

CCB

Vinte e Cinco Anos

Twenty Five Years

Concurso_Edificio_Paisagem_Design_Acervo
Competition_Building_Landscape_Design_Collection



(ed.) Nuno Grande

13 Apresentação — Elísio Summavielle	70 Os Jardins do CCB como “Obra do Mundo” — João Gomes da Silva
14 CCB, 25 Anos: do debate do Concurso ao simbolismo da Construção — Nuno Grande	82 O Design de Daciano da Costa. Diversidade e Ecletismo: um Momento de Viragem — João Paulo Martins
32 Renzo Piano	
34 Jean Tribel	96 Daniel Malhão, Portfólio
36 Jean Pistre	
38 Manuel Tainha	128 O Acervo – Impulsos para uma Coleção — António de Campos Rosado
40 Gonçalo Byrne	Entrevistas
42 Vittorio Gregotti Manuel Salgado	161 Vittorio Gregotti, entrevistado por Nuno Grande e Roberto Cremascoli
52 A construção do CCB em sequência	168 Manuel Salgado, entrevistado por Nuno Grande
58 Ana Aragão, Ilustrações	180 Francisco Manuel Caldeira Cabral, entrevistado por João Gomes da Silva
	184 English Section
	214 Notas Biográficas

O Design de Daciano da Costa. Diversidade e Ecletismo: Um Momento de Viragem



Poltrona da série *Boroa*.

Os princípios

O projeto de mobiliário e equipamentos fixos do Centro Cultural de Belém é relativamente ímpar na carreira de Daciano da Costa. Aqui, Daciano decidiu combinar peças expressamente desenhadas para o edifício com um conjunto de modelos preexistentes, selecionados para servirem a caracterização pretendida para os diversos ambientes. Na sua maioria, eram móveis igualmente concebidos por si, ao longo dos anos: alguns destinados a edifícios com funções diversas; outros pensados desde o início para a produção em série. Em casos pontuais, foram escolhidas peças de catálogo assinadas por outros designers. O resultado é um exercício de ecletismo, formal e construtivo, que reúne mais de setenta modelos do mesmo autor.

A abordagem que Daciano da Costa aqui seguiu conforma uma evidente distanciação em relação a um conjunto de princípios estruturantes do Movimento Moderno e pode ser entendida como prova da adesão ao espírito pós-modernista que então, com múltiplos cambiantes, impregnava a produção em arquitetura e design, tanto no contexto internacional como no quadro português.

O Movimento Moderno defendera uma “Arquitetura Total” – na expressão de Walter Gropius (1883-1969) –, na esteira do ideal de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk* – nascido no seio do Romantismo oitocentista. O arquiteto propunha-se conceber a totalidade do ambiente construído, “da colher de chá à cidade”¹. O projeto devia contemplar as diversas escalas, como se de um único sistema integrado se tratasse, um mesmo discurso, articulado mas contínuo, com plena coerência interna². Por seu lado, os materiais e as tecnologias industriais eram valorizados como sendo os mais avançados. O seu emprego (dominante ou mesmo exclusivo) era indissociável da ideia de progresso; as suas características e o seu potencial eram pretexto para a constante inovação formal, para perseguir objetivos de leveza, transparência e desmaterialização crescentes.

Esta perspetiva ortodoxa da modernidade cedo revelou o espectro totalitarista que lhe estava subjacente e que havia

de a conduzir a um inevitável desencanto. A recusa de uma tal necessidade de racionalidade e de consistência absolutas havia de se tornar uma das principais reivindicações do Pós-Modernismo. Importava admitir-se a incoerência, a redundância, a acumulação; permitir a revisitação descomplexada do passado; cultivar os valores da diversidade, o humor. Nas palavras do arquiteto Robert Venturi (n. 1925), um dos arautos dessa corrente³, a regra deveria ser a inclusão (“isto e aquilo”), em lugar da exclusão (“isto ou aquilo”).

Assim se entende que o mobiliário do Centro Cultural de Belém não se apresente como um sistema total com desenho exclusivo. Em resposta à extraordinária extensão do CCB, à rigorosa consistência métrica e formal da sua arquitetura, à complexidade funcional do conjunto, Daciano optou pela relativa fragmentação do projeto de mobiliário. A intenção era, por um lado, acentuar a caracterização diferenciada dos ambientes e respetivas funções⁴; por outro, contornar a monotonia que, eventualmente, poderia decorrer de um conjunto de modelos concebidos em compromisso demasiado estrito com a arquitetura que vinham povoar. Para que as escolhas fossem adequadas a cada situação, para evitar a subjetividade inconsequente, para sublinhar a diversidade sem comprometer a coerência da totalidade, foi feito um exercício de racionalização das opções e de coordenação dos materiais e cores.

Significativamente, esta atitude parece retomar aquela que conduziu a sua primeira obra em nome próprio – a Reitoria da Universidade de Lisboa (1960-61). Tal como nesse momento era corrente fazer-se em Portugal, a Reitoria foi entendida como um aglomerado de diferentes espaços que, embora fossem sujeitos à unidade do conjunto, concebidos por um mesmo autor, tinham caracterizações distintas entre si, autonomia relativa.

De resto, no projeto do CCB ganhariam particular visibilidade diversos temas que, há muito, estavam presentes na carreira de Daciano da Costa⁵: a reflexão sobre a noção de “contexto” e a apropriação e o desenvolvimento de temas (tanto de natureza conceptual como formal) selecionados a partir desse entorno; o trabalho sobre o passado (recente ou remoto; erudito ou vernáculo), sobre a memória e sobre os antecedentes da disciplina; a combinação entre técnicas e expressões características da produção industrial, seriada e em massa, e os materiais, técnicas e saberes das tradições oficinais ou mesmo artesanais; a busca de contrastes inesperados, traduzida na justaposição de elementos em tensão recíproca ou no ténue equilíbrio entre a respeitabilidade institucional e uma marcada irreverência autoral.

Os móveis concebidos em exclusivo para o CCB renegam um conjunto de ideias que haviam conduzido grande parte da pesquisa em mobiliário ao longo das décadas anteriores. São objetos que reinterpretam os tipos históricos, revalorizam a noção de “peso”, prezam a estabilidade física e visual. Essa era uma linha de pesquisa que Daciano iria prosseguir, com múltiplos desenvolvimentos, nos tempos imediatos⁶. Tal como ficaria evidente nos seus projetos posteriores, o Centro Cultural de Belém constituiu um ponto de viragem, uma oportunidade para assentar os fundamentos de uma nova etapa no seu percurso criativo.

Um programa de mobiliário

Para o programa primordial do CCB enquanto sede da primeira Presidência Portuguesa da Comunidade Económica Europeia (CEE), os gabinetes de trabalho para as delegações nacionais – localizados no módulo I e abertos sobre o Mosteiro dos Jerónimos e a Praça do Império – eram espaços de particular relevância, tanto funcional como simbólica.

Esses gabinetes foram equipados com móveis da linha *Metrópolis*, projetados por Daciano e produzidos pela Metalúrgica da Longra⁷. Presente no mercado desde 1988, a linha *Metrópolis* materializava as suas mais recentes reflexões sobre mobiliário de escritório, ao encontro da realidade do momento⁸. Na sequência do processo de integração europeia, o relançamento económico do País traduzia-se na emergência de um novo otimismo, consumista, na afirmação de novas elites e na inerente revalorização dos sinais de hierarquia. A *Metrópolis* era destinada aos gabinetes de nível superior, espaços de exceção, de representação, mas também de solidão (em contraponto aos *open spaces* partilhados). Recusada a noção de sistema, era aqui preferida a analogia da família.

Segundo Daciano, cada modelo era como que um “personagem coloquial e estimulante dos ambientes de trabalho”⁹, uma figura diferente das restantes, mas aparentada com elas. Em conjunto, definiam um elenco de companheiros, algo irreverentes, lúdicos, capazes de amenizar o quotidiano. Ficava distante qualquer preocupação com a rentabilização dos espaços (de arquivo, arrumação...). Era explorada a “contradição entre a pragmática de um design industrial funcionalista e a poética de um design crítico pós-funcionalista”¹⁰. Predominavam a busca de deleite formal, a abstração geométrica. Cada peça resultava da relação entre planos regulares (retângulos, triângulos e círculos) e volumes elementares (cubos, prismas e cilindros). Em simetrias enfáticas ou jogos assimétricos, transpareciam memórias das vanguardas artísticas do início do século XX: os construtivistas russos, os neoplasticistas holandeses e os racionalistas italianos.



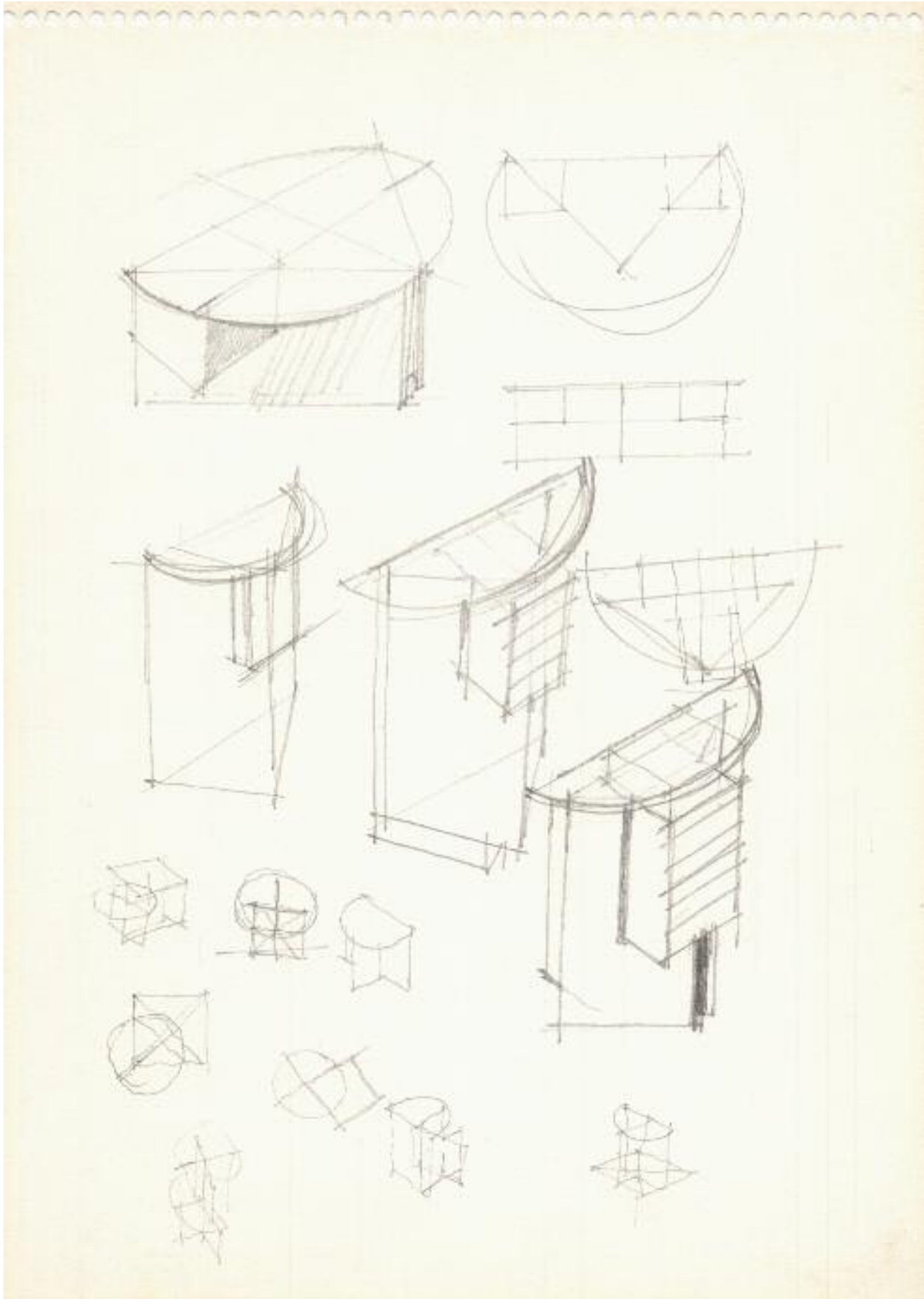
Mobiliário da linha *Metrópolis*.

Os materiais, os processos técnicos e a linguagem formal próprios da produção industrial em série, que caracterizavam o catálogo da Metalúrgica da Longra, definem os elementos estruturais: painéis em chapa de aço, pintados a cinzento metalizado (como os automóveis de topo de gama, argumentava Daciano). Por seu lado, os tampos de trabalho oferecem-se à experiência sensorial (ao toque, ao olhar) e reclamam a dignidade própria das artes decorativas, da tradição artesanal, dos materiais naturais, raros e nobres. As superfícies são folheadas com raiz de nogueira, implicando uma operação manual, minuciosa e demorada. No rebordo, um encaixe em madeira maciça, em dois níveis, reforça e acentua a espessura do tampo (a sua visibilidade, o valor). Em confronto improvável com a base assim estabelecida – escura, pesada, respeitável –, os blocos de gavetas são caixas metálicas, pintadas nas cores primárias: azul, amarelo, vermelho. Seria, de novo, uma referência às vanguardas (ou apenas evocação do mundo dos brinquedos?).

O primeiro-ministro de Portugal no momento da inauguração do Centro e presidente em exercício da CEE, Aníbal Cavaco Silva, decidiu fazer substituir esses móveis, no gabinete que lhe estava destinado, por exemplares de mobiliário historicista¹¹. Naturalmente, não se tratava apenas de uma manifestação de gosto pessoal. Era também a afirmação de um modo particular de entender a relação estabelecida entre um representante do poder e o ambiente onde as suas funções institucionais são exercidas; um modo de entender o processo de caracterização desses ambientes e o papel que nele desempenha(m) o(s) autor(es) selecionado(s) em concurso público para o conduzir. Daciano da Costa viria a comentar brevemente esse episódio, colocando-o em confronto com a receção ao projeto da nova Reitoria da Universidade de Lisboa, em 1961, por parte do reitor de então, Marcello Caetano¹².

Para as três salas de reunião da Presidência da CEE, foram concebidas grandes mesas (para 28, 60 e 80 lugares) que desenvolviam os mesmos temas formais e construtivos, combinando as estruturas em painéis metálicos pintados com os tampos revestidos em folhinha. Formados a partir de unidades desmontáveis e recomponíveis, propunham-se garantir a flexibilidade de uso e a adequação a necessidades futuras, ainda não definidas. Para dar total cumprimento ao programa europeu¹³, foi igualmente desenhado um sistema modulado de mesas para conferências de imprensa e púlpitos, em madeira de carvalho.

Pelo seu carácter ímpar, o Salão Nobre (ou sala de banquetes da Presidência, como foi designada na altura) admitia e justificava uma retórica da representação especialmente exacerbada. Era adotado um fundo historicista que visava, sobretudo, conferir uma marca de perenidade, de continuidade e permanência. Eram recuperados valores tradicionais, pré-modernos, de solidez e estabilidade (física e visual), a hierarquia associada à escala. As cadeiras e a mesa retomam formas e materiais consagrados ao longo da história. Quatro sólidos apoios ao solo formam uma base estável, segura. A proporção dos assentos – um retângulo alongado no sentido da largura – reinterpreta padrões seiscentistas; a altura das costas expressa a importância relativa dos seus ocupantes. Alguns elementos da estrutura são enfatizados; outros, com uma



Esquisso para mobiliário da linha *Metrópolis*.



Cadeira para o Salão Nobre.

face em bisel, parecem reduzir-se a delgadas lâminas de madeira, num efeito de ilusão que é recorrente na história do mobiliário e exige uma construção rigorosa, artesãos exímios. São usadas madeira de nogueira e pele natural nas cadeiras. Na mesa, folha de raiz de nogueira; um filete de latão sublinha o perímetro do tampo. As consolas, em madeira de nogueira e vidro laminado, adaptam um modelo originalmente desenhado para a sala de jantar da Administração da TAP no Aeroporto de Lisboa (1971); as mesas de apoio integravam o projeto do edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian (1966-69).

Para essa sala, para os espaços de comunicação entre as áreas de reunião e os gabinetes de trabalho, para as zonas de repouso com carácter mais público, foram desenhados assentos baixos e mesas de apoio que seguem princípios semelhantes, declinados em madeira ou metal, com estofos revestidos em pele natural ou tecido, de acordo com o ambiente a que se destinavam. São caracterizados pela tensão entre os grandes volumes paralelepípedicos dos apoios no solo e as arestas horizontais, quase sem espessura. Naqueles que povoam as zonas de espera e os espaços de circulação do público, isoladas ou em vastos agrupamentos lineares, a construção em chapa metálica, pintada de cinzento, reclama um carácter industrial. Um dos modelos filia-se na tradição dos estofos em *capitonné*; no outro, o apoio das costas, isolado ao centro, assume um vago perfil zoomórfico e uma discreta afectuosidade.

As designações escolhidas para essas peças – *Boroa I* e *Boroa II* – remetem para o imaginário do quotidiano vernáculo (as formas onduladas do pão de milho). Os gabinetes e o salão nobre receberam sofás e poltronas rotundos e confortáveis. O nome que lhes foi atribuído – *La Stupenda* – presta óbvia homenagem a uma diva da ópera e, desse modo, sublinha o sentido de exceção.

As cadeiras desenhadas para os camarotes e para as galerias do Grande Auditório seguem a mesma linguagem, numa reinterpretção da clássica cadeira de teatro: escala reduzida, veludo dourado e madeira de carvalho. As cadeiras de plateia distanciam-se da imagem convencional de repetição seriada de um mesmo módulo de produção industrial e procuram estabelecer grandes conjuntos solidários, como muretes contínuos, com uma evidente definição arquitetónica¹⁴.

As afinidades com a envolvente arquitetónica ficavam particularmente patentes no programa de balcões em madeira, destinados a acolher as funções de receção, informação, bilheteira ou bengaleiro. Para se adequarem à estrita ortogonalidade do edifício, à sua resoluta expressão volumétrica, à escala dos espaços coletivos que deviam pontuar, assumiam-se como grandes objetos autónomos, composições simétricas de volumes paralelepípedicos, opacos, bem ancorados ao solo, de métrica rigorosa, cujos materiais (madeira de carvalho, com delicados remates em latão) prolongavam os da envolvente imediata¹⁵.

As áreas com menor peso institucional e representativo foram abordadas com um maior grau de liberdade. Para os *foyers* do Grande Auditório, foram escolhidos os sofás e as mesas de apoio inicialmente desenhados por Daciano para o edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian (1966-69), agora traduzidos em madeira de nogueira e pele preta.

Os espaços de restauração combinavam móveis originais do Hotel Alvor Praia (1966-68) com outros do Hotel Madeira Palácio (Funchal, 1970-71): cadeiras *Alvor-Grill*; poltronas *Flos*, cadeiras, bancos, aparadores e mesas *Palácio*. Foram desenhadas algumas peças complementares, mantendo-se constante a paleta de materiais (madeira de pau-rosa, latão, pele natural cinzenta e palhinha). Nas cafetarias, as cadeiras e as mesas *Quadratura* (Centro de Documentação do Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, 1971-72), com as suas estruturas reticuladas em aço cromado de secções muito finas, asseguravam ambientes luminosos e vibrantes, espaços fluidos, libertos de obstáculos visuais.

Daciano foi também responsável pelo desenho da maioria dos balcões de cafetaria. As bases retilíneas, revestidas a pedra na continuidade da arquitetura envolvente, eram intersectadas por volumes metálicos pintados em cores fortes, com apontamentos de remate em latão.

Para as esplanadas, foi escolhida uma cadeira de série construída em tubo e chapa de aço, muito comum nas cidades portuguesas a partir da década de 1950¹⁶. O destaque que aqui lhe foi conferido terá impulsionado um movimento de recuperação desse modelo que alastrou de imediato a outras intervenções extensas em Lisboa e o confirmou como uma presença indispensável na paisagem contemporânea do País.

A experiência anterior de Daciano em projetos de espaços cénicos¹⁷ justificou que conduzisse o projeto do palco e dos espaços de apoio técnico dos dois auditórios¹⁸, dando resposta às sucessivas solicitações de alteração do programa. Ao contrário daquilo que se previra nas fases iniciais do processo, o Grande Auditório seria muito mais do que um espaço para congressos. Cumprir o desejo de receber espetáculos de ópera implicou a construção de um palco à italiana, com fosso de orquestra mecanizado e teia plenamente equipada. O projeto incluiu ainda uma concha acústica e o apetrechamento indispensável para a projeção de cinema. Foram previstos estúdios para gravação de áudio e vídeo, uma sala de ensaios, o bar de artistas e um extenso programa de camarins coletivos, duplos e individuais¹⁹.

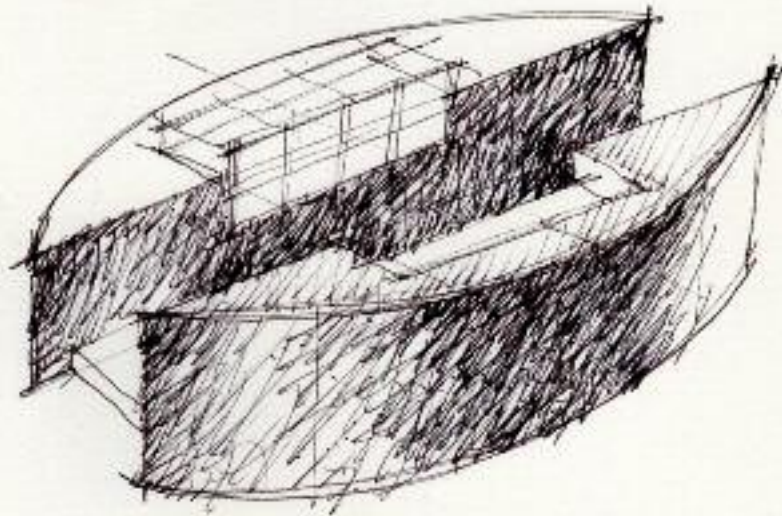
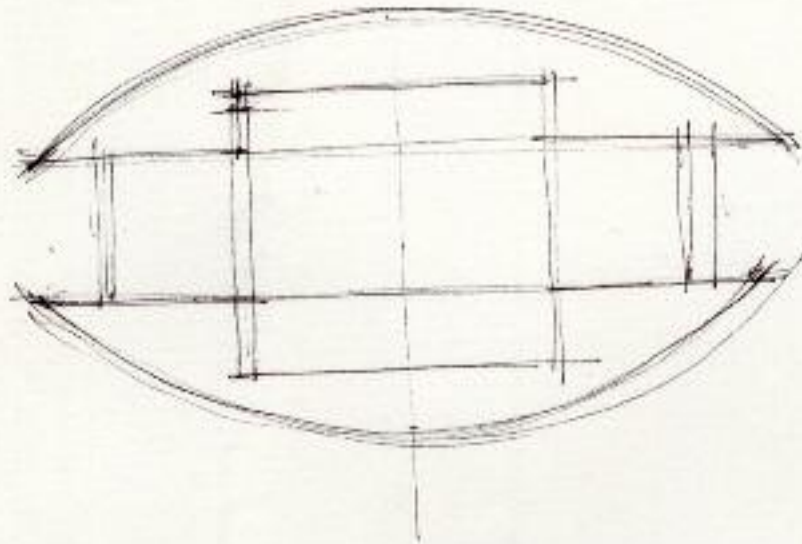


Poltrona *La Stupenda*.

C. C. B

EM DESENHOS

BALCÃO



Esquisso para balcão da cafeteria.



Cadeiras e mesas *Quadratura*.



Cadeira *Alvor-Grill* com mesa *Palace*.



Cadeiras e mesas *Palace*.



Poltrona *Flos* com mesa de apoio *Palace*.



Cadeiras de plateia do Grande Auditório.



Esquisso para cadeiras de plateia do Grande Auditório.

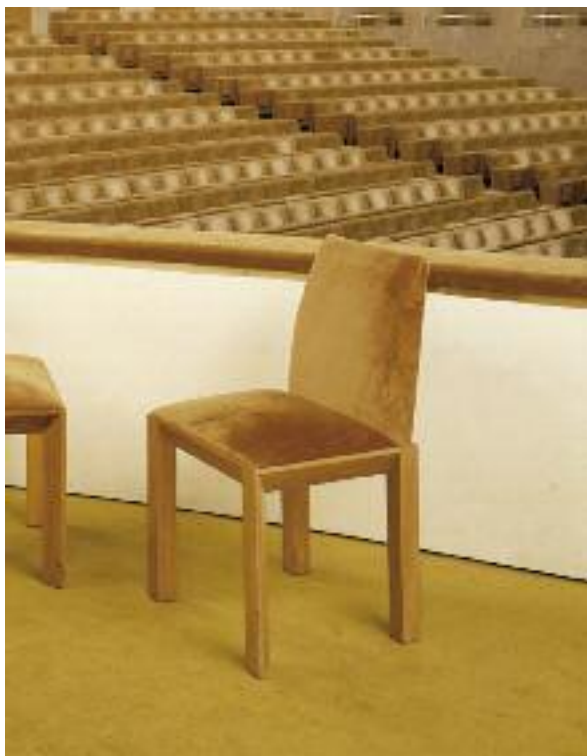
Portugal na CEE

Edificado para funcionar como a primeira sede da Presidência Portuguesa da Comunidade Económica Europeia, o Centro Cultural de Belém ficará para sempre ligado ao processo de inscrição plena de Portugal no espaço europeu contemporâneo. A sua construção constitui um sinal da estabilização democrática que sucedeu ao período revolucionário. Como grande obra pública do novo regime, materializa a intenção de conferir uma posição central à cultura, de contribuir para uma cidadania esclarecida, de tomar parte ativa na cidade.

A escolha de uma equipa de projeto encabeçada por um arquiteto estrangeiro, reconhecido e respeitado no panorama internacional, pode ser entendida como sinal da abertura de fronteiras, de apetência para o diálogo, como uma certa vontade de cosmopolitismo em tempos de globalização.

Desde o momento da escolha da sua localização, porém, ficava também claramente sinalizada a intenção de se retomar a narrativa das Descobertas Marítimas. Depois da revolução, da descolonização e da erradicação do “Império”, importava reconciliar o imaginário dos portugueses com a história do País²⁰. A frente para a “Praça do Império” (significativa designação herdada da Exposição do Mundo Português, que Salazar promovera em 1940), a proximidade do Mosteiro dos Jerónimos e a vizinhança da Torre de Belém colocavam o imaginário dos Descobrimentos como pano de fundo, sem que uma efetiva revisão e atualização crítica desse discurso tenham tido lugar.

Para a história do design português, o CCB tem a importância de reunir um conjunto ímpar de peças de um autor de referência, com um resultado que reflete uma etapa particular da nossa contemporaneidade. Obra e autor reforçam-se reciprocamente, sublinham a função simbólica, a relevância coletiva, o papel cultural da disciplina. Contudo, esta obra



Cadeira de camarote para o Grande Auditório.

e a sua circunstância marcam também um momento especialmente crítico para a indústria produtora desse design. O mercado passava a estar aberto à concorrência internacional. Mesmo as empresas que haviam sido das mais qualificadas do País iam sofrer esse embate. Para muitas, isso significou um final que, amargamente, Daciano anteviu e anunciou²¹.

25 anos depois

Ao longo do processo de projeto, o programa funcional do CCB e de cada uma das suas valências foi sendo motivo de dúvidas persistentes, de hesitações, de alguma deriva. Em grande medida, essa situação decorria da falta de uma perspectiva clara (esclarecida?) quanto ao seu destino e à sua vocação finais: que vida teria para além da Presidência Europeia, que modelo de exploração lhe seria atribuído?

Os reflexos no programa de mobiliário e equipamento considerado no projeto foram imediatos. A dinâmica da apropriação efetiva cedo viria a revelar situações de desajustamento quanto à localização, ao dimensionamento ou à caracterização de algumas funções. A adequação aos usos tem implicado alterações²², a redistribuição de móveis pelos múltiplos espaços, o afastamento de peças para as reservas, por vezes a sua substituição. A intensidade de utilização provoca desgaste e impõe uma permanente necessidade de manutenção, que tem exigido especial sensibilidade por parte da equipa responsável.

Passados estes anos, faltará, porventura, avaliarmos de que modo tem sido feita a compatibilização entre os recursos disponíveis (espaços, mobiliário, equipamentos técnicos; pessoal; dotações orçamentais) e as atividades aqui desenvolvidas; até que ponto temos rentabilizado este património coletivo, para, a partir dele, irmos definindo a sua vocação.

Afinal, continua por concretizar um dos pressupostos fundamentais da conceção original do Centro: a construção dos módulos 4 e 5 (adjacentes aos edifícios atuais, na direção da Torre de Belém). Pretendia-se criar condições para a instalação de atividades complementares, estabelecer um novo eixo de comunicação pedonal entre o Mosteiro dos Jerónimos e a envolvente da Torre. Dessa forma, ganharia sentido o atravessamento longitudinal que, interrompido como está na Praça do Museu, resulta inconsequente; abria-se a possibilidade de criar uma verdadeira vivência urbana, que ainda está por cumprir.

O facto de agora assinalarmos os 25 anos do Centro Cultural de Belém não será uma excelente oportunidade para reforçarmos a sua posição no panorama da oferta cultural da cidade, para valorizarmos e preservarmos a sua memória, para explorarmos todo o seu potencial? Em suma, para mantermos plenamente vivos e ativos espaços e objetos, ao serviço daqueles que se propõem usá-los, habitá-los?

João Paulo Martins

- 1 Cf. Mark Wigley, “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, n.º 5, Summer 1998 (disponível *on-line*: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/5/whatever-happened-to-total-design>; acesso confirmado em 20 de dezembro de 2017).
- 2 Daciano da Costa participou em exercícios desse tipo, a partir do início da década de 1970, nos grandes empreendimentos em cuja equipa de projeto se integrou. Foi o caso dos hotéis Madeira Palácio (1970-71) e Casino Park Hotel (1972-84), no Funchal, e dos hotéis Altis (1971-74) e Penta (1971-75), em Lisboa; ou, ainda, do projeto não construído para a nova Aerogare do Aeroporto de Lisboa (1980-82; com arquitetura de Maurício de Vasconcelos). Nesses processos, Daciano foi responsável pelos interiores, mobiliário, equipamentos fixos, acessórios e complementos, sinalização e, nalguns casos, até uniformes dos funcionários. A sua participação era igualmente determinante para a fixação do programa funcional do conjunto, para as opções quanto à respetiva distribuição e articulação espacial, para a definição da linguagem arquitetónica.
- 3 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- 4 Integrado na equipa de projeto desde o momento inicial do concurso, Daciano da Costa teria a expectativa de participar também no projeto de arquitetura de interiores, como era prática recorrente na sua carreira. Tal não veio a confirmar-se, ficando a sua intervenção circunscrita ao mobiliário, aos equipamentos fixos e às áreas técnicas de restauração, palco e apoios dos auditórios.
- 5 Sobre a obra de Daciano da Costa, veja-se João Paulo Martins (ed.), *Daciano da Costa, Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001; José Bártolo e Leonor Ferrão, *Daciano da Costa*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016.
- 6 As experimentações que no CCB foram concretizadas pela primeira vez seriam, depois, desenvolvidas nos projetos para a renovação do Coliseu dos Recreios (1993-94), na reconstrução dos Paços do Concelho de Lisboa (1997-98), na linha “Sancho” (mobiliário para escritório, edição em 1998), no Hotel Crowne Plaza, no Funchal (1998-2000), na renovação dos interiores e do mobiliário da sede da Fundação Calouste Gulbenkian (2000-03). Cf. João Paulo Martins (ed.), *Daciano da Costa, Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001; Teresa Nunes da Ponte e Aurora Carapinha (eds.), *Edifícios e Jardim. Renovação 1998-2014*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- 7 A relação de trabalho de Daciano da Costa com a Metalúrgica da Longra remontava ao início da década de 1960, tendo resultado em sucessivas linhas de móveis de trabalho: *Cortez* (1962), *Prestígio* (1962), *Dfi* (1971), *Mitnova* (1975) e *Logos* (1986-1987).
- 8 Cf. Daciano da Costa, “Design para os escritórios”, *Semanário Económico*, 13 de abril de 1995, p. 11 (in Daciano da Costa, *Design e Mal-Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, 1998, pp. 69-72).
- 9 Daciano da Costa, “Design e Mudança. Design industrial e conjuntura de mudança”, in *Interiores & Design*, n.º 3, outubro de 1989, pp. 28-35 (in Daciano da Costa, *Design e Mal-Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, 1998, pp. 24-26).
- 10 *Idem, ibidem*.
- 11 Veja-se, nomeadamente, *Do Sítio à Obra*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 136.
- 12 Lourdes Féria, “Daciano da Costa. Um mestre do design”, *Artes Plásticas e Decoração*, n.º 21, dezembro de 1992, pp. 29-33 (in Daciano da Costa, *Design e Mal-Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, 1998, pp. 52-59).
- 13 Para as salas de conferência de imprensa, foi então selecionado no mercado internacional o modelo 40/4 (design de David Rowland para a marca Howe; 1960), uma cadeira empilhável, com estrutura em aço cromado que é um ícone dessa tipologia.
- 14 A versão efetivamente construída não corresponde ao desenho do projeto, tendo sido submetida a alterações às quais Daciano, então, foi alheio. O modelo original seria aplicado no auditório da sede do Banco Nacional Ultramarino (na Rua Augusta, em Lisboa), numa intervenção projetada pelo designer António Garcia. Esse edifício foi, entretanto, convertido pela Câmara Municipal de Lisboa em Museu do Design e da Moda.
- 15 O programa inicial incluiu também o mobiliário complementar para bengaleiros e uma livraria.
- 16 Como estímulo para essa decisão, foi importante a publicação de Antonio Esposito, “Mobili del Moderno Portoghese”, *Domus*, n.º 724, fevereiro de 1991, pp. 6-7. A versão usada no CCB, produzida pela empresa ADICO, tem vindo a ser designada como “cadeira portuguesa”; uma outra versão, fabricada pela ARCALO, ganhou reconhecimento como “cadeira Gonçalo”. Durante muitos anos, outras marcas (como a Fábrica Portugal ou a Metalúrgica da Longra) venderam igualmente variantes do mesmo modelo.
- 17 Nomeadamente nos projetos do Teatro Villaret (1964-65), Biblioteca Nacional (1965-68), Casino do Estoril (1966-67), Fundação Calouste Gulbenkian (1966-69) e Casino Park Hotel (1972-84).
- 18 Num primeiro momento, o programa dos auditórios, com os respetivos espaços de apoio, foi elaborado, com a colaboração de Ricardo Pais. O projeto técnico dos espaços cénicos, nomeadamente palco e teia, foi desenvolvido com a consultoria de Henri Oeschlin.
- 19 Os camarins foram equipados com cadeiras da linha *Habitat 70* (Daciano da Costa, 1969-70); os das primeiras figuras receberam também mobiliário com desenho exclusivo.
- 20 Outros exemplos de ações empreendidas no mesmo sentido serão a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, organizada em Lisboa (1983), as atividades da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (a partir de 1988), as participações no festival Europalia, em Bruxelas (1991), na Exposição Internacional de Génova (1992) e na Exposição Universal de Sevilha (1992).
- 21 Daciano da Costa, “‘Design chão’ para transformar a realidade”, *Arte & Construção*, n.º 34, junho de 1993, pp. 41-42 (in Daciano da Costa, *Design e Mal-Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, 1998, pp. 60-62).
- 22 Terminado o período da Presidência portuguesa da CEE, o *atelier* Daciano da Costa continuou a apoiar o projeto de diversos equipamentos que a prática demonstrou serem fundamentais. O caso mais evidente será, provavelmente, o do balcão de receção do Módulo 1 (reuniões). Já sob a condução da arquiteta Ana Costa, o *atelier* foi igualmente responsável pela reconversão de alguns espaços como, por exemplo, a receção e bilheteira do Módulo 3 (exposições) e a cafetaria do Módulo 1.



Balcão de recepção do Pequeno Auditório.



Agradecimentos

A Administração do Centro Cultural de Belém agradece a: Ana Barata e João Figueira (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian); Isabel Salema (Jornal *Público*), Manuel Silveira Ramos, Miguel Valle de Figueiredo e Roberto Cremascoli.

Um especial agradecimento é devido a Nuno Grande, Pedro Falcão e António Massano pelo cuidado empenho no trabalho desenvolvido, especificamente na coordenação, design gráfico e revisão desta obra dedicada aos 25 anos do CCB, bem como a todos os outros que contribuíram para a sua concretização.

António de Campos Rosado agradece a Manuel Salgado, Maria José Stock, José de Bouza Serrano, Pedro Lapa, Raquel Henriques da Silva, Adelaide Rocha, José de Monterroso Teixeira, Margarida Veiga, Delfim Sardo e António Mega Ferreira; Pedro Calapez, Rui Sanches, José Pedro Croft, Pedro Proença, Julião Sarmiento, Rui Chafes, Daniel Blaufuks, Carlos Nogueira, Jorge Molder, João Queiroz, Hugo Canoilas e Fernanda Fragateiro; a Arlete Alves da Silva, Vera Cortez e Catarina Rosendo; Elísio Summavielle, Isabel Cordeiro, Maria Pinto Basto, Isabel Rocha e José Manuel Silva, pela documentação disponibilizada e com base na qual o seu texto foi escrito, bem como a António Ribeiro, pela reconstituição de alguns momentos do processo de constituição do Acervo; Mariana Melo, Jorge Pereirinha Pires e Dulce Reis.

Daniel Malhão agradece, postumamente, a Diogo Seixas Lopes o acompanhamento ao trabalho *CCB Cidade Aberta*, 2014.

João Gomes da Silva agradece ao arquiteto paisagista Francisco Manuel Caldeira Cabral a disponibilidade manifestada em diversas entrevistas e a partilha de materiais do seu arquivo pessoal. Agradece ainda ao Centro Cultural de Belém a disponibilidade manifestada pelos seus colaboradores; entre outros, ao Eng.º António Ribeiro.

João Paulo Martins agradece à Dra. Ana Martins Barata (Fundação Calouste Gulbenkian) e às arquitetas Ana Costa e Inês Costa (*atelier* Daciano da Costa) pelo seu apoio na disponibilização de material gráfico.

Nuno Grande, coordenador editorial deste livro, agradece: aos autores dos textos, das fotografias, das ilustrações e das entrevistas que dele constam, assim como aos autores entrevistados; em particular a Vittorio Gregotti, pela simpática receção no seu estúdio em Milão, e a Manuel Salgado a amável entrevista ocorrida na CML. Agradece à Fundação Centro Cultural de Belém, pelo convite e confiança depositada nesta coordenação, às suas direções de Edifícios e Instalações Técnicas, mas também de Marketing e Desenvolvimento; e, ainda, à Fundação Bardi e à Fundação Calouste Gulbenkian pela cederência de importante material iconográfico.

Roberto Cremascoli agradece a Vittorio Gregotti, Emanuela Monarca e Marco Cremascoli, determinantes para a concretização da entrevista realizada.

Copyright

© Fundação Centro Cultural de Belém

Todos os direitos reservados.
Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização da Fundação Centro Cultural de Belém.
All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced by any means without the prior written permission of the Fundação Centro Cultural de Belém.

Coordenação editorial Editorial coordination

Nuno Grande

Textos e entrevistas Texts and interviews

António de Campos Rosado
João Gomes da Silva
João Paulo Martins
Nuno Grande
Roberto Cremascoli

Autores entrevistados Interviewed authors

Francisco Manuel Caldeira Cabral
Manuel Salgado
Vittorio Gregotti

Imagens e desenhos Images and drawings

Ana Aragão (ilustração / *illustration*)
Daniel Malhão (fotografia / *photography*)
Miguel Valle de Figueiredo (fotografia / *photography*)

Tradução Translation

Kennistranslations

Revisão Revision

António José Massano

Apoio editorial Editorial support

Diogo Nunes, Garagem Sul – Exposições de Arquitetura

Desenho Gráfico Graphic Design

Atelier Pedro Falcão

Proporção Proportion

[3:4] – 24 x 32 cm

Tipos de letra Typefaces

Sequel; Plantin

Fontes das imagens

Image Sources

Ana Aragão: pp. 6-7; 59; 60-69
Arquivo de Francisco Manuel Caldeira
Cabral: pp. 70; 72-74; 77-78; 80-81
Arquivo do jornal *Público*: p. 169
Atelier Daciano da Costa: pp. 85-86; 88; 91
Centro Cultural de Belém, Direção de Edifícios e Instalações Técnicas, Arquivo Concurso CCB: pp. 17-18; 20; 23; 24-25; 27-28; 32-57; 163
Centro Cultural de Belém, Direção de Marketing e Desenvolvimento, fotografias de Tiago Pinto: pp. 128; 131-143; 145; 148-155
Daniel Malhão: pp. 2-3; 10-11; 97-127, 158-159
Flávio Pereira: pp. 94-95
Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, Coleção Horácio Novais: pp. 14; 16
Instituto Bardi, Casa de Vidro, São Paulo: pp. 20-21
Laura Castro Caldas: p. 144
Luís Filipe Oliveira: p. 84
Maria Azevedo: p. 183 (em baixo)
Sequência – Francisco Leite Pinto: pp. 176-179; 183 (em cima)
Sequência – Miguel Valle de Figueiredo: pp. 158-159; 164-165; 170; 173-175; 182
PH3, Manuel Silveira Ramos e Jorge Castro: pp. 82; 87; 89-90; 92
SOMEL, empreiteiros: pp. 166-167; 174-175

Digitalização e tratamento de imagem

Scanning and pictures treatment

Fineprint

Fotografia de capa

Cover photo

Daniel Malhão

Impressão e acabamento

Printing and binding

Maiadouro

Primeira edição

First edition

Outubro 2018

ISBN

????

Depósito Legal

Legal Deposit

?????

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Elísio Summavielle, Presidente
Isabel Cordeiro, Vogal
Luísa Taveira, Vogal

Assessoria e Secretariado

João Caré
Luísa Inês Fernandes
Pedro Cerqueira
Ricardo Cerqueira

DIREÇÃO DE ARTES PERFORMATIVAS

Departamento de Operações
Paula Fonseca, Coordenadora

Programação

André Cunha Leal
Fernando Sampaio

Produção

Hugo Cortez
Inês Correia
João Lemos
Patrícia Silva
Vera Rosa

Cena

Catarina Silva
Francisca Rodrigues
José Valério
Patrícia Costa
Pedro Rodrigues
Sofia Santos
Tânia Afonso

Secretariado

Sofia Matos

Departamento Técnico

Mário Caetano, Coordenador

Manutenção

Paulo Santana, Chefe de Manutenção
Luís Teixeira
Vitor Horta

Palcos

Rui Marcelino, Chefe Técnico
Pedro Campos, Adjunto da Coordenação
Técnica

Técnicos Principais

Luís Santos
Raul Seguro

Técnicos Executivos

Cândido dos Santos
César Nunes
Daniel Rosa
Hugo Campos
Hugo Cochat
João Moreira
José Carlos Alves
Mário Silva
Ricardo Melo
Rui Croca
Audiovisuais
Nuno Grácio, Chefe Técnico
Nuno Bizarro, Chefe de Equipa

Técnicos de Audiovisuais

André Cavalheiro
Eduardo Nascimento
Miguel Nunes
Nuno Ramos
Paulo Cacheiro

Secretariado

Iolanda Seara

FÁBRICA DAS ARTES

Madalena Wallenstein, Coordenadora

Assistentes de Programação

Helena Maia
Manuel Moreira
Marta Azenha

Receção e Apoio à Programação

Filomena Rosa

LITERATURA E PENSAMENTO

Maria Pinto Basto, Coordenadora
José Silva

Biblioteca e Sala de Leitura

Isa Basto
Zita Rodrigues

Arquivo e Reservas

Isabel Rocha

Conferências

Paula Catita

Voluntários – Sala de Leitura

José Dória Fialho
José Luís Melo
José Pedro Lopes
Maria Carmo Cunha
Maria da Graça Dias
Maria Fátima Biscaia
Maria Fernanda Belmonte
Maria Fernanda Mendonça
Maria Lucília Ascenção
Natália Tarasenko

**GARAGEM SUL
EXPOSIÇÕES DE ARQUITETURA**

Diogo Nunes
Inês Maurício
Margarida Ventosa

**DIREÇÃO DE MARKETING
E DESENVOLVIMENTO**

Madalena Reis, Diretora
Manuela Alves, Assistente de Direção

Departamento de Gestão de Eventos

Ana Rita Correia, Coordenadora
Alexandra Rosa
Catarina Pinto
Maria João Marques
Sofia Sousa Ferreira
Maria Conceição Pinheiro, Secretariado

Departamento de Comunicação

Sofia Mântua, Coordenadora
João Moço
Sandra de Almeida
Sandra Grilo
Sofia Cardim

Gabinete Gráfico

Paula Cardoso, Supervisora
Flávio Pereira
Marisa Lourenço
Paulo Fernandes
Sandra Salgueiro

Departamento de Relação com Públicos

Isabel Roquette, Coordenadora
Maria José Besteiro, Supervisora Bilheteira
Ana Arnaut
Ana Margarida Silva
André Pombeiro
Cláudia Antunes
Inês Maia
Luís Feliciano
Margarida Marques
Ricardo Maria
Sandra Mendes
Vanda Martins
Vera Mestrinho

Secretariado / Gestão Mercado CCB

Vera Ribeiro

**DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS
E INSTALAÇÕES TÉCNICAS**

António Ribeiro, Diretor

**Departamento de Projetos
e Gestão de Obras**

João Pimentel, Coordenador
Orlando Caires

**Departamento de Manutenção
e Gestão Técnica**

José Nascimento, Coordenador
Sérgio Caeiro, Chefe de Equipa
Carlos Antunes
Carlos Martins
Carlos Veiga
Filipa Chaves
João Carvalho
João Paulo Sousa
Joaquim Vidigal
José Martins
Leandro Frangoulis
Luís Graça
Miguel Silva
Sílvio Bolas
Telmo Quaresma

**Departamento de Ambiente,
Qualidade e Acessibilidades**

Nuno Gamboa, Coordenador
Álvaro Lemos
Artur Sequeira, Chefe de Equipa
António Alves
António Besteiro
Carlos Ribeiro
Domingos Fernandes
Joaquim Coelho

Coordenação de Segurança

Tito Bouças, Coordenador
Rui Pereira

Audiovisuais

Carlos Mestrinho
Rui Martins

Tecnologias de Informação e Comunicação

Carlos Santos, Coordenador
Carlos Daniel
Pedro Tomé
Rui Mota

Secretariado

Ana Patrícia Saleiro

**DIREÇÃO FINANCEIRA
E ADMINISTRATIVA**

Francisco Sacadura, Diretor
Sara Reis, Assessora de Direção

Contratação Pública e Aprovisionamento

Adosinda Afonso, Coordenadora
Carlos Joaquim
Cátia Adriano
Elisabete Gonçalves
Vanda Penedo

Gestão Fiscal e Contabilidade

Lurdes Gaspar, Coordenadora
Maria Cristina Pinho
Pedro Gonçalves
Sandra Gomes
Tânia Tavares
Tiago Borga

Tesouraria

José Manuel Rodrigues

Serviços Gerais

Maria João Almeida
Nelson Mendes
Rui Carvalho

Secretariado

João Miguel Santos

**DEPARTAMENTO DE
RECURSOS HUMANOS**

Dalila Bidet, Coordenadora
Ana Pais
Carla Pinto
Isabel Aleixo
Mendes Martins, Consultor Jurídico

Centro Cultural de Belém, 25 anos

O Centro Cultural de Belém (CCB) constitui a primeira grande “obra do regime” democrático português, construída pelo erário público, sujeita a um escrutínio mediático, e destinada a um usufruto livre e plural da Cultura. A sua história está irremediavelmente ligada à história da Democracia em Portugal, sendo um “espelho” eloquente do modo como as políticas culturais públicas se foram expressando institucionalmente ao longo das últimas décadas.

A presente edição celebra o 25.º aniversário da abertura pública do CCB (1993-2018), mas constitui também um pretexto para indagar o que esteve na génese deste emblemático conjunto. O livro revisita o debate aberto pelo concurso para o projeto do edifício, as vicissitudes da construção da proposta vencedora – dos arquitetos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado –, e o seu complemento pela arquitetura paisagista de Francisco Manuel Caldeira Cabral, pelo design de interiores assinado por Daciano da Costa, mas também pelo acervo de obras de arte, reunido ou adquirido com vista a preencher os seus diferentes espaços. Destacam-se ainda os contributos de dois criadores convidados para a edição: a ilustradora Ana Aragão, que desenvolve uma série de gravuras irónicas sobre o simbolismo arquitetónico e urbano deste conjunto; e o fotógrafo Daniel Malhão, que publica o seu portfólio de imagens do CCB. O livro inclui, por fim, entrevistas inéditas a Francisco Manuel Caldeira Cabral, Manuel Salgado e Vittorio Gregotti. Partindo dessas diferentes perspetivas autorais e disciplinares, esta edição procura desfazer alguns mitos criados em torno da conceção, construção e fruição do Centro Cultural de Belém.

Built by public funds, subject to extensive media scrutiny and dedicated to free and pluralistic manifestations of culture, the Centro Cultural de Belém (CCB) is the first great work of the Portuguese democratic regime. Its history is inextricably linked to the history of democracy in Portugal, constituting an eloquent ‘mirror’ to the institutional expression of public cultural policy over recent decades.

Marking the 25th anniversary of the public inauguration of the CCB (1993-2018), this publication is also a pretext for an exploration of the genesis of this emblematic institution. The book revisits the open competition for the CCB’s design, the vicissitudes of constructing architects Vittorio Gregotti and Manuel Salgado’s winning proposal, the complementary architectural landscaping by Francisco Manuel Caldeira Cabral and the interior design by Daciano da Costa. It also explores the collection of art works assembled or acquired to fill the various spaces of the centre. Also worthy of mention are contributions to the publication by illustrator Ana Aragão, who offers a series of ironic prints on the architectural and urban symbolism of the centre, and by photographer Daniel Malhão, who offers a portfolio of images of the CCB. The book also includes unpublished interviews with Francisco Manuel Caldeira Cabral, Manuel Salgado and Vittorio Gregotti. On the basis of these varied authorial and disciplinary perspectives, this book seeks to correct various myths surrounding the design, construction and public use of the Centro Cultural de Belém.

Coordenação editorial

Scientific coordinator

Nuno Grande

Autores dos textos e entrevistas

Authors of texts and interviews

António de Campos Rosado

João Gomes da Silva

João Paulo Martins

Nuno Grande,

Roberto Cremascoli

Autores entrevistados

Authors interviewed

Francisco Manuel Caldeira Cabral

Manuel Salgado

Vittorio Gregotti

Contributos especiais

Contributions

Ana Aragão

Daniel Malhão

Desenho gráfico

Graphic design

Atelier Pedro Falcão



9 789899 948549