a memória de um tempo, entre os séculos XIX e XX, em que os pátios funcionaram como um único recinto.

Esta intervenção, que é contemporânea do livro *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi (1977), traduz de forma eloquente os critérios fundamentais do Restauro Crítico e, simultaneamente, antecipa o conceito de "modernidade específica" elaborado por Josep Muntanola, no sentido em que os novos espaços são construídos a partir da dialéctica entre o novo e o preexistente, assumindo que não existe história e tradição sem modernidade, nem modernidade sem história<sup>16</sup>.

Na galeria principal, originalmente ocupada com as celas monásticas, Soutinho

13 Cf. *idem, ibidem*.

14 Alcino Soutinho, em entrevista conduzida pela autora, em 2004. In BARRANHA, Helena – *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, 2008, p. 210.

15 *Idem, ibidem*, p. 211.

16 Cf. MUNTANOLA THORNBERG, Josep – *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, 2000, p. 104.





Concerto da Orquestra Juvenil da Escola de Música de Delf, Países Baixos, no claustro do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em 1981, quando ainda decorria a obra de renovação. © Foto Arte – Amarante.

confrontou-se com a necessidade de flexibilizar a compartimentação, tendo em vista a montagem de diferentes exposições. Recusando o puro *open-space*, procurou estabelecer um compromisso entre a continuidade e a delimitação espacial, introduzindo anteparos de modo a condicionar os percursos e a percepção das obras de arte. No desenho destes painéis é bem visível influência da museografia italiana dos anos 1950, que Soutinho estudara detalhadamente.

A radicalidade do contraste entre as pré-existências e as adições contemporâneas suscitou, na época, algumas críticas. Na origem da controvérsia estava, essencialmente, a mudança de paradigma relativamente à metodologia seguida pela DGEMN, nas campanhas de obras realizadas no imóvel, entre finais dos anos 20 e os anos 40<sup>17</sup>, baseadas no restauro estilístico do século XIX, que haviam privilegiado uma leitura unitária do conjunto arquitectónico, eliminando parte da heterogeneidade decorrente da sua história.

Apesar da polémica acerca da preservação da identidade e da memória do monumento, ainda antes de a obra estar concluída o novo volume era já cenário de diferentes eventos e espectáculos, concretizando assim a ideia de um “museu vivo” apropriado pela comunidade como espaço de convergência de diversas práticas culturais. A singularidade da intervenção de Alcino Soutinho justificou também o seu reconhecimento, em 1984, com o prémio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), sendo hoje apontada não só como uma peça incontornável na obra de Alcino Soutinho, mas também na história da arquitectura portuguesa do século XX.

### Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

A par da requalificação de imóveis pré-existentes, na arquitectura de museus das últimas décadas do século XX destacam-se algumas obras construídas de raiz para programas ligados à arte moderna e contemporânea. Embora a grande vaga de investimento em museus tenha acontecido nos anos 90, no seguimento da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, o conjunto arquitectónico e paisagístico da Fundação Calouste Gulbenkian antecedeu e acompanhou a transição para a democracia.

Estabelecida em Lisboa, em 1956, a fundação assumiu, desde o início, um programa multifacetado, incluindo a realização de espectáculos, conferências, exposições, actividades educativas e publicações, bem como o apoio a artistas e investigadores, através da aquisição de obras e da atribuição de bolsas de estudo. O sentido internacional e moderno da missão institucional, que transformou o panorama cultural do país na fase final da ditadura, completou-se através do projecto para o edifício da Sede e do Museu Gulbenkian, inaugurado em 1969. Obra de excepcional qualidade arquitectónica e paisagística, da autoria de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis Athouguia,



Manifestação contra a construção do Centro de Arte Moderna no Parque Gulbenkian, 1980.  
© Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Projectos e Obras.



em colaboração com António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles, «(...) foi o sinal democrático, em Portugal, da arquitectura ao serviço da comunidade e da cultura»<sup>18</sup>.

A ideia de edificar um segundo museu, especificamente concebido para a arte do século XX, foi ponderada logo em 1967, quando o Conselho de Administração solicitou aos arquitectos um estudo prévio integrado no plano para a envolvente do edifício-sede, ocupando os lotes da esquina da Avenida de Berna com a Praça de Espanha<sup>19</sup>. No entanto, a Fundação Gulbenkian acabaria por adiar o projecto, considerando que seria extremamente dispendioso e «(...) complexo construir em simultâneo dois museus e que, por outro lado, seria também desejável dispor de tempo para transformar esse acervo inicial numa verdadeira colecção»<sup>20</sup>.

Os anos seguintes foram, assim, decisivos para a constituição da colecção do futuro Centro de Arte Moderna (CAM), cujo projecto arquitectónico só seria retomado depois do 25 de Abril, em 1977, quando o Presidente da Fundação Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão, encarregou o Serviço de Exposições e Museografia, então dirigido pelo arquitecto José Sommer Ribeiro, de elaborar um estudo para o programa e a localização do novo edifício. Com base no referido estudo, que contou com a colaboração de diversos especialistas nacionais e estrangeiros, entre os quais Leslie Martin (que já havia sido consultor no projecto do edifício-sede), o Conselho de Administração decidiu, dois anos depois, avançar com a construção do novo espaço museológico no extremo sul do parque.

A missão do CAM, então delineada, estabeleceu como principais objectivos divulgar e estudar a arte moderna e contemporânea, com foco na arte portuguesa, através da apresentação da colecção já reunida e que seria continuamente ampliada, conjuntamente com a realização de exposições temporárias e um amplo leque de outras actividades educativas e culturais<sup>21</sup>. Nesse sentido, o programa para o novo edifício assumia um carácter polivalente e interdisciplinar «(...) incluindo instalações para animação cultural (tais como encontros de artistas, debates, espectáculos audiovisuais, performances, etc.), para documentação e arquivo de arte moderna e, eventualmente, para ateliers experimentais»<sup>22</sup>.

O projecto de arquitectura foi confiado ao arquitecto britânico Leslie Martin, cujo prestígio internacional e conhecimento prévio do programa e das instalações da Fundação Gulbenkian justificaram, de algum modo, a opção de prescindir de um concurso de arquitectura para o CAM, viabilizando, assim, a concretização do projecto

18 TOSTÕES, Ana - *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 2006, p. 207.

19 Cf. *Antevisão do Centro de Arte Moderna. 25.º Aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian*, 1981.

20 NAZARÉ, Leonor (coord.) - *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Roteiro da Colecção*, 2004, p. 8.

21 Cf. NAZARÉ, Leonor - *O tempo no espaço. As mostras da Colecção do Centro de Arte Moderna (1983-2017)*, 2021, p. 11.

22 *Antevisão do Centro de Arte Moderna. 25.º Aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian*, 1981.

num tempo substancialmente mais curto do que sucedera com o edifício-sede<sup>23</sup>.

Contudo, a obra suscitou uma acesa polémica, amplamente difundida na comunicação social. Por um lado, alguns arquitectos portugueses contestavam o facto de o projecto não ter sido submetido a um concurso, aberto à participação de equipas nacionais<sup>24</sup>. Por outro, a implantação do novo edifício, sacrificando uma área significativa do Jardim Gulbenkian, foi duramente criticada por grupos ambientalistas que desencadearam várias acções de protesto, incluindo uma manifestação pacífica no local, a 25 de Maio de 1980. Esta mobilização reflectia um novo entendimento do exercício da cidadania, inspirado por referências mobilizadoras como *O direito à cidade* de Henri Lefebvre (1968) ou *Primavera Silenciosa* de Rachel Carson (1962) que, no quadro pós-revolucionário, dava eco a movimentos internacionais ligados ao pensamento ecologista, à participação na gestão da cidade e à reivindicação do espaço público como lugar central da democracia e da liberdade<sup>25</sup>.

No parecer que redige, em 1980, acerca da construção do CAM, Gonçalo Ribeiro Telles opõe-se também frontalmente à solução proposta por Leslie Martin, afirmando que «(...) a localização compromete definitivamente a expansão do parque e divide a meio a unidade paisagística e o espaço verde realmente existente. (...) desaparece para sempre a ideia de Parque e o enquadramento paisagístico dos edifícios existentes»<sup>26</sup>. Com efeito, embora os estudos preliminares para a implantação do CAM tivessem contemplado soluções mais fluidas e orgânicas, incluindo uma proposta de distribuição pavilhonar inspirada no Museu Louisiana, em Humlebaek (Dinamarca), a opção final revelou-se bastante impositiva, criando grande volume em betão armado que fechava drasticamente o topo sul do Jardim Gulbenkian.

Ainda assim, o projecto de Leslie Martin reuniu apoios significativos, bem como a aprovação da Câmara Municipal de Lisboa. A obra avançou rapidamente, tendo contado com a colaboração do arquitecto Ivor Richards e da equipa técnica nomeada pela fundação<sup>27</sup>. Em resposta ao carácter experimental e multifuncional do programa, o CAM foi concebido como um espaço flexível, com três amplas galerias em *open-space*, distribuídas por três níveis e adaptáveis a diferentes propostas expositivas. Assumindo uma linguagem vinculada à arquitectura dos anos 70, designadamente ao Novo Brutalismo inglês e às correntes *High-tech*, as grandes naves expositivas com estrutura e infra-estruturas aparentes denotavam também a influência do Centro

23 BARRANHA, Helena – *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, 2008, p. 313.

24 Cf. TOUSSAINT, Michel – *Centro de Arte Moderna Gulbenkian*, 1983, p. 15-16.

25 Cf. MONTANER, Josep; MUXI, Zaida – *Arquitectura y política – Ensaios para mundos alternativos*, 2017.

26 Gonçalo Ribeiro Telles, *apud* TOSTÕES, Ana, *op. cit.*, p. 266.

27 Dessa equipa, coordenada pelo engenheiro Guimarães Lobato, faziam parte os arquitectos Sommer Ribeiro e Nunes de Oliveira, o arquitecto paisagista Edgar Fontes e os engenheiros Ramos Lopes, Sena da Fonseca, Araújo Sobreiro, Massano d'Amorim e Mendonça Leitão.



Vista exterior do Centro de Arte Moderna.  
Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.  
Arquivos Gulbenkian, SCCF 07513.



Mostra da Coleção CAM, galeria principal, 1983. © Fundação Calouste Gulbenkian.



Georges Pompidou, inaugurado em Paris, em 1977. Adoptando o método projectual da arquitectura construtivista, Leslie Martin concebeu o edifício recorrendo preferencialmente ao corte (e não à planta), de forma a evidenciar a estrutura porticada escalonada, com vigas inclinadas e jardins suspensos<sup>28</sup>. Este tipo de desenho optimizava a distribuição da luz natural ao longo das galerias de exposição e, ao mesmo tempo, visava uma integração mais fluida do edifício no jardim envolvente. No entanto, e como observou Pedro Vieira de Almeida: «(...) esta tensão dinâmica entre o edifício construído enquanto *objecto cultural* e o edifício mimetizado enquanto *objecto natural* constituiu-se como uma (...) contradição, estabelecida ao nível do tratamento da arquitectura, mas de alguma maneira vindo desde as condições do programa e do envolvimento urbano e paisagístico, contradição que o projecto final parece não ter resolvido por inteiro»<sup>29</sup>.

O CAM foi inaugurado em 1983, tendo como director José Sommer Ribeiro, que acompanhara o processo desde o início. Em 1984 foi criado o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), sob a direcção de Madalena de Azeredo Perdigão, ao qual estava ligado o Centro Artístico Infantil (CAI), instalado num pavilhão autónomo, também concebido pelos arquitectos Leslie Martin e Ivor Richards. Actualmente, esse pequeno pavilhão corresponde ao Centro Interpretativo Gonçalo Ribeiro Telles, um espaço multimédia dedicado ao Jardim Gulbenkian, que conta também com uma área de cafetaria.

Em 1993, o CAM passou a designar-se Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em homenagem ao primeiro presidente da Fundação Gulbenkian e a quem se deve, em grande medida, a sua criação. Apesar da contestação que o projecto de arquitectura suscitou, o CAM teve indiscutivelmente um papel pioneiro, tonando-se «o primeiro lugar em Portugal para estudar, fruir e compreender a contemporaneidade plástica portuguesa, num diálogo activado por importantes exposições temporárias, nacionais e internacionais, com as dinâmicas do tempo presente»<sup>30</sup>.

## Considerações finais

Em linha com o desenvolvimento do criticismo institucional, em Portugal, as manifestações, performances e propostas lideradas por artistas portugueses, no pós-25 de Abril, abriram caminho para novos projectos museológicos especificamente dedicados à criação contemporânea. Embora a criação de estruturas alternativas, transitórias ou informais tenha sido mais imediata, o debate democrático em torno da importância da arte contemporânea, das estratégias para a conservação e fruição

28 BARRANHA, Helena - Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, op. cit., p. 334.

29 ALMEIDA, Pedro Vieira de - O Centro de Arte Moderna, Gulbenkian, 1983, p. 9.

30 SILVA, Raquel Henriques da - Os museus: história e prospectiva, 2002, p. 99.





CAM, Sala Polivalente. Performance «Interior Maldito» de Carlos Gordilho, no âmbito da *Primeira Exposição-Diálogo sobre a Arte Contemporânea na Europa*, 1985. © Fundação Calouste Gulbenkian.

do património, do direito ao espaço urbano e da descentralização dos equipamentos culturais tardou a ter um impacto operativo em instituições já estabelecidas. Os dois casos analisados neste artigo são reveladores de uma outra noção de tempo, condicionada por decisões institucionais, políticas e económicas, que levaram frequentemente ao adiamento de respostas às reivindicações, não só dos artistas, mas também de outros profissionais da cultura e de grupos de cidadãos unidos em torno de causas públicas.

Por um lado, a demora na concretização de programas e projectos associados a museus de arte moderna e contemporânea decorreu da própria consolidação do regime democrático, bem como da capacidade económica para investir neste tipo de equipamentos que, em Portugal, só conheceria um verdadeiro dinamismo com a integração europeia, a partir de 1986. Por outro lado, os espaços museológicos orientados para a arte do presente são, por natureza, lugares em permanente reformulação e nisso reside, justamente, a sua complexidade programática e arquitectónica. Neste sentido, e à semelhança do que acontece no quadro internacional da arquitectura de museus, os edifícios que albergam colecções centradas na arte dos séculos XX e XXI são, ciclicamente, objecto de ampliações e renovações. Assim aconteceu, recentemente, entre 2019 e 2024, com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em que a intervenção de Kengo Kuma, em colaboração com o arquitecto paisagista Vladimir Djurovic, permitiu ampliar o jardim no topo sul, através de uma solução de continuidade e transparência relativamente à cidade. Esta abertura ofereceu, finalmente, uma resposta às reivindicações dos manifestantes que, em 1980, se opunham à construção do CAM reclamando a continuidade do parque e da sua utilização como espaço público.

No caso do Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, a renovação programática e arquitectónica tem sido igualmente considerada mas tarda em concretizar-se. O projecto encomendado a Andrea Soutinho, filha de Alcino Soutinho e que com ele colaborou em diversas propostas e obras ligadas a espaços museológicos, prevê a ampliação do museu através da reabilitação das alas laterais do terceiro claustro, actualmente ocupadas por serviços da Câmara Municipal de Amarante. Iniciado em 2016, o projecto será fundamental não só para melhorar as condições de conservação e eficiência energética do edifício, no contexto da actual crise climática, mas também para aprofundar e alargar o trabalho de actualização programática e de abertura à comunidade que o museu tem vindo a desenvolver, ao longo das últimas décadas.

**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- ALMEIDA, Pedro Vieira – O Centro de Arte Moderna Gulbenkian. *Colóquio Artes*. n.º 57 (Jun. 1983), p. 5-11.
- Antevisão do Centro de Arte Moderna. *25.º Aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- BARRANHA, Helena (coord.) – *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2019.
- BARRANHA, Helena – Cien años, un mismo lugar: Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el barrio histórico de Chiado (1911-2011). *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*. N.º 3.1 – Arte, Arquitectura, Comunicación y Ciudad: Interacciones y Diálogos (2013), p. 289-308.
- BARRANHA, Helena – *Arquitectura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008.
- CARDOSO, António – O Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso: Arquitectura, Espaços e Coleções. In *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso*. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 1997.
- COSTA, Augusto – Convento de S. Gonçalo de Amarante – Intervenções. *Monumentos*. N.º 3 (Set. 1995), p. 30-35.
- JÜRGENS, Sandra Vieira – *Instalações provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.
- LIRA, Sérgio – Museus no Estado Novo: continuidade ou mudança? In CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*. Lisboa: IGESPAR, 2010, p. 187-197.
- NAZARÉ, Leonor – *O Tempo no Espaço. As Mostras da Coleção do Centro de Arte Moderna (1983-2017)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2021.
- NAZARÉ, Leonor (coord.) – *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Roteiro da Coleção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida – *Arquitectura y Política – Ensaios para Mundos Alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep – *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- OLIVEIRA, Leonor de – Visual arts and institutions in post-revolutionary Portugal: artistic interventions and the creation of a new museum of modern art. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2003.
- ROSENDO, Catarina – Lisbon International Show. A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu. *Arquivo L+Arte*, 01.06.2009. Disponível em: <http://arquivolarte.blogspot.pt/2009/06/lisbon-international-show.html> (acesso em 08.10.2024).
- SABINO, Isabel – *Grupo Acre Fez 1974-77. Arte e dinâmicas colectivas em Portugal*. Lisboa: CIEBA, 2021.
- SILVA, Raquel Henriques da – Os museus: história e prospectiva. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Vol. 2. Porto: Edições Afrontamento/Fundação de Serralves, 2002, p. 63-108.
- SILVESTRE, Inês – O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional. *MIDAS*. N.º 16 (2023).
- SOUTINHO, Alcino – Autobiografia. In *Alcino Soutinho: Representações de Arquitectura*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007. [Catálogo da exposição].
- TOSTÕES, Ana – *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- TOUSSAINT, Michel – Centro de Arte Moderna Gulbenkian. *Jornal dos Arquitectos*. N.º 19/20 (Jul./Ago. 1983), p. 15-16.

**AGRADECIMENTOS**

Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Aida Guerra, Cláudia Cerqueira e Andrea Soutinho.